شِعْرُ الخَالِدِيَّينِ – دِرَاسَةٌ إيقاعيّةٌ مُوازنة

The poetry of the Khalidis - a rhythmic and balanced study

م.د: عادل زيارة محمد

Dr:adil.z.mohammed

الجامعة المستنصرية – كلية التربية قسم اللغة العربية

dr.adilzayraa@gmail.com

مُلخص:

يَتناولُ البحثُ ركناً مهماً مِنْ أركانِ الشّعرِ وهو الإيقاع، والأهم مِنْ ذلك أنهُ يَدرسُ شعرَ شاعرينِ كأنما نطقا بلسان واحد، إنهما الأخوان الخالديّان الأخ الأكبر هو أبو بكر محمد بن هاشم (ت ٣٨٠هـ)، والأصغر أبو عثمان سعيد بن هاشم (ت ٣٩٠هـ)، ولعلّهُ مِن النّوادر في تاريخ أدبنا العربي أنْ نجدَ شاعرين وُلدا مِنْ رحمٍ واحدٍ تجولّا في المدنِ معاً وعشقا معاً وتغزلا معاً، ولذلك كانتْ ترجمتُهما واحدة، وحديثُ النقاد عنهما واحد حتى وصل الأمر الى أنْ لايُنسبَ شعرهما الى كلّ واحدٍ منهما بَلْ الى كليهما مِنْ مثل : قال الخالديان .. وأنشد الخالديان، وهي إشكاليةٌ تصدى لها د.سامي الدهان عضو مجمع اللغة العربية بدمشق، حين قام بجهدٍ يتمثلُ بإخراج شعر الشاعرين مِنْ أمهات كتب الأدب والتراجم وكتب الاختيارات، والتأكد من نسبتها، فأخرجَ لنا ديواناً مُحققاً يتكونُ مِنْ قسمين، الأول: لأبي بكر الخالدي والقسم الثاني: لأبي عثمان الخالدي، فيما خصص جزءاً ثالثاً وفيه الشعر الذي نسبتهُ الكتبُ الى الأخوين معاً ولمْ ينفردْ فيه أحدٌ مِنْهُما عن الآخر.

ولذلك تأتي أهمية هذه الدراسة في أنها فتحت النافذة لإضاءة شعر شاعرين لهما خصوصية، ومحاولة بيان مواطن التشابه والاختلاف لجانب مهم من جوانب الشعر وهو الايقاع؛ كونه يعدُّ ملمحاً بارزاً يمكن للإحصاء الذي اعتمده

البحث أنْ يبرزه في ضوء الكشف عن الأوزان التي استعملها الشاعران والوقوف على طبيعة المُحسّنات الموسيقية التي قاما بتوظيفها في إطار مايصطلح عليها بموسيقى الشعر.

الكلمات المفتاحية: (الوزن ، الايقاع، الموسيقى، الخالديين، الموازنة)

Abstract:

The research deals with an important pillar of poetry, which is rhythm. More importantly, it studies the poetry of two poets as if they spoke with one tongue. They are the Khalidis, the eldest brother of whom is Abu Bakr Muhammad (d. 380 AH) and Abu Uthman Saeed (d. 390 AH). Perhaps he is one of the rarities in the history of our Arabic literature. To find two poets born from the same womb, who roamed the cities together, loved together, and flirted together. Therefore, their translation was the same and the critics' talk about them was the same, until it came to the point that their poetry was not attributed to one of them, but rather to both of them, such as: Al-Khalidian said.. and Al-Khalidian chanted. It is a critical problem that was addressed by Dr. Sami Al-Dahan, a member of the Arabic Language Academy in Damascus, when he made an effort to extract the poetry of the two poets from the main books of literature and the history of ancient literature and to verify their attribution. He produced for us a verified collection consisting of two sections, the first section: by Abu Bakr Al-Khalidi and the second section: by Abu Othman. Al-Khalidi, while he devoted a third part to the poetry that books and sources attributed to the two brothers together, and none of them was unique in it from the other. Therefore, the importance of this study comes from tracking the poetry of two special poets, as it will monitor the similarities and differences in an important aspect of poetry, which is rhythm, as it is considered a prominent feature that the statistics we have adopted can highlight in light of revealing the meters that the two poets used and determining the nature of the musical enhancements that they employed. Within the framework of what is called internal rhythm?

Keywords: (Weight, Rhythm, musick, Al-Khalidiaan, balance)

المقدّمة

الحمدُ للهِ ربّ العالمين، وصلى الله على محمّدٍ وآلهِ وصحبهِ المنتجبين..

أما بعد..

فإنّ النظريةَ الإيقاعية التي جاء بها الخليل بن أحمد الفراهيدي وإنْ وُصِفتْ بالثبات وعدم التجدد، فإنّ العديدَ مِن الدّراسات المُعاصرةِ المعنيةِ بالجانب الايقاعي على قلتها، ألزمتْ نفسها بالتنقيب والبحث عن ملامحَ إيقاعية جديدة غير الأوزان التي جاء بها الخليل، مِنْ خلالِ تقديم قراءات مختلفة اتخذ بعضُها مِنَ المنهجِ الإحصائي طريقاً لتحقيق هذا الهدف، وأخرى تبنت المنهج التحليلي مِنْ مثل الدراسات المهمة التي قدمها د.ابراهيم أنيس وشكري عياد وكمال أبو ديب ود.عبد الرضا علي ومصطفى جمال الدين وغيرهم.

وبِحُكمِ اهتمامِ الباحثِ بهذا النوع مِن الدراسات، قدّم قراءات لنصوص شعرية من مختلف العصور انمازت بجماليات ايقاعية منفردة، وهذا البحث يعد استكمالا لها، لاسيما وأنّ المكتبةَ العربية بها حاجة الى مزيد من الدراسات من هذا النوع نظراً لعزوف الكثير من الباحثين عن دراسة هذا الركن الأساسي من أركان الشعر وهو الإيقاع؛ لأسبابٍ ناقشتها في دراسات سابقة لامجال لسردها هنا.

وتكمنُ أهميةُ هذه الدراسة في أنها حاولتْ بيانَ القيمةِ الدّلاليةِ للإيقاع، بوصفهِ يشكّلُ بنيةً أساسيةً من بنياتِ النصّ الشّعري التراثي، كما وترفدُ القارئَ بظواهر الإيقاع وتشكلاته، وتوجيه الذائقة بأهمية هذا النسق في جانبه الصوتي ومايتركه في الأسماع، فضلا عن بيان قدرة الشاعرين على توليد إيقاعات جديدة .

ولذا تشكلتْ في حدودِ التخصّص رؤيةَ جادة حولَ أفق البحث، من خلال دراسة الايقاع في نتاج شاعرين شكلاً حضوراً في الأدب العربي عامة والشعر العباسي خاصة، إنهما الخالديان.

لذا حاول البحث من خلال المنهج الاحصائي والتحليلي أنْ يُبين مواطن التشابه والاختلاف لتحقيق الموازنة في حدود الجانب الايقاعي، لأنه أكثر ركن من أركان الشعر تجلياً، وبعد تتبع الدراسات المنشورة في مختلف المجلات المحلية والعربية والسؤال بشكلٍ مستمر، اتضح أنّ شعرَ الخالديّين لم يُدرس إيقاعياً، وهو ما عزّز من اندفاع الباحث لإنجاز هذه الدراسة والتي ستكون ضمن سلسلة من الدراسات المعنية بالجانب الايقاعي ، وهي في مجلمها يُمكن

أن تعطي تصوراً عاماً عن طبيعة التحولات الايقاعية التي يشهدها المتن الشعري العربي المعروف بنظام الشطرين في مختلف العصور، وشعر الخالديين جزء منه.

وقد اقتضتْ هذه الدراسةُ تقسيمها الى مُقدّمةٍ وأربعةِ محاور، تناول الأول سيرة الخالديّين، والثاني عقد مقاربة بين مصطلحي الايقاع والموسيقى، أما الثالث فتناول الأوزان التي استعملها الشاعران بوصفها تشكل أساسَ الإيقاع معززاً بجداول إحصائية، فيما ركز المحور الرابع على الأساليب الموسيقية المستعملة خارج دائرة الوزن كالتدوير والتصدير والتكرار وهي أساليب شكلت حضورا في متنهم الشعري، وذُيل البحث بخاتمة تضمنت أبرز النتائج التي توصل لها الباحث فضلاعن قائمة بالمصادر التي أفادت منها الدراسة.

المِحْوَرُ الأوّل : سِيْرُة الخالديّين :-

على خلاف ماجاء بهِ المنهج البنيوي حين أقرّ بعدمِ جدوى التاريخ في دراسة الأدب، يرى الباحث أن وضع الشاعر في سياقه التاريخي ومعرفة الظروف التي عاش فيها والبيئة التي احتضنته، تفتح آفاقاً للقارئ تجعله يُدرك الأثرَ الذي تتركهُ حياة المؤلف على نتاجهِ الأدبي.

ولأنّ حياة الخالديين فيها جملة من المفارقات، كان لابدّ من بيان شذرات منها بحسب ماتقتضيه هذه الدراسة، لاسيما وأن معظم كتب التراجم لم تذكر ترجمة لكل واحد منهما، بل قرنتهما معاً، يقول الثعالبي في يتيمة الدهر" إِن هَذَانِ لساحران يغربان بِمَا يجلبان ويبدعان فِيمَا يصنعان وَكَانَ مَا يجمعهما من أخوة الادب مثل مَا ينظمهما من أخوة النّسَب فهما في الْمُوَافقة والمساعدة يحييان بِروح وَاحِدَة ويشتركان فِي قرض الشّعر وينفردان ولَا يكادان في الحَضَر وَالسفر يفترقان وكانا في التساوي والتشابك والتشاكل والتشارك كما قَالَ ابو تَمام" (الثعالبي ت ٤٢٩ هـ، ١٩٨٣م، صفحة ٢/٢١٤) :

رضيعي لبان شَرِيكي عنان ... عتيقي رهان حليفي صفاء

هذا التشارك في الميدانين الإنساني والشعري الذي نعدّه من النوادر، لفت نظر أبي العلاء المعري قائلاً: " ولهما ديوان يُنسب إليهما لاينفرد فيه أحدهما بشيء دون الآخر إلا في أشياء قليلة، وهذا متعذر في ولد آدم، إذ كانت الجبلة على الخلاف وقلة الموافقة" (المعري ت ٤٤٩ هـ، ١٩٠٧م، الصفحات ١٣٦-١٣٧) بمعنى أنه في الغالب ربما يعمل الشخص جزءا من مؤلف فيأتي آخر ليتمّه لا أنْ يشترك اثنان في كتابته في وقت واحد، فكيف إذا كان شعراً، وهي حقيقة أشار لها الصفدي بقوله " وكَانَا شاعرين اشْتَرَكَا في كثير من الشعر وَنسب إِليهما مَعًا" (الصفدي ت ٧٦٤ هـ، ٢٠٠٠م، صفحة ٥/١٠٠) ، ورغم أن الزركلي يذكر أنهما كانا آية في الحفظ والبديهة، فهو قد أشار

أيضاً الى أنّ بعض شعراء عصرهما يتّهمهم بسرقة شعرهم (الزركلي ت ١٣٩٦هـ، ٢٠٠٢م، صفحة ١٠٣/٣) ، لكن هذا الحكم النقدي به حاجة الى شواهد شعرية تثبت مواطن الأخذ من نصوص شعراء آخرين وبيان طبيعة هذا الأخذ هل اقتصر على المعنى ام اللفظ والمعنى على حد سواء، وهو ميدان لانريد الخوض فيه؛ لأنه يحرف مسار الدراسة عن الهدف الذي تسعى الوصول إليه.

في ضوء ذلك لابد من الاشارة الى أنّ الأخوين الخالديين عاشا في قرية من قرى الموصل تعرف بالخالدية (ابن العديم ت ٦٦٠ هـ، ١٩٨٨م، صفحة ٧٥٩/١٠) ، وكانا شاعرين أديبين حافظين على البديهة يقول شمس الدين الذهبي " كانَا كَفرسَيْ رِهانٍ فِي قوّة الذكاء، وَسرعة النظْمِ وجودَتهِ، يتشاركَان في القصيدة الوَاحدة، ومحمَّد هوَ الأَكبرُ، قَدِمَ دمشق في صحبة سيف الدولة بن حمدان، وهما مِنْ خوَاصّ شُعرائهِ، اشترَكَا في شيء كثِير، وكانَ سَرِيٌّ الرفَّاء يَهْجوهُمَا وَيَهْجُوَانهِ" (الذهبي ت ٧٨٤هـ، ١٩٨٥م، صفحة ٣٧٣/١٢).

هذا ولم يتقتصرْ إبداعهما على نظم الشعر فحسب بل كانت لهما مُساهمة في ميدان التأليف، فقد ألفا العديد من الكتب منها: كتاب حماسة شعر المحدثين، وكتاب في أخبار أبي تمام ومحاسن شعره، وكتاب أخبار الموصل، وكتاب في اختيار شعر ابن الرومي وغيرها (ابن النديم ت٤٣٨هـ، ١٩٩٧م، صفحة ٢٠٦/١) ، إذ يلحظ القارئ أن أغلب مؤلفاتهم هي من الاختيارات الشعرية وهي بحدّ ذاتها تتطلب ذائقة فريدة لدى صاحب الاختيار، وهنا يبرز سؤال جوهري هل انعكست ذائقتهم في الاختيارات على ابداعهم في النظم، هذا ماسيكشف عنه المحور الثاني الذي يرصدُ بالتحليل أبرزَ ملمحٍ في النظم ألا وهو (الايقاع) .

المحور الثاني : العلاقة بين الايقاع والموسيقى..

مِنْ حيثُ المعنى العام نرى أن لفظة إيقاع مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى، فهي تدل على توقيع الألحان وتبيينها (الزبيدي، ١٩٨٥م، صفحة ٣٥٩/٢) ، ولقد التفت الفلاسفة العرب الى هذه الحقيقة، ففي كتابه الموسوم (الموسيقى الكبير) يشير الفارابي (ت٣٣٩هـ) الى ماسماه أزمنة الإيقاع وهي عبارة عن نسب محدودة تُسمعُ مؤتلفة شريطة أن تكون محدودة المقادير (الفارابي ت ٣٣٩هـ، ٢٠٠٩م، صفحة ٤٣٥/١) ، هذه النسب المنتظمة التي شكلتها طبيعة الوحدات الزمنية المتماثلة هي ذاتها في موسيقى الشعر أيضاً وهي التي تترك أثراً حسناً عند السماع، ولذلك يرى العديد من النقاد بينهم ابن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ) والعسكري (ت٣٩٥هـ) أن الإيقاع هو ذلك الأثر الجميل لحركة السكنات في النفس الانسانية (منير سلطان، ٢٠٠٠م، صفحة ١٢٦) ، ويبدو أن مبدأ التناسب والتشابه والتعادل والانتظام سواء في الموسيقى أو في الشعر هو الذي يحقق هذا الأثر الجميل.

ويوسع دارسون من دائرة مفهوم الإيقاع من خلال ارتباطه بالزمان، وذلك بتقسيمه على نمطين الأول: الموصل و الثاني: المفصل, ويعني الأول أنْ تفصل بين حرفيه المتحرّكين سكونان في أزمنة متساوية، أما في الموسيقى فلا تفصل بين نقراته أزمنة متساوية، أما الإيقاع الثاني المفصل فهو الذي تفصل بين حروفه المتحركة أزمنة متفاضلة هذا ما يتعلق بالشعر، أما في الموسيقى فهو الذي تفصل بين نقراته أزمنة متفاضلة (أحمد رجائي، ١٩٩٩م، صفحة ٨٤)

وبرغم هذا التباين الدقيق في المفاهيم نؤكد أن الايقاع يعد عنصراً مشتركاً بين الشعر والموسيقى أساسه هذا التناغم الذي يكيله زمان الصوت المتنظم، فلا فرق من وجهة نظر الباحث بين النقرات على آلة موسيقية و الحركات والسكنات في الشعر، كلاهما يحققان الحركة والصمت، ولذلك نجد أن الشعر الموزون أكثر من غيره طواعية للغناء، وبما أن الخالديين مرهفا الحس عاشا حياة المجون واللهو بعيداً عن قبضة الأحكام والقيود، يبرز السؤال: هل قيدتهما أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي؟ سؤال ستجيبُ عنه الصفحات المقبلة.

المحور الثالث : الأوزان:-

يُعَدُّ الوزن المرتكز الأساسي للشعر العربيّ القديم، ولاسيما في القصيدة العمودية، وتكمن أهميته في كونه يمنح جنبة موسيقية حسنة تؤثر في المتلقي، وهو عنصر ضابط يجعل النص الشعري أكثر انسجاما ويمنعه من التشظي (رجاء عيد، ١٩٧٥م.، صفحة ٢١)؛ لأنَّ لغة الشعر من غير موسيقى تنتهي عند نقطة باهتة الوقع، وتجعله أقرب الى النثر (عبد الكريم راضي جعفر، ٢٠١٤م، صفحة ٤٢٩) ، وشعرية القصيدة لاتكتمل إلا إذا ارتدت ثوب الموسيقى وتسلل الى عروقِها الوزن (نازك الملائكة، ١٩٦٧م، الصفحات ٢٢٤-٢٢٥) ، مع ضرورة التأكيد أن الأخير يجب أن ينبثق من واقع التجربة الشعرية نفسها، فهو ليس حلية تتزين بها القصيدة، بل عنصر بنائيّ يتداخل مع مكونات النص الشعري الأخرى لتشكيل نص ابداعي، ولذلك نجد أن الوزن حافظ على وجوده حقباً زمنية طويلة بل حافظ على وجود القصيدة بوصفها جنساً أدبياً له محدداته وضوابطه الخاصة به.

فإذا كان الوزن يتمتع بهذه الأهمية كيف كان حضوره في نتاج الخالديّين ؟ هل استعملا أوزاناً جديدة ؟ وهل طرقا باب الأوزان الطويلة أو القصيرة، هل حضرت أوزان وغابت أخرى؟

إن قراءة ديوان الخالديين ورصد شعرهما بالإحصاء كشف لنا استعمالهم لأوزان معينة وغياب أخرى، والجدول الاتي يبين ذلك:

أبو بكر محمد الخالدي		أبو عثمان ابن هاشم الخالدي	
الأوزان المستعملة	عدد النصوص	الاوزان المستعملة	عدد النصوص
الكامل	١٧	الخفيف	٧
الطويل	١٦	البسيط	٦
البسيط	١٢	الطويل	٥
الخفيف	١٠	المنسرح	٥
المتقارب	٨	المتقارب	٤
المنسرح	٨	الكامل	٣
الوافر	٥	السريع	٣
المجتث	٣	الوافر	٣
السريع	٢	الرجز	٢
الهزج	١		
المجموع	٨٢	المجموع	٣٨

يلاحظ القارئ أن الإحصاء كشف عن معطيات يمكن إجمالها بالآتي:

١- استعمل الخالديان معظم البحور التي استقرأ أصولها الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهذا يشير الى أنهما سلكا طريق نمط القصيدة الكلاسيكي، ولعل مرد ذلك الى أنهما عاشا في القرن الرابع الهجري وسط أعلام الشعر العباسي الذين انقسموا بين محافظ على أصالة الشعر العربي القديم وآخر يميل الى التجديد كأبي العتاهية صاحب المقولة الشهيرة "أنا أكبر من العروض" (الشريف المرتضى، ١٩٥٤م، صفحة ٢٩١/١) ، وبهذا يمكن أن نصنف الخالديين بأنهما من القسم الأول المحافظ في نظمه على بحور الشعر المشهورة.

٢- إن التزامهما بالنمط التقليدي للقصيدة العربية يؤكد أن ذائقتهما سارت في اتجاه واحد وامتزجت على وفق رؤية واحدة لم تحيد عن جوهر الذائقة العربية المحافظة على عمود الشعر، مع ضرورة الاشارة الى أن هذا الرأي قابل للهدم لأن ماوصل بين أيدينا من نتاج يعد منقوصاً فالحكم مقترن بالوجود الفعلي لنتاجهم وماضاع يمكن أن يشكل أساساً لبناء أحكام جديدة فيما لو عثر على نصوص لهما نظموها على أوزان غير أوزان

الخليل أو أي أشكال أخرى، لكن مايعزز رأينا الأول أن الشعر الذي نسبته الكتب والمصادر الى الأخوين معاً ولم ينفرد فيه أحد منهما عن الاخر جاء على أوزان شائعة مؤلوفة من مثل الطويل والخفيف والمتقارب والكامل والبسيط والسريع.

٣- غابت بعض الأوزان من مثل الرمل والمديد والمضارع والمقتضب من عينة الاحصاء، إذ إن غياب وزنيّ المضارع والمقتضب ربما يكون أمراً طبيعياً؛ لأنهما وزنان سجّلا شبه غياب في المتن الشعر العربي، بمعنى أن لهما وجودا افتراضيا في الدوائر العروضية بينما يغيبان في دائرة الاستعمال، أما ماهو مستغرب غياب الرمل رغم حسن وقعه على الاسماع، أما المديد فيرى العروضيون أن استعمال هذا البحر قليل، وذلك ثقل فيه إلا العروضة الثالثة بضربيها ويقصد المحذوفة المخبونة (فاعلاتن فاعلن فعلن) (محمود مصطفى، ٢٠٠٢م، صفحة ٣١) هذا الثقل يمكن أن نرجح على وفقه عدم استعمال الخالديين له .

٤- يلاحظ القارئ أن أبا بكر الخالدي تقدمت لديه ثلاثة أوزان هي (الكامل والطويل والبسيط)، وهي أوزان شكلت حضوراً ونسب شيوع عالية لدى معظم شعراء العصور المختلفة وذلك لخصائصها الإيقاعية المنفردة، فالكامل معروف بتراكمه الصوتي من خلال تكرار ثلاث متحركات يتبعها ساكن وبعدها وتد مجموع في كل تفعيلة، لذلك عده العروضيون من أكثر بحور الشعر قوة وتماسكاً وأكثرها أضرباً وأغلبها حركة، إذ إن حركات البيت التام فيه تبلغ ثلاثين حركة (التبريزي، ١٩٧٠م، صفحة ٨٣) أما عن سبب شيوع بحر الطويل في الشعر العربي عامة فيرجع دارسون سبب ذلك إلى ظاهرة النبر بمعنى أنّ النبر القوي يمكن أنْ يقع على النواة (علن) في الوحدة (علن فا فا) أو على النواة (فا)، وهذا الامر يسمح بحرية كبيرة في اختيار المكونات اللغوية، ولايفرض صيغاً لغوية محددة (كمال أبو ديب، ١٩٨٧م، صفحة ٣٧٦) .

٥- أما أبو عثمان الخالدي فقد هيمن على شعره بحر الخفيف فجاء في المرتبة الاولى بينما احتل المرتبة الرابعة في شعر أخيه الأكبر، ولعل ذلك يرجع الى الخصوصية التي يتمتع بها هذا الوزن، فصورته العروضية (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) لكنه لايثبت على هذه التفعيلات بل يشهد تغييرات، فتفعيلة (فاعلاتن) تأتي أيضاً (فعلاتن)، و (مستفعلن) ترد في صورة (متفعلن) ، والتفعيلة الاخيرة التي تأتي في العروض والضرب تأتي بصورتين (فعلاتن المخبونة وفالاتن المشعثة)، ويشير الدكتور ابراهيم أنيس الى أن هذه الاشكال جميعها حسنة الوقع في الأذان وتستريح إليها الأسماع وتأنس بها النفوس (ابراهيم أنيس، ١٩٧٢م، الصفحات ٨٨-٨٩) ، ربما لأنّ فيه هدوءا نسبياً نتجية مجيء (مستفعلن) بين تفعيلتي (فاعلاتن) وهو أمر يحد من ارتفاع النغم الصاعد في التفعيلة الأولى (فاعلاتن) ويقلل من حركتها المتوترة (عبد الكريم راضي جعفر، شعر عبد القادر رشيد الناصري، دراسة تحليلية فنية، ١٩٨٩م، صفحة ٢٩٤) لأنّ (فاعلاتن)

تتكون من ثلاثة مقاطع، سببان خفيفان بينهما وتد مجموع، وكثرة الاسباب على حساب الاوتاد يحد من سرعتها الايقاعية .

٦- استعمل الخالديان بعض البحور المجزوءة، أبو بكر الخالدي حضرت لديه ستة نصوص هي (مجزوء الرمل ٣، مجزوء الخفيف ١، مجزوء الكامل ١، ومجزوء الرجز ١)، بينما نظم أبو عثمان الخالدي تسعة نصوص على أوزان مجزوءة هي (مجزوء الكامل ٤، مجزوء الرجز ٢، مجزوء الرمل ١، مجزوء الوافر ١، مجزوء الخفيف ١)، وعددها قياساً بالأوزان التامة قليلة، وربما يرجع سبب ذلك الى أن الخالديين لايرى فرقاً بين بيت تام ومجزوء في حدود الجانب الايقاعي فكلاهما شعر غنائي، وقد توجد صفات أخرى تجعله أصلح للغناء من غيره ومنها الألفاظ كما ذهب صاحب موسيقى الشعر د. ابراهيم أنيس إذ يرى أن ليس الشعر كله يمكن أن يصلح للغناء، ولذلك تخير المغنون بعض النصوص الشعرية رأوا أنها أليق بالغناء وأقبل للتنغيم والتلحين، أما لرقة في ألفاظها أو تلاؤم موضوعاتها مع الغناء ومجالس الطرب (ابراهيم أنيس، ١٩٧٢م، صفحة ١٨١) ، فرقّة الألفاظ وانسجام الموضوع يقع في كليهما وأقصد التام والمجزوء .

المحور الرابع: الأساليب الموسيقية المستعملة خارج دائرة الوزن.

أ- التدوير:

يقصد بالتدوير ربطُ شطريّ البيت وجعلِهما شطراً واحداً، وهي تقنية تحقق جنبة موسيقياً جمالياً دلالية في الوقت نفسه وظفها الشعراء في مختلف العصور بنسب متفاوتة، ولذلك وضع لها النقاد القدامى مصطلحات تجسد البعد المفهومي لها فابن رشيق القيرواني سمّاها (المُدَاخَل من الأبيات). وهو"ماكانَ قسيمُهُ متصلاً بالآخر، غيرَ مُنْفَصِلٍ منه، قَدْ جَمَعتْهُما كلمةٌ واحدة" (ابن رشيق القيرواني ت ٤٥٦ هـ، ١٩٧٢م، صفحة ١٧٧/١) فالحديث عن التدوير هنا لم يأتِ اعتباطاً وإنما هو أسلوب حضر في نتاج الشاعرين، وهو تقنية وظفها الشعراء قديماً وحديثاً نظراً لما لها من أهمية جمالية وموضوعية، فالتدوير يربط شطري البيت ويجعلهما ضمن شطر شعري واحد وهو بذلك يدل على تواصل موسيقى البيت وامتدادها (رشيد العبيدي، ١٩٨٦م، صفحة ٩١) ، وتكمن أهمية التدوير في كونه لايقتصر على الجانب الموسيقي المجرد من الدلالة فحسب وإنما له وظيفة تعبيرية دلالية يحددها المقام والسياق وطبيعة التجربة الذاتية للشاعر (عزيز الحسين، ١٩٨٧م، صفحة ٢٣٣)، فضلاً عن أن هذه التقنية تنسجم مع الأداء السردي كونه يتصف بالاسترسال والتتابع المستمر، وهذه الصفات موجودة في التدوير الذي يحقق التواصل الإيقاعي وانسجامه مع الأحداث المتلاحقة (محسن اطيمش، ١٩٨٢م، صفحة ٣٣٠)، ولعل هذه الميزة ربما دفعت الكثير من الشعراء ومنهم أبي بكر الخالدي الى تدوير أبيات قصيدة بكاملها كما في قوله: (الخالدي، ١٩٩١م، صفحة ٩)

رقَّ ثَوْبُ الدُّجى وطــاب الهواءُ وَتَدلَّـتْ للمَـغْرِبِ الجَوْزاءُ

والصَّباح المنيرُ قد نُــشِرَتْ مِنْـ ـهُ على الأرضِ رَيْطة بيضاءُ

فَاسْقِنيها حتَّى ترى الشمسَ في الْغَرْ بِ عليـها غِـلالَةٌ صَـفْراءُ

قهـوةٌ بابليـةٌ كـــدَمِ الشَّا دِنِ بِكْـراً لكِنَّـها شَمْطاءُ

قد كسَتْها الدُّهورُ أردِيةَ الــرِّقَّـ ـةِ حتَّى جَفَا لَدَيْـها الهَواءُ

فَهْيَ في خَدِّ كأْسِهَا صُــفْرَةُ التِّبْـ ـرِ وفي الـخَدِّ وِرْدَةٌ حَمْراءُ

عَجَباً ما رأَيْتُ من أَعْـجَبِ الأَشْـ ياءِ تَقْـدير مَنْ لـه الأَشْياءُ

سَبَجٌ يَسْتَـحيلُ منــه عقـيقٌ وظــلامٌ ينسلُّ مِنْهُ ضِياءُ

يلحظ القارئ أن القصيدة مكونة من ثمانية أبيات كما وردت في الديوان وظف الشاعر التدوير في الأبيات جميعها باستثاء البيت الأول والأخير، وكأنه أراد أن يكون التدوير كلياً وليس جزئياً في بيت أو بيتين كما في بقية القصائد، وهو مازاد من حركيتها عبر جعل الايقاع أكثر وضوحاً ويسهّل من عملية نقل الدلالات الى المتلقي بانسيابية تامة، ومما أسهم في تعزيز ذلك هو تفعيلات وزن الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) إذ إن انسجام التدوير في الخفيف أشار له النقاد القدامى وفي مقدمتهم ابن رشيق الذي أكد أن ظاهرة التدوير نسبتها كبيرة في وزن الخفيف وفي الوقت الذي يعده دليل قوة في هذا الوزن فهو يستثقله في غير الخفيف (ابن رشيق القيرواني ت ٤٥٦ هـ، ١٩٧٢م، الصفحات ١/١٧٧-١٧٨).

وفيما يتفق الباحث مع الرأي القائل بانسجام مقاطع وزن الخفيف مع تقنية التدوير يختلف مع ما ذهب إليه القيراوني في وجود ثقل في غيره ويعتقد أن التدوير تفرضه طبيعة التجربة التي يتحدد بموجبها توظيف عناصر فنية في هذا الموضع أو ذاك، ويرى الباحث أن التدوير ينسجم مع كل من كانت عروضه تنتهي بسبب خفيف من مثل (فاعلاتن ، فعلاتن ، فعولن، مفاعيلن) وهذا يعني أن التدوير ينسجم مع أوزان بحور أخرى من مثل (الرمل والهزج والمتقارب كما في قول أبي بكر محمد: (الخالدي، ١٩٩١م، صفحة ٩٥)

هُوَ الفَجْرُ قابَلَنا بِابْتِسامِ لِيَصْرِفَ عَنّا عُبوسَ الظَّلامِ

ولاحَ فَحَـلَّلَ كَأْسَ الشَّمو لِ صَرْفاً وحَرَّمَ كَأْسَ المَلامِ

فقد دور الشاعر البيت الثاني برغم أنه من وزن المتقارب فهو أراد في البيت الثاني أن يأتي بدلالة معينة من غير أن ينقطع وصلها عند حدود الشطر الأول من البيت، وهذا اللون من التدوير حضر أيضاً عند أبي عثمان سعيد بقوله: (الخالدي، ١٩٩١م، صفحة ١٣٨)

كأنّ الرعودَ خِلالَ البُرو قِ والريحُ تُكثرُ تحريضَها

زنوجٌ إذا خَفَقَتْ بينـها دَبَادِبُـها جرّدتْ بيضـها

يلحظ القارئ أن كلمة البروق انشطرت الى قسمين وجعلت شطري البيت كأنهما بيت واحد، ولأنّ مركزية الدلالة تتكثف حول تشبيه صوت الرعود خلال البروق، أبقى الشاعر على صيغة الجمع كما هي (بروق) رغم أنها لاتدخل جميعها في فضاء الشطر الاول، فكانت تقنية التدوير كفيلة بجعل الشاعر ينتقل الى الشطر الثاني محافظاً بذلك على طبيعة المعنى المراد ومحققاً في الوقت نفسه تواصلاً موسيقياً يمكن للقارئ أن يستشعر صداه عند الإلقاء.

ب – رد العجز على الصدر:

ويسمى التصدير أيضاً، وهو من الأساليب التي تمنح النصّ الشّعري توازياً موسيقيّاً بحكم التمظهر المكاني لهُ في طرفي البيت عبر مجيئ كلمة في نهاية الشطر الشعري عند انتهاء القافية وتكرار لفظة بنفسها او من اشتقاقها اللغوي في بداية البيت او في حشوه، ويطلق قدامة بن جعفر عليه اسم (التوشيح) وهو" أنْ يكونَ أولُ البيت شاهداً بقافيته ومعناها متعلقا به حتى إنّ الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته" (٣٣٧هـ، ١٩٩٥م) ، ولذلك جعله ابن المعتز(ت ٢٩٦هـ) على ثلاثة أقسام: مايوافقُ آخرُ كلمةٍ فيهِ آخرَ كلمةٍ في نصفهِ الأوّل، ويُسمّى (تصدير التقفية) ، مايوافقُ آخرُ كلمةٍ منهُ أوّلَ كلمةٍ في نصفهِ الأوّل، ويُسمّى (تصدير الطرفين)، مايوافقُ آخرُ كلمةٍ فيـهِ بعضَ ما فـيه، ويسمّى (تصـديرُ الحـشو) (ابن المعتز ، ١٩٨٢م، صفحة ٤٨) هذه الانواع حضرت عند الخالديين، قال محمد بن هاشم: (الخالدي، ١٩٩١م، صفحة ٣١)

فدمعتي ذوبُ ياقوتٍ على ذهبٍ ودمعهُ ذوبُ دُرٍّ فوق ياقوتِ

نلاحظ أن الشاعر كرر كلمة (ياقوت) مرتين الأولى في ختام الشطر الثاني والأخرى جلعها في حشو الشطر الاول، وكلاهما قرنهما بالدمع واصفاً إياه بالياقوت وهو من الاحجار الكريمة الشفافة ، فأسلوب التصدير هذا أضفى على النصّ الشّعري جنبة موسيقية متوازنة بحكم التمظهر المكاني لكلمة الياقوت ومجيئها في حشو الشطر الاول وختام الشطر الثاني، لكن الشاعر في مواضع أخرى وضف أسلوباً اخر لايقل جمالا عن الاول وهي جعل الكلمة المكررة في الشطر الثاني فقط كما في قوله واصفاً ديرا كان يتردد عليه: (الخالدي، ١٩٩١م، صفحة ٣٧)

أقمتُ فيه إلى أنْ صارَ هيكلُهُ بيتي ومفتاحُهُ للأُنس مِفتاحي

في هذه البيت وظف الشاعر تصدير الحشو، لكن اللافت أنه جاء بلفظة (مفتاحه) في حشو البيت الثاني ولم تفصلها عن الكلمة التي من جنسها سوى كلمة واحدة كما في قوله (ومفتاحُهُ للأُنس مِفتاحي) في تجسيد وتعبير عن دلالتين الاولى حقيقية مفتاح الدير والثاني مجازية بأن هذا الدير مفتاح لكل إنس وسعادة مطلقة حيث كان لتوظيف التصدير علامة فارقة في تشكيل هذه الدلالة.

ونظم الخالدي النوع الذي يوافقُ آخرُ كلمةٍ فيهِ آخرَ كلمةٍ في نصفهِ الأوّل كقوله في هجاء شاعر: (الخالدي، ١٩٩١م، صفحة ٥٢)

لو أنّ في فمهِ جمراً وأنشدنا شِعراً لَما ضَرَّه مِنْ بَرْدِ إنشاده

يلاحظ القارئ أن مجيء كلمة (أنشدنا) في ذيل الشطر الاول، وكلمة (إنشاده) في ختام الشطر الثاني أضفت على البيت نسقاً إيقاعياً نغمياً، أفرزه التشكيل الصوتي للفظة المكررة ومدى انسجامها مع عناصر النص وما تتضمنه من موسيقى إيحائية تجذب المتلقي وتدفعه إلى التأمل؛ لأنّ مجيء كلمة في بداية الشطر الأول من البيت أو في حشوه أو في آخره وتكرارها في آخر عجز البيت، يستلزم بأنْ تتوافر بعد اللفظة المكررة مسافة في الدلالة تسمح للفظة الثانية أنْ تستقر بعدها لتحقق نوعاً من اكتمال المعنى أو بيانه (د.محمد عبد المطلب، ١٩٨٨م، صفحة ١١٣) ويبدو أن هذا اللون من الأساليب اللفظية حظيت باستحسان شقيقه أبي عثمان سعيد فوظفها بأشكال مختلفة كما في قوله: (الخالدي، ١٩٩١م، صفحة ١٢٩)

أصفو وأكدرُ أحياناً لمختبري وليس مستحسناً صَفْوٌ بلا كدرِ

وظّف الشاعر تقنية التصدير من خلال تكرار كلمة (أكدر) في حشو البيت الأول وكلمة (كدر) في نهاية الشطر الثاني محققاً بذلك بعدين الأول: مرتبط بالجانب الدلالي وهو تجسيد وإبراز وتعزيز دلالة ثنائية الصفو والكدر وأن

الأول أي الصفو والصفاء لايتحقق ولايستحسن إلا بعد الكدر، أما البعد الآخر فهو الجانب الموسيقي، حيث أسهم تكرار اللفظتين على هذا النسق في تحقيق دورة إيقاعية وتدفقاً صوتياً، يتلمس المتلقي وقع صداه عن الاستماع.

وتكرر تصدير الحشو عنده في أكثر من موضع كما في قوله: (الخالدي، ١٩٩١م، صفحة ١٤٥)

إنا لَنَرحلُ والأهواء أجمعها لَديكَ مُستوطناتٌ ليس ترتحلُ

في البيت إعلاه تركزت الدلالة بين إثبات ونفي، إثبات وتأكيد حقيقة الفناء، وأن الكل الى زوال من خلال قول الشاعر (إنا لنرحل)، بعدها الانتقال الى نفي عدم الرحيل وجعل الأهواء مستوطنة لدى من وجه إليه الشاعر الخطاب بقوله (والأهواء أجمعها ..... لَديكَ مُستوطناتٌ ليس ترتحلُ) ، وهذه ثنائية أبرز ملامحها وجسدها رد العجز على الصدر وخاصة تصدير الحشو، الذي حقق أيضاً انسجاماً صوتياً من خلال التماثل بين اللفظتين كونهما من جذر واحد ودلالة واحدة غير أن السياق وتوظيف التصدير منحهما دلالتين متضادتين بين النفي والاثبات.

واستعمل سعيد بن هاشم مايعرف بتصدير الطرفين كما في قوله: (الخالدي، ١٩٩١م، صفحة ١٤٧)

ظالمٌ لي وليتهُ الـــدَّهرَ يبقى ويظلمُ

نلاحظ أن الشاعر جاء بكلمة (ظالم) في بداية البيت ، و (يظلم) في نهاية البيت، وهذا النوع من التصدير يسمى تصدير الطرفين فهو الى كونه ركز الدلالة باتجاه واحد تجسد في تأكيد حقيقة مرارة الظلم وشدة وقعها على الإنسان، حقق بعداً إيقاعياً أسهم في جعل الإيقاع يبدأ بنبرة عالية نسبياً من خلال اسم الفاعل (ظالم)، ثم تتصاعد هذه النبرة لتصل الى ذروتها في ختام البيت من خلال توظيف الفعل المضارع (يظلم) في إشارة الى ديمومة هذا الظلم وعدم انقطاعه، هذا الانسجام الدلالي رافقه تناسب ايقاعي وموسيقي بين طرفي البيت.

ج: التكرار .

إنّ القيمة الموسيقية والدلالية للإيقاع الداخلي ترتكز على وجود عوامل عديدة تصل إلى حد التداخل فيما بينها كالتصدير والتدوير والتجنيس والترصيع، ولعلّ أبرزها موقعاً التكرار بوصفه تقنية ذات وظيفة أسلوبية صوتية متماهية مع الدلالة، تمتلك مقومات وجودها من طبيعة التجربة الشعرية ودوافعها النفسية والجمالية، والتكرار الذي يُعرف بأنه "دلالةُ اللفظ على المعنى مردداً " (ابن الأثير، ١٩٦٠م، صفحة ٣/٣) ، يعد مِنْ أبرز صور التناسق الجمالي في ظواهر الأشياء لأنه يحقق الانسجام في تكرار الوحدات الجزئية المكونة للكل (د.ماهر مهدي هلال، ١٩٨٠م، صفحة ٢٣٩) ، ويقع التكرار في بنية القصيدة بأنواع مختلفة منها تكرار الحرف أو الكلمة أو العبارة وقد لوحظ استعمال

الخالديين تكرار الكلمة بشكل ملحوظ، ولعل الشاعر يوظف هذا النوع من التكرار في أبياتِ القصيدةِ مراتٍ عديدة من أجل لفت نظر المتلقي الى أهمية اللفظة المكررة، ويذهب بعض النقاد المعاصرين الى أن الغاية التي يتقصدها الشاعر بتكرار لفظة ما في شعره كأنْ يكونَ اسماً أو أي لفظ آخر يثيرُ في ذاتِ الشاعرِ تشوقاً واستعذاباً (د.ماهر مهدي هلال، ١٩٨٠م، صفحة ٢٣٩) ، هذا التشوق والاستعذاب ينتقل تلقائياً للمتلقي الذي يتشارك مع المرسل بعد معايشته التجربة الوجدانية والشعورية، يقول محمد بن هاشم: (الخالدي، ١٩٩١م، صفحة ٥٥)

أَلا فَاسْتَرْزِقِ الرَّحْمَنَ خَيْراً وَسِرْ بِالكَأْسِ نَحْوَ السُّكْرِ سُكْرا

فأَيّامُ الهُمومِ مُقَصَّــصَاتٌ وأَيّامُ السُّــرورِ تَطيرُ طَيْرا

إن قراءة أولى للبيتين تقود القارىء الى مواطن التكرار، فقد كرّر الشاعرُ كلمتين في نهاية كل بيت وكأنه قصد ذلك لتحقيق دلالة معينة (السكر سكرا و تطير طيرا)، إذ أن لهذا النوع من التكرار أثرا إيقاعيا، أسهم في استقطاب المتلقي كما وأضفى بُعْدا جماليا على النصّ، ينسجم مع مقاصد الشاعر وهو يتغنى بالكأس والساقي قائلا (وَسِرْ بِالكَأْسِ نَحْوَ السُّكْرِ سُكْرا ، وقوله : وأَيّامُ السُّرورِ تَطيرُ طَيْرا).

ويبدو أن نسق التكرار جاء منسجماً مع مضامن الخمريات لكلا الشاعرين، وفيما كرر محمد الخالدي لفظة السكر نجد أن أخاه سعيد بن هاشم كرر لفظة (الكأس) يقول: (الخالدي، ١٩٩١م، صفحة ١٥٠)

هتفَ الصّبحُ بالدّجى فاسقنيها قهوةً تتركُ الحليم سفيها

لستَ تَدري لرقّةٍ وصَفاءٍ هي في كأسها أم الكأسُ فيها

يلحظ القارئ الشطر الثاني من البيت الثاني كرر الشاعر كلمة الكأس مرتين والواضح أنه لم يقصد التأكيد فحسب بل طوع التكرار صالح دلالة معينة مفادها أن من شدة نقاء وصفاء الخمرة ذهب الشاعر الى استحالة رؤية الكأس وكأن الخمرة هي التي تحتضن الكأس وليس العكس، وهي نظرة عميقة في تصوير الاشياء، وإلى جانب هذا التلاعب في المعنى جاء التكرار ليحقق تناسقاً موسيقياً (هي في كأسها أم الكأس فيها).

ولم يقتصر تكرار الكلمة على الشعر الخمري عند الشاعر سعيد بن هاشم الخالدي، بل كرر في موضوعات وأغراض مختلفة منها الشيب والكبر يقول: (الخالدي، ١٩٩١م، صفحة ١٣٠)

ولستُ أبكي لشيبٍ قد مُنيتُ به يبكي على الشيب من يأسى على العُمُرِ

نلاحظ أنّ الشاعر وظف التكرار تعبيراً عن معنى محدد وتأكيده على مواضع معينة لأهميتها بالنسبة إليه ، فقد كرر كلمة (الشيب) مرتين فضلا عن تكرار (أبكي ويبكي)، التكرار هنا وإن كان هو الدلالة البارزة في البيت، إلا أنّ هناك مقاصد مختلفة غير التوكيد تكمن وراء الألفاظ المكررة وتختلف باختلاف السياق الذي ترد فيه، فسياق البيت الذي ورد فيه تكرار (الشيب) إضافة إلى التوكيد أفاد التنبيه على نفي ماهو مألوف وشائع في البكاء على الشباب وأولى اشاراته ظهور الشيب حين قال (ولستُ أبكي لشيبٍ قد مُنيتُ به) ليحل مكانها معنى قصده الشاعر هو الأسى والحزن على العمر الذي انقضى، بأي شكل وأية صورة وأين ومتى وكيف ؟؟ هذا التلاعب في النسج لتحقيق دلالة معينة كان للتكرار أثر في تشكلها بما يخدم مضامين النص، كما أنه أسهم في تشكيل موسيقى البيت وتعزيز جماليته في جانبه الايقاعي.

ولم يقتصر توظيف التكرار عند الخالديين على تكرار كلمات متماثلة، بل وظفّا نوعاً آخر من التكرار يمكن أن نطلق عليه تكرار الصيغ الصرفية وقد شكل حضورا عند أبي بكر الخالدي كما في قوله : (الخالدي، ١٩٩١م، صفحة ١١)

ومُدامةٍ صَفْراءَ في قـارورةٍ زرقاءَ تحملُها يدٌ بيضاءُ

فالراحُ شمسٌ والحَبَابُ كواكبٌ والكفُّ قُطْبٌ والإناءُ سَماءُ

للوهلة الأولى يلحظ القارئ تكرار ثلاث كلمات في البيت الأول يشتركان بصيغة واحدة (صفراء ، زرقاء ، بيضاء) وهي صفات مشبهة صيغت على وزن (فعلاء) وهي للمؤنثة، وصحيح أن هذا الكلمات في المعنى الظاهر تدل على ألوان لكن الشاعر قصد أمراً آخر حدده السياق، فهو في موضع رسم مشهدية كان قد تناولها الشعراء السابقون في وصف الخمرة وساقيها وندمائها، لكن أبا بكر الخالدي صاغها بأسلوب يكاد يكون منفرداً، من خلال توظيف صفات الالوان المشبهة بالفعل مشكلة تركيباً متناسقاً صوتاً ودلالة كما في قوله (ومدامة صفراء) وهو وصف للون الخمر، ثم يسندها بقوله : في قارورة زرقاء وهي الاي تحتضن الخمر، ولم يكتفِ بذلك بل عززها بوصف من تحمل هذه القارورة وفي طريقها الى سقياه، بقوله (تحملها يد بيضاء)، هذه الانتقالات في الدلالة كان لتكرار الصيغ الصرفية (صفراء، زرقاء، بيضاء) أثر في تشكلها فضلاً عن تحقيقها جنبة موسيقية يستشعر القارئ وقع صداها في الأسماع.

الخاتمة

في ختام هذه الدراسة لابدّ من عرض أبرز النتائج التي توصل لها البحث، ويمكن إجمالها بالاتي:

- نظم الخالديان في مختلف أوزان الشعر المعروفة التي استقرأها الخليل بن أحمد الفراهيدي، وغابت عنده بعض الاوزان من مثل (الرمل، المديد ، المتدارك، المقتضب، المضارع) ولم يسجل من خلال الاحصاء أنها نظما على أوزان مستحدثة.

- أثبت الاحصاء أن أبا بكر الخالدي تقدمت لديه ثلاثة أوزان هي (الكامل والطويل والبسيط)، وهي أوزان شكلت حضوراً ونسب شيوع عالية لدى معظم شعراء العصور المختلفة وذلك لخصائصها الإيقاعية المنفردة، في تصدر شعر ابي عثمان الخالدي وزن الخفيف اذ بينت الدراسة مسوغات شيوع هذا الوزن.

- بينت الدراسة نسب شيوع متدنية لاستعمال الخالديين للاوزان المجزوءة قياسا بالبحور التامة، مع بيان مسوغات ذلك.

- رغم التزام الخالديين بنمط القصيدة التراثي إلا أنهما أفادا من التنوع الايقاعي الذي تمنحه الرخص العروضية المختلفة التي وإن وصفت بأنها زحافات وعلل لكنها أسهمت في تنوع الايقاع وكسرت جموده.

- بينت الدراسة المهيمنات الموسيقية المستعملة خارج دائرة الوزن بوصفها نسقاً أسلوبياً له أثره في الايقاع والدلالة معاً، فمال الخالديان الى استعمال المحسنات الموسيقية من مثل التكرار والجناس والتدوير والتصدير وغيرها، ورصدت الدراسة بالتحليل نماذج عديدة.

- أظهرت الدراسة مواطن التشابه والاختلاف بين الشاعرين الاخوين، وكان التقارب الاسلوبي بينهما واضحاً من حيث استعمال التغييرات الايقاعية فضلا عن المحسنات الموسيقية التي تدخل تحت مظلة الايقاع الداخلي، فضلا عن اللغة المستعملة عند كليهما وقد كشف ذلك تحليل العديد من قصائهم ومقاربتها اسلوبياً.

- تشكل هذه الدراسة إضافة على طريق استكشاف الايقاع وتحولاته، بمعنى كلما اتسعت دائرة الاحصاء كلما كانت النتائج أشمل وأدق، وحتى لو سلمنا باستمرار الشعراء في النظم على نمط القصيدة التراثي (أوزان الخليل) فهذا بحد ذاته يمثل نتيجة يمكن أن تشكل قيمة مؤكدة لطبيعة هيمنة النسق العروضي عند الشعراء القدماء، مع الاشارة الى حقيقة أن البحث يجب أن يبقى قائماً في التنقيب في كتب التراث بحثاً عن نصوصٍ كتبت على أوزان ربما غير أوزان الخليل، وهذه توصية أكثر من كونها نتيجة للباحثين في دراسة الايقاع الشعري.

قائمة المصادر والمراجع

ابراهيم أنيس. (١٩٧٢م). *موسيقى الشعر*. بيروت – لبنان: دار القلم /ط ٤.

ابن المعتز . (١٩٨٢م). *كتاب البديع*. (ت: إغناطيوس كراتشقوفسكي، المحرر) بيروت – لبنان: دار المسيرة / ط ٣.

ابن رشيق القيرواني ت ٤٥٦ هـ. (١٩٧٢م). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*. (ت: محمد محي الدين عبد الحميد، المحرر) بيروت – لبنان: دار الجيل / ط ٤.

أبو العلاء المعري ت ٤٤٩ هـ. (١٩٠٧م). *رسالة الغفران*. (ت: ابراهيم اليازجي، المحرر) القاهر– مصر: مطبعة أمين هندية ط/١.

أبو منصور الثعالبي ت ٤٢٩ هـ. (١٩٨٣م). *يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر*. (ت: مفيد محمد قميحة، المحرر) بيروت – لبنان: دار الكتب العلمية/ ط ١.

أبو نصر محمد الفارابي ت ٣٣٩هـ. (٢٠٠٩م). *الموسيقى الكبير*. (ت: غطاس عبد الملك، المحرر) القاهرة– مصر/ د.ط: مطبعة دار الكتب والوثائق القومية.

أحمد رجائي. (١٩٩٩م). *أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم القريض*. دمشق – سوريا: دار الفكر / ط١.

الخطيب التبريزي. (١٩٧٠م). *الوافي في العروض والقوافي*. (ت: عمر يحيى وفخر الدين قباوة، المحرر) حلب – سوريا: المكتبة العربية / ط ١.

خير الدين بن محمود الزركلي ت ١٣٩٦هـ. (٢٠٠٢م). *الأعلام*. بيروت – لبنان: دار العلم للملايين ط/ ١٥.

د.ماهر مهدي هلال. (١٩٨٠م). *جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب*. بغداد – العراق: دار الرشيد للنشر سلسلة دراسات (١٩٥).

د.محمد عبد المطلب. (١٩٨٨م). *بناء الاسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي*. القاهر – مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

رجاء عيد. (١٩٧٥م.). *الشعر والنغم*. القاهرة – مصر: دار الثقافة للطباعة والنشر.

رشيد العبيدي. (١٩٨٦م). *معجم مصطلحات العروض والقوافي*. بغداد – العراق: مكتبة جامعة بغداد/ ط ١.

شمس الدين الذهبي ت ٧٨٤هـ. (١٩٨٥م). *سير أعلم النبلاء*. (شعيب الأرناؤوط، المحرر) بيروت – لبنان: مؤسسة الرسالة ط/٣.

صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي ت ٧٦٤ هـ. (٢٠٠٠م). *الوافي بالوفيات*. بيروت – لبنان: دار إحياء التراث.

ضياء الدين ابن الأثير. (١٩٦٠م). *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*. (د.أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، المحرر) القاهر – مصر: دار نهضة مصر / ط ٢.

عبد الكريم راضي جعفر. (١٩٨٩م). *شعر عبد القادر رشيد الناصري، دراسة تحليلية فنية*. بغداد – العراق: دار الشؤون الثقافية / ط ١.

عبد الكريم راضي جعفر. (٢٠١٤م). *رماد الشعر – دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق*. بغداد – العراق: دار ومكتبة عدنان / ط ٢.

عزيز الحسين. (١٩٨٧م). *شعر الطليعة في المغرب*. بيروت – باريس: منشورات عويدات / ط ١.

علي بن الحسين الشريف المرتضى. (١٩٥٤م). *أمالي المرتضى – غرر الفوائد ودرر القلائد*. (ت.محمد ابو الفضل ابراهيم، المحرر) القاهرة – مصر: دار إحياء الكتب العربية / ط ١.

قدامة بن جعفر ت ٣٣٧هـ. (١٩٩٥م). *نقد الشعر*. (د.محمد عبد المنعم خفاجي، المحرر) بيروت – لبنان: دار الكتب العلمية.

كمال أبو ديب. (١٩٨٧م). *في البنية الايقاعية للشعر العربي – نحو بديل جذري لعروض الخليل*. بغداد – العراق: دار الشؤون الثقافية / ط ٣.

كمال الدين ابن العديم ت ٦٦٠ هـ. (١٩٨٨م). *بغية الطلب في تاريخ حلب*. (ت: د. سهيل زكار، المحرر) بيروت– لبنان: دار الفكر ط ١.

لأبي بكر محمد وأبي عثمان سعيد ابني هاشم الخالدي. (١٩٩١م). *ديوان الخالديين*. (ت: د. سامي الدهان، المحرر) دمشق – سوريا: مطبوعات مجمع اللغة العربية.

محسن اطيمش. (١٩٨٢م). *دير الملاك- دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر*. بغداد – العراق: منشورات وزارة الثقافة والاعلام.

محمد بن اسحاق ابن النديم ت٤٣٨هـ. (١٩٩٧م). *الفهرست*. (ت:ابراهيم رمضان، المحرر) بيروت–لبنان: دار المعرفة/ ط ٢.

محمد مصطفى الزبيدي. (١٩٨٥م). *تاج العروس من جواهر القاموس*. (ت: مصطفى حجازي، المحرر) الكويت: مطبعة حكومة الكويت / ط ١.

محمود مصطفى. (٢٠٠٢م). *أهدى سبيل إلى عروض الخليل*. القاهرة – مصر: مكتبة المعارف / ط١.

.1ط /منشأة المعارف :مصر –الاسكندرية .*الايقاع الصوتي في شعر شوقي* .(م2000) .منير سلطان

نازك الملائكة. (١٩٦٧م). *قضايا الشعر المعاصر*. بغداد – العراق: منشورات مكتبة النهضة /ط٣.

List sources and references

Ibrahim Anis. (1972 AD). Poetry music. Beirut - Lebanon: Dar Al-Qalam / 4th edition.

Ibn Al-Mu'tazz. (1982AD). The wonderful book. (Directed by: Ignatius Krachkovsky, editor) Beirut - Lebanon: Dar Tawil / 3rd edition.

Ibn Rashiq Al-Kirwani, d. 456 AH. (1972 AD). The main topic on the merits of poetry, its etiquette, and its criticism. (Directed by: Muhammad Mohieddin Abdel Hamid, editor) Beirut - Lebanon: Dar Al-Jeel / 4th edition.

Abu Al-Ala Al-Maarri d. 449 AH. (1907 AD). Forgiveness letter. (Directed by: Ibrahim Al-Yaziji, editor) Al-Qahir - Egypt: Amin Hindi Press, 1st edition.

Abu Mansur Al-Thaalabi, d. 429 AH. (1983AD). An orphan of time in the beauties of the age. (Directed by: Mufid Muhammad Qamiha, editor) Beirut - Lebanon: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya / 1st edition

Abu Nasr Muhammad Al-Farabi, Dr. 339 AH. (2009AD). Great music. (Director: Ghattas Abdel Malik, Editor) Cairo - Egypt / DT: Dar Al-Kutub and National Archives Press.

Ahmed Rajai. (1999AD). The weights of melodies in the language of display and recitation. Damascus - Syria: Dar Al-Fikr / first edition.

Khatib Tabrizi. (1970 AD). Al Wafi in prose and rhymes. (Director: Omar Yahya and Fakhr al-Din Qabawa, editor) Aleppo - Syria: Arab Library / First Edition.

Khairuddin bin Mahmoud Al-Zirkli, Dr. 1396 AH. (2002AD). Media. Beirut - Lebanon: Dar Al-Ilm Milan, fifteenth edition.

Dr. Maher Mahdi Hilal. (1980 AD). The timbre of words and their significance in rhetorical and critical research among the Arabs. Baghdad - Iraq: Al-Rasheed Publishing House, Studies Series (195.(

Dr. Muhammad Abdel Muttalib. (1988AD). Building style in modernist poetry - creative composition. Cairo - Egypt: Egyptian General Book Authority.

Please Eid. (1975 AD.). Poetry and tone. Cairo - Egypt: Dar Al-Thaqafa for Printing and Publishing.

Rashid Al-Obaidi. (1986AD). A dictionary of prosody and rhyme terms. Baghdad - Iraq: Baghdad University Library/1st edition.

Shams al-Din al-Dhahabi, d. 784 AH. (1985AD). Sir the most knowledgeable of the nobles. (Shuaib Al-Arnaout, editor) Beirut - Lebanon: Al-Resala Foundation, 3rd edition

Diya al-Din Ibn al-Atheer. (1960 AD). A common proverb in the literature of the writer and poet. (Dr. Ahmed Al-Hofy and Dr. Badawi Tabana, editor) Cairo - Egypt: Dar Nahdet Misr / 2nd edition.

Abdul Karim Radi Jaafar. (1989AD). The poetry of Abdul Qadir Rashid Al-Nasiri, an artistic analytical study. Baghdad - Iraq: House of Cultural Affairs / 1st edition.

Abdul Karim Radi Jaafar. (2014AD). Ashes of Poetry - A study of the thematic and artistic structure of modern emotional poetry in Iraq. Baghdad - Iraq: Adnan House and Library / 2nd edition.

Aziz Al-Hussein. (1987AD). Avant-garde poetry in Morocco. Beirut - Paris: Oweidat Publications / 1st edition.

Ali bin Al-Hussein Al-Sharif Al-Murtada. (1954 AD). Amali Al-Murtada - Gharar al-Fawa'id wa Durar al-Qilad. (T. Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim, editor) Cairo - Egypt: Dar Ihya al-Kutub al-Arabi / 1st edition.

Qudamah bin Jaafar d. 337 AH. (1995AD). Poetry criticism. (Dr. Muhammad Abdel Moneim Khafaji, editor) Beirut - Lebanon: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.

Kamal Abu Deeb. (1987AD). On the rhythmic structure of Arabic poetry - towards a radical alternative to Khalil's prosody. Baghdad - Iraq: House of Cultural Affairs / 3rd edition.

Kamal al-Din Ibn al-Adim, d. 660 AH. (1988AD). In order to request the history of Aleppo. (Directed by: Dr. Suhail Zakkar, editor) Beirut-Lebanon: Dar Al-Fikr, 1st edition.

To Abu Bakr Muhammad and Abu Othman Saeed, my sons Hashim Al-Khalidi. (1991AD). Diwan Al-Khalidis. (Dr. Sami Al-Dahan, editor) Damascus - Syria: Arabic Language Academy Publications.

Mohsen Atemesh. (1982AD). Deir al-Malak - A critical study of artistic phenomena in contemporary Iraqi poetry. Baghdad - Iraq: Publications of the Ministry of Culture and Information.

Muhammad bin Ishaq Ibn al-Nadim, d. 438 AH. (1997AD). Index. (Directed by: Ibrahim Ramadan, editor) Beirut-Lebanon: Dar Al-Ma'rifa/2nd edition.

Muhammad Mustafa Al-Zubaidi. (1985AD). The bride's crown is one of the jewels of the dictionary. (Directed by: Mustafa Hijazi, editor) Kuwait: Kuwait Government Press / 1st edition.

Mahmoud Mustafa. (2002AD). He was guided to the Hebron shows. Cairo - Egypt: Al-Maaref Library / 1st edition.

Mounir Sultan. (2000AD). Vocal rhythm in Shawqi's poetry. Alexandria - Egypt: Manshaet Al Maaref/1st edition.

Nazik al-Malaika. (1967 AD). Contemporary poetry issues. Baghdad - Iraq: Al-Nahda Library Publications / 3rd edition.