

المعادن

مجلة الدراسات العربية والأدبية والترجمة



قسم الدراسات العربية، كلية الآداب
جامعة لاقيا الفيدرالية، ولاية نهر اوى ، نيجيريا

المجلد الأول، العدد الثاني، ١٤٤٤هـ / ٢٠٢٣م

١١. دور المرأة في إنتاج النحو العربي والصرف في نيجيريا

الدكتورة حسنة أبوبكر فنملابو حامد والدكتور قاسم إبراهيم ١٧٣

١٢. الإيقاع الشعري في مختارات من قصائد الشيخ محمد الناصر كبر المدحية: دراسة أسلوبية

صوتية

الدكتور أبوبكر عبدالله صلاتي ١٨٦

١٣. سيميائية العنوان في فن السيرة الذاتية في الأدب العربي النيجيري: نحات ونماذج

حمزة ناصر حمزة، طالب الدكتوراه، والدكتور يوسف عبدالله يوسف ٢٠٣

١٤. من مظاهر المنظومة الأخلاقية للمرأة في تقاليد قبيلة يوربا: دراسة تحليلية لبعض الأمثال

الدكتور علي أبولاجي عبدالرزاق ٢١٤

١٥. الخلاف الصرفي والنحوي بين الأخفش الأوسط وبين أئمة البصريين

الدكتور إدريس الزبير التُّنْغَاوِي ٢٢٥

١٦. النص القرآني في صوري المخطوطات والمطبوعة: مراجعة آراء المستشرقين المراجعين

الدكتور داود عبد العزيز أونبيدي ٢٤٤

١٧. كلفة الدعوة الإسلامية بجامعة أبومي كالا في بنين وانعكاساتها في نيجيريا: دراسة وصفية

الدكتور عبد العزيز محمد سلمان الياقوتي ٢٦١

١٨. السر البلاغي في قصيدة "الابتهاالات" ليوسف القرضاوي: تحليل وتعليق

الدكتور عمر محمد الأول الإمام ٢٨٦

١٩. من جماليات البديع في ديوان "الرياض" للشاعر عيسى ألي "عرض وتحليل"

الدكتور عبد القادر أيوب تجاني ٣٠٥

الإيقاع الشعري في مختارات من قصائد الشيخ محمد الناصر كبر المدحية: دراسة أسلوبية صوتية

الدكتور أبوبكر عبدالله صلاتي

قسم اللغة العربية، جامعة إلورن، إلورن

salaty.aa@unilorin.edu.ng

alashraafy.as@gmail.com

المستخلص:

يعتبر الشيخ محمد الناصر كبر من عمالقة الأدب العربي ومن فحول الشعر في هذه الديار النيجيرية وخاصة في مدينة كنو. وشعره على الإطلاق يتميز بالنزعة الصوفية في مختلف المجالات والأغراض، وله في ذلك دواوين مطبوعة ومخطوطة. أما الذي جذب انتباه الباحث في شعره هو الإيقاع الشعري الذي يملأ جو شعره والذي له أثره الأسلوبي في خلق الإبداع والجمال الفني في النص الأدبي. ومع كثرة عناية الباحثين في تحليل أعمال الشيخ محمد الناصر كبر الأدبية، فإنه لم يوجد - حسب علم الباحث - من تطرق إلى هذا الجانب الأسلوبي الصوتي في الإيقاع الشعري في عمله، ولذا انتهر الباحث الفرصة لسد الفراغ إسهاماً في الدراسات العربية. ويهدف البحث إلى تحليل بعض ظواهر الإيقاع الشعري من نماذج مختارة في شعره المدحي، والنظر في مدى استطاعة الشاعر في استخدام بعض الأصوات لخلق الإبداع والجمال. ويحتوي البحث بعد المدخل على الحديث عن نبذة حياة الشيخ محمد الناصر كبر وإنتاجه الأدبي، وظواهر الإيقاع الصوتي في نماذج مختارة من شعره المدحي وتحليلها، ثم عرض النتائج في خاتمة البحث. استخدم الباحث المنهج التاريخي في تسليط الضوء على حياة الشيخ محمد الناصر كبر وإنتاجه الأدبي، والمنهج الوصفي في دراسة ظواهر الإيقاع الصوتي في النماذج المختارة من شعره المدحي.

الإيقاع انتظام موسيقي جميل، ووحدة صوتية تولد نسيجا مبتدعا، يهبه الشاعر المتفطن ليثبت في المتلقين تجاوبا هو صدى مباشر من انفعال الشاعر بتجربته في صيغة جميلة تضع المتلقين أمام الإحساس في تشعب موجاته الصوتية في شعاب النفس^(١). فالإيقاع من ظواهر الأسلوبية الصوتية، فهو كذلك موظف للإبلاغ المعنى على نحو فني يوحى أنه أساس قوي في الشعر باختلاف ظواهره وأشكاله. فالخاصل هنا أن الإيقاع مادته هي الأصوات التي تحل مستوى من مستويات الدراسة الأسلوبية اللغوية في النصوص. والإيقاع نوعان؛ الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي. ولكل من هذين النوعين ظواهر سيفصلها الباحث في صفحات هذه الورقة.

يهدف الباحث في هذه الورقة إلى دراسة ظواهر الإيقاع الخارجي والداخلي في مختارات من مدائح الشيخ محمد الناصر كبر دراسة أسلوبية صوتية، والنظر في التوافق بين المعنى الصوتي وبين الظواهر الإيقاعية في النماذج المختارة لتوضيح المعاني التي استطاع المتلقون التأثر بها في النصوص. هذا من حيث محاكاة الأصوات لأحداث أو لأشياء غير لغوية هي في الحقيقة طاقة خالصة للغة، وذلك لأن المحاكاة ليست إلا وسيلة صوتية لوصف حدث أو فعل يخرج عن نطاق اللغة^(٢). هذا، لأن المحاكاة الصوتية هي مقابلة الأحداث بما يشاكل أصواتها من المعاني، مثل دلالة الحاء الصوتية في: الخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء ونحوهما من المأكولات الرطبة لرخاوة الحاء، والقاف في "القضم" لأكل الصلب اليابس، نحو: قضميت الدابة شعيرتها، لصلابة القاف، يقال: "قد يدرك الخضم بالقضم" أي قد يدرك الرخاء بالشدّة، والدين بالشفط حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث^(٣).

نبذة حياة الشيخ محمد الناصر كبر

ولد محمد الناصر كبر في شهر شوال يوم الخميس سنة ١٣٣٤ هـ الموافقة سنة ١٩١٣ م بقرية غرنغوا، ضاحية من ضواحي مدينة كنو حيث تسكن أسرة والدته، ونشأ نشأة إسلامية صوفية تحت رعاية والديه لكن توفي أبوه وهو لم يجاوز السادسة من العمر، فاعتنى بتربيته عمه الشيخ إبراهيم ابن أحمد الشهير بـ "نظفني" معناها اختي، هو صوفي زاهد ورع عالم اعترف به أهل بلده^(٤).

لقي محمد الناصر كبر عند مربيه اعتناءً بالغاً أعانه على تحصيل العلم والفوز بالمعيشة الطيبة حيث لبث تحت رعايته مدة تقرب من ثلاث وعشرين سنة. ومن خلال هذه المدة، التحق بكتاب الشيخ المقرئ محمد غنجيري الذي ختم تعلّم قراءة القرآن الكريم عنده وهو في العمر ابن تسعة مع أنّه يبدأ بالدرس عند مربيه كلّ يوم قبل الاختلاف إلى الكتاب. ثمّ تفرّغ للدراسات الإسلامية والعلوم العربية، وكان يدرس ثلاثين كتاباً في كلّ يوم في مجالس العلماء وتتلّمذ على طائفة من أعلام عصره منهم الشيخ إبراهيم نطعني، والشيخ محمد الثاني، والشيخ القاضي إبراهيم بن الأستاذ عثمان، والشيخ مأمّ عبد الكريم الملقّب بـ"سابو"، والشيخ محمد المجتبى الشنقيطي. فقد ساعده الحظّ على جمع كثير في مختلف الميادين العلمية كما لبيته الثروة - علماً وثقافة - الأثر الملموس في تكوين شخصيته العلمية والدينية والاجتماعية والسياسية إضافة إلى خلفية أسرته الصوفية، وكثرة مطالعته، ورحلاته العلمية التي فتحت له أبواباً كثيرة للاتصال بأعلام العلم والدين. لم يزل يختلف محمد الناصر كبر إلى مجالس العلماء داخلاً وخارجاً حتّى توفيّ معظمهم فانقطع لمهنة التدريس وخاض في عالم التأليف والتصنيف وقول الشعر وهو ابن بضع وعشرين سنة^(٥). لم يتوقّف من هذه الحركة العلمية حتّى ملأ المكتبات العلمية بالآلئ إنتاجاته الأدبية التي تربو على المائتين، إلّا أنّ عدد مؤلفاته التي هي في متناول اليد يربو على المائة. والحقيقة هي أنّه قد أسهم بجميع هذه الإنتاجات العلمية في تطوير العلم والأدب العربي الصوفي، لأنّ الأغلبية الساحقة منها هي في الموضوعات الصوفية شعراً ونثراً.

تعتبر مدائح الشيخ محمد الناصر كبر - بمختلف اتجاهاتها - من أروع الإنتاجات الشعرية في دواوينه. وقد بذل في نسجها طاقات أسلوبية صوتية تنعكس في الإيقاع الشعري المتمثل في الوزن والمقطع والروي والجناس.

توفيّ محمد الناصر كبر في منتصف ليلة الجمعة، العشرين من جمادى الأولى سنة ١٤١٧هـ الموافقة اليوم الرابع في أكتوبر سنة ١٩٩٧م بدار القادرية في مدينة كنو، ودفن في مقبرة "ميغنيا" قرب مسجده الجامع جامع الكنز المطلسم^(٦).

ظواهر الإيقاع الصوتي في المدائح:

يظهر الإيقاع الصوتي في الشعر العربي عادة في تفعيلات البحر من ناحية، وبتكرار الروي تكراراً منتظماً من ناحية أخرى. وعلى هذا، بدا أن الشاعر اختار لمدائحه الستة بحري الكامل والبسيط؛ قال ثلاثة مدائح في الكامل وثلاثة أخرى في البسيط. ولمعرفة الإيقاعات الخارجية في بحري هذه المدائح، يجب النظر في مقاطعها الصوتية التي هي اللبنات الأولى لبناء أوزان البحور الشعرية، ثم النظر في قوافي المدائح وحروفها وبخاصة الروي وحركاته، للوقوف على وحدة النغم أو الإيقاع المتولد من الوزن الطبيعي المحسوس في موسيقى اللغة.

ظاهرة المقطع والوزن:

يعتبر المقطع وحدة صوتية تتكون من صائت واحد وصامت واحد على الأقل، أو هو وحدة صوتية مركبة هي أطول من الحرف (الوحدة الصوتية الأولى) وأقل من الكلمة المركبة، أو هي مرحلة وسيطة بين الصوت المفرد والكلمة المركبة، فالمقاطع الصوتية تبنى منها الكلمات وبها يعرف نسيج الكلمة في لغة من اللغات^(١٣).

أتضح للباحث من هذا التعريف الوجيز أن المقطع عبارة عن أصغر وحدة صوتية يمكن النطق بها بنفس واحد في المرة. والمراد بـ "المركبة"، تكونها من صامت وصائت. فالصوامت عبارة عن جميع الحروف الهجائية الثمانية والعشرون ما عدا الألف (أ) والواو (و) والياء (ي) لأنها الصوائت، الصوائت في اللغة العربية ستة، وهي الحركات القصيرة والطويلة. الحركات القصيرة هي الفتحة والكسرة والضمة. والحركات الطويلة هي ألف المد، وواو المد، وياء المد.

ولقد ظهر من هذا كله أن الكلمة في العربية سواء كانت اسماً أو فعلاً، مجردة أو مزيدة، تتألف من مقاطع منتظمة الفونيمات، مميزة واضحة المعالم في السمع مما يساعد في تحديد الدلالة في المنظور اللغوي.

وهذه المقاطع هي الوحدات الصوتية الصغرى (الفونيمات) التي منها تكونت تفعيلات الوزن الشعري من أسباب وأوتاد وفواصل كما في التعبير التالي: لم = سبب خفيف أر = سبب ثقيل، على =

وتد مجموع، ظَهَر = وتد مفروق، جَبَلُن = فاصلة صغرى، سَمَكُنُن = فاصلة كبرى. وتعدّ التفعلات الشعرية الوحدات الكبرى في بناء العمل الإيقاعي في القصيدة العربية^(١٤).

ولننظر في بعض أبيات قصيدة مدح بها الشاعر الرسول المصطفائي ﷺ كنموذج ليشين لما كيف استطاع أن يخضع لنظام المقاطع الصوتية في أوزانها وما نتج منها من الإيقاع الشعري. يقول في مدحه للنبي صلى الله عليه وسلم، ومن أبياته ما يلي:

يا نافعُ سِيرِي بِالْفَقِيرِ مُحَمَّدٍ — سِنِ مُحَمَّدٍ — سِنِ مُحَمَّدٍ — سِنِ مُحَمَّدٍ
تُفَرِي الْمَهَامَةَ وَالْفَقَارَ لِكَيْ نَرَى بَلَدَ النَّبِيِّ الْأَبْطَحِي مُحَمَّدٍ
بَلَدٌ بِهِ أَقْدَامُ خَيْرِ الْأَنْبِيَا بَلَدٌ بِهِ دَارُ الْحَيِّبِ مُحَمَّدٍ
بَلَدٌ بِهِ نُورُ الْهُدَى مُتَأَلَّى بَلَدٌ بِهِ نُورُ النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ
وَالْاِعْتِصَامُ بِسُنَّةِ الْمُخْتَارِ خَيْرُ رُوسِيَّةٍ مَنْ يَغْتَصِمُ فَقَدْ اهْتَدَى
وَمَا زَمَيْتَ إِذْ زَمَيْتَ مُشِيرَةً حَقِّ الْإِشَارَةِ لِلْمَقَامِ الْأَخْمَرِيِّ^(١٥)

بدا في هذا النموذج أنّ الشاعر استخدم بحر الكامل الذي عادة يتكوّن من ثلاثين مقطعاً كما يتضح في التقطيع الصوتي التالي:

مُ/دَ/فَا/عِ/لُنْ/ مُ/دَ/فَا/عِ/لُنْ/ مُ/دَ/فَا/عِ/لُنْ/

مُ/دَ/فَا/عِ/لُنْ/ مُ/دَ/فَا/عِ/لُنْ/ مُ/دَ/فَا/عِ/لُنْ/^(١٦)

يَا/نَافِعُ/سِيرِي/بِالْفَقِيرِ/مُحَمَّدٍ/مُ/دَ/فَا/عِ/لُنْ/ مُ/دَ/فَا/عِ/لُنْ/ مُ/دَ/فَا/عِ/لُنْ/

مُسْتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/

لكنّ الباحث، لاحظ في مقاطع هذه الأبيات ورود مقياس "مُسْتَفْعِلُنْ" كثيراً في حشو أبيات المديح، وهو جائز على حدّ تعبير إبراهيم أنيس:

"...ولكنّ كثيراً ما يحلّ هذا المقياس "مُسْتَفْعِلُنْ" مقياس آخر

هو "مُسْتَفْعِلُنْ"، بل يندر أن نرى البيت الواحد من هذا البحر مشتملاً على

المقياس "مُسْتَفْعِلُنْ" وحده. ولهذا يحقّ لنا أن نعدّ المقياس "مُسْتَفْعِلُنْ" مقياساً

لبحر الكامل، مثله مثل "مُتَفَاعِلُنْ" سواء بسواء، إذ نسبة شيوع "مُسْتَفْعِلُنْ" في وزن بحر الكامل لا تقل عن نسبة شيوع "مُتَفَاعِلُنْ" إن لم تزد عنها، وعلى هذا فمقياس بحر الكامل في حشو البيت يجوز أن يكون "مُتَفَاعِلُنْ" أو "مُسْتَفْعِلُنْ" (١٨).

اتضح في هذا النموذج أنّ أوزانه تابعة للمقاطع الصوتية حسب البيان السابق في التزام التفعيلة الأخيرة صورة واحدة وهي " مُدْ/دَ/فَا/عِ/لُنْ ". وقد انتظمت هذه المقاطع الصوتية في أبيات القصيدة انتظاما سلسا مناسباً لمقياس البحر، ومن هذا الانتظام الصوتي السلس نشأ الإيقاع الموسيقي الخارجي.

وهكذا كانت المقاطع الصوتية في بقية أبيات المديح خاضعة لقانون بحر الكامل في وزنه المتمثل في التفعيلات والتي بها يشعر المتلقي بالنغمة الموسيقية الخارجية، ما عدا ثلاثة أبيات من هذا المديح التي حدث فيها انكسار ينفر من استمتاع المتلقي بموسيقاها. وهذا في قوله:

وَالْاِعْتِصَامُ بِسُنَّةِ الْمُخْتَارِ حَيٌّ — رُوسِيلَةٌ مَنْ يَغْتَصِمُ فَقَدْ اهْتَدَى
وَأَعَادَ/دَ/صَا/مُ/ بِ/سُنْ/دَ/تِلْ/مُحْ/تَا/رٍ/ حَيٍّ/ ** رُ/ وَاسِيَةً/لِ/بَيْنِ/ مَنْ/ يَغْ/دَ/صِمُ/فَ/قَدْ/هَ/دِي
مُسْ/تَفْ/عِ/لُنْ/ مُدْ/دَ/فَا/عِ/لُنْ/ مُسْ/تَفْ/عِ/لُنْ/ ** مُدْ/دَ/فَا/عِ/لُنْ/ مُسْ/تَفْ/عِ/لُنْ/
ولعله أراد: مَنْ/ يَغْ/دَ/صِمُ/فَ/قَدْ/هَ/دِي
مُسْ/تَفْ/عِ/لُنْ/ مُدْ/دَ/فَا/عِ/لُنْ/

وكذلك في قوله:

وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ مُشِيرَةً حَقَّ الإِشَارَةِ لِلْمَقَامِ الْأَحْمَدِيِّ
ففي حشو صدر البيت انكسار لا ينشأ منه أي إيقاع موسيقي. ولو قال: "وَإِذَا رَمَيْتَ فَمَا رَمَيْتَ مُشِيرَةً" لطرب في السمع ذلك الإيقاع الموسيقي الناشئ من مقاطع الوزن الصوتية.

وكذلك في قوله:

يَكْفِيهِ مَعْرِفَةُ النَّبِيِّ نَكْوَصَهُ عَن دَرْكِ أَذَى ذَرَّةٍ لِمَحْمَدٍ

أما الوزن في عجز هذا البيت فهو في تمام الانكسار. لم يخضع أيّ خضوع لمقاطع الوزن الصوتية، ولا ينشأ منه إيقاع موسيقي حتى إنّ الباحث لم يستطع من تعديل هذه المقاطع لأنّ معنى الكلمات غير واضحة.

والمستنبط من المقاطع الصوتية في أوزان هذا المديح المختار، هو إبراز الظاهرة الإيقاعية الخارجية المتمثلة في خضوع أوزان المديح لطبيعة مقاطعها الصوتية، كما أنّ المقطعين الطويل المغلق والطويل المفتوح هما أكثر المقاطع الصوتية ورودا في المديح.

ظاهرة القافية والروي:

ليست غاية الباحث في هذا الصدد دراسة قوافي المدائح من حيث محاسنها وعيوبها، إنّما هي النظر الدقيق في حفاظ الشاعر على انتظام الأصوات المتكررة في التفعيلة الأخيرة أو المقطع الأخير في أبيات المديح الواحد من مدائحه، والالتزام المنتسق لها الذي ينمّي الإيقاع الموسيقي الخارجي لجذب انتباه المتلقّي وإثارة إحساسه وعاطفته فيستسيغها طربا دون الشعور بالملل ولا السأم، إذ بهذه الأصوات تتمّ وتكمل موسيقى القصيدة. وهذا، بالإضافة إلى أنّ الأصوات المتكررة في أواخر أبيات القصيدة تنحصر في القافية التي هي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقّع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمّى بالوزن^(٢٦).

فالقافية عنصر مكمل للإيقاع الخارجي والجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرّك قبلهما، وهي تساهم في ضبط نفايات الأبيات إذ حدّ الشعر هو "الموزون المقفّ" ^(٢٧). والقافية، إمّا أن تكون مقبّدة باعتبار الصوت الأخير فيها ساكنا، أو تكون مطلقة باعتبار الصوت الأخير فيها متحرّكا.

والرويّ هو الصوت الذي بنيت القصيدة عليه. وإذا قيل: قصيدة لامية، معنى ذلك أنّ القصيدة بنيت على صوت اللام "ل". ويتراوح الرويّ في مدائح الشاعر المختارة للنماذج بين أصوات متباينة وهي: "الدال" في مدح النبي ﷺ يقول:

نُفِرِي المِهَامَةَ والقِفَارَ لِكَي نَرَى ** بَلَدَ النَّبِيِّ الأَبْطَاحِيِّ مُحَمَّدٍ

(بحر الكامل)

و"الراء"، في قصيدة أخرى لمدح الرسول ﷺ يقول:

أَنْتَ الْإِمَامُ وَكُلُّ الْعَالَمِينَ أَجَلٌ ** فَتَابِعْ لَكُمْ يَا أَيُّهَا الْقَمَرُ

(بحر البسيط)

و"اللام"، في قصيدة مدح بها الشيخ جبريل بن عمر يقول منها:

أَكْرَمَ بِهِ وَبِمَا بِهِ مِنْ سَادَةٍ ** سَكَنُوا الْجَنَانَ بِهِ وَنَالُوا السُّوْلَا

(بحر الكامل)

و"النون" في مدح الشيخ إبراهيم إنياس الكولخي، يقول:

عَهْدًا لَبِيتَ بِهِ ذَكَرَ الْإِلَهَ كَمَا ** يَرْضَى الْإِلَهَ بِأَسْرَارٍ وَإِعْلَانٍ

(بحر البسيط)

وَيَمْتَنِعُ كُلُّ مِنْهَا بِتَرَنَّمَاتٍ مُوسِيقِيَّةٍ وَدَلَالَاتٍ مُعْنَوِيَّةٍ. وفي الفقرات التالية تحليلها على حدة.

روي "الدال"

الدال "د" صوت وقفي انفجاري مجهور، كان انفجاريًا لأنَّ التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا يعدّ حائلاً يعترض مجرى الهواء ولا يسمح بتسربه حتّى ينفصل العضوان انفصالاً مفاجئاً يتبعه ذلك الانفجار^(٢٨). ورأى إبراهيم أنيس أنَّ الدال كانت من أكثر حروف الروي استعمالاً عند الشعراء في نسبة شيوعها^(٢٩). وهي في قلقلتها أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدّة^(٣٠).

استخدم الشاعر صوت الدال رويًا في مديحين من مدائح، الأول في مدح النبي صلى الله عليه وسلم على بحر الكامل، ومن أبياته قال:

يَا نَاقِي سَيِّري بِالْفَقِيرِ مُحَمَّدٍ — نِ مُحَمَّدٍ بِنِ مُحَمَّدٍ بِنِ مُحَمَّدٍ
نَفْسِي الْمَهَامَةِ وَالْقَفَّارِ لِكَي نَرَى بَلَدَ النَّبِيِّ الْأَبْطَحِي مُحَمَّدٍ
بَلَدَ بِهِ نَوْرُ النَّبُوَّةِ لَا مِغْ بَلَدَ بِهِ ذَاتُ النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ
بَلَدَ بِهِ نَوْرُ الرِّسَالَةِ سَاطِعٌ بَلَدَ بِهِ يُوحَىٰ هَذَا السَّيِّدِ

وفي هذا المديح الدالي، بدا أن الكسرة هي حركة الروي فيهما، تلك الكسرة التي توحى بالرفقة واللين. ويقع النغم الموسيقي الخارجي في التردد المنتظم لهذا الصوت الانفجاري في جميع أواخر أبيات المديحين مع وجود ياء الوصل المؤلدة من إشباع حركة الروي وهي علامة الراحة وحسن الانتهاء كما هي تدل على أن اللغة العربية بطبيعتها تميل إلى السكون في أواخر الكلمات إظهاراً للجمال. ويكسب المديح زيادة في الإيقاع الموسيقي الخارجي كثرة التزام حركة الفتحة قبل حركة الروي لأنها أوضح في السمع لعدم ضيق مجرى الهواء عند النطق بها. التزم الشاعر هذه الحركة قبل الروي في ستة وأربعين بيتاً شعرياً في المديح الأول، وفي خمسة وأربعين بيتاً شعرياً في المديح الثاني. وهذا الالتزام الصوتي مما ينمي الإيقاع الموسيقي الخارجي في المديحين. وبالإضافة إلى هذا النغم الموسيقي ترديد روي المديحين المنتظم، حيث يرى الباحث العلاقة الدلالية بين حرف الروي "الدال" المحرك بالكسرة وبين الحالة النفسية التي يعانيتها الشاعر، حيث إنه اختار الصوت الشديد الانفجاري المجهور الذي يحاكي شدة حبه وحنينه للنبي صلى الله عليه وسلم وإن الجهر في هذا الحب يتمثل في تكراره الملفوظ في الكلمتين "محمد" و"بلد" يريد بهما تقوية المعاني الصورية.

كما كانت حركة الكسرة في حرف الروي تحاكي في رفقتها عاطفة الشاعر الرقيقة التي تملأ جوف المديحين. وقد كان الشيخ محمد الناصر كبر يميل كثيراً في أشعاره إلى استخدام الكسرة حركة للروي. ولعل السر في ذلك هو أن شعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسرة كما أن الشعراء المعاصرين يكثرون من الكسر لما يشعرون به فيه من لين وانكسار يلائم العواطف الرقيقة المنكسرة التي يريدون التعبير عنها^(٣١). إن دلت هذه الدلالات والخصائص الصوتية على شيء، فإنما هي بأمر الصلة بين جوف المديحين والأثر المطرب الذي يرسمه ذلك الإيقاع الموسيقي في نفس المتلقي. فالمديحان في بحري الكامل والبسيط مشتركان في روي الدال المكسورة التي تحاكي في معادها الصوتي انفجار حب الشاعر وعاطفته الرقيقة لممدوحه.

روي "الراء"

ثبت عند الصوتيين أن الراء صوت لثوي مكرّر مجهور يتراوح بين الشدة وبين الرخاوة لاعتدال وكمال انقباس الصوت عند النطق به، وهو مكرّر لأن التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما

يلي الثنايا العليا يتكرر في أثناء النطق بها كأنما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طوقاً لئلا يسيرا مرتين أو ثلاثاً لتتكون الراء العربية (٣٢).

استخدم الشيخ محمد الناصر كبر صوت الراء رويًا في مدح النبي محمد صلى الله عليه

وسلم، وكانت الضمة هي حركة الروي التي كسبت الراء تفخيما في النطق في مثل قوله:

يَكْفِيكُمْ شَرْفًا مَا لَا أُسْطِرُّهُ مِنْ الْمَحَامِدِ إِذْ هُوَ لَيْسَ يَخْتَصِرُ
كَمْ آيَةٌ أَفْصَحَتْ عَنْ قَدْرِ رُبِّيَّتِكُمْ وَإِنْ كُلُّ الْوَزِيِّ مِنْ فَخْرِكَ افْتَحَرُوا
أَنْتَ الْمَعْدُ لِكُلِّ النَّائِبَاتِ فَلَا لَهَا سِوَاكُمْ نَصُوصًا يَوْمَ نَخْتَشِرُ
أَنْتَ الْإِمَامُ وَكُلُّ الْعَالَمِينَ أَجَلٌ فَتَابِعْ لَكُمْ يَا أَيُّهَا الْقَمَرُ

فالنطق بتلك الراءات المضمومة مع ترددها المنتظم وواو الوصل المولدة من إشباع الراء

المضمومة في مثل "رُو" في "افتحروا" يوحي بقوة جرس الموسيقى في المديح، إضافة إلى ما تتميز به

الراء من التكرار عند النطق بها. ولا شك أن هذه الظاهرة الصوتية تحاكي تعبير الشاعر عن فخامة

شخصية الرسول محمد صلى الله عليه وسلم والإشادة بشمائله الراسخة، يظهر هذا التفخيم في براعة

استهلال الشاعر المبدوءة بالاستفهام الإعجازي في قوله:

مَاذَا أَقُولُ وَقَوْلِي فِيكَ مُقْتَصِرٌ يَا سَيِّدًا طَابَ فِيهِ الْفَكْرُ وَالذِّكْرُ

كما كانت حركة الكسرة القصيرة السابقة حركة الروي في لينها ورقتها تحاكي في معادها الصوتي

عاطفة الشاعر الرقيقة السائدة في جوهر المديح، كما كانت الكسرة التي تسبق حرف الروي المضموم

في كثير من الأحوال تزيد في ترقيق الراء. وظاهرة الراء التكرارية في معادها الصوتي أشبه شيء بتكرار

الشاعر شمائل الرسول وتعدادها في ثنايا القصيدة على نحو ما في الأبيات التالية:

وَأَنْتَ أَوْفَى الْوَزِيِّ رَأْيًا وَأَكْثَرُهُمْ صَبْرًا وَمَنْ مِثْلُكُمْ يَا طَهْ يَصْطَبِرُ

أَوْ ذِي بَسْتٍ فِي اللَّهِ لَمْ تَزِدْ عَلَيْهِ سِوَى حِلْمٍ وَصَبْرٍ وَحَسَنِ الْعَهْدِ مَشْتَهَرُ

تَقْصَاكَ زُهْدُكَ مَعَ فَتْوَةٍ كَرَمٍ جُودٍ قِيَامٍ صِيَامٍ عَزْلَةٍ سَهْرُ

فَقَرٍّ وَشُكْرٍ وَتَسْلِيمٍ رَضِي وَرَغٍّ شَجَاعَةٍ رَحْمَةٍ وَرَأْفَةٍ حَذَرُ

تَفَكَّرٍ انْخِفَاضٍ ذِلَّةٍ شَرَفٍ وَانْكَسَارٍ نَائِبٍ أَخَذَةٍ عَرَبُ

توكّل خلة شوق مفاوضة طهارة وقنوع مقنة خطر
تلاوة إدكار سبحة عدة تولع شغف خبت حجي ذكر
فراصة همّة كشف ومعرفة علم شهود رقاب دمه بشر
وعظ وعيد وتبشير ومزجرة والاعتذار على من جاء يعتذر
توقّر جلد تقلّل أدب صلابة انكسار ليس ينحصر

روي "اللام"

اللام عند النطق بها نوعان؛ مرققة ومفخمة على أنّ الأصل في اللام العربية الترقيق إلا أن تكون مفتوحة فحينئذ تفخم. واللام صوت يتوسط بين الشدة والرخاوة، يتكوّن بأن يمرّ الهواء بالخنجرة فيحرك الوترين الصوتيين ثم يتخذ مجراه في الحلق وعلى جانبي الفم في مجرى ضيق يحدث فيه الهواء نوعاً ضعيفاً من الخفيف، وفي أثناء مرور الهواء من أحد جانبي الفم أو من كليهما، يتصل اللسان بأصول الثنايا العليا، وهي صوت يوحى بمزيج من الليونة والتماسك والالتصاق^(٣٦).

جاءت اللام رويًا مفتوحاً ومردوفاً بالواو حيناً وبالياء حيناً آخر كما في الأبيات التالية من مديحه للشيخ حبريل بن عمر أستاذ الشيخ عثمان بن فودي الفلاني:

يا ذرّة هي في الهوى أضلي بما فقت الأصول وكم أفوق فصولاً
(مَج) ماؤهما يُزوي الوزي تياره ولكم هدّت أنوارهما الضليلًا
قطب الشمال عليه دار رحي الوزي لولاه ما نال الجُوب قُبولاً
أكرم به وبما به من سادة سکنوا الجنان به ونالوا السولا السؤلًا
ضرب الإله عليهم قُبب السما وعلى السّماك به يجر دُؤلًا

وتولّد النغم الموسيقي إثر التردد المنتظم في لام الروي في ليونتها ومرونتها مع وجود حركة الفتحة التي كانت أوضح في السمع، إضافة إلى ألف الوصل المتولدة من إشباع الحركة القصيرة. وتعاود هذه الظاهرة الصوتية على العاطفة الرقيقة التي تسيطر على الشاعر في جميع أبيات المديح بالنسبة لكثرة ترقيق لام الروي.

يكثّر استعمال النون رويًا في الشعر العربي حسب نسبة شيوعها في الكلمات العربية على الإطلاق، تخرج من التجويفين الفموي والأنفي تُحدِث شيئًا من الغنة. والنون صوت يخرج من طرف اللسان تحت مخرج اللام قليلًا مع ما يحاذيه من لثة الأسنان العليا^(٣٧).
جاءت النون رويًا مكسورًا في مدح الشيخ إبراهيم إنياس الكولخي، ومن ذلك المديح قول الشاعر على سبيل المثال في الأبيات التالية:

ناحت مطوّقة من فوق أغصاني فهاج ذلك أشجاني وأشجاني
باتت تُذكرني ليل الوصال وما أن ذكرّونيّه إلّا طالّت أحزاني
عهدًا لبيت به ذكر الإله كمّا يرضى الإله بأسرار وإعلان
عهدًا كأنّ به في سوخ زاوية بكؤلخ الفيض ذات العزّ والشان
إنّ النون في طبيعتها صوت رنان تتميّز بالنغم الصوتي كالميم. و(النون) تدلّ غالبًا إذا جاءت في آخر الكلمة على الرقة والأناقة والجمال كما للمشاعر الإنسانية فيها نصيب مثل الحنان والحزن والهوان والضعف والشجن، ولا تلفظ في آخر الكلمة إلّا مخففة مرققة منعمة يسكن الصوت إليها^(٣٨).

الجناس: هو أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى، وهو نوعان: التام والناقص. فالجناس التام ما اتفق فيه اللفظان في نوع الحروف وشكلها وعددها وترتيبها مثل "أَرْضِهِمْ في أَرْضِهِمْ"، والناقص ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة (نوع الحروف وشكلها وعددها وترتيبها) مثل "يحيا يحيى". أمّا الجناس من حيث الإيقاع الشعري فهو ضرب من التكرار، عمدته مراعاة وزن الكلمات وتكرار حروفها الذي به يُظهر في القصيدة تأكيد النغم ورنّته، ويوجد نوعا من الانسجام - الذي هو سرّ الجمال - بين المعاني العامة ورنّة الألفاظ العامة. والجناس لما فيه من عامل التشابه في الوزن والصوت، من أقوى العوامل في إحداث هذا الانسجام^(٣٩).

هذان التعريفان وإن كانا متفقين في بعض الأوجه إلا أنّ الثاني شديد الصلة بالإيقاع الشعري الذي يتركز الباحث في معالجته. ومع ذلك، فهما في أيّ وجه أو آخر يدلّان على جرس الألفاظ

الرنين اللفظي في الشعر. وإن ظاهرة الجنس على ضوء التعريفين تأخذ نصيباً وافراً في مدائح الشيخ محمد الناصر كبر لإظهار جمالها الموسيقي على نحو ما في الأبيات التالية:

مَاذَا أَقُولُ وَقَوْلِي فِيكَ مُقْتَصِرٌ يَا سَيِّدًا طَابَ فِيهِ الفكرُ والذكرُ
يَا ذُرَّةً هِيَ فِي الهوى أَضْلِي بِهَا فَقْتُ الأصول وَكَمْ أفوقُ فُصولاً

ناحت مطوّقة من فوق أغصاني * فهاج ذلك أشجاني وأشجاني
العارفُ الغارفُ الغوّاصُ في لجج ال * عرفانٍ فياض أنوارٍ وعرفان
ذاك الإمامُ الهمامُ الفارسُ البطلُ * الدراكةُ الألمعي الوارثُ الباني

شكلاء رانية حوراء زانية * عيناء غانية خرعوبة الجسد
قد كان غوثاً وغيثاً يستعان به * ما الصفر في عُدَد ما الحُمُر في عُدَد
فلن ترى أبداً كالمجتبى أحداً * هذا اعتقادي خلّوني ومعتقدي
فلن ترى أبداً يبابه أحداً * إلا مراداً به الوصول للصمد
كم ذاكر شاكر بالله معتم * في الله مصطحب لله معتمد
كم ماح زلق وصاح سلق * وقائم صائم أيّامه شهد
كم حافظ واعظ وشادن لسن * وعاشق غرق في الله متّحد

بدا في تلك الأبيات ورود الجنس الناقص الذي يكسب المدائح رونقاً وجمالاً يدق جرسه الموسيقي في التكرار النغمي المطرب، وذلك في ترديد أصوات كلمات متشابهة في النطق من نوع الحروف والشكل والترتيب. ففي "الفكر والذكر" تشابه في الوزن والتشكيل الصوتي وعدد الحروف حتى في الدلالة المعنوية حيث تتفق كلا الكلمتين في حاسة العقل، فهو جناس ناقص لوجود الفاء والذال في بداية الكلمتين. وكذلك الحال في "الأصول والفصول"، فكلاهما صيغتا جمع الكثرة على وزن "فُعُول" وتكرار "صول" مع ما فيها من صوت الصفير المضموم دلالة على ترتم المديح. وفي مثل "رانية" "زانية" "غانية" جناس ناقص فيه تكرار نغمي، ويظهر التنعيم الصاعد من إثر ترديد ألفات المدّ في "را" "زا" "غا"، وفي تكرار "نية" في الكلمات الثلاث ترتم موسيقي في تمامه لرنة النون

المكسورة ووضوح التنوين الفتحي فيها. وكل من الكلمات الباقية المضروبة للجناس في تلك الأبيات، ذات الطابع الموسيقي الذي يُحدث الانسجام النغمي في المدائح لما في تكرار تلك الكلمات من التشابه الوزني والصوتي، أمثال: "أبدًا/أحدًا" "غوثا/غيثا" "عَدَد/عُدَد" "ذاكر/شاكر" "مادح/صاح" "زلق/سلق" "قائم/صائم". وفي قوله: "فهاج ذلك أشجاني وأشجاني" جناس تام لتوافق اللفظين (أشجاني/أشجاني) في نوع الحروف وشكلها وعددها وترتيبها، واختلافهما في المعنى فهذا لتأكيد النغم الموسيقي. أمّا الكلمة الأولى فهي جمع "شَجْن" على وزن "أفعال" والياء الساكنة ضمير في محلّ الجرّ للإضافة. والكلمة الثانية فعل رباعي مزيد بالالف أشجأ-يُشجّي، والنون للوقاية، والياء الساكنة ضمير في محلّ نصب المفعول به "أشجاني" بمعنى "أفهرني".

الخاتمة

استطاع الباحث في هذا البحث أن ينظر في خلفية الشيخ نُمَد الناصر التاريخية وإنتاجه الأدبي، ثم ألقى الضوء على بعض ظواهر الإيقاع الصوتي في نماذج مختارة من مدائحه من حيث المقطع الصوتي والوزن، والقافية والروي والجناس، ودرس هذه الظاهر دراسة أسلوبية صوتية. من خلال هذا العمل، استنتج الباحث النقاط التالية:

- حافظ الشاعر على اتساق المقاطع الصوتية في أوزان البحرين المستخدمين وهما البسيط والكمال وخلق من حسن الحفاظ على اتساق المقاطع الاستساغة واللذة في القراءة والاستماع، إلا في أماكن قليلة أشار إليها الباحث في انكسار بعض الأوزان وصححها،
- وفق الشاعر في حسن اختيار الحروف التي بنى عليها روي الكدائح وهي النون والراء واللام والذال. ولهذه الأصوات دلالاتها المختلفة في خلق معان تناسب جو القصيدة. فانسجام النون -مثلا- في تواليها وترديدها المنتظم، تولّد منه جرس الموسيقى الخارجية. وانسجام النون المشار إليه هو استطاعة الشاعر بالتزام حركة معينة قبل الروي طوال أبيات المديح. وليس التزام الشاعر حركة قبل الروي فحسب، بل التزم حركة الفتحة الطويلة أي المدّ الألفي الذي هو يوحي بالنغمة الصاعدة التي من شأنها أن تضيف إلى إيقاع المديح الخارجي. ويزيد في رقة النون حركة الكسرة التي تشعر بالرقّة واللين من حيث دلالتها الصوتية إضافة إلى ياء الوصل

المثولة من الإشباع. والحاصل، أن روي المديح بتلك الخصائص الصوتية التي تتميز بها، كان في تمام الجمال والإبداع الفني الذي أمتع الشاعر به القارئ والمتلقي. وإن هذه النون الرقيقة لم تكن إلا لتعادل في دلالتها الصوتية عاطفة الشاعر الرقيقة التي صوّرها بكل معنى العمق والقوة في أبيات السابق ذكرها. وظهر أن الشاعر كان في غاية الحنان والعشق إلى تلك الحياة الصحراوية، وتظهر من هذه الصورة النسيبية الشاعر النفسية التي يعانيها الإنسان - بطبيعة الحال - إذا تفقد حبيبته وهو بعيد كالحنان والحزن والشجن، كما أفصح به الشاعر في "فنهج ذلك أشجاني وأشجاني" أي أثار مغادرة حبيبته (الشيخ إبراهيم إنياس) حزنه الذي أقهره. أما الحزن المشار إليه في هذا البيت فليس الحزن المر الذي قد يتبادر إليه الدهن، إنما هو الحزن الذي يعرض للإنسان عند التفكير والتذكر والحنين، يمازحه شئ من الحلاوة، فهذا هو معنى الشجن.

- اتضح أن القافية المختارة للمدائح هي مطلقة، ويحاكي إطلاق القافية التصرف الحر الذي تميز به الشاعر في التعبير عن حبه للممدوحين. وعلى هذا، أقدم توصيتي للباحثين أن:
- يكتفوا في تحليل الظواهر الإيقاعية الصوتية في أعمال الشعراء النيجيريين لإبراز ما فيها من جمال الأسلوب وإبداع الفن الشعري الجميل.

الهوامش والمراجع:

١. عبد الرحمن آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ط ١، دار الحصاد، دمشق، ١٩٨٩ م، ص: ٧٩.
٢. محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل أسلوب لغوي، ط ٢، مكتبة الآداب، ٢٠٠٧ م، القاهرة، ص: ١٤.
٣. أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، ج ٢، المكتبة العلمية، غير مؤرخ، تحقيق: محمد علي النجار، ص: ١٥٧-١٥٨.
٤. المتبولي شيخ كبير: صور بيانية في شعر الشيخ محمد الناصر الكبري: دراسة بلاغية تحليلية لنماذج مختارة، ط ١، شركة القدس للتصدير، القاهرة، ١٤٣٤ هـ/٢٠١٣ م، ص: ٥٠-٥١.

- بتصرف يسير، وانظر: الشيخ محمد الناصر كبر: سلسلة المفتاح من منح الفتاح: نظم مفتاح السداد للغوث محمد بللو، مطبعة أديبولا، سانبغر، كنو، غير مؤرخ، ص: ٧٥ - ٧٦
٨. المتبولي شيخ كبر: المرجع السابق، ص: ٥١، وانظر: أبوبكر عبد الله صلاتي: الدراسة التحليلية للاستغاث في شعر الشيخ محمد الناصر كبر الصنهاجي، (بحث جامعي نال به الباحث الماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة إلورن، إلورن عام ٢٠١٣ م) ص: ١٣
٩. المتبولي شيخ كبر: شعر الشيخ محمد الناصر كبر: جمعه وترتيبه حسب موضوعه الشعري، بحث مقدم إلى قسم اللغة العربية بجامعة بايرو كنو، تحت إشراف الأستاذ الدكتور محمد طاهر سيد، للحصول على شهادة الليسانس عام ١٩٩٤ م، ص: ١٠
١٠. محمد الناصر كبر: نغمات الطار في حلقات الأذكار في الصباح والمساء والأسحار، ط ١، مكتبة القاضي شريف بالا، كنو، ٢٠١٠ م، ص: ٢٠١ - ٢٠٤
١١. المرجع نفسه، ص: ٢٠٥ - ٢١٣
١٢. المرجع نفسه، ص: ٢٤٥ - ٢٤٧
١٣. المرجع نفسه، ص: ٢٥٩ - ٢٦١
١٤. المرجع نفسه، ص: ١٠١ - ١٠٤
١٥. المرجع نفسه، ص: ٢٦٤ - ٢٦٦
١٦. حمزة إشبولا عبد الرحيم، المدخل إلى فونولوجيا العربية لطلاب المعاهد والكليات بغرب أفريقيا، ١٩٩٨ م، دار توفيق الله للنشر، أولوجي، إلورن، ص: ٤٨ وانظر: عبد الرحمن ألوجي: المرجع السابق، ص: ٥٢
١٧. عبد الرحمن ألوجي: المرجع السابق، ص: ٥٩
١٨. أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٩ م، ط ١٣، ص: ٦٥ بتصرف يسير وزيادة
١٩. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط ٥، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧٢ م، ص: ٦٣ - ٦٤
٢٠. محمد الناصر كبر: المرجع السابق، ص: ٢٠١ - ٢٠٢
٢١. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: ٦٤

١٩. المرجع نفسه، ص: ٦٤-٦٥
٢٠. محمد الناصر كبر: المرجع السابق، ص: ٢٤٥
٢١. المرجع السابق، ص: ٢٥٩-٢٦٠
٢٢. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: ٧١
٢٣. محمد الناصر كبر: المرجع السابق، ص: ٢٠٥
٢٤. المرجع السابق، ص: ١٠١
٢٥. المرجع السابق، ص: ٢٦٤-٢٦٥
٢٦. إبراهيم أنيس: المرجع السابق، ص: ٢٤٦
٢٧. عبد الرحمن آلوجي: المرجع السابق، ص: ٧١
٢٨. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نخصة، مصر، غير مؤرخ، ص: ٥١
٢٩. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: ٢٤٨
٣٠. حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨ م، ص: ٦٦
٣١. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج ١، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠ م، ط ٢، ص: ٦٩-٧٠
٣٢. حسن عباس: المرجع السابق، ص: ٤٩، وانظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: ٥٧
٣٣. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: ٧٦
٣٤. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: ٢٥٣
٣٥. المرجع نفسه، ص: ٢٥٣-٢٥٤
٣٦. المرجع نفسه، ص: ٥٥-٥٦ وانظر: حسن عباس: المرجع السابق، ص: ٧٨
٣٧. أحمد ممدوح الشرقاوي: مخارج الحروف وصفاتها، www.alukah.net ص: ١٧
٣٨. حسن عباس: المرجع السابق، ص: ١٦٢-١٦٤

AL-MA`ĀDIN

JOURNAL OF ARABIC STUDIES, LITERATURE AND TRANSLATION



PUBLISHED BY:

**THE DEPARTMENT OF ARABIC STUDIES,
FACULTY OF ARTS**

FEDERAL UNIVERSITY OF LAFIA

VOL. 1, NO. 2, 1444H/2023