الثابت والمتحوّل في شعر رمضان حمود.

- مقاربة أسلوبية للإيقاع الشّعري –

أ.د :محمد زيوش

جامعة الشلف/ الجزائر

عدّ الوزن والقافية عبر تاريخ الشّعرية العالمية علامة على هوية الشّعر، وهو ما جعل الشعرياتين يعدّونهما خاصية عالمية، حتى أنّ العرب – وإلى عصور متأخرة – عرّفوا الشّعر بأنّه الكلام الموزون المقفى، غير أنّ تحوّلات القصيدة العربية نتيجة الحداثة الشّعرية حطّمت علاقة الموسيقى الخليلية بالشّعر، فكان أن تأسست نغمية جديدة حققت انقلابا إيقاعيا في بنية الشّعر العربي، وبهذا الفعل انتقل مفهوم موسيقى الشّعر العربي إلى مفهوم الإيقاع بمعناه الواسع، وهو ما اصطلح عليه البنيويون مصطلح البنية الإيقاعية لشموليتها بما تمتلكه من قدرة على استثمار كلّ الطاقات الصوتية والتركيبية والدلالية، ولعلّ قصيدة النثر كانت أكثر التفريعات الأجناسية الملحقة بالشّعر إثارة للإشكالية الإيقاعية، التي لاحت بظلالها على كلّ المستويات الأسلوبية البانية لها في غياب الوزن والقافية كدالين نصيين، وكذا غياب تفاعلهما مع باقي الدوال، غير أنّ الإشكال يكمن في أسبقية وضع التوجّه الشّعري الكلاسيكي على الرفّ، وزجّ اللّغة الشعرية في التجريب بنقل القصيدة العربية من نطاق الطرب إلى نطاق الرؤيا.

ستسعى المداخلة إلى مقاربة الإيقاع الشّعري عند رمضان حمود أسلوبيا لفك طلسم الريادة في قصيدة النثر العربية في الوطن العربي.

الكلمات المفتاحية:

المقاربة الأسلوبية – الإيقاع – الشعر الجزائري– رمضان حمود.

La prosodie et le rime on était toujours concéderez dans l’histoire de la poétique universelle comme signe de l’identité de la poésie, ce qui les a rendu une spécifité générale, de sorte que les critique Arabes – et jusqu’à une époque ultérieure a la critique cantomporaire - définissaient la poésie comme parole rythmait et rimait, mais avec la poésie moderne qui a

fait rupture avec la prosodie traditionnel en but de réalisé une nouvelle mélodique en déplacent le concept de la musique(prosodie) de la poésie arabe à la notion de rythme dans un sens large, que les, structuralistes appelés structure rythmique à cause de l'intégralité de sa capacité à investir toutes les énergies sonores De synthétique et sémantique, et peut-être le poème en prose a été le genre le plus incitant des problématique rythmique à cause de son intégration à la poésie du fait des ramifications littéraires élargi . Qui tissés son ombre sur tous les niveaux stylistiques ont en l'absence de la prosodie et de la rime ainsi que l'absence de leur interaction avec d'autres fonction,

Cependant, la confusion réside dans la primauté de mettre l'orientation poétique classique l'égare et impliqué le langage poétique dans de l'expérimentation on transférant le poème arabe du champ musical au champ de vision.

Cette 'intervention cherchera à aborder le rythme poétique stylistiquement dans la poésie de Ramadan Hammoud au but de décodé le talisman de leadership du poème en prose dans le monde arabe.

Mots clés: stylistique approche

Approche stylistique – rythme –poésie algériens - Ramadan Hammoud.

المقال:

عدّ الوزن والقافية عبر تاريخ الشّعرية العالمية علامة على هوية الشّعر، وهو ما جعل الشعرياتين يعدّونهما خاصية عالمية، حتى أنّ العرب – وإلى عصور متأخرة – عرّفوا الشّعر بأنّه الكلام الموزون المقفى، غير أنّ تحوّلات القصيدة العربية نتيجة الحداثة الشّعرية حطّمت علاقة الموسيقى الخليلية بالشّعر، فكان أن تأسست نغمية جديدة حققت انقلابا إيقاعيا في بنية الشّعر العربي، وبهذا الفعل انتقل مفهوم موسيقى الشّعر العربي إلى مفهوم الإيقاع بمعناه الواسع، حتى اصطلح عليه البنيويون مصطلح البنية الإيقاعية لشموليتها بما تمتلكه من قدرة على استثمار كلّ الطاقات الصوتية والتركيبية والدلالية، ولعلّ قصيدة النثر كانت أكثر التفريعات الأجناسية الملحقة بالشّعر إثارة للإشكالية الإيقاعية، التي لاحت بظلالها على كلّ المستويات الأسلوبية البانية لها في غياب الوزن والقافية كدالين نصيين، وكذا غياب تفاعلهما مع باقي الدوال، غير أنّ الإشكال يكمن في أسبقية وضع التوجّه الشّعري الكلاسيكي على الرفِّ، وزجّ اللّغة الشعرية في التجريب بنقل القصيدة العربية من نطاق الطرب إلى نطاق الرؤيا.

ستسعى المداخلة إلى مقاربة الإيقاع الشّعري عند رمضان حمود أسلوبيا لفك طلسم الريادة في قصيدة النثر العربية في الوطن العربي.

يشكّل النصف الثاني من القرن العشرين انطلاقة جديدة لتاريخ الشّعر العربيّ، لا من حيث الزّمن ونهايته فقط، ولكن أيضا من حيث نهاية الأفكار، نهاية ثقافة الأذن وانتقالها إلى ثقافة بصرية عن طريق الترجمة، لتضع" حدا فاصلا بين العالم الكلاسيكي القديم والعالم الحديث، وقد أدرك الرومانسيون الأوائل أنهم قد ظهروا في وقت، كانت طبيعة التطور فيه، تقتضي بأن يمثلوا هذا الفاصل بين صورة الحياة كما كانت في الماضي، وصورتها كما يمكن أن تكون في المستقبل[1]"

إنّ التقليدية التي قبعت ولمدّة قرون في واقع الشّعر العربي، ووقفت حائلا بينه وبين أفاق التطوير، متنكّرة لحرية الشّعراء في محاولاتهم التحديث الشّعريّ، جابهت الرفض بقوّة في هذه الفترة بالذات جراء التأثير الرومانسي الغربي، وهذا لا ينفي وجود حركات تمرّد معزولة سايرت تاريخانية الشّعرية العربية فسجل لنا التّاريخ النّقديّ بعض الأسماء كأبي نواس وبشار بن برد وأبي تمام والمتنبي والمعري، ذاك أنّ الشّعر أضحى في الوعي الرومانسي" شعرٌ كونيٌّ متقدّم، ليست غايته هي فقط جمعٌ الأجناس المتفرّقة والعملُ على ربط الشّعر بالفلسفة والبلاغة .إنّه يريدُ ويجبُ عليه مرةً أن يمزج ومرَّةً يَصْهَرَ كلًّ من الشّعر والنثر ...الجنس الشّعريّ الرومانسيُّ ما يزال في حالة صيرورة...لا نظرية تستطيع أن تستنفذه ... الجنس الشعريّ الرومانسي هو وحده الأكثرُ من جنس"[2]...

تعزى أسباب هذ التحوّل في مرجعية الشعراء من الشّعرية العربية القديمة إلى الشّعرية الغربية الحديثة إلى ما لمسه الشباب الثائر من ضعف في الشّعر العربي بعد مجدٍ، ولما وجدوه من افتتان ثوري في الشّعر الغربي، ومن أجوبة لأسئلتهم، فكان أن سجّل لنا تاريخ الشّعرية العربية الحديثة أوّل بيان ثوري على السّلطة الخليلية، وذلك حين حدّدت نازك الملائكة في مقدمة ديوانها شظايا ورماد الصادر سنة 1949موقفها من العروض الخليلي بقولها" :ما لطريقة الخليل؟ ألم تصدأ لطول ملامستها الأقلام والشفاه من سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا، وترددها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا حتى مجّتها، منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون"[3]

أمّا في الجزائر فلم تكن تختلف وضعية الشّعرية العربية الجزائرية عن وضعياتها في أقطار الوطن العربي، يقول مبارك الميلي واصفا وضعيتها في الجزائر" :بلغ الانحطاط درجة أن صار أدباؤها يشتقون استعاراتهم وكناياتهم من الفنون التي لا صلة لها بالأدب، مثل الفقه، والتوحيد .فقد نزل الشّعر الجزائريّ في درجات الخمول والجمود...هاوية بعيدة القعر، حتى أن نفخة الحرب الكبرى التي بعثت الأمم النائمة من مرقدها لم تكن كافية لإيقاضه"[4]

وإذا كانت حركة التجديد في الشّعر العربي التي تُؤَرَّخُ في أواخر الأربعنيات،" لم تكن في جوهرها إلاّ موقفاً فنيّا تحرريّا أملته مواقف وحاجات إلى التّعبير عن الحياة الجديدة في أعقاب الحرب الكونية الثانية "[5]...فإنّ الشاعر والناقد الجزائر رمضان حمود قد سبق بيان نازك الملائكة نقدا وإبداعا بما يرنو

عن واحد وعشرين سنة، حيث كتب قصدة (يا قلبي) سنة1928 م، والتي وصفها محمد ناصر بأنّها " تجربة شعرية تتميّز...بكونها قصيدة متعددة الأوزان متغيّرة القوافي"[6] وذلك لاشتمالها على مقاطع غير خاضعة لبحر معين من بحور الشّعر العربي كما درجت عليه الشعرية العربية التقليدية منذ امرئ القيس وحاربت من أجله كلّ مارق حاول الخروج والتحرّر، زيادة على احتوائها على مقاطع لا تخضع لبحر معيّن من بحور النظام الخليلي، وفي هذا الصدد يمكن القول أنّ حمود كان أوّل الجزائريين الذين حاولوا التمرّد على تقاليد الشعرية العربية التقليدية عن وعي نقديّ، محاولا التحرّر من المفاهيم السائدة ليس في الشّعر وحسب، ولكن في مختلف أوجه الحياة، إنّه جزء من الثورة، أو شكل من أشكال الثورة، وما فتئ حمود رمضان أن أشفع تجربته الشعرية بمقالات نقدية ثورية تحررية في كتاب وسمه (بذور الحياة)، فيه عرّف الشّعر قائلا: "قد يظن البعض أن الشعر هو ذلك الكلام الموزون المقفى، ولو كان خاليا من معنى بليغ، وروح جذابة، وأنّ الكلام المنثور ليس بشعر، ولو كان أعذب من الماء الزلال وأطيب من زهور التلال وهذا ظن فاسد...إذ الشعر كما قال شابلن هو النطق بالحقيقة تلك الحقيقة الشاعر بها القلب، والشاعر الصادق قريب من الوحي".[7]

وما تجدر الإشارة غليه هنا هو أنّ الشابي كتب قصيدة بتاريخ: الخميس 16-1-1930 وقد مرّ ببعض الضواحي: " ها هنا صبية يلعبون بين الحقول وهناك طائفة من الشباب الزيتوني والمدرسي يرتاضون في الهواء الطلق والسهل الجميل ومن لي بأن أكون مثلهم ؟ ولكن أنى لي ذلك والطبيب يحذر علي ذلك لأن بقلبي ضعفاً ! آه ياقلبي ! أنت مبعث آلامي ومستودع أحزاني وأنت ظلمة الأسى التي تطغى على حياتي المعنوية والخارجية"[8]زيادة على الموضوع واحد يشكو مرضا أصاب القلب، وآخرا يتألم على شعب أصابته الأمراض والأوجاع.

إنّ محاولة حمود تقويض الشّعرية العربية القديمة المبنيةُ ماهية الشّعر فيها على الوزن والقافية منذ أن حدّ الحدّ قدامة بن جعفر بقوله معرّفا الشّعر "الشّعر كلام موزون مقفى ... "[9]،بإعادة طرح سؤال ماهية الشّعر في محاولة منه لتّأسيس لشعرية جديدة لا فصل فيها، ولا تجزئة، حيث المكونات كلّها تؤدي وظيفة تنزع إلى تمثيل" وحدة بنائية تحتية متغيّرة ومتعدّدة الأشكال، ملتحمة بالمجموع المعماري"[10] وحيث نظرية الأجناس تغدو وهما صنعته الشّعرية التقليدية، حتى غدا الشّعر العربي التقليدي (شعرا) بمجرد رؤية الصورة البصرية ذات الشطرين المكرّر فيها الحرف الأخير وقد ارتسمت على كتبنا حتى نحكم بأنّه (شعر) حتى قبل أن نقرأه، بغرض نقل الشّعرية العربية من شكل التّعبير في تصنيفاتها إلى روح الشّعر الذي لا يحدّه حدّ ولا يضبطه قالب، أليس الشّعر" وحي الضمير وإلهام الوجدان "و"موج متدفق يقذفه بحر النفس الطامي"، أو ليس الشّعر" تموجات روحانية تخترق القلوب الحية "و"أنْفَسُ هدية تقدمها الطبيعة الهادئة إلى القلوب الكسيرة "و"الجاذبية الساحرة التي تجمع بين النخلة وزهرة الربيع الفاتحةِ أكمامُها"[11] وبهذا الفهم لماهية الشّعر ووظيفته التي هي":ما حرَّك الساكن وسكَّنَ المتحرك"[12] تغدو الحدود بين (الشّعر) و(النثر)

حدودا واهية، ويدلّل على ذلك مستندا إلى الذاكرة العربية في فهمها لماهية الشّعر من خلال موقفها من الماهية الأجناسية للقرآن الكريم، يقول :" لو أنّهم قصدوا بالشّعر الوزن والقافية لما قالوا في بداية الدعوة المحمدية على صاحبها أفضل السلام وأزكى التحيات :أنّ القرآن شعر، وأنّ صاحبه شاعر مجنون، مع علمهم أنّه كلام مرسل لا أثر للوزن والقافية فيه"[13]، فالشّعر عنده" تيار كهربائي مركزه الروح، وخيال لطيف تقذفه النفس، لا دخل للوزن ولا القافية في ماهيته، وغاية أمرهما أنهما تحسينات بديعية لفظية، اقتضاها الذوق والجمال في التركيب لا في المعنى، كالماء لا يزيده الإناء الجميل عذوبة ولا ملوحة، وإنما حفظاً وصيانة من التلاشي والسيلان"[14] ، ويدلل على ذلك بالموشحات الأندلسية التي سلبت عقول النّاس على الرغم من تجاوزها" أغلال القافية التي أَنَّ الشعرُ تحت ضغطها الحديدي وأدخلت تحسينات في الوزن المعروف، فإنها لم تتجاوز هذه الحدود المادية"[15]، وزيادة على ذلك فإنّ بدايات الشّعر العربي كانت على هذا المجرى حين أبدع أوائل الشعراء الشّعر، لم يكونوا على علم بالوزن والقافية " وإنّما حاكوا بشعرهم نغمات الطبيعة المترنمة"[16] على الرغم من عدم معرفتهم لا بحكمة اليونان ولا بمدنية الرمان، فالشعر هو الذي يصنع قوانينه ولا يخضع لمقاييس سابقة عليه، ذاك أنّ الشاعر"حرّ وهو يضع قوانينه وهو فوق القوانين الشعرية وليست فوقه، هو الذي يضع النظام ولا يضعه النظام[17]فالشنفرى عنده لم يخضع لقانون مسبق وكذلك امرؤ القيس وغيرهما وإنما جاء الخليل ليستنبط من الشّعر الذي سبقه هذه القوانين ذلك أنّ من خصائص البنية التحوّل، لذا كان الشاعر دوما جواب أفاق إبداعية، بحاثا عن وهج اللّغة الذي لا ينطفئ معينه، فيضع" نظامه ثم يصبح هذا النظام قانوناً يهتدي به الآخرون ثم يغيرونه"[18]بهذا الفهم لماهية الشّعر يحاول تقديم نماذج شعرية من تأليفه، مطبقا ما نظّر له، فيأتي تارة بمقطوعات شعرية لا أثر للقافية فيها، وتارة أخرى بمقطوعات لا مجال للوزن فيها ولكن مع التزام القافية.

ولمّا كانت" للّغة وظيفتان :أولاً، إنّها تعطي الأشياء التي تتكلم عنها دلالاتها .ثانيا، إنّها تعبّر عن موقف المتكلم إزاء هذه الأشياء[19] " كانت الأسلوبية معنية بالرؤية الشمولية لدراسة (النصّ)، فهي ليست معنية لا على مستوى الدلالة وعلى على مستوى الموقف بالبحث في الكلمة، صوتا، وشكلا، ودلالة فقط، كما أنّها ليست معنية بالبحث بالبحث في الجملة بغرض تصنيفها أو تقسيمها لأجل النظر في تركيبها فقط بل تدرس "أجزاء الخطاب، كلمات وجملا، وبها تحيل هذه الأجزاء وتخرجها من نظامها الخاص إلى نظام الخطاب"[20]

كان الإيقاع يقوم بالدور التنظيمي في النص، ووظيفته تحقيق الشّعرية للقول الشّعري في عناصره اللغوية ، والدلالية ، والشكلية وهو ما ذهب إليه غير واحد من علماء الشّعرية الغربية والعربية، ومنهم" ياكبسون "الذي وسمه بنحو الشّعر في كتابه قضايا الشعرية ، لأنّ كلَّ كلمة في السياق الشعري ترتبط بإيقاع داخل الخطاب، فالكلمة" حاملة لخصائص هذه المستويات النّصية ، وممثلة لها بما تحمله من خصائص"[21]

ولأنّ الإيقاع يعمل من خلال عناصره على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق اعتبر أحد أهم خصوصيات التجربة الشّعرية لارتباطه بحياة النصّ الداخلية، التي يتشكل فيها كـ " تشكيلة من التشكيلات والعلاقات التي يتبلور بعضها في بحور متميّزة، قائمة بذاتها، بينما يشكّل بعضها جزءا لحميا من تشكيلات إيقاعية أوسع" [22] فيغدو الوزن قياسا إلى الإيقاع ليس بأكثر من وعاء ومكوّن من المكونات التي تؤسس مجتمعة البنية الايقاعية، وهو السبب الذي دفع بالنقاد إلى القول بأنّ " الوزن هو الأساس الآلي للبيت،]و [الإيقاع هو الأساس الذي يُبْنَى عليه التعبير عن أفكار الشّاعر بحرية تامة، و على هذا الأساس يُعَدُّ أسمى من الوزن دائما[23]"

وإذا عدنا إلى قصيدة(يا قلبي) فمنذ البداية نجده يعلن أنّها لن تنقاد لجنس الشّعر المعهود بأحادية وزنه وقافيته، معلنا عصيانه، فاصلا العلاقة بين إبداعه والتقاليد الأدبية السائدة، رافضا التمسّح بسقف جنس أدبي محدّد في محاولة منه تجاوز المثال الأفلاطوني ووضع قصيدته بمنظومتها الإبداعية كفعالية ثقافية موضع التنشيط الثقافي الذي يتجاوز الأبنية ويثور على القوالب النصية الجاهزة التي تواترت إلينا عبر تاريخ الشعرية العربية، متخذا" في الأدب ديناً غير الذي دانت به القدماء"، [24] أليس دور الشّاعر الريادي أن" لا يقف في حدود النظر إلى الواقع، والتفاعل مع الحاضر فحسب، إنّما دوره أن ينظر إلى مستقبل شعبه، وأن يهيء التربة الصالحة للخلف." [25]

ومن الرؤية البصرية لارتسام القصيدة غرافيا على صفحات ديوانه تتكشف لنا رؤيته النقدية عمليا حيث حاول أن لا يلتزم الرسم المعهود فتتبدى لنا قصيدته متراوحة بين الرّسم التقليدي للقصيدة العمودية ذي السطور المتقابلة، المتساوية المسافات، المفصول بينها ببياض، المنتهية بمعاودة القافية، ومرات بغير قافية موحدة، ومرات في شكل سطور ممتدة متساوية الطول تنتهي بقوافي متراوحة[26] ...

وردت قصيدة (ياقلبي) في ستة مقاطع شعرية، تبدأ بمقطع مكوّن من تسعة أسطر شعرية لينتقل بعدها لمقطع موزون من البحر الكامل وقع في خمسة أبيات، لينتقل إلى نظام السطر بتسع أسطر ، بعدها نعود الى نظام البيت الخليلي بمقطع متكوّن من خمسة أبيات، وهذه المرّة من البحر الخفيف، ثم يعاود الانتقال إلى نظام السطر الشعري بتسع أسطر، لنجد أنفسنا مرّة أخرى مع النظام الخليلي بمقطّعة من خمسة أبيات من البحر الخفيف، وعملية إحصائية بسيطة تثبت أنّ العدد الكميّ للأسطر الشّعرية المتحرّرة من أبوية الخليل جاءت ضعف الأبيات الشّعرية، حيث نجد سبعة وعشرين سطرا شعريا مقابل خمسة عشر بيتا، خمسة منها من البحر الكامل وعشرة من البحر الخفيف .

والملاحظة الأوّلية هي :إنّ حمود بدأ متحررا وانتهى مكبلا بقواعد الخليل، لكن نوعية البحور المستعملة تبيّن أنّها بحور مقصودة لما لها من صفات، فالكامل من أكثر بحور الشّعر جلجلة وحركات، إن أريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلوا كصلصلة الأجراس، والخفيف يصلح للتغني بالألفاظ العذبة، والعواطف الرقيقة، وهما البحران الذي قال فيما حازم القرطاجنيّ":لِلْكَامِلِ جَزَالَةً وَحُسْنَ

اطِّرَادٍ، وَلِلْخَفِيفِ جَزَالَةً وَرَشَاقَةً "[27] كما ذهب غنيمي هلال إلى القول بأنّ مراثي العرب في "الْمُفَضَّلِيَّاتِ جَاءَتْ مِنَ الْكَامِلِ وَالطَّوِيلِ وَالْبَسِيطِ وَالسَّرِيعِ وَالْخَفِيفِ، وَالأَمْرُ بَعْدَ ذَلِكَ لِلشَّاعِرِ" [28]زيادة على أنّ الكامل متفوق على البحور في عدد الحركات، ففيه ثلاثون حركة لم تجمع في غيره، غير أنّ الذي يعنينا هنا ليس هذا، وإن كان الكامل توافق مع موضوع المقطّعة الشّعرية التي وردت به، لكن الكامل كبحر شعريّ انتقلت إليه الزعامة عند شعراء العصر الحديث حتى أصبح" معبود الشعراء، وهو أيضا البحر الذي يستمتع به جمهور المستمعين من محبّي الشعر [...]أما الطويل فيظهر أنه لم يعد يناسب العصر الحديث"[29]"، وهذا يدعو إلى القول بأنّ الشّعرية العربية الحديثة (التقليدية) كان تجديدها هامشيا، حيث اقتصر التّجديد الشّعري عندهم بالانتقال من الطويل إلى الكامل، ألا يوحي هذا بأنّ حمود قصد أن يكون الابتداء بالسطر الشعري إعلان تحوّلٍ عن الشّعرية التقليدية الحديثة بتحوّلاتها التحديثية ممثلة بالكامل الدّال على الحداثة، القابعة وراءها سلطة الخليل ترقب كلّ بيت، وإن تغيّر البحر من هيمنة الطويل إلى هيمنة الكامل، فهو لم يخرج خارج الدائرة العروضية بعد، بل أصبحت تسيّجه وتمنع انعتاقه، وبخاصة أمام ضعف شعري، ويعزى سبب ذلك بنظر نازك الملائكة إلى نزوع الكامل إلى آفاق الشعرية بخلاف الطويل الذي ينزع إلى النثرية، كذلك الخفيف الذي وردت منه مقطّعتان، كلّ واحدة منها بخمسة أبيات، ألا يشير هذا ضمنا إلى تاريخانية الانفلات من سلطة الخليل، وبخاصة إذا علمنا أن تمردات كثيرة حدثت عبر تاريخ بسط السلطة الخليلية لقيودها على حركية الإبداع الشّعريّ العربيّ، علما أنّه من أجمل بحور الشّعر العربي موسيقى، وأكثرها سلاسةً وخفّة، حتى ليُقال: إنه سُمّي بذلك لخفّته في الذوق، وزادت شهرته مع الزمن، حتى طغى عند بعض الشعراء على معظم الأوزان الأخرى، ولكثرة الحركات والسكنات، والطابع النثري له وتواتر كتابة المراثي الشهيرة والشعر الفلسفي والتأملي به،ويقوم إيقاعه على التناغم الجميل بين التفعيلتين (فاعلاتن) و(مستفعلن)، وبدائلهما الزحافية (فعِلاتن) و(متفعلن): وليس له في العروض الخليلي سوى خمسة ضروب، تتجاذبها ثلاث أعاريض، غير أنّ الشعراء أضافوا إلى إيقاع الخفيف عدداً كثيراً من الضروب، زاد عددها كثيراً عن ضروبه الخليلية الخمسة، وإن لم تخرج في مجملها عن جوهر الخفيف، ولا عن روح إيقاعه، وهو الموقف الذي فيه رمضان حمود في شقه المضموني، زيادة عن موقفه المتمرد على السلطة الخليلية يحيل إلى تاريخانية التمرد في الشعرية العربية، والتي يحاول حمود الإحالة بتوظيفه لهذا البحر، غير أنّ تحليلا بسيطا للبنية العروضية سيثبت أنّه لم يخرج عن النمطية الخليلية إذ وردت أعارض وأضرب المقطعتين على النمط الأوّل من البحر الخفيف في عروضه وضربه، مع دخول الحذف في تفاعيله، وهذا يبيّن لنا أنّ سلطة الخليل لا تزال تقوّض حمود في ظلّ وجود تيار محافظ رافض لكلّ تجديد، على الرغم من محاولته الانعتاق منها، فهو بين البينين، ذاك أنّ التساوي المقطعي حادث في هذه القصيدة، بخمسة عشر بيتا يقابلها سبعة وعشرون سطرا شعريا، شكلتها 960 حرفا توزعت أعداد تكرارها ونسبها المئوية بحسب الجدول التالي:

الأصوات	عدد تكرارها	النسبة المئوية	الأصوات	عدد تكرارها	النسبة المئوية
الألف	195	20.31	الضاد	9	0.93
الباء	66	6.87	السين	18	1.87
التاء	71	7.39	الشين	14	1.45
الثاء	4	0.41	الفاء	22	2.29
الجيم	13	1.35	القاف	21	2.18
الحاء	21	2.18	الكاف	25	2.60
الخاء	3	0.31	اللام	77	8.02
الدال	34	3.54	الميم	55	5.72
الذال	5	0.52	النون	54	5.62
الراء	54	5.62	العين	22	2.29
الزاي	6	0.62	الغين	5	0.52
الطاء	6	0.62	الهاء	21	2.18
الظاء	1	0.10	الواو	45	4.68
الصاد	9	0.93	الياء	89	9.27

و قراءة هذا الجدول تبيّن لنا أنّ نسبة حروف الانفجارية المجهورة المنفتحة سادة القصيدة وعلى رأسها الألف المرتسم منطلقا إلى السماء متحررا، باحثا عن العلياء في الياء التي تكررت كثيرا فكان نصيبها في الترتيب الثانية، ولعلّ ايقاع التكرار النغمي أسهم بشكل كبير في ورود بعض الأحرف بنسب جدّ عالية مقارنة بنظيراتها، ذاك أنّ التكرار النغميّ أصبح أحد الوقائع الإيقاعية التي تميّز النصّ الشّعري الحديث، ولم هنّة شعرية بل أصبح مكونا أسلوبيا" لا يؤدي إلى التراكم اللّغوي، بقدر ما يشير إلى الفاعلية الدلالية للنص (20)"، ولتّكرار مزايا فنية عديد ة " سواء من حيث تأثيره في المعنى أم من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية فضلا عن الدلالة النفسية التي يستطيع أن يضيفها على القصيدة " زيادة على أثره في تقوية النغم ، والتكرار نمط صوتي يتصل بالذات المبدعة ... ويسهم في تلاحم البناء وترابطه ويشكل نغمة موسيقية قوية فهو يعين على تشكيل عنصر التأثير والتأثر، (5) وهو عنصر هام يسهم في تثبيت الإيقاع الداخلي في فضاء النص الشعري ، ونص (يا قلبي) حافل بالتكرار النغميّ، فمن بداية العنوان الذي يُفتتح بحرف نداء ومنادى مضاف إلى الذات المتكلمة (يا قلبي)، والتي تفيد نداء القريب والعبارة مكرّرة في كل المقاطع المتحرّرة من السلطة الخليلية، والتي هي ثلاثة من أصل ستة مقاطع، وبنسب متفاوتة، بتواتر متنازل من المقطع الأوّل الذي تتكرّر فيه (يا قلبي) ثلاثة مرات في مفتتح الأسطر الشّعرية، إلى المقطع الثالث الذي يرد فيه مرّة واحدة، إلى المقطع الخامس الذي تتكرّر فيه

مرّتين، فيكون مجموع تواتر العبارة (يا قلبي) في القصيدة ستّ مرّات، لكن إذا عدنا للأبيات الواقعة تحت السلطة الخليلية نجد صيغة أخرى (أيها القلب) والتي تفيد مناداة البعيد في الأبيات الشعرية الخليلية، وهذا يوحي أنّ هذا الشّعر المتحرّر أقرب إليه من العمودي.

أمّا إذا عدنا للقافية، التي عدّها النقاد أبسط وأخطر مظهر في التكرار النغمي، وأهمّها في تقاليد الشعرية بصفة عامة والعربية القديمة بصفة خاصة، يظهر لنا جليّا أنّ التنظير لهذا الوعي الجمالي، والبعد الشعري للقافية تجلى عمليًّا في كثير من كتابات الشعرياتيين لأنّ التكرار النغمي، الذي يتلبس بالقصيدة لحظة الإنشاد على المستوى العمودي، يكون شعريا متى كان متماثلا عموديا، واستطاعت القافية فيه أن تحقق ائتلافا على المستوى الأفقي مع بقية معنى البيت لأنّ القافية: " تدل على معنى لذلك المعنى الذي تدلُّ عليه ائتلافا مع سائر البيت"[30]، ولهذا السبب لم يغب عن النقاد القدماء، ما ترفد به القافية(الكلمة)، كوقفة نغمية دالة على انتهاء البيت، من معان تتواشج في النسيج الدلالي للبيت، وتزيد من شعرية الكلام، وإلاّ كانت وظيفتها تحسينية فقط، وهذه هي النتيجة التي توصّل إليها جان كوهن، الذي تمثّل بحوثه أحدث شعريات العالم، يقول: "الحقيقة أن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، إنها عنصر مستقل، وصورة تضاف إلى الصور الأخرى، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلاّ إذا وضعت في علاقة مع المعنى"[31]، وبارتباطها بالمعنى تتحدد قيّم القافية الايجابية، والسلبية، باعتبارها دليلا داخلا في تشكيل السلسلة الكلامية للبيت، وبهذا الفهم فإنّ القافية(الكلمة) تكون شعرية، كلما كانت نهاية البيت مُحدِّدة للقافية، لأنها مفردة كما يقول كوهن عاجزة على إنهاء البيت لخوائها من الدلالة التركيبية: "والقافية وحدها ليست قادرة على أن تلخص البيت بل لا تلحظ على أنّها قافية إلاّ إذا وقع عليها النبر، ونضيف إلى هذا إذا لم يعقبها وقف، وإلا فإنها لا تتميز عن التجانس الداخلي للبيت، إن الوقف هو الذي يجعل [ال] بيت... بيتا واحدا."[32]

وإذا عدنا إلى رمضان حمود طُرِحَ سؤال الثابت والمتحوّل في القافية عنده، ومن خلال المعاينة الأولية للقصيدة، نجد تبدلا في قوافي الأبيات حيث نجد في المقطع الأوّل المكوّن من سبعة أسطر شعرية تحرّر الشاعر فيها كليّا من نظام التقفية، وحروف الروي، فجاءتْ دفقاته الشعورية منسابة انسياباً حراً ، لا تتوقف آلياً لاصطناع إيقاعٍ تأوي إليه، بل جاءت الأسطر الشّعرية معطوفة على بعضها البعض، وليتخذ القارئ موضعا له يستريح فيه دون اضطرار، وكذلك فعل في المقطع الثالث والخامس، أمّا في المقاطع التي وردت تحت وقع سلطة الخليل، فإنّ المقطع الثاني في القصيدة والذي هو من الكامل فقافيته جاءت رائية، الصّنعة في طلبها ظاهرة، فهو أوغل في البيت الأوّل حينما أضاف النار إلى الجدوة، من أجل القافية، وكان بإمكانه الاكتفاء لاستفاء المعنى بدون إضافة، فالقافية عنده وهنة، وكان عليه أن يختار من بين الوحدات الصرفية الدلالية، ما هو أكثر فاعلية، وأكثر قيّما إيجابية، من بين كلّ احتمالات التقفية الممكنة، مادامت القافية تتمتع بوجود مزدوج: وجود دلالي، ووجود إيقاعي: "إنها جزء من نسقين

يتكاملان فيها. ويتقاطع هذان المستويان البنيويان المشكِّلان للقصيدة في الكلمة–القافية ويولدان الكثافة التعبيرية للأثر"[33]، ثم في المقطع الرابع وضّف قافية عينية ليختمها في المقطع السادس بقافية بائية.

إنّ شأن هذه التجربة الإبداعية لا يكمن في شعريتها كقصيدة، بل في شأنها كظاهرة أدبية واعية وفريدة في ذلك الزمن المبكر(1928)، وكان بالإمكان أن تكبر وتتنامى وتترسخ، غير أنّ التيار المحافظ كان مهيمنا ولم يحتضن هذه التجربة، وعلى الرغم من ذلك تبقى تجربة رائدة في قصيدة النثر، وبزمن بعيد عن البدايات الجادة الأولى في المشرق العربي.

[1] عز الدين إسماعيل، الشّعر في إطار الشّعر الثوري، دار القلم، بيروت، ط1 ،1974، ص:108- 109.

[2] محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث (الرمانسية العربية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص:15-16.

[3] نازك الملائكة، شضايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص:15.

[4] عبد الله حمادي، أصوات من الأدب الجزائري، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ص:17.

[5] طراد الكبيسي، موقف الشاعر من قضايا التحرّر والوحدة في الوطن العربي، ص153.

[6] أبو القاسم سعد الله، في التجربة الأدبية، ص: 3.

[7] صالح خرفي، حمّود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985، ص:.

[8] http://arabicpoems.com/home/poet_page/822.html.

[9] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، بلا تاريخ، ص 64.

[10] د.كمال خيري بيك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص:279

[11] صالح خرفي، حمّود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985، ص:45.

[12] المرجع نفسه، ص:45.

[13] صالح خرفي، حمّود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985، ص:53.

[14] المرجع نفسه، ص:101.

[15] نفسه، ص:53.

[16] نفسه، ص:52.

[17] جهاد فاضل، قضايا الشّعر الحديث، ص:296.

[18] المرجع نفسه، ص:297.

[19] Pierre guirand ; essais de stylistique, editions KLINKSIECK . Paris ;1968 ; p :70.

[20] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب،ط1 ، 2002، ص:69.

[21] سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993،ص: 245

[22] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984،ص: 105.

[23] عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشّعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1985، ص:50.

[24] صالح خرفي، نفس المرجع، ص:61.

[25] علي جعفر العلاق، في حداثة النّصّ الشّعريّ، الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص:17.

[26] صالح خرفي ، حمّود رمضان، ص-ص:85-87.

[27] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد بن الحبيب بن الخوجة، تونس، ص: 269.

[28] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ص: 468.

[29] سليمان جبران، شبه نظرية للإيقاع وتطوّره في الشّعر العربي

http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=375458&r=0

[30] المصدر نفسه، ص.69.

[31] جون كوين، النظرية الشعرية(بناء لغة الشعر – اللغة العليا)، ص. 102.

ألحّ جاكبسون على ضرورة مساوقة البنية الصوتية في القافية للبنية الدلالية، أنظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط.2، 1990.، ص.47.

[32]جون كوين، النظرية الشعرية(بناء لغة الشعر – اللغة العليا).

[33] جمال الدين بن الشيخ،الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، تر. مبارك حنون وآخران، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.1، ص.219.