البنية الإيقاعيّة في شعرِ الشيخ محمّد قَنِ الغُسَوِي

دراسة تحليلية

بحث تكميلي مقدم إلى قسم اللغة العربية جامعة بايرو كنو لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية

يحيى ثاني شيخ (B.A.ARABIC)

SPS/13/MAR/00030

فبراير: 2017م

DECLARATION

I hereby declare that ,this is the product of my own research efforts , undertaken under the supervision of Dr. Muhammad Haruna Hadejia and has not been presented and will not be presented elsewhere for the award of degree or certificate. All the sources have been duly acknowledged.

Sign……

Yahaya Sani Shehu
SPS/13/MAR/00030

CERTIFICATION

This is to certify that the research work for this dissertation and the subsequent preparation of this dissertation by Yahaya Sani Shehu SPS/13/MAR/00030 was carried out under my supervision.

Supervisor:

Dr.Muhammad Haruna Hadejia

Sign…….

Date…….

APPROVAL

This is to certify that this dissertation titled "**An Analytical study of the Rhythmic Structure in some selected poems by Sheikh Muhammad Qani Gusau"** has been examined and approved for the Award of M.A (Arabic).

_____	_____
External Examiner	Date
_____	_____
Internal Examiner	Date
_____	_____
Supervisor	Date
_____	_____
H.O.D.	Date
_____	_____
FAIS Coordinator of postgraduate school	Date

ABSTRACT

"An Analytical study of the Rhythmic Structure in some selected poems by Sheikh Muhammad Qani Gusau"

This research work aims primarily to subjecting the poems of his poems of Sheikh Muhammad Qani Gusau to analytically study in rhythmic Structure to assess its values. To achieve this objective, the researcher made use of descriptive analytical methods. After giving the author's biography and a brief historical background of the rhythmic aspects to be studied, the researcher extracted the Rhythm Structure from the author's works. The major finding is metonymi features used by the author in different context such as square pages in round holes. Sheikh Muhammad Qani Gusau is eloquent in written Arabic poems and his poems contain hundreds of different rhythmic Structures and rhymester was used to repeat the same rhyme in his poems. Lastly, the Rhythm Structure used play vital roles in perfecting and strengthening his literary works.

Yahaya Sani Shehu
SPS/13/MAR/00030

كلمة الشكر والتقدير

الحمد لله الذي أتاح لي الفرصة لكتابة هذا البحث، وأثني بأفضل الصلاة والسلام على من أرسى أساس هذا الدين القويم نبينا المصطفى صلى الله عليه وسلم.

كذلك أتوجه بخالص الشكر نحو الأستاذ والمشرف على هذا البحث الدكتور مُحَمَّد هارون هطيجا الذي حاول جاهدا كي يثري هذا البحث بفكره الثاقب ومنهجه المستقيم الذي كثيرا ما يرجعني إليه، فالله يجزيه الجزاء الأوفى.

كما أتضرع أمام الرب جل وعلا بأن يضاعف الأجر في ميزان حسنات الدكتور مُحَمَّد العاشر أول المناقش لخطة هذا البحث، رحمه الله.

والشكر موصول إلى الشيخ مُحَمَّد قَنِ الغُسَوِي الذي خص الباحث هذه الدراسة الإيقاعية لبعض إنتاجاته الشعرية، ويسأل الله سبحانه وتعالى أن يضاعف في ميزان حسناته.

كما أقدم جزيل الشكر إلى جميع الأساتذة الذين أنفقوا أوقاتهم لأغترف من بحورهم الزاخرة ومعارفهم الفياضة أمثال: الأستاذ الدكتور مُحَمَّد أول أبوبكر، والدكتور إبراهيم أحمد مقري.

ولم يفتني أن أنتهز الفرصة لأقدم شكري وتقديري إلى زميلي عثمان أبوبكر القُوقِي الذي يتفضل إليّ بمشاور وآراء سديدة كما ساعدني ببعض الكتب المهمة، وكذلك أشكر بعض الأصدقاء الذين زاملوني في الدراسة التمهيدية، وأخص بالذكر منهم: عثمان تجاني، ومُحَمَّد محمود مُحَمَّد، وشمس أول مصطفى، وعبد الله محمود عبد الله، ومجتبى خالد بللو.

وأخيرا أقدم شكري وتقديري لكل من ساعدني على كيونونة هذا البحث، وبالأخص الأخت الشقيقة مبروكة ثاني شيخ التي تغي إلي كلما شكوت إليها، فالله أسأل أن يضاعف في ميزان حسناتهم، وبالإجابة جدير.

الإهداء

إلى:

والديّ العزيزَيْن اللذَيْن ربياني صغيرا، تقديرا لجميل صنيعهما إليّ، هما : الحاج مُحَمَّد الثاني بن عثمان القلنسوي، والحاجة فاطمة بنت إبراهيم.

الفهرس

الرقم	الموضوع	الصفحة
1	DECLARATION	أ
2	CERTIFICATION	ب
3	APPROVAL	ج
4	ABSTRACT	د
5	كلمة الشكر والتقدير	هـ
6	الإهداء	ز
7	الفهرس	ح
8	الفصل الأول: المقدمة	1
9	الفصل الثاني: التعريف بالشاعر وآثاره الأدبية	9
10	المبحث الأول: التعريف بالشاعر	9
11	المبحث الثاني: آثاره الأدبية	16
12	الفصل الثالث: دراسة نظرية عن الإيقاع	20
13	المبحث الأول: مفهوم الإيقاع	20
14	الإيقاع لغة واصطلاحا	21
15	الإيقاع الخارجي	21
16	الإيقاع الداخلي	22
17	المبحث الثاني:علاقة الإيقاع بالكلام ودوره في بناء القصيدة	22

18 الفصل الرابع: الإيقاع الخارجي في القصائد 28
19 المبحث الأول : بنية الوزن 28
20 البحر الطويل 30
21 البحر التقارب 34
22 الزحاف والعلة وشيوعهما في القصائد 35
23 المبحث الثاني: بنية القافية 38
24 عيوب القافية 44
25 الفصل الخامس: الإيقاع الداخلي في القصائد 46
26 المبحث الأول: بنية التكرار (حرفي، جذري، عباري) 46
27 الجناس 53
28 الترديد 57
29 تشابه الأطراف 58
30 رد العجز على الصدر 60
31 المبحث الثاني: بنية التوازن والتقابل 62
32 التدوير 62
33 التربيع 65
34 الترصيع 67
35 التشطير 68
36 التطريز 70
37 الطباق 72

38 الخاتمة 74
39 المصادر والمراجع 76
40 السائل الجامعية 81
41 المقالات والمجلات 82
42 المراجع الإلكترونية 82
43 الملاحق 83

الفصل الأول

المقدمة

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام الأتمان الأكملان على أفصح من نطق بالضاد سيدنا مُحَمَّد الفاتح الخاتم العظيم وعلى آله حق قدره ومقداره العظيم.

وبعد، فإن الإيقاع – بنوعيه الداخلي والخارجي– يعد بحق من أهم وسائل التشكيل الشعري الذي بواسطته يدرك المتلقي مدى قوة الشاعر، كما أنه يلعب دورا ملموسا في تشكيل الصورة الشعرية، لذا،جاء البحث بعنوان: **البنية[1] الإيقاعية في شعر الشيخ مُحَمَّد قن الغسوي :دراسة تحليلية.** حتى يتبين لدى القارئ أن شعره يشمل الإيقاعات الداخلية الناشئة من احساسه القوي بالإضافة إلى الإيقاع الأساسي (الوزن والقافية).

دوافع البحث:

ودفع الباحث إلى القيام بهذا البحث حوافز عدة أبرزها ما يلي:

- إعجاب الباحث بإنتاجات الشاعر وإبداعاته الأدبية، وخاصة شعره في الرثاء.
- الحرص الشديد على تذوّق معاني الشعر وإيحاءاته من خلال وظيفة الإيقاع فى دلالة الشعر.

---

[1] . البنية تعني تكوين الشيء أو الكيفية التي شيد عليها. ويقصد بها في علم اللغة مجموعة مركبة من العناصر المتماسكة، والمتداخلة فيما بينها، بحيث تلغى فكرة التفرد، بل يتوقف كل عنصر على بقية العناصر الأخرى ومدى علاقتها بها، فتكون عبارة عن دراسة العلاقات بين البنى المختلفة في النص الأدبي. ينظر: مفهوم البنية عند دي سويسر، من الموقع: www. almountadaalarabi. com، 2016/4/3م، 9:30.

- الرغبة الملحة للدراسات العروضية من حيث الأوزان والقوافي إظهارا للأسرار الفنية فيها، مع رصد التشكيلات الإيقاعية من خلال القائد المختارة.

أهمية البحث:

- تنبثق أهمية هذا البحث في أنه يتناول جانبا مهما من الجوانب التي يعتمد عليها الشعر العربي.
- كما يحاول هذا البحث توضيح ما يكمن في قائد الشاعر مُحَمَّد قن من الدات الإيقاعية التي تبنّاها في سبيل بناء نصّ شعريّ متكامل.
- ويكتسب أهمية في محاولته الربط بين العناصر الإيقاعية المتعارف عليها عند علماء الإيقاع من خلال القائد المختارة.

أهداف البحث:

ويهدف هذا البحث إلى :

- إبراز مافي قائد الشاعر من الظواهر الإيقاعية وأثرها فى أداء المعنى المراد.
- وضع أيدي القراء على مواطن الجمال الإيقاعي في القائد المختارة.
- الوقوف على بنيتي الوزن والقافية في شعره، مع وقفة قيرة عن الرويّ بغية إظهار ما فيه من الأسرار الدلية والوتية.
- التعرف على البنية العميقة لهذه الظواهر حتى يعرف القارئ أن وراء هذه التشكيلات مؤشرات دلية.

الدراسات السابقة:

وبعد هذا كله فقد بدا للباحث أن هذه الشخ□ية الأدبية كغيرها من الشعراء لتقديم الباحثين دراسات مختلفة في نتاجها الأدبي، منها:

1) فن الرثاء عند شعراء و ية كنو فى القرن العشرين الميلادي.

بحث علمي أعدّه الأستاذ سركي إبراهيم، وقدمه إلى قسم اللغة العربية بجامعة الخرطوم بالسودان، للحـ□ول على درجة الماجستير في اللغة العربية سنة 1980م، ويقع هذا البحث في حدود 104 صفحة قسمه الباحث إلى بابين كبيرين، ويضم كل باب فـ□لين: وفي البحث حاول أن يترجم لشعراء المراثي في مدينة كنو تناول مع إيراد النماذج من أشعارهم، حيث اختار أربعة شعراء كنموذج، منهم: الشيخ يحي النفّاخ، والشيخ مُحَّد الناصر كبر، والشيخ مُحَّدقن بن علي صاحب القـ□ائد المدروسة، والشيخ مُحَّد المـ□طفى الهوساوي. وبعد هذا كله قدّم دراسة قيّمة ذاكرا فيها القيم الفنية لمراثيهم من حيث البناء والأداء، وفي أثناء حديثه عن البناء للقـ□ائد وقف يسيرا عن طبيعة البحور الشعرية المستخدمة عند هؤ□ء الشعراء، فدراسته هذه لم تعد تركز همها على الظواهر الإيقاعية سوى التـ□ريع فقط، في حين أن البحث القائم يهدف إلى دراسة الظواهر الإيقاعية المتعارف عليها.

1- دراسة تحليلية للنصوص المختارة من إنتاجات علماء كنو الأدبية.

بحث علمي كتبه غرب أحمد سوداوا، وقدمه إلى قسم اللغة العربية بجامعة بايرو كنو، للحـ□ول على درجة الماجستير في اللغة العربية عام

1988م، ويشمل هذا البحث بين دفْتَيْه 256صفحة يتناول فيه الباحث بعض الشعراء الذين في القرنين العشرين مع الذي يليه يحث انتقى ما يربو على عشرة شعراء ذاع صيتهم في مجال الإبداع الأدبي في هذه الآونة، أمثال : الشيخ أبوبكر مجنيو، والشيخ أبوبكر عتيق، والشيخ ثاني حسن كافنغ، والشيخ يحي النفاخ، والشيخ مُحَمَّد الناصر كبر، والشيخ مُحَمَّد قن الغسوي، وغيرهم. وأما طريقه في تناول هذا البحث فقد تعوّد نفسه أن يختار بعض الأبيات من أشعارهم ثم يعقبها بالشرح والتحليل لمضامينها لعدم تطرقه عن الإيقاع الشعري، كما يعتبر هذا البحث مرجعا يرجع إليه الطلاب حين الفحص عن تراجمهم لأن الباحث ذلل وعورة الطريق في جمع المواد.

2- مساهمة الأستاذ مُحَمَّد قن الغسوي في الأدب العربي النيجيري دراسة وتحليل

عبارة عن بحث علمي كتبه أبوبكر تجاني عبد الرحمن، وقدمه إلى قسم الغة العربية بجامعة بايرو كنو، تكملة للحـ□ول على درجة الليسانس في اللغة العربية عام 1992م، أماهذا البحث المذكور فعبارة عن 216 صفحة أعدها الباحث لدراسة الإسهامات أو الإنجازات التي حققها الشاعر مُحَمَّد قن في سبيل سير اللغة العربية إلى الأمام، وخـ□وصا الجانب الأدبي. كما وفق الباحث في بحثه هذا على بعض القضايا الأدبية التي تمت بـ□لة بالنقد الأدبي الحديث، كحديثه عن أسلوب الشاعر والـ□دق الفني في شعره، فهذه الدراسة الراهنة تتفق مع الدراسة السابق ذكرها في أنها تقدم بحثا حول إنتاج شاعر واحد كما تختلف في كيفية المعالجة.

3- صور من التشبيه في أشعار بعض علماء كنو.

بحث علمي كتبه أحمد ثالث، وقدمه إلى قسم اللغة العربية بجامعة بايرو كنو، للحـول على درجة الماجستير في اللغة العربية عام 2002م، والبحث يقع في حدود 165 صفحة يعالج فيه الباحث التشبيهات التي وردت في أشعار التي اختارها من شعراء مختلفة، والشاعر مُحَمَّد قن من الذين وقع اختيار عليهم، وقبل أن يـلل الباحث إلى التحليل يمهد بنبذة وجيزة لكل شاعر، وجاء بحثه كله على خمسة فـول، فدراسته لم تكن إ دراسة بلاغية تطبيقية من خلال ديوان الشاعر جوهرة الرثاء، بينما الباحث يختار مادته من أشعار أخرى غير هذا الديوان.

4- ديوان جوهرة الرثاء وشاشة أهل الصفاء للشيخ مُحَمَّد قن بن علي: دراسة أدبية تحليلية.

بحث علمي كتبه محمود تجاني عبد الرحمن، وقدمه إلى قسم اللغة العربية بجامعة بايرو كنو، للحـول على درجة الماجستير في اللغة العربية عام 2009م، ويقع هذا البحث في حدود 188 صفحة، حاول فيها الباحث أن يعالج هذا الديوان بأكمله بالدراسة النقدية حيث أفاض في ترجمة الشاعر، كما تحدث طويلا عن غرض (الرثاء) عبر عـوره الأدبية، وفي الفـلين الخامس والسادس حلل أبيات الديوان مع تقويمها مضمونا وشكلا، إن بحثه غير متفق مع البحث الراهن اختياره ديوانا كاملا لم يقع اختيار الباحث عليه من قبل، ومع ما قدمه من الدراسة الأدبية القيمة لم يتطرق إلى

جانب مهم وهو الموسيقى، لأنه لم يقف عليها حتى يعرف القارئ على أي بحر نظم هذا الديوان.

5- هبة الرحيم في مرثية الشيخ إبراهيم انياس الكوخي للأستاذ مُحَمَّد قن (دراسة أدبية تحليلية)

عبارة عن بحث علمي كتبه يحيى ثاني شيخ، وقدمه إلى قسم اللغة العربية بجامعة بايرو كنو للحصول على درجة الليسانس في اللغة العربية عام 2013م، وهذا البحث عبارة عن 63 صفحة يتناول فيه الباحث ثمانين بيتا بالدراسة الأدبية من مجموع أبيات القصيدة مائة وستين بيتا (160)، فقد خصص الباحث الفصل الأول لأساسيات البحث كالعادة، في حين أن الفصل الثاني يأتي ليقدم نبذة عن الشاعر وإنتاجاته، وأما الفصلان الأخيران فمخصصان لعرض الأبيات وتحليلها مع تقويمها، وتتفق مع البحث القائم من جانب وتختلف من جانب آخر، لأن القصيدة المدروسة نفسها هي التي اختار منها الباحث 80 بيتا في مستوى الليسانس ودرسها دراسة أدبية، كذلك من المختارات التي وقع اختيار الباحث عليها للمرة الثانية في الماجستير لما رآه من حضور إيقاع مكثف في القصيدة.

6- كمال الأماني للشيخ مُحَمَّد قن الغسوي: دراسة موسيقية.

بحث علمي كتبه إبراهيم أول إبراهيم، وقدمه إلى قسم اللغة العربية بجامعة بايرو كنو، للحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية عام 2015م، وهذا البحث في حدود 146 ضفحة ومشتملا على أربعة فصول حيث إن الباحث قام بالدراسة الموسيقية من حيث التنظير والتطبيق، كما وقف على دراسة الأوزان والقوافي مستعينا بالطريقة الإحصائية في دراية

الزحافات والعلل، كذلك تطرّق إلى بعض الظواهر الإيقائية مثل التكرار والجناس، تتفق هذه الدراسة مع دراسة الباحث حيث إنهما يتناولان دراسة موسيقية في إنتاج الشاعر نفسه مع اختلاف المادة الشعرية التي تم التطبيق عليها، لأن إبراهيم اختار الديوان المسمى "كمال الأماني" على حين يستقي البحث الراهن النماذج من ثلاث قائد مختلفة المتمثلة في: هبة الرحيم، وتسلية الأحزان، وميمية الشيخ بن سالم.

إشكاليات البحث:

وأما الإشكالية فتتمثل في محاولة الإجابة عن التساؤلات التالية:

- ماالألوان الإيقاعية التي تبناها الشاعر في بناء القائد المختارة؟
- ما دور العناصر الإيقاعية في معاني القائد وأفكارها؟
- ما دورالإيقاعات في إيثار عواطف السامعين والقارئين لهذه القائد ؟

حدود البحث:

وينحصر هذا البحث في القائد الثلاث الآتية:

هبة الرحيم في مرثية الشيخ إبراهيم، وعددها 160 بيتا، وتسلية الأحزان في مرثيةالشيخ تجاني عثمان، وتقع في 124 بيتا، أما الأخيرة فهي ميميّة الشيخ بن سالم للترحيب به، وهي عبارة عن 70 بيتا، والمجموع الكلي 354 بيتا.

منهج البحث:

ويتوخى الباحث منهجا وصفيا ومنهجا تحليليا في هذه الدراسة وذلك عند إبرازه وتحليله الظواهر الإيقاعية في قائد الشاعر المختارة كما يستعين بالمنهج التاريخي عند التعريف بالشاعر.

هيكل البحث:

ويتكون البحث من خمسة فصول، وتحت كل فصل مبحثان، وهو كالآتي:-

الفصل الأول: المقدمة

الفصل الثاني: التعريف بالشاعر وآثاره الأدبية، وفيه مبحثان:

المبحث الأول: التعريف بالشاعر .

المبحث الثاني:آثاره الأدبية.

الفصل الثالث: دراسة نظرية عن الإيقاع في الشعر العربي، وفيه مبحثان:

المبحث الأول: مفهوم الإيقاع.

المبحث الثاني: علاقة الإيقاع بالكلام ودوره في بناء القصيدة.

الفصل الرابع: الإيقاع الخارجي في القصائد، وفيه مبحثان:

المبحث الأول: بنية الوزن.

المبحث الثاني: بنية القافية.

الفصل الخامس: الإيقاع الداخلي في القصائد، وفيه مبحثان:

المبحث الأول: بنية التكرار.

المبحث الثاني: بنية التوازن والتقابل.

الفصل الثاني

التعريف بالشاعر وآثاره الأدبية

المبحث الأول: التعريف بالشاعر

مولده ونشأته:

هو الشيخ مُحَمَّد بن علي بن الحسن الملقب بمالم (قَنِ)، وكان من أسرة حاكمة تعزى إلى مدينة دورا, لكن أجداده انتقلوا إلى مدينة غُسَوْ حيث ولد الشاعر هناك.[2]

ولد الشاعر في عام (1937م)، ونشأ في حجر والده الذي تكفل تربيته، وتلقى ثقافته الأولى على يد الأستاذ موسى مَادُغُو وهو في السّادس من عمره أو مادونها، وتعلّم عنده الكتابة والقراءة حسب ما قرره المنهج التقليدي من سورة الفيل إلى سورة الناس لتعليم التلاميذ الحروف وأشكالها.[3]

وما لبث الشاعر زمنًا طويلاً حتى أرسله أبوه إلى قرية تسمى (قَرْمَنْجِي) الواقعة في ولاية كشنا، حيث التحق بالأستاذ يعقوب المقرئ في القرية نفسها، ومكث عنده حتى حفظ القرآن الكريم, كما أخذ عنه الكتب الفقهية، مثل: مختصر الأخضري والعشماوي وغيرها.[4]

---

[2] – المقابلة الشخصية مع الشاعر، الساعة الثامنة مساءً، يوم الخميس 8-6-2015م.

[3] – سركي إبراهيم، فن الرثاء عند شعراء ولاية كانو في القرن العشرين الميلادي (رسالة ماجستير غيرمنشورة، جامعة الخرطوم، 1980م)، ص25.

[4] –ينظر: أحمد مُحَمَّد ثالث ، صور من التشبيه في أشعار بعض علماء كنو (رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بايرو كنو، 202م)، ص57.

حياته التعليمية:

لقد شاء المولى- عزّ وجل- أن أخذت هذه الشخ□ية العلم على أيدي كثير من الأساتذة. وبعد أن استفاد من الأستاذ موسى مَادُغُو الذي أخذ عنه مبادئ القراءة والكتابة، ومالم يعقوب المقرئ الذي تعلم عنه مبادئ الثقافة الإسلامية، انتقل الشاعر إلى مدينة كنو ليواصل السير قدما في طلب العلم، فنزل عند الأستاذ ثاني قُوفَرْ نَاإِسَا، حيث مكث عنده مدة سنتين, وتعلم عنده الكتب الفقهية المتداولة يوميّا بين الناس في ذلك الع□ر، مثل: كتاب الأخضري، ومنظومة القرطبي, وكتاب مقدمة ابن عاشر، وكتاب مقدمة ابن رشد، والمقدمة العزية للجماعة الأزهرية، ولقد أعطاه الشيخ العناية الفائقة على سائر الطلبة لما رأى عنده من توقد الذكاء ويقظة ذاكرته[5].ولأجل ما رآه الأستاذ ثاني ما للشاعر من سرعة الإدراك والفهم الثاقب ألحقه بمعهد الفقيه الشيخ عثمان القَلَنْسَوِي[6] ليواصل السير في حياته العلمية عند هذا الشيخ الذي اعتبره الشاعر أستاذه الكبير والذي طالما ينتهز الفرصة كي يقدم نفسه أمام دهليز يزدحم فيه الطلاب، وأيقن أنه حقّق أمنيته حين □زم معهد الشيخ صباح مساء ليل نهار ليغترف من فيضان علمه الزاخر،واتخذه شيخا مربِّيًا له، كما استغرق عند الشيخ مدّة

[5] – المرجع السابق: ص59.

[6] – هو الشيخ عثمان بن العالم علي بن السيد المحترم الملقب (طَنْ كَادِي مَلِي) وهو لقب ملكي ، لأنه حاكم من حكام كنو الذين تلي مرتبتهم مرتبة الأمير، وكان من مواليد سنة 1909م. ولقد اشتهر بلقب القلنسوي لبيعه القلنسوات في سوق كرمي في بادئ أمره.وهو من أفاضل شيوخ الطريقة التجانية في كنو خاصة، وفي نيجيريا عامة. وكان مشتهرا بدراسة الفقه المالكي في دهليزه وقد تتلمذ على يديه كثير من الطلاب. ينظر: يهوذا أحمد، شخ□ية الشيخ عثمان القلنسوي ومنظومته الروائح العنبرية في بيان الرحلة القلنسوي (رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بايرو كنو، 1989م)، ص20.

تقل عن خمسة عشر سنة، ولم يزال إلى اليوم متلا بزاوية الشيخ بكل مناسبة أو احتفال ديني.[7]

ومن خلال هذه المدة الطويلة التي قضاها الشاعر عند الشيخ استطاع أن يدرس فنونا كثيرة ومختلفة، منها: الفقه وأصوله، والحديث وعلومه، والنحو والصرف، والبلاغة وفنونها الثلاثة، والتفسير، والتصوف الذي للتخلق والتحقق، والمنطق، ومفردات اللغة، كما درس عنده ما يتصل بالشعر وغير ذلك.[8]

إن غالبية الكتب المدروسة في دهاليز العلماء في ذلك الوقت تلقاها الشاعر في دهليز الشيخ عثمان القلنسوي المتمثلة في: المقدمة العزية، متن الرسالة، إرشاد السالك، مصباح السالك، أقرب المسالك، مختصر الخليل، وألفية الأصول وغيرها.

وفي الحديث قرأ موطأ الإمام مالك، ورياض الصالحين، والكتاب الجامع للأصول، والبيقونية، وألفية السيوطي في علم الأثر.

وأما في الدراسات التي لها مساس بالعربية أدبا ولغة فقد قرأ عنده الكتب التالية: ملحة الإعراب، وألفية ابن مالك، ولامية الأفعال، وألفية السيوطي، وحصن الرصين، وعقود الجمان في علم المعاني والبيان، وجوهر المكنون، وفتح اللطيف، والعيون الغامزة على خبايا الرامزة، كما أخذ الشاعر عنه ما يتصل بمفردات اللغة، مثل: قصائد المعلقات السبعة، والمقامتين: الهمذاني والحريري، ودالية أبي علي اليوسي وغير ذلك من الكتب التي لم يرد

[7] – إبراهيم أول إبراهيم، كمال الأماني للشسخ محمد قن الغسوي: دراسة موسيقية (رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بايرو كنو، 2015م)، ص16.

[8] – المرجع السابق: ص17.

ذكرها في هذه الـ□فحات. والمثبت أن الشاعر مُحَمَّد قَنِ تبوّأ المكانة العالية عند الشيخ لعكوفه على العلم وتحـ□يله.[9]

وبعد هذه الجولة السريعة التي قام بها الباحث في حياته العلمية يتبين بشكل واضح أنه وجد حظا موفورا من الثقافة العربية الإسلامية، والتي هي بدورها الإيجابي مكّنته أن يكون شاعرا مجيدا، هذا من زاوية، ومن زاوية أخرى وجد الباحث الشاعر لم تكن ثقافته محـ□ورة في الدراسات العربية، بل كان مقتبسًا من نور الثقافة الغربية.

والذي حدث أن الشاعر التحق بمدرسة العلوم العربية (S.A.S) والتي بدورها الإيجابي مهّدت له الطريقة إلى أن يلتحق بجامعة بايرو كانو قسم اللغة العربية، حيث حـ□ل على شهادة الدبلوم في الدراسات الإسلامية واللغة العربية والهوسا(DAHIS) بدرجة الـ□متياز، في عام 1976م.[10]

ومن ناحية أخرى فقد أفنى عمره في التعليم اقتداءً بفعل مشايخه وأساتذته، بدأً من فترة إقامته عند أستاذه مالم ثاني قُوفَرْ نَاإِسَا كان يقوم بتعليم الطلبة الذين لم يـ□لوا إلى درجته العلمية. كذلك لما وصل إلى معهد الشيخ عثمان القَلَنْسَوِي، حيث باب التعليم مفتوحا على مـ□راعيه، لكونه من الذين يستمعون إلى مذاكرة بعض الطلاب ليلا، بل كان من الذين يلقون الكلمات أثناء احتفال المولد النبوي كل عام، وكذلك يفد إليه الطلاب من مدرسة العلوم العربية لأخذ الفقه المالكي وغيره من الفنون

[9] – محمود تجاني عبد الرحمن، جوهرة الرثاء وشاشة أهل الـ□فاء للشيخ مُحَمَّدقن بن علي: دراسة أدبية تحليلية (رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بايرو كنو، 2009م)، ص35.

[10] – ينظر: سركي إبراهيم، مرجع سبق ذكره، ص26-27.

اللغوية.[11] وكان الشاعر يكوّن حلقة علمية بداره للذين يرغبون الأخذ منه، ولما انتقل شيخه الكبير إلى رحمة ربه اتجه بعض الطلاب إليه ليواصلوا السير قدمًا في التعليم ، والشاهد على هذا انتقال الأستاذ الحاج عبد المؤمن غُورَا الدُّمِي إلى دهليزه مع أنه أخذ من الشيخ مباشرة.

وكان للشيخ مُحَمَّد قَنِ تلاميذ يفدون إليه من أماكن مختلفة من كَبِّ، وصُكتُو، وغُونْدُو، وبَوثِي، وغُومْبِي، وأَدَمَاوَا، وغَشُوَا، وجمهورية نَيْجَرْ، وجُوسْ وكثير غير هذه البلاد، والشاهد على ذلك طلابه الذين أتوا من بلاد مختلفة، منهم: الأستاذ يوسف من غُسَوْ، والأستاذ الحاج عبد المؤمن غُورَا من كَبِّ، والأستاذ مُحَمَّد دُمْبُرِي من غَشُوَا، هكذا ينفق جميع أوقاته في التدريس، وأخيرا جاءت أوقاته التدريسية محورة كالتالي:[12]

يدرِّس كل يوم بُعَيْد العصر إلى غروب الشمس، وهذا التدريس المسائي حاصل في ثلاثة أيّام، الثنين والثلثاء والأربعاء، كما في كل يوم الخميس والجمعة من الساعة السابعة إلى التاسعة، وأما في شهر رمضان فقد تعوّد أن يكوّن حلقة يسيرة لتفسير القرآن الكريم, وأخيرا سلّمه إلى ابنه الأستاذ فاروق قَنِ إلى اليوم.

شاعريّته:

إن الشاعر مُحَمَّد قَنِ من الشعراء الذين قدموا مجهودا كبيرا في إثراء الثقافة العربية والإسلامية بمزيد من المؤلفات التي كتبت باللغة العربية، والتي تتراوح بين الكتب والقصائد, بعضها رأت النور والبعض الآخر ما زالت إلى

[11] – ينظر: إبراهيم أول إبراهيم، مرجع سبق ذكره، ص18-19.

[12] – المرجع السابق: ص18-19.

اليوم في دور مخطوطاته الشعرية،ومما شك فيه أن الشاعر يتمتع بقوة الذكاء والذاكرة والتي تقوده دوما إلى أن يكون مطّلِعًا بين أمهات الكتب الإسلامية والعربية مطو تها ومخت راتها، وهذا ا طّلا ع بدوره الإيجابي ذلّل للشاعر ال عوبات ومهّد له الطريق في قرض الشعر بمختلف أغراضه، وكان ينظمه كلما تجيش به العاطفة ، وتأتيه البحور الشعرية الخليلية على الطواعية، وكأن الشعر أصبح هوايته، وكان يقول تحدثا بنعمة الله:

"إن ال ورة الشعرية والشكل اللتان تحضرانه
على الطّواعية حينما يقوم بقرض الأشعار كان
موضع إعجابه هو بنفسه, وهذا هبة من الله
سبحانه وتعالى يهبها لمن يشاء". [13]

وكان الشيخ مُحَمَّد الثاني بن حسن كافنغ[14] الذي هو الآخر شاعر في الديار الهوسوية كان كثير التعجب من القوة الشاعرية التي يتمتّع بها مُحَمَّد قَنِ لأنه كلما صدر شعرا من الزاوية القَلَنْسَوِيّة يسأل عما نظمه الشاعر مُحَمَّد قَنِ من الشعر.[15]

وله المكانة العالية عند الشيخ عثمان القَلَنْسَوِي، حتى إنه يأمره بنظم ق ائد في الترحيب والتهاني عندما يفده الوفود،كما كان لديه الطوال في رثاء نخبة شيوخ الطريقة والمناسبات والمديح النبوي وغيره.

---

[13] – المقايلة الشخ ية مع الشاعر، الساعة الخامسة مساء، يوم السبت 2015/9/15.

[14] –هوالشيخ مُحَمَّدالثاني بن مُحَمَّد بن حسن ين مُحَمَّد دِكُو، وكان من مواليد سنة 1330هـ بمدينة كنو، ومسقط رأسه في حارة كافنغ. وهو من أكابر شيوخ الطريقة التجانية. ووافته المنية يوم ا ثنين سنة 1409هـ الموافق 1989م. وخلّف آثارا قيمة، منها: " ف ل المقال في القبض والإرسال" و " نيل الأماني " وهو ديوان كبير يجمع شتات الموضوعات الشعرية. ينظر: حبيب إِنُو حسن كافنغ، حياة الشيخ مُحَمَّد الثاني كافنغ وآثاره في الإسلام (بدون معلومات الطباعة)، ص20.

[15] – المقايلة الشخ ية مع الشاعر، الساعة الخامسة مساء، يوم السبت 2015/9/15.

ومن الأعمال الخيرية التي يقوم الشيخ عثمان القَلَنْسَوِي تلك الرحلات التي يقوم بها للوعظ والإرشاد في القرى، حريصًا على الآية الكريمة التي تقول: ﴿وَلْتَكُنْ مِنْكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾ آل عمران-104. كان الشاعر يرافق الشيخ في رحلاته هذه، لِما رآه الشيخ من الهمة العالية والذاكرة القوية التي يتمتع بها. وكان من دأبه أن ينظم قصيدة لكل رحلة ذاكرًا أهم الوقائع التي تم إحداثها أثناء الرحلة، ولعل قصيدته المسمى "العِقدُ الدُّرِّي في نظم رحلة القلنسوي" خير مثال على ما أنتجته قريحته في مجال أدب الرحلات مع ما اشتملت على عشرات الأبيات.[16] ولقد ذكر للباحث أن له قصائد مختلفة في أدب الرحلات يبلغ عددها ألفي بيت، وللأسف الشديد لم تكن مجموعة في مكان واحد، بعضها لدي الشاعر والبعض الآخر موجودة في دور مكتبة شيخه القَلَنْسَوِي.[17] ويُتَلَخّص شاعريته في عاملين أساسيين :

عامل القراءة: تعتبر قراءته المكثفة عاملا كبيرا خلق في ضميره روح الشعر، لأنه مولع بمطالعة فحول الشعراء في قصائدهم الطوال، إضافة إلى ثقافته الواسعة في مختلف علوم العربية التي هي مصدر كل من يريد أن يصبح شاعرا يوما ما.

عامل الرحلة: لقد لعبت الرحلات دورا ملموسا في إسهاب شاعرية الشاعر وتدفّق تجربته، لأن مرافقته الشيخ في رحلاته ساعدته على مشاهدة الوقائع والأحداث التي سرعان ما تثير عواطفه الجياشة والتي يحاول الكشف عنها

---

[16] – إبراهيم أول إبراهيم، مرجع سبق ذكره، ص22.

[17] – المقابلة الشخصية مع الشاعر، الساعة الرابعة مساء، يوم السبت 22-9 -2015م.

عن طريق الأوزان والقوافي، ومما يشك فيه أحد أن الشاعر يُخلق شاعرا، والشاعر مُحَمَّد قَنِ كذلك.

المبحث الثاني: آثاره الأدبية.

لقد أنتج الشاعر كمًا هائلاً من الأدب العربي النيجيري، حيث نظم أشعارا على بحور مختلفة، وأغراض متباينة مثل: المديح، والوصف، والرحلة، والترحيب، والرثاء الذي أخذ ن يب الأسد في شعره، وهذه الآثار بعضها مطبوعة والبعض الآخر مخطوطة، ويتحدث الباحث هنا بشيء من البساطة عن هذه الإنتاجات، منها[18]:

- جوهرة الرثاء وشاشة أهل الصفاء:

وهو عبارة عن ديوان نظمه في رثاء شيخه عثمان القَلَنْسَوِي رحمه الله، وجاء على بحر الطويل وأما قوافي الديوان على الترتيب الألفبائي، وتبلغ أبيات الديوان (1313) بيتًا وهو مطبوع يقول في مطلعه:

أياالله يا رحمان رب سماء * لترحم فقيهًا بهجة العلماء

- هبة الرحيم في مرثية الشيخ إبراهيم:

عبارة عن ق يدة نظمها الشاعر على منوال بحر الطويل, والتزم في رويها الراء وعدد أبياتها 160 بيتًا، وتحتوي على رثاء الشيخ إبراهيم إنياس، وافتتحها بقوله:

تعالى إله العرش جل له الأمر * لـديه مقاليد الأمور و حجر

[18] - ينظر:محمود تجاني عبدالرحمن، مرجع سبق ذكره، ص65.

- **الزهرة المنصرة في مدح المدينة المنورة:**

والهدف من إنشاء هذه القصيدة وصف طيبة الرسول وصاحبها أفضل الصلاة والسلام، والقصيدة جاءت على شكل التخميس،[1] وتقع في 63 بيتا، وهي مطبوعة، ومطلعها:

نعم طيبة طه إنها قد وشاها

نورها وبهاها والله قد حل فيها

ضوء أزاح دجاها

- **العقد الدري في نظم رحلة القلنسوي:**

عبارة عن مجموعات من الرحلات التي قام بها الشيخ ونظمها الشاعر لذكر وقائعها، وعدد أبياتها ثمان مائة بيتا، وهي مطبوعة، ومطلعها:

الحمد لله جاعل السفر * مرآة إعجاب لكل من بصر.

- **تسلية الأحزان في مرثية الشيخ تجاني عثمان:**

هذه القصيدة أيضا رثاء للشيخ تجاني عثمان، ونظمها على البحر الطويل، والمجموع الكلي لأبياتها (124) بيتا، وهي مطبوعة مطلعها:

أخي تلمني من تغير حاليا * عراني أمر مفزع فدهانيا

- **الهدية القلنسوية إلى الحضرة الكولخية:**

---

[1] التخميس: هو أن يقسم الشاعر مقطوعه إلى أقسام يتضمن كل قسم منها خمسة اشطر، لها نظام خاص في قوافيها. وقد يكون كل قسم من هذه الأقسام مستقلا، تمام الاستقلال في قوافيه وأوزانه. د. إبراهيم أيس، موسيقي الشعر (ط-7، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، -1997م. ص-: 306 - 307.

وهي مطبوعة تقع في 130بيتا، قرضها الشاعر رثاء للشيخين الحسن دم، وثاني حسن كافنغ رحمهما الله تعالى، ومطلعها:

الله أكبر منه والحكم والقدر * فالحلو والمرّ منه وهو مقتدر

- **روضة الأنيس:**

قيدة جاءت على منوال بحر الرجز، ذكر فيها الشاعر زيارة الشيخ علي سيس لمدينة كنو، وهي مطبوعة، ومطلعها:

مرحبا بالضيف الرئيس * ذاكم سيدي علي السيس

- **كمال الأماني في الترحيب والتهاني:**

وهي عبارة عن قيدة ترحيب بقدوم الشيخ إبراهيم انياس إلى مدينة كنو بعد رجوعه من المدينة المنورة، وهي من البحر الكامل، وعدد أبياتها 445 بيتا، مطبوعة، ومطلعها:

أهلا بشمس في المعارف ظاهرة * وسط السماء سما المعالي الباهرة.

- **ميمية الشيخ بنسالم:**

وهي أيضا في الترحيب بالشيخ بِنْسَالِمْ حفيد الشيخ أحمد التجاني، وأبياتها 70 بيتا، وهي مطبوعة، ومطلعها:

إلى بنسالم أتم السلام * سلام من الله وبي السلام.

- **الهمزية في مدح النبي :**

قيدة نظمها بمناسبة المولد النبوي الشريف، ومطلعها:

محمد سيد نبئ * عن كل عار عرى برئ

- **منظومة في سيرة أبي بكر الصديق: مطلعها:**

صل الإله على خير الورى وعلى * وآل وصحب وتسليم السلام علا

- **منظومة في سيرة عمر ابن الخطاب: مطلعها:**

إسلامه بعد من مياديها * وسنه سبعة وعشرون تاليها

- **تعطير المجامع:**

عبارة عن قصيدة قرضها بمناسبة افتتاح جامع الشيخ مُحَمَّد الرابع، وتقع في 109بيتا، ومطلعها:

لذكر رجال الله كل تقدم * إلى ساحة الخيرات دون تندم

- **نظارة العبر في نزول الآدمي على سطح القمر:**

قصيدة قرضها لما نزل الفلاحون الفضائيون الأمريكيون على سطح القمر لأول مرة، وتقع في 25بيتا، مطلعها:

عجب أن نزل الأفُلّ على القمر * بل إن هذا عبرة لأولي الفكر

وهذا بعض ما توصل إليه الباحث من إنتاجات الشاعر الأدبية.

الفصل الثالث

دراسة نظرية عن الإيقاع

المبحث الأول: مفهوم الإيقاع

يحتل الإيقاع أهمية كبيرة في الشعر، إذ الشعر بدونه غير متكامل ومستقيم. ولقد أدرك النقاد هذه الأهمية،حيث وضعوا المعايير الثلاثة التي يجب أن تتوفر في الكلام حتى يسمى شعرًا. أن تكون معانيه منسبة في صورة خيالية تثير القارئ أو السامع، وأن تتوفر في ألفاظه التجانس بين اللفظ والمعنى، ثم الوزن الشعري وخضوع الكلام في ترتيب مقاطعة إلى نظام خاص.[19]

ومن خلال هذه الأركان الثلاثة سرعان ما يفهم القارئ أن جمال الألفاظ وعمق المعاني وتناسق الأصوات كلها تخضع إلى المكون الوزني الذي يميز الكلام عن غيره، ومن هنا يحاول الباحث أن يخلص بعضا من النفحات ليعالج هذه المحطات، وهي:

الإيقاع لغة: من وقع يقع وقعًا ووقوعًا، وأوقع إيقاعًا. أي يدل على سقوط شئ. يقال وقع الشيء وقوعا فهو واقع، والواقعة القيامة، لأنها تقع بالخلق فتغشاهم.[20] وفي الوسيط، الإيقاع؛ السقوط، يقال وقع الطير على أرض أو شجر أي سقط. والإيقاع: اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء.[21]وكلمة (الإيقاع) أصلها مصطلح انجليزي اشتق من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق، ثم تطور معناها بتطور العصور حتى أصبحت مرادفة للمسافة الموسيقية[22].

---

[19] – ينظر: الدكتور إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر (ط7؛القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية، 1997م)، ص22.

[20] – أبوالحسن أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقايس اللغة (ج،6، إيران: دار الكتب العلمي)، ص:134.

[21] – الدكتور إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط (بدون تاريخ)، ص: 922.

[22] – ينظر: دكتورة ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي (ط1؛ حلب: دار القلم العربي، 1418هـ/1997م)، ص21.

الإيقاع اصطلاحا: "هو تتابع الأحداث الصوتية في الزمن" أي على مسافات زمنية متساوية ومتجاوبة"[23]، أو "عبارة عن تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منتظم على نحو تتوقعها معه الأذن كلمات آن أوانها".

وأما الدكتور مُحَمَّد مندور فيعرف الإيقاع بقوله: "هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما، على مسافات زمنية متساوجة أو متجاوبة. فأنت إذا نقرت ثلاث مرات، ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات[24].

هذه التعريفات التي أوردها الباحث تختلف في شكلها وتتفق في مضمونها لأن كلا من البحراوي وفؤاد ومندور يتحدث في تعريفه عن أهم ظاهرة الإيقاع وهي التكرار،وقد ذكرت الأستاذة هُدَى أهم مصادر الإيقاع وهي المتمثلة في: تكرار الأحرف، والعبارات، والتوازن الأحرف، والكلمات، والجمل، إضافة إلى توزيع الفواصل والوقفات وأحرف العطف، وعلامات التعجب، والاستفهام[25]،ويكون على نوعين:

الإيقاع الخارجي: فهو الذي يتم التركيز فيه على أساسيين: الوزن والقافية اللتان تمثلان إطارا خارجيا للقصيدة العمودية، واللذان بواسطتهما يدرك العروضيون الشعر المستقيم أو المكسور، فالعروض: هو العلم الذي يدرس أوزان الشعر[26]، أو علم يعرف صحيح الشعر من فاسده وما يعتريه من زحاف وعلل[27].

---

[23] – الدكتور سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي (الهيئة المصرية العامة للكتب، 1993م)، ص:172.

[24] – الدكتور مُحَمَّد مندور، في الميزان الجديد (ط3؛ القاهرة: بدون ناشر)، ص333.

[25] – ينظر: هدى أحمد عودة، الكافي في التعبير (ط1؛ بيروت: الدار النموذجية، 1431هـ -2010م)، ص100.

[26] – مصطفى حركات، أوزان الشعر (بيورت: المكتبة العصرية،1422هـ /2002م)، ص6.

[27] – ينظر: الدكتور مُحَمَّد حسن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي (ط1؛ بيروت: دار الكتب العلمية،1425هـ -2004م)، ص6.

الإيقاع الداخلي: وهو الذي يكشف عن طريق جرس الألفاظ مع تلاؤم الحروف تلاؤما شديدًا، "فهو انسجام صوتي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها حينا، أو من الكلمات بعضها وبعضا حينا آخر[28].

المبحث الثاني: علاقة الإيقاع بالكلام ودوره في بناء القصيدة:

والمتتبع لهذه الظاهرة (الإيقاع) سرعان ما يدرك من أنها ظاهرة صوتية غنائية: والصوت هو الأثر السمعي الذي يحدثه تموجات ناشئة من اهتزاز جسم ما[29]. فإذا صدر الصوت منسقا من الفم، سمي كلامًا. والكلام عند العرب نوعان: منثور، ومنظوم.

فالمنثور: هو الكلام المرسل الذي يحوي من أفكار منظمة تنظيما حسنا، وأن تكون هذه الأفكار معروضة عرضا جذابا حسن الصياغة والسبك جارية على قواعد النحو والصرف[30].ما يعبر به المتكلم عن أفكاره ومعانيه، دون أن يعتمد في ذلك على الوزن والقافية.

وأما المنظوم: فهو ما يعبر به المتكلم أو الكاتب عن أفكاره ومعانيه، معتمدا على الوزن والقافية كطريقة موصلة إلى المعنى المراد[31]. وبعد سرد الباحث لهذين التعريفين، تظهر العلاقة الوطيدة التي كانت بين المنظوم والمنثور، ترمى إلى التفسير عما في النفس من الأفكار والتعبير، لا يكون إلا بالصوت. ذلك إن الإيقاع صبغة صوتية يمكن أن يصطبغ بها أي كلام منثورا كان أو

---

[28] – الدكتور طارق سعد شلبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي: شعر عبيد بن الأبرص نموذجا (القاهرة : دار البوارق، بدون تاريخ)، ص25.

[29] – الدكتور عبد الفتاح عبدالعليم البركاوي، مقدمة في علم أصوات العربية (ط1؛ القاهرة: 1424هـ. 2004م)، ص54.

[30] – ينظر: طه حسين وزملاؤه الثلاثة، التوجيه الأدبي(القاهرة: دارالمعار ف، بدون تاريخ)، ص16.

[31] – الدكتور سركي إبراهيم، أثمار يانعة في العروض والقافية (ط1؛ كنو: المنتدى للطباعات العربية، 2005م)، ص17.

منظوماً، حسبما جرت عليه عادة العرب. يقول الرافعي في هذا الصدد: ولقد كانت الأوزان فطرية في العرب، فهي في الرجز، وهي في السجع، فهي في الشعر[32].

فقد تعودت العرب على تنغيم القطع المنثورة والمنظومة، كما أن القرآن الكريم ضرب من النثر. فإذا جاء لرسول الله ﷺ يتغنى به. ففي الحديث عن أبي هريرة رضي الله عنه عن النبي ﷺ قال: "ما أذن الله لشيء ما أذن للنبي أن يتغنى بالقرآن."[33] والتغنى بالقرآن يشمل حسن الصوت به واستظهار إيقاعه البطيئ والسريع. هذا بعض العلاقات الإيقاعية التي تظهر في الكلام المنثور، لأن العلاقة الإيقاعية في الشعر واضحة، لأن بناءه يقوم على أساس التقسم المقطعي.

دور الإيقاع في بناء القصيدة.

لقد أدرك النقاد القدامى والمحدثون أن للإيقاع أهمية في إثراء البنية الخارجية والداخلية للشعر العربي. الأمر الذي جعلهم يهتمون بظاهرة الإيقاع نظرا لما قام به واحد من كوادر العرب الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي استعمل قريحته الفذة كي يحصر أوزان الشعر العربي في ستة عشر بحرًا، مع ما استدرك عليه تلميذه الأخفش، ومن الذين حذوه حذوه، واقتفوا آثاره، أمثال الفارابي وابن سيناء، اللذان كونا مدرسة للإيقاعات العربية القديمة، والتي سميت (المدرسة البنيوية) اعتمادها على التمييز بين زمن السكوت وبين النقرات[34].

---

[32] – مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب (ط1؛ بيروت: دار ابن حزم، 1329هـ.2008م)، ص18.

[33] – محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري (ط2؛ بيروت: دار الكتب العلمية، بدون تاريخ)، ص202.

[34] – الدكتور أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم القريض (ط1؛ بيروت: دار الفكر، 1999م)، ص175.

ويظهر الفارق الجوهري بين مدلول الإيقاع عند القدامى والمحدثين، لكن هذا الفرق يجعل الباحث بأن يعتبر كل واحد من المدلولين كظاهرة مستقلة بنفسها، بل الملاحظ أن الذي أصابها شيء ضروري بالنسبة للظواهر العلمية، وهو عنصر التطور، فالبعض يعتبرون الإيقاع التفعيلة الواحدة من الوزن. والبعض يرونها اللحن الموسيقي لتفاعيل الوزن، وهكذا. فالمحدثون كما لاحظ الباحث قد صرحوا بأهمية عنصر الإيقاع في القصيدة العربية فعلا، وذلك للدور الذي يلعب في بناء البيت الشعري. كما يقول الدكتور مُحَمَّد مندور في كلامه حيث يقول: (وأن الإيقاع يتولد الشعر العربي من تردد ارتكاز يقع على مقطع طويل، في كل تفعيل، ويعود على مسافات زمنية محددة البنية، وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن)[35].

وهذه الأهمية قد حدت ببعض المستشرقين في علم العروض، لينالوا من الخليل بن أحمد الفراهيدي بواسطة هذه الظاهرة الإيقاع، أمثال: إيوالد(Ewlad) الذي بدأ مراجعته للعروض العربي بهدف إدراكه في ضوء العروض الروماني والإغريقي وغيره من المحاولات.

وأما في العالم العربي فقد وجد الباحث الدكتور إبراهيم أنيس، وكمال أبو ديب، والناقدة نازك الملائكة وغيرهم، لكن الدكتور مُحَمَّد توفيق، أجاب عنهم بكلمات تَرُدُّ على نظراتهم نحو الخليل وعروضه حيث يقول:

"ومن هنا نرى الشرخ الذي وقع فيه الخليل نفسه في عدم تحقيق لعبة التوازن الإيقاع – العروضية، قد وقع فيه الدكتور أنيس مع فارق مهم بين تجربة الخليل الشاملة لأكبر عدد

[35] – الدكتور مُحَمَّد مندور، مرجع سبق ذكره، ص233.

ممكن من الاحتمالات الشعرية – حسب تطوره وبين تجربة، د. أنيس المتجزأة" [36].

وأما إيوالد (Ewlad) المستشرق فقد حاول النيل من عروض الخليل في وضع الشعر العربي على غرار العروض اليوناني واللاتيني، الذي يميل بالكلية إلى المقاطع الكمية، فرد عليه الدكتور مُحَمَّد مندور بقوله: (وذلك بأنهم لم يعتبروا بالإيقاع (Rhythm) فالكم كما قلنا لا يكفي لإدراك موسيقى الشعري، بل لابد من الارتكاز الشعري الذي يقع على كل تفعيل ويعود في نفس الموضع على التفعيل التالي وهكذا، ولقد كان للخليل على المستشرقين ميزة الإحساس بهذا الإيقاع[37].

من هنا يتبين جليا أن الخليل بن أحمد الفراهيدي خبير بعلم الإيقاع، لأن تسمية الأوزان الشعرية بحرا لم يتم اكتشافها ولم يأت من فراغ إلا بعد تدبر وتفكير طويل، لأن الوزن الشعري ما هو إلا قالب يصب فيه الكلمات على نسق متحرك وساكن تحمل بين طياتها المعاني التي يكون المتلقي وراءها دوما.

وأما البحور الشعرية، التي حصرها الخليل بن أحمد الفراهيدي عن طريق نظرية التبادل والتوافق[38]، فخمسة عشر بحرا. يقول الدكتور شوقي ضيف في هذا الصدد: وهي في الظاهر ستة عشر وزنا، ولكن حين يلاحظ ما يجري في أعاريضها وضروبها من تغيرات، وما يجري في تفاعيلها وأزمنة

---

[36] – الدكتور مُحَمَّد توفيق أبو علي، علم العروض ومحاولات التجديد (ط1؛ بيروت: دار النفائس، 1408هـ. 1988م)، ص71.

[37] – الدكتور مُحَمَّد مندور، **المرجع السابق**: ص236.

[38] – التبادل والتوافق: عبارة عن إحدى النظريات الهندسية التي استعملها الخليل بن أحمد حينما عزم إلى اختراع علم العروض ومعجمه (العين)، وطبيعة هذه النظرية بدايتها نهايتها، وهي التي أولدت الدوائر العروضية الخمس، وهي: المختلف، والمؤتلف، والمجتلب، والمشتبه، والمتفق. ينظر: شرح دوائر الخليل بن أحمد الفراهيدي من الموقع: www.alukah.net ، 2017/2/22م، 9:38 .

إيقاعاتها من تحويرات يلبح كل وزن منها، كما سماه الخليل بحق بحرا يموج بأنغام وإيقاعاتٍ ورنّات شتى[39]، وعنه يقول السيوفي:

"والإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي، من روافد الإبداع الشعري والعناصر المهمة في بناء العمل الشعري، ولأن العمل الشعري أصلا تعبير عن انفعال والانفعال له إيقاعه الخاص حتى في الحياة اليومية، إنها حقيقة إنسانية مطردة، فكلام الإنسان الحزين يأخذ في حديثه العادي الإيقاع البطئ، وصياح الغاضب الثائر فيه من الإيقاع الثائر ما فيه. وكذلك الحال في التعبير الأدبي"[40].

ومما لا شك فيه أن الإيقاع يساعد الشاعر في بناء مضمونه الشعري، وانسياب مشاعره، ومن هنا أباح العروضيون له أن يتصرف في شعره بقدر بالحذف والإضافة، والتحريك والتسكين، وغيره من التصرفات التي سموها "زفافا وعلة وضرورة". وذلك حتى يواتيه بناؤه ويوفق بين حركة نفسه وقلقه ولا يتوقف انسيابه ولا يحجز عن طلقه. وإذا تحققت ملكة الوعى الشعري تضافرت جهود المبدع في خلق روافد الإيقاع الخارجي والداخلي، والتي تدرك في الحركات والسكنات بما فيه من قوة ولين، ومن طول أو قصر، وهمس أو جهر[41].

---

[39] – الدكتور شوقي ضيف، **فصول في الشعر ونقده** (ط3؛ القاهرة: دار المعارف، 1988م)، ص42.

[40] – أ.د مصطفى السيوفي، موسيقى الشعر العربي نغم وإيقاع (ط1؛ القاهرة : الدار الدولية للاستمارات الثقافية، 2010– 2011م)، ص45.

[41] – المرجع السابق: ص46-47.

وبعد هذه الجولة يظهر جليا أن الشاعر عمودي في شعره لأن جميع انتاجاته الشعرية التي وجدها الباحث تتماشى مع البحور الشعرية الخليلية ستعماله البحور الشعرية الا افية مثل: الطويل، والبسيط، والرجز، والكامل، والمتقارب، وغيرها.

الفصل الرابع

ا يقاع الخارجي في القصائد

المبحث الأول: بنية الوزن

والوزن "هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، والتفاعيل، والأسباب والأوتاد[42].

ولقد ظل الوزن محتفظا بقيمته في بناء أي نص شعري لأنه ركن أساسي في ساحة الإبداع الشعري، لأن الشاعر يعتمد عليه حين التعبير عن انفعا□ته ومشاعره، إذ بواسطته يورد كلمات في إطار موسيقي منظم تأخذ أخيرا الشكل المعروف للق□يدة العربية، وقد كان معظم الشعر العربي على غرار (الوزن) الذي بلغ عدده الستة عشر وزنا أو بحرا، والذي هو الآخر يختلف طو□ وق□را، وقد نظمها عدنان حقي[43] في بيتين حين يقول:

طويل يمد البسط بالوفر كامل ويهزج في رجز ويرمل مسرعا

فسرح خفيفا ضارعا تقتضب لنا من اجتث في قرب لتدرك مطعما

كذلك قام كثير من النقاد القدامى والمحدثين بتعليل الوزن العروضي مع الغرض الشعري وذلك للدور الذي يلعبه في بناء الق□يدة العربية، ومنهم: د. إبراهيم أنيس:

"على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة ووزنا طويلا كثير المقاطع ي□ب فيه من

---

[42] – م□طفى حركات ، مرجع سبق ذكره، ص7

[43] – عدنان حقي، المف□ل في العروض والقافية وفنون الشعر (ط2؛ بيروت: دارالرشيد ،1421هـ. 2000م)، ص25.

أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا أقبل الشعر وقت المأ□ية والهلع تأثر با□نفعال النفسي، وتطلب بحرا قا□يرا يتلاءم سرعة النفس وازدياء النبضات القلبية. ومثل هذا الرثاء الذي ينظم ساعة الهلع والفزع □ يكون عادة إ□ في صورة مقطوعة □ تكاد تزيد أبياتها على عشرة، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر"[44]

والغالبية العظمى لمجموع المراثي التي قرضها الشاعر مُحَمَّد قن كانت من الطراز الثاني التي ينظمها بعد هدوء الثورة واطمئنت نفسه، ومن أمثال هذه المراثي الطويلة ديوانه الكبير الذي يبلغ عدد أبياته 1313 بيتا المسمى "جوهرة الرثاء وشاشة أهل الو□فاء"، كذلك قصيدة "هبة الرحيم"، و "تسلية الأحزان" يقول منها راثيا الشيخ تجاني عثمان حين رحل إلى الرفيق الأعلى:

أخي □ تلمني من تغير حاليا عـــراني أمـــر مفـــزع فـــدهانيا
تراكمت الأحزان واشتد واخزها تكدر منها كل ما في فؤاديا
نهار ي كليلي ظلمة ثم ليلتي كيومي سهرا والبلايا كما هيا
وفـــاة إمـــام عـــالم فـــاق أمـــره إمام به الإسلام قد بات ناميا
إمام هدى الإسلام شاع وذاع من وثيق قواه إذ غدا فيه فانيا

وإيقاع الشعر العربي يقوم على الوزن والقافية باعتبارهما إطارا خارجيا، فهما اللذان يمنحان النص الشعري خصوصية الحضور، إذا كان الأمر كذلك كان من الطبيعي أن يختار الشاعر مُحَمَّد قن الأوزان والقوافي التي تناسب عواطفه والتي تعبر في شكله الدا□لي العام، كما هو حريص على الأوزان

[44]- الدكتور إبراهيم أنيس، مرجع سبق ذكره، ص177-178.

الـ□افية، لمجئ القـ□ائد الثلاث كلها على الوزنين التاليين: (الطويل والمتقارب) واللذان هما الآخران سوف يخـ□ص لهما الباحث بعض الـ□فحات لإلقاء الأضواء عنهما.

البحر الطويل: مثمن قديم مسدس محدث وهو من الوحدات المركبة أي المؤلفة من تفعيلتين " فعولن مفاعيلن" وأصل دائرة المختلف،وهو من أكثر البحور الشعرية عددا في المقاطع بعد الكامل، لأنه يبلغ ثمانية وعشرين مقطعا، وهذا بالطبع على مستوى البنية المثالية للبحر[45]، مثلا إذا تابع القارئ المقاطع الموجودة في هذا البيت يـ□دق ما قاله الباحث، مثلا:

ت/عا/لى/إ/لإ/هل/عر/ش/جل/ل/ل/هل/أم/رو/

ل/دي/هـ/م/ق/لي/دل/أ/مو/ر/و/□/هج/رو/

يظهر طغيان المقاطع الطويلة على المقاطع الكثيرة، إذ يبلغ إحدى عشرة مقطعا قـ□يرا في هذا البيت، على حين يأخذ المقطع الطويل سبعة عشر مقطعا في البيت الذي يوحي بطويل نفس الشاعر في القـ□يدة.

لذلك يراه حازم القرطاجني أعلى البحور درجة في الـ□فتنان، وأما المجذوب فالطويل عنده أرحب صدرا من البسيط وأطلق عنانا وألطف نغما والبحر المعتدل حقا، وهو من البحور الشائعة عند العرب[46] ومن القـ□ائد المشهورة التي جاءت على ميزان الطويل معلقة امرئ القيس يقول فيها:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ومعلقة زهير ابن أبي سلمى يقول في مطلعها:

---

[45]- ينظر: الدكتور أحمد عادل عبدالمولى، الأسلوبية التطبيقية: في الشعر العذري نموذجا (ط1؛ القاهرة : مكتبة الآداب، 2013م)، ص37.

[46]- ينظر: د. سيد البحراوي، مرجع سبق ذكره، ص46.

أمـن أم أوفى دمنة لم تكلمي بحومانـــة الـــدراج فـــالمتثلم

والطويل من البحور الشعرية التي يتم تقسيم أبياته إلى وحدات متجاوبة حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث التفعيل الثاني الرابع، أي يعني أن تفاعيله تبد بوتد موجوع وتنتهي بسبب خفيف على النحو التالي:

32322 32322 32322 32322

وهكذا[47]،كذلك يقول عبد الحميد الراضي واصفا طبيعة البحر الطويل:

"وبعد فالطويل يمتاز بالرصانة، والجلال في نغماته وذبذباته المنسابة الهادئة، لذلك كان أصلح البحور لمعالجة الموضوعات الجدية التي تحتاج إلى طول النفس والروية، كالمدح والرثاء والعتاب والفخر والاعتذار وكان الفحول من الشعراء يعولون وإليه يعمدون لذلك نراه أكثر شيوعا في الشعر القديم"[48]

و الملاحظ في جميع هذه الأقوال تكاد تتفق كلمات النقاد القدامى والمحدثون على مكانة الطويل من بين البحور الشعرية العمودية.

ولما كان الطويل يحتل هذه المكانة من بين البحور أدرك الشاعر أنه صالح لاستيعاب مشاعره وأحاسيسه التي يعانيها في مرثيه، وفي الوقت ذاته إن الموضوع (الرثاء) من الأغراض الشعرية التي تتطلب من الشاعر التنفس بالكثير من الآلام المكتئبة، وربما يكون الشاعر مُحَّد قَنِ موفقا في أنه يفضل

[47] – ينظر : د. ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي (ط1؛ تونس: مطبعة قرطاج، 1427هـ 2006م)، ص87.

[48] – عبدالحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية (ط2؛ مؤسسة الرسالة، 1395هـ. 1975م)، ص104.

الطويل عن غيره في هذين المرثيتين (هبة الرحيم وتسلية الأحزان) ليبرز ما بداخله من المشاعر بشكل جدي، كذلك إن تمام هذا البحر ساعده على أن يتعامل مع اللغة الشعرية بطريقة غير تكلفية، لكن الشائع في هذا البحر عروضة واحدة مقبوضة[49]، وثلاثة أضرب: صحيح، مقبوض، محذوف معتمد، بيد أن الشاعر ارتأى النمطين: الأول والثاني صالحان في نقل العدوى الشعورية التي تخبأ في ضميره، لأن المرثية التي رثى بها الشيخ إبراهيم إنياس[50] كانت عروضها مقبوضة مع الضرب الـ□حيح، اقرأ قوله في هذه الأبيات التالية:

تعالى إله العرش جل له الأمر لديه مقاليد الأمور و□ حجر
إلى الله إنا راجعـــــون جميعنـــــا أحاط بنا خطب يحار به الفكر
تعاظمت الأحوال واشتد هرجها وزلزلة الأركان واحتدم الخطر

□حظ الباحث بعد أن أورد هذا النموذج أن العروض والضرب جاءا على الشكل النموذجي للتفعيلة العروضية بدون التخلل فيها (مفاعيلن) لحرصه على أن يجعل مطلع القـ□يدة مـ□رعا ومقفى في آن واحد، لأن العروض تبعت الضرب في الوزن والقافية بدون زيادة و□ نقـ□ان، لأن عروض البيت الأول (له الأمرو) والضرب (و□ حجرو) كلاهما جاءا على

[49]– القبض: هو حذف حرف الخامس الساكن من التفعيلة، وذلك يكون في التفعيلتين: " فعولن" تـ□ير بالقبض " فعول " بتحريك اللام و " مفاعيلن " تـ□ير " مفاعلن " ينظر: الدكتور عبدالعزيز عتيق، علم العروض والقافية (ط1؛ القاهرة: دار الآفاق العربية، 1427هـ / 2006م)، ض138.

[50]– هو الشيخ إبراهيم انياس، ويكنى بأبي إسحاق. وولد لأبيه الشيخ عبدالله بن مُحَمَّد في منتـ□ف شهر رجب يوم الخميس بعد صلاة العـ□ر بتاريخ 15 رجب 1320هـ الموافق 1900/10/17م. في قرية تسمى" طيب انيسن "، وبإقليم " سين سالم " وبدولة " سينغال ". وينتهي نسبه إلى الـ□حابي الجليل عقبة بن نافع أو بن عامر كما ذاع بين المترجمين. إبراهيم أحمد مقري،شاعر رسول الله (ط1؛ مكتبة شبخ الإسلام الأدبية، 1429هـ/2008م)، ص5.

(مفاعيلن) وبعد تـ□ريعه للبيت الأول مال إلى استعمال زحاف القبض في عروض القـ□يدة من البيت الثاني إلى نهايتها بدون أن يغيّر ضربه، لأن العروض في بقية البيتين التي أوردها الباحث هي (جَمِيعُنَا) (دَهْرَجُهَا) على وزن مفاعلن، والضرب (به الفكرو، دم الخطرو) على وزن (مفاعيلن)، وأما الطويل الثاني عند الشاعر فهو ما كان عروضه وضربه مقبوضتين أي على شكل مفاعلن، ومن أمثلته قـ□يدته الطويلة في مرثية الشيخ تجاني عثمان يقول في مطلعها:

أخي □ تلمني من تغير حاليا عــراني أمــر مفــزع فــدهانيا

تبين بعد إيراد هذا النموذج أن العروض هي (رحاليا) ورد مقبوضا وكذلك الحال بالنسبة للضرب هي (دهانيا) كلاهما جاءا على شكل (مفاعلن)، والملفّت للأنظار في الطويل الثاني هو أن الشاعر إذا قبض ضربه يلزمه إلى آخر القـ□يدة لكونه زحاف يجري مجرى العلة في هذا البحر.

وأما الطويل الثالث فعروضه مقبوضة وضربه محذوف ومنه قول الشاعر حين يرثي الشيخ عثمان القَلَنْسَوِي مبتهلا ومتضرعا أمام الرب سبحانه وتعالى بأن يرحم مرثية وأن يعطيه جزيل الثواب والحسنات يقول:

أجد يا إله العرش بالرحمات لمن □ يني في الدرس للأزمات
وآت لميهو□ أتم كـرامة أعالي فراديس بـلا تبعات
لقد كان شيخا ذا خـ□ال كريمة محط رجال الله والبركات
تسامحه للجار والأهل شامل يقابل أهل العذر بالحسنات

وكم من عدو صار حبا ملاصقا فراح أذى الموذي كلا هفوات[51]

والقصيدة طويلة يبلغ عدد أبياتها إحدى وعشرين بيتا كلها من الضرب المحذوف المعتمد، وإن هذا التنويع لضربي القصيدتين ساعده على خلق عدد كبير من القوافي، لأن قافية الطويل الأول متواترة فعلا، وفي الطويل الثاني متداركة حتما، كما يدخل هذا البحر القبض على حسن والحذف كذلك، ويدخله الكف على قبح عند الخليل بخلاف الأخفش، ويدخله الخرم في الابتداء فيقال له: أثلم وقبض العروض واجب مالم يُرع، والتفعيلة التي قبل الضرب المحذوف مقبوضة ويسمى ذلك اعتمادا ولا يجتمع الكف بالقبض في تفعيلة واحدة.

وإذا استعمل الشاعر إحدى أضرب الطويل وجب التزامه إلى نهاية القصيدة، كما التزم الشاعر مُحَمَّد قَنِ الضرب الصحيح في قصيدة "هبة الرحيم"، والقبض يدخل أجزاء الطويل جوازا[52]، والمقبوض في تسلية الأحزان، ولمحذوف في القصيدة الثالثة.

البحر المتقارب: مثمن قديم مسدس قديم مربع محدث، وينتمي إلى الدائرة الخامسة أي المتفق وهو أيضا من البحور الصافية التي تعتمد على تكرار التفعيلة ذاتها، ويحتل المرتبة الثانية من بين البحور الشعرية[53] وله أجزاء ثمانية:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

[51] – مُحَمَّد قن الغسوي، ديوان جوهرة الرثاء وشاشة أهل الصفاء (بدون معلومات الطباعة)، ص12.

[52] – عدنان حقي، مرجع سبقذكره، ص25-26.

[53] – مصطفى حركات، مرجع سبق ذكره، ص145.

وقد استعمله كبار من الشعراء الذين ذاع صيتهم في مجال الإبداع الفني، أمثال قصيدة المتنبي في وصف صباه يقول:

قضاعة تعلم أني الفتى الـ ـذي ادخرت لـ ـروف الزمان
ومجـــدي يـــدل بـــني حنـــدف علـــى أن كـــل كـــريم يمـــان[54]

كذلك نغماته من أيسر النغمات وأقل ما يقال فيه أنه بحر بسيط النغم مضطرد التفاعيل منساب، طلبي الموسيقى، أما القـ ـير منه فهو قريب من الخبب في الخسئة والدناءة، وأما المجزوء ففيه نغمة شهوانية وهو كما يرى إبراهيم أنيس في المرتبة الثالثة من الشيوع[55]،ولم يستعمل الشاعر من أنواع المتقارب إ نوعا واحدا وهو العروض المحذوفة مع الضرب المقـ ـور، ولعل لجؤه إليه يتناسب مع إيقاع تفعيلاته فهو ينهى تفعيلاته (فعولن) بسكون لتـ ـبح (فعولْ) يقول في الميمية:

إلى بنســـــــالم أتم الســـــــلام ســـــلام مـــــن الله ربي الســـــلامْ
فـــــذاك شـــــيخ سمـــــا قـــــدره لمـــا حـــاز مـــن ســـؤدد يســـامْ
عزيـــز أتـــى مـــن أعـــز العـــلا كـــريم ابـــن قـــوم خيـــار كـــرامْ

هكذا استمر الشاعر في هذه القـ ـيدة يستخدم العروضة المحذوفة مع الضرب المقـ ـور ابتداء من البيت الثاني إلى آخر القـ ـيدة.

الزحاف والعلة وشيوعهما في القصائد:

ومن المعروف أن الشاعر يستطيع أن يقوم بإنتاج نص شعري بدون التخلل الوزني داخل الأنساق الوزنية، والتي يتم إحداثها عند ما يحاول الشاعر التوفيق بين الأوزان الشعرية والتراكيب اللغوية المعبرة عن المعاني التي تجول بخاطره. وإذا كان الأمر كذلك كان مفروضا على الباحث أن يقوم

[54] – ديوان المتنبي، دار الجيل، ص33.
[55] – د. إبراهيم أنيس، مرجع سبق ذكره، ص88.

بتقصٍّ دقيقٍ وفحصٍ عميقٍ داخل أوزان القـائد المختارة لدراسة التفاعيل المزاحفة لإظهار ما فيها من الأسرار الدلالية وإن كان بعض الباحثين لا يرون أي تأثير دلالي لهذه التحولات التي تطرأ على الشكل النموذجي للتفاعيل.

والزحاف هو: "تغيير بالحذف أو بالتسكين مختص بثواني الأسباب بلا لزوم[56]" أي أن دخوله في بيت القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها، وأما العلة فهي كل تغيير يطرأ على تفعيلة العروض أو الضرب وهي لازمة، بمعنى إذا وردت في أول بيت من القصيدة التزمت في جميع أبياتها[57].

والجدول التالي يوضح للقارئ ورود "الزحاف والعلة" في القـائد.

القصيدة	عدد الأبيات	إمكانية التزحيف	واقع التزحيف	النسبة
الرائية	160	843	437	39.7
اليائية	124	567	425	38.6
الميمية	70	319	242	21.9

وبعد تخطيط الباحث لهذا الجدول يمكن أن يسجل الملاحظات التالية:

1- إن قصيدة "هبةالرحيم" حدث بها 437 زحافا في مقابل 843 إمكانية تزحيف كانت متاحة أمام الشاعر، وهذا يدل على أن واقع التزحيف يشكل 39.7 وهي النسبة المئوية الكبيرة. حيث حدث تزحيف للتفعيل الأولى63 مرة والثالثة 70 مرة والرابعة 157 مرة

[56] – د. مأمون عبدالحليم وجيه، العروض والقافية بين التراث والتجديد (ط1؛ القاهرة: مؤسسة المختار، 1428هـ. 2007م)، ص20.

[57] – الدكتور عبدالعزيز عتيق، مرجع سبق ذكره، ص141.

والخامسة 77 مرة، ولم يحدث أي تزحيف للثانية والسادسة و الثامنة، وهذا بدوره حقق للقصيدة إيقاعا متذبذبا يتراوح بين البطء والسرعة هذا من جانب، ومن جانب آخر يظهر لدى القارئ أن القصيدة هذه لم تكن تحفل يكثير من الانحرافات التزحيفية ما يشير إلى أنها قريبة من بنية البحر المثالية.

2- أما "تسليةالأحزان" فقد حدث بها 425 زحافا في مقابل 567 إمكانية تزحيف كانت متاحة أمامه، وهذا ما يشير إلى أن واقع التزحيف يساوي 37.6 ، ففي التفعيلة الأولى تكرر فيها القبض 47 مرة، والثانية 3 مرات، والثالثة 52 مرة، والرابعة 122 مرة، والخامسة 54 مرة، ولم يجد الباحث أي تزحيف للتفعيلة السادسة، وأما السابعة فخمس وعشرون مرة في حين أن الثامنة حدث بها 122 مرة.

3- أما "ميمية الشيخ بنسالم" فقد تخللها زحاف وعلل بلغ عددهما 242 في مقابل 319 إمكانية كانت متاحة أمامه ما يمثل نسبة 21.9، فالقبض ظهر بالصورة التي بلغت تسعا وتسعين مرة، بينما علة الحذف[58] تسعا وستين مرة، على حين القطر[59] إحدى وسبعين مرة، وهذه النسبة تشير إلى أن هيمنة الانحرافات داخل هذه القصيدة يحقق لها إيقاعا سريعا.

[58] – الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

[59] – القطر: هو حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله.

المبحث الثاني: بنية القافية

تشكل القافية جزءا مهما من الإيقاع الشعري وهي شريكة الوزن في الاختاص، وتكرارها في خواتم الأبيات ما يضفي على القيدة وحدة النغم، إذن فهي (المقاطع التي تكون في أواخر أبيات القيدة والتي يلزم تكرارها في كل بيت)[60] أو (تلك الأصوات التي تتكرر في نهاية الأبيات في قيدة من قائد)[61].

والدور الإيجابي للقافية لا يخفى على القراء بوجه عام ومحللي الشعر العربي بوجه خاص، ومن جوانب أخرى تكشف مدى تلك الأهمية اهتمام القدامى والمحدثين بهذه الظاهرة، الأمر الذي جعل القدامى يتخذونها معيارا لتمييز الشعر عن النثر، كذلك تلك الأهمية البالغة التي تتمتع بها القافية قادت بعض علماء اللغة إلى أن ينظروا إلى أواخر الكلمات حينما أرادوا التنيف المعجمي، فنفوا المواد المعجمية حسب نظام أواخر الكلمات لا أوائلها إيحاءا بحرف الأخير في القافية (الروي) ومن الذين انتهجوا هذا المنهج: ابن منظور في لسانه، والفيروز آبادي في قاموسه، والزبيدي في تاجه، وفي هذا الصدد يقول ابن جني[62]:

"العناية بالشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع وفي السجع كمثل ذلك، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها والعناية لها أمس والحشد عليها أوفى

---

[60] – د. عبدالله درويش، دراسات في العروض والقافية (ط3؛ مكة المكرمة: مكتبة الطالب الجامعي، 1407هـ.1987م)، ص93.

[61] – د. حسني عبدالجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي: دراسة فنية عروضية (الهيئة المصرية للكتاب، 1989م)، ص139.

[62] – عثمان ابن جني، الخصائص (ط4؛ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994م)، ج1؛ ص84.

وأهم وكذلك كلما تطرق الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه."

فإن دل هذا القتباس على شئ فإنما يدل على مدى اهتمام العلماء بشأن القافية إلى حد ما، فلذا عرفوها بتعريفات عدة لكن الأشهر تعريف الخليل وهي: "الحروف التي تبدأ من المتحرك الواقع قبل آخر ساكنين في البيت"[63]، ومثالها بهذا التعريف الخليلي قول الشاعر من الرائية:

فكم من رأى قد أبشرتنا بأمره فكان بها رشد لمن بهم بـ ـر

والقافية كلمة (بَـ ـرُو) فآخر حرف في هذا البيت هو الواو الناتج من اشباع حركة الضمة وأول ساكن قبله هو حرف الـ ـاد والذي يسبقه حرف متحرك هو الباء، أو قوله في اليائية راثيا الشيخ تجاني عثمان:

أخي تلمني من تغير حاليا عراني أمر مفزع فدهانيا

فالقافية في هذا البيت هي جزء كلمة (هانيا) من دهانيا، وقوله في الميمية أيضا:

إلى بنســـــالم أتم الســـــلام ســـلام مـــن الله ربي الســـلام

حيث القافية في هذا البيت هي (ـمْ)

والشئ الملاحظ في هذه الأمثلة للقافية التي أوردها الباحث تنويعها من حيث ورود بعضها كلمة والبعض الآخر جزء كلمة، وهذا التنويع هو الذي يقتضيه تعريف الخليل للقافية حتما.

[63] – د. مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات (ط3؛ القاهرة: دار المعارف، 1995م)، ص105.

من هنا يخطط الباحث جدو ليرصد جميع القوافي الواردة كلمة والتي ترد جزء كلمة أو أكثر من كلمة إن وجدت، في القائد موضوع الدراسة، وهو كالتالي:

الرقم	النوع	الورود	النسبة
1	كلمة	100	28.2
2	جزء كلمة	254	71.7
3	أكثر من كلمة	ـــــ	ـــــ
		المجموع	100

حيث يشاهد القارئ أو الدارس طغيان القوافي الواردة جزء كلمة والتي تبلغ كميتها 254 مرة، وهي النسبة الكبيرة ولعل وراء ذلك إيحاء بأن الشاعر قريب إلى استقلال صوب قوافيه، بينما القوافي النادرة كلمة تأتي في المرتبة الثانية من بين مجموع قوافي الشاعر في القائد وتبلغ عددها 100 قافية. وأما القافية التي وردت أكثر من كلمة فلا يجد الباحث لها صدى في هذه القائد المختارة، والمجموع الكلي لهذه القوافي 354 قافية.

ومن جانب آخر يفضل الشاعر مُحَمَّد قن إيراد قوافي شعره صيغة الاسم الفعل مما يشير إلى تمسك الشاعر بشعر القدامى أمثال: القائد المعلقات السبع، ولعل القارئ سرعان ما يشعر بهذا التفوق الاسمي على المقاطع التي اختارها الشاعر لتكون قوافي شعره، كما يستخدم الشاعر أوزان (فِعال) و(فَعال) و(فُعال) و(فَاعل) و(فَعْلُ) لتكثيف حيوية القوافي بشكل تسيطر على أجوائها الممتد، وهذه الصيغ توحي بطول نفس الشاعر داخل أنساق بنية القافية، هب على سبيل المثال: احتدم الخطر/بهت البشر/له الأمر/هو

الـدر/العون والذ ر/وقوله في اليائية: فدهانيا/في فؤاديا/كماهيا/خاميا/وغير ذلك. أو قوله في الميمية: السلام/كرام/مرام/ختام/مقام/وغير ذلك.

هكذا كان الشاعر يورد هذه القوافي بـيغ مختلفة مرة تقع فاعلا أو نائبه، ومرة أخرى تقع مبتدأ مؤخر أو خبرا لمبتدأ، وطورا آخر بـيغة المعطوف كما في الرائية التي مثل بها الباحث.

الروي: انطلاقا من هذا يهتم الباحث في دراسته للقافية بروي القـائد، لكونه أهم حروف القافية ويتركز إيقاع النهاية عليه، إذ أن غيابه في النص الشعري يجعله مرسلا غير مقفى، والروي: "هو النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القـيدة ليكون الرباط بين هذه الأبيات ويساعد على حبكة القـيدة وتكوين وحدتها"[64]، وإليه تنسب القـيدة فيقال: رائية، يائية، ميمية، سينية، دالية، ـمية، وهكذا.

هنا يقف الباحث على روي القـائد لأن دراسته تتم البنية الإيقاعية في شعر مُحَّد قن، ففي حين الرجوع إلى الروي المستخدم في القـائد المختارة يكون على وفق الترتيب العددي الأكثر شيوعا:

الرقم	حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة
1	الراء	160	45.1
2	الياء	124	35.0
3	الميم	70	19.7

[64] – عبد الحميد الراضي، مرجع سبق ذكره، ص307.

وأول ما يتجلى من خلال هذا الجدول أن الشاعر مُحَمَّد قن اعتمد على القوافي الذلل[65]، والسبب يعود إلى سهولة مخارجها وجمال نغمة حروفها، وكانت السيادة لحرف الراء، وكما هو معروف أن صوت الراء من الأصوات التي تجئ رويا بـ□ورة مكثفة في الشعر العربي، وهو حرف لثوي مكرر بين الشدة والرخاوة ومجهور فموي منفتح[66] وكذلك صوت الراء مفخم في أكثر مواضعه، ولعل السر الد□لي الذي يكمن وراء اختيار الشاعر هذا الـ□وت (الراء) وفقا لرويه محاولته إظهار تلك الفجيئة التي نزلت به بـ□ورة أعمق وهي فقدان هذا الشيخ العارف بالله الشيخ إبراهيم إنياس الكولخي، كذلك هذه الـ□فة التكرارية التي تتمتع بها الراء تمثل أيضا تكرار هذه المـ□يبة واستمرارها في داخل الشاعر، ولربما عن طريقه سرعان ما ينفعل المتلقي بما انفعل به الشاعر نحو مرثيه في أوجز وقت، كما ينبي منه إيقاع متكرر في آخر الأبيات.

والميم مثل الراء في حالة مجيئه رويا حيث إنه يقع بكثرة في الشعر العربي، وهو صوت شفوي ثنائي أنفي مجهور منفتح مرقق،[67] وانتقاء الشاعر الميم الساكنة رويا للقـ□يدة التي رحب بها الشاعر الشيخ بِنْسَالِمْ دـ□لة تعكس للقارئ الطرب والنشوة التي طغت عليه، لأن الشفتين تنغلق انغلاقا خفيفا حالة النطق بـ□وت الميم الساكن، وهذا الـ□نغلاق يكشف مدى هدوء وسكون الشاعر أمام هذا الشيخ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى انسجام

---

[65]– القوافي الذلل: وهي القوافي الشائعة بكثرة قي الشعر العربي، منها الباء والتاء والراء والعين والميم والياء المشبوعة بألف الإطلاق. ينظر: الدكتور عبدالله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ط2؛ بيروت: دار الفكر، 1970م)، ص41.

[66]– مـ□طفى حركات، الـ□وتيات والفونولوجيا (ط1؛ بيروت: المكتبة العـ□رية، 1418هـ.1998م)، ص116.

[67]– د. يهوذا سليمان إمام، محاضرات في علم الأصوات (بدون ناشر، 2012م)، ص30.

روي الميم الساكن مع الوزن المتقارب مما يثري البنية الإيقاعية الخارجية للقصيدة. لأن المتقارب من البحور التي تجعل القارئ طربا.

ويظهر روي الياء بالنسبة التي بلغت 124، والياء صوت وسيط حنكي شبه الحركة مجهور منفتح مرقق، وهذه الأصوات الثلاث هي التي اختارها الشاعر روي هذه القصائد المختارة.

ومن زاوية أخرى وجد الباحث الشاعر يستخدم القافية المطلقة[68]، ولها الإيقاع الأبعد مدًى نتيجة الإشباع الذي يتولد من الروي، ويستعمل الشاعر قافية مطلقة مجردة عن الردف والتأسيس كما في الرائية، ومرة مطلقة مجردة مؤسسة، وكان لهذه التأسيس رفع كثافة البنية الإيقاعية لتمديده الكلمات مثل حانيا، فؤاديا، ساميا. واليائية التي رثى بها الشيخ تجاني تمثل النوع الثاني. وكذلك ينزع الشاعر إلى القافية المقيدة[69] في قصيدته الميمية.

وبعد هذا كله يرصد المجرى التي اعتمد عليه الشاعر في هذه القصائد وهي على النحو التالي:

الحركة	عدد الأبيات	المسبة
الضمة	160	45.1
الفتحة	124	35.5
السكون	70	19.6

ويتضح من هذا الإحصاء أن السكون أقل دورانا في القافية المقيدة عند الشاعر، وأن الضمة أكثر دورانا في القافية المطلقة تليها الفتح، وهذا

[68] – المطلقة ماكان رويها متحركا.

[69] – المقيدة ما كان رويها ساكنا.

التفوق لحركة الضمة يوحي بجلالة الفقيد في داخل الشاعر، لأن من طبيعة الضمة الفخامة والثقل، أما الفتحة فطبيتها الخفة والبساطة، لذلك انتقاها الشاعر ليثير عواطف قارئيه وسامعيه حتى يشاركوه في هذه الرزعة، ففي حين الرجوع إلى السكون الذي اختاره الشاعر مجرىً لإحدى قصائده إيحاءً بأن في داخل الشاعر بقايا من أفكارٍ لم يستطيع التعبير عنها.

عيوب القافية في القصائد:

عيوب القافية لها صور وأشكال مختلفة فقد يكون العيب خللا في الإيقاع الموسيقى للقافية لسبب ما يلزم من حركات أو حروف وقد يكون سبب تكرار جرس لفظ بعينه كالإيطاء مما يجعل الكلام مدعاة للملل والسأم وقد يكون تركيبا متعلقا بالدلالة وعدم تمام المعنى بسبب الفصل بين المتلازمات وما أصله التجاور والتتابع مما يجعل السامع أو القارئ كالمعلق الذي ينتظر متمم المعنى فيما يأتي بعد من أبيات، وإن الشاعر مُحَمَّد قن لم يسلم شعره من هذه العيوب، لكن الخلل التقفوي الموجود في عمله الشعري هو عيب معجمى بحت (الإيطاء): "هو تكرار كلمة الروي بلفظها ومعناها قبل سبعة أبيات"[70]. ولقد قام الباحث بتتبع دقيق بغية الحصول على الخلل التقفوي في القصائد – محل الدراسة– حيث عثر على أن الشاعر استعمل عيب الإيطاء سبع مرات، ومنه قوله:

إلى بنســـــالم أتم الســـــلام ســـلام مـــن الله ربي الســـلام
ختـــام النبـــوة بـــين الـــورى عليـــه صـــلاة عليـــه ســـلام

[70] – د. مأمون عبدالحليم وجيه، مرجع سبقذكره: ص308.

وقوله:

لحـــب النـــبي أحببتـــه وبحبـــه لـحب المقفى من بهم جاءت النـر

قكم من شيوخ قد غدوا تحت ظله وهم عنده الأنـار يا حبذا النـر

ويلاحظ الباحث أن الذي دفع الشاعر إلى الوقوع في مثل هذا العيب تشوقه إلى الممدوح في القـيدة الأولى، والحيرة والفزعة في القـيدة الثانية ولعل هذين هما اللذان جره إلى العدول عن النمط المألوف فوقع في هذا الإيطاء.

الفصل الخامس

الإيقاع الداخلي في القصائد

المبحث الأول: بنية التكرار

إن التكرار من أهم وسائل تشكيل الإيقاع الداخلي، وقد عرفه الحموي بقوله: "عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكتة" إما لتوكيد أو لزيادة التشبيه أو للتهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بالمكرر.[71] وهو عنصر أساسي وتكرار الشاعر أصواتا بعينها مما يحقق لقصيدته النظم والبناء[72].

> *"فالتكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورا تعبيريا واضحا، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحي بشكل أولى بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكرة الشاعر أو شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى فقد عرفت القصيدة العربية منذ أقدم عصورها هذه الوسيلة الإيحائية."*[73]

هذا النص المقتبس يشير إلى أن التكرار يكون على مستويات عدة التي يصعب حصرها في هذا المبحث، لكن الذي يفعله الباحث أن يرصد أنواع التكرار الذي لجأ الشاعر إليه ليصل المتلقي إلى مغزاه ونبضه الشعري،

---

[71] – الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب (بيروت: دار القاموس الحديث)، ص164.

[72] – شعيب محي الدين سليمان فتوح (الدكتور)، عناصر الإبداع الفني في شعر البحتري (ط1؛ القاهرة: دار المعارف، 1426هـ – 2007م)، ص202.

[73] – علي عشري زايد (الدكتور)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة (ط2؛ القاهرة: مكتبة ابن سينا، 2002م)، ص58.

منها: التكرار بأنواعه الثلاثة: الحرفي، الكلمة، العبارة، والتجنيس، والترديد، والتدوير، وتشابه الأطراف وغيرها إن وجدت. ومن النماذج التي شاع ذكرها في القائد تكرار الحرف نحو قوله:

إمام به حفت مجامع سؤدد ترقى به العرفان والعلم والذكر
به زان سر الأولياء جميعهم درى ذاك ناسوت المعارف ح ر
به زال حجب الغيريات وإنه به الفيض عم الكل وانقشع الجور[74]

حيث تظهر في سماء هذه الأبيات وظيفة التكرار لحرفي الباء وحرف الضمير مما يؤديانه إلى انسجام موسيقي قوي في الأبيات، وكان وراء هذا النوع من التكرار بُعد دلالي يكمن في تأكيد الشاعر وإلحاحه على أسلوب التوسل والاستغاثة بالشيخ المرثي في فيضانه المعرفة الإلهية حيث تكررت لفظة (به) خمس مرات في ثلاث أبيات متتالية.

وللوهلة الأولى يجد القارئ صدى التكرار الحرفي في قراءته لهذه الأبيات التالية:

تريك كنو أبهى الجمال متى بدت فرائد ذكراها وقد عمها الخير
وفي أنكر الأنكار زال وقد كوى كويتا بنور الوعظ فازدهر القر
كناكر مثل القاهرة كم غدا به هماما إماما والجمال له الأمر

فهو يذكر للمتلقي قطعا من رحلات الشيخ رضي الله عنه ومبينا مدى تأثيرها التي تركته في ضمير أصحابها أخذا بزواجر وعظه وإرشاده في نفس الوقت، ولكي يتفوّه الشاعر بهذه النفحة الحزينة التي تأتلق بداخله لجأ إلى توظيف

[74] المدر، ص 1-2

تكرار صوت الكاف بالنسبة التي بلغت عشر مرات، والكاف صوت أقصى حنكي انفجاري مهموس منفتح مرقق. ولقد استغل الشاعر هذا التكرار ليشكل إيقاعا داخليا داخل هذه البنية. ومما ازداد على طلاوة هذه البنية إلحاح الشاعر على تكرار حرف آخر (الميم) ست مرات في الشطراع الثاني من البيت الأخير حيث أضفى على هذا العجز من البيت نغمة عالية الإيقاع.

ولعل القارئ لهذه الأبيات السابق عرضها يشم رائحة التعالق النصي من قصيدة الشيخ إبراهيم المعروف بكناكرية[75] يقول فيها:

وجئت راجعا إلى كُنَاكر في نعم لست لها كَنَاكر

ومن نماذج تكرار الشاعر قوله:

لحب النبي أحببته وبحبه لكحب المقفى من بهم جاءنا النذر
لأن كان فيض الختم مكتوم سره فذا أحمد التجان من كله فخر
لإحيائه سنن المفدى مبارزا لكل مناويها فتاك له سمر

هذا من التكرار الجميل الذي استغله الشاعر ليخلق عددا كبيرا منالبنية الإيقاعية للأبيات، الأمر الذي أدى إلى أن تكون هندسة الأبيات متماسكة إلى أبعد مدىً، وخاصة حينما يكون تكراره لحرف اللام في معظم الأبيات بأكتعها ما عدى الشطراع الثاني من البيت الثاني، كذلك

[75]– هذا البيت مأخوذ من القصيدة المعروفة بكناكرية، وهي عبارة عن أدب الرحلة للشسخ إبراهيم انياس، نظمها غلى منوال بحر الرجز مع القافية المزدوجة، وتبلغ عددها 290 بيتا ، ومطلعها: حمدا لمن في ذكره قل سيروا في الأرض من سرى له البشير وآخرها : عليه صلى ربنا وسلما وفاض بالخير لنا وعمما.

الشاعر يكرر كلمة بعينها أو بعض مشتقاتها ليشحن طاقات هذه البنية، ومنه قوله في اليائية:

هو الشيخ تجاني عثمان من زها به الدين حتى صار للكل دانيا
مضى نجل عثمان التجاني مواجها لساحة رحموت اللطيف إلهيا
فما نجل عثمان التجاني سوى أنه أنار منار الدين فاهتز ساميا

تتمثل فاعلية تكرار اسم الشيخ تجاني عثمان داخل هذه الأبيات الثلاثة حيث أن الشاعر ألح عليه كوسيلة توصله إلى إظهار الفجيئة والحيرة اللتان نزلتا به، وينجم من خلال هذا التكرار نوع من الإيقاع الداخلى الثائر من نبضات قلبه الذي يتمثل دلالته في إثارة الدهشة والتهويل. ومثل قوله:

وفاة إمام عالم فاق أمره إمام به الإسلام قد بات ناميا
إمام هدى الإسلام شاع وذاع من وثيق قواه إذ غدا فيه فانيا

يقول الشاعر في الرائية:

فيالضريح ضم أعظم سؤدد ضريح به سال الضيا وجرى العطر
ضريح حوى فيضا تسامت به الدنا فطاب لأهل الذكر فرٌّ كذا كرّ

وفي هذين البيتين السابقين يتحدث الشاعر مُحَمَّد قن عن القبر الذي انطوى جثة الشيخ واصفا المنافسة التي يقوم بها الذاكرون نحو ضريحه-رضي الله عنه- وقد ذكر الشاعر لفظة (ضريح) ثلاث مرات ليبرز للمتلقى الألم والمرارة التي يشعر بها، فمحاولة الشاعر توظيف هذا المكرر أضفى على البيتين إيقاعا داخليا حزينا، بالإضافة إلى الإيقاع الموسيقى الناتج من تجانسه بين كلمتي (فرٌّ و كرٌّ)، ومن التكرار البديع قوله:

فإن الطرائق في أرضها غدت مسرح النور وسط القتام

فأهل الطرائق هم من حموا حمى الدين كالنابلين السهام

هذه بعض النماذج التي يستخدمها الشاعر فيها تكرار الكلمة الواحدة داخل البيتين أو الأبيات، ولم يقف عند هذا بل ليشمل تكرار العبارة بنوعيها "الاسمية" و "الفعلية" وغالبا ما يستعمل تكرار البداية، أمثال قوله:

هو الشيخ إبراهيم صفوة ربه أخص ولي قد تعرفه الدهر

هو الشيخ إبراهيم زينة كولخ خليفة ختم الأولياء ولا نكر

هو الشيخ إبراهيم إنياس من به زهت بهجة السنغال يا حبذا الفخر

وللوهلة الأولى يظهر تكرار الجملة الاسمية على أصدار هذه الأبيات الثلاثة، والتي تبين للمتلقي مدى الثبات والاستقرار لنفسية الشاعر عند هذا المرثي، وهذا التكرار أحدث على الأبيات ضربة موسيقية الموحية بتعداد المناقب والكرائم التي يتبوئها الشيخ بين زمرة أولياء الله بالفة عامة، والمجتمع السنغالي بالفة خاصة، يقول الشاعر في أبيات أخرى:[76]

سألت أخي عن فيضة الختم طالبا حقيقتها هاك الجواب ولا كدر

فما الفيض إلا السر للورد حاويا كمال جمال دونه يقف البدر

فما الورد إلا الذكر لله وحده تجلي على المختار من كله خير

فما الفيض إلا حب طه وفوقه وإحياء آثار يزاح بها الضير

فما الفيض إلا صفوة الحب مطلقا لذات إله العرش من عنده اليسر

[76]- المصدر السابق، ص9.

يحاول الشاعر هنا إلقاء ضوء يكشف عن السر الكامن والمعنى الحقيقي للفيضة الإبراهيمية، حيث لجأ إلى التكرار الستهلالي لجملة القر أربع مرات ليعضد معنى الفيضة في ذهن متلقيه، تاركا أبعد التأثير في نفس الشاك للفيضة، وكان لهذا التكرار إثراء للايقاع الداخلي للأبيات، يقول الشاعر في قيدة أخرى:[77]

قن الغسوي يرثي إماما تنورت خائله حتى أنار الدياجيا
قن الغسوي يرثي كريما تجمعت لساحته الخيرات دامت كماهيا
قن الغسوي يرثي هماما غدا به لواء منار الدرين يخفق ساميا

كرر الشاعر هذه الجملة (قن الغسوي يرثي) ثلاث مرات بغية إبراز ألمه وفراقه هذا الممدوح، ولإظهار نغمة موسيقية حزينة داخل الأبيات في آن واحد،ومن أمثلة تكرار الجملة الفعلية لدى الشاعر مُحَّد قن قوله في البائية:

سيرثيه كل الناس إذ عم نح لمن قد غدا منهم قريبا وقاصيا
سيرثيه كل المسلمين لأنه مساعدهم في الدين ما كان وانيا
سيرثيه كل العارفين لأنه زميلهم والأمر ما كان خافيا

ويقول أيضا:

تجاور خير الأنبياء مُحَّدا عليه صلاة الله ما دام راقيا
تجاور سادتي الصحابة دانيا إليهم بفضل الله رب حياتيا
تجاور خير الأوليا الختم سيدا فتحظى برضوان من الله عاليا

[77] – المصدر ، ص5.

كذلك يلجأ الشاعر إلى تكرار الجملة الفعلية حينما يقدم العزاء على أهل المرثي من ناحية والعالم الإسلامي من زاوية أخرى حين يقول:

شفاء سقامي ان تسير قيدتي لتعزية الشيخ الذي زانه الخفر
فرابطة الإسلام زلزل ركنها مضى شيخ إسلام الحقيقة يا ذعر
لدى اتحاد المسلمين بأفركا أعزي حماةالدين فليسد الثبر
أعزي الزوايا والمساجد جملة أعزي رجال الحق هم سادة غر
أعزي عليّ السيس خير خليفة هو القلم الرسام للفيض ثر حر
سما فحوى سر الخلافة إذبها وصية شيخي نبأت فنأي الكدر
أعزيكم أولاد شيخي فأنتم لنا سادة غر ثقات لكم فخر

حيث وظف الشاعر جملة (أعزي) خمس مرات ليستوعب جميع من يستحق له العزاء، ولجؤه على صيغة الفعل المضارع مما يدل على التجدد والستمرار لتقديم هذه التعزية، بالإضافة إلى ما يعطيه التكرار من النسياب في موسيقى الأبيات، وأمثال هذا النوع كثير عنده، يقول:

شيوخ كنو مع غيرهم من مشائخ أعزيهم فليحل عندهم الثبر
فديت عبار نغم كذاك عبا ورو لخدمة هذا الفيض ياالهما الفخر
أعزيهما مع كل حب مشاكل بشكلهما في خدمة الدين ثر فتر
أعزي جميع المسلمين وقد قضى وما فات نور الشيخ برهام ثر نكر

ومع هذه الجولة القيرة يظهر أن الشاعر كثيرا ما يستعمل تكرار الجملة الفعلية بصورة مختلفة وفي أبيات مختلفة، ولم يقف عند هذا بل يتعداه إلى نوع آخر، يقول:

وطوّل وطوّل ثم طوّل وطوّلن لأعمار سادات بقوا يا إلهيا

ويعتبر هذا من بديع تكرار الشاعر من مجموع تكراراته للجمل الفعلية، وذلك ستخدام الشاعر صيغة الأمر للدعاء (طوّل) حيث وظفها في الشطر الأول أربع مرات ما يوحي بمدى التضرع والبتهال أمام الرب سبحانه وتعالى كي يطيل أعمار السادات الباقية، وفي الوقت ذاته ينبئ بحس إيقاعي قوي، ولقد زاد حرف العطف (الواو) على تماسك وتناغم هذه البنية، كما يستبعد القارئ بعيدا من أن صيغة (طول) هي المكونة لبنية الشطر الأول، وهذا يحدث كثير في الشعر العربي القديم كقول الأعشى:

وقد غدوت إلى الهانوت يتبعني * شاول مشل شلول شلشل شول

الجناس:

إن الجناس من أكثر الظواهر البديعية موسيقية وذلك بما يمتاز به من خاصية التكرار والترجيع اللذين يسمحان بتكثيف جرس الأصوات وإبرازها، ولا يمكن في أي حال من الأحوال أن يكون ذلك الترجيع بمعزل عن إفادة المعنى،يقول الجرجاني:

"وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هوالذي طلبه واستدعاه وساق نحوه وحتى تجده لا تبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حولا. ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأغلاه وأحقه بالحسن وأولاه ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه أو ما هو- لحسن ملاءمته وإن كان مطلوبا – بهذه المنزلة وفي هذه الصورة[78]".

[78] – عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة (ط1؛ القاهرة: مطبعة المدني، 1991م)، ص11.

ويقال له: التجنيس، والتجانس، والمجانسة، والجناس، وهو في أبسط تعريفه: "مقطعان صوتيان متفقان في الإيقاع مختلفان في المدلول"،[79] أو هو تشابه الكلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى[80] وقد تكون الكلمتان اسمين أو فعلين أو تكون إحداهما اسما والأخرى فعلا.[81]

وهذا اللفظ البديعي يضيف إلى شكل البيت الشعري ومضمونه أبعادا فنية كثيرة، وهو في الوقت ذاته عنصر موسيقي مهم يفجر في الألفاظ طاقات جديدة للعطاء في أنغام مختلفة.[82]

هذا ما جعل القدامي يهتمون بالتجنيس اهتماما بالغا حيث قاموا بالدراسة الواسعة في مجاله، ووضعوا له ألقابا مختلفة، منها: المماثل، والمستوفى، والمركب، والمتشابه، والمفروق، والمحرك، والمطرف، والمذيل، والمضارع وكثير غيرها[83]، والجناس إما تام نحو قوله تعالى:"﴿ وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ﴾ سورة الروم، الآية:55، وقول الشاعر:

ما مات من كرم الزمان فإنه يحيى لدى يحيا ابن عبد الله

وإما ناقص، نحو قوله تعالى: ﴿فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ (9) وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ﴾ سورة الضحى، [الآية:9-10].

---

[79] – بشير سليمان (الدكتور)، البديع تأصيل و تجديد (ط1؛ القاهرة: منشأة المعارف الإسكندرية، 1986م)، ص76.

[80] – أنظر أيمن عبدالغني، الموسوعة الشاملة في النحو والصرف والبلاغة (القاهرة: دار التوفيقة للتراث، بدون تاريخ)، ج5، ص128.

[81] – فضل حسن عباس (أ.د) البلاغة فنونها وأفنانها (ط2؛ الأردن: دار النفائس، 1429هـ - 2009م)، ص347.

[82] – فتوح، مرجع سبق ذكره، ص70.

[83] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (ط2؛ القاهرة: مؤسسة المختار، 1424هـ/2003م)، ص 223-225.

وقول الشاعر:[84]

هلا نَهاك نُهاك عن لوم امرئ لم يلــف غــير مــنعّم بشــقاء

وكان لمثل هذه الجناسات توفير لعنصر النغم والإيقاع الموسيقى في النص من خلال تكرار اللفظ نفسه بمعان مختلفة،كذلك يزين النص وينمقه ويثري القارئ مع جذبه واستمالته في آن واحد.

وبعد هذه الوفعة البيانية لظاهرة الجناس وجد الباحث أن الشاعر مُحَمَّد قن كغيره من الشعراء لإدلاء دلوه في مثل هذه الجناسات كي يكسب شعره نوعا من الجمال الفني، وليزيده بعدا معنويا من جانب آخر، من هنا يقوم الباحث بتتبع تلك الظاهرة في القصائد المختارة ليرى من أي نوع يستقى الشاعر جناسه، يقول في اليائية:[85]

أنار ورقي ثم أعلى بناءها فصارت به حسنا حسينا محاميا

فالجناس يكمن في اسمي (حسنا وحسينا)، وهو جناس غير تام مردوف لختلافهما في الهيئة، أما الكلمة الأولى فيعني بها الوضع، بينما الكلمة الثانية تستلزم المحكم المنيع وهذا التجانس الصوتي أثر الإيقاع الداخلي لهذا البيت، وخاصة حينما يقع هذا التجانس اللفظي بدون أن يتخللهما أي فاصل، ومن الجناس الرائع قوله[86]:

تسيل دموع من عيون وقد بدت وجوه جواري الخلد والنُّور والنَّورُ

---

[84] – علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة (بدون معلومات الطباعة)، ص264.

[85] – المصدر ، ص5.

[86] – المصدر، ص3.

يقع الجناس هنا بين (النُّور والنَّور) يريد بالأولى بالضوء الساطع على حين يقصد بالثانية الزهر الأبيض، ويساعد هذا الجناس على تماسك حبكة البيت واكتمال البنية العامة للقصيدة، ومما يزيد على البيت ماء ورونقا وقوعه في المقطع الأخير للبيت حيث انسجم مع ايقاع النهاية أي القافية، ويقول متجانسا أيضا[87]:

زيارته للمصطفى خير مقصد فما هي إلا عنده الدُّر والدَّرُّ

الجناس في (الدُّر والدَّر) الأولى أراد بها اللؤلؤ والثانية قصد بها اللبن الكثير وهذ التجانس حقق للقصيدة الإيقاع الداخلي.

ولقد ألح الشاعر على استعمال الألفاظ المتجانسة ليكسب شعره قدرا من الحيوية، أمثال[88]:

كرامته فاتت كتابة حاسب شهود لها الأجناس والبر والبحر

حيث جانس بين لفظي (البر والبحر) فالكلمة الأولى تستلزم كل ما انبسط من سطح الأرض، وأما الثانية فتستحضر الماء الغزير الذي يغلب عليه الملح، يقول أيضا[89]:

وفي لندنٍ قد بان أعظم حادث نعم إنما التاريخ دَوْرٌ له طَوْرٌ

إن هذا التشكيل الثنائي الواقع بين هذين الشريحتين (دور و طور) قد يجذب المتلقي ويستميله إلى متابعة الأحداث والوقائع التي وقعت بانجلترا (لندن)

---

87 – المصدر، ص5.

88 – المصدر، ص5.

89 – المصدر، ص6.

إبان وفاة الشيخ إبراهيم، كما تظهر فاعلية الجناس في إثراء هذه البنية الإيقاعية، ومن الجناس قوله[90]:

يخص إله العرش بالفضل من يشا ومن عنده التأثير واليَسْر واليُسْر

وفي هذا البيت جناس يقع بين (اليَسْر و اليُسْر) وهو ناقص اختلافهما في شكل الياء، ومما لا يشك فيه أحد أن لمثل هذه الجناسات دور في خلق الإيقاع، ومن الملاحظ بعد أن سرد الباحث هذه النماذج الجناسية هو أن الشاعر مُحَمَّد قن يورد هذه الجناسات في المقاطع الأخيرة للقصيدة، لأن الجناسات التي استطاع الباحث أن يضع يده عليها تكون من هذا الطراز مما أحسن على جمال البنية ورفاها.

الترديد:

ويقصد بالترديد اتيان الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يرددها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسم منه[91] وذلك نحو قول زهير:

من تلق يوما على علاته هرما تلق السماحة والندى خلقا

وبعبارة أخرى: "قول مركب من جزئين متفقي المادة والمثال، كل جزء منهما محمول عليه ومعلق به أمر ما غير الأول" [92].

من هنا يسعى الباحث جاهدا ليبين الترديدات التي استعملها الشاعر في القصائد المختارة، منها ما يلي:

وفاة غدت حزنا لدى العالم السفلى وللعالم الأعلى هوالعيد والنصر

---

[90] – المصدر، ص7.

[91] – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (القاهرة: دار الطلائع، 2009م)، ص275.

[92] – ابتسام، مرجع سبق ذكره، ص291.

وفي هذا البيت يردد الشاعر كلمة (العالم) حيث علق الأولى بكلمة السفلي، بينما الثانية متعلقة بالأعلى ولترديد هذه اللفظة بعد معنوي مع وفرة الإيقاع الموسيقي للبيت.

فإن مـ□لى العيد شاهد مثلما يشاهده في العيد جمعا مساويا

وقوله:

أيا شيخنا التجان جازك ربنا بخير الجزا أبقاك في الروح ثاويا

وقوله:

بحقك يا رب الأنام إلهنا وحق الذي صلى على عينه الحشر

يلجأ الشاعر في هذه الأبيات إلى "الترديد" ففي الأول ردد كلمة "العيد" حيث علق الأولى بالمـ□لى والثانية بالجمع الغفير من الناس، وأما في الثاني فقد ردد لفظة "الجزاء" معلقا الأولى بالحضرة الربانية بينما الثانية بالخير، وفي الأخير يقع الترديد على كلمة "الحق" فجاءت الأولى متعلقة بالمولى- جل شأنه- والثانية بحبيبنا المـ□طفى ﷺ، وهذا النوع من التكرار المتواجد في الأبيات أدى إلى وجود إيقاع داخل حشو الأبيات وحزين في آن واحد، وذلك لترديد الشاعر وترجيعه الكلمة الواحدة، وهذا بعينه ينسحب على سورة "المرسلات" وعلى سورة "الشعراء" وعلى سورة "القمر"، وقرر السيوطي هذا جاعلا ما تكرر في هذه السور من قسم "الترديد".[93]

[93]- ينظر إبراهيم محمّد عبدالله الخولي (الدكنور)، التكرار بلاغة (دار الطباعة الحديثة، 1993م)، ص96-97.

تشابه الأطراف:

ومن الألوان الإيقاعية الداخلية التي وجدها الباحث في قائد الشاعر ما يسمى بتشابه الأطراف وهو إما معنوي وإما لفظي:فالمعنوي: وهو أن يختم الكلام بما يناسب أوله في المعنى[94]، كقوله تعالى: ﴿لَّا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ﴾ (سورة الأنعام، الآية:103) وكقول الشاعر:

ألذ من السحر الحلال حديثه وأعذب من ماء الغمامة ريقه

فالريق يناسب اللذة في أول البيت، وأما اللفظي فنوعان:

أن ينظر الناظم أو الناثر إلى لفظة وقعت في آخر الشطر الأول أو الجملة يبدأ بها الشطر الثاني أو الجملة التالية، أو يعيد الناظم لفظة القافية من كل بيت في أول البيت الذي يليه[95]، كقول الشيخ إبراهيم إنياس حين يمدح المصطفى ﷺ:

بسلع إلى وادي العقيق كثيب حننت إليه والفؤاد كئيب

كئيب عليل مغرم ومتيم به جفت الأجناس وهو غريب

غريب فلا شكل يقاسى شجونه محال عليه الوصل وهو قريب

هذا ما يعرف بتشابه الأطراف، بيد أن الباحث قام بالبحث عن تلك الظاهرة في قائد الشاعر وتبين له أنها لم تكن بصورة مكثفة. ومع هذا فقد تجلت في موضع واحد في القصيدة التي رثى بها الشيخ تجاني عثمان، حيث يقول:

---

[94] – الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (ط1؛ القاهرة: مؤسسة المختار، 1424هـ/ 2003م)، ص295.

[95] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة (ط2؛ القاهرة: مؤسسة المختار، 1427هـ / 2006م)، ص311.

لتبك كنو ويبك كل ديارها على موت من أعلى اعلاها موافيا
على موت من بالحق حقق قدرها فـار سناها في المدائن زاهيا
فـار سناها يستضيئ بنوره ذوو الفوز حين الكل حاز المراميا
ذوو الفوز هاموا كلهم حين حققوا وفاتا إذ قد دروا أنها هيا
درو أن عقبى الكل بد أن ترى وإن طالت الأحوال جل إلهيا
وجل إلهي إذ تنزه ذاته عن البدء بل ربي العلى ليس فانيا
وربي العلي ما شا يفعل دائما على وفق ما قد شاء قدسه صافيا
وقد شاء أن يلقاه بعض عبيده على منهج الشهدا ليلقوا الجوازيا

يتجلى على الأبيات نوع من التكرار الذي يقوم به الشاعر على مستوى الأشطر للأبيات بأكتعها، لأنه يبتدئ صدر كل هذه الأبيات ببعض الجمل المتواجدة في أعجازها، ولعل السر الذي جعله يلح عليه يكمن في أنه يسلي نفسه وكل من تعلق بهذا الشيخ المرثي إزاء هذه المـيبة، وساعد هذا التكرار على وفرة النغمات والإيقاعات الداخلية الحزينة في حشو الأبيات، ويقول أيضا:

وأكـــبر جـــد لهـــم ســـيد لكـــل الوجـــود أجـــل الختـــام
ختـــام النبـــوة بـــين الـــورى عليـــه صـــلاة عليـــه ســـلام

رد العجز على الصدر:

وهو أن يكون أحد اللفظين في آخرالبيت والآخر في صدر المـراع الأول أو في حشوه أو في آ خره أو في صدر المـراع الثاني[96]، ويسمى "

[96]- ينظر: أحمد مـطفى المراغي، علوم البلاغة. (بيروت: دار القلم، بدون تاريخ)، ص 334 - 335.

التـدير" وهو عملية رصد ينطق فيها الشاعر من المقطع ليـيب هدفه من إحكام البيت على وجه مخـوص مبنى ومعنى[97]، ويكون على هذا الشكل:

(—) ———————— ————————(—)

————————(—) ————————(—)

———————————— (—) ————(—)

———— (—) ———— ————————(—)

———————————— ———— (—) — (—)

والتـدير يؤكد الوعي البلاغي بوظيفته السطحية والعميقة، فعلى مستوى السطح يؤدي مهمة صوتية نتيجة لتردد الدال بعينه؛ إذ إنه يحيل البيت إلى دائرة مغلقة بدايتها هي نهايتها، فيدخل بعض الكلام على بعض، مما يعطي للمتلقي قدرة إنتاج القوافي في الشعر والفواصل في النثر، وعلى مستوى العمق فإن الدـلة تتلاحم تلاحما شديدا بزيادة المائية فيها وتنمية المعنى ليدخل (ديباجة) جديدة برغم أنه اعتمد التكرار السطحي[98].

أما قـائد الشاعر – موضوع الدراسة – فقد حفلت بهذه الظاهرة البديعية التي يحاول الباحث الكشف عنها حتى يظهر للقارئ أو المتلقى إلى أي حد بلغت البنية السطحية بإنتاجه الشعري من ناحية، والبنية العميقة من ناحي أخرى، يقول في الميمية:

همامي عثمان شيخ الهدى * تقلنس بالنور نعم الهمام

---

[97]– الدكتور فتح الله سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية (ط1؛ القاهرة: دار الآفاق العربية، 1428هـ / 2008م)، ص61.

[98] – الدكتور أحمد عادل عبدالمولى، الأسلوبية التطبيقية (ط1؛ القاهرة: مكتبة الآداب، 2013م)، ص 111.

ففي هذا البيت ردالشاعر العجز على الصدر بكلمة " الهمام " ليزيد في البيت ماء ورونقا، وخاصة حينما جعل هذين الدالين مختلفين في الإعراب ، كما أنه سرعان ما يشعر القارئ يقافية البيت، كذلك يخلق للبيت نوعا من الإيقاع الداخلي، ويقول في أبيات أخرى:

أتى بنسالم لنا مسليا فقمنا لتوقيره بالقيام

عزيز أتى من أعز العلا كريم ابن قوم كرام

سلالته جاءنا يا لنا أتانا كريم فنحن كرام

وقد تم عشرون من جمعة فأكرم بمحضربدر الكرام

والملفت للأنظار من خلال هذه الأبيات أن هذه التصديرات يجمعها نوع من الاشتقاق، هذا آخر ما سيدرسه الباحث داخل هذه البنية التكرارية كما هو وعد غير مكذوب منذ البداية، ومن هنا ينتقل إلى البنية الأخيرة المتمثلة في التوازن وسيتم دراستها في المبحث الثاني.

المبحث الثاني: بنية التوازن

يتوجه الباحث في هذه البنية إلى دراسة الإيقاعات الداخلية التي تقوم على مستوى التوازن والتعادل بين أجزاء البيت، والتي ينتج من خلالها ما يعرف بالسكتات الشعرية، المتمثلة: في التربيع، والترصيع، والتطريز، والتشطير، والطباق، ويتم دراستها حسب ترتيب ورودها.

التدوير:

التدوير مصطلح عروضي قديم، ويعني "اتصال شطري البيت أو اشتراكهما في كلمة واحدة، أو انقسام كلمة واحدة بين الشطرين بحيث

ينتهي الشطر الأول في صدرها ويبدأ الثاني بعجزها[99] وبعبارة أخرى: هو البيت المشترك شطراه في كلمة.[100] وفي التدوير إحساس بكسر تكرار الشطري، كي يبتعد الإيقاع عن الرتابة والتكرار، وفي هذا الكسر إثراء للإيقاع الداخلي، ويعطي المبدع حرية أكثر وتدل ظاهرة التدوير بأن القصيدة العربية ليست منفكة العري مقطوعة الأوصال وإنما هي علاقة اتصال والتئام بين الشطرين، وغالبا ما يقع التدوير في الكلمات المصدرة بأداة التعريف (أل)[101].

والمبدعون من الشعراء القدامى يستخدمون هذه الظاهرة منهم من يكاد يفرط منها، أمثال الشاعر الأموي عبيد الله بن قيس الرقيات: يقول:

وعارض كالجبال من مضر الـ ـحمراء يشفى ذا العرض جربهْ

ويقول في قصيدة أخرى:

إنما مصعب شهاب من اللـ ـه تجلت عن وجهه الظلماء.

وقوله[102]:

قبل أن تطمع القبائل في ملـ ـك قريش وتشمت الأعداء

لقد استغل الشاعر هذه الظاهرة الإيقاعية (التدوير) التي تبين للمتلقي مهارته الإبداعية ومدى إمكانيته في التلاعب مع الكلمات داخل البنية العروضية العامة للقصائد، ومن طرائف تدويره قوله:

وسيلتنا الشيخ أحمدنا الـ ـتجاني عليه الرضا باحترام

---

[99] – علي عشري زايد، مرجع سبق ذكره، ص191.

[100] – محمد حسن عثمان، مرجع سبق ذكره، ض25.

[101] – ينظر: حسن عبدالجليل يوسف (أ.د)، علم قراءة اللغة العربية (ط1؛ القاهرة: مؤسسة المختار، 1424هـ - 2003م)، ص214.

[102] – أحمد أمين و آخرون، المنتخب من أدب العرب (مصر: دار الكتاب العربي، 1954م)، ج4/ ص142-143.

سماه مُحَمَّد وهو الحـ ـبيب زينة سوداننا ذو المقام

إن التدوير حاضر في هذين البيتين الذي يقع في كلمتي (التجاني) و (الحبيب) حيث الشطران متـلان بعضهما البعض، ويتخلل هذا التدوير الإيقاع المتدفق لـعود النغمة أثناء القراءة بخلاف الأبيات التي خلت منه، علاوة على ذلك كان لهذا التدوير تنميق وتزيين لبنية القـيدة من جانب آخر، وقوله أيضا:

وتاج المعالي أي أبو بكر العتيـ ـق أبقاه ربي للمكارم بانيا

وتشرق موسيقى التدوير في لفظة "العتيق" ذلك اللقب المشهور للعارف بالله الشيخ أبوبكر عتيق سَنْكَ، لأن الشاعر مُحَمَّد قن جعل بعض هذه اللفظة في نهاية المـراع الأول والبعض الأخر منها في بداية المـراع الثاني من البيت، مما ينتج الإيقاع الداخلي في عروض هذا البيت وبعضا من حشوه، يقول في قـيدة أخرى مدورا البيتين التاليين[103]:

له حجج غر على رسم سنه الـ ـمفدى عليه الله صلى وـ شتر

فما هو إـ بدر تم تحوطه الـ ـغياهب فازداد انجلاءً وـ ستر

فالتدوير الكامن في البيتين يكون في كلمتي (المفدى) و (الغياهب)، وفيه إحساس صوتي بأنهما كلمتان مستقلتان، لكن الشاعر عمد إليه ليغفل السكتة العروضية حيث جعل البيتين تتعلقان نهايتهما الشطران الأوـن فيهما بأول الشطرين الثانيين، وهذا التدوير يثري الإيقاع الداخلي في حشو البيتين.

[103] – المـدر، ص6.

هذه هي الأبيات المدورة من بين مجموع قصائد الشاعر المختارة ويلاحظ الباحث بأن جميع الأبيات التي أوردها الشاعر مدورة كانت معرفة حيث يصدرها بأداة التعريف "أل" مما يدل على ميل الشاعر إلى الاستقلالية، وهذا هو الغالب الأعم في الأبيات التي ترد مدورة لدى الشعراء.

التصريع:

وهو عبارة عن جعل مقطع الشراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها[104] أو جعل الشطر الأول من البيت الأول على روي القصيدة إيذانا بتوقع الإيقاع نفسه في الشطر الثاني مما يهيئ القارئ إلى تلقي النغم نفسه[105].

ويندرج التصريع تحت ألوان السجع، والشاعر أقدر على الإتيان به في أوائل القصائد يمدها بحلاوة وموقع من النفس[106]، وللتصريع إكساب البيت مزيدا من الكثافة الصوتية والإيقاع الصوتي.

والشاعر يستعمل هذه الظاهرة في مطالع قصائده مما يزيد عليها الروعة والجمال، يقول في الرائية:

تعالى إله العرش جل له الأمر * لديه مقاليد الأمور وما حجر

يتمثل التصريع في عروض البيت (له الأمر) التابع لضربه (وما حجر)، فكلاهما ينتهيان بحرف واحد (الراء)، كما تحدث التصريع نوعا من الربط

---

[104] – قدامة ابن جعفر، نقد الشعر (ط1؛ القساهرة : مكتبة الكليات الأزهرية، 1398هـ – 1978م)،ص86.

[105] – ينظر أحمد رحمان (الدكنور)، نظريات النقدية وتطبيقاتها (ط1؛ القاهرة: مكتبة وهبة ، 1425هـ – 2004)، ص179.

[106] – مصطفى السيوفي (أ.د)، مرجع سبق ذكره، ص56.

بين المراعين: الأول والثاني، إضافة إلى التجاوب الموسيقى الذي يتحقق بينهما، وتكمن دلالة الترديع في هذا البيت في تأكيد جلالة الأمر كله وثباته لدى البارئ جل شأنه حيث الشاعر لحظ التمثيل الصوتي بين الراء في كلمة "الأمر" والراء في كلمة "حجر".

كذلك يأتي الشاعر بالترديع في نهاية هذه القصيدة لخلق إيقاع طريف في القصيدة بأسرها كأنه المغلق حيث يقول:

متى قال عبد جل ربي له الأمر لديه مقاليد الأمور ولا حجر

لا فرق بينه وبين البيت السابق إلا في تغيير طفيف يكون في جملة (تعالى إله العرش) حيث أبدلها الشاعر بجملة (متى قال عبد).

ويقول مرعا[107]:

إلى بنســـــالم أتم الســـــلام ســـلام مـــن الله ربي الســـلام

حيث يقع الترديع في كلمة (السلام) التي وافقت العروض والضرب وزنا وتقفية، ويساعد هذا الترديع في إعطاء جرس موسيقي يأخذ بسمع المتلقي وفهمه، فضلا عن الإيقاع النابع من تكرار الشاعر لصوت (السين) و(الميم).

ومن الترديع قوله[108]:

أخي لا تلمني من تغير حاليا عراني أمر مفزع فدهانيا

يتحقق الترديع في آخر المراع الأول (رحاليا) ونهاية المراع الثاني (دهانيا)، الذي ينجم من خلاله توازن إيقاعي بين هذين الشطرين، هذه

---

[107] – المصدر، ص95.

[108] – المصدر، ص3.

هي النماذج التي وردت في القائد مرعة بيد أن الباحث وجده يرع أثناء هذه القيدة قائلا[109]:

وترحم أخاه إذ غدا نحوه أيا لهمنّ الدبر فينا مكافيا

يوجد أن الكلمتين (وهو أيا) (ومكافيا) قد اتفقتا في الحرف وهي نهاية الشطرين.

الترصيع:

وهو ما يكون من حشو البيت من سجع، ويكون مقابلا في الثانية وزنا وتقفية،[110] أو عبارة عن مقابلة كل لفظ من فقرة النثر أو صدر البيت بلفظة على وزنها ورويها[111].

والترصيع يشكل جزءا كبيرا من القوافي الداخلية التي تنجم من ثنايا النص أو الخطاب الشعري حتى جعله البلاغيون من البنية المتوازنة.

لقد قال قدامة عنه: "ومن نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يتوخى فيه تيير مقاطع الأجزاء على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التريف، كما يوجد ذلك في أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول[112] كقول امرئ القيس:

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر خطه السيل من عل

---

[109] – المدر، ص6.

[110] – ينظر: الحافظ جلال الدين عبدالرحمن (السيوطي)، شرح عقود الجمان (بيروت: دارالفكر، بدون تاريخ)، ص151.

[111] – عبدالعزيز عتيق (الدكتور)، علم البديع (ط1؛ القاهرة: دار الآفاق العربية، 1427هـ – 2006م)، ص153.

[112] – قدامة ابن جعفر، مرجع سبق ذكره، ص80.

والشاعر مُحَمَّد قن أدرك قيمة هذه الظاهرة (الترصيع) وذلك ستعماله إياها بشكل غير مكثف في القائد-موضوع الدراسة- لأن الباحث لم يعثر عليها إلا في بيت يقول فيه[113]:

لحسن الحسين إلى سادةٍ تُقاةٍ حُماةٍ كُماةٍ عظامِ

فالترصيع حاضر في الكلمات (تُقاةٍ حُماةٍ كُماةٍ) لأن جميعها اتخذت شكلا واحدا من حيث وزنها وقافيتها (فُعَالٍ)، وكان لمثل هذا الترصيع دور بالغ الأهمية في إنتاج القافية الداخلية داخل بيت واحد إلى جانب القافية المشروطة التي تتمتع بها القصيدة برمتها، وكذلك اختيار الشاعر هذه الصيغة المبالغة (فُعَال) التي وظفها الكلمات المرصعة عليها إشارة واضحة تعكس للمتلقي الفرح والطرب الذي سيطر على نفسية الشاعر وقت مجيئ الشيخ بنسالم إلى تعزية هذا الشيخ المبجل (القلنسوي).

ومن الترصيع إلى السكتة والوقفة، تلك الفواصل التي يتخلل الكلام، فإن الصمت أحيانا يؤدي حسن الوظائف ما يمكن لأي تعبير أن ينهض به، وأما الوقفة فتكون داخل الشطر نوعا من التصرف في الإيقاع الشعري.

وهناك في الشعر أكثر من عامل يحتم السكتة، وأهمها النظام التركيبي واكتمال المعنى، والسكتة تكون ذات قيمة فنية إلا عند ما يستغلها الشاعر ويكسبها قيما جمالية عن طريق التجزئة إلى وحدات متساوية وغير ذلك من وسائل التلاعب بالبنية العروضية[114]، ومن أنواع السكتة التي تتجلى في شعره:

---

[113] - المصدر السابق، ص95.

[114] - إبراهيم أحمد المقري، مرجع سبق ذكره، ص6.

التشطير:

وهو توازن مـراعي البيت وتعادل أقسامها مع قيام كل منهما بنفسه، واستغنائه عن الآخر[115]. أو هو أن يجعل كل شطر البيت سجعة مخالفة لـاحبتها في الشطر الآخر[116].

ومن بديع تشطيرات الشاعر قوله:

تعاظمت الأهوال واشتد هرجها * وزلزلت الأركان واحتدم الخطر

يذكر الشاعر في هذا البيت أن موت هذا الشيخ من الأمور العظيمة التي تدهش العقل وتزلزل الأرض، حيث يقسم البيت أقساما أربعة لحدوث القافية الداخلية، وكذلك يمكن أن يستقل كل قسم بنفسه نتيجة هذا التعادل بين الشطرين، وقوله:

ختـــام النبـــوة بـــين الـــورى عليـــه صـــلاة عليـــه ســـلام

حيث يواجه القارئ التشطير في المـراع الثاني من البيت وذلك حينما أخذ الشاعر يهدي بالـلاة والسلام نحو الحضرة المحمدية شرع في تجزئة هذا المـراع إلى فاقيتين مختلفتين ما أدى إلى وجودي القافية الداخلية، وتساعد هذه التجزئة في جذب القارئ، كما تضيف جمالـ آخر، ومن زاوية أخرى أدرك الشاعر أن الجمال الحقيقي حاضر في هذه الحضرة لذلك لجأ إليه حين يـلي عليه.

ويستخدم مثل هذا التشطير في بيت آخر حين يقول[117]:

يرافـــق خـــير الـــورى كافـــة عليـــه صـــلاة عليـــه ســـلام

---

[115] – محمّد العبد (الدكتور) إبداع الدـلة في الشعر الجاهلي (داراالهاني للطباعة والنشر، بدون تاريخ)، ص34.

[116] – ينظر علي صقر، شرك الآمل لـيد موارد المسائل (القاهرة: مطبعة مـطفى الباني، 1457- 1938م)، ص77-78.

[117] – المـدر، ص96.

وقوله:[118]

وبحـــر العلـــوم وشمـــس الـــدروس وفي جـــــدنا لقتيـــــل الغـــــرام

حيث التشطير عكس السابق لحضوره في المـ□ـراع الأول الذي يلجأ إليه الشاعر ليجد آفاقا كبيرة في توصيف الممدوح بـ□ـفة كونه البحر المحيط والنبراس الوقاد في العلم، وهذه السكتة التي تتخلل في المـ□ـراع تزيد في نغم البيت وإيقاعه.

ولعل هذه الـ□ـورة هي الأكثر بروزا في التشطيرات التي وقعت في هذه القـ□ـيدة الميمية، إما أن يأتي به في الشطر الأول أو الشطر الثاني، والشاهد على ذلك كثرته في القـ□ـيدة، فمثلا اقرأ قوله حين ينقل إلى الممدوح الشكر والتبجيل الذي يقدمه الخليفة الأعظم مُحَمَّد الثاني عثمان القلنسوي..

ليشـــــــكركم ويـــــــبجلكم فنائبـــه قـــال ذا □ كتتـــام

ولهذا الشاعر نوع آخر للقافية الداخلية التي تظهر في بداية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني، استمع إليه يقول[119]:

معاركه في ذ□ـرة الدين أظهرت براعتـــه حـــتى تقـــدم عاليـــا

في هذا البيت قافية داخلية تتمثل في (معاركه) و (براعته) حيث ينتهي كل منهما بحرف واحد وهو الهاء، ويقول أيضا:

وزيف أبطال الأراجيف جملة وشتت جمع المنكرين فلا نكر

[118] – المـ□ـدر، ص.96

2– المـ□ـدر، ص7

التطريز:

أما التطريز فقد عرفوه بأن "يقع في أبيات متتالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن"[120] وهي أيضا من السكتة الشعرية، ولم يكثف الشاعر من التطريز إلا في موضعين، أما الأول ففي قصيدة هبة الرحيم حين يتحدث عن الأسرار التي تنطوي عليه الفيضة يقول:

تدين بذكر الله سرا وجهرة تصلي كما المختار صلى ولا غدر
تقيم أساس الدين حبا وطاعة لربك وهاب اللطائف لا حجر
تنير لأهل الذوق خير موافق تروح عن الإنكار كي يحصل الطهر

ففي الأبيات تطريز رائع للغاية في (تدين، تقيم، تنير) حيث تقع كل الكلمات في أوائل الأبيات الثلاثة متتالية بدون خلل، وبوجود هذا التطريز في الأبيات رتابة الإيقاع الداخلي وانسيابه، كما أنه يدل على قدرة هذا الشاعر في التصرف مع البنية العروضية.

ومن أروع التطريز قوله:

سقى روضك النوار سحب تملأت بماء من الألطاف لطف إلهيا
على الروض رحمات تبسبص وجهها بنور من الأسرار تزهو تزاهيا
وفيها زهور مع عطور تعبقت بطيب ينم الأنف إن ثار ذاكيا

ويأتي التطريز في الأبيات لإحداث النغمة الموسيقية، كما استعان الشاعر بتكرار اللفظي لكلمة (الروض) في المصراعين الأوليين ليسهب إيقاعه الشعري، ومن أمثلة وقفاته الشعرية قوله:

[120] – عوني عبدالرءوف (الدكتور)، القافية والأصوات اللغوية (القاهرة: مكتبة دار المعرفة، 2006م)، ص127.

صلاة ودرس وذكر وظيفة لديدنه في أتم قيام
فهلل وصل كذا استغفرن فتلك قنابل طرد الظلام

وقوله:

وقام بذب حاسم وحماية لجنب ذوي العرفان حتى انجلى الفجر
فنشأته فتح وزهد تبتل فما صده شد الإذاية أو مكر.

الطباق:

ويقال لها أيضا: التطبيق، والمطابقة والتضاد. وهي "الجمع بين الضدين أو الشئ وضده في كلام أو بيت شعر وهي وسيلة لغوية بين الوسائل المتعددة تنبتها طبيعة الموقف الشعري في لحظات معينة[121].

ولما قام الباحث بتفحص قائد الشاعر للعثور على الطباق الذي كان له حضور في شعره وجد كلها من طراز واحد معين هو الإيجاب، ما عدا بيت واحد كان من الطباق السلبي، ويورد الباحث نماذج الطباق من شعره، وبالأمثلة تتضح المقاصد، يقول في الطباق السلبي:

ألا إنني سلمت أن كل ما يرى وما لا يرى قد كان في الذكر حاكيا

وأما الإيجابي فقوله في الرائية:

توفى همام عليم ذو مكانة إمافداه الكون والسر الجهر
فكم فيه صغت المدح في ذكر وصفه فطاب لديك النظم فيه كذاالنثر
لقدطبت يا برهام حيا وميتا سيخلد ذكراك الجميل السني الدهر

[121] – محمّدالعبد (د)، مرجع سبق ذكره، ص65.

فأكرم بوصال لطه مُحَمَّد هنالك زال الحجب بل سره جهر
تغارك يا لندن لذا الفوز جهرة أ ء القرى والمدن من بينها م ر
نعم هي روح أفنيت ثم أبقيت لحب المقفي من أنيط له الأمر
تدين بذكر الله سرا وجهرة ت لي كما المختار صلى و غدر

وقوله في اليائية:

نهاري كليلي ظلمة ثم ليلتي كيومي سهرا والبلايا كما هيا
تقول ولو أن قضى الله خالقي بكون ممرا ليلتي ونهاريا

يتزاحم الطباق في هذه الأبيات، بعضها في الم راع الأول، والبعض الآخر في الم راع الثاني، ولعل القارئ ي دقني إن قلت بأن الشاعر ألح على أن يعقد تقابلا لفظيا بين كلمتي "السر" و "الجهر" حيث تكررت ثلاث مرات ويأتي طباقه بين "الليل" و "النهار" في المرتبة الثانية، على مستوى الأبيات، وكلها طباق الجمع بين الإسمين، ويقل عنده الجمع بين فعلين كما في (أفنيت و أبقيت)، والسر الكامن في تكثير الشاعر لهذا الطباق داخل الأبيات محاولته لخلق البعد المعنوي لشعره من جانب، والإيقاع الداخلي من جانب آخر.

وبهذا القدر يأتي الباحث إلي نهاية هذا الف ل المشتمل على دراسة التكرار بمختلف أنواعه والتوازن، كما يظهر من خلاله ال ور التي تظهر بكثافة في شعر الشاعر، مثل: تكرار العبارة، والجناس، والتدوير، والتشطير، وغيرها.

الخاتمة

هذا البحث عبارة عن الدراسة الإيقاعية قام بها الباحث في بعض القـائد الثلاث للشاعر الغسوي مُحَمَّد قن، حيث تحدث الباحث عن الشاعر من حيث الولـدة، والنشأة، والحياة العلمية، كما ظهر أن الشاعر غُسَوِيٍّ الأصل، بيد أنه عاش معظم حياته بكنو إلى اليوم، كما أشار الباحث أن للشاعر إنتاجات أخرى غير هذه تستحق الدراسة آكاديميا، ومشيرا إلى عاملين كبيرين ساعدا في تكوين شاعريته هما: عامل القراءة وعامل الرحلة، ولم يقف عند هذا بل تطرق إلى الإيقاع لغة واصطلاحا ومدى تأثيره في الكلام المنثور، وقام الباحث بتسليط الأضواء على الأدوار التي يلعبها الإيقاع في الشعر العربي خـوصا الملتزم بوحدة الوزن والقافية.

وتعرض الباحث بالحديث عن الإيقاع الخارجي الذي يكون الوزن والقافية من أبرز مميزاته، بغض النطر عما يقوله النقاد المحدثون في الشعر العمودي، وفيه تتبع الباحث الزحافات والعلل داخل الأنساق الوزنية، كما وقف عن القافية وعيوبها.

وفي الأخير، فقد وقف الباحث عن الإيقاع الداخلي ما يسمونه بموسيقى الحشو الذي معظم ظواهره من موضوعات الدرس البلاغي، فدرس الباحث التكرار بمختلف أنواعه كالجناس، والترديد، وتشابه الأطراف، ورد العجز على الـدر وغيره، كما درس بعض الجمل المتوازنة في الشعر، كالتـريع، والترصيع، والتشطير، والتطريز وغيرها، والتي يعرف الآن بالسكتة الشعرية أو القوافي الداخلية، وأخيرا توصل الباحث إلى نتائج كالتالي:

- إن الشاعر عمودي في شعره، لأن كلما تجيش به العاطفة، وأراد أن ينقلها لدى الآخرين يلجأ إلى البحور الخليلية كما ظهر في القائد.
- إن الباحث لم يجد شعره محتفلا بالخلل التقفوي سوى الإيطاء.
- إن شعره يتمتع بقسط كبير من العناصر الإبداعية التي تجعل النص الشعري في صورة الشعر الجيد، مثل: التكرار وأنواعه، والسكتة الشعرية بمختلف أنواعها.
- إن قوافي الداخلية تتوفر في شعر مُحَّد قن بحيث عثر الباحث على بعض من نماذجها بيد أن ورودها لم يكن على مستوى البيت بأكمله، لوقوعها أحيانا في المراع الأول وطورا آخر في المراع الثاني كمافي الميمية.
- ظل الطويل في هذه الدراسة محتفظا بمدارته لدى الشاعر الغسوي كما هو لدى الشعراء القدماء، لأن ثلث الشعر العربي مكتوب على وزن الطويل، والشاعر كذلك يميل إليه أكثر من غيره.
- إن مجموع انحرافات الوزنية داخل القائد المدروسة يبلغ 1103انحرافا، لأن هبة الرحيم يظهر فيها 437قبضا، بينما تسلية الأحزان يتجلى فيها 425 قبضا، وأما ميمية الشيخ بنسالم فيتراوح انحراف الشاعر بين الزحاف والعلة الذي يبلغ 242 انحرفا.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

المصادر والمراجع:

إبراهيم، سركي الدكتور. أثمار يانعة في العروض والقافية. ط1؛ كنو: المنتدى للطباعات العربية، 2005م.

أمين، أحمد وآخرون. المنتخب من أدب العرب. ط1؛ م□ر: دار الكتاب العربي، 1954م، ج4.

إمام، يهوذا سليمان الدكتور. محاضرات في علم الأصوات. 2012م.

إنياس، إبراهيم الكولخي. الدواوين الست. ط1؛ بيرت: دار الفكر، 1418هـ/1998م.

أنيس، إبراهيم الدكتور. موسيقى الشعر. ط7؛ القاهرة:مكتبة الأنجلو الم□رية، 1997م.

وآخرون . المعجم الوسيط. القاهرة: 1430هـ/ 2009م.

البحراوي، سيد الدكتور. العروض وإيقاع الشعر. الهيئة الم□رية العامة للكتاب، 1993م.

البخاري، أبو عبد الله مُحَمَّد بن إسماعيل. صحيح البخاري. ط2؛ بيروت: دارالكتب العلمية، بدون تاريخ.

البركاوي، عبد الفتاح عبد العليم الدكتور. مقدمة في علم الأصوات العربية. ط3؛ القاهرة: 1424هـ/2004م.

الجارم، عليّ وم□طفى أمين. البلاغة الواضحة. بدون معلومات الطباعة.

ابن جعفر، قدامة. نقد الشعر. ط1؛ القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، 1397هـ/ 1978م.

ابن جني، أبو الفتح عثمان. تحقيق، مُحَمَّد عليّ النجار. الخ□ائص. ط4؛ القاهرة: الهيئة الم□رية العامة للكتاب، 1994م. ج1.

الجيّار، مدحت (الدكتور). موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات. ط3؛ القاهرة: دار المعارف، 1995م.

حركات، م□طفى. أوزان الشعر. بيروت: المكتبة الع□رية، 1422هـ/ 2002م.

_____. الأ□وتيات والفونولوجيا. ط1؛ بيروت: المكتبة الع□رية، 1418هـ/ 1998م.

حسين، طه وزملاؤه الثلاثة. التوجيه الأدبي. القاهرة: دار المعارف، بدون تاريخ.

حقّي، عدنان. المف□ل في العروض والقافية وفنون الشعر. ط2؛ بيروت: دار الرشيد، 1321هـ/ 2000م.

حمدان، ابتسام أحمد الدكتورة. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في الع□ر العباسي. ط1؛ حلب: دار القلم العربي، 1418هـ 1997م.

الحموي، أبو عليّ تقي الدين. خزانة الأدب وغاية الأرب. بيروت: دار القاموس الحديث، بدون تاريخ.

الخولي، إبراهيم مُحَمَّد عبد الله الدكتور. التكرار بلاغة. دار الطباعة الحديثة، 1993م.

درويش، عبد الله الدكتور. دراسات في العروض والقافية. ط3؛ مكة المكرمة: مكتبة الطالب الجامعي، 1407هـ/ 1987م.

الراضي، عبد الحميد. شرح تحفة الخليل في العروض والقافية. ط2؛ مؤسسة الرسالة، 1395هـ/1975م.

الرافعي، مصطفى صادق. تاريخ آداب العرب. ط1؛ بيروت: دار ابن حزم؛ 1329هـ/2008م.

رحماني، أحمد الدكتور. نظريات نقدية وتطبيقاتها. ط1؛ القاهرة: مكتبة وهبة، 1325هـ/2004م.

رجائي، أحمد الدكتور. أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم القريض. ط1؛ بيروت: دار الفكر، 1999م.

زايد، عليّ عشري الدكتور. عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ط2؛ القاهرة: مكتبة ابن سينا، 2012م.

السيوفي، مصطفى أ. د . موسيقى الشعر العربي نغمٌ وإيقاع. ط1؛القاهرة: الدار الدولية للاستمارات الثقافية، 2011/2010م.

السيوطي، الحافظ جلال الدين عبد الرحمن. شرح عقود الجمان. بيروت: دار الفكر، بدون تاريخ.

سليمان ، فتح الله الدكتور. الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية. ط1؛ القاهرة: دار الآفاق العربية، 2008.

سليمان، بشير الدكتور. البديع تأصيل وتجديد. ط1؛ القاهرة: منشأة المعارف السكندرية، 1986م.

شلبي، طارق سعد الدكتور. الموت والصورة في الشعر الجاهلي:شعر عبيد الأبرص نموذجا. القاهرة: دار البوارق، بدون تاريخ.

صقر، عليّ. شرك الآمل لصيد شوارد المسائل. القاهرة: مطبعة مصطفى البابي، 1457هـ/1938م.

ضيف، شوقي الدكتور. فصول في الشعر ونقده. ط3؛ القاهرة: دارالمعارف، 1988م.

أبو الطيب المتنبي. ديوان المتنبي. دار الجيل، بدون تاريخ.

عبدالمولى، أحمد عادل الدكتور. الأسلوبية التطبيقية. ط1؛ القاهرة: مكتبة الآداب، 2013م.

عباس، فضل حسن أ. د . البلاغة فنونها وأفنانها. ط2؛ الأردن:دار النفائس، 1429هـ/2009م.

العبد، مُحَمَّد الدكتور. إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي. دار الهاني للطباعة والنشر، بدون تاريخ.

عتيق، عبد العزيز الدكتور. علم البديع. ط1؛ القاهرة: دار الآفاق العربية، 1427هـ/ 2006م.

ـــــــــــــــــ علم العروض والقافية. ط1؛ القاهرة: دار الآفاق العربية، 1427هـ/ 2006م.

عثمان، مُحَمَّد حسن الدكتور. المرشد الوافي في العروض والقوافي.ط1؛ بيروت: دار الكتب العلمية، 2004م/1425هـ.

أبو علي، مُحَمَّد توفيق الدكتور. علم العروض ومحاولات التجديد.ط1؛ بيروت: دار النفائس، 19988/1408م.

الغسوي، مُحَمَّد قَنِ. ديوان جوهرة الرثاء أهل الفا. بدون معلومات الطباعة.

_____. هبة الرحيم في مرثية الشيخ إبراهيم. بدون معلومات الطباعة.

_____. تسلية الأحزان في مرثية الشيخ تجاني عثمان. بدون معلومات الطباعة.

_____. ميمية الشيخ بن سالم. بدون معلومات الطباعة.

فتوح، شعيب محي الدين سليمان الدكتور. عناصر الإبداع الفني في شعر البحتري. ط1؛ دار الوفاء، 1326هـ/ 2007م.

ابن فارس، أبو الحسن أحمد. معجم مقاييس اللغة. إيران: دار الكتب العلمي، ج6، بدون تاريخ.

القرشي، أبو زيد. جمهرة أشعار العرب. ط1؛ بيروت: المكتبة العربية، بدون تاريخ.

القزويني، الخطيب. الإيضاح في علوم البلاغة. ط2؛ القاهرة: مؤسسة المختار، 1424هـ/2003م.

القيرواني، ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. القاهرة: دار الطلائع، 2009م.

كافنغ، حبيب إنو حسن. حياة الشيخ مُحَمَّد الثاني كافنغ وآثاره في الإسلام. بدون معلومات الطباعة.

الكعبي، ربيعة الدكتور. العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي. ط1؛ تونس: مطبعة قرطاج 1427هـ/2007م.

المراغي، أحمد مصطفى. علوم البلاغة. بيروت: دار العلم، بدون تاريخ.

مندور، مُحَمَّد الدكتور. في الميزان الجديد. ط3؛ القاهرة، بدون تاربخ.

مقري، إبراهيم أحمد. شاعر رسول الله. ط1؛ مكتبة شيخ الإسلام الأدبية،1429هـ/2008م.

الهاشمي، أحمد السيد. جواهر البلاغة. ط2؛القاهرة: مؤسسة المختار، 1427هـ/ 2006م.

وجيه، مأمون عبد الحليم الدكتور. العروض والقافية بين التراث والتجديد. ط1؛ القاهرة: مؤسسة المختار، 1428هـ/2008م.

يوسف، حسني عبد الجليل (أ. د). موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م.

_____. علم قراءة اللغة العربية. ط1؛ القاهرة: مؤسسة المختار، 1424هـ/2003م.

الرسائل الجامعية:

إبراهيم، سركي. فن الرثاء عند شعراء ولاية كنو في القرن العشرين الميلادي. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الخرطوم،1980م.

إبراهيم، إبراهيم أول. كمال الأماني للشيخ مُحَمَّد قن الغسوي: دراسة موسيقية. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بايرو كنو،2015م.

أحمد، يهوذا. شخصية الشيخ عثمان القلنسوي ومنظومته الروائحالعنبرية في بيان الرحلة القلنسوية. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بايرو كنو، 1989م.

ثالث، أحمد مُحَمَّد. صور من التشبيه في أشعار بعض علماء كنو. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بايرو كنو، 2012م.

عبد الرحمن، محمود تجاني. جوهرة الرثاء وشاشة أهل الوفاء للشيخ مُحَمَّد قن بن عليّ. دراسة أدبية تحليلية. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بايرو كنو، 2009.

شيخ، يحيى ثاني. هبة الرحيم في مرثية الشيخ إبراهيم إنياس الكولخي للأستاذ مُحَمَّد قن: (دراسة أدبية تحليلية). رسالة ليسانس غير منشورة، جامعة بايرو كنو 2012م.

المقا ت:

مقري، إبراهيم أحمد "الإيقاع الداخلي وتشكيل الصورة في قصيدة "رحيق الحضرتين" للشيخ مُحَمَّد ناصر كبر". غير منشورة.

المراجع الإلكترونية:

مفهوم البنية عند دي سويسر، من الموقع: www.almountadaalarabi.com

الملامح العامة للمنهج الوصفي، من الموقع: www.alukah.net

شرح دوائر الخليل بن أحمد الفراهيدي، من الموقع: www.alukah.net

الملاحق:

AN ANALYTICAL STUDY OF THE RHYTHMIC STRUCTURE IN SOME SELECTED POEMS BY SHEIKH MUHAMMAD QANI GUSAU

Being a dissertation submitted to the Department of Arabic, Bayero Univerisity, Kano, in parital fulfillment of the requirement for the ward of masters Degree.

YAHAYA SANI SHEHU (B.A ARABIC)
SPS/13/MAR/00030

February, 2017