Quarterly Research Journal of Arabic
ALOROOBA
ISSN (Print): 2710-5172
ISSN (Online): 2710-5180

***Volume**: 4* ***Issue**: 2 (April – June 2023)*
Alorooba Research Journal
***ISSN (Print):** 2710-5172* ***ISSN (Online):** 2710-5180*
***HJRS**: https://hjrs.hec.gov.pk/index.php?r=site%2Fresult&id=1021427#journal_result*
***Issue URL**: https://www.alorooba.org/ojs/index.php/journal/issue/view/11*
***Article URL**: https://www.alorooba.org/ojs/index.php/journal/article/view/61*

***Title**:* **دلالات الإيقاع الثابت في شعر محمد الناصر كبر (دراسة في ديوان سبحات الأنوار من سحبات الأسرار)**

The Signs of Steady Rhythm in the Poetry of Muhammad Al-Nasir Kabara (A study in the Diwan of Sabhat al-Anwar min Sahbat al-asrar)

Author**:* ***Dr. Nasiru Ashiru *(Turathul Islam College of Education – Nigeria)*
E-mail: nasirashir229@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0003-6776-3870

***Indexation**:* *ISSN, DRJI, Euro Pub, Academia, Google Scholar, Asian Research Index, Index Copernicus International, index of urdu journals.*

***Citation**:* *Dr. Nasiru Ashiru. (2023). The Signs of Steady Rhythm in the Poetry of Muhammad Al-Nasir Kabara (A study in the Diwan of Sabhat al-Anwar min Sahbat al-asrar): دلالات الإيقاع الثابت في شعر محمد الناصر كبر (دراسة في ديوان سبحات الأنوار من سحبات الأسرار). Alorooba Research Journal, 4(2), 18–47. Retrieved from https://www.alorooba.org/ojs/index.php/journal/article/view/61*

Published: *2023-04-20*
***Publisher**:* *Alorooba Academic Services SMC-Private Limited Islamabad- Pakistan*

دلالات الإيقاع الثابت في شعر محمد الناصر كبر

(دراسة في ديوان سبحات الأنوار من سحبات الأسرار)

The Signs of Steady Rhythm in the Poetry of Muhammad Al-Nasir Kabara
(A study in the Diwan of Sabhat al-Anwar min Sahbat al-asrar)

Dr. Nasiru Ashiru
Turathul Islam College of Education - Nigeria
E-mail: nasirashir229@gmail.com ORCID: https://orcid.org/0009-0003-6776-3870

Abstract:

The study titled "The Signs of Steady Rhythm in the Poetry of Muhammad Al-Nasir Kabara" a study in the Diwan of Sabhat al-Anwar min Sahbat al-asrar. It aimed to shed light on Nigerian Arab literature in general, and especially in the twentieth century AD, in which the poet lived. The study followed the analytical stylistic approach. The study found that the most important characteristic of rhythm is that it is more comprehensive than weight, and weight is only one of the aspects in which the rhythm is recited in the poetic text, that is, if the weight is fixed, the rhythm is variable. Therefore, it breaks the stereotypes in the poetic text, and removes it from stagnation, and it is closely related to poetry, but it is considered an essential characteristic of it, and it is not imposed on it from the outside, and that the poet's use of poetic themes was multiple and varied Muhammad Al-Nasir organized his poems, his verses, and his narratives on most of the occasional seas of poems, with the exception of seven seas

المجتث، والمضارع، والمقتضب، والرمل، والسريع، المنسرح والخفيف

In the systems on the sail of a well-known circulating seas, and in the poet there is a tendency to use poetic seas of long poetic weight with many syllables, and this in turn reflects his belonging to the class of traditional conservative poets, who choose from the most luxurious words, from the compositions of their possession, and from the most clear pictures, and perhaps this confirms that "the rhythmic weight is what guides the intended purpose, and it turns out that the most common and used letters are:

التاء، والباء، والهاء، والنون، والراء، والدال، والميم، واللام

In this order, he followed the ancients' approach to choosing smooth rhyme.

***Keywords**: Poetry, Nigerian Arab Literature, Muhammad Al-Nasir Kabara, Steady Rhythm.*

ملخص الدراسة:

جاءت الدراسة بعنوان: "**دلالات الإيقاع الثابت في شعر محمد الناصر كبر**" دراسة في ديوان سبحات الأنوار من سحبات الأسرار.

وهدفت إلى إلقاء الضوء على الأدب العربي النيجيري بصفة عامة، وخاصة في القرن العشرين الميلادي، الذى عاش فيه الشاعر. واتبعت الدراسة المنهج الأسلوبي التحليلي.

وتوصلت الدراسة إلى أنّ أهمّ ما يتميز به الإيقاع أنه أشمل من الوزن، وما الوزن إلا أحد المظاهر التي يتلى فيها الإيقاع في النص الشعري، أي: إذا كان الوزن ثابتاً فالإيقاع متغير؛ لذلك فهو يكسر النمطية

في النص الشعري، ويبعده عن الجمود، وهو متصل بالشعر اتصالاً وثيقاً، بل عدّ خاصية جوهرية فيه، وليس مفروضاً عليه من الخارج، وأن استخدام الشاعر للبحور الشعرية جاء متعدداً ومتنوعاً، فقد نظم الشيخ محمد الناصر كبر قصائده ومقطوعاته وأراجيزه على أغلب البحور العروضية الخليلية، ما عدا بحورًا سبعة، فلم يجد الباحث لها ذكراً في الديوان، وهي: (الرمل، والسريع، والمنسرح والخفيف، والمقتضب، والمضارع، والمجتث)، وهو بهذا يحاكي القدماء من الشعراء في النظم على أبحر معلومة مشهورة متداولة، وفي الشاعر نزعة إلى استعمال البحور الشعرية ذات الوزن الشعري الطويل الكثير المقاطع، وهذا بدوره يعكس انتماءه إلى فئة الشعراء المحافظين التقليديين، الذين يختارون من الألفاظ أفخمها، ومن التراكيب أمتنها، ومن الصور أوضحها، ولعل هذا ما يؤكد أن الوزن الإيقاعي هو الذي يوجه الغرض المقصود، وتبيَّن أن أكثر الحروف شيوعا واستخداما هي: (الباء، والتاء، والدال، والراء، واللام، والميم، والنون، والهاء) على هذا الترتيب، مما سيره على منهج القدماء في اختيار القوافي السلسة.

مقدمة:

تحتلّ الدراسات الأسلوبية مكانة متميزة في الدراسات النقدية المعاصرة، وتقوم كثير من هذه الدراسات على تحليل دلالات الأعمال الأدبية، واكتشاف قيمتها الجمالية والفنية، انطلاقاً من شكلها اللغوي، باعتبار أن الأدب فن قولي، تكمن قيمته الأولى في طريقة التعبير عن مضمون ما في هذا اللون من القراءة النقدية، أي إنّ الدراسات الأسلوبية تخرج الناقد من النقد الانطباعي، والتحيز إلى جانب المبدع، أو ضدّه، فهو يسد باب التفسير الإيديولوجي، الذي يتخذ من نوايا الكاتب حقلاً للإسقاط المذهبي، والعقائدي.

وهذه الدراسة محاولة جديدة في التعرف على دلالات الإيقاع الثابت في شعر محمد الناصر كبر، من خلال المنهج الأسلوبي؛ للوقوف على مدى الارتباط بين التعبير اللغوي، والشعور النفسي.

جاءت الدراسة في ثلاثة محاور رئيسة كالآتي:

المحور الأول: نبذة مختصرة عن محمد الناصر كبر.

المحور الثاني: مفهوم الإيقاع.

المحور الثالث: دلالات الإيقاع في ديوان "سبحات الأنوار من سحبات الأسرار".

والله من وراء القصد وهو حسبي ونعيم الوكيل، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.

المحور الأول: نبذة مختصرة عن محمد الناصر كبر:

أولاً: نسبه:

هو محمد الناصر بن محمد بن المختار بن محمد الناصر بن محمد مَيْزَوري (*Mai-zaure*) بن الشيخ عمر (الشهير بمالم كَبَرَ (*Malam Kabara*) بن محمد المختار بن الخليفة بن صالح بن علي بن داو بن كبر فَرْمَ عَلُوْ (أخو أسكيا محمد توري) وهو من قبيلة صنهاجية، وينتهي نسبه إلى الصحابي الجليل سيدنا جابر بن عبد الله الأنصاري – رضي الله عنهما –.[١]

وأما نسب الشيخ عمر مالم كَبَرَ من جهة أمه فهو حسني؛ لأنه ينتهي بسب والدها إلى سيدنا العلامة أحمد الصقلي – رضي الله عنه.[٢]

ثانياً: مولده:

هناك أقوال مختلفة في تحديد تاريخ ميلاد محمد الناصر كبر، يوردها الباحث على الآتي:

يقول شيخ عثمان كبر:

"... ولد مولانا الشيخ محمد الناصر كبر بغرنغاوا – هي من ضواحي مدينة كنو – كانت ولادته في شهر شوال سنة ١٣٤٤هـ - ١٩٢٤م".[٣]

وقال أيضاً في كتابه: "الشعر الصوفي النيجيري":

"ولد الشيخ محمد الناصر كبر في غُرِنْغاوا،[٤] يوم الخميس، في شهر شوال، عام (١٣٣٤هـ - الموافق عام ١٩١٢م)".[٥]

ويقول متبولي شيخ كبر:

"... ولد محمد الناصر كبر في غُرِنْغاوا، يوم الخميس، في شهر شوال، عام (١٣٣٤هـ، الموافق عام ١٩١٢م) ".[٦]

ويؤكد الفاتح قريب الله قول شيخ عثمان كبر الثاني، حيث أعاد القول بلفظه ومعناه:

"وُلِد الشيخ في غُرِنغَ (*Guringa*) أو غُرِنغاوا (*Guringawa*)؛ من ضواحي مدينة كنو، يوم الخميس في شهر شوال عام ١٣٣٤هـ – ١٩١٢م".[٧]

ويمكن حمل قول شيخ عثمان كبر الأول على أنه خطأ مطبعي.

واسم والدته: السيدة مريم بنت غوني (*Gwani*) مالم الحسن، وكان لأمه ثلاثة عشر ولداً ذكوراً وإناثاً، من أبيه ومن زوج آخر بعد وفاة أبيه، وكان الشيخ محمد الناصر كبر هو الأصغر في الذكور.[٨]

توفي والد الشيخ محمد الناصر ولم يجاوز ابنه السنة السادسة من عمره، فقام بكفالته أحد أعمامه، ووارث عريكة العلم في معهد (كبر) آنئذ: الشيخ إبراهيم بن أحمد الشهير بنظغني (*Natsugune*)، ذلك الصوفي الزاهد الورع، والبحر الخضمّ، الذى لا ساحل له في ميدان المعرفة، الذى شهد بفضله وتقشفه الحب والخبّ. لقد اعتنى الشيخ إبراهيم بيتيمه هذا غاية الاعتناء، ووفر له جميع ما يحتاج إليه في الحياة، وأمده بما يضنّ به الآباء على أبنائهم، وظل تحت رعايته إلى أن توفاه الله، بعد أن قضى معه ثلاثاً وعشرين سنة.(٩)

تعلمه وعلماؤه:

لم يكن حب الشيخ مقصوراً على العبادة دون القراءة، بل كثيراً ما بعد أن التحق بالكتّاب، وكان يرى في المنام أنه يذهب إلى المدرسة؛ فيستيقظ في منتصف الليل، وينسل من البيت بدون معرفة أهله، ويذهب إلى الكتّاب، فكان الحراس يخافون منه ظناً بأنه غير إنسان؛ إذ لا يتصور خروج رجل من بيته في مثل هذا الوقت، بلْه طفل صغير في السادسة من عمره، وعندما يصل إلى الكتّاب يمدّ يده الصغيرة ويفتح الباب من الداخل، فيجلس وينتظر نور الصباح بعد أن يصلي الفجر، ثم يشرع في القراءة حتى يحفظ درسه، وذلك قبل حضور أي طالب. وإذا حضر الأستاذ تلى عليه ما حفظ، فيأمره بمحو لوحه وكتابة درس جديد، فكان يمحو لوحه مرتين في كل يوم.(١٠)

ظل الشيخ محمد الناصر يواصل ليله بنهاره في طلب العلم، ورزقه الله تعالى من الهمة والذكاء ما جعله يتميز عن سائر زملائه، فكان يحفظ معظم الكتب التي درسها عند أساتذته؛ نظمها ونثرها، ولم يتوقف عن الذهاب إلى المدرسة حتى توفي معظم علمائها، ورأى أن ليس هناك من يروي غلته، فاكتفى بمطالعته الخاصة، وانقطع للتدريس، وخاض في ميدان التأليف وهو ابن بضع وعشرين سنة، وورث عريكة العلم في معهد كبر(١١) بعد وفاة الشيخ إبراهيم نظغني، فأمّه الطلاب من كل ناحية من نواحي نيجيريا وغيرها، وذاع صيته في الآفاق، وصار خادماً للعلم والدين بعامة، والطريقة القادرية بخاصة.(١٢)

انتقل محمد الناصر كبر إلى الرفيق الأعلى في منتصف ليل الجمعة ٢٠ جمادى الأولى ١٤١٧هـ، الموافق ٤ أكتوبر ١٩٩٦م، بداره المعروفة بدار القادرية في كنو، فشاع خبر وفاته صبيحة يوم السبت، فهرع الناس إلى داره من جميع أنحاء مدينة كنو وخارجها. وصلى عليه أكبرُ تلاميذه يوسف بن عبد الله المكوراري، ودفن في مقبرة ميغنغني (*Mai-giginya*) جنب

مسجده (جامع الكنز المطلسم). وقد ذكرت بعض وسائل الإعلام العالمية بأن جنازته هي أكبر جنازة شهدتها مدينة كنو منذ تأسيسها. رحمه الله تعالى رحمة واسعة.(١٣)

نتاجه الأدبي والعلمي:

خلّف محمد الناصر كبر للمكتبة الإسلامية كتباً ورسائل قيمة، وأكثرها في علوم: التفسير، والتوحيد، والفقه، والحديث، والتصوف الإسلامي، والتاريخ، والسيرة النبوية، والسير والتراجم، وعلوم اللغة العربية، بالإضافة إلى ثلاثة دواوين شعرية بلغتي العربية والهوسوية.(١٤)

ويبلغ عدد مؤلفاته حوالي (٣٠٠) كتاباً؛ إلا أن المتداول في أيدي الناس لا يتجاوز ٤٠٪ كما أن حوالي ٥٠٪ منها ضاعت وتبعثرت، بعضها في أيدي ورثة أصدقائه، وما زال ١٠٪ منها في أيدي بعض أبنائه.

المحور الثاني: مفهوم الإيقاع:

جاء في لسان العرب أن:

"المَبْقَعُ، والمَبْقَعَةُ، كلاهما: المطرقة، والإيقاع مأخوذ من: إيقاع اللحن والغناء، وهو: أن يُوَقِّعها، ويُبَيِّنها".(١٥)

وقد ربط – قديماً – بينه وبين الوزن، قال السجلماسي في تعريف الشعر:

"الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية، وعند العرب مقفاة".(١٦)

وقد شرح قوله (موزونة) بأن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى قوله: (متساوية) هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، عدد زمان الواحد منها مساو لعدد زمان الآخر.

ويؤكد ابن فارس الفكرة نفسها:

"إنّ أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أنّ صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة".(١٧)

ظل مفهوم الإيقاع في المعاجم العربية القديمة تابعاً للمفهوم الذي نقله ابن سيدة عن الخليل بن أحمد الفراهيدي بأن الإيقاع:

"حركات متساوية الأدوار، لها عودات متوالية".(١٨)

وهذا التساوي، والتوالي، لا يخرج بالإيقاع عن أساسه الوزني. وقد جاء في لسان العرب – كما سبقت الإشارة إليه – بأنه:

"من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وفي القاموس المحيط: "هو إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها".(١٩)

وقد امتدت حركة الإيقاع عند القدماء إلى الحروف أيضاً، فقد عرفه أبو حيان التوحيدي بقوله:

"فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة، ومتشابهة، ومتعادلة".(٢٠)

وبصفة عامة فإن الدرس القديم للإيقاع الشعري ظلّ مرتبطاً بالإيقاع الموسيقي؛ لما بينهما من تناسب زمني في المسافة بين الحركة والسكون، فهم لم يلحظوه إلا من خلال الوزن الذي قوم بدوره على التناسب في زمن الحروف، وتتابعها، وترتيبها، وتكرارها بنسب محدودة، فحصروا الإيقاع الشعري في إطار زمن النطق، ولم يتعدوه إلى عناصر أخرى.

والإيقاع صفة لا تقتصر على الشعر والنثر الفني فحسب، وإنما تبدو في كل الفنون المرئية وإذ "هناك إيقاع للطبيعة، وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاع للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية"،(٢١) فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن، بل هو ظاهرة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة، أو المتعاقبة، أو المتآلفة المنسجمة، كما عرفها من حركات الكائنات من حوله، قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي، فأدرك أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني؛ ليضمن حركة الظواهر المادية، بما يوفره لها من توازن، وتناسب ونظام، وكل ظاهرة كونية لها إيقاعها المثر فيما عداه تأثيراً يجعله من تجاذب جزئيات الكون بعضها بالبعض الآخر، حركة إيقاعية دافعة إلى التماسك، فالأرض تدور، والسحاب يتحرك، والجبال تحسبها ثابتة وهي تمر مرّ السحاب، والماء يتصاعد بخاراً إلى الفضاء، ويكون تشكيلات من الغيم المفعم بالخصب، وتتكون جبال من برد، وتتحرك الرياح، فتثير السحاب إلى بلد ميت، فيحيا ويخضر في مهرجان من أصوات الرعود، وأضواء البروق،(٢٢) ومن تآلف هذا التشكيل الإيقاعي لحركة الكون تنبثق موسيقى الحياة، وموسيقى الكلمة، وموسيقى الحدث، وموسيقى الروح، وموسيقى الزمان والمكان. ولما وجد الإنسان أن كل ما حوله ينتظم بحركة إيقاعية توفر له الانسجام والتوازن، وتمنحه الراحة والمتعة، راح يحاكيها بحركات جسده، ونبرات صوته، من خلال إبداعه لجملة من الفنون، كالرسم، والنحت، والرقص،

والموسيقى والشعر،[٢٣] وكل هذه الفنون "إبداعات فنية تقوم على نظام من علاقات التوازن، أو التوازي، أو التكرار، أو التناسب، أو الانسجام... وما هي إلا تطبيق لهذه المعاني التي لاقت في وجدان المبدع تجاوباً شعورياً أحس معه إحساساً عميقاً بالروعة والجمال".[٢٤]

والإيقاع بهذا المعنى العام يأخذ في سياقاته الإجرائية أشكالاً شتى، فهو:

"التكرار المتسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواع الوحدة؛ لأنه تركيز على حركة، أو نغم، أو لفظ معين، يظهر في تناوب الحركة والسكون، الأنوار والظلام، عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، رد العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قواف متناوبة، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقية في المعزوفة، فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها، ويقوم جمالها على لذة انتظار ما يُستبق حدوثه".[٢٥]

ويستنتج من خلال مفهوم الإيقاع الذي يصبح مرتبطاً بالجوهر اللساني للشعر بعد أن يفتقد صفته المجردة أن الخطاب يمكن أن يبقى شعراً حتى مع عدم المحافظة على الوزن، فالمبدأ الذي يؤديه الإيقاع، وهو الانسجام، يمكن أن يتحقق بطرق عديدة ليس الوزن إلا واحداً منها، فما يظل للنص الشعري في الأبنية الأخرى مجال لاستجلاء صور متعددة للإيقاع، يحققها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار والمعاني، وإخفاء الدلالات، كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جمالياً، أي أنّ المهمة الفنية للإيقاع يتولاها الشاعر فيما يستكملها القارئ جمالياً.

من خلال ما سبق يتضح اتصال الإيقاع بالشعر اتصالاً وثيقاً، بل عدّ خاصية جوهرية فيه، وليس مفروضاً عليه من الخارج، وقد انتبه العلماء العرب لهذه الإشكالية عند تحديدهم مفهوم الشعر عندما عرفوه بأنه كلام موزون مقفّى، أي أنهم ركّزوا على عنصرين أساسيين في الشعر هما: الوزن والقافية، والتأكيد على هاتين الميزتين في الشعر، يشير إلى تميزه الإيقاعي عن غيره من أضرب الكلام الأخرى.

والإيقاع إيقاعان؛ ثابت ومتغير؛ فأما الثابت فهو التفعيلة والبحر والوزن في القصيدة، أي ما يُحس به في ظاهر العبارة الشعرية، وأما المتغير فيتعلّق بجرس الألفاظ الناشئ من تأليف أصوات حروفها، وحركاتها، وسكناتها، ومدى تناغمه مع دلالة المعاني داخل النظام الشعري.

المحور الثالث: دلالات الإيقاع الثابت في ديوان سبحات الأنوار من سحبات الأسرار:

أوّلاً: دلالات البحور الشعرية:

يتميز الشعر العربي في أكثر عناصره رسوخاً بإيقاع خاص، سواء بتكرار التفعيلات، أو بربط بعضها ببعض؛ الأمر الذي من شأنه أن يكون نغماً على نسق معين، يحكمه ما اصطلح عليه بـ "الوزن" الذي بنى عليه الشعراء أشعارهم في صورة "فن النغم"، وفي هذه الحال يمكن إجمال آراء القدامى على وجه الخصوص فيما جاء به حازم القرطاجني، في قوله:

"والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تساوي في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات، والسكنات، والترتيب، فما حذف من بعضها على بعض الوجوه التي بيناها[٢٦] أمكن أن يتوفر على ما بني منه، وأن يتلافى لتمكين الحركات، والسكنات المكتنفة له قدر ما فات من زمان النطق به، فيعتدل المقداران بذلك فيكونان متوازنين".[٢٧]

وإذا كان الأمر كذلك؛ فإن التفعيلات التي يحتويها الوزن في البيت الشعري هي ما يشكل نظام الإيقاع العروضي، بوصفه مجموع المقاطع الصوتية التي ينشأ عن تكرارها الزمني ما يسمى بالوزن، أو البحر، أو هو:

> "التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، ويتشكل هذا التتابع في كل كتلة لها حدان البدء والنهاية، يمكن أن تعني الكتلة هنا الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة) كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيب عدد من الوحدات الصغرى (الشطر والبيت) باعتباره في هذا البيت التناظري تركيباً لشطرين".[٢٨] وهما الصدر والعجز.

وبالنظر في ديوان: **"سبحات الأنوار من سحبات الأسرار"** لمحمد الناصر كبر، ومن خلال استقراء الباحث لخصائص ودلالات الإيقاع الثابت فيه، وجد أنّ الشاعر ظلّ محافظاً على الطابع العام الذي سار فيه معاصروه، فالبحر الطويل، والرجز، والوافر، والبسيط، تمثل أكثر من نصف إنتاجه الشعري تقريباً.

وحين تصفح قصائد ومقطوعات الشاعر يتبين أنّ البحر الطويل من أكثر البحور العروضية دوراناً في الديوان، ويليه الرجز، فالوافر، والبسيط، ثم تتوالى البحور الأخرى بنسب متفاوتة كالمديد، والهزج، والكامل، والمتقارب، وأخيراً المتدارك، الذي لم يجد الباحث له إلا قصيدتين، بلغ تعداد أبياتهما مائة وثلاثة وخمسين بيتاً.

والجدول رقم (١) يفصلّ ما أجمله الباحث:

توزيع البحور الشعرية في ديوان سبحات الأنوار من سحبات الأسرار			
الرقم	**البحر**	**عدد المقطوعات والقصائد والأراجيز**	**النسبة المئوية**
١.	الطويل	٦٢	٤٧,٦٪
٢.	الرجز	٢٦	٢٠٪
٣.	الوافر	١٦	١٢,٣٪
٤.	البسيط	٩	٦,٩٪
٥.	المديد	٤	٣٪
٦.	الهزج	٤	٣٪
٧.	الكامل	٤	٣٪
٨.	المتقارب	٣	٢,٣٪
٩.	المتدارك	٢	١,٥٪
المجموع	**تسعة أبحر**	**١٣٠ مقطوعة**	**١٠٠٪**

يمكن من خلال استنطاق الجدول استنتاج الآتي:

– إن استخدام الشاعر للبحور الشعرية جاء متعدداً ومتنوعاً، فقد نظم الشيخ محمد الناصر كبر قصائده، ومقطوعاته، وأراجيزه، على أغلب البحور العروضية الخليلية، ما عدا بحورًا سبعة، فلم يجد الباحث لها ذكراً في الديوان، وهي: الرمل، والسريع، والمنسرح والخفيف، والمقتضب، والمضارع والمجتث، وهو بهذا يحاكي القدماء من الشعراء في النظم على أبحر معلومة مشهورة متداولة.

– إنّ البحر الطويل من أكثر البحور الشعرية دوراناً في الديوان، ويليه الرجز، فالوافر، ثم البسيط، بهذا الترتيب، الأمر الذي يبرر ميل الشاعر إلى استخدام البحور ذات المقاطع الصوتية الطويلة المتسمة بسعة النفس الشعري، وهذا يتيح له التعبير عن مكنوناته الداخلية ولواعجه الدفينة، وآرائه المذهبية، وليس هذا بغريب إذا ظهر أنّ الشاعر عَلَمٌ من أعلام التصوف الإسلامي في الديار النيجيرية خاصة وغرب إفريقيا عامة.

– إن استخدام الشاعر للبحور ذات المقاطع القصيرة المتسارعة، كالرجز والهزج، يبرر قربه الشديد إلى النظم في حالات انفعالية، ولحظات شعورية مفاجئة، وكذا قربه إلى جو الغنائية والتطريب.

- جاء البحر المتدارك في قصيدتين فقط، وهو ما تأكد منه الباحث بعد تفحص ديوان الشاعر حيث لم يعثر له إلا على هاتين القصيدتين.

- في الشاعر نزعة إلى استعمال البحور الشعرية ذات الوزن الشعري الطويل الكثير المقاطع، وهذا بدوره يعكس انتماءه إلى فئة الشعراء المحافظين التقليديين، الذين يختارون من الألفاظ أفخمها، ومن التراكيب أمتنها، ومن الصور أوضحها، ولعل هذا ما يؤكد أن:

> "الوزن الإيقاعي هو الذي يوجه الغرض المقصود، ويحدد المعنى المطلوب بحسب أبنية التناسب، وما يسوغ فيها من أغراض ملائمة للفطرة السليمة، ويستسيغه الذوق العام، حتى يكون الإيقاع مؤثراً في متلقيه".(٢٩)

- ورد بحر الرجز في المرتبة الثانية في (٢٦) أرجوزة، بنسبة تعادل (٢٠٪) وهي نسبة قليلة تدل على مراسٍ شعري، ومرانٍ في العمل الإبداعي يمتلكه الشيخ محمد الناصر كبر؛ إذ النظم على بحر الرجز (حمار الشعر) يعد أول ظهر يمتطيه الشاعر المبتدئ؛ لسهولته ويسره، وكثرة ما ينتابه من زحافات وعلل، واستخدام الشاعر لهذا البحر يتناسب وبعض الموضوعات التي طرقها الشيخ محمد الناصر كبر كالدفاع عن الطريقة القادرية، وذم معارضيه من جماعة أنصار السنة (ويعرفون محلياً بـ *Yan Izala*) مثلاً، فهو يختاره؛ لأنه في الصدور أثبت، وفي الآذان أولج، وفي الأفواه أعلق، وليكون أناشيد وترانيم يصدح بها الصبيان على جنبات الطريق، إمعاناً في إذلال المهجو، وتشهيراً لعيوبه الخُلقية والخَلقية.

وحتى يتأكد الباحث من صحة النتائج المبينة في الجدول رقم (١)، قام بإحصاء الأبيات الشعرية الواردة في الديوان، وتوزيعها على البحور الشعرية، فوجد الجدول رقم (٢) يقارب ما توصل إليه الباحث في الجدول رقم (١) من حيث ترتيب استعمال الأبحر، وهذا الجدول رقم (٢) يمثل عدد الأبيات الشعرية في الديوان وكيف توزعت على الأبحر الشعرية:

عدد الأبيات الشعرية في الديوان			
الرقم	**البحر**	**عدد الأبيات في البحور الشعرية**	**النسبة المئوية**
١.	الطويل	٧٧١	٣٤,٦٪
٢.	الرجز	٦١٥	٢٧,٦٪
٣.	الوافر	٢٩٣	١٣,١٪
٤.	البسيط	١٣٧	٦,١٪

٥.	المديد	١٣٩	٦,٢٪
٦.	الهزج	٤٠	١,٧٪
٧.	الكامل	١٦	٠,٧٪
٨.	المتقارب	٦٢	٢,٧٪
٩.	المتدارك	١٥٣	٦,٨٪
المجموع	**تسعة أبحر**	**٢٢٢٦ بيتاً**	**١٠٠٪**

هذه جميع البحور التي ركب سفينها الشاعرُ، وامتطى أمواجها، وخاض غمارها، فكان بحقٍ صاحب مهارة وحذق في التجديف والإبحار في عوالمها المختلفة، وكانت صدى صادقاً معبراً عن كل ما يختلج نفسه، وتُرجماناً لكل ما ينتاب النفس البشرية من أفراح وأتراح، وآمال وآلام، ومقت وهيام، إنه الشيخ محمد الناصر كبر؛ النفسُ الإنسانية المتصوفة، والروحُ المتشبعة بحب النبي – ﷺ– والصالحين.

وقصارى القول في اختيار الشيخ محمد الناصر كبر للبحور الطويلة الرحبة، هو اختيار يتناسب وطول نفسه فيها؛ لأنها أقدر تعبيراً عن معتقده الصوفي، وكوامن نفسه الداخلية.

ولا بد من الإشارة هنا، إلى أنه لم يكن اختيار الشاعر للوزان اختياراً مقصوداً في جميع قصائده، وإنما كانت تأتيه عفو الخاطر؛ مناسبة للغرض الذي يرمي إليه الشاعر، أي: إنّ الشاعر قد لا يملك حرية اختيار الوزن الذي يريد، وإنما الوزن يفرض نفسه من خلال الإيحاء اللاشعوري للتجربة الشعرية عند الشاعر.

ثانياً: دلالات الوزن العروضي، وعلاقته بالموضوع في شعر الشاعر:

إنَّ تناسب البحور الشعرية باعتبارها مجموع التفعيلات، التي تنتظم فيها مفردات البيت مع طبيعة المواضيع المطروقة عند شاعرنا الشيخ محمد الناصر كبر قد لا تنسجم وتتواءم، فقد كان ينظم موضوعات عدة على بحر واحد، وعلاقة الموضوعات بالأوزان، ومناسبة بعض الأوزان لبعض المعاني، والحالات النفسية، قضيةٌ أثير حولها الجدل، وثار فيها الخلاف؛ وأخذت من اهتمام النقاد والفلاسفة مساحات كبيرة من تفكيرهم، ابتداء بفلاسفة اليونان القدماء،[٣٠] حين جعلوا لكل موضوع وزناً خاصاً، ثم تناولها العرب والمسلمون نقادًا وفلاسفًة، وأفاضوا فيها متأثرين تارة بآراء أرسطو، ومؤثرين تارة أخرى بآرائهم، وأخذ مشعل البحث في علاقة الموضوع بوزنه ثلةٌ من الباحثين المحدثين،[٣١] وذهب بعضهم إلى أنه

"من غير الصواب أن نربط كل بحر بموضوع لا ينبغي أن يتجاوزه إلى غيره".(٣٢)

لأن العرب نظمت أشعارها على أوزان متعددة ومختلفة، وخير مثال على ذلك المعلقات الجاهلية التي جاءت كل معلقة منها على وزن واحد متعدد الأغراض والمواضيع، وربما وجدنا موضوعاً واحداً بأوزان عدة كما هي الحال عند الشاعرة المخضرمة الخنساء في مرثياتها، فالعرب إذ "كانوا يمدحون، ويفاخرون، ويتغزلون، في كل بحور الشعر"،(٣٣) دون استثناء.

ومجمل القول، إن الشاعر قد لا يملك حرية اختيار الوزن الذي يريد، وإنما الوزن يفرض نفسه من خلال الإيحاء اللاشعوري للتجربة الشعرية عند الشاعر، لكنه في الوقت ذاته يملك حرية اختيار الكلمات، ورصفها في نظام يتناسب وحالة النفس عنده، فالوليجة الحقيقية إذن ليست بين الوزن وموضوعه بقدر ما هي بين الموضوع وإيقاعه، والموضوع هو الذي يختار إيقاعه ونغمته التي تتساوق والحالة الشعورية والوجدانية التي تتملك الشاعر، وتأسر روحه، وتسيطر على خلجاته، من منظور:

"أن وظيفة البعد النفسي للإيقاع تكمن في ترجمة المعنى الداخلي؛ أي من طبيعة عمق الانفعال الذي من شأنه أن يحدد جمال الصورة الشعرية التي تستكمل شروط نموها بتأثير الانفعال على خيال الشاعر... أما تلك المظاهر الخارجية في اختيار الكلمات والألفاظ ذات الدلالة الصوتية في موسيقاها، فإنها لا تعدو أن تكون أدوات مساعدة؛ لتحقيق ما تصبو إليه الحركة الانفعالية التي تستخدم النغم الإيقاعي للتعبير عن مكنوناتها الداخلية، وفق ما تجيش به نفسه... وهذا يتوقف على قدرة الشاعر في جعل التناسب بين الكلمات ومعانيها السيكولوجية".(٣٤)

وفيما يأتي يورد الباحث بعضاً من النماذج الشعرية، ليظهر كيف زاوج الشاعر بين الوزن العروضي وتشكيلات أسلوبية أخرى؛ مع جرس الكلمات، وتناغم العبارات، وإيحاءات الحروف، وسيتشكل إيقاعاً يتساوق، ويتناسب وطبيعة الموضوع.

فقد نظم هجاءه على الطويل، والوافر، والمتقارب، والرجز، وهجاؤه ليس مراً مثل الهجاء الذي ينبع من نفسية متألمة، ويصدر عن غير بواعث التكسب، بل إنما هو ينظم هجاءه قاصداً به الإصلاح الاجتماعي والسياسي، أو ربما نظمه في أحايين قليلة دفاعاً عن نفسه، أو طريقته القادرية، فتراه ينقضّ بالهجاء على مهجوّه، فيوسعه ضرباً بألفاظ نابية جارحة ممعنة في النكاية،

متهكماً عارضاً صوراً كاريكاتورية. مثل قوله في دفاعه عن رقص أصحابه في حلقات الذكر [من الطويل]:(٣٥)

فلـــو ذاق طعـــم الســـكر يومـــاً وشـــاتنا لطـــاروا بـــه رقصـــاً وخـــافوا التشـــدقا

نعـــم تـــرقص الأعضـــاء في الـــذكر دائمـــاً إذا ذكـــرت عهـــد الحبـــيب تشـــوقاً

فـــلا تنكـــروا الأحبـــاب طـــارت قلوبـــنا وهـــل تـــرقص الأعضـــاء إلا تعشـــقا

عكفنـــا علـــى أمداحـــه نـــستطيبـــــــــها ونهتـزّ كالأغصـان في ذكـــر مـــن ســـقا

إن المتأمل في صنعة الأبيات يراها قائمة على التصوير الفني الجميل، وبراعة التصوير هذه، مردها إلى اللغة السهلة الطيعة، التي أخضعها الشاعر؛ لرسم لوحات فنية، أقل ما يقال عنها: إنها غاية في الجمال؛ حيث أراد الشاعر أن يحمل إلى المتلقي صورة جلية لحالته مع إخوانه الذاكرين، من التمايل، والحركات، والاهتزاز الشديد؛ شوقاً، وفرحاً، وبهجة؛ لقيامهم أمام حضرة المحبوب، بصورة مماثلة لتلك الصورة التي أظهر بها الفرح سيدنا جعفر بن أبي طالب – رضي الله عنه –، حين حجل أمام المصطفى ﷺ، وهو يستمع إلى قوله: "أشبهت خَلقي وخُلقي".(٣٦) فاهتزّ طرباً، وتمايل شوقاً، وشغفاً، إلى هذه البشرى من البشير ﷺ.

وبدأ الشاعر حديثه بالالتفات إلى الوشاة، ملتمساً لهم العذر فيما يقومون به من الطعن، والهجوم والإنكار، بأنّ الذي جرّهم إلى ذلك هو عدم تذوقهم لطعم خمر المحبة، إذ لو أنهم ذاقوا طعمها يوماً؛ لطاروا رقصاً وخافوا من التوسع في الكلام من غير احتياط واحتراز.

ثم أكّد لهم بأن الأعضاء ترقص شوقاً عند ذكر المحبوب (الله)، وما دام الأمر كذلك فلا سبيل إلى إنكار رقصه، إذ إنّ نار الغرام التي تضطرم في قلبه هي التي تحرك أعضاءه بدون أي شعور منه، وفي هذا المعنى يقول الشيخ أبو مدين الغوث في بعض قصائده: (٣٧)

إذا اهتـــزت الأرواح شـــوقا إلى اللقـــا نعـــم تـــرقص الأشـــباح يا جاهـــل المعـــنى

وأخيراً وقف الشاعر؛ ليصوّر كيفية هذا التمايل والرقص، الذي ينتابهم في حالة الذكر، فبيّن أنهم عكفوا على تلك الأمداح يستَحْلونها فتتمايل أجسامهم وتتحرك يميناً وشمالاً عند إنشادها وسماعها. وأن حالتهم في ذلك تضاهي حالة أغصان الأشجار وأفنانها في يوم عاصف، كل ذلك طرباً في ذكر ساقي كأس المحبة، إذ إن الأرواح تشتاق وترتاح إلى القرب من حضرة الممدوح.

وفي مقام آخر قال مدافعاً وهاجياً [الكامل]:

نحـــن البـــزاة ومـــن يـــرم إذلالنـــا يأخـــذه البـــاز

نحـــن البـــزاة وشـــأننا يـــوم الـــوغى طـــار وباز

نحـــن البـــزاة وشـأننـــا الطـــيران ساعـــة لا مـــجاز

وكل معاني الدفاع والانتصار للأحباب في هذه الأبيات، سُكبت في بحر الكامل ذي التفعيلات المتساوية الصافية (متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن)، وهو" من أصلح البحور لإبراز العواطف البسيطة غير المعقدة، كالغضب، والفرح، والحنق"،[٣٨] فالشيخ لا يمدح أصحابه في حدّ ذاتهم، وإنما يمدح فيهم الصدق، والخلق، والإصرار في طلب الحق، والتخلق بالأخلاق الحميدة.

وقال في موضع آخر [المتقارب]:[٣٩]

تعـــالوا إلى مـــنهج بيننـــا ســـواء أمـــرنا بإعلائـــه

ولا تنكـــروا الشـــيء مـــن غـــير علـــم وخلـــوا النكـــير لأبنائـــه

ولا تنكـــرونا علـــى مـــا تـــرو ـــن يخـــالفكم عنـــد إبدائـــه

وخلـــوا مقالـــة مـــا جـــافـــلا ـــن بهـذا ومـــا هـــو مـــن آرائـــه

جاءت الأبيات دفاعاً عن الطريقة القادرية وأذكارها، وذلك لما أنكر الوهابيون على الشيخ ومريديه ما يقومون به من الذكر بالأنفاس، وضرب البندير (الدف)، ورفع الصوت بالذكر، فيطلب منهم الشيخ الإمهال والانتظار، ويدعوهم إلى منهج بيّن يكون حكماً بينه وبينهم، ويقول لهم لا تنكروا الأشياء من دون علم، ولا تنكروا ما يخالفكم بمجرد إبدائه، عليكم بالتأني، والبحث الدقيق؛ للوقوف على صحته أو بطلانه، إذ إنه لا يستقيم أن ينكر الإنسان شيئاً بحجة أنّه لا يعرفه: (علمت شيئاً وغابت عنك أشياء).[٤٠]

إنّ أبرز سمة دلالية يمكن أن تلتمس في الأبيات هي تكثيف صيغ الأمر المتمثلة في الصيغ (تعالوا، لا تنكروا، خلوا...) الدالة على أن الشاعر أخذ من معارضيه موضع السخرية والاستهزاء، فيأمرهم بالمجيء، وعدم الإنكار... وسياق الأبيات يوحي بأنّ هذه الصيغ صيغ أمر حقيقية، أي الأمر الصادر من الأعلى إلى الأدنى.

فكل هذه المعاني الدفاعية، أو الهجائية، قد سكبها الشاعر في البحر المتقارب الذي هو "بحر بسيط النغم، مطرد التفاعيل منساب"،(٤١) فيه "رنة ونغمة مطربة، على شدة مأنوسة"،(٤٢) ويصلح لكل ما فيه "تعداد الصفات، وتلذذ بجرس الألفاظ، وسرد للأحداث في نسق مستمر"،(٤٣) وكذلك يصلح للعنف،(٤٤) وهو بحر يتطلب من الشاعر" اندفاعاً وراء النغم، كما يندفع التيار غير ما توقف"،(٤٥) وذلك لتوالي تفعيلة ذات مقطعين (فعو – لن)، ثماني مرات، وعليه فإنها تقتضي من الشاعر أن يكون على قدر من التهيؤ النفسي بعمق الباعث، وكذا قدرته على حشد المعاني والمشاعر وتتابعها وسيرها سيراً مندفعاً دفاقاً، وكأنها طلقات نارية متتابعة يطلقها محمد الناصر على معارضيه، ولهذا بدا البحر المتقارب صالحاً لمواقف التقريع، والتهديد، والحنق على مثل أولئك المعارضين.

وأما رثاؤه فقد نظمه على الطويل، وفي بكائياته لأبيه حزنٌ، وألمٌ، وقدحٌ، ومدحٌ، وحِجاجٌ، واحتسابٌ، وتصوير لما يعانيه من لظى الفراق، وكل ذلك في لغة حبلى بالمعاني الروحية والظلال الدينية، التي تفيض إيماناً، وتنفجر وجداناً، وتنبجس دموعاً حرى، قال [الطويل]:(٤٦)

أشـــــرت إلينـــــا والإشـــــارة أفهمـــــت ســـــطوراً تلوناهـــــا بـــــدمع لنـــــا يجـــــري

لقـــــد كنـــــت يعقـــــوب الهـــــوى وأنا ابنـــــه ولكـــــن تفرقنـــــا لمـــــنحكم الأمـــــر

إلى أن قال:

فها أنا في سجن القطيعة والقلى تريكاً وهل أنسيت يا أبتاه ذكري

جعلتك بعد المصطفى لي قبلة وجشمت أن أقفوك إثراً على إثري

وألزمتـــــــني ذكـــــــر الجـــلالة جهـــــرة فدمت على التهلـــيل في الســـر

يختم الشاعر البيت الأول من أبياته بفعل مضارع مُحلًّى بالجيم الدالة على الاستمرار؛ ليدل بذلك إلى أن بكاءه دائم دوام الحياة كلها، ثم يخبر السامعَ بأن منزلته عند أبيه – المرحوم – مثل منزلة يوسف عند يعقوب – عليهما السلام – من حيث شدة الحب والتعلق، ولكن القدر شاء أن يغادره أبوه على الرغم من الحب الشديد الذي يبديه له، ويتخيل الشاعر أنه في سجن القطيعة متروكاً وحيداً، ويخاطب أباه وهو في السجن المعنوي: "وهل أنسيت يا أبتاه ذكري"، ثم يعد أباه أنه بعد اتباع النبي – ﷺ – ليس له أحد يتبع غيره، فهو قبلته التي يتوجَّه

إليها في شؤونه الدينية والدنيوية، وأنه قد استعدّ استعداداً كاملاً لتقفية والده إثراً على إثر، حيث ألزمه ذكر الله في أيام حياته، فإنه قد دام على ذلك الذكر في السر والجهر.

فكل هذه المعاني البكائية قد لقيت في بحر الطويل ذي المقاطع الصوتية الطويلة، والتنغيمات البطيئة الهادئة نسبياً، عاطفًة معتدلة ممتزجة بقدر من التفكير والتأمل، وأتاحت فضاء أرحب؛ ليصب فيه الشاعر أشجانه وأحزانه على ما يعانيه من شدة آلام الفراق؛ لأن الطويل "يتسع للكثير من المعاني، فيصلح للفخر، والحماسة، والرثاء، والوصف، والتاريخ، والشكوى، والألم، والنظرات الكونية".(٤٧)

أما غزله، فقد جاء في مقطوعات قليلة قصيرة على بحر الرجز، والوافر، والسريع، والطويل، والمتقارب والبسيط. وغزله ولوج إلى أعماق النفس البشرية في أعمق عواطفها، وأسمى معانيها، فتراه عاشقاً والهاً دنفاً.

ومن ذلك قوله [من البسيط]: (٤٨)

يا عين ويحك من همع ومن رمد ومن سكوب وتهتان ومن سهد
من ذكر كاسلة دعجاء جازلة تساقط الدر من ألمى ومن برد
تسقيك بالبارد البسام عن وعن أقاح وعن طلح وعن نضد
شكلاء رانية حوراء زانية عيناء غانية خرعوبة الجسد
ترمي بسهم مروش القلب مزدوج قد راشها نابل من يوم ذي قرد
فغادرتك جـــريحاً القلـــب ذا قلق تـــبدي أفانين من وجد على وجد

والملاحظ في هذه الأبيات كثرة استخدام الشاعر للكلمات الغريبة، ولعله فعل ذلك عمداً؛ لتتطابق الألفاظ مع المعاني.

واختيار بحر البسيط؛ لأنه أقدر على نقل الحالة الشعورية المفعمة برقة العاطفة إزاء محبوبته، فساهم تناوب تفعيلتي: (مستفعلن، فاعلن) على خلق إيقاع يتساوق والشعور بحالة الهجر والوجد، وحركية (مستفعلن) مع (فاعلن) ودوراتها تبرز معاني التماهي والحلول في ذات المحبوبة، فقد عشقها وتوحد بروحها، وفيها أيضاً رغبة ملحة على تغيير عالم الذات، المتبرم من لواعج الوحدة، والبعد عن حمامة روحه، إلى واقع وجداني يكون فيه الوصال، واللقاء، حياة وواقعاً.

وقال أيضاً [الوافر]:(٤٩)

يلذ لي التنوح والتصابي إذا حادي محبتكم حداني
حناناً أيها الحادي حناناً لقد صيرت عذبي في عذابي
تأجج نار حبك في فؤادي فها هي في اضطراب واشتهاب
متى تخبو وحبي في ازدياد وجسمي في اهتزاز واضطراب
متى أسلو ونار الشوق تزكو فها هي في اتقاد والتهاب
أكاد من الصبابة أقض نحبي فيرحمني الغرام على التراب
أنوح على قفاي كما عشار مولهة منعن من الشراب
وأحكي الرعد طوراً أو هديراً من المزن العريض على السكاب
وأخرى ألتوي مثل الأفاعي إذا ما السم آذن بالخراب
فيرحمني الخلي ولست خال فذا عين الدخول بغير باب
فما نار التبارح في اضطرام سوى مثل الكؤس من الرضاب
روى خير التنوح من طريقي صراخ عن نياح عن تصابي
فتذكاري الملاح على سليع فطال تبرحي وازداد ما بي

يذكر الشاعر في هذه الأبيات الحالة التي وجد فيها نفسه من شدة حبه وعشقه لمحبوبه ﷺ، حيث أنه يجد لذة مستمرة، فهو يحن لمحبوبه الذي صير عذبَه في العذاب، فتلهبت نار حبه في فؤاده، وهذه النار في اشتهاب واضطراب، ثم يسأل عن وقت السلوان بقوله: (متى أسلو ونار الشوق تزكو) فهي نار في اتقاد والتهاب مستمر، كأنه يقرّ بأنّ السلوان يكاد يكون مستحيلا!؛ ولأجل شدة اتقاد والتهاب نار المحبة في صدره يكاد يقضي نحبه؛ وذلك لاستحالة السلوان، فالحب إذاً لا محالة سيكون مستمراً، ونار الصابة ستبقى موقدة، وفي آخر المطاف سيُقْبَر الحبيب فيرحمه الغرام على التراب.

والوافر سريع النغمات، متلاحقها "مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها إسراع وتلاحق، وهذا يتطلب من الشاعر أن يأتي بمعانيه دفعاً دفعاً، وكأنه يخرجها من مضخة"؛(٥٠) ليتدفق النغم مقاطعه الصوتية، ومن ثم فإنه أصلح للمواقف الوجدانية.

أما مدحه، فقد نظمه على الطويل، والرجز، والوافر، والمديد. ومدحُ الشيخ محمد الناصر كبر فيه صدقُ الباعث، وسلامُة الطوية، (ولم يمدح رجلاً إلا بما فيه)،[٥١] وما تكسب بشعر قط، وما مدح إلا الفضائل والقيم والأخلاق الإسلامية، وكان في مديحه مخلصاً أشد الإخلاص للنبي ﷺ وآل النبي وأصحابه، وإن كان قد مدح بعض أمراء كنو، فلأنهم التفوا حول مائدة العلم، وناصروه، كما أيّدوا العلماء والطلاب.

قال الشاعر في مدح أهل التصوف [الطويل]: [٥٢]

بدأت ببسم الله أول قولتي وثنيت بالحمد اقتداء بسنتي

وصل على المختار يا خالق الورى وآل وأصحاب وأشياخ ملتي

وبعد فتقوى الله خير وسيلة إلى الملك الخلاق رب البرية

بأذكار أشياخ كرام أفاضل مربين طلاب الطريق بحكمة

من أي طريقة رصيص بناؤها على الأبيضين من كتاب وسنة

سواء كثير أهلها أو قلائل فإنّ أولي التحقيق في كل قلة

ولا سيما البيضاء من عمّ نورها الشيوخ ولم تنقض كمقدار حبّة

طريق عليها كل شيخ محقق طبيب وسلاك وصاحب جذبة

طريق تمد الأولياء جميعهم بأنوارها أكرم بها من طريقة

فلم لا وقد كانت طريقة سيد يعم جميع العارفين بفيضة

الشاعر في موضع المدح والدفاع عن الطرق الصوفية، فهو أولاً يمدح جميع الطرق الصوفية على اختلاف مشربها، ثم يأتي بعد ذلك فيخصص طريقته القادرية، التي عبر عنها بلفظة (بيضاء)؛ لأن نورها قد عمّ جميع الشيوخ، وهي الطريق التي عليها كل الشيوخ المحققين الربانيين، وهي النور الأصيل الذي يقتبس منه الأولياء جميعهم أنوراهم، ولم لا تكون الطريقة القادرية كذلك، وقد كان شيخها الشيخ عبد القادر الجيلاني يعمّ جميع العارفين بفيضه، ما من أحد منهم إلا ويقتبس من أنواره.

لقد استطاع الشاعر أن يصب هذه المعاني في البحر الطويل؛ المعروف بإيقاعه الهادئ الرزين الرصين، والذي يصلح للمواضيع التي فيها شيء من التأمل.

وأما وصفه، فقد جاء على الطويل والبسيط، وفي وصفه رسم للوحات فنية مستوحاة من بيئته الصوفية، فقد وصف حاله مع الذاكرين، وما يجدونه من اللذة والمتعة، وذلك عندما تأخذهم خمر الذكر، فهي خمر لذيذة، خمر لا تخرج متعطيها عن وعيه، بل تزيده وعياً على وعي، ولم لا وهي خمر المحبة الإلهية. يقول الشاعر [الطويل]:(٥٣)

شربنا بدار الذكر كأساً هنيئة فأهلاً بدار الذكر دار الخلاعة

شربنا بدار الذكر خمراً لذيذة فأهلاً بدار الذكر دار الحبيبة

فأهلاً بشبان هناك رعارع فأهلاً بشبان الطريق العلية

الملاحظ في الأبيات السابقة أن الشاعر في البيت الأول عبّر عن (الخمر) بلفظ (الكأس)، وقصد بذلك الخمر التي تجرعها بدار الذكر، ووصفها بأنها كأساً هنيئة، وفي البيت الثاني عبّر عن الخمر بلفظها الصريح (خمر) ووصفها باللذة، وكلا الخمرتين شربها بدار الذكر مع الأحباب الذاكرين، فيرحب بقدوم الذاكرين في عجز كل بيت – ثلاث مرات –؛ تأكيد لمكانتهم، وإخلاصاً في الحب.

لقد استطاع الشاعر أن يصف خمر الذكر ولذتها عن طريق البحر الطويل المتميز بإيقاعه الهادئ الرنين.

ثالثاً: دلالات القافية والروي:

بعد أن تناول الباحث الوزن الشعري ومساهمته في بناء القصيدة الناصرية، سيعرج على بنية مهمة في القصيدة العربية القديمة وهي القافية، بوصفها مكوناً موسيقياً وصوتياً، وقراراً أخيراً لنغم البيت، وعندها وفقط يصل الإيقاع منتهاه، وفيها يتدفق اللحن، وينسكب النغم معطياً أبعاداً موسيقية، تشد الأذهان، وتأسر الألباب، وتأخذ بالأسماع.

وإذا كان للوزن قيمة موسيقية في الخطاب الشعري، فإن هذه القيمة تتنامى وتتعاظم إذا توفرت القافية، فهي شريكته في الاختصاص بالشعر، والقافية هي: "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر، أو الأبيات في القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية".(٥٤)

وهي أيضا "عبارة عن وحدة صوتية مطردة اطراداً منظماً في الأبيات، حتى لكأنها فواصل موسيقية متوقعة بالنسبة لسامع الشعر العربي بين فترات زمنية منتظمة، وتعتبر ضابط الإيقاع في البيت الشعري"،(٥٥) والمصب الذي يتدفق فيه نغم البيت.

من هنا يظهر أنّ القافية ركيزة مهمة من ركائز الشعر، وقد وردت لفظة قافية في القاموس المحيط من الفعل (قفا)، ويقال: قفا على أثره بفلان، أي اتبعه، ومنها قوافي الشعر؛ لأنّ بعضها يتبع أثر بعض،(٥٦) وجاء في العمدة أن القافية سميت بذلك؛ لأنها تقفو أثر كلّ بيت.(٥٧)

وكما اختلف الباحثون في تعريفها وتسميتها، اختلفوا كذلك اختلافاً بيّناً في حدّها وموضعها، فالأخفش وسعيد بن مسعدة يعتبران أن القافية آخر كلمة من البيت،(٥٨) أماّ الزجاجي فيرى أنّ القافية حرفان من آخر البيت.(٥٩)

ويبدو أن تعريف الخليل للقافية هو الذي لقي إجماع الدارسين؛ لما فيه من الدقة العروضية حتى إن ابن رشيق صرح بذلك قائلاً: "ورأي الخليل عندي أصوب". فالخليل يعرفها فيقول:

> "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذّي قبل الساكن".(٦٠)

على هذا الأساس، قد تكون القافية بعضاً من كلمة، أو كلمة بذاتها، أو أكثر من كلمة بحيث تكون مجموعة من الحروف، والحركات الصوتية المشتركة، والمتساوية كمياً، يلتزم بها الشاعر في كل أبيات القصيدة، و"تكرار هذه الأصوات هو الذي يحدث ذلك النغم الموسيقي".(٦١)

ولا تبرز أهمية القافية، أو وظيفتها عند الدارسين في تحقيق العنصر الإيقاعي للقصيدة فقط، بل أوجدوا لها بعض الجوانب الوظيفية، إذ لا تخرج عن هذا الإطار الموسيقي مثل:

١- ضمان قيم صوتية معنية عن طريق تكرار حروف، و حركات بذاتها.

٢- ضمان مقطع منبور عن طريق تحقيق تساو كمي معين.

٣- ضمان الترنم في آخر البيت.(٦٢)

فالقافية إذاً هي مجموعة مقاطع صوتية عمودية، تتردد في أواخر الأبيات الشعرية، وتبدأ مع القصيدة وتنتهي بنهايتها، محدثة نغمات إطرابية، وهي خصيصة تميزها المعمار الشعري العربي؛ لذا كانت القافية إكليل القصيدة، بل تاج الشعر كله.

وسوف يبحث الباحث في استخدام الشيخ محمد الناصر كبر لقوافيه في ديوان "سبحات الأنوار من سحبات الأسرار"؛ لتسليط الضوء على استعمال القوافي ومدى علاقتها بتجاربه الشعرية؛ لأن اتساق القافية صوتياً ودلالياً مع القصيدة يخلق شعوراً بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى، ويتجلى تنبيه القدامى من خلال نصح الشعراء في اختيار القوافي الملائمة لقصائدهم، يقول أبو هلال العسكري:

> "إذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأحضرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها، وقافية يتحملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقاً، وأيسر كلفة منه في تلك، ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجئ سلساً سهلاً ذا طلاوة ورونق، خير من أن يعلوك فيجئ كزا فجا، ومتجعداً جلفاً".(٦٣)

وقول ابن طباطبا العلوي:

> "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه فأثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي".(٦٤)

ولعل حازم القرطاجني أشهر من أشار إلى الربط بين القافية والغرض الشعري، ووجه عنايته لدراستها من الجانب النفسي، فالنفس تعنى بما يقع في القافية؛ ولذا يجب ألا تتضمن إلا ما يكون له موقع، حسن من النفس وفقاً للغرض، فيبتعد الشاعر بالقافية عن المعاني المنشوءة والألفاظ الكريهة"،(٦٥) وهي التفاتة لها علاقة وثيقة بمعنى الإيقاع وأثره النفسي.

وهذا الربط بين القافية والدلالة النفسية لفت أنظار المحدثين أيضا، فاعتمدوا عليه في أحكامهم على الشعراء واتجاهاتهم الوجدانية، فشعراء الرق يميلون إلى استعمال الكسر لما فيه من لين وانكسار يلائم العواطف الرقيقة المنكسرة، وشعراء الفخامة يميلون إلى الضم ليناسب تحدياهم، وقوة شخصياتهم،(٦٦) على أن هذا الربط لا يشكل بأي حال من الأحوال قاعدة

صارمة يمكن الاطمئنان إليها في كل الحالات؛ لأن القصيدة لا ينظر إليها فقط من جهة القافية بمعزل عن العناصر الأخرى المشكلة لمبناها ومعناها، "وليست القافية في هذه الحالة إلا توقيعات نفسية يلجأ إليها الشاعر حين تستوفي الشحنة النفسية قدرتها على إفراغ ما تموج به نفسه في صورة شعرية، تتآزر مع ما قبلها وما بعده، ضمن علاقة متفاعلة تكون مجموعة من الصور، بحيث تصبح كل صورة غاية في ذاتها، من خلال تحديدها مدلول الدفقة الشعورية المعبر عنها في نهاية كل بيت، ضمن إطار تكامل الصور.[٦٧]

وعوداً إلى ديوان الشيخ محمد الناصر كبر (سبحات الأنوار من سحبات الأسرار) وتفحص القوافي المستعملة فيه، سيظهر جلياً أنّ الشاعر قد استخدم أغلب حروف الهجاء، فجاءت إحصائيات هذه القوافي موزعة كما يبينها الجدول رقم (٣) الآتي:

التسلسل	حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١.	التاء	٤٩٧	٪٢٢,٣
٢.	الباء	٢٩١	٪١٣,٠
٣.	الهاء	٢٨٢	٪١٢,٦
٤.	النون	٢٦٠	٪١١,٦
٥.	الراء	٢٠١	٪٩,٠
٦.	الدال	١٨٠	٪٨,٠
٧.	الميم	١٣٨	٪٦,١
٨.	اللام	٩٠	٪٤,٠
٩.	الباء	٦٠	٪٢,٦
١٠.	القاف	٣٧	٪١,٦
١١.	الحاء	٢٨	٪١,٢
١٢.	الفاء	٢٥	٪١,١
١٣.	الواو	٢٤	٪١,٠
١٤.	العين	٢١	٠,٩
١٥.	الكاف	٢١	٠,٩
١٦.	الألف	١٥	٪٠,٦
١٧.	الزاي	١٢	٪٠,٥

.١٨	السين	١١	٪٠,٤
.١٩	الهمزة	١٠	٪٠,٤
.٢٠	الطاء	٥	٪٠,٢
.٢١	الذال	٥	٪٠,٢
.٢٢	الضاد	٤	٪٠,١
.٢٣	الخاء	٣	٪٠,١
.٢٤	الجيم	٢	٪٠,٠٨
.٢٥	الثاء	١	٪٠,٠٤
.٢٦	الصاد	١	٪٠,٠٤
.٢٧	الغين	١	٪٠,٠٤
.٢٨	الظاء	١	٪٠,٠٤
المجموع	**٢٨ حرفاً**	**٢٢٢٦ بيتاً**	**٪١٠٠**

من خلال الجرد الإحصائي للجدول المبين أعلاه يظهر أنّ الشاعر قد استخدم أغلب الحروف العربية كقواف وحروف روي، فقد استعمل:

- **الأصوات الحلقية**: وهي: (الهمزة، والحاء، والخاء، والعين، والقاف، والهاء).
- **الأصوات الحنكية**: وهي: (الكاف، والياء، والشين، والجيم، والضاد، واللام، والراء).
- **أصوات الأسنان**: وهي: (الصاد، والزاي، والسين، والذال، والتاء، والنون، والطاء، والدال).
- **أصوات الشفتين**: وهي: (الواو، والميم، والفاء، والباء).

من خلال الجدول يتبين أن أكثر الحروف شيوعاً واستخداماً هي: (التاء، والباء والهاء، والنون، والراء، والدال، والميم، واللام) على هذا الترتيب، مما يؤكد أن الشيخ محمد الناصر كبر قد سار على منهج القدماء في اختيار القوافي السلسة.

إن أكثر القوافي استخداماً هي القوافي المطلقة، فلم يستعمل القوافي المقيدة إلا في القليل النادر، وهو في هذا يؤكد مرة أخرى على احتذائه منهج القدماء.

الخاتمة:

تشتمل على النتائج، والتوصيات، والهوامش وقائمة المصادر والمراجع .

أولاً: النتائج:

توصلت الدراسة إلى:

١- إنّ أهمّ ما يتميز به الإيقاع أنه أشمل من الوزن، وما الوزن إلا أحد المظاهر التي يتلى فيها الإيقاع في النص الشعري، أي: إذا كان الوزن ثابتاً فالإيقاع متغير؛ لذلك فهو يكسر النمطية في النص الشعري، ويبعده عن الجمود، وهو متصل بالشعر اتصالاً وثيقاً، بل عدّ خاصية جوهرية فيه، وليس مفروضاً عليه من الخارج.

٢- إن استخدام الشاعر للبحور الشعرية جاء متعدداً ومتنوعاً، فقد نظم الشيخ محمد الناصر كبر قصائده ومقطوعاته وأراجيزه على أغلب البحور العروضية الخليلية، ما عدا بحورًا سبعة، فلم يجد الباحث لها ذكراً في الديوان، وهي: (الرمل، والسريع، والمنسرح والخفيف، والمقتضب، والمضارع والمجتث)، وهو بهذا يحاكي القدماء من الشعراء في النظم على أبحر معلومة مشهورة متداولة.

٣- في الشاعر نزعة إلى استعمال البحور الشعرية ذات الوزن الشعري الطويل الكثير المقاطع، وهذا بدوره يعكس انتماءه إلى فئة الشعراء المحافظين التقليديين، الذين يختارون من الألفاظ أفخمها، ومن التراكيب أمتنها، ومن الصور أوضحها، ولعل هذا ما يؤكد أن الوزن الإيقاعي هو الذي يوجه الغرض المقصود.

٤- تبيَّن أن أكثر الحروف شيوعا واستخداما هي: (التاء، والباء والهاء، والنون، والراء، والدال، والميم، واللام) على هذا الترتيب، مما سيره على منهج القدماء في اختيار القوافي السلسة، وله دلالاته الخاصة في إبراز المعاني وترسيخها في الأذهان.

ثانياً: التوصية:

توصي الدراسة الباحثين بدراسة دلالات الإيقاع غير الثابت في شعر الشاعر؛ استكمالاً للعمل العلمي، وجمعاً للموضوع من جميع جوانبه.

رابعاً: قائمة المصادر والمراجع:

١- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي – سورية، ط/١، ١٩٩٨م.

٢- بناء القصيدة في النقد العربي القديم، يوسف بكار، دار الأندلس – لبنان، ط/٢، ١٩٨٢م.

٣- البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان "أطلس المعجزات" للشاعر صالح خرفي، ابن عزة محمد، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث، جامعة أبي بكر بلقايد، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١١م.

٤- التصوير البياني في شعر الشيخ محمد الناصر كَبَرَ، المتبولي شيخ كبر، بحث تكميلي مقدم إلى قسم اللغة العربية للحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية، كلية الآداب والدراسات الإسلامية، جامعة بايرو، كنو – نيجيريا، ٢٠١١م.

٥- التنسيقات الصوتية في شعر الشيخ محمد الناصر كبر، محمد موسى صالح، ورقة مقدمة في المؤتمر الدولي الرابع للغة العربية.

٦- ديوان أبي نواس، أبو نواس الحسن بن هاني، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ٢٠١٠م.

٧- ديوان سبحات الأنوار من سحبات الأسرار، محمد الناصر كبر، من دون معلومات النشر.

٨- ديوان نغمات الطار في حلقات الأذكار، محمد الناصر كبر، مخطوط.

٩- شعب الإيمان، البيهقي، تحقيق: محمد السعيد بسيوني زغلول، ط/١؛ دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٠هـ .

١٠- الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩م.

١١- الشعر الصوفي النيجيري، شيخ عثمان كبر، النهار للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٤م.

١٢- الشعر والشعراء، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، دار الحديث – القاهرة، ١٤٢٣هـ.

١٣- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ١٩٧٧م.

١٤- العروض العربي صياغة جديدة، أبو الشوارب محمد مصطفى والخويسكي زين كامل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د ت.

١٥- عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح، مكتبة منار – الأردن، ١٩٨٥م.

١٦- عيار الشعر، محمد ابن أحمد ابن طباطبا العلوي، تحقق: طه الحاجري، ومحمد زغلول، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦م.

١٧- فن الشعر، أرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ١٩٧٣م.

١٨- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط/١، ١٩٧٤م.

١٩- في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، صلاح يوسف عبد القادر، دار الأيام ودار الملكية للطباعة، الجزائر، ط/١، ١٩٩٦م.

٢٠- القافية والأصوات اللغوية، محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ت.

٢١- القاموس المحيط، الفيروز أبادي، دار العلم للملايين، بيروت، من دون تاريخ.

٢٢- كتاب الصناعتين، أبو هلال حسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط/١، القاهرة، مصر، ١٣٧١هـ- ١٩٥٢م.

٢٣- الكوكب الدري في ترجمة العلامة الشيخ محمد الناصر الكبري، الفاتح قريب الله، من دون مطبعة، ١٤٣١هـ — ٢٠١٠م.

٢٤- لسان العرب، محمد بن مكرم ابن منظور، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، د ط، ١٤١٣هـ — ١٩٩٣م.

٢٥- المخصص، ابن سيدة، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٨م.

٢٦- المدائح النبوية في شعر الشيخ محمد الناصر كبر، المتبولي شيخ كبر، (رسالة ماجستير، غير منشورة، قسم اللغة العربية، جامعة بايرو بكنو، ٢٠٠٢م.

٢٧- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر، ط/ ٢، ١٩٧٠م.

٢٨- المقابسات، أبو حيان التوحيدي، تحقيق: محمد توفيق حسن، دار الآداب - بيروت، ط/٢، ١٩٨٩م.

٢٩- المنزع البديع في تجسيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم السجلماسي، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠م.

٣٠- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي - بيروت، ط/٣، ١٩٨٦م.

٣١- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط/٢، ١٩٥٢م .

٣٢- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتحوّل، صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط/٣، ١٩٩٣م.

٣٣- موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية، حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، ١٩٨٩م.

٣٤- نسب الإمام سنكوري الأنوار، محمد الناصر كبر، مخطوط.

٣٥- نظرية الأدب، رينبه ويليك، وأوسطن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.

٣٦- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة - بيروت، ١٩٨٧م.

(الهوامش *References*)

(١) كبر، محمد الناصر: نسب الإمام سنكوري الأنوار، مخطوط، ص: ١ – ٨.

(٢) المصدر نفسه، ص: ٨.

(٣) كبر، شيخ عثمان: بعض الظواهر الفنية في شعر مولانا الشيخ محمد الناصر كبر، ص: ١٤.

(٤) من ضواحي مدينة كنو، وتبعد عنها بخمسة أميال تقريبا.

(٥) كبر، شيخ عثمان: الشعر الصوفي النيجيري، ص٢٢٢ وما بعدها، النهار للطبع والنشر والتوزيع – القاهرة، ٢٠٠٤م.

(٦) كبر، المتبولي شيخ: التصوير البياني في شعر الشيخ محمد الناصر كَبَرَ، ص: ٦، بحث تكميلي مقدم إلى قسم اللغة العربية للحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية، كلية الآداب والدراسات الإسلامية، جامعة بايرو، كنو – نيجيريا، ٢٠١١م.

(٧) قريب الله، الفاتح: الكوكب الدري في ترجمة العلامة الشيخ محمد الناصر الكبري، ص: ١٩، من دون مطبعة، ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م.

(٨) كبر، محمد الناصر: ديوان نغمات الطار في حلقات الأذكار، مخطوط، ص: ١٦١.

(٩) التصوير البياني في شعر الشيخ محمد الناصر كبر، ص: ٦.

(١٠) ديوان نغمات الطار في حلقات الأذكار، ص: ١٦٣.

(١١) أسس هذا المعهد الشيخ مالم كبر، في حوالي سنة (١٧٨٧م)، انظر: أبو بكر، علي: الثقافة العربية في نيجيريا، ص: ١٦٩، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، ١٩٦٥م.

(١٢) كبر، المتبولي شيخ: المدائح النبوية في شعر الشيخ محمد الناصر كبر، ص: ١٥، (رسالة ماجستير، غير منشورة، قسم اللغة العربية، جامعة بايرو بكنو)، ٢٠٠٢م.

(١٣) صالح، محمد موسى: التنسيقات الصوتية في شعر الشيخ محمد الناصر كبر، ص: ١٩٤، ورقة مقدمة في المؤتمر الدولي الرابع للغة العربية.

(١٤) الكوكب الدري في ترجمة العلامة الشيخ محمد الناصر الكبري، ص: ٥١.

(١٥) ابن منظور، محمد بن علي بن مكرم: لسان العرب، ٦/ مادة (وقع)، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، د ط، ١٤١٣هـ – ١٩٩٣م.

(١٦) السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجسيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، ص: ٢١٨، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠م.

(١٧) ابن فارس، أحمد بن فارس القزويني: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق: السيد أحمد صقر، ص: ٢٣٨، دار إحياء الكتب العربية – بيروت، ١٩٧٧م.

(١٨) ابن سيدة: المخصص، ٣/ مادة (وقع)، دار الفكر – بيروت، ١٩٧٨م.

(١٩) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ٣/ مادة (وقع)، دار العلم للملايين – بيروت، د. ت.

(٢٠) التوحيدي، أبو حيان: المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسن، ص: ٢٨٥، دار الآداب – بيروت، ط/٢، ١٩٨٩م.

(٢١) ويليك، رينيه: وأوسطن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، ص: ١٧٠، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ١٩٨٧م.

(٢٢) عبد الدايم، د. صابر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتحوّل، ص: ١١، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط/٣، ١٩٩٣م.

(٢٣) العياشي، محمد: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص: ١٢٦.

(٢٤) حمدان، ابتسام أحمد: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص: ١٧، دار القلم العربي – سورية، ط١، ١٩٩٨م.

(٢٥) المصدر نفسه، ص: ١٥.

(٢٦) يعني الزحافات والعلل.

(٢٧) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب الخوجة، ص: ٣٦٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط/٣، ١٩٨٦م.

(٢٨) أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص: ٢، دار العلم للملايين – بيروت، لبنان، ط/١، ١٩٧٤م.

(٢٩) فيدوح، عبد القادر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص: ٤٥٢، دار صفاء – الأردن، ط/١، ٢٠١٠م.

(٣٠) أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص: ٦٨، دار الثقافة – بيروت، لبنان، ١٩٧٣م.

(٣١) ابن طباطبا، محمد ابن أحمد العلوي: عيار الشعر، تحقق: طه الحاجري، ومحمد زغلول، ص: ٤٣، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦م.

(٣٢) بكار، يوسف: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص: ١٦٦، دار الأندلس – لبنان، ط/ ٢، ١٩٨٢م.

(٣٣) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ص: ٤٤١– ٤٤٢، بيروت – دار العودة، ١٩٨٧م.

(٣٤) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص: ٤٦٢.

(٣٥) كبر، محمد الناصر: ديوان سبحات الأنوار من سحبات الأسرار، من دون معلومات النشر، ص: ٤٦.

(٣٦) البيهقي: شعب الإيمان، تحقيق: محمد السعيد بسيوني زغلول، ٤/ ٢٨٣، ط/١؛ دار الكتب العلمية – بيروت، ١٤١٠هـ.

(٣٧) قريب الله، حسن الفاتح: يستنبئونك، بدون معلومات النشر، ص: ٥٦.

(٣٨) المجذوب، عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٢٧٧/١، دار الفكر، ط٢، ١٩٧٠م.

(٣٩) ديوان سبحات الأنوار من سحبات الأسرار، ص: ٥٩ — ٦٠.

(٤٠) الحسن بن هانئ، أبو نواس: ديوان أبي نواس، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، ص: ٥٤، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ٢٠١٠م.

(٤١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٣٣٧/١.

(٤٢) الجندي، علي: الشعراء وإنشاد الشعر، ص: ١٠٦، دار المعارف – مصر، ١٩٦٩م.

(٤٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ١/ ٣٣٧.

(٤٤) الشعراء وإنشاد الشعر، ص: ١٠٦.

(٤٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ١/ ٣٣٧.

(٤٦) ديوان سبحات الأنوار من سحبات الأسرار، ص: ٥٢.

(٤٧) الشعراء وإنشاد الشعر، ص: ١٠٢.

(٤٨) ديوان سبحات الأنوار من سحبات الأسرار، ص: ٨٠.

(٤٩) المصدر نفسه، ص: ١٣٤ — ١٣٥.

(٥٠) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ١/ ٣٥٩.

(٥١) الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، ١/ ١٣٧–١٣٨، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣هـ.

(٥٢) ديوان سبحات الأنوار من سحبات الأسرار، ص: ٨٣.

(٥٣) المصدر نفسه، ص: ٥٤.

(٥٤) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص: ١٩٣، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط٢، ١٩٥٢م.

(٥٥) مصطفى، أبو الشوارب محمد، والخويسكي زين كامل: العروض العربي صياغة جديدة، ١١/٢، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

(٥٦) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ١/ ١٧٠٩، دار العلم للملايين، بيروت، من دون تاريخ النشر.

(٥٧) عبد القادر، صلاح يوسف: في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، ص: ١٣١، دار الأيام ودار الملكية للطباعة، الجزائر، ط١، ١٩٩٦م.

(٥٨) عبد الرؤوف، محمد عوني: القافية والأصوات اللغوية، ص: ٣، مكتبة الخانجي – القاهرة، دت، دط.

(٥٩) المرجع نفسه، ص: ٤.

(٦٠) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٦١) يوسف، حسني عبد الجليل: موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية، ١/ ١٤٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ١٩٨٩م.

(٦٢) ابن عزة، محمد: البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان " أطلس المعجزات" للشاعر صالح خرفي، ص: ٣٧، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث، جامعة أبي بكر بلقايد، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١١م.

(٦٣) العسكري، أبو هلال حسن بن عبد الله بن سهل: كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ص: ١٣٩، دار إحياء الكتب العربية، ط١، القاهرة، مصر،١٣٧١هـ– ١٩٥٢ م.

(٦٤) عيار الشعر، ص: ٥.

(٦٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: ٢٧٥ وما بعدها.

(٦٦) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ١/ ٧١.

(٦٧) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص: ٤٧١ – ٤٧٢.

Translitration

١. *Āl'uss Al-Jamālīat Lelīqāʿ Al-Balāghī Fi Al-ʿṣr Al-ʿbāsī, Ibtesām Aḥmad Ḥamdān, 1998.*

٢. *Benā' Al-Qaṣīdat Fī N-Naqd Al-ʿrabi L-Qadīm, Īūsuf Bakār,1982.*

٣. *Ālbenīāt Al-Uslūbīat Wāldelālīat Fī Dywān "Aṭlas Al-Muʿjezāt" Lelshāiʿr Ṣāleḥ Kharfī, Ibn Iʿzat Muḥamad, 2011.*

٤. *Āltaṣwyr Al-Bīānī Fī Sheʿr Ash-Shīkh Muḥamad Nāṣer Kabar, Al-Matbūlī Shaīkh Kabar, 2011.*

٥. *Āltansīqāt Al-Ṣaūtīat Fī Sheʿr Ash-Shaīkh Muḥamad Nāṣer Kabar, Muḥamad Mūsa Ṣāleḥ.*

٦. *Dywān Abī Nuwās, Abū Nuwās Al-Ḥasan Ibn Hānī, Taḥqīq: Bahjat Aʿbd Al-Ghafūr Al-Ḥudaīthī, 2010.*

٧. *Dywān Sabḥāt Al-Anwār Men Saḥbāt Al-Asrār, Muḥamad Nāṣer Kabar.*

٨. *Dywān Naghmāt Aṭ-Ṭār Fī Ḥalaqāt Al-Adhkār, Muḥamad Nāṣer Kabar.*

٩. *Shuaʿb Al-Īmān, Al-Baīhaqī, Taḥqīq: Muḥamad As-Sʿīd Basīūnī Zaghlūl, 1410 A. H.*

١٠. *Ālshuʿrā' Wa Inshād Sh-Sheʿr, Aʿli Al-Jundī, 1969.*

١١. *Ālsheʿr Al-Ṣūfī Annaījīrī, Shaīkh Othmān Kabar,2004.*

١٢. *Ālsheʿr Wāl Shuʿrā', Abū Muḥamad Aʿbd Allāh Ben Muslem Ben Qutaībat Ad-Daīnaūrī, 1423 A. H.*

١٣. *Ālṣāḥebī Fī Feqh Al-Lughat Ūa Sanan Al-Aʿrb Fī Kalāmehā, Aḥmad Ibn Fāres, Taḥqīq: As-Saīd Aḥmad Ṣaqr, 1977.*

١٤. *Ālaʿrūḍ Al-Aʿrabī Ṣīāghat Jadīdat, Abū Sh-Shwāreb Muḥamad Muṣṭafa Wāl Khweyskī Zaīn Kāmel.*

١٥. *Uʿḍweyat Al-Mūsīqa Fī An-Naṣ Ash-Sheʿrī, Aʿbd Al-Fatāḥ Ṣāleḥ, 1985.*

١٦. *Aʿīār Ash-Sheʿr, Muḥamad Abn Aḥmad Ibn Ṭabāṭeba Al-Aʿlwy, Taḥqeq: Ṭaha Al-Ḥejrī, Ūa Muḥamad Zaghlūl, 1956.*

١٧. *Fan Ash-Sheʿr, Arsṭū, Tarjamat Aʿbd Ar-Raḥman Badawy, 1973.*

١٨. *Fi Al-Benīat Al-Īqāʿīat Lelsheʿr Al-ʿrabī, Kamāl Abū Dīb, 1974.*

١٩. *Fi Al-Aʿrūḍ Wāl Īqāʿ Ash-Sheʿrī Derāsat Taḥlīlīat Taṭbīqīat, Ṣalāḥ Īūsuf Aʿbd Al-Qāder, 1996.*

٢٠. *Ālqāfīat Wāl'aṣwāt Al-Lughaweyat, Muḥamad Aʿūnī Aʿbd Ar-Rau'ūf.*

٢١. *Ālqāmūs Al-Muḥīṭ, Al-Fīrūz Abādī.*

٢٢. *Ketāb Al-Ṣenāʿtaīn, Abū Helāl Ḥasan Ibn Aʿbd Allāh Ibn Sahl Al-Aʿskarī, Taḥqīq: Aʿlī Muḥamad Al-Bejāwy Ūa Muḥamad Abū Al-Fḍl Ibrāhīm, 1952.*

٢٣. *Ālkaūkab Ad-Drī Fī Tarjmat Al-ʿlāmat Ash-Shaīkh Muḥamad An-Nāṣer Al-Kabarī, Al-Fāteḥ Qarīb Allāh, 2010.*
٢٤. *Lesān Al-ʿrab, Muḥamad Ibn Mukaram Ibn Manẓūr, 1993.*
٢٥. *Ālmukhaṣaṣ, Ibn Sīdat, 1978.*
٢٦. *Ālmadāʾiḥ An-Nabaweyat Fī Sheʿr Ash-Shaīkh Muḥamad An-Nāṣer Kabar, Al-Matbūlī Shaīkh Kabar, 2002.*
٢٧. *Ālmurshed Ial Fahm Ashʿār Al-Aʿrab Ū Ṣanāʿtehā, Aʿbd Allāh Aṭ-Ṭīb Al-Majdhūb, 1970.*
٢٨. *Ālmuqābsāt, Abū Ḥaīān At-Taūḥīdī, Taḥqīq: Muḥamad Taūfīq Ḥasan, 1989.*
٢٩. *Ālmanzaʿ Al-Badīʿ Fī Tajsīs Asālīb Al-Badīʿ, Abū Muḥamad Al-Qāsem As-Sejelmāsī, Taḥqīq: Aʿlāl Al-Ghāzī, 1980.*
٣٠. *Menhāj Al-Bulaghāʾ Ūa Serāj Al-Udbāʾ, Ḥāzem Al-Qurṭājanī, Taḥqīq: Muḥamad Al-Ḥabīb Al-Khūjat, 1986.*
٣١. *Mūsīqa Ash-Sheʿr, Ibrāhīm Anīs, 1952.*
٣٢. *Mūsīqa Ash-Sheʿr Al-ʿrabī Baīn At-Thabāt Wāltaḥwwal, Ṣāber Aʿbd Ad-Dāīm,1993.*
٣٣. *Mūsīqa Ash-Sheʿr Al-ʿrabī Derāsat Fanīat Ū Aʿrūḍīat, Ḥusnī Aʿbd Al-Jalīl Īūsf,1989.*
٣٤. *Nasab Al-Imām Sankūri Al-Anwār, Muḥamad An-Nāṣer Kabar.*
٣٥. *Naẓrīat Al-Adab, Rīnbah Wylīk, Ūʾawsṭen Wārīn, Tarjamat: Muḥi Ad-Dīn Ṣubḥī, 1987.*
٣٦. *Ālnaqd Al-Adabi Al-Ḥadīth, Muḥamad Ghnīamī Helāl, 1987.*
٣٧. *Tomes, Sociate Du Nouveau Letter, Paris, 1975.*