

دراسات في العلوم الإنسانية

٢٨(٣)، الخريف ١٤٤٣/١٤٠٠/٢٠٢١، صص ١٧-٤٣

ISSN: 2538-2160

http://aijh.modares.ac.ir

مقالة محكمة

DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.8.8

أسلوبية الموسيقى الداخلية في النائية الكبرى لابن الفارض المصري

جواد معين^١، سيد محمد رضی مصطفوی نیا^٢، نور الدين پروين^٣

١. خريج المستوى الرابع من حوزة حراسان العلمية وعضو قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة المصطفى الدولية، مشهد

٢. أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة قم

٣. أستاذ مساعد للغة العربية وآدابها في مجمع التعليم العالي الشهيد محلاتي (ره)، قم

تاريخ القبول: ١٤٤٢/٠٤/٠٢

تاريخ الوصول: ١٤٤٢/٠١/١٦

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 وعلمه الداخلي وأهدافه وأفكاره. الموسيقى الداخلية للأسلوب هي أحد أساليب تحليل اللغة وهي تعدّ مهمة للغاية في عملية الدراسة الأسلوبية. قصيدة النائية الكبرى هي عمل خالد للشاعر والعارف والأديب المصري "ابن الفارض"، الذي عاش في القرن السابع، وهي مكونة من ٧٠٠ بيتاً وتسمى «نظم السلوك»، بالإضافة إلى موضوعات الحب والتصوّف الإلهي، فإنّها مشهورة بأنّها نص جميل وهي تحفة أدبية وبلاغية. تقوم هذه المقالة من خلال المنهج الوصفي- التحليلي وبالاعتماد على الأسلوبية، بدراسة الموسيقى الداخلية للقصيدة النائية 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 الرئيسية: الأسلوبية، الموسيقى الداخلية، ابن الفارض، النائية الكبرى.

١. المقدمة

تُظهر الموسيقى مثل الشعر والرسم والفنون الجميلة الأخرى تأثيرات لونية مختلفة مثل الأحزان والأفراح، والآمال والفشل، والحب والحرم، والإخفاقات والانتصارات؛ لذلك فإنّ الموسيقى لغة المشاعر وترجمان القلب (مراغي، ١٣٥٦ ش: ١٣). لا شكّ، إنّ بعض الصناعات المبتكرة لها وظيفة فعّالة في الموسيقى. قام شفيعي كدكي 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 كدكي، ١٣٨٦: ٢٩٤ - ٣١٣). «يتمّ تحديد الموسيقى الخارجية (الجنابية) 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 (أبو الشهاب، ١٩٨٨ م: ٢٦٦). تعدّ الموسيقى التي تزيد من جمال النصّ وبهاءه من القضايا التي 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 القارئ 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 الذي يعتمد على المنهج الوصفي-التحليلي إلى دراسة أسلوب الموسيقى الداخلية (الأصوات المجهورة والمهموسة، الجناس والسجع) في النائية الكبرى لابن الفارض والإجابة عن الأسئلة التالية:

أسئلة البحث

١. ما هي أبرز ملامح الموسيقى الداخلية في قصيدة النائية الكبرى؟
٢. كيف ظهر تأثير الموسيقى 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 القيم، ومن بين الأبحاث المكتوبة في هذا المجال:

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 الحسيني وسردار أصلاي (١٣٩٠ش) في مقالة تحمل عنوان «سلطان العاشقين (ابن الفارض) وخصائصه الشعرية» بدراسة خصائص قصائد ابن الفارض. الجدير بالذكر بأنه على الرغم من أنّ لهذه المقالة قيمة علمية جيدة، إلا أنّ المؤلفين قد تناولوا الموضوع بشكل عام، وقدموا 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 تائفة 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 والرقى 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. تطرقت سكينه صارمي گروي ومرضية آباد (١٣٩٤ش) في مقالة بعنوان «تحليل صناعة التناقض في التائفة الكبرى لابن الفارض» إلى تعريف التناقض وقيمتها الأدبية والبلاغية، كما شرحوا أنواع التناقض مع تحليلها في ديوان ابن الفارض.
 ٦. قام عباس طالبزاده شوشتری وسعيده ميمزي (١٣٩٨ش) في مقالة بعنوان «ظهور المغنيّ الضمني في الآلة الموسيقية واسم الخمر الذي استخرجه ابن الفارض والأعشى» بدراسة ظهور «المغنيّ 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 التائفة 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

١-٢. الأسلوبية

الأسلوبية، علم جديد يدرس الأساليب الأدبية واللغوية ويحللها، ويقوم بدراسة الشكل الفني باستخدام الدلالات والمعاني (عياد، 13، 14: 1981). يعتقد شكري بأنّ الأسلوبية هي وسيلة لتميز 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، 13-14: 1981). يقول عالم الأسلوب التشيكي ميسترليك: «الأسلوبية هي دراسة اختيارات وأساليب استخدام اللغويات وتعدد اللغات وتقنيات التعرف على الجمال والصناعات، والتقنيات الخاصة المستخدمة

في الاتصال اللفظي» (mistrik, 1985: ١٥). أما بيتر وردانك فهو الآخر، يرى بأن: «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^١ ما أحد مظاهر الموسيقى الشعرية المختلفة. الموسيقى الداخلية هي نتيجة التناغم ونسبة تركيب الكلمات والرتين الخاص لكل حرف بجوار الحروف الأخرى. (شفيعي كدكبي، ١٣٨٦: ٥١). تعدّ الموسيقى الداخلية جزءاً من البنية الموسيقية للشعر: فهي تعتمد على الخصائص الصوتية للحروف أولاً، و على التشكيل المنعم للألفاظ والتراكيب ثانياً (الورقي، ١٩٨٤: ٢١٨). وراء الموسيقى الخارجية هناك موسيقى 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 داخلية في صميم البناء الإيقاعي للشعر، تسير سير الشاعر، وتردد صدى أنفاسه، وتلون رؤيته بجمال أصداها فتتسم 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 عامة للغاية ومبهمة، لأنه لا يوجد في الموسيقى معاني خاصة بإزاء الأصوات، لكن في الشعر يكون التعبير عن الحالات، أكثر دقة وصرحة مقارنة مع الموسيقى، لأنّ كل ففة من الأصوات تحتوي على معاني محددة، ولكن بما أنّ الشاعر يجب خلق الحدود والقيود، فإنّ لذلك قيود خاصة. (ناتل خانلري، ١٣٣٣ش: ١٧-١٩). لذلك فإنّ أسلوبية الموسيقى الداخلية تزيح الستار عن أسرار وعجائب الطبقات الموسيقية للنص، وتنقل أقصى تأثير للقارئ، لذلك تحاول المقالة التالية، دراسة تكرار الأصوات المهجورة والمهموسة والجناس والسجع في قصيدة التائيّة الكبرى.

٢-٣. قصيدة التائيّة 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 rhythm

سوريا. يتكون هذا الديوان من مجموعة قصائد ومقاطع مؤلفة من بيتين وأغاز، 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:

سَقَّتَنِي حَمِيًّا الْحَبِّ رَاحَةً مُقَلَّتَنِي
وَكَأْسِي مَحِيًّا مَن عَنِ الْحُسْنِ جَلَّتْ (الديوان: ٢٦)

إنّ التائيّة الكبرى هي الثمرة الحقيقية للحالات التي مرّ بها ابن الفارض، وقد أثّرت تلك الحالة «الغيبية»، التي استحوذت على روح الشاعر مرات عديدة على تقسيم هذه القصيدة إلى أجزاء معينة، وهو أمر ذو قيمة من حيث تصوير حالات السلوك المختلفة. (ذكاوتي، ١٣٦٥: ١٢٦) يعرّف 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» (ميرقادرى؛ 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 غنة، 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 (اشتاتين، ١٣٩٢ش: ٢٢٧). يعتقد اللغويون بناءً على النتائج العلمية بأنّ لأصوات 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

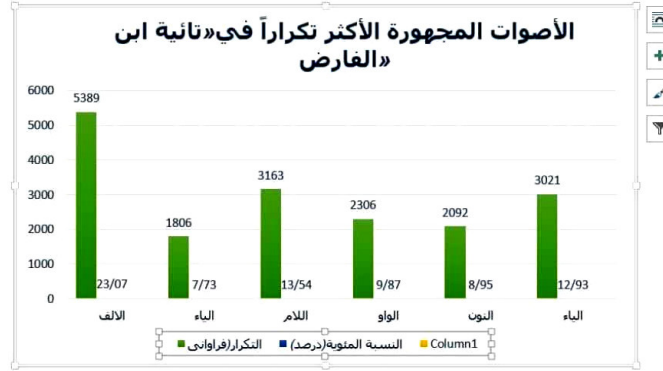
أصوات الجهر هي تلك الأصوات التي تهمز فيها الحبال الصوتية في الحنجرة أثناء إنتاجها. بهذه الطريقة تقترب الحبال الصوتية من بعضها البعض مع انقباض المزمار وانغلاقه، وبالتالي يضيق المزمار، لكن لا يزال إمكانية مرور الهواء، مع مرور الهواء من هذه القناة تهمز الحبال الصوتية بانتظام، مما يخلق حالة خاصة تسمى «الجهر»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

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

جدول ١: تكرار الأصوات المجهورة في تائية ابن الفارض

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

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



الف) دراسة الأصوات المجهورة الأكثر تكراراً:

١. حرف /الألف/

يعتبر حرف الألف من بين الأصوات المجهورة، الأكثر تكراراً في التائية 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، ١٤٢٤: ٩١) إنَّ هذا الحرف بما له من خصائص موسيقية في نطقه، يذُكر بالأصوات الصاخبة والضجيج والأغاني العالية والصراخ. (قوي، ١٣٨٣ش: ٣١)

لها صلواتي، «بالمقام»، أقيمها
و أشهد فيها أنها لي صلت (الديوان: ٣٧)

تكرار حرف الألف في هذا البيت يستحضر صخب وهمس مناسك الحج و صلاة الحجاج في طوفان الجموع في ذهن القارئ. كما أنَّ فعل «أشهد» يثبت هذا الأمر نفسه؛ لأنَّ الشهادة والتشهد عادة ما تتم بصوت مرتفع حتى يسمع الآخرون ويؤمنون على ذلك. كما أنَّ تكرار مشتقات «الصلاة» وحرف الصغير /ص/ في كلا الشطرين، يضاعف من جمال هذه الموسيقى الرثانة. أدى تكرار حرف الألف في البيت التالي إلى خلق سمفونية جميلة:

أهل كان من ناجك، ثم، سالجهر، أم
سمعت خطاباً عن صدك المصوت (الديوان: ١٧٦)

«الصدى» يعني عودة الصوت ورجوعه. (راغب، ١٤١٢: ٤٨١) 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 والشدة.

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 الصننى منى خفتى حقيقتى (الديوان: ٢٨)

و قد برح التبريح بي، و أبادني

التردد الصامت لحرف /ب/ بخاصية القلقلّة والنبرة، يعزف موسيقى مفجعة يصبح فيها الشاعر من آلام الحب، ويتحدث بصوت عالٍ من أعماق وجوده عن حزنه ومعاناته. إنّ كلمة «برح» التي تعني المعاناة بمشقة كبيرة (فراهيدي، ١٤١٠، ٣: ٢١٦) إلى جانب تكرار الباء، تستحضر بوضوح هذه النغمة الحزينة وكأنّ الشاعر غنّى «حرقه الحب ومشقة العشق الذي ألمني وأهلكني دفعة واحدة». (فرغاني، ١٣٧٩ش: ٢٠٨)

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

ولا حدّتنا الحادثات بنكبة (الديوان: ٥٣)

ولا صبحتنا النائبات بنبوة

إنّ الجهر الشديد في موسيقى حرف الباء إلى جانب كلمة «النائبات» بمعنى الصعوبة والمصيبة (ابن منظور، ١٤١٤، ١: ٧٧٤) وكلمة «نبوة» بمعنى النكبة (زبيدي، ١٤١٤، ٢٠: ٢١٢) والصعوبات تشير إلى الظلم والاضطهاد الذي لقاها 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 والاتساق والحزم أيضاً». (عباس، ١٩٩٨م: ٧٨) في البيت:

و بيني، فكانت منك أجمل حلية (الديوان: ٣١)

فحلّيت لي البلوى، فحلّيت بينها

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

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 إنه طالما أنّ الحب والعشق يتدفقان، فإنّ عزة العاشقين وافتخارهم يتدفق أيضاً:

و لو عزّز فيها الدّلّ ما لدّ لي الهوى
و لم تك لو لا الحبّ، في الدّلّ عزّرتي (الديوان: ٣٦)

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

٤. حرف/الواو/

حرف مجهور فيه رخاوة وانفتاح واستفال (ابن جزري، ١٤٢١: ١٦٠) ويسبب هذه الخصائص فإنه يعتبر من الأصوات الطليقة، و يصبح سبب للنعومة والعذوبة في النغمة واللفظ. إنّ اللطف والنعومة المنبعثة من إيقاع تكرار /و/ في البيت التالي تمتع للأذن:

ولا اختصّ وقت دون وقت بطيبة
بها كل أوقاتي مواسم للذة (الديوان: ٥٣)

إنّ الشاعر بالصوت الهاديء 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 وراقيق للقارئ:

وأوجدتني روحي، و روح تنفسي
يعطر أنفاس العبير المفتت (الديوان: ٥٦)

نجد في هذا البيت بأن معاني الرائحة الطيبة للمحبيب، وروحه ونفسه إلى جانب تكرار /و/ قد خلق لنا نفسياً، حتى أنّ تكرار الحرف المجهور وتكرار /ر/ يشير أيضاً إلى تعاقب هذه السعادة واللطف.

٥. حرف/النون/

حرف النون هو حرف لثوي أنفي وجهري (قدوري، ١٤٢٤: ٢٩١) وبما أنّ لهذه الحرف، صفة بين الشدّة والرخاوة، فإنه يحتوي على أصوات عالية وبالطبع ناعمة (محمود، ١٤٢٤: ١٠٨) 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:

فطوفانٌ «نوح» عند نوحى كأدعني
و إيقاد نيران «الخليل» كلوعتي (الديوان: ٢٧)

في هذا البيت كلمة نوح من مصدر «ناخ» ومعنى الصراخ بالتهنيدات والآهات (راغب، ١٤٢٤: ٨٢٧) وكلمة «لوعة» تعني إذابة القلب بالحزن والأسى (فراهيدي، ١٤١٠، ٢: ٢٥٠) هاتان الكلمتان مع تكرار حرف النون تثيران جواً مليئاً بالحزن والأسى، حتى أنّ الشاعر وفي تشبيح 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 من عرسِ الثمني تَمَر العنا فللله نفس، في مناهها، تعنّت (الديوان: ٣٦)

«العنا» بمعنى المشقة (فراهيدي، ١٤١٠، ٢: ٢٥٣) و التعب (زبيدي، ١٤١٤، ١٩: ٧١١)، وتكرر 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.

٤. 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:

ولما 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 نسيمات 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 أوليته خير قنيةٍ قديم ولائي فيك من شر قنيةٍ (الديوان: ٣٠)

فالتكرار الصامت للحرف /الياء/ يشير إلى لحن هادئ وصل إليه الشاعر بعد أن قطع وادي الملامة والمرارة. وكلمة «قنية» [رفع 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.

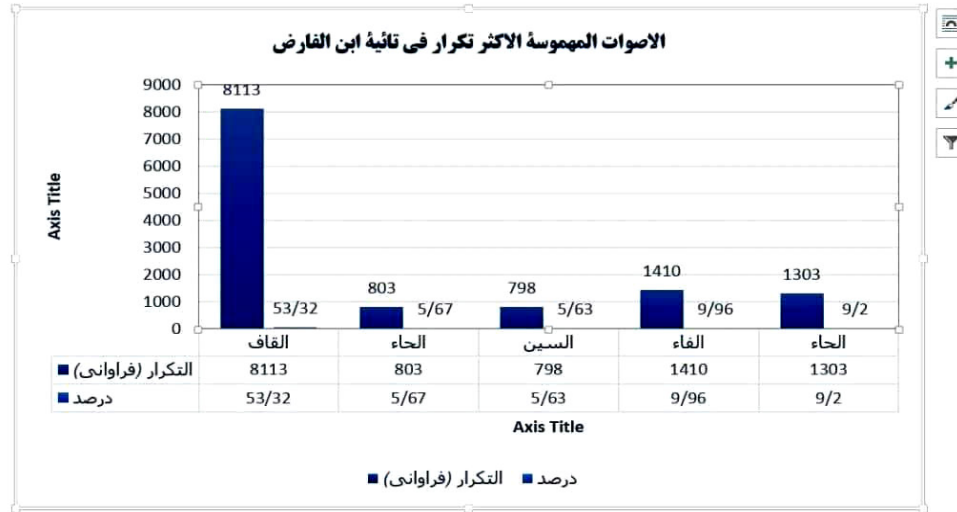
٣-١-٢. الأصوات المهموسة

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

الجدول ٢: تكرار الأصوات المهموسة في تائية ابن الفارض

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

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



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 يفصل كلا العضوين فجأة عن بعضهما البعض، ومع قذف الهواء إلى الخارج يولد صوت متفجر شديد. (ستوده نيا، ١٣٧٨ ش: ١١١) وصف القاف بأنه حرف مهموس له شدة واستعلاء وقلقلة وانفتاح، ومع نطقه يصل إلى الأذن نوع من الضخامة والتفخيم. (ابن جزري، ١٤٢١: ١٤٨) ما يمكن الشعور به من موسيقى ولحن هذا الحرف أثناء تكراره، هو صوت الانفجار الشديد الذي يخفي في طبائه نوع من الثقل والتفخيم. نغمات هذا النوع من الصوت الانفجاري وشدة الموسيقى في بعض أبيات التائيّة الكبرى، تؤدي -أجمل ما يمكن- إلى ربط الأصوات ومعاني الكلمات:

ففتحت، وفتق الترقق ظاهر سّتي (الديوان: ٦٠)

ففتحت القرى فوق الأثير لرتق ما

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

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 القارئ قوته واستعلاءه في فتح جميع العقد مرّات ومرّات. في مثال آخر، فإن تكرار حرف القاف يجعل قارئه يسمع صوتاً مؤثراً وشديداً:

فيرقص قلبي، وارتعاش مفاصلي
يصفّق كالشادي، وروحي قيتي (الديوان: ٥٦)

إنّ تكرار حرف القاف وموسيقاه في كلمات «يرقص، قلب، يصفّق، قينة» يشهد على شدّة فرح الشاعر وشكره، كما في كلمة «يرقص»، التي نشهد دلالة على نوع من الانفعال والإثارة (طريحي، ١٣٧٥ش، ٤: ١٧٢) التي عندما تُنسب إلى «القلب» الذي يضخ الدم بمركات شديدة ومتتالية، فإنه يزيد من إيقاعه الشديد والملء 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» (فراهيدي، ١٤١٠، ٥: ٦٦) وهو يدلّ على استمرار حالة التصفيق المصحوب بصوت عالٍ و«القينة» التي هي 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 صاحبة وكأنها على وشك الانفجار.

٢. حرف /الحاء/

حرف الحاء الصامت من الحروف المهموسة التي بالإضافة إلى ميزة الرخاوة والاستفال والانفتاح، فإنّ لحرف الحاء صفة «البُحّة» أيضاً. (ابن جنى، لاتا، ٣: ٨٨) البُحّة 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 مبوح؛ 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 تكرار حرف /الحاء/ لحناً حزيناً؛ يروي للسامع قلق وألم العشق، حيث يعبر عن هذا الحزن بغصّة وألم:

ولم أحك، في حبيك، حالي تترّما
بها لاضطراب، بل لتفيس كرتي (الديوان: ٢٩)

في هذا البيت تثير الموسيقى التي يخلقها تكرار حرف الحاء، أجواء خاصة من الاضطراب والقلق والضيق، وكأنه لم يحك (لم أحك) هذه الآلام؛ لأنّ الحزن ما زال باقياً في حلقه. كذلك يقول ابن الفارض في بيت آخر:

إذا لاح معنى الحسن في أيّ صورة
وناح معنى الحزن في أيّ سورة (الديوان: ٥٦)

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

٣. حرف /السين/

اعتبروا أنّ حرف السين من الحروف المهموسة وله صفة الصغبر 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، ١٣٧٨ ش: ١٤٢) بسبب هذه الخصاص، ينتقل إلى السامع نوع من الهدوء والصمت عند لفظ الحرف المهموس /س/ وهو متعلق بتأكل و رخاوة هذا الحرف. يمكن الشعور بصفات /س/ أكثر عند خلق أجواء مغرية و غامضة، والنجوى والحالات الخفية وما شابه ذلك. فمثلاً في بيت حافظ حيث يقول:

آن كس است اهل بشارت كه اشارت داند نكته ها هست بسى محرم اسرار كجاست

{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 العذال. في البيت، حديث عن النجوى والهمسات الداخلية، حيث يضيف تكرار السين بدلالاته الخفية والسريّة نغمة جميلة لتلك الكلمات:

فأبدت، ولم ينطق لسانى لسمعه هو اجس نفسى سرّ ما عنه أخفت (الديوان: ٢٨)

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

أسرت تمنّى حبها النفس حيث لا رقيب حجى سرّ لستري وخصت (الديوان: ٣٦)

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

٤. حرف/الفاء/

حرف الفاء من الحروف المهموسة الذي يؤدي بنوع من الارتعاش وبسبب ميزة التفشي (الداني، ١٤٢١: ١٤٣) فإنه من بين الأصوات التي تدلّ على توزيع الصوت وانتشاره. يقول ابن الفارض في بيت:

رأوا ضوء نوري، مرّة فتوهّموه
نارا، فضّلوا في الهدى بالأشعة (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 ناء المخاطب بيننا
و في رفعتها، عن فرقة الفرق، رفعتي (الديوان: ٤٢)

تكرار /ف/ سبع مرات، إلى جانب كلمات التفرقة والفرق، توحى للقارئ موسيقى جميلة عن الانشقاق والتشتت. كما أنّ تكرار الصوت المجهور /ر/ مع ميزة التكرار والتعلق الخاصة به (زرقة، 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 تحتز 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 أجواء رومانسية هادئة، مترافقة بصب الخمر وشربه، مع لحن ممتع وهادىء لحرف /ش/:

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

تكرار الشين في كلمات هذين المصراعين، مع ميزة تكرار حرف الرء، 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:

وقد طلعت شمس الشهود، فأشرق
الوجود، و حلت بي عقود أخية (الديوان: ٧٩)

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

٤. حرف الهاء

الحرف الصامت /هاء/ من الحروف الحلقية بلفظ من «أقصى الحلق» (الزباني، 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 يوجه 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:

واني، إلى التهديد بالموت، راكّن
ومن هوله أركان غيري هَدّت (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 هول دونها ما ركبتُه
وأشبهه نفسي فيه غير زكّية (الديوان: ٤١)

إنّ تكرار /هـ/ يزيح الستار عن نعمة الأحداث المخيفة التي قام الشاعر بالمجازفة بما 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 نعمة هذا التندم والحسرة إلى القارىء عن طريق تكرار الهاء. كذلك فإنّ هذا الحرف بما يمتلكه من خصائص الهمس والخفاء والرخاوة (قدوري، ١٤٢٤: ٢٩٢) فإنّه يلفظ بشكل خفيف وهادىء؛ بحيث يبقى جوهر الصوت مضمرّاً فيه. في البيت التالي تُعزف نعمة بطيئة ومخفية من تكرار /هـ/:

يسكن بالتحريك، وهو بمهده
إذا، ما له أيدي مرّيه، هزّت (الديوان: ٥٨)

يقدم هذا البيت أغنية جميلة من «تهويدة» غناء الأم التي تحاول تهدئة طفلها في المهده، دون أن يظهر صوتها. فكلمة «هزّت» أساساً تدل على الهز المصحوب بالقلق (ابن فارس، ١٤٢٢، ٦: ٩) الذي يؤدي خلافه المتناقض مع كلمة «يسكن» 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 التي تجلب أنغامه المبهجة للعاشق السكينة بعد القلق. (فرغاني، ١٣٧٩ش: ٤٨١)

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 متعطشة للاستماع» وذلك من خلال ترتيب الكلمات ذات اللحن بطريقة هندسية. (السيوطي، لاتا، ١: ٣٩٩). في الثائفة 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. (ابن حجة، 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 مائلاً. (تفتازاني، ١٣٧٦: ٢٨٨) فتماثل الاسم والفعل يضي جمالاً خاصاً وموسيقى للكلمات، وقد استخدم ابن الفارض هذا:

المثال الأول؛ التماثل الاسمي:

فمَنى مجذوبٌ إليها وجاذبٌ إليه و نزعُ النزع في كل جذبة (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 الاشتقائي لكلمة «جذب» قد منح الكلمات موسيقى جذابة، وخاصية الجهر والقلقلة الخاصة بهذه الحروف تشير إلى نوع من الشدة في هذا القوس، مما يذكرنا بحالة نزع الروح الصعبة عند الموت.

المثال الثاني؛ التماثل الفعلي:

ونفسي بصومي عن سواي تقرداً زكّت وفضل الفيض عني زكّت (الديوان: ٥٩)

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

البنية النحوية للفعل، حيث أنّ زكت الأولى استُخدمت بمعنى «التطهير» و زكت الثانية بمعنى «الزكاة». تكرر 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 عريشاه، لاتا، ٢: ٤٥٥):

ففى حان سُكرى حان سُكرى لفتية
بجيم تم لى كتم الهوى مع شهريّ (الديوان: ٢٦)

«حان» الأولى من جذر «حون» بمعنى الحَمارة 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 حوار 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 في الحروف والهيئة. (ابن عريشاه، 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 (ابن حجة، لاتا، ١: ٤٣٨)

المثال الأول: الحرف الزائد في بداية الكلمة المتجانسة الأولى:

وكلى لسان ناظر مسمع يَد
تُنطق و إدراك و سميع و بطشة (الديوان: ٦٩)

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

المثال الثاني: الحرف الزائد في بداية المتجانس الثاني:

ولاتك باللاهى عن اللهو جملة
فهزلّ التلاهى جدّ نفس مجذوق (الديوان: ٧٧)

المتجانسان «اللاهى» و «الملاهى» حيث يوجد في الكلمة الثانية حرف /م/ وهو زائد بالنسبة للكلمة الأولى. في هذا البيت يُظهر التكرار الاشتقائي لكلمة هو، وعرف موسيقى عذبة ناتج عن تكرر حرفي /ل، هـ/، الاهتمام والجدية اللذان يعنيهما الشاعر.

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

الف) الحرف الزائد في وسط المتجانس الأول:

فأجناد جيش البر ما بين فارس
على فرسٍ أو راجلٍ رجلةٍ (الديوان: ١٧٨)

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 والشدة والتضاد بين «فارس» و «راجل»، والجناس الناقص تمنح القارئ انطباعاً عن الانفصال وشدة المعركة بين المحاربين.

ب) الحرف الزائد وسط الكلمة الثانية:

شفائي أشفي بل قضى الوجد أن قضى
وبرد غليلي واجد حتر غلتي (الديوان: ٢٩)

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 «حتر» يدل على موسيقى تطرب السامع، وهذه النزاعات تدل على حلاوة الموت للعاشق من أجل الوصول إلى المعشوق.

٣-٣. السجع

أصل جذر كلمة «سجع» يدل على صوت متوازن وغنائي (ابن فارس، ١٤٢٢؛ ٣: ١٣٥) ولأنّ هناك نوع من الغناء واللحن الموسيقي في صوت الحمام والجمل، فقد عبّروا عنه «بالسجع». (ابن منظور، ١٤١٤؛ ٨: ١٥٠). في هذه المحسنات الأدبية تتفق الكلمات الأخيرة من القرائن مع بعضها في الوزن وحرف الروي أو مع كليهما. (همايي، ١٣٤٠: ٤٠) إنّ ابن الفارض مع توالي استخدامه لأنواع السجع والصوت والموسيقى اللطيفة التي تحكم على أجواء أبياته؛ كأنّ كل بيت يتم إنشاده بصوت حمّامة. بعض أنواع السجع المستخدم في نظم السلوك لابن الفارض، على الشكل التالي:

٣-٣-١. السجع المتوازي أو الموازي

في هذا السجع تتطابق الكلمتان في الوزن وحرف القافية (الروي). (ابن حجة، لاتا، ٢٧٨: ٤) بعد أن ذكر الزركشي أنواع السجع، اعتبر أنّ مكانة المتوازي عالية. (زرکشی، ١٤١٠: ١ / ١٦٧). المثال الأول:

متى عصفت ريح الولا قصفت أخوا
غناء ولو بالفقر هبت لربّتي (الديوان: ٤٠)

فِعلي «عصفت» و «قصفت» متسقان مع بعضهما في الوزن وفي حرف الروي /ف/. كذلك الفعلان الآخريان في المقطع الثاني «هبت» و «رّبت» 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 النفثي يذكرنا بلحن التشتت والرياح.

المثال الثاني:

لفظتُ من الأقوال لفظي عبرةً و حظي من الأفعال في كل فعلة (الديوان: ٥٨)

كلمتي «أقوال» و «أفعال» لهما نفس الوزن وهما متوازيان في حرف /ل/. تدل موسيقى هذا السجع إلى جانب الصامت /ل/ مع خاصيته الفصيحة على استمرار التدفق الإرشادي.

٣-٢-٣. السجع المتوازن

في هذا النوع من السجع تكون الكلمتان متناسقتان في الوزن ولكنهما مختلفتان في حرف الروي. (سيوطي، لاتا، ١: ٥٠) وأسَمَى في ذكري إسمى ذاكري ونفسي بنفسى الحسن أصغمت وأسمت (الديوان: ٦٥)

فعلني «أصغمت» و «أسمت» على الرغم من أنهما غير متطابقتان في حرف الروي، إلا أنهما في نفس الوزن، وإلى جانب اشتقاق الذكر والنفس بضمي جمالاً خاصاً على الموسيقى في نهاية الشطر.

لقد خلق أسلوب ابن الفارض الإنتقائي لمختلف أنواع السجع، موسيقى ممتعة لإلقاء المفاهيم العرفانية ونصائحه التوجيهية. إنَّ التكرارات المختلفة لأنواع السجع واعتماد الكلمات المسجعة في التائية، تثير موسيقى مطربة بما يتناسب مع أجواء الحماس والعاطفة، وهذا له تأثير عميق في نقل المعاني الباطنية والعاطفية للأبيات. كان للنظم الموسيقي المتوالي للسجع في هذه التائية قادراً على إحياء الروح الجافة للعشاق، وعزف لحن الحياة كنعيمات اسرافيل بأسلوب أدبي وتهكم صوتي للكلمات.

٤- النتائج

إنَّ تشابه كلمتين متجانستين في صناعة «الجناس» قد خلق نوعاً من الموسيقى واللحن المحبب بين حروف التائية الكبرى، مما ضاعف من جمال القصيدة الأدبية قدر الإمكان. كما لعب «السجع» مثل الجناس إضافة إلى الهيئة الظاهرية للألفاظ في السياق الصوتي لكلمات ونص القصيدة، دوراً هاماً في تجسيد فن وجمال العبارات، بحيث تبهر القارئ بشكل كامل وتثير إعجابه. إنَّ وضع المحسنات البلاغية من الجناس والسجع بجانب بعضها في القصيدة، أحدث عظمة كبيرة في فنّ طرح مواضيع القصيدة؛ لذلك فإنَّ هاتين المحسنتين إلى جانب الموسيقى الرائعة للأصوات المجهورة والمهموسة، قد رسمتا نوعاً من الجمال الإبداعي في التائية، حيث شكلت الأسلوب الشخصي لابن الفارض.

استطاع ابن الفارض من خلال الإبداع الفني للموسيقى الداخلية في قصيدة التائية الكبرى، واعتماد الخدع الأدبية والأصوات المذكورة، أن ينشئ علاقة عميقة بين النغمة السائدة في الأبيات، والملاحظات الباطنية والمعرفية ذات الجمال الاستثنائي. ينسج أسلوب التائية الموسيقي والسفونية الحزينة مكاشفات ورياضات صوفية إلى جانب النغمة المطربة لوصول

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

المصادر والمراجع

١. ابراهيم، ابن عريشاه(لاتا). الأطول شرح تلخيص مفتاح العلوم. بيروت: دارالكتب العلمية.
٢. ابن جنى، عثمان (لاتا). الخصائص. بيروت: دارالكتب العلمية.
٣. ابن حجة، تقي الدين بن علي(لاتا). خزنة الأدب وغاية الأرب. بيروت: دارصادر.
٤. ابن فارس، احمد بن فارس (١٤٢٢). معجم مقاييس اللغة. بيروت: دار الاحياء التراث العربي.
٥. ابن فارض مصرى، عمر بن علي (١٣٩٥ش). ديوان سلطان العاشقين. ترجمه سيد فضل الله و اعظم السادات ميرقادى، قم : انتشارات آيت اشراق.
٦. _ _ _ _ (١٤١٠). ديوان ابن فارض. بيروت: دار الكتب العلمية.
٧. ابن منظور، محمد بن مكرم (١٤١٤). لسان العرب. بيروت.
٨. ابو الخير، ابن جزرى (١٤٢١). التمهيد في علم التجويد. بيروت: مؤسسه الرسالة.
٩. ابوالحسيني محمدعلى وسردار اصلافي(١٣٩٠). سلطان العاشقين (ابن الفارض) و خصائصه الشعرية. بحث في اللغة العربية و آدابها. شماره چهار. بهاروتابستان. ١٣٩٠. صص ١٧-٢٨.
١٠. ابو الشباب، واصف (١٩٩٨). القديم و الجديد في الشعر العربي الحديث. بيروت: دار النهضة العربية.
١١. انيس، ابراهيم (١٩٧١). الأصوات اللغوية. مصر: مكتبة نضمة مصر ومطبعتها بمصر.
١٢. باقري، بهنام و علي سليمي (١٣٩٥). عناصر الإيقاع ودلالاتها في "قصيدة الإنتفاضة" لسميح القاسم. إضاءات نقدية، السنة السادسة، العدد الثالث والعشرون، صص ١٠٩ - ٧٥.
١٣. براتى، محمود و مریم نافلى (١٣٨٩). موسيقى درونى در شعر پايدارى «نمونه شعر فريد قادر طهماسبى». نشریه ادبيات پايدارى سال دوم. شماره سوم. پايز ١٣٨٩. صص ٦٢ - ٨٩.
١٤. تفتازانى، مسعود (١٣٧٦). مختصر المعانى. قم: دارالفكر.
١٥. جامى، عبدالرحمن بن احمد (بى تا). نفحات الأنس. هند: مطبعة ليسي هند-كلكته.
١٦. جوهرى، اسماعيل بن حماد (١٤١٠). الصحاح. بيروت: دارالعلم.
١٧. حسيني زبیدی، سيد مرتضى (١٤١٤). تاج العروس من جواهر القاموس. بيروت: دارالفكر.
١٨. خفاجى، عبدالله (بى تا). سرّ الفصاحه. عمان: دارالفكر.
١٩. الدانى، ابوعمر (١٤٢١). التحديد في الإتقان و التجويد. عمان: دار عمار.
٢٠. ديوسالار، فهاد. (١٣٨٨) تراسل حواس در شعر ابن فارض. تفسير و تحليل متون زبان و ادبيات فارسى (دهخدا).

- سال اول. شماره اول. پائیز ۱۳۸۸. صص ۵۵-۷۵.
۲۱. ذکواتی 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. الرافعی، مصطفی صادق (۱۹۹۷م): اعجاز القرآن والبلاغة النبویة، القاهرة، دار المنار.
۲۴. زركشى، محمد بن عبدالله (بی تا): البرهان فی علوم القرآن، دارالمعرفة، بیروت.
۲۵. سبکی، علی بن عبدالکافی (بی تا): عروس الأفراح فی شرح تلخیص المفتاح، المكتبة العصرية، 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: هندای، عبدالحمید. بیروت: دار الکتب العلمیة.
۲۸. سیوطی، جلال الدین (بی تا). معترك الأقران فی إعجاز القرآن. دارالفکر العربی.
۲۹. شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). موسیقی شعر. ویرایش سوم. چاپ نهم. تهران: آگاه.
۳۰. شمیس، سیروس (۱۳۷۳). کلیات سبک شناسی. تهران: انتشارات فردوس.
۳۱. صارمی گروی سکینه ومرضیه آباد (۱۳۹۴). تحلیل صنعت متناقض نما در تائیه کبرای ابن فارض. پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال چهارم. شماره دوم. پائیز و زمستان ۱۳۹۴. صص ۱۱۷-۱۳۳.
۳۲. صالح بک، محمد؛ راستگو، کبری (۱۴۳۴). الإيقاع الداخلي في شعر ابن الفارض: دراسة بنیویة شکلیة. مجلة العلوم الإنسانية الدولية. العدد ۲۰ (۲). صص ۸۳-۱۰۰.
۳۳. صفی الدین حلی، عبدالعزیز (بی تا). شرح الکافیة البیدیة. 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. طریخی، 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. هیئة المصریة العامة للكتاب.
۳۸. فراهیدی، خلیل بن احمد (۱۴۱۰). کتاب العین. قم: انتشارات هجرت.
۳۹. قدروی، غانم (۱۴۲۴). الدراسات الصوتیة عند علماء التجوید. عمان: دار عمار.
۴۰. قوی، مهوش (۱۳۸۳). آوا و القاء. تهران: هرمس.
۴۱. محمد عبد المطلب (۱۹۸۴م). البلاغة والأسلوبیة. هیئة المصریة العامة للكتاب.

٤٢. محمود عبد السمیع، احمد (١٤٢٤). *التجديد في الإتيقان والتجويد*. بيروت: دار الكتاب بالعلمية.
٤٣. مطلوب، احمد (بی تا). *معجم المصطلحات البلاغية و تطورها*. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
٤٤. ناتل خانلری، پرویز (١٣٣٣). *درباره وزن شعر «چند مقاله از پرویز ناتل خانلری»*. بی.جا. بی.نا. (به نقل از محمود براتی و مرتب نافلی (١٣٨٩). موسیقی درونی در شعر پایداری «نمونه شعر فرید قادر طهماسبی». نشریه ادبیات پایداری. سال دوم. شماره سوم. صص ٦٢ - ٨٩.
٤٥. نظام طهرانی، نادر (١٤١٢). ابن الفارض والخمرة الروحية. مجلة العلوم الإنسانية. دوره ٣. شماره ١-٢. صص ٥٥ - ٥٨.
٤٦. النیربانی، عبدالبدیع (١٤٢٧). *الجوانب الصوتية في كتب الاحتجاج للقراءات*. دمشق: دار الغوثانی.
٤٧. الوجی، عبد الرحمن (١٩٨٩). *الإيقاع في الشعر العربي*. ط١، دمشق: دار الحصاد.
٤٨. الوریقی، علامة جلال الدین (١٣٨٦). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: مطبعة هما.
٤٩. همایی، جلال الدین (١٣٨٩): *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، انتشارات اهورا، تهران.
٥٠. یار احمدی، لطف الله (١٣٦٤). *درآمدی به آواشناسی*. طهران: مرکز نشر دانشگاهی.

References

- [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-Taqaan 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 Literature*. 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 (Dehkoda). First year. First

- 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, Abraham, (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 Ishtaq 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,

- 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.

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

Javad Moin^{1*}, Seyed Mohammad Reza Mostafavi Nia², Nooroddin Parvin³

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 Rhythm; Ibn Farraz; Taeet Al-Kabra

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

سبک‌شناسی موسیقی داخلی در تائیه الکبری ابن فارض مصری

جواد معین^{۱*}، سید محمد رضی مصطفوی‌نیا^۲، نور الدین پروین^۳

۱. دانش آموخته سطح چهار حوزه علمیه خراسان و عضو گروه علمی زبان و ادبیات عرب جامعه المصطفی العالمیه، مشهد

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات 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 التائیه 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، سمفونوی دلنشینی را در فضای چینش حروف و واژه‌ها فراهم نموده که جلوه‌های زیبایی بلاغی آن مخاطب را مجذوب و متاثر می‌نماید.

واژگان کلیدی: سبک‌شناسی، موسیقی درونی، ابن فارض، تائیه الکبری.