# بنية الايقاع في قصائـــد الرحلة الخيالية الحديثة

**أ.د رحمن غركان**
**م.م سعيد مراد جواد**
**جامعة القادسية / كلية التربية**

عناصر الإيقاع في قَصَائدِ الرِّحْلَة الخياليَّة الحَديثة

إنَّ الحديثَ عن شعريَّةِ قصيدة الرِّحْلَة الخياليَّة، لابدَّ له أَنْ يمرَّ أَوَّلاً على المستوى الإيقاعيِّ، بتجلِّياتهِ المُختلفةِ الخَارِجيَّةِ والدَّاخليَّةِ، إذْ إنَّ وظيفة الإيقاع في الشِّعرِ لا تتوقف عند كونِها وسيلةً من وسائلِ التَّعبير عن الأفكارِ والأحاسيس فقط، بَلْ إنَّها تمتلكُ قدرةً كبيرةً على إيقاظِ أحاسيس المُتَلَقِّي ومشاعِرهِ , إذْ تُشعرهُ بالمُتعةِ الفنيَّة، منِ خلالِ تجاوب النَّغمِ مع الفكرةِ، ففي الوقت الذي يؤثِّر فيه السِّياقُ على إقامةِ علاقاتٍ وروابطَ بين التَّتابع الصُّوتي للكلماتِ والجُملِ، فإنَّ الأصوات تؤثِّر من جهةِ ما توافره من إيقاعاتٍ وتناغمٍ يزيدُ من بهاءِ المعنى ويُقرِّبهُ إلى قلب المُتَلَقِّي[1]، فصحيحٌ أَنَّ الموسيقا الشِّعريَّة لا تشترطُ في انبثاقها الأوزان والقوافي فقط[2]، ولكن من الصَّحيح أيضاً، أَنْ يُعَدَّ الوزنُ اشتراطاً راسخاً من اشتراطات الشِّعريَّة العَرَبيّة القديمةِ، التي كانتْ ترى: أَنَّ الشِّعرَ هو " **قولٌ موزونٌ مُقفى يدلُ على معنى**"[3]، إلَّا أَنَّ البحثَ سيُركِّز على هذين العُنصرين بوصفهما دلائلَ شكليةٍ مهمةً تُميِّزُ الشِّعر من النثرِ، فالشِّعرُ، بحسب رأي (ابن سينا): "**هو كلامٌ مُخيَّلٌ مؤلَّفٌ من أقوالٍ موزونةٍ متساويةٍ... وعند العربِ مُقفَّاةٌ**"[4] ومع ذلك فإنَّ البحث يُحاولُ العروج على الموسيقا الدَّاخِليَّةِ لِقَصَائِدِ الرِّحلة وتلمُّس المُهيمنات الإيقاعيَّة البارزةِ فيها، فالإيقاعُ في الشِّعرِ كالخميرة، كما يرى (كوليرج)، ليس له قيمة بنفسه ، لِأَنَّ قيمتهُ تكمنُ في قدرتهِ على إظهارِ المعنى[5]، وإنَّ قَصَائدَ الرِّحْلَة لا يُمكنها الاستغناء عن الإيقاع ، لِأَنَّها تتكئ على المعنى أَوَّلاً، و"**إذا كانتْ المعاني تظهرُ من خلالِ التَّراكيبِ , فإنَّ المعاني المُحمَّلة بالمشاعرِ لا تظهر بواسطة التَّراكيب فقط، بَلْ من خلال التَّراكيب مضافاً إليها الإيقاع المُصاحب لها**"[6]، وإذا كانَ قصدُ الشَّاعِر في قَصَائدِ الرِّحْلَة الخَيَالِيَّة هو إيصالُ المعنى فقط , مِنْ دونِ أَشياءٍ مُضافةٍ أخرى، فالأَوْلى به أَنْ يكتبَ رحلتهَ المُتخيَّلة نثراً، وفي هذه النُّقطة يحصلُ الاتِّفاقُ أو التَّباين بين رحلاتِ الخيالِ في الشِّعرِ عن مثيلاتها في النثر، فقصَّةُ الرِّحْلَة في النَّثر تعتمدُ على السَّرد، أَمَّا قصَّةُ الرِّحْلَة في الشِّعرِ فهي قصَّةٌ سرديَّةٌ بنَكهةِ الشِّعر.

أ- مظاهر إيقاعِ الوزنِ في شعر الرِّحْلَة الخَيَالِيَّة الحَديث :

لقد استطاعَ الوزنُ أَنْ يحسمَ التَّنافس النَّوعي في شعر الرِّحلات الخَيَالِيَّة لصالح الشِّعر، وَقدْ يتبادر إلى الذِّهن أنَّ هذا العنصر – ونعني به الوزن الشِّعري- ليس جوهريَّاً في الشِّعر إذْ هو من عناصر الشِّعر الخَارجيَّة التي لا يمكن التَّعويل عليها لحسمِ مسألة التَّنافس، فالوزنُ حاضرٌ في أشكالٍ لغويَّةٍ أخرى كالمنظوماتِ التَّعليميَّة التي لا تُمتُ إلى الشِّعرِ بصلةٍ غير عنصري الوزن و القافيَة ، و لنا أنْ نتساءل عن العناصرِ الجوهريَّة المُفترضةِ في الشِّعرِ التي تشكِّلُ نواتهُ الإجناسيةِ وفق الفهمِ المُعاصر لجنسِ الشِّعر، إذْ يمكن حصرها في عناصر (المجاز، والمحاكاة، و الخيال، و الانزياح)، و مع أهميَّة هذه العناصر في الشِّعرِ تبقى غير مُختصةٍ به، إذْ هي عناصرُ مشتركةٌ بين النثرِ والشِّعرِ،لذلك يمكن للوزن أنْ يُشكِّل عنصراً حاسماً يجمع القيم الجوهريَّة للشِّعر في إطارٍ لغويٍّ له خصائصهُ و مميزاتهُ التي تفرِّقهُ من غيرهِ وتجعلهُ منمازاً من أنواعِ الأَدَب الأخرى.

وقد قدَّمت قَصَائد الرِّحْلَة الخَيَالِيَّة الوزنَ عنصراً مُلتَزَماً بشدَّةٍ، حتى نكَاد لا نعثرُ على قصيدة رحلةٍ تتخلى عن الوزنِ في المتن الذي بين يدّي البحث - على الأقل- ، وَقدْ تنقَّل شعراء الرِّحْلَة الخَيَالِيَّة بين بحورِ الشِّعرِ المُختلفةِ، إذْ لمْ يترشَّح للباحث بحرٌ طاغٍ على بحورِ الشِّعرِ الأخرى، ويصدق هذا القول على القَصائدِ التي كُتبت بِطَرَيقَةِ العمود الشِّعْريِّ، وقصائد التَّفْعِيلَة أيضاً، مع الاحتراز بالقولِ : إنَّ قَصَائدَ التَّفْعِيلَة تميلُ بطبيعتها إلى أوزانِ الشِّعرِ الصَّافيَّة لأَنَّها تُمثلُ نوعاً من التَّعويض عن التَّناظر الموسيقي المُتوافر في عمود الشِّعر، إذْ قسَّم الشِّعرُ الحرُّ **"البحورَ إلى صافيَّةٍ وممزوجةٍ، وأكثر من الكتابةِ على البحورِ الصَّافيةِ، واستكره الكتابة في البحورِ الممزوجةِ، ولكنْ لَمْ يتجنَّبها تماماً"**[7]، ويمكن أَنْ يكون البحر (الخفيف)، هو الأكثر استعمالاً في عدد القصائد، إذْ كتب الكثيرُ من الشُّعراء قَصَائدَ الرِّحْلَة على وفقِ هذا الوزن، ومنهم الشَّاعر، (محمد حسن فقي) في قصيدته (الله والشَّاعر):

[ البحر الخفيف ]

**اسْبِقْينـــيْ إلـى الجَحـيمِ فـإنّي ... ســأوافيكِ فــي غَـدِي للجَحيـْـمِ**
**واطْلُبِي مِنْ سُراتِه أَنْ يكونُـوا ... عنْــدَ أبوابِــه قُبيــلَ قُدومـــــي**
**أَخْبِريهــمْ أَنَّ الــزَّعيمَ ســيأتي ... كُـمْ فهبُـوَّا إلـى لقـاءِ الزَّعيــم** [8]

ولعلَّ قبول البحر الخَفيف للزحَافات والعلل، كالتَّشعيثِ، والخبْنِ،التي تقتربُ كثيراً من النثر،هي والكفِّ، فضلاً عن تنوع تفعيلاته، إذْ **" هو ذو تنوعٍ مُدهشٍ ويكادُ أنتظامه أَنْ ينعدمَ تماماً بالمعنى التَّقليدي"**[9]،جعلهُ بحراً طيّعاً لعمليَّة السَّردِ، التي يتطلَّبها شعر الرِّحلات الخياليَّة، وَقدْ كتب في هذا البحر شعراءٌ آخرون، منهم الشَّاعِر (محمد الفراتي)، في قصيدته، (الكوميديا السَّماويَّة - غرور الشباب)، و (محمد عبد المعطي الهمشري) في قصيدته، (على شاطئ الأعراف)، و (فوزي المعلوف) في قصيدته (على بساط الريح)، و (محمد مهدي الجواهري)، في قصيدته (عالم الغد)، ومنها:

[البحر الخفيف ]

**عـــالمَ ((اليـــومِ)) أنـــت ضُـــحْكَةُ رائِـــي**
**أنـــت – لـــولا العيـــانُ – محـــضُ هُـــراءِ**
**أنـــت فـــي ((عـــالمِ الغـــدِ)) المُتَرَائِـــي**
**مـــن أقاصـــيصِ صِـــبْيةٍ أبريـــاءِ**
**أنـــتَ للسَّـــامرين حَـــوْلَ (الصِّـــلاءِ)**
**ســـمرٌ قاتـــلٌ ليالـــي الشِّتـــاءِ**[10]

أمَّا من ناحية عدد الأبيات، فَقَدْ حلَّ (البحرُ السَّريع) أَوَّلاً، من خلالِ مطوَّلة الشَّاعِر المهجري (شفيق معلوف)، التي يمكن عدَّها من أبرز المطوَّلات في الشِّعرِ العَرَبي الحديث، يقول في نشيدها الأول (في طريق عبقر / يقظاتٌ ورؤى):

**[البحر السريع]**

**فدونَكَ اللّذاتِ موثـــورةً لِأَنّكَ في انتهابها مُبطِئـــأ**
**يا يقظة تَنْفضُ عن مُقلَتـــي إغفاءةً طارتْ وحُلماً نَـــأى**
**إنَّ الضَّحى صعَّد أنْفاسِـــهُ على سِراجي فغدا مُطفـــأ**
**ومن تكنْ حالتـُهُ حالتـــي لم يسْتَعضْ بالأسوأ السَّيئـــا**
**مـا الفـرقُ فـي نـوْمي وَفـي يَقْظتيْ وكلُّ ما في يَقَظـاتـي روَى** [11]

ولعلَّ الافتراق الواضح للبحرِ السَّريع بين (شِكْلِهِ الدَّوائري) [12]، وشكْلِهِ العَروضي، يؤكِّد الافتراض من أَنَّ هذا البحر، هو: خليطٌ لِأَنساقٍ إيقاعيَّةٍ مُختلفةٍ جَذْرِيَّاً [13]، الأمر الذي يقتربُ بهِ من إيقاعِ النَّثر، ومن ثمَّ يكون صالحاً لقصيدةٍ تَستَغرقُ ديواناً شِعْرِيَّاً كاملاً، وَقدْ حلَّ (بحر الرملْ) وصيفاً في عدد القَصائدِ التي كُتبتْ في الارتحال الخياليّ، ومن ذلك قصيدة (ترجمة شيطان)، للأديب والكاتب (عباس محمود العقَّاد)، ومنها:

[بحر الرمل]

**عَفْوَكَ اللّهم أو لا عفـــو لي طالَ بي حُلمكَ فابعثْ أَجَلـــكْ**
**وادعُ فـي خلقـكَ يسْـجُدُ مـن خُلْدكَ الأعلى فما نحنُ سجـوُدْ رجـا**
**لتكوُنَنَّ إذا صَحَّ الحَـــجا حَجَراً صلْداً ولا هذا الوجُـودْ** [14]

وقد انتشرَ سياقُ بحر الرَّمل في قَصَائدِ الرِّحْلَة الخَيَالِيَّة في الشِّعرِ العمودي وشِعر التَّفْعِيلَة على حدٍ سواء، لِأَنَّهُ كما قال عنه (القرطاجنِّي): يمتلكُ **"ليناً وسهولةً"** [15]، وأَنَّ صيغة هذه التَّفْعِيلَة السُّباعيَّة المُتشكِّلة من ثلاثِ نوى يتوسَّطُ فيها الوتدُ المجموع سببين خفيفين جعلها مُلائمةً لـ " **القصائد القائمةِ على البِناءِ الدُّرامي والقَصصي** "[16]، مِمَّا سوَّغ استعمالها بكثرةٍ في قَصَائدَ

الرّحلة، وَقدْ جاء ذلك مُنسجماً مع التَّوجه الموسيقي للقصيدة العَرَبيّة الحديثة التي أزداد فيها استعمال بحر الرَّمل بشكلٍ واضحٍ، ويُرجَّح أنْ يكون المستقبل " **لهذا الوزن الذي أصبحتْ آذاننا تألَفه وتَسْتريح أليه**" [17]، ويرى الباحث : أَنَّ السَّبب الذي جعل المُتَلَقِّي يألف هذا الوزن في الشِّعرِ العَرَبيّ الحديث، هو إكثار الشُّعراء من هذا الوزن بسببٍ من الميول الدُّراميَّة للقصيدة العَرَبيّة الحديثة، أي: إنَّه نتاجٌ لتحوُّلِ الخطاب في الشِّعرِ العَرَبيّ الذي أدَّى إلى زيادةِ عدد القَصائد السَّرديَّة، فأصبح المُتَلَقِّي يألفه ،بسببِ التَّراكم النَّاتج من إكثارِ الشُّعراء الكتابة على وفقِ بحر الرمل على الرّغم من عدمِ وجودِ علةً موسيقيَّةٍ أو فنيَّةٍ واضحة .

إنَّ الطُّول النسبي لِقَصَائِدَ الرِّحْلَة الخياليَّة، واعتماد القصيدة على السَّرد , عنصران جعلا بعض الشُّعراء يميلُ إلى تقسيم قَصَائد الرِّحْلَة على مجموعةِ أناشيدٍ بأبحرٍ شعريةٍ مُختلفةٍ، لِأَنَّ الوزن الواحد في قصيدة تمتدُ لمئات الأبيات الشِّعريَّة، وتحتوي على كتلةٍ نصّيةٍ من السَّرد المُتماسك أَمرٌ جعلهُ لا يخلو من الصِّعوبة، ومن قَصَائدَ الرِّحلَة الخَيَالِيَّة المكتوبة بأبحرٍ شعريةٍ مختلفةٍ، قصيدة (الكوميديا السَّماوية)، لـ (محمد الفراتيّ)، التي كتب مقدمتها، (الحلم المريع) على وفقِ البحر الطويل ومنها:

**[البحر الطويل]**

**فقلتُ أمكُثوا صحبي قليلاً فإنَّني ... سمعتُ أناساً عندها تتكلّمُ**
**سمعتُ حديثاً ما تبيَّنتُ لحنَهُ سوى إنّهم في خلقهمْ يشبهوننا ... وأبصرتُ ناساً لست أعرفُ من هُمُ وفي الخلقِ حتَّى الآن ما كنتُ أعلمُ**[18]

وقدْ انتقلَ في العنوان الثَّاني (من أنا، من أين جئت إلى هذا الوجود ؟)، إلى البحر الوافر، ثمَّ إلى بحر الرَّمل، فالخفيف، فالهزج، ثمَّ خَتمَها بالبحر الوافر في قصيدة بعنوان، (إلى أين مصيري بعد الموت)، ومنها:

**[البحر الوافر ]**

**عرفتُ محمداً من قبل كوني تبعتُ طريقه الهادي لتحيا سلكت طريقهُ والكون جسمٌ ... وقَبل تكوَّن العصرِ الجليدي ... بهِ روحي وتَنعمَ بالخلودِ ... فأرشدني إلى روح الوجودِ** [19]

يدلُّ ذلك على أنَّ الكتلةَ النَّصّية للرِّحلة الخياليَّة، ليس من السَّهولة أَنْ تحتويها قَصيدة عمودٍ بوزنٍ واحدٍ، لِأَنَّ بِها حاجةً إلى الاسترسالِ السَّردي الذي يقفُ إيقاع التَّفعيلات حائلاً من دونها، لذلك لَجَأَ الكثيرُ من شعراء الرِّحْلَة الخَيَالِيَّة إلى التَّنويع الموسيقي على مستوى الأوزان الشِّعريَّة؛ وقد كتب الشَّاعر، (نسيب عريضة)، رحلةً خياليَّةً متعدِّدةَ الأوزان، وهي قصيدة (على طريق أرام) في ديوانهِ (الأرواح الحائرة)، وقسَّمها على مجموعةِ أناشيدٍ بأبحرٍ شعريَّةٍ مُختلفة، وَقدْ جعل لِكُلِّ نشيدٍ عنواناً خاصَّاً على الرَّغم من كون الأناشيد بمجموعها، تُشكِّل نصَّاً واحداً يروي أحداثَ قصَّة رحلةٍ واحدةٍ.

وإذا كانَ التَّناظر الإيقاعي الموجود في قَصَائدِ العمود الشِّعري ، قدْ فرضَ نَوعاً من التَّقييد على عَمَلِيَّة السَّرد، فإنَّ السَّرد في المُقابل قدْ أَحرج البناء الصُّوتي المُفترض في القصيدة، وجعلها تُجاهدُ لتتمكَّن بالكاد من إيصال المعنى متخلِّيةً – في الغالب – عن الإيحاء بالقيم الشِّعريَّة التي تمنحها الأَصوات المُتناغمةُ في القصيدةِ، فالأَصواتُ في الشِّعرِ تتضام مع بعضها بقصدِ التَّأثير " **لذلك فهي توْحي بالقيم أكثر مِمَّا تدلُّ على معانٍ محدَّدةٍ**"[20]، وإذا كانتْ قصيدة الرِّحْلَة الخَيَالِيَّة المُتشكِّلة على وفقِ عمودِ الشِّعرِ، قدْ افتقرت إلى الإيحاء الشِّعْريّ، بسبب قيد التَّناظر الذي جعلَ جُملها منطقيَّةً على وفقِ قالبٍ موسيقيٍّ ثابتٍ لا تستطيعُ معهُ تأديَّة واجباتها الشِّعريَّة من خلالِ شعريَّة السَّرد التي يمكن أَنْ توافرها اللُّغة بعيداً عن ضوابطِ الإيقاع الصَّوتي ، ولا من خلالِ شعريَّة الألفاظِ التي تؤدِّيها اللُّغة بعيداً عن الدِّلالات الواضحةِ لجُملها من خلالِ الطَّيف الذي يوافرهُ المجاز ليجعلَ النَّصَّ شعريَّاً، فالخياران المتوافران في اللُّغة لتكون شعريَّة مقيدان بسببِ مَطالب القصِّ الجَائرة على قصيدةِ الشَّعر العمودي في قَصائدِ الرِّحلات الخياليَّة .

أَمَّا قصيدةُ التَّفعيلة، التي أَلغت تبعيةَ أبيات القصيدةِ لمطلعها، وجعلت لِكُلِّ بيتٍ طوله الخاص، من دون التقيّد بعددٍ معيَّنٍ من التَّفاعيل، وأَلغتْ أيضاً الصَّدرَ والعجزَ، والعروضَ والضَّربَ، وأباحت التَّضمين، الذي قدْ يصل إلى حدِّ تدوير القصيدة بكاملها، لتكون قصيدةً مدوَّرةً، وجوَّزت الجَمع بين بحرين من الشِّعر، وأباحت الانتقال بينهما، وتسامحت في إضافة زحافاتٍ جديدةً تقبلها أُذُن الشَّاعرِ، وأَجازت استعمال ما هو مُهملٌ من التَّفعيلاتِ، كتفعيلةِ (مُستفعلات)، والجمع بين أكثر من بحرٍ شعريٍّ، وأضافت زحافاتٍ جديدةٍ، كما جوَّزت قصيدة التَّفْعِيلَة المناوبة بين الشِّعرِ والنَّثر[21]، كلُّ ذلك جعل قصيدة التَّفْعِيلَة حاضنةً مناسبةً لعمليَّة السَّرد في الرِّحلات الخياليَّة، وأصبحتْ القصيدةُ قادرةً على الإيفاءِ بمتطلَّباتِ القيم الشِّعريَّة والقيم السَّرديَّة على السَّواء، وَقدْ كُتبتْ معظمُ قَصَائدَ الرِّحْلَة في شعر التَّفْعِيلَة على وفقِ بحور الشِّعرِ الصَّافيَّة، مُنسجمةً مع المُتطلبات الإيقاعيَّة للشِّعر الحرِّ، ومن قَصَائدِ الرِّحلات الخَيَالِيَّة التي كُتبتْ على وفقِ شعرِ التَّفْعِيلَة قصيدة، (عبد الله والأمير) من البحر المُتدارك للشَّاعر، (فاضل العزاويّ) في ديوانه (الشَّجرة الشَّرقية)، ومنها:

[البحر المتدارك]

**أسرجتُ حصاني وعبرتُ الوديانَ إلى الوديانِ. مشيتُ شهوراً**
**في الصحراءِ، وأخرى عند سفوح الأنهار. وحيداً بين وحوشٍ**
**ضاريةٍ، ثمَّ أتيتُ عراقاً أخضَر يسكنهُ شعبٌ يتنزهُ في الطُّرقات.**
**قلتُ لنفسي: ((ما أغربَ هذا الشَّعبُ))، وجاءَ إليَّ أميرٌ حسنُ**
**الطلعةِ، يضحك، قالَ: أهْبطْ يا ولدي.**
**فهبطتُ، وسرتُ وراءه حَتى أدخلني قريةَ بغدادَ وقال:**
**ـ الست الحلاجَ النَّاهضَ من موته؟**
**فعجبتُ كثيراً: أأكونُ الحلاجَ واسمي عبد الله** [22]

وقدْ كتبَ الكثيرُ من الشُّعراء قَصَائدَ الرِّحْلَة على وفقِ شعر التَّفعيلة، كـ(ملحمة القيامة) للشَّاعر (عبد الفتاح القلعجي)، و (حورية أطلس) للشَّاعر، (محمد محمد عناني)، و(سفر الرؤيا)، للشَّاعر (يوسف الصائغ)، فضلاً عن شعراء آخرين كثيرين.

والشَّيء اللافت للنظر أنَّ الشُّعراء – ومنذ شيوع قَصَائدَ التَّفْعِيلَة في الشِّعرِ العَرَبيّ الحديث – مالوا إلى كتابةِ قَصَائدَ الرِّحْلَة على وفقِ هذا النَّوع من الشِّعر، لِأَنَّهُ يوافر لهم حريَّةً أكثر في أثناءِ عمليَّةِ السَّردِ، وَقدْ كتب الشَّاعِر (محمد مهدي الجواهريّ)، قصيدةً بعنوان (الشَّيخ والغابة) على وفقِ هذا النَّوع من الشِّعرِ على الرَّغم من أَنَّه كتبَ جُلَّ شِعرهِ على الطَّريقة الكلاسيكيَّة المُتمثِّلة في عمود الشِّعر، ومع ذلك فَقَدْ كتب قصيدة الرَّحلة الخياليَّة على وفقِ شعر التَّفْعِيلَة ومنها:

[بحر الرمل]

**ورأى الشيخُ ظِلالَ الغابةِ الدَكناءِ. .**
**أشباحاً تَلُوْحُ**
**بعضُها يعصِرُ بعضاً. .**
**فتمنَّى لو يَرُوُّحُ. .**
**ثُمَّ غامتْ صُوَرٌ. .**
**ردَّتْه كالهِرّةِ .**
**أسيانَ شَجِيًّا !**[23]

نخلصُ من ذلك إلى أنَّ إيقاع التَّفْعِيلَة الخليليَّةِ، الذي استعملهُ شُعراءُ الرِّحْلَة الخياليَّة، أسهم بشكلٍ كبيرٍ في التَّأثيرِ الايجابي على القيم الشِّعريَّة لقصيدةِ الرِّحلةِ، وأسهم في عرقلة عَمَلِيَّة السَّرد أيضاً، وأنَّ شعر التَّفْعِيلَة المُتحرِّر بشكلٍ نسبيٍّ من القيودِ الإيقاعية في عمود الشِّعر، كانَ أكثرُ نجاحاً في إبرازِ القيَّم الشِّعريَّة، إلَّا أنَّ هذه القيَّم الظَّاهرة في شعرِ التَّفعيلة، أسهمت بدورها في التَّأثير على تماسكِ البِنيةِ القَصصيَّة في قَصَائدِ الرِّحْلَة الخياليَّة، ولو بشكلٍ بسيطٍ.

ب- مظاهر إيقاع القافيَة في شعر الرِّحْلَة الخَيَالِيَّة الحَديث:

لقد وضعتْ إمكانيات اللُّغَة المُعجميَّة، والصَّرفيَّة، والتَّركيبيَّة، حداً لتكرار القافيَة الموحدة في قَصَائدِ طويلةٍ تَمتدُّ لعشرات وأحياناً لمئاتِ الأبيات الشِّعريَّة، كما هو الحال في قَصَائدِ الرِّحْلَة الخياليَّة، التي بها حاجةٌ إلى بِنيةٍ سرديَّةٍ مُتماسكة، إذْ يتناسبُ تماسك البِنية السَّرديَّة تناسباً تنافريَّاً مع تكرار القافيَة ، فَكُلَّما تكرَّرت القافيَة المُوحدة، أَثَّرت سلباً على البِنيةِ السَّرديَّة، إذْ"**إنَّ القافيَة لا توافق بناءً يتميَّز بِقوَّةِ التَّماسكِ التَّركيبي**ّ" [24]، و لاشَكَّ في أنَّ التَّماسك التَّركيبي، يُشكِّل الحلقة الأكثر جدِيَّةً في خلقِ التَّماسك السَّردي، في قَصَائدِ الرِّحلة، لذلك لَمْ تُحقق القافيَة المُوحَّدة تصالحاً مع قَصَائدِ الرِّحْلَة الخَيَالِيَّة في العمود الشِّعْريّ، ولعلَّ فقدان القوافي الموحدة في قَصَائدِ الرِّحْلَة قدْ أثَّر سلباً على شعريّتها، من خلال تأثيره على الموسيقا الشِّعريَّة التي هي،"**بمثابةِ الفواصل الموسيقية يتوقَّعُ السَّامعُ ترددها، ويتمتع بهذا التَّردد، الذي يَطرقُ الآذانَ في فتراتٍ زمنيةٍ مُنتظمةٍ** " [25]، ومع ذلك فَقَدْ حَاوَلَ الكثير من شعراء قَصَائد الرِّحْلَة الخياليَّة، ممَّنْ كتبوا شعرهم على وفقِ العمود الشِّعْريّ ، إيجاد البدائلَ التي تستطيعُ التَّعويض عن موسيقا القافيَة الموحدةِ ، وتحتفظُ بجرسٍ قافويّ يحفظُ لقصيدة العمود هيبتها الموسيقيَّة، ولمْ يُجازفْ شعراء الرِّحْلَة الخَيَالِيَّة بتهشيمِ الشَّكل لأجل المَضمونِ، إذْ لو فعلوا ذلك، لأفقدوا الشِّعرَ العمودي هويَّته، ولخسروا الرهان،

فهذه مطوَّلة (شفيق معلوف)، قائمةٌ على قوافٍ متنوعةٍ، يقول في نشيدها الثَّامن (حكمة الكهان/الكاهن سطيح):

[البحر السّريع]

**قال سطيحٌ: أيُّها الشّاعر ... أقالك الرَّحمن من عَثرتكْ**
**هيهات أنْ يردَعَك الزَّاجرُ ... إنْ لَمْ يكُ الزاجرُ من حكمتكْ**
**لمَّا أراد الله خلْقَ الأنامْ ... خصَّصَني بمنتهى رَحمتِهْ**
**فَسَلَّ من باطنِ جسمي العظامْ ... وَمَلأَ الفراغَ من حكمتِهْ**
**تغيبُ في الأفقِ طيوفُ الرياحْ ... ممتطياتٍ صَهَواتْ السُّحُبْ**
**ويَعقِبُ الليلَ شروقَ الصباحْ ... ويخلفُ الشَّمسَ طُلوع الشُهبْ**[26]

والرَّاجح أَنَّ المُعجم لَمْ يُسعفْ الشَّاعِر في تشكيلِ هذا النَّشيد من قصيدته على حرفِ رويٍ واحدٍ ، إذْ نلاحظ أَنَّ الشَّاعِر يستمرُ في قافيةٍ واحدةٍ، إذا أسعفهُ المُعجم، والصَّرف، والتَّركيب، كما فعل في أناشيد كثيرةٍ من (ملحمة عبقر)، يقول في النَّشيد العاشر الذي عنوانه (العنَّقاء - محرقة الفَيْنق):

**[البحر السرّيع]**

**وفرخُ عنقاءٍ عقيدُ العُلى ... فينقٌ كم جرَّرَ ذَيلَ الفخارْ**
**مكوّماً محرقةً شادِها ... أكليلَ غارٍ فوق إكليل غارْ**
**حتى إذا عرَّضَها للضحى ... شَبَتْ بها من جذوةِ الشَّمس نارْ**
**فأحرقتهُ نارهُ وانطوتْ ... أمجادهُ في حفنةٍ من غبارْ** [27]

وقد كتبَ مُعظمُ شعراء الرِّحْلَة الخَيَالِيَّة قَصائدهم بقوافٍ متنوعةٍ، ويرى (س.موريه): "**أَنَّ القافيَة العَرَبيّة الموحدة قدْ وُصمت بأنَّها كانتْ السَّبب فيما آل إليه الشِّعر من انحطاط في بدايةِ القرن العشرين، كما إنَّها حرمت الشِّعر العَرَبيّ - عبر تاريخه الطَّويل - من العَناصر الملحميَّة والقَصصيَّة والدِّراميَّة** " [28]، وَقدْ جاءت بعض القصائدَ بِطَرَيقَةِ الثُّنائيات، أو المُخمَّسات، كما في قصيدة (رشيد أيوب)، (حلم في المريخ):

**[البحر الطويل]**

**وقال أناسُ سوْفَ بعد ارْتحالِنَا**
**نُحاسب عن أفكارِنا وفِعالِنَا**
**و نُحشر يَوْمَ الدِّين بعد امتثالِنَا**
**فهل حال تلك النيّراتِ كحالنا**
**وسكانها عمَّا سيجري هواجعُ**[29]

أمَّا القصائد بقافيةٍ واحدةٍ، فَقَدْ كانت قليلةً، وَقدْ انمازت بالقِصرِ النِّسبي، ومنها قصيدة (الله والشَّاعر) ، لـ(محمد حسن فقي)، وقصيدة (أبونا آدم) لـ (إبراهيم الهوني)، ومنها:

**[البحر الطويل]**

**ولمَّا أرادَ الله إسناد مُلكه ... لأدم قلتَم يُفسد الأرضَ بالقتلِ**
**فقالَ: نعمْ قُلنا بأمرِ إلهِنا ... وإنَّ الذي قلناه حُقِّق بالفعلِ**
**---------- ----------**

**فقلتُ أبي أبْغِي المُكوثَ بِساحكُمْ فَقَالَ: مُكوثُ المرءِ عِنْدِي مُحَرَّمْ فَقُلْتُ: سلامُ الله ثُمَّ تركتهُمْ**

**مَلَلْتُ لَعمْري عِيشَةَ الضّنْكِ والذلّ إذا لَمْ يُطَهَّرْ بِالمَمَاتِ مِنَ الغِلَّ وأُرْجِعْتُ رَغْمَ الأَنْفِ للعَالَمِ السُّفْلي**[30]

وقبلَ أَنْ يظهرَ شعر التَّفْعِيلَة في الأَدَب العَرَبيّ الحديث، لِيجعلَ التَّضمين والتَّدوير جزءاً من اشتراطاتِ شعريَّتِهِ، أباح النُّقَّاد العرب القدماء التَّضمين في قَصَائدِ السَّرد، يقول (القيرواني) في (العمدة): " **ومن النَّاسِ من يستحسنْ الشِّعرَ مبنيّاً بعضهُ على بعضٍ، وأنا أستحسنُ أنْ يكون كلّ بيتٍ قائماً بنفسهِ، لا يحتاجُ إلى ما قبلهِ، ولا إلى ما بعدهِ، وما سوى ذلك، فهو عنّدي تقصيرٌ، إلَّا في مواضعَ معروفةٍ مثل: الحكايات وما شاكلها، فإنَّ بناء اللَّفظ على اللَّفظ أجود هنالك من جهةِ السَّردِ** " [31]، وقدْ تطوَّرت النَّظرةُ النَّقديَّة العربيَّة[32] فبعد أَنّ كان النَّقدُ ينظرُ إلى المعنى داخلَ البيت الواحد ، أصبحَ ينظرُ ،إلى المعنى مجسَّداً في النَّصِّ بأكملهِ؛ وأَنَّ عَمَلِيَّة التَّدوير في القصيدة المُنبنيَّة على السَّردِ تعدُّ ضروريَّةً لصهرِ المكوّن السَّردي في البنية الشِّعريَّة، إذ ْإنَّها تُشكِّل حلاً على مستوى النظم، فـ " **ينحسر التَّناقض بين سمةِ الاسترسال في السَّرد، وطابع الرّجوع في الإيقاع، فتتَظافر بذلك كُلٌّ من المجاورةِ والمَشابهة في بناءِ القصيدةِ الشِّعريَّة**"[33]، فعلى الرَّغمْ من القيود التي تفرضُها موسيقا الشِّعر، مالتْ القصيدةُ العَرَبيّة الحديثة عامَّةً والقصيدةُ القَصَّصيَّةُ خاصَّةً إلى كسر وحدةِ البيت الشِّعْريّ الدِّلاليَّة والتَّركيبية؛ ويرى الباحثُ، أَنَّ من أسبابِ نجاح شعر التَّفْعِيلَة وشيوعه في الأَدَب العَرَبيّ ،هو: حاجة الشِّعر الحديث إلى الدِّرامية التي وقفَتْ وحدة البيت الشِّعْريّ، واستكراه التَّدوير في القَصَائِدِ العموديَّة عائقاً في طريقها، فَقَدْ حاولتْ قَصَائدُ العمود الشِّعْريّ تسويغ عَمَلِيَّة التَّضمين في مناسباتٍ متعدِّدةٍ، منها قَصَائد الرِّحْلَة الخياليَّة، فنلاحظ أَنَّ المعنى لا يكتملُ في البيتِ الواحدِ، فضلاً عن أنَّ التَّركيبَ يبقى مُعلَّقاً إلى أكثر من بيتٍ واحدٍ، كما في الأبيات التَّالية لـ (أنيس المقدسي) في قصيدته، (المعري يُبصِرْ):

[البحر الوافر]

**ويَزهُو نامياً يوماً فيوماً إلى أسمى كمالاتِ الحياةِ**
**إلى الحُبّ المُطلّ من الأعالي إلى روحِ الوُجودِ إلى النَّعيمِ**
**هو النُّورُ الذي يهدي البَرايا فما تُجديكَ أنوارُ النُجومِ**
**فيا نوراً تلألأ في الأعالي بعيداً عن يقينِ ذَوي اليَقينِ**[34]

ويبدو أنَّ الوقفَة الثُّلاثيَّة: الإيقاعيَّة، والدِّلاليَّة، والنَّحويَّة، في نهاية البيت الشِّعْريّ ، بصفته وحدةً مستقلةً[35]، لَمْ تستطعْ الثَّبات مُجتمعةً في هذا النَّوع من الشِّعر، فتلاشتْ الوقفةُ الدِّلاليةُ، واضمحلّتْ الوقفةُ النَّحويَّةُ، واستطاعت الوقفةُ الإيقاعيةُ الثَّبات في هذا النَّوع من الشِّعر؛ وبعد انهيار ركيزتين مُهمَّتين أسهمتا في تأكيد وحدةِ البيت الشِّعْري واكتفائه بذاته، مالت قصيدة الرِّحْلَة إلى تأكيد شعريَّتها بصفتها وحدةً متكاملةً، على حساب شعريَّة البيت، مع ذلك استطاع الإيقاع بمفردهِ، أَنْ يؤكِّد انتماء هذا النَّوع من الأَدَب إلى الشِّعر.

ويُعدُّ انفلات قصيدة التَّفْعِيلَة من قيد القافيَة عُنصرَ تطُّورٍ في البيت الشِّعْريّ ، وَقدْ دعا الكثير من الشُّعراء والنُّقاد إلى تحطيمها، للتَّخلص من أغلالها، ومن هذه الدَّعوات ما جاء على لسان (ميخائيل نعيمة)، في كتاب (الغربال)، إذْ يقول: " **فلا مناصَ لنا من الاعتراف، بأنَّ القافيَة**

**العَرَبيّة ليسَتْ سوى قيدٍ من حديدٍ نربط به قرائحَ شعرائنا، وَقدْ حان تحطيمه من زمانٍ"**[36]، ويبدو أَنَّ الجَرس القافويّ بصيغته المُستحدثة في قَصَائِدِ التَّفعيلةِ، وفَّرَ إمكانيَّة التتابع في النفس السَّردي ، والحفاظ في الوقت عينه على شعريَّة الشِّعرِ في قصيدة الرِّحلة، وإبعادها قدر الإمكان من التَّحَوّل إلى منظوماتٍ قصصيَّةٍ ، ومن ذلك قصيدة (رحيل إلى النِّسيان)، للشَّاعر (عبد الفتاح عكّاري)، منها:

**يا سحابهْ، [بحر الرمل]**
**تملأ النفسَ كآبه ،**
**تعبرُ الأعماقَ كالمدَّ البطيءْ**
**بجناحيكِ أرودُ اليومَ شُطئآن الغرابهْ ،**
**وأُغنّي**
**لكِ أنتِ اشتقتُ، للشمسِ لأزهارِ الحقولْ،**
**للفراشاتِ ، وألوانِ الفصولْ**
**للسماء الخاطرة ...**
**إرحلي عَبْرَ حدودِ الوَعْيِ،**
**طوفي في بحارِ الذاكرةْ ...**
**كُلُ ما فيها احتمالٌ ونسيء ...** [37]

إنَّ انتقال القافيَة في السُّطورِ الشِّعريَّة وتلوُّنها بحروفِ المُعجمِ أسهمَ بشكلٍ فاعلٍ في تفعيلِ شعريَّةِ القصيدة، وخلق نَوعاً من الإيحاء الذي يُعزّز المعنى فيها مِنْ دونِ التَّأثير على بنيتها السَّرديَّة؛ فالقافيَة المُتغيّرة في نهايةِ السّطور الشِّعريَّة توافر للشَّاعر إمكانيَّة الاختيارِ ولا تجعلهُ مضطرَّاً إلى حشو الجُملة بألفاظٍ زائدةٍ يصل من خلالها إلى القافيَة المطلوبةِ، كما في قَصَائِدِ الشِّعرِ العَمودي، ولمْ يَضطرْ أيضاً إلى حذفِ بعض الألفاظ أو تبديلها لتوائم القافيَة ، إذْ ينصب اهتمام القصيدة على المعنى الذي يمكن أنْ يصل إلى المُتَلَقّي بوضوحٍ يقتربُ من وضوح النَّصِّ النَّثري إذْ لَمْ تُحاولْ القصيدة – غالباً - إنتاج شعريتها من خلال اللُّغَة الغائمة والألفاظ غير المباشرة.

لقد شكَّلتْ القافيَة الموحَّدة (إيقوناتٍ) مُعرقلةً للعمليَّة السَّرديَّة في قَصَائِدِ الرِّحْلَة الخياليَّة، على الرَّغمِ من كونِها تمثِّل عنصراً مُوسيقيَّاً بارزاً يؤكِّدُ البِنية الشِّعريَّة لهذا النَّوع من الشِّعرِ، لذلك حَاوَلت قَصَائِد الرِّحلةِ التَّخفيف من قيدِ القافيَة ، إلَّا أنَّها لَمْ تُهملها تماماً، إذْ سلكت طريقاً خاصَّاً بها يؤدِّي إلى بديهاتِ الشِّعرِ وضروراتِ السَّرد.

جـ- مَظاهر الإيقاع الدَّاخلي في شعر الرِّحْلَة الخياليَّة الحَديث:

لمْ يُنظرْ إلى الإيقاع الدَّاخلي على أَنَّه تكراراتٌ صوتيَّةٌ فقط، لِأَنَّ الإيقاع الدَّاخلي، بحسب الفهم النَّقدي الحديث، يشتملُ على أنواعِ التِّكرارات كلِّها، والمؤثِّرات الشُّعوريَّة، وغير الشُّعوريَّة، وسيقتصرُ بحثنا في الإيقاع الدَّاخلي لِقَصَائِدِ الرِّحْلَة على النَّظرِ إلى الإيقاع الصَّوتي فقط، إذْ يرى الباحث: أنَّ عَمَلِيَّة النَّظر إلى الإيقاعات الأخرى، كالإيقاع الكتابيّ، والإيقاع الفكريّ، وإيقاع المعنى، لا يمكن أنْ تكونَ مجديَّةً في متنٍ متنوعٍ، لا يعود لمبدعٍ واحدٍ، كالذي بين يدي البحث، فضلاً عن أَنَّ عَمَلِيَّة السَّردِ في قَصَائِد الرِّحْلَة تتَّكفَّلُ بإظهارِ الفكرةِ والمعنى في هذا النَّوعِ من الشِّعر.

ويختلفُ الإيقاع الصَّوتي الدَّاخلي عن الإيقاع الخارجي، في أَنَّ الأوَّل، " **يـوفِّرُ مساحةً أوسع من الاختيار عند المُبدع، فيركِّبُ الموسيقا الدَّاخِليَّة وفقاً لذوقهِ وفكرهِ، وما تتطلبهُ الدَّلالة في القصيدة**"[38]، صحيحٌ أنَّ شعراء قَصَائِد الرِّحْلَة الخَيَالِيَّة في الشِّعرِ العموديِّ لَمْ يلتفتوا كثيراً إلى الموسيقا الدَّاخليَّة، لانشغال النَّصِّ في عَمَلِيَّة سردِ الحدثِ ، وإمكانيَّة توصيلِ المعنى بتفصيلاتٍ دقيقةٍ، إلَّا إنَّنا لا يمكن أنْ ننكر أنَّ المُبدعين من الشُّعراء استطاعوا التَّوفيق بين عَمَلِيَّة السَّردِ، وما تتطلبهُ القصيدة - بصفتها شعراً – من إيحاءاتٍ موسيقيَّةٍ، ولاشكَّ في أَنَّ الموسيقا الدَّاخِليَّة تتضحُ من خلالِ بعضِ المُحسِّنات البديعة، مثل: الجناسِ، والطِّباقِ، والمُقابلةِ، وحسن التَّقْسيم. .. الخ، إلَّا أنَّ البحثَ سيتناول مجالاً واحداً للموسيقا الدَّاخلية، وهو: الدَّور الإيقاعيِّ البِنيوي، الذي " **يأتي من تَتابعِ ألفاظٍ معيَّنةٍ، أو عباراتٍ، أو حروفٍ، في نسقٍ خاصٍّ**"[39]، وعليه، فإنَّ هذا التَّتَابع يقومُ بدورٍ بنيويٍّ فاعلٍ يُحاولُ من خلاله الشَّاعرُ ربطَ الجزءِ بالكلِّ في عَمَلِيَّة البناء السَّردي[40]، فالدَّور البنيوي الذي تقوم به الوسائل الموسيقيَّة، يلجأ إليه الشَّاعر، لتشكيل نسقاً خاصَّاً من خلال المُحسِّنات البديعة، لفظيةً كانتْ أو معنويةً، أومن خلال تكرار الحروفِ، أو الكلماتِ، أو الجُملِ أو العباراتِ، فضلاً عنْ وظِيفته الجَماليَّة، يعملُ أيضاً على إيجادِ نوعٍ من التَّماسك السَّردي في قَصَائِدِ الرِّحْلَة الخياليَّة، وإذا توقفنا عند هذا المقطع من قصيدة (أغنية لِلخليج)، للشَّاعر ، (غازي القصيبي)،الذي يقول فيه:

**[البحر البسيط]**

**خليجٌ مرَّتْ عليْنَا بالنّوى سَنَةٌ ... فهاتِ حدِّث وَسَلْ ما شِئْتَ من خبري**
**ركبْتُ سَبعين بحراً جبْتُ أودية ... طارَتْ بيَّ الريحُ من أمنٍ إلى خطرِ**
**ضحكْتُ والحبُّ يرْعاني ببَسْمَتِه ... ونُحْتُ والحُبُ لَيْلٌ صاخِبُ الكَدَرِ**
**عُشْتُ السَعادة حُلماً لا يفارِقُني ... وعُشْتُ أعنّفَ حُزْنٍ في دمِ البشرِ**
**حتى أتيْتُكَ فإمسحْ بالنّسيمِ على ... آهات جُرحي. . ورُشَ المَوجَ في شررِ**[41]

نلحظ أنَّ الدَّور الإيقاعي في هذه الأبيات، يتحقَّقُ من خلال تلاحق الأفعالِ في صيغة الماضي وصيغةِ والأمر، وصيغة النداء، فكلمة (خليجٌ) التي حُذِفَ حرفُ النداءِ قبلها التي جاءت في بداية النَّصِّ، ربطتْ بين الجُمل الفعليَّة، وشكَّلت فيها بناءً إيقاعيَّاً مُتماسِكاً، كذلك قامتْ بعض المُحسِّنات البديعةِ، بتحقيق جزءاً مهماً من الإيقاع الدَّاخلي لِلنَّصِّ، ومن ذلك: حسنُ التَّقسيم في البيت الأَوَّل والثاني، والطباق في (أمنٍ، وخطرٍ) وفي (ضَحكتُ ونِحتُ)، وفي (السَّعادة وأعنفّ حزنٍ). ...، وهكذا نُلاحظ أَنَّ النِّظام المطَّرد للإيقاع الدَّاخلي، استطاع إقامة بِنيةٍ واحدةٍ ساعدتْ على منح الأبياتِ قيمةً تعبيريةً أكثرَ شمولاً.

أَمَّا الدُّورُ الإيقاعي البنيوي في قَصَائِدِ شعر التَّفعيلة، فلهُ نسقٌ خاصٌ، إذْ يأتي وفقاً لدفقاتِ السَّطر الشِّعْريِّ الذي يتكوَّنْ من جملةٍ واحدةٍ أو أكثر، أو جزءاً من جملةٍ، أو كلمةٍ واحدةٍ، بحسبِ ما تمليه اللَّحظة الشُّعوريَّة، ويكون أكثر تماسكاً، لِأَنَّهُ يُعطي للشَّاعر حريَّةً أكبر على مستوى

التفعيلات، وتناظر الأبيات الشِّعريَّة، فلو تأمَّلنا هذا المقطع من قصيدة (سفرُ الرؤيا)، للشَّاعر (يوسف الصائغ)، الذَّي يقول فيه:

**[البحر المتدارك]**

**فأحملُ تاجي. . وعصاي. .**
**وأرحلُ. .**
**أبْني بيتاً في القفرِ، له سبعةٌ أبوابٍ موصدةٍ ..**
**أبوابَ. . خشبْ. .**
**تصفرُ بين مفاصلها الرِّيح. . وتقولُ. .**
**ويْحيْ. . !!**
**من فَتَحَ الأبواب ؟ وحلَّ اللُّغز ؟** (42)

فإنَّ تتابعَ الجُملَ في السُّطور الشِّعريَّة بصيغةِ الفعل المُضارع المُقترن بضميرِ الفَاعل (أحمل، أرحل، أبني)، خَلق دفقاً موسيقيَّاً واضحاً مِنْ دونِ التَّأثير على البناء السَّردي لِقَصَائِدِ الرِّحْلَة الخياليَّة، بَلْ كانَ عاملاً مُساعداً في خلق التَّماسك السَّردي في هذا النَّوع من الشِّعر.

ولا شكَّ في أَنَّ إهمالَ قَصَائِد الرِّحْلَة الخَيَالِيَّة للإيقاع الدَّاخلي قولٌ ليس فيه الكَثير من التَّجنِّي على هذا النَّوع من الشِّعر، فالموسيقا الدَّاخِليَّة مع امتلاكها نَوعاً من الحريَّة في التَشكُّلْ – وهذا الأمر غير متوافرٍ في الموسيقا الخَارِجيَّة – ظلَّت تُمثل إيقوناتٍ مُعرقلةٍ، يُطيحُ الإكثار منها بعمليَّة السَّرد، وإنَّ المَساحة الأوسع لتَسخير الإيقاع الدَّاخلي في شعر الرِّحلات الخياليَّة المكتوبة بطريقةِ التَّفْعِيلَة لَمْ يفلحْ كثيراً في إنضاجِ عَمَلِيَّة السَّرد، لِأَنَّهُ يمثلُ نَوعاً من التَّعويض في البِنية الشِّعريَّة، وليس له علاقةٌ ايجابيةٌ ببنيةِ السَّرد، ومع ذلك , فإنَّ الموسيقا الداخليَّة وإنْ شكَّلتْ مَلمحاً غير واضح المعالم في قَصَائِد الرِّحْلَة يصعبُ تصيّده، إلَّا أَنَّها في الوقت نفسه، لا يمكنُ الاستغناء عنْها حفاظاً على بنية الشِّعرِ في قَصَائِدِ الرِّحْلَة الخياليَّة.

لقدْ عمِل الإيقاعُ في قَصَائِد الرِّحْلَة الخَيَالِيَّة على تدْعيم البنيةِ الشِّعريَّة، وعمل أيضاً على عرقلة البِنية السَّرديَّة، ومع ذلك يبقى الإيقاع بنوعيهِ: الخارجي والدَّاخلي ضروريَّاً لهذا النَّوع من الشِّعر، لِأَنَّهُ يُنْتَشلُ قَصَائِد الرِّحْلَة من البنيةِ السَّرِديَّة القَصصيَّة المُتماسكة التي تذهبُ به بعيداً عن إيحاءاتِ الشِّعرِ، ليجعلها بِنيةً شعريَّة تمتلكُ قدراً – ولو كانَ بسيطاً- من إيحاءاتِ الشِّعرِ، ليبقى هذا النَّوع من الشِّعرِ – في أسوءِ الأحوال – مادَّةً سرديَّةً تحملُ شكلاً شعرياً، وتمتلكُ بعضَ القيم الشِّعريَّة الجَوهريَّة الضَّروريَّة لنقل النَّصِّ الأَدَبيّ من خانة النثرِ إلى خانةِ الشِّعرِ.

## ملخص البحث

يعدُّ الإيقاعُ لازمةً من لوازمِ الأدبِ , فلكلِّ نصٍّ أدبيٍّ إيقاعٌ معيَّنٌ , على الرَّغمِ من اختصاصهِ الظَّاهري بالشِّعر , إذْ لا يمكنُ القول: إنَّ النَّثرَ قادرٌ على الاستغناءِ عن الإيقاعِ إذا أُريد له أنْ يكونَ نصَّاً أدبيَّاً , إلَّا أنَّ إيقاعَ الشِّعرِ غير إيقاعِ النَّثرِ , فلكلٍّ منهما أبجدياتهِ , وتقدمُ الرِّحلات الخياليَّة في الشِّعرِ الحديثِ نفسها بوصفها قصَصَاً سرديَّة تمتلكُ بنيةً شعريَّة , وبذلك يكونُ الاصطراعُ بين بنيةِ الشِّعرِ وبنيةِ النَّثر شديداً للاستحواذِ على الشَّكل الإيقاعي لقصائدِ الرِّحلة الخياليَّة وهذا الأمرُ يقدمُ إغراءاتٍ للدرسِ النَّقدي , إذْ يمكنُ من خلالِ الإيقاعِ تجنيس النَّصِّ ومنحهُ هويَّتهُ ليكون شعراً أو قصَّاً بقالبٍ شعريٍّ.

ووجدَ الباحثُ أَنَّ قَصائد الرِّحلة التزمتْ التزاماً واضحاً بالتَفعيلةِ الخليليَّةِ إلَّا أَنَّها لمْ تستطعْ الاستمرارَ في قافيَّةٍ واحدةٍ في معظمِ القصائدِ الطَّويلةِ للرِّحلة الخياليَّة ، فاضطر الشُّعراء إلى تقسيمِ القصيدةِ على مجموعةٍ أناشيد أو مقاطعَ شعريَّة ، ولمْ تكنْ الموسيقا الدَّاخلية فاعلةً في قَصائدِ الرِّحلة نظراً للتَّباعد الجُغرافيّ في الخارطةِ الأدبيَّة بين البِنية الشِّعريَّة وموضوع الرِّحلات الخياليَّة إلَّا أَن قَصائد الرِّحلة الخياليَّة لمْ تهملْ الموسيقا الداخليَّة تماما.

**The Rhythm Structures For The fictional Travel poems In The Modern Arabic Poetry**

by

**M.D. Abbas Sadek Abdull Saheb**

**&**

**M.D. Saeed Morad Gawad**

## Abstract :

The rhythm structure in the fictional travel poems in the modern Arabic poetry, a research deals with the content of rhythm for this type of poetry to know the range of poetry structure or narrative structure, it studied the weigh of poems and types of rhythm and internal music to get out that these poems try to catch up on the poetry structure through the rhythm in spite of the clear disappointment and far off from the stylistic structure for the Arabic poems.

## هوامش البحث

(1) يُنْظَر: الخبرة الجماليَّة ، دراسةٌ في فلسفة الجمال الظَّاهراتيَّة: سعيد توفيق: 212.
(2) يُنْظَر : في القول الشِّعْري : د. يمنى العيد: 17 – 18.
(3) نقد الشِّعر: قدامة بن جعفر: 15.
(4) الشِّفاء، الفنُّ التَّاسع (الشِّعر): أبن سينا: 23.
(5) يُنْظَر: بناء القصيدة في النَّقد العَرَبيّ القديم، في ضوء النَّقد الحديث: يوسف حسين بكار: 159.
(6) المفارقة في شعر أحمد مطر: سعيد مراد: 34، (رسالة ماجستير).
(7) البلح المر: د. عبد الجبار داود البصري: 19
(8) الأعمال الكاملة : محمد حسن فقي: مج 1 / 222.
(9) في البنية الإيقاعيَّة للشِّعر العربي ، نحو بديلٍ جَذريٍّ لعَروض الخليلَ، ومقدمةٍ في علم الإيقاع: د.كمال أبو ديب: 499.
(10) ديوان الجواهري: محمد مهدي الجواهري : 884 - 885.
(11)عبقر: شفيق معلوف :7 .
(12) عندما حدَّد (الخليل) دوائرَ الشِّعر وضعَ البحرَ السَّريع في دائرةٍ لا يظهرُ بها ، لأَنَّ شَكل البحر السَّريع في الاستعمالِ هو **(مستفعلن/مستفعلن/فاعلن أو فاعلانْ)** امَّا شَكله الدَّوائري الذي لمْ يَظهرْ بهِ في الشِّعر مُطلقاً هو **(مستفعلن/مستفعلن/مفعولاتُ)** ، وقد حيَّرَ هذا التَّحديد العروضيين ، كما حيَّرَ الدَّارسين المعاصرين الذين رأوا في المفارقة بين النِّظام الخليلي و معطيات الفاعليَّة الشِّعريَّة دليلاً على خياليَّة النَّظام الخليلي ؛ ويرى د.كمال أبو ديب : أَنَّ ظهورَ البحر الشِّعري بصورتهِ الفرعيَّة نتيجةٌ للزحاف لا

يعني خياليَّته حتى مع عدم ظهوره بصورته الدَّوائرية / ينظر : في البنيـة الإيقاعيَّـة للشِّـعر العربـي ، نحـو بـديلٍ جَـذريٍّ لعَـروض الخليلَ، ومقدمةٍ في علم الإيقاع: د.كمال أبو ديب: 117 – 118 .

(13) نفسه : 494.

(14) أشباح الأصيل: عباس محمود العقَّاد: 88.

(15) منهاجُ البُلغاء وسراجُ الأدباء: أبي الحسن حازم القرطاجنِّي: 269.

(16) اللُّغَة الشِّعريَّة، دراسة في شعر حميد سعيد: محمد كنّوني: 41.

(17) موسيقا الشِّعر: د. إبراهيم أنيس: 202.

(18) الكوميديا السَّماويَّة : محمد الفراتيّ ، ديوانٌ ملحقٌ بكتابِ الرِّحلات الخياليَّة في الشِّعِر العَرَبيّ الحديث: محمد الصالح السليمان: 233.

(19) الكوميديا السَّماويَّة : محمد الفراتيّ ، ديوانٌ ملحقٌ بكتابِ الرِّحلات الخياليَّة في الشِّعِر العَرَبيّ الحديث: محمد الصالح السليمان: 254.

(20) الاتِّجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشِّعِر العربي: د. عدنان حسين قاسم: 169.

(21) يُنْظَر: البلح المر: د. عبد الجبار داود البصري: 19- 20.

(22) الشَّجرة الشَّرقية: فاضل العزاوي: 29.

(23) ديوان محمد مهدي الجواهريّ:محمد مهدي الجواهري : 622 ، (القصيدة لمْ يحوها ديوان من قبل) , نُظمت عام 1959م، نُشرت في جريدة (البيان الكويتية) بعنوان ( قصيدة وشاعر )، ونُشرت في جريدةِ الثَّورة العراقيَّة في العدد 1203 في 27 / تموز / 1972 بعنوان ( الشَّيخ والغابة).

(24) الشِّعريَّة العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي: جمال الدين بن الشيخ: 192.

(25) موسيقا الشِّعر: د. إبراهيم أنيس: 246.

(26) عبقر: شفيق معلوف: 98.

(27) نفسه: 218.

(28) حركات التَّجديد في موسيقا الشِّعِر العربي: س. موريه: 71.

(29) الأيوبيات: رشيد أيوب: 151.

(30) ديوان الهوني: إبراهيم الهوني: 40.

(31) العمدة: أبن رشيق القيرواني: ج1 / 262.

(32) أنقَسَمَ النُّقادُ العربُ إلى قسمينْ ، فَمنهم مَنْ جَعَلَ البيتَ وحدةً مُكتَفيةً بِذاتِها ، ومنهم من رأى خلافَ ذلك، فَمِنَ القسم الأوَّل ،(أَبو بكر الصولي)،الذي يقولُ **" وخيرُ الشِّعر ما قامَ بنفسهِ ، وكمل معناهُ في بيتهِ ، وقامت أجزاءُ قسمتهِ بأنفسها ، واستغنتْ ببعضها لو سُكتَ عن بعضٍ"** / المصون في الأدب :أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكري : 8 -9، ويستحسنُ المرزوقي البيتَ **"غير مفتقرٍ إلى غيرهِ ، إلَّا ما يكون مُضمَّناً بأخيهِ ، وهو عيبٌ فيهِ "** شرح ديوان الحماسة : أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقيّ:18، وقد أكَّد هذا الأمر بعض النُّقَّاد في العصر الحديث، يَقولُ شوقي ضيف: أنَّ القصيدةَ العرَبيَّةَ **" لمْ تكن تَعرفُ هذه الوحدة العضويَّةَ معرفةً واضحةً قبل عصرنا الحديث ، إلَّا نادراً ... حيثُ نَجدُ القصيدةَ مُتحفاً لموضوعاتٍ مختلفةٍ لا تربطُ بينهما أيُّ رابطةٍ قريبةٍ "** / في النَّقد الأدَبيّ : شوقي ضيف : 23؛ ويمكنُ أَنْ يكون أَبو قتيبة من القسمِ الثَّاني مِنَ النُّقَّاد الذين رحَّبوا باقترانِ البيتِ بِغيرهِ، إذْ يُعِيبُ أَنْ يكونَ **"البيتُ مقروناً بغير جارهِ ومضموماً إلى غيرِ لفقهِ "**/ الشِّعر والشعراء: إبن قتيبة : 90 ، ويوجب إبن طباطبا**" أن تَكونَ القصيدةُ كُلها كلمةً واحدةً في أشتباهِ أَوَّلها بآخرها ، نسجاً وحسناً وفصاحةً وجزالةَ أَلفاظٍ ، وَدقَّةَ معانٍ، وصوابَ تأليفٍ ويكونُ خروجُ الشَّاعر من كُلّ معنى يَضيفهُ إلى غيرهِ من المعاني خروجاً لطيفاً ... حتى تَخرجَ القصيدةَ كأَنَّها مفرغةً إفراغاً ... في الجودةِ والحسنِ وأستواءَ النَّظمِ ولا تناقضَ في معانيها ولا في مبانيها ، ولا تَكلُّفَ في نَسجِها، تقتضي كلُّ كلمةٍ ما بعدها،ويكونُ مابعدها مُتَعلِّقاً بها مُفتقراً إليها"** / عيار الشعر: الحسن محمد ابن احمد ابن طباطبا : 24 ؛ ويمكنُ أَن يُعدَّ هذا الوعي مُتقدماً على المطالبةِ بالتَّناسب الدِّلالي بين الأبياتِ ، وقد تطوَّر هذا الوعي ، إذا جعلَ الخاتمي القصيدة كالجَّسد البشري في تماسكِ أعضائهِ **"فمن حكم التَّشبيب الذي يَفتتحُ به الشَّاعر كلامهُ أَن يكون ممتزجاً بما بعدهِ من مدحٍ أو ذمٍ أو غيرهِ ، غير منفصلٍ منهُ ،فإنَّ القصيدة مثلها مثل خلقِ الإنسان في اتصالِ بعضِ أَعضائهِ ببعضٍ ، فَمَتى أنفصلَ واحدٌ عن الآخر أو باينهُ في صحَّةِ التَّركيب غادرَ بالجسمِ عاهة تتخون محاسنهُ وتُعفي معالمَ جمالهِ**/"حلية المحاضرة في صناعة الشِّعر: أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الخاتمي : 163. ورأى الدكتور سعيد عدنان **: "أنّ الشعراء في الجَّاهليَّة سعوا أنّ تجيء القصيدةَ ملتئمة غيرُ متنافرةَ الأجزاء وذلك أَنَّ الذَّوق لا يرتاحُ إلى ما تنافرت أَجزاؤه وعدم الانسجام ، وقد كان من وكد الشَّاعر أنّ تجيء قَصيدتهُ منسجمةً ينتظمها ناظمٌ ، ولا يلغي هذا أَنَّ النُّقاد في العصر الإسلامي رأوا في القصيدَةِ موضوعاتٍ شتى لا ارتباط بينها ، وإنَّما هذا يدلُ إلى أَنَّ النُّقَّاد لم يهتدوا إلى المغزى الذي يؤلِّف القصيدة"** / الاتَّجاهات الفلسفيَّة في النَّقد الأَدبيّ : د. سعيد عدنان : 156.

(33) السَّردي في الشِّعِر العَرَبيّ الحديث، في شعريَّة القصيدة الشَّعريَّة: فتحي النصري: 265.

(34) المعرّي يُبصر من جديد: أنيس المقدسي: 335 ،(مجلة المورد الصافي، العدد 10).

(35) يُنْظَر: بناء السَّفينة، دراسة في شعر مظفر النَّواب: د. محمد طالب الاسدي: 14.

(36) الغربال: ميخائيل نعيمة: 85.
(37) عندلةَ: عبد الفتاح عكاري: 113.
(38) المفارقة في شعر أحمد مطر: سعيد مراد: 66، (رسالة ماجستير).
(39) الزَّمان والمكان وأثرهما في حياة الشَّاعر الجاهلي وشعره: صلاح عبد الحافظ: ج2 / 247.
(40) يُنْظَر: نفسه: ج2 / 248.
(41) معركة بلا راية: غازي القصيبي: 89.
(42) شعر، يوسف الصائغ: 120.

# مصادر البحث


- الاتجاهات الفلسفية في النقد الادبي : **د . سعيد عدنان** ، دار الرائد العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 – 1987م
- الاتجاه الأُسلوبيّ البنيويّ في نقدِ الشعر العربيّ : **د.عدنان حسين قاسم** ، الدار العربيَّة للنشرِ والتَّوزيع ، القاهرة ، مصر، د.ط - 2001م.
- أشباح الأصيل، **عباس محمود العقاد**،دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان ، د . ط -د.ت.
- الأعمال الكاملة : **محمد حسن فقي** ، الدار السعودية للنشر ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، ط.1 - د. ت .
- الأيوبيات: **رشيد أيوب** ، دار صادر: بيروت ، لبنان ، ط 1- 1959م .
- البلح المُر : **د.عبد الجبَّار داود البصريّ** ، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة ، بغداد ، العراق ، ط1- 2000م.
- بناء السفينة ، دراسة في شعر مظفَّر النوَّاب : **د.محمد طالب الأَسديّ** ، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة ، بغداد ، العراق ، ط1- 2009م.
- بناء القصيدة في النقد العربيّ القديم في ضوءِ النقد الحديث : **يوسف حسين بكَّار** ، دار الأَندلس ، بيروت ، لبنان ، ط2- 1983م.
- حركات التَّجديد في موسيقا الشعر العربيّ الحديث : **س.موريه** ، ترجمة : سعد مصلوح، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، ط1- 1969م.
- حلية المُحاضرة في صناعة الشعر : **أَبو علي محمد بن الحسن المُظفَّر الحاتميّ ( 388 هـ )** ، دار الرَّشيد ، بغداد ، العراق ، د.ط – د.ت
- الخبرة الجماليَّة ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيَّة : **سعيد توفيق** ، دار الطليعة للنشر، بيروت ، لبنان ، ط1- 1992م.
- ديوان الجواهري ، الأعمال الكاملة ، (1 – 7) : **محمد مهدي الجواهري** ، صححه وضبط بحوره : د.مرشد جعفر الداكي ، دمشق ، سوريه ، د.ط – د.ت .
- ديوان الهوني : **إبراهيم الهوني** ، مكتبة الأندلس ، بنغازي ، ليبيا ، ط1 – 1966م.
- الرّحلات الخياليَّة في الشعرِ العربيّ الحديث1999م : **محمد الصَّالح السليمان** ، منشورات إتحاد الكُتَّاب العرب ، دمشق ، سورية ، ط1- 2000م.
- الزَّمان والمكان وأَثرهما في حياة الشَّاعر الجاهليّ وشعرهُ : **صلاح عبد الحافظ** ، دار المعارف ، الإسكندريَّة ، مصر ، ط1- 1983م.
- السردي في الشعر العربي الحديث في شعرية القصيدة الشعَّرية : **فتحي النصري**، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم لحساب مسكلياني ، تونس ، تونس، د . ط – 2006م.
- الشجرة الشرقية : **فاضل العزاوي** ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، العراق ، ط1–1976م.
- شرح ديوان الحماسة : **أَبو علي احمد بن محمد المرزوقيّ ( 421هـ )** ، تحقيق : احمد أَمين , وعبد السلام هارون ، دار الجبل ، بيروت ، لبنان ، ط1 – 1991 م.
- الشعر والشعراء : **أَبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة (376هـ)** ، تحقيق وشرح : أَحمد محمد شاكر ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، مصر، ط2 - 1966م.

- الشعريَّة العربيَّة ، تتقدَّمهُ مقالة حول خطاب نقديّ : **جمال الدِّين بن الشيخ** ، ترجمة : مُبارك حنُّون ، ومحمد الولي ، ومحمد أُوراغ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1- 1996م.
- شعر : **يوسف الصائغ** , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , العراق , د . ط –1992م.
- الشفاء ، الفن التاسع ، (الشعر) : **ابن سينا (427هـ)** ، تحقيق : عبد الرَّحمن بدوي ، الدار المصريَّة للتأليف والترْجمة والنشر ، القاهرة ، مصر ، ط 1- 1966م.
- عبقر : **شفيق معلوف** ، دون دار طبع ، سان باولو ، البرازيل ، ط1 – 1945م .
- العُمدة، في محاسن الشعر وأدبه ونقده :**أبي علي الحسن بن رشيق القَيروانيّ (456هـ)**، تحقيق: محمد محيي الدِّين عبد الحميد،دار الجيل،بيروت،لبنان،ط2-1992م.
- عندله : **عبد الفتاح عكاري** ، دار الرائد اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط1 - 1983 م.
- عيار الشعر : **ابن طباطبا العَلويّ (325هـ)** ، تحقيق : طه الجابريّ , ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، د.ط - 1956م.
- الغربال : **ميخائيل نعيمة** ، دار الخُلد ، بيروت ، لبنان ، ط6 - 1960م.
- في البنية الإيقاعيَّة للشعر العربيّ، نحو بديلٍ جذريٍّ لعروض الخليل،ومُقدِّمة في علم الإيقاع المُقارن: **د.كمال أبو ديب**،دار الشُؤون الثقافيَّة العامَّة، بغداد ، العراق،ط3 - 1987م.
- في القول الشعريّ : **د.يمنى العيد**، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1 - 1997م.
- في النقد الأدبيّ : **شوقي ضيف** ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط5 - د.ت
- اللُّغة الشعريَّة ، دراسة في شعر حميد سعيد : **محمد كنوني** ، دار الشؤون الثقافيَّة العامَّة ، بغداد ،العراق ، ط1 - 1997م.
- المَصون في الأَدب : **أَبو احمد الحسن بن عبد الله العسكريّ (382 هـ )** ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجيّ ، القاهرة ، مصر ، ط2 – 1992 م.
- معركة بلا راية : **غازي القصيبي** ، دار الكتب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1960 م
- المعري يُبصر من جديد : **انيس المقدسي** ، قصيدة منشورة في مجلة المورد الصافي العدد (10) بيروت ، لبنان – 1921م .
- المفارقة في شعر أحمد مطر : **سعيد مراد جواد الكريطي** ،رسالة ماجستير مخطوطة ، كلية الآداب ، جامعة القادسية ، إشراف : الأستاذ المساعد : ناهضة ستار عبيد – 2007م.
- منهاج البُلغاء، وسراج الأُدباء : **أَبي الحسن حازم القرطاجنيّ (684هـ)**، تحقيق وتقديم: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكُتب الشرقيَّة، تونس، تونس ، د.ط - 1966م.
- موسيقا الشعر : **د.إبراهيم أنيس**، مكتبة الأنجلو المصريَّة، القاهرة، مصر، ط 5- د.ت.
- نقد الشعر : **قُدامة بن جعفر (327هـ)** ، تحقيق : كمال مُصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر، د.ط - 1963م.