

الأقلام

مجلة اللغة والأدب والثقافة

العدد: ١٩ / المجلد: ١٩ / التاسع عشر

19-38
19



AL-AQLĀM

Journal of Arabic Language,
Literature and Culture

VOLUME 19 NUMBER

(DEC. 2019)

University of Maiduguri, Nigeria

الأفلام

مجلة اللغة والأدب والثقافة



الرسالة العاشرة

العدد التاسع عشر

ديسمبر ٢٠٢٢م

بامتياز
نيجيريا - ميدغري

بحوث ودراسات

دراسة لموسيقى الشعر العربي النيجيري

✍ خليل الله محمد عثمان بودوفو

المقدمة

يشغل نقد الموسيقى الشعرية جانبا كبيرا في كتب النقاد العرب القدماء، فلا تكاد تجد كتابا من كتبهم النقدية إلا فيه البحث عن هذا الموضوع، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى عاملين اثنين: الأول، إن النقاد العرب القدماء أعطوا الشعر مالم يعطوا النثر من العناية البالغة، إذ ليست في كتبهم دراسات متوفرة لمعاني النثر مثلما كانت لألوان الشعر، وإن كانت طائفة منهم درسوا الإعجاز البياني في القرآن الكريم.

الثاني، أن الفحول الشعراء، هم الذين شغلوا النقد، وأمدوه بالآراء المختلفة التي نراها اليوم في كتب مشاهير النقاد أمثال ابن سلام الجمحي، والآمدي، والقاضي الجرجاني وغيرهم، ولهذا أخذ النقاد المحدثون يكثرون الكلام حول العاطفة، والخيال، والوحدة العضوية، وبناء الموسيقى، ونحو ذلك من فنون نقد الشعر العربي. ونظرا إلى هذه الظاهرة نجد أن الشعر هو الفن الأدبي الذي استأثره الدارسون النيجيريون في الأدب والنقد ولا تزال دراساتهم النقدية تدور بالكثرة حوله، ولهذا تهدف هذه المقالة إلى النقاط التالية:

الموسيقى:

عرّف الدكتور إبراهيم أنيس الموسيقى بأنها هي: الجمال الذي يسرع إلى نفوسنا بما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها.¹ وعرفها الدكتور أحمد الشايب بقوله: الموسيقى لغة فنية أخرى موزونة تفاعيلها التي تقسم الزمان بالأنغام كما يقسمه الشعر بالأوزان.² فالموسيقى عند نقاد العرب هي كل الشعر العربي المغني بالحن مختلف، فقد تعتمد على الشعر كثيرا ليدها بالأدوار التي تلحن فتستحيل أدوارا

خليل الله محمد عثمان بودوفو محاضر في قسم اللغة العربية، جامعة إلورن، نيجيريا

موسيقية ويزدوب كل منها في الآخر، كما يحتاج الشعر إلى الموسيقى التي تلحنه وتظهر جماله وتوضح أوزانه وتعين في نقده، ولعل هذه الصلة هي التي أدت بعض الباحثين العرب إلى أن يطلقوا على الشعر العربي الموزون المقفى اسم الموسيقى، ولا أظن أنهم يطلقون على الموسيقى بمفردها اسم الشعر، فالموسيقى كما يبدو لي هي عام والشعر جزء منها. وفي هذا الصدد نود أن نتكلم عن اتجاهات علماء هذه البلاد بالنسبة لنقد موسيقى الأوزان والقوافي.

أ: الأوزان في الشعر العربي النيجيري:

البحث في أوزان الشعر مخصوص بعلم العروض، والصلة بين أوزان الموسيقى والعروض صلة قوية جدا، لأنها تعود فيهما إلى أصل واحد من حيث الكم والكيف^٣ ولقد بحث النقاد العرب في موسيقى الشعر عن العلاقة التي تربط الأوزان بالأغراض الشعرية متسائلين: هل هناك أغراض معينة تناسبها بحور معينة يحسن أن تصاغ فيها؟ وعند الإجابة عن هذا السؤال نرجع إلى رأى ابن العميد الذى يطالب الشاعر بالتوقف عند صياغة قصيدته ليتأمل الغرض الذي قصده، والمعنى الذي اعتمده، وينظر في أي الأوزان يكون أحسن استمرارا، مع أي القوافي يكون أحمد طردا، فيركب مركبا لا يخشى انقطاعه به والتبائه عليه^٤.

فالأوزان تختلف من حيث الأغراض والموضوعات، ومن حيث المعلومات والأذواق، فلقد استخدم علماء نيجيريا كثيرا من أوزان تقليدية وما زالوا يستخدمونها في أشعارهم، إلا أنهم فضلوا الطويل على غيره، فالبسيط ثم الكامل والرجز، وهذه الظاهرة لم تكن مقصورة على شعرائنا النيجيريين وحدهم، بل إن شأنهم في ذلك شأن شعراء العرب الذين يقول الدكتور إبراهيم عنهم فيما يأتي:

فإذا نظرنا إلى ما اشتملت عليه أجزاء الأغاني الاثنا عشر الأولى. وجدناها تضمنت ما يقرب من ٥٤.٠٠٠ بيتا موزعة حسب النسب الآتية: ٣٦% طويل، وكل من الكامل والبسيط ١٢% والوافر ١١%، والخفيف ٨%، وكل من الرجز والمتقارب ٤%، وكل من السريع والمنسرح ٣% والرمل ٢% وكل من الهزج والمديد ١%.

وإذا قورنت هذه النسبة بعضها ببعض استطعنا الحكم بسهولة أن البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي عبر العصور الأدبية، وأن أوزانه هي التي كان القدماء يؤثرونها على غيرها، ويتخذونها ميزانا في بحور أشعارهم التي تطرقوها في الوعظ

مفاعلتين مفاعلتين ** مفاعلتين مفاعلتين " ۱۱

وإذا دخل العصب على هذه الأجزاء صارت:

مفاعيلن مفاعيلن ** مفاعيلن مفاعيلن^{۱۲}.

وفي هذه الحالة لم يبق بينه وبين الهزج فارق، وأما الدكتور سركي إبراهيم فلقد وقف مضادا لآراء الصيفي هذه، وقال:

لا يسع الناظر إلا أن يقول إن إسماعيل الصيفي خالفه الصواب فيما أبداه من رأي. وذلك لأن ما سجله في النص دليل قاطع على أن منهجه في دراسة الأوزان الشعرية إنما هو منهج وصفي اعتمد صاحبه على المادة الشعرية، ولم يلتفت فيه إلى طريقة العروضيين في معالجة الموضوع.^{١٣}

ليس الدكتور إسماعيل الصيفي وحده صاحب هذا الرأي، وإنما ذهب الدكتور عبد الله الطيب إلى أبعد من ذلك وقال:

وزن هذا البحر "الهنج" عند العروضيين (مفاعيلن مفاعيلن). وعندي أن وزنه يحىء على نوعين، إما: (مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ). ٢، وإما (مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ) ٢. ويجوز الجمع بين تفعيلات هذين النوعين هكذا (مُفَاعَلَتُنْ مَفَاعِيلُنْ) ٢ أو نحو ذلك. والنوع الثاني يسميه العروضيون مجزوء الوافر، وأما الهنج فهو فيما أرى ضرب من هذا الوافر المجزوء ليس ببحر قائم، ودليل ذلك أن العروضيين يحيزون "العصب" في مجزوء الوافر وهو تصيير (مُفَاعَلَتُنْ) إلى (مُفَاعَلَتُنْ) بإسكان اللام، وهذه يتساوى (مَفَاعِيلُنْ) ١٤.

لم يكن الدكتور سركي إبراهيم أيضا موافقا لرأي الأستاذ عبد الله الطيب، بل ذهب إلى أن التشابه الموسيقي هو الذي حصل بين الوافر المجزوء وبين الهزج لا غير، وقال:

يمكننا أن نقول إن صاحب هذا النص لم يكن على جانب الصواب في اعتباره الهزج نوعا من الوافر، إذ أن نظام الدوائر الخليلية لا يؤيد هذا الرأي. وقد استخرج الخليل الهزج في دائرة، والوافر في دائرة أخرى، مما يدل دلالة واضحة على أن بين البحرين اختلافا كبيرا من حيث الأجزاء المكونة لكل منهما. أما اشتباه الهزج بمجزوء الوافر فأمر طارئ ولم يكن مبنيا على قاعدة مطردة يمكن الاعتماد عليها في إصدار نظرية علمية معينة^{١٥}.

فالملاحظ هو أن هذه المجزوءات في الهزج والوافر لم يكن معروفة في الجاهلية والإسلام وإنما جاء بها المغنون في العصر العباسي، وظلت في استعمالهم واستعمال الشعراء حتى العصر الحديث، حيث أخذ أصحاب المسرحيات يكثرون في استعمالها. وأما الذي يدل دلالة واضحة على الفرق بين الهزج والوافر في المجزوءات هو قول إبراهيم أنيس فيما يأتي:

والصفة التي تفرق بين الهزج ومجزوء الوافر هي أن "مفاعيلن" في الهزج يجوز أن تصبح "مفاعيل" فقط وقد استقبحوا هذا في الوافر ولم يستسيغوه، ولسنا ندري لم استقبح أصحاب العروض تغير "مفاعيلن" إلى "مفاعيل" في مجزوء الوافر واستحسنوه في الهزج مع ما نري بينهما من صلة وثيقة.^{١٥}

ونحن بهذه الظاهرة نستطيع أن نؤكد حقيقة بأن آراء الدكتور سركي إبراهيم تجاه هذه الأوزان الشعرية ليست في شيء إلا نتيجة لتطور الأدب العربي عامة وأوزان الشعر العربي خاصة في هذه البلاد. والشعر العربي وإن كان صناعة الخاصة من علمائنا لا يقدر على قوله إلا القليلون منهم، فلقد ذاع بين الخاصة منهم والعامة يتأدبون به، ويتغنون به في محافلهم ومجالسهم، فلا عجب إذن أن تصبح نغمته الموسيقية مألوفة للجميع ولا سيما الأوزان التي اخترعها المواطنون، فقد لا يشعر كثير من الدارسين الفرق بين الأوزان العربية الخليلية والأوزان المخترعة من علماء نيجيريا اللهم إلا بعد أن أشار النقاد إلى ذلك ونبهوا الدارسين إلى تلكم الأوزان، وسلطوا الأضواء الكاشفة على تفعيلاتها المختلفة، وأطلقوا عليها أسماء يرونها مناسبة لها، ومن أعلام شعرائنا النيجيريين الذين اخترعوا وزنا لم يسبق إليه العرب: الشاعرة السيدة رقية جده الشيخ عثمان بن فودي رحمهما الله تعالى، وقد اخترعت بحرا يطلق عليه البحر الكريم حسب رأي الشيخ آدم عبد الله الألوري، وتتكون تفاعيله في فاعلن فعولن فاعلن فعولن أربع مرات، وعلى هذا الوزن وردت مقصورة السيدة رقية التي مطلعها:

الكريم يقبل تائباً أتاه ** لا يخاف بخساً كل من رجاه

بالعذاب يجزي من عصي ويخزي ** لا ينال عزاً من تبع هواه.^{١٦}

وتقع القصيدة في أربعين بيتاً تناجي بها رقية ربها، وشاعت في نيجيريا وخارجها شيوعاً عظيماً، إذ كان الناس لا يزالون يتغنون بها في المحافل والماراسيم، وفي المدارس والمعاهد، وفي المساجد والجوامع تلقن الأبنكار توصية لهن عند عقد زواجهن للعمل بها حتى يزهدن في أغان هاتكة للمروءة والعفة ويعشن في حرمة أزواجهن قانتات عابدات.

وإذا قلنا الميت كان كالأحياء

أو قلنا مات ميتا

عنه العبد الميت ميتا

مستغنى عن الموت

مستغنى عن الموت

بأنه كان كالأحياء

أو قلنا مات ميتا

عنه العبد الميت ميتا

بأنه كان كالأحياء

أو قلنا مات ميتا

عنه العبد الميت ميتا

مستغنى عن الموت

مستغنى عن الموت

بأنه كان كالأحياء

أو قلنا مات ميتا

عنه العبد الميت ميتا

بأنه كان كالأحياء

أو قلنا مات ميتا

عنه العبد الميت ميتا

بأنه كان كالأحياء

أو قلنا مات ميتا

عنه العبد الميت ميتا

مستغنى عن الموت

مستغنى عن الموت

بأنه كان كالأحياء

أو قلنا مات ميتا

عنه العبد الميت ميتا

بأنه كان كالأحياء

أو قلنا مات ميتا

عنه العبد الميت ميتا

أو قلنا مات ميتا

عنه العبد الميت ميتا

بأنه كان كالأحياء

أو قلنا مات ميتا

عنه العبد الميت ميتا

بأنه كان كالأحياء

توكلت | علل لاه
مفاعيل | مفاعيل
لا إله | سوللاه
فاعلات فعولان

٢- والقصيدة الثانية فهي مسمطته التي يقول فيها:

يا ساكن البغداد **
يا صاحب الإرشاد **
يا ثمرة الفؤاد **
أحضرنا في ذا الناد **
يا صاحب الأمجاد
والبر والإسعاد
يا سيد الأسياد
نحن هنا ننناد

ووزن البيت هو:

مستفعلن مفعول بسكون النون.

وهذه التطورات والتجديدات التي أدخلها الشيخ محمد الناصر كبر إلى أوزان الشعر العربي النيجيري هي السبب الرئيس الذي أدى بعض إدارسي اللغة العربية في هذه البلاد وخاصة الدكتور سركي إبراهيم إلى أجزاء دراسات نقدية في ديوانه، "سبحات الأنوار في سبحات الأسرار" وأخرجوا لنا من ذلك كنزا ثميناً من كنوز الأوزان القومية النيجيرية، ولذلك يقول الدكتور سركي:

لا يسعنا بعد دراسة تلك الأوزان "الغريبة" في ديوان الشيخ إلا أن نزعج أن الشيخ هو الذي اخترعها ونظم عليها بعض قصائده في مجالس الذكر. ومما يؤيد هذا الزعم غنائية هذه الأوزان ونغماتها الموسيقية الراقصة التي تناسب ضرب البندير الذي يعتبر ظاهرة من ظواهر الطريقة القادرية.^{٢٢}

وإذا صح أن علماء هذه البلاد قد اخترعوا أوزاناً جديدة لأنفسهم، ونظموا بها قصائدهم المختلفة وهم يعلمون برأي أهل العروض في الأوزان الشعرية المستعملة فيها والمهملة، أكدنا أنهم قد درسوا علم العروض دراسة دقيقة وافرة.

والمطلع على أوزان الشعر العربي يجد كيف احتل البحر الطويل المكانة الأولى بين البحور في الجاهلية والإسلام، و العصرين الأموي والعباسي، ولا يزال كل من الكامل، والبسيط، والوافر، والمتقارب، والخفيف، يتبوأ المرتبة الثانية في نسبة الشيوع، وربما تأثر علمائنا الأولون خلال القرن التاسع عشر الميلادي خاصة بهذه الظاهرة، فجاء أكثر شعرهم من تلك البحور الطوال، ولقد أبدى الأستاذ يعقوب عبد الله رأيه تجاه هذه الظاهرة وقال:



أكثر البحور تداولاً عند شعراء الجهاد الفودي هو البحر الطويل، والكامل، والبسيط، وهذا من أطول بحور الشعر العربي، تكاد تكون أشعار الجهاد الفودي مقصورة عليها ولعل السبب في ذلك يعود إلى تأثرهم بأشعار علماءهم الذين نظموا في هذه البحور بكثرة، ويبدو أن هذه البحور بطولها ووزنها وإيقاعها تلائم الجو الذي يعيش فيه شعراء الجهاد الفودي فقد فتحت أمامهم باباً واسعاً لبث شعورهم وأحاسيسهم دونما قيد.^{٢٣}

وإذا ألقينا نظرة على القرن العشرين نجد أن البحر الكامل أو غيره قد بدأ، ينافس الطويل في منزلته، وقد ظهرت هذه الصورة واضحة في أشعار الدكتور هارون الرشيد، والدكتور عيسى ألبى أبوبكر، والدكتور أحمد التجاني أديكيلىكن وغيرهم من الشعراء النيجيريين المعاصرين.

ولسنا نبالغ في شيء إذا قلنا إن نقاد آداب اللغة العربية في هذه البلاد قد استنبطوا نظاماً جديداً في تقطيع تلك الأوزان بأنواعها، ذلك ليكون تقطيع الأوزان أسهل وأيسر مما اعتاده الدارسون في كتب العروض، والمخترع الأول فيما نعلم - لهذه التقطيعات هو البروفيسور عبد الرزاق ديرمي أبو بكر، وكان يتخذ رمزا مثل - أي خطأ متوسطاً أو شرطة متوسطة تسبب الخفيف، ويجعل رمزا يشبه الرقم سبعة وهو ٧ للمقطع الواحد أو الحرف الواحد، وقد فعل ذلك عند تقطيعه لبعض الأبيات فيما يأتي:

من قصيدة للشيخ أحمد الرفاعي:

وإنا بدأنا رثونا لمعلم

-٧-٧-٧---٧-٧-

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

باسم اله الخلق في البر والبحر

-----٧-٧٧- -٧-

فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن.^{٢٤}

من قصيدة الشيخ آدم الألوري:

ويح قومي حملوا معني الحيا

--٧- ٧- --- ٧ ٧-٧-

فاعلاتن فعلات فاعلن

وأساءوا فيه ختماً وابتداء

٢٥. فعلات فاعلاتن فاعلن.

وقد يكون جمع بين الثقافتين: العربية والإنجليزية من العوامل التي ساعدت البروفيسور في اختراع هذه التقطيعات. ولقد بذل المستشرقون جهودهم في تقطيع أوزان الشعر العربي، وأول من بدأ هذه المحاولة المستشرق إوالد *Ewald*، وتبعه فيها معظم المستشرقين أمثال رايت *Wright*، فزاهم يقسمون المقاطع العربية إلى أنواعها الثلاثة:

١- القصير. ٢- المتوسط. ٣- الطويل.

غير أن البروفيسور ديربي أبو بكر لم يقلد المستشرقين، لأنه يطلعنا عند تقطيعه للأوزان العربية على نعمات يتميز بها الشعر العربي في إنشاده من النثر، حين يقرأ قراءة عادية، وهذه النغمات مما لم يبصر بها المستشرقون في تقطيعاتهم بل عدوا الشعر العربي من أنواع الشعر الكمي، وحلّلوا الأبيات إلى مقاطع بدلا من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب.

ب: القوافي في الشعر العربي النيجيري:

حاول أهل العروض تعريف القافية: وحددوا لها تعريفا لا يخلو من الصنعة والتكلف، ولكن النقاد ذهبوا إلى أنها آخر ما يتلوه القارئ للبيت، وآخر ما يطرق أذن السامع^{٢٧} ومن أجل هذا أشاروا إلى أنه ينبغي أن تكون القافية بحيث لا يؤدي السكوت عليها إلى معني مغاير لما أرادته الشاعر، قبل أن يكون مقصده المدح، ويؤدي السكوت عليها وقطع الكلام بها إلى وجه من الذم.

وكان من وصايا بعض العرب "أجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته".^{٢٨} ولما كانت القافية موضع توقف، فإنها تدور حول أمرين: أمر يتعلق بارتباطها بالمعني، والأمر الثاني عن علاقتها بتحقيق الموسيقى في الشعر.

أما علاقة القافية بالمعني، فقد ربط النقاد بين القافية وما يسبقها من كلمات ارتباطاً عضوياً، بحيث تندمج الأفكار والمعاني وتأخذ بعضها رقاب بعض، إذ ليس الهدف من القافية الإتيان بحرف الروي فقط، بل نحتاج في آخر البيت إلى كلمة تساعد ما يجاورها في أداء وظيفة البيت كله، ولهذا عاب النقاد السيد الحميري في قوله:



أقسم بالفجر وبالعشر ** والشفع والوتر ورب لقمان^{٢٩}
ويقول ابن رشيق: أنظر إلى قوله "رب لقمان" ما أكثر قلقه وأشد رككته^{٣٠} وكذلك
عبوا قول أبي عدي القرشي في قوله:
ووقيت الحتوف من وارث وا ** ل وأبقاك صالحا رب هود
لأنه لا وجه في تسمية الله برب هود إلا أن القصيدة دالية، وإلا فهو تعالى رب هود ونوح
وكل أحد.^{٣١}

ومن غير شك فإن نقاد الشعر العربي في نيجيريا قد بذلوا جهودا كثيرة في هذا
الصدد وبحثوا عن الصلة بين القافية والقصيدة، وحكموا أن البيت لا يكون مجلوبا من أجل
القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله، ولهذا عاب الشيخ محمد مدثر بن عبد السلام على
قصيدة الشيخ أحمد الرفاعي بن محمد بلو الإبادنوي، فيما يأتي:

بسم الله ربي ذي الجلال	**	بدأت تعبدا في ذي الأمال
وإن الله مقتدر وحيد	**	وخالق خلقه من غير شكل
بعلم النحو كان فريد عصر	**	وعلم الصرف كان عديم مثل
وفي علم المعاني كان بحرا	**	كذا في الفقه مع علم الأصول
وفي علم البيان مع البديع	**	وفن الرسم مفتاح العصول
وعلم الشعر كان به رئيسا	**	وفي توحيد ربي بالدليل ^{٣٢}

قوم الشيخ محمد مدثر بعض هذه الأبيات كما يأتي:

بسم الله ربي ذي الجلال	**	بدأت تعبدا في ذي المقال
وإن الله مقتدر وحيد	**	وخالق خلقه من غير وال
بعلم النحو كان فريد عصر	**	وعلم الصرف أشرف عن مثال
وفي علم المعاني والأصول	**	وعلم الفقه كان هدي لثال
وفي علم البيان مع البديع	**	وفن الرسم أعلم لا يبالي
وعلم الشعر كان به رئيسا	**	وفي التوحيد يرشد عن ضلال ^{٣٣}

إن من ينظر في القصيدتين يجد تصحيحا أو تقويما قام به الشيخ محمد مدثر، إذ
جعل في البيت الأول كلمة "المقال" بمكان "شكل" وفي البيت الثالث جعل كلمات "أشرف
عن مثال" محل "كان عديم مثل" وفي البيت الرابع أتي في الحشو بكلمة "والأصول" بدلا من

**** يصير شقيا بالمعاصي وماردا**

****** وكن في ثبات الحق للدين صامدا

****ففي كوثر الرضوان أحلى موارد**

**** وقد ألبسونا حلة وقلائدا**

**** ولولاهم لسنا نراعى العقائد**

**** يصير بظلم الخلق للخير فاقدًا**

****لنعمة رب الخلق في الغير جاحد**

**** ويخفي قبيح الشر في النار خالدا**

** لسوء عذاب الله يأوي مكابدا

**** لدي الحق كل قد أتي متحاسدا**

**** وعيش لئيم القوم جا متاكدا**

**** ولا يمنع المقت البزاة المصائدا**

٣٥ ** فأحرى له في توبة أن يناشدا.

ومن لا يطيع الحق بعد ظهوره

إذا نلت عين الحق لا تكتمه

ومن قام يبغى الحق والحق غائب

وَأَبَاؤُنَا كَانُوا أَخِيرَ أُمَّةٍ

وماتوا على خير اجتهاد لدينهم

فيا رب مخلوق قبيح خصاله

منافعهم نوعان فانظرهما تري

وأما الذي قد يظهر الخير جهرة

ومن سبَّ أهل الله ظلماً فإنه

وقد طلبوا إنكار رشد بمرية

ولا يطفأ النور الإلهي بالقلبي

وليس يضر الشمس نفي شعاعها

ومن كذب الشيخ المحقق في الدنا



وإذا ألقينا نظرة على هذه القصيدة وعلى قصيدة الشيخ أحمد الزكي نجد الشيخ آدم عبد الله الألوري يجعلها في المرتبة الأولى من بين مراتب الشعر العربي في بلادنا، وذلك من حيث مستوى البلاغة الرفيعة والقدرة على التعبير بالشعروالإنجاز المعقول^{٣٦} أما عن الأمر الثاني، فهو ما يتعلق بالجانب الموسيقي للقافية، فقد رأي النقاد أن انتهاء البيت بحرف يتفق مع نهايتها سائر الأبيات مما يوثق وحدة النغم ويخلق الأذن نغمة واحدة ينتهي عندها آخر ما تسمعه، ولا شك في أن جمال الموسيقى الشعرية يبدو في هذا التوقيع الموحد، بعد كل فترة زمنية موحدة، تأتي من تساوي الإيقاعات داخل البيت وتتابعها بحيث لا يفاجأ السامع بالاختلال الصوتي في النغم بين كل وقفة وأخرى.^{٣٧} فإنه لا بد من اتحاد حركة الحرف في القافية "وهو ما يسميه العرضيون بالمجرى"، إذ أن هذه الحركة هي المظهر الصوتي المصائب للحرف، وبدون الاتحاد في الحركة يختل النغم وإن اتحد الحرف، ولهذا كثرت مؤاخذات في حروف القافية وحركاتها.

ومما يبدو أن علمائنا النيجيريين قد أسهموا كثيرا في هذا الصدد وأبدوا آراءهم النقدية المختلفة في تقويم القوافي الشعرية منها قولهم للقصيدة التي أرسلها الشيخ محمد مصطفى ابن البرناوي إلى الشيخ عثمان بن فودي ومطلعها:

شمن مسكا وسكا من يلاقونا	** عليك منا تحيات مباركة
لعلمهم يفقهون الدين والدونا	** أيا ابن فودي قم تنذر أولي الجهلا
خط الرجال بنسوان كفى شينا	** فامنع زيارة نسوان لوعظك إذ
لم يأمر الله عيبا كان يؤذينا.	** لا تفعلن ما يؤدي للمعائب إذ
في عام "رش" مزيد العد يكفيننا ^{٣٨}	** وأبيات المصطفى يج تتمها

ولقد عاب الشيخ إبراهيم عمر كابو على هذه القصيدة وقال: "هذه الأبيات إذا نظرنا إليها بعين النقد، فسنصل إلى عدد من المآخذ مثل غموض الشطر الثاني والأول من البيت الأول والثاني، والجمع بين ردفين متباينين"^{٣٩}. ومن ذلك مأخذهم لقصيدة الشيخ محمد الغالي حيث قال:

مصورا أعضاء الوري ومسددي	** فحمدا وشكرا لرباني واحدي
ليعلم في الأكوان من يتحاسد	** ورافع بعضا فوق بعض تفاضلا
وما عنده باق وما لكم ينفدي	** وأظهر الحي والقيوم بقوله

حياة ومال وقصور مشيدة **
سألناه توفيقا وحسن مآبنا **
وأزكي صلاة ثم أسمى سلامة **
علق الأستاذ شعيب بخاري على هذه الأبيات وقال:

بدأ في بعض الأبيات ... في البيت الثاني والثالث ما يعد من عيوب القافية، وذلك أن الروي فيها مرفوع حيث ينبغي أن يكون بالكسرة وهذا ما يسمى بالإقواء عند العروضيين.

ثم قال:

لقد وقع في معيب الإقواء علماء آخرون من علماء اليوربا كما يلاحظ في قول أحدهم:
ألهني على ما بالورن تنزل
لتغريب شمس العلم في أفق اليوربوي
ومن ذا الذي من بعده يتمثل
فإن الوزن العروضي لاشك مكسر في عجز البيت الأول وفي صدر البيت الثاني كما أن
الإقواء ظاهر من انتقال الناظم من الكسرة في الروي الأول وإلى الضمة في الروي الثاني.^{٤٢}
لا شك أن علمائنا النيجيريين قد بذلوا جهودهم في تطبيق النقد العروض والقوافي
على قصائدهم المحلية والعالمية، وتكلموا كثيرا في عيوب القافية، وحذوا في ذلك حذو أهل
المدينة المنورة الذين كانوا أهل فن وغناء وتوقيع، ولعلمهم أدركوا ذلك فعلا إثر ما قيل أنهم
قَوَّمُوا شعر النابغة وأرشدوه إلى ما في شعره من إقواء.^{٤٣} ومنذ ذلك اليوم يرى النابغة نفسه
أشعر الناس، إذ قال: وردت يثرب وفي شعري بعض العاهة، فصدرت عنها وأنا أشعر
الناس.^{٤٤}

ومما يلاحظ أن طائفة من نقاد الشعر العربي في هذه البلاد يغالون في الكلام حول
الضرورة الشعرية ويحسبونها أنها من مسائل القافية، بحجة أن أهل علمي العروض والقوافي
يبحثوا عنها في مؤلفاتهم، ولا يدرون أنها لم تكن إلا رخصا منحت للشعراء حين ينظمون،
فأبيح لهم الخروج عن بعض قواعد اللغة لا قواعد الوزن والقافية، فهي ببحوث النحاة
الصق.

ولقد تكلم النقاد العرب عن هذه الضرورات وأباحوا للمولدين ومن جاء بعدهم، بل قسموها إلى المقبول وغير المقبول، ولا شك أن بعض تلك الضرورات قد وقعت في شعر

القدماء نتيجة خطأ في الروية ولذلك تبدو غريبة غير مستحبة،^{١٦} ولكن المحدثين انفقوا كثيرًا بالنوع المقبول منها، مثل قصر الممدود، وتحريك المضارع المجزوم، أو الأمر المبني على السكون بالكسر، والتغير من الأعلام بتوحيها أو منعها من الصرف ونحو ذلك، ومن الأمثلة التي يضرها النقاد نموذجاً لهذا الصدد قول بعضهم:

لنعم الفقى تعشو إلى ضوء ناره ** طريق بن مال ليلة الجوع والحصر
يذكر علماء العروض أن الشاعر أراد "ابن مالك" فحذف الكاف، ولكن هذا الرأي عندنا يعد عن الصواب لما فيه من تكلف وصنعة، ولعل الشاعر كتب "مالك" بسكون الكاف في محل "مال" الذي نراه في البيت فأخطأ الرواة في ذلك إذ نقل إلينا العروضيون ما أمامنا الآن بسبب انتقال القصيدة من مكان إلى آخر.

هذا وإن نقاد الشعر العربي في نيجيريا قد أسهموا في دراسة الضرورات الشعرية، ولم يقصروا في إسهاماتهم على النوع المقبول، بل تكلموا عن الاثنين معاً ليبرهنوا لنا كثرة اطلاعهم على كتب اللغة والعروض ومن أمثلة ذلك دراسة بعضهم لقصيدة الشيخ أحمد إكوكورو التالية:

مني إليك تحيات أمير لنا **	مع سلام وأكرام كما زانا
يا أيها ذا الأمير ابن الأمير لنا **	ابن شعيب أمير ذو مزايا
عبد القدير وهذا الاسم من فطنا **	يعلم بأن اسمه قد طابق الشانا
أنت الذي فقت أقرانا مبارزة **	بالقول والحكم والأحوال رضوانا
كل الملوك نجوم كنت بينهم **	كالشمس بين نجوم الليل لمعانا
وكل من تخني مثل خيرك ما **	أعطيت قد ذاق غما ثم خسراناً
فالطيب قد طاب ربحا عندنا شقه **	فالمسك أفواح طيبها منه ربحانا
وكل نبت بعيني رائد حسن **	من الرعاة ولكن دونه سعدانا
لم لا يكون فاصل المرء يظهره **	بأنه أهل مجد ليس فنانا
ورثت مجدا وعزا ثم حلمك من **	أجدانك الصالحين خلد تبياناً ^{١٧}

ولقد أخذ الدكتور عثمان عبد السلام الثقافي هذه القصيدة بالدراسة والتقويم، ونظر إلى ما فيها من الضرورات الشعرية وقال:

- ١٦- إبراهيم أنيس (الذكور): المرجع السابق، ص: ١١١.
- ١٧- آدم عبد الله الألورى (الشيخ): الفواكه الساقطة، مطبعة ناصر أحيواي، شارع نجوى، الورن، غير مؤرخ، ص: ٩.
- ١٨- آدم عبد الله الألورى (الشيخ): مصباح الدراسات الأدبية في الديار النيجيرية، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ١٩٧٦م، ص: ٢٤.
- ١٩- عبد الباقي شعيب أغاكا (البروفيسور): الأدب الإسلامى في ديوان الألورى، الطبعة الثانية، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م، مركز نشر المخطوطات لعربية، الورن، ص: ١٣٩.
- ٢٠- المرجع نفسه، ص: ١٤٨.
- ٢١- سركى إبراهيم (الذكور): نظرة سريعة حول الأوزان الشعرية المستخدمة في ديوان الشيخ محمد الناصر كبر، مجلة دراسات عربية، العدد السادس، جامعة ناير، كيو، ١٩٨٧م، ص: ١٢٢.
- ٢٢- المرجع نفسه، ص: ١٣٥.
- ٢٣- يعقوب الحاج عبد الله (الأستاذ): الخصائص الفنية في شعر الجهاد الفودى، مجلة أكاديمية سنوية لمنظمة معلمى الدراسات العربية والإسلامية، نيجيريا (ثلاثى) السلسلة السادسة، الرقم الأول، سبتمبر ٢٠٠١م، ص: ١٤٧.
- ٢٤- Rasaq.D. Abubakre, The interplay of Arabic and Yoruba cultures in South-Western Nigeria (Daru'ilum publishers, Iwo, 2004), pp350-352.
- ٢٥- R.D. Abubakre, Ibid, pp 351-352.
- ٢٦- إبراهيم أنيس (الذكور): المرجع السابق، ص: ١٥٠.
- ٢٧- إبراهيم أنيس: المرجع السابق، ص: ٢٤٦.
- ٢٨- طه مصطفى أبو كريشة (الذكور): المرجع السابق، ص: ٣٩٤.
- ٢٩- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
- ٣٠- أبو الحسن علي ابن رشيقي القيروانى: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده حققه وفصله وعلق عليه الأستاذ محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص: ٦٣.
- ٣١- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
- ٣٢- مرتضى أبوبكر المعروف باين المعلم (الشيخ): مرآة الناظرين في تعريف الآصال من العلماء في بلاد إبادن، ط ١، الطباعة المحمدية بمصر، عام ١٤١٤هـ ١٩٩٣م، ص: ٦١-٦٢.
- ٣٣- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
- ٣٤- أبو الحسن علي ابن رشيقي القيروانى: المرجع السابق، ص: ٦٣.
- ٣٥- آدم عبد الله الألورى: نسيم الصبا في أخبار الإسلام وعلماء بلاد يوربا، الطبعة الثانية، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا عام ١٩٨٧م، ص: ١٨١-١٨٢.



- ٣٦- المرجع نفسه، ص: ١٨١.
- ٣٧- د. أحمد الشايب: المرجع السابق، ص: ١٨٢.
- ٣٨- إبراهيم عمركو (الشيخ): الندوة العلمية عن دور اللغة العربية في المناقشات الدينية عند علماء كـ، مقالة المهرجان الثقافي المنعقد بقسم اللغة العربية، جامعة بايرو كـ، عام ١٩٨٨م، ص: ٩.
- ٣٩- المرجع نفسه، ص: ١٠.
- ٤٠- شبيب بخاري: الأدب العربي في بلاد الـ، رسالة قدمت إلى قسم اللغة العربية للحصول على درجة الماجستير، جامعة بايرو، كـ، عام ١٩٨١م، ص: ٢٣٢.
- ٤٠- المرجع نفسه، ص: ٢٣٣.
- ٤٢- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
- ٤٣- داوود سلوم (الدكتور): النقد العربي القديم بين الاستقراء والتأليف، الطبعة الثانية، ١٩٧٠م، مكتبة الانتدلس، بغداد، ص: ١٣١.
- ٤٤- المرجع نفسه، ص: ١٣٢.
- ٤٥- إبراهيم أنيس: المرجع السابق، ص: ٢٢٠.
- ٤٦- المرجع نفسه، ص: ٢٢١.
- ٤٧- عثمان عبد السلام محمد (الثقافي): "الشيخ أحمد إكوكرو ودراسة طائفة من شعره، "مجلة مالم للدراسات اللغوية، العدد الخامس، ربيع الأول ١٤٢٤هـ، مايو ٢٠٠٣ قسم اللغة العربية، جامعة عثمان بن فودي، صكتو، ص: ٢١٤.
- ٤٨- المرجع نفسه، ص: ٢١٨.