Yamtara-Wala Journal of Arts, Management and Social Sciences (YAJAMSS)
Volume 8 Issue 1 June, 2026

تجليات الموسيقى الشعرية في ديوان "نورالحق" للكولخي

(دراسة وصفية)

يحيى طاهر و الدكتورثاني أبوبكرعبد الله
قسم اللغة العربية، كلية ولاية جغاوا للتربية والقانون، ولاية جغاوا – نيجيريا.
رقم الهاتف: 2348038872165+
قسم اللغة العربية، جامعة سَعَادُ زُنْغُرْ، ولاية بوتشي – نيجيريا.
رقم الهاتف: 2347012525298+ الإيميل: sabdullahi@basug.edu.ng

Email: ydringim76@gmail.com

Abstract:
The study entitled “Manifestations of Poetic Musicality in Diwan Nur al-Haqq by al-Kaulakhi” is considered one of the critical literary studies that examines the phenomenon of poetic rhythm in African Arabic poetry through an exploration of the musical structure in the poetry of Sheikh Ibrahim Inyas al-Kaulakhi, with particular focus on his collection Nur al-Haqq. The study adopts the descriptive-analytical approach, presenting the musical phenomena and then analyzing selected examples through artistic and semantic interpretation. The research problem lies in identifying the manifestations of both external and internal poetic musicality in the Diwan and clarifying their role in constructing the poetic experience. The study aims to define poetic musicality and its various forms, reveal the manifestations of external and internal rhythm in the Diwan, and explain the effect of musical devices in highlighting poetic meanings. It also seeks to demonstrate the artistic and aesthetic value of poetic musicality in the poet’s work. In conducting this research, the researcher relied on the descriptive-analytical method by describing the musical phenomena, analyzing selected examples, and clarifying their artistic and semantic functions. The significance of the study lies in highlighting an aspect of African Arabic literature, shedding light on the poetry of al-Kaulakhi, and demonstrating the relationship between poetic musicality and spiritual experience in prophetic praise poetry. The article reached several important findings, most notably: the richness of both external and internal musicality in the Diwan, the dominance of the al-Tawil meter in the poems of the collection, and the frequent use of repetition as both an expressive and spiritual device.

المستخلص:
تُعدّ الدراسة الموسومة بـ"تجليات الموسيقى الشعرية في ديوان نور الحق للكولخي" من الدراسات الأدبية النقدية التي تعالج ظاهرة الإيقاع الشعري في الشعر العربي الإفريقي، من خلال الوقوف على البنية الموسيقية في شعر الشيخ إبراهيم إنياس الكولخي، مع التركيز على ديوانه نور الحق. وقد اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، حيث قامت بعرض الظواهر الموسيقية ثم تحليل نماذج منها تحليلاً فنياً ودلالياً. وتتمثل مشكلة الدراسة في الكشف عن مظاهر الموسيقى الشعرية الخارجية والداخلية في الديوان، وبيان أثرها في بناء التجربة الشعرية. وتهدف الدراسة إلى التعريف بالموسيقى الشعرية وأنواعها، والكشف عن تجليات الإيقاع الخارجي والداخلي في الديوان، وكذلك بيان أثر الوسائل الموسيقية في إبراز المعاني الشعرية، كما أنها ستوضح القيمة الفنية

©Nigerian Army University Biu

والجمالية للموسيقى الشعرية عند الشاعر. فقد اعتمد الباحث في هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي، حيث وصف الظواهر الموسيقية ثم قام بتحليل نماذج منها ثم القيام بيان وظائفها الفنية والدلالية. وتكمن أهمية الدراسة في إبراز جانب من الأدب العربي الإفريقي، وتسليط الضوء على شعر الكولخي، وبيان العلاقة بين الموسيقى الشعرية والتجربة الروحية في المديح النبوي . وتوصل المقال إلى نتائج عديدة، أهمها: كثافة الموسيقى الخارجية والداخلية في الديوان، وهيمنة بحر الطويل على قصائد الديوان، وكثرة التكرار بوصفه وسيلة تعبيرية وروحية.

©Nigerian Army University Biu

مقدمة:

الموسيقى الشعرية من أهم العناصر الفنية التي تمنح النص الشعري جماله وتأثيره، فهي الأداة التي تُكسب القصيدة نغمتها الخاصة، وتساعد على نقل المشاعر والأحاسيس إلى المتلقي بصورة مؤثرة .وقد اهتم النقاد العرب قديماً وحديثاً بدراسة الإيقاع الشعري، لما له من أثر بالغ في بناء التجربة الشعرية. ويُعدّ ديوان "نور الحق" للشيخ إبراهيم إنياس الكولخي من النماذج الشعرية التي تجلت فيها الموسيقى الشعرية بصورة واضحة، سواء في بنيتها الخارجية القائمة على الوزن والقافية، أم في موسيقاها الداخلية المعتمدة على التكرار والجناس والطباق والتصريع وغيرها من الوسائل الفنية. وتسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن أبرز مظاهر الموسيقى الشعرية في الديوان، وتحليل دورها الفني والجمالي، مع بيان العلاقة بين الإيقاع الشعري والتجربة الروحية التي تميز شعر الكولخي.

وتُعدّ هذه الدراسة الموسومة بـ "تجليات الموسيقى الشعرية في ديوان نور الحق للكولخي" من الدراسات الأدبية النقدية التي تعالج ظاهرة الإيقاع الشعري في الشعر العربي الإفريقي، من خلال الوقوف على البنية الموسيقية في شعر الشاعر، مع التركيز على ديوانه "نور الحق". وقد اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، حيث قامت بعرض الظواهر الموسيقية ثم تحليل نماذج منها تحليلاً فنياً ودلالياً. وتتمثل مشكلة الدراسة في الكشف عن مظاهر الموسيقى الشعرية الخارجية والداخلية في الديوان، وبيان أثرها في بناء التجربة الشعرية. وتهدف الدراسة إلى التعريف بالموسيقى الشعرية وأنواعها، والكشف عن تجليات الإيقاع الخارجي والداخلي في الديوان، وكذلك بيان أثر الوسائل الموسيقية في إبراز المعاني الشعرية، كما أنها ستوضح القيمة الفنية والجمالية للموسيقى الشعرية عند الشاعر.

بناء على ما سبق، فقد تمّ تقسيم المقال إلى النقاط التالية:

- **تمهيد:** التعريف بالكولخي وديوان "نور الحق".
- الموسيقى وأنواعها.
- الموسيقى الخارجية في الديوان.
- الموسيقى الداخلية في الديوان.
- الخاتمة.
- قائمة الهوانش والمصادر والمراجع.

تمهيد: التعريف بالكولخي وديوان " نورالحق":

هو الشيخ إبراهيم إنياس ابن الحاج عبد الله التجاني بن محمد بن مدمب بن بكر بن محمد الأمين بن صمب بن الرضي بن شمس الدين ميسين بن حميد بن حبيب الله بن الرضي بن إبراهيم بن الصادق بن صفر بن يتون بن أدعت بن ماكمب بن عقبة بن نافع بن عبد القيس بن عقيل بن عامر.[i]

ولد يوم الخميس، منتصف شهر رجب من سنة 1320هـ = 1900م، في قرية نياسين بالسنغال، ويعرف بالكولخي نسبة إلى بلدة كولخ، كما يدعوه أتباعه بشيخ الإسلام، وهو الابن الثاني لشيخ الصوفية الشهير الحاج عبد الله نياس بن محمد الأمين بن صمب بن الرضا. وأما أمه فهي أست جانخي عائشة المتوفاة سنة 1356هـ = 1946م.[ii]

إنّ الكولخي عالم فقيه قارئ مفسر، نشر الإسلام في مختلف بلدان إفريقيا. وله دواوين شعر مخطوطة، وعدد كبير من المؤلفات في التصوف، والفقه، وتفسير القرآن. تنقل في مختلف بقاع العالم يدعو إلى الدين الإسلامي.[iii]

توفي الشيخ الكولخي رحمه الله في لندن، حيث كان يعالج، 15 – رجب، 1395هـ = 26- يوليو، 1975م، وقد دفن بجوار مسجده في مدينته بكولخ، وذلك بعد أن خدم الإسلام والأمة المحمدية، كما أدى واجبه للقارة الإفريقية في كثير من المواقف.[iv]

وأما عن ديوان "نور الحق"، يمكن القول إنّه من أبرز دواوين الكولخي رحمه الله التي تُعدّ من أبرز ما أنتجه الأدب العربي الإفريقي، بل من أبرز ما أنتجه الأدب العربي الإسلامي. وهذا بشهادة فحول علماء اللغة والأدب، أمثال البروفيسور عبد الله الطيّب السوداني رحمه الله. وقد

©Nigerian Army University Biu

اعتنى أتباعه بهذه الدواوين حفظا ودراسة وشرحا، وخصصت بحوث كثيرة في مستوى الماجستير والدكتوراه في جامعات مختلفة لدراسة هذه الدواوين.[v]

وديوان "**نور الحق**" أحد دواوين الشيخ المصنفة ضمن مجموعة دواوينه المسماة (نزهة الأسماع والأفكار في مديح المأمون ومعاني المختار)، إذ هو الديوان السابع في مجموعة الدواوين المذكورة. وعنوانه بالكامل هو "ديوان نور الحق في مدح الذي جاء بالصدق" ﷺ.

يضُمّ الدّيوان في طياته مجموعة قصائد يبلغ عددها سبعة وعشرين قصيدة وقطعة واحدة، ويبلغ عدد أبياتها أربعمائة وستا وثلاثين (436) بيتا. كما يضم الديوان كذلك عددا من الموضوعات التي تنتمي إلى حديقة الأدب الإسلامي عامة، والشعر الإسلامي على وجه الخصوص. والموضوع الرئيسي كما يشير إليه عنوان الديوان هو المديح النبوي لا غير.

الموسيقى و أنواعها.

المفهوم اللغوي والاصطلاحي للموسيقى:

الموسيقى في اللغة: لفظ يوناني يطلق على فنون العزف على آلات الطرب. وعلم الموسيقى: علم يبحث فيه عن أصول النغم من حيث تأتلف أو تتنافر، وأحوال الأزمنة المتخللة بينها، ليعلم كيف يؤلف اللحن. والموسيقي: المنسوب إلى الموسيقى[vi]

وبعبارة أخرى: الموسيقى كلمة يونانية في الأصل وليست عربية، بل اسمها في اللغة العربية هو المعازف.[vii] إذن، الموسيقى تعني فنّ الملهمات، أي الفنون التي تتعلق بالإلهام الإبداعي.

وأما في الاصطلاح، فقد عرّفت بتعريفات عديدة، منها:

الموسيقى هي: "الإيقاع في النص الأدبي الناتج عن اختيار الحروف، وتأليف العبارات، وأنغام الأوزان والقوافي وحروف الرويّ".[viii]

وقيل هي: "الإيقاع والنغم الناتجان من جرس الألفاظ والعبارات وانسجام توالي المقاطع وتردّد بعضها والصور والظلال التي يشعها اللفظ والعبارة كأثر لتكامل العناصر الشعرية المختلفة.[ix]

فموسيقى الشعر هي: "مراعاة التناسب في أبيات القصيدة بين الإيقاع والوزن، بحيث تتساوى الأبيات في عدد الحركات والسواكن المتوالية، مساواة تتحقق في القصيدة، ما عرف بوحدة النغم".[x]

يلاحظ من التعريفات السابقة أن الموسيقى جزء من حضارة البشر، لكنّها لغة ليست منطوقة فقط، وإنّما منغّمة أيضا.

وتتمثل الموسيقى الشعرية في جرس الألفاظ، وتتابع مقاطع الكلام، وتواليها على مسافات زمنية متساوية، وفق نظام خاص ونسق معيّن، مضافا إلى ذلك تردّد القوافي وتكرارها، مما يُكسب النصّ إيقاعا ذا أثر عظيم في النفس.[xi]

أنواع الموسيقى:

تتنوع الموسيقى في الشعر إلى نوعين: خارجية وداخلية. الموسيقى الخارجية: تشمل الوزنَ والقافيةَ. والقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمى شعرًا حتى يكون له وزنه وقافيته. وأما الموسيقى الداخلية فهي التي يعمد الشاعر إلى خلقها داخل قصيدته باعتبار صور وأشكال وأساليب متعددة، وروافدها كثيرة في الشعر العربي. وسيأتي ذكرها لاحقا.[xii]

وفي هذا الصدد يقول الدكتور شوقي ضيف: "... وراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينهما من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأنّ للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلّ شكلة وكلّ حرف وحركة بوضوح تام".[xiii]

والتنويع الموسيقي لا يقتصر على الحروف، وما لها من إيحاء من جرس أصواتها ...، وإنّما يتعدّاها إلى الكلمات نفسها، بل إلى الجمل والتراكيب في كلّ بيت من أبيات القصيدة.[xiv]

©Nigerian Army University Biu

الموسيقى الخارجية في الديوان:

يقصد بالموسيقى الخارجية ما يمثل البناء الهيكلي للقصيدة، وتعدّ الأداة المتحركة للإيقاع. ويطلق عليها الإيقاع الخارجي، وتضمّ الوزن والقافية.[xv]

وقيل: هي " النظم الصوتية التي تتناغم معا لبناء هيكل إيقاعي للقصيدة، مما يتيح لها نغما منتظما يتناسب مع مضامين الأبيات وحالات الشاعر وجذب انتباه المتلقي".[xvi]

انطلاقا من القول بأنّ الموسيقى الخارجية تشمل الوزنَ والقافية، فقد اعتمد الكولخي عليها بواسطة استخدام وزن من أوزان الشعر المعروفة في الديوان المدروس، لكونها من أهم الأدوات التي تساعد الشاعر على إبراز معانيه وتقديمها للمتلقين لتأثر في نفوسهم من خلال القصائد والمقطوعات التي يقدمها لهم.[xvii]

للحديث عن الموسيقى الخارجية في الديوان لا محيد من إمعان النظر في شيئين هما: الوزن والقافية، لأن القصيدة العربية في الشعر الملتزم تعتمد من جهة نظمها على أصلين هما: وحدة الوزن، ووحدة القافية.[xviii]

هذا، وليست وحدة الوزن ووحدة القافية عيبا في شعرنا العربي أو تقييدا له، فالتمسك بهاتين الوحدتين والتزامهما من شأنه أن يقوّي بناء القصيدة ويرتفع بموسيقاها.

1. **الوزن:** هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت. وكان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان.[xix]

وليس الوزن في الشعر صورة موسيقية فرضت عليه فرضا لتكون حلية كلاّ، فالوزن ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة، لا يمكن الاستغناء عنها مطلقا. كما أنّ الإيقاع الوزني المنظّم من ألزم خصائص الشعر، وأهمّ مقوّماته.[xx]

فقد ركزّ الشاعر على الأوزان الشعرية المعروفة عند الشعراء العرب القدامى، ولم يخرج عنها في شعره، سواء في الديوان المدروس أو في غيره من الدواوين أو المقطوعات، وكان وزن بحر الطويل، من بين تلك البحور هو الوزن الذي استعمله في جميع قصائد ديوان "نور الحق". قد يكون سبب ذلك راجع إلى أن "بحر الطويل متّسِعاً لكثير من المعاني وإكمالها، ...".[xxi]

استعمل الشاعر بحر الطويل في جميع الديوان لنسبة شيوعه بين بحور الشعر، حيث إنّ ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم جاء على هذا الوزن. فالطويل بحر خضم يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني، ويتسع للفخر والحماسة والمدح، كما يتسع للتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث ووصف الأحوال، ولهذا كان نصيبه عند المتقدمين والمتأخرين أوفر من سائر البحور.[xxii]

فتقطيع مطلع القصيدة الأولى من الديوان، يكون على النحو التالي:

أمولاي يا خير البرية خير من به يهتدى أو يقتدى بهجة الزمن[xxiii]

0/0// 0/0/0// 0/0// 0//0// /0// 0/0/0//0// 0//0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وهذا خير شاهد على ذلك ، كما أن تقطيع البيت الأخير من نفس القصيدة على النحو التالي:

عليك صلاة الله ثم سلامه وءال وصحب أحرزوا الفوز والمنن[xxiv]

0/0// 0/0/0// 0/0// 0//0// /0// 0 /0/0// /0// 0//0//

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فتقطيع البيتين يدل دلالة واضحة على أنّ القصيدة الأولى من الديوان من بحر الطويل. لكنّ الذي حدث في وزن البيت هو زحاف القبض في حشو البيت، أي حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة، فأصبح (فعولن = //0/0) (فعول = //0/).

©Nigerian Army University Biu

ومن نماذج وزن قصائد الديوان أيضا قوله:

فإنّ مديح الهاشميّ سلاحي وجيشي به أغزوا طوال رماحي[xxv]

0/0// /0// 0/0/0// /0//

0/0// /0// 0/0/0// 0/0//

فعول مفاعيلن فعول فعولن

فعولن مفاعيلن فعول فعولن

يلاحظ أنّ وزن البيت السابق، هو بحر الطويل أيضا، لكن حدث فيه بعض الزحافات، كالقبض السابق وعلة النقص المسماة بالحذف، أي حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة، في (مفاعيلن = //0/0/0) فصارت التفعيلة (فعولن = //0/0).

فقد لجأ الشاعر الكولخي إلى الزحاف للاضطرار إلى ذلك، وذلك أنّه لا ينبغي للشاعر أن يلجأ إليه إلاّ في حالة الاضطرار. حيث إنّ اللجوء إلى العلل والتغييرات من شأنه أن يقلل من جمال موسيقى الشعر ويضيف من تأثيرها في النظم. فالإكثار منها يدنو بالشعر من مرتبة النثر، وينزل بقيمته كشعر في نظر القرّاء والنقّاد معا.[xxvi]

وأما فائدة استخدام الزحافات في الشعر فتكمن في تطويع الوزن لخدمة المعنى والعاطفة، كما تخلق تنوعا لا نهائيا من الإيقاعات ضمن إطار كلّ بحر، ما يثبت أنّ العروض ليس قيدا إنّما نظام حيوي مصمم للإبداع. وأنّ هذه المرونة هي التي سمحت للنظام العروضي بالبقاء والتطوّر.[xxvii]

فالزحافات في الشعر رخصة تسمح بها قوانين العروض وقواعده، حيث إنّ الاستخدام الحسن لها يؤدي إلى سلاسة الإيقاع وخفّته وعذوبته، كما أنّ استخدامه يمنح تنوّعا إيقاعيا طفيفا يمنع الرتابة دون أن يتغيّر هويّة البحر.[xxviii]

2. **القافية:** في اللغة هي: مؤخر العنق، وآخر كل شيء. والقافية من قفا الأثر يقفوه إذا تتبعه، وسمّيت نهاية البيت قافية، لأنها تقفو أثر كلّ بيت، فهي فاعلة، وقيل هي فاعلة بمعنى مفعولة أي مقفوّة، لأنّ الشاعر يقفوها إذ تجري له في البيت الأول سجيّة فيتتبعها ويقفوها بعد ذلك.[xxix]

وأما في اصطلاح العروضيين، فقد اختلفوا في تحديدها، حيث ذهب الأخفش إلى أنها الكلمة الأخيرة في البيت، ونَقل الزجاجي أنّ بعض العروضيين يرى أنّ القافية هي الكلمتان الأخيرتان في البيت. وحُكي أنّ بعضهم سأل أعرابيا عن القافية، فأجاب أنها قد تكون كلمة أو بعض كلمة أو كلمتين.[xxx]

وأما عن أنواع القافية، يمكن القول إنّ القافية على نوعين: النوع الأول: القافية المطلقة: وهي ما كان رويّا مطلق (متحرّكا). والنوع الثاني: القافية المقيّدة: وهي ما كان رويّها مقيّدا (ساكنا).[xxxi]

أما **الرويّ** في اللغة فهو مشتق من الرويّة، وهي الفكرة، لأنّ الشاعر يتفكر فيه فهو فعيل بمعنى مفعول، أو مأخوذ من الرّواء بكسر الراء وهو الحبل الذي يضم به شيء إلى شيء آخر، لأنه يضم أجزاء البيت ويصل بعضها ببعض.[xxxii]

وهو في الاصطلاح: حرف من حروف القافية ملتزم في كلّ بيت من أبيات القصيدة تُبنى عليه وتُنسب إليه، فيقال قصيدة همزية أو دالية أو لامية.[xxxiii]

وقيل: "هو آخر حرف صحيح في البيت وعليه تبنى القصيدة وإليه تنسب". وقيل: "هو الحرف الصحيح آخر البيت، وهو إمّا ساكن أو متحرك".[xxxiv]

وحرف الرويّ إمّا أن يكون ساكنا فتسمى القافية مقيّدة، وإمّا أن يكون حرف الرويّ متحرّكا، فالقافية تدعى مطلقة.[xxxv]

والرويّ المتحرك – القافية المطلقة – هو الكثير الشائع في الشعر العربي، ويلتزم الشعراء حركته هذه، ويراعونها مراعاة تامة لا يحيدون عنها.[xxxvi]

إنّ القافية في القصيدة الأولى من الديوان - مثلا- قافية موحدة التي يتكرر فيها الروي المقيّد – وهو النون الساكنة - في نهاية الأبيات لتحدث إيقاعا جميلا يجذب

©Nigerian Army University Biu

المتلقي ويدفعه إلى المتابعة. ويظهر ذلك جليّا في قول الشاعر:

أمولاي يا خير البرية خير من به يهتدى
أو يقتدى بهجة الزمن
حبوا لي إحسانا كثيرا وإنني فقير وقير كيف أجزيهم
الحسن
عليك صلاة الله ثم سلامه وءال وصحب أحرزوا
الفوز والمنن[xxxvii]

في الأبيات الثلاثة السابقة نجد ألفاظ (الزمنْ، الحسنْ، المننْ) التي هي عبارة عن القافية التي يتكرّر فيها الرويّ المقيّد، أي النون الساكنة في نهاية الأبيات كما رأينا.

استخدم الشاعر في الأبيات السابقة الروي الساكن (القافية المقيّدة)، المتمثل في النون الساكن، وذلك لما فيه من قِصر نغمية وعسر مردّها إلى صِغر مساحتها الصوتية، كما هو معروف أنّ صوت (حرف) النون صوت لثوي أنفيّ مجهور، إلاّ أنّ تقييده بالسكون أدّى به إلى التناسب مع حالة السكون المعنوي، الحالة التي يعيشها الشاعر، وتتمثل هذه الحالة في عجز الشاعر وضعفه بين يدي الممدوح القويّ، وهو خير البريّة ﷺ.

ومثال آخر أيضا قوله: حباء رسول الله أمّ
حبائي فبحري ملاه الهاشمي وإنائي
له كلّ وقت ما بقيت محبّة مدائح تبدي للأمين
ولائي
عليه صلاة الله ثمّ سلامه وءال وأصحاب بحور
ندائي[xxxviii]

تتمثل القافية في هذه الأبيات المأخوذة من همزية الشاعر من الديوان في الرويّ المطلق الموصول بياء المدّ، كما رأينا. استخدم الشاعر الهمزة المكسورة الموصولة بياء المدّ، كرويّ لقصيدته، كونه صوت حنجري- انفجاري لا بالمجهور ولا بالمهموس،[xxxix] لإحداث جمال صوتي ولين موسيقي في القافية، مع استكمال الوزن وتلطيف جرس البيت، بما يناسب موضوع القصيدة وإيقاعها.

الموسيقى الداخلية في الديوان:

يقصد بالموسيقى الداخلية "ذلك الانسجام - الناتج عن انسجام عدد من التكوينات السمعية والنطقية – الذي يبُثّ في الشعور نفحات من الأحاسيس المجتمعية.[xl]

وقيل: هي "ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رفاهة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التنافر وتقارب المخارج".[xli]

فالموسيقى الداخلية هي موسيقى الألفاظ، التي تتمثل في طبيعة توالي الحروف ومخارجها، كما تتمثل في جرس الألفاظ ونغم العبارات، وموسيقى السياق، فنحس التناسق والتآلف بين حروف الكلمة الواحدة، وبين الألفاظ في الجمل والعبارات، وارتباط الجرس الموسيقي في الكلمة بمعناها ومقامها.[xlii]

للموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي أهمية كبيرة لا تقل أهمية الإيقاع الخارجي، إذ يرى بعض النقاد بأنّ مردّ شعرية النصّ يعود إليه.[xliii]

وتتجلى الموسيقى الداخلية عن طرق عدة ووسائل تكوّن الإيقاع الداخلي وتساعد على إبراز النغم الموسيقي، منها: الجناس والتصريع والطباق والتكرار. وقد بدا ذلك في ديوان "نور الحق" المدروس على النحو التالي:

1.الجناس: في اللغة المشاكلة والاتحاد في الجنس، يقال: جانسه، إذا شاكله، وإذا اشترك معه في جنسه، وجنس الشيء أصله الذي اشتقّ منه، وتفرّع عنه، واتّحد معه في صفاته العظمى التي تُقوّم ذاته.[xliv]

وفي اصطلاح البلاغيين هي: كلمتان اتفقتا لفظا واختلفا معنى.[xlv] وقيل: هو تشابه لفظين في النطق، واختلافهما في المعنى.[xlvi]

وينقسم الجناس إلى لفظي ومعنوي، والذي يهمنا هو النوع الأول، أي الجناس اللفظي. وينقسم هو أيضا إلى قسمين: التام وغير التام.[xlvii]

أ)الجناس التام: وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أشياء: نوع الحروف، وعددها، وهيئاتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها، مع اختلاف المعنى.[xlviii]

©Nigerian Army University Biu

ب) الجناس غير التام: وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأربعة السابقة – ويجب ألا يكون الاختلاف في العدد بأكثر من حرف.[xlix]

فقد استعان الشاعر (الكولخي) بالجناس في الديوان المدروس، حيث استخدم الجناس غير التام أو الناقص، وذلك عن طريق ورود الكلمتين (فقير) و (وقير) في القصيدة الأولى منه. الكلمة الأولى بمعنى: من لا يملك إلا أقلّ القوت من الناس. والكلمة الثانية بمعنى: رجل أثقله الدين.[l] وذلك في قوله:

حبوا لي إحسانا كثيرا وإنني فقير
وقير كيف أجزيهم الحسن[li]

ومنه أيضا قوله: فلم أرض تغييرا ولست
مبدّلا فمذهب غير المصطفى لست أذهب
أحبّ إليّ من وليدي ووالدي
ونفسي وأهلي بله مالي سيحسب[lii]

استخدم الشاعر الجناس غير التام في البيتين، في البيت الأول: "مذهبُ" و "أذهبُ". الكلمة الأولى (مذهبُ) بمعنى: الطريقة، والمعتقد الذي يُذهب إليه. أما الكلمة الثانية (أذهبُ) بمعنى: مرّ، ومضى، ومات.[liii] وفي البيت التالي جانس الشاعر بين اللفظين (وليدي) و (والدي)، اللفظة الأولى بمعنى المولود حين يُولد، ويطلق على الذكر والأنثى. والثانية بمعنى الأب، فوالدي بمعنى: أبي. استعمل الكولخي الجناس غير التام هنا. وسبب استعانة الشاعر بهذا النوع من الجناس ليتمكن من ترتيب أفكاره؛ لتتعانق مع تركيب كلماته وصوره، وزنا ودلالة لتشد انتباه القاريء وتوقظ ذهنه، بما يخلق الجمال الصوتي والوزني ويثير فينا نشوة الحدس. وذلك لأنّ الجناس يعتبر مظهرا من مظاهر الموسيقى الداخلية، ولأنّ الاختلاف في المعنى والتكرار في اللفظ يخلق نغمة موسيقية خاصة تلعب دورها في التأثير على المتلقي.[liv]

فقد استعمل الشاعر الكولخي أنواع الجناس المختلفة في الديوان لفائدة، وهي الميل إلى الإصغاء إليها، لأنّ اللفظ المشترك إذا حمل على معنى ثمّ جاء والمراد به آخر كان للنفس تشوّق إليه. ومعنى هذا الكلام أنّ الجناس قائم على تكرار اللفظة بوزنها وحروفها وإيقاعها، والنفس بطبيعتها تميل إلى الإيقاع القولي المتوازن، وأنّه يقع منها موقع الاستحسان وتتشوق إليه.[lv]

ويؤيد ما سبق ذكره قول السيّد أحمد الهاشمي: "وبعد: فلا يخفى على الأديب، ما في الجناس من الاستدعاء لميل السامع، لأن النفس ترى حُسن الإفادة، ...".[lvi]

2. **التصريع**: هو توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز، أو تقاربها.[lvii]

وقيل: هو توافق نهايتي الشطرين في البيت الشعري، ويكون في مطلع القصيدة.[lviii]

وقيل هو: "استواء جزء في صدر البيت، وآخر في عجزه في الوزن والرويّ".[lix]

ومن نماذج استخدام الشاعر الكولخي لظاهرة التصريع في الديوان المدروس قوله في مطلع قصيدته الأولى (حرف الألف):

أمولاي يا خير البرية خير من به يهتدى أو يقتدى
بهجة الزمن[lx]

وقوله:

بصومي وحجي لم أثق فالوثائق بفضل
كريم يوم تبلى الحقائق[lxi]

وقوله أيضا:

ألا الله لا أرجو سواك ولو خصص لأنّي
مخصوص وأنت الذي خصص[lxii]

صرّع الشاعر الكولخي بين (خير منْ) و (ةَ الزّمنْ)، وبين (وثائقُ) و (حقائقُ)، وبين (وَلَوْ خصصْ) في نهاية صدر البيت الثالث و (لَذِي خصصْ) في نهاية عجز البيت، لإحداث النسق الموسيقي وانسجام المعنى مع صوت العروض والضرب، وقوة تأثيرها على أذن السامع. فقد زاد ذلك تدفّق المعنى الدلالي بين (خير منْ) و (بهجةَ الزّمنْ)، وبين (وثائقُ) و (حقائقُ)، وبين (وَلَوْ خصصْ) في نهاية صدر البيت الثالث و (لَذِي خصصْ) في عجزه على التوالي.

©Nigerian Army University Biu

كما جعل لأبيات قصائده نغما موسيقيا يروق للسامع أو يتماهى معه ولا يملّ منه.

استخدم الشاعر التصريع في الأبيات السابقة ليسهم في تكثيف الموسيقى الداخلية، والجمال الموسيقي الذي يحققه التصريع، ولإثبات قدرته الفنية، وليمهد لتقبّل الرسالة الشعرية واستقرارها في ذهن المتلقّي.

3. **الطباق** أو المطابقة في أصل الوضع اللغوي أن يضع البعير رجله موضع يده، فإذا فعل ذلك قيل: طابق البعير.[lxiii]

وقيل: هي الجمع بين الشيئين، ويقال لها أيضا التطبيق، والطباق، والتضاد.[lxiv]

وفي اصطلاح البلاغيين: هو الجمع بين الضدّين، أو بين الشيء وضدّه في كلام أو بيت شعر، كالجمع بين اسمين متضادين، أو فعلين متضادين، أو حرفين متضادين.[lxv]

والطباق نوعان: طباق الإيجاب وطباق السلب. طباق الإيجاب: كلمتان مختلفتان في اللفظ لا نفي في إحداهما. وطباق السلب: كلمة واحدة تأتي مرة مثبتة وأخرى منفية.[lxvi]

مما يبرر توظيف الكولخي لظاهرة الطباق في ديوان "نور الحق"، قوله:

وتحلو حياتي ما حُييت وبعدها سيحلو مماتي لا أرى بعده فتن[lxvii]

وقوله:

تذكّرت لا أني نسيت محمدا يرتّل ذكر الله في السر كالعلنْ[lxviii]

وقوله:

فأفضل خلق الله حقّا محمد وأحمد كلّ الرسل في اليوم والغد[lxix]

وقوله أيضا:

فكم قلّب الهادي الضلال هداية إذا البطل يُمحى حين بالحقّ يُقذف[lxx]

استخدم الشاعر كلمات متضادة في الأبيات السابقة، على النحو التالي: (حياتي) و (مماتي) في البيت الأول. وفي البيت الموالي المطابقة بين الكلمتين المتضادين في المعنى، وهما (تذكّرتُ) و(نسيتُ)، وكذلك (السرّ) و(العلنْ) في نفس البيت. وكما طابق بين الكلمتين في البيت الثالث، بين (اليوم) و (الغد). وكذلك بين (الضلال) و (الهداية) في البيت الرابع والأخير، وكلها ألفاظ متضادة كما عرفنا. وهذا ما أدّى إلى حدوث مطابقة في الأبيات السابقة بصفة عامة.

4. **التكرار**: في اللغة مصدر (كرّر)، يقال: كرّر الشيء تكريرا، وتكرارا: أعاده مرّة بعد أخرى. تكرّر الحديث: أُعيد تكراره مرّة بعد أخرى.[lxxi]

وفي اصطلاح البلاغيين هو: ذكر الشيء مرتين أو أكثر لأغراض.[lxxii]

وقيل: هو أن يكرّر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى.[lxxiii]

تعدّ ظاهرة التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم كثيرا في النصوص الأدبية، وقد شاعت في كلام العرب منذ الجاهلية حتى يومنا هذا، كما أنّ الشعراء استخدموها وأكثروا منها؛ لما لها من وقع في النفوس، وأثر في المتلقّي، لأنّ التكرار لا يؤتى به عبثا؛ بل لغاية فنّية؛ وفقا للسياقات التي يرد فيها؛ إذ ليست الغاية منه تزيين النصّ.[lxxiv]

والقاعدة الأولية في التكرار، أنّ اللفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلاّ كان لفظية متكلّفة لا سبيل إلى قبولها.[lxxv]

وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها. فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني. وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرّر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه.[lxxvi] ويقع التكرار على سبيل الاستعانة وهي في باب المديح،[lxxvii] كما أنّه قد يأتي على جهّة التفخيم.[lxxviii]

والتكرار لا يرد على صيغة واحدة؛ بل يأتي بصورة مختلفة، منها: التكرار الصوتي، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة، وتكرار البيت، وتأتي بطريقة أفقية وعمودية أو بهما معا.[lxxix]

©Nigerian Army University Biu

والمراد من التكرار هو تأكيد الوصف أو المدح أو الذمّ أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار أو التوبيخ أو الاستبعاد، أو أيّ غرض من الأغراض،[lxxx] أي أنّ الشاعر خلال التكرار يحاول تأكيد فكرة ما تسيطر على خياله وشعوره. فكلّ تكرار يحمل في أثنائه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري.[lxxxi]

من ظواهر الموسيقى الداخلية في شعر الشيخ الكولخي ظاهرة التكرار، وهي ظاهرة يلجأ إليها الكثير من الكتاب والشعراء في أعمالهم لسرّ بلاغي، وله صور متعددة. وقد استعمله الشاعر في قصائد ديوانه، فكرر بعض الأصوات أو الحروف، والألفاظ، كما كرّر بعض الجمل والعبارات أو التراكيب في أثناء الصياغة.

أ. تكرار حروف الجرّ: يلجأ العرب لتكرار حروف الجرّ لسبب سهولة استعمالها، فهي غالبا ما تعوّض معنى كاملا داخل سياق التعبير، وكثرة دورانها داخل القصيدة دليل على تأدية المعنى الذي يقصده الشاعر بكلّ يسر، إضافة إلى قدرتها على التناوب فيما بينها من حيث الوظيفة.[lxxxii]

ومما يمثل استخدام الشاعر لحروف المعاني، استخدام الشاعر حرف الجر (الباء). ومن نماذج تكراره لهذا الحرف قوله في الديوان:

به آدم نال الخلافة كعبة له
سجد الأملاك في الخلد إذ سكنْ
به طُفئت نار الخليل وقد غدت
رياض جنان منحة تُفْقد المنن
به فلق البحر الكليم وقد غد جنود
العدى في غاية الحزن والوهن[lxxxiii]

وقوله أيضا:

به يوسف نال العلاء وقد شُفي به عين يعقوب الصفيّ متى حزن
به اهتز بيت الله إذ طاف ءامنا به وتلا الذكر الحكيم وقد أَذَنْ[lxxxiv]

إذا تمّ الالتفات إلى الأبيات السابقة، نجد أنّ الشاعر كرّر حرف الجر (الباء) في (به) أفقيا، كما كرّر نفس الحرف عموديا.

ومن نماذج تكرار الشاعر لحروف المعاني أيضا، تكراره لحرف الجرّ (على)، وذلك عند ما يصلّي ويسلّم على الرسول الله صلى الله عليه وسلّم, خلال مديحه له، يقول:

عليك صلاة الله ثم سلامه فلم
أتخذ تُرسا سواك ولا مجن
عليك صلاة الله ثم سلامه
فلولاك لا أبكي على الدور والدّمن
عليك صلاة الله ثم سلامه وءال وصحب أحرزوا
الفوز والمنن[lxxxv]

فحرفي الجرّ (الباء) و (على) هما أكثر حروف المعاني ورودا في ديوان "نور الحق" للكولخي. ودافع الشاعر إلى استعمالهما في الديوان، كون حرف (الباء) يحمل في طيّاته معاني عدّة، حيث إنّها تحمل معنى الالصاق، والاستعانة والتعدية، والتعليل والمصاحبة والظرفية والمقابلة والقسم،[lxxxvi] وغيرها. بينما كثرة استخدامه لحرف الجرّ (على)، كونها تضمن في خباياها معاني الاستيلاء والمصاحبة والتعليل والظرفية والاستدراك،[lxxxvii] وغيرها من المعاني.

ب.تكرار حروف العطف: ومن قبيل تكرار الشاعر لحروف العطف، تكراره لحرف العطف (الفاء) خمس مرات في ثلاثة أبيات. يقول:

فحق يقين ما سواه مشكّك
ومحتمل تحقيقه الدهر يُتعب
فمن لسوى الهادي يروم قيادتي
فذاك المعنّى وهو أشقى وأخيب
فلم أرض تغييرا ولست مبدّلا فمذهب غير
المصطفى لست أذهبُ[lxxxviii]

فتكرار حرف العطف (الفاء) من قبل الشاعر في الأبيات السابقة لم يأت عفوا، وإنّما جاء لإفادة ترتيب وتعقيب،[lxxxix] ما يعدد ذكره في هذا المحلّ.

©Nigerian Army University Biu

ومن ذلك أيضا، استخدام حرف العطف (الواو) في بدايات صدر خمسة عشر من عشرين بيتا، حيث يقول:

ولما جفاني فيك كل جهول رفضت بدوري فيك كلّ خليل

وصيّرت طاه الهاشمي مؤيدي وذاك أنيسي بله كلّ زميل

وقد حاولوا تعسا لهم لجهالة ضراري وإني في جوار جليل

إلى أن قال:

ولم أر غير شيئا غير وجه محمّد فما غير وجه الهاشمي بجميل

وليس لتجسيم المعاني مبالغا قتيل ودادٍ فيه جدّ قتيل

وأجمل كل الناس حقّا محمد وكل فتى أجرى له بجزيل[xc]

فقد كرّر الشاعر حرف العطف (الواو) ثماني مرات في خمسة أبيات، ربما لأن واو العطف يُستخدم لإفادة مطلق الجمع، فجعل الشاعر يستعين به ليفيدنا بما اجتمع في أعماق قلبه من معاني الحب والشوق والحنين تجاه ممدوحه صلى الله عليه وسلّم.

فحرف الواو أكثر حروف العطف شيوعا في اللغة العربية، وهذا ما يؤكد أهميته ودوره في الربط والمصاحبة بين المتعاطفين، وهو مما يكثر استعماله عند الشاعر في الديوان.

فقد ساهم استخدام الشاعر حروف الجر إضافة إلى حروف العطف في تحقيق الترابط بين الأجزاء داخل البيت الواحد أو القصيدة بأكملها، لتجعلها كالجسد الواحد الذي يستحيل تقسيمه، كما أنّ هذه الأدوات خدمت الموضوع المُتَنَاول لتُحقّق بذلك وحدة عضوية ونفسية، إضافة إلى الانسجام بين المبدع والمتلقين من خلال النص الشعري.[xci]

1) **تكرار اللفظ (الكلمة):** وهو تكرار الألفاظ الواردة في الكلام لإغناء دلالاتها، وإكسابها قوة تأثيرية.[xcii]

يعدّ تكرار الكلمات المظهر الثاني من مظاهر التكرار، وهو مظهر ذو قابلية عالية لإغناء الإيقاع.[xciii]

ومن قبيل التكرار اللفظي أيضا، تكرار لفظ (كأنّي) في قوله:

كأني به في حالة البسط باسطا أياد لها حار الجميع وقد قرن

كأني به وهو الرسول لخالقي يُبين الهدى سبل المعالي لمن فطن

كأني بنفسي والظباء تكاثرت عليّ أرجي الفضل لا أختشي غبن[xciv]

فقد جاء لفظ (كأنّي) مكررا ثلاث مرات في ثلاثة أبيات من قصيدة حرف الألف من الديوان.

ومن ذلك قوله: وأين خليل الله أين كليمه حبيبي حبيب الله معطي الورى الجدى

وأين صفيّ الله والروح روحه وأفضل طاه الهاشمي تغمّدا[xcv]

وقوله أيضا: وربي وربي الله حقّا فلم أقف لتهديد جبّار حجا يتقلّب[xcvi]

وقوله: وإنّي في خير ومير ورفعة وأمن وإيمان بطاه منيلي

وإنّي بربّي قد غنيت وإنّني بعيني تساوى حاتم ببخيل

وإنّي بليلّي بعد وهن بكولخ سما لي شوقي ما دريت مثيلي

وإن أعملوا في كلّ مكر وحيلة فما ضرّني دهري أقلّ قليل

وإن وعدوا أو أوعدوا فإخالهم مجانين لم يوفوا ولو بفتيل[xcvii]

في الأبيات السابقة تكرّرت ألفاظ: (أين) ثلاث مرات في البيتين الأوليين، و (وإنّي) تكرّرت ثلاث مرات في ثلاثة أبيات. وتكرّرت (ربّي) مرّتين في بيت واحد، وتكرّرت كذلك (وإنْ) مرتين في البيتين التاليين.

©Nigerian Army University Biu

استخدم الشاعر الكولخي تكرار الألفاظ المتنوعة (به، كأنّي، أين، ربّي، وإنّي، وإنْ)، ليخلق جرسا خاصا يتناسب مع المعنى المتمركز حول الممدوح، فقد تمكن من أن يجعل التكرار أداة جمالية تخدم ديوانه وتؤنس الأسماع. كما أنّ لجوء الشاعر إلى تكرار الحروف في مفرادت الأبيات السابقة، جاءت دون تكلّف مما أعطي السياق حيوية التآلف، وديمومية الجمال الصوتي، وذلك يحصل في ضوء جرس الحروف ومعانيها، وتفاعل كلّ ذلك في وجدان الشعر المستنفر لكلّ مخزونه اللغوي، لتصوير الحالة الشعورية التي طرأت عليه.

ومن قبيل تكرار الكلمة لدى الشاعر الكولخي تكراره الأسماء في الديوان، ففي قوله:

تذكرت لا أنّي نسيت محمدا يرتل ذكر الله في السر والعلن

تذكرت وهاب الألوف محمدا ومخزي ذوي الكفران بالبأس والمحن

تذكرت أبهى الناس طاه محمدا جميلا جليلا لا يعاب ولا يُزن[xcviii]

وَرد اسم النبي صبى الله عليه وسلم "محمد" مكرّرا ثلاث مرات في ثلاثة أبيات. ربّما كرّر الشاعر اسمه صبى الله عليه وسلم ليؤكد حصر المكانة والدرجة الرفيعة لشخصية الممدوح صبى الله عليه وسلم.

2) **تكرار التركيب (الجملة أو العبارة):** وهو أكثر وجودا في القصائد المعاصرة، إذ يكون تكرار عبارة بأكملها في جسد القصيدة، وقد مثّل نقطة إعجاب كثير من النقاد والشعراء نتيجة لما يحدث من إيقاع داخلي يهدف إلى تأكيد عبارات معيّنة؛ لكونها تفتح فضاء دلاليا للنص.[xcix]

إنّ تكرار التركيب يظهر الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة بوصفها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخاها المتكلمن فضلا عما تحققه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه.[c]

ومن تكراره لبعض الجمل، تكراره الجملة الفعلية (تذكرت) في قوله:

تذكرت لا أنّي نسيت محمدا يرتل ذكر الله في السر والعلن

تذكرت وهاب الألوف محمدا ومخزي ذوي الكفران بالبأس والمحن

تذكرت أبهى الناس طاه محمدا جميلا جليلا لا يعاب ولا يُزن[ci]

وقوله أيضا:

أتعرف من أهواه حقّا محمّدا نبيّ لكلّ الأنبيا وهو سابق

أتعرفه ذاك الشفيع وإنّه لوى الحمد في كفّيه والكلّ رامق

تعرف طاها من يلوذ بحقوه أبو البشر العالي وبرهام لاحق[cii]

ومنه أيضا قوله:

ألم تدر أنّ الهاشميّ مسامري ومقتبسي مهما تحيّر جهبذ

ألم تدر أنّ الهاشميّ مساعدي إذا أبرموا الحرمان يوما ونفّذوا

ألم تدر أنّ الهاشميّ مدافع عن العبد مهما قيل فارموه وانبذوا

ألم تدر أنّ الهاشميّ مؤيدي إذا دهش الأقطاب إذ قيل فانفذوا[ciii]

إذا دقّق القاريء النظر في هذه الأبيات، وجد أنّ الشاعر أعاد جملة فعلية (تذكرت) ثلاث مرات أيضا في الأبيات الثلاثة الأولى. كما كرّر جملة فعلية (أتعرف) ثلاث مرات في الأبيات الثلاثة الثانية. وتكرّرت كذلك عبارة (ألم تدر أنّ الهاشميّ) أربع مرات، في الأبيات الأربعة التالية. كرّر الشاعر الجمل الفعلية في سياقها المضارع المستمر عموديا، لتوحي بشمولية الشوق والحنين والاستمرارية في ذلك. وهذا ما أدى بالشاعر إلى إنتاج وظيفة دلالية مؤكدة للمعنى، كما أنه أنتج وظيفة دلالية صوتية مؤيدة للإيقاع.

©Nigerian Army University Biu

مما سبق من النماذج يلاحظ تنوع التكرار عند الشاعر الكولخي، ولم يقف عند التكرار الحرفي أو اللفظي أو تكرار العبارة في البيت الواحد، بل تعداه إلى تكرار الكلمة أو العبارة في ابيات متوالية.

إذن، ما السر في ذلك؟ قد يكون السر وراء كل هذه التكريرات هو التأكيد والتعظيم للنبي صبى الله عليه وسلم. ويضاف إلى ذلك أن التكرار يساهم في خلق إيقاع موسيقي يجذب السامع ويعزز من جمالية النص الشعري وزيادة التأثير النفسي.

وأما القيم الفنية للموسيقى الشعرية ودلالاتها في ديوان "نور الحق"، فتكمن في إحداث الإيقاع والتناغم، حيث يخلق الوزن والقافية إيقاعا موسيقيا يجذب السامع، ويعزز من جمالية النص، وكما تساعد وسائل الإيقاع الداخلي في إثارة العواطف، وتحريك الوجدان، مما يعزز من تأثير قصائد الديوان، يضاف إلى ذلك أنها تساعد في تحقيق توازن وتناسق بين أجزاء قصائد الديوان، مما يعزز من تماسكها. وتجتمع هذه القيم لتجعل الموسيقى الشعرية عنصرا حيويا في التعبير الفني.

خاتمة:

تُعدّ هذه الدراسة جهداً نقدياً جيداً في مجال تحليل الموسيقى الشعرية في الأدب العربي الإفريقي، وقد نجحت في الكشف عن البنية الإيقاعية في ديوان "نور الحق"، وبيان دور الموسيقى الخارجية والداخلية في خدمة التجربة الشعرية عند الشيخ إبراهيم إنياس الكولخي.

وخلاصة القول، إنّ الدراسة توصّلت إلى نتائج عديدة، أهمها:

- كثافة الموسيقى الخارجية والداخلية في الديوان.
- هيمنة بحر الطويل على قصائد الديوان.
- كثرة التكرار بوصفه وسيلة تعبيرية وروحية.
- نجاح الشاعر في توظيف الإيقاع لخدمة المعنى المدحي.

عن العدل إلى رسول الله ﷺ، المؤلف: مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري (المتوفى:261هـ) ، المحقق: محمد فؤاد عبد الباقي، الناشر: دار إحياء التراث العربي – بيروت:.

12.المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المؤلف: أحمد بن محمد بن علي الفيومي ثم الحموي، أبو العباس (المتوفى:نحو 770هـ) ، الناشر: المكتبة العلمية – بيروت.

الهوامش والمراجع:

[i]. جراية، محمد رشدي، "**مجهودات الشيخ إبراهيم إنياس في نشر الإسلام والارتقاء به في منطقة السودان الغربي (من خلال سيرة حياته 1900– 1975م**"، مجلة جامعة الشهيد حمة لخضر بالوادي، الجزائر، عدد 1991م، متاح في: https://old.univ-eloued.dz

[ii]. بوهراوة، سميرة وتقرورت، شريفة، "**إبراهيم إنياس ودوره في نشر الإسلام بالسنغال خلال القرن 14هـ/20م**"، مذكرة لنيل شهادة الماستر في التاريخ، تخصص إفريقيا جنوب الصحراء"، جامعة الجيلالي بو نعامة– خميس مليانة، الجزائر، السنة الجامعية 2019/2018م، ص: 28

[iii]. القشّاط، محمد سعيد (الدكتور)، **أعلام من الصحراء**، الطبعة الأولى، دار الملتقى للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، 1997م، ص: 9

[iv]. إفريقيا، أخبار، "**شخصيات إسلامية في سطور/ الشيخ إبراهيم إنياس العالم المجدد مجهودات لنشر الإسلام في إفريقيا**"، صحيفة الخبر نيوز التشادية، عدد – 8 يناير، 2021م، زيارة 17– أكتوبر، 2023م، ص: 3، متاح في: http://alkhabar-journal.com/2021/01/08

[v]. رئيس رابطة خريجي الجامعات المغربية النيجيريين، "**الشمائل المحمدية في التراث الإفريقي الشيخ إبراهيم إنياس نموذجا**"، مجلة العلماء الأفارقة، بدون عدد، وبدون مكان الطباعة، بدون تاريخ، زيارة 2024/10/20م، متاح في: http://fm60a.org

[vi]. مجمع اللغة العربية، **المعجم الوجيز**، بدون عدد، وزارة التربية والتعليم، مصر، 1415هـ = 1994م، ص: 594

[vii]. البدري، كيرو، "**تعريف الموسيقى لغة واصطلاحا**"، جريدة لحظات، نشر 24– أكتوبر، 2024م، زيارة 2– سبتمبر، 2025م، متاح في: https://ne.nl7za.com/678684

©Nigerian Army University Biu

[viii]. التونجي، مُحَمَّد (الدكتور)، المرجع السابق، ص: 837

[ix]. سعيد، عبادة إبراهيم أحمد (الدكتور)، **القيم الموسيقية في الشعر العربي**، بدون عدد، بدون مكان الطباعة، بدون تاريخ، ص: 218

[x]. مصطفى، حسام، "**فن الأدب: موسيقى الشعر**"، نشر الخميس 7- فبراير، 2013م، متاح في: http://afafdgghk.blogspot.com/2013/02/blog-post_3603.html?m=1

[xi]. علي، فرحان (الدكتور)، الموقع السابق.

[xii]. النجّار، أحمد علي (الدكتور)، "**موسيقى الشعر العربي**"، مجلة واحة المعرفة، نشر 2023/6/16م، متاح في: www.almaerifa.net

[xiii]. ضيف، شوقي (الدكتور)، **في النقد الأدبي**، الطبعة التاسعة، دار المعارف- القاهرة، 2004م، ص: 97

[xiv]. الفاخوري، محمود، **موسيقى الشعر العربي**، بدون عدد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة حلب، 1416هـ = 1996م، ص: 170.

[xv]. سهايلية، الزهرة (الدكتوره)، "**دلالة الإيقاع الخارجي في شعر أبي القاسم الشابي، قصيدة (الاعتراف) أنموذجا**"، مجلة اللغة، الكتاب السادس- العدد الثاني، نشر 29- ديسمبرن 2021م، زيارة 28- أغسطس، 2025م، متاح في: https://allugah.com/?p=703

[xvi]. مُحَمَّد، أحمد سمير عبد الكريم، "**الموسيقى الخارجية عند علي بن المقرّب العُيُوني**"، المجلد 3، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الخامس والثلاثون، الجزء الثاني، جامعة قناة السويس – مصر، ديسمبر 2020م، ص: 13

[xvii]. عفيفي، عيسى مُحَمَّد إبراهيم (الدكتور)، "**الاتجاه الإسلامي في شعر النقاش؛ دراسة موضوعية وفنية**"، حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا، جامعة الأزهر، مصر، الجزء الثاني، العدد الثاني والعشرون، 2018م، ص: 1425.

[xviii]. عتيق، عبد العزيز (الدكتور)، المرجع السابق، ص: 18.

[xix]. الفاخوري، محمود، المرجع السابق، ص: 165

[xx]. الوجي، عبد الرحمن، **الإيقاع في الشعر العربي**، الطبعة الأولى، دار الحصاد، دمشق، 1989م، ص: 50.

[xxi]. الشايب، أحمد (الدكتور)، المرجع السابق، ص: 322.

[xxii]. أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952م، ص: 57.

[xxiii]. الكولخي، إبراهيم إنياس (الشيخ)، المصدر السابق، حرف الألف، ص: 190.

[xxiv]. المصدر نفسه، حرف الألف، ص: 191.

[xxv]. المصدر نفسه، حرف الفاء، ص: 208.

[xxvi]. عتيق، عبد العزيز (الدكتور)، **في البلاغة العربية: علم المعاني – البيان – البديع**، بدون عدد، دار النهضة العربية، بيروت، بدون تاريخ ، ص: 143.

[xxvii]. تعلم، "**الزحاف والعلة في علم العروض: الفروق وأنواعهما وأثرهما في الشعر**"، موقع منصة تعلم، نشر 11- أغسطس، 2025م، متاح في: https://t3lm.com/blog/zahaf-and-illah-in-arabic-prosody

[xxviii]. وجيه، مأمون عبد الحليم (الدكتور)، المرجع السابق، ص: 28.

[xxix]. وجيه، مأمون عبد الحليم (الدكتور)، المرجع السابق، ص: 283.

[xxx]. فتحي، إبراهيم، **معجم المصطلحات الأدبية**، الطبعة الأولى، التعاضدية العمالية، صفاقي- الجمهورية التونسية، 1986م، ص: 270.

[xxxi]. وجيه، عبد الحليم مأمون (الدكتور)، المرجع السابق، ص: 305.

[xxxii]. حقّي، عدنان، المرجع السابق، ص: 149

[xxxiii]. المرجع نفسه، ص: 150.

[xxxiv]. عتيق، عبد العزيز (الدكتور)، المرجع السابق، ص: 112.

[xxxv]. الأسدي، كريم مرزة، "**علم القوافي: (الروي) وتشعباته**"، صحيفة المثقف، نشر 9- أكتوبر، 2025م، متاح في: www.almothaqaf.com/opinions-3/64682

[xxxvi]. أنيس، إبراهيم (الدكتور) وآخرون، المرجع السابق، ص: 258.

[xxxvii]. الكولخي، إبراهيم إنياس (الشيخ)، المصدر السابق، حرف الألف، ص: 190.

[xxxviii]. المصدر نفسه، حرف الحاء، ص: 199

[xxxix]. الموسوعة، المرجع السابق، حرف الهمزة.

[xl]. سمّاعين، أحمد عبد الرحمن (الدكتور)، "**الموسيقي الشعرية في شعر عيسى عبد الله**"، المجلة العلمية لكلية اللغة العربية بأسيوط، العدد الثاني والأربعون، الإصدار الثاني، الجزء الثالث، 1445هـ = 2023م، ص: 2118.

[xli]. الوجي، عبد الرحمن، المرجع السابق، ص: 74

[xlii]. مُحَمَّد، سيّد أحمد عبد الرحمن (الدكتور)، "**جماليات التشكيل الموسيقي في البناء الشعري عند الجرجاني**"، مجلة العلوم الإنسانية

©Nigerian Army University Biu

والطبيعية، جامعة الجوف، المملكة العربية السعودية، نشر 1- مارس، 2024م، متاح في: http://www.hnjournal.net/en/5-3-4/

[xliii]. يهوذا، أمين، **بنية القصيدة في ديوان "سير القلب" للشيخ إبراهيم إنياس الكولخي**، الطبعة الأولى، مستشارية التزكية للتربية والتعليم، ، 1411هـ = 2015م، ص: 90.

[xliv]. الميداني، عبد الرحمن بن حبنّك، **البلاغة العربية: أسسها، وعلومها، وفنونها، وصور من تطبيقاتها، بهيكل جديد من طريف وتليد**، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، دار القلم، دمشق، 1416هـ = 1996م، ص: 485

[xlv]. الصابوني، مُحَمَّد ضياء الدين، **الموجز في البلاغة والعروض**، بدون عدد، دار الصابوني، القاهرة – مصر، 1411هـ، ص: 73

[xlvi]. الهاشمي، أحمد (السيّد)، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، تحقيق مُحَمَّد رضوان مهنا، الطبعة الأولى، مكتبة الإيمان بالمنصورة، مصر، 1420هـ=1999م، ص: 311

[xlvii]. طبانة، بدوي (الدكتور)، **معجم البلاغة العربية**، الطبعة الثالثة، دار المنارة – جدّة، 1408هـ = 1988م، ص: 136

[xlviii]. المرجع نفسه، ص: 136.

[xlix]. المرجع نفسه، ص: 137

[l]. أنيس، إبراهيم (الدكتور) وآخرون، المرجع السابق، ص: 730

[li]. الكولخي، إبراهيم إنياس (الشيخ)، المصدر السابق، حرف الألف، ص: 191

[lii]. المصدر نفسه، حرف الهاء، ص: 196

[liii]. مجمّع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، الجزء الثاني، الطبعة الرابعة، مطبعة الشروق الدولية، القاهرة، 1425هـ = 2004م، المرجع السابق، حرف الذال، ص: 247.

[liv]. الشيمي، وفاء ممدوح فتحي رياض، "**الموسيقي الداخلية والخارجية في ديوان قاضي برهان الدين**"، مجلة كلية الآداب، جامعة سوهاج، العدد الثاني والستون، الجزء الأول، يناير 2022، ص: 291.

[lv]. شعيب، ابن عبد الله أحمد، **بحوث منهجية في البلاغة العربية**، الطبعة الأولى، دار ابن حزم، بيروت – لبنان، 1429هـ= 2008م، ص: 415

[lvi]. الهاشمي، أحمد (السيّد)، المرجع السابق، ص: 316

[lvii]. المرجع نفسه، ص: 319

[lviii]. الرّزوق، هدية، الموقع السابق.

[lix]. شعيب، ابن عبد الله أحمد، المرجع السابق، ص: 426

[lx]. الكولخي، إبراهيم إنياس (الشيخ)، المصدر السابق، حرف الألف، ص: 190

[lxi]. المصدر نفسه، حرف الباء، ص: 192

[lxii]. المصدر نفسه، حرف الخاء، ص: 211

[lxiii]. عتيق، عبد العزيز (الدكتور)، **في البلاغة العربية: علم المعاني – البيان – البديع** ، المرجع السابق، ص: 494.

[lxiv]. شعيب، ابن عبد الله أحمد، المرجع السابق، ص: 345.

[lxv]. المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[lxvi]. الرّزوق، هدية، " الموقع السابق.

[lxvii]. الكولخي، إبراهيم إنياس (الشيخ): **مجموعة دواوين "نزهة الأسماع والأفكار في مديح الأمين ومعاني المختار"، (ديوان نور الحق في مدح الذي جاء بالصدقّ)** الطبعة الثالثة، دار الفكر، بيروت – لبنان، 1386هـ، حرف الألف، ص: 190.

[lxviii]. المصدر نفسه، حرف الألف، ص: 191

[lxix]. المصدر نفسه، حرف الدال، ص: 195

[lxx]. المصدر نفسه، حرف الياء، ص: 202

[lxxi]. مجمّع اللغة العربية، المرجع السابق، ص: 531.

[lxxii]. الهاشمي، أحمد (السيّد)، المرجع السابق، ص: 188.

[lxxiii]. طبانة، بدوي (الدكتور)، المرجع السابق، ص: 573

[lxxiv]. السيّد، عبد الفتّاح محمّد سالم صالح، "**التكرار وعلاقته بالنصّ الشعري: شعر لسان الدّين بن الخطيب أنموذجا**"، مجلّة أنساق، المجلّد 7، العدد 2، كلّية الآداب والعلوم، دار نشر جامعة قطر، 2023م، ص: 14.

[lxxv]. الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، الطبعة الخامسة، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، 1978م، ص: 264.

[lxxvi]. بن رشيق، أبي علي الحسن القيرواني، المرجع السابق، الجزء الثاني، ص: 73.

[lxxvii]. المرجع نفسه، الجزء الثاني، ص: 76.

[lxxviii]. المرجع نفسه، ص: 77.

[lxxix]. السيّد، عبد الفتّاح محمّد سالم صالح، المرجع السابق، ص: 14.

[lxxx]. طبانة، بدوي (الدكتور)، المرجع نفسه، ص: 574.

[lxxxi]. بلاوي، رسول (الدكتور)، "**ظاهرة التكرار ودلالاتها النفسية في شعر الدكتور علي عبد المجيد البديري**"، صحيفة المثقف، نشر 2018م، زيارة 27- سبتمبر، 2025م، متاح في: https://almothaqaf.com/readings-5/9

©Nigerian Army University Biu

[lxxxii] . بوغاغة، عبلة (طالبة دكتوراه) ومدور، عيسى (الدكتور)، " **التكرار في شعر محمد جربوعة**"، مجلة المدوّنة، المجلد 10، العدد 01، ماي 2023م، ص: 934.

[lxxxiii]. الكولخي، إبراهيم إنياس (الشيخ)، المصدر السابق، حرف الألف، ص: 190

[lxxxiv]. المصدر نفسه، حرف الألف، والصفحة نفسها.

[lxxxv] . المصدر نفسه، حرف الألف، ص: 191.

[lxxxvi]. الهاشمي، أحمد (السيّد)، **القواعد الأساسية للغة العربية**، تحقيق عماد زكي البارودي، بدون عدد، المكتبة التوفيقية، مصر، بدون تاريخ، ص: 279.

[lxxxvii]. الهاشمي، أحمد (السيّد)، **القواعد الأساسية للغة العربية**، المرجع السابق، ص: 278.

[lxxxviii] . الكولخي، إبراهيم إنياس (الشيخ)، المصدر السابق، حرف الهاء، ص: 196.

[lxxxix]. الهاشمي، أحمد (السيّد)، **القواعد الأساسية للغة العربية**، المرجع السابق، ص: 307.

[xc]. الكولخي، إبراهيم إنياس (الشيخ)، المصدر السابق، حرف الواو، ص: 197.

[xci]. المرجع نفسه، ص: 939.

[xcii] . بلاوي، رسول (الدكتور)، الموقع السابق.

[xciii] . السيّد، عبد الفتّاح محمّد سالم صالح، المرجع السابق، ص: 18.

[xciv]. الكولخي، إبراهيم إنياس (الشيخ)، المصدر السابق، حرف الألف، ص: 191

[xcv]. المصدر نفسه، حرف الجيم، ص: 194

[xcvi]. المصدر نفسه، حرف الهاء، ص: 196

[xcvii]. المصدر نفسه، حرف الواو، ص: 197

[xcviii]. المصدر نفسه، حرف الألف، ص: 192

[xcix] . السيّد، عبد الفتّاح محمّد سالم صالح، المرجع السابق، ص: 20.

[c]. بلاوي، رسول (الدكتور)، الموقع السابق.

[ci]. الكولخي، إبراهيم إنياس (الشيخ)، المصدر السابق، حرف الألف، ص: 192

[cii]. المصدر نفسه، حرف الباء، ص: 193

[ciii]. المصدر نفسه، حرف النون، ص: 206

©Nigerian Army University Biu