East African Scholars Journal of Education, Humanities and Literature

OPEN ACCESS

Abbreviated Key Title: East African Scholars J Edu Humanit Lit
ISSN: 2617-443X (Print) & ISSN: 2617-7250 (Online)
Published By East African Scholars Publisher, Kenya

Volume-4 | Issue-12 | Dec- 2021 | DOI: 10.36349/easjehl.2021.v04i12.003

Original Research Article

التجديد الشكلي في ديوان جالو: الموسيقى الخارجية نموذجا إعداد

(Dr. Abubakar Adamu Masama & Muniru Muhammad Bakura) الدكتور أبوبكر آدم مساما، ومنير محمد بكورا

الجامعة الفيدرالية غسو ولاية زمفرا – نيجيريا
قسم اللغة العربية

Article History
Received: 05.11.2021
Accepted: 09.12.2021
Published: 13.12.2021

Journal homepage:
https://www.easpublisher.com

Quick Response Code

ملخص البحث:

وضع العلماءُ النحوَ لإقامة الإعراب، والصّرفَ لحفظ الأبنية، وحصّنوا الألفاظ بالمعاجم، وجعلوا للشعر ميزانا يُعرف به صحيحه من مكسوره، فالشعر إذن جوهره الوزن. وإذا أنعمنا النظر إلى الشعر العربي النيجيري القديم أدركنا أنّ الموسيقى الشعرية تتكامل فى أقدم صوره، فالقصيدة منه تتألّف من أبيات تتحد في وزن واحد وقافية واحدة، بحيث لا يفتتحها الشاعر ببيت إلاّ وتتوالى الأبيات بعده على نفس وزنه وقافيته. وليس من شكّ أنّ الشاعر إبراهيم جالو في استخدام هذه الأوزان والقوافي مقلّد، صار على منهج سلفه الشعراء النيجيريين القدامى، إلاّ أنّ تقليده لم يمنعه من إدخال عناصر تجديدية في شكل القصيدة، ومن هذا المنطلق فإن المقال يهدف إلى دراسة نماذج من تلك العناصر التجديدية الواردة في ديوانه، لإبراز ما بذله من قصارى جهد في تطور وتجديد شكل القصيدة العربية النيجيرية. وقد جاء البحث في هيكله على العناصر التالية: مفهوم التجديد عند النقاد العرب القدامى والمحدثين - نبذة تاريخية عن الشاعر إبراهيم جالو - الاتجاه التقليدي في الموسيقى الخارجية لدى الشاعر جالو - الاتجاه التجديدي في الموسيقى الخارجية لدى الشاعر جالو – الخاتمة - قائمة الهوامش والمراجع.

الكلمات المفتاحية: التجديد الشكلي، الشعر العربي، نيجيريا

Copyright © 2021 The Author(s): This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **4.0 International License (CC BY-NC 4.0)** which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial use provided the original author and source are credited.

أساسيات البحث:

أ - مشكلة البحث:

مشكلة هذا البحث تكمن في الوقوف على صور من ملامح التجديد الشكلي وحسن استخدامها في ديوان الدكتور إبراهيم جالو جالنغو الشاعر العربي النيجري في المعاصر، بالتحاكم إلى مقاييس أدبية نقدية.

ب - فرضيات البحث:

تظهر فرضيات هذه الدراسة في الإجابة عن الأسئلة التي كانت المنطلق الأساس لفكرة البحث، ومنها:

* ما مفهوم التجديد عند النقاد العرب القدامى؟
* هل يختلف مفهوم التجديد عند النقاد العرب المحدثين؟
* متى وأين ولد الشاعر إبراهيم جالو؟
* هل تطرق الشاعر في ديوانه إلى ظواهر تجديدية في الموسيقى الخارجية؟
* ما مدى جمال هذه العناصر التجديدية الشكلية في ديوان الشاعر؟

ج - أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى إلقاء الضوء عن دور الشاعر العربي النيجيري الدكتور إبراهيم جالو جالنغو في الحفاظ على الشعر العربي التقليدي الموروث كابرا عن كابر، وأن هذا التقليد لم يمنعه من استخدام صور من ملامح التجديد الشكلي في بعض قصائد ديوان.

د - أهمية البحث:

أنها دراسة أدبية عروضية تحليلية من شأنها، ومن أهميتها أنها تساعد القارئ في فهم تلك النصوص الشعرية العربية النيجيرية فهما دقيقا.

ه - حدود البحث:

إن حدود هذه البحث ترجع إلى مضمون عنوانه؛ "التجديد الشكلي في ديوان جالو: الموسيقى الخارجية نموذجا" فالبحث قاصر في حدود دراسة أدبية عروضية تحليلية لصور من ملامح التجديد الشكلي في ديوان الشاعر من خلال الموسيقى الخارجية.

و - منهجية البحث:

ويستخدم هذا البحث المنهج التحليلي الوصفي، وذلك لما تقتضيه طبيعة الموضوع.

ز - هيكل البحث:

ويتكون البحث من العناصر الآتية:

***Corresponding Author:** Yustina Nonci L. Leo

* مفهوم التجديد عند النقاد العرب القدامى والمحدثين.
* نبذة تاريخية عن الشاعر إبراهيم جالو.
* الاتجاه التقليدي في الموسيقى الخارجية لدى الشاعر جالو.
* الاتجاه التجديدي في الموسيقى الخارجية لدى الشاعر جالو.
* الخاتمة.
* قائمة الهوامش والمراجع.

الدراسات السابقة:

نشرت دراسات علمية ذات الصلة بهذا الموضوع، وأما عن المقالات المقدمة في المؤتمرات الدولية، والمنشورة في المجلات العلمية فمنها: "التجديد الموضوعي في الشعر العربي النيجيري: شعر الوصف أنموذجا"، للباحث النيجيري الدكتور أبوبكر آدم مساما، قسم اللغة العربية جامعة عثمان بن فودي، صكتو نيجيريا. قدمها الباحث في المؤتمر الدولي الثالث للدراسات العربية والإسلامية بماليزيا، عام 2016م. ونشرت إلكترونيا في مجلة المؤتمر على الموقع التالي: http://worldconferences.net

اتفق الباحثان في موضوع التجديد، وافترقا في أن البحث السابق عبارة عن دراسة أدبية في التجديد الموضوعي. حيث يميل هذا البحث إلى دراسة أدبية عن التجديد الشكلي. وفترقا كذلك في المادة الدراسية فإن البحث السابق اتخذ شعر الوصف النيجيري نموذجا، حيث اتخذ هذا البحث مادته من ديوان الشاعر إبراهيم جالو محمد جالنغو نموذجا.

مفهوم التّجديد عند النّقاد القدامى والمحدَثين:

وقد ذكر الباحثون أنّ مفهوم " التجديد" من أبرز المفاهيم التى نقع عليها في النّقد العربي القديم، فقد عالج التّراث النّقدي القديم ذلك المفهوم معالجة تتّفق مع ما أحاط به من ظروف وإمكانات ثقافية، على أنّنا لا نجد هذا المفهوم في التّراث النّقدي القديم عند العرب بصورته الحديثة التى طرحها المحدَثون، فالمتمعّن في ذلك التّراث النّقدي لا يعثر على هذا المفهوم بتسميته الحديثة بل يمكن أن يتلمّس له حضورا واضحا في بعض القضايا النّقدية، كالسّرقات والمصطلحات المنبثقة عنها والمصاحبة لها، فيعثر على قضايا وإشكالات أثارها ذلك المفهوم أفرزت جملة من المصطلحات التى حملت إشارات من شأنها أن تكشف عن التجديد وتوضّح بعض جوانبه. (صباح حسن عبيد التميمي، 1433ه/2012، ص: 1)

ومن تلك المصطلحات التى تكشف عن الإشارات التى ضمنها فيها النّقاد القدامى عن مفهوم "التّجديد" والتى توضّح بعض جوانبه وتعطي صورة جزئية عنه: حسن الأخذ – والتوليد. أمّا "التّجديد" فإنّه من القضايا والظّواهر والمصطلحات والمفاهيم التى ظهرت في الدراسات النّقدية الحديثة بصورة أخرى، فصارت قيد أنظار الدارسين العرب المحدثين، ومن الذين أسهموا في تحديد مفهومه عبد المحسن بدر فقد ذهب إلى أن "التجديد" في الأدب يعني أن يتغيّر الأدب ويتطوّر؛ ليصبح قادرًا على التلاؤم مع تغيّر العلاقات في مجتمع من المجتمعات، وأنّ المتغيرات الجديدة تفرض تغيّر الأدب بما يتلاءم معها. (عبد المحسن بدر وآخرون، 1979م ، ص: 147)

وتبعه في ذلك محمد التّركى التّاجوري حيث يقول:" التجديد يعني التّغيير والتّطوير في المعروف من الأساليب والمناهج التي يسير عليها الأدب والفنّ والفكر في القوالب والمضامين، على ضوء ما تتطلّبه الحياة الاجتماعيّة من تفاعل ومتطلبات يقتضيها التقدّم العلمي والتطوُّر الاجتماعي الذي لا يقبل إلاّ ما يجري في عصره من مفاهيم ". (محمد التركي التاجوري، 2007، ص: 177)

ومن النّقاد المحدثين الذين التفتوا إلى هذه القضيّة نافع محمود حيث قرّر:" أنّ "التجديد" لا يعني تجاهل التراث الشعري والفكري للأمّة، والبدء من نقطة الصفر، بل "التجديد" الحقّ الذي يكون عن بصيرة ووعي هو الذي يعمد إلى هضم التراث، واكتشاف كلّ جوانبه المضيئة، ثم البدء بالتجديد من أبعد نقطة وصل إليها ذلك التراث، فالتراث مجالُ "التجديد" ومادته الأولى". (نافع محمود، 1990م، ص: 116)

وفي ضوء ما تقدّم من أقوال النّقاد والدارسين المحدثين حول مفهوم "التجديد" يمكن القول بأنّ "التجديد" عند النقاد المحدثين يتمثّل في إعادة النظر في الموروث، وبعثه من جديد بلغة شعرية جديدة تواكب ما جدَّ في العالم وتُماشيه، وأنّ للمجتمعات دورا كبيرا في بناء حركات التجديد والنّهضة الأدبية، إذ ربطت أقوالهم مفهوم "التجديد" بالواقع الاجتماعي والظروف الاجتماعية التي يعيشها المجدّد، ورأوا أنّ أيّ "تجديد" يحدث في الأدب لا يمكنه أن يقطع الصلة بالتطوّر والتجديد الحاصل في ميادين الحياة الاجتماعية، وينمو بمعزل عنها، بل أنّ "التجديد" الحقّ هو الذي يُعَضِّد علاقته بالمجتمعات ويحاكي تطوّراتها المستمرة في كل عصر، لا سيَّما أنّ الأساس الاجتماعى يربط بين العمل الفنّي وظروف الحياة القائمة، وفي خلال هذا الرّبط تظهر قيمة ذالك العمل.

نبذة تاريخية عن الشاعر إبراهيم جالو محمد جالنغو:

هو أبو ياسر إبراهيم بن محمد بن أبى بكر بن محمد غَنَا، اشتهر بلقبه (جَالُو). جالو كلمة فلاتية معناها: إنسانٌ غالبٌ. (مقابلة شفهية مع الشاعر نفسه في بيته يوم الجمعة 14 - 3 - 2013م) أما نسبه من جهة والده؛ فإنه ينتمي إلى قبيلة كَانُورِي. قدم جدّه الأعلى محمد غَنَا من مَيدُغُري ونزل بقرية أَلْقَالِيرِي في ولاية بَوشِي فاستوطنوها، ثم واصل والد الشاعر محمد نَتَّالاَ هو وجماعته السير حتى استقروا في قرية جَشّ- موري عاصمة حكومة محلية كَرمْ لاَمِيطُو ولاية تَرَابَا حاليا، على بعد كِيلُومِتَرَين من مدينة جَالِنْغُو. وأما والدته حواء بنت يونس؛ فينتمي نسبها إلى قبيلة فُلاَّتَه، من ولاية غُمْبِي. اشتهرت بالعبادة والعفّة ورجاحة العقل وسداد الرأي فهي قانتة لله، ومطيعة لزوجها، إلا أنّها توفيت وابنها إبراهيم جالو محمد في سن الطفولة.

ولد إبراهيم جالو محمد جَالِنْغُو يوم الاثنين الرابع من شهر رجب عام 1380هـ الموافق لـ عام 1960م، في قرية جَشّ - مُوري عاصمة حكومة محلية كَرمْ لاَمِيطُو ولاية تَرَبَا شمال نيجيريا حاليا.

لقد شارك الشيخ إبراهيم جالو محمد جَالِنْغُو ولا يزال يشارك في حركة الإنتاج والتأليف، بدأ التأليف منذ شرخ شبابه، وأنتج إنتاجات عديدة تناول فيها مسائل علمية مختلفة دلّت على غزارة علمه وفكرته الثاقبة، ومن إنتاجاته الشعرية ديوانه الموسوم بـ (لسان الشعب). (مساما أبوبكر آدم (الدكتور) 2017م، ص: 4-40)

الاتجاه التقليدي في الموسيقى الخارجية لدى الشاعر جالو:

وإذا ما رجعنا إلى ديوان الشاعر جالو نلاحظ دقّة توزيع القصائد على بحور وقواف مناسبة، فنراه يؤثر الوزن على وزن وقافية على أخرى، فنراه يستخدم الكامل والبسيط لإظهار الحزن والقلق والأسى ولإراقة الدموع على فضائل افتقدت بفقدان العلماء الأجلاء وكبار الشيوخ والدعاة المخلصين، فقد استخدمهما لمكانتهما بين البحور الشعرية إذ يستطيع بواسطتهما أن يشيد بمكانة مفقوديه بين أمتهم ويقدّر فضائلهم وأن يدافع عن عقيدتهم ومذهبهم السلفي، كما هو ظاهر في تائيته في رثاء شيخه وأستاذه فضيلة الشيخ أبى بكر محمود جُومِي، ورائيته التى رثى بها فضيلة الشيخ عمر الفلاته بالمدينة المنورة، وقد استخدمهما حينا لإظهار الشكوى والهموم وإبداع اللوعة والإنفعال تجاه سياسة الغرب المظلمة نحو الإسلام والمسلمين في العالم خصوصا الشرق الأوسط، ويبدو ذلك جليّا في قصيدته: " من هموم الأمة" والتى تعكّس شعور الشعوب الإسلامية المشحون بغاية الحزن الناجم عمّا يعانونه من التهميش والاضطهاد والضغوط المستمرة من القوى الشريرة المهيمنة على العالم اليوم، ولاميته في رثاء "كَابُول" المعنونة بـــ " دمعات مع الشعب الأفغاني" والتى تصوّر عاطفة الشاعر الحزينة على ما أصاب مدينة كابول عاصمة جمهورية أفغانستان من تدمير وتشريد وتقتيل، وانفرد الكامل لدى لتصوير عاطفته الوطنية في قصيدة له "أزكى السلام عليك يا نيجيريا" . وأفرد البسيط لإظهار عاطفته القويّة تجاه ممدوحيه آل السعود وآل الشيخ في ديار المملكة العربية السعودية. وأما الوافر فقد بنى الشاعر عليه قصائده في الردّ على الخصوم وشعره المذهبي، كما هو واضح في قصيدته " حبّ الصحابة من الإيمان وبغضهم من الكفران" والتى هى عبارة عن الردّ على الشيعة الرافضة في عقيدتهم نحو الصحابة لا سيّما أبى بكر الصديق وعمر الفاروق رضى الله تعالى عنهما، وميميته. في الردّ على قصيدة أبى بكر غُنَيْمِي – شاعر الصوفية – التى هجا فيها عقيدة السلفية والداعين إليها المدافعين عنها خصوصا الداعية المشهور فضيلة الشيخ أبى بكر محمود جُومِي.

كما استعمل الرّجز لبكاء بعض الفقيدين وتأبينهنهم، وذلك في ميميته التى رثى بها المفتي العام في الديار السعودية سماحة الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز تغمّده الله تعالى بواسع رحمته، وقصيدته المقصورة المزدوجة في رثاء الشيخ الفاضل والواعظ الفصيح فضيلة إبراهيم بَاوَا مَيْشِنْكَافَا، واسعمل المتقارب لإظهار خطتّه المثلى في الاعتذار كما وصفها النقاد، وذلك في ميميته التى كتبها إلى صديقه الأخ الفاضل عمار بن محمد سَانِي بن عبد الكريم متعذّرا إليه من تأخّره عن الردّ على بعض الرسائل الأخوية التى أرسلها إليه، كما بنى عليه الردّ المرير على الخصوم حينا آخر وذلك في بائيته التى قالها في الردّ على رئيس جنوب أفريقية الأسبق Nalson Mandela لمّا اعترض بشدّة على تنفيذ حكم الإعدام في حقّ المجرم الكاتب Ken Saro Wiwa وشنّ حملة شديدة على الحكومة النيجيرية.

وأما السّريع فقد استخدمه الشاعر في المديح لتصوير عاطفته الصادقة نحو ممدوحه في غاية السرعة، كما حدث في لاميته في مدح شيخه وأستاذه فضيلة الشيخ محمد بن عبد الله زربان الغامدي بمناسبة إهدائه إليه قصيدته " الدّموع الجمّة على فقيد الأمّة"، حيث أطال الشاعر في بكاء الشيخ إبراهيم بَاوَا مَيْشِنْكَافَا وذلك في ميميته الواردة على البحر الطّويل. (مساما أبوبكر آدم (الدكتور)، 2017م، ص: 70 – 122)

والحاصل أنّ الشاعر إبراهيم جالو محمد قد أكثر من استعمال الكامل في ديوانه وقد نظم منه خمس قصائد ويليه في نسبة الاستعمال البسيط والوافر وللشاعر في كلّ منهما ثلاث قصائد، ويأتي بعدهما الرّجز والمتقارب وله في كلّ منهما قصيدتان، وأما السّريع والطويل فله في كلّ منهما قصيدة واحدة.

وأما "القافية" فهى في اللغة مؤخَّر العنق، وفي اصطلاح أهل الفنّ هى آخر البيت سواء أكانت الكلمة الأخيرة منه على زعم "الأخفش"، أو كما قال الخليل: هي من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذى قبله، وعليه تكون القافية: إمّا كلمة أو أكثر من كلمة أو بعض كلمة. (أحمد الهاشمي، 2007/1428، ص: 96)

وأمّا "الرّويّ" فهو الحرف الصحيح آخر البيت الذى تُبنى عليه القصيدة، فتنسب إليه فيقال قصيدة جيمية، أو واوية، أو نونية، إن كان حرفها الأخير جيما، أو واوا، أو نونا. وهو إما ساكن أو متحرّك. ولا يكون هذا الحرف حرف مدّ ولا هاء.

وقد التزم الشاعر إبراهيم جالو محمد قيود القافية التقليدية المعروفة في معظم قصائده، فبَنَى قصائد ديوانه على الحروف الصحيحة المناسبة، منها: الباء – الراء - اللام – الميم – النون – الهاء. وأمّا الراء واللام والميم فقد بنى الشاعر على كلّ منها أربع قصائد، وله نونيتان، وكان له في كلّ من الباء والهاء قصيدة.

وقد أصاب الشاعر في اختيار الأوزان والقوافي المناسبة لمعاني قصائده، بناء على أنّ: ".. أبلغ الأوزان ما لائم الموضوع وعاطفته، وذلك يوجب على الناقد أن ينظر إلى النص، ومدى صلته بالمعاني والأوزان فيكسب النظم قوّة وجمالا." (أغاكا عبد الباقي شعيب (البروفيسور)، 1421ه/2000م، ص: 83)

فأوّل ما نلاحظه في خصائص أوزان الشاعر هو أنّه حافظ في معظمها على أوزان الخليل المألوفة فلا نكاد نجد له قصيدة خارجة على الإطلاق عن تلك الأوزان المعروفة، ولكنّه هاجر بعض الأوزان مثل البسيط المنهوك، ومجزوء المتقارب، والمقتضب، والمضارع. إذ أنّها بحور شهوانية نغماتها لا تكاد تصلح إلاّ للكلام الذى قُصد منه قبل كلّ شئ أن يُتغنّى به في مجالس السكر والرّقص المتهتك المخنث، وأنّ القارئ لو تأمّلها جميعا لوجد في نغمها شيئا يشعر بالشهوانية ولسمع من فقرات تفاعيلها موسيقى ذات لون جنسي.

وكذلك المديد إذ هو وزن ضعيف لا يوجد في أكثر دواوين الفحول. والطبقة الأولى أي امرؤ القيس وزهير والنابغة والأعشى، في بعض الرّوايات. ليس في ديوان أحدهم مديد. (المعري أبو العلاء، أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي، 1356ه، ص: 64)

الاتجاه التجديدي في الموسيقى الخارجية لدى الشاعر جالو:

بالرجوع إلى ما سبق ذكره ندرك إدراكا جليا أن الشاعر جالو قد اهتمّ بالإيقاع الصوتي بالغ الاهتمام، فغالب أبيات قصائده متساوية في الوزن لإثراء الإيقاع الجميل، وفي نظام كلّ تفعلة تتوالى حركاتها وسكناتها ويراعي المطابقة بين الكلمات حتى تضفي هذه التفعيلات على الشعر نغما موسيقا خاصا، بل إنّ حسن اختيار البحور والأوزان لدى الشاعر يحقّق التلاؤم بينها وبين موضوع القصيدة ويوثق الصلة بين الأجزاء والتفاصيل.

وليس من شكّ أنّ الشاعر في استخدام هذه الأوزان والقوافي مقلِّد، صار على منهج سلفه الشعراء النيجيريين القدامى، إلاّ أنّ تقليده لم يمنعه من إدخال عناصر تجديدية في الأوزان والقوافي إذ بذل قصارى جهده في تطوير هذا الفنّ محاولا الخروج على نظام القصيدة ونظام الوزن الواحد والقافية الواحدة المعروف، حيث أنشد قصيدة مقصورة مزدوجة من الرجز.

ويعدّ الازدواج أو تغيّر القوافي والأوزان في القصيدة الواحدة تجديدا وتطويرا في الشعر العربي النيجيري، إذ لم يكن مألوفا لدى الشاعر النيجيري قبل القرن العشرين الميلادي، إلاّ ما كان من المنظومات العلمية العامّة والتى ألّفت لتسهيل حفظ قواعدها على المتعلمين.

وأنّ حدود هذا المقال وطبيعته تفرض على الباحث الوقوف على هذه الظاهرة التجديدية الشكلية الواردة في ديوان إبراهيم جالو محمد ودراستها دراسة فنّية تهدف إلى إلقاء ضوء عن الموسيقى الخارجية وذلك بالنظر في أوزانها وقوافيها وما طرأ عليها من زحافات وعلل على النحو التالي:

نص القصيدة:

يَا "بَاوَا"إنّي بَعدَ مَوْتِكَ فِي جَوَى * لَارَوحَ لِي فَرْدًا ولاَ فِي مُلْتَقَى
جَاهَدْتُ أَنْ أجِدَ الخَلَاصَ مِنْ الأَسَى * فَوَجَدْتُ أَنْ لَيس المَفَرَّ مِنَ الجَوَى
كَيْفَ التَّقَلُّتُ مِنْ عَرَاقِيلِ البَلَا * عَمَّ المَدَائنَ مِثْلَمَا عَمَّ القُـــــرَى
مَاطَابَ لِي عَيشٌ ولَا نِلتُ المُنَى * كَيْفَ المَعِيشةُ غِبْتَ عَنَا فِي الثَّرَى
أيَطِيبُ عَيشُ بَعدَ أنْ مَاتَ الفَتَى * مَلَكَ القُلُوبَ بِعِلْمِهِ لَا بِالعَصَا
نَالَ المَحَبَّةَ والمَوَدَّةَ والغِنَى * أعْنِي غِنَى النَّفسِ الَّذِي سِمَةُ التُّقَى
بَلَغَ المُنَى مُنذُ البِدَايَةِ والعُلَا * فِي العِلمِ مَا عَاشَ الحَيَاةَ عَلى سُدَى
نَجْمٌ إذَا حَضَرَ التَّجَمُّعَ واسْتَوَى * وَسَطَ المَنَابِرِ خَاطِبًا أهْلَ النُّهَى
سَهْلٌ عَلَى الأَحْبَابِ طَلَّابِ الهُدَى * صَعْبٌعَلَى الأَعْدَاءِأَصْحَابِالرَّدَى
تَبًا لِمَنْ عَادَاهُ واخْتَارَ الفِرَى * وَمَشَى عَلى نَهْجِ الضَّلَالةِ والهَوَى
الرُّوسُ هُم قَتَلُوهُ حِينَ بَغَوا عَلى * الشِّيشَانِ وَارْتَكَبُوا المَجَازِرَ فِي القُرَى
الغَربُ هُم قَتَلُوهُ ظُلماً فِي الدُّجَى * وَتَآمَرُوا سِرًّا مَعَ الرُّوسِ العِدَا
أَيَعيشُ والشِّيشَانُ فِي قَلْبِ الثَّوَى * وَالمُعْتَدُونَ الرُّوسُ نَالُوا المُبْتَغَى
نَصْرَاكَ يَارَبَّ الثُّرَيَّا وَالسُّهَا * يَا نَاصِرَ العَبْدِ المُقَاتِلِ فِي الوَغَى
رَبَّاهُ فالشِّيشَانُ هَاجَمَهُمْ عِدَا * أَيْدُهُمُ بالجُندِ يَارَبَّ الْوَرَى
رَبَّاهُ قَدْ سَئِمَ الذَّرَارِي مِنْ بُكَا * عَوِّضْهُم بالضحْكِ يَا مَنْ يُرْتَجَى
إنِّي أقُولُ لِمَنْ أرَادَ القَهْقَرَى * مَهْمَا سَعَيْتَ فَلَنْ تَدُومَ لَكَ الدُّنَا
للهِ دَرُّكَ "بَاوَا" مِنْ قَمْعِ الهَوَى * وَإقَامَةِ النَّهْجِ السَّلِيمِ المُجْتَبَى
للهِ دَرُّكَ مَا بَدَتْ نُجُمُ السَّمَا * وَضَّاءَةً فِي اللَّيلِ مِنْ قِمَمِ العُلَى
شَهِدَتْ لكَ الجَمْعُ المُعَظِّمُ بِالتُّقَى * فِي يَومِ شَيِّعَكَ الأُلُوفُ إلَى العَرَا
كُلٌّ أتَى يَدْعُو وَيُبْلِي بِالعَزَا * وَيَقُولُ صَبْرًا أهْلَ بَيْتٍ مُبْتَلَى
صَبْرًا جَمِيلًا نِلْتُمُ كُلَّ المُنَى * إنّ الصَّبُورَ عَلَى النَّوَازِلِ يُصْطَفِي
إنْ غَابَ شَيْخُ القَومِ عَنْ تِلْكَ الدُّنَا * أثَارُهُ تَبْقَى نُجُومًا فِي الدُّجَى (مساما أبوبكر آدم (الدكتور)، 2017م، ص: 165 – 168)

دراسة عروضية للقصيدة:

فالقصيدة من البحر الكامل فهو البحر الثاني في (دائرة المأتلف). قيل: "سميّ كاملا لتكامل حركاته، وهى ثلاثون حركة، ليس في الشعر شئ له ثلاثون حركةً غيره، والحركات وإن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل، فإنّ في الكامل زيادةً ليست في الوافر، وذلك أنّ الوافر لم يجيء على أصله، فهو أكمل من الوافر، فسمّى لذالك كاملا." (عبد الله محمد أحمد، 2011م، ص: 142) وهو على ستة أجزاء، ووزنه:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ * مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ.

يدخله كثيرا زحاف الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرّك وبذلك تصبح التفعيلة مكوّنة من سببين خفيفين ووتد مجموع نحو: (مُتْفَاعِلُنْ) فتنقل إلى "مُسْتَفْعِلُنْ" وقد يدخله "الطي" وهو حذف الرابع الساكن ولكن ذلك نادرا جدّا.

وإذا ما رجعنا إلى النحافات والعلل في القصيدة فيتبيّن لنا في تقطيع أبياتها كالاتي:

البيت:	يَا "بَاوَا" إنّي بَعدَ مَوْتِكَ فِي جَوَى * لَارَوحَ لِي فَرْدًا ولاَ فِي مُلْتَقَى					
الكتابة العروضية:	يَاْ بَاْوَ إنْنِيْ بَعْدَ مَوْتِكَ في جَوَاْ * لاَ رَوْحَ لِيْ فَرْدَنْ وَلاَ فِيْ مُلْتَقَاْ					
تقطيعه:	يَاْ بَاْوَ إنْ	نِيْ بَعْدَ مَوْ	تِكَ فِيْ جَوَاْ	لاَ رَوْحَ لِيْ	فَرْدَنْ وَلاَ	فِيْ مُلْتَقَاْ
الرّموز:	0//0/0	0//0/0	0//0///	0//0/0	0//0/0	0//0/0
التّفاعيل:	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ
الإيقاع:	تَنْ تَنْ تَتَنْ	تَنْ تَنْ تَتَنْ	تَتَتَنْ تَتَنْ	تَنْ تَنْ تَتَنْ	تَنْ تَنْ تَتَنْ	تَنْ تَنْ تَتَنْ

بحره: الكامل.

عروضه: صحيحة.

ضربه: غير صحيح.
حشوه: دخل الإضمار التّفعيلة الأولى، والثّانية، الرابعة، والخامسة.
وينطبق الأمر أي صحة العروض، والإضمار في الضر والحشو على أبيات القصيدة كلّها عدا الأبيات التالية:

جَاهَدْتُ أَنْ أجِدَ الخَلَاصَ مِنْ الأَسَى * فَوَجَدْتُ أَنْ لَيس المَفَرَّ مِنَ الجَوَى
نَال المَحَبَّةَ والمَوَدَّةَ والغِنَى * أعْنِي غِنَى النَّفسِ الَّذِي سِمَّةُ التُّقَى
بَلِغَ المُنَى مُنذُ البِدَايَةِ والعُلَا * فِي العِلمِ مَا عَاشَ الحَيَاةَ عَلى سُدَى
الرُّوسُ هُم قَتَلُوهُ حِينَ بَغَوا عَلى * الشِّيشَانِ وَارْتَكَبُوا المَجَازِرَ فِي القُرَى
للهِ دَرُّكَ مَا بَدَتْ نُجُمُ السَّمَا * وَضَّاءَةً فِي اللَّيلِ مِنْ قِمَمِ العُلَى

وتقطيعها فيما يلي:

البيت الأول:	جَاهَدْتُ أَنْ أجِدَ الخَلَاصَ مِنَ الْأَسَى * فَوَجَدْتُ أَنْ لَيْسَ المَفَرَّ مِنَ الْجَوَى					
الكتابة العروضية:	جَاْهَدْتُ أَنْ أَجِدَ لْخَلَاْصَ مِنَ لْأَسَاْ * فَوَجَدْتُ أَنْ لَيْسَ لْمَفَرْرَ مِنَ لْجَوَاْ					
تقطيعه:	جَاْهَدْتُ أَنْ	أَجِدَ لْخَلَاْ	صَ مِنَ لْأَسَاْ	فَوَجَدْتُ أَنْ	لَيْسَ لْمَفَرْ	رَ مِنَ لْجَوَاْ
الرّموز:	0//0/0	0//0///	0//0///	0//0///	0//0/0	0//0///
التّفاعيل:	مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ
الإيقاع:	تَنْ تَنْ تَتَنْ	تَتَنْ تَتَنْ	تَتَنْ تَتَنْ	تَتَنْ تَتَنْ	تَنْ تَنْ تَتَنْ	تَتَنْ تَتَنْ

بحره: الكامل.
عروضه: صحيحة.
ضربه: صحيح.
حشوه: دخل الإضمار التفعيلة الأولى والخامسة.
وينطبق الأمر على بقيّة الأبيات إذ أعاريضها كلّها صحيحة، وضروبها كذلك صحيحة. مع زحاف الإضمار في بعض تفاعيلها، وهو تسكين الثاني المتحرّك وبذلك تصبح التفعيلة مكوّنة من سببين خفيفين ووتد مجموع نحو: "مُسْتَفْعِلُنْ"
وأمّا البيتين الآتيين:

سَهْلٌ عَلَى الأَحْبَابِ طُلَّابِ الهُدَى * صَعْبٌ عَلَى الأَعْدَاءِ أَصْحَابِ الرَّدَى
إِنْ غَابَ شَيْخُ القَومِ عَنْ تِلْكَ الدُّنَا * آثَـــــــارُهُ تَبْقَى نُجُومًا فِي الـــــــدُّجَى

فتقطيعها كالآتي:

البيت الأول:	سَهْلٌ عَلَى الأَحْبَابِ طُلَّابِ الهُدَى * صَعْبٌ عَلَى الأَعْدَاءِ أَصْحَابِ الرَّدَى					
الكتابة العروضية:	سَهْلُنْ عَلَ لْأَحْبَاْبِ طُلَّاْبِ لْهُدَاْ * صَعْبُنْ عَلَ لْأَعْدَاْءِ أَصْحَاْبِ رْرَدَاْ					
تقطيعه:	سَهْلُنْ عَلْ	أَحْبَاْبِ طُلْ	لَاْبِ لْهُدَاْ	صَعْبُنْ عَلْ	أَعْدَاْءِ أَصْ	حَاْبِ رْرَدَاْ
الرّموز:	0//0/0	0//0/0	0//0/0	0//0/0	0//0/0	0//0/0
التّفاعيل:	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ
الإيقاع:	تَنْ تَنْ تَتَنْ	تَنْ تَنْ تَتَنْ	تَنْ تَنْ تَتَنْ	تَنْ تَنْ تَتَنْ	تَنْ تَنْ تَتَنْ	تَنْ تَنْ تَتَنْ

بحره: الكامل.
عروضه: غير صحيحة.
ضربه: غير صحيح.
حشوه: دخل الإضمار التفعيلة الأولى والثانية والرابعة والخامسة.
وينطبق الأمر على البيت الذى بعده تماما.

وأمّا القافية على القول بأنّها تبدأ من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرّك الذى قبله، فهى كما يلي على ترتيب أبيات القصيدة:
"مُلْتَقَى" – "تَلْجَوَى" – " مَ لْقُرَى" – " فِ ثْثَرَى" – " بِ لْعَصَا" – " ةُ تْتُقَى" – " لَاْ سُدَى" – " لَ نْنُهَى" – " بِ رْرَدَى" – " وَ لْهُدَى" – فِ لْ قُرَى" – " سِ لْعِدَى" – " مُبْتَغَى" – " فِ لْوَغَى" – " بَ لْوَرَى" – " يُرْتَجَى" – كَ دْدُنَا" – مُجْتَبَى" – " مِ لْعُلَا" – لَ لْعِرَى" – " مُبْتَلَى" – " يُصْطَفِي" – " فِ دْدُجَى".

قد عرفنا أنّ الرّويّ هو الحرف الصحيح آخر البيت، وهو إما ساكن أو متحرك. وعلى هذا الأساس فإنّ الرّوي في القصيدة أو الحرف الذى بُنيتْ عليه مزدوج كذلك بين الحروف الآتية على ترتيب أبيات القصيدة:
" القاف" – " الواو" – " الرّاء" – " الرّاء " – " الصّاد " – " القاف " – " الدّال " – " الهاء" – " الدّال " – " الدّال " – الرّاء " – " الدّال" – " الغين" – " الغين" – " الرّاء" – " الجيم" –النّون" –الباء" – " اللّام" – " الرّاء" – " اللاّم" – " الفاء" – " الجيم".
منها المتكرّرة وغير المتكرّرة:
أ – الحروف المتكرّرة: "الراء" خمس مرات، "الدال" ثلاث مرات، "القاف" مرتان، "الواو" مرتان، "الغين" مرتان، "الجيم" مرتان، "اللام" مرتان.

ب – غير المتكرّرة: "الصاد" و "الهاء" و "النون" و "الباء" و "الفاء".
والحقيقة أنّ الازدواج أو تغيّر القوافي وعدم التزام الشاعر قافية واحدة ممّا يعيبه النّقاد. فهم يصفون الشّاعر بالعجز كما هو ظاهر في قول ابن رشيق: "وقد رأيت جماعة يركبون المخمّسات والمسمّطات ويكثرون منها، ولم أر متقدماً حاذقاً صنع شيئاً منها؛ لأنها دالة على عجز الشاعر، وقلة قوافيه، وضيق عطنه، ما خلا امرأ القيس في القصيدة التي نسبت إليه وما أصححها له." (ابن رشيق القيروانى الحسن، 2007م، ص: 58)

ومع هذا كلّه فقد أثبت ابن رشيق بأنّ بعض الشعراء الممتازين قد تطرّقوا هذا الفنّ، مبيّنا العوامل المؤثّرة في ذلك قائلا: "وبشار بن برد، قد كان يصنع المخمّسات والمزدوجات عبثاً واستهانة بالشعر، وبشر بن المعتمر؛ فقد أنشد الجاحظ له أول مزدوجة، وصنع ابن المعتز قصيدة في ذم الصبوح، وقصيدة في سيرة المعتضد ركب فيها هذا الطريق؛ لما تقتضيه الألفاظ المختلفة الضرورية، ولمراده من التوسع في الكلام، والتملح بأنواع السجع." (ابن رشيق القيروانى الحسن، 2007م، ص: 58)

ومن هذا النصّ يتّضح لنا بعض المؤثّرات التى تدعو إلى ركوب هذا الطريق. وعلى أيّة حال فقد نظم شعراء القرن الثاني الهجري في المزدوجات، وعَدَّ بعضُ الباحثين الازدواج من الاتجاهات الشّكلية الجديدة التى طرأت على شعر القرن، كما هو واضح في الديوان المخطوط رواية الأصفهاني حيث نجد مزدوجة لأبي نواس يقول فيها:

يا راقدَ اللّيل	*	احذرْ منَ الوَيل
لا تأْمَن الدّهْرا	*	إنّ له غَـــــدْرا
الدّهر ذو صَرْف	*	يَسرميك بالحتْف
يا نفس يا نفسي	*	لقد مضى أمس
لا بدّ منْ بـــينِ	*	بَينَ الفــريقَــين
لا تُطِل النَّــوْمــا	*	إنّ لـــــــــه يوما
للـــــدّهْر تقليب	*	فـــيه أعاجيـــب

وروى الأصفهاني أيضا أنّ أبا العتاهية قد عارض هذه المزدوجة بمزدوجة أخرى قال فيها:

إنّا لَفي اغْترار	*	باللّيل والنّهار
حتّى متى التّواني	*	ونحن في التفاني
ما أوضحَ السبيلا	*	وأسرَع الرّحيلا
أما ترى العيونُ	*	ما تصنع المنونُ
أين الذين كانوا	*	أفناهم الزّمانُ
رأيتُ كلَّ يوم	*	فيه هلاك قوم (هدارة محمد مصطفى، بلا تاريخ، ص: 544 – 545 نقلا من ديوان أبي نواس رواية الأصفهاني: ورقة 229 مخطوط".)

ولعلّ أكبر ديوان مزدوج هو كتاب المنثوى للشيخ جلال الدين مؤسّس الطريقة المولوية، وهو كتاب شعري يضمّ 27 ألف بيت شعر مزدوج ويشتمل على 275 قصة كلّها مستقاة من القرآن الكريم قصص الأنبياء وبعض قصص ألف ليلة وليلة. وطبعت في ستة أجزاء. (عليّ بن نعيق الشحود، ج: 2 ص: 179).

وأمّا الشاعر إبراهيم جالو محمد فقد حدا به إلى هذا الطريق شرود زهنه وتشتّت فكره وتعطّل حواسيه من فقدان هذا العالم الرّباني، دلّ على ذلك شدّة اضطرابه في القصيدة وحتّى في الموضوع فإنّ الشاعر أتى باعتراض دالّ على شدّة اضطرابه بعد البكاء وذكر محاسن الفقيد حيث يقول:

الرُّوسُ هُم قَتَلُوهُ حِينَ بَغَوا عَلى	*	الشّيْشَانِ وَارْتَكَبُوا المَجَازِرَ فِي القُرَى
الغَرَبُ هُم قَتَلُوهُ ظُلماً فِي الدُّجَى	*	وَتَآمَرُوا سِرًّا مَعَ الرُّوسِ العِدَا
أَيَعيشُ والشّيْشَانُ فِي قَلْبِ الثَّوَى	*	وَالمُعْتَدُونَ الرُّوسُ نَالُوا المُبْتَغَى
نَصْرَاكَ يَارِبَّ الثُّرَيَّا وَالسُّهَا	*	يَا نَاصِرَ العَبْدِ المُقَاتِلِ فِي الوَغَى
رَبَّاهُ فالشّيْشَانُ هَاجَمَهُمْ عِدَا	*	أَيْدَهُمُ بِالجُندِ يَارَبَّ الْوَرَى
رَبَّاهُ قَدْ سَئِمَ الذَّرَارِي مِنْ بُكَا	*	عَوِّضْهُم بِالَّضحْكِ يَا مَنْ يُرْتَجَى

يشعر هذا الاعتراض إلى ما أصاب الشاعر من الاضطراب والحيرة والدّهشة بعد الإصابة بتلك المصيبة الفريدة من نوعها، إذ الفقيد الشيخ إبراهيم بَاوَا نيجيريى بل من كبار دعاة جماعة إزالة البدعة وإقامة السنة في نيجيريا، وبنيجيريا توفّي وفيها دفن وقبره كائن في مقبرة المسلمين بمدينة "جُوسْ" عاصمة ولاية بِلاَتُو شمال نيجيريا.

ولكن تأمّل كيف ذهب الشّاعر بعيدا يتحدّث عن الشّيشان والرّوس لشدّة اضطرابه ودهشته. وأمّا على القول بأنّ "الرُّوس" هنا كناية عن أعداء الفقيد وخصومه و"الشّيشان" كناية عن الشيخ وأتباعه فإنّ الاضطراب فيه أشدّ وأظهر إذ من بيْن خصوم الفقيد مَنْ هم مسلمون وإن كانوا عصاة فلا يصحّ للعاقل فضلا عن العالم وصفهم أوتشبيههم بالرّوس الكفرة.

ومن هذا المنطلق يمكن القول بأنّ الشاعر قد أصاب أيّما الإصابة في ارتكابه هذا الطريق المزدوج في قافية القصيدة، إذ أنه لم يكتف بكل ما أتاحه له البحر الكامل من جوازات؛ ليفيد من مبدأ الازدواج الشعري بشكل واسع جدا، حتى أصبح الازدواج شيئا ثابتا في قافية "مرثيته" وهذا يدلّل بشكل واضح على تمكنّ الشاعر وقدرته على الإفادة ممّا أنتجه بعض شعراء القرن الثاني الهجري في الازدواج، خصوصا شعراء الزّهد أمثال أبى نواس وأبى العتاهية.

ومهما يكن الأمر فإن هذا الشّكل يُعدّ تجديدا في النظام الموسيقى للقصيدة العربية النيجيرية في القرن العشرين الميلادي.

الخاتمة:

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وقد أتينا إلى خاتمة هذا المقال الذي هو عرض سريع للدراسة العروضية عن نماذج من العناصر التجديدية في الأوزان والقوافي لدى الشاعر إبراهيم جالو محمد جالونغو انطلاقا من نبذة تاريخة عن الشاعر ومرورا بصور من الاتجاهات التقليدية والتجديدية في الموسيقى الخارجية التى مارسها الشاعر في ديوانه. وقد توصل الباحث – بعد العرض والدراسة - إلى ما يلي من النتائج:

* وليس من شكّ أنّ الشاعر إبراهيم جالو في استخدام هذه الأوزان والقوافي مقلِّدا، صار على منهج سلفه الشعراء النيجيريين القدامى، إلاّ أنّ تقليده لم يمنعه من إدخال عناصر تجديدية فيها قاصدا التطور والتجديد في هذا الفنّ الموسيقي.

* أنه أنشد قصيدة مقصورة مزدوجة من الكامل، ويعدّ الازدواج أو تغيّر القوافي والأوزان في القصيدة الواحدة تجديدا في الشعر العربي النيجيري إذ لم يكن مألوفا لدى الشاعر النيجيري قبل القرن العشرين الميلادي، إلاّ ما كان من المنظومات العلمية العامّة والتى أُلّفت لتسهيل حفظ قواعدها على المتعلمين.

* أنّ بعض الشعراء العرب الممتازين قد تطرّقوا هذا الفنّ، أمثال: وبشار بن برد، والجاحظ، وابن المعتز.
* وقد أصاب الشاعر جالو أيّما الإصابة في ارتكابه هذا التجديد والتطور الشكلي، إذ جاء هذا االتجديد من الشاعر بعد أن التزم قيود القافية التقليدية المعروفة في معظم قصائده، بناء على أن التجديد عند النقاد لا يعني تجاهل التراث الشعري والفكري للأمة، والبدء من نقطة الصفر، بل التجديد الحق الذي يكون عن بصيرة ووعي هو الذي يعمد إلى هضم التراث، واكتشاف كل جوانبه المضيئة، ثم البدء بالتجديد من أبعد نقطة وصل إليها ذلك التراث، فالتراث مجال التجديد ومادته الأولى.

قائمة الهوامش والمراجع:

* أحمد الهاشمي، (السيد)، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، الطبعة الأولى1428هـ / 2007م 8 شارع جوهر - الدراسة - القاهرة.
* أغاكا عبد الباقي شعيب (البروفيسور)، **أساليب بلاغية في ديوان عبد الله بن فودي**، مركز المضيف لخدمات الكمبيوتر والطباعة النشر إلورن، ولاية كوارا، نيجيريا. الطبعة الثانية، 1421هـ / 2000م.
* هدارة محمد مصطفى، **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية بلا تاريخ، ص: 544 – 545 نقلا من ديوان أبي نواس رواية الأصفهاني: ورقة 229 مخطوط".
* محمد التركي التاجوري، **حول ملامح التجديد وخطواته في الأدب العربي ونقده**، الطبعة الأولى، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى، 2007م.
* مساما أبوبكر آدم (الدكتور)، **الدكتور إبراهيم جالو محمد جالنغو وديوانه لسان الشعب**، مطبعة millennium printing technology, emir yahaya sokoto، الطبعة الثانية 2017م.
* المعري أبو العلاء، أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي، **الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ**، تحقيق محمود حسن زناتي، مطبعة حجازي – القاهرة، الطبعة الأولى 1356ه.
* نافع محمود، **اتّجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري**، الطبعة الأولى دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.
* عبد الله محمد أحمد، **العروض**، منشورات جامعة السّودان المفتوحة،2011م.
* عبد المحسن بدر وآخرون، **حركاة التّجديد في الأدب العربي**، دار الثقافة ، القاهرة - مصر ، 1979م.
* عليّ بن نعيق الشّحود، **موسوعة المفاهيم الإسلامية**، نسخة إلكترونية المكتبة الشاملة الإصدار الثالث القسم: الدعوة والتربية والأخلاق، ج: 2.
* صباح حسن عبيد التميميّ، **التجديد في موضوعات الشعر الأندلسي في دراسات المحدثين**، رسالة تقدّم بها الباحث إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانيّة في جامعة كربلاء، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستيرفي اللغة العربية وآدابها/ أدب عام 1433ه /2012م.
* ابن رشيق القيروانى الحسن، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيقعبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية صيدا بيروت لبنان 2007م، باب التقفية والتصريع.

Cite This Article: *الدكتور أبوبكر آدم مساما، ومنير محمد بكورا* et al (2021). *التجديد الشكلي في ديوان جالو: الموسيقى الخارجية نموذجا إعداد.* *East African Scholars J Edu Humanit Lit*, 4(12), 458-464.