الاستطيقا الصوتية في القصيدة الخمرية لابن الفارض

اعداد

د. سارة السيد إبراهيم غانم

أستاذ مساعد العلوم اللغوية بكلية الآداب – جامعة بورسعيد

المستخلص:

لاشك أن الاستطيقا علم يهتم بالجمال المطلق وتحقيقه في كل شيء ممكن حولنا، ولا يتأتى الجمال النصي إلا مبتدأ بالصوت؛ ولذلك جاءت الدراسات الأسلوبية مهتمة بما ينتجه الصوت من جمال في النص وما ينثره من شذى يمتد في السلاسل الكلامية والمحاكاة الصوتية والتطريز الصوتي في النص ككل، مما يعطي رمزًا دالا في نفس المتلقي ويحقق تماسك النص ومقبوليته

إن الأسلوبية كفرع من اللسانيات تهتم بدراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من سطحيته إلى كونه نصًا أدبيًا له تأثير فني، ولا تغفل ما للنص الشعري خاصة من طاقات إبداعية تصويرية وبنى إيقاعية و إمكانات دلالية وخروج عن الاعتادية إلى الرمزية التأويلية

ولقد ارتضت الدراسة تطبيقها على نص صوفي يحمل في طياته رمزية صوتية وزمنية تعطي نوعًا من الانفتاح على واقع زمني مرتبط منذ بدء الخلقية وممتدا عبر الحاضر إلى المستقبل من خلال قصيدة ابن الفارض (الخمرية) ، وجاءت الدراسة – فضلا عن المقدمة والأهداف والرؤية والمفاهيم المفتاحية وحدود الدراسة والتعريف بالشاعر والدراسات السابقة

وقد توصلت الدراسة لمجموعة من النتائج من أبرزها :

*لقد أبرز (علم الجمال الصوتي) الكثير من التيمات الصوتية والملفوظات الجمالية التي يظهر عليها النص الشعري مما تجعله يؤدي الغرض منه ويقدم المعنى المقصود بلغة فنية تعلو على اللغة العادية.

*أظهرت (الدراسة الأسلوبية الصوتية) نواحي الجمال في النص سواء من الناحية التعبيرية، والناحية التأثيرية المقبولية، ولم تغفل الناحية الشكلية.

*دراسة الجمال في اللغة تهدف لرصد إمكانيتها وفهم أسرارها وتوضيح وسائل الترميز الصوتي بها دون إغفال لجوانبها اللغوية والسيميولوجية، والكل يعمل في بوتقة واحدة؛ ليساعدنا على فهم أعمق للغتنا الجميلة لا سيما الشعرية منها .

الكلمات المفتاحية:الاستطيقا الصوتية، القصيدة الخمرية، ابن الفارض

Abstract:

There is no doubt that (Aesthetics) is a science concerned with absolute beauty and its realization in everything possible around us, and textual beauty can only be achieved by beginning with the sound; Therefore, stylistic studies were concerned with the beauty that the voice produces in the text and the fragrance it spreads that extends in the verbal chains, onomatopoeia and vocal embroidery in the text as a whole, which gives an indicative symbol in the same recipient and achieves the cohesion and acceptability of the text

Stylistics, as a branch of linguistics, is concerned with studying the linguistic characteristics that transfer speech from its superficiality to being a literary text that has an artistic effect.

The study agreed to apply it to a Sufi text that carries within it phonetic and temporal symbolism that gives a kind of openness to a temporal reality linked since the beginning of creation and extending through the present to the future through Ibn Al-Farid's poem (Al-Khamriya). Introducing the poet and previous studies

The study reached a set of results, the most important of which are:

The (sound aesthetics) has highlighted many of the phonetic themes and aesthetic expressions on which the poetic text appears, which makes it fulfill its purpose and present the intended meaning in an artistic language that is superior to the ordinary language.

The (sound stylistic study) showed the aspects of beauty in the text, both in terms of expressiveness, and in terms of influence and acceptance, and did not neglect the formal aspect.

Key Words: Phonetic Etiquette, (Al-Khamriya poem, Ibn Al-Farid

المقـــدمـــة

الحمد لله حمدًا كثيرًا يليق بخلوده، الحمد لله حمدًا طيبًا يتسق و نعمائه، والصلاة والسلام على النبي الخاتم الأمين وعلى آله وصحبه أجمعين وأوليائه الصالحين ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين .... أما بعد،،

فإن البحث في الاستطيقا (علم الجمال) [1] تمثل وازعًا قويًا لمعرفة ماهية الجمال واستنطاقه لا سيما في النص الشعري؛ لأنها تُعنى بالجمال المطلق والتذوق الفعّال للطبيعة والفن والثقافة' إذ أن الجمال أحد المباديء الفلسفية الأولية التي نادى بها الإنسان منذ القدم (الحق، الخير ، الجمال).

" إن زماننا لا يعـج بشيء بقدر ما يعـج بعلماء الجمال"- جان بول 1804م

[1]) الاستطيقا Aesthetik علم ينادي بالتمييز بين الجمال والقبح وقد حدد العلماء كنّه وقوانينه وأشكاله المختلفة بوصفه علما يبحث في النشاط الإنساني بصفة عامة ويسلط الضوء على القيم الخلاقة فيه،وقد ولد في رحم الفلسفة الغربية من الناحية الاصطلاحية وأول من نادى بهذا المصطلح في العلم الحديث الفيلسوف (ألكسندر باومجارتن ما بين 1962/1914م)أي في القرن العشرين والذي حدد علم الجمال بمعرفة الشيء الجميل سواء أكان في الطبيعة أم الفن ومن بعده نرى علم الجمال لدى هنري بروجسون وبند توكروتشه ونيتشه وشوبنهور وهيدجر وهيجل وجميعهم اهتموا بالحدس الذي هو أساس الخلق والتعبير كما اهتموا بالأثر الوجداني في الإبداع الفني، وكذلك سارتر الذي يعتبر العمل الفني يشارك الواقع في مادة يسميها المماثلات المادية Analoga الأصوات والألوان والكلمات ولكن هذه الوسائط المادية لا توجد في العمل الفني وتستنهض جماله إلا مع وجود الخيال الذي يرتفع إلى المعنى الكامل للعمل الفني ، هذا من الناحية الفلسفية أما من الناحية السيكولوجية فيُعنى علم الجمال بالتجربة الجالية والإمتاع فيها وملاحظة عملية الإبداع نفسها .
يُنظر في ذلك : عبد الرحمن بدوي- فلسلفة الجمال والفن عند هيجل- دار الشروق- الطبعة الأولى - 1996م – ص 5، أميرة حلمي مطر- فلسفة الجمال- دار المعارف – د.ت.- ص 42، 45 ،46 ، مُحَمَّد زكي العشماوي- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر – دار الهضة العربية – 1980م- ص 8، 9، دنيس هويسمان- علم الجمال الاستطيقا- ترجمة أميرة حلمي مطر- مراجعة أحمد فؤاد الأهواني – تقديم رمضان بسطاويسي مُحَمَّد- المركز القومي للترجمة- 2015م.

ولما كانت اللغة أصوات تعبر بها الأقوام عن أغراضها، فإن الشعر تعبير صوتي عن تفاعل الذات مع واقعها، ومن هنا جاء الاعتداد بالجانب الصوتي لأنه كالبصمة الشخصية تميز صاحبها عن غيره ويستطيع بها التعبير عن ذاته ومكنوناته إذ أننا يمكننا الاستدلال على الأشخاص دون أن نراهم من خلال أصواتهم المميزة التي نعرفها عنهم من شدة وحدّة ورخاء وجهر وهمس، وكذلك الشعراء لكل شاعر سماته الأسلوبية التي يختص بها، ولاشك أن الجانب الصوتي في القصيدة (جزء من كل) لا ينفك عن باقي مستويات اللغة مما يحقق معها التماسك والانسجام .

ولقد اختارت الدراسة الجانب الصوتي بوصفه اللبنة الأولى التي تكشف عن جماليات النص من خلال اتخاذ الصوت معيارًا- بشتى تشكيلاته ومصاحباته العروضية وإيقاع جرسه وموسيقى حرفه وأبنيته ووحداته وتراكيبه - مما يساعدنا في تخليق دلالات جديدة من رحم النص الشعري، ويضفي حيوية للنص وجمالًا نغميًا ساحرًا .

إن الأسلوبية كفرع من اللسانيات تهتم بدراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من سطحيته إلى كونه نصًا أدبيًا له تأثير فني، ولا تغفل ما للنص الشعري - خاصة- من طاقات إبداعية تصويرية وبنى إيقاعية و إمكانات دلالية وخروج عن الاعتادية إلى الرمزية التأويلية .

أما عن علم الأساليب الصوتية Phonostylistice فهو" علم يدرس الوظيفية التعبيرية للأصوات الكلامية " ([1])، بينما الأسلوبية الصوتية Phonetic stylistic هي " علم ينتمي إلى الفونولجيا Phonologyعلم النظم الصوتية أو

[1]) مُحَمَّد علي الخولي- معجم علم الأصوات – دار الفلاح – الطبعة الأولى – 1402هـ/ 1982م- ص112

علم الصوتيات الوظيفي "([1]) ويعتبر مصطلح (علم الجمال الصوتي)([2]) من المصطلحات غير المفهومة وغير المستخدمة وهي المقابل العربي الذي يستعيضون عنه بمصطلح الأسلوبية الصوتية ذلك الفرع من علم الأسلوبية Stylistics الذي يجعل مناط اهتمامه الجانب الصوتي أو الفنولوجي في النصوص الجميلة؛ ليساعد على الكشف عن (التوظيف الصوتي) اللازم لتجسيد الخيال وتحقيق الصورة الشعرية متكاتفا مع المستويات الأخرى من اللغة (الصرفية، والتركيبية، والدلالية).

وهو يختص بدراسة وظيفتين: الانفعالية والندائية بما يحملان من عناصر صوتية تظهر في طريقة التلفظ وموضع النطق والنبر والتنغيم وحدة الصوت وشدته وهمسه وكل ما يلتزم به المتكلم من طاقات تعبيرية بغض النظر عن أصله الاجتماعي وطبقته الاجتماعية ونطاقه الجغرافي و ثقافته أو جنسيته([3])

أما عن مباديء الأسلوبية فيمكن وضعها في ثلاثة أطر أساسية بيانها على النحو التالي([4]):

أولًا: الصوتية التمثيلية (المفهومية) وهي التي تدرس الصوائت باعتبارها عناصر لغوية أولية موضوعية وقاعدية .

) [1]مبارك مبارك - معجم المصطلحات الألسنية – طبعة دار الفكر اللبناني – الطبعة الأولى – 1995م - ص 224 (مصطلح رقم 2085)

[2]) يُنظر في ذلك : مُحَمَّد صالح الضالع - الأسلوبية الصوتية – دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة – 2002م – ص16، إبراهيم جابر – الأسلوبية الصوتية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)- أمواج للنشر والتوزيع – الطبعة الأولى– 2015م – ص 20: 24

[3]) يُنظر في ذلك : ميشال عاصي، أميل بديع يعقوب- المعجم المفصل في اللغة والأدب - دار العلم للملايين بيروت - المجلد الأول- الطبعة الأولى- 1987 م – ص 623

[4]) يُنظر في ذلك : بيروجيرو – الأسلوبية – ترجمة منذر عياشي- طباعة مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر دحشق – الطبعة الثانية – 1994م- ص 59، 60

ثانيًا: الصوتية الندائية(الانطباعية) وهي تدرس المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع أو المتلقي للكلام .

ثالثًا: الصوتية التعبيرية وهي تدرس المتغيرات الناتجة عن المزاج الآني وعن السلوك العفوي للمتكلم

إن الأسلوبية الصوتية بهذه الطريقة- ومن خلال ما سبق – تستمد قواها في تفسير – النصوص الأدبية عامة والشعرية خاصة – من علوم أخرى عديدة مثل: علم البلاغة، وعلم الجمال، والبنيوية، واللسانيات، وعلم الإحصاء ولاشك أنها تستفيد من علم الموسيقى أيضًا عند اهتمامها بالصوت اللغوي، فالأسلوبية الصوتية تعتبر آلية نقدية لاستنطاق المكتوب صوتًا في الخطاب الشعري؛ لأن الشاعر بمثابة "مهندس الصوت"([1]) الذي يعمل قدر طاقته على إخراج النص الشعري في أبهى صورته مستفيدا من طاقات الإبداع التي يملكها الشاعر نفسه مثل: الطاقة العروضية وما يرتبط بها من إيقاع خارجي وداخلي ، كمي ونوعي و نغمي ، ووجود التوازي الصوتي والتوازي اللغوي الصوتي ، وعلاقة الصوائت والصوامت ، والحرف من حيث كونه مفردا والحرف مركبًا في كلمة وما لتجاور الأحرف من أثر على البنى الصرفية ، ثم الاتساق الصوتي وأثره في بناء التراكيب اللغوية السليمة ويجمع كل هذا وشيٌ مطرزٌ بهيٌ يؤدي بنا إلى دلالات صوتية مميزة ، فالشاعر يستخدم الكلمات لا ليعبر عن معناها المعتاد والحاصل فقط بل ليدل على ماراء المعنى الذي يحيلنا إلى التأويل وهذا ما نراه خاصة في الشعر الصوفي " إن العرب كانوا يرون أن الجمال الإنساني

[1]) إبراهيم جابر – الأسلوبية الصوتية –ص 22

يكمن في قدرته على الإبانة أي التعبير عن ذاته المعرفية وتشكيله إبداعيًا([1])

ومن هنا نرى تواجد قوي لعلم الجمال في الشعر العربي وفطنة لجماليات الإبداع الشعري فالعربي كان يسكن الصحراء ويتفاعل مع مكوناتها وعنصرها ، والصوفي الشاعر يبحث بالترميز عما وراء الطبيعة من التجليات الإلهية والتواصل مع المعرفة الإلهية والتخلص من المادية واللجوء لعالم الروحانيات من خلال الخيال الإبداعي والجمال التعبيري.

أهداف الدراسة :

1/السعي لإيضاح قيمة الصوت وما يؤديه من انسجام واتساق بين الأصوات الأخرى في الكلمة والجملة والنص ككل ليؤدي دوره في جعل الفهم أقرب إلى الأذهان وسرعة دخول المعنى إلى العقل؛ لأنه يعطي جمالا كما يعطي المنظر الجميل تأثيرًا على الرائي.

2/محاولة رصد إيقاع الذات المبدعة التي تعيش التجربة الشعرية من خلال معرفة تأثير الإيقاع على الدلالة ومدى الارتباط بينهما وقدرة الإيقاع على حمل هذه الدلالة والتعبير عنها جماليًا .

3/إن الشعر الصوفي وما فيه من استغراق زمني وتأويل يبعثان في نفسي متعة وفي فكري لذة وفي روحي ارتقاء ؛ لأنني شغفت بالموروث الصوفي عامة وعند ابن الفارض خاصة؛ لما يمتاز به شعره من تجربة شعرية راقية وخبرة عميقة زاهدة في الدنيا وملذاتها

[1]) هلال الجهاد- جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي – مركز دراسات الوحدة العربية بيروت– الطبعة الأولى- 2007م- ص23

مقبلة على المحبة الإلهية والتشبع بالمعرفة الإلهية وجلال القرب منها .

4/بيان الدلالات التأويلية التي يحملها الشعر الصوفي من خلال الأصوات الرنانة التي تحتويها والإيقاع الساحر والكلمات السخية التي تنتقل بنا بين عالم المحسوس واللا محسوس، وعالم الواقع وعالم الغيبيات، والتجليات الصوفية مصداقًا لمقولتهم الشهيرة (تخلى حتى تتجلى).

5/قلة الدراسات الصوتية التطبيقية في علم النص والتي تنطلق من الصوت إلى جميع مستويات الدراسة اللغوية .

منهج الدراسة :

تعتمد الدراسة الأسلوبية الصوتية بوصفها ممارسة علمية وعملية يستعان بها عند دراسة الشعر بتقنيات منهجية تسير وفق خطوات بيانها على النحو التالي:

الأول: الوصف والاستقراء والفحص والتحليل للمستوى الصوتي باعتباره يحتوي على الكثير من التأثيرات التي تتعلق بأدوات الشاعر ومدى تمكنه من فنه الشعري مما يظهر بهاء لغته وجمالها و فاعليتها في إنتاج دلالات تلمس وجدان المتلقي وتسحره بنغماتها وإيقاعها الموسيقي .

الثاني: عرض الكلمات – دون كتابة البيت الشعري– بطريقة الجداول مع ذكر رقم البيت ، وقد أضع فاصل(/) هكذا للتفرقة بين كلمتين أو رقمين مختلفين لبيتين مختلفي الترتيب

الثالث: عندما تحتاج بعض الكلمات للشرح يوضع بجوارها نجمة هكذا(*) ويتم شرحها بعد الجدول التفصيلي، أو شرحها بترتيب ذكر الأبيات في الجدول.

الرابع : ذكر البيت كاملا وتوضيح ما فيه من جماليات صوتية.

الخامس: عرض أشكال توضيحية تبين التقسيمات التي سارت عليها الدراسة

حدود الدراسة :

أولا: الشاعر الصوفي:

إن التصوف ظاهرة دينية قوية بدأت في (القرن التاسع من الهجرة) وانتشرت في جميع الممالك الإسلامية وهي نزعة ذات فرق كثيرة في أنحاء العالم الإسلامي وجذبت إليها الكثير من الشعراء، وهي تدعو دوما لسمو النفس والارتقاء بالروح من العالم الأرضي والدنيوي إلى عالم الصفاء والسمو، تدعو للمحبة والنقاء والإخلاص للمحبة الإلهية ويتصل أولياؤها بالذات الإلهية باتحاد خيالي يظهر في حضراتهم وجلسات الذكر الخاصة بهم، وشاعرنا هو (العارف بالله) – أبو حفص وأبو القاسم – عمر بن أبي الحسن عليّ بن المرشد بن عليّ، يُعرف بابن الفارض وينعت بشرف الدين ، ويلقب بسلطان العاشقين، حموي الأصل مصريّ المولد والدار والوفاة ، نشأ في بيت ورع وعلم ، شبّ واشتغل بفقه الشافعية وأخذ الحديث عن ابن عساكر، وأخذ عنه الحافظ المنذري .

في شعره فلسفة تتصل بمبدأ صوفي هو(وحدة الوجود) وتعني أن الله هو عين وجود العالم، فتزّهد وتجرّد وارتحل وتنقّل وذهب لمكة في غير أشهر الحج واعتزل الناس في وادٍ بعيد ونظم أكثر شعره، وعاد إلى مصر بعد خمسة عشر عامًا، فأقام في قاعة الخطابة بالأزهر وقصده الناس.

عصره عاش نهاية القرن السادس وبداية القرن السابع وقد انتقلت مصر من حكم الفاطميين إلى حكم الأيبويين الذي أسس الاهتمام بمذهب أهل السنة والاعتداد بالمدارس الفقهية الشافعية والمالكية والحنيفية، واهتم صلاح الدين بالصوفية

وأنشأ لهم (دويرة صوفية) أشبه بمشيخة عامة تجمعهم وهذا لم يكن لهم سابقًا، عاصر ابن الفارض آثار الحروب الصليبية.

عاصر العديد من الشيوخ والعلماء في ذلك العصر ، كان محبًّا للجمال رجلًا صالحًا كثير الخير حسن الهيئة والملبس والصحبة وحسن العشرة فصيح العبارة دقيق الإشارة سخيًّا جوادًا، وقد ترجم سبط ابن الفارض لحياة جده في مقدمة الديوان الذي اعتمدت عليه الدراسة ([1])

ثانيًا : مادة الدراسة

اهتمت هذه الدراسة الأسلوبية الصوتية (باستطيقا الصوت عند سلطان العاشقين ابن الفارض) تطبيقًا على قصيدته الموسومة ب (الخمرية) ولم يُؤثر عنه – رضي الله عنه- أن سمى قصيدة له سوى التائية الكبرى المسماه بـ(نظم السلوك)، وأغلب الظن أن الشراح أنفسهم من أطلقوا على هذه القصيدة اسمها ليتطابق مع التجربة الشعرية التي تدور حولها الأبيات حيث الخمر أوالمدامة وهي رمز صوفي عن المعرفة الإلهية والشوق إلى الذات الإلهية

القصيدة الخمرية أبياتها إحدى وأربعين بيتًا من بحر الطويل، تتميز بالوحدة الموضوعية وقد أُختلف في ترتيب بعض أبياتها وهذا ما استنبطته الدراسة من

[1]) يُنظر في ذلك : ابن خلكان – وفيات الأعيان- المحقق: إحسان عباس الناشر: دار صادر - بيروت الطبعة1900 الجزء الأول ص 383، عبد الخالق محمود- ديوان ابن الفارض (تحقيق ودراسة نقدية)- مكتبة الآداب بالقاهرة – الطبعة الثالثة- 1428هـ/ 2007م- المقدمة ص 7: 9، بدر الدين الحسن بن مُحَمَّد البوريني (ت: 1024هـ)- عبد الغني إسماعيل النابلسي (ت: 1143هـ)- رشيد بن غالب اللبناني (جمعه) (ت: 1306هـ) مُحَمَّد عبد الكريم النمري (ضبطه وصححه)- شرح ديوان ابن الفارض – دار الكتب العلمية بيروت – الطبعة الأولى – 1424هـ/2003مـ ترجمة ابن الفارض ص 4

خلال دراسة القصيدة في الديوان وعند الشراح لها، ولكن ستسير الدراسة وفق الترتيب الموجود في النسخة المعتمدة للديوان ([1]) يقول رضي الله عنه في مطلعها:

شَرِبْنَا عَلَى ذِكْر الحَبِيبِ مُدَامَةً	سَكِرْنَا بِهَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يُخْلَقَ الكَرْمُ

وفي مختتمها :

عَلَى نَفْسِهِ فَلْيَبْكِ مَنْ ضَاعَ عُمْرُهُ	وَلَيْسَ لَهُ مِنْهَا نَصِيْبٌ وَلَا سَهْمُ

الدراسات السابقة

على حد علمي لا توجد دراسة تناولت الجانب الصوتي لقصيدة الخمرية في شعر ابن الفارض، لكن يمكن – على سبيل المثال وليس الحصر- إثبات بعض الدراسات على النحو التالي:

أولًا: دراسات حول ابن الفارض :

***سالم علي سعيد – تائية ابن الفارض (دراسة أسلوبية إحصائية)– كلية لآداب – جامعة عدن- 2010م .**

تناولت الدراسة المنهج الأسلوبي الذي يهتم بتأسيس أحكام نقدية مبنية على إمكانيات النص و ما يقدمه من إشارات ذات دلالة تعيين على تقدير النص و وضعه في مكانه المناسب.

وعلم الأسلوب الإحصائي واحد من تنويعات الدرس الأسلوبي، إذ يرى بعض النقاد أن الإفادة من تطبيقات علم الإحصاء من شانه تعزيز المعايير الموضوعية

[1]) يُنظر في ذلك : عبد الخالق محمود- ديوان ابن الفارض (تحقيق ودراسة نقدية)- مكتبة الآداب بالقاهرة – الطبعة الثالثة- 1428هـ/ 2007م-ص 189

في الدرس النقدي، حيث يمكن استخدامه (أي الإحصاء) في تشخيص الظواهر الأسلوبية، عن تلك السمات التي ترد في النص و رودا عشوائيا لا يعتد بها، و قد حاولت الدراسة الإفادة من هذا المنهج و تطبيقه على قصيدة ابن الفارض الشهيرة و المعروفة بقصيدة " نظم السلوك".

*فضل بن عمار العماري– شعرية تائية ابن الفارض– مجلة كلية الآداب – جامعة الملك سعود – 2017م

تناولت هذه الدراسة تائية ابن الفارض لتكشف الهدف من الشعر الصوفي الذي ينقل الأفكار الصوفية وليس نقل المشاعر والأحاسيس بطريقته الخاصة التي تعتمد على الرمزية والخيال الماورائي المصطنع .

*صليحة حماد – الرمز الصوفي في شعر ابن الفارض (دراسة في المستويات الجمالية والدلالية)– جمهورية الجزائر – جامعة الجيلاني – 2018م

تناولت هذه الدراسة التَّصَوُّفُ الذي يعد مِنْ أَهمّ المباحثِ الّتي يَسْتَنِدُ إليها الفِكْرُ الإسْلاميّ إلى جانبِ علمِ الكلامِ و الفلسفة ،وهو كأيّ مذهبٍ فِكْريّ أوْ دينيّ له لُغَتُهُ ومصْطَلَحَاتُهُ الّتي يمتازُ بها عَنْ غيرِهِ والّتي تحوِي آراءَ المتصوّفةِ وعقائدِهِمْ ،وقد سارَ هذا التّراثُ كأيِ تراثٍ آخرَ في قوسٍ ارتقائي حتّى وصلَ أعْلَى دَرَجَاتِ كَمَالِهِ على يدِ مَجْمُوعةٍ من المُتَصَوّفَةِ ، ومِنْ بَيْنِهِم الشّيْخُ عُمَرُ بْنُ الفارضِ، ويُعدُّ هذا الأخيرُ شاعِرُ الحُبِّ الإلهي المعروف في تاريخِ الشِّعْرِ الصُّوفيّ ،وقَدْ تكاملَتْ في شِعْرِهِ كلُّ الطّبائعِ الفَنّيّةِ ، فهو غنيّ لِمَا فيه من نزعةٍ وِجدانية قويَّةٍ، إضافة إلى الذّاتية الظّاهرة، كما أنّه يَحْمِلُ نَفَحَاتٍ قُرْآنيّة ونَظَرَاتٍ فَلْسَفيّةٍ ،وقد حاولْت الدراسة الكشف عن حقيقة حبّه الإلهي ،وعمّا عسى أنْ يكونَ في ألفاظه الشِعريّة من المعاني الرّوحيّة، والمُثلِ الأخلاقيّة، والمنازع الفلسفيّة وجمالٍ فَنّي، وأساليب رمزيّة

بِدَلالاتٍ صُوفيّةٍ عميقة، و إبداعٍ شعري يجمعُ بين الرّقَةِ والعُذوبَةِ والانسجامِ ،وبينَ الغَرابَةِ والتَّعْقيدِ والغُموضِ

ثانيًا: دراسات حول الأسلوبية الصوتية- على سبيل المثال وليس الحصر- :

*أسماء خداوي - البنى الأسلوبية في مولديات أبي حمو موسى الثاني - الجمهورية الجزائرية - جامعة وهران - أحمد بن بلة - كلية الآداب والفنون - قسم اللغة العربية - 2016م.

*تسنيم نور الهدى دحماني - التلوينات السمعية والدلالية للصوائت العربية في نونية ابن زيدون -- الجمهورية الجزائرية -جامعة وهران- 2014م

*عتيق عمر عبد الهادي - الأسلوبية الصوتية في الفواصل القرآنية- المنارة للبحوث والدراسات المجلد 16- العدد3- جامعة آل البيت عمادة البحث العلمي- الأردن - 2010م

*أسامة عبد العزيز جاب الله - أثر التلوينات الصوتية في الدلالة القرآنية (دراسة تحليلة)- - دكتوراه- كلية الآداب - جامعة طنطا - 2006م

*ماهر مهدي هلال- الأسلوبية الصوتية في بنية الخطاب اللغوي في النظرية والتطبيق -- مجلة اللسان الدولية - الإمارات- العدد الأول يناير 2017م

تقسيم مباحث الدراسة :

أولًا: خلاصة تنفيذية حول الدراسة والتي تتضمن المقدمة والأهداف والرؤية والمفاهيم المفتاحية وحدود الدراسة والتعريف بالشاعر والدراسات السابقة

ثانيًا: مباحث الدراسة وتشمل :

1/التوازي الصوتي ويشمل التوازن (اللفظي ، والتركيبي)

2/الاستغراق الزمني ومافيه من (وقف /وصل /تنغيم/ تزمين / استغرق زمني روحي)

3/التطريز الصوتي من حيث السهولة في التلفظ أو الصعوبة

4/الأصوات المفردة، والمؤكدات الصوتية.

5/الإيقاع أو الموسيقى الخارجية (وزن وعروض وزحافات وعلل)

ثالثًا: خاتمة بها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، ثم ثبت بأهم المصادر والمراجع التي استعانت بها الدراسة .

1/التوازي الصوتي :

يلتقي التطريز بمصطلح (التوازي) الذي هو تقنية أسلوبية تلعب فيها الثنائيات دورًا هاما تلك الثنائيات تتمثل في التوازي بين الأصوات المفردة والمركبة، والجانب الصرفي والنحوي ، والإيقاع من خلال الوزن والقافية، والمحسنات –وما فيها من جناس وطباق وتكرار– والمقابلات كل هذا يمنحنا في النهاية نصًّا بديعًا آخاذًا يربط بين جميع مستويات اللغة ليحقق اتساق النص وتماسكه، ولذا يعرّفه يوري لوتمان في قوله: "التوازي مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يُعرف إلا من خلال الآخر وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل بل تباين مطلق ومن ثم فإن الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول؛ ولأنهما – في نهاية الأمر–

طرفا معادلة وليسا متطابقين تمامًا." ([1]) ، والتوازي الصوتي هو " تماثل لغوي قائم على تعادل المباني، أو المعاني المترابطة في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات أو الأصول." ([2]) يحدث كل هذا من خلال الانطلاق من جمالية الصوت بوصفها (مبتدأ الجمال وخبره جمالية النص)، فنبدأ من الصوت ثم الحرف ثم المفردة ثم التركيب ثم الدلالة؛ مما يؤدي إلى التماسك في النص ككل والتفاعل والدمج مع مستويات اللغة الأخرى.إن التوازي منظومة نقدية شاملة تُطرّز النسيج اللفظي الشعري بجماليات الصوت الذي يخدم المعنى والأخيلة والصور الشعرية، وأنواعه: التوازي الصوتي، والتوازي اللغوي غير الصوتي الذي يضم التوازي التركيبي والدلالي ([3])

وفي هذال الجزء ستقتصر الدراسة على التوازي الصوتي الذي يعد انزياحًا صوتيًا يقصده المبدع قصدًا فتظهر فيه لغته بطراز منمق يعلن عن طاقات إبداعية جمالية خلابة له من حيث الكفاءة اللغوية والإيقاع المنتظم والقدرة على الإقناع الذي هو وسيلة صوتية و ملمح أسلوبي وقدرة في الفن اللفظي لجذب المتلقي .([4])

أنماط التوازي الصوتي في خمرية ابن الفارض:

أولاً: التوازي اللفظي:

[1]) يوري لوتمان – تحليل النص الشعري – ترجمة مُحَمَّد أحمد فتوح- النادي الأدبي الثقافي – جدة- السعودية- الطبعة الأولى– 1999م – ص 177، 178- يُنظر في ذلك : مُحَمَّد مفتاح- التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية- المركز الثقافي العربي- بيروت – لبنان – 1995م- ص 97

[2]) عبد الواحد حسن الشيخ- البديع والتوازي ـــ مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية – مصر -القاهرة- الطبعة الأولى – 1419هـ- ص7

[3]) يُنظر في ذلك : مُحَمَّد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية- – دار غريب – القاهرة- تاريخ لنشر 2002م- ص 46 ، 47

[4]) يُنظر في ذلك : جاكبسون – قضايا شعرية – ترجمة مُحَمَّد الوالي و مبارك حنون- سلسلة المعرفة الأدبية- دار تويقال الدار البيضاء- طبعة1981م- ص 103

1/التكرار الكلي للمفردة : يحدث التكرار نوعا من المماثلة اللفظية والمشاكلة التي تعطي جرسًا موسيقيًا مما يعزز المقصدية في النص وتؤدي إلى تماسكه فتظهر لفظة في أول بيت ثم تظهر في أحد الأبيات الأخرى، وقد ورد تكرار المفردة في قصيدة الخمرية أربعَ وعشرين مرة تارة في نفس البيت وتارة بين بيتين مختلفي الترتيب، وذلك على النحو التالي :

المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت
الرَّسْم / رَسْم	16/ 23	العَزْم / عَزْم	18	لَثْم/ اللَّثْم	15
المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت
لُطْف / للّطْف	27/ 22	نَغَم / النَّغَم	38/37	جِرْم/جِرْم	25
عَصْر/عَصْرها	30	الكَرْم/ كَرْم/ كَرْم	1/ 26/26	نُعْم /نُعْم	32
الإثْم / الإثْم	6/33	المَعاني/المَعَاني	27	عُمْر/عُمْرُه	39/ 41
حانِها /الحان	37/11	الهم / الهم	7/ 38	كأس/كأسها	1/ 13

المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت
شَرِبْنا/ شَرِبْتَ/ شَرِبْتُ	1/ 33	خمر	26/ 28	الدهر	4/ 39
أُمّ / أمّها	26	بعد/ بعدُها	29	قبلهُا / قبل	29
كم (الخبرية)	2/ 34	لو	81 20 / 6	الحَبِيب	1/ 36

2/التكرار الجزئي: أشبه التكرار الاشتقاقي إذ يصر الشاعر على تكرار ألفاظ متعددة من جذر لغوي واحد وتتابين في كونها أفعالًا وأسماءً ومشتقات مما يلفت انتباه المتلقي ويدل على القدرات الإبداعية لدى منتج النص ويظل الجذر هو القاسم المشترك بين الألفاظ المتكررة؛ مما يحقق التطابق بين الوحدات الصوتية ويخلق توازنًا صوتيًا([1])، وقد ورد لدى ابن الفارض على النحو التالي:

المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت
حُشاشة/أحشاء	6/5	صِفها / وَصْفِها / أوْصافِها / الواصفين	21/ 31	الحكمة/ الحُكم	24/ 39

[1]) يُنظر في ذلك : نوال بنت إبراهيم الحلوة- التطريز الصوتي لسطح النص (دراسة لبنى التوازن في ضوء خطبة الشيخ الدكتور صالح بن حميد إمام وخطيب الحرم المكي) مقاربة نصية- الرياض 2012م – ص 21

المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت
خَطَرَتْ/ خَاطِر	7	رُقِم / الرَّقْم	17	سَكِرْنَا/ لأَسْكَر/ سَكْرَة/ سُكْرًا	1/ 17/ 39/ 40
يقولون/ قالوا	21 / 33	النُّدمان / النَّدامى	8/ 18	غُنْم / نغم	37/ 38
المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت
تقدَّم / قديمًا	23	عيْش / عَاش	40	فَدْم / فِدام	15
مَحَاسِن / يَحْسُن	31	هامَتْ/ همَّوا	25/ 34	مُزِجَتْ/ تمازجا مزْجَهَا	2/ 25/ 36

المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت
سَكَنتْ / يَسْكُن	38				

3/ الجناس : أن يتشابه اللفظان لكنها قد يختلفان في المعنى وهو أحد فنون التكرار في العربية وله أنواع جناس تام وجناس ناقص، ومحرف ومردوف وغيرها من الأنواع التي يحصيها البلاغيون([1])،وقد ظهر لدى ابن الفارض في خمريته القليل من الجناس التام، والمردوف الذي يكون الحرف الأول فيه مغاير،والجناس المحرف الذي يختلف في الحركة ويتفق في الترتيب والهيئة والنوع، وبيانهم على النحو التالي:

المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت
في / فيء *	1 0	ضلَّ/ ظلَّ**	13	ظَلم/ ظُلم***	36
اسم/رسم****	16	نشوة / نشأة	35		

***(في) الأولى حرف جر، و(فيء) الثانية المهموزة اسم بمعنى الظل من الفعل (فاء) بمعنى الرجوع، و(الظل) بالغداة و(الفيء) بالعشي، ولا شك أن ظل**

[1]) يُنظر في ذلك: بدوي طبانة- معجم البلاغة العربية – الطبعة الأولى – منشورات جامعة طرابلس –كلة التربية- 1975م- 155/1 - مُحَمَّد إبراهيم علان – البديع في القرآن أنواعه ووظائفه – منشورات دتر الثقافة – الشارقة – الطبعة الأولى – 2002م- ص 107

الشمس يكون صباحًا ويرجع عشيًا([1])، ولاشك أن ما بينهما من جناس له أثر موسيقي عند المتلقي.

****(ضلَّ/ ظلَّ) في روايتين في البيت، <u>الأولى (هي الأدق):</u> أن المفردة بالضاد من الضلال الذي هو بخلاف الهدى ليعطي للمدامة قوى خفية في قدرتها على هداية الضال كالنجم الذي ينير له الطريق، <u>والرواية الأخرى</u> : بالظاء باعتبارها من أخوات كان (ظلَّ) وقد استعملت في ضد معناها إذ هي تفيد الاستغراق في وقت النهار وأُستعملت هنا للبقاء في الليل، " أي لا يبقى لامس كاسها في ليل بل يعود إلى نهار، فإن قلت: كيف تقول لا يبقى في ليل بل يعود إلى النهار وفي يده نجم، والنجم يكون بالليل لا بالنهار؟ قلت: المراد من عوده إلى النهار الإضاءة التي هي من أوصاف النهار لا النهار الذي يقابل الليل، والرواية الأولى هي الصحيحة وألفاظها صحيحة"([2])، وهكذا صنع اختلاف الحرف الواحد اختلاف في المعنى واختلاف في التأويل والشعر الصوفي يمتاز بتعدد تأويلاته وقد لا يُوصل لمعانيه إلا أعلى العارفين بمقدراتهم اللغوية وطاقاتهم النورانية.**

**** بين (ظَلم / ظُلم) جناس محرف الأولى (الظَلم) بفتح الظاء أي ريق الحبيب و(الظُلم) هو المعنى المقصود الظُلم الذي هو عكس العدل، ويقصد الشاعر أنك إذا أردت مزج المدامة التي هي المعرفة الإلهية وقول(لا إله إلا الله) فلا تمزجها بغير ريق الحبيب الذي هو إردافها بقول (محمد رسول الله) وإلا يعتبر المزج بغيرها هو عين الظُلم([3])، فالنور المحمدي مبتغى الصعود للكثير من المعرفات والبركات**

[1]) يُنظر في ذلك : البوريني و النابلسي – شرح ديوان ابن الفارض – 251/2

[2]) يُنظر في ذلك : البوريني و النابلسي – شرح ديوان ابن الفارض 254/2

[3]) يُنظر في ذلك : المرجع السابق – 270/2

والهبات الربانية وشهود الحق بالحق والوصول للمعاني الباطنة والأسرار السرمدية التي يصل إليها أهل العرفان.

****** (اسم / رسم) جناس مردوف باختلاف الحرف الأول ويعني رسم حروف اسم المدامة على جبين مصاب جنِّ سوف يشفيه ورسم ذلك يكون من المرشد الكامل بطريق التوجه الرباني والإمداد الروحاني به يُحيي من أصابه التيه والوساوس ويرجعه إلى عقله ولذا كانت كتابة حروف الاسم والرسم على أعلى مكان وهو جبين الشخص([1])، يرسم الجناس هنا صورة رائعة من المساعدات التي يقدمها أهل العرفان لمن يهذي بين الأكوان، إنّ الربط بالجناس بين الاسم الذي يقصد به اسم المعرف الألهية والرسم الذي يقصد به الكتابة يجذب المتلقي بموسيقاه ويدهشه بروعة التصوير.**

ولا شك أن الجناس بوصفه طريقة أسلوبية جمالية يلجأ لها المبدع تُوهم المتلقي بتكرار نفس اللفظ لكنها تُعمل عقله في استنباط اختلاف المعنيين مما يخلق قدرة إبداعية لدى التلقي نفسه وتجعله في سمو باستشعار الجمال الصوتي وتذوقه.

4/الطباق : شكل من أشكال البناء اللغوي والبياني في النصوص العربية لما له من دور في تأكيد الدلالة وخلق التوافق والتماسك النصي، وهو يجمع في العبارة الواحدة بين معنيين متقابلين بالضد أو بغيره سواء أكان الجمع ظاهرًا أم خفيًا وبالإيجاب بين الطرفين أو أحدهما على سبيل الحقيقة والمجاز وهو عكس الترادف ويكون بين اسمين أو فعلين أو حرفين ويكون بالسلب أو بالإيجاب ([2])، وقد ورد

[1]) المرجع السابق 2/ 256 ، 257

[2]) يُنظر في ذلك :الباقلاني – إعجاز القرآن منهجه ومسائله وإشكالية بديعية، فاضل عبود التميمي- المطبعة المركزية- جامعة ديالي- الطبعة الأولى -2011م- ص 80

الطباق لدى ابن الفارض في خمريته يجمع بين التضاد بين الاسم، والفعل، و الاسمين، و الظرفين، والفعلين، وذلك على النحو التالي:

المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت
ينطق/ البُكم	11	النثر/النظم	31	خفاها / كَتم *	4
الشرق/ الغرب	12	أكمه / بصيرا	14	صِرْفها/ مزْجَها	36
مزكوم/ الشم	12	تسمع / الصم	14	البقاء / البلى	35
فوق / تحت	17	تبقى / بَلى	35	عَيْش/ يَمُت – صاحيًا / سُكرًا	40

***في البيت الرابع نجد كلمة (خفاها) وهي قصر لممدود كلمة (خفاء) ضرورة الوزن تحمل معنيين متضاديين في ذاتها فهي تعني الستر والإظهار([1]) والضمير المتصل يعود على المدامة وهي تعني في البيت الإظهار وبالتالي جاء في البيت نفسه بكلمة الكتم بمعنى الستر والإخفاء وبذلك يجمع بين متضاديين (الخفاء بمعنى الإظهار/ والكتم بمعنى الخفاء) وكأنه يريد أن يحقق معنى مقولة "أن الشيء إن زاد عن حده انقلب لضده " يعني أن خفاء حقيقة المدامة عند العقول البشرية يشبه خفاء الأسرار وكتمها في صدور الذين أوتوا العلم الإلهي([2]).**

[1]) عبد الخالق محمود- ديوان ابن الفارض- 189

[2]) البوريني و النابلسي – شرح ديوان ابن الفارض – 248/2

ولا شك أن أسلوب (الطباق/ التضاد) المستخدم بين المفردات هو آلية جمالية لما تعززه في النفس من ثنائيات لفظية وصوتية تجعل المتلقي باحثًا عن المعنى المقصود مستغرقًا في فهم الشيء بضده ليميز الأشياء ويعرف المقصود خاصة مع نص صوفي رحب مملوء بالرمزية والتأويل .

ثانيًا: التوازي اللفظي التركيبي :

1/السجع ([1]): وهو اتفاق الفواصل على حرف واحد وقد يقع في الشعر كما يقع في النثر والدراسات الأسلوبية تفتح المجال لكل لغوي لدراسة النص من كل جوانبه ومستوياته؛ لتحقيق التماسك واتساق النص وليعطي فاعليته وقيمته لدى المتلقي، وللسجع أنواع عديدة ستتناول الدراسة كل أنواعه التي ضمتها القصيدة بثراء وجمال أعطى (القصيدة الخمرية) موسيقى في إيقاعها وحسن اختيار كلماتها، وقد وقع في تلك القصيدة الغنية أنواع عديدة من السجع مما يعطي انطباعًا بالقدرات اللفظية وتركيبات الجملة ذات الطاقة اللغوية العالية التي تتضمنها القصيدة.

السجع المتساوي([2]): الذي يقع في نطاق الجمل وفيه تتفق الجملتان في عدد الكلمات وفي حرف الروي، وقد ورد لدى ابن الفارض في قوله :

البيت	رقم البيت
كم سكِروا بها ، وما شربوا منها*	34

*** يقصد (كم سكر) –الجملة ظهرت في نهاية الشطر الأول – أهل العرفان والأولياء الوارثين للمقام العيسوي الروحاني (نسبة إلى عيسى عليه السلام)**

[1]) يُنظر في ذلك : مُحَمَّد إبراهيم علان – البديع في القرآن – ص 164

[2])) يُنظر في ذلك : مُحَمَّد إبراهيم علان – البديع في القرآن – 168

والمؤيدين لجمع المقام المحمدي لجميع مقامات الأديان والرسالات (كم سكروا بهذه المدامة) فتذكروها بأنفسهم ورغم ذلك (ما شربوا منها) – الجملة ظهرت بداية الشطر الثاني– أي ما وصلوا إلى كل علومها وإنما زُج بهم في النور المحمدي ولم يصلوا إلى المنتهى([1])، ولا شك ان الإيقاع الموسيقي واقع بين تساوي كلمات الجملتين في العدد وفي نهاية الكلمتين الأخيرتين مما يدل على القدرة على الجمع بين الكلمات وإضفاء دلالات عديدة، مما يؤكد قدرة السجع المتساوي في التوفيق

بين الصوت والدلالة وكأن بينهما مماثلة تعطي ارتباطًا وانسجامًا بين الصوت والدلالة؛ مما يحقق دفقة إيقاعية عالية في النص.([2])

<u>السجع المطرف</u> ([3]): وهو ما اختلفت فيه الفاصلتان من حيث الوزن ولكنهما اتفقتا في حرف الروي، ونلاحظ أنه سجع متفاوت أيضا لاختلاف طول الجملتين، وهو ما ظهر لدى ابن الفارض في قوله:

الجملة الأولى	الجملة الثانية	رقم البيت
وعصرُ المدى من قبلِه كان عصْرُها	وعهد أبينا بعدها	30

يقصد أن المدامة المقصودة في الأبيات عُصرت في الأزل من مبدأ خلق العالم إلى حيث لا منتهى، (فالعصر الدهر) و(المدى الغاية) ظل ذلك قبل بدأ الخلق ثم امتدت لخلق أبينا آدم – عليه السلام– وقصد بالعهد الالتقاء والمعرفة الإلهية

[1]) يُنظر في ذلك : البوريني و النابلسي – شرح ديوان ابن الفارض – 269/2

[2]) يُنظر في ذلك :صلاح فضل – بلاغة الخطاب وعلم النص –عالم المعرفة – الكويت – الطبعة الأولى – 1999م– ص 203

[3]) يُنظر في ذلك : مُحَمَّد إبراهيم علان – البديع في القرآن – 171

وعالم الشهود بقوله "ألستُ بربكم ؟!" وبالميثاق الذي أخذه الله على النبيين جميعهم وذريتهم إلى يوم الدين.([1])

السجع الإعناتي (لزوم ما لا يلزم)وهي قدرة لغوية لدى الشاعر أو الناثر على حد سواء يسبق فيها حرف الروي بحرفين فصاعدًا على قدر طاقته([2])

المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت
أُمٌّ / تنموا / كرمُ	/26 28/27	الإثمُ / همُّوا / العظْمُ	34/33 / 35

نجد أن الكلمات السابقة وقعت في موضع القافية بمقاطعها الصوتية الطويلة، وقد نلجأ بأنفسنا إلى إشباع حركة حرف الروي للوصول إلى المقطع الطويل، وقد يلجأ له الشاعر بنفسه باستخدام (فعل+ واو الجماعة)وهو ما يُعرف بالسجع الإعناتي لأنه تطلب من الشاعر خطوتين:

الأولى: اللجوء لإشباع حركة حرف الروي بوجود واو الجماعة.

الثانية : وهي زيادة مبنى حروف الكلمة التي تقع في القافية والتي هي على مستوى القصيدة مكونة من ثلاثة أحرف تنتهي بميم مضمومة (هي حرف الروي) بينما في الفعلين هي أربعة أحرف حيث (تنموا / همَّوا) ولا شك في أن هذه الطريقة التي اتبعها ابن الفارض قد أعطت قدرة على الإيقاع والتنغيم حيث استخدمت اللغة قدرتها في وجود صائت طويل لإحداث المماثلة الصوتية مع

[1]) يُنظر في ذلك : البوريني و النابلسي – شرح ديوان ابن الفارض – 265/2

[2]) يُنظر في ذلك : الخطيب القزويني– التلخيص في علوم البلاغة –ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي – دار الفكر العربي -الطبعة الأولى 1904م –ص 406، 407 ، يُنظر أيضًا : مُحَمَّد إبراهيم علان – البديع في القرآن – ص 173

الصائت القصيرالمشبع بحركة تتناسب مع الصائت الطويل فتستطيع اللغة الشاعرية أن تحقق التوازن بين المقاييس الصوتية الكمية والأوزان والموسيقى العروضية.

2/التصدير([1]) رد العجز على الصدر والحقيقة أنه ورد لدى ابن الفارض في طيات البيت الواحد فجاء أول شطره بلفظتين ثم جاء شطره الثاني بنفس اللفظتين مختلفي الترتيب ، وكلاهما في صدر شطري البيت

البيت	رقم البيت
فخمرٌ ولا كرمُ / وكرمٌ ولا خمر*	26

***بذكر الشارح " فخمر موجود وهو المدامة المذكورة و قوله (لا كرم) وهو العنب أي لا كرم موجود وكُني بالكرم عن عوالم الإمكان وهي المخلوقات كلها فإنها فانية معدومة بعدمها الأصلي والوجود الظاهر عليها وهو وجود الحق تعالى لا غير."([2]) وبذلك يكون رد صدر البيت الثاني على صدر البيت الأول وهو تصدير بطريقة تميز نظم ابن الفارض وتعطي للقصيدة خصوصية صوتية وإيقاع مميز يدهش القاريء ويأثره.**

3/التقسيم ([3]) أن يجمع المبدع جميع أقسام وأوصاف ما يريد الحديث عنه وهذا ما فعله ابن الفارض في وصفه للمدامة

[1]) يُنظر في ذلك :الخطيب القزويني- التلخيص في علوم البلاغة -ص 128

[2]) يُنظر في ذلك : البوريني و النابلسي - شرح ديوان ابن الفارض – 263/2

[3]) يُنظر في ذلك : الخطيب القزويني- التلخيص في علوم البلاغة - ص 364- يُنظر أيضًا : ابن سنان الخفاجي – سر الفصاحة -دار الكتب العلمية – بيروت – الطبعة الأولى – 1980م – ص 238- ، مُحَمَّد إبراهيم علان – البديع في القرآن أنواعه- 381

البيت	رقم البيت
صفاءٌ ولا ماءٌ ولطفٌ ولا هوا ونورٌ ولا نارٌ وروح ولا جسمُ*	22
فخمرٌ ولا كرمٌ، وآدم لي أبٌ وكرمٌ ولا خمر، ولي أمُهَّا أمٌّ**	26

***.لقد شرع الناظم في هذا البيت أن يذكر أوصاف المدامة التي يعلمها جيدًا فهي صفاء وليس بها ماء ولطف وليس بها هواء ونور ولكن ليست بنار وروح وليس لها جسم يحتويها فهي خمرة معنوية روحانية فياضة ربانية لاتحمل أوصاف الخمر الأرضية ولا شك أن البيت يحير الأفهام ويحرك الأوهام.([1])**

****هذا البيت من روائع أبياته التي تعدد صفات المدامة بطريقة التقسيم فهي خمر ولكن ليس لها كرم (أي العنب) وهو المادة الأولى لتصنيع خمر الدنيا؛ ولأنها مادة ربانية فهي لا تحتاج لنفس أدوات صنع الأدمة الأرضية ، ويقابلها في الشطر الثاني إثبات وجود الكرم (أي العنب) وانتفاء وجود الخمر نفسها؛ لأن الوجود واحد وهذا يفسره الشارحان في قولهما " فإذا نسب إلى الخمر الإلهي وهو التجلي الآمري الوجودي لا يبقى للكرم الذي هو كناية عن عالم الإمكان وجود أصلا، وإذا نسب إلى الكرم المذكور لا يبقى للخمر المذكور وجود أصلا."([2])**

<u>4/الجمع بين المختلف والمؤتلف</u> أن يجمع بين عدة كلمات تدل على تشابه حالة أو ضدها ([3])

[1]) يُنظر في ذلك : البوريني و النابلسي – شرح ديوان ابن الفارض – 261/2

[2]) البوريني و النابلسي – شرح ديوان ابن الفارض – 263/2 ، 264

[3]) يُنظر في ذلك : الخطيب القزويني– التلخيص في علوم البلاغة –ص – 363

البيت	النوع	رقم البيت
لها البدرُ كأسٌ ، وهي شمسٌ ، يُديرُها هلالٌ وكم يبدو إذا مُزجِتْ نجْمُ	الجمع بين المؤتلف	2
ويكرُمُ من لم يعرفِ الجود كفُّه ويحلم عند الغيظ من لا له حلمُ	الجمع بين المؤتلف	19
فخمرٌ ولا كرمُ، وآدم لي أبٌ وكرمٌ ولا خمر، ولي أمُهَّا أمُّ	الجمع بين المؤتلف والمختلف معًا	26
ولو جُلِيَتْ سِرًّا على أكْمه غدا بصيرًا ومن راوُوقها تسمعُ الصُّمُّ	الجمع بين المؤتلف	14
فلا عيشَ في الدنيا لمَن عاشَ صاحيًا ومن لم يمتْ سُكرًا بها فاتهُ الحزمُ	الجمع بين المختلف	40

<u>البيت الأول:</u> هذا البيت به العجب والكثير من الطرب فقد جمع فيه بين (البدر والشمس والهلال والنجم)، وجميعها مؤتلفات في فضاء دنيانا، وكذلك جمع (الكأس والإدارة والمزج) وجميعها مؤتلفات في فضاء المدامةK وكأنه يريد أن يجمع بين المحبة الإلهية وآثارها الكونية بمقابلة في الصور والألفاظ؛ و لهذا البيت خصيصة في موسيقاه وإبداع في وقوعه في مفتتح القصيدة يسمعه المتلقي ويظن أنه بصدد مقدمة غزلية وصف لمحبوبة حسية ينظم من أجلها الشاعر القصيدة

كقيس ليلى وجميل بثينة، والمتعمن والعارف برموز الصوفية يدرك بحكمة العاقل أن الناظم – رضي الله عنه– يصور إشراقة المعرفة الإلهية على حياة متلقيها.

البيت الثاني: يخبرنا الناظم في هذا البيت أن نشوة سكره وبداية طربه ومعرفته بتلك المدامة الربانية كان قبل نشأته وهي مع قدمها تبقى معه دوما وإنْ فني الجسد وبليت العظام، فقد جمع بين (الحياة والموت) وبمعنى أدق جمع بين ما يسبق الحياة وما بعد الموت فيتسع عنده زمن درايته بالمدامة وسرها الذي يبقى عنده من المهد إلى اللحد([1])، فقد جمع بين المختلف والمفترق بطريقة بديعة وباستخدام موسيقى السجع الموجود بين نشوة ونشأة والطباق بين البقاء والبلى.

البيت الثالث: في هذا البيت نرى توابع الاهتداء والتعرف على تلك المدامة الربانية أن تهذب الأخلاق وتهدي إلى العلوم وتصقل صاحبها بالكرم الذي هو أجود صفات الإنسان، كما أنها تجعل (الغاضب المغتاظ) دوما (حليمًا ممزوجًا) بشمائل لطيفة وأخلاقًا راقية.([2]) ، فجمع في البيت بين المؤتلف من صفات الإنسان ووسلط الضوء على أهم صفتين (الكرم والحلم) ولا شك أن الجمال الصوتي يظهر في صفتين متممتين لبعضهما يتفقان في نهاية واحدة (حرف الميم) الذي يأتي من (المدامة) ويتناسب مع روي القصيدة أيضًا وكأنه يختار الكلمات بدقة لتأتي دوما الحروف– ولو مفردة– لتشير إلى أحد حروف (المدامة/ الخمرية) مفتاح القصيدة وعتبتها النصية.

البيت الرابع: قد سبق ذكر البيت في الحديث عن التقسيم، لكن ذكره هنا يدل على جمعه للمؤتلف حيث الخمر مصنوعة من الكرم، والكرم موجود إذن الخمر موجودة وإذا انتفى وجود أحدهما انتفى وجود الآخر، وقد ربط هذه الصورة بتصوير نفسه

[1]) يُنظر في ذلك : البوريني و النابلسي – شرح ديوان ابن الفارض– 269/2، 270

[2]) يُنظر في ذلك : البوريني و النابلسي – شرح ديوان ابن الفارض– 258/2، 259

ابنًا لآدم – عليه السلام– فهو أبو البشرية وأبوه في حضرة العلم الإلهي الذي لا يتغير ولا يتبدل بل هو نظام ظاهر وترتيب باهر وكأن ابن الفارض – رضي الله عنه– قد حضر تلك الجلسة التي كانت بين المولى ونبيه الكريم (أبو البشرية) حين لقنه العلم وعلمه الأسماء وعرّفه الكون من حوله وما كان وما سيكون إلى يوم يُبعث أبناءه إنه تأثير الأم التي يشير بها إلى المدامة الكائنة الموجودة التي هي السر التي تحمله وتطوف به عبر الأزمنة الممكنة واللاممكنة فيلتقي بأبيه عليه السلام ويعود لزمن النشاة البشرية بفضل العلم الرباني المستوحى من تلك المدامة.([1]).

لا شك أن البيت جمع بين المؤتلف وجمع بين المختلف ، فالأول: الخمر والكرم وهما سر وجود بعضهما (إذا قُصد بها خمر الدنيا ولا ننفي وجود الرمزية والتأويل في مقصد الناظم)، والثاني: الأب لفظًا يعود إلى آدم أبو البشر ، والأم وإن كانت تقابل لفظ الأب إلا أنها هنا لا تعود على حواء بل على المدامة فهي لفظا تقابل كلمة الأب لكن بمعنى تختلف عنه.

<u>البيت الخامس:</u> يظهر الشاعر بركات وكرامات المدامة الربانية :أن يرى من كان أكمه (مولود بعمى البصر) فيصير بصيرا وتزول عنه تلك الصفة، و من أسرارها أن تسمع الصم، وبالتالي قد جمع بين حاستين مختلفتين هما :(السمع والبصر) وكلاهما يُسأل عنه الإنسان، إن لهذه المدامة أفضال في تجليها فتشرق على حياة ذلك الغافل عن معرفتها (وقد صوره بالأكمه) فتنيرها وترد إليه عقله ونور بصيرته، كما أنها تُسمع الغافلين صوت الحق وكلام أهل الله العارفين بربهم فتردهم عن انشغالهم بالباطل إلى عقلهم النوراني القائم من غفلته بنور رورواقها.([2])

[1]) يُنظر في ذلك : المرجع السابق – 263/2، 264

[2]) يُنظر في ذلك : المرجع السابق – 254/2 ، 255

البيت السادس: لقد جمع البيت بطريقة الموازنة والجمع بين المختلف (العيش/ الموت) و(الصحو/ السُّكر) و(اللذة / الشقاء) و(التردد /الحزم) يقول الشارح :" حاصل البيت أن في هذه المدامة عيش الحياة وربح الممات وذلك أن مَن عاش في الدنيا خاليًا من محبتهم فهو جسد بلا روح، وتاجر بلا فتوح، يغدو ويروح، كالجسد المطروح، ليس له خلاق، ولا يتحلى بجميل أخلاق، ومن مات صاحيًا عن شرابهم، ولم يكن معدودًا من أحبابهم فقد مات ميتة الجاهلية، ولم يَسْمُ إلى المراتب العليّة."([1])

5/الترديد ([2]) هو أن يعلق المبدع لفظة ويرددها بعينها متعلقة بغير الذي تعلقت به في الأول وهذا نجده في قول ابن الفارض باستخدام (ترديد الضمير) سواء أكان منفصلا أم متصلاً يعود على المدامة نحو قوله (لها) في فمطلع البيت من صدر الشطر الأول، وفي نفس السطر يستخدم الضمير المنفصل (هي) ثم المتصل في (يديرها) وهكذا يتعلق الضمير تارة بالفعل وتارة بحرف الجر، ومرة أخرى يأتي منفصلا لكنه في كل أحواله يدل على المدامة يقول الناظم :

البيت	رقم البيت
لها البدرُ كأسٌ ، وهي شمسٌ ، يُديرُها	2

6/التجزئة (3) أن يكون الكلام مفصلا لأجزاء أشبه بالتعدد، وقد وردت لدى ابن الفارض في الشطر الثاني من البيت نفسه في قوله :

[1]) يُنظر في ذلك : البوريني و النابلسي – شرح ديوان ابن الفارض – 275/2

[2]) ا يُنظر في ذلك :ابن سنان الخفاجي – سر الفصاحة – ص 284- يُنظر أيضًا : مُحَمَّد إبراهيم علان – البديع في القرآن أنواعه- 140

[3]) يُنظر في ذلك : مُحَمَّد إبراهيم علان – البديع في القرآن أنواعه- – 184

الجمل	رقم البيت
فأرواحُنا خَمْرٌ وأشْبَاحُنا كَرْم*	28

***(فأرواحُنا خَمْرٌ/ وأشْبَاحُنا كَرْم) هذا الشطر الثاني من البيت 28 وفيه يعقد تفصيلاً يقصد به أن أرواحانا التي هي مبثوثة فينا بأمر الله هي المدامة المذكرة في أول القصيدة، وأشباحنا التي هي روحنا في عالم الإمكان والإيجاد الخفي هي ذلك العنب الذي يعصر فيكون خمرًا وهو عصير روحاني يسكر العقول بما يُلقى إليها من الحقائق العرفانية ([1])**

2/الاستغراق الزمني للصوت :

انطلاقًا من قيمة الصوت وجمالية استخدامه اهتم الدرس اللساني بما يحدث للصوت من مستويات تختلف حسب (الطول والكمية والتنغيم والوقف والوصل والنبر والتزمين) وكلها طرق آداء صوتي لها أثر دلالي وتحقق التفاعلية والتواصلية بين المرسل والمتلقي، فالكلام له زمن عند نطقه تبعًا لمخرج الصوت والانتقال من صوت لصوت باختلاف المخارج والصفات.

ولا شك أن المستمع نفسه يعي بكل جدارة القيمة الزمنية التي يستخدمها المتكلم لإيصال المعنى المرجو، هذه القيمة الزمنية ليست ثابتة بل متغيرة طبقا لمراعاة السياق والغرض من الكلام؛ مما يسلط الضوء على تنوعيات المدى الزمني في اللغة المنطوقة .

[1]) يُنظر في ذلك : البوريني و النابلسي – شرح ديوان ابن الفارض – 264/2

وقد فطن القدامى للاستغراق الزمني للحرف المنطوق فنجد تسمية (الصائت الطويل) بالإشباع وتسمية (إطالة الصائت) بالمد عند سيبويه([1])، وفي النحو نجد (واو الندبة) التي تدل على المتفجع منه و(يا النداء) التي حدها النحاة للقريب والبعيد بينما (الهمزة) في النداء للقريب فقط، وكذا (هنا وهنالك) ودخول اللام للبعد وغيرها من الأمثلة العديدة التي تؤكد على فطنته للاستغراق الزمني للصوت، ولا نغفل علم التجويد واهتمامهم بالمد وقد عددوا له أنواعًا([2]) (أصلي وفرعي، وجائز وواجب، ومد عارض والمد اللازم)، وحركات (حركتان ثلاثة وتصل إلى ست حركات) وعرفوا (الاختلاس أو الإخفاء الصوتي والإسراع في نطق الحروف)

إن الاستغراق الزمني أو المدة الزمنية يقصد بهما طول الأصوات والمقاطع الصوتية والأحداث الكلامية واللذين يعتدان بالوقت الذي يستغرقه نطق الحدث الصوتي لدى المتكلم ([3])

لاشك أن التغير في الموجات الإيقاعية له قدرة كبيرة على التعبير مما يُغني عن تنسيق الكلام بوجود علامات الترقيم، فيمكننا من خلال (الاستفهام والنفي والأمر والنداء والتعجب والتهكم) القيام بالتلوين الصوتي، وتموج الطبقات الصوتية، وتغير مدى الصوت ارتفاعًا وهبوطًا؛ مما يعطي إيحاءات غنية بالإبلاغ والبيان مع وجود اقتصاد صوتي يوفر الكثير من الجهد الذهني والعضلي لأعضاء النطق.

---

[1]) يُنظر في ذلك : سيبويه- الكتاب- تحقيق عبد السلام هارون- مكتبة الخانجي – القاهرة- الطبعة الرابعة – 2004م- – 202/4- 28/1

[2]) يُنظر في ذلك : مُحَمَّد أحمد معبد – الملخص المفيد في علم التجويد- الطبعة الحادية عشرة- 2003م- دار السلام للطباعة والنشر القاهرة –أنواع الممدود ص 44: 62 ، الإخفاء ص 22

[3]) يُنظر في ذلك : تمام حسان- اللغة العربية معناها ومبناها ص 301 – أحمد مختار عمر دراسة الصوت اللغوي – 241، 242

ومن هنا تنطلق الدراسة للاهتمام بالمحددات الصوتية المؤثرة على طول الصوت اللغوي في القصيدة الخمرية وبيانها على النحو التالي:

أولًا: الطبيعة النوعية للقطوع الصوتية :

توصل الدرس اللساني إلى أن (نوع الصوت ومخرجه) له أثر في طوله النسبي عند النطق به وبالتالي قسموا الأصوات الصامتة بحسب (قوة الوضوح السمعي) نتيجة لطولها عند النطق بها إلى مايلي: أنصاف الحركات (و، ي) وأشباه الحركات (ل، ن، م، ر) وبقية الصوامت (الوقفات أقلها وضوحًا)، وهو ما يؤكد على ما توصل إليه الدرس اللساني بأن الأصوات الاحتكاكية (ف، ث، د، ظ، س، ز، ص، ش، خ، غ، ح، ع، هـ) أطول في المدى الصوتي من أصوات الوقفات الانفجارية (ب،ت،د، ط، ض، ك، ق، ء)، والأصوات المهموسة (ت، ث، ح،خ،س،ش،ص،ط،ف،ق،ك،هـ)أطول من المجهورة (ب ،ج، د ،ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ،ل،م ،ن،و،ي)، وبالنسبة للصوائت فإننا كلما مددنا طول الصوت يعطينا صائت طويل (حرف مد)، وهو من أشد الأصوات وضوحًا للأسماع ؛ لأن الحركات كلها مجهورة ([1])

ومن أمثلة تأثير الطبيعة النوعية للقطوع الصوتية على الآداء في القصيدة موضوع الدراسة :

البيت	رقم البيت
لها البدرُ كأسٌ ، وهي شمسٌ ، يُديرُها هلالٌ وكم يبدو إذا مُزِجتْ نجْمُ*	2

[1]) يُنظر في ذلك :كمال بشر – علم الأصوات – دار غريب للباعة والنشر –2000م – ص 174، 248، 297

فلا عيشَ في الدنيا لمَن عاشَ صاحيًا ومن لم يمتْ سُكرًا بها فاتهُ الحزمُ	40

نجد طول المقطع في البيت الأول واقع على نهاية كلمة (كأس) و (شمس) و (يبدو) وجميعها منتهية بأصوات تطول معها مدة الصوت عند نطقه في المقطع وحروفها مهموسة حيث حرف السين ثم صائت طويل حيث حرف(الواو)، أما البيت الثاني يقع مد الصوت على (الدنيا) المنتهية بحرف مد وهو من أشد الأصوات وضوحًا فنطقها أوسع المخارج ومعها يمر الهواء بلا عائق للحركة ولا حائل للصوت، أما الكلمات (صاحيًا) ، و (سكرًا) فإن التنوين الذي هو نون ساكنة في أصل نطقه يعطي مدى صوتيًا عند النطق بالمقاطع الصوتية بما يحمله من غنة صوتية .

لاشك أن الطبيعة النوعية للقطوع لها دور كبير في التيسير اللفظي وصياغة المفردات والتراكيب؛ لأنها تخلق سهولة في الانتقال بين المقاطع المتنوعة وتعطي انسيابًا للصوت في الآداء فتخفف على المتكلم أو المتلقي الكثير من الجهد العضلي عند النطق .([1])

ثانيًا: التجاور الصوتي للقطوع المتتابعة (الوصل)

وهو الاهتمام بطول الصوت في مرحلة الوصل في الكلام الذي يؤثر على المدى الزمني النسبي، فالحركة إذا تلاها صامت مجهور تكون (أطول) من الحركة التي يتلوها صامت مهموس، وكذلك الحركة التي يتبعها صامت احتكاكي (أطول)

[1]) يُنظر في ذلك : فخر الدين قباوة- الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد – الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان- الطبعة الأولى -2001- ص47

من الحركة إذا تبعها صامت وقفي، ولا ننسى بعض الصفات التي يتميز بها بعض الصوامت مثل الراء التكرارية .

البيت	رقم البيت
ولم يبق منها الدَّهر غيرَ حُشَاشَةٍ كأنَّ خفاهَا ، في صدور النُّهى، كتمُ	4
ولولا شذاها ما اهتديتُ لحانِها ولولا سناها ما تصوَّرها الوهمُ	3
البيت	**رقم البيت**
هنيئًا لأهل الدير كم سكروا بها وما شربوا منها ولكنهم همُّوا	34

<u>في البيت الأول :</u> نجد الوصل الصوتي موجود في قوله (خفاها) وقد تحولت همزة الممدود إلى القصر وهي قاعدة صرفية من الضرورات الشعرية، وجاءت (كلمة خفاها) بمعنى الإضهار والخفاء معًا ، وما يهمنا في هذا المقام الوصل الصوتي الحادث في الكلمة من ترك الهمزة(قصر الممدود) <u>والوصل الصوتي بين</u> (حرف المد الألف وما يليه من هاء وألف)، ولا شك أنها أدت إلى تخفيف الجهد النطقي والذهني عند النطق كما لا يخفى الطول الصوتي في نطق المد والهاء التي تشبه حروف المد فيه وأنها هاوية مثلهم مما يجعلهما أصواتًا جوفية هوائية تكون بفتح الفم أكبر مما في الصوامت عامة.

<u>في البيت الثاني :</u> نجد الوصل الصوتي في كلمة (سناها) وهي بقصر الممدود ومعناها النور كناية عن نور العقل الإنساني فإنه ضوء البرق الروحاني، وقد

حصل الوصل الصوتي بوجود حرف المد ثم الهاء المهموسة ثم تليها الألف للمد مما يعطي حرية في الصوت وتوسع في الطول الصوتي مع سهولة تتابعه .

في البيت الثالث: في قوله (كم سكروا بها) كم هنا الخبرية التي تفيد التكثيروقد حذفوا التمييز والتقدير (كم مرةً!!) وهذا الحذف النحوي مما يساعد على الوصل الصوتي وتتابع المقاطع الصوتية دون وقف ولا نبر.

ثالثًا:الوقف:

وهو عند النحويين البناء على السكون وعند القراء انقطاع الصوت على آخر الكلمة زمنًا يُتَنَفَّس فيه عادةً لاستئناف القراءة، وقد يكون الوقف من صنع قائله فيسمى الوقف (الإنشائي) ، وقد يكون من صنع قارئه ويسمى الوقف (الآدائي)، وله أسباب لحدوثه تارة تكون أسبابًا (اختيارية) كتمام المعنى كليًّا أو جزئيًّا أو منح السامع مهلة للتأثر والتشويق، وتارة تكون أسبابًا (اضطرارية) كانقطاع النفس أو العطاس أو السعال أو النسيان ([1])، من أمثلة الوقف التي يستشعر بها القارىء وكأن ابن الفارض يُلقي قصيدته على مسامعنا ما يلي :

البيت	رقم البيت
صفاءٌ ولا ماءٌ ولطفٌ ولا هوا ونورٌ ولا نارٌ وروح ولا جسمُ*	22
فخمرٌ ولا كرمُ، وآدم لي أبٌ وكرمٌ ولا خمر، ولي أمُهَّا أُمُّ**	26

[1]) يُنظر في ذلك : عبد البديع النيرباني – الوقف في العربية على ضوء اللسانيات – دار الغوثاني للدراسات القرآنية– الطبعة الأولى– 2008م– 38، 39، ص 43، 47

***البيت فيه وقف متناسب مع الإيقاع الموسيقى للبيت المنتمي لبحر الطويل ووزنه الأصلي:**

(فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُ)

وقد ورد في البيت بعد تعرضه لـ(القبض) في تقعيلته بشكل التالي:

(فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُن فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُ)

وبالتالي يظهر الوقف من خلال القراءة كما يلي :

(صفاءٌ/ ولا ماءٌ/ ولطفٌ/ ولا هوا ونورٌ/ ولا نارٌ/ وروحٌ/ ولا جسمُ)

وهذا ما جعل المبدع ابن الفارض أن يقصر الممدود في كلمة (هوا)؛ لضرورة الوزن ولمد الصوت مع ظاهرة الوقف السابقة مما يعطي بشعور(التنهيد)عند وصفه للمدامة فتتجلى حقيقتها الغيبية من خلال أربعة أوصاف: (الصفاء، واللطف، والضياء، والروح)، فهي روح متفردة بعيدة عن العناصر الأربعة التي يتكون منها الكون (الهواء، والنار ، والماء، والتراب) فتسمو عن ذلك كله بحقيقتها التي لا يعلمها إلا الله، قال تعالى " ويسئلونك عن الروح قل الروح من أمر ربي"(الإسراء – الآية 85)

**** وقد ورد الوقف في البيت بعد تعرضه لـ(القبض) في تقعيلته بشكل التالي:**

(فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُن فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُ)

وبالتالي يظهر الوقف من خلال قراءة البيت كما يلي :

(فخمرٌ / ولا كرمُ / وآدم / لي أبٌ وكرمٌ / ولا خمر/ ولي أمُهَّا/ أُمٌّ)

رابعًا: وقوع النبر الصوتي([1])

ظاهرة صوتية تحدث بالضغط على الزائد على مقطع من مقاطع الكلمة بصورة واضحة نسبيًا عن باقي المقاطع في الكلمة، وهو يقوم في الأساس على درجة الصوت ، وقد يلتقي النبر مع مصطلح (الارتكاز) والذي يعني درجة قوة النفس التي ينطق بها صوت أو مقطع، فالارتكاز يعطي طاقة أكبر نسبيًا عند نطق الصوت أو المقطع ، بالتالي يصبح أكبر بروزًا عن غيره من الأصوات أو المقاطع في الجملة، وبالتالي فإن الصوت الذي يحتاج لطاقة في نطقه يعتبر أقل بروزًا في الكلمة أو الجملة ، واللغات تختلف فيما بينها في درجة النبر فهناك اللغات النبرية : التي يستخدم فيها النبر للتمييز بين الكلمات من خلال تغيير موضعه فيعد في هذه الحالة فونيمًا ومنها (اللغة الانجليزية)، وهناك اللغات غير النبرية التي لا تمييز للكلمات من خلال الضغط على مقطع معين فيها مثل (اللغة العربية)، وإن كان القدماء قد فطنوا للنبر فقد أولاه المحدثون جُلّ اهتمامهم وبالتالي أثبتوا أن اللغة العربية من اللغات النبرية ولكن النبر فيها (ثابت) أي يخضع لقوانين منضبطة ولا ينتقل من مكان إلى آخر ولا يتأثر بلكنة أو لهجة وقد يتغير تبعا لما يعتري بعض الكلمات من تغيرات في التصريف أو الاشتقاق، وقد يقع النبر في الكلمة الواحدة وقد يقع في الجملة المنطوقة فيميزها المتكلم من خلال شدة الصوت، فماذا عن (القارىء) ؟ هل يستطيع تمييز النبر من خلال (اللغة المكتوبة)؟ أقول : (نعم)، فالسياق الانفعالي في أي نص ينقل للقارىء طبيعة النبرويظهر من خلال اختلاف أنواع الجمل سواء أكانت خبرية أم استفهامية، بل إن ذات الجملة في سياقها قد تعطي معنى مغايرًا لما يُفهم منها من خلال الفعل

[1]) يُنظر في ذلك : إبراهيم أنيس- الأصوات العربية – مكتبة نهضة مصر – (د.ت.)ص 97، 98- حازم علي كال الدين – دراسة في علم الأصوات – مكتبة لآداب – الطبعة الأولى- 1999م- ص 95، أحمد مختار عمر – دراسة الصوت اللغوي- عالم الكتب- 1997م- ص 221.

المنجز أو استخدام المعنى التداولي في تفسير الكلمات والجمل، ولنضرب مثلا بجملة (هذا ماقلته) هذه الجملة قد تعطي معنى النفي في سياق وقد تعطي معنى الإيجاب في سياق آخر والمتحكم في دلالة المعنى هنا النبر فإذا وقع على (ما) فإن معناه النفي، وإذا امتد النبر للفعل (قلته) ليدل على الإثبات .وبالنسبة للشعر يظهر فيه النبر من خلال الضغط على أصوات بعينها لتؤدِي معنى مرجو يرده صاحب النص أن يصل للقارىء.1/(النبر في الجملة الخبرية) مثل:

البيت	رقم البيت
لها البدرُ كأسٌ ، وهي شمسٌ ، يُديرُها هلالٌ وكم يبدو إذا مُزجِتْ نجْمُ*	2
ولُطف الأواني في الحقيقة تابعٌ للطف المعاني، والمعاني بها تنموا	27
محاسنُ تهدي الواصفينَ لِوصفِها فيَحْسُنُ فيها منهم النثرُ والنظمُ	31

يقع النبر في البيت الأول عند الكلمات (كأس/ هلال/ يبدو / نجمُ)، وفي البيت الثاني عند الكلمات (المعاني / تنموا)، وفي البيت الثالث(فيها / النظم)، فيظهر النبر في تضخيم أصوات نهايات تلك المقاطع مما يجعلها بارزة للسمع واضحة للإفهام مؤثرة في المعنى.

2/(النبر في الجملة الإنشائية) تعددت صور النبر في الجملة الإنشائية بتعدد صور الإنشاء مثل:

البيت	رقم البيت
يقولون لي: صِفْها ، فأنتَ بوصفهَا خبيرٌ، أجل، عندي بأوصافها علمُ	21
فلا قبلَها قبلٌ ، ولا بعد بعدِها وقبليَّة الأبـعادِ ، فـهي لـها حتمُ	29
عليك بها صِرفًا وإن شئت مزجهَا فعدلك عن ظُلم الحبيب هو الظُّلمُ	36
فلا عيش في الدُّنيا لمَن عاش صاحيًا ومَن لم يمت سُكرًا بها فاته الحزمُ	40

النبر في هذه الجمل الإنشائية يمكن إدراجه تحت نوع من انواع النبر يُعرف بـ(النبر الدلالي أو النبر الوظيفي أو النبر السياقي)، وهو نوع قوي وأكثر استخدامًا لارتباطه بالسياق ومقتضى الحال والمقام الوارد فيه المقطع أو الكلمة المنبورة ([1])

في البيت الأول: نجد النبر في قوله (صِفْها)، وفي كلمة (أجل) يقصد ابن الفارض أجل عندي علم وخبرة بالمدامة والإخبار بطريقها أما الحبيب فعليه رقيب والإخبار به ليس بقريب وعلمه ومعرفته ليست بالسهلة والبوح باسمه من قبيل كشف الأسرار، يقول ابن الفارض في تائيته:

فلو قيل: مَن تهوى؟ وصرَّحتُ باسمها لقيل: كَنَى ، أو مَسَّهُ طَيْف جِنَّةِ([2])

[1]) يُنظر في ذلك : فخر الدين قباوة- الاقتصاد اللغوي– ص 60

[2]) ابن الفارض- الديوان- ص 98 (قصيدة التائية – البيت رقم 127- بحر الطويل)

في البيت الثاني: نجد النبر في صيغة اسم الفعل (عليك) بمعنى تمسك والزم، ويقصد ابن الفارض أن هذه المدامة لابد أن تمتزج بشيء؛ ليزداد بريقها وكمالها وفي تفسير قضية المزج هنا نجد في شرح الديوان " منهم مَن قال المراد من المدامة هنا (لا إله إلا الله)وظلم الحبيب الذي ينبغي أن تمزج به عند إرادة المزج هو قولك (محمد رسول الله)، ومنهم مَن قال عليك بمعرفة مولاك وتمسك بمن أولاك وإن بحثت عن غير الذات فلا تتعد الصفات فإنها لذات عظيمة، وبها ترتاح العقول السليمة."([1])

في البيت الثالث: نجد النبر في (فلاعيش)، (سكرًا) بارتفاع الصوت فيهما يقصد من خلال النبر على هاتين الكلمتين دليلا أن لا حياة في الدنيا لشخص عاش وبقي حيّا مع هذه المدامة؛ لأنها عيش الحياة وربح الممات فمن عاش بدونها فهو كالجسد الذي بلا روح.

خامسًا: التنغيم([2])

عبارة عن ارتفاعات وانخفاضات في درجة الصوت عند الآداء وفق المعنى المراد ووفق السياق الذي يتم فيه حيث أن التنويعات الصوتية تعطينا جرس الإيقاع وموسيقى الكلام، وهذا التنوع في الأداء هو تعبير موسيقي أو الإطار الصوتي التي تقال بها الجمل، و يختلف حسب الأساليب القولية فالمتهدد يختلف أداؤه عن المتعظم والمستفهم غير المتعجب، وله نغمات: هابطة، وصاعدة ويختلف استخدامه باختلاف نوع الجمل سواء أكانت تقريرية أم استفهامية، أم طلبية، وله دور قوي

[1]) يُنظر في ذلك : البوريني و النابلسي – شرح ديوان ابن الفارض– 270/2

[2]) يُنظر في ذلك :أحمد كشك – من وظائف الصوت اللغوي (محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي)–دار غريب– 2007م– ص 53 ، تمام حسان – اللغة العربية معناها ومبناها – دار الثقافة – 1994م– ص 266، محمود عكاشة – التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة (دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية) – دار النشر للجامعات – الطبعة الثانية – 2011م– ص 49

في التفرقة بين المعاني الدلالية للجمل، وله نوعان: أولاً:السياق التنغيمي اللفظي: هو النوع التنغيمي الذي يعطي إيحاءات صوتية مكتوبة، لها دورها في بيان دلالات الجملة معتمدة على قرائن لفظية تدل على درجة الصوت الصاعدة والهابطة من خلال تمثيل صاحب النص لها بلفظ يدل عليها، ثانيًا: السياق التنغيمي المعنوي: ونعني به أن يدل الصوت على معناه دون الحاجة لوصف نغمة الصوت، ولم يظهر النوع الأول في القصيدة الخمرية لابن الفارض لأن طبيعة هذا التنغيم تتناسب أكثر مع السرد الروائي والقصصي لأن أوصاف القول يذكرها الكاتب في طيات حديثه عن انفعالات الشخصيات قبل نطقها للحوار، وهو ما لا يتماشى مع الشعر.

ومن أمثلة التنغيم المعنوي عند ابن الفارض في خمريته:

البيت	رقم البيت
ومِن بين أَحْشَاء الدُّنان تصاعدتْ ولم يبقْ مِنْها ، في الحقيقة، إلا اسمُ	5
ولو طرحوا في فيء حائط كرمها عليلاً ، وقد أشفى، لفارقه السقمُ	10

يظهر (التنغيم في البيت الأول) في قوله (في الحقيقة) من باب التأكيد على المعنى المقصود من البيت وقيمة المدامة التي ترتفع شيئا فشيئا؛ وذلك لتقاصر الهمم الروحانية عن طلبها لانحراف القلوب عن السمو الروحي والانشغال بالدنيا وشهواتها، مما يؤكد وجود المدامة مسبقا بوضعها الحسي والمادي والمعنوي أيضا وان هذه حقيقة ثابتة ثم ارتفعت عن الإنسان ولم يبق إلا اسمها المجرد دون معناها العالي والكبير.

وفي البيت الثاني نجد التنغيم في (في فيء)، (قد أشفى) وكأنه هابط في صوته في الأول للتشابه بين حرف الجر (في) و كلمة (فيء) أي الظل، ومرتفع الصوت والتنغيم في الثاني (وقد أشفى) ومستخدم فيه قد التحقيق والتثبيت ؛ ليثبت الصورة المرجوة من البيت ككل وهي أن المدامة تستطيع أن تشفي المريض إذا ما جلس فى ظل قربها وحائطها، و كُني بالفيء عن عالم الخيال الإنساني وعن الحائط بعالم الحس والعقل، وكأنها جدار بين الدنيا والآخرة.

ومقصده من البيت أن القلوب تمرض مثل الأجساد ودواء الأجساد حسي وإن ماتت الأجساد انتقلت إلى عالم الآخرة بالروح، أما القلوب فدواؤها معنوي من خلال استقامة علاقة الإنسان بربه.

سادسًا: التزمين ([1])(Tempo)

تختلف سرعة الكلام المنطوق تبعًا لاختلاف الموقف وتنوع السياقات، فتختلف السرعة عند قراءة الجريدة عن السرعة للخطيب على المنبر، وقد يحدث في الكلمة الواحدة أو الجملة أو النص وقد تكون بطيئة وسريعة ومتوسطة أي أن الكم الزمني التي تستغرقها أعضاء النطق تختلف عند نطق سلسة الأصوات التي تتشكل منها الكلمات وتتأثر بسرعة الآداء بعدد الكلمات في الجملة

نجد التزمين في القصيدة الخمرية في الحوار القائم بين ابن الفارض وعذاله:

[1]) يُنظر في ذلك :عبد العزيز احمد علام،و عبد الله ربيع محمود- علم الصوتيات- مكتبة الرشد – 2009م – ص344، كريم زكي حسام الدين- الدلالة الصوتية(دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل)- مكتبة الأنجلو المصرية – الطبعة الأولى – 1992م – ص 91 ، منصور بن مُحَّد الغامدي- الصوتيات العربية- مكتبة التوبة – الطبعة الأولى – 2011م- ص81

البيت	رقم البيت
وقالوا : شربتَ الإثمَ ، كلا ، وإنَّما شربتُ التي في تركِها عندي الإثمُ	33

في هذا البيت أرى التزمين يبدأ من قوله (كلا) حتى نهاية البيت لأن إجابته فيها الإصرار والتوكيد على شربه المدامة وإن أنكرها غيره باعتبارها حرام شرعًا، لكن من منظوره هي ليست حرامًا بل هي مدامة الحبيب ومعرفته التي يهبها لمن يشاء وفي تركها الإثم ذاته؛ لأنها رمز للمعرفة الإلهية.

سابعًا: الاستغراق الزمن الروحي

يظهر في الشعر الصوفي عامة وعند ابن الفارض – خاصة- في خمريته من خلال الانفصال عن الواقع والتجرد من الزمن الحياتي والتفوق على زمن الحكاية والانطلاق نحو زمن تستشفه الروح فيكون لزمن الروح فعل في العمق في ميادين مختلفة عن ميدان حدوثه الخاص.([1])

ومن أمثلته عند ابن الفارض :

البيت	رقم البيت
تقدَّم كل الكائناتِ وجودُها قديمًا ، ولا شكلٌ هناك ولا رسمُ	23

[1]) يُنظر في ذلك : غاستون باشلار – جدلية الزمن – ترجمة خليل أحمد – ديوان المطبوعات الجامعية – الطبعة الثانية – الجزائر – 1988م- ص 110،111

وقامتْ بها الأشياءُ ثم لحكمةٍ بها احتجبت عن كلِّ مَن لا له فهمُ	24
وهات بها روحي بحيث تمازجا اتَّـــ حادًا ولا جرمُ تخلله جِرْمُ	25
فلا قبلَها قبلُ ، ولا بعد بعدِها وقبليَّة الأبعادِ ، فهي لها حتمُ	29
وعصر المدى من قبلِه كان عصرُها وعهد أبينًا بعدَها ولها اليُتمُ	30

البيت الأول: يقصد أن العالم المحسوس منذ بدء الخليقة ليس له قيمة ووجود في حضرة العلم الإلهي والكلام الإلهي المشرق عليها والذي أعطى لها قيمة بمجرد إشراقه عليها، وبذلك ينعدم الزمن الآني ويمتد إلى الأزلية.

البيت الثاني: بعظمة (كن فيكون) وبقدرة (الحي القيوم) كانت هذه المُدامة موجودة إشارة إلى قيومتها على الممكنات والمحسوسات، فهي موجودة قبلهم ثم احتجبت لعدم دراية الناس بها وظلت سرا للعارفين بربهم ينكرها غيرهم.

البيت الثالث: يذكر فيه طريقة الاتحاد والتمازج التي يعيشها (العارف) بأمر ربه المدرك لقيمة العلم الإلهي والكلام الإلهي ، فشرط الاتحاد المعرفة، وهذا الاتحاد قد يحدث بالتخلل مثل الماء في الصوفة أو مثل الشجرة الكامنة في البذرة بداية نشأتها.

البيت الرابع: يجمع هذا البيت بين الأزمان: الأبدية(التي لا نهاية لها)، والأزلية(التي لا بداية لها) والسرمدية(التي لا بدية لها ولا نهاية)؛ ليثبت أن الحضرة الإلهية منزهة عن قيود الزمن والمكان فهي قبل كل شيء وبعد كل شيء فلا ماضٍ ولا حال ولا استقبال، كل الأزمنة على السواء منها وإليها تعود.

البيت الخامس : يشير الشاعر إلى المدى الذي هو الدهر الطويل الذي من بدأ الخلق إلى حيث لا ينتهي أي منذ وجود آدم أبي البشر –عليه السلام– وحصوله على العهد والميثاق بنبوته وأبوته للبشر، أي أن تلك الخمر التي هي المعرفة الإلهية قديمة بقدم آدم وأنها من بعده كاليتيم الذي فقد أباه مثلها مثل حال السالك لطريق معرفة ربه وتحققه بمعاني قربه فيبقى الهوى والمحبة لديه حتى بعد فناء جسده لأن الروح ممتدة وباقية في ملكوت ربها.

3/التطريز الصوتي من حيث السهولة في التلفظ أو الصعوبة

التطريز مصدر على وزن (تَفْعِيل) من الفعل (طرَّز)وفي اللسان " الطِّرز: البَزُّ والهيئة، والطِّرْز بيت إلى الطول فارسي، وقيل هو البيت الصيفيُّ، قال الأزهري أراه معربًا وأصله ترِز، والطِّراز: ما ينسج الثياب للسلطان، فارسي أيضًا، والطِّرز والطِّراز الجيد من كل شيء...والطِّراز علمُ الثوب فارسيّ معرب وقد طرز الثوب فهو مطرَّز. ابن الأعرابي: الطَّرز والطِّرز الشِّكل يقال: هذا طِرز هذا أي شكله "([1])

في هذا المعنى اللغوي ما يشي بقيمة الجمال في تطريز الثوب والوشي المنمق والرائع المجمّل للثوب يأخذ الألباب ويأسرها، وهذا ما قصدته الدراسة بالتطريز الصوتي الذي يعني جمال الصوت الذي أشبه التطريز في إتقانه وإبداعه وحسن اختياره فيجمع أواصر الكلام برصانة وبلاغة مما يعطي أثرًا في نفس المتلقي ويوقظ حسه الشعوري ويجذب قلبه مما يدل على إبداع منتج النص ويحقق تماسك النص والربط بين مستوياته اللغوية ؛ ليحقق الهدف الرئيس منه وهو توصيل الحالة الشعورية للمتلقي.

[1]) ابن منظور – لسان العرب – (ت: 630-711هـ) تحقيق ياسر سليمان أبو شادي ، مجدي فتحي السيد—المكتبة التوفيقية – د.ت– مادة (ط.ر.ز)

سهولة التلفظ في الأسلوبية الصوتية : وتعني أن تكون الكلمات سلسة وسهلة لا تتطلب جهدًا عضليًا زائدًا ويوجد انسجام بين حروفها وإلا اتسمت بالغلظة، وقد تحرى ابن الفارض في قصيدته استخدام كلمات يسيرة النطق منسجمة الحروف بل وقد لجأ إلى قصر الممدود ليحقق تخفيف الهمزة، ومن أمثلة ذلك لديه:

البيت	رقم البيت
ولولا شذاها ما اهتديتُ لحانِها ولولا سناها ما تصوَّرها الوهمُ	3
ولم يبق منها الدَّهر غيرَ حُشَاشَةٍ كأنَّ خفاهَا ، في صدور النُّهى، كتمُ	4

في البيتين حدث قصر الممدود بتخفيف الهمزة في (شذاها، خفاها) الأمر الذي يسهل معه نطق الكلمة إذ قد تسبب الهمزة عائقا في النطق بل وفي الميزان العروضي أيضا، ومن أمثلة الكلمات الصعبة الواردة لدى ابن الفارض

البيت	رقم البيت
ولو نظرَ النُّدمان ختمَ إنائها لأسكره من دونها ذلك الختمُ	8
ولو جُليت سرًّا على أكمه غدا بصيرًا ومن راؤوقها تسمعُ الصَّمُّ	14
ودُونكها في الحانِ ، واستجلِها به على نغمِ الألحانِ فهي بها غُنْمُ	37

البيت الأول: كلمة (نُّدمان) جمع نديم كالمنادم وهو كناية عن السالكين في طريق الله تعالى وبيان أثر التجلي الرباني وأثر المعرفة الإلهية على قلب العبد فيُختم بنور المعرفة الإلهية وتكون نفسه الإنسانية حاوية لها، ولا شك أن كلمة (نُّدمان) كلمة صعبة في التلفظ حيث صيغة (فُعلان) إحدى صيغ جمع التكسير.

البيت الثاني: كلمة (راووقها) أي المصفاة، ويقصد أن صوت سكبها في الراووق لتصفيتها يسمعه الأصم فيعود له سمعه لمجرد الإصغاء لصوت المدامة التي يكني بها عن المعرفة الإلهية، "وقوله (من راووقها) يشير بالراووق إلى العقل الذي للإنسان الكامل ...فإنه يدرك بنور ربه ثم يعرض ما أدركه بنور ربه على عقله، وعقله يصفي ذلك من كدر الأغيار ودنس الآثار فهو الراووق وهو الفاروق."([1])، ولا شك أن استخدام الكلمة بمد صوت الواو مرتين أدى لصعوبة في التلفظ وتعتبر من الكلمات المغالظة.

البيت الثالث: (دُونكها) استخدام اسم الفعل (دونك) بمعنى خذها وتناولها وسيلة إغراء لتناول المدامة والحرص على شربها، وكلمة (الحان) الذي هو حانوت الخمار، وكذلك كلمة (واستجلها) أي أطلب جلوة المدامة بالحان، هذه الكلمات صعبة في تتابعها في بيت واحد كما أن معانيها الباطنة لا تظهر إلا لمن يدركها بفهمه وأن مقصد الشاعر أن المدامة المكنى بها عن الوجود الحق والواحد الأحد الذي له ظهور وتجلٍ وانكشاف في نفوس من يشربونها .

4/الأصوات المفردة، والمؤكدات الصوتية.

الأصوات المفردة ([2])ويُقصد بها تكرار أصوات بذاتها لتدل على إيحاء معنى بعينه مثل تكرار الكاف لتدل على الضحك ، ومثل (قضم / خضم) وكلاهما معناهما

[1]) يُنظر في ذلك : البوريني و النابلسي – شرح ديوان ابن الفارض – 255/2

[2]) يُنظر في ذلك : مُحَمَّد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية - دار غريب – القاهرة- 2002م- ص 25

القضم، وأرى أن الأمر وارد في قصيدة ابن الفارض بتكراره لحرف الشين دلالة على الشرب، وتكراره لكلمة سكرنا أيضًا ، وكل ما يتعلق بالخمر وشربها وأداواتها وحانها وحال الناس الشاربة لها وإن كان يقصد المعرفة الإلهية بذاتها، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت	المفردة	رقم البيت
شربنا	1	كأس	2	يدرِها	32
سكرنا بها/ لأسكرهم / سكروا	1/ 8/ 34	مُزجت/ مزجها	2/ 36	الحان	37
الكرم	1	نشاوى	6	سكرة/ سُكرًا	39/ 40

والمؤكدات الصوتية([1]) ويُقصد بها اجتماع صوتين أو أكثر في كلمة توحي على دلالة بذاتها مثل قهقة تدل على الضحك ،ويُطلق عليها (الجمصوت) Phonestemeأي الوحدة الصوتية الجمالية بنحتها من الجمال + الصوت، ولهذ المؤكدات علاقة وثقية بالمدى الصوتي والطول والضيق بين الحروف وأصواتها؛ لأن أصوات الكلمات فيها ما يؤكد المنطوق ويدل على المرجو منه، ولا شك أن (ابن الفارض) استخدم تكرار المؤكدات النحوية وما يرتبط معها من تركيب في الجملة لإبراز معنى دلالي موجود ، فنجده يكرر استخدام (إنْ) الشرطية بجملتها الشرطية (فعل الشرط+ جواب الشرط)؛ لبيان قيمة ذكر المدامة وأثرها على النفوس والإفهام ، كما استخدم لو الشرطية بنفس الطريقة مكررة على مدار عشر أبيات لبيان أثر المدامة على: (الندمان– والميت – والعليل – والمزكوم– و الضال – و

[1]) يُنظر في ذلك: السابق نفسه ص 25، 26

الأصم – والمكفوف– ومصاب الجن– والملسوع)، ويظهر ذلك من خلال الأمثلة التالية :

البيت	رقم البيت
فإنْ ذُكِرَتْ في الحَيّ أَصبحَ أهلُه نَشَاوى ، ولا عارٌ عليهم ولا إِثْمُ وإنْ خَطَرَتْ يومًا على خَاطِرِ امريءٍ أَقامتْ به الأفراح ، وارتَحَلَ الهَمُّ ولو نظرَ النُّدمان ختمَ إنائها لأسكره من دونها ذلك الختمُ ولو نضحوا منها ثرى قبر ميّتٍ لعادتْ إليه الروحُ،وانتعشَ الجسمُ ولو طرحوا في فيْء حائط كرمها عليلًا ، وقد أشفى، لفارقهُ السُّقمُ ولو قرَّبوا من حَانِها مُقعدًا مَشَى وينطِقُ من ذِكرى مذاقَتِها البُكمُ ولو عبقت في الشرقِ أنفاسُ طيبها وفي الغربِ مزكومٌ لعادَ له الشَّمُ ولو خُضِّبتْ من كأسها كفٌّ لامسٍ لمـا ضلَّ في ليلٍ وفي يده النّجمُ ولو جُلِيَتْ سِرًّا على أَكْمه غدًا	7 / 6 /9/ 10/ 11/ 12/ 13/ 14/15// 16/20

بصيرًا ومن رواقِهَا تسمعُ الصُّمُّ	
ولو نال فَدْمُ القومِ لَثْم فدامها	
لأكسبَهُ معنى شمائِلِـها اللَّثْمُ	
ولو رسم الرَّاقي حُروف اسمِهَا على	
جبينِ مُصابٍ جُنَّ أبرأهُ الرَّسْمُ	
ولو أنَّ ركْبًا يمموا تُرب أرْضِهَا	
وفي الرَّكبِ ملسوعٌ لما ضَرَّهُ السُّمّ	

إن استخدام هذه المؤكدات والإمكانات اللغوية الصوتية من قِبل الشاعر تدل دلالة واضحة على القدرة القوية له في تجسيد الصورة وتخيلها واستدعاؤها في الأذهان وإيصالها للأفهام مما يجعل العلاقات متداخلة في النص الشعري بين الشكل والمضمون وبين اللفظ والمعنى وبين التوازي الصوتي والتوازي اللغوي وجميعها يحقق المقبولية والتأثير لدى المتلقي للنص الشعري.

1/الإيقاع أو الموسيقى الخارجية :

تشمل شقين: (الداخلي) من تكرار وجناس وطباق وقد سبق الحديث عنه في موضوع التوازي الصوتي وتم عرض نقاط الجناس والطباق والتكرار الموجود في النص، أما (الخارجي) يُقصد به الإيقاع المختص بالوزن والعروض والزحافات والعلل التي وُجدت في القصيدة، وهي موضع الحديث في هذا الجزء.

إن (التفعيلات الشعرية)التي يستخدمها الشعراء لتمثل الإيقاع الموسيقي التي تنضبط به القصيدة هي عبارة عن قوالب صوتية محضة وجامدة لا علاقة لها بمعانٍ معينة أو حالة شعورية بذاتها أو أفكار مرجوة، إنما هي توالي للحركات والسكون بطريقة تعطي جرسًا موسيقيًا من خلال تناظر التفعيلات الأفقي والرأسي،

الأفقي تناظر التفعيلات في الأبيات، والرأسي التناظر الكائن في القافية وحرف الروي.([1])

جاءت الخمرية من بحر (الطويل) وهو من البحور العروضية ذات الوحدة المركبة أو الممزوجة من تفعيلتين أو وحدتين ثنائيتين، تتكرر أربع مرات في البيت؛ وسُمي بذلك لكثرة عدد حروفه التي تصل إلى أربعين حرفًا قيل لأن أوله توجد أوتاد ثم أسباب والأوتاد أطول من الأسباب([2])، وصورته الأصلية :

(فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُن فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُن)

ويعتري هذا البحر القبض (بحذف الخامس الساكن) فتصبح (فَعُوْلُنْ == فَعُوْلُ) وكذلك (َ مَفَاْعِيْلُن == مَفَاْعِلن) ، ولا تأتي العروض صحيحة إلا إذا كان البيت مصرعًا وكان الضرب صحيحًا، ولهذا البحر ثلاث صور تختلف باختلاف الضرب على النحو التالي :

***أن يكون الضرب (مَفَأعِلن) مقبوضًا وبالتالي العروض مقبوض .**
***الأقل شيوعًا أن تصبح تفعيلة (مَفَاْعِيْلُن) = (مفاعي / فَعُولُن) بحذف *السبب الخفيف في آخر التفعيلة وهي علة (النقص) ولا يأتي الضرب في هذه الصورة إلا في البيت المصرع.**
***الأقل استعمالاً أن يكون الضرب صحيحًا (مَفَاْعِيْلُن)**

[1]) يُنظر في ذلك : مُحَمَّد صالح الضالع- الأسلوبية الصوتية - ص 49

[2]) يُنظر في ذلك : يوسف بن أبي بكر بن مُحَمَّد المعروف بـ(السكاكي) المكنى (أبو يعقوب) - مفتاح العلوم- تحقيق حمدي مُحَمَّدي قابيل- قدم له وراجعه مجدي فتحي السيد – المكتبة التوفيقية- د.ت.- ص 453: 455 ، إبراهيم عبادة- معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية- مكتبة الآداب- الطبعة الثانية- 2001م- ص 169، 170 ، مُحَمَّد حماسة – البناء العروضي للقصيدة العربية – دار غريب- 2008م- ص 100: 107

وقد جاءت أبيات (ابن الفارض) في خمريته باستخدام القبض في الضرب، مثال ذلك في مطلع القصيدة :

شَرِبْنَا عَلَى ذِكر الحَبِيبِ مُدامَةً سَكِرْنَا بِهَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يُخْلَقَ الكَرْمُ

(فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُن فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُن)

2/القافية : هي أوضح ما في البيت والتي تظهر بها موسيقاه وتشمل المقطع الأخير من كل بيت على مستوى القصيدة وقد تشمل كلمة او كلمتين أو جزء من كلمة، ولا شك أن لها تأثير على التركيب النحوي بالتقديم والتأخير لتستقيم القافية وحرف الروي الذي يعد مفتاح البيت ومن خلاله يحدث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات([1]) ومن أمثلة التعاون بين جانب التركيب النحوي وجانب الإيقاع الصوتي للقصيدة :

البيت	الرتبة في التركيب	رقم البيت
ولولا شَذَّاهَا ما اهتديْتُ لِحَانِهَا ولولا سنَاهَا ما تصوَّرها الوَهْمُ	(تصورها الوهم) تقديم المفعول / الضمير على الفاعل	3
ولو عبقت في الشرقِ أنفاسُ طيبها وفي الغربِ مزكومٌ لعادَ له الشَّمُ	(لعاد له الشم) تقديم الجار والمجرور على الفاعل	12
ولو نال فَدْمُ القومِ لَثْم فدامها لأكسبَهُ معنى شمائِلِها اللَّثْمُ	(أكسبه معنى شمائلها اللثم) تقديم المفعول على	15

[1]) يُنظر في ذلك : مُحَمَّد حماسة – البناء العروضي للقصيدة العربية ص 167، 171

البيت	الرتبة في التركيب	رقم البيت
	الفاعل	
ولو رسم الرَّاقي حُروف اسمِهَا على جبينِ مُصابٍ جُنَّ أبرأهُ الرَّسْمُ	(أبــرأه الرســم) تقــديم المفعول / الضمير علـى الفاعل	16
تُهذِّب أخلاقَ النَّدامى فيهتدي بها لطريق العَزْمِ مَنْ لا له عَزْمُ	(لــه عـزم) تقـديم الجـار والمجـرور علــى المبتـدأ النكرة	18
ويكرمُ من لم يعرف الجودَ كَفُّهُ ويحلمُ عند الغيظِ من لا له حِلْمُ	(لــه حِلـم) تقـديم الجـار والمجـرور علــى المبتـدأ النكرة	19
ولو أنَّ ركْبًا يمموا تُرب أرْضِهَا وفي الرَّكبِ ملسوعٌ لما ضَرَّهُ السُّمُّ	(ضــرّه السُّــمُّ) تقــديم المفعول / الضمير علـى الفاعل	20
يقولون لي: صِفْها ، فأنتَ بوصفهَا خبيرٌ، أجل، عندي بأوصافها علمُ	(عنـدي بأوصـافها علـمُ) تقـديم الظـرف والمضـاف إليه على المبتدأ النكرة	21
وقامتْ بها الأشياءُ ثم لحكمةٍ بها احتجبت عن كلِّ مَن لا له فهمُ	(لـه فهم) تقديم الجار والمجرور على المبتدأ	24

البيت	الرتبة في التركيب	رقم البيت
	النكرة	
ولُطف الأواني في الحقيقة تابعٌ للطف المعاني، والمعاني بها تنموا	(بها تنموا) تقديم الجار والمجرور على الفعل	27
فلا قبلَها قبلُ ، ولا بعد بعدِها وقبليَّة الأبعادِ ، فهي لها حتمُ	(له حتم) تقديم الجار والمجرور على المبتدأ النكرة	29
وعصر المدى من قبلِه كان عصرُها وعهد أبينَا بعدَها ولها اليُتمُ	(له اليتم) تقديم الجار والمجرور على المبتدأ	30
وقالوا : شربتَ الإثمَ ، كلا ، وإنَّما شربتُ التي في تركِها عندي الإثمُ	(عندي الإثم) تقديم الظرف والمضاف إليه على المبتدأ	33
ودُونكها في الحانِ ، واستجلِها به على نغمِ الألحانِ فهي بها غُنْمُ	(بها غُنم) تقديم الجار والمجرور على المبتدأ النكرة	37
وفي سكرةٍ منها ولو عمر ساعةٍ ترى الدَّهر عبدًا طائعًا ولك الحُكمُ	(لك الحكم) تقديم الجار والمجرور على المبتدأ	39

البيت	الرتبة في التركيب	رقم البيت
فلا عيشَ في الدنيا لمَن عاشَ صاحيًا ومن لم يمتْ سُكرًا بها فاتهُ الحزمُ	(فاته الحزم) تقديم المفعول / الضمير على الفاعل	40

إن مثل هذا التناسب بين المستوى التركيبي والصوتي الإيقاعي في القصيدة يخلق نوعًا من التوازي اللغوي (غير الصوتي) الذي نادى به (رومان ياكبسون) في نظرية التقابل الثنائي عند دراسته للغة الشعرية وما ينطوي تحتها من عناصر تعمل على تماسكها ووحدتها، فقد قسم التوازي لقسمين([1]) :

التوازي الصوتي، والتوازي اللغوي (غير الصوتي) ويندرج تحته التوازي التركيبي ، والتوازي الدلالي القائم على التقابل الترادفي والأضدادي.

وعودة إلى القافية فقد جاءت القافية مطلقة وحرف الروي مطلق مثلها ويُسمى (المجرى)؛ وذلك لإطلاق الصوت به – وهو كثير وشائع – وحركته الضم، ولكل منهما تأثير قوي على انسجام القصيدة واتحاد بنائها وقد ظهرت لديه عيوب في القافية بوجود (واو الجماعة) من باب إشباع الحركة في نهاية الأبيات التالية :

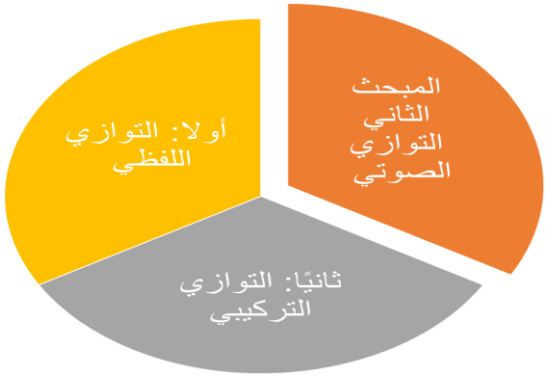
البيت	رقم البيت
ولطف الأواني في الحقيقة تابعٌ للطف المعاني ، والمعاني بها تنموا	27
هنيئًا لأهل الدَّير كم سكروا بها وما شربوا منـها ولكنـهم همُّوا	34

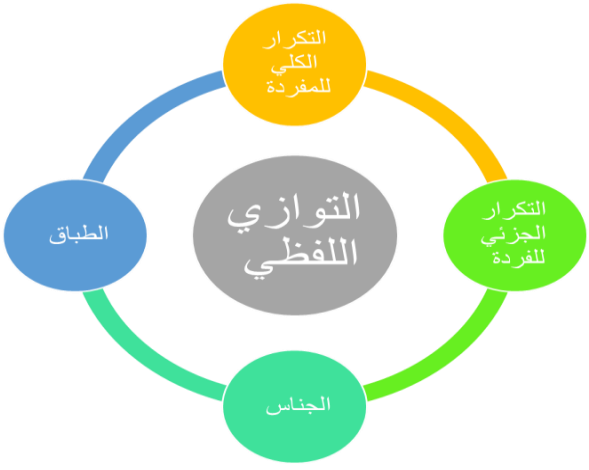
[1]) يُنظر في ذلك : مُحَمَّد صالح الضالع– الأسلوبية الصوتية – ص 47

ورغم ذلك فقد حافظت القصيدة على انسجام الوزن والمحافظة عليه والسير على التفعيلات الخاصة ببحر الطويل.

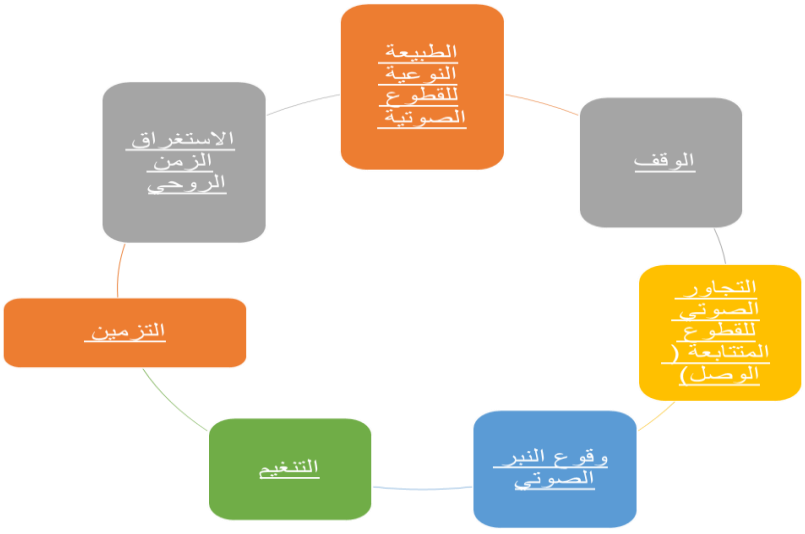
إن اتحاد (القافية والروي) يؤثر على وحدة العروض في القصيدة ويجعل الكلمة الأخيرة من كل بيت تأخذ وضعها آمنة مستقرة؛ مما يساعد على إثبات التماثل الصوتي و يعزز الإيقاع الموسيقي للقصيدة.

أشكال توضيحية





الاستغراق الزمني للصوت



نتـــــائج الـــدراســة

لقد آثرت في هذه الدراسة الحديث عن (علم الجمال الصوتي) الذي قلما اتجهت إليه الأقلام وتناولته الدراسات فكان هذا العلم منطلقًا لي للبحث في أغوار لغتنا الجميلة واستنطاق شعر شاعر فذ من أعلامها؛ لبيان إمكانات هذا المنطوق الشعري المتميز.

*لقد ظهر هذا العلم قديما بجذور أصيلة في كتب البلاغة والفصاحة عند العرب- دون المصطلح- لكنه الآن في وشي مطرز وثوب منمق وفق الدراسات الحديثة؛ لبيان الذائقة العربية والبراعة الشاعرية والفصاحة اللغوية والبيانية .

*لقد أبرز (علم الجمال الصوتي) الكثير من التيمات الصوتية والملفوظات الجمالية التي يظهر عليها النص الشعري مما تجعله يؤدي الغرض منه ويقدم المعنى المقصود بلغة فنية تعلو على اللغة العادية.

*أظهرت (الدراسة الأسلوبية الصوتية) نواحٍ عديدة للجمال في النص سواء من الناحية التعبيرية، والناحية التأثيرية المقبولية، ولم تغفل الناحية الشكلية.

*دراسة الجمال في اللغة تهدف لرصد إمكانايتها وفهم أسرارها وتوضيح وسائل الترميز الصوتي بها دون إغفال لجوانبها اللغوية والسيميولوجية، والكل يعمل في بوتقة واحدة ليساعدنا على فهم أعمق للغتنا الجميلة لا سيما الشعرية منها .

*يعد (التوازي الصوتي) انزياحًا صوتيًا يقصده المبدع قصدًا فتظهر فيه لغته بطراز منمق يعلن عن طاقات إبداعية جمالية خلابة له من حيث (الكفاءة اللغوية والإيقاع المنتظم والقدرة على الإقناع)وهو وسيلة صوتية و ملمح أسلوبي وقدرة في الفن اللفظي لجذب المتلقي، وقد استخدمه ابن

الفارض في نوعيه اللفظي والتركيبي بكل التقسيمات الصوتية المندرجة فيهما.

***إن (التكرار الكلي) هو إيقاع صوتي لكلمات محددة شكلت نوعين من التنغيم داخل النص (الوزن بصوت، والتكرار بلفظه)؛ مما نتج عنه إيقاعًا تطريزيًا خارجيًا للنص .**

***استخدم الشاعر كل (المحددات الصوتية) التي تؤدي للاستغراق الزمني في نطق القصيدة لدرجة تجعلها حية وكأن المتلقي يسمعها منه مباشرة، ولا يخفى على القاريء للشعر الصوفي ما فيه من رمزية زمنية ظهرت عند ابن الفارض في قصيدته باعتبار المدامة(أي المعرفة الإلهية) خالدة و أزلية.**

***تعد (سك المترادفات والمقابلة بين المفردات) استراتيجية صوتية لها دورها في بناء النص الشعري واستمرارية التدفق الشعوري ووسيلة لترابط والتحام النص.**

***لاشك أن استخدام الشاعر (للوقف والتنغيم والتزمين) كان له أثره في انتقاء الأصوات وله دلالة شعورية ترتبط بالحالة التي يعبر عنها النص وهي العشق الصوفي للمعرفة الإلهية والحكمة الربانية التي يسير بها ويعرفها السالكون لطريق الله.**

***جاءت (الأصوات المفردة) لديه مرتبطة ومتعلقة بشرب المدامة وما يرتبط بها من أصوات وكلمات تدل عليها مثل: (الكأس والحان والدنان)وقد لجأ في الكثير من الأحيان لاستخدام أصوت سلسة ويسيرة .**

*** ظهرت لديه (مؤكدات صوتية) من خلال تكراره لتراكيب نحوية باستخدام أسلوب الشرط؛ للتأكيد على قيمة المدامة وأهميتها وأنها ترمز للمعرفة الإلهية القادرة على فعل المعجزات دائمًا و قدراتها الأزلية والآمدية.**

***لم يغفل الشاعر (الإحالة) بالضمير التي تساعد دومًا على ربط المعاني ورصف الألفاظ وغالبًا يكون الضير عائدًا على المدامة التي هي العرفة الإلهية بأسرارها الكبيرة.**

***وازن الشاعر في استخدام (البنى الصرفية) لوصف المدامة وجاءت في الأغلب سلسة في أصواتها مما يمنح النص إيقاعًا منسجمًا، وعلى الرغم من ذلك ظهرت المغالظة في بعض الألفاظ التي استخدمها الشاعر– دون الإخلال بالموسيقى الشعرية والإيقاع المنسجم – ومن أمثلة هذه الكلمة: (نُدمان، راووقها، دُونكها)**

***إن (التفعيلات الشعرية) التي يستخدمها الشعراء لتمثل الإيقاع الموسيقي التي تنضبط به القصيدة هي عبارة عن قوالب صوتية محضة وجامدة لا علاقة لها بمعانٍ معينة أو حالة شعورية بذاتها أو أفكار مرجوة ، إنما هي توالي للحركات والسكون بطريقة تعطي جرسًا موسيقيًا من خلال تناظر التفعيلات (الأفقي والرأسي)، فالأفقي تناظر التفعيلات في الأبيات، والرأسي التناظر الكائن في القافية وحرف الروي.**

***إن اتحاد (القافية والروي) يؤثر على وحدة العروض في القصيدة ويجعل الكلمة الأخيرة من كل بيت تأخذ وضعها آمنة مستقرة مما يساعد على إثبات التماثل الصوتي و يعزز الإيقاع الموسيقي للقصيدة.**

***جاءت (القافية) مطلقة و(حرف الروي) مطلق ولكل منهما تأثير قوي على انسجام القصيدة واتحاد بنائها، ودور في تغيير التركيب النحوي.**

*** سارت الأبيات بضبط عروضي منضبط من (بحر الطويل) الممتد عبر الأبيات ويعطي مدى صوتيًا و تعبيرًا عن الروح الشاعرة الصوفية التي تهيم عشقًا في الذات الإلهية.**

ثبت بأهم المصادر والمراجع الواردة في الدراسة

أولاً : المصادر

الباقلاني – إعجاز القرآن منهجه ومسائله وإشكالية بديعية، فاضل عبود التميمي– المطبعة المركزية– جامعة ديالي– الطبعة الأولى –2011م

ابن خلكان – وفيات الأعيان– المحقق: إحسان عباس الناشر: دار صادر – بيروت الطبعة1900م

ابن سنان الخفاجي – سر الفصاحة –دار الكتب العلمية – بيروت – الطبعة الأولى – 1980م

ابن منظور – لسان العرب – (ت: 630–711هـ) تحقيق ياسر سليمان أبو شادي ، مجدي فتحي السيد—المكتبة التوفيقية – د.ت.

بدر الدين الحسن بن محمد البوريبي (ت: 1024هـ)– عبد الغني إسماعيل النابلسي (ت: 1143هـ)– رشيد بن غالب اللبناني (جمعه) (ت: 1306هـ) محمد عبد الكريم النمري (ضبطه وصححه)– شرح ديوان ابن الفارض – دار الكتب العلمية بيروت – الطبعة الأولى – 1424هـ/2003م

الخطيب القزويني– التلخيص في علوم البلاغة –ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي– دار الفكر العربي –الطبعة الأولى 1904م

سيبويه– الكتاب– تحقيق عبد السلام هارون– مكتبة الخانجي – القاهرة– الطبعة الرابعة– 2004م

صلاح فضل – بلاغة الخطاب وعلم النص –عالم المعرفة – الكويت – الطبعة الأولى– 1999م

عبد الخالق محمود– ديوان ابن الفارض (تحقيق ودراسة نقدية)– مكتبة الآداب بالقاهرة – الطبعة الثالثة– 1428هـ/ 2007م

يوسف بن أبي بكر بن محمد المعروف بـ(السكاكي)المكنى (أبو يعقوب) – مفتاح العلوم– تحقيق حمدي محمدي قابيل– قدم له وراجعه مجدي فتحي السيد– المكتبة التوفيقية– د.ت

ثانيًا: المراجع

إبراهيم أنيس– الأصوات العربية – مكتبة نهضة مصر – (د.ت.)

إبراهيم جابر الأسلوبية الصوتية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)– أمواج للنشر والتوزيع– الطبعة الأولى – 2015م

إبراهيم عبادة– معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية– مكتبة الآداب– الطبعة الثانية– 2001م

أحمد كشك – من وظائف الصوت اللغوي (محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي)–دار غريب– 2007م

أحمد مختار عمر – دراسة الصوت اللغوي– عالم الكتب– 1997م

أميرة حلمي مطر– فلسفة الجمال– دار المعارف – د.ت.

بدوي طبانة– معجم البلاغة العربية – الطبعة الأولى – منشورات جامعة طرابلس – كلة التربية– 1975م

بيروجيرو – الأسلوبية – ترجمة منذر عياشي– طباعة مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر دحشق – الطبعة الثانية – 1994م

تمام حسان – اللغة العربية معناها ومبناها – دار الثقافة – 1994م

جاكبسون – قضايا شعرية – ترجمة محمد الوالي و مبارك حنون– سلسلة المعرفة الأدبية– دار توبقال الدار البيضاء– طبعة1981م

حازم علي كمال الدين – دراسة في علم الأصوات – مكتبة لآداب – الطبعة الأولى– 1999م

دنيس هويسمان- علم الجمال الاستطيقا- ترجمة أميرة حلمي مطر- مراجعة أحمد فؤاد الأهواني – تقديم رمضان بسطاويسي محمد- المركز القومي للترجمة- 2015م.

عبد البديع النيرباني – الوقف في العربية على ضوء اللسانيات – دارالغوثاني للدراسات القرآنية- الطبعة الأولى- 2008م

عبد الخالق محمود- ديوان ابن الفارض (تحقيق ودراسة نقدية)- مكتبة الآداب بالقاهرة- الطبعة الثالثة- 1428هـ/ 2007م

عبد الرحمن بدوي- فلسلفة الجمال والفن عند هيجل- دار الشروق- الطبعة الأولى - 1996م

عبد العزيز احمد علام،و عبد الله ربيع محمود- علم الصوتيات- مكتبة الرشد- 2009م

عبد الواحد حسن الشيخ- البديع والتوازي – مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية – مصر –القاهرة- الطبعة الأولى – 1419هـ

غاستون باشلار – جدلية الزمن – ترجمة خليل أحمد – ديوان المطبوعات الجامعية – الطبعة الثانية – الجزائر – 1988م

فخر الدين قباوة- الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد – الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان- الطبعة الأولى -2001

كريم زكي حسام الدين- الدلالة الصوتية(دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل)- مكتبة الأنجلو المصرية – الطبعة الأولى – 1992م

كمال بشر – علم الأصوات – دار غريب للباعة والنشر -2000م

مبارك مبارك – معجم المصطلحات الألسنية – طبعة دار الفكر اللبناني – الطبعة الأولى- 1995م

محمد إبراهيم علان – البديع في القرآن أنواعه ووظائفه – منشورات دتر الثقافة – الشارقة – الطبعة الأولى – 2002م

محمد أحمد معبد – الملخص المفيد في علم التجويد- الطبعة الحادية عشرة- دار السلام للطباعة والنشر القاهرة – 2003م

محمد حماسة – البناء العروضي للقصيدة العربية – دار غريب– 2008م

محمد زكي العشماوي– فلسفة الجمال في الفكر المعاصر – دار الهضة العربية – 1980م

محمد صالح الضالع – الأسلوبية الصوتية – دار غريب للطباعة والنشر – القاهرة – 2002م

محمد علي الخولي– معجم علم الأصوات – دار الفلاح – الطبعة الأولى – 1402هـ/ 1982م

محمد مفتاح– التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية– المركز الثقافي العربي– بيروت– لبنان – 1995م

محمود عكاشة – التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة (دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية) – دار النشر للجامعات – الطبعة الثانية – 2011م

منصور بن محمد الغامدي– الصوتيات العربية – مكتبة التوبة – الطبعة الأولى– 2011م

ميشال عاصي، أميل بديع يعقوب– المعجم المفصل في اللغة والأدب – دار العلم للملايين بيروت – المجلد الأول– الطبعة الأولى– 1987 م

هلال الجهاد– جماليات الشعر العربي دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي – مركز دراسات الوحدة العربية بيروت– الطبعة الأولى– 2007م

يوري لوتمان – تحليل النص الشعري – ترجمة محمد أحمد فتوح– النادي الأدبي الثقافي– جدة– السعودية– الطبعة الأولى– 1999م

ثالثًا: الدراسات الجامعية والبحوث

أسامة عبد العزيز جاب الله – أثر التلوينات الصوتية في الدلالة القرآنية (دراسة تحليلة)– دكتوراه– كلية الآداب – جامعة طنطا – 2006م

أسماء خداوي – البنى الأسلوبية في مولديات أبي حمو موسى الثاني – الجمهورية الجزائرية – جامعة وهران – أحمد بن بلة – كلية الآداب والفنون– قسم اللغة العربية – 2016م.

تسنيم نور الهدى دحماني – التلوينات السمعية والدلالية للصوائت العربية في نونية ابن زيدون – الجمهورية الجزائرية –جامعة وهران–2014م

سالم علي سعيد – تائية ابن الفارض (دراسة أسلوبية إحصائية)–– كلية لآداب– جامعة عدن– 2010م .

صليحة حماد – الرمز الصوفي في شعر ابن الفارض (دراسة في المستويات الجمالية والدلالية) ـــ جمهورية الجزائر – جامعة الجيلاني – 2018م

عتيق عمر عبد الهادي – الأسلوبية الصوتية في الفواصل القرآنية – المنارة للبحوث والدراسات المجلد 16– العدد3– جامعة آل البيت عمادة البحث العلمي– الأردن – 2010م

فضل بن عمار العماري – شعرية تائية ابن الفارض – مجلة كلية الآداب – جامعة الملك سعود – 2017م

ماهر مهدي هلال – الأسلوبية الصوتية في بنية الخطاب اللغوي في النظرية والتطبيق – مجلة اللسان الدولية – الإمارات– العدد الأول يناير 2017م

نوال بنت إبراهيم الحلوة– التطريز الصوتي لسطح النص (دراسة لبنى التوازن في ضوء خطبة الشيخ الدكتور صالح بن حميد إمام وخطيب الحرم المكي) مقاربة نصية–رسالة جامعية – الرياض 2012م