دراسات فی العلوم الإنسانية
۲۸(۳)، الخريف ۱۴۴۳/۱۴۰۰/۲۰۲۱، صص۱۷-۴۳
ISSN: 2538-2160
http://aijh.modares.ac.ir
مقالة محكمة
DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8

أسلوبية الموسيقى الداخلية في التائيّة الكبرى لابن الفارض المصري

جواد معين[۱*]، سيد محمد رضى مصطفوى نيا[۲]، نور الدين پروين[۳]

۱.خريج المستوى الرابع من حوزة خراسان العلمية وعضو قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة المصطفى الدولية، مشهد
۲. أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة قم
۳. أستاذ مساعد للغة العربية وآدابها في مجمع التعليم العالي الشهيد محلاتي (ره)، قم

تاريخ الوصول: ۱۴۴۲/۰۱/۱۶ تاريخ القبول: ۱۴۴۲/۰۴/۰۲

الملخص

يولد الأسلوب من رؤية المتكلم وموقفه حول شؤون الكون، حيث تقوم الأسلوبية باعتبارها إحدى طرق علم اللغة النقدي المعاصر، باستكشاف الأسلوب الشخصي للكاتب من خلال دراسة الأديب وعالمه الداخلي وأهدافه وأفكاره. الموسيقى الداخلية للأسلوب هي أحد أساليب تحليل اللغة وهي تعدّ مهمة للغاية في عملية الدراسة الأسلوبية. قصيدة التائيّة الكبرى هي عمل خالد للشاعر والعارف والأديب المصري "ابن الفارض"، الذي عاش في القرن السابع، وهي مكونة من ۷۰۰ بيتاً وتسمى «نظم السلوك»، بالإضافة إلى موضوعات الحب والتصوّف الإلهي، فإنّها مشهورة بأنها نص جميل وهي تحفة أدبية وبلاغية. تقوم هذه المقالة من خلال المنهج الوصفي-التحليلي وبالاعتماد على الأسلوبية، بدراسة الموسيقى الداخلية للقصيدة التائيّة الكبرى. تشير النتائج إلى أنّ ابن الفارض قد قدّم سمفونية ممتعة في ترتيب الحروف والكلمات، حيث أذهل هذا الأسلوب البلاغي الجمهور، وذلك من خلال توظيفه الأصوات المجهورة والمهموسة، وأنواع السجع والجناس بما يتناسب مع معانيه.

الكلمات الرئيسة: الأسلوبية، الموسيقى الداخلية، ابن الفارض، التائية الكبرى.

الكاتب المسئول: Email: Jmoein56@yahoo.com

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

١. المقدمة

تُظهر الموسيقى مثل الشعر والرسم والفنون الجميلة الأخرى تأثيرات لونية مختلفة مثل الأحزان والأفراح، والآمال والفشل، والحب والحرمان،والإخفاقات والانتصارات؛ لذلك فإنّ الموسيقى لغة المشاعر وترجمان القلب (مراغي، ١٣٥٦ش: ١٣). لا شكّ، إنّ بعض الصناعات المبتكرة لها وظيفة فعّالة في الموسيقى. قام شفيعي كدكني في كتاب «موسيقى الشعر» بتقييم موسيقى الصناعات البلاغية، وصنّفها في مجموعتين «موسيقى صوتية» (لفظية) و «موسيقى معنوية»، وقد قدّم أدلة لكل منهما. في المجموعة الصوتية يتعامل مع قضايا مثل أنواع الجناس والتكرار وغيرها. وفي القسم المعنوي يتعامل مع قضايا مثل الطباق والتورية وغير ذلك من الصناعات الأخرى (شفيعي كدكني، ١٣٨٦: ٢٩٤ – ٣١٣). «يتم تحديد الموسيقى الخارجية (الجانبية) من خلال دراسة الوزن والقافية والرديف. تأتي الموسيقى الداخلية للنص من خلال صناعة البديع اللفظي كالسجع وأنواع الجناس وأنواع التكرار (الأصوات المجهورة والمهموسة)، (شميسا، ١٣٧٤: ١٥٣). إنّ الموسيقى الداخلية هي انسجام وسرّ الأدب وجماله. جمال الأسلوب الأدبي ليس شيئاً يمكن تعريفه بدقة؛ لكن يمكن البحث عن بعض آثاره وصفاته في بعض التفسيرات. هذا النوع من الموسيقى ينشأ عن طريق السجع والتوازن، وأنواع البديع اللفظي وتوالي الحروف، وتنوع الأصوات والحركات الطويلة والقصيرة (أبوالشباب، ١٩٨٨م: ٢٦٦). تعدّ الموسيقى التّي تزيد من جمال النصّ وبهاءه من القضايا الّتي تؤدّي إلى وجود الاختلاف في الأنماط المختلفة (شميسا،١٣٧٤: ١٥٣).

الأسلوبية إحدى الأساليب النقدية المعاصرة التي تقوم بدراسة الخصائص اللغوية والصوتية في النص. يمكن اعتبار الأسلوبية أحد الأساليب النقدية المعاصرة؛ حيث تقع فيها الخصائص اللغوية والصوتية للنص في طريق البحث. إنّ التعرّف على هذه الخصائص والعلاقات اللغوية بين الكلمة والمعنى، بالإضافة إلى إثارة إعجاب القارىء من خلال التأثيرات الجمالية، فإنها تعرّفه أيضاً على المشاعر والعواطف الداخلية لمؤلف النص، وبالتالي يمكن فهم رؤيته وميوله؛ لأن هناك علاقة وثيقة بين أسلوب ونمط كل عمل، وبين المشاعر والرؤية الداخلية للمؤلف؛ لذلك يهدف هذا البحث الّذي يعتمد على المنهج الوصفي–التحليلي إلى دراسة أسلوب الموسيقى الداخلية (الأصوات المجهورة والمهموسة، الجناس والسجع) في التائيّة الكبرى لابن الفارض والإجابة عن الأسئلة التالية:

أسئلة البحث

١.ما هي أبرز ملامح الموسيقى الداخلية في قصيدة التائيّة الكبرى؟

٢.كيف ظهر تأثير الموسيقي الداخلية في إثراء مضمون الكلام؟

١–١.خلفية البحث

تمت كتابة العديد من المقالات والكتب حول ابن الفارض حتى الآن. إنّ معظم الدراسات قامت بدراسة هذا المجال القيّم، ومن بين الأبحاث المكتوبة في هذا المجال:

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

١. تناول فرهاد ديوسالار (١٣٨٨ش) في مقالة بعنوان «تراسل الحواس في أشعار ابن الفارض» دراسة تراسل الحواس الخمسة في أشعار ابن الفارض.

٢. قام محمد علي أبو الحسني وسردار أصلاني (١٣٩٠ش) في مقالة تحمل عنوان «سلطان العاشقين (ابن الفارض) وخصائصه الشعرية» بدراسة خصائص قصائد ابن الفارض. الجدير بالذكر بأنّه على الرغم من أنّ لهذه المقالة قيمة علمية جيدة، إلّا أنّ المؤلفين قد تناولوا الموضوع بشكل عام، وقدّموا إشارات مختصرة للغاية حول الخصائص الأدبية والنحوية والمعاني العرفانية والمصطلحات الصوفية للشاعر.

٣. محمد صالح بك و كبرى راستگو في مقالتهما المعنونة ب «الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض: دراسة بنيوية شكلية» يدرسان شعر ابن الفارض بصورة عامة و لا تتناول هذ المقاله على تائية الكبرى إلا عدة أبيات بصورة عابرة.

٤. نادر نظام طهراني في مقالة «ابن الفارض والخمرة الروحية» تحدّث عن ابن الفارض: هل كان زاهداً أو صوفياً، وتطرّق إلى الحب الإلهي وتجريد الغزل من إنسانيته والرقي به إلى الحق تعالى و انتقال الصوفية إلى الرمز في التعبير عن عواطفهم والميل إلى الخمرة واستعارة ألفاظها ونقلها عن دنيا المادة إلى صعيد الروحانية.

٥. تطرّقت سكينة صارمي گروى ومرضية آباد (١٣٩٤ش)في مقالة بعنوان «تحليل صناعة التناقض في التائيّة الكبرى لابن الفارض» إلى تعريف التناقض وقيمتها الأدبية والبلاغية، كما شرحوا أنواع التناقض مع تحليلها في ديوان ابن الفارض.

٦. قام عباس طالب‌زاده شوشتري وسعيده مميزي (١٣٩٨ش) في مقالة بعنوان «ظهور المغنّي الضمني في الآلة الموسيقية واسم الخمر الذي استخرجه ابن الفارض والأعشى» بدراسة ظهور «المغنّي الضمني» في لوحين «اسم الخمر» و «موسيقى الشعر» وذلك في نوعين من القصائد.

على ضوء الدراسة التي تمت، وجدنا أنّه لم يتم إجراء أي بحث عن أسلوب الموسيقى الداخلية في التائيّة الكبرى لابن الفارض حتى الآن؛ لذلك يمكن لهذه الدراسة أن تستكشف أفكار ابن الفارض من زوايا مختلفة، مقارنة مع الأبحاث التي أجريت وذلك في الإطار العلمي للأسلوب.

٢. الإطار النظري للبحث

٢-١. الأسلوبية

الأسلوبية، علم جديد يدرس الأساليب الأدبية واللغوية ويحللها، ويقوم بدراسة الشكل الفني باستخدام الدلالات والمعاني (عياد،1981:13,14). يعتقد شكري بأنّ الأسلوبية هي وسيلة لتميّز الشاعر وتفرّده (تسليط الضوء عليه) (المصدر نفسه: 13). تقوم الأسلوبية بدراسة النص الأدبي وجمالياته وخصائصه العاطفية؛ وفيه يتم إعطاء أهمية أكبر للغة (عبدالمطلب،١٩٨٤: ٦؛ عياد،1981:14-13). يقول عالم الأسلوب التشيكي ميستريك: «الأسلوبية هي دراسة اختيارات وأساليب استخدام اللغويات وتعدد اللغات وتقنيات التعرّف على الجمال والصناعات، والتقنيات الخاصة المستخدمة

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

في الاتصال اللفظي» (mistrik, 1985:١٥). أما بيتر وردانك فهو الآخر، يرى بأنّ: «الأسلوبية، علم دراسة الأسلوب ويمكن تعريفه كما يلي: تحليل التعبيرات المتميزة في اللغة ووصف أهدافها وتأثيراتها» (verdonk,2002:4).

٢-٢. الموسيقى الداخلية

الموسيقى الداخلية[1] ما أحد مظاهر الموسيقى الشعرية المختلفة. الموسيقى الداخلية هي نتيجة التناغم ونسبة تركيب الكلمات والرنين الخاص لكل حرف بجوار الحروف الأخرى. (شفيعي كدكني، ١٣٨٦: ٥١). تعدّ الموسيقي الداخلية جزءاً من البنية الموسيقي للشعر: فهي تعتمد على الخصائص الصوتية للحروف أوّلاً، و على التشكيل المنغّم للألفاظ والتراكيب ثانياً (الورقي،١٩٨٤: ٢١٨). وراء الموسيقي الخارجية هناك موسيقي داخلية تنبع من اختيار الشاعر للكلمات وتوالي الحروف وما بينهما من تلاؤم، يرى عبد الرحمن الوجي في كتابه "الإيقاع في الشعر العربي" هي «موجة صوتية داخلة في صميم البناء الإيقاعي للشعر، تسير سير الشاعر، وتردد صدى أنفاسه، وتلوّن رؤيته بجمال أصدائها فترسم من خلال نغمها أجمل لوحة شعرية» (الوجي،١٩٨٩: ٨٠؛ نقلاً عن بهنام باقري وعلي سليمي، ١٣٩٥: ٩٩).

إنّ الموسيقى في تعريف ابن سينا عبارة عن «جزء من الرياضات التي تُناقش فيها حالة الألحان من حيث التناغم وعدم التناغم، وأحوال الأزمنة الموجودة في فواصل النغمات، حتى يُعلم كيفية تأليف النغمة» (المصدر نفسه: ٢٩٤). يرى ناتل خانلري في المقارنة بين الشعر والموسيقى، بأنّ الغرض من كليهما هو خلق حالة، ويعتبر الصوت موضوع العمل في كليهما، مع هذا الاختلاف: إنّ أصواتها تخلق الضرب والوزن من حيث درجة اللحن ومن حيث الحدوث في أوقات متساوية، وفي الشعر يؤدي ترتيب الأصوات الملفوظة بحسب الدلالة، إلى إحداث أشكال مختلفة في العقل. كما يعتقد ناتل خانلري بأنّ الشعر والموسيقى يعملان بنفس الطريقة؛ ففي كليهما لا يلزم ترتيب توالي المقدمات لحدوث النتيجة، بل يكفي الترتيب و النشاط. كما يشير في شرح الاختلاف بين الشعر والموسيقى إلى حالات ناتجة عن كليهما؛ فالحالات الناتجة عن الموسيقى عامّة للغاية ومبهمة، لأنه لا يوجد في الموسيقى معاني خاصة بإزاء الأصوات، لكن في الشعر يكون التعبير عن الحالات، أكثر دقة وصراحة مقارنة مع الموسيقى، لأنّ كل فئة من الأصوات تحتوي على معاني محددة، ولكن بما أنّ الشاعر يحب خلق الحدود والقيود، فإنّ لذلك قيود خاصة. (ناتل خانلرى، ١٣٣٣ش: ١٧ -١٩). لذلك فإنّ أسلوبية الموسيقى الداخلية تزيح الستار عن أسرار وعجائب الطبقات الموسيقية للنص، وتنقل أقصى تأثير للقارىء، لذلك تحاول المقالة التالية، دراسة تكرار الأصوات المهجورة والمهموسة والجناس والسجع في قصيدة التائيّة الكبرى.

٢-٣. قصيدة التائية الكبرى

على الرغم من أنّ ابن الفارض كان من أشهر شعراء العرب في عصره، إلا أنه لم يترك سوى ديوان واحد. بلغ مجموع أبياته في ذلك الديوان ١٨٦٠ بيتاً، قام بجمعها الشيخ علي (حفيد ابنته)، وتمت طباعته لأول مرة في عام ١٢٥٧هـ.ق في حلب-

1. Internal rhym

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

سوريا. يتكون هذا الديوان من مجموعة قصائد ومقاطع مؤلفة من بيتين وألغاز، ومن بينها قصيدة التائيّة الكبرى والمعروفة أيضاً باسم «نظم السلوك»، في ٧٦١ بيتاً؛ حيث تحظى بشهرة واسعة. تتحدث التائيّة الكبرى عن سلوك الشاعر الروحي والصوفي والعرفاني بلغة غامضة لكن بليغة، حيث يبدأ الشاعر، التائيّة على النحو التالي:

سَقَتني حمّيا الحبِّ راحةُ مُقلَتي وكأسي مَحيّا مَن عن الحُسن جلّت(*الديوان:٢٦*)

إنّ التائيّة الكبرى هي الثمرة الحقيقية للحالات التي مرّ بها ابن الفارض، وقد أثّرت تلك الحالة «الغيبة»، التي استحوذت على روح الشاعر مرات عديدة على تقسيم هذه القصيدة إلى أجزاء معينة، وهو أمر ذو قيمة من حيث تصوير حالات السلوك المختلفة. (ذكاوتی،١٣٦٥: ١٢٦) يعبّر ابن الفارض في هذه القصيدة عن مراتبه وحالاته العرفانية مع أحد المريدين (حالة حقيقية أو خيالية). وكذلك «صعوبة طريق الوصال، الفناء والاتّحاد، محبة تجليات الحق، الأمور الخارقة، العلم الكشفي، الوصاية» (ميرقادری؛ ١٣٩٥ش: ١٧).

٣. تحليل مواد البحث

٣-١. دراسة الأصوات المجهورة والمهموسة الأكثر تكراراً في قصيدة التائيّة الكبرى

إنّ الصوت، مظهر من مظاهر المشاعر الداخلية، وهذه الانفعالات تؤدّي بطبيعتها إلى تنوّع الأصوات؛ تارة على شكل مد، وتارة أخرى على شكل غنّة، وأحياناً تكون ناعمة وأحياناً أخرى تكون شديدة (رافعي،١٩٩٧م: ١٦٩). علم الأصوات هو فرع خاص من علم اللغة، حيث يتعامل بشكل خاص مع تلك الفئة من خصائص أصوات اللغة التي لها دور لغوي؛ من هذا المنطلق، وصفوا هذا العلم بأنه علم الأصوات المقارن، حيث يشمل دراسة جميع الخصائص الصوتية في أدوار اللغة (مثل الدور العاطفي والدور الشعري وأجزائه)؛ لأن جميع خصائص أصوات اللغة يمكن أن تكون صالحة من حيث الدور (اشتاين، ١٣٩٢ش: ٢٢٧). يعتقد اللغويون بناءً على النتائج العلمية بأنّ للأصوات خصائص معينة تنقل معاني الألفاظ والدلالات المفهومية. تنبع هذه الموسيقى من ترتيب الحروف و دور المخارج وأصواتها، مما يؤدّي إلى متعة الأذن والقلب.

إنّ مخارج الحروف –في الحقيقة–، هي التي تشكل النظام الصوتي بخاصيتي الجهر والهمس. ونظراً إلى أنّ التكرار الهادف في الأسلوب والموسيقى الداخلية، يلعب دوراً أساسياً في شرح الموضوع؛ لذلك ومع الأخذ بعين الاعتبار أنه لا يمكن أن تتسع مقالة واحدة لجميع المواضيع، قمنا بذكر أهم وأبرز خصائص الموسيقى الخارجية.

٣-١-١. الأصوات المجهورة

أصوات الجهر هي تلك الأصوات التي تهتز فيها الحبال الصوتية في الحنجرة أثناء إنتاجها. بهذه الطريقة تقترب الحبال الصوتية من بعضها البعض مع انقباض المزمار وانغلاقه، وبالتالي يضيق المزمار، لكن لايزال إمكانية مرور الهواء، مع مرور الهواء من هذه القناة تهتز الحبال الصوتية بانتظام، مما يخلق حالة خاصة تسمى «الجهر» (أنيس،١٩٧١م: ٢١) ويطلقون على الأصوات

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

الناتجة عنها أصوات الجهر.(يار محمدي، ١٣٦٤ش: ٥٣) كذلك يعتقد إبراهيم أنيس بأنّ أصوات الجهر (les sonores) في اللغة العربية عبارة عن: الف ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن ويضيفون إليها حروف اللين الواو والياء (انيس،١٩٧١ : ٢٢).

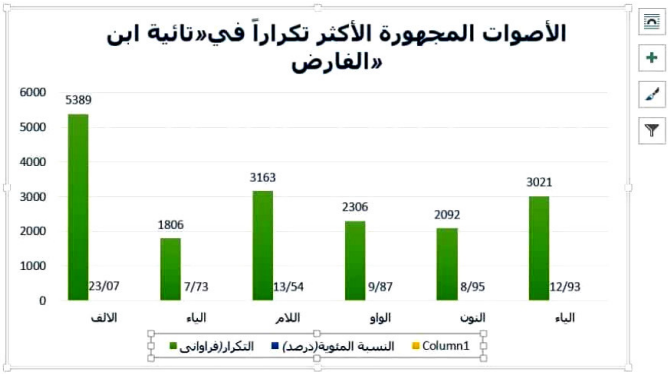
جدول١: تكرار الأصوات المجهورة في تائية ابن الفارض

(الأصوات المجهورة)	التكرار	النسبة المئوية
الألف	٥٣٨٩	٢٣/٠٧
الباء	١٨٠٦	٧/٧٣
الدال	١٠٨٠	٤/٦٢
الذال	٢٥٣	١/٠٨
الراء	١٦٠٣	٦/٨٦
الضاد	٢٩٣	١/٢٥
الظاء	١٤٠	٠/٥٩
العين	١٢٩٢	٥/٥٣
الغين	٢٣٥	١
الجيم	٥١٠	٢/١٨
الزاء	١٧٥	٠/٧٤
الواو	٢٣٠٦	٩/٨٧
اللام	٣١٦٣	١٣/٥٤
النون	٢٠٩٢	٨/٩٥
الياء	٣٠٢١	١٢/٩٣
المجموع	٢٣٣٥٨	%١٠٠

يُظهر التكرار الذي تم الحصول عليه من الجدول ١، تواتر الأصوات المجهورة حيث يُظهر الرسم١، الأصوات الأكثر تكراراً:

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]



الف) دراسة الأصوات المجهورة الأكثر تكراراً:

۱.حرف /الألف/

يعتبر حرف الألف من بين الأصوات المجهورة، الأكثر تكراراً في التائيّة الكبرى. عند تلفظ هذا الحرف، يُفتح مخرج الفم بشكل كامل ويمكن للشخص أن يمد صوته. حرف الألف هو أحد الحروف الهوائية والجوفية التي يكون مخرجها واسع. (محمود، ۱۴۲۴: ۹۱) إنّ هذا الحرف بما له من خصائص موسيقية في نطقه، يذكّر بالأصوات الصاخبة والضجيج والأغاني العالية والصراخ. (قويمی،۱۳۸۳ش: ۳۱)

لها صلواتي، «بالمقام»، أقيمُها و أشهَدُ فيها أنّها لي صلّت *(الديوان:۳۷)*

تكرار حرف الألف في هذا البيت يستحضر صخب وهمس مناسك الحج وصلاة الحجّاج في طوفان الجموع في ذهن القارئ. كما أنّ فعل «أشهد» يثبت هذا الأمر نفسه؛ لأنّ الشهادة والتشهّد عادة ما تتم بصوت مرتفع حتى يسمع الآخرون ويؤمّنون على ذلك. كما أنّ تكرار مشتقات «الصلاة» وحرف الصفير /ص/ في كلا الشطرين، يضاعف من جمال هذه الموسيقى الرنّانة. أدى تكرار حرف الألف في البيت التالي إلى خلق سمفونية جميلة:

أهل كان من ناجاك، ثمّ، سالجهر، أم سمعت خطاباً عن صداك المصوّت *(الديوان:۷۶)*

«الصدّى» يعني عودة الصوت ورجوعه. (راغب، ۱۴۱۲: ۴۸۱) كل صيحة تحتوي على انعكاس صوتي، و تكرار حرف الألف في هذا البيت، يعزف لحن الصراخ والضوضاء الداخلية. كما يصوّر الشاعر بشكل جميل، الصوت العالي، ومشهد الصراخ وفتح فم المتكلم من خلال تكرار الصامت /ك/ الذي يتميز بخاصية الانفتاح والشدّة.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

٢.حرف/الباء/

يُنطق هذا الحرف من المخرج الثاني عشر من مخارج الفم، ومن بين الشفاه عند التصاقها ببعضها البعض، ولهذا السبب تنتج صوتاً متفجراً وشديداً (انيس،١٩٧١م: ١٨٩). إنّ خاصية الجهر الشديد والقلقلة تضيف أيضاً على هذه الميزة الموسيقية بأنها تصوّر الصراخ والغناء العالي. في البيت:

و أبدى الضّنى منّي خفيّ حقيقتي *(الديوان:٢٨)*

و قد برح التّبريح بي، و أبادني

التردد الصامت لحرف /ب/ بخاصية القلقلة والنبرة، يعزف موسيقى مفجعة يصيح فيها الشاعر من آلام الحب، ويتحدث بصوت عال من أعماق وجوده عن حزنه ومعاناته. إنّ كلمة «برّح» التى تعني المعاناة بمشقة كبيرة (فراهيدى،١٤١٠، ٣: ٢١٦) إلى جانب تكرار الباء، تستحضر بوضوح هذه النغمة الحزينة وكأنّ الشاعر غنّى «حرقة الحب ومشقة العشق الذي آلمني وأهلكني دفعة واحدة». (فرغاني،١٣٧٩ش: ٢٠٨)

وفي بيت آخر يتحدث الشاعر عن نفس الأحداث الصعبة والمؤلمة التي يؤدي تكرارها إلى موسيقى صاخبة ومكثّفة، وهي من متطلبات الأحداث المؤسفة:

ولا صبّحتنا النائبات بنبوة ولا حدّثتنا الحادثات بنكبة(الديوان:٥٣)

إنّ الجهر الشديد في موسيقى حرف الباء إلى جانب كلمة «النائبات» بمعنى الصعوبة والمصيبة (ابن منظور،١٤١٤، ١: ٧٧٤) و كلمة «نبوة» بمعنى النكبة (زبيدى، ١٤١٤، ٢٠: ٢١٢) والصعوبات تشير إلى الظلم والاضطهاد الّذي لقاه الشاعر من الأيام، ممّا أعدّ الشاعر نفسه لهذه الظروف.

٣.حرف/اللام/

حرف اللام خامس مخرج من مخارج الفم بعد الصاد؛ حيث يخرج من جانب اللسان حتى شفرة اللسان. فهو حرف جهر وبين الشدة والرخاوة، وله انفتاح واستفال. كذلك وبسبب سيولته وترقيقه، فإنه يدل على جو هادئ وتدفق وانسيابية يستدل منها على «خاصية المرونة والاتّساق والحزم أيضاً».(عباس، ١٩٩٨م: ٧٨) في البيت:

فحلّيت لي البلوى، فخلّيت بينها و بيني، فكانت منك أجمل حلية *(الديوان: ٣١)*

يبدو الأمر وكأنّ الشاعر يريد من خلال تكرار حرف اللام، عزف موسيقى هادئة من حلاوة بلاء العشق، واستحضار فكرة أنّ «العشق» و«البلاء»متلازمان ويتدفقان دائماً معاً، وهذان الأمران معاً يجلبان راحة البال للحبيب. كما أنّ العزف

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

بهذه الموسيقى الهادئة يُظهر خاصية استقامة وحسم حرف اللام، وثبات الشاعر وصموده في هذا الطريق.

وفي بيت آخر، يثبت تكرار حرف اللام عزة نفس العاشق إلى جانب تدفق العشق، ويتم عزف هذه الأغنية بحيث إنّه طالما أنّ الحب والعشق يتدفقان، فإنّ عزّة العاشقين وافتخارهم يتدفق أيضاً:

و لو عزّ فيها الذّلّ ما لذّ لي الهوى و لم تك لو لا الحبّ، في الذلّ عزّتي (الديوان:۳۶)

كما أنّ موسيقى التضاد في كلمتي «الذلّ» و «العزّة» تدل على أنّه على الرغم من هذه الاختلافات والتناقضات الظاهرة، فإنّ الذل في سبيل المحبوب، هو نوع من العزة والفخر، والشاعر يعزف موسيقى هذا الفخر بلطف وثبات.

۴.حرف/الواو/

حرف مجهور فيه رخاوة وانفتاح واستفال (ابن جزري،۱۴۲۱: ۱۶۰) وبسبب هذه الخصائص فإنه يعتبر من الأصوات الطلقة، و يصبح سبب للنعومة والعذوبة في النغمة واللفظ. إنّ اللطف والنعومة المنبعثة من إيقاع تكرار /و/ في البيت التالي ممتع للأذن:

ولا اختصّ وقت دون وقت بطيبة بها كلّ أوقاتي مواسم لذة (الديوان:۵۳)

إنّ الشاعر بالصوت الهادىء والرقيق الذي هو من سمات /و/، يلهمه السعادة والسلام مع الحبيب بطريقة تجعله في وادي الحب، مما يجعل روحه هادئة ومستقرة في كل لحظات الحياة. في مثال آخر يؤدي تكرار هذا الحرف إلى خلق جو ناعم ورقيق للقارئ:

وأوجدتني روحي، و روح تنفّسي يعطّر أنفاس العبير المفتت (الديوان:۵۶)

نجد في هذا البيت بأن معاني الرائحة الطيبة للمحبوب، وَروحه ونفسه إلى جانب تكرار /و/ قد خلق لحناً نفسياً، حتى أنّ تكرار الحرف المجهور وتكرار /ر/ يشير أيضاً إلى تعاقب هذه السعادة واللطافة.

۵.حرف/النون/

حرف النون هو حرف لثوي أنفي وجهري (قدورى،۱٤۲٤: ۲۹۱) وبما أنّ لهذه الحرف، صفة بين الشدّة والرخاوة، فإنه يحتوي على أصوات عالية وبالطبع ناعمة (محمود،۱٤۲٤: ۱۰۸) مما يمنح هيكل الكلمات نوعاً من الموسيقى الهادئة والحزينة. يشير الحرف الصامت /ن/ حسب سمات النطق التي ذُكرت له، فإنه يدل على نوع من الألم والإحباط، بحيث يخلق بموسيقاها حالة من الحزن والأسى للمستمع:

فطوفانُ «نوح» عند نَوحي كأدمُعي و إيقادُ نيرانِ «الخليل» كلَوعتي (الديوان:۲۷)

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

في هذا البيت كلمة نوح من مصدر «ناحَ» وبمعنى الصراخ بالتنهدات والآهات (راغب، ١٤٢٤: ٨٢٧) وكلمة «لَوعة» تعني إذابة القلب بالحزن والأسى (فراهيدى،١٤١٠، ٢: ٢٥٠) هاتان الكلمتان مع تكرار حرف النون تثيران جوّاً مليئاً بالحزن والأسى، حتى أنّ الشاعر وفي تشبيع مبالغ فيه ومع استخدام «الاغراق»، قد اعتبر الألم والمعاناة التي أصابته بسبب بعده عن الحبيب، أصعب من طوفان نوح(ع) وأقسى من نار إبراهيم(ع).

وفي هذا البيت تُعزف موسيقى حزينة من تكرار حرف /ن/ على النحو التالي:

فإن أجن مِن غَرسِ المُنى ثَمَر العَنا فللّه نفسٌ، في مُناها، تعنَّت *(الديوان:٣٦)*

«العَنا» بمعنى المشقة (فراهيدى،١٤١٠، ٢: ٢٥٣) و التعب (زبيدى، ١٤١٤، ١٩: ٧١١)، وتتكرر في هذا البيت مع نغمة تنتج عن تكرار صوت "نون" المجهور سبع مرات، مما يخلق موسيقى حزينة للغاية، حيث يمكن للمستمع أن يصور أمامه مصاعب الشاعر ومعاناته لبلوغ مقصوده.

٦.حرف/الياء/

الياء من الحروف المجهورة يميل الصوت واللسان عند نطقها نحو الأسفل. وخاصية الاستفال والانفتاح المذكورة في هذا الحرف (ابن جزري، ١٤٢١: ٦٢) تجعل أداءه يتم بليونة ونعومة وبشكل ظاهر. كما أنّ التعبير عن المشاعر وردود الفعل الداخلية هي سمة أخرى من سمات هذا الحرف.(عباس، ١٩٩٨م: ٩٨)

يردد ابن الفارض في البيت التالي، مع تكرار /ي/ نغمة من ردّات فعله العاطفية عن الصحوة والسعادة:

ولمّا انقضى صحوي تقاضيت وصلها ولم يغشني في بسطها، قبض خشيتي *(الديوان:٢٦)*

يقول الشاعر أنه صار مفتوناً بالوصال بعد أن مرّ بفترة من اليقظة والصحو وعاش على ذكرى نسمات ونفحات أنس المحبوب. كما أنّ تكرار الموسيقى الرقيقة والناعمة لحرف /ي/ تكشف بشكل جميل عن لحظة وصال الشاعر. في مثال آخر أيضاً، تعزف الموسيقى ردة الفعل العاطفية للشاعر كما يلي:

أراني ما أوليتُه خير قُنيةٍ قديمُ ولائي فيك من شرّ فتيَة *(الديوان: ٣٠)*

فالتكرار الصامت للحرف /الياء/ يشير إلى لحن هادئ وصل إليه الشاعر بعد أن قطع وادي الملامة والمرارة. وكلمة «قنية» [برفع وفتح القاف] أيضاً بمعنى «الدخل والإنجاز» (ابن منظور،١٤١٤؛ ١٥: ٢٠١) تدل على ردة الفعل الداخلية للعاشق، فعلى الرغم من وجود التضاد بين «الخير» و «الشر»، فإنه يعتبر منزل المقصود هو مصدر راحته.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

٣-١-٢. الأصوات المهموسة

هي أصوات لا تهتز فيها الحبال الصوتية عند إنتاجها، ولكن عندما يتم إنتاج تلك الأصوات، فإنّ الهواء في الحلق أو الفم يُحدث اهتزازات ينقلها الهواء الخارجي إلى الأذن ويسمع الإنسان ذلك الصوت (أنيس،١٩٧١: ٢٢)؛ لهذا السبب فإنّ إنتاج الصوت وارتعاشاته أضعف من الحروف المهجورة. (ابن الجزرى، ١٤٢١: ٩٧).يعتقد ابراهيم أنيس بأنّ الأصوات المهموسة في اللغة العربية عبارة عن: ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ک هـ. (أنيس،١٩٧١م: ٢٢).

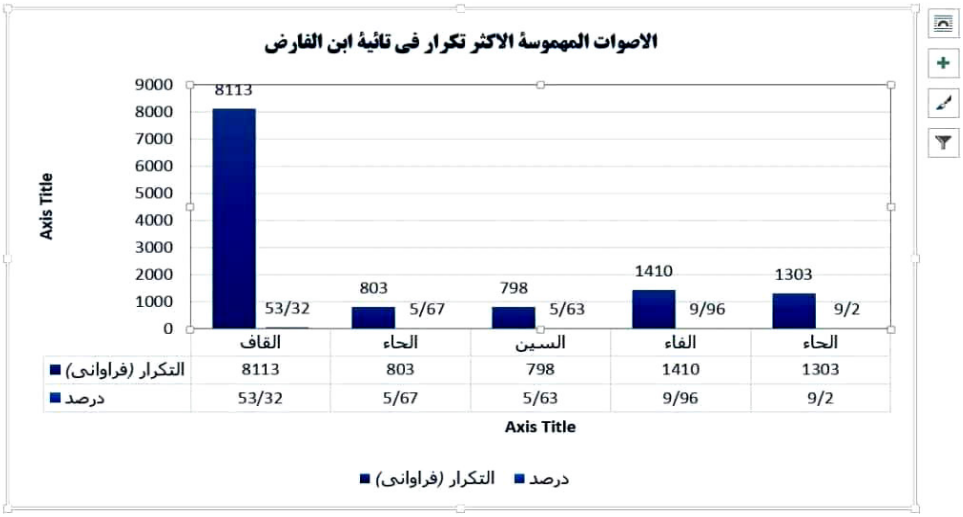
الجدول٢: تكرار الأصوات المهموسة في تائية ابن الفارض

الأصوات المهموسة	التكرار	النسبة المئوية
تاء	٢٠٣	١/٤٣
الثاء	١٧٥	١/٢٣
الحاء	٨٠٣	٥/٦٧
الخاء	٢٥٤	١/٧٩
السين	٧٩٨	٥/٦٣
الشين	٣٧٢	٢/٦٢
الصاد	٤٥٢	٣/١٩
الطاء	٢٧٠	١/٩٠
فاء	١٤١٠	٩/٩٦
قاف	٨١١٣	٥٣/٣٢
هاء	١٣٠٣	٩/٢٠
المجموع	١٤١٥٣	%١٠٠

يوضح الجدول رقم ٢ تكرار الأصوات المهموسة، حيث يُظهر الرسم رقم ٢ الحروف المهموسة الأكثر تكراراً:

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]



ب) دراسة الأصوات المهموسة الكثيرة التكرار:

١. حرف/القاف/

يعتبر حرف «**القاف**» من أكثر الحروف ذات النغمة تكراراً في التائيّة الكبرى. في نطق هذا الحرف يمر الهواء الخارج من الرئتين عن طريق الحنجرة، لكنه لا يهز الحبال الصوتية. يمر الهواء عبر الحلق ليصل إلى أقرب جزء من الحلق إلى الفم، وفي هذا المكان وبسبب ارتطام نهاية اللسان باللسان الصغير، ينحبس الهواء ومن ثم ينفصل كلا العضوين فجأة عن بعضهما البعض، ومع قذف الهواء إلى الخارج يولد صوت متفجر شديد. (ستوده نیا، ١٣٧٨ش: ١١١) وصف القاف بأنه حرف مهموس له شدّة واستعلاء وقلقلة وانفتاح، ومع نطقه يصل إلى الأذن نوع من الضخامة والتفخيم. (ابن جزری،١٤٢١: ١٤٨) ما يمكن الشعور به من موسيقى ولحن هذا الحرف أثناء تكراره، هو صوت الانفجار الشديد الذي يخفي في طياته نوع من الثقل والتفخيم. نغمات هذا النوع من الصوت الانفجاري وشدّة الموسيقى في بعض أبيات التائيّة الكبرى، تؤدي -أجمل ما يمكن- إلى ربط الأصوات ومعاني الكلمات:

فتحت الثّرى فوق الأثير لرتق ما فتقت، و فتق الرّتق ظاهر سنّتي *(الديوان: ٦٠)*

يصف ابن الفارض في هذا البيت نفسه بأنه قد فتح الكثير من الأبواب والعقد، ومن الواضح أنّ كل باب يصدر صوتاً جافّاً وثقيلاً عند فتحه وإغلاقه، وعندما تزداد هذه الأبواب، فإنه يزيد من مستوى الصوت لدرجة الانفجار. إنّ تكرار حرف

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

القاف خمس مرات، إلى جانب تكرار حرف الراء ٦ مرات، وهو صوت يتميز بخاصية التكرار، يدل على نفس ذلك اللحن. وكأنّ الشاعر يريد بعزفه هذه النغمة أن يلقي في ذهن القارىء قوته واستعلاءه في فتح جميع العقد مرّات ومرات. في مثال آخر، فإن تكرار حرف القاف يجعل قارئه يسمع صوتاً مؤثراً وشديداً:

فيرقص قلبي، وارتعاش مفاصلي يصفّق كالشادي، و روحي قَينتي(الديوان:٥٦)

إنّ تكرار حرف القاف وموسيقاه في كلمات «يرقص، قلب، يصفّق، قينة» يشهد على شدّة فرح الشاعر وشكره، كما في كلمة «رقص»، التي نشهد دلالة على نوع من الانفعال والإثارة (طريحى، ١٣٧٥ش، ٤: ١٧٢) التي عندما تُنسب إلى «القلب» الذي يضخ الدم بحركات شديدة ومتتالية، فإنه يزيد من إيقاعه الشديد والمليء بالحركة وهي ميزة حرف القاف، بحيث يجبر حتى المفاصل على الاهتزاز. في الشطر الثاني أيضاً، نرى الفعل المضارع «يصفّق» وهو بمعنى «ضرب اليد على اليد» (فراهيدى،١٤١٠، ٥: ٦٦) وهو يدلّ على استمرار حالة التصفيق المصحوب بصوت عالٍ و«القينة» التى هى بمعنى جارية تستعد للغناء (ابن فارس،١٤٢٢، ٥: ٤٥) تضاعف من هذه الموسيقى المطربة والسريعة. من مجيء هذه الكلمات الأربعة بجانب بعضها إلى جانب تكرار حرف القاف فيها، يصور للقارئ حفلة صاخبة وكأنها على وشك الانفجار.

٢.حرف /الحاء/

حرف الحاء الصامت من الحروف المهموسة التي بالإضافة إلى ميزة الرخاوة والاستفال والإنفتاح، فإنّ لحرف الحاء صفة «البُحه»أيضاً. (ابن جنى، لاتا، ٣: ٨٨) البحّة في اللغة بمعنى الخشونة والغلظة في الصوت (ابن منظور، ١٤١٤، ٢: ٤٠٦) وبما أنّ هناك نوع من الخشونة والجفاف في الصوت عند نطق /ح/، لذلك يسمونه حرف مبحوح؛ لأنّه يسبب احتقان وضيق في الحلق. هذا الحرف يزيح الستار عن نوع من الشعور بالعشق والحزن والقلق. (عباس، ١٩٨٨م: ٢٩٢)

يخلق الشاعر في البيت التالي من خلال تكراره حرف /الحاء/ لحناً حزيناً؛ يروي للسامع قلق وألم العشق، حيث يعبّر عن هذا الحزن بغصّة وألم :

ولم أحك، في حبّيك، حالي تبرّما بها لاضطراب، بل لتنفيس كربتي (الديوان:٢٩)

في هذا البيت تثير الموسيقى التي يخلقها تكرار حرف الحاء، أجواء خاصة من الاضطراب والقلق والضيق، وكأنه لم يحكِ (لم أحك) هذه الآلام؛ لأنّ الحزن ما زال باقياً في حلقه.

كذلك يقول ابن الفارض في بيت آخر:

إذا لا ح معنى الحسن في أيّ صورة وناح معنّى الحزن في أيّ سورة (الديوان:٥٦)

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

تكرار حرف الحاء أربع مرات في هذا البيت، يزيح الستار عن موسيقى حزينة بحيث بقى الجفاف والاختناق في حلق الشاعر، هذا اللحن الحزين ينعي معاناة الشاعر.

٣. حرف /السين/

اعتبروا أنّ حرف السين من الحروف المهموسة وله صفة الصفير الكامنة فيه (الداني، ١٤٢١: ١٤٧) عند نطق حرف السين تتصل أطراف اللسان بجدران الثنايا العليا الجانبية ليغلق طريق مرور الهواء، ويبقى توجيه الهواء في المسار بين اللسان واللثة العلوية فقط.(ستوده نيا، ١٣٧٨ش: ١٤٢) بسبب هذه الخصائص، ينتقل إلى السامع نوع من الهدوء والصمت عند لفظ الحرف المهموس /س/ وهو متعلق بتآكل و رخاوة هذا الحرف. يمكن الشعور بصفات /س/ أكثر عند خلق أجواء مغرية وغامضة، والنجوى والحالات الخفية وما شابه ذلك. فمثلاً في بيت حافظ حيث يقول:

آن کس است اهل بشارت که اشارت داند *نکته‌ها هست بسی محرم اسرار کجاست*

{البشرى لمن أدرك رموز الأسرار/ فيها دروس فقل أين ذاك الأمين}

فتكرار حرف السين في الشطر الثاني، ينقل إلى الأسماع إيقاع حفظ الأسرار في جو هادئ تماماً.

يتطلب الجو الدلالي للأبيات، ترتيب السلوك وشرح بعض النقاط الرومانسية والعرفانية، وخلق سمفونية خفية وصامتة مع لحن هادئ وناعم، حتى لا تصل أسرار العشاق وهمساتهم ورسائل الذات إلى العذّال. في البيت، حديث عن النجوى والهمسات الداخلية، حيث يضفي تكرر السين بدلالاته الخفية والسرّية نغمة جميلة لتلك الكلمات:

فأبدت، ولم ينطق لساني لسمعه ***هواجس نفسي سرّ ما عنه أخفت*** *(الديوان:٢٨)*

«الهواجس» جمع هاجس وهي مشتقة من الجذر /ه ج س/ بمعنى الشيء الذي يخطر على قلب الإنسان وداخله (الزبيدي، ١٤١٤، ٩: ٣٧). هذه الكلمة بمجيئها بجانب كلمات مثل «نفس، سر، اختفاء» ومع تكرار السين في الشطر الأول، تشير جميعها إلى حديث سرّي، وجملة الشاعر «لم ينطق لساني» تثبت هذا الادّعاء. في بيت آخر، تكرار السين يرنم هذا النوع من الموسيقى السرّية:

أسرّت تمنّي حبّها النفس حيث لا ***رقيب حجى سرّا لسرّي وخصّت*** *(الديوان:٣٦)*

يفضّل الشاعر التعبير عن أسرار عشقه بتكرار حرف السين أربع مرات بشكل مهموس وهادىء حتى لا يدركها منافس العقل القديم. إنّ حرف /الراء/ بطبيعته المتكررة يؤكد على هذه النغمة السرّية والكلام الخفي ويستمر عليه.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

٤. حرف/الفاء/

حرف الفاء من الحروف المهموسة الذي يؤدّى بنوع من الارتعاش وبسبب ميزة التفشي (الداني،١٤٢١: ١٦٣) فإنه من بين الأصوات التي تدلّ على توزيع الصوت وانتشاره. يقول ابن الفارض في بيت:

رأوا ضوء نوري، مرّة فتوهّموه نارا، فضلّوا في الهدى بالأشعّة (الديوان: ٨١)

تكرار حرف الفاء الذي يدل على الحيرة والضياع، إلى جانب موازنة المعنى مع كلمات مختارة «ضوء، نور، توهّم، نار، ضلال وأشعة» فإنه يخلق موسيقى مدهشة وفريدة. اهتمام ابن الفارض بالكلمات المذكورة التي تدل جميعها بطريقة ما على التشتت والحيرة، إلى جانب تكرار /ف/ جعلت نظم لحن جميل يسود هذا البيت. في مثال آخر:

فقد رفعت تاء المخاطب بيننا و في رفعها، عن فرقة الفرق، رفعتي (الديوان:٤٢)

تكرار /ف/ سبع مرات، إلى جانب كلمات التفرقة والفراق، توحي للقارئ موسيقى جميلة عن الانشقاق والتشتت. كما أنّ تكرار الصوت المجهور/ر/ مع ميزة التكرار والتعلق الخاصة به (زرقه، ١٩٩٣: ٩٥) تعزف بشكل جميل موسيقى تداوم واستمرار وحدة وجود الشاعر مع المحبوب، وافتراقه عن صف الزاهدين ليكون عابداً إلى يوم الحشر.

٥. حرف/الشين/

حرف /الشين/ المهموس ينتج صوتاً يتصف بالرخاوة والترقيق، وفي لفظه يخرج الهواء من الرئتين ويعبر الحنجرة دون أن تهتز الحبال الصوتية. في نطق الشين يمر الهواء من مخرج الشين وينتشر على سطح اللسان، ويوجد نوع من الريح في الجو يطلق عليه القدماء في المصطلح التفشّي (ستوده نيا، ١٣٧٨ش: ١١٩) لفظ هذا الحرف في معنى صوته يدل على نوع من التوسّع والانتشار. (عباس، ١٩٩٨م: ١١٧)

على سبيل المثال، عندما يتحدث الشاعر في البيت التالي عن السكر والأكل، فإنه يشير إلى أجواءٍ رومانسية هادئة، مترافقة بصب الخمر وشربه، مع لحن ممتع وهادىء لحرف /ش/:

فأوهمتُ صحبي أنّ شُرب شرابهم به سر سرّي، في انتشائي بنظرة (الديوان:٢٦)

تكرار الشين في كلمات هذين المصراعين، مع ميزة تكرار حرف الراء، يمنح المستمع موسيقى هادئة، تُسمع في كل لحظة نغمة محببة لصبّ الخمر في الأكواب وتقليبها.

في بيت آخر، يمكن فهم ميزة تفشي حرف الشين التي تدل على التوسّع والانتشار مع لحن لطيف وهادىء، حيث يشير إلى طلوع الشمس وإشراقها وتناثر أشعتها الذي غمر وجود الشاعر بأسره:

و قد طلعت شمس الشّهود، فأشرق الوجود، و حلّت بي عقود أخيّة (الديوان:٧٩)

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

إضافة إلى اللحن الصوتي لحرف الشين الذي يسود في هذا البيت، فإنّ موسيقى السجع في كلمات «شهود/وجود/عقود» تضاعف من الجو المطرب للقصيدة.

٦. حرف الهاء

الحرف الصامت /الهاء/ من الحروف الحلقية يلفظ من «أقصى الحلق» (النيرباني، ١٤٢٧: ٥٥) وبما أنّ مخرج هذا الحرف يقع في أبعد نقطة في الحلق، فإنّ أعضاء نطقه تنفتح بشكل كامل وتتوسع أثناء تلفظه، بحيث إنّ الصوت يوجّه من أعماق الوجود، وهذه الخاصية جعلتهم يعتبرون أنّ هذا الحرف يستخدم للتعبير عن المشاعر والقلق الداخلي والحزن والأسى. (عباس، ١٩٩٨م: ١٩٢) في البيت التالي تظهر هذه الميزة بشكل جميل:

وإني، إلى التهديد بالموت، راكنٌ ومن هوله أركان غيري هدّت *(الديوان: ٣٤)*

تكرار حرف /هـ/ بجانب ترتيب الكلمات «تهديد، موت، هول، هدّ»، يعزف لحن القلق بطريقة تموج فيها موسيقى الهول. وكأنّ الشاعر يتحدث عن الخوف والهول الذي يلجأ فيه إلى أحضان الحبيب، ومن ناحية أخرى، فيه إشارة إلى القلق والخوف من الموت لمن ليس له حبيب يلجأ إليه.

تُعزف موسيقى القلق هذه في بيت آخر كما يلي:

ولم يبق هولٌ دونها ما ركبتُهُ وأشهدُ نفسي فيه غيرَ زكيّة *(الديوان: ٤١)*

إنّ تكرار /هـ/ يزيح الستار عن نغمة الأحداث المخيفة التي قام الشاعر بالمجازفة بها للوصول إلى الحبيب. وبالطبع إنّ الشاعر قلق أيضاً من أنه ربما لا ينبغي أن تتواجد فيه تلك التزكية والإخلاص في «السير إلى المحبوب»، حيث تصل نغمة هذا التندم والحسرة إلى القارىء عن طريق تكرار الهاء. كذلك فإنّ هذا الحرف بما يمتلكه من خصائص الهمس والخفاء والرخاوة (قدورى، ١٤٢٤: ٢٩٢) فإنّه يلفظ بشكل خفيف وهادىء؛ بحيث يبقى جوهر الصوت مضمراً فيه. في البيت التالي تُعزف نغمة بطيئة ومخفية من تكرار /هـ/:

يسكّن بالتحريك، وهو بمهده إذا،ما له أيدي مربّيه، هزّت *(الديوان: ٥٨)*

يقدّم هذا البيت أغنية جميلة من «تهويدة» غناء الأم الّتي تحاول تهدئة طفلها في المهد، دون أن يظهر صوتها. فكلمة «هزّ» أساساً تدل على الهز المصحوب بالقلق (ابن فارس، ١٤٢٢، ٦: ٩) الذي يؤدي خلافه المتناقض مع كلمة «يسكّن» إلى جانب تكرار الصامت المهموس/هاء/ لحناً من القلق يؤدي في النهاية إلى الهدوء مع مداعبة يدي الأم. يتحدث الشاعر هنا عن محبة الأمومة للمحبوب، أي التى تجلب أنغامه المبهجة للعاشق السكينة بعد القلق.(فرغاني، ١٣٧٩ش: ٤٨١)

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

٣-٢. الجناس

إنّ الجناس كواحد من فنون البديع، يلعب من ناحية دوراً هاماً في بناء كلمات الجمل، ومن ناحية أخرى يمنح النص موسيقى جميلة «بطريقة تجعل النفس متعطّشة للاستماع» وذلك من خلال ترتيب الكلمات ذات اللحن بطريقة هندسية. (السيوطي، لاتا، ١: ٣٩٩). في التائيّة الكبرى تم استخدام أنواع مختلفة من الجناس للتعبير عن المفاهيم العرفانية، حيث سنشير إلى بعضها:

٣-٢-١. الجناس التام:

في الكلمتين المتشابهتين مع بعضهما في الحروف والترتيب، والعدد والحركات والسكنات، ولكنهما مختلفتان في المعنى، سواء كانت هاتان الكلمتان من نفس الجنس، أي كلاهما اسم، أو كلاهما فعل، أو كانتا مختلفتان، فالأولى اسم والثانية فعل. (إبن حجه، لاتا ،١ :٤١٨) وقد وصفوا هذا النوع من الجناس بأنه أكمل وأعلى درجات الجناس:

١.الجناس التام المماثل: إذا كانت الكلمتان متجانستان من حيث التركيب النحوي (نوع الكلمة) بمعنى أنّ كلاهما اسم أو فعل أو حرف، في هذه الحالة سيكون الجناس مماثلاً. (تفتازاني، ١٣٧٦ش: ٢٨٨) فتماثل الاسم والفعل يضفي جمالاً خاصاً وموسيقى للكلمات، وقد استخدم ابن الفارض هذا:

المثال الأول؛ التماثل الاسمي:

فمنّى مجذوبٌ اليها وجاذبٌ إليه و نزعُ النزعِ فی کلّ جذبَةِ *(الديوان:٥٧)*

كلمة «النزع» في اللغة لها معنيان: الأول بمعنى نزع الشيء وفصله عن مكانه، مثل نزع الروح عن الجسم، أو نزع الثوب؛ والآخر بمعنى الشوق. (جوهرى،١٤١٠؛ ٣: ١٢٨٩) في البيت أعلاه كلمة «النزع» موجودة في التركيب النحوي للاسم. استخدمت في الشطر الأول بمعنى الرغبة والانجذاب، وفي الشطر الثاني للدلالة على الاحتضار ونزع الروح، الجدير بالذكر بأنّ الاختلاف في إعراب الكلمات المتجانسة، وكذلك حرف التعريف (ال) في الجناس التام، لا يمنع التجانس. (سبكي، لاتا، ٢: ٢٨٤) في هذا البيت إضافة إلى الجناس المستخدم، فإنّ التكرار الاشتقاقي لكلمة «جذب» قد منح الكلمات موسيقى جذابة، وخاصية الجهر والقلقلة الخاصة بهذه الحروف تشير إلى نوع من الشدّة في هذا القوس، ممّا يذكرنا بحالة نزع الروح الصعبة عند الموت.

المثال الثاني؛ التماثل الفعلي:

ونفسي بصومي عن سواىَ تفَرّداً زکت *وبفضلِ الفيض عنّی* ***زکّت*** *(الديوان:٥٩)*

«زكت» مأخوذة من جذر «زكو» وأصلها بمعنى الرشد والنمو (ابن منظور،١٤١٤، ١٤: ٣٥٨) و بهذه المناسبة فإنها تستخدم في معنى التطهير والزكاة الشرعية أيضاً. (فراهيدى،١٤١٠، ٥: ٣٩٤) في البيت المذكور جاءت كلمتي «زكت» في

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

البنية النحوية للفعل، حيث أنّ زكت الأولى استُخدمت بمعنى «التطهير» و زكت الثانية بمعنى «الزكاة». تكرار حرف /ف/ مع خاصية التفشي تدل على انتشار وتوسع فيض الشاعر.

٢.الجناس التام المستوفي: هو الجناس الذي تختلف فيه الكلمتان المتجانستان تجانساً تاماً هيكلياً عن بعضهما. مثلاً الأولى فعل والثانية اسم. (ابن عربشاه، لاتا،٢: ٤٥٥):

*فضى **حان** سُكرى **حان** شكرى لفتية بهم تتم لى كتمُ الهوى مع شهرتي(الديوان:٢٦)*

«حان» الأولى من جذر «حون» بمعنى الخمّارة ومكان الشرب (ابن منظور، ١٤١٤، ١٣: ١٣٣) أمّا «حان» الثانية فمشتقة من «حين» وهي بمعنى الحلول واقتراب الوقت. (جوهرى، ١٤١٠، ٥: ٢١٠٦) الهيكل النحوى الأول اسم والأخر فعل. الكلمتان المتجانستان «حان» إلى جوار كلمتي «سكر» و «شكر»، قد أضفت على هذا البيت صوتاً لطيفاً، وهو مناسب لاحتفال السكر وشغف العشاق.

٣-٢-٢. الجناس الناقص

هناك كلمتان متجانستان تختلفان عن بعضهما في عدد الحروف، ولكنهما متماثلتان فى الحروف والهيئة. (ابن عربشاه، لاتا، ٢: ٤٥٩). هذا النوع من الجناس على نوعين:

١.جناس ناقص مطرّف: عندما يكون الحرف الزائد في بداية الكلمة الأولى أو بداية الكلمة الثانية، وهذا يطلقون عليه اسم الجناس المطرّف (إبن حجه، لاتا، ١: ٤٣٨)

المثال الأول: الحرف الزائد في بداية الكلمة المتجانسة الأولى:

*وكلّى لسانٌ ناظرٌ **مِسمع** يَدٌ لنطقٍ و إدراک و **سمعٍ** و بطشة (الديوان:٦٩)*

في الكلمتين المتجانستين «مسمع» و «سمع» هناك حرف /م/ زائد. يخلق هذا الجناس إلى جانب تكرار الصامت المهموس و الرقيق /س/ لحناً جميلاً وهادئاً عن الحانة، مما يثير لذّة خاصة عند المستمع.

المثال الثاني:الحرف الزائد في بداية المتجانس الثاني:

*ولاتاكُ **بِاللّاهى** عن اللهو جملةً فهزلُ **المَلاهى** جِدُّ نفسٍ مجلدِ (الديوان:٧٧)*

المتجانسان «اللاهى» و «الملاهى» حيث يوجد في الكلمة الثانية حرف/م/ وهو زائد بالنسبة للكلمة الأولى. في هذا البيت يُظهر التكرار الاشتقاقي لكلمة لهو، وعزف موسيقى عذبة ناتج عن تكرار حرفي /ل،هـ/، الاهتمام والجدّية اللذان يعنيهما الشاعر.

٣.**الجناس الناقص الوسط**: عندما يكون الحرف الزائد وسط الكلمة المتجانسة يكون له حالتان:

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

الف) الحرف الزائد في وسط المتجانس الأول:

فأجنادُ جيش البّر ما بين فارس على فرسٍ أو راجلٍ رجلةِ *(الديوان: ۷۸)*

كلمتي «فارس» و «فرس» متجانسان من النوع الناقص. ففي كلمة «فارس»؛ أي المتجانس الأول، نجد حرف «الف» زائداً بالنسبة لكلمة «فرس»، كما لو تمّ عزف الكثير من النغمات لجيش ضد جيش على طبول الحرب. كما أنّ تكرار الصامت /ج/ مع خاصية الجهر والشدّة والتضاد بين «فارس» و «راجل»، والجناس الناقص تمنح القارئ انطباعاً عن الانفصال وشدّة المعركة بين المحاربين.

ب) الحرف الزائد وسط الكلمة الثانية:

شفائی أشفی بل قضی الوجدُ أن قضی وبردُ غلیلی واجدٌ حرّ غلّتی *(الديوان: ۲۹)*

الشاهد في كلمتي «وجد» و «واجد»؛ حيث يمتلك المتجانس الثاني حرف «الف» زائد بالنسبة للمتجانس الأول. إلى جانب هذا الجناس فإنّ تكرار المشتقات «شفاء، قضى، وجد، غل» وكذلك التضاد بين «برد» و «حرّ» يدل على موسيقى تطرب السامع، وهذه النزاعات تدل على حلاوة الموت للعاشق من أجل الوصول إلى المعشوق.

۳-۳. السجع

أصل جذر كلمة «سجع» يدل على صوت متوازن وغنائي (ابن فارس، ۱۴۲۲؛ ۳: ۱۳۵) ولأنّ هناك نوع من الغناء واللحن الموسيقي في صوت الحمام والجمل، فقد عبّروا عنه «بالسجع». (ابن منظور، ۱۴۱۴؛ ۸: ۱۵۰). في هذه المحسّنات الأدبية تتفق الكلمات الأخيرة من القرائن مع بعضها في الوزن وحرف الروي أو مع كليهما. (همايی، ۱۳۴۰ش: ۴۰) إنّ ابن الفارض مع توالي استخدامه لأنواع السجع والصوت والموسيقى اللطيفة التي تحكم على أجواء أبياته؛ كأنّ كل بيت يتم إنشاده بصوت حمامة. بعض أنواع السجع المستخدم في نظم السلوك لابن الفارض، على الشكل التالي:

۳-۳-۱. السجع المتوازی أوالموازی

في هذا السجع تتطابق الكلمتان في الوزن وحرف القافية (الروي). (إبن حجه،لاتا، ۴:۲۷۸)بعد أن ذكر الزركشي أنواع السجع، اعتبر أنّ مكانة المتوازي عالية. (زركشی، ۱۴۱۰: ۱/ ۱۶۷). المثال الأول:

متی عصفَت ریحُ الولا قصفَت أخا غناء ولو بالفقرِ هبَّت لربَّت *(الديوان: ٤۰)*

فِعلي «عصفت» و«قصفت» متسقان مع بعضهما في الوزن وفي حرف الروي /ف/. كذلك الفعلان الآخران في المقطع الثاني «هبّت» و «ربَّت» متطابقان مع بعضهما في الوزن وحرف الروي /ب/. إنّ تكرار سجعين متوازيين في بيت واحد يخلق موسيقى مؤثرة. كما أنّ تكرار الصامت /ف/ مع خاصية التفشي يذكرنا بلحن التشتت والرياح.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

المثال الثاني:

لفظتُ مِن الأقوال لفظی عبرةً و حظّی مِن الأفعال فی کلّ فعلةِ *(الدیوان: ٥٨)*

کلمتي «أقوال» و «أفعال» لهما نفس الوزن وهما متوازیان في حرف /ل/ . تدل موسیقی هذا السجع إلی جانب الصامت /ل/ مع خاصیته الفصیحة علی استمرار التدفق الإرشادي.

٣-٣-٢. السجع المتوازن

في هذا النوع من السجع تکون الکلمتان متناسقتان في الوزن ولکنهما مختلفتان في حرف الروي.(سیوطی، لاتا، ١ :٥٠)

وأسمعی فی ذکری إسمی ذاکری ونفسی بنفسی الحسّ أصغَت وأسمَت(الدیوان: ٦٥)

فعلي «أصغت» و «أسمت» علی الرغم من أنهما غیر متطابقان في حرف الروي، إلا أنّهما في نفس الوزن، وإلی جانب اشتقاق الذکر والنفس یضفي جمالاً خاصاً علی الموسیقی في نهایة الشطر.

لقد خلق أسلوب ابن الفارض الإنتقائي لمختلف أنواع السجع، موسیقی ممتعة لإلقاء المفاهیم العرفانیة ونصائحه التوجیهیة. إنّ التکرارات المختلفة لأنواع السجع واعتماد الکلمات المسجّعة في التائیّة، تثیر موسیقی مطربة بما یتناسب مع أجواء الحماس والعاطفة، وهذا له تأثیر عمیق في نقل المعاني الباطنیة والعاطفیة للأبیات. کان للنظم الموسیقي المتوالي للسجع في هذه التائیّة قادراً علی إحیاء الروح الجافة للعشاق، وعزف لحن الحیاة کنغمات اسرافیل بأسلوب أدبي وتهکم صوتي للکلمات.

٤- النتائج

إنّ تشابه کلمتین متجانستین في صناعة «الجناس» قد خلق نوعاً من الموسیقی واللحن المحبب بین حروف التائیّة الکبری، مما ضاعف من جمال القصیدة الأدبیة قدر الإمکان. کما لعب «السجع» مثل الجناس إضافة إلی الهیئة الظاهریة للألفاظ في السیاق الصوتي لکلمات ونص القصیدة، دوراً هاماً في تجسید فن وجمال العبارات، بحیث تبهر القارئ بشکل کامل وتثیر إعجابه. إنّ وضع المحسنات البلاغیة من الجناس والسجع بجانب بعضها في القصیدة، أحدث عظمة کبیرة في فنّ طرح مواضیع القصیدة؛ لذلك فإنّ هاتین المحسّنتین إلی جانب الموسیقی الرائعة للأصوات المجهورة والمهموسة، قد رسمتا نوعاً من الجمال الإبداعي في التائیّة، حیث شکلت الأسلوب الشخصي لابن الفارض.

استطاع ابن الفارض من خلال الإبداع الفني للموسیقی الداخلیة في قصیدة التائیّة الکبری، واعتماد الخدع الأدبیة والأصوات المذکورة، أن ینشیء علاقة عمیقة بین النغمة السائدة في الأبیات، والملاحظات الباطنیة والمعرفیة ذات الجمال الاستثنائي. ینسج أسلوب التائیّة الموسیقي والسمفونیة الحزینة مکاشفات ورياضات صوفیة إلی جانب النغمة المطربة لوصال

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

المحبوب بشكل ساحر، بحيث يثير لاإرادياً في نفس القارىء قصة عشق مع رقصة لحن موزون للكلمات.

المصادر والمراجع

١. ابراهيم، ابن عربشاه(لاتا). **الأطول شرح تلخيص مفتاح العلوم**. بيروت: دارلكتب العلميه.

٢. ابن جنى، عثمان (لاتا). **الخصائص**. بيروت: دارلكتب العلمية.

٣. ابن حجه،تقى الدين بن على(لاتا). **خزانة الأدب وغاية الأرب**. بيروت: دارصادر.

٤. ابن فارس، احمد بن فارس (١۴٢٢). **معجم مقاييس اللغه**. بيروت: دار الاحياء التراث العربى.

٥. ابن فارض مصرى، عمربن على (١٣٩٥ش). **ديوان سلطان العاشقين**. ترجمه سيد فضل الله و اعظم السادات ميرقادرى، قم : انتشارات آيت اشراق.

۶. ـــــ، ـــــ (١۴١٠). **ديوان ابن فارض**. بيروت: دار الكتب العلميه.

٧. ابن منظور، محمد بن مكرم (١۴١۴). **لسان العرب**. بيروت.

٨. ابو الخير، ابن جزرى (١۴٢١). **التمهيد فى علم التجويد**. بيروت: مؤسسه الرسالة.

٩. ابوالحسني محمدعلى وسردار اصلاني(١٣٩٠). سلطان العاشقين (ابن الفارض) و خصائصه الشعرية. بحوث في اللغه العربيه و آدابها.شماره چهار.بهاروتابستان١٣٩٠.صص١٧-٢٨.

١٠.ابو الشباب، واصف (١٩٩٨). **القديم و الجديد فى الشعر العربى الحديث**. بيروت: دار النهضة العربية.

١١.انيس، ابراهيم (١٩٧١). **الأصوات اللغوية**.مصر: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر.

١٢.باقري، بهنام و علي سليمي (١٣٩٥). عناصر الإيقاع ودلالتها في "قصيدة الإنتفاضة" لسميح القاسم. **إضاءات نقدية**، السنة السادسة، العدد الثالث والعشرون، صص ١٠٩ -٧٥.

١٣.براتى، محمود و مريم نافلى (١٣٨٩). موسيقى درونى در شعر پايدارى «نمونه شعر فريد قادر طهماسبى». **نشريه ادبيات پايدارى** سال دوم. شماره سوم. پاييز ١٣٨٩. صص ۶٢ – ٨٩.

١۴.تفتازانى، مسعود (١٣٧۶). **مختصر المعانى**. قم: دارالفكر.

١٥.جامى، عبدالرحمن بن احمد (بى تا). **نفحات الأنس**. هند: مطبعة ليسي‌هند- كلكته.

١۶.جوهرى، اسماعيل بن حماد (١۴١٠). **الصحاح**. بيروت: دارالعلم.

١٧.حسينى زبيدى، سيد مرتضى (١۴١۴). **تاج العروس من جواهر القاموس**. بيروت: دارالفكر.

١٨.خفاجى،عبدالله (بى تا). **سرّالفصاحه**. عمان: دارالفكر.

١٩.الدانى، ابوعمرو (١۴٢١). **التحديد في الإتقان و التجويد**. عمان: دار عمار.

٢٠.ديوسالار، فرهاد. (١٣٨٨) تراسل حواس در شعر ابن فارض. تفسير و تحليل متون زبان و ادبيات فارسى (دهخدا).

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

سال اول.شماره اول.پائیز۱۳۸۸.صص ۵۵-۷۵.

۲۱.ذکاوتی قراگوزلو، علیرضا (۱۳۶۵). ابن فارض شاعر حبّ الهی. **نشریه معارف**. دوره سوم. شماره ۳. آذر و اسفند ۱۳۶۵.

۲۲.راغب اصفهانی، حسین بن محمد (۱۴۱۲). **مفردات ألفاظ القرآن**. بیروت: دارالشامیة.

۲۳.الرافعي، مصطفی صادق (۱۹۹۷م): **اعجاز القرآن والبلاغة النبویة**، القاهرة، دار المنار.

۲۴.زرکشی، محمد بن عبدالله (بی تا):**البرهان فی علوم القرآن**، دارالمعرفة، بیروت.

۲۵.سبکی،علی بن عبدالکافی (بی تا):**عروس الأفراح في شرح تلخیص المفتاح**، المکتبةالعصریة،بیروت.

۲۶.ستوده نیا، محمد رضا(۱۳۷۸): **بررسی تطبیقی میان تجوید و آواشناسی**. نشر رایزن، تهران.

۲۷.سکاکی، یوسف بن ابی بکر(بی تا). **مفتاح العلوم**. محقق: هنداوی، عبدالحمید. بیروت: دار الکتب العلمیة.

۲۸.سیوطی، جلال الدین (بی تا). **معترک الأقران فی إعجاز القرآن**. دارالفکر العربی.

۲۹.شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). **موسیقی شعر**. ویرایش سوم. چاپ نهم. تهران: آگاه.

۳۰.شمیسا، سیروس (۱۳۷۳). **کلیات سبک شناسی**. تهران: انتشارت فردوس.

۳۱.صارمی گروی سکینه ومرضیه آباد(۱۳۹۴).تحلیل صنعت متناقض‌نما در تائیه کبرای ابن فارض. پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت,سال چهارم.شماره دوم.پائیز و زمستان ۱۳۹۴ .صص۱۱۷-۱۳۳.

۳۲.صالح بك، محمد؛ راستگو، کبری (١٤٣٤). الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض: دراسة بنيوية شكلية. مجلة العلوم الإنسانية الدولية. العدد ٢٠ (٢). صص ٨٣- ١٠٠.

۳۳.صفی الدین حلی، عبدالعزیز(بی تا). **شرح الکافیة البدیعیة**. بغداد: مرکز البحوث والدراسات الإسلامیة.

۳۴.طالب زاده شوشتری عباس و سعیده ممیزی(۱۳۸۹). تجلی خواننده ضمنی در ساز موسیقی و تسمیه ی شراب؛ مورد کاوی باده سرایی ابن فارض و اعشی. نشریه ادب عربی. پاییز و زمستان ۱۳۹۸ شماره ۲. صص ۸۷-۱۰۷.

۳۵.طریحی، فخرالدین (۱۳۷۵). **مجمع البحرین**.تحقیق سید احمد حسینی. تهران : کتاب فروشی مرتضوی.

۳۶.عباس، حسن (۱۹۹۸). **خصائص الحروف العربیة ومعانیها**. منشورات اتحاد الکتاب العربی.

۳۷.عیاد، محمود (۱۹۸۱م). **الأسلوبیة الحدیثة– محاولة تعریف**. مجلة الفصول. المجلد الأول. العدد الثاني. الهیئة المصریة العامة للکتاب.

۳۸.فراهیدی، خلیل بن احمد (۱۴۱۰). **کتاب العین**. قم: انتشارات هجرت.

۳۹.قدروی، غانم (۱۴۲۴). **الدراسات الصوتیة عند علماء التجوید**. عمان : دار عمار.

۴۰.قویمی، مهوش(۱۳۸۳). **آوا و القاء**. تهران : هرمس.

۴۱.محمد عبد المطلب (۱۹۸۴م). **البلاغة والأسلوبیة**. الهیئة المصریة العامة للکتاب.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

۴۲.محمود عبد السميع، احمد (۱۴۲۴). **التجديد في الإتقان والتجويد**. بيروت: دار الكتاب بالعلمية.

۴۳.مطلوب، احمد (بی تا). **معجم المصطلحات البلاغية و تطورها**. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

۴۴.ناتل خانلری، پرویز (۱۳۳۳). **درباره وزن شعر «چند مقاله از پرویز ناتل خانلری»**. بی‌جا. بی‌نا. (به نقل از محمود براتی و مریم نافلی (۱۳۸۹). موسیقی درونی در شعر پایداری «نمونه شعر فرید قادر طهماسبی». نشریه ادبیات پایداری. سال دوم. شماره سوم.صص ۶۲ – ۸۹.

٤٥.نظام طهراني، نادر (١٤١٢). ابن الفارض والخمرة الروحية. مجلة العلوم الإنسانية. دوره ۳. شماره ۱-۲. صص ٥٥ – ٥٨.

۴۶.النيربانی، عبدالبديع (۱۴۲۷). **الجوانب الصوتية في كتب الاحتجاج للقراءات**. دمشق: دار الغوثانی.

٤٧.الوجي، عبد الرحمن (١٩٨٩). **الإيقاع في الشعر العربي**. ط١، دمشق: دار الحصاد.

٤٨.الورقي، علامة جلال الدين (١٣٨٦). **فنون بلاغت و صناعات ادبي**. تهران: مطبعة هما.

۴۹.همایی، جلال الدین(۱۳۸۹): **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، انتشارات اهورا،تهران.

۵۰.یار احمدی، لطف اللّه (۱۳۶۴). **درآمدی به آواشناسی**. طهران: مرکز نشر دانشگاهی.

Refrences

[1] Abbas, Hasan, (1998). *Characteristics and Meaning of Arabic Letters*. Publications of the Arab Writers Union

[2] Abul-Khair, Ibn Jazari, (2000). *Introduction to the Science of Tajweed*. Beirut: The Risalah Foundation.

[3] Abul-Hassani Muhammad Ali and Sardar Aslani (2012). Sultan Al-Ashiqin (Ibn Al-Farid) and his poetic characteristics. Research in the Arabic language and literature. Shamara Chahar. Bharutapistan Pp.17-28.

[4] Al-Dani, Abu Amr, (2000). *Al-Thahdid in Al-Taqan and Al-Tajwid*. Oman: Dar Ammar.

[5] Al-Nayrabani, Abd al-Badi, (2006). *Phonetic Aspects of Protest Books for Recitations*. Damascus: Dar Al-Ghouthani.

[6] Al-Rafi'i, Mustafa Sadiq, (1997 AD). *The Miracle of the Qur'an and the Prophetic Rhetoric*. Cairo: Dar Al-Manar.

[7] Anis, Abraham, (1971).'Linguistic Voices'. Nahdet Misr Library and Its Publication in Egypt.

[8] Ayyad, Mahmoud, (1981 AD). 'Modern Stylistics - An Attempt to Identify'. *Al-Fosoul Magazine*. Volume One. Number Two. The Egyptian General Book Authority.

[9] Barati, Mahmoud and Maryam Nafeli. (2010). 'Internal Music in Sustainability Poetry. Sample Poetry of Farid Qader Tahmasebi". *Journal of Sustainability Literatur*e.2 Year. 3rd edition. Fall 2010. Pp. 62-89.

[10] Divasalar, Farhad, (2011) Traces of the senses in the poetry of Ibn Fariz. Interpretation and analysis of Persian language and literature texts (Dehkhoda). First year. First

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

issue. Autumn 2010. pp. 55-75.
[11] Farahidi, Khalil Bin Ahmad, (1989). *Kitab Al-Ain*. Qom: Nashirat Ijirat.
[12] Ghavimi, Mahvash. (2004). *Sound and Induction*. Tehran: Hermes.
[13] Homayi, Jalaluddin, (2010). *Rhetoric and Literary Crafts*. Tehran: Ahura Publication.
[14] Hosseini Zubaidi, Seyyed Morteza, (1993). *The Crown of the Bride from the Jewel of the Dictionary*. Beirut: Dar al-Fikr.
[15] Ibn Arabshah,Abrahim, (Undated). *The longest explanation of Summarizing* by Miftah Al-Uloom Beiru.: Dar Al-Kutob Al-Scholar.
[16] Ibn Faris, Ahmad Ibn Faris, (2020). *Dictionary of Language Standards*. Beirut: Al-Ahya, Arab Heritage.
[17] Ibn Jen I. Othman, (Undated). *Characteristics*. Beirut: Scientific Books.
[18] Jami, Abd al-Rahman bin Ahmad, (Unpublished). *Nafhat al-Ans. Lisi Press*. India : Calcutta.
[19] Johari, Ismail Ibn Hammad, (1989). *Al-Sahah*. Beirut: Dar al-Alam.
[20] Khafaji, Abdullah, (Undated). *Sar al-Fasaha*. Oman-Jordan: Dar al-Fikr.
[21] Mahmoud Abd Al-Sami, Ahmad, (2020). *Innovation in Perfection and Tajweed* . Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya.
[22] Matlib, Ahmad, (Undated). *Glossary of Rhetorical Terms and Their Development*. Beirut :Lebanon Library Publishers.
[23] Mistrik,Jozef. (1985). 'Stylistika'. Slovenske pedagogicke nakladatelstvo.
[24] Muhammad Abdel Muttalib, (1984 AD). *Rhetoric and Stylistics*. Cairo: The Egyptian General Book Authority.
[25] Muhammad Ibn Makram, Ibn Manzur, (1993). *Lisan al-Arab*. Beirut.
[26] Natel Khanlari, Parviz, (1954). 'On the weight of poetry Several articles'. Bija: Bina. (Quoted by Mahmoud Barati and Maryam Nafli in the article: Internal music in the poem of sustainability " Sample of Farid Qader Tahmasebi Poetry ". *Journal of Sustainability Literature*. 2nd Year. 3rd Issue. Fall 2010. Pp. 62-89.
[27] Nizam Tehrani, Nader, (1992). 'Ibn Al-Fareed and Al-Khumrah Al-Ruhiya'. *Journal of Humanities*. Vol. 3. Nos 1-2. Pp. 55-58
[28] Omar Ibn Ali,Ibn Fariz Masri, (2016). *Divan of Sultan Al-Asheqin*. Translated by Seyyed Fazlullah and Azam Sadat Mirqaderi Qom: Ayatollah Ishraq Publications.
[29] …… .(1989). Ibn Farid's Diwan. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ulama.
[30] Qadrawi, Ghanem, (2003). *Phonological Studies of Tajweed Scholars*. Amman :Dar Ammar.
[31] Ragheb Isfahani, Husayn Ibn Muhammad, (1991). *Vocabulary of Words of the Qur'an*. Beirut :Dar al-Shamiyah.
[32] Safa al-Din Hali, Abdulaziz, (Undated). *Explanation of Al-Kafiya Al-Badi'iyyah*. Baghdad: Center for Islamic Research and Studies.
[33] Saremi Garvi Sakineh and Marzieh Abad (2015). *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, 4th Year. 2nd Issue. Fall and Winter. Pp. 117-133.
[34] Sakaki, Youssef bin Abi Bakr, (Undated). *Miftah Al-Uloom*. Investigator'. Hindawi,

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

Abdel-Hamid. Beirut: Dar Al-Kutub Al-'Ilmiyya.
[35] Saleh Beck, Muhammad; Rastgoo, Kobra, (2012). 'Internal Al-Iqa'a in Ibn al-Fard 's Poetry: The Level of Formal Studies'. *Journal of Humanities*. Number 20 (2). Pp. 83-100.
[36] Sauti, Jalal al-Din, (Undated). *The Battle of Peers in the Miracles of the Qur'an*. Dar Al-Fikr Al-Arabi, PJ.
[37] Shafiee Kadkani, Mohammad Reza, (2007). *Poetry Music*, 3rd Year. 9th Edition. Tehran: Aga press.
[38] Shamisa, Sirus, (1994). *Generalities of Stylistics*. Tehran: Ferdows Publication.
[39] Sobky, Ali bin Abd al-Kafi, (PTA). *Bride of Weddings in Explanation of Summarizing the Miftah*. Beirut: Modern Library.
[40] Sotoudehnia, Mohammad Reza, (1999). *A Comparative Study between Tajweed and Phonology*. Tehran: Raizan Publication.
[41] Talebzadeh Shoushtari Abbas and Saeedeh Momizi, (2010). 'The manifestation of the implicit singer in a musical instrument and the naming of wine; The case of Ibn Fariz and Ashi windmills'. *Journal of Arabic Literature*. Fall and Winter 2019 No. 2. pp. 87-107.
[42] Taftazani, Massoud, (1997). *Summary of Meanings*. Qom: Dar al-Fikr.
[43] Taqi al-Din Ibn, Ali Ibn Hajjah, (Undated). *Treasury of Literature and the Purpose of Arab*, Beirut: Dar Sader.
[44] Taraihi, Fakhr al-Din, (1996). 'The Bahrain Council'. Tehran: investigation by Sayed Ahmed Hosni. Kitabfrushi Mortazavi.
[45] Verdonk, Peter, (2002). *Stylistics. Oxford Introductions to Language Study*. London: Oxford University Press.
[46] Verdonk, Peter, (2002). *Stylistics*. Tehran: Oxford Introductions to Language Study.
[47] Wassef,Abu Al-Shabab, (1998). *Old and New in Modern Arabic Poetry*. Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabia.
[48] Yar Ahmadi, Lotfollah, (1985). *An Introduction to Phonetics*. Tehran: University Publishing Center.
[49] Zakawati Qaraguzlu, Alireza, (1986). 'Ibn Fariz. Poet of Divine Love'. *Maaref Magazine*.
[50] Zarkashi, Muhammad bin Abdullah, (Undated). *Evidence in the Sciences of the Qur'an*. Beirut: House of Knowledge.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

Stylistic Analysis of Spiritual Rhythm in the Ode *Taeet Al-Kabra* of Ibn Farraz Mesri

Javad Moin[1*], Seyed Mohammad Reza Mostafavi Nia[2], Nooroddin Parvin[3]

1. Academic Member, Department of Arabic Language and Literature, Al-Mustafa International University, Mashhad
2. Associate Professor, Arabic Language and Literature, Qom University.
3. Assistant Professor, Arabic Language and Literature, Shahid Mahallati Higher Education Complex, Qom

Abstract

Stylistic as one of the methods of understanding contemporary critical linguistics discovers the thought process of literary figures with the study of their inner world, aim and thought as well as their personal style. Spiritual music is one of the levels of linguistic analysis that is important in stylistic study process. The Ode *Taeet al-Kabra* is an immortal work of Ibn Farraz Mesri, a 7th century Egyptian poet, mystic and author that with more than 700 verses is identified as "Nazm al-Saluk ". In addition to divine love and mysticism, it is also known for its beautiful text as well as literary and rhetorical mastery. This study examines the rhythm of al-Kabra's ideality with a descriptive-analytical method and relying on stylistics. The results indicate that Ibn Farraz in his story by using coherent and epic phonemes and different types of prose, provides a symphony of comfort in the layout of space of letter and words that audience are interesting and affected with.

***Keywords**:* Stylistics; Internal Rhytm; Ibn Farraz; Taeet Al-Kabra

*Corresponding Author's E-mail: Jmoein56@yahoo.com

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]

سبک‌شناسی موسیقی داخلی در تائیه الکبری ابن فارض مصری

جواد معین[1*]، سید محمد رضی مصطفوی‌نیا[2]، نور الدین پروین[3]

۱.دانش آموخته سطح چهار حوزه علمیه خراسان و عضو گروه علمی زبان و ادبیات عرب جامعه المصطفی العالمیه، مشهد
۲. دانشیارگروه زبان وادبیات عرب دانشگاه قم
۳. استادیار زبان و ادبیات عرب مجتمع آموزش عالی شهید محلاتی (ره)، قم

چکیده

سبک‌شناسی به عنوان یکی از روش‌های زبان‌شناسی نقد معاصر، با بررسی سبک متن دنیای درونی، اهداف و تفکرات ادیب را کشف نموده و سبک شخصی ایشان را کشف می‌نماید. موسیقی معنوی سبک یکی از سطوح تحلیل زبان است که در فرآیند بررسی سبک‌شناسانه از اهمیت شایانی برخوردار است. قصیده تائیه الکبری اثری جاوید از شاعر، عارف و ادیب قرن هفتم، ابن فارض مصری بوده که با بیش از ۷۰۰ بیت به «نظم السلوک» شناخته شده، که علاوه بر مضامین عشق و عرفان الهی، به متنی زیبا و شاهکار ادبی و بلاغی نیز شهره یافته است. جستار حاضر با روش توصیفی – تحلیلی و با تکیه بر سبک‌شناسی به بررسی موسیقی درونی قصیده التائیۀ الکبری می‌پردازد. نتایج حاکی از آن است که ابن فارض در قصیده خویش با کاربرد آواهای مجهور و مهموس و انواع سجع و جناس متناسب با معانی خویش، سمفنویی دلنشینی را در فضای چینش حروف و واژه‌ها فراهم نموده که جلوه‌های زیبایی بلاغی آن مخاطب را مجذوب و متاثر می‌نماید.

واژگان کلیدی: سبک شناسی، موسیقی درونی، ابن فارض، تائیۀ الکبری.

* نویسنده مسئول مقاله: E-mail: Jmoein56@yahoo.com

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-25]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8]