



جامعة إفريقيا العالمية
عمادة الدراسات العليا والبحث العلمي والنشر
كلية اللغة العربية
قسم اللغة العربية وآدابها



البنية الأسلوبية في شعر الشيخ محمد الناصر كبر

(دراسة في ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار)

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد

تحت إشراف الدكتور/
عبد اللطيف سعيد

إعداد الطالب:
ناصر عاشر

السنة الجامعية
١٤٤٠هـ - ٢٠١٩م

استهلال

قَالَ تَعَالَى:

﴿ أَفَلَمْ يَنْظُرُوا إِلَى السَّمَاءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَاهَا وَزَيَّنَّاهَا وَمَا هِيَ مِنْ فُرُوجٍ ﴾^١.

إهداء

أهدي ثمرة هذا الجهد لـ
أمير الأنصار الخليفة الشيخ / قريب الله الشيخ محمد الناصر كبر،
وأمير الواعظين الشيخ / عبد الجبار الشيخ محمد الناصر كبر.

شكر وتقدير

الحمد لله وحده، والصَّلَاة والسَّلَام على من لا نبيَّ بعده، سيِّدنا، ونبيِّنا، وحبیبنا، محمد، وعلى آله، وصحبه، والتَّابِعِينَ، وتابعيهم، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.
فالشكر لله أولاً وآخرًا، ظاهرًا وباطنًا، الذي وفقني لإتمام هذا البحث، أشكره تعالى على هذه النِّعْمة العظيمة، وأسأله المزيد من فضله، إنه سميع قريب مجيب.

ثم إنه لا يشكر الله من لا يشكر الناس، وعليه أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لجامعة إفريقيا العالمية بصفة عامة، ثم إلى كلية اللغة العربية بصفة خاصة، وإلى قسم اللغة العربية وآدابها بصفة أخص، على ما قاموا به من جهد، وعطاء متواصل؛ مساهمة منهم في نشر تعاليم الإسلام ودعوته في جميع أنحاء المعمورة، أسأل الله تعالى أن يديم في هذه الجامعة النِّعم، والأمن، والازدهار.

كما أقدم خالص شكري وتقديري لفضيلة الدكتور/ عبد اللطيف سعيد عيسى، المشرف على البحث، منذ أن كان مجرد فكرة، إلى أن صار نتائج مدونة؛ فقد وجدته أبًا، ومرشدًا، وموجهًا، إذ إنه لم يبخل عليَّ بأوقاته الثمينة، فجزاه الله عنِّي وعن اللُّغة العربية خير الجزاء.

ويشرفني أن أتوجَّه بخالص الشكر والتقدير إلى أسرتي المباركة أسرة عاشر، إخوانًا، وأخواتًا، وأبناءً، وأحفادًا، وأسباطًا، تلك الأسرة التي أنفقت كلَّ غالٍ ونفيسٍ من أجل دراستي، بل تحمَّلت آلام الفراق طيلة مكوثي في السودان الشقيق، وأخصَّ بالذكر منهم: الأخت الكبرى زينب عاشر (Abu)، والأخ مصطفى عاشر، ومرضى عاشر، وأمين عاشر، ومارية عاشر، وحبیب عاشر، ونافع عاشر، وخديجة عاشر، وبشير عاشر، ومحي الدين عاشر، ورقية عاشر، وعياض عاشر، وبقية الأبناء، وكذلك السَّبَط الأكبر ثاني الحسن، والسَّبَطَة المحبوبة رابعة العدوية الحسن (Rabi)، جزاهم الله عنِّي خير الجزاء.

ولا يفوتني - كذلك - أن أشكر الزملاء الأوفياء: ناصر رابع، وأيوب أول، ومنير نسدي لبرن، وزیاد عبد الله، وثالث عبد الله (سالي)، ومُعْظَم مختار، ومختار حمزة آدم، وأمين هارون سليمان، والأستاذ محمد تکر بلو، ونبهاني عبد الله واروري، وأنوار

مَيْكُطِي موسى، ويعقوب يحي ثاني، وعبد الله راشد موسى، وصغير محمد وزير،
وخامس بدماسي، وريّان طلحة، ومنتقى مختار أوّل، وحبیب بشير إبراهيم، والأستاذ
شمس الدين رابع، فقد ساعدوني مادياً ومعنوياً، أسأل الله أن يتقبّل من الجميع سعيه،
ويجعله في ميزان حسناته.

ملخص الدراسة

جاءت الدراسة بعنوان " البنية الأسلوبية في شعر الشيخ محمد الناصر كبر " دراسة في ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار. وهدفت إلى إلقاء الضوء على الأدب العربي النيجيري بصفة عامة، وخاصة في القرن العشرين الميلادي، الذي عاش فيه الشاعر. واتبعت الدراسة المنهج الأسلوبي التحليلي. وتوصلت إلى نتائج وتوصيات يمكن تلخيص أهمها فيما يأتي:

١- إن البحر الطويل من أكثر البحور العروضية دوراناً في الديوان، ويليه الرجز، والوافر، والبسيط، ثم تتوالى البحور الأخرى بنسب متفاوتة كالمديد، والهزج، والكامل، والمتقارب، وأخيراً المتدارك، الذي لم يجد الباحث له إلا قصيدتين فقط.

٢- يميل الشاعر إلى استخدام البحور ذات المقاطع الصوتية الطويلة المتمسمة بسبعة النفس الشعري.

٣- تبين أن أكثر الحروف شيوعاً واستخداماً هي: (التاء، والباء والهاء، والنون، والزاء، والدال، والميم، واللام) على هذا الترتيب.

٤- إن وفرة ورود الأسماء معرفة ب (أل)؛ لإفادة الاستغراق في شعر محمد الناصر كبر، هي موصولة بوفرة ورود الاستغراق؛ لإفادة الكمال في الصفة.

٥- إن استخدام الشاعر لأسلوب الشرط جاء متناثراً منتشراً في الديوان، ذلك أن هذا النوع من الأساليب يعبر عن قلق، وتوتر، وربط بين الأشياء المتباعدة.

٦- إن التصوير الذي قدّمته الأحوال في شعر الشيخ محمد الناصر كبر كان تصويراً فنياً، يجعل من لوحاته صوراً فيها متعة نفسية وعقلية.

٧- عمد الشاعر إلى أسلوب التقديم والتأخير، فقدم ما حقه التأخير، وأخر ما حقه التقديم، ورتّب الألفاظ على غير ما يقتضيه ترتيبها، ووجودها الذهني.

وتوصي الدراسة طلاب اللغة العربية بدراسة الجانب البلاغي من ديوان الشاعر؛ ليكون تكميلاً للدراسة الحالية.

Abstract

The study entitled "**Stylistic Structure in the Poetry of Shaykh Muhammad Al-Nasir Kabara**" a study in the Diwan of Subhatul Al-Anwar Min Sahbatil Al-asrar. And aimed at shedding light on the literature of the Arab-Nigerian in general, and especially in the twentieth century AD, in which the poet lived. The study followed the methodological analysis. And reached conclusions and recommendations can be summarized as follows:

- 1- (البحر الطويل) is one of the most spectacular seas in the Diwan, followed by (الرجز), (الوافر), and (البيسط), followed by other seas in varying proportions.
2. The poet tends to use seas with long syllables characterized by the poetic capacity
- . 3. It was found that the most common and used letters are:
in this order. (التاء، والباء والهاء، والتون، والرءاء، والدال، والميم، واللام).
- 4 - The abundance of the names are known as (the); to benefit from the immersion in the poetry of Muhammad Nasir large, is connected to the abundance of the flowers of immersion; to benefit perfection in adjective.
- 5 - The use of the poet style of the scattered scattered in the Court, as this type of methods express concern, tension, and the link between the things separated.
- 6 - The depiction provided by the conditions in the poetry of Sheikh Mohammed al-Nasir grown up was an artistic depiction, makes his paintings images of psychological and mental pleasure
- . 7 - the poet to the method of submission and delay, he submitted what he was entitled to delay, and the last right to submit, and arranged the words on what is required by the order, and mental existence.

The study recommends that the Arabic language students study the rhetorical aspect of the poet's bureau to complement the current study.

قائمة المحتويات

الصفحة	المحتوى
أ	استهلال
ب	إهداء
ج	شكر وتقدير
هـ	ملخص الدراسة
و	Abstract
ز	قائمة المحتويات.
الفصل الأول: أساسيات البحث والدراسات السابقة	
٢	المبحث الأول: أساسيات البحث.
٧	المبحث الثاني: الدراسات السابقة.
الفصل الثاني: نبذة عن الشاعر	
٢٣	المبحث الأول: بيئة الشاعر ومولده.
٢٨	المبحث الثاني: نشأته وتعلمه ووفاته.
٣٤	المبحث الثالث: نتاجه الأدبي وثناء العلماء عليه.
الفصل الثالث: الأسلوبية المفهوم والإجراء	
٤١	المبحث الأول: الأسلوبية المصطلح والمنهج.
٥٠	المبحث الثاني: مناهج التحليل الأسلوبي.
الفصل الرابع: المستوى الصوتي والإيقاعي في شعر الشاعر	
٥٧	تمهيد حول مفهوم الإيقاع.
٦٨	المبحث الأول: الإيقاع الثابت في شعر الشاعر.
٨٨	المبحث الثاني: الإيقاع المتغير في شعر الشاعر.
الفصل الخامس: المستوى الصرفي في شعر الشاعر	
١٠٩	المبحث الأول: دراسة الأفعال والنكرة والمعرفة في شعر الشاعر.

١١٨	المبحث الثاني: الصيغ الصرفية المستخدمة في شعر الشاعر.
الفصل السادس: المستوى التركيبي (النحوي) في شعر الشاعر	
١٢٥	المبحث الأول: أسلوب الشرط في شعر الشاعر.
١٣٤	المبحث الثاني: أسلوب الحال في شعر الشاعر.
١٤١	المبحث الثالث: التقديم والتأخير في شعر الشاعر.
الخاتمة	
١٤٩	النتائج.
١٥٢	التوصيات.
١٥٣	فهرس الآيات القرآنية.
١٥٣	فهرس الأحاديث النبوية.
١٥٤	فهرس الأعلام المترجم لهم.
١٥٧	قائمة المصادر والمراجع.

الفصل الأول

أساسيات البحث والدراسات السابقة

المبحث الأول: أساسيات البحث.

المبحث الثاني: الدراسات السابقة.

المبحث الأول

أساسيات البحث

مقدمة:

الحمد لله ربّ العالمين، والصَّلَاة والسَّلَام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمّد وعلى آل محمّد الطّيبين الطّاهرين، وصحبه الأكرمين، وتابعيهم ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدّين.

وبعد

فاللّووم لم يعد ثمة ريب بين دارسي النّص الأدبي - رغم اختلاف صورته، وتعدّد أنواعه - أنّ المنهج الأسلوبّي قد أصبح من أكثر المناهج المعاصرة قدرة على تحليل الخطاب الأدبي، بطريقة علميّة موضوعيّة، تعيد مجال الدراسة - دراسة النّص - إلى مكانها الصحيح، وهو دراسة الأدب من جانب اللّغة. ومن المعروف أنّ علم اللّغة الحديث قد حقّق إنجازات علميّة باهرة ومنضبطة، على يد كثير من العلماء اللّغويين الألمانين، أو الفرنسيين، ومعنى هذا، أنّ " علم الأسلوب " قد نشأ وازدهر في مجال البحث اللّغوي قبل أن يهتم به نقاد الأدب.

وإذا كان علم اللّغة الحديث - أو علم الأسلوب اللّغوي - قد انفصل عن معظم الدّراسات الإنسانيّة، التي كان ينتمي إليها، وأصبح علماً منضبطاً، له قوانينه وقواعده العلميّة الخاصّة، فإنّ الجمع الأوّل من النقاد العرب اللّووم، يطمحون إلى توظيف مناهج علم الأسلوب اللّغوي؛ لتكون صالحة لدراسة النّص الأدبي، إذ أنّ النّص الأدبي ليس إلّا واحداً من مجالات استخدام اللّغة، في جميع مجالات الحياة، ومعنى هذا، أنّ عمل الناقد الأسلوبّي، هو أنّ يبين مدى الارتباط بين التعبير اللّغوي، والشّعور النّفسي.

ويتأسّس على هذا أنّ علم الأسلوب الأدبي - وهو قائم بالتبعية على علم الأسلوب اللّغوي - قد غدا الوريث الشرعي الحديث لعلم البلاغة القديم، وهذا العلم الجديد يقنن دراسة النّص الأدبي عبر مجالات أوسع، وآفاق أرحب، وهي دراسة النّص على ثلاثة مستويات لغوية وهي: الصّوت، والصّرف، والتّركيب، أي أنّه يدرس النّص على كافّة مستوياته التعبيرية، من أدناها وأبسطها إلى أبعدها وأعذبها، وهو يدرس دلالات الكلمات، والجمل،

وطريقة تركيبها، كما يدرس المعنى الكلي للنص، بل أنه يطمح إلى ما هو أكثر من ذلك، وهو خواص الأسلوب العامة عند أديب، أو في إطار نوع أدبي، أو مدرسة أدبية.

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

وقد أقبل النقاد في الوطن العربي على المنهج الأسلوبي، واشتغلوا عليه تنظيراً وتطبيقاً، بوصف أن هذا اللون من الدراسات النقدية موجود في تراثنا البلاغي العربي، وعلى هذا الأساس ارتأى الباحث الولوج إلى مجال الدراسة النقدية الأسلوبية.

وهذه الدراسة محاولة جديدة في التعرف على أسلوب محمد الناصر كبر في شعره، وذلك لأنه ما زال الكثير إلى الآن وخاصة في البلاد العربية- يجهلون المكانة المرموقة التي يحتلها الأفارقة - وبالأخص بلاد هوسا - في ميدان القريض العربي؛ بل إن منهم من لا علم له بوجود مثل هذا النشاط الأدبي أصلاً في بلادنا الهوسوية. وليس الأمر متوقفاً على من ليسوا من أهل البلاد؛ بل هناك من أبناء أمتنا من يجهل مكانة محمد الناصر كبر في ميدان الشعر العربي، فمنهم من ينظر إليه بوصفه واحد من شيوخ التصوف لا غير، خالي الوفاض من أية ثقافة سوى قراءة الأوراد، وضرب البنادير (دقوف)، بينما منهم من لمع اسم محمد الناصر كبر عندهم في شخصية الواعظ المرشد، لاسيما قراءة التفسير في الرمضانات، ناسين، أو متناسين ما تتمتع به قريحته في جانب الحياة الأدبية، زد على ذلك أنه ليس كل المنقذين يدركون حقيقة ما خلفه الرجل من الأشعار القيمة من حيث الكم والكيف.

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

الباحث

أسباب اختيار الموضوع:

دفع الباحث لاختيار هذا الموضوع عدة أسباب أهمها:

- ١- الاسهام في رفع الإنتاج الأدبي النيجيري في إنتاج الشاعر موضوع الدراسة.
- ٢- وضع لبنة في الاسهام بالتعريف بالشعراء النيجيريين الذين ألفوا بالعربية، وذلك ضمن الجهود التي بذلت في هذا المجال في دراسة الدارسين الآخرين.
- ٣- إبراز القيم الإبداعية التعبيرية في شعر محمد الناصر كَبَر.
- ٤- الرغبة في الاسهام في إحياء تراث علماء وأدباء نيجيريا في المجال الأدبي العربي.

مشكلة البحث:

تميّز شعر محمد الناصر كَبَر الديني بخصائص أسلوبية، تمثلت في المواءمة بين الغرض وأساليب التعبير عنه، وذلك في جميع المستويات اللغوية؛ ممّا كان له أثره في تشكيل القيم التعبيرية، والإبداعية، والجمالية، على نحو متفرد، يدفع إلى معالجته النقدية التحليلية من منظور المنهج الأسلوبي، والسؤال الأساسي هو: ما مدى توظيف الشيخ محمد الناصر كبر للأساليب اللغوية في شعره؟

أسئلة البحث:

- ١- ما أهم خصائص القيم الإبداعية التعبيرية في شعر الشيخ محمد الناصر كَبَر؟
- ٢- ما مدى تأثير الرؤية الصوفية في شعر محمد الناصر كَبَر؟
- ٣- أكان محمد الناصر كَبَر مجدداً في شعره أم مجرد مقلد للشعراء القدماء؟
- ٤- ما صياغة الألفاظ وابتكار المعاني وتأديتها في شعر الشاعر؟
- ٥- ما البحور الشعرية التي استخدمها الشاعر في شعره؟

فروض البحث:

- ١- تتمثل أهمّ القيم الإبداعية التعبيرية في شعر الشيخ محمد الناصر كَبَر المواءمة بين الغرض وأساليب التعبير عنه، وذلك في جميع المستويات اللغوية.
- ٢- يغلب على أكثر إنتاجات الشاعر روح التصوف الإسلامي، وخصوصاً طريقته القادرية، التي كثيراً يدافع عنه بقلمه.

٣- لم يكن الشيخ محمد الناصر كَبَرَّ مجدِّداً في أغلب أشعاره، فكثيراً يقدِّد بعض شعراء الجاهلية.

٤- أجاد الشَّاعر في صياغة الألفاظ وابتكار المعاني وتأديتها.

٥- البحر الطويل من أكثر البحور الشعرية دوراناً في شعر الشَّاعر، ويليه الرَّجَز، والوافر، والبسيط، ثم تتوالى البحور الأخرى بنسب متفاوتة.

أهمية البحث:

تأتي أهمية الدراسة من أنّ البنية الأسلوبية في شعر الشاعر لم تُدرَس بعد، أضف إلى ذلك ما تقوم به الدراسة في سعيها إلى إقامة موازنة بين الفكر والفن، والتجربة والتعبير، بمنهج أسلوبى تحليلى، دون أن تتعسف في تأويله، أو تلوي أعناق نصوصه، بل تسير أغواره بالقدر المتاح لها من الأدوات الأسلوبية المشكلة لخطابه الشعري الصوفي.

أهداف البحث:

تهدف الدراسة إلى تحقيق أهداف عدة، أهمها:

١- وضع أيدي القارئ على التراث الشعري الذى خلفه محمد الناصر كَبَرَّ.

٢- إلقاء الضوء على الأدب العربى النيجيرى بصفة عامة، وخاصة في القرن العشرين الميلادى، الذى عاش فيه الشاعر.

٣- إبراز المكانة المرموقة التي يحتلها أدباء نيجيريا في اللغة العربية، بحيث يتسنى للنشء من أبناء البلاد النيجيرية أن يعتزوا بتراث آبائهم وأجدادهم، ويدركوا بكل سهولة أنّ ما كتبه أسلافهم في لغة القرآن، قد لا يقل رونقاً وجمالاً، عمّا كتبه بعض الأدباء في البلاد العربية.

٤- التعرف على أهمية المنهج الأسلوبى.

٥- إثراء المكتبات العربية في بلاد نيجيريا خاصة، والمكتبات العربية عامة.

حدود البحث:

وتقتصر الدراسة في ديوان المرحوم، سبحات الأنوار من سبحات الأسرار^١، ويحتوي الديوان على مائة وثلاثين (١٣٠) قصيدة، في ألفين وستة وعشرين (٢٢٢٦) بيتاً.

منهج البحث:

سيتبع الباحث المنهج الأسلوبي التحليلي.

مصطلحات البحث:

البنية: لغة : جمع بُنَى وبنَى، يقال: فلان صحيح البنية، أي الجسم... بَنَى يَبْنِي الكلمة ألزمها البناء، أعطاهَا بِنَيْتَهَا أي صيغتها، البنية في الكلمة صيغتها، والمادة التي تُبْنَى منها^٢. واصطلاحاً: البنية هي: " ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية، تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة"^٣.

الأسلوب: أصله من مادة (س ل ب) كالأتي: يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب. الأسلوب: الطريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في مذهب سوء، ويجمع أساليب. الأسلوب بالضم: الفن. يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي: أفانين"^٤.

١ - قام بجمع هذا الديوان تلميذ الشيخ، الشيخ يوسف بن عبد الله مكوراري.

٢ - ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، من دون طبعة، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م، ج١، ص ٥١٠.

٣ - صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م، ص١٢١.

٤ - ابن منظور، لسان العرب، ج٣، ص ٨١ مادة (س ل ب).

المبحث الثاني الدراسات السابقة

بعد البحث والاستقراء لم يقف الباحث على دراسة علمية تناولت هذا الموضوع، غير أن هناك دراسات عدة تشبه دراسة الباحث الحالية، ومن تلك الدراسات ما يأتي:

الدراسة الأولى

التصوير البياني في شعر الشيخ محمد الناصر كبر - دراسة بلاغية تحليلية

بحث تكميلي لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية - تخصص (بلاغة)، ٢٠١١م، تقدم به الباحث/ المتبولي شيخ عثمان كبر، إلى كلية الآداب والدراسات الإسلامية، جامعة بايرو، كنو - نيجيريا، تحت إشراف الأستاذ الدكتور/ محمد طاهر سيد.

أهم أهداف البحث:

- ١- وضع أيدي القارئ على التراث الشعري الذي خلفه الشيخ، ثم إزاحة النقاب عن أهم الظواهر الفنية التي انطوى عليها ذا الشعر من الناحية البيانية.
- ٢- محاولة إلقاء الضوء على الأدب العربي النيجيري بصفة عامة، وخاصة في القرن العشرين الميلادي، الذي عاش فيه الشيخ.
- ٣- التعرف على أسرار الصور البيانية عن طريق الدراسة التحليلية.

أهم النتائج:

- ١- رسوخ أقدام الدين الإسلامي في بلاد هوسا، وطول باع علمائها في لغة الضاد، وبالأخص في مدة ما بين القرنين التاسع عشر والعشرين الميلاديين.
- ٢- علو كعب الشيخ الكبري في ميدان القريض خاصة، وفي سائر ميادين العلوم العربية والإسلامية عامة.
- ٣- كثافة الصور البيانية في شعره، وكونها في مستوى عال من الجودة.
- ٤- كون الصور التشبيهية هي التي تهيمن على سائر الصور البيانية في شعر الشاعر، وبالأخص التشبيه المفرد، الذي يأخذ بنصيب الأسد منه.

٥- جاءت تشبيهاته في معظمها وهي تصور عصره ومجتمعه، كالتشبيه بالطائرة والسيارة والباخرة.

٦- محاولة الشاعر في تفعيل مشاركة المتلقي في صياغة كثير من نصوص تشبيهاته، وذلك عن طريق حذف وجه الشبه؛ ليكون للمتلقي دور يقوم به في تخيل ذاك الوجه بنفسه.

٧- محاولة الشاعر في تجديد بعض صورته التشبيهية لإخراجها من دائرة التداول والابتذال.

٨- محاكاة الشاعر للقدمى في ذكر ديار الأحبة ومنازلهم، وكذلك وصف الشجاع بالأسد، والعلم والهداية بالنور، مشياً على سنن عمود الشعر القديم وديباجته.

٩- امتصاص الشاعر بعض صورته البيانية من النصوص الشرعية؛ كبناء صورة تشبيهية، أو استعارية، على أساس معنى حديث نبوي، ثم صوغها على ما تفيض به قريحته بدون أن يشعر المتلقي بذلك.

١٠- كنياته عليها كثير من الرموز الصوفية؛ مثل: الشراب، والسُّكر، والصحو، والمحو.

أوجه الاتفاق والاختلاف بين الدراستين:

أولاً: أوجه الاتفاق: اتفقت الدراستان في النص المدروس، وهو شعر محمد الناصر كبر. ثانياً: أوجه الاختلاف: اختلفت الدراستان في أن الأولى اهتمت بدراسة الجانب البلاغي في شعر الشاعر؛ وأما الثانية فقد اهتمت بدراسة البنية الأسلوبية في شعر الشاعر، كما اختلفتا في المنهج.

الدّراسة الثّانية

حائية الشّيخ محمّد النّاصر كَبَر المسمّاة بـ " رحيق الحضرتين ورشيق الحرمين "

بحث تكميلي للحصول على شهادة بكالوريوس في اللغة العربية، ١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م،
تقدم به الطالب/ محمد صالح هارون إلى كلية الآداب - قسم اللغة العربية، جامعة إفريقيا
العالمية، الخرطوم - السودان، تحت إشراف الأستاذ/ عبد الفتاح عمر محمد الحاج.

أهداف البحث:

- ١- التعرف على الشيخ وعلى أبرز ما قام به خاصة في مجال الأدب العربي في نيجيريا.
- ٢- إبراز مكانة القصيدة بين المدائح النبوية.
- ٣- بيان القيمة العلمية، والأساليب الأدبية الواردة في قصيدة الشيخ محمد الناصر كَبَر.
- ٤- المساهمة في إبراز مكانة الأدب العربي الإفريقي والنيجيري.

أهمّ نتائج البحث:

- ١- أدرك الباحث من خلال بحثه قيمة الأدب العربي الإفريقي ورفعته، وخاصة النيجيري
منه، فقد ضمّ من الإبداعات، والاختراعات، ما لا يوجد في غيره من الآداب، من كتب
أدبية، نظم شعرية، ما يدل على جهد أدباءها، وعلمائها، في مجال اللغة العربية،
والأدب العربي.
- ٢- الإهمال وعدم الاهتمام بالأدب العربي الإفريقي وخاصة النيجيري، الأمر الذي أدّى إلى
عدم ظهور تلك الجهود المذهلة، التي قدمها علماءنا وأدباؤنا في الأدب العربي.
- ٣- قلة المراجع الأدبية التي تحتضن في داخلها الأدب العربي الإفريقي عامة، والنيجيري
خاصة، الأمر الذي يقلل من مكانة الأدب العربي الإفريقي - مع قيمته وامتعته - من
المكتبات العربية التي تضم كتابات أدبية وعربية من قارات أخرى.
- ٤- براعة الأدباء الأفارقة، وتفوقهم في نظم الشعر، وخاصة المديح النبوي؛ لانتشار الطرق
الصوفية انتشاراً مذهباً في القارة الإفريقية السمرات، واهتمامهم البالغ بالمدائح النبوية،
وجعلها مادة مقررة في الحلقات الأدبية، والخلوي، والمجالس، والزوايا العلمية.

٥- انتشار فن المديح النبوي في الأدب الإفريقي وخاصة الأدب النيجيري، بحيث نجد أنه قد نال مكانة رفيعة ومرموقة لدى شعراء، وأدباء البلاد، فأعاروه اهتماماً بالغاً، وعناية عظيمة، حتى لا تكاد تجد شاعراً يُذكَر إلا وقد تعرض للمديح النبوي.

٦- أدرك الباحث بأن الشاعر الشيخ محمد الناصر كَبَر علم من الأعلام الذين يشار إليهم بالبنان؛ لما امتاز به من رساخة القدمين في مجال اللّغة العربيّة، واعتناؤه بالعلوم الشرعيّة، والفنون الأدبيّة المتأثرة.

٧- عبقريته الشعرية، وعمق أخيلته الشعريّة، [الشيخ محمد الناصر كَبَر]، ومدى ثقافته اللغوية التي اكتسبها من أمّهات الكتب العربية القديمة، وامتصاصها من زلال القرآن الكريم، والسنة النبوية المطهرة، ويتّضح ذلك جلياً في قصائده، وخاصة حائيته.

٨- جزالة القصيدة، وروعها وجودتها؛ لما تضمنته من محاسن العبارات، والإبداع، وحلاوة ألفاظها، وطلاوة معانيها.

أوجه الاتفاق والاختلاف بين الدراستين:

أولاً: أوجه الاتفاق: اتفقت الدراستان في الشاعر قيد الدراسة، وهو محمد الناصر كَبَر. ثانياً: أوجه الاختلاف: اختلفت الدراستان في أن الأولى أقصر من الثانية؛ لأن الأولى اقتصرت على دراسة قصيدة واحدة من قصائد الشاعر، وهي قصيدة " رحيق الحضرتين ورشيق الحرمين"، وهي قصيدة موجودة في ديوان: " نغمات الطار" للشاعر، وأما الثانية فقد شملت دراسة ديوان "سبحات الأنوار من سبحات الأسرار"، كما اختلفنا في المنهج.

الدراسة الثالثة

"بعض الظواهر الفنية في شعر مولانا الدكتور/ محمد الناصر كبر"^١

عبارة عن كتاب، ألفه الدكتور/ شيخ عثمان كبر، تحدث الكاتب فيه عن عصر الشيخ، ونبذة عن حياته، كما تحدث عن بعض الظواهر الفنية في شعره، حيث تناول حديثه الكلام على اللفظ، والأسلوب، في شعر الشيخ الدكتور، وبعد ذلك تطرق إلى الصور البيانية، فأتى بخمسة نماذج في ست صفحات، ثلاثة للمجاز، واثنين للتشبيه، فدرسها دراسة تحليلية، إلا أنه لم يتناول شيئاً من الكناية. ثم تطرق إلى المحسنات البديعية، التي أخذت نصيب الأسد؛ لأنه فصل القول في ذلك، وأتى بنماذج متنوعة من شعر الشيخ.

ثم قام الدكتور دراسات وإشارات، هنا وهناك، إلى بعض الصور البيانية في شعر الرجل، في كتابه: "الشعر الصوفي في نيجيريا" (دراسة موضوعية تحليلية، لنماذج مختارة من إنتاج العلماء القادريين، خلال القرنين التاسع عشر والعشرين الميلاديين).

أوجه الاتفاق والاختلاف بين الدراستين:

أولاً: أوجه الاتفاق: اتفقت الدراستان في الشاعر، وهو محمد الناصر كبر.
ثانياً: أوجه الاختلاف: اختلفتا في المنهج، فالأولى اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي، وأما الثانية فقد اتبعت المنهج الأسلوبي.

١- وأصل هذا الكتاب مقالة قدمت في ندوة علمية بقسم اللغة العربية، جامعة بايرو، كنو، في شهر مارس عام (١٩٨٦م).

الدّراسة الرّابعة

معلّقة امرئ القيس - دراسة أسلوبية

بحث ماجستير في علم الدلالة، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م، تقدم به الباحث/ بوزيد مومني، إلى كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري - قسنطينة، تحت إشراف الدكتور/ بلقاسم ليباير.

أهمّ أهداف البحث:

كشف الرؤى الجمالية والسمات الأسلوبية التي تطبع المعلّقة المتناولة وتعكس ثراءها وسرّها، وهو يفتح أفقاً واسعاً، ويكرّس إمكانية تطبيق المناهج الحديثة على الشعر العربي القديم؛ لمعرفة وبلورة ذاتنا التائهة، واستحضار وجودنا الغائب، محاولة لتحرير القصيدة العربية من ضيق التحاليل القديمة، التي تحاصر إبداع الشاعر، وترهن عطاءه بمنأى عن دلالات المبنى.

أهمّ النتائج:

١- إنّ معلّقة امرئ القيس مليئة بالعديد من الظواهر التركيبية التي أريق فيها الكثير من المداد، فقد اختلف الدارسون في تقييمها، تبعاً لتوجيهاتهم ورؤاهم.

٢- إنّ الأسلوبية علم وصفي يستقرئ الظاهرة الإبداعية ضمن منهج يتتبع الأحداث والظواهر المشتتة؛ لينتهي إلى خصائص مشتركة، وهي منهج صالح للتطبيق على النصوص.

٣- أدى الحذف المتناول بأنواعه اختصاراً ودلالة الدور الحيوي، تماشياً مع سنّة العرب في خطاباتها المتميزة، واعتمد الشاعر التقديم والتأخير سبيلاً لنقل معانيه الموفقة، إذ وظّف هذه السمة الأسلوبية باقتدار وتميّز، إما لغرض فنيّ أو معنوي.

٤- هناك مزوجة بين المستوى الظاهري والمستوى الرمزي في المعلّقة، لذلك ولع الشاعر بأداتي التشبيه (كأنّ) و (الكاف)، فكان يعمد إلى تشبيه قويّ بضعيف، وأجمل بجميل... وهذا عكس المتعارف عليه لدى البلاغيين.

٥- وفي المستوى الدلالي للمعلقة، فقد سبّح في نفسية الناص ووجدها تتراوح بين تشاؤم وتفاؤل، إذ وظّف فاعلية العين والذاكرة رغبة في الحياة، وهروباً من المجهول، ماثلاً بذلك إلى الرمز والإشارة واللمحة.

أوجه الاتفاق والاختلاف بين الدراستين:

أولاً: أوجه الاتفاق: اتفقت الدراستان في أنّ كليهما أُجريت في النص الشعري، كما اتفقتا في المنهج، وهو المنهج الأسلوبي.

ثانياً: أوجه الاختلاف: اختلفت الدراستان في أنّ الأولى أُجريت في دراسة معلقة امرئ القيس، دراسة أسلوبية، وأما الثانية فقد أُجريت في دراسة البنية الأسلوبية في شعر محمد الناصر كَبَر - دراسة في ديوان: "سبحات الأنوار من سبحات الأسرار".

الدّراسة الخامسة

التّشكيل الأسلوبي في الشّعر المهجري الحديث

رسالة دكتوراه في الأدب العربي الحديث ونقده، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م، تقدّم بها الباحث/ محمد الأمين شيخة، إلى كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيصر، بسكرة - الجزائر، تحت إشراف الأستاذ الدكتور/ عبد الرحمن تيرماسين.

أهمّ أهداف الرسالة:

إبراز خصائص، ومضامين، وخلفيات الظواهر الأسلوبية في المهجر، في المهجر الشمالي والجنوبي؛ من أجل خوض غمار هذا الموضوع الشعري الفريد، وهذه الظاهرة الفنية الجمالية الحافلة بتلك المعاني السامية، والروح الإنسانية الفذة.

أهمّ النتائج:

١- ارتباط الشعر المهجري - عموماً - بنفسية الشاعر ارتباطاً وثيقاً، ومن خلاله عبّر ذلك المهجر عن موافق إنسانية، واجتماعية، وفكرية، وحضارية، في صور أنيقة، بعيدة عن التطرف الفكري، أو الديني، بل أبدى هذا المهجر الليونة في أحكامه، وحسن التكيف مع الأجواء الجديدة، مما جعله رجلاً عالمياً بامتياز.

٢- أضاف جلّ الشعراء المهجريين على أشعارهم معان روحية سامية، تؤمن بوحدة الوجود والمصير المشترك، فدعوا إلى المثل العليا، ونبذ الصراعات، والفروق الإنسانية، والنزعات بمختلف أشكالها.

٣- نزع شعراء المهجر في منظوماتهم إلى التجديد والإبداع في جميع مستويات اللغة الشعرية، ولم ينفوا تشبثهم بالموروث الأدبي الشرقي، وافتنانهم بلغة الضاد.

٤- تأثر جلّ الشعراء المسيحيين بالدين الإسلامي، وشخصية الرسول الكريم - صلى الله عليه وسلم - ومنهم: إلياس فرحات، وإلياس قنصل، والقروي، وجروج صيدح، كما تأثروا بلغة القرآن الكريم وأساليبه، إلى حدّ أنّ بعضهم اعتنق الدين الإسلامي، ومنهم: إلياس طعمه، وهو شاعر مهجري من البرازيل.

٥- لا شك في موضوعية المنهج الأسلوبى، وبراعته في كشف ورصد البناءات الفنية، والجمالية في النص الشعري الإبداعى، لما يمتاز به من راحة، مرونة، وقدرة على مقارنة النص الأدبى فى أى ظرف، وأى مستوى كان عليه.

٦- لا جدوى من التشكيك فى شرعية الأسلوبية وانبعائها كعلم جديد، وفعل فى تناول النصوص الأدبية من جميع مستوياتها اللغوية، وفى سياقاتها الخارجية الذاتية، والتاريخية، والاجتماعية، والفكرية.

٧- تستمد الأسلوبية إجراءاتها، وآلياتها النقدية لا من خلال التنظير، أو التعيد المسبق، بل من خلال التطبيقات العلمية، فى ميادين النص المختلفة.

٨- فى التشكيلات الأسلوبية التعبيرية، نسجل نزوع الشاعر المهجرى إلى القوالب القديمة بالمحافظة على الشكل، والقالب القديم، وترديد الأغراض الشعرية.

٩- فى التشكيلات الأسلوبية الإيقاعية، نسجل تنوع الشاعر المهجرى بين الإيقاعات، والضوابط الصوتية القديمة (العروض والقوافى)، واتجاهه إلى التجديد فى هذه الضوابط، بالتنوع فى الأبحر والقوافى داخل القصيدة الواحدة.

١٠- أما فى التشكيلات الأسلوبية النظمية، فلم يخترع الشاعر المهجرى نظام التركيب اللغوى للعربية، إلا فى بعض المواقف البلاغية، كالإكثار من الحذف والتكرار، أو بعض المواقف التجديدية، كاللجوء إلى صيغ صرفية مستحدثة، أو المزج بين اللغة الفصيحة وبعض اللغات العامية.

١١- وفى التشكيلات الأسلوبية التصويرية والرمزية، أغنى المهجرون أشعارهم مختلف وسائل التصوير التقريرى (التشبيه، الكناية)، والحسى (الاستعارة)، وهى عوامل ساعدت على بروز بعض الأغراض التصويرية الجديدة.

أوجه الاتفاق والاختلاف بين الدراستين:

أولاً: أوجه الاتفاق: اتفقت الدراستان فى أنّ كليهما أجريت فى دراسة النص الشعري، كما اتفقتا فى المنهج، وهو المنهج الأسلوبى.

ثانياً: أوجه الاختلاف: اختلفت الدراستان فى أن الأولى درست البنية الأسلوبية فى الشعر المهجرى، بينما اهتمت الثانية بدراسة البنية الأسلوبية فى شعر محمد الناصر كبر.

الدّراسة السّادسة

البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قبائي

بحث ماجستير في اللسانيات العامة، ١٤٣٢ هـ - ٢٠١١ م، تقدم به الباحث/ رشيد بديدة، إلى كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة - الجزائر، تحت إشراف الأستاذ الدكتور/ بلقاسم ليارير.

أهمّ أهداف البحث:

١- الوقوف على الأسرار التي جعلت مرثية بلقيس من أجمل المراثيات في الشعر العربي المعاصر.

٢- تقديم دراسة أسلوبية جادة تستعين بكل ما جدّ في حقل الدراسات اللسانية، والأسلوبية، واللسانية التداولية.

٣- وصف عناصر الإبداع في الخطاب الشعري لدى نزار قبائي، من خلال مرثية بلقيس.

٤- إبراز فعالية المنج الأسلوبي في دراسة الخطاب الشعري المعاصر.

٥- الاسهام في تدعيم الدراسات الأسلوبية ذات التوجه التطبيقي.

أهمّ النتائج:

١- تجسد مقولة جماعة الديوان ونظرتها إلى الشعر وحقيقته في مرثية بلقيس: "ألا يا طائر الفردوس إنّ الشعر وجدان"، فقد تحقق هذا الإيمان بحقيقة الشعر، ودوره الأساسي في هذه الوجدانيات الشعرية.

٢- نجح الشاعر في إشراك المتلقي في العملية الإبداعية، إذ ترك له - بفضل الدلالات المفتوحة لخطابه الشعري - هامشاً عريضاً؛ للتأويل والشرح.

٣- استطاع الشاعر بما أوتي من براعة نقل تجربته الشعرية إلى المتلقي، فيجعله حزينا، أو غاضباً، أو حائراً، إن أراد هو ذلك.

٤- استطاع الشاعر أن يكون في مرثيته وفيها لأحلامه الشعرية، التي كثيراً ما دعا إليها في أكثر من موضع، والتي ترى أنّ الشعر الجدير بالبقاء هو الشعر القائم على الملح والإشارة، لا على التفصيل والتطويل، الذي يعده الشاعر من وظائف الشيوخ والعجائز.

٥- اكتشف البحث أن الاعتماد على التقسيم التقليدي للمستويات اللغوية يفضي إلى كثير من التكلفة والتكرار؛ إذ إنَّ ما تناوله مثلاً في المستوى الصوتي يمكن أن يتكرر ذكره في المستوى الصرفي أو المعجمي.

٦- تناول البحث المجاز ضمن المستوى التركيبي؛ لإيمانه العميق أنَّ المجاز ما هو إلا إسناد كلمة إلى أخرى وتركيبها معاً، بحيث تصبح لإحداهما وظيفة نحوية لم تحملها في واقع الاستعمال العادي للكلام البشري.

أوجه الاتفاق والاختلاف بين الدراستين:

أولاً: أوجه الاتفاق: اتفقت الدراستان في أنَّ كليهما أُجريت في دراسة النص الشعري، كما اتفقتا في المنهج المتبوع وهو المنهج الأسلوبي.

ثانياً: أوجه الاختلاف: اختلفت الدراستان في أنَّ الأولى أُجريت في دراسة البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس، وأما الثانية فقد أُجريت في دراسة البنية الأسلوبية في شعر محمد الناصر كَبَر.

الدّراسة السّابعة

شعر أبي الحسن الحصري - دراسة أسلوبية

رسالة دكتوراه العلوم في اللغة العربية، ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م، تقدم بها الباحث/
رشيد غنام، إلى كلية اللغة والآداب، جامعة الحاج لخضر، باننة - الجزائر، تحت إشراف
الأستاذ الدكتور/ معمر حجيح.

أهم أهداف الرّسالة:

١- السعي لاستكشاف الخصائص الأسلوبية للأدب المغربي خاصة، والأدب العربي
عامة، من خلال العينة قيد الدراسة (شعر أبي الحسن الحصري القيرواني - دراسة
أسلوبية).

٢- تحاول الدراسة الإحاطة بمستويات تحليل الأسلوب (صوتياً، وإيقاعياً، وتركيبياً،
ودلالياً).

أهم نتائج الرّسالة:

١- تنوع الشاعر في صور البحور الشعرية بنسب متفاوتة.
٢- لاحظ الباحث أن نصوص القافية المطلقة تكاد تكون الطابع الغالب على نصوص
المدوّنة.

٣- إضافة إلى موسيقى الوزن، يلجأ الشاعر أحياناً إلى تصريح مطالع قصائده؛ ليعلن
بذلك عن مجاوزته للنثر، وبالتالي الدخول القوي في الشعر.

٤- سعى الحصري إلى تكثيف مدوّنته بالجناس الذي تقنّن وأبدع فيه، بحيث لم يكتف
بالجناس الأفقي، بل تعدّاه إلى جناس القوافي، ولا يخفى علينا أثره الإيجابي على
موسيقى البيت خاصة، والقصيدة عامة.

٥- التنوع بين الجناس التام والناقص، يعكس ولع الحصري بهذا الصنف البلاغي المبني
على التكرار الصوتي واللفظي؛ لإثراء الجانب الموسيقي من جهة، وإبراز ثروته اللغوية
من جهة أخرى.

٦- التنوع في استعمال الأساليب الإنشائية (أمر، نهي، استفهام، نداء، تعجب...) وهذا
لأغراض يتطلبها الموقف والمقام.

٧- لجوء الشاعر إلى التقليص من عناصر التشبيه أضيف إمتاعاً وفنية على هذه الصور المختزلة؛ لأنها تفعل العمل العقلي؛ لإكمال أجزاء الصورة الناقصة.

أوجه الاتفاق والاختلاف بين الدراستين:

أولاً: أوجه الاتفاق: اتفقت الدراستان في أن كليهما أُجريت في دراسة النص الشعري، كما اتفقتا في المنهج المتَّبَع، وهو المنهج الأسلوبي.

ثانياً: أوجه الاختلاف: اختلفت الدراستان في أنّ الأولى: أُجريت في دراسة شعر أبي الحسن الحصري - دراسة أسلوبية، وأما الثانية فقد أُجريت في دراسة البنية الأسلوبية في شعر محمد الناصر كَبَر.

ويرجع سبب مجيء معظم الدراسات السابقة من المغرب العربي (الجزائر) إلى أنّ جامعاتهم - كما ظهر أمام الباحث - تهتم بالدراسات الأسلوبية أكثر من غيرها من الجامعات العربية، وهذا لا يقلل من قدر وإسهامات الجامعات العربية الأخرى في مجال الدراسات الأسلوبية الجديدة في اللغة العربية.

هيكـل البـحث

يتكوّن البـحث من مقـدّمة، وستّة فـصول، وخاتمة، وتحت كلّ فـصل عدد من المباحث.

الفصل الأوّل: أساسيات البحث والدراسات السابقة

يتكون من مبحثين:

المبحث الأوّل: أساسيات البحث.

المبحث الثاني: الدراسات السابقة.

الفصل الثاني: نبذة عن الشاعر

يحتوي على ثلاثة مباحث:

المبحث الأوّل: بيئة الشاعر ومولده.

المبحث الثاني: مولده، نشأته وتعلّمه ووفاته.

المبحث الثالث: نتاجه الأدبي وثناء العلماء عليه.

الفصل الثالث: الأسلوبية المفهوم والإجراء

وتحه مبحثان:

المبحث الأوّل: الأسلوبية المصطلح والمنهج.

المبحث الثاني: مناهج التحليل الأسلوبي.

الفصل الرابع: المستوى الصوتي والإيقاعي في شعر الشاعر

يتضمّن مبحثين:

المبحث الأوّل: الإيقاع الثابت في شعر الشاعر.

المبحث الثاني: الإيقاع المتغيّر في شعر الشاعر.

الفصل الخامس: المستوى الصرفي في شعر الشاعر

يتكوّن من مبحثين:

المبحث الأوّل: دراسة الأفعال والنكرة والمعرفة في شعر الشاعر.

المبحث الثاني: الصيغ الصرفية المستخدمة في شعر الشاعر.

الفصل السادس: المستوى التركيبي (النحوي) في شعر الشاعر

وتحتة ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: أسلوب الشرط في شعر الشاعر.

المبحث الثاني: أسلوب الحال في شعر الشاعر.

المبحث الثالث: التقديم والتأخير في شعر الشاعر.

الخاتمة : وتتضمن :

النتائج.

التوصيات.

الفهارس الفنيّة العامة:

فهرس الآيات القرآنيّة.

فهرس الأحاديث النبويّة.

فهرس الأعلام المترجم لهم.

قائمة المصادر والمراجع.

الفصل الثَّاني

نبذة عن الشَّاعر

يحتوي على ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: بيئة الشَّاعر ومولده.

المبحث الثَّاني: مولده، نشأته وتعلُّمه ووفاته.

المبحث الثَّالث: نتاجه الأدبي، وثناء العلماء عليه.

المبحث الأول

بيئة الشاعر ومولده

يمكن تقسيم البيئة التي أثرت في شخصية هذا الشاعر إلى قسمين: خاصة؛ وهي ما يحيط بأسرته التي نشأ وترعرع في كفالتها، وعامة؛ وهي تلك الظروف الحيوية التي أحاطت بالمجتمع الذي عاش فيه.

فمن ناحية الأسرة: فإن الشاعر قد نشأ في أسرة اشتهر أهلها بالعلم، ليس في كنو فحسب؛ بل حتى في بعض مدن بلاد هوسا، فجده الرابع الشيخ عمر مالم كبير، الذي قدم من مالي؛ كان من أعلام المعرفة، تخرج من جامعة سنكوري^١ في تمبكتو، وكان يقبل عليه طلاب العلم من بلاد كشنه، وزكرك، ونفي^٢، بله الذين في كنو. وبعد وفاته ورث عريكة العلم بمعهد ابنه الشيخ مالم محمد ميزوري، وبعده الشيخ أحمد بن باقو، الذي كان حفيداً للشيخ مالم كبير، وبعده ابنه الشيخ إبراهيم نظغنى، الذي تربي شاعرنا على يديه، زد على هذا أن جلّ العشيرة لم يكونوا يشتغلون بشيء سوى العلم وخدمته^٣.

فالعلم والذكاء شيان ورثهما الشيخ من آباءه وأجداده - إن صح التعبير - ولا غرابة في ذلك؛ إذ إن الأبحاث السيكولوجية التي أجريت في مجال القياس العقلي قد دلت على أن الذكاء قوة فطرية، واستعداد موروث، وأن أثر الوراثة بالنسبة للذكاء يؤكد

١ - جامع سنكوري: هو الجامع الكبير في تمبكتو، أسس في القرن الخامس عشر الميلادي، وهو من أشهر أمكنة التدريس وأكثرها اكتظاظاً بجموع الطلبة والمدرسين في بلاد التكرور، وخاصة خلال القرن السادس عشر الميلادي، وقد تعاقب عليه إمامة أسرة "أهل أفيت" الصنهاجية، وهي الأسرة التي أنجبت العلامة الأشهر أحمد باب التمبكتي، صاحب التأليف الكثيرة، ومنها: نيل الابتهاج بتطريز الديباج. انظر: مخطوطات تمبكتو، ص ٢٨ و ٤٠.

٢ - فمن طلابه الذين جاءوا من كشنه: مالم باقو Bako، الذي زوجه الشيخ عمر إحدى بناته، فولدت له الشيخ أحمد والد الشيخ إبراهيم نظغنى. ومن الذين أتوا من زكرك: مالم محمد زاب Zabi، جدّ شيخ الحلقة مالم بشير كبير. وممن وفدوا عليه من نفي Nufe: مالم علي بنفي Banufe، جدّ والد مالم شمس الدين صاحب معهد التفسير في كبر. انظر: جلاء البصر في ترجمة جدنا الشيخ عمر كبير، للشيخ محمد الناصر كبير، مخطوط، ص ٩، ٢٥، ٣١.

٣ - المرجع نفسه، ص ٢٣.

-أيضا- علاقة العرق بالذكاء، وللقدرات العقلية بوجه عام^١، وهذا ما يؤكد قول الرسول -صلى الله عليه وسلم- : "تخيروا لنطفكم فإن العرق دساس"، رواه الديلمي^٢.
وفي هذا لأوضح دليل على ما للوراثة والعرق من أثر.

هذا، ويميل بعض العلماء إلى الاعتبار بأن ما يقرب من ٢٥% من ذكاء الفرد هو الذى يخضع لتأثير العوامل البيئية المختلفة، بينما ما يزيد على ٧٥% من هذا الذكاء فمردّه الوراثة، ولا دخل للبيئة فيه^٣.

ومهما يكن من أمر، فالشاعر قد انحدر من سلالة أسرة عريقة في العلم والذكاء، وترى في أحضانها.

وتلت هذه البيئة بيئته العامة؛ وهي مدينة (كنو)، منشؤه ومسكنه، الشهيرة بإيواء العلماء الوافدين إليها، تلك الحاضرة الإسلامية العريقة التي كان مجرد ذكر اسمها يشعل حرارة الأشواق، ويزين أحلام العلماء والباحثين في أفريقيا السوداء، فقد تركت فيه هذه المدينة آثاراً بالغة ظل على ذكرها، خصوصاً تزخرها بالعلماء المتضلعين، ثم صفاء أهلها، ورقتهم، وبساطتهم في مناكب الحياة، حيث كانت منذ أكثر من خمسة قرون ملتقى القوافل البرية القادمين؛ إما للتجارة أو المرور إلى الحج، ويقول بعضهم: (Garin da ba Kano ba dajin Allah)، أي: (ما مدينة غير كانوا إلا غابة عمياء)؛ فقد أنجبت هذه المدينة العديد من الفقهاء والعلماء، وازدهرت فيها الحركة الثقافية؛ مما يؤهلها أن تظل مدينة العلوم والمعارف، وتضلع بدور ريادي في شمال نيجيريا، وخاصة بعد الاستعمار، وذلك بفضل قيام حركة التعليم العربي الحديث فيها، فكان من الطبيعي

١ - عبد المنعم محمد بيومي وطه محمد أحمد البناء، علم النفس للصف الثاني بالمدارس الثانوية- أدبي، الرئاسة العامة لتعليم البنات، الإدارة العامة للتطوير التربوي شعبة الكتب المدرسية، المملكة العربية السعودية، ط٧، ١٤١١هـ - ١٩٩٠م، ص٣٠٢.

٢ - له طرق كلها ضعيفة، قال أبو حاتم الرازي: ليس له أصل، وقال ابن الصلاح: له أسانيد فيها مقال، ولكن صححه الحاكم، ورواه ابن ماجه والدار قطني والحاكم والبيهقي عن السيدة عائشة مرفوعا، بلفظ: ((تخيروا لنطفكم، وأنكحوا الأكفاء وأنكحوا إليهم)). إسماعيل بن محمد العجلوني الجراحي، كشف الخفاء ومزيل الإلباس، تصحيح وتعليق: أحمد الفلاش، مؤسسة الرسالة؛ بيروت، ط٣، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م، ج١، ص

٣ - عبد المنعم محمد بيومي وغيره، علم النفس، ص٣٠٣.

أن يتأثر الشاعر بهذه البيئة، ويكون لها دور في اتجاهه ومسيره، وقديماً قيل: إن الإنسان ابن بيئته، وابن ثقافته التي تتقف بها.

وأما إذا التفت إلى العصر الذي عاش فيه محمد الناصر كَبَر؛ فسيظهر جليلاً أنه قد عاش "في عصر كثر فيه الإنتاج العلمي والأدبي في نيجيريا، وفي عصر ذهبي للثقافة العربية في كَنو (Kano) وذلك لأسباب منها:

١- تشجيع الأمراء للعلماء، من تقريبهم إليهم وبذل الهدايا لهم؛ فتسابق العلماء إلى قرض الشعر في مدح أمرائهم. ولا يخفى دور أمير كَنو (Kano) عبد الله بايرو في إنشاء المدارس العربية^١.

٢- منافسة قلمية بين العلماء في كَنو (Kano)، خصوصاً بين شيوخ الطرق الصوفية، كانت هذه دافعاً قوياً في ازدهار الإنتاجات العلمية والأدبية في كَنو (Kano) خصوصاً، وفي نيجيريا عموماً.

٣- كثرة العلماء الوافدين إلى كَنو (Kano) من أوطان عربية مختلفة. تدفقت وفود العلماء إلى كَنو (Kano) في هذه الفترة.

٤- كون بعض رجال الدولة علماء، حظيت هذه الفترة بعلماء متفنيين من أصحاب الحلّ والعقد، أمثال وزير كَنو غطاطو (Waziri Gidado) والي سليمان، وقاضي كَنو إبراهيم ميغاري (Mai-gari).

٥- إنشاء مدرسة العلوم العربية ومدرسة الشريعة. وقد أدت الأولى دوراً خطيراً في تطوّر اللغة العربية والدراسات الإسلامية في جميع أنحاء نيجيريا^٢. ويقول شيخو سعيد غلادنتي في معرض حديثه عن تطوّر اللغة العربية في تلك الفترة: "... بدأ بصيص من النور يسطع في الثلاثينات عندما أنشأت الحكومة مدرسة الشريعة الكبرى، التي أصبحت فيما بعد مدرسة العلوم العربية بكنو..."^٣.

١- شيخ عثمان كَبَر، بعض الظواهر الفنية في شعر مولانا الدكتور محمد الناصر كَبَر، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، الجماهيرية العظمى - ليبيا، ط٤، ١٩٩٧م، ص ١١ - ١٢.

٢ - المرجع نفسه، ص ١٢ - ١٣.

٣ - شيخو أحمد سعيد غلادنتي، حركة اللغة العربية وآدابها في نيجيريا، دار المعارف - القاهرة، ط١، ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م، ص ١٦٠.

هذه هي بعض الأسباب، التي يبدو أنها قد ساعدت على ازدهار الثقافة العربية في مدينة كنو في أوائل منتصف القرن العشرين، حيث كثر الإنتاج العلمي، وحظيت المكتبة العربية النيجيرية بالثروة العلمية.

وفي ذلك العصر، وفي محيط تلك البيئة، وُلِدَ مولانا الشيخ محمد الناصر كَبَرٌ^١.

نسبه:

هو محمد الناصر بن محمد بن المختار بن محمد الناصر بن محمد مَيَزُوري (Mai-zaure) بن الشيخ عمر (الشهير بمالم كَبَر (Malam Kabara) بن محمد المختار بن الخليفة بن صالح بن علي بن داو بن كبر فَرَمَ عَلُو (أخو أسكيا محمد توري) وهو من قبيلة صنهاجية، وينتهي نسبه إلى الصحابي الجليل سيدنا جابر بن عبد الله الأنصاري - رضي الله عنهما -^٢.

وأما نسب الشيخ عمر مالم كَبَر من جهة أمه فهو حسني؛ لأنه ينتهي بسبب والدها إلى سيدنا العلامة أحمد الصقلي - رضي الله عنه^٣.

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 بغرناغاوا - هي من ضواحي مدينة كنو - كانت ولادته في شهر شوال سنة ١٣٤٤ هـ - ١٩٢٤ م"^٤. وقال - أيضاً - في كتابه " الشعر الصوفي النيجيري": " ولد الشيخ محمد الناصر كبر في غُرْنِغاوا، يوم الخميس، في شهر شوال، عام (١٣٣٤ هـ، الموافق عام ١٩١٢ م)"^٦.

١ - شيخ عثمان كَبَر، بعض الظواهر الفنية في شعر مولانا الدكتور محمد الناصر كَبَر، ص ١٤.

٢ - محمد الناصر كبر، نسب الإمام سنكوري الأنوار، مخطوط، ص ١ - ٨ .

٣ - المصدر نفسه، ص ٨.

٤ - شيخ عثمان كبر، بعض الظواهر الفنية في شعر مولانا الشيخ محمد الناصر كبر، ص ١٤.

٥ - من ضواحي مدينة كنو، وتبعد عنها بخمسة أميال تقريبا.

٦ - شيخ عثمان كبر، الشعر الصوفي النيجيري، النهار للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٢٢٢ وما بعدها.

ويقول متبولي شيخ كبر:

"... ولد الشيخ محمد الناصر كبر في غُرِنِغَاوَا، يوم الخميس، في شهر شوال، عام (١٣٣٤هـ، الموافق عام ١٩١٢م)^١".
ويؤكد الفاتح قريب الله قول شيخ عثمان كبر الثاني، حيث أعاد القول بلفظه ومعناه: "وُلِدَ الشيخ في غُرِنِغَ (Guringa) أو غُرِنِغَاوَا (Guringawa)؛ من ضواحي مدينة كنو، يوم الخميس في شهر شوال عام ١٣٣٤هـ - ١٩١٢م^٢.
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 الصغير في الذكور^٣.

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

٢ - الفاتح قريب الله، الكوكب الدرّي في ترجمة العلامة الشيخ محمد الناصر الكبري، من دون مطبعة، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م ص ١٩.

٣ - محمد الناصر كبر، ديوان نغمات الطار في حلقات الأذكار، ص ١٦١.

المبحث الثاني

نشأته وتعلمه ووفاته

توفي والد محمد الناصر ولم يجاوز ابنه السنة السادسة من عمره، فقام بكفالاته أحد أعمامه، ووارث عريكة العلم في معهد(كبر) آنئذ: الشيخ إبراهيم بن أحمد الشهير بنظغني (Natsugune)، ذلك الصوفي الزاهد الورع، والبحر الحضم، الذي لا ساحل له في ميدان المعرفة، الذي شهد بفضلته وتشفه الحُبِّ والخِبِّ. لقد اعتنى الشيخ إبراهيم ببيئته هذا غاية الاعتناء، ووفر له جميع ما يحتاج إليه في الحياة، وأمهه بما يضمن به الآباء على أبنائهم، وظل تحت رعايته إلى أن توفاه الله، بعد أن قضى معه ثلاثاً وعشرين سنة^١.

وكان الشيخ محمد الناصر كبر يختلف عن سائر الأطفال في تصرفاته وحركاته، فهو لا يلعب كثيراً معهم، ولم يكن له صديق إلا الكتاب، أو من يجتمع معه في المدرسة فيصاحبه للمذاكرة، وكان كذلك محباً للعبادة منذ نعومة أظفاره، فكان يؤذن للصلوات الخمس وهو طفل صغير. وكان الناس يبادرون إلى الصلاة بمجرد سماع أذانه، الأمر الذي جعل بعض الناس أن يلقبوه بـ "كونا صلا" (Kwana Sallah)، أي: قائم الليل؛ وذلك لكثرة عبادته^٢. والفضل في ذلك يرجع إلى مربيه الشيخ إبراهيم نظغني.

تعلمه وعلمائه:

لم يكن حب الشيخ مقصوراً على العبادة دون القراءة، بل كثيراً ما بعد أن التحق بالكتاب، وكان يرى في المنام أنه يذهب إلى المدرسة؛ فيستيقظ في منتصف الليل، وينسل من البيت بدون معرفة أهله، ويذهب إلى الكتاب، فكان الحراس يخافون منه ظناً بأنه غير إنسان؛ إذ لا يتصور خروج رجل من بيته في مثل هذا الوقت، بله طفل صغير في السادسة من عمره، وعندما يصل إلى الكتاب يجعل يده الصغيرة ويفتح الباب من الداخل، فيجلس وينتظر نور الصباح بعد أن يصلي الفجر، ثم يشرع في القراءة حتى

١ - المتبولي شيخ كبر، التصوير البياني في شعر الشيخ محمد الناصر كبر، ص ٦.

٢ - شيخ عثمان كبر، شخصية الشيخ محمد الناصر كبر وأدبه، رسالة مقدمة تكملة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية، جامعة الخرطوم، ١٩٨٠م، ص ٤٠.

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^١.

ختم القرآن الكريم في خلوة الشيخ محمد غجيري (Gajere) بسورنطنكي (Soron-dinki) في مدينة كنو، على يدي أستاذه: الشيخ معاذ، والشيخ سركي (Sarki)، ولم يتجاوز سبع سنين، ثم عكف على طلب العلوم النقلية والعقلية على أيدي كثير من أكابر علماء مدينة كنو، كما استفاد من العديد من علماء العالم الإسلامي، كالمدينة المنورة، والعراق، وتونس، والسودان، ومصر، وليبيا، وموريتانيا، ومالي، أمثال:

١- الشيخ إبراهيم بن أحمد الكبرى المشهور بنظغني (Na-tsugune) (ت ١٣٦٠هـ): الذي تولى تربية الشيخ طيلة ثلاثاً وعشرين سنة، وفي خلال هذه الفترة أخذ عنه علم الفقه، فقرأ عنده كتاب "الأخضري"، و"العسكري"، و"رسالة ابن أبي زيد القيرواني"، و"المختصر"، وغيرها، وفي علم النحو قرأ عنده: "ملحة الإعراب"، و"الآجرومية"، و"ألفية ابن مالك"، وفي علوم اللغة والأدب، قرأ: "المعلقات السبع"، و"مقامات الحريري"، وقرأ عنده في علم الحساب والفلك: "كتاب المقرعي"، و"والسراج"، وفي علم المنطق: "كتاب الملوي"، وفي علم التصوف: "كتاب الحكم لابن عطاء الله السنكدي، وشرحه لابن عبّاد، و"إيقاظ الهمم"، والشرقاوي، والشرنوبلي، وغيرها، وفي علم التوحيد قرأ عنده أكثر من خمسين كتاباً، منها: "بدأ الأمالي"، و"محصل المقاصد"، و"نظم الكبرى" للشيخ الطاهر قيرم، و"إضاءة الدجنة في اعتقاد أهل السنة"، و"دليل القائد"، و"المنهل العذب"، و"المنهج الفريد"، و"متون السنوسيات السبع"، و"منظوم السنوسيات السبع"، وغيرها، وفي علم الوثائق والأحكام: "كتاب البهجة"، و"الميّارة على شرح التحفة"، و"الرحبة"، و"شروحه"، وفي علم الحديث: "كتاب الشفا"، و"موطأ مالك"، وصححي البخاري ومسلم^٢.

٢- الشيخ إبراهيم بن عثمان (قاضي قضاة كنو) (ت ١٣٨٢هـ - ١٩٤٢م)، قرأ الشيخ عنده في علم التفسير: "تفسير الجلالين"، و"ضياء التأويل في معان التنزيل" للشيخ عبد الله بن فودي، وفي علم النحو: "مغني اللبيب" لابن هشام الأنصاري، و"ألفية ابن

١ - محمد الناصر كبر، ديوان نغمات الطار في حلقات الأذكار، ص ١٦٣.

٢ - محمد الناصر كبر، جبر خاطر في ذكر شيوخ الفقير محمد الناصر، مطبعة دار القادرية، كنو

- نيجيريا، ط ١، م. ت، ص ٢.

معطي"، و"ألفية السيوطي"، و"كافية ابن مالك"، و"قواعد الإعراب" لابن هشام الأنصاري، و"منظومه"، و"ابن الهائم"، و"شرح منظومه"، و"شرح منته، وكتاب: "شذور الذهب"، و"قطر الندى وبل الصدى" لابن هشام، وفي علم الأصول: "الكوكب الساطع"، و"شرح: "سلم الطالع"، و"جمع الجوامع" مع شرح تاج الدين السبكي، وقرأ عنده في علم المنطق: "سلم المرونق"، وفي علم العروض: "الخرجية"، وشرحها، وفي علم البلاغة: "الجوهر المكنون"، وشرحها "حلية اللب المصون"، و"عقود الجمان" للسيوطي، وفي علم اللغة قرأ عنه: "القاموس المحيط"، و"المصباح المنير"، و"مختار الصحاح"، وفي الأدب: "دالية" لابن الناصر، و"دالية ابن دريد"، و"تحفة المودود" لابن مالك، و"المعلقات السبع"، وقرأ عنه في علم التصوف: "الفيوضات الربانية"، و"تنبيه المغتربين"، و"الفتح الكبير في ضمّ الزيادة إلى الجامع الصغير" للشيخ يوسف النبهاني، وفي علم الفقه: "جامع المنافع" شرح مختصر خليل لأحمد باب التمبكتي، وفي علم الطبيعة: "منظومة الشيخ محمد بللو" مع شرحها له، وفي علم الاشتقاق: "العلم الخفاق"^١.

٣- الشيخ مصطفى قاضي (بِثْ) (Bichi) الساكن في كوراوا (Kurawa)، قرأ عنده: "ألفية ابن مالك"، و"احمرار بن بونه"، وفي علم القراءات: "الشاطبية"، وفي علم العروض: "أرجوزته في علم العروض"، وفي علم الأوقاف: "الدر والتبريق في علم الأوقاف"، وفي علم المنطق: "إيضاح المبهم في معاني السلم"^٢.

٤- الشيخ محمد الثاني (نائب غمام الجامع الكبير في كنو) (ت ١٣٧٩هـ - ١٩٥٨م)، تتلمذ الشيخ عنده سبع سنوات تقريباً، وفي خلالها قرأ عنده في علم التصريف: كتاب: "الحصن الرصين" للشيخ عبد الله بن فودي، "مروي الصدى في علم التصريف"، و"لامية الأفعال"، وغيرها^٣.

٥- الشيخ محمد إئو (إمام الزاوية)، كان الشيخ يقرأ عنده "مختصر الشيخ خليل" في علم الفقه، وهو يأخذ منه علم التوحيد^٤.

١ - محمد الناصر كبر، جبر خاطر في ذكر شيوخ الفقير محمد الناصر، ص ٢٠.

٢ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٣ - الفاتح قريب الله، الكوكب الدرّي في ترجمة العلامة الشيخ محمد الناصر الكبري، ص ٢١.

٤ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٦- الشيخ محمد عبد الرحمن بن أحمد الغاوي التمبكتي (ت ١٣٨٠ هـ)، أخذ عنه في علم الحديث الشريف: الصحيحين، و"موطأ مالك"، و"سنن أبي داود"، و"الترمذي"، و"النسائي"، و"ابن ماجه"، و"كتاب الشفا".

٧- الشيخ محمد الحريري الدمشقي البيروتي: روى عنه الشيخ: "ثبت النبھاني"، و"الجامع المحيط بكل العلوم والفنون"، وجميع ما تصح رواته عنه وعن شيخه العلامة يوسف بن إسماعيل النبھاني - رضي الله عنه -.

٨- الشيخ المحدث عبد الكريم المعروف بـ (مالم سابو) الكنوي، الساكن في قوفر ونبي (Kofar wambai)، قرأ عنده في علم الحديث: "التجريد الصريح لأحاديث الجامع الصحيح"، وفي علم المصطلح: "ألفية العراقية".

٨- الشيخ محمد ابن شراح: أخذ عنه الشيخ علم الرسم.

٩- الشيخ محمود الجنزوري الأزهري الطرابلسي: أخذ عنه الشيخ كتاب: "السلم في علم المنطق" مع حاشية البيجوري.

١٠- الشيخ أبو العباس أحمد الكتاغمي التجاني المدني مهاجراً: روى عنه الشيخ الصحيحين والسنن الأربعة، وكتاب الموطأ، والشفا وغيرها.

١١- الشيخ محمود (إمام وخطيب مدينة بوئي Bauchi): روى عنه الصحيحين وغيرها.

١٢- الشيخ الكاظمي البغدادي^١.

وقد تلقى على أيديهم اللغة العربية وعلومها، والدراسات الإسلامية وفروعها، وغير ذلك مما توصلت إليه ثقافة أهل عصره، كعلم الفلك، والنجوم، والمنطق، والفلسفة، وعلم الحساب، وخط الرمل، وغير ذلك.

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 علمائه، ورأى أن ليس هناك من يروي غلته، فاكتفى بمطالعة الخاصة، وانقطع للتدريس، وخاض في ميدان التأليف وهو ابن بضع وعشرين سنة، وورث عريكة العلم في

١ - الفاتح قريب الله، الكوكب الدرّي في ترجمة العلامة الشيخ محمد الناصر الكبري، ص ٢١.

معهد كبر^١ بعد وفات الشيخ إبراهيم نظغني، فأمه الطلاب من كل ناحية من نواحي نيجيريا وغيرها، وذاع صيته في الآفاق، وصار خادماً للعلم والدين بعامه، والطريقة القادرية بخاصة^٢.

وأما علماؤه في الطريقة القادرية، منهم:

١- الشيخ سعد بن أحمد الغدامسي البليلى: أخذ الشيخ عنده بعض أورد الطريقة المنزلية السمانية القادرية.

٢- الشيخ آدم نمعج الفلكي (ت ١٣٤٣هـ) أخذ عنه الورد القادري.

٣- الشيخ محمد المجتبى بن خطر الشنقيطي (بموريتانيا)، أخذ عنه الشيخ الإجازة في الطريقة القادرية.

٤- الشيخ محمد بن الشيخ أبي الحسن السمان (بالمدينة المنورة)، أخذ عنه الإجازة في الطريقة السمانية في عام (١٣٥٥هـ - ١٩٣٥م).

٥- الشيخ محمد الفاتح الشيخ قريب الله (بالسودان) (ت ١٩٨٦م) أخذ عنه الورد القادري والخلوتي والسماوي القريب، وأعطاه الخلافة العامة في الطريقة السمانية، وذلك في عام (١٣٥٦هـ - ١٩٣٦م).

٦- الشيخ تين حَجَّو/ شيخ القادرية بكردفان (السودان)، أخذ على يديه الإجازة في الطريقة القادرية وبعض أوراها.

٧- الشيخ إبراهيم سيف الدين القادري، الخليفة الأكبر للشيخ عبد القادر الجيلاني (بغداد)، أخذ عنه الورد والإجازة في الطريقة القادرية^٣.

يعد الشيخ من أكبر علماء نيجيريا، ونوادير أدبائها في القرن العشرين الميلادي، وقد ساهم في تأسيس الكثير من مراكز العلم في نيجيريا وجمهورية النيجر، كما تخرّج على يديه كبار العلماء، والأساتذة، والقضاة والسياسيين، في كلتا الدولتين^٤.

١ - أسس هذا المعهد الشيخ مالم كبر، في حوالي سنة (١٧٨٧م)، انظر: الثقافة العربية في نيجيريا، للدكتور علي أبي بكر، ص ١٦٩.

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

٣ - الفاتح قريب الله، الكوكب الدرّي في ترجمة العلامة الشيخ محمد الناصر الكبري، ص ٢٢.

٤ - المرجع نفسه، ص ٢٢.

انتقل الشيخ إلى الرفيق الأعلى في منتصف ليل الجمعة ٢٠ جمادى الأولى
١٤١٧هـ، الموافق ٤ أكتوبر ١٩٩٦م، بداره المعروف بدار القادرية في كنو، فشاع خبر
وفاته صبيحة يوم السبت، فهرع الناس إلى داره من جميع أنحاء مدينة كنو وخارجها.
وصلى عليه أكبر تلاميذه الشيخ 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^١.

١ - محمد موسى صالح، التنسيقات الصوتية في شعر الشيخ محمد الناصر كبر، ورقة مقدمة في
المؤتمر الدولي الرابع للغة العربية، ص ١٩٤.

المبحث الثالث

نتاجه الأدبي وثناء العلماء عليه

نتاجه الأدبي والعلمي:

خلف الشيخ للمكتبة الإسلامية كُتُباً 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^١.

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، منها:

١. إتحاف الأحياء بشرح " إذا شئت أن تحيا"، (مخطوط).
٢. إتحاف الخلائق بحقيقة الطريقة القادرية وأسماء الطرائق، (مطبوع).
٣. الإجازة القادرية في الطريقة الكبرى المحمدية، (مخطوط).
٤. الأجوبة الناصرية في الأسئلة النيجيرية، (مطبوع).
٥. الأحاديث المدونة في تحرير أحاديث المدونة.
٦. إحسان المنان في إبراز خبايا القرآن إلى كل حوارى فقراء الزمان (ترجمة القرآن الكريم بلغة هوسا).
٧. أحسن الصريف في التعريف بمصحف نيجيريا الشريف.
٨. أدلة السنة على أن ميعاد القادرية روض من رياض الجنة، (مخطوط).
٩. أزهار الحديقة في ترجمة سيدي الإمام عبد الكريم المغيلي.
١٠. الآس والماس في رحلتي إلى القاهرة، وليبيا، وتونس، ومراكش، وفاس، (مخطوط).
١١. الأسرار اللطيفة فيما يقول النبي صلى الله عليه وسلم من الأذكار المنيفة، (مخطوط).
١٢. الإسلام والإزالة ضدان لا يجتمعان، (مخطوط).
١٣. الأصول العريقة في معرفة أحكام أورااد الطريقة، (مخطوط).

١ - محمد موسى صالح، التنسيقات الصوتية في شعر الشيخ محمد الناصر كبر، ص ٥١.

١٤. إضاءة البلاد بحقيقة الميعاد، (مخطوط).
١٥. إفادة الأنبياء بقصة الشيخ مع الجباء، (مخطوط).
١٦. أفضل الوسائل وأقرب الطرق لكل موصل وواصل في اختصار الشمائل والتقريب إلى الله تعالى بنية الكامل، (مخطوط).
١٧. الإمدادات القوية في المزارات الكنوية، (مخطوط).
١٨. الأنجم الدرية في حكم أورد الكنتية، (مخطوط).
١٩. بيان وجوب إقامة المولد النبوي على جميع المسلمين، (مخطوط).
٢٠. تأكيد النهي والزجر في تحريم النداء بالصلاة خير من النوم قبل طلوع الفجر، (مخطوط).
٢١. تحرير أعيان القرن الحادي عشر وبعض الثاني عشر، (مخطوط).
٢٢. تحفة الصنهاجي في نفحات صاحب المعراج - صلى الله عليه وسلم -، (منشور).
٢٣. تحفة الطلاب (منظومة في علم النحو)، (مخطوط).
٢٤. تدريس إدريس في إباحة ضرب البندير على ذكر الملك القدوس ووصف أولئك الأقسام أرباب الخندوس النفيس ووصف شرايهم في الدنان على متن الطروس، (مخطوط).
٢٥. تعريف الغوغاء بمحاسن الإيطاء، (مخطوط).
٢٦. تعريف عدنان بجميع قادرية السودان، (مخطوط).
٢٧. تنوير الجنان في تبويب التفسيرين الرهان: ضياء التأويل، وكفاية ضعفاء السودان لعلامة السودان الشيخ عبد الله بن فودي، (تحت الطبع).
٢٨. خلاصة التحرير في الذكر بالأنفاس والبندير، (مخطوط).
٢٩. رحلة الفقير محمد الناصر بن المختار إلى الأراضي المقدسة في المشرق والمغرب، (مخطوط).
٣٠. رسالة في حكم رفع الحكم واستئنافه إلى قاض آخر، (مخطوط).
٣١. رسالة في الرد على من يقول إن الله تعالى خلق نفسه بنفسه، (مخطوط).
٣٢. ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار.
٣٣. سبيل الجنة في تربية الطريقة القادرية المبنية على الكتاب والسنة، (مطبوع).
٣٤. شرح قصيدة "نفسى لطفه شائقة" للإمام المنزلي، (مخطوط).
٣٥. شنف الجوارى الحوارى في علم التوحيد على مذهب الأشاعرة، (مخطوط).

٣٦. طريق النجاة في إقامة الصلاة، (مطبوع).
٣٧. طريق الوصول إلى مقام السادة الفحول، (منشور).
٣٨. الفتح الأكبر في ترجمة الشيخ إبراهيم والشيخ عمر كبر، (مخطوط).
٣٩. فتح الجبار في الدخول على الملك الواحد القهار من باب الذل والانكسار الذي هو مشرب القادرية الكبار، (مطبوع).
٤٠. فتح القريب المجيب في مفردات مغني اللبيب، (مخطوط).
٤١. قمع الفساد في تفضيل السدل على القبض في هذه البلاد، (مطبوع).
٤٢. المعهد المانوس في ضم مواد اللسان العربي إلى القاموس، (مخطوط).
٤٣. النفحة المسكية في سيرة أشرف البرية (ألفية السيرة النبوية)، (مطبوع).
٤٤. ينبوع الصفا في تحرير بيانات الشفا، (في مجلدين)، (منشور)^١.

ثناء العلماء عليه:

مدح الشيخ وأثنى عليه الكثير من علماء عصره وبعض تلاميذه، نثراً وشعراً، داخل نيجيريا وخارجها، منهم:

- ١ - شيخه ومريه إبراهيم أحمد المجتبي (نظني)، أنه قال لتلميذه الشيخ يحيى الكبري ذات يوم: "إن الناصر هو المظهر لكل ما أخفيت"^٢.
- ٢ - شيخه الشيخ محمد الفاتح الشيخ قريب الله، وهو يكتب له الإجازة: "لما تبين لي أن الرجل المحب لطريق أهل الله: الشيخ محمد الناصر بن محمد بن محمد الكنتي الكنوي، صالحاً لطريق القوم، وإرشاد البرية إلى مناهل العذبة النبوية، ومستحقاً لخلع هذه الخلع التشريفية..."^٣.

١ - الفاتح قريب الله، الكوكب الدري في ترجمة العلامة الشيخ محمد الناصر الكبري، ص ٥١ -

٦٠.

٢ - قريب الله محمد الناصر كبر، مواهب الرحيم في ترجمة نجل أحمد إبراهيم، م. مط، ط ١، م. ت، ص ١٧.

٣ - محمد الناصر كبر، جبر الخاطر، مخطوط، ص ١٠.

٣ - شيخه الشيخ تين حجّو (شخ الطريقة القادرية بكردفان - جمهورية السودان) :
"لما رأيت الطالب الراغب الفاضل المتورع المسمى بالشيخ محمد مستحقاً لهذه العصمة
الشريفة؛ فقد لقتته كلمة التوحيد...".^١

٤ - شيخه العلامة المحدث أحمد بن الشيخ عبد الرحمن الكتاغمي، المهاجر إلى مدينة
الرسول - صلى الله عليه وسلم -، قال وهو يكتب له الإجازة في كتب الحديث
الشريف: "...الأخ الفاضل الحبيب الكامل، ذو المناقب الحسان، المتعلق بأذيال
الأخبار، أحد أقمار تلك الديار، الشيخ محمد الناصر بن الشيخ محمد...".^٢

٥ - الشيخ الدكتور الوزير جنيد (ت ١٩٩٧م) بن محمد البخاري الصوكوتي (أديب
نيجيريا ووزير سلطنة صوكوتو الإسلامية)، قال في فاتحة رسالته التي أرسل بها إلى
الشيخ في الثلاثينات، وهو يهنئه بحجته الأولى: " إلى سيدي، وأستاذي، وعزيزي،
وراحة قلبي، ذلك العلامة النحرير، والفهامة السجير، والمربي الكبير، القادري المجتوبي،
ذلك الحاج محمد الناصر... من جنيد تلميذك الحقير الوقير، سامحه الله تعالى". وقال
في آخر رسالة أخرى^٣:

إلى الناصر المحبوبِ ألف تحيةٍ * * وألفَ سلامِ عاطرانِ مع القَطْرِ
حبيبي وأستاذي العليمِ وصَفَوْتِي * * ولستُ بناسِ ذكره غَايَةَ الدَّهْرِ
جزاكِ إلهُ العرشِ خيراً ونعمةً * * ورقّاكِ في درجِ المَرّاقِي التي تَدْرِي
وأعني مراقي الأولياءِ أولي النُّهي * * كما كنتَ تَقْفُو في خُطَاهُمْ عَلَى إثرِ
ولا تنسَ مَع طولِ الليالي بِصُحْبَتِي * * ولا تَنْسِنِي في دعوة ساعة السَّحْرِ

٦ - الشيخ آدم عبد الإلوري (ت ١٩٩٣م)، (الأديب المؤرخ، ومدير مركز التعليم
العربي بلاغوس - نيجيريا)، كان يصف الشيخ بـ " نابغة العصر ونافذة الشعر"^٤.

٧ - الشيخ إبراهيم إنياس الكولخي - رضي الله عنه -، وهو في معرض حديثه عن
من لقيهم من علماء مدينة كنو، في رحلته الحجازية:

١ - محمد الناصر كبر، جبر خاطر، ص ١٥.

٢ - الفاتح قريب الله، الكوكب الدرّي في ترجمة العلامة الشيخ محمد الناصر الكبري، ص ٢٤.

٣ - المرجع نفسه، ص ٢٥.

٤ - آدم عبد الله الإلوري، مصباح الدراسات الأدبية في الديار النيجيرية، من دون مطبعة، ط ١،
١٩٦٧م، ص ٤٣.

كَذَاكَ النَّاصِرِ الرَّعِيمِ الْقَادِرِي * * وهو مُحِبِّي مُخْلِصاً وَنَاصِرِي

٨ - العالم العلامة السنِّي الشيخ علي بن محمد الكماسي القادري، يقول في رائية له^١:

أَرَى شَيْخِي وَمُعْتَمَدِي * * وَنَاصِرِ دِينِنَا بَخْرًا
إِذَا مَا جِئْتَ سَاحَتَهُ * * نَقَّادَفَ مَوْجُهُ دُرَّرًا
فَتَأْتِي عِنْدَ حَضْرَتِهِ * * جَوَاهِرَ عِلْمِهِ غُرَّرًا
فَقَدْ مَا شِئْتِ مِنْ أَسْرًا * * رِ تَوْحِيدِ بَعِيرِ مِرَا
وَقُلْ لِحَسُودِ حَضْرَتِهِ * * إِذَا مَا اشْتَدَّ وَاسْتَعَر
أَتَكْفِي كَفَّكَ الْيُسْرَى * * لِسَدِّ الْبَدْرِ إِنْ ظَهَرَ

٩ - الشيخ أسامة عبد الكريم الرفاعي، قال في تقرّظه لكتاب " ألفية السيرة " للشيخ محمد الناصر:

"... وإني لست أهلاً لما وضعني فيه سيدنا الشيخ من مقام، ولكن حسن ظنه جعلني يحبني ويكرمني بهذه المنزلة الرفيعة، فكان أن رأيت علماً عظيماً، وفهماً لعقيدة السلف الصالح - بالله تعالى ورسله عليهم الصلاة والسلام - لا يعد له فهم..."^٢.

١٠ - البروفيسور عبد الله الطيب السوداني، قال في إحدى زيارته إلى الشيخ، بتاريخ (١٢ / ٠٦ ، ١٤٠٨ هـ): "... إن الشيخ بحر لا سحل له..."^٣، ثم أردف هذه الكلمة الجامعة لكل فضيلة ببيتين هما:

جَزَاكُمُ اللَّهُ خَيْرًا إِنَّ مَجْلِسَكُمْ * * فِيهِ الْعُلُومُ وَمِنْهُ الْفَضْلُ يُكْتَسَبُ
فِيهِ الصَّفَاءُ وَفِيهِ الْيُسْرُ مُنْصِلٌ * * وَعِنْدَكُمْ دَرَجَاتُ الْعِلْمِ وَالْأَدَبِ

١١ - السيد فراح الطيب السراج، بجمهورية السودان^٤:

ويحسب نيجيريا فخاراً في الوري * * (كَبْرُ) الْكَبِيرِ الْقَدْرِ فِي الْعُلَمَاءِ
هَذَا مُحَمَّدٌ بِاسْمِهِ وَفِعَالِهِ * * وَالْمَفْرَدُ الْمَرْمُوقُ فِي الْعُظَمَاءِ
الْأَلْمَعِيُّ اللُّوزَعِيُّ الْمُتَمِّي * * فَضلاً وَأَخلاقاً إِلَى النَّبَلَاءِ

١ - الفاتح قريب الله، الكوكب الدرّي في ترجمة العلامة الشيخ محمد الناصر الكبري، ص ٢٦.

٢ - المرجع نفسه، ص ٢٦.

٣ - المرجع نفسه، ص ٢٧.

٤ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

١٢ - الدكتور بدوي دشين السُّوداني، قال في قصيدة رحب بها الشيخ حينما زار جمهورية السودان^١:

قد جاءنا الشَّيْخُ فانهلتُ بمقدمه ** سحائبُ الخَيْرِ والعِرْفَانِ تَنْهَمِرُ
محمَّدُ ناصر الدِّينِ الحنيفِ يُري ** في كلِّ صقعٍ له من جَهْدِهِ أَثَرُ

١٣ - الأستاذ مصطفى سند السُّوداني، قال في قصيدة بالغة ستاً وعشرين بيتاً يمدح فيها الشيخ:

فهل يقرن الإحسانُ إلا باسمِه ** ولولاه لم يَرْقُ بمغربنا فَجْرُ
هو الكبري الفذ مؤئل كبرنا ** وحاشاهُ من حسنِ الطباع به كبر
يخوض مدرات العلوم كما ** أنيط به رفع النَّباهة والنَّشر

١٤ - الدكتور محمد المختار أحمد أتمَّ القادري المحمدي - رحمه الله -، قال وهو في معرض حديثه عن براعة الشيخ في التأليف: "... كتب في العلوم الشرعية وكأنه لا يلتفت إلى الناحية الروحية، ثم يكتب في الناحية الروحية وكأنه شعرات بدنه كلها تأليف..."^٢.

١ - الفاتح قريب الله، الكوكب الدري في ترجمة العلامة الشيخ محمد الناصر الكبري، ص ٢٧.

٢ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الثالث

الأسلوبية المفهوم والإجراء

وتحه مبحثان:

- المبحث الأول: الأسلوبية المصطلح والمنهج.**
- المبحث الثاني: مناهج التحليل الأسلوبي.**

المبحث الأول

الأسلوبية المصطلح والمنهج

أولاً: تعريف الأسلوبية ونشأتها:

الأسلوبية مصطلح كثرت حوله الدراسات، واختلفت فيه الآراء، وقد عرف تطوراً في مساره ومراحل تشكله، وتمدداً في مفهومه؛ لارتباطه بمراجع فكرية متعددة، وغنية في الآن نفسه.

لقد أجرى هاتزفيلد إحصاء عن المؤلفات التي كُتبت في الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من القرن الماضي (١٩٠٢ - ١٩٥٢م)، فعَدَّ ألفي مؤلف^١. والأسلوبية لغة: "هي لفظة مشتقة من كلمة (الأسلوب) الذي يعد جذر الكلمة، وهو مأخوذ من المادة اللغوية (سلب)، وتعني: السطر من النخيل. وكل طريق ممتد فهو أسلوب. والأسلوب -أيضاً- : الطريق، والوجه، والمذهب. ويجمع في (أساليب). والأسلوب: الفن. -كذلك- يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي: في أفانين منه^٢. الوحدة الثانية للكلمة هي اللاحقة "ي"، وهي صفة العلم، أو المنهج، وتفكيك الوجدتين تعطينا عبارة علم الأسلوب، ولقد سبق الأسلوب الأسلوبية إلى الوجود والانتشار، فالأول - حسب القواميس - ظهر في بداية القرن الخامس عشر، أما الثاني فتأخر إلى بداية القرن العشرين^٣.

ويشير بيير جيرو إلى أن "القواميس تقترح علينا ما لا يقل عن عشرين تعريفاً لكلمة الأسلوبية"^٤.

من خلال هذه التوطئة تبرز إشكالية صعوبة تحديد تعريف لهذا المصطلح، حيث يظهر أن الأسلوب مفهوم عائم؛ لأنه قد تشكل لهذا المصطلح دلالات متعددة

١ - أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه"، مجلة فصول، ج٥، العدد ١، ص ٦٣.

٢ - الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت د.ط، د.ت، مادة (سلب).

٣ - المصدر نفسه، ص ٦٠ - ٦١.

٤ - بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة والنشر، حلب، سوريا، ط٢، ١٩٩٤م، ص ١٠.

فيرى صلاح فضل أن العالم الفرنسي (جوستاف كويرتج) بشر بعلم يبحث في الأسلوب عندما اتجه سنة (١٨٨٧م) إلى فكرة " الأسلوب الفرنسي المهجور من خلال أن واضعي الدراسات يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب طبقاً للمناهج التقليدية، فيما رأى هو أن هذا النوع من البحث يجب أن يتجه إلى أصالة التعبير الأسلوبي وخصائصه، ومن ثم فإنّ النقاد قد حددوا آنذاك مجالات علم الأسلوب الحديث بحثاً عن التعبير المتميز، وأجزوها في سبعة أبواب:

- ١- أسلوب العمل الأدبي.
- ٢- أسلوب المؤلف.
- ٣- أسلوب مدرسة معينة.
- ٤- أسلوب عصر خاص.
- ٥- أسلوب جنس أدبي محدد.
- ٦- الأسلوب الأدبي من خلال الأسلوب الفني في عصر معين.
- ٧- ومن خلال الأسلوب الثقافي^١.

فالأسلوب في مفهومه اللغوي عموماً يراد به: الطريقة؛ طريقة الكتابة، وفن التعبير عن كوامن النفس والحياة، وإذا ما وُسِّعَ مفهومه شمل طرائق الحياة المختلفة، كطريقة المعاش، واللباس، والمسكن، فكلها طرائق وأفانين تتباين من شخص إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى، ومن زمان إلى آخر، وتعبّر عن ميولات أصحابها الفكرية، والثقافية، والسيكولوجية^٢.

والباحث في الدرس الأسلوبي بالكاد يعثر على تعريف محدد لمصطلح الأسلوب، بل إن تعاريفه ومفاهيمه مختلفة ومتباينة تباين المدارس البلاغية، واللسانية، والأسلوبية، والاتجاهات الأدبية، والنقدية، والفنية، والثقافية، ومناهجها^٣. ومهما يكن فإنه من خلال

١- صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الأفاق الجديدة، بيروت - لبنان، ط ١، ١٩٨٥م، ص ١٥.

٢- لخضر علي، الرؤية والأسلوب في شعر دعبل الخزاعي، دراسة أسلوبية، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة لخضر حاج - باننة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١١م، ص ٥١.

٣- معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، دار الهدى، الجزائر، ٢٠٠٧م، ص 3.

بعض المعاجم العربية، يبدو الأسلوب هو: الطريق، أو المنهج، أو المسلك، أو السبيل، التي يسلكها المؤلف، أو المبدع؛ للتعبير عن أفكاره ومعانيه، أو كما قال "بيار جيرو" هو: "الطريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة"^١، أو كما قال "بوفون": "الأسلوب هو الشخص نفسه"^٢، وربطه ابن خلدون بالنص الأدبي حين قال: إنه "المنوال الذي تتسج فيه التراكيب، والقالب الذي يفرغ فيه... ويرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص"^٣، وإذا كان ابن خلدون يربطه بالتراكيب المنتظمة، والصناعة الشعرية، فإن الأسلوب على هذا النحو "هو كل ما ليس شائعاً، ولا عادياً، ولا مطابقاً للمعيار المؤلف... إنه انزياح بالنسبة لمعيار، أي إنه خطأ ولكنه خطأ مقصود"^٤، وانحراف عن معيار اللغة العادية؛ لتحقيق الأدبية في أسلوب ما.

ولعل في سياق المضمون نفسه، تعد الأسلوبية بمثابة "البحث عن الأسس الموضوعية؛ لإرساء علم الأسلوب"^٥، وتتفق في هذا المقام ماهية الأسلوب مع طبيعة الرسالة المنتجة؛ إذ يعتمد التفكير الأسلوبي على المرسل، فيعرف الأسلوب من هذا المنطلق، ويرى بأنه "جسر إلى مقاصد صاحبه، من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب، بل الوجودية مطلقاً"^٦، ومعنى هذا أن "للأسلوب معاني مرتبة في الذهن والنفس قبل أن تكون ألفاظاً متسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن يجري به اللسان أو يختطه القلم"^٧؛ لذا "تبدأ عملية الإنشاء عند المنشئ بوجود مثيرات، أو

١ - بيار جيرو، ترجمة منذر عياشي: الأسلوبية، مركز الإنماء الحضاري، ط ٢، ١٩٩٤م، ص ١٠.

٢ - فيلي ساند يرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر، سوريا، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ٢٩.

٣ - عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، دار الشعب، مصر، ١٩٨٠م، ج ٤، ص ١٢٩.

٤ - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٩٨م، ص ١٥.

٥ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس/ليبيا، ط ٢، ١٩٨٢م، ص ٣٤.

٦ - المرجع نفسه، ص ٦٨.

٧ - أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط ٧، ص ٢٣.

انفعالات أو محركات داخلية نابغة من ذاته، أو خارجية من البيئة المحيطة به، هذه المثيرات تتحول إلى أفكار ومعان في ذهن صاحبها، ثم تترجم إلى عبارات لفظية تمثل أسلوب المنشئ^١ المبدع الذي يسكب تجاربه، ومواقفه، وروح حياته الشخصية في أسلوبه.

لذا؛ فإن الأسلوب إنتاج تعبيرى يؤطر رؤية الشاعر، ويرسم حدود أبعاده الفكرية؛ وهو اختيار فني مقصود بأنساق دالة، تعكس رؤية العوالم الممكنة في دواعيها المستمدة من الواقع، ويخطئ من يعتقد أن الأسلوب قاصر على النسق التعبيري في جماليات صوغه، إنه نظام من السياق ضمن مجموعة من العناصر، يرتبط بعضها ببعض، من شأنها أن تكون فكر صاحبه في المنظومة المعرفية، وتقدم للمتلقي رؤية كاشفة للوجود ومتغيراته.

إن الأسلوب سياق فكري تعبيرى، يحمل في مضامينه إمكانية خلق رؤية جديدة للعالم الممكن توقعه، أو قل في ذلك أنه تعبير عن الذات، في واقعها التأملية، التي تستمد رؤيتها من الرغبة في تحقيق طموحاتها، والميل إلى تجسيد رؤاها، متجاوزة بذلك ما سبق من تجارب حققت أهدافها في حينها، بما توافر لديها من معطيات، ومن ثم تسعى ركائز الأسلوب الفني على وجه الخصوص إلى اكتناه عالم الذات، عبر آلية النسيج الفكري الكاشف، الذي يصنعه وعي المبدع، أو الدارس في نصه، من أكمال جمالية اللغة^٢.

يُستشف مما سبق أن كلمة "أسلوب" وإن تعددت معانيها وتراكمت، تقضي في الأخير إلى معنى واسع يصب في ما اصطلح عليه بعلم الأسلوب، الذي بدوره يدرس طريقة المبدع ومنهجه في نسج عمله الإبداعي، ويبين أهم سماته الأسلوبية التي يتميز بها عن غيره من المبدعين.

ولم تتوضح معالم الأسلوبية إلا بعد جهود دوسوسير في عمله الشهير "محاضرات في اللسانيات العامة"، الذي رأى أن اللغة خلق إنساني، ونظام تحمل الأفكار، وبالتالي تعطي قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب^٣، هذه الفكرة التي حاول تلميذه

١ - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ١٢.

٢ - لخضر علي، الرؤية والأسلوب في شعر دعبل الخزاعي، ص ٥٢ - ٥٣.

٣ - أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، ص ٦٤.

شارل بالي التركيز عليها واتجه لدراسة الأسلوب بالطرق اللغوية، فعمل على تأسيس قواعد للأسلوبية من خلال بنىوية اللغة مستفيداً من طروحات أستاذه، وعليه يتفق مؤرخو النقد في أنّ (بالي) هو من أصل الأسلوبية، حين نشر كتابه الأول " بحث في الأسلوبية الفرنسية" (١٩٠٢م) ، وقد عرّفها بأنّها " العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحسائيّة الشعورية، من خلال اللّغة، وواقع اللغة عبر الحسائيّة"^١.

وتتجلى أهميّة هذا التعريف في مكانة صاحبه الذي عدّ المؤسس الأول للأسلوبية، وباعتبار أنه للمرة الأولى في تاريخ الثقافة الغربية، تمّ نقل الدرس الأسلوبي من إيسار البلاغة إلى ميدان مستقل صار يعرف به، وعليه بدأت تتشكل بعض ضوابط هذا المنهج وآلياته مما حدا بـ (ريفاتير) أن يعرفها بأنها: " علم يستهدف الكشف عن العناصر المميزة، التي يستطيع المؤلف (المرسل) مراقبة حرية الإدراك، لدى القارئ (المستقبل) والتي بها يستطيع - أيضاً - أن يفرض على المستقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك"^٢.

فإذا كان دوسوسير قد أعطى إرهابات للأسلوبية عندما قال بأهمية اللغة في تحليل النص الأدبي، فالأدب لغة: "تجمع عناصر النص المختلفة ومكوناته داخل علاقة مركبة"^٣، فإنّ (شارل بالي) - كما اتفق الأسلوبيون - هو رائد الأسلوبية اللغوية التي تتخذ إحدى سمات اللغة منطلقاً لها حتّى بلغت شأنها ضمن الأسلوبيات المختلفة.

وغير بعيد عن هذا التحديد يؤكد بيير (جيرو) البعد اللساني للأسلوبية، طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته البلاغية، لينتهي باعتبارها بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير، وهذا العلم الجديد للأسلوب له أهدافه ومناهجه^٤.

١ - صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة - مصر، ط١، ١٩٤١هـ - ١٩٩٨م، ص ١٧.

٢ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ٤٩.

٣ - عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم لمعرفة، الكويت، العدد ٢٧٢، ٢٠١١م، ص ٣٢١.

٤ - بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ص ٩.

وكان علم اللغة في القرن التاسع عشر خاضعاً للتأثيرات الفلسفية السائدة آنذاك، مما جعله مادياً يعتبر اللغة شيئاً متعیناً يستحيل فكه إلى أجزاء متباينة، ووضعيّاً يهتم بالأسباب المباشرة للظواهر، وإن كانت بطبيعتها تطويرية تاريخية. وكان طموح علم اللغة حينئذ يتمثل في إقامة تصورات علمية للغة، تطابق نموذج العلوم الطبيعية المزدهرة، أما مجاله المفضل فهو الصوتيات، تعقبها في ذلك الصيغ الصرفية، ثم يأتي بعدها النحو، حيث تصبح علامة إخضاع المادة للمنظور التاريخي الوضعي أشدّ عسراً وتعقيداً، أما الأسلوب فلم يكن ليجد له مكاناً في هذا الإطار الذي لا يعني من اللغة سوى بخواصها المادية الطبيعية^١.

ولكن تطور الفكر العلمي، وتجدد الفروع اللغوية، لا يلبث أن يعيدنا إلى فكرة الأسلوب أهميتها، وقد ساعد على ذلك تياران مهمان في علم اللغة؛ أحدهما: التيار المثالي، الذي أدى إلى النقد البناء للمادية التحليلية العقلية، فأصحاب هذا المنهج يركزون على طابع اللغة كمجموعة من العمليات والإجراءات، فهي تمثل لديهم إبداعاً فردياً يتخذ صفة العموم بمحاكاة الجماعة وتبينها له. أما التيار الثاني: فهو مدرسة لغوية، قامت بنقد مبادئ علم اللغة التاريخي، حيث تعتبر اللغة خلقاً إنسانياً، ونتاجاً للروح البشري، وتتميز بدورها كأداة للتواصل، ونظام من الرموز، ومادة صوتية ذات أصل نفسي واجتماعي، وتضم هذه المدرسة مجموعة من اللغويين الفرنسيين، وقد تشكلت حول عالم اللغة السويسري (فرديناند دي سوسير) مؤسس علم اللغة الحديث (اللسانيات)^٢.

وقد بدأ مع مطلع القرن العشرين اهتمام متزايد بعلم اللغة والألسنية، حيث انتقلت الدراسات اللغوية نقلة نوعية على هذا الصعيد، ثم سرعان ما امتد هذا الاهتمام؛ ليغزو حقل الأدب، والأعمال الأدبية، بوصفها نصوصاً ذات بنية لغوية في الأصل وقبل أي شيء.

وقد كان من معطيات هذا الاهتمام وهذه النقلة، نشوء علم جديد يبحث في لغويات النصوص المنطوقة والمدونة، عُرفَ في الدراسات الحديثة بـ"علم الأسلوب" أو

١ - صلاح فضل، علم الأسلوب، ص ١٢.

٢ - المرجع نفسه، ص ١٣ - ١٤.

"الأسلوبية" التي نشأت إثر الثورة التي أحدثتها لسانيات "دي سوسير" مطلع القرن العشرين (Stylistics) في مجال الدرس اللغوي، ومدى تأثيره فيما بعد في الدراسات النقدية والأدبية، فقد أصبح هذا العلم - أي الأسلوبية - منهجاً ومدخلاً موضوعياً للنصوص الأدبية، معتمداً على الألسنية وبحوثها في تحديد خصائصها وسماتها الجمالية^١.

وإذا كانت كلمة الأسلوبية قد ظهرت في القرن التاسع عشر؛ فإنها لم تصل إلى معنى محدد إلا في أوائل القرن العشرين. وكان هذا التحديد مرتبطاً بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة^٢، على أن عامة الباحثين الغربيين نادراً ما يعتدّون بهذه الاستخدامات الاصطلاحية المتقدمة، التي ترد في سياق هيمنة العصر البلاغي؛ لأن الميلاد الحقيقي للأسلوبية - في نظرهم - يعود إلى بدايات القرن العشرين، مع تلميذ "دي سوسير" ومواطنه الألسني السويسري (شارل بالي) الذي أسس هذا العلم في كتابه الرائد (مبحث في الأسلوبية الفرنسية) سنة (١٩٠٩م)، تحديداً، وابتداءً من هذا التاريخ، بدأ الاهتمام بالدراسات الأسلوبية بتزايد شيئاً فشيئاً، مهتدياً بالمعطيات العلمية الألسنية، ومتقاطعاً مع حدود علمية أخرى، كالبلاغة، وفقه اللغة، والنقد الأدبي، وعلم العلامات، حيث ظهرت - بعد بالي - طائفة من الأسلوبيين الذين اشتقوا لأنفسهم طرقاً واتجاهات ضمن هذا العلم الجديد، راكمت البحث الأسلوبي، وأثرت برؤى معرفية ومنهجية جديدة، ورسمتها علماء متعدد الاتجاهات، غامض الهوية، فإذا نحن أمام اتجاهات أسلوبية متميزة، يختلف رصدها وحصرها من باحث إلى آخر^٤.

١ - سامي محمد عباينة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم

الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، إريد - الأردن، ط٢، ٢٠١٠م، ص ١.

٢ - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط١، ٢٠٠٧م، ص ٣٨.

٣ - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط٢، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م، ص ٧٥ - ٧٦.

٤ - المرجع نفسه، ص ٧٦.

وقد تطورت الدراسات الأسلوبية وتفاعلت مع مناهج البحث المعاصرة، خاصة بعد انعقاد ندوة حول الأسلوبية والنقد الجديد بجامعة أنديانا سنة ١٩٦٠م، حيث أكد فيها (جاكوبسن) سلامة الجسر المتواصل بين علوم اللغة والأدب^١.

ثانياً: الأسلوبية مصطلحاً ومنهجاً:

تحدد الحقول المعرفية بتحديد دلالات مصطلحاتها واستقرار مفاهيمها، ويقدر رواج المصطلح وشيوعها، وتقبل الباحثين، والمهتمين لهذا المصطلح، أو ذلك، يحقق العلم، أو الحقل المعرفي ثبات منهجيته، ويمكن لوضوح اختصاصه، وصرامة أدواته الإجرائية. ومن خلال ذلك يمكنه أن يتناول موضوعه بالدرس والتحليل وهو مطمئن إلى النتائج التي يصل إليها تحليله لأنه لا ينطلق من فرضيات وهمية، وإنما يتعامل مع معطيات موضوعية، يخضعها للبحث، والتجريب، والوصف، والتحليل.

أما مصطلح الأسلوبية فسيورد الباحث عدداً من تعريفاتها الاصطلاحية على الرغم من تباين منطلقات دارسيها الفكرية، وذلك سعياً إلى رصد الظاهرة الأسلوبية، والظفر بمفاهيم محددة ودقيقة، تفضي إلى بلورة نظرية أسلوبية قادرة على مقارنة النص الذي أصبح محل اهتمام الدراسات اللسانية الحديثة.

وقد عُرِفَت الأسلوبية بتعريفات كثيرة، منها تعريف (جاكوبسن) الذي وصفها بأنها "بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وسائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً"^٢، بينما يرى (جورج مولينييه) أنها: "دراسة التراكيب اللغوية الخاصة بالأدبية، والتي تكون محققة في خطاب محدد"^٣، وهذا يعني أن للأسلوبية هدفاً واحداً، وهو البحث عن العناصر الموجودة في النص، والتي تجعل منه نصاً أدبياً من أجل تحديد خصوصية هذه العناصر، وطبيعة عملها في العمل الأدبي^٤. وتعد الأسلوبية، أو علم الأسلوب، مقدمة للبلاغة الجديدة - بحسب رأي (بيار جيرو) -، حين قرر أن "الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف؛ إنها علم التعبير، وهي نقد للأساليب

١ - يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص ٢٣.

٢ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ٣٧.

٣ - جورج مولينييه، الأسلوبية، ترجمة وتقديم، بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م، ص ٢٢.

٤ - المرجع نفسه، ص ٢٢.

الفردية"^١، وهذه التعاريف تجعل من الدرس الأسلوبي منهجاً إجرائياً يتناول اللغة الخطابية الإبداعية، وهو رأي يتفق مع رأي نور الدين السد الذي اعتبر الأسلوبية تسعى إلى وصف الظاهرة اللغوية المشكلة للخطاب الأدبي، وتحليلها، والبحث في دلالاتها، وأبعادها الجمالية الفنية، دون الخروج عن سياق النص، أو التعسف في تفسيره، أو تحميله ما لا يحتمل من تأويل، ربما تكون أبعد عن روح المبدع وتفكيره^٢.

إن أغلب تعاريف الأسلوبية تكاد تجمع على أنها: وسيلة لتحليل النص الأدبي وفق أسس لغوية، تعتمد الظواهر اللغوية المميزة في النص؛ لسبر أغواره، والكشف عن معانيه الثانوية وراء أدواته التعبيرية، والبحث في جمالياته، وخصائصه الفنية، وما يتميز به عن بقية المستويات الخطابية باستعمال أدوات فنية وأسلوبية محددة^٣.

والأسلوبية منهج نقدي نسقي، يمارس فعل القراءة الواعية على الوقائع اللغوية القابضة في الخطاب الأدبي، وتتبع طريقة استعمال اللغة من قبل المبدع، وتبحث عن مغاني الجمال، ومراتع الفن فيها^٤.

١ - جورج مولينيه، الأسلوبية، ص ٩.

٢ - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٩٧م، ص ٥٣.

٣ - لخضر علي، الرؤية والأسلوب في شعر دعبل الخزاعي، ص ٥٤.

٤ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الثاني مناهج التحليل الأسلوبي

١ - الأسلوبية الوصفية:

ارتبطت الأسلوبية الوصفية، أو ما يصطلح عليها بالأسلوبية التعبيرية بالعالم السويسري (شارل بالي)^١، وهي أسلوبية ولدت من رحم اللسانيات الحديثة التي أرسى عمادها دي سوسير، الذي اعتبر اللغة نظام يحمل الأفكار والعواطف.

ويعنى مصطلح الأسلوبية التعبيرية بالأساس بدراسة أهم القيم التعبيرية التي يضمها المتكلم، ووصف الأبنية اللغوية، ووظائفها داخل النص، بالإضافة إلى الأثر العاطفي والوجداني المرتبط بفكرتي (القيمة و التوصيل)؛ ليكون موضوع الأسلوبية عند (بالي) هو التعبير، والأفكار المحملة بالمضامين العاطفية، والوجدانية المستنبطة من العبارة اللغوية في مفرداتها، وتراكيبها، ودلالاتها مجتمعة^٢، ما يعني أن الأسلوبية الوصفية تركز على اللغة، وتحاول إبراز الملامح الأسلوبية في المفردات، والتراكيب، والأصوات؛ للكشف عن المضامين الوجدانية القابعة خلف قناع التعابير اللغوية.

وتتعلق الأسلوبية الوصفية من قيم ثلاثية في التعبير:

١ - القيمة المفهومية العامة: وهي منطلق التعبير، وتدرس الأصوات باعتبارها عناصر لغوية، وموضوعية، وقاعدية، مستقلة عن أي نبرة خاصة.

٢ - القيمة الانطباعية: وتدرس المتغيرات الصوتية التي تحدث أثرا في السامع.

٣ - القيمة التعبيرية: وتدرس المتغيرات الناجمة عن المزاج والسلوك اللغوي للمتكلم، وهي غير شعورية، تقوم على النظام الاجتماعي والنفسي، كالتنبر، والتنغيم، الذي يمكن أن يكشف المظاهر الاجتماعية، والميولات النفسية^٣.

١ - عالم لساني ولغوي من سويسرا، عاش بين (١٨٦٥م - ١٩٤٧م)، درس عند اللغوي الشهير "فارديناك دي سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣م)، يعد "بالي" أول من أرسى علم الأسلوب ومؤسس الأسلوبية التعبيرية.

٢ - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، ص ١١٩.

٣ - بيار جيرو، الأسلوبية، ص ٥٢.

"وتشكل القيمتان الأخيرتان قيما أسلوبية"^١، ولا تمثل الأولى إلا قيمة تعكس نفعية الخطاب التواصلية؛ لذا وسمت الأسلوبية الوصفية بهذه السمة؛ لأنها تصف البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي.

غير أن اهتمام (بالي) باللغة المنطوقة جعله يتناسى اللغة الأدبية، وكذا تركيزه على الجانب العاطفي الوجداني، وإعطائه الأولوية للقوة التعبيرية في لغة الجماعة دون الاهتمام بالتطبيقات الفردية، وهو بدأ إنما يركز على الجانب اللغوي أكثر من الجانب الأدبي؛ الأمر الذي دفع بالدراسات الأسلوبية بعده إلى تجاوز أسلوبيته، والبحث عن رؤى أسلوبية أخرى.

وقبل الخروج من أسلوبية (بالي) الوصفية ينبغي الوقوف على مستويات اللغة المختلفة، الصوتية، والصرفية، والنحوية، والمعجمية، والدلالية، والتي تمثل المصدر الأساس في تشكيل الأسلوبية الوصفية، وتتكون مما يأتي:

أ - الإطار الصوتي:

وهو عند (بيار جيرو) يتكون من ثلاث صوتيات (الصوتية التمثيلية - الصوتية الندائية -الصوتية التعبيرية)، و "يشكل العنصران الأخيران موضوع الأسلوبية الصوتية، وهي ترمي إلى تأسيس جدول بالطرق الخاصة؛ لحصر التعبيرية مثل: النبر، والتنغيم، والمد، والتكرار...^٢"، بغرض تحقيق مآرب أسلوبية.

ب- الإطار الصرفي:

وينطلق من البنى الاشتقاقية للأسماء، وكذا تصريف الأفعال، ومن "القدرات التعبيرية الكامنة في الكلمة الواحدة"^٣، كالتصغير، والتعريف، والتكبير، وصيغ التأنيث، والتذكير، وصيغ الإفراد، والتنثية، والجمع؛ لأن "الكلمة المفردة بمستوياتها الصوتية، والصرفية، والدلالية، تبوح بالكثير من العواطف والأحاسيس، على نحو صيغة التصغير مثلاً، وما تحمله من معاني التحبب، أو دلالات التحقير، والتصغير، وغيرها

١ - بيار جيرو، الأسلوبية، ص ٥٢.

٢ - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص ١٠١.

٣ - المرجع نفسه، ص ١٠٣.

من الصيغ الصرفية التي تحمل دلالات أسلوبية وتعبيرية؛ لأن زيادة في المباني يتبعه بالضرورة زيادة في المعاني^١.

ج - الإطار النحوي:

وهو يشكل فصلاً مهماً في التحليل الأسلوبي لدراسة النصوص في النظرية الأسلوبية، ويعتبر الإطار النحوي جوهر نظرية النظم التي فتق أكامها الجرجاني حين اعتبر النظم لا يعدو أن يكون توحٍ لمعاني النحو؛ الذي يقدم إمكانات واسعة للأسلوب، وعدداً هائلاً من الاحتمالات الكلامية المختلفة، التي تتغير بتغير النسق في الجملة؛ لأن "المتكلم يمتلك قدرة لغوية متاحة له عن طريق النحو، وتسمح له بتوليد عبارات لا تنتهي"^٢.

د - الإطار المعجمي والدلالي:

تعتبر اللفظة مصدراً رئيساً للتعبيرية، والألفاظ ليست سوى إشارات تتركب من دال ومدلول، ودراسة المعجم الشعري بشقيه اللفظي والدلالي، يتصدر الدراسات الأسلوبية المعاصرة؛ لذا فإن دراسة المفردات "وما ينشأ معها من ظواهر، وحالات الترادف، والإبهام، والتضاد، والتجريد، والتحديد، والغرابية، والألفة"^٣، يعد أمراً مهماً عند الدارس الأسلوبي.

٢ - الأسلوبية الفردية التكوينية:

جاءت الأسلوبية الفردية التي ظهرت على يد (النمساوي ليو سبيتزر) كردة فعل على أسلوبية (بالي) الوصفية التعبيرية التي أولت اهتماماً بالغاً باللغة المنطوقة، وبالكلام العادي، وأهملت اللغة الأدبية، على الرغم من أن اللغة الأدبية هي مدار اهتمام الدراسات الأسلوبية في المنهج التحليلي الفردي.

وتقوم الأسلوبية الفردية "بدراسة علاقة التعبير بالفرد أو الجماعة التي تبذعه، وهي مرتبطة بالنقد الأدبي، ويطلق على هذا المنهج - أيضاً - : أسلوبية الكاتب، أو

١ - ابن جنّي، أبو الفتح عثمان ، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧م م، ج١، ص٢٢٤.

٢ - عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، ص٢٦٥.

٣ - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص ١٠٧.

الأسلوبية الأدبية، أو الأسلوبية النقدية "١؛ لأنها" في الواقع نقد للأسلوب، وتقوم على دراسة علاقات التعبير مع الفرد، أو المجتمع الذي أنشأها واستعملها، فهي إذن دراسة تكوينية، تتناول الحدث اللساني (التعبير) إزاء المتكلمين، وتحدد الأسباب، وبذلك تنسب إلى النقد الأدبي، وتبتعد عن المعيارية، أو التقريرية "٢ وهي - أيضاً - اتجاه يتجاوز البحث في طرق التراكيب ووظائفها في نظام اللغة إلى الأسباب، والعلل المتعلقة بالنقد الأدبي "٣. فلغة الأدب هي نمط أسلوب لغوي وفردى.

ويحدد " ليو سبيتر " ثلاث مراحل يمر بها التحليل الأسلوبى فى أى عمل فنى:

١- القراءة الواعية المتأنية، الفاحصة للعمل الإبداعى؛ للبحث عن السمات الأسلوبية المهيمنة عليه.

٢- البحث عن تفسير سيكولوجى لهذه السمات.

٣- محاولة البحث عن الأدلة والشواهد التى نفهم من خلالها العوامل النفسية الموجودة فى ذات المؤلف "٤.

وقد عد (سبيتر) هذا الاتجاه (انطباعى - ذاتى) مقارب لفن النقد، وأكد أن اتجاهه يعتمد على الذكاء، والخبرة، والإيمان، ولا يعتمد الذاتية كمعيار أساس للتحليل، كما يؤكد أن الأسلوب هو "الممارسة العلمية المنهجية لأدوات اللغة "٥، وهو لا ينكر المؤثرات النفسية للكاتب على نصه الإبداعى، كما لا ينكر المؤثرات الفكرية والاجتماعية المحيطة بالمرسل؛ ليربط بينه وبين المجتمع، مركزاً على خفايا النص فى التحليل الأسلوبى، ويرى أنه لا ينبغى إقبال الدارس على الخطاب، والنص وعنده أفكار وميول مسبقة، فالكوامن النفسية يخفيها الكاتب خلف السطور، ومهمة المحلل الأسلوبى إظهارها، وإبرازها للوجود.

١ - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص ٩١.

٢ - فرحان بدرى الحربى، الأسلوبية فى النقد العربى الحديث، دراسة فى تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣م، ص ١٨.

٣ - بيار جيرو، ترجمة منذر عياشى، الأسلوبية، ص ٧١ وما بعدها.

٤ - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ٢٠٠٧م، ص ١١٢.

٥ - عبد السلام المسدى، الأسلوبية والأسلوب، ص ٧٦.

ويعمد (سيبترز) إلى استقراء النص، وفحص أدواته اللغوية؛ لإبراز عواطف الكاتب ومشاعره، فالنص ثري جداً إذا ما أجدنا عملية القراءة؛ لأنه يحمل بين ثناياه وفي أعماقه أسباب نشوئه، وأغراضه التي كتب من أجلها، والنظام القائم عليه. فالكشف عن هذه المظاهر النفسية المستورة يقوم على الظاهرة اللغوية وهي ظاهرة فردية تختلف من نص لآخر^١، ومن مبدع لآخر.

وقد مرّ (التحليل الأسلوبي) عند رواد المنهج التكويني لا سيما (سيبترز) بمرحلتين اثنتين:

(١) السعي إلى إدراك الواقع النفسي للكاتب عن طريق القرينة اللغوية والتعبيرية؛ للوصول إلى إدراك الروح النفسية للجماعة.

(2) لجوء (سيبترز) في هذه المرحلة إلى (التحليل البنيوي)^٢.

وأهم ما ركز عليه هي دراسة الوقائع الكلامية، وتحليل الانحراف الفردي، والانتهاك الأسلوبي الخاص، الذي يكشف شخصية الكاتب في لغته الخاصة، موظفاً كل ما توصلت إليه الألسنية من معرفة في خدمة المنهج التحليلي للأثار الأدبية.

ومن أبرز أعلام هذه المدرسة (بيرجيرو) الذي أيد وجهة نظر (سيبترز) ورأى أنها قادرة على تحليل " النصوص الأدبية، ودراسة الأسلوب الفردي للأديب، من خلال اعتماده على الكشف عن ملمح من ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية "٣، وباستطاعتها - أيضاً - أن تقدم نظاماً ممتزجاً يعتمد اللغة الشخصية للكاتب، غير مستقلة عن أدوات التعبير التي يستعملها أثناء تشكيل خطابه الأدبي.

٣ - الأسلوبية الإحصائية:

لقيت الدراسة الإحصائية الكثير من الترحاب، وبخاصة حين ارتبطت بالمنهج الأسلوبي، على اعتبار أن البعد الإحصائي يضفي شيئاً من الموضوعية، والحياد،

١ - أحمد قاسم الزمر، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، دراسة وتحليل، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط١، ١٩٩٦م، ص ٦٧.

٢ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٣ - موسى ربايع، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، أريد - الأردن، ٢٠٠٣م، ص ١١.

والدقة حول تعاملنا معاً لخطابات أدبية، بعيداً عن انطباعية الدارس التي كثيراً ما أوقعتة في ممارسات نقدية عشوائية، لا تمت للعلمية بصلة.

ويمكن إرجاع أهمية الإحصاء الأسلوبي كونه منهجاً يحقق بعداً موضوعياً، يمكن عن طريقه تحديد الملامح الأساسية للأساليب المختلفة، والتمييز بين السمات والخصائص الأسلوبية داخل النص الأدبي؛ لأن " ورود ظاهرة وتكرارها مرات متعددة، تختلف دلالتها باختلاف عدد مرات ورودها، ومن ثم فإن استخدام المنهج الإحصائي في مثل هذه الحالة يفضي بنا إلى البحث عن هذه الدلالات والمعاني التي بدورها تسهم في تعرية النص وانفتاحه أمام متلقيه"^١.

وعلى الرغم من جدية المنهج الإحصائي إلا أن فيه من الهنات ما تجعله يتعثر ويقف عاجزاً على الاستكناه الحقيقي للنص، وسبب ذلك إغراقه أحياناً في شيء من التجريد، والرقمية، وكثرة الجداول والبيانات، واهتمامه -أيضاً- بالكم على حساب الكيف، وابتعاده عن أدبية الصياغة، وشعرية النص^٢. لكن مع كل ما سبق باستطاعة الأسلوبية الإحصائية " أن يقيم عبرها مقاربة أسلوبية إحصائية، كما يمكن أن يقيم تفسير نفسي، أو وظيفي؛ ليفصح عن نفسية الكاتب، أو عن البنية الداخلية لأعماله"^٣، ويسبر أصداءه الوجدانية، ويتقصى إشعاعاته النفسية، ويتلمس شحناته الروحية.

١ - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص ١٥٤.

٢ - المرجع نفسه، ص ١٥٢ وما بعدها.

٣ - حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٤٩.

الفصل الرابع

المستوى الصوتي والإيقاعي في شعر الشاعر

يتضمن مبحثين:

المبحث الأول: الإيقاع الثابت في شعر الشاعر.

المبحث الثاني: الإيقاع المتغير في شعر الشاعر.

تمهيد: حول مفهوم الإيقاع:

جاء في لسان العرب أن: " المَبْعُ، والمَبْقَعَةُ، كلاهما: المطرقة، والإيقاع مأخوذ من: إيقاع اللحن والغناء، وهو: أن يُوقَّعها، ويُبَيِّنُها"^١. وقد ربط - قديماً - بينه وبين الوزن، قال السلجماسي في تعريف الشعر: " الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية، وعند العرب مقفاة"^٢، 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.

ولا يكاد الدرس العربي القديم يخرج عن هذا المفهوم الذي يطابق الإيقاع بالوزن، ذلك أن العلماء القدامى لم يتعمقوا الإيقاع، ولم يدركوا جوهره، فأهملوا الحركة الإيقاعية، وركزوا على ارتباطه بالزمن" ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري، مع أنه من أوضح فني العمارة، والزخرفة الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة، والفن اللغوي"^٣. وقد كان الجاحظ يؤكد أن وزن الشعر من جنس وزن الموسيقى، وأن كتاب " العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حد النفوس، لا تحده الألسن بحد مقنع، قد يعرف بالهاجس، كما يعرف بالإحصاء والوزن"^٤.

١ - ابن منظور، لسان العرب، ج٦، مادة (وقع).

٢ - السلجماسي، أبو محمد القاسم، المنزح البديع في تجسييس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠م، ص٢١٨.

٣ - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٢٢١.

٤ - إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سورية، ط١، ١٩٩٨م، ص٢٧.

ويؤكد ابن فارس الفكرة نفسها: " إنَّ أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أنَّ صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"^١.

وعلى الرغم من أنَّ الإيقاع ظلَّ مرتبطاً بالموسيقى، إلا أنه يُلمح إحساساً به لدى ابن طباطبا دون أن يميّزه تمييزاً واضحاً في معرض تعريفه للشعر بأنه: " كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خصَّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحَّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستفق من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق به"^٢. فهو يعرف الشعر على أساس بنيته اللغوية المنتظمة، القائمة على التجانس والانسجام، لا على أساس الوزن، والتناسب الصوتي مثلما كان سائداً بين نقاد تلك الفترة، لكنه لا يثبت ذلك؛ ليقر حقيقة أخرى ترتبط بشمولية الإيقاع، وتتمثل في كون الشعر مرتبطاً بالإيقاع أكثر مما هو مرتبط بالوزن، " والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم؛ لصوابه وما يرد عليه، من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه"^٣.

أما عن مفهوم الإيقاع في المعاجم العربية القديمة؛ فقد ظلَّ تابعاً للمفهوم الذي نقله ابن سيده عن الخليل بن أحمد الفراهيدي بأن الإيقاع " حركات متساوية الأدوار، لها عودات متوالية"^٤. 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"^٥. وقد امتدت حركة الإيقاع عند القدماء إلى الحروف - أيضاً،

١ - أحمد بن فارس، الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق: السيد أحمد

صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ١٩٧٧م، ص ٢٣٨.

٢ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري، ومحمد زغلول، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦م، ص ٣.

٣ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٤.

٤ - ابن سيده، المخصص، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٨م، السفر ج ٣، مادة (وقع).

٥ - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج ٣، مادة (وقع).

فقد عرفه أبو حيان التوحيدي بقوله: " فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة، ومتشابهة، ومتعادلة"^١. 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، فحصرُوا الإيقاع الشعري في إطار زمن النطق، ولم يتعدوه إلى عناصر أخرى.

ولعلّ المحاولة التي تعدّ أكثر دقة ضمن المحاولات ذات الطابع التنظيري التي عرضت لدراسة الإيقاع في الدرس العربي القديم، تلك التي قال بها حازم القرطاجني، حين فرّق بين التناسب الزمني في الموسيقى، والتناسب الزمني في الشعري، فعنده أن الشعر يتكون من " التخاييل الضرورية، هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، وتخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم"^٢.

والملاحظ في هذا الكلام أن حازماً يفرق بين (الوزن) و (والنظم) الذي يقيمه على جملة من الخصائص الصوتية والإيقاعية المنتظمة، كما يتأسس بفاعلية الإيقاع البلاغي الذي يتمثل في الإيقاع القائم على التناسب بين المسموعات والمفاهيم القائمة بدورها على التخيل؛ لذا فالوزن " تعضده الآراء البلاغية، والقوانين الموسيقية، ويشهد به الذوق الصحيح، والسماع الشائع عن فصحاء العرب، لكن معرفة جهات التناسب في المسموعات، والمفاهيم، لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تتدرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع"^٣. والكلمة عنده - وهي أساس القول الشعري - تقوم على التوافق بين ما هو مفهوم وما هو مسموع؛ لذا فهي تكتسب خاصية الموسيقى المتجسدة في قدرتها على الإيحاء الصوتي القائم على استغلال الصفة المكانية، يقول: " ولأنّ للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدد راحة شديدة،

١ - أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م، ص٢٨٥.

٢ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م، ص٨٩.

٣ - المرجع نفسه، ص٢٢٤.

واستجداداً لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال، ولها في حسن اطراده في جميع المجاري تأثر من جهتي التعجب، والاستلذاذ للقسمة البديعية، والوضع المتناسب العجيب، فكان تأثير المجاري المتنوعة، وما يتبعها من الحروف المصوتة، من أعظم الأعوان على تحسس مواقع المسموعات من النفوس"^١.

ومن هذا الكلام يتجلى حسن ربط القرطاجني بين المستوى الدلالي، والمستوى النظمي، من خلال حركة الألفاظ، والعبارات، في نقلها ووضعها، وأنحاء ترتيبها المتمثلة فيما اصطلح عليه حازم بـ(النظم)، وحركته فيما ترمي إليه من أغراض القول، وكيفية اطرادها وتباينها، وكل ما تطلبه النظم انعكس بالضرورة على الأسلوب. وهذا يمكن الوقوف على مدى ما تميز به القرطاجني عن النقاد القدامى لما التبس عليهم معنى الوزن العروضي بمعنى ترتيب الألفاظ والمقاطع " حتى أصبحت كلمة الوزن تعني المنظم والمرتب، وهذا غير صحيح؛ لأنّ التنظيم والترتيب والتناسب يمكن أن تدل عليه بكلمة (نظم). أما كلمة (وزن، وموزون) فتدل على مقدار الثقل والخفة"^٢.

وأما الإيقاع من وجهة نظر حديثة فهو مصطلح إنجليزي، انشق أصلاً من اليونانية بمعنى: الجريان، والتدفق، وتطور فيما بعد ليصبح مرادفاً للكلمة الفرنسية (mesure) المعبرة عن المسافة الجمالية^٣، ويرمي بصفة عامة إلى التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكوت، أو القوة والضعف، أو الضعف واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء... وقد أرجعه (كولردج) في القرن التاسع عشر " إلى عاملين، أولهما: التوتر الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة، فيعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما: المفاجأة، أو خيبة الظن، التي تنشأ عن النعمة غير المتوقعة، والتي تولد الدهشة لدى القارئ"^٤، ويذهب (ريشاردز) إلى أن الإيقاع ينشأ عن عاملي التكرار والتوقع، وتتجسد آثاره في نتائج

١ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٤٢٢.

٢ - محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦م، ص ٤٥ - ٤٦.

3 - Paul Robert: Dictionnaire de langue Francaise (7 tomes), sociate du nouveau letter, Paris, 1975, p213.

٤ - ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص ٢١.

التوقع " سواء كان ما تتوقع حدوثه يحدث بالفعل، أو لا يحدث، وعادة ما يكون هذا التوقع لا شعورياً، فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن؛ لتقبل تتابع جديد من النمط دون غيره"^١، فينشأ عن ذلك أفق من التوقعات في ذهن المتلقي، أو خيبة الظن، أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع، وبهذا فالإيقاع لا ينتج عن الصوت مفرداً، أو العنصر الشكلي معتمداً على ذاته، ولكنه وليد النسيج المتآلف في علاقاته بأعضاء أخرى؛ لذلك فهو يتعلق جسدياً بالعناصر الأخرى في المنجز الشعري، وهو ما أشار إليه (سوريو) في أثناء حديثه عن الإيقاع الشعري بأنه: "تنظيم متوال لعناصر متغيرة كفيماً في خط واحد، وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي"^٢، وماهية الإيقاع التي تتحدد بهذا المفهوم بنى عليها (هويتهد) بنظريته في الإيقاع، حين رأى أن صيغة الإيقاع لا تكمن دائماً في التكرار المتشابه، بل إنها تنهض على التمايز والاختلاف - أيضاً - داخل البنية الواحدة، أو القالب؛ لذلك جنحت الدراسات الحديثة التي اهتمت بالإيقاع الشعري نحو الإيقاع الداخلي النابع من صميم النص، كضرورة تعبيرية تساهم في تشكيل البنية الهيكلية له، وهذه البنية تنهض بدورها على الإيقاع في كونه التناوب الزمني المنتظم للظواهر المترابطة، وبما أنه ينشأ غالباً من تفاعل عنصرين متميزين، وفي ظل فعاليات متنوعة للعوامل الأخرى المكونة للمنجز الشعري التي غالباً ما تكون متعارضة، فإنه - أي الإيقاع - يتمثل بالدرجة الأولى في الاستثمار الماهر لهذه العوامل المتعارضة، وكلما كان الاستثمار على درجة عالية من المهارة والوعي كان للإيقاع قدرة أكبر على التعبير والتأثير والتصوير^٣، وذلك أن الإيقاع ليس إطاراً كمياً يقف عمله على رصف الألفاظ، وترتيبها ترتيباً معيناً، وإلا لكان أصحاب المنظومات التعليمية أشعر الناس " ولكن له قيمة كيفية، وطاقت جمالية، وقدرات فائقة على التعبير، هي نصيبه من المساهمة في الشعر"^٤، ولا يتحقق الإيقاع الشعري تحققاً نموذجياً جمالياً إذا كان بعيداً عن مهمته الأساسية، وهي تأكيد المعنى وتعزيزه، ولا

١ - مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨م، ص١٢٤.

٢ - نور الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص١٨٨.

٣ - محمد العياشي، نظرية الإيقاع في الشعر العربي، ص٦٩.

٤ - المرجع نفسه، ص١٢٤.

يجب أن يفهم أن الإيقاع بوصفه هذا يقبل التجزئة، إذ بنيته في أساسها وحدة لا تتجزأ، والتأثير يكون للإيقاع في جملته، وليس للوحدات التي تبنى القصيدة عليها مجزأة، والتوازن الكمي الهندسي المنتظم انتظاماً حرفياً صارماً لا يفسر حقيقة الإيقاع، بقدر ما يجسدها التقابل والتناظر، المعاودة والاختلاف، الانتظام والبتير؛ لأنّ " هذه التقابلات الثنائية هي التي تساعد على إدراك التخلخل النفسي، والتوتر العاطفي في ثنايا النص، وتوحي بالضغط الداخلي لمخزون التفاعل الحيوي للمشاعر الإنسانية، والإحساس بالتجارب الشعورية"^١، ولا يتأتى ذلك إلا بائتلاف الصوت، والمعنى، وأنصارهما في مركب عضوي واحد؛ لأنه ليس للصوت في حد ذاته تأثير جمالي، ولا إيقاع لقصيدة أغلقت معانيها على القارئ إغلاقاً كاملاً، فإدراك المعنى العام، أو النغمة الانفعالية للنص على الأقل شرط في إيقاظ وتيرة الإيقاع. ويرى (إليوت) من خلال المحاضرة التي ألقاها سنة ١٩٤٢م، " أن موسيقى الشعر ليست شيئاً يوجد منفصلاً عن المعنى، والمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، وحتى نتأثر به التأثير الواجب له... إنّ الشعر يحاول أن يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدي، وإنّ موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني"^٢.

فعلاقة الإيقاع بالدلالة سواء على المستوى الصوتي، أو اللفظي، أو التركيبي، هي إحدى دعائم القصيدة العربية الحديثة، وأبرز عامل من عوامل التجربة الشعرية الناجحة، " فقد بدت الموجة الشعرية الجديدة متجهة إلى الوحدة العضوية للقصيدة، حيث لا يعود الشكل بمثل لباساً مفصلاً لحجم الموضوع المطروق، وإنما عنصراً مكوناً للتجربة الشعرية، وملحاً من ملامح الشخصية الشاملة لهذا الكيان الفني الوليد، الذي هو القصيدة"^٣.

والإيقاع صفة لا تقتصر على الشعر والنثر الفني فحسب، وإنما تبدو في كل الفنون المرئية وإذ " هناك إيقاع للطبيعة، وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية،

١ - عمران الكبيسي، مقال، أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر، مجلة أقلام، عدد ١، ١٩٩٠، ص ٢٥.

٢ - محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط ٢، ١٩٧١م، ص ١٩ وما بعدها.

٣ - محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط ١، ١٩٩٦م، ص ٧٥.

وإيقاع للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية^١، فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن، بل هو ظاهرة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة، أو المتعاقبة، أو المتألفة 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 المؤثر فيما عداه تأثيراً يجعله من تجاذب جزئيات الكون بعضها ببعض 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 مبيت، فيحيا ويخضر في مهرجان من أصوات الرعود، وأضواء البروق^٢، ومن تألف 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^٣، 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"^٤.

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،

١ - رينيه ويليك، وأوسطن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م، ص ١٧٠.

٢ - صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتحول، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٣، ١٩٩٣م، ص ١١.

٣ - محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص ١٢٦.

٤ - ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص ١٧.

عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، رد العجر على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قوافٍ متتالية، 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^١.

إلا أنّ هذا لا يجب أن يوهم بوصف الإيقاع على أنه مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية صرف، فهو ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحي بها، وإذا كان الفن تعبيراً إيحائياً عن معانٍ تفوق المعنى الظاهر، فالإيقاع وسيلة مهمة من وسائل هذا التعبير؛ لأنه لغة التواتر والانفعال؛ لذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازاً أساسياً في موسيقيته، وعُدَّ أحد أهم أركانها التي تنهض أولاً على الانسجام، أو تآلف الأصوات، فالشعر يعمل من خلال عناصره المكونة جميعاً على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام^٢. وهذا ما جعل الإيقاع أحد أهم خصوصيات التجربة الشعرية؛ لأنه يرتبط ارتباطاً حياً بحيويتها، ومن ثم بحياة النص الداخلية، ويتشكل فيها على أنه "تشكيلية من التشكيلات، والعلاقات، التي يتبلور بعضها في بحور متميزة قائمة بذاتها. بينما يشكل بعضها جزءاً لهماً من تشكيلات إيقاعية أوسع، لكنه يكون طبيعياً، ومألوفاً للأذان المتلقية، ثم أنه في شروط تاريخية معينة، قد يتسرب إلى تشكيلات إيقاعية أخرى، تمتلك فيما بينها بعضاً من خصائص البنية التي كان هو جزءاً منها"^٣، وهو في كل ذلك لا يعدم انتظام النص الشعري وانسجامه في جميع أجزائه في سياق كلي، أو سياق جزئي، تلتئم في سياق كلي جامع، وهذا الانتظام يعني كل علاقات التكرار، والمزاوجة، والمفارقة، والتوازي، والتداخل، والتنسيق، والتآلف والتجانس، مما يعطي انطباعاً بسيطة قانون خاص على بنية النص العامة، مكوناً من إحدى تلك العلاقات، أو بعضها "وعادة ما يكون عنصر التكرار فيها هو الأكثر وضوحاً من غيره، خاصة وأنه يتصل بتجربة

١ - نور الدين إسماعيل، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص ١٥.

٢ - جن كومن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٨٦، ص ٨٦.

٣ - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٣، ١٩٨٤م، ص ١٠٥.

الأذن المدربة جيداً على التقاطه"^١، وبالقابلية المدهشة للتفاعل مع تلك المضادات تبنى حركة القصيدة، وفاعليتها الداخلية، منشأً آلية التلقي القائمة على صميمية البعد الداخلي للإيقاع الشعري؛ لأنه أصبح في عُرْف الحركة الشعرية الحديثة " القانون الأساسي الذي يخلق الحدث الشعري"^٢، غير أنّ هذا القانون لا يمكن أن يُدرَس وفق قوانين وقواعد محدودة وصارمة، بينما هو الحال في الشكل العام للبحور الشعرية، إذ " لما كانت الأنظمة الإيقاعية المبتدعة التي يتكون منها الإيقاع المميز للشاعر أنظمة اختيارية، فقد لزم من ذلك أن لا يخضع لضوابط دقيقة، فهي في اكتشافات لعلاقات خفية في اللغة يتوصل إليها الشاعر، ثم يسعى إلى تطويرها وإبرازها في أعماله"^٣. وبهذا الفهم العميق والواسع للإيقاع، كظاهرة إنسانية مرتبطة بجملته من الفنون، يمكن تبين آفاه وحدوده التي تمتد لتشمل أية وسيلة يمكن أن تحقق للعمل الإنساني جماليته الفنية، إلا أن الملاحظ في هذا الفهم للإيقاع هو الجروح به نحو الداخل، كأن الأمر محسوم في شأن الصرع الدائر بينه وبين النظام الخارجي الثابت، وهنا يطرح السؤال التقليدي المهم للوقوف على المفهوم الدقيق للإيقاع، وهو: ما طبيعة العلاقة بين الإيقاع والوزن؟ وإلى أي مدى يمكن الفصل بينهما؟

إنّ أهمّ ما يتميز به الإيقاع أنه أشمل من الوزن، وما الوزن إلا أحد المظاهر التي يتلى فيها الإيقاع في النص الشعري، وهذا في سياق الحديث عن القصيدة العربية المعاصرة في تشكيل بنيتها العامة، ولكن ثمة فرقاً بين ما يصطلح عليه بالإيقاع (rhythm) وبين ما يصطلح عليه بالوزن (mesure)، فبينما يتخذ الوزن الطابع الكمي، ويتجسد في شكل حقنة من المقاطع المتساوية التي تتكرر بانتظام وثبات حتى يخلق جموداً، ويصبح إدراكاً آلياً - يتخذ الإيقاع طابعاً كيفياً، ويتجسد هذا " النسيج من التوقعات والإشباع، والاختلافات، والمفاجآت، التي يحدثها تتابع المقاطع"^٤، وإذا كان الوزن ثابتاً، فالإيقاع متغير؛ لذلك فهو يكسر النمطية في النص الشعري، ويبعده عن

١ - علوي الهاشمي، جدلية السكون المتحرك - مدخل إلى بنية الإيقاع في الشعر العربي، مجلة

البيان، الكويت، ع ٢٩٠، ١٩٩٠م، .

٢ - محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص ١٩٥.

٣ - ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص ٤٦.

٤ - شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٨م، ص ١٥٦.

الجمود، ولكي يتضح الفرق جلياً بين الوزن والإيقاع، لا بد من التمييز بين "العنصر الملازم للصوت، والعنصر المتعلق به"^١، ففي الحالة الأولى يُنظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو (لام) أو (ميم)، أو (ضمة)، أو (فتحة)، وفي الحالة الثانية يُنظر إلى درجته علواً وانخفاضاً، ومداه طولاً وقصراً، ونبره قوة وضعفاً، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة، أي أن المقصود على وجه التحديد بالإيقاع هو "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام، أو في البيت الشعري، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين، أو أكثر من فقرات الكلام، أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر"^٢، بينما يتحدد معنى الوزن بأنه "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"^٣، فالوزن قياساً إلى الإيقاع ليس أكبر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة، يستوعب التجارب الشعرية، هو مجرد مكون من المكونات التي تؤسس مجتمعة البنية الإيقاعية، و"التجربة الشعرية هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها"^٤، وهذا يعني أنّ لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب.

ويستنتج من خلال مفهوم الإيقاع الذي يصبح مرتبطاً بالجواهر اللساني للشعر بعد أن يفنقده 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 واحد 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"^٥، وبقدر الاختلاف الذي يلمح بين الوزن والإيقاع في الماهية والوظيفة، فإنّ الصلة بينهما قوية متينة، إذ الوزن هو وظيفة

١ - رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص ١٦٦.

٢ - عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة منار، الأردن، ١٩٨٥م، ص ٤٧.

٣ - المرجع نفسه، ص ٥٠.

٤ - محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩٢، ص ٥٨.

٥ - عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، ص ٥٠.

الإيقاع وصوته، وجزء مهم من أجزائه، وإن كان " الوزن هو الأساس الآلي للبيت، فإنّ الإيقاع هو الأساس الذي يبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، وعلى هذا الأساس يُعدّ أسمى من الوزن دائماً، والشاعر العظيم هو الذي يتخذ من الوزن خادماً طبعاً، إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تظهر تفرد شخصيته، في حين يحافظ على التشكيلات الوزنية"^١.

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 مقفّ، 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^٢.

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. وسيدرس الباحث هذين الإيقاعين في شعر محمد الناصر كبر - إن شاء الله - .

١- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٧٣، ص٤٦٨.

٢- كما اعتبره إبراهيم أنيس وكتابه "موسيقى الشعر" فقد حدد فيه أن طبيعة الشعر تقوم على ضربات موسيقية تسهل على العقل العادي حفظه.

المبحث الأول

الإيقاع الثابت في شعر الشاعر

أولاً : البحور الشعرية في ديوان سبحات الأنوار من سحبات الأسرار:

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 اصطُح 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 بينها^١ أمكن أن يتوفر على ما بني منه، وأن يتلافى لتمكين الحركات، والسكنات المكتتفة له قدر ما فات من زمان النطق به، فيعتدل المقداران بذلك فيكونان متوازنين"^٢. 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"^٣، وهما الصدر والعجز.

فالوزن الشعري بالتعريف السابقة؛ هو تكرار لوحات صوتية، أو تفعيلات، تبدأ مع البيت وتنتهي بنهايته؛ وهو يمثل الوحدة الموسيقية للبيت الشعري، كما ينمي الحركة الشعرية، ويمنحها إيقاعاً، يهز النفس، ويمتع السمع، ويأخذ بالألباب؛ لأن

١- يعني الزحافات والعلل.

٢- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٣٦٣.

٣- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٧٤م، ص ٢.

"الوزن وظيفته التطريب، والتأثير النفسي، والعاطفي، الذي تنتظم فيه عواطف النفس البشرية"، وتبوح بالكثير من السمات الانفعالية التي تختزنها التجربة الشعرية لدى المبدع "١"، وفق مثيرات خاصة تخضع في الأساس لقواعد الحياة في وقع حركاتها، واتحاد أشكالها، وذلك حين تحتوي فيه النفس بمعطياتها العاطفية مع المواصفات الخارجية التي تتحد معها، وتبرز لها حركاتها... من ذلك أن الإحساس بمظاهر الكون يتضمن في عمقه انفعال الذات التي تتسجم مع اتحاد الشكل الذي تستجيب له النفس، فتفرز ما يثير فينا الإحساس بالمتعة ضمن نغمات تتوالى على النفس؛ فنلتدُّ بمسماعها وفقاً لما تحركه فينا هذه النغمات من إيقاع يناسب مجريات عواطفنا"٢.

إلا أن فرقا واضحا بين الوزن والإيقاع؛ إذ الإيقاع أشمل وأعم من الوزن، فهو: "تبع، والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع"٣، وأن كل كلام موزون فيه إيقاع، والعكس ليس صحيحا، وأكبر مثال على هذا النص القرآني الذي يتوافر على بنى إيقاعية كثيرة، وهو خالٍ من الأوزان.

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

وحين تصفح قصائد ومقطوعات الشاعر يتبين أنّ البحر الطويل من أكثر البحور العروضية دورانا 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) يفصل ما أجمله الباحث:

١- الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦م، ص ٣٦.

٢- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء - الأردن، ط١، ٢٠١٠م، ص ٤٤٥.

٣- أدونيس، علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٧٢م، ص ٢٤٤-٢٤٥.

توزيع البحور الشعرية في ديوان سبحات الأنوار من سبحات 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 استتطاق الجدول استنتاج الآتي:

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

- إنَّ 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 المتمسمة بسعة النفس الشعري، وهذا يتيح له التعبير عن مكنوناته الداخلية ولواعجه الدفينة، وآراءه المذهبية، وليس هذا بغريب إذا ظهر أنَّ الشاعر علَّم 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 الغناء 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"^١.

-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 كبير؛ 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 كالدفاع عن الطريقة القادرية، وذم معارضيه من جماعة أنصار السنة (ويعرفون محلياً بـ Yan Izala) مثلاً، فهو يختاره؛ لأنه أثبت في الصدور ، وأولج في الآذان ، وفي الأفواه أعلق، و ليكون أناشيد وترانيم يصدح بها الصبيان على جنبات الطريق، إمعاناً في إذلال المهجو، وتشهيراً لعيوبه الخلقية والخلقية.

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

١- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، الأردن، ط١، ٢٠١٠م، ص ٤٥٢.

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 بيت	١٠٠%

هذه جميع البحور التي ركب سفينها الشاعرُ، وامتنى أمواجهها، وخاض غمارها، فكان بحقٍ صاحب مهارةٍ وحذقٍ 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 محمد الناصر كبر؛ النفس الإنسانية المتصوفة، والروح المتشعبة بحب النبي - صلى الله عليه وسلم - والصالحين.

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

ولا بد من الإشارة هنا، إلى أنه لم يكن اختيار الشاعر للأوزان اختياراً مقصوداً في جميع قصائده، وإنما كانت تأتيه عفو الخاطر؛ مناسبة للغرض الذي

يرمي إليه الشاعر، أي: أنّ الشاعر قد لا يملك حرية اختيار الوزن الذي يريد، وإنما الوزن يفرض نفسه من خلال الإيحاء اللاشعوري للتجربة الشعرية عند الشاعر.

ثانياً: الوزن العروضي، وعلاقته بالموضوع في شعر محمد الناصر كبر:

إنّ تناسب البحور الشعرية باعتبارها مجموع التفعيلات، التي تنتظم فيها مفردات البيت مع طبيعة المواضيع المطروقة عند شاعرنا محمد الناصر كبر قد لا تتسجم 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، ابتداءً بفلاسفة اليونان القدماء^١، حين جعلوا لكل موضوع وزناً خاصاً، ثم تناولها العرب والمسلمون نقاداً وفلاسفةً، وأفاضوا فيها متأثرين تارة بآراء أرسطو، ومؤثرين تارة أخرى بآرائهم، وأخذ مشعل البحث في علاقة الموضوع بوزنه ثلّةً من الباحثين المحدثين^٢، وذهب بعضهم "إلى أنه من غير الصواب أن نربط كل بحر بموضوع لا ينبغي أن يتجاوزه إلى غيره"^٣؛ لأن العرب نظمت أشعارها على أوزان متعددة ومختلفة، وخير مثال على ذلك المعلقة الجاهلية التي جاءت كل معلقة منها على وزن واحد متعدد الأغراض والمواضيع، وربما وجدنا موضوعاً واحداً بأوزان عدة كما هو الحال عند الشاعرة المخضرمة الخنساء في مرثياتها، فالعرب إذن " كانوا يمدحون، ويفاخرون، ويتغزلون، في كل بحور الشعر"^٤، 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

١- أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ١٩٧٣م، ص٦٨.

٢- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص٤٣، وحازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٠٥-٢٠٦.

٣- يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، ط٢، ١٩٨٢م، ص١٦٦.

٤ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، ١٩٨٧م، ص ٤٤١-٤٤٢.

في الوقت ذاته يملك حرية اختيار الكلمات، ورفضها في نظام يتناسب وحالة النفس عنده، فالوليغة الحقيقية إذن ليست بين الوزن وموضوعه بقدر ما هي بين الموضوع وإيقاعه، والموضوع هو الذي يختار إيقاعه ونغمته التي تتساقق 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 سيكولوجية"^١.

وفيما يأتي يورد الباحث بعضاً من النماذج الشعرية، ليظهر كيف زواج الشاعر بين الوزن العروضي وتشكيلات أسلوبية أخرى؛ مع جرس الكلمات، وتناغم العبارات، وإبجاءات الحروف، وسيتشكل إيقاعاً يتساقق، ويتناسب وطبيعة الموضوع. فقد نظم هجاءه على الطويل، والوافر، والمتقارب، والرجز، وهجاءه ليس مرأً 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 أحيان قليلة دفاعاً عن نفسه، أو طريقته القادرية، فتراه ينقض بالهجاء على مهجوه، فيوسعه ضرباً بألفاظ نابئة جارحة ممعنة في النكاية، متهمكاً عارضاً صوراً كاريكاتورية. مثل قوله في دفاعه عن رقص أصحابه في حلقات الذكر [من الطويل]:

فلو ذاق طعم السكر يوماً وشانتا * * * لطاروا به رقصاً وخافوا التشدقا
نعم ترقص الأعضاء في الذكر دائماً * * * إذا ذكرت عهد الحبيب تشوقاً
فلا تتكروا الأحباب طارت قلوبنا * * * وهل ترقص الأعضاء إلا تعشقا
عكفنا على أمداحه نستطيعها * * * ونهتز كالأغصان في ذكر من سقا^٢

١ - عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص ٤٦٢ .

٢- محمد الناصر كبر، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، من معلومات النشر، ص ٤٦.

إن المتأمل في صنعة الأبيات يراها قائمة على التصوير الفني الجميل، وبراعة التصوير هذه، مردها إلى اللغة السهلة الطيبة، 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 حل أمام المصطفى - صلى الله عليه وسلم -، وهو يستمع إلى قوله: "أشبهت خَلقي وخُلقي"^١. فاهتزَّ طرباً، وتمايل شوقاً، وشغفاً، إلى هذه البشرية من البشير - صلى الله عليه وسلم -.

وبدأ الشاعر حديثه بالالتفات إلى الوشاة، ملتصقاً 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 أكد 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 أعضائه بدون أي شعور منه، وفي هذا المعنى يقول أبو مدين الغوث في بعض قصائده^٢:

إذا اهتزّت الأرواح شوقاً إلى اللقا * * نعم ترقص الأشباح يا جاهل المعنى

وأخيراً وقف الشاعر؛ ليصوّر كيفية هذا التمايل والرقص، الذي ينتابهم في حالة الذكر، فبين أنهم عكفوا على تلك الأمداح يستحلونها 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 ساقى كأس المحبة، إذ إن الأرواح تشناق وترتاح إلى القرب من حضرة الممدوح.

١- البيهقي، شعب الإيمان، تحقيق: محمد السعيد بسيوني زغلول، ط١؛ دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٠هـ، ج٤، ص٢٨٣.

٢- حسن الفاتح قريب الله، يستنبئونك، بدون معلومات النشر، ص٥٦.

وفي مقام آخر قال مدافعاً وهاجياً [الكامل]:

نحن البزاة ومن يرم ** إذلانا يأخذه الباز
نحن البزاة وشأننا ** يوم الوغى طار وباز
نحن البزاة وشأننا ** الطيران ساعة لا مجاز

وكل معاني الدفاع والانتصار لأحباب 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"^١، فشاعرنا لا يمدح أصحابه في حدّ ذاتهم، وإنما يمدح فيهم الصدق، والخلق، والإصرار في طلب الحق، والتخلق بالأخلاق الحميدة.

وقال في موضع آخر: [المقارب]:

تعالوا إلى منهج بيننا ** سواء أمرنا بإعلائه
ولا تتكروا الشيء من غير علم ** وخلصوا النكير لأبنائه
ولا تتكرونا على ما ترو ** من يخالفكم عند إبدائه
وخلو مقالة ما جافلا ** من بهذا وما هو من آرائه^٢

جاءت الأبيات دفاعاً عن الطريقة القادرية وأذكارها، وذلك لما أنكر الوهابيون على الشيخ ومريدوه ما يقومون به من الذكر بالأنفاس، وضرب البندير (الدف)، ورفع الصوت بالذكر، فيطلب منهم الشيخ الإمهال والانتظار، ويدعوهم إلى منهج بين يكون حكماً بينه وبينهم، ويقول لهم لا تتكروا الأشياء من دون علم، ولا تتكروا ما يخالفكم بمجرد إبدائه، عليكم بالتأني، والبحث الدقيق؛ للوقوف على صحته أو بطلانه، إذ إنه لا يستقيم أن ينكر الإنسان شيئاً بحجة أنه لا يعرفه. (عرفت شيئاً وغابت عنك أشياء)^٣.

١- عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، ط٢، ١٩٧٠م، ج١، ص٢٧٧.

٢- محمد الناصر كبير، ديوان سبحات أنوار من سبحات الأسرار، ص٥٩ - ٦٠.

٣- الحسن بن هاني، أبو نواس، ديوان أبي نواس، تحقيق: بهت عبد الغفور، الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ٢٠١٠م، ص٥٤.

إنَّ أبرز سمة أسلوبية يمكن أن تلتبس في الأبيات هي تكثيف صيغ الأمر المتمثلة في الصيغ (تعالوا، لا تنكروا، خلوا...) الدالة على أن الشاعر أخذ من معارضيه موضع السخرية والاستهزاء، فيأمرهم بالمجيب، وعدم الإنكار... وسياق الأبيات يوحي بأنَّ 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 مناسب"^١، فيه " رنة ونغمة مطربة، على شدة مأنوسة"^٢، ويصلح لكل ما فيه " تعداد الصفات، وتلذذ بجرس الألفاظ، وسرد للأحداث في نسق مستمر"^٣، وكذلك يصلح للعنف^٤، وهو بحر يتطلب من الشاعر " اندفاعاً وراء النغم، كما يندفع التيار غير ما توقف"^٥، وذلك لتوالي تفعيلات 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 الشيخ محمد الناصر على معارضيه، ولهذا بدا البحر المتقارب صالحاً لمواقف التقرير، والتهديد، والحنق على مثل أولئك المعارضين

وأما رثاؤه فقد نظمته على الطويل وفي بكائياته لأبيه حزنٌ، وألمٌ، وقدحٌ، ومدحٌ، وحجاجٌ، واحتسابٌ، وتصوير لما يعانیه من لظى الفراق، وكل ذلك في لغة حبلية بالمعاني الروحية والظلال الدينية، التي تفيض إيماناً، وتتفجر وجداناً، وتتجسس دموعاً حرى، قال: [الطويل]:

أشرت إلينا والإشارة أفهمت * * سطوراً تلوناها بدمع لنا يجري
لقد كنت يعقوب الهوى وأنا ابنه * * ولكن تفرقنا لمنحك الأمر
إلى أن قال:

١ - عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج ١، ص ٣٣٧.

٢ - علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩م، ص ١٠٦.

٣ - عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج ١، ص ٣٣٧.

٤ - علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص ١٠٦.

٥ - عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج ١، ص ٣٣٧.

فها أنا في سجن القطيعة والقلبي ** * تريكاً وهل أنسيت يا أبتاه ذكري
 جعلتك بعد المصطفى لي قبلة ** * وجشمت أن أقفوك إثرأً على إثري
 وألزمتني ذكر الجلالة جهرة ** * فدمت على التهليل في السر والجهري^١
 يختم الشاعر البيت الأول من أبياته بفعل مضارع مُحلَّى بالجيم الدالة على
 الاستمرار؛ ليدل بذلك إلى أن بكاءه دائم دوام الحياة كلها، ثم يخبر السامع 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، وبخاطب
 أباه وهو في السجن المعنوي: "وهل أنسيت يا أباتاه ذكري"، ثم يعد أباه أنه بعد إتياع
 النبي - صلى الله عليه وسلم - ليس له أحد يتبع غيره، فهو قبلته التي يتوجّه إليها
 في شؤونه الدينية والدنيوية، وأنه قد استعدّ استعداداً كاملاً لتفقيه والده إثرأً على إثر،
 حيث ألزمه ذكر الله في أيام حياته، فإنه قد دام على ذلك الذكر في السر والجهري.

فكل هذه المعاني البكائية قد لقيت في بحر الطويل ذي المقاطع الصوتية
 الطويلة، والتنغيمات البطيئة الهادئة نسبياً، عاطفة معتدلة ممتزجة بقدر من التفكير
 والتأمل، وأتاحت فضاء أرحب؛ ليصب فيه الشاعر أشجانه وأحزانه على ما يعانیه
 من شدة آلام الفراق؛ لأن الطويل "يتسع للكثير من المعاني، فيصلح للفخر،
 والحماسة، والرثاء، والوصف، والتاريخ، والشكوى، والألم، والنظرات الكونية"^٢.

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

ومن ذلك قوله [من البسيط]:

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

١ - محمد الناصر كبير، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٥٢.

٢ - علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص ١٠٢.

شكلاء رانية حوراء زانية ** عیناء غانية خرعوبة الجسد
 ترمي بسهم مروش القلب مزدوج ** قدراشها نابل من يوم ذي قرد
 فغادرتك جريحا القلب ذا قلق ** تبدي 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
 يتساقق 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 لواجج الوحدة، والبعد عن حماسة
 روحه، إلى واقع وجداني يكون فيه الوصال، واللقاء، حياة وواقعاً.
 وقال أيضاً [الوافر]:

يلذ لي التنوح والتصابي ** إذا حادي محبتكم حاداني
 حناناً أيها الحادي حناناً ** لقد صيرت عذبي في عذابي
 تأجج نار حبك في فؤادي ** فها هي في اضطراب واشتهاب
 متى تخبو وحببي في ازدياد ** وجسمي في اهتزاز واضطراب
 متى أسلو ونار الشوق تزكو ** فها هي في انقباد والتهاب
 أكاد من الصبابة أقض نحبي ** فيرحمني الغرام على التراب
 أنوح على قفائي كما عشار ** مولهة مننعن من الشراب
 وأحكي الرعد طوراً أو هديراً ** من المزن العريض على السكاب
 وأخرى ألتوي مثل الأفاعي ** إذا ما السم ءاذن 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

فتذكري الملاح على سليح * * * فطال تبرحني وازداد ما بي^١
يذكر الشاعر في هذه الأبيات الحالة التي وجد فيها نفسه من شدة حبه
وعشقه لمحبهه - صلى الله عليه وسلم -، حيث أنه يجد لذة مستمرة، فهو يحن
لمحبهه الذي صير عذبه في العذاب، فتلتهبت نار حبه في فؤاده، وهذه النار في
اشتهاه واضطراب، ثم يسأل عن وقت السلوان بقوله (متى أسلو ونار الشوق تزكو)
فهي نار في انتقاد والتهاب مستمر، كأنه يقرّ بأن السلوان يكاد يكون مستحيلاً؛
ولأجل شدة انتقاد والتهاب نار المحبة في صدره يكاد يقضي نحبه؛ وذلك لاستحالة
السلوان، فالحب إذاً لا محالة سيكون مستمراً، ونار الصابة ستبقى موقدة، وفي آخر
المطاف سيُفبر الحبيب فيرحمه الغرام على التراب.

والوافر سريع النغمات، متلاحقها "مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها إسرار
وتلاحق، وهذا يتطلب من الشاعر أن يأتي بمعانيه دفعاً دفعاً، وكأنه يخرجها من
مضخة"^٢؛ ليتدفق النغم مقاطعه الصوتية، ومن ثم فإنه أصلح للمواقف الوجدانية.

أما مدحه، فقد نظمه على الطويل، والرجز، والوافر، والمديد. ومدح الشيخ
محمد الناصر كبير فيه صدقُ الباعث، وسلامة الطوية، (ولم يمدح رجلاً إلا بما
فيه)^٣، وما تكسب بشعر قط، وما مدح إلا الفضائل والقيم والأخلاق الإسلامية، وكان
في مديحه مخلصاً أشد الإخلاص للنبي - صلى الله عليه وسلم - وآل النبي
وأصحابه، وإن كان قد مدح بعض أمراء كفو، فلأنهم التقوا حول مائدة العلم،
وناصروه، كما أيّدوا العلماء والطلاب.

قال الشاعر في مدح أهل التصوف [الطويل]

بدأتُ ببسم الله أول قولتي * * * وثبّيتُ بالحمد اقتداء بسُنَّتِي
وصل على المختار يا خالق الورى * * * وآل وأصحاب وأشياخ ملَّتِي
وبعد فتقوى الله خير وسيلة * * * إلى الملك الخلاق رب البرية
بأذكار أشياخ كرام أفاضل * * * مربين طلاب الطريق بحكمة

١ - محمد الناصر كبير، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ١٣٤ - ١٣٥.

٢ - عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 1، ص ٣٥٩.

٣ - الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قُتيبة، الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة،
١٤٢٣هـ، ج ١، ص ١٣٧ - ١٣٨.

من أي طريقة رصيص بناؤها * * على الأبيضين من كتاب وسنة
سواء كثير أهلها أو قلائل * * فإنّ أولي التحقيق في كل قلة
ولاسيما البيضاء من عمّ نورها * * الشيوخ ولم تنفض كمقدار حبة
طريق عليها كل شيخ محقق * * طيب وسلاك وصاحب جذبة
طريق تمتد الأولياء جميعهم * * بأنوارها أكرم بها من طريقة
فلم لا وقد كانت طريقة سيد * * يعم جميع العارفين بفيضة^١

الشاعر في موضع المدح والدفاع عن الطرق الصوفية، فهو أولاً يمدح جميع
الطرق الصوفية على اختلاف مشاربها، 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 الريانيين، وهي النور الأصيل الذي يقتبس منه الأولياء
جميعهم أنوارهم، 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 الهادي 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 لذیذة، خمر لا تخرج متعطيها
عن وعيه، بل تزيده وعياً على وعي، ولم لا وهي خمر المحبة الإلهية. يقول الشاعر
[الطويل]:

شربنا بدار الذكر كأساً هنيئة * * فأهلاً بدار الذكر دار الخلاعة
شربنا بدار الذكر خمرًا لذیذة * * فأهلاً بدار الذكر دار الحبيبة
فأهلاً بشبان هناك رعارع * * فأهلاً بشبان الطريق العليّة^٢

الملاحظ في الأبيات السابقة أن الشاعر في البيت الأول عبّر عن (الخمر)
بلفظ (الكأس)، وقصد بذلك الخمر التي تجرّعها بدار الذكر، ووصفها بأنها كأساً

١ - محمد الناصر كبير، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٨٣.

٢ - المصدر نفسه، ص ٥٤.

هنيئة، وفي البيت الثاني عبر عن الخمر بلفظها الصريح (خمر) ووصفها باللذة، وكلا الخمرتين شربها بدار الذكر مع الأحباب الذاكرين، فيرحب بقدم 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: القافية والرّوي:

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، و قراراً أخيراً لنغم البيت، وعندها فقط 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 الأسطر، أو الأبيات في القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية"^١.

وهي - أيضا - "عبارة عن وحدة صوتية مطردة اطراداً منظماً في الأبيات، حتى لأنها فواصل موسيقية متوقعة بالنسبة لسامع الشعر العربي بين فترات زمنية منتظمة، وتعتبر ضابط الإيقاع في البيت الشعري"^٢، والمصعب 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

١ - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ١٩٣.

٢ - أبو الشوارب محمد مصطفى والخويسكي زين كامل، العروض العربي صياغة جديدة، ج ٢، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ص ١١.

قوافي الشعر؛ لأنّ بعضها يتبع أثر بعض^١، وجاء في العمدة أن القافية سميت بذلك؛ لأنها تقفو أثر كلّ بيت^٢.

وكما اختلف الباحثون في تعريفها وتسميتها، اختلفوا كذلك اختلافاً بيناً في حدّها وموضعها، فالأخفش وسعيد بن مسعدة يعتبران أن القافية آخر كلمة من البيت^٣، أمّا الزجاجي فيرى أنّ القافية حرفان من آخر البيت^٤. ويبدو أن تعريف الخليل للقافية هو الذي لقي إجماع الدارسين؛ لما فيه من الدقة العروضية حتى أن ابن رشيق صرّح بذلك قائلاً: "ورأي الخليل عندي أصوب". فالخليل يعرفها فيقول: "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"^٥.

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، وتكرار هذه الأصوات هو الذي يحدث ذلك النغم الموسيقي^٦.

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.

١ - الفيروز أبادي ، القاموس المحيط، دار العلم للملايين، بيروت، دت، ج١، ص ١٧٠٩.

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

٣ - محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، دت، دط، ص٣.

٤ - المرجع نفسه، ص٤.

٥ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٦ - حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، ١٩٨٩م، ج١، ص١٤٠.

٣- ضمان الترجم في آخر البيت^١.

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 سبحات 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 (ت ٣٩٥هـ): "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 تعلق الكلام فتأخذه من فوق فيجئ سلسلاً سهلاً ذا طلاوة ورونق، خير من أن يعلوك فيجئ كزا فجا، ومتجعداً جلفاً"^٢، 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 فأثبتته، وأعمل فكره في شغل القوافي"^٣، 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

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

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

٣ - ابن طباطبا العلوي، محمد ابن أحمد، عيار الشعر، ص ٥.

للغرض، فيبتعد الشاعر بالقافية عن المعاني المنشوءة والألفاظ الكريهة^١، وهي التفاتة لها علاقة وثيقة بمعنى الإيقاع وأثره النفسي.

وهذا الربط بين القافية والدلالة النفسية لفت أنظار المحدثين أيضاً، فاعتمدوا عليه في أحكامهم على الشعراء واتجاهاتهم الوجدانية، فشعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسر لما فيه من لين وانكسار يلائم العواطف الرقيقة المنكسرة، وشعراء الفخامة يميلون إلى الضم ليناسب تحداياهم، وقوة شخصياتهم^٢، 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، تتأزر مع ما قبلها وما بعده، ضمن علاقة متفاعلة تكون مجموعة من الصور، بحيث تصبح كل صورة غاية في ذاتها، من خلال تحديدها مدلول الدفقة الشعرية المعبر عنها في نهاية كل بيت، ضمن إطار تكامل الصور^٣.

وعوداً إلى ديوان شاعرنا محمد الناصر كبر (سبحات الأنوار من سبحات الأسرار) وتفحص القوافي المستعملة فيه، سيظهر جلياً أن 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%

١ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٧٥ وما بعدها.

٢ - عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج ١، ص ٧١.

٣ - عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص ٤٧١ - ٤٧٢.

٨.٠%	١٨٠	الذال	٦.
٦.١%	١٣٨	الميم	٧.
٤.٠%	٩٠	اللام	٨.
٢.٦%	٦٠	الباء	٩.
١.٦%	٣٧	القاف	١٠.
١.٢%	٢٨	الحاء	١١.
١.١%	٢٥	الفاء	١٢.
١.٠%	٢٤	الواو	١٣.
٠.٩	٢١	العين	١٤.
٠.٩	٢١	الكاف	١٥.
٠.٦%	١٥	الألف	١٦.
٠.٥%	١٢	الزاي	١٧.
٠.٤%	١١	السين	١٨.
٠.٤%	١٠	الهمزة	١٩.
٠.٢%	٥	الطاء	٢٠.
٠.٢%	٥	الذال	٢١.
٠.١%	٤	الضاد	٢٢.
٠.١%	٣	الخاء	٢٣.
٠.٠٨%	٢	الجيم	٢٤.
٠.٠٤%	١	الثاء	٢٥.
٠.٠٤%	١	الصاد	٢٦.
٠.٠٤%	١	الغين	٢٧.
٠.٠٤%	١	الظاء	٢٨.
١٠٠%	٢٢٢٦ بيت	٢٨ حرفاً	المجموع

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، والذال).
- أصوات الشفتين : وهي (الواو، والميم، والفاء، والباء).
- من خلال الجدول يتبين أن أكثر الحروف شيوعاً واستخداماً هي: (التاء، والباء والهاء، والنون، والراء، والذال، 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.

المبحث الثاني الإيقاع المتغير في شعر الشاعر.

إذا كان الإيقاع الثابت لقصيدة ما هو الوزن وما يتعلق به، والقافية وما يلحق بها، فإن الإيقاع غير الثابت هو كل ما من شأنه أن يحدث جرساً موسيقياً، سواء أكان حرفاً، أو كلمة، أو عبارة.

والإيقاع الثابت هو الجانب الذي يشترك فيه كل الشعراء، أما الإيقاع غير الثابت فهو الطابع الخاص لإبداع كل شاعر، أو البصمة الإيقاعية التي تميز مبدعاً عن آخر، فلكل مبدع طريقة في انتقاء الكلمات، والحروف، والجمل، بما يتناغم مع الجو العام للقصيدة المعبر طبعاً عن الإيقاع النفسي والخفي لذات الشاعر.

إن الإيقاع غير الثابت في الديوان متعدد، ويصعب حصره، ولذلك سيختار الباحث أهم المعالم التي شكلت الموسيقى في الديوان، ويركز على الشائع والظاهر في شعر الشيخ محمد الناصر كبير، كالتكرار والجناس.

أولاً: التكرار:

التكرار لغة:

جاء في لسان العرب، التكرار: من مادة كَرَّرَ الكَرَّ: الرجوع، يقال: كَرَّرَ وكَرَّرَ بنفسه؛ لیتعدى ولا يتعدى، والكر: مصدر كَرَّرَ عليه يَكْرُرُ كَرًّا على العدو يَكْرُرُ. ورجل كَرٌّ ومَكْرُرٌ، وكذلك الفرس، وكَرَّرَ الشَّيْءَ وكَرَّرَ: أعاده مرة بعد أخرى، والكِرَّةُ المَرَّةُ، والجمع الكِرَّاتُ، ويقال كَرَّرت عليه الحديث وكَرَّرته إذ رددته عليه، وكَرَّرت عن كذا كِرْكِرَةً إذ رددته. والكر: الرجوع إلى الشيء^١.

ويلاحظ أن التكرار عند ابن منظور، جاء كله بمعنى الإعادة، والرجوع،

والتأكيد.

واصطلاحاً:

التكرار: "هو عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد الأخرى"^٢.

١ - ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر).

٢ - القاضي الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة،

م. ط، ١٤١٣هـ، ص ٥٩.

فهو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة، إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو التلذذ بذكر المكرر^١.
وهو ذكر الشيء مرتين أو أكثر لأغراض^٢.

والتكرار هو إلحاح على جهة مهمة من العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص، ويحلل نفسية كاتبه، إذا وضع في أيدينا مفتاح الفكرة المسلطة على الشاعر^٣.
فالتكرار فن قولي بلاغي أصيل عريق متمكن، ذو وسيلة بيانية، ينبع من الفطرة، وتدفع إليه مواقف الحياة، وتقتضيه مقامات لا يليها مثله، وتستدعيه أغراض جميلة يؤدي إليها، بما له من أثر في المعنى، وتأثير في النفس، فقد قيل: الكلام إذا تكرر تقرر^٤.

ويلاحظ أن هذا التعريف يعني: تكرار الألفاظ مرة بعد أخرى، وذلك لإثبات الأفكار وترسيخها في الذهن من خلال الإعادة والترديد^٥.

أنواع التكرار:

تتنوع صور الروابط التكرارية، ويمكن ذكر نوعين لها:

١- التكرار المحض (التكرار الكلي)، وهو نوعان:

١- علي صدر الدين بن معصوم، أنواع الربيع في أنواع البديع، ط٣، مكتبة لبنان بيروت، دت، ج٥، ص: ٣٤-٣٥.

٢- سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط١٢، دار الفكر، بيروت - لبنان. ٢٠٠٥م، ج٢، ص١٩٨.

٣- شررتح عصام، الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل، ط١، دار التراث العربي، دمشق، ٢٠٠٥م، ص٣.

٤- إبراهيم أويس، ظاهرة التكرار في ديوان الشيخ محمد الناصر بن محمد المختار (سبحات الأنوار من سبحات الأسرار)، رسالة تكميلية مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي والنقد الأدبي، جامعة المدينة العالمية، كلية اللغات، قسم الأب العربي والنقد الأدبي، ٢٠١٣م، ص٢٤.

٥- دكمة فاطمة الزهرة، التكرار أسرار ودلالاته سورة يوسف أنموذجاً، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في اللغة والأدب، تخصص لسانيات النص، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرياح - ورقلة، ٢٠١٧م، ص٩.

- أ- التكرار مع وحدة المرجع (أي أن يكون المسمى واحد).
 ب- التكرار مع اختلاف المرجع (أي المسمى متعدد)^١.
 ٢ - التكرار الجزئي: ويقصد به تكرار عنصر سبق استخدامه، ولكن في أشكال وفئات مختلفة^٢.

وهناك من يذكر أربعة أنواع:

- ١ - التكرار التام أو المحض: تكرار اللفظ والمعنى، والمرجع واحد.
 ٢ - التكرار الجزئي: وذلك بالاستخدامات المختلفة للجذر اللغوي.
 ٣ - تكرار المعنى واللفظ مختلف: ويشمل الترادف وشبه الترادف، والصياغة أو العبارة الموازية.

٤ - التوازي: وذلك بتكرار البنية مع ملئها بعناصر جديدة^٣.

أغراض التكرار وفوائده وآرا العلماء فيه.

أولاً: أغراض التكرار: وللتكرار أغراض كثيرة منها:

- ١- غرض التأكيد وتقرير المعنى في النفس، كقوله تعالى: ﴿ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ﴾^٤
 ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ^٥

وقوله: ﴿ فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا ۖ إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا ۗ ﴾^٥، وانظر كيف كرر سبحانه وتعالى كلمة (العسر) ليبدل على تقرير المعنى في النفس.

٢- طول الفصل قصد أن لا يجيء مبتوراً وليس له طلاوة، كقوله تعالى: ﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ ﴾^٦، انظر كيف

١ - أحمد عفيفي ، نحو النص (اتجاه جديد في الدرس النحوي)، ط ١، مكتبة زهراء، الشرق، القاهرة - مصر، ٢٠٠٤م، ص ١٠٦.

٢ - المرجع نفسه، ص ١٠٧.

٣ - محمود بوستنة، الاتساق والانسجام في سورة الكهف، ص ١٣١، نقلاً عن: جميل عبد المجيد، علم النص أسسه وتحليلاته النقدية، عالم الفكر، عدد ٢، مج ٣٢، (أكتوبر / ديسمبر ٢٠٠٣م، ص ١٤٦.

٤ - سورة التكاثر، الآية ٣-٤.

٥ - سورة الشرح، الآية ٥-٦.

٦ - سورة يوسف، الآية ٤.

كرر الله سبحانه وتعالى كلمة "رأيت" و "رأيت" لطول الفصل بين الكلمة الأولى والثانية.

٣- الاستيعاب، كقولك: قرأت هذا الكتاب باباً باباً، فصلاً فصلاً، سطرًا سطرًا، وفهمته كلمة كلمة.

٤- الترغيب في العفو، كقوله تعالى: ﴿يَأَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا إِنِّ مِنْ أَزْوَاجِكُمْ وَأَوْلَادِكُمْ عَدُوًّا لَكُمْ فَأَحْذَرُوهُمْ وَإِن تَعَفَوْا وَتَصَفَحُوا وَتَغَفَرُوا فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾^١، كررت في هذه الآية كلمة "إن" لزيادة الترغيب في العفو والرحمة.

٥- الترغيب في قبول النصح باشماله المخاطب لقبول الخطاب، كقوله تعالى: ﴿وَقَالَ الَّذِي ءَامَنَ يَقَوْمِ اتَّبِعُونِ أَهْدِكُمْ سَبِيلَ الرَّشَادِ﴾^(٣٨) يَقَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَّعْ وَإِنَّ الْآخِرَةَ هِيَ دَارُ الْقَرَارِ^٢، فكرر كلمة "يا قوم" مرتين لتعطف قلوبهم، حتى لا يشكوا في إخلاصه لهم في نصحه.

٦- التتويه بشأن المخاطب، نحو: "إن الكريم ابن الكريم ابن الكريم يوسف بن يعقوب بن اسحاق بن إبراهيم".

٧- التريديد، وهو تكرار اللفظ متعلقا بغير ما تعلق به أولا نحو: السخي : قريب من الله، وقريب من الناس، قريب من الجنة. والبخيل : بعيد من الله ، بعيد من الناس، بعيد من الجنة^٣.

ثانياً: فوائد التكرار: للتكرار فوائد كثيرة يستخدمه الأديب الخبير، والكاتب القريح، والشاعر المرهف، وهو أحد الأدوات الفنية الأساسية، ويساعد في فهم النص شعره ونثره، كما يستعمل في التأليف الموسيقي ويرسمه رسماً جميلاً.

ومن فوائد التكرار وحسنه في كلام الله عز وجل التثبيت لرسوله - عليه السلام والمؤمنين -، والموعظة والتخويف لهم والترغيب في طاعة الله والتحذير من معصيته، وإعادة القصص، وضرب الأمثال فيها نفع بتكرار الزجر، والوعظ، وعظيم موقعه من النفس، وتوفيقه للقلب، والتثبيت على طاعة الله، والتذكير بجنته وناره.

١- سورة التغابن، الآية ١٤.

٢- سورة غافر، الآية ٣٨-٣٩.

٣- سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ج ٢، ص ٢٣٠-٢٣١.

وللتكرار فوائد كثيرة منها على سبيل التمثيل لا الحصر:

١- إن التكرار يقوم بدور كبير في تأكيد الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية.

٢- لاشك أن التكرار يدلّ على أهمية الكلمة المتكررة سواء أكانت اسماً أم فعلاً، أو جملة؛ لأنه يجعلها النقطة المركزية التي يدور حولها الشعر.

٣- التكرار يعطي الدارس مفتاحاً للفكرة المتسلطة الكامنة في نفسية الشاعر.

٤- أداة أدبية لها دور جمالي في النص مثل كلّ الأساليب البلاغية الأخرى، بشرط أن يأتي التكرار في مكانه في النص، لكي يقوم بدوره.

٥- تأكيد بعض المعاني، والإلحاح عليها؛ لتأكيد رؤية محددة في النهاية.

٦- التكرار يضيف البعد الغنائي أو الروح الغنائية للنص، لأنه يشبه القافية في الشعر بشكل أو بآخر.

٧- يضيف الدلالة الساخرة، التي تتقد أوضاعاً بعينها، أو أشخاصاً، أو مواقف، أو أحداثاً، أو سياسيات، أو سلوكيات.

فالتكرار فرع من الإطناب إذا كان فيه الفائدة؛ ويخرج من باب الإطناب ويدخل في باب التطويل إذا لم يكن فيه الفائدة، يقول ابن الأثير: " إذا كان التكرار هو إيراد المعنى مردياً، فمنه ما يأتي لفائدة ومنه ما يأتي لغير فائدة، فأما الذي يأتي لفائدة فإنه جزء من الإطناب وهو أخصّ منه، فيقال حينئذ: إنّ كلّ تكرار يأتي لفائدة فهو إطناب وليس كلّ إطناب تكراراً يأتي لفائدة، وأما الذي يأتي من تكرار لغير فائدة فإنه من التطويل، أو الحشو، وهو أخصّ منه؛ فيقال حينئذ: عن كلّ تكرار يأتي لغير فائدة تطويل، وليس كلّ تطويل تكراراً لغير فائدة".

ثالثاً: آراء العلماء القدامى والمحدثين في التكرار.

فن التكرار ظاهرة علمية قديمة في أشعار الجاهليين، والإسلاميين، والمحدثين، وفي نثر أمراء البيان في شتى العصور، وعلى نحو ما هي في القرآن الكريم وقصصه، والحديث النبوي الشريف.

١- ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد، جوهر الكنز، تحقيق: محمد زغلول سلام، ط٢، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ١٩٩٨، ص ١٥٧.

شغل العلماء والباحثون بهذا الفن وتكلموا فيه قديماً وحديثاً، وخاصة ما يمسّ تكرار آي القرآن الكريم وقصصه، مما نراه مثلاً عند الجاحظ في كتابه: "مجاز القرآن"، وابن جني في كتابه: "الخصائص"، وابن قتيبة في كتابه: "تأويل مشكلات القرآن"، وابن فارس في كتابه: "الصاحبي"، و"العمدة" لابن رشيق، وكتاب: "المثل السائر" لابن الأثير، و"الإتقان" للسيوطي، و"بلاغة التكرار" للدكتور إبراهيم الخولي وغير ذلك.

وعلى ذلك كان مستوى دراسة هذه الظاهرة - العلمي والعملية عند نقاد الأدب ودارسيه ومفسي القرآن الكريم والبلاغيين، ولا نكاد نجد عند النحاة والصرفيين كبير اهتمام في هذا الموضوع، وموقف النحاة والصرفيين القدماء قد يكون له ما يبرره، ذلك أن الصرف يهتم ببنية الكلمة الواحدة، والنحو عندهم يهتم بتركيب الجملة، ولا يتجاوز ذلك عادة إلى النص ككله، ولذا اقتصر درس النحاة للتكرار غالباً على لون واحد منه هو ما أسموه بالتوكيد اللفظي، ولكن الباحث يدرس الظاهرة من خلال مستويات التحليل الأسلوبي البلاغي، حسب ما تتجه إليه الدراسات البلاغية الحديثة. تضاربت آراء العلماء في التكرار وكل واحد منهم له رأيه في ذلك، فنأخذ على سبيل المثال من القدامى:

١ - أبو عثمان الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) :

ومن حديثه عن التكرار قوله: "وليس التكرار عيباً مادام لحكمة، كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي، أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعيب مالم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث...".^١

وفي هذه العبارة يلاحظ الباحث، بيان الأمر الداعي إلى التكرار والترداد ولضابط المفرق بين ما يكون عيباً وما يكون بلاغة، كما فيه إعلان لسبب التردد القرآني للقصص والأخبار، ثم إته يرى تحديد المواقف الباعثة على التكرار أمراً عسيراً، فيذكر ويعلل لعسره بقوله:

١- الجاحظ أبو عثمان، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ط١، دار صعب - بيروت، ١٩٩٨م، ج١، ص٧٩.

"وضبط الحاجة إلى الترييد والتكرير غير ممكن؛ لأنه أمر يتصل بأقدار المستمعين، ومن يحضر الحديث من العامة والخاصة"^١.

٢- ابن جنّي (ت ٣٠٢هـ) :

عقد ابن جنّي في خصائصه باباً سمّاه (باب في الاحتياط) يقول في مستهله: "اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد وهو على ضربين: تكرار اللفظ وتكرار المعنى"^٢.

٣- ابن فارس (ت ٣٩٠هـ) :

وابن فارس في كتابه: "الصّاحبي" الذي بين سنن العرب في كلامها يقول: "ومن سنن العرب التكرار والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر والموقف الخطابي..."^٣.

٤- أبوبكر الباقلاّني (ت ٤٠٣هـ) :

يقول في كتابيه: "الانتصارات للقرآن الكريم" و"إعجاز القرآن" رداً على منكري أسلوب التكرار القرآني: "التكرار وغيره هو مما يشكل معه الكلام ويستغلق معناه، ويخرج به عن الفصاحة العالية والبلاغة السّامية"^٤.

ومن وجوه حُسن ذلك التكرار، وهو أن الله سبحانه أنزل المتكرّر في أوقاتٍ متغايرة، وأسبابٍ مختلفةٍ فَحَسُنَ منه تكرارُ القصّةِ للزجرِ والموعظة، كما يَحْسُنُ ذلك من الخطيبِ إذا حَظَبَ وتكلم في المحافلِ ويومِ المجتمع...^٥.

١- الجاحظ أبو عثمان، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ط١، ج١، ص: ٧٩.

٢- ابن جنّي أبو الفتح، عثمان بن جنّي، الخصائص، ج٢، ص ٢١٤.

٣- القزويني، أحمد بن فارس بن زكريا الرازي. الصّاحبي في فقه اللغة، ط١، مطبعة بيت محمد علي بيضون، بيروت - لبنان، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م، ج١، ص ١٢٧.

٤- الباقلاّني، الإمام القاضي، أبوبكر محمد بن الطيب، الانتصارات للقرآن الكريم، تحقيق: السيد الدكتور عالي عبدالمعطي، ط٢، دار الأمة، بيروت-لبنان، ١٩٩٧م، ص ٨٠٠.

٥- الباقلاّني، الإمام القاضي، أبوبكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط٥، دار المعارف - مصر، ١٩٩٧م، ص ٩٩-١١١.

٥- ابن رشيق (ت ٤٠٦هـ) :

قسّم ابن رشيق في كتاب: "العمدة" التكرار إلى ثلاثة أقسام : تكرار اللفظ دون المعنى، وهو الأكثر، وتكرار المعنى دون اللفظ، وتكرار اللفظ والمعنى، وقد حكم بأنّه -أي الأخير- الخذلان بعينه ومنه ما هو عكس^١.

٦- ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ):

سار ابن الأثير على خطى ابن رشيق في تقسيمه لأنواع التكرار، حيث قسّمه إلى نوعين: الأول يكون في اللفظ والمعنى، أما الثاني فلا يكون إلا في المعنى، ثم قسّم كلّ منهما إلى مفيد وغير مفيد. فالمفيد عنده هو الذي "يأتي في الكلام، تأكيدا له وتشييدا في أمره، وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك، إمّا مبالغة في مدحه، أو ذمه، أو غير ذلك"^٢

وقسّم المفيد إلى قسمين: الأول هو الذي يدلّ فيه اللفظ على معنى واحد، لكن يقصد به غرضان مختلفان، والنوع الثاني من التكرار المفيد هو الذي يكون في اللفظ والمعنى.

٧- جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ):

يبدو أنّ السيوطي قد ربط أسلوب التكرار بمحاسن البلاغة والفصاحة في إظهار الغاية بالأمر، كونه مرتبط بالأسلوب، وهذا ما ورد في كتابه: "الإتقان في علوم القرآن"، وذلك بقوله: "هو أبلغ من التوكيد، وهو من محاسن الفصاحة"^٣.

التكرار عند المُحدّثين:

يُعتبر التكرار أسلوباً من الأساليب الحديثة بالرغم من وجوده في الشعر العربي القديم؛ لأنّه يعدّ ظاهرة بارزة في نتاج الشعر الحديث، فلا يخلو أي ديوان من هذه الظاهرة، وهذا كلّ له من دلالات فنية ونفسية، يقول عبد الحميد جيدة مؤيداً هذه الفكرة: "التكرار له دلالات فنية ونفسية يدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل

١- ابن رشيق، الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، ط٢، المكتبة العصرية صيدا، بيروت لبنان، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٧م، ص٣١٢-٣١٤.

٢- ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد بن الأثير، المثل السائر، ص١٤٧.

٣- السيوطي جلال الدين، عبد الرحمن بن الكمال بن أبي بكر، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، د.ط، المكتبة العصرية، لبنان، ١٩٨٨، ج٣، ص١٩٩.

البال سلباً كان أم إيجاباً، خيراً أو شراً، جميلاً أم قبيحاً، ويستحوذ هذا الاهتمام حواس الإنسان وملكاته، والتكرار يصور مدى المكرر، وقيمته، وقدرته...^١.

ويذكر رمضان عبد التواب في وزن (فعل) وهو ثلاثي مضعف العين أنه ينتج بتكرار عين الفعل، ويدل على الشدة، والتكرار في الحديث^٢، وبسميه محمد عبد المطلب تأكيداً ويقسمه إلى تأكيد في اللفظ والمعنى، وتأكيد في المعنى دون اللفظ ومنه المفيد وغير المفيد^٣.

ويذهب محمد بنيس في إشارته لأهمية التكرار في كتابه: "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، يربط التكرار بعملية الاختيار التي يقوم بها الشاعر، فكان توظيفه لهذه الظاهرة نحوياً أكثر منها أسلوبياً أو دلالياً، وقد لاحظ أن الشاعر حين يكرر بعض المفردات، والتراكيب في شعره، فإنه يهدف من وراء ذلك إلى التعويض عن أدوات الربط التي تؤدي إلى رتابة النص وسقوطه^٤.

نظر محمد عبد المطلب إلى التكرار من ناحية بلاغية في كتابه: "بناء الأسلوب في شعر الحدائث" إذ يقول: "إنّ التكرار هو المثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات البديعية في شكلها السطحي، ثم ربطها بحركة المعنى"^٥.

١- عبد الحميد بن رشيد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط١، دار الأمة، بيروت - لبنان، ١٩٨٠م، ص٦٧.

٢- رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط١، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٨٢، ص٢٣٢.

٣- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٤، ص٢٢١.

٤- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، (مقارنة بين بنوية تكوينية)، د. ط، دار العودة بيروت، ١٩٨٩م، ص:١٧٥.

٥- عبد المطلب محمد، بناء الأسلوب في شعر الحدائث، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٩٥م، ص١٠٩.

والتأكيد وظيفية من وظائف التكرار، قلّما تخلو منها ظاهرة التكرار، وهي ظاهرة لغوية، "كما تأتي في الشعر نراها في الكلام العادي، إلا أنه عشوائي في الكلام العادي، أما في الشعر فيحدث التكرار وفقاً لأنماط معينة"^١.

أما عزّ الدين علي السيد فينظر إلى التكرار بقوله: "التكرير مرادفه العام التكرار، ويظهر في كلّ منهما حرف الراء مرتين، والراء بذاته حرف له صفة التكرير، لأنه عند النطق به ساكناً لتحديد مخرجه لا يقطع صوته اللسان بالتقائه تماماً مع مقابلة من الفك الأعلى، بل يظلّ مرتعشاً به زمناً كأنّه يكرره"^٢ وقد سمّاه -أيضاً - التماثل، ويرى أنّه المعنى الأدقّ للتكرير.

يقول رجاء عيد في التكرار: "... إذ يتميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة إلى اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي، وإن كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع الدرامي"^٣.

يخلص الباحث إلى أنّ أكثر ظاهرة التكرار عند العلماء القدامى تعرض في دراساتهم المختلفة في الأسلوب القرآني الذي تناولوه بالدرس والتحليل، ويلاحظ الدراسات في القرن الثالث الهجري بالقرآن الكريم، كانت عظيمة، وأخذت بالتطور بصورة مطردة، واتجهت للنقد الأدبي والبلاغة، وظهرت بشكل واضح ما بين القرن الثالث إلى القرن الخامس، حيث تداخلت الدراسات وامتزجت، وظهر الجمال في الأسلوب القرآني، فكانت دراسة أسلوب القرآن تعتمد على البلاغة. وكانت البلاغة تعتمد على الشاهد القرآني؛ لتستعين به في توضيح الاصطلاحات وتثبيتها في الزمن إلى جانب الشواهد القرآنية والشعرية والأدبية.

وقد تطورت هذه الظاهرة واتسعت مجالاتها في الدراسات الحديثة، وأخذت منحاً جديداً، إذ تهدف صورة عامة في اكتشاف المشاعر الدفينة للنص، وإلى الإبانة

١- عبد المطلب محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ١١٥.

٢- علي عز الدين، التكرير بين المثير والتأثير، ص ١١.

٣- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دت، ص ٦٠.

عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي، وتسعى إلى إبراز الإيقاع الدرامي، وتتفاعل مع الجرس والموسيقى في تحريك النص الأدبي وإيصاله مباشرة إلى القلب والعاطفة، فصارت هذه الظاهرة كسلاح حاد، أخذها النقاد المحدثون يقيّمون بها النصوص الأدبية في الدراسات النقدية الحديثة واعتنوا بها أكثر بعناية غيرهم^١.

ومن التكرار الوارد في شعر محمد الناصر كبر قوله:

يا ساكن البغداد ** يا صاحب الإمداد
يا صاحب الإرشاد ** والسر والإسعاد
يا ثمرة الفؤاد ** يا سيد الأسياد
يا أيها الفتيان ** سيروا إلى الرحمان
يا أيها الشجعان ** سيروا إلى المنان
يا أيها الشبان ** سيروا إلى الحنان
يا مورد الجيلان ** سيروا إلى الديان
يا أيها العشاق ** سيروا إلى الشواق
يا أيها التواق ** سيروا إلى الخلاق
واكشف لنا الأحزان *** واحضرننا في ذالآن
يا ساقى الكيسان ** اغسل عني الـزران
تجلّت لنا الأفراح ** وتذهب بنا الأتراح
وترقص الأشباح ** وتطرب الأرواح
وتتشر الأفراح ** من حضرة الفتّاح^٢.

إلى آخر القصيدة.

يتمحور أسلوب القصيدة حول صورة أساسية، وهي صورة الحب، والشوق، والرجوع إلى مولانا سبحانه وتعالى، من خلال النداء، والتحفيز، والسير الجاد الحثيث إلى الشيخ عبد القادر الجيلاني، المؤلف من الوحدات "يا" و "يا أيها" و "سيروا إلى".

١- إبراهيم أويس، ظاهرة التكرار في ديوان الشيخ محمد الناصر كبر (سبحات الأنوار من سبحات الأسرار)، ص ٣٨.

٢- الشيخ محمد الناصر كبر، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٤٨.

وفي مطلع القصيدة بدأ محمد الناصر بنداء صاحب البغداد، وهو الشيخ عبد القادر الجيلاني؛ لأنه صاحب البركة، والإرشاد، والسير إلى الرحمن، والسعادة من كثرة ذكر الله، والعبادة التي تتأثر بها القلوب، ووصفه بـ "سيد الأسياد".

فالشاعر كرر أسلوبه في النداء لتوجيه عقول المخاطبين إلى أهمية وبركة ذكر الله، وقد استعمل أسماء متنوعة تشجيعاً وتحفيزاً؛ لعدم التكاسل في هذا السير، منها: "الفتيان، الشجعان، الشبان، العشاق، التواق" ناداهم بكل هذه الأسماء ترغيباً لهم مع جذب انتباه المتلقي لاستماع نصائحه؛ لذلك ذكر بعض صفات الله تعالى مباشرة، وهو: "الرحمن، المنان، الحنان، الديان، الخلاق، الفتاح"، وقد استخدم الشاعر صيغ المبالغة ليزيد المعنى وضوحاً ويقوي أثرها في النفس.

وكذلك استعمل الشاعر صيغة الجمع في "كيسان" و "الأقداح"؛ رجاءً من المولى عز وجل أن يغسل قلبه من الرين ويخلصها من الأحزان، والأتراح الذي يوحي إلى ضد ذلك ولو لم يلمح به، لكن الشاعر صرح به من شدة الاحتياج إلى "تطرب" وإلى "الأفراح"، وأتى بالجمع دون المفرد لتأكيد المعنى.

وكذلك كرر كلمة "سيروا" خمس مرات، والأمر هنا يدل على الحال والمستقبل، ومعنى ذلك ألا ينقطعوا عن هذا السير، ولعله بذلك يريد أن يرشدهم إلى أن السير في الليل أنفع وأسرع عند المسافرين من المشي في النهار -.

واستعمل الشاعر الأفعال المضارعة؛ ليوحي للمخاطب بالاستمرار في الأعمال التي يرشده إليها والسير عليها، من مثل: "تجلب، تذهب، ترقص، تطرب، تنتشر".

كذلك الحال في استخدام ألفاظ "الأقداح، الراح، الأفراح، الأتراح، الأرواح، الأشباح، الفتاح" فكلها ترن في الأذن إيقاعاً موسيقياً لذيذاً.

والراح التي يشربها المخاطبون الذاكرون في حضرة مولانا سبحانه وتعالى في الأقداح المذكورة آنفاً، وهي تهذب الأتراح والأحزان، وتلقي فرحة في القلوب وتطرب الأرواح بشرها وتنتشر الروائح الطيبة.

وهذا التكرار يسمى التكرار الاستهلاكي، وقد أدى بعض وظيفته، وهي التأكيد، والتنبيه، وإثارة التوقع الجديد؛ لمشاركة الشاعر في إحساسه وشعوره.

وقوله:

هـاك فـكـري نحو ثانية *
خذ إلى الأولى بحافظتي *
وإلى زحل بلامستي *
وإلى الشاري بدافعتي *
ولمـريـخ محركتي *
وإلى يـوحـناظرتي *
وإلى الزهرا ملذذتي *
وبشمي هـب عطارد *
وإلى قمر بسامعتي *
ولنار خذ حرارتنا *
وإلى ماء برودتنا *
لهـواء خذ رطوبتنا *
لتـراب خذ يـوسـتنا *
وإلى الأملاك خاطرنا *
ولإبلـيس وسـوسـنا *
ولأبـهـام حـياتنا *
وإلى ليث بطاشتنا *
ولثعلبكم مكارتنا *
وإلى الذيبان خادعتي *
وإلى الأقراد حاسدتي *
وإلى الفيران حارصتي *
وإلى الأطيـار روحنتي *
وإلى نار صفارتنا *
وإلى الما بلقميتنا *

بـك حـتى أفـكر بي *
بـك حـتى لات أحـفظ بي *
بـك حـتى لات ألمـس بي *
بـك حـتى لات أدفع بي *
بـك حـتى لات أحرك بي *
بـك حـتى لات أنظر بي *
بـك حـتى لات أـلذذ بي *
بـك حـتى لات أشـم بي *
بـك حـتى لات أسمع بي *
بـك حـتى لات أحرر بي *
بـك حـتى لات أبرد بي *
بـك حـتى لات أرطب بي *
بـك حـتى لات أيبس بي *
بـك حـتى لات أخطر بي *
بـك حـتى لا أوسوس بي *
بـك حـتى لا أعمـر بي *
بـك حـتى لات أبطش بي *
بـك حـتى لات أمكر بي *
بـك حـتى لات أخدع بي *
بـك حـتى لات أحسد بي *
بـك حـتى لات أحرص بي *
بـك حـتى لا أحلق بي *
بـك حـتى لات أصفر بي *
بـك حـتى لا أبلقم بي^١

١ - محمد الناصر كبير، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٩٨ - ٩٩.

حاول الشاعر أن يجعل من صور التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري، وتؤدي وظيفة أسلوبية تكشف عن الإلحاح، أو التأكيد، الذي يسعى إليه في تصوير عمق العشق، والحب، لرسوله - عليه أفضل الصلاة والسلام -، ويلجأ إليه عند النكبات، والمصائب الدنيوية والأخروية، ويجعله كاشفاً لهمومه وغمومه، ومعيناً له على النوازع، مثل: الهوى، والشيطان، والنفس، والخطايا، حيث يكرّر في عجز كل بيت (بك حتى لات)، فلا غرابة في تكرار الشاعر لهذه العبارة، التي ترجع إلى النبي - صلى الله عليه وسلم -، إذا ظهر أنّ الشاعر علّم من أعلام التصوف الإسلامي في الديار النيجيرية بخاصة، وغرب إفريقيا عامة، والتوسل بالنبي - صلى الله عليه وسلم - باب واسع عند الصوفية.

والتكرار عند الشاعر قد تأثر ببعض جوانب حياته وتجاربه الخاصة التي لا بد من إبرازها، فغلب عليه التداعي، والتماثل في معظم صورته؛ لذلك ما كان التكرار ليكون عند الشاعر لولا حاجته الملحة للكشف عما يدور في ذهنه من إبراز أفكاره، التي قد أصبحت هي عمدة وصورة من صور التكرار، كما يثير وجدان السامعين نحو الذات المحمدية، فالمعاناة والألم تبدو واضحة في معظم شعره، وكأنه بذلك يكرر هذه المعاناة في كلّ نمط تكراري على اختلاف أشكاله، ويبدو أن الشاعر نجح في تصوير مشاعره وأحاسيسه وإيصالها عن طريق تكرارها إلى قلوب السامعين؛ لأن التكرار قد يهيّج الانفعال ويثير العاطفة.

ومما يمكن ملاحظته في الأبيات السابقة توظيف الشاعر أسماء الأعمار السماوية (زحل، الشاري، المريخ، يوح، الزهرا، عطارد، ثم قمر) فهذه أسماء لأقمار سماوية، استدعاها الشاعر ووظّفها في أبياته كأنه جعلها أداة من أدوات الإبلاغ، التي تساعده في إظهار معاناته. وفي استعدائه لهذه الأسماء إشارة واضحة إلى إمام ورسوخ قدم الشاعر في علم الفلك، وقد شهد له بذلك معاصروه.

كما أدرج الشاعر الظواهر الطبيعية في أبياته (النار، الماء، الهواء، التراب). ويبدو أن الشاعر أبدع في توظيفه لهذه الظواهر، حيث يلصق كل ظاهرة بخاصيتها، فخاصية النار (حرارة)، والماء (برودة)، والتراب (بيوسة).

وأعطى الشاعر الحيوانات حظها، حيث ترك لها في أبياته مساحة لا بأس بها، فذكر (الليث، والثعلب، والقرد)، كما أعطى الحشرات نصيبها فذكر (الفئران،

(والذباب)، وكل هذه الأشياء عند الشاعر ما هي إلا أداة مساعدة لإبلاغ السامعين ما يعانيه من الوجد والمعاناة.

ومن التكرار الوارد في ديوان الشاعر قوله:

- تعالوا إلى منهج بيننا ** سواء أمرنا بإعلائه
ولا تنكروا الشيء من غير علم ** وخلّوا التّكبير لأبنائه
ولا تنكرونا على ماترو ** ن يخالفكم عند إبدائه
وخلّوا مقالة ما جا فلا ** ن بهذا وماهو من آرائه
فما ثمّ شيء يكون إما ** ما لنا غير سيد أنبائه
وما جاء عنه أخذنا به ** وبه نأتسي وبأنبائه
فهاكم أدلة ما تنكرو ** ن على سادة من أدلائه
ولا تنكروا ذكر أنفاسنا ** فإنّ الخليل من أدوائه
ولا تنكروا لبس كرابتي ** فإنّي أراها من أزيائه
عن المصطفى قد روى لبسها ** السائمة في كتب أنبائه
رقاع الثياب لفاروقنا ** ولا تنكروا حسن أرقائه
ولا تنكروا دقّ بنديرنا ** لإصفاء طه لأصدائه
وقد جاء في ذكر تسبيحه ** وإقرار طه لإقرائه
ولا تنكروا علم القادري ** لدين أمرنا بإعلائه
فأعلامنا مثل أعلام طه ** لتكيس أعلام أعدائه
عليكم إشاراتنا إتّها ** عنيزته لأحبّائه
ولا تنكروا حالنا بعدما ** أتى خرّ موسى لأعبائه
ولا تنكروا رقص أبداننا ** يرقصنا ذكر أسمائه
ولا تنكرونا لخير الورى ** فإنا أحبّاء أبنائه^١.

عبّر الشاعر من خلال هذا التكرار البياني عن موقفه من الذي يخالف منهجه، وقد استخدم أسلوب التكرار في مطلع القصيدة الذي يشابه أسلوب الحوار بينه وبين المنكر، لكي يظهر مشاعره الداخلية وذلك في قوله:

١- محمد الناصر كبير، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ١٩-٢٠.

تعالوا إلى منهج بيننا * * سواء أمرنا بإعلائه

ومن أجل ذلك استعمل أسلوب التكرار في كلمة "ولا تتكروا" في كثير من الأبيات، فنهاهم عن الإنكار بدون الأدلة الصريحة، ثم التفت إلى أتباع طريقته الصوفية (القادرية) ودعاهم إلى نبذ المجادلة مع المنكرين.

استعمل الشاعر الفعل المضارع في تكراره؛ ليدفع إنكار المنكرين لما هو عليه وأصحابه في الحال والاستقبال، وهذا يدل على شدة تمسكه بتلك الأمور والأعمال.

كما بين الشاعر ما ينكره المنكر من خلال توالي مبرراته بعد ذلك مباشرة منها مثلاً: الذكر بالأنفاس، ولبس الكرابية^١، دقّ البنادير، راية القادرية، رقص الأبدان، تمسك بالسنة، ذكر الآلة المرافقة للذكر ضمن الأبيات مثل: (الذكر

بالأنفاس) عند جليسه في حلقة يتأوهون، وذلك لقوله تعالى: ﴿ وَمَا كَانَتْ أَسْتَغْفَارُ إِبْرَاهِيمَ لِأبيه إِلَّا عَنْ موعِدَةٍ وَعَدَهَا إِيَّاهُ فَلَمَّا بَيَّنَّ لَهُ أَنَّهُ عَدُوٌّ لِلَّهِ تَبَرَّأَ مِنْهُ إِنَّ إِبْرَاهِيمَ لَأَوَّاهٌ

حَلِيمٌ ﴾^٢، وأما لبس الكرابية فقد روي ذلك عن سيد الورى - صلى الله عليه وسلم - ، وكذلك دقّ البنادير؛ لأنّ النبي سمعه في هجرته إلى المدينة، ولم ينكره، والعلم، أو الراية التي يستعملها أهل القادرية، هي من الأسوة الحسنة برسول الله؛ لاستعمالها في غزواته؛ للتفريق بين المسلمين وأعدائهم، ويوحى رقص الأبدان بشدة الشوق، وحضور القلب، وهو مظهر صوفي يوحى بالتجلي.

وقد نتج هذا التكرار من صراع عميق، وشعور دقيق في نفس الشاعر، وجاء التكرار محملاً بشحنة دلالية وإيقاعية معاً، نظم الدفقة الشعرية في الأبيات، ومتع الأذن بإيقاعه لملاءمته للموقف.

ثانياً: الجناس:

الجناس أحد الفنون البديعية التي يلجأ إليها المبدع من أجل تحقيق شيء من الإيقاع الداخلي في النص الإبداعي، وذلك من خلال شبكة من العلاقات الصوتية التي بدورها أن تعطي بعداً موسيقياً مؤثراً في المتلقي.

١- الكرابية: وهي لباس شعاعية يستخدمها الصوفية، وخاصة أتباع الطريقة القادرية ويشدون بها وسطهم.

٢- سورة التوبة، الآية ١١٤.

وهو يمثل ثنائياً لفظية تتوافق في البنية الصوتية، وتختلف في البنية الدلالية؛ فهو جمال لفظي مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعنى؛ إذ لا بدّ في الجنس أن " يُراعى فيه جانب المعنى، أما الاكتفاء بالجرس الصوتي والتشابه اللفظي فلا يكفي "؛^١ لأنّ جمال الجنس " لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن... ولذلك ذم الاستكثار منه، والولوع به، وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه؛ حيث الألفاظ خدم للمعاني "،^٢ ووعاء لها.

والجناس بهذا " يقوم على مفارقة بين وجهي العلامة اللغوية، إذ الأصل فيها أن يطابق وجهها الحسي (الدال) مدلوله، ولكن الجنس يشوش ذلك التطابق، فيفتق تلك اللحمة، ويُخلّ بوحدة صوتية بين ألفاظ متباعدة في الخطاب، ولكنها تختلف اختلافاً في الدلالة، فتكون للمتقبل لذتان:

الأولى : صوتية موسيقية يحدثها التناغم الذي يوجد في الجنس.

الثانية : دلالية؛ إذ يبحث عن المعنى المخفي وراء تشابك صوتي صيغي^٣.

ولقد ورد الجنس بنوعيه، التام والناقص، في ديوان الشاعر. يعرف التام بأنه: "هو ما اتفق ركناه في الأصوات: في أنواعها، وعددها، وترتيبها، وحركتها"^٤، وهو نوع من التكرار في الجانب الصوتي دون المعاني. أما الناقص: " فهو ما اختلف فيه ركناه في واحد من الأربعة: نوع الحروف، أو عددها، أو حركاتها، أو ترتيبها"^٥.

١ - رجاء عيد، المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، د، ط، ص٢٧٧.

٢ - الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الإيمان، المنصورة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، ص٧٧.

٣ - الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢م، ص١٥٦.

٤ - المرجع نفسه، ص١٥٧.

٥ - المرجع السابق، ص١٥٨.

قال محمد الناصر كبير:

أيا كلمة الإخلاص يا كلمة التقى ** * ويا كلمة التوحيدي يا ربة السحر
وخير حروف قالها خير مرسل ** * وخير ذكر جاء في محكم الذكر^١
لا شك أن في البيت الثاني جناساً تاماً بين لفظتي (ذكر، والذكر)، ولنبدأ من
معنى كلمة (ذكر) الأولى، التي يعني بها الشاعر كلمة التوحيد (لا إله إلا الله)،
و(الذكر) الثانية التي تعني القرآن الكريم.

فالبيت إذاً يقوم على الصفاء، والجمال، والكمال، بل هي صفات متلازمة
لكلتي الكلمتين (ذكر، والذكر)، فالذكر خير حروف قالها النبي - صلى الله عليه
وسلم -، وهو أيضاً - أفضل ما جاء في القرآن الكريم. والقرآن الكريم أفضل الكتب
السماوية السابقة عليه، وناسخ لها، وما احتوت عليه من الشرائع، فلا كتاب ينسخه
إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

إن الجناس التام في البيت الثاني، أحدث تجاوباً موسيقياً، وتنغيماً إيقاعياً،
عكس فيه الشاعر تشابهاً صوتياً، وتماثلاً دلالياً بين كلمة (الذكر) الأولى وكلمة
(الذكر) الثانية.

وفي قصيدة أخرى يقول مادحاً لتلميذه الشيخ يوسف مكوراري:

ولو عاين ابن الخطر يوسف قائماً ** * يهذب الطلاب الخيام العلية
لحياء إكراماً تحية يوسف ** * ليعقوب إكراماً بخير تحية^٢
في البيتين جناس تام بين كلمة (يوسف) في البيت الأول ، وكلمة (يوسف)
في البيت الثاني، فكلمة (يوسف) الأولى يقصد بها الشاعر يوسف بن عبد الله
المكوراري، وهو من أقرب، وأحب تلامذة الشيخ، وأما (يوسف) الثانية، فيعني بها
الشاعر نبي الله يوسف بن يعقوب - عليهما السلام-.

في البيتين يمدح الشاعر تلميذه الشيخ يوسف مكوراري، لما يقوم به ليلاً
ونهاراً من توجيه المريدين، وإرشادهم، ومساعدة الطلاب في دروسهم؛ فيقول لو شاهد
ابن الخاطر يوماً يوسف مكوراري بين الطلاب، يهذبهم ويوجههم؛ لحياء إكراماً

١ - محمد الناصر كبير، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٥٢.

٢ - المصدر نفسه، ص ٣٥.

وتبجلاً، كما حيا يعقوب ابنه يوسف - عليهما السلام - إكراماً، فالجناس في البيت قد أكسب الكلام جرساً صوتياً هادئاً.
قال الشيخ:

وذكروا أنّ هذه الصياغة * * مخصصة بفِطْحَل الصبَاغة^١

جمع الشاعر بين الكلمتين (الصياغة، والصبَاغة)، وبينهما تجانس غير تام؛ لأن الكلمتين اتفقتا في عدد الحروف، وشكلها، واختلفتا في نوع الحروف، وترتيبها. ف (الصياغة) تعني: العمل والتقدير^٢، و (الصبَاغة) تعني: ما يصبغ به، سائل يصبغ به^٣.

البيت من قصيدة طويلة نظمها الشاعر؛ لإيضاح أورد الطريقة القادرية وأدائها للمريدين، فذكر صيغة من صيغ تلك الأورد، وهي قوله:

وهلّـن ترسلأ في المائة * * ومتحدراً لدى الأخيـرة
وهي التي بورد أهل الدهر * * تعرف عتد سادة أبرار
وتختم المائة بالرسالة * * مع حضور القلب في الجلالة
وبعد ذا تقرأ حزب النبأ * * مفكراً فيما له من نبأ^٤

ويوضح أنّ العلماء ذكروا أنّ هذه الصيغة خاصة بفِطْحَل القوم، وهم السادة الكرام بقوله:

وذكروا أنّ هذه الصياغة * * مخصصة بفِطْحَل الصبَاغة

١ - فطحل: الفطحل: دهر لم يخلق الناس فيه بعد. الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: مهدي المخزومي، و إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، من دون طبعة، ومن دون تاريخ، ج٣، ص٣٣٤.

٢ - محمد الناصر كبير، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص٤٤.

٣ - أحمد بن محمد بن علي الفيومي ثم الحموي، أبو العباس، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية - بيروت، من دون طبعة، ومن دون تاريخ، ج١، ص٣٥٢.

٤ - رينهارت بيتر أن دُوزي، تكلمة المعاجم العربية، نقله إلى العربية وعلق عليه، محمّد سليم النعيمي، وجمال الخياط، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ط١، من ١٩٧٩م - ٢٠٠٠م، ج٤، ص٤١٨.

٥ - محمد الناصر كبير، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص٤٣.

وقال في قصيدة أخرى متوسلاً بالنبي - صلى الله عليه وسلم - :
يا رب إني بالنبي ضارع * * متوسّل متوصّل متقرب
فرج همومي يا إلهي واكفني * * شرّ العدا يا واصل المتقرب^١
الشاهد في البيتين قوله في البيت الأول: (متوسّل، ومتوصّل) وبين الكلمتين
تجانس غير تام؛ لاختلافهما في الحرف الرابع، (السين) في الكلمة الأولى،
و(الصاد) في الكلمة الثانية، وهو جناس ناقص.
يدعو الشاعر الله - سبحانه وتعالى - في أن يفرّج همّه وغمّه، وأن يكفّه شرّ
الأعداء والماكرين، متوسلاً بالنبي - صلى الله عليه وسلم -، إذ هو أقرب الوسائل
إلى الله تعالى. وياب التوسل - عند الصوفية - باب واسع في التقرب إلى الله
تعالى، وقضاء الحوائج.
فالجناس بين اللفظين (متوسل، ومتوصل) أحدث إيقاعاً صوتياً منسجماً،
ويتضح هذا من الصوت (السين) في الكلمة الأولى، و(الصاد) في الكلمة الثانية،
فكلا الصوتين من مخرج واحد، وهو جناس ناقص غير تام.

١ - محمد الناصر كبير، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٧٦.

الفصل الخامس

المستوى الصرفي في شعر الشاعر

يتكوّن من مبحثين:

- المبحث الأول: دراسة الأفعال والنكرة والمعرفة في شعر الشاعر.
- المبحث الثاني: الصيغ الصرفية المستخدمة في شعر الشاعر.

المبحث الأول

دراسة الأفعال والنكرة والمعرفة في شعر الشاعر

إنّ أبرز الاستقراء الذي قام به الباحث عن نسبة الأفعال حسب أزمنتها في الديوان تبرز تفوق الزمن المضارع على بقية الأزمنة، ونسبة أقل الزمن الماضي، في حين يُلمس انخفاض كبير في الأمر. إن توظيف الشاعر لهذه الأزمنة، وبهذه النسب يوحي بالكثير من المعاني والدلالات، التي يمكن استخراجها من هذه النسب. والزمن المضارع زمن حيّ، يمكنه أن يبيث الحياة في أي نص أدبي، وذلك بحكم دلالاته الآنية الحاضرة؛ لذا فقد وظفه الشاعر لخلق تفاعل مباشر وحيوي بين بنية الخطاب والعالم الخارجي. وهذا ما يدل على أن الخطاب الناصري خطاب حي وصريح؛ يسرد الواقع كما هو، مستحضراً هذا الواقع في خطابه الشعري، وهذا ما يدفع للتماس صدقاً واضحاً، وكبيراً، في خطاب محمد الناصر كبر في هذا الديوان، الذي كان ثلثه دفاعاً عن طريقته القادرية.

استخدم الشاعر الزمن الحاضر في خطابه رغم أنه كثيراً ما كان يقص ذكريات سابقة، كرحلاته الدعوية داخل البلاد، وتجولاته التثقيفية في الخارج، ويمكن أن يدل استخدامه للصيغ المضارعة على أن الشاعر لم يصدق ما ينشره بعض المعارضين له في نشاطاته الصوفية، فهو ما زال يرشدهم، ويدعوهم، ويعارضهم. قال الشاعر في الدفاع عن أذكار وأوراد الطريقة القادرية:

يقول رأساً عبد ربه القوي * * الناصر بن الناصر المجتوبي
الحمد لله الموصول إلى * * حضرته عباده تفضلاً
ثم الصلاة والسلام النامي * * على الرسول أفضل الأنام^١
وقال في قصيدة أخرى، يتضرع إلى الله سبحانه وتعالى:

أسألك اللهم منزل قرية * * إليه يد الإفضال والفقر زجناً^٢

والأمر نفسه في مدحه للحبيب المصطفى - صلى الله عليه وسلم -، حيث أكثر استخدام الصيغ المضارعة، انظر إلى قوله:

١ - محمد الناصر كبر، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ١١٤.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٤٧.

يلذ لي التنوح والتصابي * * إذا حادي محبتكم حداني^١

كما أن التوظيف الكثيف للزمن المضارع قد يوحي بأن الشاعر يرغب بشدة في أن يدافع عن الطريقة القادرية، وشبابها، ويجعل الطريقة القادرية حلاً حاضراً، وهو لا يريد جعلها ذكرى، فمجرد جعلها ذكرى يعني له أنها انتهت، وهو ما لا يريده الشاعر؛ ليبقى متعلقاً بالدلالة الزمنية للفعل المضارع الذي بإمكانه أن يجعله يعيد صياغة أنشطته في شكل حلم، عله يبتعد بهذا الحلم الجميل عن الهجوم المر، الذي يجده من قبل المعارضين له.

فالزمن المضارع هو الزمن المناسب للتعبير عن الأحداث، أو الحالات المتجددة، التي تتصف بشيء من الديمومة والاستمرار.

إضافة إلى كل ذلك فالزمن المضارع له العديد من المزايا التعبيرية، يذكر الباحث منها^٢:

- ١- يجعل الزمن المضارع الأفكار أوثق بمكانها وزمانها، ويعمل على حضور الأشياء، ويؤكد على وجود الأحداث.
- ٢- يمكنه أن يخلق تفاعلاً مباشراً مع المتلقي بحكم دلالاته الآنية الحاضرة التي تجعل المتلقي دائم التركيز والانتباه.
- ٣- يساعد الزمن المضارع بنصيب كبير في عملية الإقناع وذلك لسرده أحداثاً حية حاضرة، تبعد عن المتلقي أي شكوك، قد تحوم حول الموضوع المطروح، فالقضية الحاضرة والآنية، تمكن المتلقي من تلمس صدقها، أو كذبها في الحين، كما أن الانتباه، والتركيز الناتج عن توظيف الفعل المضارع، الذي يحكي أحداثاً حية، يجعل المتلقي يتابع الحدث لحظة بلحظة بعقله وقلبه معاً. إن زيادة نسبة الفعل المضارع عن الفعل الماضي يعني ارتباط الخطاب بزمن إنتاجه، وأن موضوع الخطاب هو قصد المرسل وليس الأحداث الماضية التي ذكرها المرسل، وهكذا يمكننا أن نستنتج أن الأحداث الماضية، أو الأمر، جاءت وسيلة

١ - محمد الناصر كبير، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ١٣٤.

٢- محمد العبد، بحوث في الخطاب الإقناع، دار الفكر العربي، من دون طبعة، ١٩٩٩م، ص ٦٩.

لإثبات الأحداث الحاضرة؛ لتؤدي بذلك وظيفة ثانوية لموضوع الخطاب الذي يرتبط بزمن إنتاجه^١.

أما النسبة القليلة في فعل الأمر فيمكن أن توحى بأن الشاعر لا يأمل شيئاً من المستقبل^٢، فهو يعتقد أن كل شيء سيتوقف عن الحياة بل توقف فعلاً.

المعرفة:

المعرفة في اللغة هي ما دل على شيء معين^٣، أي معروف غير مجهول، بحيث يمكن للمخاطب أن يعلم أي جهة يسند الخطاب إليها من خلال تعريف المسند إليه، وأنت بتحديدك، وتعريفك للمسند إليه، تكون قد أزلت دلالة الغموض والإبهام عنه، وعينته من كم هائل وشائع من المدلولات المتوفرة القابلة؛ لأن تكون مسنداً لها؛ فقولك (الشجرة) بـ "ال" بدلاً من (شجرة) ، يجعل العقل يختار، ويحدد شجرة واحدة من جملة الأشجار البديلة، وقولك (الرجل) يجعل العقل -كذلك- يحصر ويحدد رجلاً بعينه يفهم من خلال السياق العام للخطاب.

والتعريف يحصل في اللغة العربية بست طرق^٤، وهي:

- ١- الاسم المعروف بالألف واللام كـ "التلميذ والطالب".
- ٢- التعريف بالإضافة إلى اسم معرفة كـ "أستاذ اللسانيات، أو أستاذ الأدب العربي".

٣- التعريف بالعلمية كـ "أحمد، وعلي، وفاطمة".

٤- التعريف عن طريق الضمير كـ "أنت، ونحن، وهو، وهم".

٥- اسم الإشارة كـ "هذا، وذلك، وتلك".

١ - محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ٦٣-٦٤.

٢ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٣ - كمال الدين أبو البركات الأنباري، أسرار العربية، تحقيق: بركات يوسف هبود، شركة دار أرقم بن أبي الأرقم، بيروت - لبنان، ط ١، ١٩٩٣م، ص ٢٤١.

٤ - محمد محي الدين عبد الحميد، التحفة السنية، بشرح المقدمة الأجرومية، دار الإمام مالك، للكتاب، الجزائر، د.ط، ٢٠٠٤م، ص ٨٣.

٦- وسادسها الاسم الموصول كـ " الذي، والذين، والتي، واللواتي"١.

وهكذا يمكن للباحث الأسلوبي أن يستفيد من كل هذه المعطيات اللغوية الصرفية؛ ليستخرج بعضاً من أسرار النص الأدبي، بحكم الدلالة الخاصة بكل نوع صرفي للمعرفة.

وقد قام " التعريف " بكل أشكاله بعدة أدوار أسلوبية في هذا الديوان، واعتمد الشاعر عليه للإفصاح عن عدة معاني، ومدلولات جميلة ومعبرة، كانت لن تكون لو كانت الأشكال الدالة على هذه المدلولات نكرة.

أولاً: الأسماء المعرفة تعريفاً إضافياً:

تظهر الأسماء المعرفة عن طريق الإضافة بكثافة في ديوان الشيخ محمد الناصر كبر، وقد تنوعت أشكال الإضافة بين الإضافة إلى الضمير المتصل، والإضافة إلى الاسم المعرفة.

ومن أمثلة الأولى المركبات التالية: (مطلبي، أنيسي، جليسي، حاجتي، سندي، معتقدي، عمري) والملاحظ على هذه المركبات أنها مكونة من جزأين: اسم نكرة + ضمير متصل، وهو ضمير المتكلم.

أراد الشاعر بهذه الصيغ أن يعبر العلاقة القوية المتينة التي تربطه بالطريقة القادرية، أو شدة حبه لله - سبحانه وتعالى -، فاستخدم هذا التركيب الإضافي الذي يمكن أن يدل على الارتباط التام بين المضاف والمضاف إليه، كما يمكنه أن يدل -أيضاً- على التخصيص والتوكيد؛ أي تخصيص المسند للمسند إليه، وتوكيد علاقته به، والمضاف إليه هنا هو ضمير المخاطب، فالشاعر عندما يقول " مطلبي، أو أنيسي، أو جليسي، أو سندي " فهو يريد أن يقول في أنّ الله تعالى مطلبه وحده، وأنيسه وحده، وجلسيه وحده، وسنده وحده، لا يشارك في حبه الله تعالى أحداً، وهو بهذه الإضافة قد نسبه إليه؛ ليعبر مرة أخرى عن اعتزازه وشرفه بانتسابه وانتمائه إلى الله تعالى.

١ - كمال الدين أبو البركات الأنباري، أسرار العربية، ص ٢٤١.

وهو عندما يقول " معتقدي " فهو يريد بهذا التركيب الإضافي أن يحصر عقيدته، وفكره فيما هو عليه، ويعبر عن أن شيخه المرتضى هو العالم الوحيد في عصره، فإن اختفى العلم، والمعرفة، والصالح.

أما قوله: " عمري " فهو بهذا الحصر يريد أن يعبر عن أن تلك السنوات التي قضاها، وعاشها في طلب العلم، وخدمة الطريقة القادرية، فهي أجمل الأعمار، وأطيبها على الإطلاق. فالعمر الذي يتكلم عنه الشاعر هو عمر مخصوص، في زمن مخصوص، وليس كل العمر.

ثانياً: الأسماء المعرفة بـ (ال):

ويقسم العلماء " ال " التعريف إلى جنسية وعهدية؛ فأما الأولى فتدل على أن المعرف هو جنس محدد، فتذكر لبيان الجنس ، وأما الثانية فتدل على أن الاسم المعرف المذكور في السياق سابق العهد بالمعرفة^١. فالتعريف بـ (ال) الجنسية يفيد الاستغراق، والتعريف بـ (ال) العهدية يفيد التخصيص.

أ - التعريف بـ (ال) الجنسيّة:

سبقت الإشارة إلى أن التعريف بـ (ال) الجنسية يفيد الاستغراق، وقد لاحظ الباحث أن شعر الشيخ محمد الناصر كبر يغلب عليه تعريف الاسم بأداة (أل) بدون أن يفيد التعريف المحض، وإنما يفيد الاستغراق -على حد عبارة النحاة- ويرى أن هذه الظاهرة ملائمة للشعر؛ لأن الشعر لا يسمى الأشياء؛ ليوَسَّع بها المعرفة دائماً، وإنما أكثر ما تسمى الأشياء في الشعر بصور وأشكال موحية.

وأكثر ما وجد الأسماء المعرفة بـ (أل) الاستغراقية تفيد الكمال في الصفة وهذا ما يسمى باستغراق خصائص الأفراد - دون الأفراد - وهو شمول كيفي ينقل من إبهام الذات إلى تعيين الصفات، وفي هذه الحالة تضعف دلالة الاسم على ذات الشيء التي تفيدها اللغة، وتقوى دلالاته على صفاته وصفات أمثاله التي يُحْتَمُّها السياق بفضل التعريف الاستغراقي^٢، ويتضح ذلك في قول محمد الناصر كبر:

١ - بهاء الدين عبد الله ابن عقيل، شرح ابن عقيل، ج١، ص١٦٨ .

٢ - محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط١، ١٩٨١م، ص٣٧٨.

وقوله:

خُذِ الطَّارِ دِقَ الطَّارِ لَا شَكَّ غَافِلًا * * وَطِرَ طَيْرَانَ الْبَازِ بَازِ أُمِّيَّةً^١

ثالثاً: الأسماء المعرفة تعريفاً علمياً:

تتحصّر أسماء العَلم في شعر الشَّيخ محمّد النّاصر كَبَّرَ في اسم الصّحابة، والتّابعين، ومشايخ الشّاعر، وطلّابه، وأسماء البلاد، والقرى.

والجدير بالذكر هنا، أنّ اسم النبي - صلى الله عليه وسلم - (محمد) لا تكاد تجد له ذكر مباشر في شعر محمّد النّاصر كَبَّرَ، وإنّما يقول: (النَّبِيُّ، الرّسول، الحبيب) وغيرها من أسماء النبي الأعظم، والسبب في ذلك يرجع إلى شدة أدب الشَّيخ مع اسم الرّسول - صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ -. ولعلّ الشّاعر بدأ يقتطف ثمار تأدّبه هذا من الدُّنيا، حيث جرت عادة كثير من الكنويين في التسمية، إذا سماوا مولوداً باسم الشَّيخ (ناصر)، تجد الناس لا يدعونه باسمه صراحة، بل يقولون (مَيّ سُونَانْ مَالَمْ)، أي (المسمى باسم الشَّيخ)، إشارة إلى ثقل التلفظ باسم الشَّيخ صراحة على ألسنتهم؛ لشدة أدبهم معه - رحمه الله -.

ويمكن تقسيم أعلام الكلام في شعر محمد الناصر كبر إلى ضربين: أعلام الإخبار، وأعلام الإيحاء.

أ- أعلام الإخبار: وهي التي تعلقت بها أطوار الحدث، واقتضى تسلسل الحديث ذكرها، وهذه قلما تتجاوز دلالة الاسم على المسمى، فهي في الجملة دلالتها في ذاتها^٢. ومن أعلام الإخبار في شعر محمّد النّاصر كَبَّرَ أسماء الصّحابة الكرام، في قصيدة له في التوسل، يقول:

رجال أحبوا الله ثم رسوله * * فمنهم إمام العارفين أبو بكر
وسيدنا الفاروق عثمان والرضي * * علي إمام القوم في العلم والسر
وظلحة يتلوه الزبير سعدهم * * سعيد بن زيد وابن عوف أخو
ومنهم أمين الحق والخلق عامر * * كذا نجل مظعون ومصعب^٣

١ - محمد الناصر كبر، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٧٢.

٢ - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٣٨٩.

٣ - محمد الناصر كبر، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ١٠٣.

ب - أعلام الإيحاء : وهي التي سيقت للتصوير عن طريق التشبيه، أو الاستعارة، أو الكناية، ولم يقتضها عامل ما، وإنما تخيرها الشاعر من رصيده الثقافي، وارتضاها منه مثلاً للموصوفات المسوقة، فهذه الأعلام ليست دلالتها في ذاتها ولكن فيما وراءها من أبعاد، وهي في الجملة تعكس ثقافة، وتبلور نظرة، وتجلي صوراً وخيالات^١. ومن أعلام الإيحاء في شعر محمد الناصر كبر قوله:

عليك أيا بكر إذا جاء طالب * * بتعليم فرض العين قبل الوظيفة^٢

وقوله:

ومدد أيا بكر سماطاً تأسياً * * وفيه من الأسرار بالغ كعبة^٣

وقوله:

وراع أيا بكر ناهله له * * ونوه بإعلام الطريق الخفوقة^٤

ف (بكر) كناية عن الشاعر نفسه، ولم يكن يريد بها شخصاً معيناً يدعى ب (بكر). ويرى الباحث أن أعلام الإيحاء في شعر محمد الناصر كبر لا ترتبط بالموضوع، وإن هي دلت على أزمنة، وأمكنة، فليست هي بالدلالة على الظرف تفيد، وإنما تؤدي وظيفتها بغير ما وضعت لها في اللغة، وبذلك فهي تساهم في شعرية القصيدة، فهي دالة بحقيقتها، فهي مثلُ عليا، مشتركة، أو شخصية، تُترجم عن نظرة الشاعر إلى الكون. وهي دالة بمصادرها المتنوعة عند الشيخ محمد الناصر كبر. ويمكن القول بأن أعلام الإيحاء في شعر الشيخ تماثل الرموز، والأساطير التي يوظفها شعراء الحداثة في أشعارهم؛ للتعبير عن دلالات مختلفة، سواء أكانت خاصة تتعلق بالشاعر، أم عامة موجهة للقراء.

وقد كرر الشاعر أسماء العلم كثيراً، ومما يوحي به تكرار اسم العلم - سواء أكان اسم شيخ من شيوخه، أم تلامذته، أو غيرها من الألفاظ الأخرى، كلفظ "توفا"، أو " مصر"، أو " كانوا " ما يلي:

١- تكريم المسمى وتشريفه: فالإنسان يزداد تكريماً وتشريفاً إذا تُلْفِظَ باسمه .

١ - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٣٨٩.

٢ - محمد الناصر كبر، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار ، ص ٦٦.

٣ - المصدر نفسه، ص ٦٩.

٤ - المصدر السابق، ص ٧٤.

٢- يمكن أن يدل ذكر المسمى وتكراره على الحب والاعتزاز والتلذذ بذكر هذا الاسم .

٣- تعظيم ذكر الاسم المراد للمسمى؛ فترديد اسم المسمى تعظيم له وزيادة في شأنه وقيمته بين الناس^١.

٢ - النكرة:

أما النكرة فلم ترد في شكل لافت للانتباه، إلا في بعض أبيات القصيدة، مثل كلمة (جنة) و (نار) و (كأساً) في قول الشاعر:

ذكرتك لا أبغي بذلك جنة * * ولا أتقي ناراً وأنت مراد^٢
فإن كنت لي مولا فأية جنة * * وأية نار تتقي وتراد

جاء الشاعر بلفظ (جنة، ونار) منكرة؛ لأنه يرى أن ذات الله تعالى، وحبه، أعظم، وأفضل بكثير من نعم الجنة. فهو لا يحب الجنة، وكذلك لا يخشى النار، وكيف يحب الجنة وليست بمراده الأعلى، وكيف يخاف من النار والله مولاه؛ لأن "في التنكير انتقاص، وفي التعريف إعلاء وإشادة وحسن ذكر"^٣.

كما أن إيراد الاسم منكراً هكذا يدل على عدم الحصر، فتعريف لفظ (جنة، ونار) -مثلاً- من التعريف، أراد به الشاعر أن يقول لنا إنه لا يجعل جنة من الجنان غاية، كما لا يخاف ناراً من النيران، ما دام الله مراده ومولاه، ومبرر هذا التفسير والتحليل أن التنكير -كما هو معروف- يفيد الشيوخ والتكثير والإطلاق؛ لذا فإن ما تعلق به من إسناد يصبح حكمه شائعاً ومطلقاً هو الآخر^٤.

١ - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة. دار الكتب العلمية، بيروت، د-ت، ص٤٢.

٢ - محمد الناصر كبير، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص٤٧.

٣ - فاضل صالح السامرائي، أسئلة بيانية في القرآن الكريم، مكتبة الصحابة، الشارقة - الإمارات ومكتبة التابعين، القاهرة - مصر، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٧١. بتصرف يسير.

٤ - محمد محي الدين عبد الحميد، التحفة السننية في شرح المقدمة الأجرومية، ص٨٥.

المبحث الثاني

الصيغ الصرفية المستخدمة في شعر الشاعر

الهدف الأساس في هذا المبحث هو الوقوف على دلالة الكلمة ورمزيتها، والدقة في اختيار أقوى الصيغ، وأقدرها على توصيل المعنى وتأكيدِه؛ لأن البنية الداخلية للصيغة تسهم في بلورة دلالات جديدة غير ظاهرة، تحددها عناصر كثيرة منها:

١ - المفردات التي بها تشديد:

قد يميل الشاعر أحياناً إلى إثثار الأفعال والأسماء المضعفة؛ ليوحي بالجزالة، والقوة، والتأكيد، فالضغط على صوت في الكلمة يزيد المعنى وضوحاً، وشدة، ويوحي إلى تكرار الفعل وقوته، يقول ابن جنّي: " جعلوا تكرير العين في المثال دليلاً على تكرير الفعل، ... وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلاً المعاني، فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل".^١

ومن المفردات المشددة في شعر الشاعر قوله:

تسقيك بالبارد البسام عن * * وعن أقاح وعن طلح وعن نضد^٢

وقوله:

قد كان فكّك مرموز الكتاب ومكنو * * من الحديث فيا لسيد السند^٣

٢ - صيغة (فَعِيل):

برزت هذه الصيغة التي تدل في بعض مواضعها على الصفة المشبهة، في بعض قصائد الشاعر كـمميز أسلوبه استحسنة الشاعر، كـ (عتيق، قليل، بديع، جميع، طريق، الحصين، طريق، الرّحيل، الرّحيل، الجحيم) في الأبيات الآتية على الترتيب:

١ - عثمان ابن جنّي، الخصائص، ج٢، ص ١٠٤.

٢ - محمّد النَّاصر كبير، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٨٠.

٣ - المصدر نفسه، ص ٨٢.

قال الشّاعر:

ولا غرو إن القادريّة فيضتها * * عتيق غدى يزكو به العقل والسّر^١

وقوله:

وقليل حين بارك فيه سر * * ت فيه الزيادات^٢

وكذلك قوله:

فيحترق المصلون احتراقاً * * بديع الشّكل معتبر الصّفات^٣

وقال:

فإنّا من الظّنّ الجميل برينا * * على منهج المختار طه ووفقه^٤

وكذلك قوله:

وأيّك من هذا لهذا وذو لذي * * فإن طريق الحق في كل واحدة^٥

وقال:

خذوا عني الأخبار إلى جهينة * * وإنّي لأخبار الحصين ابن مجدة^٦

وقال في ذكر منهجه الصوفي:

طريق لعبد القادر البازمي * * إليه انتمائي من قبيل ولادتي^٧

وقوله:

بعيد إذا جد الرّحيل وداعها * * إذا هي لم تؤخذ من أهل الحظيرة^٨

١ - محمد الناصر كبير، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٤٧.

٢ - المصدر نفسه، ص ٤٩.

٣ - المصدر نفسه، ص ٥٦.

٤ - المصدر نفسه، ص ٥٨.

٥ - المصدر نفسه، ص ٦٢.

٦ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٧ - المصدر نفسه، ص ٦٣.

٨ - المصدر نفسه، ص ٦٧.

وقال الشّاعر:

فلا أعرفن من حارب الله ساعة * * وآذى رسول الله في أرض طيبة
ولكن إذا ما كان ذا عن ضرورة * * فذاك وإلا فالجحيم استتبت^١

وتتكاثر هذه الصفات عندما يتم التركيز على استخدام الجمل الاسمية^٢، وهو ما يتميز به الشّاعر.

صيغة اسم الفاعل:

يدلّ اسم الفاعل على الحدث، والحدوث، وفاعله، فهو وسط بين الفعل والصفة المشبهة^٣، وجاءت بعض القصائد مليئة بتوظيف هذه الصيغة.

ومن صيغ اسم الفاعل في شعر الشيخ محمد الناصر كبر قوله:

وتقول مي هذه أنّي عارف * * فمن الذي يدري بأنّي عارف^٤

وقوله:

يا من تحيل بأنّه * * في كلّ وادٍ هائم
إن كنت تزعم أنّه * * ربّ رؤوفٍ راحم^٥

وقال:

النور يظهر والبرايا تختفي * * شتآن بين ظهوره والخافي^٦

وقال الشّاعر:

الله يا الله أنت الكافي * * الله يا الله أنت الشّافي^٧

١ - محمّد النّاصر كَبَر، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٦٧.

٢ - يوسف مارون، اللغة والدلالة (معجم)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، د.ط، ٢٠٠٧م، ص ٢٠٢.

٣ - فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط2، ٢٠٠٦م، ص ٤١.

٤ - محمّد النّاصر كَبَر، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٧٦.

٥ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٦ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٧ - المصدر نفسه، ص ١٣٤.

وقال:

إذا صحَّ أن المرء يعشق نفسه ** فإنِّي لنفسي لا لغيري عاشق
ومن كان يهوى نفسه مع غيره ** فذلك في شرع الغرام منافق
إذا كنت يعقوباً وكنت يوسفاً ** فإنك في حكم الحقيقة صادق
ومن يتبع المختار في الحب صادقاً ** يليق يسر كتمة فيه لائق^١

وقال:

بك الله شغلي لا بغيرك أين هو ** وما أنا في الأهوال عن أنت غافل
إذا اشغلوا بي إلهي فإنني ** لمشتغل بالله والغير شاغل
وما أنا همّاز ولا بنميمة ** إلى الناس مشاء ولا أنا واغل
لئن كنت لم أشهر بزهد ولا تقى ** ولكنني لله بالله حامل
ومن ير نقصاني رأيت كماله ** وذلك أن الله للكل فاعل
بصير بأحكام الإله حقيقة ** وبالعلم قدر الاستطاعة عامل
عفيف فما امتدت يدي قدر طاقتي ** إلى باطل أبغي بها أتاول
أرحت جميع الناس عن شر منطقي ** وشر يدي إذ كنت كلا أجامل
أقيد أفعالي بقرآن ربنا ** وسنة مولانا عليها أحامل
وذاك بتوفيق الإله وفضله ** وما في سواء هذين للمرء طائل^٢

إلى قوله:

فأما ألو التصديق فهو ولاية ** وما ضرهم عن ليس ذا الصدق قائل
فأما ألو التكذيب فهو جناية ** تضر بهم هل يعجز الله عاقل
وسلم إلى من يدعى الله قوله ** فأحسن حال المرء في البحر ساحل
وما قلت ذا فخراً ولكن تحدثاً ** بنعمة مولى لم يزل بي يواصل
وذلك من حبي لأحمد خلقه ** حبيبي من لولاه لم يبد فاضل
ومن خدمتي للغوثة سلطان الأوليا ** أي القطب عبد القادر المتطاول
وليس كثيراً أن أفوز بجاههم ** ولولاهما ما كان في الأرض كامل

١ - محمد النَّاصر كَبَر، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار ، ص ١٤٥ - ١٤٦ .

٢ - المصدر نفسه، ص ١٥٤ - ١٥٥ .

عليهم تحياتي وأزكى ترحمي ** من الله بعد الحمد سحب هواطل
وآل وأصحاب وأحسن تابع ** إلى يوم كل الناس لله آئل'
إنّ توظيف صيغ أسماء الفاعل جاء حاملاً في طياته دلالة تلك الفاعلية
المتواصلة، فكثّف الشّاعر من استعمال هذه الصيغة؛ لما تثيره من دوام الحركيّة،
خاصة في القصيدة الأخيرة، حيث جاءت قافيتها في الأعم الغالب على هذه
الصيغة.

١ - محمّد النَّاصر كَبَر، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ١٥٥.

الفصل السادس

المستوى التركيبى (النحوي) في شعر الشاعر

وتحتة ثلاثة مباحث:

- المبحث الأول: أسلوب الشرط في شعر الشاعر.**
- المبحث الثاني: أسلوب الحال في شعر الشاعر.**
- المبحث الثالث: التقديم والتأخير في شعر الشاعر.**

المبحث الأول

أسلوب الشرط في شعر الشاعر

إنَّ أقلَّ ما يتألف منه الكلام هو جملة واحدة، والجملة في عرف النحاة: ما أفادت معنى يحسن السكوت عليه. وقد يتألف الكلام من أكثر من جملة مترابطة فيما بينها، حتى لتبدو وكأنها جملة واحدة، و مثال هذا جملة الشرط، التي تتألف من جملتين؛ الأولى جملة الشرط، والثانية جملة الجواب، ولكنهما من حيث المعنى جملة واحدة قد علقت الثانية الأولى، وارتبطت بها حتى صارتا جملة واحدة. وعلى هذا ف "معنى الشرط أن يقع الشيء لوقوع غيره"^١. أي أن الجملة الأولى سبب، والجملة الثانية مسبب عنه، وإذا تحقق الأول تحقق الثاني. ويتركب أسلوب الشرط من أداة الشرط، وقد تكون جازمة، أو غير جازمة، وجملة الشرط، ثم جملة جواب الشرط.

وحروفها المستولية عليه هي: (إن) وتشبه به أسماء، وظروف. فالأسماء: (مَنْ)، و(ما)، و(أي)، و(مهما)، والظروف: (أين)، و(متى)، و(أي)، (حين)، و(أنى)، و(حيثما)، و(إذما)، و(إن) وأخواتها^٢.

والشرط وجوابه مجزومان، تقول: (إن نَقَمَ أَقْمُ) تجزم (تقم) بـ (إن) وتجزم (أقْمُ) بـ (إن)، و(تَقْمُ) جميعاً، وكذلك بقية أخواتها، تقول: (مَنْ يَاقمُ أَقمُ معه)، و(ما تصنع أصنع) و(أيهم يمش أمش معه) و(مهما تأت آتته)، و(أين تجلس أجلس) و(متى تذهب أذهب معك) و(أي حين تغز أغز معك)، و(أنى تنطلق أنطلق)، و(حيثما تكن أكن هناك)، و(إذ ما تزرني أزرِك)^٣.

ويكثر استخدام أسلوب الشرط في العربية في مقامات معلومة، وبخاصة في مجال الوصايا، والتوجيهات، والحكم، والأمثال، وهذا من سنن العرب في كلامها، في أن تربط المسببات بأسبابها، والنتائج بمقدماتها.

١ - المبرِّد، محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عزيمة، عالم الكتب، بيروت، من دون طبعة، ومن دون تاريخ، ج ٢، ص ٤٦.

٢ - ابن جنِّي، أبو الفتح عثمان الموصلي، اللمع في العربية، تحقيق: فائز فارس، دار الكتب الثقافية - الكويت، من دون طبعة، ص ١٣٣.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٣٣-١٣٤.

وتأتي أهمية اختيار دراسة أسلوب الشَّـرْط في ديوان الشَّيخ محمَّد النَّاصر كَبَرٍ لسببين، أولهما: أن الشَّـرْط مظهر أسلوبيّ وتركيبيّ ~ يتناثر في الديوان، وآخرهما: أن لأسلوب الشَّـرْط دلالات نفسيّة. وسيحاول الباحث قدر المستطاع أن يستشفها في هذا الجزء من البحث.

تكرّر أسلوب الشَّـرْط في ديوان الشَّيخ محمَّد النَّاصر كَبَرٍ بصورة تجعل الدَّارس يلتفت إليه، ويعيره اهتماماً، ويتلمس آثاره، ويصغي إلى همساته، فقد تكرّر هذا الأسلوب مرّات كثيرة في الديوان، وبعد التَّنقيب في ديوان الشَّاعر تبين أنّه استخدم الشَّـرْط بنوعيه؛ الجازم وغير الجازم. ومن أمثلة أسلوب الشَّـرْط في ديوان الشَّاعر قوله:

وإنْ تَكُن رَكِبْتَ لِلجِيلَانِي * * * من فرعه محمَّد السَّمَّانِي
فصَلِّينَ عَشْرًا وهَلَّان * * * ثلاثة المئتين واحضرن
واستغفرن مائة وصلِّين * * * عشرًا كما بدأت ختمن^١

يسعى الشَّاعر في هذه الأبيات من خلال أسلوب الشَّـرْط إلى تأكيد ما يجب على المنتسبين للطريقة القادرية من الأوراد اليومية اللازمة.

انظر إلى اختيار الشَّاعر لكلمة (ركبت) التي تدلُّ على امتطاء شيء محسوس؛ بدلاً من كلمة (انتسبت) التي تدل على الانتساب المعروف، وذلك ليقرر أنّه يجب أن يكون انتساب المرید للطريقة روحاً وجسداً، كما هو الحال بالنسبة لمن يركب دابة، فإنّه يركبها بقصد روعي سابق، وامتطاء جسدي، وكذلك استخدامه لكلمة (الجيلاني) يريد بها الطريقة القادرية نفسها، والعلاقة بينهما واضحة، إذ إن الشَّيخ عبد القادر الجيلاني هو المؤسس الأول لهذه الطريقة، فلا غرابة في استخدام اسمه (لقبه) للتعبير عنها.

والشَّاعر في هذه الأبيات إنما يبرز قيماً اجتماعية، متمثلة فيما يقوم به من تربية المریدين، وإرشادهم إلى ما فيه صلاحهم في الدارين، وذلك عن طريق مراقبة الله تعالى، وتركية النفس، والتزام الأوراد الصباحية والمسائية، وكل ذلك؛ ليقتربوا من الحضرة الإلهية؛ طمعاً ورغبة من رضا الله تعالى في الدنيا والآخرة.

١ - محمَّد النَّاصر كَبَرٍ، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٤٢.

وقوله:

وإن كنت تدري الوصول فحيهل * * إينا لتدري كيف حالة صدقه
ستعلم عند الامتحان مكانتي * * وترفعني من تحت قلبي لفوقه
لقد عرف الأقطاب أني عارف * * بحيي وسار في سنا نور برقه^١

يستهل الشاعر الأبيات بحرف شرط (إن) وفي هذا الاستخدام ما يوحي باهتمام الشاعر بما سيأتي بعد.

وفي أسلوب الشرط (إن كنت تدري) دلالات واضحة على أنّ الشاعر يريد أن يدلل على عموم خطابه، وأنه ليس خطاباً موجهاً لشخص معين، بل إنما هو خطاب لكل قارئ وسامع، من الذين يدعون معرفة العشق وحقيقته. وإذا تأكد المخاطب من توافر أفعال الشرط لديه، والتي يمكن أن نطلق عليها اسم (شروط المباراة)، فالشاعر يرسل إليه بطاقة الدعوة لزيارة زاويته العامرة، الواقعة في مدينة كانوا، وهذه الزاوية بمثابة مستشفى كبير، شيّد لفحص حالات خاصة، ثم وصف أدوية مناسبة لها.

وتأمل استخدام الشاعر لاسم فعل الأمر (حيهل)، وهي كلمة مركبة من (حي) بمعنى: أقبل، و(هل) التي للحث والعجلة^٢، ثم في استخدامه لضمير المتكلمين (نا) في قوله (إينا)، ما يشير إلى تقدير الذات، وتعظيم النفس والثقة بها، وهذا أسلوب معروف في كلام العرب. وكان الشاعر بذلك يتحدى من يخيل إليهم معرفة الحب، والوصل، ويطلب منهم المباراة؛ وذلك ليعرفوا حقيقة حبهم، أهو حب حقيقي أم مجازي!. والشاعر هنا اعتبر نفسه أستاذاً، ومعلماً، ومرشداً للعاشقين، الذين يتجهون بحبهم وعشقهم نحو الحضرة المحمدية، فهو الطبيب الوحيد الذي يستطيع فحصهم؛ للتأكد من صدق حبهم، أي (صحته)، أو سقمه، أي (كذبه).

ثم يستمر قائلاً (ستعلم عند الامتحان مكانتي) ففي قوله: (عند الامتحان) يعني، عند الفحص، والتدقيق، وليس عند التربية والتعليم، وهذا ما يؤكد أن الشاعر يخاطب أناساً خارج زاويته القادرية، أناس يدعون الضلوع في معرفة الوصل، فهم- في

١ - محمد النَّاصر كَبَر، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٥٨.

٢ - محمد بن علي الصبان الشافعي، حاشية الصبان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك، دار

الكتب العلمية بيروت-لبنان، ط ١، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧ م، ج ٣، ٢٩٠.

نظرهم - عارفون للحب وحقيقته، إذًا فلا داعي لتعليمهم، ولم يبقَ إلا امتحان، وفحص علمي دقيق، وهناك سيعرف هؤلاء المتشدقون (مكانتي)، في العلم، والمعرفة، والكشوفات الإلهية اللطيفة، التي لم تخطر ببال أحد منهم، وبعد ذلك سوف (ترفعني من تحت قولي لفته). وكان الشاعر يريد أن يقول، إنه مع كل هذه الأشياء التي نسبها لنفسه، فإنه لم يذكر شيئاً مما أُعطي من الأسرار، بل هناك أشياء لا تُقال، وإنما تظهر نفسها بنفسها، وتُفهم بالمعينة، وإذا ظهرت فليس للمعارض، أو المبارز في ساحة الوصل، إلا الاعتراف بفضل الشيخ عليه، فيرفعه لأعلى المقامات.

وفي قوله (لقد عرف الأقطاب ...) مبالغة؛ حيث يقول: إنَّ الأقطاب^١ أنفسهم يعرفون قدره، ويقرون بطول باعه، ورسوخ قدمه في العلم، والمعرفة، وإذا شهدت له الأقطاب بالعلم، والمعرفة، والحب المحمدي الخالص، فمن يستطيع نفيها عنه؟ كلا وألف كلا، فلا أحد يستطيع أو يقترب من ذلك.

وفي موضع آخر من ديوانه يقول:

إذا أنت لم تشهد هلالاً فسلمن * * لمن شاهدوه في السحاب بمقلّة^٢

يلخص هذان البيتان رؤية الشاعر للحياة، وفلسفته الصوفيّة، فهو يقول: إذا غاب عن بصرك الهلال، فلا تحكم بعدم طلوعه؛ لأنَّ هناك أناس آخرون، بصرهم أحدّ من بصرك، فإذا أخبرك هؤلاء بطلوع الهلال، فلا تنكر خبرهم؛ لأنهم شاهدوا في السحاب بمقلتهم الحادة.

١ - الأقطاب جمع قطب، وهو أعلى مرتبة يصل إليها الصوفي، وهو من ملك الطلسم الذي يشرح الكون. الشريف الجرجاني، علي بن محمد السيد، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، من دون طبعة، ومن دون تاريخ، ص ١٨٥ - ١٨٦. فإن القطب - عند الصوفية والعارفين - يملأ الكون بوجوده، وتصل إليه الزيارة أيًا كان الموضع الذي دفن فيه. فالروح في البرزخ - كما يقول العارفون - كمن يسبح في بحر جار، يطف - أي يظهر - في أي مكان كان. موفق الدين أبو محمد بن عبد الرحمن، ابن الشيخ أبي الحرم مكّي بن عثمان الشارعي الشافعي، مرشد الزوار إلى قبور الأبرار، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٤١٥هـ، ج٢، ص ٢٧٦.

٢ - محمد الناصر كبير، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٦٤.

وفي البيت تشبيه رائع، حيث شبه الشاعر منكريه بمن غاب عن بصره الهلال في أيامه الأولى؛ وشبه الحقائق والعلوم بالهلال؛ لأنّ بعض المعارف دقيق جداً، ولا يصل إليها إلا من أوتي حظاً وافراً من البحث والدقة، وكذلك الهلال في أيامه الأولى، فهو يبدو رقيقاً في كبد السماء، حيث لا يصل لرؤيته إلا قليل من الناس.

فهؤلاء المنكرون كانوا ينكرون على الشيخ ما يمارسه هو وأتباعه، من الجهر بالذكر، والذكر بالأنفاس، والرقص في أثناء الذكر، ويرجع سبب إنكارهم إلى عدم معرفتهم لجواز ما يفعله الشيخ ومريدوه، وكأن هؤلاء المنكرين استعجلوا الشيخ، فأنكروا عليه ما لا علم لهم به.

وخلاصة البيت نصيحة مجانية من الشيخ، وهي تصلح لأن تقع على جميع الناس، فليس مستقيماً أن ينكر الإنسان أشياء؛ بحجة جهله لها. وتجدر الإشارة إلى أنه هناك شعراء سبقوا الشاعر إلى هذا المعنى، ومنها قول الشاعر:

علمت شيئاً وغابت عنك أشياء * * فانظر وحقق فما للعلم إحصاء
للعلم قسمان ما تدري وقولك لا * * أدري ومن يدعي الإحصاء هذاء^١
وقول أبي نواس:

لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلة * * كانت تحلُّ بها هند وأسماء
حاشى لدرّة أن تُبنى الخيام لها * * وأن تروخ عليها الإبل والشاء
فقل لمن يدعي في العلم فلسفة * * حفظت شيئاً وغابت عنك أشياء
وفي رواية للحسن بن مسعود:

قل للذي يدعي علماً ومعرفة * * عرفت شيئاً وغابت عنك أشياء^٢
وفي رواية ثالثة له:

لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلة * * كانت تحلُّ بها هند وأسماء^٣
فقل لمن يدعي في الحب معرفة * * عرفت شيئاً وغابت عنك أشياء

١ - الحسن بن هانئ الحكمي، أبو نواس، ديوان أبي نواس، دار صادر، ٢٠٠٤م، ص ٩.

٢ - أشار إلى البيت الحسن بن مسعود بن محمد، أبو علي، في كتاب: زهر الأكم في الأمثال والحكم تحقيق: محمد حجي، ومحمد الأخضر، الشركة الجديدة - دار الثقافة، الدار البيضاء - المغرب، ط ١، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١م، ص ١٥١.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٥٤.

وقوله في الزهد:

ومن لي أن أراقب وجه ربِّ * * محيط بالعوالم لا يغيبُ
يحاسبني على لحظات عيني * * وما أكنَّتُ يحسبه الحسيبُ
يراني حين أجلسُ أو أقومُ * * وحين أقولُ ينظر أو أجيبُ
يراني إذ أطيع وحين أعصي * * ويَبْطِشُ أو يُثِيبُ إذا أتوبُ
ولا ينسى ولا يخفاه شيء * * ولا يسهو ويحضر إذ أغيبُ
وإن يخطر ببالي فعل شيء * * يقول الكتب عليه أيا رقيبُ
لك اللهم كُنْتُ أبْتُ شَكْوَى * * تهيجُ لها المدامعُ والنَّجيبُ^١

توحي الأبيات بروح التصوف الإسلامي الصحيح، حيث يصور الشاعر مدى مراقبته لله سبحانه وتعالى، ولما لا يراقبه وهو محيط بالعوالم، لا يخفى عليه شيء في الأرض ولا في السماء، وسيحاسبه يوم القيامة على كل صغيرة وكبيرة، ما ظهر منها وما بطن، فهو يراه حين يجلس، وحين يقوم، وحين يتكلم مع غيره، أو يجيب عن تساؤلات الناس، كما يراه في الطاعات والمعاصي، فهو لا ينسى، ولا يسهو؛ ولهذه الأسباب يقول الشاعر: (إذا خطر ببالي فعل شيء)، فإني أستحضر تلك الأشياء، فنقول لي كتب خيالة: إنَّ الرقيب يراك؛ فأتركها مباشرة، ثم يختم الشاعر بالشكر على الله سبحانه وتعالى على ما منَّ به عليه، حيث جعله من عباده الشاكرين، الذي يتذكرون الوعد والوعيد.

استخدم الشاعر أداة الشرط (إن) في البيت السادس، في قوله: "وإن يخطر ببالي فعل شيء...". وإنَّ هذه الجملة مركبة من جملتين، الجملة الأولى، وهي جملة ابتدأت بفعل مضارع مجزوم بـ(إن)، و(إن) هي من أدوات الشرط الأصلية، التي تشترط بأن يكون الفعل المضارع الواقع بعدها مسيَّباً^٢، والمسبب هنا هو الفعل الذي تبتدئ به الجملة الثانية "يقول الكتب عليه...".

وقد أجاد شاعرنا في عرض هذه الحقائق الواقعية، وإن كان أسلوبه في الأبيات يميل قليلاً إلى الشعر التعليمي، أو النظم، إلا أنَّ هذا لا ينقص من جمال الأبيات

١ - محمد النَّاصر كَبَر ، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٩١.

٢ - هادي نهر، التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، ٢٠٠٤م، ص ١٩٧.

شيئاً، ويكفيها جمالاً أن عاطفة الشاعر فيها عاطفة صادقة، عاطفة تعبر عن الروح الصوفي، المتشعبة بالتركية والتربية الربانية.
وقال:

إِذَا دُكِّرْنَا دَارَ هَجْرَتِكُمْ * * جَرَتْ الْأَشْوَاقُ مِنْ صَبَبٍ^١

البيت من قصيدة طويلة، قالها الشاعر في مدح الرسول - صلى الله عليه وسلم -، بالروضة الشريفة. يعبر الشاعر فيها عن مدى حبه، وتعلقه بالحبیب المصطفى، - عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم - وكان الشاعر هنا مخلصاً في حبه، إذ أنه يجد نفسه مشتاقاً لحبيبه بمجرد ذكر دار الهجرة، وكيف إذا ذكر الحبيب نفسه!. وانظر إلى اختياره لكلمة (الأشواق) على صيغة الجمع؛ ليدلل على كثرتها، وكذلك اختياره للجملة الفعلية في قوله: (جرت الأشواق) ما يوحي بتجدد هذه الأشواق كلما تجددت الذكرى.

وتتكون تركيبية هذه الجملة بفعل ماضٍ سبقَ بأداة شرط (إن) وجاء الفاعل ضميراً متصلاً ببنية الفعل، ثم جاءت الجملة الفرعية جملة جواب الشرط وقد ابتدأت بفعل ماضٍ، وتلاه فاعل ثم جار ومجرور.
وقال:

فَوَادِي فِي غَرَامِكَ فِي نَوَاحِي * * وَحَقِّكَ لَا يَزَالُ بِكَ ارْتِيَا حِي
وَفِي شَرَحِ الْهُوَى قَتْلِي مَبَاح * * وَغَيْرِي فِي الْبِكَاءِ وَفِي النِّيَاحِي
إِذَا سَكَّرَ الْأَنَامَ بِخَمْرٍ حَبِّ * * مِنْ الْخُلُودِ الْمَنَعْمَةِ الْمِلَاحِ
سَكَّرَتْ بِكَأْسِهِ وَإِذَا تَمَاحُوا * * لَغَيْرِ اللَّهِ عَنْهُ بَتِ صَاحِ
وَإِنْ هَامُوا بِلُوعَةٍ كُلِّ مَجْد * * وَنَاحُوا هَمَّتْ فِي رُوحِي وَرَاحِي
وَإِنْ غَنُوا صَاحِحَ حَدِيثِ لَيْلِي * * بِجَدِّهِمْ عَدَلَتْ إِلَى الْمِرَاحِ^٢

هذا النمط من الشعر يسمى بـ (الغزل الإلهي) وقد اتخذ شعراء الصوفية من هذا القالب أسلوباً؛ للتعبير عن حُبهم الإلهي، فاتخذوا من رمز المرأة معراجاً؛ لوصف

١ - محمد النَّاصر كبير، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٩٦.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٤٣.

شوقهم، ووجدهم، وهيامهم، لا بالمرأة (هذا الكائن) لذاتها، وإنما شوقهم، وحبهم لله عز وجل، ويسمي ذلك - كما سبق - بالغزل الإلهي^١.

أجاد الشاعر في نسج هذه الأبيات، حيث جاء بمتناقضات، فهو يقول إن فؤاده دائماً متعلق بالله سبحانه وتعالى، ولا يزال حق الله تعالى مصدر، ومنبع ارتياحه، وإذا كان غيره يبكي؛ لما يقاسي من وجد الغرام، فهو لا يبكي، بل إنما يرى أن قتله في شرح الهوى مباح، وإذا سكر الناس بغير الله، فهو يبقى صاح، وإذا غنوا بصحيح حديث نساء بجد، فهو يصرف نظره عنهم مازحاً؛ لأن فؤاده متعلق بمنبع الحب الخالد، الحب الذي لا يندم فاعله عليه.

وفي الأبيات أساليب شرط جيّدة من حيث الكثرة، وقد جاءت في البيت الثالث، والخامس، والسادس، وفي البيت الثالث والخامس جاءت على نمط واحد، وهو (بدأ بفعل ماض سبق بأداة شرط (إن) وجاء الفاعل ضميراً متصلاً ببنية الفعل، ثم جاءت الجملة الفرعية جملة جواب الشرط وقد ابتدأت بفعل ماض، وتلاه فاعل ثم جار ومجرور) وأما البيت السادس فقد جاء على نمط آخر، وهو: (فعل ماض سبق بأداة شرط+ مضاف ومضاف إليه+ جار ومجرور ثم جاءت الجملة الثانية، وهي جواب الشرط).

وقال في موضع آخر:

إذا أنزلتُ حاجاتي * * بإنسان يَرى نَفْعِي
فقد أنزلتُ حاجات * * بوادٍ غير ذي زرع^٢

هذان البيتان يعبران عن عقيدة الشاعر، تلك العقيدة الإسلامية النقية المبنية على أساس توحيد الله سبحانه وتعالى، حيث أنه هو الوحيد الذي ينفع ويضر. وقد شبه الشاعر إنزال الحاجة للغير بالنزول بواد غير ذي زرع، بجامع عدم وجود أثر في كل.

١ - حمزة حمدة، جماليات الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، المسم الجامعي ٢٠٠٨م، ص ٧٢.

٢ - محمد النَّاصر كَبَر، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ١٥١.

كما أنّ البيت الثاني مقتبس من قوله تعالى حكاية عن نبيه إبراهيم - عليه السلام - : ﴿ رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَّتِي بُوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفْعَدَةً مِنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُمْ مِنْ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ ﴾^١.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أنّ البيت الثاني ليس من وضع الشّاعر، وإنما هو للشّاعر المشهور ابن الرومي، فقد نقله الشّاعر بلفظه ومعناه، يقول:

لقد أنزلت حاجاتي * * بواد غير ذي زرع^٢.

وكان أسلوب الشّرط في البيتين على هذا النحو: فعل ماضٍ سُبِقَ بأداة شرطٍ + مضاف ومضاف إليه + جارٍ ومجرور، ثم جاءت الجملة الثانية في البيت الثاني (لقد أنزلت...)، وهي جواب الشرط.

إن استخدام الشّاعر لأسلوب الشّرط جاء متناثراً منتشراً في الديوان، ذلك أنّ هذا النوع من الأساليب يعبر عن قلق، وتوتر، وربط بين الأشياء المتباعدة، وكذا لما فيه من ربط السبب بالنتيجة، والفعل برد الفعل، والمثير بالاستجابة، وهذا بدوره يعكس طبيعة العصر الذي عاش فيه الشّاعر، وما فيه من أسباب الاختلاف، وأفعال عديدة، ومثيرات جديدة، جعلت النتائج كثيرة، وردود الفعل أكثر، والاستجابات أكثر فأكثر، بين الشّيخ ومنكريه عامة، وبخاصة جماعة إزالة البدعة وإقامة السنّة.

والملفت في أسلوب الشّرط عند محمّد الناصر كبر أنّه يكثر في مقام الدّفاع عن الطّريقة القاديّة، لما فيه من الخفّة، والابتكار، والتّأليف بين المتناقضات بطريقة جذابة، ومؤثّرة؛ لتعكّس صورة الشّاعر النّفسيّة المتشبّعة بروح التّصوف الإسلامي النّقي.

١ - سورة إبراهيم، الآية ٣٧.

٢ - ابن الرّومي، ديوانه، تحقيق: عبد القادر المازني، المكتبة الحديثية بيروت، ١٩٨٧م، ص ٢٦٥.

المبحث الثاني

أسلوب الحال في شعر الشاعر

الحال وصف هيئة الفاعل أو المفعول به، وأما لفظها فإنها نكرة، تأتي بعد معرفة قد تم عليها الكلام، وتلك النكرة هي المعرفة في المعنى^١. وهي في عَرَفَ النُّحَاة ما : " بين هيئة الفاعل أو المفعول به لفظاً W أو معنى^٢، نحو جنّت ماشياً، وضربته مكتوفاً، ويعرف الحال كذلك بأنه: "الوصف الفضلة المنتصب للدلالة على هيئة^٣".

والحال لغة تذكر وتؤنث، واصطلاحاً هو " اسم منصوب تبين هيئة صاحبها صالحة لجواب (كيف)^٤".

وهي - أيضاً: " وصف من أوصاف الفاعل، أو المفعول، في وقت وقوع الفعل منه^٥. " وإنما سمي حالاً لأنه لا يجوز أن يكون اسم الفاعل فيها إلا لما أنت فيه، تطاول الوقت أم قصر، ولا يجوز أن يكون لما مضى وانقطع، ولا لما لم يأت

١ - الموصلي، أبو الفتح عثمان بن جني، اللع في العربية، تحقيق: فائز فارس، دار الكتب الثقافية - الكويت، م. ط، ص ٦٢.

٢ - الرضي، محمد بن الحسن الرضي الاستر آبادي، شرح الرضي على الكافية، تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، طهران، الطبعة الثانية، ١٣٦٤هـ، ج ٢، ص ٧.

٣ - ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عقيل المصري شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار العلوم الحديثة: بيروت، الطبعة الرابعة عشرة، ١٩٦٤م، ج ١، ص ٦٢٥.

٤ - أبو حيان الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق وتعليق: مصطفى أحمد النماس، المؤسسة السعودية بمصر - القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ج ٢، ص ٣٣٤.

٥ - سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، ت: د عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت الطبعة الأولى، من دون تاريخ نشر، ج ١، ص ٤٤.

من الأفعال؛ إذ الحال إنما هي هيئة الفاعل، أو المفعول وصفته، في وقت ذلك الفعل^١.

والحال إنما "هي هيئة الفاعل، أو المفعول، أو صفته، في وقت ذلك الفعل المخبر به عنه، ولا يجوز أن تكون تلك الصفة إلا صفةً متصفةً غير ملازمة، ولا يجوز أن تكون خلقة"^٢.

ولا تكون الحال إلا نكرة؛ لأنها زيادة في الخبر والفائدة، وإنما تفيد السائل والمحدث غير ما يعرف، فإن أدخلت الألف واللام صارت صفةً للاسم المعرفة ورفقاً بينه وبين غيره، والفرق بين الحال وبين الصفة، فالصفة تفرق بين اسمين مشتركين في اللفظ، والحال زيادة في الفائدة والخبر، وإن لم يكن للاسم مشارك في لفظه^٣.

والبصريون يجيزون تقديم الحال على الفاعل، والمفعول، والمكنى، والظاهر، إذا كان العامل فعلاً، يقولون: جاءني راكباً أخوك، وراكباً جاءني أخوك، وضربت زيداً راكباً، وراكباً ضربت زيداً. فإن كان العامل معنى لم يجز تقديم الحال، تقول: زيد فيها قائماً، فالعامل في: "قائم" معنى الفعل؛ لأن الفعل غير موجود. ولا يجوز أن تقول: قائماً زيد فيها، ولا زيداً قائماً فيها.

والكوفيون لا يقدمون الحال في أول الكلام؛ لأن فيها نكراً من الأسماء، فإن كانت لمكنى جاز تقديمها، فيشبهها البصريون بنصب التمييز، ويشبهها الكسائي بالوقت^٤.

بعد هذا التأسيس النحوي، وبعد طول استقراء، وتمعن في ديوان الشاعر، ظهر الحال في ديوان الشاعر بصورة ملفنة للانتباه، وهذا الظهور المكثف إنما يبرزه ملمح أسلوبية، يضفي على النص الشعري النبض، والحركة، والاستمرار، وتجعل الحدث الذي طوته السنون حاضراً ماثلاً أمام أعيننا، وكأنه حادث اللحظة، ذلك أن

١ - ابن يعيش، موفق الدين يعيش بن علي، شرح المفصل، عالم الكتب بيروت، مكتبة المتنبى، القاهرة، من دون تاريخ نشر، ج ٢، ص ٥٥.

٢ - ابن السراج، أبو بكر محمد بن السري بن سهل النحوي (المتوفى: ٣١٦هـ)، الأصول في النحو تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، لبنان - بيروت، ج ١، ص ٢١٣.

٣ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٤ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

النفس البشرية فطرة وجبلة، تتشغل بالمرئي المشاهد الحاضر، أكثر من انشغالها بالماضي التليد، أو بالمستقبل الجديد.

أضف إلى ذلك ما يوفره استخدام الحال من تصويرٍ للمشاهد الحية المتحركة، ورسم للهيئات الحادثة، فيجعلها شاخصة تدبُّ فيها الحياة، وتسري فيها الروح، وتتبعث منها صور درامية، ومشاهد مسرحية، تفتح خيال المتلقي، وتحيله طائراً يسبح في عوالم النص الفسيحة، ويغدو معه مشدوهاً مُعجباً لهذه اللوحات الفنية المتموجة.

ودراسة الباحث للحال في ديوان محمد الناصر كبر، تقوم على أساس التحليل والاستقراء؛ بغية استخراج الدلالة بالدرجة الأولى، منطلقاً من النحو وقواعده؛ لتوضيح الأسباب التي أدت إلى شيوع هذه الظاهرة الأسلوبية في ديوانه، التي شكّلت نسبة كبيرة في الديوان.

وإذ يمثل الحال سمة أسلوبية مهيمنة في ديوان الشاعر، فقد جاءت متعددة الأنواع والدلالات؛ لتخدم الفكرة الجزئية في البيت، ومن ثم تساهم في الكشف عن المعنى العام للنص، بالتعاون طبعاً مع بعض الملامح الأسلوبية الأخرى. انظر إلى قوله في الخمرة:

شَرِبْنَا بِطَبَبَتِ الشَّرَابِ المَرُوقَا * * شَرَاباً طَهُوراً يَنْتِجُ العِزَّ وَالتَّقَا
سَقَانَا كَوُوسَ الأَنْدَرِينَ كَرَامَةً * * مَدِيرَ حَمِيَا أَكْرِمَ بَمَا سَقَا
فَغَابَتْ بِهِ أَرْوَاحُنَا وَقُلُوبُنَا * * فَيَا حَبَّذَا ذَاكَ الشَّرَابِ المَرُوقَا
فَهَمْنَا بِهِ سَكراً وَصَحْنَا تَهْتِكَا * * وَيَحْنَا بِأَسْرَارٍ بِهَا مِنْ قَرَارِقَا^١

يفتح الشاعر أبياته بالفعل (شربنا)، الذي يعد أولى العتبات التي تسلمنا إلى مجلس الشراب، وإذ في المجلس صحبة، وخمر، وكؤوس، وإذ محمد الناصر كبر فيه أمير الندماء، وصاحب النظراء والأكفاء، وإذ القوم سكارى، يحتسون الخمرة حتى ما يبقى من عقولهم إلا بقدر ما يعرفون كؤوسهم.

وخمرة الشاعر ليست ككلّ خمرة، إنها أرق من الثور، وألطف من الماء، وأخف من الهواء، ولم لا تكون كذلك وهي خمرة في ذكر المحبوب الأعظم، خمرة

١ - محمد الناصر كبر، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٤٦.

تأخذ بيد المحبّ وتلحقه بركب الحضرة الإلهية، وإذ الشرابُ عندهم (الشعراء) سفر في دهاليز الخيال، وعالم من السّحر والصّفاء، ومعراج روعي يتخطّى الشّاعر واقعه الممكن، المسكون بالألم، إلى حيث العوالم البعيدة، ونسيان الآلام والأحزان، والبحث عن جوهر الحياة، وخيط السعادة الذي افتقده في صباه.

وأول ما يلمس في هذه الأبيات هو كثرة الأفعال الماضية (شربنا، سقانا، فغابت، فهمنا، وصحنا، وبحنا)، وفي هذا إشارة إلى غلبة السّمة السردية في النّص، وفيها - أيضاً - حراك نفسي ، وانفجار وجداني، وإضراب روعي، يجعل من الشيخ محمد الناصر روحاً صوفياً، وقلباً محبباً، وعقلاً موقداً.

وانظر إلى الاسم الواقع حالاً (سكراً) فقد خلق لوحة فنية متحركة، لو أنعمت النظر فيه لتراءت لك صورة الساحة الكبيرة الممتدة في مدينة (طنبت) (Danbatta)، ثم مشهد الذاكرين الواقفين صفوفاً، في لباس أبيض اللون، يتميلون يميناً وشمالاً، ثم صورة هؤلاء الذاكرين الواقفين في الصفوف، وقد خرجوا عن وعيهم قلباً وقالباً، يهللون ويسبحون، كل هذه المشاهد تجعل من القطعة الشعرية فلماً سينمائياً من الأحداث الروحية، التي تصور حال الذاكرين.

وكما سلك القرآن الكريم في سبيل هداية العصاة إلى الجادة أسلوباً فريداً، زواج فيه بين الترهيب والترغيب، والخوف والرجاء، والنهي عن خمر الدنيا، والتشويق لما يماثلها في الاسم في الآخرة، حدث الصوفية الناس عامة، والعصاة خاصة عن خمر غيبية، منبعها الحُبّ (بضم الحاء)، لا الحَبّ (بفتح الحاء)، وكاساتها القلوب لا الأواني، وسعرها التقوى لا المال، خمر ذات مذاق لذيق، لا يدركه إلا من كان له أهلاً، ولا يعرفه إلا من كان له بالعبادة طالباً.

عبر الصوفية عن مفهومهم للخمر الرمزي بأساليب مختلفة، دارت كُلهَا حول معنى اللذة، التي أشار إليها القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وَعَدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ﴾^٢.

١- حسن الفاتح قريب الله، المفهوم الرمزي للخمر عند الصوفية، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط١؛ ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م، ص١٦٤.

٢- سورة محمد، الآية ١٥.

وقوله:

عَلَيْكَ بِذِكْرِ اللَّهِ سِرًّا وَجَهْرًا * * * عَلَى كُلِّ حَالٍ لَا تَدْعُ ذَكَرَ مِيَّةَ
وَذِكْرِي أَحْيَابِ الْعَذِيبِ انْتِعَاشَتِي * * * وَذِكْرِي لَوَيْلَى الْبَانِ رَاحِي وَرَاحَتِي
إِلَى أَنْ قَالَ:

عسى أن ترى يوماً بسوح خيامها * * * وَتَلْقَى عَصَى التَّسْيَارِ عِنْدَ أُمَيْمَةَ
وَتُسْقِيكَ مِنْ كَيْسَانَ الْوَصَالِ لَذِيذَةَ * * * فَأَحْبَبُ بِكَيْسَانَ الْعَشَايَا اللَّذِيذَةَ
يأمر الشاعر مردييه هنا بملازمة الأذكار، والدوام عليها، وأن لا يفارقوها
مهما كان الوضع، ثم يصف الشاعر لهم حال نفسه، - بوصفه المرشد العام للطريقة
القادرية في عموم غرب إفريقيا - حيث يؤكد أنه لا يجد راحة، ولا لذة، إلا في حالة
الذكر.

جاءت الصُّورة في هذه الأبيات حية متحركة نابضة، حيث يساهم تركيب
الحال (سرّاً، وجهرة) في إبراز ظلالها، ورسم خيوطها، وإكسابها شيئاً من الطاقة
والحيوية، حتى لتبدو للناظر أن القوم (المتصوفة) بعضهم يذكر الله سرّاً، والبعض
الآخر يذكره جهراً، فينتج عن هذا صورتين مختلفتين، ويحكم المتصوفة على هاتين
الصورتين - أيضاً - على أن الوزن بينهما سواء، لك أن تذكر الله سرّاً، ولك -
أيضاً - أن تذكره جهراً، كما يجوز الجمع بينهما.
وقال:

فررنا في محبتكم فررنا * * * لكأس تفار كي يجلى علينا
تركنا دورنا هجرًا خلينا * * * لكي نقضي لحق الحب ديننا
تركنا كل محبوب هجيرًا * * * وأزواجاً وأولاداً خلينا
تركنا كل جيرتنا نسينا * * * عسى تخلو بجيرتنا العلينا
تركنا في هواكم كل شغل * * * عسى تخلو أحبتنا علينا
تركنا كل مذکور سواكم * * * لعل القرب يدني الأبعدينا
تركنا كل عاذلة جنيباً * * * ولم نقبل لنصح العاذلينا

١ - محمد النَّاصر كَبَر، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٧٤.

شربنا من محبتكم شراباً * * به طبنا وغاب الكون عنا
سقانا من كؤوس الحب صرفاً * * مدير الراح فانزحنا علينا
وليس على شراب الحب بأس * * إذا قتل الأحبّة أجمعينا
ومن يلم المحب على صراخ * * فذلك جاهل بالعاشقين
ومن يلم المحب على دموع * * فذلك لم يذق كاساً شربنا
إذا متنا على هوس وجنّ * * أيّا عدّال لا تترحمونا
إذا متنا أيا أحباب شوقاً * * ففي بحر الدموع فغسلونا

يستهل الشاعر قصيدته بالفعل (فررنا) الذي جاء مرتين في صدر البيت الأول؛ وذلك للدلالة على أن موضوع القصيدة موضوع متعلق بالانتقال من مكان لآخر، ومن حالة لأخرى، وهو انتقال روعي تارة، وجسدي تارة أخرى.

أما الموسيقى الداخلية، فأول ما يلفت نظرنا في الأبيات ظاهرة التكرار، سواء تكرار المفردة تكراراً لفظياً، أو تكراراً بالترادف، فقد عمد الشاعر إلى هذه الظاهرة؛ بغية تأكيد المعاني التي تعد عمود الرحي الذي تدور حوله الأبيات، ومن أمثلة التكرار اللفظي قوله: (تركنا) وفيها تأكيد ترك وفاق الشاعر ومريديه لأحبابهم، وأولادهم، وأزواجهم، وأشغالهم، كل ذلك للبحث عن الحب النقي، والثقة الفذة من المحبوب الأعظم. وأيضاً في تكراره للجار والمجرور (علينا)، بيان لقيمة مريديه في قلبه، حيث يشاركهم في مشاعره ووجدانه.

أما على مستوى الدلالة، فنجد ألفاظ المعارضة والهجوم (عادل، باس، قتل، يلم، لم يذق، جاهل، متنا، هوس، جن، لا تترحمونا) وكل هذه المفردات قد تعانقت، وانسجمت مع معاني النص الدفاعية، وتجاوبت معه، وأضافت عليه لحناً مميزاً، وبوحاً وجدانياً، فكانت هذه المفردات بمثابة ذرات الملح التي تؤجج روح المتصوف الغيور، المدافع عن نفسه وعن طريقه ومريديه.

كما يلاحظ كثرة الأفعال الماضية (فررنا، تركنا، شربنا، متنا)، وقد سبقت دلالة الأفعال الماضية في النص الأدبي.

وانظر إلى الحال (هجراً) الذي يخبر عن حالة حاضرة ماثلة، تصور لنا حال محمد الناصر كبر ومريديه في أثناء تركهم أحبابهم، مع الحب والشوق والتعلق الذي بينهما، وفي هذا إشارة إلى مكانة وعلو درجة من قصدوه، بل يكون أعزّ وأفضل من الأولاد، والأزواج، والأشغال.

وهكذا جاءت الأحوال في ديوان الشاعر، مصورة للأحداث، مبينة للهيئات، محافظة على طبيعة النص الشعري عنده، بل أنّ التّصوير الذي قدمته هذه الأحوال كان تصويراً فنياً، ومشاهداً، وحركياً، و متموجاً، ودقيقاً، يجعل من لوحاته صوراً فيها متعة نفسية وعقلية، تسري في أوصالها روح الشيخ محمد الناصر كبر النشطة، ويتمشى فيها تصوفه الذي يسعى أبداً نحو التغيير والحراك.

المبحث الثالث

التقديم والتأخير في شعر الشاعر

تعدُّ ظاهرة التقديم والتأخير انزياحاً عن الخطَّ العادي أو الترتيب الأصلي، ويقول عبد القاهر الجرجاني في هذا الشأن: "هو باب كثير الفوائد، جمَّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعة ويقضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى آخر"^١.

والتقديم والتأخير بوصفهما سمتان أسلوبيتان قد يكونان لغرض معنوي، أو فني، وبالتالي يُولدان أثراً جمالياً.

فالرتبة الطبيعية في اللغة العربية لا تخرج عن هذا التحديد (الفاعل + المفعول) أو (المبتدأ + الخبر).

و(الصفة + الموصوف)، وفي حالة إذا ما وقع غير هذا الترتيب فإن هناك تشويشاً في الرتبة يحتاج إلى تأويل^٢.

وما خرق عرف الجملة العربية وشوش على ترتيبها يجب أن يثير انتباه المحلل الأسلوبي.

والرتبة هي وصف لمواقع الكلمات في التركيب، وهي نوعان، وهما: رتبة محفوظة، ورتبة غير محفوظة فيقول: "الرتبة المحفوظة تخص النحو؛ لأن أي اختلال يمسه يجعل التركيب مختلفاً غير مقبول، على حين أن الرتبة غير المحفوظة تخص البلاغة، إذ اهتم بها علم المعاني، الذي يبين أغراض التقديم والتقدير ضمن دراسة للأسلوب لا للتركيب، ومن أمثلة الرتبة المحفوظة: تقدم الموصول على الصلة، والموصوف على الصفة، والمؤكد على المؤكَّد، والفعل على الفاعل، والمضاف على المضاف إليه، وأدوات الشرط، والجزم، والنفي، والاستفهام، وهي التي

١- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح: محمد رشيد رضا، ط٣، دار المنار، مصر، ١٣٦٦هـ، ص٨٣.

٢- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ١٩٩٢م، ص١٧٦.

وصفت بأن لها الصدارة دوماً. ومن أمثلة الرتبة غير المحفوظة، تقدم المبتدأ على الخبر، والفاعل على المفعول، والفعل على المفعول، والفعل على الحال^١.

فالجملّة العربيّة لا تتميز بالحتمية في ترتيب أجزائها، وما يعتري بنيتها من انزياح، أو عدول عن الرتبة، يعدّ خروجاً عن الوظيفة النفعيّة للغة إلى الوظيفة الإبداعية "الشعرية"، وليس معنى هذا أن التقديم والتأخير لا يخضعان لأي قيد، أو شرط، إذ نجد للنحاة وجهة نظر معيارية قائمة على القول بالجواز أو عدم الجواز، بالصحة أو بالخطأ، والدليل على ذلك ما اهتدى إليه ابن جنّي، الذي عقد لأسلوب التقديم والتأخير فصلاً في كتابه: "الخصائص" إذ يقول في شأنه، وأنواعه، وذلك على ضربين، أحدهما: ما يقبله القياس، والآخر ما يسهله الاضطرار^٢. ويعرض بعد ذلك لسياقات التقديم والتأخير ووجوه ما يجوز وتقبله اللغة، وما لا يجوز وتأباه اللغة العربيّة، مع تأويل بعض ما خرج عن القياس وشدّ عن الأساليب العربيّة الفصيحة، مقدماً شواهد شعرية مهمة، مؤيداً مذاهبه في بعض مسائل الفصل بآراء العلماء الموثوق بهم، وينهي كلامه بقوله: "فهذه وجوه التّقديم والتّأخير في كلام العرب، وإن كنا قد تركنا منها شيئاً، فإنه معلوم الحال ولاحق بما قدمنا"^٣.

ومن علماء البلاغة المحدثين، الشّيخ مصطفى المراغي، الذي له في الحديث عن التقديم والتأخير كلام حسن، ينوه فيه بقيمة هذا الأسلوب، وما يؤدّيه من أغراض ودلالات في الكلام قائلاً: "فالألفاظ قوالب المعاني، وبناء عليه يجب أن يكون ترتيبها الوضعي، بحسب ترتيبها الطّبيعي، ومن البين أن رتبة المسند إليه التقديم؛ لأنّه المحكوم عليه، ورتبة المسند التّأخير؛ لأنّه المحكوم به، وما عداهما فتوابع ومتعلقات تأتي تالية لهما في الرّتبة، ولكن الكلام لا يسير دائماً على هذا النّحو، فقد يعرض

١- أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق سوريا، ط٢، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م، ص ٢٣٢ - ٢٣٣.

٢- ابن جنّي، الخصائص، ص ٣٨٢.

٣- المصدر نفسه، ص ٣٩٠.

لبعض الكلم ما يدعو إلى تقديمه وإن كان حقه التأخير؛ فيكون من الحسن تغيير هذا؛ ليكون المقدم مشيراً إلى الغرض الذي يراد، و مترجماً عما يقصد منه" ^١ .

وللتقديم والتأخير أحوال أربعة هي:

١- ما يفيد زيادة في المعنى مع تحسين في اللفظ.

٢- ما يفيد زيادة في المعنى فحسب.

٣- ما يستوي فيه التقديم والتأخير.

٤- ما يختل به المعنى ويضطرب، وذلك هو التعقيد اللفظي.

ويلاحظ أن الشاعر قد اعتمد التقديم والتأخير سبيلاً لنقل معانيه الموقفة، إذ وظّف هذه السمة الأسلوبية باقتدار وتميّز، إمّا لغرض فنيّ، أو معنويّ ضرورة في مواقف تعبيرية معينة، واختصاصاً في أخرى.

ومن أمثلة التقديم والتأخير في شعر محمد الناصر كبر قوله:

شربنا بطنبت الشّراب المروقا * * شراباً طهوراً ينتج العز والتّقا
ساقنا كُؤوس الأندرين كرامة * * مدير حمياً أكرم بما ساقاً
فغابت به أرواحنا وقلوبنا * * فيا حبّذا ذاك الشّراب المروقا
فهمنا به سكرًا وصحنًا تهكاً * * وبخنا بأسرار بها من قراقاً ^٢

فأصل التركيب أن يكون على النسق الآتي:

شربنا الشراب المروق بطنبت...

وقد أفاد الشاعر بأسلوبه هذا بأن شربهم للشراب المروق، لم يكن في أيّ مكان سوى بلدة (طنبت)، وبعبارة أخرى، يقصر الشاعر شربهم على قرية (طنبت) دون غيرها من القرى، وقد أفاد هذا المعنى، تقديم الجار والمجرور (بطنبت) على المفعول به (الشراب).

يَا رَبِّ إِنِّي بِالنَّبِيِّ ضَارِعٌ * * مُتَوَسِّلٌ مُتَوَسِّلٌ مُتَقَرَّبٌ ^٣

١- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار القلم، بيروت، لبنان، من دون تاريخ النشر، ص ٩٣.

٢- محمّد الناصر كبر، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٤٦.

٣- المصدر نفسه، ص ٧٦.

الترتيب الطبيعي: يا رب إني ضارع بالنبي *

قدم الشاعر الخبر على المبتدأ؛ ليقصر تضرعه، وتوسله، ووصله، على النبي - صلى الله عليه وسلم -، ويجعله الحبيب الوحيد الذي يتجه إليه في السراء والضراء، حيث يتضرع ويتذلل أمامه؛ احتراماً وتقديراً لمكانته - صلى الله عليه وسلم -، ويتوسل به إلى الله عزّ وجلّ في دعائه؛ إذ هو أقرب الوسائل إلى الحضرة الإلهية المقدسة، ويجعله دائرة ومحطة للوصل، فلا يحب، أو يعشق، أو يتعلق بغير النبي - صلى الله عليه وسلم - . وقد أفاد كل هذه المعاني، تقديم الخبر على الاسم، وهو نوع من الأنواع التي يسميه البلاغيون بأسلوب القصر.
وقال:

الرُّوحُ يَعْلَمُ أَنَّنَا أَخْدَانُهُ * * وَالخَلْقُ لَا يَدْرُونَ كَيْفَ نُحِبُّهُ
خَلَعَ الْعِذَارَ شَعَارِنَا وَدَثَارِنَا * * وَرَدَاءُنَا هُوَ فِي الْحَقِيقَةِ قُرْبَاهُ^١
والترتيب الطبيعي: يعلم الروح أننا أخدانه

ولا يدري الخلق كيف نحبه

خلع العذار شعارنا ودثارنا

ورداءنا قربه في الحقيقة.

والملاحظ هنا هو تقديم الشاعر الفاعل (الرُّوح، الخلق) على الفعل (يعلم،

يدري).

ويمكن أن يُعلل التقديم والتأخير في هذا المثال بالعلل الآتية:

١- التشويق، ذلك أن تقديم المسند إليه يجعل الفكر يشاق إلى ما سيسند إليه^٢.

٢- تأكيد الخبر وثباته، بتحويل الجملة من فعلية إلى اسمية خبرية.

٣- ضبط الوزن والقافية.

وقوله:

أرقتُ وما للبيض كان ارتياقيا * * ولكن معانٍ دقَّ عنها جوابياً^٣

١ - محمد الناصر كَبَر ، ديوان سبحات الأنوار من سحبات الأسرار، ص ٧٧.

٢ - جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، شرح التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق:

محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت، ط ٢، ١٩٨٢م، ص ١٩٨.

٣ - المصدر نفسه، ص ١٣٢.

التّرتيب الطّبيعي: أُرقت وما كان ارتياقي للبيض، ولكن معان دقّ جوابي عنها.
ومما يلاحظ على بناء الجملة وعلى صياغتها في هذا المثال ما يلي:
١- أسلوب أقرب إلى النثر.

٢- أسلوب عادي غير جدّاب؛ فلا تقديم ولا تأخير فيه قد بلغ الانباه، ويعمل
الفكر.

٣- أسلوب إخباري مباشر، والنفس لا تثيرها النبذة الإخبارية المباشرة.

٤- أسلوب يجعل الفكر يستوعبه في سرعة، وهذا يتنافى مع طبيعة البيان الجميل
الذي يجب على السامع أو القارئ أن يتصارع مع تركيبه، ويجهد نفسه،
ويتعب؛ كي يصل إلى المعنى المقصود، ويشعر بحلاوة الثمار بعد عناء
الجهد والنصب.

وقال في موضع آخر:

بك الله شغلي لا بغيرك أين هو ** وما أنا في الأهوال عن أنت غافل^١

والتّرتيب الأصل أن يكون كآتي: شغلي بك الله لا بغيرك أين هو.
فلماذا قدم المسند إليه (بك الله)؟

يرى علماء البلاغة أن تقديم المسند إليه في الجملة يصلح لأمرين:
الأمر الأول: تقوية الحكم وتقريره، وتوكيده.

الأمر الثاني: الاختصاص؛ أي اختصاص المسند إليه بالحكم المسند إليه، بمعنى أن
الحكم المسند للمسند إليه يخصه وحده.

ففي قوله (شغلي بك الله لا بغيرك أين هو) قدّم فيه المسند إليه فأفاد تقوية المعنى
الذي هو الاشتغال^٢.

وقد أراد الشّاعر أن يزيد في تأكيد الحكم المسند إلى المسند إليه، ويقرّره في
الأذهان، فدفع بالمسند إليه (بك الله) كي يستعدّ الذهن لاستقبال الخبر بعد الانتهاء
من استقبال المخبر عنه.

١ - محمّد النَّاصر كَبَر، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار ، ص ١٥٤.

٢ - محمّد محمد أبو موسى، خصائص التركيب، دراسة تحليلية لعلم المعاني، مكتبة وهبة، دار
النّضامن، مصر - القاهرة، ط٧، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م، ص ٢٢٠ وما بعدها.

وهكذا يقال في مثل قول الشاعر:

على الجهر بالذكر استقر بناؤها * * إذا استعرت نار الوغى واشمئلت^١

الترتيب الأصل كالاتي: استقر بناؤها على الجهر بالذكر.

والشاعر هنا يريد أن يبين الدعائم، والأسس، التي بُنِيَتْ الطريقة القادرية عليها، فيقول: إنها مبنية على الجهر بالذكر ليس غير. ويمكن أن يكون قوله (إذا استعرت نار الوغى واشمئلت) كناية عن وقوف الذاكرين في الصف، ورفعهم أصواتهم بالذكر، أُضِفَ إلى ذلك، الغبار الذي يثير من حركات الذاكرين المتتالية، يميناً وشمالاً، فوقاً وتحتاً. فإنّ هذه الصورة (صورة الذاكرين) تشبه تماماً صورة الفرسان في ميدان القتال، حيث تُرتفع الأصوات بالصياح، وتثير الخيول الغبار بأيديها وأرجلها.

وكذلك قوله:

بدأتُ ببسم الله أول قولتي * * وثنيتُ بالحمد اقتداءً بسنتي^٢

وأصل الترتيب هكذا: بدأت أول قولتي ببسم الله.

وقد أفاد التقديم والتأخير هنا - أيضاً - قصرَ ابتداءِ الشّاعر قوله (ببسم الله)، وهو ما يسمى بـ (قصر الصّفة على الموصوف)، ويفيد هذا الأسلوب أن هذه الصّفة لا تتعدّى، ولا تتجاوز الموصوف، وإن كان بإمكان الموصوف أن يتعدّأها ويتصف بصفات أخرى، ومعنى هذا، أن الشّاعر يقرّر أنه - أبداً - لا يبدأ الكلام إلا بالبسملة، ويثني بعد ذلك بالحمدلة، ولم يفعل ذلك عبثاً، بل إنما هو اقتداءً بالسنة النبوية الشريفة، حيث اعتاد النبيُّ - صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ - أن يبدأ كلامه بالبسملة، ثم يثني بالحمدلة، ومن الأحاديث المروية في هذا المعنى قوله - صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ - " كلُّ أمر ذي بال، لا يبدأ فيه بالحمد، أقطع"^٣، وفي رواية للنسائي: " كلُّ

١ - محمّد النّاصر كَبْرَ، ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، ص ٦٦.

٢ - المصدر نفسه، ص ٨٣.

٣ - ابن ماجه، أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني، سنن ابن ماجه، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية - فيصل عيسى البابي الحلبي، من دون تاريخ النشر، ج ١، ص ٦١٠.

أمر ذي بال لا يبدأ فيه بحمد الله أقطع "، وفي رواية ثالثة: " كلُّ أمر ذي بال لا يبدأ فيه بالحمد لله أقطع " ٣.٢.

فالتقديم والتأخير من الظواهر الأسلوبية التي وقف عندها الدرس النحوي والبلاغي العربي في سيورتها، إذ يعد هذا الأسلوب من أكثر الانزياحات توافراً في الشعر " فأشكال القلب من تقديم وتأخير الطارئة على الرتبة المحفوظة للغة ، وهي ما يمكن أن تسمى بـ (الجوازات الشعرية)، وكانت محط اهتمام البلاغة، وهي تعد اليوم نوعاً من الانزياح الشعري السياقي، بالإضافة إلى المجازات بأنواعها المختلفة، وهي (انزياحات بليغة) ٤.

فقد عمد الشاعر إلى هذا الضرب من الأسلوب في التعبير، فقدّم ما حقه التأخير وأخر ما حقه التقديم ورتّب الألفاظ على غير ما يقتضيه ترتيبها ووجودها الذهني"، وذلك من أجل تحقيق أبعاد نفسية معينة تتبع من طبيعة التجربة الشعرية والمعنى (المراد نقله) ٥.

إذن فأسلوبية التقديم والتأخير أكيدة في العبارة العربية، حاضرة في الذوق الأدبي، تهبّ الجمال وتزعجها، وتقوي الحكم وترفعه، أو تضعه، واختيارها حَقَق للشاعر هذا المسلك البديع الذي أكسب العبارات وقعاً وجمالاً، كما أنها كشفت عن

١- النسائي، أبو عبد الرحمن أحمد بن شعيب بن علي الخراساني، السنن الكبرى، تحقيق: حسن عبد المنعم شلبي، أشرف عليه: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة - بيروت، ط١، ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م، ج٩، ص١٨٤.

٢ - أبو سعيد بن الأعرابي أحمد بن محمد بن زياد بن بشر بن درهم البصري الصوفي، معجم ابن الأعرابي، تحقيق وتخريج: عبد المحسن بن إبراهيم بن أحمد الحسيني، دار ابن الجوزي، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م، ج١، ص٢٠٦.

٣ - وهناك حديث مروى بلفظ " كل أمر ذي بال لا يبدأ فيه بيسم الله الرحمن الرحيم فهو أقطع " وقد استبطن الباحث أمهات متون الحديث، وتصفحها إلا أنه لم يقف على ذلك الحديث.

٤ - عدنان بن ذريل، التحليل الأسنني للشعر، مجلة الموقف الأدبي، كانون الثاني، ١٩٨٣م، ص ٢٧٥.

٥ - مجيد ناجي، الأسس الفنية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٤م، ص ١١٥.

الكثير من المميزات المزاجية لصحابها مما يمكّن - من خلال الأسلوب - تحديد شخصيته.

الخاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، البشير النذير، السراج المنير، الهادي إلى صراط الله المستقيم، وعلى آل محمد الطيبين الطاهرين، وأصحابه الأكرمين، وتابعيهم ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

وبعد،

فبعون الله وتوفيقه تمكن الباحث الوصولَ لنهاية الدراسة التي جاءت بعنوان "البنية الأسلوبية في شعر الشيخ محمد الناصر كبر، دراسة في ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار"، وقد توصل الباحث من خلال الدراسة إلى نتائج وتوصيات، يمكن إجمالها في الآتي:

أولاً: النتائج :

٨- إنَّ البحر الطويل من أكثر البحور العروضية دوراناً في الديوان، يليه الرجز، والوافر، والبسيط، ثم تتوالى البحور الأخرى بنسب متفاوتة كالمديد، والهج، والكامل، والمتقارب، وأخيراً المتدارك، الذي لم يجد الباحث له إلا قصيدتين فقط.

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

١٠- يميل الشاعر إلى استخدام البحور ذات المقاطع الصوتية الطويلة المتسمة بسعة النفس الشعري، وهذا يتيح له التعبير عن مكنوناته الداخلية ولواعجه الدفينة، وآراءه المذهبية.

١١- ينتمي الشاعر 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 يوجّه الغرض المقصود.

١٢- تبين أن أكثر الحروف شيوعاً واستخداماً هي: (التاء، والباء والهاء، والنون، والزاء، والدال، والميم، واللام) على هذا الترتيب، مما يؤكد أن محمد الناصر كبر قد سار على منهج القدماء في اختيار القوافي السلسة.

١٣- إن التكرار عند محمد الناصر كبر قد تأثر ببعض جوانب حياته، وتجاربه الخاصة، التي لا بد من إبرازها، فغلب عليه التداعي، والتماثل في معظم صورته؛ لذلك ما كان التكرار؛ ليكون عند الشاعر لولا حاجته الملحة للكشف عما يدور في ذهنه من إبراز أفكاره، وقد نجح الشيخ في تصوير مشاعره، وأحاسيسه، وإيصالها عن طريق تكرارها إلى قلوب السامعين؛ لأن التكرار قد يهيج الانفعال ويثير العاطفة.

١٤- إن وفرة ورود الأسماء معرفة ب (أل)؛ لإفادة الاستغراق في شعر محمد الناصر كبر، هي موصولة بوفرة ورود الاستغراق؛ لإفادة الكمال في الصفة، وهذا يعرب عن مجيء هذه الأسماء للتكثيف الكيفي، الذي يفضي إلى التهويل، أو التمجيد، أو ما إليهما بحسب المقام.

١٥- إن استخدام الشاعر لأسلوب الشرط جاء متناثراً منتشراً في الديوان، ذلك أن هذا النوع من الأساليب يعبر عن قلق، وتوتر، وربط بين الأشياء المتباعدة، وكذا لما فيه من ربط السبب بالنتيجة، والفعل برد الفعل، والمثير بالاستجابة.

١٦- إن التصوير الذي قدمته الأحوال في شعر الشيخ محمد الناصر كبر كان تصويراً فنياً، ومشاهداً، حركياً، متموجاً، ودقيقاً، يجعل من لوحاته صوراً فيها متعة نفسية وعقلية.

١٧- عمد الشاعر إلى أسلوب التقديم والتأخير، فقدم ما حقه التأخير، وأخر ما حقه التقديم، ورتب الألفاظ على غير ما يقتضيه ترتيبها، ووجودها الذهني، وذلك من أجل تحقيق أبعاد نفسية معينة، تنبع من طبيعة التجربة الشعورية، والمعنى المراد نقله.

ثانياً: التوصية:

توصي الدراسة طلاب اللغة العربية بدراسة الجانب البلاغي والعروضي من ديوان الشاعر؛ فيكون ذلك تكميلاً للدراسة الحالية.

فهرس الآيات القرآنية

الصفحة	رقم الآية	السورة	الآية
١٠٣	١١٤	التوبة	وَمَا كَانَتْ أَسْتَغْفَارُ إِبْرَاهِيمَ لِأَبِيهِ إِلَّا عَن مَّوْعِدَةٍ وَعَدَّهَا أَيَّاهُ رَبَّنَا أَنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَّتِي بُوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْنِكَ الْمُحَرَّمِ
١٣٣	٣٧	إبراهيم	إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ
٩٠	٤	يوسف	وَقَالَ الَّذِي ءَامَنَ يَقَوْمِ اتَّبِعُونِ أَهْدِكُمْ سَبِيلَ الرَّشَادِ
٩١	٣٧	غافر	يَقَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الدُّنْيَا مَتْعٌ وَإِنَّ الْآخِرَةَ هِيَ دَارُ الْقَرَارِ
٩١	٣٨	غافر	مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وَعَدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَّاءٍ غَيْرِ ءَاسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ
١٣٧	١٥	محمد	يَتَأْتِيهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا مِنْ أَزْوَاجِكُمْ وَأَوْلَادِكُمْ عُدُّوَالَكُمْ
٩١	١٤	التغابن	كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ
٩٠	٣	التكاثر	ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ
٩٠	٤	التكاثر	فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا
٩٠	٥	الشرح	إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا
٩٠	٦	الشرح	

فهرس الأحاديث النبوية الشريفة

الصفحة	طرف الحديث
٧٥	أشبهت خَلقي وخُلقي
٢٤	تخيروا لنطفكم فإن العرق دسّاس
١٤٦	كلّ أمر ذي بال، لا يبدأ فيه بالحمد، أقطع
١٤٦	كلّ أمر ذي بال لا يبدأ فيه بحمد الله أقطع
١٤٧	كلّ أمر ذي بال لا يبدأ فيه بالحمد لله أقطع

فهرس الأعلام

الصفحة	اسم العَلم
٣٩	الأستاذ مصطفى سند السوداني
٣٨	البروفيسور عبد الله الطيب السوداني
٣٩	الدكتور بدوي دشين السوداني
٣٩	الدكتور محمد المختار أحمد أتمّ القادري
٣٨	السيد فراح الطيب السراج
٣٧	الشيخ إبراهيم إنياس الكولخي
٢٩	الشيخ إبراهيم بن أحمد الكبرى المشهور بنظغني
٢٩	الشيخ إبراهيم بن عثمان (قاضي قضاة كنو)
٣٢	الشيخ إبراهيم سيف الدين القادري
٣١	الشيخ أبو العباس أحمد الكتاغمي
٣٧	الشيخ آدم عبد الإلوري
٣٢	الشيخ آدم نمعج الفلكي
٣٨	الشيخ أسامة عبد الكريم الرفاعي
٣٧	الشيخ الدكتور الوزير جنيد
٣١	الشيخ الكاظمي البغدادي
٣١	الشيخ المحدث عبد الكريم المعروف بـ (مالم سابو) الكنوي
٣٢	الشيخ تين حَجَّو
٣٢	الشيخ سعد بن أحمد الغدامسي البليلي
٣٨	الشيخ علي بن محمد الكماسي القادري
٣٠	الشيخ محمد بن شراح
٣٠	الشيخ محمد الثاني (نائب غمام الجامع الكبير في كنو)
٣١	الشيخ محمد الحريري الدمشقي البيروتي
٣٢	الشيخ محمد الفاتح الشيخ قريب الله
٣٢	الشيخ محمد المجتبي بن خطر الشنقيطي

٣٠	الشيخ محمد إئو (إمام الزاوية)
٣٢	الشيخ محمد بن الشيخ أبي الحسن السمان
٣١	الشيخ محمد عبد الرحمن بن أحمد الغاوي التمبكتي
٣١	الشيخ محمود الجنزوري الأزهري الطرابلسي
٣٠	الشيخ مصطفى قاضي (بِث)

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

- ١- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سورية، ط١، ١٩٩٨م.
- ٢- إبراهيم أويس، ظاهرة التكرار في ديوان الشيخ محمد الناصر بن محمد المختار (سبحات الأنوار من سبحات الأسرار)، رسالة تكميلية مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي والنقد الأدبي، جامعة المدينة العالمية، كلية اللغات، قسم الأب العربي والنقد الأدبي، ٢٠١٣م. س
- ٣- ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد، جوهر الكنز، تحقيق: محمد زغلول سلام، ط٢، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ١٩٩٨م.
- ٤- أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط٧، من دون تاريخ النشر.
- ٥- أحمد بن فارس، الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ١٩٧٧م.
- ٦- أحمد بن محمد بن علي الفيومي ثم الحموي، أبو العباس، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية - بيروت، من دون طبعة، ومن دون تاريخ النشر.
- ٧- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، "مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه"، مجلة فصول، العدد 1.
- ٨- أحمد عفيفي، نحو النص (اتجاه جديد في الدرس النحوي)، ط١، مكتبة زهراء، الشرق، القاهرة - مصر، ٢٠٠٤م.
- ٩- أحمد قاسم الزمر، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، دراسة وتحليل، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط١، ١٩٩٦م.
- ١٠- أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط٢، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م.

- ١١- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار القلم، بيروت، لبنان، من دون تاريخ النشر.
- ١٢- آدم عبد الله الإلوري، مصباح الدراسات الأدبية في الديار النيجيرية، من دون مطبعة، ط١، ١٩٦٧م.
- ١٣- أدونيس، علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٧٢م.
- ١٤- أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ١٩٧٣م.
- ١٥- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢م.
- ١٦- إسماعيل بن محمد العجلوني الجراحي، كشف الخفاء ومزيل الإلباس، تصحيح وتعليق: أحمد القلاش، مؤسسة الرسالة؛ بيروت، ط٣، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.
- ١٧- الباقلاني، الإمام القاضي، أبوبكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقق: السيد أحمد صقر، ط٥، دار المعارف - مصر، ١٩٩٧م.
- ١٨- الباقلاني، الإمام القاضي، أبوبكر محمد بن الطيب، الانتصارات للقرآن الكريم، تحقق: السيد الدكتور عالي عبدالمعطي، ط٢، دار الأمة، بيروت-لبنان، ١٩٩٧م.
- ١٩- البيهقي، شعب الإيمان، تحقيق: محمد السعيد بسيوني زغلول، ط١؛ دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٠هـ.
- ٢٠- ببير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة والنشر، حلب، سوريا، ط٢، ١٩٩٤م.
- ٢١- الجاحظ أبو عثمان، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، دار صعب - بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
- ٢٢- الجاحظ، ثلاث رسائل للجاحظ، رسالة القيان، المكتبة السلفية، القاهرة، ١٣٤٤هـ.

- ٢٣- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة :محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٨م.
- ٢٤- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق وشرح :محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الإيمان، المنصورة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
- ٢٥- جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، شرح التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق: محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م.
- ٢٦- جميل عبد المجيد، علم النص أسسه وتحليلاته النقدية، عالم الفكر، عدد ٢، مج ٣٢، (أكتوبر / ديسمبر ٢٠٠٣م.
- ٢٧- ابن جني، أبو الفتح عثمان:
- أ- الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ط٣، 1987م.
- ب- اللع في العربية، تحقيق: فائز فارس، دار الكتب الثقافية - الكويت، من دون طبعة.
- ٢٨- جورج مولينييه، الأسلوبية، ترجمة وتقديم، بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م.
- ٢٩- جون كومن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦م.
- ٣٠- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م.
- ٣١- حسن الفاتح قريب الله، المفهوم الرمزي للخمر عند الصوفية، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط١؛ ١٤٢٠ هـ ١٩٩٩م.
- ٣٢- حسن الفاتح قريب الله، يستتبئونك، بدون معلومات النشر.
- ٣٣- الحسن بن مسعود بن محمد، أبو علي، زهر الأكم في الأمثال والحكم تحقيق: محمد حجي، ومحمد الأخضر، الشركة الجديدة - دار الثقافة، الدار البيضاء - المغرب، ط١، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١م.
- ٣٤- الحسن بن هاني، أبو نواس، ديوان أبي نواس، تحقيق: بهت عبد الغفور، الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ٢٠١٠م.

- ٣٥- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م.
- ٣٦- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، ١٩٨٩م.
- ٣٧- حمزة حمدة، جماليات الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، المسم الجامعي ٢٠٠٨م.
- ٣٨- أبو حيان الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق وتعليق: مصطفى أحمد النماس، المؤسسة السعودية بمصر - القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.
- ٣٩- أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م.
- ٤٠- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة. دار الكتب العلمية، بيروت، من دون تاريخ النشر.
- ٤١- الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، من دون طبعة، ومن دون تاريخ.
- ٤٢- دكمة فاطمة الزهرة، التكرار أسراره ودلالاته سورة يوسف أنموذجاً، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في اللغة والأدب، تخصص لسانيات النص، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح - ورقلة، ٢٠١٧م.
- ٤٣- الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣هـ.
- ٤٤- رجاء عيد، المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، من دون تاريخ النشر.
- ٤٥- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، من دون طبعة، ومن دون تاريخ النشر.
- ٤٦- ابن رشيق، الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، ط٢، المكتبة العصرية صيدا، بيروت لبنان، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٧م.

٤٧- الرضي، محمد بن الحسن الرضي الاستر آبادي، شرح الرضي على الكافية،
تصحيح وتعليق :يوسف حسن عمر، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، طهران،
الطبعة الثانية، ١٣٨٤هـ.

٤٨- رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط١،
مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٨٢م.

٤٩- ابن الرومي: ديوانه، تحقيق: عبد القادر المازني، المكتبة الحديثية بيروت،
١٩٨٧م.

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

٥١- رينهارت بيتر آن دوزي، تكلمة المعاجم العربية، نقله إلى العربية وعلق عليه،
محمد سليم النعيمي، وجمال الخياط، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية،
ط١، من ١٩٧٩م - ٢٠٠٠م.

٥٢- سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي
والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، إريد - الأردن،
ط٢، ٢٠١٠م.

٥٣- السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجسس أساليب البديع،
تحقيق: علاء الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠م.

٥٤- ابن السراج، أبو بكر محمد بن السري بن سهل النحوي، الأصول في النحو
تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، لبنان - بيروت، من دون تاريخ
النشر.

٥٥- أبو سعيد بن الأعرابي أحمد بن محمد بن زياد بن بشر بن درهم البصري
الصوفي، معجم ابن الأعرابي، تحقيق وتخريج: عبد المحسن بن إبراهيم بن أحمد
الحسيني، دار ابن الجوزي، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤١٨ هـ -
١٩٩٧م.

٥٦- سيوييه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، ت: د عبد السلام
محمد هارون، دار الجيل، بيروت الطبعة الأولى، من دون تاريخ نشر.

- ٥٧- سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط١٢، دار الفكر، بيروت - لبنان. ٢٠٠٥م.
- ٥٨- ابن سيدة، المخصص، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٨م.
- ٥٩- السيوطي جلال الدين، عبد الرحمن بن الكمال بن أبي بكر، الإتيقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، د.ط، المكتبة العصرية، لبنان، ١٩٨٨م.
- ٦٠- شررتح عصام، الظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل، ط١، دار التراث العربي، دمشق، ٢٠٠٥م.
- ٦١- الشريف الجرجاني، علي بن محمد السيد، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، من دون طبعة، ومن دون تاريخ.
- ٦٢- أبو الشوارب محمد مصطفى والخويسكي زين كامل، العروض العربي صياغة جديدة، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، من دون تاريخ النشر.
- ٦٣- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.
- ٦٤- شيخ عثمان كبر:
- أ- الشعر الصوفي النيجيري، النهار للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- ب- بعض الظواهر الفنية في شعر مولانا الدكتور محمد الناصر كبر، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، الجماهيرية العظمى - ليبيا، ط٤، ١٩٩٧م.
- ت- شخصية الشيخ محمد الناصر كبر وأدبه، رسالة مقدمة تكملة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية، جامعة الخرطوم، ١٩٨٠م.
- ٦٥- شيخو أحمد سعيد غلادنتي، حركة اللغة العربية وآدابها في نيجيريا، دار المعارف - القاهرة، ط١، ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م.
- ٦٦- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتحول، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م.
- ٦٧- صلاح فضل:
- أ- علم الأسلوب، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥م.
- ب- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة - مصر، ط١، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.

- ٦٨- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، دار الأيام ودار الملكية للطباعة، الجزائر، ط١، ١٩٩٦م.
- ٦٩- ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقق: طه الحاجري، ومحمد زغلول، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦م.
- ٧٠- عبد الحميد بن رشيد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط١، دار الأمة، بيروت - لبنان، ١٩٨٠م.
- ٧١- عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، تحقيق علي عبد الواحد وافي، دار الشعب، مصر، ١٩٨٠م.
- ٧٢- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس/ ليبيا، ط٢، ١٩٨٢م.
- ٧٣- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم لمعرفة، الكويت، العدد ٢٧٢، ٢٠١١م.
- ٧٤- عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة منار، الأردن، ١٩٨٥م.
- ٧٥- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء - الأردن، ط١، ٢٠١٠م.
- ٧٦- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، الأردن، ط١، ٢٠١٠م.
- ٧٧- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح: محمد رشيد رضا، ط٣، دار المنار، مصر، ١٣٦٦هـ.
- ٧٨- عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، ط٢، ١٩٧٠م.
- ٧٩- عبد المطلب محمد، بناء الأسلوب في شعر الحدائث، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٩٥م.
- ٨٠- عبد المنعم محمد بيومي وطه محمد أحمد البناء، علم النفس للصف الثاني بالمدارس الثانوية-أدبي، الرئاسة العامة لتعليم البنات، الإدارة العامة للتطوير

- التربوي شعبة الكتب المدرسية، المملكة العربية السعودية، ط٧، ١٤١١هـ - ١٩٩٠م.
- ٨١- عدنان بن ذريل، التحليل الألسني للشعر، مجلة الموقف الأدبي، كانون الثاني، ١٩٨٣م.
- ٨٢- عزّ الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢م.
- ٨٣- ابن عزة محمد، البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان " أطلس المعجزات" للشاعر صالح خرفي، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث، جامعة أبي بكر بلقايد، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١١م.
- ٨٤- ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عقيل المصري شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار العلوم الحديثة: بيروت، الطبعة الرابعة عشرة، ١٩٦٤م.
- ٨٥- علوي الهاشمي، جدلية السكون المتحرك - مدخل إلى بنية الإيقاع في الشعر العربي، مجلة البيان، الكويت، ع ٢٩٠، ١٩٩٠م.
- ٨٦- علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩م.
- ٨٧- علي صدر الدين بن معصوم، أنواع الربيع في أنواع البديع، مكتبة لبنان بيروت، ط٣، من دون تاريخ النشر.
- ٨٨- عمران الكبيسي، مقال، أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر، مجلة أقلام، عدد ١، ١٩٩٠م.
- ٨٩- الفاتح قريب الله، الكوكب الدرّي في ترجمة العلامة الشيخ محمد الناصر الكبرى، من دون مطبعة، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م.
- ٩٠- فاضل صالح السامرائي، أسئلة بيانية في القرآن الكريم، مكتبة الصحابة، الشارقة - الإمارات ومكتبة التابعين، القاهرة - مصر، ط١، ٢٠٠٨م.
- ٩١- فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط٢، ٢٠٠٦م.
- ٩٢- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤م.

- ٩٣- فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣م.
- ٩٤- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار العلم للملايين، بيروت، من دون تاريخ النشر.
- ٩٥- فيلي ساند يرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر، سوريا، ط١، ٢٠٠٣م.
- ٩٦- القاضي الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، م. ط، ١٤١٣هـ.
- ٩٧- قريب الله محمد الناصر كبر، مواهب الرحيم في ترجمة نجل أحمد إبراهيم، من دون مطبعة، ط١، من دون تاريخ النشر.
- ٩٨- القزويني، أحمد بن فارس بن زكريا الرازي. الصاحب في فقه اللغة، ط١، مطبعة بيت محمد علي بيضون، بيروت - لبنان، ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.
- ٩٩- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤م.
- ١٠٠- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٤م.
- ١٠١- كمال الدين أبو البركات الأنباري، أسرار العربية، تحقيق: بركات يوسف هبود، شركة دار أرقم بن أبي الأرقم، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٩٣م.
- ١٠٢- لخضر علي، الرؤية والأسلوب في شعر دعبل الخزاعي، دراسة أسلوبية، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة لخضر حاج - باننة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١١م.
- ١٠٣- ابن ماجه، أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني، سنن ابن ماجه، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية - فيصل عيسى البابي الحلبي، من دون تاريخ النشر.
- ١٠٤- المبرد، محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عزيمة، عالم الكتب، بيروت، من دون طبعة، ومن دون تاريخ.

١٠٥- المتبولي شيخ كبر:

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

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

١٠٦- مجيد ناجي، الأسس الفنية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ١٩٨٤م.

١٠٧- محمد العبد، بحوث في الخطاب الإقناع، دار الفكر العربي، من دون طبعة، ١٩٩٩م.

١٠٨- محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦م.

١٠٩- محمد الناصر كبر:

أ- جبر خاطر في ذكر شيوخ الفقير محمد الناصر، مطبعة دار القادرية، كنو - نيجيريا، ط١، من دون تاريخ النشر.

ب- ديوان سبحات الأنوار من سبحات الأسرار، من دون معلومات النشر.

١١٠- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧١م.

١١١- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط١، ١٩٨١م.

١١٢- محمد بن علي الصبان الشافعي، حاشية الصبان على شرح الأشموني لألفية ابن مالك، دار الكتب العلمية بيروت-لبنان، ط١، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧م.

١١٣- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، (مقارنة بين بنيوية تكوينية)، دار العودة بيروت، ١٩٨٩م.

١١٤- محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

١١٥- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٤.

- ١١٦- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، من دون طبعة، ومن دون تاريخ النشر.
- ١١٧- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٧٣.
- ١١٨- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩٢م.
- ١١٩- محمد محب الدين أبو زيد، الانتصار للسلف الأخيار (مناقشة لكتاب: "أسماء الله الحسنى الثابتة في الكتاب والسنة" لفضيلة الدكتور / محمود عبد الرازق الرضواني، من دون معلومات النشر.
- ١٢٠- محمد محمد أبو موسى، خصائص التركيب، دراسة تحليلية لعلم المعاني، مكتبة وهبة، دار التضامن، مصر - القاهرة، ط٧، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.
- ١٢١- محمد محي الدين عبد الحميد، التحفة السنوية، بشرح المقدمة الأجرومية، دار الإمام مالك، للكتاب، الجزائر، من دون طبعة، ٢٠٠٤م.
- ١٢٢- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ١٩٩٢م.
- ١٢٣- محمد موسى صالح، التنسيقات الصوتية في شعر الشيخ محمد الناصر كبر، ورقة مقدمة في المؤتمر الدولي الرابع للغة العربية.
- ١٢٤- محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- ١٢٥- مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨م.
- ١٢٦- معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، دار الهدى، الجزائر، ٢٠٠٧م.
- ١٢٧- موسى ربايع، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، أربد - الأردن، ٢٠٠٣م.

- ١٢٨- موفق الدين أبو محمد بن عبد الرحمن، ابن الشيخ أبي الحرم مكّي بن عثمان الشارعي الشافعي، مرشد الزوار إلى قبور الأبرار، دار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٤١٥هـ.
- ١٢٩- النسائي، أبو عبد الرحمن أحمد بن شعيب بن علي الخراساني، السنن الكبرى، تحقيق: حسن عبد المنعم شلبي، أشرف عليه: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة - بيروت، ط١، ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م.
- ١٣٠- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٧م.
- ١٣١- هادي نهر، التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، ٢٠٠٤م.
- ١٣٢- الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٦م.
- ١٣٣- أبو هلال العسكري، أبو هلال حسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط١، القاهرة، مصر، ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م.
- ١٣٤- ابن يعيش، موفق الدين يعيش بن علي، شرح المفصل، عالم الكتب بيروت، مكتبة المنتبي، القاهرة، من دون تاريخ نشر.
- ١٣٥- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ٢٠٠٧م.
- ١٣٦- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط١، ٢٠٠٧م.
- ١٣٧- يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، ط٢، ١٩٨٢م.
- ١٣٨- يوسف مارون، اللغة والدلالة (معجم)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، من دون طبعة، ٢٠٠٧م.
- ١٣٩- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط٢، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.