



الجمهورية التركية  
جامعة يوزونجوييل  
معهد العلوم الاجتماعية  
قسم العلوم الإسلامية الأساسية  
شعبة اللغة العربية وبلاغتها

# بنية القصيدة في شعر حكيم نديم الدّاودي

رسالة ماجستير

إعداد:

محسن وحيد إبراهيم

وان  
2017



الجمهورية التركية  
جامعة يوزونجوييل  
معهد العلوم الإجتماعية  
قسم العلوم الإسلامية الأساسية  
شعبة اللغة العربية وبلاغتها

# بنية القصيدة في شعر حكيم نديم الداودي

رسالة ماجستير

إعداد:  
محسن وحيد إبراهيم

إشراف:

أ. د. محمد شيرين تشكار      أ. د. محمد صابر عبيد

وان  
2017

## المحتويات

|                                              |         |
|----------------------------------------------|---------|
| المحتويات                                    | I.....  |
| المقدمة                                      | I.....  |
| 1 التمهيد:                                   | 1.....  |
| 1.1 بنية القصيدة مفهوماً نظرياً:             | 1.....  |
| 1.2 سيرة الشاعر حكيم الداودي ومكانته الأدبية | 7.....  |
| 2 البنية اللغوية للقصيدة                     | 19..... |
| 2.1 المعجم الشعري                            | 21..... |
| 2.1 - 1 معجم الطبيعة                         | 22..... |
| 2.1 - 2 معجم الزمن                           | 28..... |
| 2.1 - 3 معجم الذات                           | 36..... |
| 2.1 - 4 معجم المكان                          | 43..... |
| 2.2 ظواهر أسلوبية لغوية                      | 48..... |
| 2.2.1 التكرار:                               | 49..... |
| 2.2.2 الاستفهام:                             | 58..... |
| 3 بنية الصورة الشعرية                        | 67..... |
| 3.1 الصورة المفردة                           | 70..... |
| 3.2 الصورة المركبة                           | 78..... |
| 3.3 القصيدة - الصورة                         | 91..... |

|     |                                 |
|-----|---------------------------------|
| 103 | 4 البنية الإيقاعية للقصيدة..... |
| 105 | 4. 1 الإيقاع الداخلي.....       |
| 122 | 4. 2 التفقيّة الداخليّة.....    |
| 129 | الخاتمة.....                    |
| 132 | المصادر والمراجع.....           |
| 136 | ملخص البحث بالعربي.....         |
| 138 | İÇİNDEKİLER.....                |
| 140 | ÖZET.....                       |
| 142 | ABSTRACT.....                   |

## المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد (صلى الله عليه وسلم)، وعلى آله وصحبة الغر الميامين ، وبعد ...

الشعر العربي الحديث شعر نوعي ومتفرد في صياغة أسلوبه، وانفتاح خطابه على المجاور الإبداعي في السرد والمسرح والسينما والتشكيل والموسيقى، قياساً بالشعر العربي القديم أو بالأشعار العالمية في الحضارات الإنسانية الأخرى، حيث يسعى ما وسعه ذلك الارتباط بنصه حدّ تماهي الحدود بينه وبين نصه، فقد ارتبط الشعر العربي الحديث بالتجربة الإنسانية العامة وتجاربه الذاتية الخاصة لشعرائه، وهذا ما جعل الغنائية الذاتية تتجلى بالقدر الذي تتجلى فيه الموضوعية ومواضع الغير، التي تلتقي في أصلها مع تجربة مجتمعه وعالمه وتفاصيل حياة شعرائه إذ تتطلع تجربة الشعر العربي الحديث في خطابها الشعريّ العام إلى فسحة رحبة للكلام المعبر عن حرارة التجربة وأصالتها وقيمتها الفنية والجمالية.

تجربة الشعرية العربية الحديثة تجربة ثرية في تنوعها وتعدّد منطلقاتها وخبراتها، بين التجربة الذاتية التأملية، والتجربة الموضوعية ذات الطبيعة الاجتماعية والثقافية المرتبطة بالأنما الجمعية المنغمسة في معاناة مشتركة، فضلاً عن التماعات شعرية خصبة ومتنوعة تخرج إلى فضاءات شعرية تخوض في عناصر الزمن والمكان والطبيعة وغيرها، كي تصنع جواً شعرياً صالحاً للدخول في مغامرة التعبير اللغويّ بالأفق الشعريّ، والسعي إلى الإمساك المتمكّن من أدوات التعبير والتشكيل من أجل بلوغ مرحلة التركيز المطلوبة، وهي تستهدف الوصول إلى حالة التماسك النصّي بين شبكة عناصر التشكيل.

ثمة ستراتيجية شعرية تنهض على فعالية بناء اللقطة الشعرية داخل فضاء الصورة في بعض قصائد الشعر العربي الحديث بوصفها آلية من آليات التركيز، واللقطة مصطلح سينمائيّ استثمره الكثير من الشعراء في إطار تداخل الفنون نحو تشكيل بنية شعرية بآلية تركيز صورية مقننة، تشتغل باتجاه حشد اللغة في منطقة تعبير ضيقة مشحونة بالخصب تسهم في الارتفاع بتقانة التشكيل الشعريّ إلى أعلى مقام ممكن، بأعلى درجة من التماسك والتشارك والتفاعل، ضمن حساسية تنتهي إلى نصّ مكتمل فنياً وجمالياً، وسنشير إلى مجموعة منتخبة من هذه اللقطات من أجل إخضاعها لقراءة جمالية تستهدف الكشف عن طرق التركيز الشعريّ وآفاق تشكيله في شعر الشاعر حكيم الداودي، إذ خصصنا دراستنا هذه لتناول (بنية القصيدة في شعر حكيم الداودي) من خلال اللغة والصورة والإيقاع.

وهنا لا بدّ من أن أتوجه بالشكر الى (جامعة يوزونجويل) لإتاحها لي فرصة إكمال الدراسات العليا فيها.

كما أتوجه بالشكر والتقدير والعرفان لمن أشرفا على هذه الرسالة كلا من الاستاذ الدكتور (محمد شيرين تشكار) الأستاذ في جامعة يوزونجوييل-تركيا، والأستاذ الدكتور (محمد صابر عبيد) الأستاذ في جامعة الموصل-العراق، اللذان لم يبخلا عليّ بتوجيهاتهما ونصائحهما طوال مراحل الرسالة، فلهما مني الدعاء الخالص بالتوفيق في الدارين، وجزاها الله عني خير الجزاء. وأخيراً: هذا ما وفقني الله إليه، فإن كنت موفقاً فيه -وهذا مبتغاي- فله الحمد والمنة، وإن لم أكن كذلك، فحسبي أنني حاولت واجتهدت .. والله المستعان، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ..

محسن وحيد إبراهيم

وان / 2017

## مشكلة البحث:

تتضمن مشكلة البحث النظر في تجربة الشعرية في قصيدة الشاعر حكيم الداودي بوصفها تجربة نوعية من حيث تنوع بنائها الفني، وهي تجربة شعرية تأتي بعد مرحلة مبكرة في خمسينيات القرن الماضي حين قدم الشعراء الرواد العرب نموذج القصيدة الحديثة فيما اصطلح عليه بتجربة الشعر الحر التي بدأت بالتطور منذ ذلك الزمن وحتى الآن، وتعد هذه التجربة الشعرية من التجارب المهمة في الشعرية العربية من نشأة الشعر العربي في العصر الجاهلي، ومهمة أيضا على صعيد الشعر العالمي، فهو لا يصدر شعره إلا بعد أن يتأكد من صيرويته الشعرية المتكاملة، ويسعى بحثنا إلى معالجة هذه التجربة في (بنية القصيدة عن حكيم الداودي) ضمن سياق تحليل أبرز عناصرها ووسائلها التعبيرية والتشكيلية، من خلال المعالجة النقدية التي تتضمن الوقوف عند مفاهيم الصنعة الشعرية والتعرف على طبيعتها وأدواتها الخاصة بنظم صوغ القصيدة، والوقوف عند أهم جوانبها الفنية والجمالية من حيث اللغة والصورة والإيقاع بالدرجة الرئيسية، ويمكن التوسع في دراسات أخرى تحلل اتساع أفق القصيدة واتساع عنصر الزمان والمكان والرموز الشعرية وتوافر عدد من التناصبات مع الدين والتاريخ والأسطورة وإبراز عنصر الصراع الشعري، بما يضمن حضور العناصر الدرامية في فضاء القصيدة.

ويمكن أيضاً التوسع في دراسات أخرى لتحليل طابع السرد الشعري وقد أخذ حيزاً لا بأس به من خلال وجود عدد من الملامح السردية للقصيدة التي تظهر بوصفها ضعفاً على القصيدة، والتي لا تظهر بشكل موسع وإنما تبدأ من الذروة حيث الطابع الشعري المكثف والتركيز على عناصر سردية معينة كأبرز الشخصيات والأماكن المحلية والزمان الذاكراتي. على النحو ذاته نجد في تجربة الشعرية العربية الحديثة الطابع الدرامي يبرز الصراع الشعري من خلال تنافر الشخصيات والاستفادة من حركة الأفعال الشعرية وتجليها على سطح الورقة، في حين تفيد هذه القصيدة من الطابع السينمائي ومنتجة القصيدة حيث تظهر اللقطة بوصفها تسلسلاً تصويرياً في هذه القصائد.

أما المعجم الشعري للشعر الحديث عموماً، والشاعر الداودي خصوصاً، أو في الكثير من تجاربه العامة والخاصة فإنه يدور في الموروث الشعري العربي القديم مستفيداً من حداثة اللغة وقدرتها على أن تؤدي التجربة بشكل واضح وصريح، حيث يسهم الإيقاع في رفد هذه اللغة بدلالات توسع ذلك الفضاء الحر في أساس التجربة، أما على الصعيد الثقافي فقد أسهم الاطلاع على التجارب الأخرى في العالم عن طريق الترجمة أو معرفة بعض الشعراء للغات أجنبية، في

تغذيه روح التجربة وحرارتها وكذلك في عالم مزج الثقافات العربية مع الثقافات الأخرى وموروث كل منهما، والاستفادة من قضية التأثير والتأثر مع الثقافات الأخرى على أكثر من صعيد.

### أسئلة البحث:

تتجه أسئلة البحث حول إمكانية بنية القصيدة الحديثة عند الشاعر حكيم الداوودي في ضوء طبيعة البناء الفني وعناصره وتشكيلاته الجمالية، فالشعر هو جنس أدبي هدفه الإمتاع بالدرجة الأولى، لكن له وظيفة ثقافية أيضا لا يمكنه التنازل عنها، بمعنى أن السؤال الفني الجمالي هو السؤال الأكثر أهمية، يعقبه السؤال الثقافي الذي هو بحاجة إلى دراسة خاصة، وسيكتفي بحثنا بمقاربة السؤال الفني الجمالي من خلال الأدوات الفنية التي يستعملها الشاعر حكيم الداوودي لخلق الدهشة وإشاعة المتعة الفنية لدى جمهور القراء والمتلقين.

تضمن مقاربتنا الإجرائية لتحليل بنية القصيدة عند الداوودي سؤالاً أساسياً عن طبيعة البناء الشعري في تجربته الشعرية، وكيفية تواصل هذه البنية مع العناصر الأساسية المشكّلة للقصيدة وهي اللغة والصورة والإيقاع، ومن ثمّ تحقق الجواب من خلال تحليل هذه العلاقة والكشف عن الكيفية التي يوظف فيها الشعراء هذه العلاقة، من أجل أن يبنوا نصاً شعرياً مغايراً له مواصفات تعبيرية وتشكيلية متميزة.

كما تطرح مقاربتنا أيضاً في السياق ذاته سؤالاً إشكالياً حول تفاعل النص الشعري مع المعجم الخاص، والكيفية التي تجعل الشاعر حيويّاً في إطار الصنعة الشعرية حين يفيد من النصوص الأخرى الأسطورية والتاريخية والدينية والأدبية وغيرها لتطوير نصه الشعري، أما في مجال (البناء الإيقاعي) فيتركز سؤاله الأساس حول إيقاع قصيدة النثر، أو ما يصطلح عليه بالإيقاع الداخلي بوصفه بديلاً عن البحور الشعرية المعروفة التي تتجاوزها قصيدة النثر، وتستبدل بها شبكة من الإيقاعات الأخرى البديلة، وهنا يكون امتحان كبير للشاعر العربي في مقاربة ذائقة تعودت في مجتمع التلقي على الإيقاع الخارجي، إذ كيف سيكون بوسعه إقناع المتلقي بشعرية قصيدته بلا وزن شعري تقليدي متوارث لأن هذه القصيدة تكتب بطريقة حرة خالية من الوزن والقافية.

وهذا السؤال الإيقاعي من أهم الأسئلة التي ستناقشها هذه الرسالة في تحليل البناء الشعري لشعرية الشاعر العربي الحديث الذي اتجه نحو قصيدة النثر أكثر من القصيدة العمودية أو قصيدة الشعر الحر التي تسمى أيضاً (قصيدة التفعيلة).

ثم تطرقنا إلى (بناء الصورة الشعرية) وذهبنا وفي السياق نفسه نحو طرح أسئلة الصورة بأنماطها وأشكالها المختلفة، من أجل الإجابة على السؤال التشكيلي الجمالي للنص الشعري المتعلق بالصناعة الشعرية في مجال الصورة.

إذ تبرز الصورة الشعرية بكل فروعها وتفاصيلها وقضاياها الكبيرة على إنها رافد مهم من روافد شعره حيث أسهم على نحو فعال، وفي عموم تجربة الشاعر العربي الحديث من بداية الثورة الشعرية مطلع خمسينيات القرن الماضي حتى الآن، وما حصل من تطوير الصورة وجعلها ماثلة للتمثيل الذهني بما يعزز تطوير كل جوانب القصيدة . أما على صعيد الشاعر العربي الحديث وإسهامه في الحركة الشعرية والثقافية على نحو عام في كل أرجاء الوطن العربي فيمكن القول إن الشعراء العرب المحدثين قدموا الكثير من الأشياء الجديدة والحديثة والمتطورة، على صعيد الفكرة والصناعة والصورة الشعرية واللغة والتفاعل مع الأجناس الأدبية الأخرى.

### أهمية البحث:

تكمن أهمية المقاربة ضمن تجربة شعرية نوعية هي تجربة الشاعر حكيم الداودي، لها خصوصية على مستوى التعبير والتشكيل في القيمة التي يمكن أن نخرج بها على صعيد تحليل النص الشعري لهذا للشاعر العربي الحديث، فما سنحصل عليه من دراسة نماذج البناء الفني، ومن طبيعة اللغة الشعرية، ومن نماذج الصورة الشعرية وأشكالها وأنماطها، ومن حساسية الإيقاع الشعري وإشكالياته، هو ما يمثل حقيقة الأهمية المنتظرة من نتائج هذه المقاربة على الصعيد النظري الذي يمكن تطبيقه على أي نموذج من نماذجه.

وتتركز أهمية المقاربة في دراسة شعرية الشاعر في تجربته النوعية الخاصة على أساس منهجي يأخذ بنظر الاعتبار البناء الشعري اللغوي والإيقاعي والصوري، من دون النظر إلى علاقة ذلك بالخارج الشعري، بمعنى أن التحليل البنائي لشعرية الشاعر العربي الحديث يتخصص في نموذج البناء، وهو ما يمكن الباحث من الكشف عن قدرات وإمكانات الشاعر العربي الحديث في تشكيل خصوصية خاصة لشعره، وإذا كان بعض الباحثين الذين درسوا الشعرية العربية الحديثة قد اهتموا بالكثير من الخصائص الشعرية العامة، فإنه يجب التركيز على الخصائص الداخلية البنائية ذات الأثر في خصوصية التجربة، وستكشف المقاربة بشكل نظري عن الظواهر البنائية الجوهرية في تجربة الشعرية العربية من حيث طبيعتها الخاصة، ومن حيث تواصلها مع الفنون الإبداعية الأخرى.

## منهج البحث:

منهج البحث الذي يناسب هذا النوع من الدراسات ذات الطابع الفني الجمالي الذي يقارب النصوص تحليلًا وتأويلًا على وجه العموم، هو المنهج الوصفي - التحليلي، والمنهج النصي هو الذي يمتح من فضاءات المنهج البنيوي الذي يتعامل مع النص بوصفه بنية مستقلة ومكتفية بذاتها، لذا فإن المنهج البنيوي بنموذجه السيميائي هو المنهج المناسب ضمن آلية التحليل والوصف على المستوى النظري الذي نعتمده في مقاربتنا هذه، لكن الدارس لهذا الشعر على المستوى التطبيقي يمكن أن يفيد من مناهج أخرى بوسعها أن تعمق التحليل أو التأويل وتقدم لنا مساعدة في هذا السياق.

ويكون ذلك من خلال معطيات الناقد البنيوي السيميائي الشهير (رولان بارت)<sup>1</sup>، الذي استطاع أن يمنح المنهج طابعاً أدبياً جمالياً يركز على جماليات التركيب اللغوي والإيقاعي والصوري للنص الشعري، والكشف عن خصوصيته من خلال النظر في مفهوم البناء بوصفه حاضنة تشكيلية وتعبيرية للفكرة الشعرية الأساسية وللتجربة الشعرية عند الشاعر عموماً، وهو من المناهج الحديثة التي استخدمها الكثير من النقاد العرب مثل الناقد العربي الشهير كمال أبو ديب<sup>2</sup> وبعض النقاد العرب الآخرين في المغرب العربي والمشرق العربي.

على الباحث في هذا المجال أن يوظف أدوات النظرية البنيوية التي تقوم على ربط العلاقة بين الدال والمدلول والمرجع، والوصول إلى نتائج دلالية تستنبط من خلال النصوص الشعرية وما توحى به من خلال المرجعيات والمفاهيم المتعلقة بكل نص، أي يكون النص بنية شعرية قائمة بذاتها وهذا هو مسار النظرية البنيوية لكنها لا تهمل المناهج الأخرى قدر الاستفادة منها في التحليل البنيوي.

إن مناهج مقارنة القصيدة العربية الحديثة في حقيقة الأمر لا يمكن أن تتوقف عند منهج معين بذاته على الرغم من أهمية المنهج البنيوي والسيميائي في هذا المجال، لأن تنوع المناهج وتعدد سياقاتها هو الكفيل بالكشف عن حيوية هذه القصيدة وقيمتها الفنية والجمالية والثقافية، فهناك المناهج السياقية التقليدية كالمناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية، ثم المناهج النصية البنيوية

1- رولان بارت فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي. وُلد في 12 نوفمبر 1915 وتوفي في 25 مارس 1980، واتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة.

2- كاتب وناقد سوري ولد في مدينة صافيتا في جبال الساحل السوري عام 1942، له كتب عديدة منها : عذابات المتنبي في صحبة كمال أبو ديب والعكس بالعكس، وكتاب جدلية الخفاء والتجلي، والرؤى المقنعة، كما أنه ترجم العديد من الكتب إلى العربية ككتاب الاستشراق وكتاب الثقافة والإمبريالية لإدوارد سعيد.

والسيمائية، ومناهج نظريات القراءة والتلقي أيضاً، كلها تصلح بدرجات مختلفة لمقاربة نماذج الشعرية العربية الحديث ونقدتها وتحليلها.

## أهداف البحث

يمكن القول إن البحث في خصوصية هذه التجربة على المستوى النظري والتطبيقي لا بد أن تكون له مجموعة من الأهداف التي ينوي تحقيقها، ويمكن تلخيصها بالنقاط الآتية التي تقارب العناصر الأساسية في الموضوع، وهي:

1- الكشف عن الكيفية التي يوظف فيها الشاعر الداوودي بنية قصيدته من حيث علاقتها بالصورة الشعرية والبناء اللغوي والبناء الإيقاعي ، وعن طبيعة البناء الشعري عنده، وكيفية تواصل هذا البناء مع أبنية الأجناس والفنون الأدبية والجمالية الأخرى، ما يكشفه ذلك من تحديث وتطوير.

2- فك الغموض عن طبيعة البناء اللغوي في بنية القصيدة باعتبار أن البناء اللغوي يمثل الكيفية التي تجعل الشاعر فاعلاً في إطار الصنعة الشعرية، وإفادته من النصوص الأخرى في مجالاتها الأسطورية والتاريخية والدينية والأدبية لتطوير نصه الشعري عن طريق التوظيف والتناص.

3- توضيح بناء الصورة الشعرية في بنية القصيدة باعتبارها تشكل جزءاً حيوياً في بناء القصيدة فنيا وبكل أنماطها وأشكالها المختلفة، من أجل الإجابة على السؤال التشكيلي الجمالي للنص الشعري.

4- تحليل البناء الإيقاعي في بنية القصيدة إذ يتركز سؤاله الأساس حول إيقاع القصيدة العربية العمودية أو القصيدة الحرة اللتين تعتمدان على الإيقاع الخارجي، ومن ثم قصيدة النثر التي تعتمد ما يصطلح عليه بالإيقاع الداخلي بوصفه بديلاً عن البحور الشعرية المعروفة التي تتجاوزها قصيدة النثر.

## 1. التمهيد

### 1.1 بنية القصيدة مفهوماً نظرياً:

يعرّف المعجم اللغوي بنية القصيدة بأنها: نقيض الهدم وهو الهيئة التي يبني عليها الشيء، والبنية في الكلام هي صياغته ورصف عناصره بعضها إلى بعض<sup>1</sup>، ولعل هذا المفهوم هو الأقرب إلى مفهوم البناء الفني اصطلاحياً وتشكيلياً في رصف عناصر البناء الفني بعضها إلى البعض الآخر، والخروج بتراكم يلبي رغبة الدلالة ويؤدي وظيفتها على أكمل وجه، وقد ارتبط هذه المفهوم بمبنى النص لأنه مجموعة دعائم تشترك في ترتيب بنية النص والخروج بمنجز لغوي محكم العناصر على هيئة بنيوية.

تنتقل البنيوية من أساس إخضاع النصوص للمنهج العلمي بوصفها منهجاً للمعاينة لا بوصفها فلسفة عامة للحياة، وتذهب إلى مستوى أعمق في تحليل النصوص وفحصها وكشف طبقاتها وتصنيف مستوياتها الفنية، ويدل المعنى الأساسي للبنية "على دلالة معمارية وقد تكون بنية الشيء هي تكوين... وتعني الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء، ومن هنا فانه يمكن التحدث عن بنية المجتمع أو بنية الشخصية أو بنية اللغة"<sup>2</sup>، بما يتيح هذا المنهج من إجراءات عملية تكشف عن حقيقة هذه البنيات ودورها في دعم النماذج الأدبية عموماً، والشعرية منها على نحو خاص.

إنّ بناء الكلام على وفق هذا المنظور يعني "صياغته ووضع ألفاظه ورصف عباراته، وإلى ذلك فقد ذهب قدامة ابن جعفر<sup>3</sup> إلى ذلك فقال بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية، فكما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر، ... كان

1- ابن منظور، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، ط1، 2003، مادة (بنى).

2- إبراهيم، زكريا، مشكلة البنية، مكتبة مصر للطبوعات، القاهرة، ط1، 1999.

3- هو قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي أبو الفرج، كان نصرانياً وأسلم على يد المكتفي بالله، من مشاهير البلغاء الفصحاء الذين يضرب بهم المثل في البلاغة، ومن الفلاسفة الذين يشار إليهم بالبنان في علم المنطق والفلسفة. وقد استكمل بعد ابن المعتز تأسيس مباحث علم (البدیع)، وحمل لوائه، وتوضيح معالمه، وتحديد نهجه.

ابن طباطبا<sup>4</sup> قد أطلق البناء على النظم<sup>5</sup> وهو مقابل اصطلاحى عنده بديل عن البناء، ولعل هذه السمة هي الأكثر شيوعاً في النقد العربي القديم في مقابلة البناء للنظم، بمعنى أن الناقد العربي القديم انتبه إلى قضية البناء بوصفها قضية ذات أهمية كبيرة على مستوى الصنعة الشعرية، وقارب الشعرية العربية القديمة على هذا الأساس من حيث التلاؤم الحاصل بين عناصر التشكيل الشعري كاللغة والصورة والإيقاع، ودرجة تناسب كل عنصر مع بقية العناصر لأن البناء الشعري لا يمكن أن يتم بالصورة السليمة إلا من خلال ذلك.

ظهر مصطلح البناء - البنية عند جان موكاروفسكي<sup>6</sup> الذي عدّه على أنه "نظام من العناصر المحقق فنياً والموضوعة في تراتيبية معقدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على باقي العناصر"<sup>7</sup>، حيث تجد لها أكثر من اتجاه في فهمها الأول "تقليدي يراها نتاج تخطيط مسبق فيدرس تراكيبها وعناصرها، ووظائف هذه العناصر والعلاقة القائمة بينهما، والبنية مستويات فهناك البنى اللغوية التي تدرسها اللسانية، وهناك بنية الأثر الأدبي التي يدرسها النقد... وهناك البنية النوع التي تدرسها الشعرية"<sup>8</sup>.

وفي هذا السياق فقد أوضح الناقد المصري صلاح فضل<sup>9</sup> أن البنية هي الطريقة التي يقام بها "مبنى ما ويضيف أن هذه الكلمة استخدمت في اللغات الأوربية لتدل على الشكل الذي

4- أبو الحسن بن طباطبا محمد بن أحمد بن محمد الهاشمي القرشي (ت. 322 هـ / 934 م) عالم وشاعر وأديب ولد في أصبهان وتوفي فيها.

5- مطلوب، أحمد، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ناشرون، لبنان، ط1، ، 2001، ص 130.

6- جان موكاروفسكي (1896-1975) (Jan Mukařovský) ضمن فئة البنيويين، على الرغم من كونه تشبع كثيراً بالفكر الشكلي في مجال النقد والأدب. ويعد أيضاً من أهم أعضاء حلقة براغ اللسانية، إلى جانب كل من: رومان جاكسون، وتروپوتزكو، وماتيسوس، وفاشيك، وريبكا، وترانكا. وبحسب أيضاً على المدرسة الشكلاية التشكيكية بشكل خاص. هذا، وقد مارس جان موكاروفسكي التدريس الجامعي بجامعتي براتيسلافا (Bratislava) وبراغ (Prague). وعرف كذلك بنظرياته ودراساته البنيوية والسيمولوجية في الأدب والفن والجمال. وكان يقارن، في أنشطته البحثية والعملية والنظرية.

7 - زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ناشرون ، لبنان ، 2002 ، ط1، ص 37.

8 - زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 37.

9- ولد الدكتور صلاح فضل (محمد صلاح الدين) بقرية شباس الشهداء بوسط الدلتا في 21 مارس عام 1938 م. اجتاز المراحل التعليمية الأولى الابتدائية والثانوية بالمعاهد الأزهرية. حصل على ليسانس كلية دار العلوم - جامعة القاهرة عام 1962م. عمل معيداً بالكلية ذاتها منذ تخرجه حتى عام 1965م. أوفد في بعثة للدراسات العليا بإسبانيا وحصل على دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة مدريد المركزية عام 1972م. عمل في أثناء بعثته مدرساً للأدب العربي والترجمة بكلية الفلسفة والآداب بجامعة مدريد منذ عام 1968م حتى

يشيد به المبنى، ثم تطورت لتدل على الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء وتتلاحم لتشكّل كلاً واحداً<sup>10</sup>، حيث يبدو أن تطورها لم يلاقي الرواج والحسم والتحديد مبكراً وحاولت جاهدة لتتحول إلى مصطلح يفيد الدرس النقدي الأدبي والبنوي على وجه الخصوص، من خلال التأكيد على فعل العناصر الفنية والجمالية المكونة للبناء الفني العام للقصيدة، وبهذا تكون الطريقة التي يتم بها تشكيل المنهج له علاقة بطبيعة التجربة الشعرية في تكوينها العام، وبطبيعة مرجعياتها الحضارية والثقافية والفكرية والاجتماعية والنفسية الخاصة.

لقد تمكنت على هذا الأساس من أن تكون مصطلحاً يعرف بأنه مجموعة من العناصر والقوى التي تتظاهر في النص على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية، فالعالم الذي تتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى فيه أفكار وتتعاقد في حركة مطرودة<sup>11</sup>. داخل العمل لا يمكن أن تتوقف عند حد معين بما يوفر حركة مقصودة دالة على هذه العناصر ليؤدي وظيفة لغوية متجانسة.

يمكن مقارنة البنيوية في هذا المجال على أنها أوصلت - البنية إلى ذروتها "باعتبارها منهجاً للتحليل ونظرية الأدب، في فرنسا إبان الستينيات، كما هو معروف في كتابات رولان بارت وجيرار جينيت وأ.ج. جريماس، ورومان جاكسون، وتزفيتان تودوروف، ثم انتقلت إلى النقد الأمريكي، ومن العسير وضع حدود للصورة التي اتخذتها البنيوية في الغرب، باعتبارها امتداداً للتفكير النقدي الأوربي الذي لم يتوقف منذ بداية القرن العشرين"<sup>12</sup>، وقد أخذها النقاد العرب بعد أن تطورت كثيراً في عموم أوروبا وأمريكا.

إن الأساس الذي يقوم عليه مفهوم البنية من الناحية النظرية الأساسية هو أساس بنيوي بوصفه منهجاً يبحث في تفاصيل النص وخصوصياته وتشكيله وحسب، وكذلك في مكوناته وعلاقاته وأجزاء تكوينه في محاولة للوصول إلى أنموذج جمالي وفني على وفق تشكيل خاص بشكل كلي وأساسي، إذ أن "مرحلة التشكيل هي المرحلة النهائية التي تأخذ فيها الأسماء

---

عام 1972م. تعاقد خلال الفترة نفسها مع المجلس الأعلى للبحث العلمي في إسبانيا للمساهمة في إحياء تراث ابن رشد الفلسفي ونشره.

10 - فضل، صلاح، *نظرية البنائية في النقد*، دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد، ط3، 1987، ص 175-176.

11- بكار، يوسف حسين، *بناء القصيدة العربية*، دار الثقافة، القاهرة، 1979، ص 36.

12- عناني، محمد، *المصطلحات الأدبية الحديثة*، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط3، 2003، ص 101.

مسمياتها ، والأشياء تعريفها والحدود معانيها، والطبقات هويتها والحروف نقاطها والخطوط معالمها، بحيث تتمظهر التجربة في أعلى درجة من درجات تكوّنها في حاضنة (الصنعة)، وفي هذه المرحلة تتجلى براعة الأديب - الشاعر، في إدارة دفعة التجربة ووضع نتاج عمليتها وممارستها موضع التنفيذ الفني والجمالي، وتكون الفعالية الاجناسية قد وصلت مبتغاها وأممت أرضها وحققت حلمها الجمال والفني في الوجود"<sup>13</sup>.

إن التمعن والرصد لتجربة الشعرية العربية الحديثة تكشف عن قدرات كبيرة للشاعر العربي الحديث في صياغة بناء قصيدته من ثيمة التداخل الأجناسي الحكائي والسردى والدرامي والسيرداتي والأسطوري في توظيف مدرك لحدود هذه الأجناس ومؤمناً بتداخلها، على أساس أن هذه الفنون (الأجناس) كلها إنما تصدر من ملكة إنسانية واحدة ومن منطقة إبداعية فريدة، لذا كان لحضور الصورة بمعاييرها الفنية والبلاغية والتشكيلية أهمية كبيرة في تطوير البناء الشعري، حضوراً شعري يعي خطورة هذا الالتباس على المتلقي باستفزاز إيقاعي ينبه القارئ بين الحين والآخر إلى وظيفة ذلك وقيّمته، أي أن اللغة الشعرية التي بنيت على أساسها شعرية القصيدة في أساسها الفني كانت قائمة على هذه الإفادة للوصول إلى بناء فني محكم<sup>14</sup>، وهذا البناء قائم على أساس فهم آلية التفاعل والتداخل بين العناصر.

إن تفاصيل الصورة وبلاغتها كما هو معروف للدارس المتخصص والناقد والباحث في هذا المجال هي أحد عوامل البناء الفني ومن أهمها، كذلك الحال في كيفية تفعيل هذه الصورة تفعيلًا إيقاعياً يحرك أجزائها ويوظفها "توظيفاً إيقاعياً ويسردن تقانات الشعر المتنوعة لتصب من ثم في إطار نقدي حر، بعيداً عن قوالب النظرية والمصطلحات المقولبة كلها في حدود ما، وكان من أهم عوامل الانفتاح هذه أنه تحرك نحو الفضاء التشكيلي للقصيدة ليؤكد أنّ العلاقة بين التشكيلي- ولاسيما الصوري - وإيقاع الشعر علاقة وطيدة مشحونة بأبعاد دلالية وعاطفية ووجدانية، تتبع من كونها مظهرين من مظاهر الحياة والنشاط الإنساني يصدران عن الملكة الإدراكية نفسها، ويتشابهان في الأسس النفسية التي يفترض وجودها في نفس الشاعر والتشكيلي، ومن ثمّ يكتمل النضج الفني شعراً وتصويراً، كلّ بحسب مادته في سياق، وانصهار أحدهما

13- عبيد، محمد صابر ، التشكيل الشعري ، الصنعة والرؤيا، دار تموز، دمشق ، ط1 ، 2012، ص 12.

14- ينظر: أسئلة الذات الشعرية، إعداد ومشاركة وتقديم بشير ابراهيم سوادي ، دار غيداء، الأردن، 2016،

بالآخر في سياق آخر".<sup>15</sup> ، إذ لا بد من استيعاب وفهم الوظائف الأساسية لكل عنصر من عناصر التشكيل الشعري حتى يمكن فهم صورة البناء.

اللغة الشعرية إلى جانب الصورة تسهم إسهاما كبيرا في رسم هذه الملامح، بل إن اللغة "استناداً إلى أهميتها الدينية والاجتماعية وتداولها بوصفها مقسمة بالإحالة إلى دلالات متنوعة على أنها من المؤسسات الثقافية والتواصلية المهمة، وروايات البدايات المنهجية للنقد العربي القديم تروي أهميتها في السياقات الشعرية، ولعل تفضيل النابغة الأعشى على حسان ابن ثابت على وفق معايير ترتبط في الفحوى الدلالي خير دليل، في تقليله لعدد الجفان وسطوة الكرم عندما قال النابغة لو قلت (بيرقن بالدجى) خيراً من (يلمعن بالضحى) ولو قلت (سيوف) أكثر من (أسيافنا)، في بيته المشهور:

### لنا الجفان الغر يلمعن في الضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

وفي هذا كم هائل من الإحالات على أهمية اللغة التي ازدادت مع ظهور اللسانيات وعلم النص والسمائيات وأسلوبية البناء الشعري، وهي قضية لم يغفل عنها ناقدنا هنا وفي أكثر من مناسبة في تأكيد أهمية مفردات الشاعر معاصرة الدلالة تتسريل بغموض لكلمات موجزة توحى ولا تفصح، وتمور في بأنفاس حارة ورؤى لا تهتك الأسرار<sup>16</sup>.

إن الإيقاع عنصر مهم من عناصر التشكيل البنائي للنص وهو "النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما صوتي أو شكلي (حسي، فكري، سحري، روي)، وهو صيغة لعلاقات التناغم أو التعارض أو التوازي أو التداخل، والإيقاع ليس باعتباره أوزان الماضي (أوزان الخليلي)، لكن باعتباره الروح النغمية الأكثر شمولاً من مجرد الأوزان، وهو الخيال السمعي يتغلغل بعيداً وراء مستويات الفكر والشعور الواعين<sup>17</sup>.

لقد تمخضت دراسات بنية القصيدة في مقارنة القصيدة العربية الحديثة عن قضايا كثيرة ظلت تستجيب لمنطق البناء في تجلياته الدلالية المختلفة، "لكن البناء الفني في قصيدة النثر العربية لم يتوقف عند مفهوم الإيقاع بشكله التقني المحكم والمعروف، وإنما راحت تبحث عن مغذيات للنص - إيقاعياً تسهم على نحو واضح في حركة النص وتشعبه إلى دلالات، قد

15- ينظر: سوادي، بشير، أسئلة الذات الشعرية، ص 14. و: عبيد، كلود، جماليات الصورة جدل العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2011، ص 9.

16- ينظر: سوادي، بشير، أسئلة الذات الشعرية، ص 14-15.

17 - الرواشدة، حامد سالم درويش، الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة مؤتة، 2006، ص 107.

تصل حدّ الاختلاف وترافقه إيقاعياً بما يسهم في جعل الإيقاع الداخلي موازياً للإيقاع الخارجي، على نحو يعزز قيمة غياب الوزن والقافية بعدّة آليات تشتغل على مفهوم البناء الإيقاعي، فمثلاً آلية المفارقة التي أصبحت واحداً من الوسائل المركزية التي تغني قصيدة النثر بطاقة إيقاعية دلالية وحساسية إدهاش مميز، من أجل التعويض عن الإيقاعية التقليدية المفقودة جرّاء غياب الوزن الشعري، وهي على الأساس تمثل مصدراً من مصادر تمويل هذه القصيدة ببدائل إيقاعية منتجة شعرياً<sup>18</sup>.

يمكن القول إنّ الإيقاع المقصود به هنا هو الموسيقى المهموسة، أو المعتمدة على التجانس بين الحروف في الكلمة أو الانسجام بين الكلمات في الجملة، كما أنّ اللغة العربية مصدر إلهام الشعراء، فهي ليست معقّدة وإنّما هي لغة مطاوعة مرنة فيها من مقومات الجمال وروعة الأداء ما لا يتوافر في غيرها من اللغات العالمية، كلّما غاصوا فيها تكشف لهم عن درر أنمن من درر الياقوت والمرجان<sup>19</sup>.

إن مفهوم بنية القصيدة على هذا الأساس هو الأقرب إلى بناء القصيدة المعتمدة على الصورة والإيقاع واللغة، وهو بذلك أحد أهم مرتكزات كشف البنى الأسلوبية التي تدور حول مفهوم القصيدة، ومن العوامل التي تركز عليها الشعرية العربية القديمة والحديثة ويقوم عليها كل ما يتفرع عن القصيدة من تقنيات أسلوبية وتعبيرية وتشكيلية تعتمد عليها الدلالة التي يسعى النّص - أي كان - إلى إيصالها.

ومن ثمّ يمكن القول إنّ توافق النص في بنيته الفنيّة اللغوية والإيقاعية والصورية والاجناسيّة المتداخلة هي خير ما يرتقي بالنص إلى مفهوم البناء الفني المحكم، ذلك أن وصول النّص مرحلة التماهي الفني والموضوعي هي أرقى فنون الشعر وأقربها إلى القارئ وأكثرها قدرة على التحليل والممارسة النقدية.

يمكن القول على هذا النحو إن وصول شعر الشاعر العربي الحديث إلى مرحلة مهمة في هذا التماهي هي خير ما يرشح هذا الشعر للدراسة الفنيّة على هذا النحو، كما سنلاحظ في تميز التداخل الأجناسي وأهميّة لغته ووقع إيقاعه وجمال صورته، بمعنى أن دراسة البناء الفني للقصيدة العربية الحديثة هو الكفيل بالكشف عن خصوصيته التعبيرية والتشكيلية قياساً

18- عبيد، محمد صابر، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي (الهوية والمتخيل)، دار غيداء، عمان، ط1، 2015، ص59.

19 - داحو، أسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش نموذجاً، سنة 2009م، جامعة حسنية بن بوعلي، الشلف، ص4.

بتجربة الشعرية العربية في مرحلة القصيدة العمودية، التي استمرت بالهيمنة على الذائقة العربية أكثر من أربعة عشر قرناً، وجاءت بقصيدة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) باعتبارها تطوراً كبيراً في بنية القصيدة ونموذجها البنائي، وأخيراً قصيدة النثر ذات البناء الشعري الخاص الذي يزوج بين الشعر والنثر في سياق فني واحد.

## 1. 2 سيرة الشاعر حكيم الداودي ومكانته الأدبية

السيرة الذاتية: حكيم نديم الداودي

كاتب وشاعر وفنان تشكيلي ومحام - كركوك - 1956.

خريج جامعة بغداد كلية القانون والسياسة 1981م.

- حاصل على شهادة الماجستير بتقدير جيد جداً من الأكاديمية العربية المفتوحة في الدنمارك 2009م.

- اللغات التي يجيدها: - السويدية الكوردية والعربية والتركية.

- الهوايات: الشعر والرسم، متابعة الكتابات النقدية، الثقافة العامة، السياسة. ساهم في العديد من الدورات والمهرجانات والفعاليات في مجال الفن التشكيلي والاعلامي في السويد. - لديه شهادات تقديرية من جهات عديدة.

- له العديد من الكتابات في العديد من الصحف العراقية في إقليم كردستان والعراق منها المطبوعة والإلكترونية.

- عضو اتحاد الكتاب والأدباء السويديين.
- عضو اتحاد الادباء السويديين للأجانب.
- عضو اتحاد الكتاب والصحفيين في المهجر.
- عضو اتحاد الصحفيين العراقيين بغداد
- عضو نقابة المحامين العراقيين
- عضو نقابة المحامين في اربيل
- عضو جمعية الحقوقيين العراقيين في اربيل وكركوك
- عضو جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين في السويد
- عضو الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب
- عضو الهيئة الاستشارية لمجلة الشفق الجديد كركوك
- عضو الهيئة الاستشارية لجريدة الناقوس كفري

### الأثار المطبوعة:

- 1- خطوات لمنفى الروح ، مجموعة شعرية منشورة في السويد 2001 ، مطبوعات مؤسسة دراسات كردستانية في اوبسالا.
- 2 - رفات تتاجي ملائكة السلام ، مجموعة شعرية منشورة في السويد 2002 مطبوعات مؤسسة دراسات كردستانية في اوبسالا.
- 3 - جولات في رحاب الادب والفن والفكر ، من منشورات ئاراس . الطبعة الاولى -2008 - اربيل اقليم كردستان.
- 4- حين في الغربة ، ديوان شعر 2013، من منشورات إتحاد أدباء الكورد- فرع كركوك.
- 5 - زمن الجوى، ديوان شعر 2016، من منشورات فورفتري بوكمشين السويد ، استوكهولم.

### الكتب المعدة للطبع:

- 1 - مقالات في الفن والأدب. كتاب يضم مجموعة من المواضيع المنشورة في الصحف والمجلات والمواقع الأدبية والفنية.
- 2 - أصداء ثقافية . كتاب يضم المقالات والدراسات المنشورة والحوارات الثقافية والفنية والسياسية مع نخبة من المتقنين والادباء.
- 3 - سكنوا روجي . قصص قصيرة جداً . 2016.
- 4 - لهم صبح آخر، مجموعة شعرية 2017.

### مكانته الأدبية:

يحتل الشاعر والقاص والأديب والفنان التشكيلي حكيم الداوودي مكانة مهمة في الأدب العراقي الحديث، وحظيت أشعاره بالكثير من المقالات والدراسات المنشورة في العراق وخارج العراق، ومن أبرز ما يشير إلى أهميته الشعرية تسجيل أطروحة دكتوراه بعنوان: الغربة في شعر زهدي الداوودي للطالب عبد الله إبراهيم<sup>20</sup>، وقد أشار الكثير من النقاد العراقيين والعرب إلى مكانة الشاعر الشعرية، ومنهم الدكتور الناقد زهدي الداوودي الذي كتب مقالا مهما عنوانه: شعر يختلف كل الاختلاف عن أصنافه.. تعبيراً عن خصوصية شعره بين أقرانه، ومن ضمن ما قال في هذا الصدد:

---

20- إبراهيم، عبد الله، الغربة في شعر حكيم الداوودي، دراسة سيميائية، أطروحة دكتوراه، بإشراف الأستاذ الدكتور فائق مصطفى أحمد، جامعة السليمانية، كلية الآداب، (لم تناقش حتى الآن).

لا يمكنك أن تعتبره شعراً، ذلك أن الشعر يبقى أمامه كلاسيكياً وتقليدياً لا يمكنه مس شغاف القلب، يهدم ولا يهتم بخرائب الشعر. إذا نحن نحتاج إلى تسمية جديدة للشعر، تسمية تربط الشعر باللوحة الفنية بحيث يتحول الشعر إلى عملة ذهبية بوجهين يكملان بعضهما البعض. إن من يريد أن يفهم هذه المعادلة يجب عليه أن يقرأ ديوان "زمن الجوى" للشاعر حكيم الداودي. وعند بدئه بالقراءة ينبغي عليه أن يحمل معه معجماً من النوع الكلاسيكي. وأما الكتابة العادية، فهي الأخرى تبقى حائرة، لا تعرف كيف تعبر عن مشاعرها تجاهه. إنك حين تقرأ "زمن الجوى" تقف حائراً أمام أكثر من أمر، تتأمل السطور التي توحى لك أنها كتبت لأكثر من حاجة وأنها عبارة عن مجموعة أو باقة من الأزهار المربوطة ببعضها البعض. لا تعرف من أين جاءت هذه الأزهار. أهي النرجس النامي في قمم جبال كوردستان المغطاة بالثلوج الأزلية، أم هي شقائق النعمان التي تطرز حقول القمح الخضراء بلونها الأحمر القاني؟

إنها قصيدة من كل وعاء وشعر من كل حديقة تؤطرها مجموعة من الألوان الزاهية التي يفوح منها شذى الألوان التي تضخ عطورها إلى الزوايا المهملة التي تكاد تغطي كل زاوية متروكة من كوكبنا الجميل الذي يتعرض إلى الفناء والإبادة الجماعية من قبل أعتى القوى الهمجية التي تريد أن تمسح التاريخ وحضاراته التي استغرق بناؤها آلاف الأعوام. عند حكيم تتحول الكلمات إلى ألوان. والألوان إلى كلمات سرعان ما تتحول إلى حديقة تحمل الوانها إلى شرايين الألم، حيث القراصنة يشدون القلب بحبال غير مرئية وقائلة لا يعرفها أحد غيره. الحزن العميق لا يقف وراء الأشياء فحسب بل يكون جزءاً منه. ويطلق الموت أبواب أهله ويدخل في بيوتهم عنوة ويأخذ ما يأخذ. ويبقى حكيم في غربته، يحول أحزانه إلى شعر حقيقي مشحون بالألم. ويكون الألم باعثاً كي يصدر ديوانه "زمن الجوى". ها هو يكشف لنا، بل يؤشر إلى مصدر حزنه العميق الذي يرينا مأساته ببساطة غير درامية، ولكن إنسانية تنقل إلينا عناقيد حزنه الطفولي الذي كتبه القدر على جبينه، دون أن تتمكن أية قوة في العالم من تأجيله.<sup>21</sup>

وبقلم الناقد د. عدنان الظاهر الذي تحدث عما يشير إلى أهميته ونوعية شعره المميزة على أكثر من صعيد، ويمكن النقاط هذه النظرات النقدية التي نتحدث عن عموم تجربة الداودي الشعرية والقصصية والتشكيلية على النحو الآتي:

حكيم نديم الداودي يستعيد هذا النص الشعري للشاعر الكردي ألق الحضور لمن اندس في الغياب والرحيل، وفي ألق الاستعادة تحيين لفعل الحضور ومحاولة مجازية نبيلة كي تتخلص الذات من شجن الغياب المرير. كعادته دائما في التقاط التفاصيل حيث تتقاطع رؤى الشاعر برؤى التشكيلي، يقربنا الشاعر والتشكيلي العراقي حكيم نديم الداودي من صدى انجراحاته حيث تهيمن تيمة الوحدة والاغتراب على كثير من تفاصيل هذا النص الشعري الذي يخطه الشاعر بألم مضاعف.

يشكل الشاعر والتشكيلي العراقي حكيم نديم الداودي من لحظة اليأس واللايقين تحلا من لحظة انكسار تستعيد ذاكرتها وتتجلى كلحظة للتجاوز للخروج من شرنقة هذا الماضي الأسر الذي يجر الشاعر الى الوراء، ضمن هذا التحلل يكتب وكأنه يشكل لوحة من ماضي بعيد. وينسج الشاعر والتشكيلي العراقي حكيم نديم الداودي استعارات الاغتراب والمنفى في مقاطع شعرية تؤشر على تفاصيل محكيات حاضرة في اليومي تؤرق الذاكرة وتفتت الصمت كي تجعله استعارات تنفذ بسرعة الى اللغة كي تتجلى لتعيد تشكيل حيوات هاربة ظلت على الدوام بعضا من صور.

يخصنا الشاعر والتشكيلي العراقي بهذا النص الشعري حيث تتقاطع لغة الشعر مع لغة التشكيل مع السؤال الفلسفي، هم جميعا يرسمون من خلال هذه القصائد جزء من بقايا عزلة قاتلة، وهو ما جعل منها لحظة معرفية خاصة يتشكل منها السؤال الحقيقي للوجود ومعنى ودلالات لهذه الحياة الآسرة بالفشل، وكأنه يشكل بالمادة واللون بعضا من استعاراتها. يلتقط الشاعر والفنان العراقي مشهدا بصريا لافتا عن لحظة غياب، يشكلها ويكتب تفاصيلها وعبرها نتلمس لحظة فارقة تذهب الى غير رجعة في ومضة تاركة أثرها وعنفوانها على ذات شاعر يحاول لملمة بعضا من تفاصيلها كي يستعيد من لحظة اختفاء حالة شجن مفعمة بالحب..

يستطيع الشاعر والتشكيلي العراقي اليوم أن يتلمس جزءا من هذا النتيه وهذا الضياع الذي يستشعره العالم العربي وهو يرى من خلال مآلات ربيعته أفقا مشوشا لا حياة فيه، لا أمان ولا كوة من الأمل، هي فقط التباسات تتواصل وقوى تسارع الخطى كي تكتب خواتم هذه الوطن الممتد، وبين هذا وذاك يحاول الشاعر أن يعيد تجميع الصورة كي نرى

ضوء المسير. ويقلب القاص العراقي في نصوصه المكثفة الحياة ومأزقها في الطفولة والمنفى والوطن الممزق بالقتل والاحتراق الداخلي، وكأن آلهة الشر سكنه منذ فجر التاريخ فعاد حلم العودة إلى البيت والتمتع بدفء العائلة حلما يكاد يكون أو أصبح صعب المنال، فعادت أحلام الأسرة والحنان حلم يستيقظ منه السارد في خطاب القص الموجه للذات. ويكتب الشاعر والتشكيلي العراقي قصيدته كأنه يشكل لوحة بصرية محاولا تلمس تلك الاستعارات التي تحيط بنا دون أن نراها، والتي تعطي للحياة تلك المفارقة في قدرتها على جعل حالة اللامطمأنينة قدرنا الإنساني وقلق الشاعر الدائم وهو يحاول التفكير باللغة.

وجوه الشاعر والتشكيلي العراقي غير بعيدة عن وجوه الشعر في ما يطرحه من تيمات وموضوعات، بحس غنائي طافح يكتب الشاعر بعضا من سير المكان واسترجاعات خصبة من ذاكرة متقدة بومضات الخيبات وأيضا الحياة. ويكتب الشاعر والتشكيلي العراقي كما يرسم، يشكل صورا من مخياله الشعري أشكالا توزعها اللغة كلمات قد تبدو أشبه بغرفته السرية حيث يحكي جزءا من معانات ذات مثخنة بجراحاتها، ذات اختارت وحدتها بعيدا عن من اخترن أن يشددن الرحال الى أسرار شاعر يحكي لليل فقط أسرار. وهنا حوار شعري تشكيلي، بين القصيدة واللوحة يخصص بها الكلمة الشاعر والفنان العراقي. في تكاملهما محاولة لاصطياد المعنى وفي تشابكهما قدرة على تأويل مضاعف.

في قصائد الشاعر والفنان العراقي وعي بصري حاد، ولعل اشتغالات الشاعر التشكيلية أسعفت لغته على التقاط هذه الكيمياء البصرية وإعطائها جرعة شعرية مضافة. هذه الجمرة مفعمة بهيام العشق، وهي لشاعر وفنان تشكيلي عراقي، يخطها كما يشكلها مجسما من اللغة والألوان. مزيج من العلامات والصور تتفاعل كي ترسم لنا لظى شاعر يتقرب من خلال القلق المحبة. بين ثنايا الصورة والقصيدة، يسافر بنا الشاعر العراقي المغترب

في لحظة عبور مجازية على البياض. وهي لحظة جمالية بامتياز، حيث كيمياء التشكل التي تكشف على مجاهل النص.<sup>22</sup>

وكان للناقد الدكتور محمد صابر عبيد رأيه في تجربة الداودي الشعرية حين كتب مقالا مهما عنه في جريدة الدستور الأردنية 2015، ركّز فيه على خصوصية تجربته وعمقها:

تعدّ آلية التركيز الشعريّ الصيغة الأكثر إسهاماً في ضبط آفاق التشكيل في القصيدة، والشعر في صورته القصوى تركيزاً وتصويراً وتشكيلاً تتفاعل فيه فضاءات التعبير وفضاءات التشكيل ضمن رؤية شعرية مشتركة، إذ يحرص الشاعر العارف على إدراك ذلك وتسخير وعيه وتمثله وخبرته وإحساسه النوعي من أجل بلوغ المرتبة المناسبة لصوغ شعريّ نموذجي، غير أنّ ذلك لا يفتح للكثير من الشعراء الذين يجربون في مقاربة اللغة وإعادة إنتاجها شعرياً بغية الوصول إلى حلم التفرد والخصوصية، فمنهم من تسعفه أدواته لتحقيق تجربة نوعيّة في هذا المسار بعد سلسلة مغامرات كتابيّة مُنتجة، ومنهم من يبقى يراوح في مكانه حين لا يطور إمكاناته بأعلى قدر ممكن من التحدي الثقافي والفكري والفلسفي والرؤيوي، ويستمرّ السجال بين الشعراء واللغة منذ أقدم العصور ولا ينتهي مطلقاً.

قصائد زمن الجوى للشاعر العراقيّ المغترب حكيم نديم الداودي تتطلّع في خطابها الشعريّ العام إلى فسحة رحبة للكلام المعبر عن حرارة التجربة، وهي تجربة ثرية في تنوعها وتعدّد منطلقاتها وخبراتها، بين التجربة الذاتية التأملية، والتجربة الموضوعية ذات الطبيعة الاجتماعية والثقافية المرتبطة بالأنما الجمعية المنغمسة في معاناة مشتركة، فضلاً عن التماعات شعرية تخرج إلى فضاءات شعرية تخوض في عناصر الزمن والمكان والطبيعة وغيرها، كي تصنع جواً شعرياً صالحاً للدخول في مغامرة التعبير اللغويّ بالأفق الشعريّ، والسعي إلى الإمساك المتمكّن من أدوات التعبير والتشكيل من أجل بلوغ مرحلة التركيز المطلوبة، وهي تستهدف الوصول إلى حالة التماسك النصّي بين شبكة عناصر التشكيل.

ثمة استراتيجية شعرية تنهض على فعالية بناء اللقطة الشعرية في بعض قصائد زمن الجوى بوصفها آلية من آليات التركيز، واللقطة مصطلح سينمائي استثمره الكثير من الشعراء في إطار تداخل الفنون نحو تشكيل بنية شعرية بآلية تركيز صورية مقننة، تشتغل باتجاه حشد اللغة في منطقة تعبير ضيقة مشحونة بالخصب تسهم في الارتفاع بتقانة التشكيل الشعري إلى أعلى مقام ممكن، بأعلى درجة من التماسك والتشارك والتفاعل، ضمن حساسية تنتهي إلى نص مكتمل فنياً وجمالياً، وسنقارب مجموعة منتخبة من هذه اللقطات من أجل إخضاعها لقراءة جمالية تستهدف الكشف عن طرق التركيز الشعري وآفاق تشكيله.<sup>23</sup>

وتحت عنوان استهلال: مدخل قرائي لتلمس هاجس شعري في تجربة الداوودي كتب الناقد صلاح أحمد الحسيني جريدة خبات 2014 رؤيته النقدية حول اللغة النوعية التي يكتب بها الشاعر حكيم الداوودي قائلاً:

لا يجيء نصّه جزافاً ولا هدرًا في سيرورة المعنى والمبنى، غناءً بلا صخب، وبِلّ يلامس هسيس الرّيح أوانٍ تخترق مجراها المكتظّ بالوعر والحجر.  
انثيالات حكيم الداوودي نشيج يسرق عصير الشّجن بلا غصة أو غضن. النصّ الغرائبي لديه لوحة، كلُّ لوحة امتحان، بل أخت لسواها لا شبهة بين واحدة وأخرى، لذلك لن أكرّر عباراتٍ من شجنه، حسبُ القارئ أن تتذوّق حنجرته تمتاته المكبوتة والمقموعة والملتبسة والعصية على المزاج. الصّدقُ لديه انجاز يجاور النّجم في قاع السّماء، عبارته باقات زهرية في زهريات كريستال. لكنّه يتلاعب ويلعب بالكلمة والصّورة والإيقاع ويدحس الحسّ في أكمال خياراته وقناعاته المُستلّة من جوزاء البصيرة ومنظور باصرته. كلّ قصيدة، إن جاز التعبير، مغامرة في الحداثة وغشيان مجاهل حُلمية لا تتوافر إلا في كنف المستقبل المستحيل على التّبصّر. الجُملةُ تخطو أنا في حقل ناري وأنا في درب مفروش بالمفاجأة والصّدمة تحت سماءٍ ملغومة بالرّعد والصّاعقة. وخلّ القراءة تُشعرنا الصّور بالرّجفة والحُمى وكذا بجنون موقت. أغلب الظّن أنّ الشّعراء يتقمّصون جنونهم ويركبون متن هواهم، يجرفهم إلى عوالم ميتافيزيقية وراء وراء الأعماق. هذا الديوان أشبه بصالة الرّسم المكتظة جدرانها بعددٍ من

23- عبيد، محمد صابر، التركيز الشعري وآفاق التشكيل "قراءة في قصائد (زمن الجوى) لحكيم نديم الداوودي"، جريدة الدستور الأردنية، عمّان، 2015..

رسومات غرائبية تحتشد بالدهشة والغرائبية. قراءة اللوحة تحتاج إلى قارئ موسوعي يمتلك خزين شأو وشأن في استنطاق الخط واللون والإيقاع. فلن يكون سهلاً على حكيم الداوودي أن يكسب قرأً يديم بينه وبينهم صلة التفاهم. اللوحة الشعرية كائن كينونة محيرة تتحصن بالغموض والعزلة والانتماء إلى جبهة مستغرقة في المتناهي الذي لا تخترقها بصيرة أو بصر. أحياناً نلومه على الغموض والانكفاء والعزلة. فلا يجيب عن سؤالنا، وربما يقول مع نفسه: حاول أن تفهمني حين تقرأني وقد يمتلأ غوره بالسخرية على من لا يفهم جدلية الشعر ولا يلج متاهاته ودروبه الملتوية بوعي عقلائي.

توحيث أن أوجز مقولتي في مدونته هذه، ولا أشتت مساعي، كل قارئ له وسيلته وتجربته في غور المقروء والمرسوم والمنحوت والمسموع، أنا لا ألوم الذي يساوره الملل في ولوج مدونات الداوودي. ولا أعفيه عن القصور وضيق سعة ثقافته. لحكيم الداوودي قرأً يحرصون على متابعة انجازه الإبداعي.... وثمة آخرون يمرّون به بلامبالاة وعشوائية. لكنّه يظلّ يحرث في هذا الحقل برغم الصّخر والحجر والعزلة والصّعاب والوعر. حسبّه أنّه ينتمي إلى جبهة المغامرة والدّأب الشّريف.<sup>24</sup>

أما الأكاديمي والناقد الدكتور خليل شكري هياس فقد كتب مقدمة عميقة للمجموعة الشعرية الجديدة للشاعر الداوودي الموسومة بلهم صبح آخر، وهي مجموعة قيد الإصدار، وهذه المقدمة عبارة عن دراسة تحلل الفضاءات الجديدة لشعر الشاعر، وتلقي الضوء على حداثة اللغة الشعرية عند الشاعر، فضلاً عن رؤيته المتأثرة بحالة الغربة التي يعيشها الآن بعيداً عن بلده ومنذ أعوام كثيرة خلت كان لها أكبر الأثر على تجربته الشعرية، وقد عززت مكانته الأدبية والشعرية في مسيرة الشعر العراقي والعربي أيضاً.

إن مجموعة (لهم صبح آخر) للشاعر حكيم نديم الداوودي، تمنح قارئها سلطة واسعة وإمكانية كبيرة في انتاج مدلولاتها ونسج علاقاتها، ذلك لأنها كتبت بطريقة تتيح مثل هذه الإمكانية، أو بالأحرى فقد جعلها المؤلف بقصدية تأليفية تعتمد إقامة وبناء الفجوات الدلالية التي سيكتشفها القارئ تباعاً وبشكل تدريجي، تلك الفجوات التي سوف تستحضر بفعل القراءة على المستوى العميق للنص، والتي ستترأى أمام قارئها إما على صعيد التشكيل الكتابي أو على صعيد التشكيل الدلالي لهذه النصوص، على نحو يبدو أن الأول جاء داعماً وسانداً

لثاني، أو أن الأول تجسّد في تشكيل بصري كي يقود بدوره إلى تشكيل ذهني يقوم على استحضار واجتلاب المدلولات الغائبة في النص. ولعل أول مواجهة ستكون بين القارئ وبين هذا النص هو العنوان بوصفه من أهم الموجهات القرائية التي سوف يعتمد القارئ عليها في توجيه فعل قراءته نحو مسارها الصحيح دون قسر أو تسطيح للنص. اعتمد عنوان المجموعة (لهم صبح آخر) في مستواه النحوي والتركيبى على نسق الجملة الاسمية، فقد تكون من خبر جار ومجرور لهم مقدم على مبتدأ مؤخر اعتمد التنكير المقصود والموصوفصبح آخر، لأن التركيب الطبيعي للعنوان هوصبح آخر لهم لكن المؤلف اختار تقديم ما حقه التأخير، هو أمر مسوغ نحوياً وذلك لغاية دلالية تتمحور حول التركيز على الضمير الجماعي للغائبهم، فقد جعله في أول العنوان وذلك إشارة منه إلى أهمية ومركزية وهيمنة هذا الضمير الجماعي التي ستتسق قراءته مع مجريات الصبح في العناوين الداخلية التي ترد تباعاً، إذ يبدو حضور هذا الضمير حضوراً عادياً في القصيدة، وربما يكون حضوراً غامضاً أو ضبابياً لا تتضح معالمه إلا بعد التوغل في قراءة النصوص اللاحقة للعنوان، إلا أن أول سؤال سيواجه القارئ: من الذين عناهم المؤلف بالضميرهم، وهل الضميرهم يمثل كينونة حية أو كينونة جامدة، وهل هو كينونة (حقيقية / واقعية) أم هو كينونة (رمزية / تخيلية). أما المفردة الثانية الرئيسة من العنوان (صبح) فقد جاءت بصيغة التنكير الموصوف بكلمة آخر، فالصبح تشكل حمولة زمانية واضحة والتي تفترض اقتراناً مكانياً بالضرورة أيضاً، إذ لابد أن يكون الصبح في مكان ما؟! وليس مجرد زمان عائم أو هلامي لا معنى له، لا يمكن للقارئ عند الاكتفاء بقراءة العنوان وحده، الخروج بأكثر من هذا الانتاج مع كلمة (صبح)، وفي كلمة آخر فقدمها المؤلف في مجهولية تامة، لكنّ علاقاتها الدلالية ستتشكل بعد الولوج إلى عالم النصوص. أما وصف (آخر) فلا يخرج عند القراءة الأولى للعنوان عن معنى المغايرة أو الاختلاف أو التمييز، لكنه سيكتسي دلالة أخرى أكثر امتداداً وتوسعا في أبعادها ولاسيما الثقافي منها بعد استكمال فعل القراءة الكلية. إنّ قراءة عنوان هذه المجموعة الشعرية (لهم صبح آخر)، يمكن أن يتخذ نسقين للقراءة، الأول نسق القراءة العمودية التي تكفي بالعنوان الرئيس للمجموعة بوصفه المفتاح الاجرائي الأول للنص، وهي قراءة تعتمد الحفر والنبش عميقاً داخل بنية العنوان على مستوى التركيب والدلالة، لكنها ستكون قراءة مبتورة أو ناقصة، إذ لا تستكمل معالمها ودلالاتها إلا بالوصول إلى النسق الثاني من القراءة، وهي القراءة الأفقية للعنوان التي نعني

بها قراءة العنوان الرئيس في ضوء العناوين الفرعية أو الثانوية التي تضمها المجموعة وهي عناوين القصائد التي شكلت المجموعة بأكملها، وقد جاءت كثيرة ومتنوعة على نحو شغلت حيزاً كبيراً نظراً لعدد القصائد الكثيرة التي كونت هذه المجموعة. تكمن القراءة الأفقية للعنوان في خاصية التوالد والتناسل، فالقارئ لهذه المجموعة سيجد أن العنوان الرئيس قد توالد وتناسل داخل العناوين الفرعية للنصوص، فكلمة الصبح أصبحت عنواناً مستقلاً لكل نص بلا استثناء مع إعطائها توصيفات عديدة ومتنوعة مثل (صبح القلق - الخراب - التشتت - الدهشة الجنون - الاسئلة.... الخ) بحيث أصبحت هذه الكلمة (الصبح) موجهاً قرائياً ومفتاحاً دلاليّاً للمجموعة كلها، كما امتلكت مفردة (الصبح) هنا إمتيازاً خاصاً، فهي لم تأت على بنية أو نية (التكرار)، أو الاستنساخ الذي يفقد النصوص حيويتها وفعاليتها، بل جاءت - كما قلنا - على بنية التناسل والتوالد، بمعنى أن كل كلمة (صبح) في كل عنوان فرعي مع توصيفها، اكتست مدلولاً مختلفاً عن سابقتها، فصبح القلق هو غير صبح الجنون وصبح الجنون هو غير صبح التشتت، وهكذا إلى درجة أصبحت فيها (الصبح) توازي وتعادل حالة شعورية معينة امتلكتها الصوت الشعري الناطق في النصوص. أضحت هذه الرؤية تعبيراً عن رؤية خاصة حاول المؤلف تمريرها في ثنايا نصوصه، أو ربما أمست تجسيدا لسلوك أو نمط أو شكل من أشكال الوجود والحياة، حاول المنتج عن طريقها عقد مقارنة بين فلسفتين أو رؤيتين للحياة والواقع، مفصولتين عن بعضهما زمانياً ومكانياً من خلال حدث (الغربة) الذي أتاح للمؤلف إجراء هذا التوازن، وقد أنتج بدوره مدلولات متناسلة ومتشظية من أثر الحدث الأساس، فأنتج لنا الاغتراب والقلق والحيرة والتشاؤم واليأس والاحباط والخواء والفراغ والعدمية بل وحتى العبثية في بعض مفاصل النصوص. فالصبح أصبح صباحات في مستويين: صباحات متوائمة ومتوازية في توافق زمني / مكاني الوطن - المنفى على مبدأ التجاور، وصباحات متضادة ومتنافرة في انفصال زمني - مكاني الوطن - المنفى على مبدأ التضاد والتعاكس.

وكتب الناقد والأديب والمترجم أحمد محمد أمين عن تجربة حكيم الداودي الشعرية دراسة بعنوان: "حين في الغربة" وشعر حكيم الداودي في مجلة الأديب العراقي 2006 نقتطف منها ما يؤكد عمق هذه التجربة وحيويتها على أكثر من صعيد:

هو يختبي/بذكاء ابداعي/تحت طائلة حداثية مقرونة بالكشف الجدلي الموجل في الجذر والمنبع، أصيلاً أميناً لطرفي المعادلة الموزعين بين هموم ابداعية متنوعة تمخر في الرسم والشعر آناً، والقصة والنقد آناً آخر . سلس الطرح والإيقاع ، في مكنته أن يسيل في جميع أوديتها وممراتها دون أن يتعثّر . وربما لا يفوت على القاريء منجزه الدؤوب في جميع اجنحة الإبداع التي ذكرت . وشعره هنا في/ حين في الغربة / ذو مديات وقبسات حداثية تُغامر في الصورة والتعبير ، وتجاوز في خلق لقطات ذات نفس مستقبلي ثرّ . غير مطروق أحياناً . كل لقطه تتشظى الى وحدات صغيرة منها تتشكل بنائية القصيدة .... هو جدلي وعاطفي وواقعي وسريالي وطوباوي ، لكنه متمرد بلا ضجة أو دوي . يسعى في مناكب ابداعه، مُتسلحاً بمعرفة موسوعية لا يُثير موجدة ولا خصاماً . لكنه يُضرم في قصائده جدلاً تأملياً فكرياً صوفياً بلا جمرات مسعرة تؤدي . وبصيغة مغايرة أقول : إنه متسكّع في نهج تواضعه يمتاح قصيدته من صميمها ، هو .. تشكيلي يغمس أدواته التعبيرية في اللون والمخيلة / التجربة والممارسة / نتف الثلج مهرجان سكية / لا يستكين / لها شرفة وخمس عيون / ونافذة / وسرير ياسمين / قصيدة : رقصة الفالس ... فلا أظنّ احداً وصف هطول الثلج بهذه الدقة والأناقة والحميمية . الثلج هو نفسه في نظر الآخر. لكنه عند حكيم حركة مطيئها صور متجانسة ورقص ونبض وكينونة وأينما يكن الشاعر / قريباً بعيداً / عن جذره ، فقيراً ثرياً ، مهمشاً ومستشاراً ففيه الوطن يرف مع دقات القلب ، هو فيه ماضياً وحاضراً ومستقبلاً : / لعينيك أيها الوطن الأجل / من وميض الفرح / ضوء غنائي . ... / جئنا نتسوّل تحت شرفتك مزناً من الموسيقى . آماداً زنبقية / قصيدة حبّات أرق .. وخلل قراءة قصائد الديوان، من المُبتدأ حتى الختام تفاجئنا صور ومقاطع معبأة بالدهشة والإنبهار . حيناً بهمس خفيض وحيناً بهمس عالي النبرة ، ولا يتخطى حكيم الى الخطابية والجهورية والصراخ . هو متساوق في رصانة بلاغية يغترّب فيها عما هو معروف ومستهلك ..... واذا كانت الحياة / حياة العراقيين / بخاصة ، في المهجر او في اطيان الوطن تتمرأى للمبدع / ايأ كان / وجعاً وقهراً وفوضى وأمناً ومفخخات واغتيالاً يتصدى للمواطن ، فان حساسية المبدع ترصد كل حالة على حدة ، وتجمعها كما لو كانت ازمة مستعصية واحدة لا تُستبان نهاية حلّها . ففي كل حنية أو درب أو محلة فلتان امني يصرخ ويُعلن عن نفسه . لكن الشاعر لا يمكن ان يلتفت لكل ذلك الهيجان . هو يعرف زوايا النظر ، وأين ينصب فخاخ عدته التصويرية بعيداً عن الصخب

والضجيج . فلإبداع عيونٍ مُوزَّعةٍ فوق مساحات الجسد ، الرأس والوجه والأنف والاذن والشفتان والإهاب . ولأنّ الداودي صانعٌ أمهر يُتقن صناعته . فقد يقولُ شيئاً ويُرِيدُ به أغراضاً أخرى . فلنسمعه: / العصفورُ مُنغمسٌ في بناء الغش ، والزهرةُ تتملقه / ...لعينيك أيّها الحاضرُ الغائبُ يُقرعُ الطبلُ ، وينشجُ النايُّ والنايُّ / .... / أنا رمانِي الزمنُ وراءه ، ولا يسمعُ صراخي / ...ما وراء العيون ، القصيدة الأولى . وتلك مشاهدٌ من بؤر الواقع محمّلةٌ بتعبيرية تُخلقُ في المجاز والإيماء والخيال والماوراء والكثافة التي لا تهرق فوضى الكلمات . وميزة القصيدة في هذا الديوان أنها ليست مستطيلاً له كتلة وامتداد ، بل تنطوي على كتل ومساحات صغيرة تشكّل مجموعها بنية القصيدة، لكنّ ذلك لا يحرمُ الكتل الصغيرة من استقلاليتها . كلّ كتلة كائن له وحدانيته، لكنه ليس خارج السرب، بل هي بعضٌ من ابعاض جسد الأم . وكأنني به يجري على كل لوحة نقداً صارماً يُجنّبها الهشاشة والتسطح... والقبح صنوُ الجمال لديه . ولولاه لما عُرف الجميلُ . لكنّ عيبَ حكيم أنه تجرّفه، أحياناً، عاطفته فيستغرق في بكاء مجازي: يا مُشوار دربي/نجاه/حتامٌ تلتفُّ بغزلتك في اقاليم منسية؟/ عامٌ ونيقٌ وأنت هناك/....نبئني، بحقّ غربتك عن مثواك،أرضيت بالمقام هناك/قصيدة: عن ضحكك الآفلة . الحزنُ ، إذن، رديفُ الفرح . لكن علينا أن نكتم صوت طوفانه . بيد أن صور مخلوقاته متباينة صعوداً ونزولاً، غرائبية وصادمة وغريبة على المألوف والمتداول العادي . خارجة على السياق النمطي . هو يتمظهر حيناً حالماً وعالماً ونائماً، وحيناً يجتاب الدروب مُغامراً ومُسالماً ومُقيماً ومسافراً وقارئاً ومقروءاً وصامتاً وصائتاً . هو كلّ شيء في القصيدة لكنّه في حياته حكيم يجري في السوق كأَيّ عابر مهمّش لا يُثير جدالاً ولا خصاماً:/ كالعرجون اليابس، تخلى عنه التمرُ والسعفُ والعصافير والذاكرة/ضع اسمك فوق حد المدينة، وغادرِ الحفلة.. أنا القدرُ الحافي تعرفني الدروب/سأكتفي بهذا القدر من النصوص ولا أريد اهرق المزيد لنلا اضيّع على القاريء متعة القراءة، وثمة قاريء حفيف سيجدُ مبتغاه في متن ديوان حكيم الداودي، ويقول فيه أفضل مما قلتُ . لكني اضمنُ له أنّه سيغتنني ويُثري واعيته وذائقته بلون جديد من الشعر الذي لا يتحدّثُ الا بالإشارة الواعية . وربّ إشارة ابلغ من صراخ..<sup>25</sup>

إنّ هذه الشهادات الأدبية والنقدية من لدن الكثير من الأدباء والنقاد تعطي فكرة عن المكان الأدبية التي يحتلها شاعرنا على أكثر من صعيد، وتكشف عن خصوصيته في مجال اللغة والصورة والأسلوب والبناء مما أتاح له أن يحقق بناءً خاصاً لقصيدته أفاد فيها من تجربة من سبقه من الشعراء، لكنه اجتهد في أن يكون له صوته الخاص المعبر أصدق تعبير عن تجربته من خلال المكان والزمن بشتى أشكالهما.

## 2 البنية اللغوية للقصيدة

### مدخل نظري

اللغة هي العنصر الأساس الأول في بنية القصيدة الشعرية، فكل شيء في القصيدة لا بدّ وأن يبدأ من عتبة اللغة، إذ لا يمكن النظر إلى القصيدة بوصفها بنية فنية وجمالية ذات طبيعة تعبيرية وتشكيلية من دون أن ندرك أولاً أنها كيان من لغة، ومن خلال هذه اللغة نستطيع أن نتوصل بالعناصر الأخرى المكونة لبنية القصيدة، ولهذا علينا أن نبحث قبل شيء في طبيعة اللغة الشعرية وكيانها ووظيفتها ونتائجها.

إن هذه اللغة الشعرية تمثل الميدان الأرحب للفاعلية الشعرية إذ تؤدي بكل ما أتيح لها من قوة فكرية وأسلوبية وتعبيرية ودلالية وتشكيلية دوراً بارزاً في النص عموماً والشعر على وجه الخصوص، ولعل هذه الخصوصية التي تتمتع بها اللغة لا تأتي من فراغ وإنما من قدرة هذه اللغة على أن "تتمو باطراد؛ لكي تكون بالغة الكثافة، حارة ومتحركة، لغة تسعى بشراسة لأنّ تظلّ في منأى عن الجمال الزائف والزوائد والترهلات التي تضيق على المعنى، أو تسدّ الفضاء الذي ينطلق فيه هواء الروح، وشهواتها الراقية.

إنّ من أولى سمات اللغة الشعرية المؤثرة، وأشدّ فضائلها جمالاً كونها لغة شاعر بعينه، تجسيد رؤياه، وحلمه، وزهوله، ولا تختلط بلغة شاعر آخر سواء، وربما كان هذا المحكّ مجدياً إلى حدود بعيدة في قياس شفافية الرؤيا التي تترشّح عن لغة هذا الشاعر، أو ذاك<sup>26</sup>، وهي التي

26- العلاق، علي جعفر ، في حادثة النص الشعري - دراسة نقدية، عمان، دار فضاءات، 2011، ص 21.

تميّز شاعراً عن آخر حين تصبح اللغة خصوصية خاصة جداً للشاعر عبر المعجم والصياغة والوظيفة.

ومن ثم فإن لها الدور الأبرز والاهم والأكثر تأثيراً في قالب القصيدة الشعري بحيث تتيح للنص ما لا يتمكن غيرها من أدوات البناء إتاحتها، بل إنّ التقنيات الفنية الأخرى هي بالأساس مبنية على أثر اللغة باعتبار أنها تدخل في الصميم الفعال من جسد القصيدة، ولا يمكن أن يقوم عنصر آخر غير اللغة بهذه الوظيفة الأساسية.

يمكن النظر إلى اللغة على هذا النحو على أنها العنصر الأول والأبرز في مجال حركة البناء الشعري، وهي الوسيلة التعبيرية المركزية في تشييد بنية القصيدة، بمعنى أنّ "اللغة الشعرية في كلّ الأحوال ومهما بلغ الاعتناء بها والاحتفال بمكوناتها وقوة نسيجها داخل الفضاء الشعري تبقى وسيلة تعبيرية أولى في التشكيل الشعري، غير أنّ قوة حضورها يضاعف من قيمة الوظيفة الجمالية التعبيرية لها في القصيدة، وتعمل هي من جهة حضورها الاحتفالي على شدّ التشكيل الشعري وضبط إيقاع حركة العناصر الشعرية الأخرى فيه، بحيث تؤدي اللغة هنا وظيفة تزيينية فضلاً على وظيفتها الأدائية (الإجرائية) في حساسية التعبير والتشكيل والتصوير والتدليل"<sup>27</sup>، ويحسن من نتائجها الفنية والجمالية على صعيد تحريض العناصر الأخرى على بلوغ كفاءة أعلى في العمل. بحيث يمكنها أن تكون على نحو فعال أساس بنية النص الشعري وقوة حضوره وبهاء تشكيله.

أما الإيقاع الذي هو ملازم للغة ملازمة تامة وأصيلة في الشعرية العربية فيمكن القول إنه التقنية الشعرية - الفنية الثانية التي تدخل في أساس بناء النص التشكيلي والدلالي بوصفه الموسيقى المهموسة، أو المعتمدة على التجانس بين الحروف في الكلمة أو الانسجام بين الكلمات في الجملة، كما أنّ اللغة العربية مصدر إلهام الشعراء، فهي ليست معقدة وإنّما هي لغة مطاوعة مرنة وموقّعة، فيها من مقومات الجمال وروعة الأداء ما لا يتوفّر في غيرها من اللغات العالمية، كلّما غاصوا فيها تكشف لهم عن درر أثنى من درر الياقوت والمرجان<sup>28</sup>، بحيث يمكن كشف أكثر من محور تدور حوله تقنيات الإيقاع على حسب ما نجده في علوم البلاغة وأساس اللغة وفي الإلقاء وفي الشكل وهندسة التوزيع والمناطق البصرية والحالات الكتابية عامة التي تستجيب لتجربة القصيدة ونفسية الشاعر.

27 - عبيد، محمد صابر، النص الزائلي أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، دار المؤسسة الحديثة للكتاب، 2014، ص 38.

28 - داحو، أسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش، ص 4.

لعل أهمية الإيقاع على صعيد علاقته باللغة الشعرية تأتي من دوره الفعال داخل تركيب النص الشعري عموماً وبنية القصيدة خصوصاً، بكونه نظاماً "يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما صوتي أو شكلي (حسي، فكري، سحري، روحي)، وهو صيغة لعلاقات التناغم أو التعارض أو التوازي أو التداخل، فهو نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية"<sup>29</sup>، ومن ثم فإنّ هذا الفرض الرقابي - الإيقاعي لا يأتي من فراغ كما أنه لا يحدد بالصوت المتكرر حسب بل إنما في تفاصيل اللغة والصورة والبنية، وهي شريك اللغة الشعرية في إقامة بنيان البناء الشعري للقصيدة، وتبقى اللغة مادة للإيقاع وهو يتحرك في مفاصلها ويفعل فعله في طبقاتها على أنحاء مختلفة بحسب طبيعة التجربة.

التجربة اللغوية في شعرية الشاعر حكيم الداودي تجربة عميقة تكشف عن اهتمام كبير باللغة من حيث شكلها ومعانيها ودلالاتها وأساليبها ورموزها، إذ يبدو من رصد حركية اللغة في قصائده أنه يولي اللغة عناية غير اعتيادية تنعكس إيجابياً على القيمة الفنية والجمالية لتجربته الشعرية على العموم.

## 2 . 1 المعجم الشعري:

يعدّ المعجم الشعري وسيلة للتمييز بين لغات الشعراء المعجمية، ويكون محصوراً بكلمات محدّدة يرى القارئ أنها مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها. حتى جعل بعض الباحثين المستوى المعجمي للكلمة هو الأساس الذي يُبنى عليه النص.

وللوقوف على ماهية المعجم الشعري فإنه يتحدد من خلال مجموعة الألفاظ التي تبرز لدى شاعر ما؛ فتكون سمة أسلوبية يُعرف بها شعره. وحينما نُقرأ له قصيدة ما دون معرفة نسبتها له يستطيع القارئ المتنبّع لشعره أن يعرف أنها له؛ وذلك من خلال معجمه الشعري الذي يتضح في قصائده.

29- سعيد، خالدة، حركية الإبداع "دراسات في الأدب العربي الحديث"، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص111.

## 2. 1. 1 معجم الطبيعة

يتفوق معجم الطبيعة على كل المعاجم الأخرى في شعر الداوودي، إذ إن الطبيعة لها مرجعية عميقة وواسعة في ذاكرته الشعرية الزاخرة بمفردات الطبيعة، وسننتخب قصيدته الموسومة بـ(لا تلوموه)<sup>30</sup> بوصفها تمثل نموذجاً حياً لقوة حضور هذا المعجم في تجربته الشعرية، كي نتابع صور الطبيعة اللغوية التي تسهم في تشكيل بنية القصيدة.

الاستهلال الشعري للقصيدة يقدم مفردة مهمة من مفردات الطبيعة ويحاول من خلالها بناء القصيدة وصوغ شكلها اللغوي الشعري:

لحظات تمرّ عبر مرآة الصّمتِ

من براءة وكبرياء ..

كلّها وطنٌ ساج في زمهرير اللّامبالاة ..

العندليبُ الَّذِي يسفحُ أفيونَ شدوه

لم يزلْ يُرسلُ فرحه

له مسكنٌ بين غصونِ الشّجر

لِمَ يغني، ولِمَنْ؟

طائر العندليب يمثل صورة من صور الطبيعة اللغوية الملهمة للشاعر، وترتبط به لفظة الشدو (شدوه) الصوت الموسيقي للعندليب حين يمنح الطبيعة إيقاعاً رهيفاً، واللفظة الأخرى المنتمية إلى معجم الطبيعة بقوة شعرية واضحة (غصون الشجر)، وحتى الاستفهام الذي يأتي في نهاية الاستهلال الشعري (لِمَ يغني، ولِمَنْ؟) يرتبط بالعندليب الذي يصدر منه شدو الغناء، والسؤال الشعري عن سبب الغناء وعن مستمع هذا الغناء، فالألفاظ المكونة لجوهر الاستهلال الشعري في القصيدة بكل تحولاتها تنتمي إلى معجم الطبيعة الشعري، وهو معجم واسع وعميق وفاعل في الكثير من قصائد الشاعر.

30- زمن الجوى، دار نشر فورفاتاريه بوكماشين، ستوكهولم، ط1، 2016، ص29.

ومن ثم تتحرك القصيدة لغويا باتجاه استثمار طاقات الطبيعة عن طريق ألفاظ ودوال تنتمي انتماء مباشراً للطبيعة، وأخرى تنتمي انتماءً غير مباشر للطبيعة، وعن طريق تفاعل ألفاظ الطبيعة المباشرة وألفاظها غير المباشرة يتجلى حضور معجم الطبيعة في شعر الداوي، حين يتجه الشاعر إلى استنطاق الطبيعة شعرياً:

العشاقُ غادروا حانات عشقهم،

تركوا تضاريس صورهم

على صفحات الذكرى

سؤالٌ أدنى من الجهل

من منطق جاهل

في دوائر المجهول

كلّ شبّابة ترسل صداها

إيذاناً بقدوم الربيع

كلّ أحدٍ يُعبّر عن مكنونه

بطرائق شتى،

أنا باللون والكلمات

وأنا بالغمز واللمز

هو بالصراخ وأنتم

بالتمرّد والعصيان

على أقدار الكون،

الشاعرُ بالقصيدة

والغندليبُ بالغناء ..

لا تلوموه حين يهذي

لا يستغرقُ نزيغُهُ

سوى ثوانٍ ..

ما أوسعَ صدرَ الشَّجرِ

وأشدَّ دائرةَ صبرها؛

أحياناً تكتنِظُ بالصَّمتِ

بزمهريرِ الشَّتاءِ

وحيناً بالرَّبيعِ

يمنحها الورقَ والزَّهرَ والثَّمَرَ

هي وطنُ الهزارِ والعاصفةِ ..

فلنكنْ في حوارنا اليومي

مثلَ جمالِ الشَّجرةِ ..

إن شبكة ألفاظ الطبيعة ودوالها المباشرة وغير المباشرة تهيمن على فضاء القصيدة، ويمكن رصدها على النحو الآتي: (كلَّ شَبَابَةٍ ترسل صداحها/إيداناً بقدومِ الرَّبيعِ/والعندليبُ بالغناءِ ../ما أوسعَ صدرَ الشَّجرِ/بزمهريرِ الشَّتاءِ/وحيناً بالرَّبيعِ/والزَّهرَ والثَّمَرَ/والعاصفةِ ../جمالَ الشَّجرةِ ..)، وهذه الألفاظ المؤلفة لمعجم الطبيعة الشعري في القصيدة تنتزع على صور القصيدة لتسهم في تكوينها، ولتضخ معانيها ودلالاتها المأخوذة من جوهر الطبيعة.

إن كل مفردة من مفردات الطبيعة وألفاظها هنا لها وظيفة لغوية تعمل على تشكيل بنية القصيدة، يعني أن ألفاظ الطبيعة ومعجمها هي أساس التشكيل اللغوي الذي تقوم عليه القصيدة، فالمفردات المتعلقة بأصوات الطبيعة، والمفردات المتعلقة بالطيور التي تنتج هذا الإيقاع، والمفردات المتعلقة بالفصول، فضلاً عن ألفاظ المكان الطبيعي كالشجر والزهر والثمر، كلها تؤلف معجم يعود على الطبيعة وله دور أصيل في بنية القصيدة.

قصيدة (شجرة)<sup>31</sup> تنتمي من عتبة عنوانها إلى الطبيعة، فهي أحد الألفاظ التي تشكل معجم الطبيعة بصورة أصيلة وشائعة، يستعين الشاعر بهذا اللفظ المنتمي بقوة إلى معجم الطبيعة اللغوي والأسلوبي كي يعبر عن تجربته في بنية القصيدة:

أراك

في كلّ زهرة

في

أقحوانة الغسق

في دائرة

فُوضاي

في أقصى

الأمانى

في ظل

الظهيرة

في سطور

قراءاتي

في

تناغم اللون

على الورقة

في الهباب

---

31- حين في الغربة، منشورات اتحاد الأدباء الكرد، فرع كركوك، ط1، 2013، ص 59.

يخترقُ صمتي

فلمَ

غادرتنا

إذن

أَيَّتْهَا المَجْبُولَة

من رحيق الخلود ؟

إن شبكة الألفاظ المؤلفة لبنية القصيدة تخضع كلها للفعل البصري المقترن بضمير الأنا الشاعرة موجهاً إلى الآخر (أراك)، وحين تتجه الرؤية البصرية لضمير الشاعر الأنوي نحو مفردة أساسية من مفردات معجم الطبيعة اللغوي (في كلّ زهرة/في أفحوانة الغسق)، سنجد أن (زهرة/أفحوانة/ الغسق) كلها مفردات تنتمي إلى معجم الطبيعة اللغوي، وتفتح التجربة الشعرية للقصيدة على آفاق جديدة مرتبطة بهذا المعجم من حيث صلتها بالذات الشاعرة (في دائرة فوضاي/في أقصى الأمان)، ومن ثم يتدخل معجم الطبيعة من جديد في نسخته الزمنية من اجل إعطاء بعد زمني طبيعي للصورة الشعرية (في ظل الظهيرة).

بعد ذلك تستمر القصيدة في الإفادة مما تركته ألفاظ معجم الطبيعة لمواصلة فتح تجربة القصيدة على آفاق أخرى لا تبتعد كثيراً عن الفضاء العام لمعجم الطبيعة الشعري (في سطور قراءاتي/في تناغم اللون على الورقة/في الهباب يخترقُ صمتي)، حتى تبلغ القصيدة خاتمتها في طرح سؤالها الشعري الذي يتواصل مع معجم الطبيعة الشعري في القصيدة (فلمَ غادرتنا إذن أَيَّتْهَا المَجْبُولَة من رحيق الخلود؟)، لتكتمل القصيدة في حضان عنوانها (شجرة) بدالها الطبيعي ذات التأثير على مجمل الحركة اللغوي والأسلوبية في القصيدة.

القصيدة الموسومة (أصداف)<sup>32</sup> هي الأخرى تنفتح على معجم الطبيعة اللغوي من عتبة عنوانها الذي يحيل على تلك الحيوانات البحرية ذات الأصداف، والشاعر هنا بطبيعة الحال يستخدمها بصورة رمزية تخدم تجربة القصيدة. والقصيدة تنقسم على قسمين، القسم الأول نقدم فيه الذات الشاعرة خطابها إلى آخر حاضر في فضاء القصيدة، وكأن هذا الحوار يجري

32- حين في الغربة، ص94.

في حاضنة من حواضن الطبيعة من خلال ظهور الدوال التي تحيل من بعيد أو قريب على  
المعجم اللغوي للطبيعة ولكن بأسلوب شعري رمزي:

أرفع قبضتك

وأخف رأسك

فأنا آيب

من مجهل

الأصياف

من مخمل

الشجن المختمر

في جرار

المغامرة

عدّتي

الصدق

والبراءة

وقامتي تمرغ

في التشرد

أما القسم الثاني من القصيدة فهو القسم الذي يقوم في حركته الشعرية على معجم  
الطبيعة الشعري لفظاً ودلالة ورؤية:

كانت الغابة

بيتي

أرخي لها

أرخبيلاتتي

وارسُم لها

الغابة عائلتي

ملاذُ حكايتي

غناء حنجرتي

خنجري العظم

ولدُن خافقي

فرشاة

ترسُمُ نهارَ شتاتِي ..

إن جملة (كانت الغابة بيتي) هي جملة شعرية عميقة على مستوى الصورة المكانية بتحويل الطبيعة (الغابة) إلى (بيت) ينتسب إلى الذات الشاعرة، حيث تتحول (الغابة) إلى مهيمنة لغوية وأسلوبية طاغية في علاقتها بالذات الشاعرة (أرخبيلاتتي وارسُم لها)، بعد ذلك يتحول المكان الطبيعي إلى رؤية شعرية أعمق تتجاوز حدود التشبيه البسيط العابر، ويأخذ صوراً شتى، في كل صورة ثمة رؤية مفتوحة على التحليل والتأويل (الغابة عائلتي/ملاذُ حكايتي/غناء حنجرتي/خنجري العظم/ولدُن خافقي فرشاة ترسُمُ نهارَ شتاتِي..)، إذ تنتقل المفردة الطبيعية المهيمنة (الغابة) من نصير للفقراء والمحتاجين إلى قمة الألفة (عائلتي)، وقمة السرد (حكايتي)، وإيقاع الجسد (غناء حنجرتي) حين يتحول الغناء إلى موقف وحاجة، ويحضر رمز القوة بنموذجه التقليدي القديم (خنجر)، وتنتهي إلى الصورة التشكيلية التي تتمثل حضن الطبيعة الشتائي كي تحيا به وتضاعف من قوة حضور معجم الطبيعة في القصيدة على أكثر من مستوى، مباشر وغير مباشر، واضح وغامض في الوقت ذاته.

## 2 . 1 . 2 معجم الزمن

تحتوي قصيدة (أوان النَّشْطِي) على معجم زمني غزير تحضر فيه الكثير من المفردات الزمنية بشتى أنواعها وتشكيلاتها، ولعل عتبة العنوان فيها الكثير من المعنى الزمني ولاسيما في اللفظة الأولى (أوان) التي تعني (وقت)، واللفظة الثانية (النَّشْطِي) التي تعني حركة ذات

صورة معينة في الزمن، والعنوان هنا يشمل مجموعة من القصائد القصيرة التي تنتمي إلى معجم الزمن أكثر من انتمائها إلى أي معجم آخر.

في القصيدة الموسومة (أوان)<sup>33</sup> يصف الشاعر حالة تشظي الكلام في الصورة الوقتية للزمن من خلال رؤية استفهامية تسأل عن علاقة الكلام بالزمن:

آن أوانُ التَّشْطِّي

في الخطابِ

المملِّ ؟

يقولون لا

ليس بعد

أبدأ

تجرفني نبرتك

حينَ

الصُّبحِ

يزفُّ بشارته

فالقصيدة تبدأ بالجملة الاستفهامية (آن أوانُ التَّشْطِّي في الخطابِ المملِّ ؟) وهي جملة مشحونة بمعنى الزمن في ألفاظها كلها وبصيغة ذاتية مونولوجية استعادية، وتنهض نهوضاً لغوياً كاملاً ومباشراً على المعجم الزمني بتمثلاته المتعددة، ابتداءً من الفعل (آن) وهو فعل زمني محض، والفاعل (أوان) الذي يعني الوقت المحدد، وحرف الجر (في) الذي يدل على قيمة زمنية معينة، و(الخطاب الممل) الذي يدل على ضعف حركة الزمن في التفاعل بين لغة الخطاب وجمهور السامعين المفترضين.

ومثلما تبدأ القصيدة بهذه الكثافة في معجمها الزمني فإنها تنتهي بكثافة زمنية مشابهة في لغة الزمن حين يوجه الشاعر خطابه في خاتمة القصيدة على هذا النحو: (تجرفني نبرتك

حينَ الصُّبْحُ يَزِفُ بشارته). الجملة الفعلية (تجرفني) جملة مكتظة بالزمن، والفاعل المسند إلى ضمير المخاطب (نبرتك) تتطوي على إيقاع زمني صوتي، ولفظة (حين) لفظة زمنية واضحة، ولفظة (الصبح) دالة على جزء زمني من اليوم، والجملة الفعلية (يزف بشارته) تعكس صورة زمنية لحصول حالة الفرح التي لها زمنها الخاص، بمعنى أن معجم الزمن اللغوي هو المعجم المهيمن على حركة الألفاظ والدوال في الصورة الشعرية للقصيدة ومن ثم بنيتها المتكاملة، بما يجعل من بنية القصيدة بنية زمنية بالدرجة الأساس.

قصيدة (الخلاص)<sup>34</sup> هي الأخرى قصيدة زمنية ابتداءً من عتبة عنوانها التي تدل على نهاية مرحلة صعبة وبداية مرحلة إيجابية، تتمثل بمغادرة زمن المعاناة وولوج زمن الحرية في دلالة الفرق بين زمنين مختلفين:

أعرف

أنَّ ما أهوهُ

يوصدُ

منافذَ الدَّربِ

أطوي الصَّفحةَ

أقلب الطاولةَ

على ساعةِ النُّحسِ

إن النظر في بنية القصيدة من حيث الكشف عن قيمة المعجم الزمني فيها ربما يظهر على نحو جليّ في خاتمة القصيدة، حين يذكر الشاعر عبارة (ساعةِ النُّحسِ) فنجد أن لفظة (ساعة) تدل على قيمة زمنية محددة لا يتّضح معناها الدلالي الشعري إلا من خلال المضاف إليه (النحس) الذي يبيّن نوعية هذه الساعة وقيمتها الدلالية، ومن هنا يمكننا أن نفهم قوة الحضور الزمني في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، فالجملة الفعلية الشعرية الأولى في القصيدة (أعرف أنَّ ما أهوهُ يوصدُ منافذَ الدَّربِ) تحقق بعداً زمنياً حكاثياً متكاملًا بين الذات الشاعرة بوصفها شخصية القصيدة، ومعرفتها الحالية للهوى الذي يعبر عن تجربة حب من نوع ما، ومن ثم استحالة تحقق هذا الهوى بوجود الفعل (يوصد) الذي يمنع حصول التلاقي الزمني

بين طرفي الهوى، حيث ينفصل المكان (منافذ الدرب) عن الشخصية الشعرية ويصبح الزمن وكأنه يقف عند هذه اللحظة التي لا تتقدم ولا تتطور.

الجملة الفعلية الشعرية الثانية (أطوي الصَّفحة/أقلب الطاولة على ساعة النحاس) تحقق رؤية زمنية جديدة تتمثل بقوة حضور الفعلين (أطوي/أقلب)، من أجل بلوغ طبقة العنوان (الخلاص) والتحول

إلى فضاء زمني إيجابي جديد يجعل فكرة الخلاص قائمة وحادثة في زمن آخر جديد، من هنا نتأكد أن المعجم الزمني بتحولاته العديدة هو الذي رسم الصورة العامة لبنية القصيدة وصاغها على هذا النحو المشحون بطاقة الزمن.

أما قصيدة (نبوءة)<sup>35</sup> فهي تدل من عتبة عنوانها على توقع زمنية مستقبلية ترى المستقبل بروح تنبؤية تنتظر حصول أمر ما، ومن ثم تأتي القصيدة لتسير على خط الزمن الحاضر العابر إلى المستقبل الذي يراه الشاعر بعين شعرية مقترنة بالأمل، وهي تتحدث عن (آخر) يتواصل بين الرغبة الذاتية والحلم الخارجي:

الرَّغْبَةُ

تمشي بين الضُّلوعِ

لا تفتُر

لا أعرف

لونَ خطاه

كيف يفكّرُ

يمضي بلا كلِّ

كنتُ عصاه

أسبقه ولا أراه..

تقوم القصيدة في بنيتها الزمنية على جزء ذاتي يتصل بزمن الحكاية الشعرية وتتمثل بـ(الرغبة) التي هي جسر للتواصل بين الذات الشاعرة والآخر (الرغبة تمشي بين الضلوع لا تقتر)، وهي ذات حركة زمنية داخلية لا تتعب ولا تتوقف تعبيراً عن قدرتها على التواصل والحلم بالوصول إلى الآخر الحاضر في بنية القصيدة على النحو الآتي: (لا أعرف لونَ خطاه/كيف يفكرُ)، حيث يشكل هذا الغموض صورة زمنية مفتوحة، وتأتي الصورة الشعرية اللاحقة كي تصف حركة الزمن بين الأنا الشاعرة والآخر (يمضي بلا كلل/كنتُ عصاه/أسبقه ولا أراه..)، إذ إن جملة (أسبقه ولا أراه) تمثل معجماً زمنياً ينطوي على دلالة زمنية تدور بين الحاضر والمستقبل، مما يؤكد القيمة الشعرية لمعجم دوال القصيدة الزمنية في قدرتها على تشكيل بنية القصيدة.

قصيدة (برهة)<sup>36</sup> هي أيضاً قصيدة زمنية تقدّم فكرة الزمن السريع الخاطف من عتبة عنوانها، فكلمة (برهة) تعني لحظة زمنية خاطفة حاول الشاعر توظيفها لغوياً وأسلوبياً كما وظّف عامل الزمن في لغته الشعرية وأسلوبيته التعبيرية.

يبدأ الشاعر مقدمته الزمنية في القصيدة بعرض صورة أسلوبية لغوية لما تحتوي عليه فكرتها الزمنية من معنى ودلالة بالنسبة لتجربة القصيدة، فيصفها الشاعر بهذه الصورة:

تجري بلا ظلّ

حملت كاهلها وغادرتني

تاركةً فيّ

فضاء صمت

فأَيّ مطية حملتها

وأين

حطّت رحلها؟

إن الصورة اللغوية الاستفهامية للزمن هي صورة فهي محتشدة بالاستفهام والغياب والرحيل والصمت هي التي تجعل الشاعر ينظر إلى اللغة الزمنية على أنها لغة شعرية أسلوبية

بالردة الأساس تصلح للمحاكاة، حين يقوم الشاعر بعد ذلك بالتفصيل التصويري الزمني لمفردة (برهة) التي تمثل على نحو ما جوهر تجربته في الحياة:

البرهاتُ

شظايا عمرٍ

تنسلخُ منا

وتمضي بعيداً بعيداً

فأنّى نتعرّى

من هبابِ برهاتٍ

تدثّرنا به ؟

وهل نحنُ كالأفاعي

ننزعُ

بين حين وحين

أشكالنا

يخدعنا الوهمُ

والزمنُ ركامُ ترهات

فلا ندري

إلى أيّ فجّ

تمضي بقاينا ؟

ومن البرهة إذا هو زمن التجربة نفسه، والشاعر هنا يستثمر اللغة لاستظهار شبكة الأسئلة التي تحتاج إلى إجابات على المستوى الشخصي الذاتي لدى الشاعر، والمستوى الزمني العام المتعلق بالزمن العام:

اللحظاتُ

مِثْلُ الشَّمْعِ

تُطْفِئُهَا الرِّيحُ

كَأَنْ لَمْ تَكُنْ

وَتَتَدَلَّقُ

اللَّحْظَةُ فَاللَّحْظَةُ

تَمَضُّعُ لَحْمِنَا

وَكُلُّ ضِيَاءٍ

وَإِنْ طَالَ

سَيَكْبُو وَيَخْبُو

وَفِي بَعْضِ حِينٍ

سَنُمنَحُ بَرَهَاتٍ أُخْرَى

فَنَسْعَى

فِي مَنَاقِبِ الزَّمَنِ

حَيَارَى

سُكَارَى

تَلَوْنَا الْغَفْلَةَ

وَيَعْشَانَا الْعَمَى

تُرَى لَمْ لَا نَسْطِيعُ

أَنْ نَعْتَقَلَ

فِيَوْضَ بَرَهَاتِنَا

وَنُطْعِمَهَا لِلضَّنَى

ونرمي إليها

فتات لذاتنا

ونسبقها

قبل أن تتركنا؟

الشاعر يورد لفظة أخرى من لفظات الزمن موازية لها ومساوية من حيث القيمة الزمنية لللفظة (برهة/برهات) وهي (لحظة/لحظات)، وهو يحاول أن يشغل ألفاظ معجم الزمن شعرياً بكل طاقة ممكنة تحتاجها التجربة، من استثمار المكنون الشعري الثري لهذا المعجم في الشعر عموماً وعند شاعرنا الداوودي خصوصاً. وينطبق الكلام نفسه تقريباً على الصورة الزمنية في قصيدة (الوقت)<sup>37</sup> فيقول الشاعر فيها داخل صورة استعارية زمنية لها علاقة بتجربة الشاعر:

يرش

الوقتُ توابله علينا

فيطيب مذاقنا

وتغدو قامائنا

باقات زنايق

تُناغي الريح

والمدر

والضوء

والأمان

فالوقت في معنى القصيدة هو التوابل الذي يعطي طعماً للكلام مثلاً يعطي طعماً للأكل في سياقاته العامة المعروفة في كل مكان وزمان، بمعنى أن التوابل هو الصورة النموذجية للمكان في اللغة حين شاعت القصيدة هنا أن تحوّل الوقت المنسوب لفضاء الشاعر إلى توابل لتطويع المعنى وتجميل الصورة.

## 2 . 1 . 3 معجم الذات

قصيدة (في اللّيل)<sup>38</sup> نموذج من نماذج حضور المعجم الذاتي الشعري بصورة طاعية في المتن اللغوي للقصيدة، وربما تكون قصائد الشاعر الداودي فيها الكثير من حضور ألفاظ الذات بحيث تشكل معجماً لغوياً كبيراً، وربما هذا حال الكثير من الشعراء الذين لا يعبرون في النهاية إلا عن تجاربهم الذاتية لكن بأساليب شعرية مختلفة.

هذه القصيدة تصور الذات الشاعرة في سلسلة من الحركات الشعرية التي تحكي تجربة الذات مع الآخر الأنثوي بصور مختلفة، وتبدأ القصيدة بعرض صورة الذات الشاعرة بطريقة مركزية تصور هيمنة دوال الذات على فضاء الصورة:

كلُّ ملكات اللّيل،

يعشقنني يلحسنن

لحاء حُزني

هنَّ لصقَ نافذتي

يجلسن في انتظار أن أغمس

شفرات عيني في لهفتهنّ الملتهبة

الصورة الشعرية منقسمة بين الذات الشاعرة و (ملكات الليل)، وألفاظ معجم الذات الفعلية والاسمية هنا هي (يعشقنني/حزني/نافذتي/عيني)، تقابلها ألفاظ الآخر التي تدوي حول ألفاظ الذات وترتتهن بها (يلحسن/يجلسن/لهفتهنّ)، وبين ألفاظ الذات وألفاظ الآخر توجد مجموعة من الألفاظ الساندة تدعم حضور الذات وتقوي حضورها، ومن ثم تتطور العلاقة بين حركة ألفاظ الذات وألفاظ الآخر من أجل تطوير بنية القصيدة في جانبها اللغوي:

أية زيارة ذي؟

الشوقُ شفرةٌ تحرُّ يقيني

أنا لستُ لاعبَ شطرنج

أحرّك بيدقي بلغة الشطط

كلهنّ تجمعن عند سريري

يتبارين في التوغّل

إلى متون حلمي

حركة ألفاظ الذات (يقيني/أنا/بيدقي/سريري/حلمي) هي محور عمل اللغة الشعرية ومركزها، فهي التي تجعل الصورة الشعرية تسير في مسار معين يخدم بنية القصيدة وتشكلها اللغوي والفني والجمالي، وهي التي تطور الحدث الشعري والحكاية الشعرية من مرحلة إلى مرحلة أخرى في السبيل إلى توكيد حجم الحضور الذاتي لمعجم الذات.

وإذ تسير القصيدة باتجاه سرد حكاية العلاقة بين الذات الشاعرة والضمير الجمعي الأنثوي، ولهفة الضمير الجمعي الأنثوي باتجاه مركز الذات الشاعرة، فإن القصيدة تستمر بهذا الاتجاه الذي يؤكد أكثر حضور معجم ألفاظ الذات:

لكنّي مُسوّرٌ بوحدتي

عسيرٌ اختراقي

فحولي أسيجةٌ زجاج

تحرّسٌ إغفائي

لديّ سفنٌ جاريةٌ في مسارات حلمي

تهزّ دفء سريري

فلاحظ أن معجم الذات في شبكة ألفاظها أصبحت أكثر غزارة مع تطور بنية القصيدة من صورة إلى صورة ومن مرحلة إلى أخرى، لنجد ألفاظ الذات (بوحدتي/اختراقي/فحولي/إغفائي/لديّ حلمي/سريري)، وتنتهي القصيدة إلى الحيرة والضياح واللاجدوى التي تسقط فيها الذات الشاعرة من خلال الألفاظ الذاتية المعبرة عن ذلك:

كلُّ ملكات الليل وراء النافذة

خارج قشرة اليقظة

آيات من صقيع الوهم

يقتحمن رائحة عرقي

يُبحرن في

كنتُ أخدع نفسي وأخدعهنَّ

.....

أنا محضُ مشعبدٍ نبيل

جئتُ من زلال المُخيلة

صنعتني كاتبٌ مجهولٌ

علّمني الأكاذيب ومضى

بقيتُ ألوكٌ حيرتي ..

فشبكة ألفاظ الذات تشكل معجماً سلبياً الدلالة يقود الذات الشاعرة نحو الحيرة (رائحة عرقي/يُبحرن في/أخدع نفسي/وأخدعهنَّ/أنا محضُ مشعبدٍ نبيل/جئتُ/صنعتني/علّمني/ألوكٌ حيرتي..)، إذ تنتهي القصيدة بحيرة الذات وسط هيمنة دوالها وألفاظها على بنية القصيدة من أولها إلى آخرها.

معجم الذات في قصيدة (جَمرةُ القلق)<sup>39</sup> من القصائد التي تحمل في داخلها معجماً ذاتياً شديداً الكثافة، وكأنه يعبر عن سير ذاتية القصيدة التي تحضر في الكثير من الألفاظ الذاتية في سورها الأسلوبية المختلفة، فالشاعر يرسم صورة الذات من خلال الزمن الماضي والحاضر والمستقبل جيراً وراء فكرة تصوير زمن الذات الشعرية بألفاظها:

سأتبعُ

جريانَ ظلك

أُتصَفَّحُ

دَفَاتِرُ الذَّاكِرَةِ

التَفَتُّ

إِلَى أَيَّامِي الْعَابِرَةِ

تَمَرَّ

حَمَامَةٌ

بِيضَاءُ

لَهَا هَدِيلُ فَرْحٍ

.....

سَالِجٌ

غَرَفَ مَا مَضَى مِنَ الْعَمْرِ

ثَمَّتْ

لِحِظَاتٍ تَنْبِضُ

بِصَوْتِ صَبَابَتِي

وَبِهَزِيمِ صَوَاعِقِي

.....

وَهَسِيئُ خَطْوِي

يَتَمَشَّى

فَوْقَ هَدَبِ الزَّمَنِ

فَهَلْ تَتَذَكَّرُنِي

فَقَاعَاتُ فَقْرِي؟

المعجم اللغوي للذات يهيمن على القصيدة بطرق أسلوبية متعددة، ويمكننا تحليل طرق أسلوبية هذا المعجم بحسب ما تبين لنا في محاولة الكشف عن تجليات هذا المعجم في قصيدته ذات النزعة الذاتية المحض.

فعلى مستوى الأفعال ذات الطبيعة الدرامية وهي تكشف عن طبيعة العلاقة بين الفاعل والفعل والحدث الشعري، سنجد أن الأفعال المرتبطة بالذات (سأَتْبِعُ/أَتَصَفَّحُ/التَفَتُّ) تعمل بصورة درامية متلاحقة من أجل إنتاج الرؤية القصصية، وتعمل على مساعدة الفضاء القصصي المحيط بمعجمها مثل (ظلك/دفاتر الذاكرة/أيامي العابرة/احمامة بيضاء/هديلُ فرح)، في سياقات مختلفة وفاعلة في إنتاج فضاء المعجم اللغوي.

الجزء الثاني من معجم الذات الشعرية يذهب مباشرة إلى جوهر هذه الذات وما يحيط بها من ألفاظ تمتن حضور المعجم في القصيدة، فاللقطة الصورية الأولى (سألُجُ/غرفَ ما مضى من العمر/ثمت لحظات تنبض/ بصوت صبابتي وبهزيم صواعقي) تحتشد فيها الألفاظ العائدة إلى معجم الذات بصور لغوية أسلوبية مختلفة.

واللقطة الصورية الثانية (وهسيسُ خطوي/يتمشَى/فوق هذب الزمن/فهل تتذكرني/فقاغاتُ فقري؟) هي الأخرى تتحرك لغويا وأسلوبيا في المنطقة نفسها، وتجعل من معجم الذات الشعري معجماً أصيلاً وأساسياً في الكيان اللغوي الأسلوبى لتجربة الشاعر.

في قصيدة (نافذة)<sup>40</sup> التي تعبر في عتبة عنوانها عن حالة تواصل بصري بين الرائي والمرئي، يتحقق أعلى مستوى من حضور معجم الذات في لغة القصيدة وأسلوبية تعبيرها، وتظهر الذات الشاعرة بوصفها محور إنتاج معجم الذات في القصيدة:

أَفْتَحُ

في اللامعنى

كوة للسحر

أَمَلًا

أطل منها

## على الأفق المأفون

أكون أو لا أكون

الأفعال الذاتية (أفتح/أطل/أكون/لا أكون) المرتبطة بشخصية الذات الشاعرة ترغب بتحقيق عال لمعجم الذات من خلال عبارة شكسبير الشهيرة (أكون أو لا أكون تلك هي المسألة)، فضلاً عن صورتين تشتغلان في نفس المجال، الأولى هي (أفتح في اللامعنى كوة للسحر)، والثانية الطالعة منها (أماً أطل منها على الأفق المأفون)، وهو المجال الكاشف عن قوة معجم الذات في الصورة على مستوى اللغة والأسلوب.

تقدم الذات الشاعرة صاحبة منهاج معجم الذات حتماً بالانتقال الفعلي الذاتي المفرد والعام الجمعي، والذهاب إلى مساحات جديدة في المكان الرمزي والمعنوي والبلاغي من أجل توطين ألفاظ معجم الذات داخل الفضاء اللغوي والأسلوبي للقصيدة:

أنتقلُ

من المجهول

إلى المجهول

ونتخلّقُ

حول المعنى

حيث

تنكسرُ

شأفة اليأس

واليأس

وتندوب العللُ

ويتعالى

شأؤ التأمّل

والتأويل

الصورة فيها شبكة من الجزئيات التي تتوافق أو تتناقض بحسب متطلبات التجربة اللغوية والأسلوبية، الأفعال الشعرية المتداخلة تتنوع متعلقة حول معجم الذات بطريقة أو أخرى (أنتقلُ/ونتخلّقُ/تتكسرُ)، وتظهر صورة تحدد نوع الصراع بي طرفي الجدل الشعري من أجل تأكيد حضور معجم الذات، فمن الدوال السلبية (شأفة اليأس/واليأس/وتذوب العللُ) إلى الدوال الإيجابية مباشرة (ويتعالى/شأؤُ التأملُ/والتأويلُ).

يرتفع إيقاع معجم الذات في نهاية القصيدة إلى نوع من الاحتدام الشعري حين تتحول الذات الشاعرة إلى نوع من الخطاب الكوني الباحث عن العون:

أَعْنِي

أَيَّهَا النَّهَارُ الْكَسُولُ

أَيَّهَا الْجَسَدُ

النَّحِيلُ

لَكَ الْمَجْدُ

يَا سَجَى

التَّأْمَلُ

لَكَ

الْمَوْهَبَةُ

أَسِيحُهَا

فَوْقَ

سَطْوَعِ

مَرَايَاكَ

وَلَكَ الْمُحَالُ

وَالْإِنْتَظَارُ الْمُملِّ

فتبدأ الصورة الشعرية الذاتية في تأليف معجمها اللغوي الذاتي من الفعل الذاتي (أَعْنِي)، الموجّه نحو الآخر بصيغة استعارية واضحة أولاً (أيها النهار الكسول)، وصيغة عيانية بصرية موصوفة (أيها الجسد النحيل)، وقد بدا هذا الآخر وكأنه صورة من صور الذات نفسها على مستوى المعجم اللغوي الأسلوبي، لذا يتوجه في سماء الصورة ما يشبه الدعاء في تمنّي الأشياء لهذا الآخر الذي يبدو وكأنه الأنا، ففي الصورة الأولى (لك المجدُ يا سجي التأمل) تأتي الألفاظ (المجد/سجي/التأمل) مشحونة بطاقة شعرية فعالة، والشئ نفسه يمكن أن يقال عن الصورة الثانية (لك الموهبة أسيحها فوق سطوع مراياك) في حضور لفظ الموهبة، وتأثيرها على المعجم الذاتي الأسلوبي في التعبير عن التداخل بين الأنا والآخر. أما الصورة الثالثة (ولك المُحالُ والانتظارُ المُملُ) فإن المعجم اللغوي الثلاثي للمقطع (المُحالُ/الانتظارُ/المُملُ) ربما يكشف على نحو ما عن حضور المعجم الذاتي في إشكالية الذات والآخر.

## 2 . 1 . 4 معجم المكان

معجم المكان الشعري هو الآخر معجم زاخر بالحضور الشعري قي قصائد الشاعر لما له من قيمة اعتبارية وفنية وحضارية عامة وخاصة، ففي القصيدة الموسومة (ثوبك)<sup>41</sup> يبني الشاعر فضاء القصيدة على أساس حضور المعجم الشعري المكاني، فالعنوان (ثوبك) هو عنوان مكاني متحرك يصف يقدم الصورة المكانية ووصفها جوهر الفعل الشعري:

ماجنّة

عصافيرُ ثوبك

غاضبة

أزهارها

المتهدلة

تعلو وتسفلُ

مع الرّيح

شرفةً

للنظر الماجن

وأنا بعضُ سراب

بغيض تتدّثرُ به عيونُ المُشاة ..

البنية المكانية للقصيدة تجعل من الثوب مركزاً مكانياً للصورة الشعرية، إذ هو يحتل على جسم المرأة شكلاً معيناً يلفت نظر الآخرين الذين ينظرون إليها، ومن خلال الصورة المكانية يأتي الوصف الشعري لما يحويه الثوب من صور داخلية (ماجنةً عصفيرُ ثوبك)، والصفة (ماجنة) هي صفة عبثية حسية لصور العصفير على الثوب بوصفه مكاناً متحركاً، ومن ثم تأتي صفة أخرى لصور الأزهار على الثوب أيضاً (غاضبةً أزهارها المُتهذّلة)، كي ينتقل هذا الوصف إلى تصوير حركة المكان (تعلو وتسفلُ مع الرّيح)، ويذهب الشاعر نحو صورة مكانية أخرى لوصف الثوب (شرفةً للنظر الماجن)، وينتهي إلى وصف مكاني يرسم صورة العلاقة المكانية بين الذات الشاعرة والآخرين الذي يشاركونه النظر إلى البنية الشعرية المكانية (الثوب)، بحيث تستتكر الذات الشاعرة هذا الحضور المكاني وتحوله أخيراً إلى (سراب بغيض) في حركة إلغاء للمكان الصوري (وأنا بعضُ سراب بغيض تتدّثرُ به عيونُ المُشاة..)، فالقصيدة في بنيتها الفنية إذن تنهض على فكرة المكان في حضوره وغيابه.

معجم المكان الشعري لا يظهر في القصيدة بصورة واضحة وظاهرة ومباشرة كما هي الحال في القصة والرواية على سبيل المثال، بل يظهر بصورة شعرية غير مباشرة وذات طبيعة خيالية كما في قصيدة (هذيان)<sup>42</sup> مثلاً، حيث يقدم الشاعر المكان بهذه الصورة بوساطة دوال مكانية مركزية في بنية القصيدة:

كنّا حَفنةً

هذيان مُمرّغة

بضوءِ القمرِ

تجري بنا

خُطانا ..

الجزء الأول من الصورة الشعرية ذات لغة شعرية وصفية استعارية يصف الشاعر فيها الضمير الجمعي في الزمن الماضي (كنا)، داخل صورة مكانية خيالية رومانسية (حفنة هذيان مُمرّغة بضوء القمر)، غير أن الجزء الثاني هو الجزء المكاني الأهم في بنية القصيدة (تجري بنا خُطانا..)، فالألفاظ كلها مكتنزة بصور المكان من خلال الفعل المضارع (تجري) حيث إن فعل الجري يبسط المكان الأرضي أمام من يجري، والفاعل (خُطانا) تمثل الأجساد وهي تتحرك على المكان الأرضي لتمسك الصورة الشعرية بألفاظ المكان ومعجمه، وهو ما يجعل من القصيدة ذات طبيعة مكانية واضحة على هذا الصعيد.

المكان في قصيدة (أشياء عابرة)<sup>43</sup> يتجسد على نحو ظاهر وبارز في مفاصل كثيرة من القصيدة على نحو يؤلف معجمه الخاص:

شجرٌ

في الطريق

تُحاور جاراتها

أمرٌ

تُغمضُ

أعينها

فأنا طائرٌ

43- حين في الغربة، ص 50.

ضَيِّعَنِي عُشِّي  
وَضَاعَ  
حَفِيفُ جَنَاحِي

تَضِيقُ بِي  
الْمَجَالِي  
فَأَيْنَ  
أُحِطُّ رِحَالِي؟

ثمة فضاء استعاري يهيمن على مناخ القصيدة المكان والزمان والحدثي الى حدّ ما تستند في أصل معجمها الدلالي المحيط للحالة الشعورية على المكان بوصفه نقطة انطلاق وصفية وسميائية بالغة الحضور المعجمي للمكان الزراعي ان صح التعبير والافادة من معطياته الفلسفية والفنية الوصفية باستخدام كاميرا الوصف المونتاجية وحضور فعل اللقطة الذي ينتقل من حالة تصويرية الى حالة تصويرية وصفية أخرى بين الحين والآخر يختتمها بفعل السؤال لبيث أكبر قدر من الحيرة والتأوه وحتى الحسرة في تحديد فعل المكان النفسي .

وتنتهي قصيدة (دهليز)<sup>44</sup> إلى الفضاء المكاني لتؤلف معجمها من خلاله وعلى أساس الحضور الكبير لمفردات المكان الشعري:

في العتمة  
ومضة ضوء  
في الدهليز الأعمى  
ممرّ أصمّ

44- حين في الغربة، ص 76 - 77.

في الخاصرة

حسرة أو سكين

وفي ثوبي

يُزهر النَّعاسُ

وعصافيره المُحلَّقة

فأين أكون أنا ؟

.....

ثمة تحديد بصري ونفسي للمكان (دهاليز)، يأخذ أكثر من بعد دلالي وأكثر من بعد نفسي تكمله الدلالات المحيطة للمكان (العتمة - الأعمى - أصم - النَّعاسُ)، لكن كل هذه الدلالات يمكن إحالتها على المكان بوصفه الفعل المعجمي الأكثر هيمنة والأكثر حضوراً في القصيدة والأكثر مركزية يمكن إحالة الجماد وغيره عليه، ويمكن اقتران دلالاته بدلالة المكان على الرغم من وجود ما يمكن ان يزيل فكرة الدهليز، لكنه دون جدوى أمام سيل الفكرة الاولى التي توثق جدوى حضور المكان الشعري:

أنينُ إنائي

له عويل

صخبٌ

يغسل وعودُ الدرب

يستنطق

الجدران المشققة

الظاهرة الأسلوبية الأعم في أمكنة شاعرنا هي ظاهرة بالغة الوصف والتدقيق النفسي والانعكاس الانساني على المكان، وكثيرا ما يقتزن المكان بمعجم شعري بالغ الحضور لحالات الصخب والضجر واليأس والشفقة وغيرها، ومن ثم يمكن للأمكنة هذه ان تكون أمكنة ذاتية قريبة من روح الشاعر ومن نظرتة لا من واقعها .

## 2 . 2 ظواهر أسلوبية لغوية

الظواهر الأسلوبية اللغوية في الشعر العربي الحديث كثيرة ومتعددة، لكن كل تجربة شعرية تسعى إلى تكوين أسلوبية لغوية خاصة بها تتحو نحواً أسلوبيا خاصا في تعاملها مع هذه الظواهر، وتعمل على إشاعة ظواهر لغوية محددة تناسب طبيعتها وهويتها اللغوية لنرى أن الشاعر فيها يستثمر هذه الإمكانيات اللغوية من أجل التركيز على صيغ بعينها تتردد كثيراً في شعره، بحيث تصبح ظواهر أسلوبية لغوية خاصة بتجربته.

لذا فإن تخصيص مبحث لدراسة هذه الظواهر في قصيدة الداوودي من الأهمية بمكان للكشف عن البنية الداخلية الفنية لهذه القصيدة، ويندرج هذا المبحث على هذا النحو في أساس الظواهر اللغوية الأسلوبية بوصفها من الظواهر المهمة في بنية الشعر العربي الحديث وطرق تجديدها، ولم تعد هذه الأساليب واقعة خارج السطوة الدلالية على النص بل باتت من ضمن الأسس البنائية والأسلوبية والتعبيرية والتشكيلية لبنية النص الشعري، وأساس من أسسها التشكيلية الحديثة، وأن الوقوف على هذه الظواهر بات من الأسس التي يعمل على إيجادها العمل التحليلي الوصفي المعتمد على البنية أساساً له، ولعل من أهم الأساليب اللغوية ذات الطبيعة الأسلوبية في بنية قصيدة الداوودي هي:

- التكرار
- الاستفهام

## 2. 2 . 1 التكرار:

ظاهرة التكرار تمثل ظاهرة أسلوبية لغوية مهمة جداً، ويعد التكرار في نموذج اللغوي من الظواهر الأسلوبية التي شاعت في الشعر العربي قديمه وحديثه، ويعرف التكرار في معناه اللغوي بأنه الإعادة بشكل متوالٍ ومنتظم حيث جاء في لسان العرب: الرجوع يقال كَرِهَ وكرَّ بنفسه... والكر مصدر كَرَّ عليه يكرُّ كراً وكروراً وتكراراً: عطف عليه وكرَّ عنه: رجع... وكرر الشيء وكرره: أعاده مرة بعد أخرى. فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكرار، وقد يأتي تصريح آخر بمعنى التكرار<sup>45</sup>.

إن المعنى اللغوي يضع الأساس الجوهرى للدلالة الفاعلة والمنتجة لمفهوم التكرار، أما في الاصطلاح فهو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر، وقد يأتي لتأكيد أمر في النفس على سبيل التشويق أو التهويل أو الاستعذاب، وقد يكون متفقاً أو مختلفاً أي أن إعادة اللفظ لا تشترط اتفاق المعنى أو اختلافه أحياناً<sup>46</sup>، ويسهم في تكوين جو إيقاعي محكم يساعد على تأكيد دلالات معينة في حين يساعد على فرض لإيقاع منتظم داخلياً، وعلى هذا الأساس فهو ظاهرة أسلوبية تدخل في صميم عملية البناء الشعري.

ظاهرة التكرار اللغوية في شعر الداوودي تتم عن أسلوب لغوي يحاول فيه فضلاً عن التوكيد استظهار صورة الحرف أو الكلمة المكررة بصرياً، وذلك من أجل دعم حضورها اللغوي والإيقاعي والدلالي على نحو كثيف، إذ لا بد هنا من ملاحظة الحضور البصري للمادة اللغوية المكررة قبل فحص وظيفتها الأسلوبية، لأن ذلك يجعل العين القارئة تلاحق الصيغة الأسلوبية للتكرار بحيث تتحول إلى لازمة واضحة ومهمة في قراءة القصيدة.

في القصيدة الموسومة (هدف)<sup>47</sup> يتحول حرف الجرّ (اللام) إلى لازمة ضاغطة تنتشر على مساحة القصيدة من أولها إلى آخرها، وهو يهبط من الأعلى إلى الأسفل عمودياً لربط كل الأسماء المجرورة برباط دلالي واحد:

45 - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (كَرَّرَ)، ص 7 - 32.

46 - ينظر: مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية، مطبعة المجمع اللغوي العراقي، بغداد، 1998، ص 287.

47 - زمن الجوى، ص 14 - 15.

لغيش رمشك

لرماده الضئيل

لرقصته المرتعشة

حاضراً ومُوارباً

للصورة مُرقّشة بالرّضا

للحمى ينزفه أهايك

لمسامات مسافات الألفة

للرعونة جوار الشّطّ والشّطّط

للبصيرة والباصرة

ترمشان وراء الطريدة

للغضب المحتقن بالجمرات

للاصبع المدعوك بالجُنون

للعشق اليتيم

للبيضة قبل السلق

للضحية قبل الذبح

لسنبلة الندم

لغيابك الآفل

لقهوتك المرّة تلسع لسانك،

للمقهى المتورّم بالثرثرات

للأكاذيب تنعش الآذان

للعجوز المتصابية

للعمر يتحايّل على الزّمن

للعقل يُشعلُ سنواتِ العمرِ

للهرم يختارُ وقارَ صمته

لكبرياءِ اللَّيلِ يرقبُ هرولة الصُّبحِ

في الدّربِ للطفلِ يزحمُ مهذه بالغمغات

للعشب المبلّل بالضّوءِ للنافورة تسقسق بموسيقاها

لقشرة الشّعير تساقطُ على ورقِ الكتابِ

للفضائياتِ تسمّمُ أمنَ الأنامِ

لكلّ ما ذكرتُ قبلاتي ولعناتي وعصارَةُ أساي ..

الحلقة الأولى من حلقات التكرار (لغيش رمشك/لرماده الضئيل/لرقصته المرتعشة) يتركز حضور حرف الجر (اللام) وتكرارها على مجرورات نكرات مضافة أو موصوفة، لأنه من دون الاسم المضاف أو الصفة اللاحقة للموصوف يبقى المعنى الشعري قاصراً، واللام المكررة لا يبرز تأثيرها اللغوي الأسلوبي إلا من خلال ذلك.

الحلقة الثانية من حلقات التكرار (للصورة/للحمى/للرعونة/للبصيرة/للغضب/للإصبع/للعشق/للبيضة/للضحية)، يتركز حضورها على مجرورات معرفة يمكنها الاكتفاء بذاتها اللغوية، ويمكن إضافتها أو إسنادها إلى صفة تزيد من فاعليتها الدلالية، لكن حرف الجر المكرر (اللام) يبقى هو خيط المسبحة الذي يربط الصور كلها برابط دلالي مشترك:

لسنبلة النّدم

لغيابك الأفل

لقهوتك المُرّة

للمقهى

للأكاذيب

للعجوز

للعمر

للعقل

للهرم

لكبرياء الليل

للعشب

لقشرة الشعر

للفضائيات

لكل ما ذكرتُ قبلاتي ولعناتي وعصارَةُ أساي ..

يتجه فعل التكرار في هذا النص نحو تأسيس منظومة خاصة للحرف بوصفه فعل التكرار الأهم إذ لا يمكن القول سوى أن التكرار أداة تأكيد وتحفيز وتوقيع دلالي فمن خلال رصد حركة حرف اللام في (السنبلة - لغيابك - لقهوتك - للمقهى - للأكاذيب - للعجوز - للعمر - للهرم لكبرياء - للعشب - لقشرة - للفضائيات - لكل)، إذ تعمل على رقد المنطقة بتواتر إيقاعي ودلالي يؤكد ما تسعى إليه الذات الشاعرة .

ويتجلى فضاء التكرار الشعري في قصيدة (درب)<sup>48</sup> على النحو الآتي:

هذه طاقةٌ إخفائي

لا تُسعفني على الاختفاء

أرى الغش كالفش

يتمشى

في ممشي المدينة

أرى الرِّيفَ والشَّطَّ

مُتَخَمِينَ بِالْأَكَاذِيبِ

أرى الضَّوَارِي تَنْبَشُ فِي الرَّخَامِ

تَنْحَتُ وَهْمًا

النَّوَاذُ تَنَامُ مِثْلَنَا

تَحْتَ لَسَعِ الظَّلَامِ

أرى الماوراءَ فِي السَّرِيرِ والحلمِ

أرى فرحتك تحت سياط الرِّيحِ

بينما غمغمةُ الماءِ

تَحْتَطِبُ نظرتك المأهولة بالغناد ..

في النص أكثر من قالب إيقاعي - تكراري موزع بين الاشتقاق والجناس غير المتطابق (اخفائي - اخفاء)، (الغش - القش) ، (يتمشى - ممشي) ، مما يجعل النص زاخراً بالحركة الإيقاعية المتكررة والمعاداة بين الحين والآخر، في حين يتجاوز التكرار الفعل الإيقاعي إلى الفعل اللغوي الذي يسعى إلى التأكيد الدلالي .

في قصيدة (ضجيج)<sup>49</sup> يتجلى التكرار على الصورة الشعرية الآتية:

في

ضجيج الطرقات

الخلوية

في

49- حين في الغربة ، ص78.

عُرس

الندم الحنظل

في الطقس الآبق

في الزهر

الآيب

من المجهول

في أنفاسك

المُحمّصة

بشذا الورد

في

المملكة

تهصرُ بنيتها

وتقدّم

دماءهم نبيذاً

لمائدة اللذات

في

الجغرافية الجديدة

تُعرّسُ فينا

أحافيرُ

جيش المُغفلين

وتُحبسُ

دماء عروقنا

في الشطط

يقتاتُ زلال المعرفة

.....

أين أنت

من بصيص الضوء

والوطن

مُكفّن

بضجيج

التناحر؟

يتجه التكرار اللغوي والنحوي في النص نحو اللازمة والمتمثل بجمل نحوية (في ضجيج الطرقات - في عرس الندم الحنظل - في الطقس الآبق - في الزهر - في أنفاسك - في المملكة - في الجغرافية الجديدة - في الشطط)، وفي حقيقة الامر ان التكرار هذا فضلا عما يتيح من دلالات ايقاعية ودلالات فنية ودلالية الا انه لا يتجاوز التاكيد كثيراً .

أما في قصيدة (وجه)<sup>50</sup> فيبدو التكرار على هذا النحو:

هو رأسي

يتوسّد

وجهها الزهري

ومنديها

عبقُ نزواتها

---

50 - حين في الغربة، ص 83 - 84.

الطفلية

هو رأسي

منه يتبخر حزني

واجبائي

هو

من دفعني

إلى الساحة

وأورثني الندم

هو

من يُعرّسُ

كلّ ليلة

يهتكُ

أبتسامتها

وشبقها

.....

هو رأسي

بلا ظل

ولا إرث

ولا حكمة

يجتابُ كل مقهى

يضجُّ بصحبٍ

قطعوا أواصرهم

فكُّوا رباطَ التواصل

.....

هو

كينونة

تُزهر بالحمق

سطحاً وعمقاً

نكرة

مُكلَّلٌ بالقترِ

هو مَنْ دفعني

إلى المهلكة

ورماني

إلى المتاه

هو كوكبٌ قاحلٌ

آهلٌ بالشوك

لا عصافيرَ حوله

تلغو

ولا فراشات

تلامسه

هو

مَنْ دَلَّنِي عَلَى الضياع

وأودعني

لدى الضباع

هو خائفٌ مني

يرهبني

فأنا

محضُ برقٍ

أكتُمُ

صوتٌ هزيمي

لا يتجاوز النص الشعري التأكيد التكرار هذا كثيراً عن الفعل التكرار التأكيد في النص السابق، لكنه هنا يأخذ من مفردة (هو) أساساً تأكيداً في تأكيد شخصي معينة وخاصة بذاتها، وهو تأكيد يسعى أن النفور نحو صورة في كل شكل من الأشكال على نحو ما نجده في (رأسي / كينونة / إلى المهلكة / كوكبٌ قاحلٌ / مَنْ دَلَّني على الضياع / يرهبني)، ومن ثم فهو تأكيد صوري شامل ومتأمل المحيط اللغوي.

## 2. 2 . 2 الاستفهام:

الاستفهام أحد أهم الأساليب المعروفة في اللغة العربية ذات الحضور البارز في طبقات هذه اللغة ومستوياتها التعبيرية والتشكيلية، ليبقى الاستفهام على هذا الأساس واحداً من أهم الأساليب اللغوية والدلالية والإيقاعية في اللغة العربية عموماً، ومن أهم الأدوات الشعرية الأسلوبية في استثمار طاقة السؤال من أجل إنجاز قيمة دلالية وبنائية معينة، هذا إذا أخذنا بنظر الاعتبار أن الشعر ينطوي دائماً على سؤال وجودي وفلسفي وإنساني وعاطفي ... وما إلى ذلك من القيم البشرية الأساسية، وكون الاستفهام أحد أهم أدوات التعبير الشعري الأسلوبية يمكنه على نحو ما فرض نظام التأمل والاستغراب والفجوة وكذلك فرض طابع التأني في معاينة منظومته الإبداعية.

والسؤال الشعري هو سؤال نوعي وليس سؤالاً اعتيادياً ينتظر إجابة مباشرة، إذ غالباً ما يكون السائل الشعري عالماً فيه وبما يسأل عنه في إطار التحقق من الجواب المطلوب، وأنه في الوقت ذاته لا يبحث فيه عن الجواب بالصيغة التقليدية المعروفة قدر بحثه عن إدهاش المتلقي وتحريضه على التفكير والتأمل والبحث، وهناك فرق بين السؤال الذي يطلب فيه الجواب (التقريري) كما هو متعارف عليه في ثنائية السؤال والجواب، وبين السؤال الذي لا يطلب إجابة تقريرية بل يذهب إلى الفضاء (التأملي)، الذي يقصد به معنى من المعاني المجازية الرؤيوية التي يفهمها المتلقي في السياق اللغوي والتعبيري والتشكيل، وذلك عند تأمل وفقه وسبر غور ما يكمن وراءه من معانٍ وأسرار وقضايا خفية، وهذه المعاني ثرية ومتنوعة تتسع لشتى ضروب الفكر ومختلف أنواع المشاعر<sup>51</sup>.

بنية القصيدة الحديثة تفرض كل ما بوسعها لتؤكد حداثتها وديمومتها، وأنّ الاستفهام على الرغم من وجوده في القصيدة العربية القديمة في أشكال مختلفة، إلا أنه على صعيد القصيدة الحديثة لا يمكن إلا أن يكون تقنية ترعرعت في الأوساط الحديثة من خلال الكشف الجديد عن قيمتها، وتشجيع الشعراء على تطوير بنائهم الشعري باستثمار طاقات الأسلوب التعبير الاستفهامي والإفادة القصوى من إمكاناته الدلالية والإيقاعية، وتخصيب المعنى أيضاً بواسطة تعميق الرؤية الشعرية في كل جملة استفهامية يكون بوسعها إثارة قيمة جديدة، على النحو الذي يتحول الأسلوب فيه إلى رؤية شعرية فاعلة ومؤثرة.

الشاعر الداوودي يتعامل مع أسلوب الاستفهام بطريقة شعرية دلالية يتوسع فيها بفضاء الاستفهام ويضخه بطاقة شعرية كبيرة، وهو يظهر في الكثير من الأحيان على شكل صور استفهامية تنبثق من بين بُنى قصائده على شكل لقطات استفهامية، تمارس فعاليتها الأسلوبية الاستفهامية داخل رؤية لغوية دلالية كثيفة، وسنلتقط بعض هذه الصور الاستفهامية في شعره كي نرى طبيعة هذه الأسلوبية اللغوية.

يقول الشاعر في مقطع من إحدى قصائده:

51- ينظر: عافر، منير، الاستفهام المجازي في كتاب الصحابي لأبن فارس، مجلة التراث العربي، دمشق،

العدد 101، 2006، ص 4.

- زمن الجوى، ص 18.

أرى سيرته تنتهك حجب الصبر

أطلب شيئاً قبل الوداع؟

الجملة التي تسبق جملة الاستفهام (أرى سيرته تنتهك حجب الصبر) هي جملة تقريرية تصف الآخر الذي تروي سيرته الذات الشاعرة وهو يتجاوز كل شيء، ولعل هذا التجاوز الكبير في انتهاك حجب الصبر بوصفه أمراً جلاً، فهو إنما يصل إلى حافة النهاية بمعنى أنه لا يمكن أن يحقق بعد ذلك شيئاً، وهنا يأتي السؤال الشعري عن الوداع (أطلب شيئاً قبل الوداع؟) وكأنه شكل من أشكال الإعدام، فمفردة (الوداع) تذكر هنا بالموت أكثر من أي شيء آخر حيث يبدو السؤال الشعري وكأنه السؤال الأخير في الحياة.

في صورة شعرية استفهامية أخرى يكون السؤال الشعري عن الزمن والمكان والحال الشعرية حين تختفي الصداقة من شاشة الحياة:

أصدقاء

هجرتنا صداقتنا

وأنت بقيّة عبّى منسي

فمن أين جئت ؟

مدّثرة بذاكرة مُختالة<sup>52</sup>

فبعد هجرة الصداقة وزوالها تتبثق هي من بين ركّام الخيال حاملة معها رائحة الصداقة المنسية (وأنت بقيّة عبّى منسي) على نحو يكون السؤال فيه حاضراً وبارزاً وقوياً (فمن أين جئت؟)، فهل السؤال يمثل المكان أم الزمن أم الحال الشعرية؟ ولاسيما حين تعبر الصورة الاستفهامية الشعرية إلى صورة نعتية موازية لها ترسم فضاء المجيء وتعززه بوحى الذاكرة المُختالة (مدّثرة بذاكرة مُختالة)، ليتحول السؤال الشعري إلى سؤال كوني عام من خلال فهم زمني ومكاني للحال الاستفهامية الشعرية كما في هذا المقطع:

52 - حين في الغربة، ص 22-23.

لكنني

كائنٌ أبقي

أوثرُ الهجران على الحضورِ

يسكنني

رأسُ الخيط

ولا يهجرني.

إلى أين سيأخذني؟

وكلُّ / أين /

صقَّ خارجَ الصَّحو<sup>53</sup>

ومثلما تأخذ الصور الاستفهامية الكبرى طريقها في رسم صور الشاعر من خلال بنية لغوية استفهامية أسلوبية تعبر عن تجربة الشاعر، فإن الصور الاستفهامية الأخرى (الصغرى) تمثل الجزء المكمل التي تصنع رؤية الشاعر:

أفكنت مثلنا تحتضن هديل الحمامة

تُمشطُ بأناملِك ضوءَ دمعها؟ ..<sup>54</sup>

أما الصورة الاستفهامية الأخرى ذات الطبيعة السردية التي تفترض أجواء شعرية صوفية، فهي إنما تعبر عن جوهر أصل من جواهر الحكمة الشعرية أسلوبيا ولغويا وفلسفيا لدى الشاعر، بطريقة محاكاة ذاتية وموضوعية مشتركة:

53- حين في الغربة، ص 85.

54 - المصدر السابق، ص 107.

ألك خلٌ يحملُ صُرةً منفعلة لفقراء المدينة؟ أنا سؤالك الجَّارح تقطعني شفرتك إلى  
بعضين: أحدهما حُلُو المذاق والآخَرُ مَجٌّ زَوَامٍ<sup>55</sup>

فالذات الشاعرة إنما تسأل وتجب في نموذج استفهامي واحد، يجعل من الصورة اللغوي  
والأسلوبية لشاعر تسير على أكثر من نسق شعري.

قصيدة (سؤالات)<sup>56</sup> تحتكم من عتبة عنوانها إلى فضاء الاستفهام، وصيغة الجمع هنا  
لمفردة (سؤال) هي صيغة جمع قلّة، تحيل على مجموعة صغيرة لها وظيفة لغوية أسلوبية محددة  
تظهر في متن القصيدة:

نحنُ

ضيوفُ الوقت

غبارُ خطوه الماكنُ

طلحُ طلعتَه

بعضُ آثامه

زمنُ هرولتَه

في دياجير العمر

نحنُ

جلدُه الخلقُ

يخلعنا ويرمينا

ويُطعمنا للنسيان

فإن كنا نُثقل كاهله

55- المصدر السابق، ص 119.

56- حين في الغربة، ص 75.

فلمَ هذا العنفوانُ

والولوغُ في الدم

بلا ندمٍ ؟

.....

لمَ

العشقُ والبغضُ والكبرياءُ

والكرهُ

الذي يطحنُ تلاحمنا

وبقاءنا ؟

لمَ

الأسفُ على ما فات؟

.....

لمَ جننا

ثم نترجلُ

عن صهوات الفرح

ونحنُ حُطامٌ ؟

أسئلةٌ

تصدعُ الرأسُ

وتخلفُ الوجعُ

.....

آهٍ يا وقتُ

لو استطيعُ

خلعك

قبل أن تقطعني

تبدأ القصيدة بعتبة استهلال فيها قدر كبير من التقريرية التي تثبت حالة شعرية معينة على هذا الشكل: (نحنُ ضيوفُ الوقت/غبارُ خطوه الماجنُ/طلحُ طلعتِه/بعضُ آثامه/زمنُ هرولتِه/في دياجير العمر/نحنُ جلدُه الخلقُ يخلعنا ويرمينا ويُطعمنا للنسيان)، وتمثل هذه العتبة صورة للضمير الجمعي (نحن) في طريقة تعامله مع الزمن بصيغة الوقت، ما يتصل بهذه الصورة من ملحقات ومكملات وحكايات ورؤيات، حتى يصل الحال الشعري إلى الانتقال من فضاء التقرير والإثبات إلى فضاء السؤال والاستفهام.

الاستفهام الشعري في هذه القصيدة يسير بمسار حجاجي يقوم على السبب والنتيجة من أجل رسم ملامح الصورة الشعرية على هذا الشكل (فإن كنا نُثقل كاهله/فلَمْ هذا العنفوانُ والولوغُ في الدم بلا ندم؟)، فالعلاقة الحجاجية بين طرفي الصورة (فإن كنا..... فلم..) هي التي تؤسس لمغزى الاستفهام وأسلوبيته اللغوية.

وهو ما يستمر في إنتاج أسئلة جديدة في مسارات أخرى توسّع من حجم الحضور الاستفهامي في بنية القصيدة، من خلال حضور أداة الاستفهام (لم) وهي تسأل عن الحال كما في هذه الصورة الاستفهامية المتعلقة بالفضاء الحجاجي نفسه (لمَ العشقُ والبغضُ والكبرياءُ والكرهُ الذي يطحنُ تلاحمنا وبقاؤنا؟)، إذ يجري إيراد مجموعة من الدوال المتناقضة والمتألّفة.

(لمَ الأسفُ على ما فات؟)

(لمَ جئنا ثم نترجلُ عن صهوات الفرح ونحنُ حطّام؟)

(أسئلةٌ تصدعُ الرأس وتخلّفُ الوجع)

(آه يا وقتُ لو استطيعُ خلعك قبل أن تقطعني)

قصيدة (استفهام) قصيدة مشحونة بالأسلوب اللغوي الاستفهامي ابتداءً من عتبة عنوانها المفرد النكرة، وهو عنوان مفتوح على الفضاء الاستفهامي بلا حدود، وينعكس على متن القصيدة الشعري بمجموعة من الأسئلة تكوّن جوهر الفكرة الشعرية فيها، ويمكن معاينة الأسئلة الشعرية

في القصيدة على هذا النحو انطلاقاً من السؤال الشعري الأول، وهو ينطلق من الذات الشاعرة إلى آخر مُفترَض تحاوره الذات:

ما بالُ غيظك

يذُرُ شواظاً

يُديرُ شراعي

تُجاه الغربة؟

إن (الغربة) هي الموضوع وهي جوهر السؤال حيث يتوجه السؤال الشعري إلى الآخر (ما بال غيظك) وكأنه يتوجّه إلى الذات الشاعرة نفسها بطريقة الحوار الذاتي، وينتهي السؤال إلى نتيجة في مواجهة العلاقة بين الوطن والغربة:

ويُبعدني عن شواطئي

ثم يأتي السؤال الشعري الثاني حين تخاطب الذات الشاعرة نفسها وتستفسر عن التراجع الزمني المخيف في تجربتها:

ما بالُ سلالم أيامي

تتقهقرُ

ونُفْضي

إلى المتاه؟

.....

فالوصول إلى (المناه) إنما هو مغادرة المكان الأليف نحو المكان المُعادي، وهو ما يفسر وجود الفعل المضارع (يتقهقر) الذي يدل على التراجع والخسران، وتنتقل بعد ذلك الذات الشاعرة نحو الآخر وقد تحوّل إلى عدو يتريّص بالجمال كي يذبحه:

ما بالُ خنجركِ

يحرّ زهوري؟

السؤال الشعري هنا يحقق صورة استفهامية استنكارية من خلال صوغ مشهد شعري يقارن على سبيل الفعل بين الخنجر والزهور وبينهما الفعل (يحرّ)، حيث يبدو السؤال الشعري هنا مؤلماً وقاسياً في التعبير عن تجربة قتل الجمال وإجهاض الحرية.

السؤال الشعري الثالث يتجه نحو القلب بوصفه مستودع الأسرار وجوهر العاطفة الإنسانية، لكنه يظهر هنا في السؤال الشعري على غير ما خُلق لأجله:

ما بال قلبك الموبوء

بالمز

يمضغُ

صباحي ومسائي؟

وينتقل السؤال الشعري اللاحق إلى (الوجه) بوصفه العلامة الأبرز الكاشفة عن شخصية المرء، وإذا كان القلب في السؤال الشعري السابق يحتوي على استفسار عن وباء القلب باللمز وتداول السمعة الشخصية من خلال وقع ودلالة الفعل (يمضغ)، وهو يعمل على طول الزمن اليومي (صباحي ومسائي) في صيغة أسلوبية استفهامية استنكارية، فإن الصورة الاستفهامية الأخرى تسأل عن هجران الوجه وجرح الكبرياء:

ما بال وجهك

يهجرني

ويجرُّ كبريائي؟

السؤال عن وجه الآخر هو سؤال الأسئلة الذي يجمع كل الصور الاستفهامية في دائرته، ولاسيما حين يتّجه السؤال الشعري نحو الهجران وجرح الكبرياء ليكون فضاء الاستفهام في بنية القصيدة وأسلوبية تشكيلها اللغوية عاملاً مهماً في جماليات الصوغ الشعري.

### 3 بنية الصورة الشعرية

#### مدخل نظري

الصورة الشعرية أحد أبرز عناصر القصيدة في كل العصور إذ لا يمكن أن تكون القصيدة بلا صورة لأنها ستفقد ركناً أساسياً من أركان تشكيلها، ولا بد لكل دراسة نقدية أكاديمية تدرس شاعراً بعينه أو موضوعاً شعرياً محدداً أن تنظر إلى الصورة الشعرية بوصفها بعداً جمالياً وفنياً لا سبيل إلى الاستغناء عنه، والصورة الشعرية متعددة الأشكال والصيغ والعلامات على صعيد علاقتها بالبنية الشعرية واللغة والإيقاع عامةً.

لقد شغل موضوع الصورة الشعرية بكل تفاصيلها البلاغية والتشكيلية والسورالية وغيرها النقد العربي على طول مدة طويلة من الزمن وإلى حدّ الآن، ودار أغلب الحديث عن ماهيتها وتفاصيلها الفنية ووظائفها وتحديد أطرها، وكيفية الوصول بها إلى المستوى التعبيري الذي يؤدي الغرض الفني والدلالي والجمالي، ولم يتوقف البحث عن هذا الطرح بل راح يبحث في أسسها النفسية وآليات تطورها، حتى أن الكثير من النقاد ذهب مذهباً مبالغاً به حين عدّها منهجاً نقدياً في الدرس النقدي البنائي الحديث، لكنه بما أنها عنصر أصيل من عناصر التشكيل الشعري فينبغي مقارنتها نقدياً على هذا الأساس.

جاء في لسان العرب لابن منظور ، مادة (ص .و .ر) "الصورة في الشكل ، والجمع صور ، وقد صوره فتصور ، وتصورت الشيء توهمت صورته ، فتصور لي والتصاوير: التماثيل .

قال "ابن الأثير": الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة كذا وكذا أي صفته<sup>57</sup>، أما التصوّر فهو "مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيلته مروراً بها يتصفحها"<sup>58</sup>، وهو عند أرسطو "يربط الصورة بإحدى طرق المحاكاة الثلاث، ويعمّق الصلة بين الشعر والرسام، فإذا كان الرسام وهو فنان يستعمل الريشة والألوان، فإن الشاعر يستعمل الألفاظ والمفردات ويصوغها في قالب فني مؤثر يترك أثره في المتلقي وحتى تكون الصورة حية في النص الأدبي، لها ما لها من مفعول وتأثير، فلا بد لها من خيال يخرجها من النمطية والتقرير والمباشرة، فالخيال هو الذي يخلق بالقارئ في الآفاق الرحبة، ويخلق له دنيا جديدة، وعوامل لا مرئية تخرجه من العزلة والتوقع"<sup>59</sup>، ويرى النقد العربي القديم الصور جنس من التصوير مرتبط بالصناعة الشعرية وفنونها، ويوليها أهمية كبيرة في بلوغ الصنعة الشعرية إلى أعلى مراحل التنظيم البنائي المحكم.

تعرف الصورة في الأدب عموماً والشعر خصوصاً على أنها تمثل طبيعة "الصوّغ اللساني المخصوص، الذي بوساطته يجري تمثّل المعاني تمثلاً جديداً ومبتكراً، بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة، وذلك الصوّغ المتميّز والمتفرد، هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مدياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي، وما تنثّره الصّورة في حقل الأدب، يتّصل بكيفيات التعبير لا بماهياته. وهي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير (الاختلاف) ويستدعي (التأويل) بقريّة أو دليل، الأمر الذي يغدّي المعنى الأدبي بفرادته المخصوصة لدى المتلقّي، إذ تتحرف الألفاظ في التشكيل الصّوري عن دلالتها المعجمية إلى دلالات خطابية حافلة وجديدة، ومن ثمّ يمنح النصّ هويته، التي تتجدّد، دائماً، مع كلّ قراءة"<sup>60</sup>. بمعنى أن القراءة هي العامل الحاسم الأكثر أهمية في الرصد والتحليل والتقويم.

فالتأويل بتنويعاته وطبقاته المختلفة على هذا الأساس يعد الآلة التي تفحص وتكشف قيمة الصورة في البناء الشعري في القصيدة، وهو الذي يعمل على تقويم حركتها ورصد تحولاتها في التشكيل الشعري.

57 - ابن منظور، لسان العرب، مادة ( صور )، ج4، ص 445.

58 - الخالدي، صلاح عبد الفتاح، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر، 1988، ص 74.

59- أرسطو، فن الشعر، ت: محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص 128.

60- صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، 1994، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص 13.

يمكن قراءة الصورة في كل مرة استناداً إلى هذه المعطيات النظرية على أنها انطباع معين وهي زاوية نظر معينة تتلاءم مع عنصرى اللغة والإيقاع في القصيدة، في حين يستدعي مفهوم الاختلاف مفهوم التأويل على نحو يتوافق كل منهما في تغذية الآخر، من خلال الارتباط بعملية القراءة المتجددة للصورة في كل مرة مكانياً وزمنياً.

في حين يعرفها المعجم الاصطلاحي بأنها الحالة "ما قبل المادة، وقد عني أرسطو بهذا التقابل وبنى عليه فلسفته كلها، وطبقة الطبيعة، وعلم النفس والمنطق، فصورة التمثال عنده هي الشكل الذي أعطاه المثال إياه، ومادته هي ما صنع منه من مرمز أو برونز، والإله عنده صورة بحتة، والنفس صورة الجسم، ومادة الحكم لفظه ومعناه، وصورته هي العلاقة بين الموضوع والمحمول"<sup>61</sup>، ويبدو مفهوم الصورة عند أرسطو على أنه عمل نقل وتشبيه مباشر، لكن العلاقة القائمة عنده بين الصورة والتصوير الذهني المكتوب لهذا الصورة يبدو على أنه مفهوم بسيط وواضح وعابر، لكن تشخيصه للمادة ولفعل الصورة يمنح طرحه النقدي قوة حضور مهمة على صعيد الفهم الأولى للصورة.

يبدو حديث الصورة على أنه حديث يرتبط بالذات والآخر، المبدع والقارئ في تنظيم العلاقة والوصول بها إلى نتائج إيجابية، وأن فتح المجال الأوسع للصورة للتعبير عن الهم الجماعي يعني اختيار ما يوافق العمل من تركيب ولفظ وإيقاع وتصوير وتعبير وتشكيل، أي "اختيار مجموعة من الألفاظ تؤدي فيما بينها إلى نقل الصفات من الواقع الخارجي التي تماثل إحدى اللحظات الشعورية في نفس الفنان، فقد تطورت هذه الصورة في الشعر الحديث وأضحت تجسداً (الرؤيا) الفنان الشاملة للعلاقة بينه وبين العالم من خلال جزئيات صغيرة ممثلة بالفكر والحياة وهذا يعني أن الشاعر إذا كان لا يمتلك نظرة شاملة (رؤيا)، تجمع بين الذات والواقع أصبح شاعراً غنائياً"<sup>62</sup>، يرتبط بالهم الذاتي وحسب وبهذا تكون الصورة مختصرة على موضوعات معينة، لكن سعتها في المضمون تعني سعتها في التشكيل، ودورها على هذا الأساس لا يتوقف من بداية القصيدة حتى نهايتها.

استعار البحث الشعري الكثير من المفاهيم والرؤى والملاحظات من خارج مجال اللغة والمنطوق عموماً، ولعل من المناطق التي استعار منها جملة أمور هي قضايا التصوير والرسم والخط والزخرفة وما إلى ذلك من التقنيات الموجودة في فنون أخرى مجاورة للفن الشعري، كون الشعر يمثل منطقة إبداعية مطاطية وسريعة التداخل مع الكثير من المفاهيم البصرية، وكان

61 - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 227.

62 - عبد الله، ستار، شعرية المكان، قراءات في الشعر العراقي الحديث، دار تموز، سوريا، ط1، 2016، ص

التشكيل في مقدمة الأمور التي استفاد منها الشعر في تعضيد مستويات بنائه الفني والجمالي، ولأن التشكيل ملكة إنسانية خاصة بالإبداع مثلما هي ملكة الشعر فإنّ التوافق بينهما سيلاقي القبول والرواج في أكثر من حقل تلاقح وتداخل وتفاعل وإنتاج.

إنّ فن الرسم هو أقرب الفنون الجمالية إلى فن الشعر من حيث الكثير من أواصر التلاقي والتفاعل بين الفنانين، "وبما أنّ الشعر يعتمد في بنائه التشكيلي على الصورة الشعرية، فإنّ الصورة المعروفة في الشعر ليست أكثر من لوحات مرسومة بوساطة الكلمات بدلاً من الخطوط والألوان، مع التفريق بين الصّفة الإطلاقية التي تتمتع بها الصورة المرسومة بالكلمات والصّفة التجسيدية المحددة التي تطرحها اللوحة المرسومة بالأشكال والألوان، إذ إنّ أداء القصيدة هي الكلمة بتشكيلاتها المجازية والرمزية والانزياحية بينما أداة الرسم هي اللون والكتلة والخط وبقية المستلزمات الفنية المعبرة عن حقيقة تكوين اللوحة الفنية في الرسم"<sup>63</sup>، ومع أن الشعر قد استعار الكثير من أدوات هذه الفنون إلا أن دخولها إلى عالم الشعر بقي في حدود معروفة وواضحة لا تتجاوز حدود الشعر وأعرافه وتقاليده، لأن الفن الشعري حتى يحتفظ باستقلاليته الأجنبية يجب أن يكون تفاعله مع فن الرسم بالقدر الذي لا يضيع الصفة الأجنبية الشعرية، وحتى لا يتحول الشعر إلى فن آخر.

### 3 . 1 الصورة المفردة

الصورة الشعرية في القصيدة (ولاسيما القصيدة الحديثة) الكثير من التجليات الفنية والجمالية التي تسهم في إنتاج القصيدة بشكلها النهائي، ومن أبرز أنواع هذه الصور هي الصورة المفردة التي تأتي عادةً محدودة بتشكيل معيّن وقضية معيّنة ذات طبيعة محدودة على مستوى الفعل الشعري والهوية الشعرية والنتيجة الشعرية أيضاً، وتكون قصيرة من حيث بنائها اللغوي والتركيبية واقتصادها التعبيري والصوري، وهي نمط قديم الشعر في رصد جذورها وفي بنائها وفي وظيفتها الدلالية ومساحة تركيبها النحوي والصوري والإيقاعي وكذلك الدلالي، بوصفها "ذلك النمط الاستعاري ذا الطبيعة الشعرية الذي يعم الأسلوب الشعري، حتى ليكاد أن يميزه عن غيره من الأساليب البيانية ... وقوامه إقامة علاقة مشابهة بين شيئين متشابهين أو أكثر لا تبدو

63 - سعيد، طلال زينل، *تمظهرات النص الشعري الحديث "التشكيل"*، الفضاء، الرؤية، الطبعة الأولى، دار غيداء، عمان، 2015، ص 56.

بينهما في الظاهر علاقة شبه وكثيراً ما يتسم هذا النمط بنزعة إحيائية أي إضفاء طابع الحياة على الأشياء<sup>64</sup>، وتشكّل على هذا الأساس نمطاً بسيطاً غير معقد في علاقات التشابه والترابط الدلالي بين عناصرها، وكثيراً ما تتخذ من الصورة الواضحة المعبرة عن موقف معيّن ومحدّد أساساً لها في التكوين والتشكيل والتعبير والتدليل.

تميل الصورة المفردة إلى التركيز والتكثيف والاختصار والبساطة الثرية العميقة كثيراً بما يتوافق مع نمط بنائها ونمط طريقة إيجادها، "وقد يومي هذا الضرب من البناء إلى سهولته غير أنه في واقعه ليس كذلك، فتركيز القصيدة وتكثيفها في صورة تقطع جانباً نفسياً متكاملًا لتعبر عنه، يقتضي قدرة متميزة في الانتقاء والتجربة والموقف، والاقتصاد في المفردات اللغوية وصور المحسوسات على نحو لا يقبل الاختصار ولا يخوض التفصيلات مستغنياً عن الزوائد والاستطالات التي لا توحى بل تقدح حيوية الصورة"<sup>65</sup> المفردة والواضحة والمركز، على نحو يضمن قوتها وحسن تعبيرها عن نفسها.

تعتمد الصورة المفردة في سياق مهم من سياقاتها على قضية التركيز الشعري التي تتمثل بتركيز اللغة والصورة بالقدر المناسب لتجربة الصورة الشعرية المفردة، و (تعدّ آلية التركيز الشعري الصيغة الأكثر إسهاماً في ضبط آفاق التشكيل في القصيدة، والشعر في صورته القصوى تركيزاً وتصويراً وتشكيلاً تتفاعل فيه فضاءات التعبير وفضاءات التشكيل ضمن رؤية شعرية مشتركة، إذ يحرص الشاعر العارف على إدراك ذلك وتسخير وعيه وتمثله وخبرته وإحساسه النوعي من أجل بلوغ المرتبة المناسبة لصوغ شعري نموذجي، غير أنّ ذلك لا يُتاح للكثير من الشعراء الذين يجربون في مقاربة اللغة وإعادة إنتاجها شعرياً بغية الوصول إلى حلم التفرّد والخصوصيّة، فمنهم من تسعفه أدواته لتحقيق تجربة نوعيّة في هذا المسار بعد سلسلة مغامرات كتابيّة مُنتجة، ومنهم من يبقى يراوح في مكانه حين لا يطور إمكاناته بأعلى قدرٍ ممكن من التحدي الثقافي والفكري والفلسفي والرؤيوي، ويستمرّ السجال بين الشعراء واللغة منذ أقدم العصور ولا ينتهي مطلقاً).<sup>66</sup>

64- صغير، أحمد العزي، مصطلحات ومفاهيم في الأدب والنقد، دار صنعاء، اليمن، 2001، ط1، ص 139.

65 - صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 162.

66- عبيد، محمد صابر، التركيز الشعري وآفاق التشكيل قراءة في قصائد ((زمن الجوى)) لحكيم نديم الدّاودي، جريدة الدستور الأردنية، عمان، 2015.

تحظى الصورة المفردة في شعر الداوودي بحضور كبير كونها تعبر عن تجربة مفردة من السهل تمثلها شعرياً، ففي قصيدته الموسومة (الماء)<sup>67</sup> يحاول الشاعر أن ينفصل عن (أناء) الشعرية ويخاطبها وكأنها آخر يدعوه إلى المجيء كي يلتحم به:

أطلّ علينا مركبٌ  
 غامت خطاه في الأثير  
 أطلّ الهجيرُ  
 يجرُّ ذوائبه  
 فوقَ الرُّموشِ وأنتَ بلا خلٍّ  
 تشدُّ الرِّحالَ إلى أين؟  
 فما بقيَ لديك من الحزن  
 لا يكفي فخذُ بيدي  
 رمّمْ صدى مسلّكي  
 غطّ حوافي شغفي  
 تنشّطْ ما بين السّديم واليقظة  
 تُسرّبْ وجهك  
 خلّل السّيّاق والسّباق  
 فهمُ أهْلوك  
 لهم سكاكينهم المُخضّبة  
 بالنيّاشين وبالشّناءة  
 خذْ بيد الصُّبحِ يجُلْ بك  
 بين الأقاصي  
 فلا يُشْمُ فيه  
 عبيرُ الشّقاق  
 سوى ما تتبصّعه  
 أنفاسُك  
 بين الصّراخ واللّهات  
 أنا مثلك أعشقُ وحدتي

أدبَ فوق ترب المدائن  
 أعقرَ غريتي والمتاه  
 تعالَ فلي أخدانٌ بُعْثروا  
 كالريح في الأفق المضاع  
 تعالَ أَدَسَ في جيبك زيفي  
 جارياً فوق المياه وفوق الهضاب  
 سيأخذنا صديقين لنا نجوانا والأمانُ  
 تعالَ نطوي صفحة الحلم نعيشُ ديمومتنا  
 نصحو ونسبُتُ بلا انتظار العاقبة  
 ت...ع...ا...لَ ... تعالَ ...

يسعى الشاعر في هذه القصيدة إلى وصف تجربة وجودية من تجاربه يجد فيها أن ذاته الشعرية هي غير ذاته الإنسانية، ويرغب أن يجمعهما في ذات واحدة حين يحاور ذاته المنفصلة عنه انفصلاً رمزياً ويدعوها إلى الامتزاج به، فهو حين يقول: (تشدُّ الرِّحالَ إلى أين؟/فما بقيَ لديك من الحزن/لا يكفي فخذُ بيدي) إنما يريد أن يحقق الالتحام بين ذاتين للشاعر في ذات واحدة، داخل صورة مفردة تجمع بينهما شعرياً، إذ نجد أن نهاية الصورة الشعرية المفردة هنا تفسر التلاحم الحلمى بين الذاتين (تعالَ نطوي صفحة الحلم نعيشُ ديمومتنا/نصحو ونسبُتُ بلا انتظار العاقبة/ت...ع...ا...لَ ... تعالَ ...)، ولاسيما في تفكيك حروف الفعل (تعال) ومدها على السطر الشعري وكأنه صيحة تختتم إيقاع الصورة المفردة في التركيز على فعل العودة الحلمية (تعال)، بمعنى أن الصورة المفردة تقوم على حكاية شعرية موجزة ومختصرة بقضية جوهرية تمثلت هنا بالسعي إلى جمع ذاتين للشاعر، الأولى إنسانية والثانية شعرية، ولا بد لصورة مفردة فقط أن تعبر عن هذه التجربة.

أما قصيدة (وحدة)<sup>68</sup> فهي أيضاً محاورة ذاتية وجودية بين الشاعر وذاته تقتضي الاعتماد بنائياً على صورة شعرية مفردة تحقق هذا التفاعل الحوارى الحميم بين الشاعر وذاته:

في الغرفة الباردة ذهولٌ  
 وغول الصدمة يتقرى قامتي  
 حولني لصنم،

بلا ظلّ بلا ألق  
 ترى أنا الواقفُ أريك سطوعي؟  
 كنتَ غيرَ مُكرّثٍ بي  
 فمنَ أكونُ لأسرقَ سلطانك،  
 أنا الآن بين مبضعك الحاد  
 طيفٌ عابرٌ أتمرأى للخلائق  
 تجري صفوفاً وفُرادى  
 بالأمس كنتَ واحداً منهم،  
 فأرى فرائصك  
 يا حكيم تضحّ  
 بالمفاجأة  
 تسيلُ بلا أنيسٍ  
 أراك ترتّب  
 أوراقك لمهماتٍ أخرى  
 آثراً الصمتَ على الهذي  
 أرى سيرته تنتهك حجبَ الصبرِ  
 أتطلبُ شيئاً قبلَ الوداع؟  
 أجلّ .. ضغّ حواسي  
 في قاعك البارد،  
 تتهدّل أفكاري  
 سأسمعُ قدميك غناءَ الماء  
 .....  
 بورك سعيك وسلطانك  
 حين تقطعُ وريدَ المللِ  
 أنت أكثرُ قرباً من حبلِ الوريد ..

الشاعر في هذه القصيدة يشير إشارة اسمية واضحة إلى ذاته الشعرية الإنسانية أولاً  
 (بالأمس كنتَ واحداً منهم،/فأرى فرائصك/يا حكيم تضحّ/بالمفاجأة)، فاسم (حكيم) الذي يناديه  
 الشاعر هو اسمه في الحقيقة وكأنه يخاطب آخر منفصلاً عنه، كما يشير في خاتمة القصيدة

إلى صورة الالتحام الضمني بين الشاعر وذاته (بورك سعيك وسلطانك/حين تقطعُ وريدَ الملل/أنت أكثرُ قريباً من حبْلِ الوريد ..)، ولاسيما في جملة (أكثرُ قريباً من حبْلِ الوريد ..)، التي تحيل على الآية القرآنية الكريمة في (سورة ق آية 16)، تعبيراً عن صورة الالتحام القصوى بين الشاعر وذاته، وربما تقوم عتبة العنوان (وحدة) بوظيفة توكيدية في هذا السياق تعمل على توطيد علاقة الوحدة بينهما، وتشير في الوقت نفسه إلى تركيبية الصورة الشعرية المفردة، وهي تركز على تمثيل تجربة بالغة الذاتية عند الشاعر، فكلما كانت التجربة ذاتية على درجة كبيرة من القرب إلى جوهر الذات الشاعرة فإن الصورة الشعرية المفردة هي الصورة الأكثر استجابة لرسم الصورة الشعرية.

في قصيدة (وجه)<sup>69</sup> ذات الصورة الشعرية المفردة منذ عتبة عنوانها يصف الشاعر فيها وجهاً ما بعدسة شديدة الدقة والتمركز داخل لوحة الصورة:

وجهٌ من ألقٍ مغمور  
في واجهة الدهشة  
يرمي تعاويذه  
في قاع هواجسنا المظمورة  
طيّ دهليز أعمى  
البيتُ  
يتكئ على ساكنيه  
على الملاء المُزدان  
بالشطط الأعمى  
وتتهلّل الوردةُ  
فوقَ جمرة الخجل ..

الصورة الشعرية المفردة هنا مكوّنة من أجزاء عدّة، الجزء الأول يصور الوجه بصفاته وأفعاله وتكويناته ذات الطبيعة السلبية على (وجه العموموجة من ألقٍ مغمور/في واجهة الدهشة/يرمي تعاويذه/في قاع هواجسنا المظمورة/طيّ دهليز أعمى)، والجزء الثاني من الصورة يصف علاقة الوجه بالمكان الخاص وهو في حالة درامية (البيتُ/يتكئ على ساكنيه/على الملاء المُزدان/بالشطط الأعمى)، ومن ثم تستكمل الصورة الشعرية المفردة أجزاءها بخاتمة صورية عالية التركيز تجمع بين الطبيعة والشخصية الشعرية (وتتهلّل الوردة/فوقَ جمرة

الخجل..)، من أجل أن تستكمل صورة الوجه في صفاته وحركته ومكانه وتفاصيله ليصل إلى حالة الخجل الشعرية الخاطفة.

تعتمد قصيدة (القاتل)<sup>70</sup> على تشكيل صورة مفردة تتطوي على حكاية أزرية روتها كل الأساطير القديمة والأديان السماوية، وهي قصة القتل التي يقدم عليها الإنسان في ظلم أخيه الإنسان في كل زمان ومكان، وبأن اليد التي تَقْتُل تَقْتُل، ولتجسيد هذه الفكرة فإن الشاعر لا يحتاج هنا أكثر من صورة شعرية مركزة يضع فيها فكرته على هذا الشكل:

بهذا الحبل

الذي صلبتني

سوف تُصَلَّبُ

سيلتفّ حول عنقك

مثلما

التفّ حول عنقي

تختنقُ كما اختنقتُ

ترفسُ الهواء مُعلقاً

مثلي

بعدئذٍ

ستبلى

كما بليتُ

فكلُّ قاتل

حتماً

قتيلُ

إنّ النظر المعمق في جوهر الصورة يكشف عن حقيقة الحكاية التي استعارها الشاعر من بطون حضارات العالم بأساطيرها ودياناتها وإنسانيتها، حتى يرسم الصورة المربعة للجريمة في منطق نتيجتها القادمة، والصورة الشعرية المفردة هنا مكونة أيضاً من حلقات، كل حلقة تروي جزءاً من الحكاية. فالحلقة الأولى (بهذا الحبل الذي صلبتني سوف تُصَلَّبُ) وكأنها حقيقة كونية ثابتة لا مجال للتلاعب بها، والحلقة الثانية من الصورة (سيلتفّ حول عنقك مثلما التفّ حول

70- حين في الغربة، ص 55.

عنقي)، تمثل شكلاً آخر من أشكال التعبير عن الفكرة نفسها، وتعيد الحلقة الثالثة إنتاج جوهر الحكاية الشعرية بلقطة أخرى (تختنقُ كما اختنقتُ)، وتأتي حلقة رابعة تصوّر لحظة الشنق المشتركة بطريقة درامية شعرية (ترفسُ الهواء مُعلقاً مثلي)، ومن ثم تأتي الحلقة الخامسة كي تقرر الحقيقة الزمنية على شكل نتيجة حاسمة (بعدئذٍ ستبلى كما بليتُ)، وبعدها ينتهي الشاعر إلى وضع حكمته الشعرية كحلقة أخيرة من حلقات تركيب صورته الشعرية المفردة (فكلُّ قاتل حتماً قتلُ)، لأجل أن تكون التجربة الشعرية داخل صورة مفردة تقدم للمتلقي حالة إنسانية عامة لكنها تكتسب خصوصية شعرية تعبيرية في هذه القصيدة، كونها ترسم الصورة في سياق أبعاد جديدة محتشدة بطاقة شعرية درامية.

أما قصيدة (القدر)<sup>71</sup> فإنها ترسم صورة شعرية مفردة للقدر المرتبط بالموت في أشكاله المختلفة في سلسلة من اللقطات الشعرية المنتخبة بعناية وتركيز عالين:

يمضي القدرُ

في ألعابه العبثية

يخطفُ نضارة

ياسمينه

يحرق

كتاباً

ولا يُعيدُ

حبيباً

.....

في المساء

المُسالِم

توقدُ الأمُّ

شمعة وحدتها

محتضنة

طيف ابنها

وتمضي

ليلتها

يسامرها

### الملل

في القسم الأول من الصورة يؤنس الشاعرُ القدرَ في صورة استعارية مركزة (يمضي القدرُ في ألاعبه العبثية) كي تعطي دلالة الألاعب بصفتها العبثية معنى الموت الغامض للأشياء في الحياة، ومن ثم ينتقل الشاعر نحو صوغ جملة من اللقطة الشعرية الخاطفة التي ترسم صور ألاعب القدر العبثية، فتبدأ هذه اللقطات بموت الطبيعة الجميلة (يخطفُ نضارة ياسمينه، وفي لقطة أخرى بإعدام المعرفة (يحرق كتاباً)، ثم في لقطة جديدة يفرّق بين الحبيب وحبيبه بكل قسوة (ولا يُعيدُ حبيباً.....))

وفي القسم الثاني من الصورة الشعرية المفردة يصور الشاعر الوجه الآخر من حكاية القدر، وهي صورة موت في الحياة، صورة الأم التي تستعيد طيف ابنها الذي اختطفه القدر وبقيت وحيدة من دونه (في المساء المُسالِم/تُوقدُ الأمُّ شمعة وحدثها محتضنة طيف ابنها/وتُضي ليلتها يُسامرها المَلَل)، وما (الملل) في خاتمة القصيدة سوى موت من نوع آخر هو نتيجة طبيعية لألاعب القدر العبثية، التي تترك الحياة مفرّغة من معناها الحيوي النشيط وتعبث بمقدراتها ودلالاتها على هذه الصورة.

### 3 . 2 الصورة المركبة

الصورة المركبة هي الموازي التشكيلي الصوري للصورة المفردة، بمعنى أنها تحضر في القصيدة بموازاة الصورة المفردة، وربما تكون الصورة المركبة في بعض الأحيان عبارة عن مجموعة من الصور المفردة جرى دمجها فنياً وجمالياً كي تعبر عن فضاء صوري متداخل ومشتبك ومتفاعل، وتُعد الصورة الشعرية عموماً إحدى الوسائل التعبيرية الفنية والجمالية للشعر التي يستند الشاعر في بنائها إما إلى الخيال أو إلى المحاكاة، إذ تسعى إلى تجسيم موقف عاطفي أو مشهد خيالي وهي تعتمد اللغة بوصفها وسيلة أداء ونقل وتشكيل، وتأخذ أشكالاً عديدة في تجليها بلاغياً وفنياً من بداية تصنيفها في المدونة النقدية العربية القديمة إلى حاضرتنا الراهن، لأنها أحد أهم عناصر القصيدة التي تعبر عن إحساس الشاعر وشعوره الداخلي بوصفها الشعور المستقر الماكث في الذاكرة<sup>72</sup>، وتقوم الصورة باستدعائه ورسمه داخل بنية القصيدة.

ولعلّ خير ما يميز الصورة المركبة بوصفها أبرز أشكال الصورة الشعرية وأهم تمثيلاتها أنها صورة مكونة من مجموعة صور مفردة، تنتهي إلى صورة واحدة كبيرة ذات بناء متعدد على

72 - ينظر: مطلوب، أحمد، في المصطلح النقدي "دراسة ومعجم"، ناشرون، لبنان، الطبعة الأولى 2012، ص

شكل طبقات، كل صورة مفردة فيها تمثل طبقة تتلاحم مع الصورة المفردة الأخرى، حتى تنتهي إلى تشييد صورة كبرى مركبة من مجموعة صور في تشكيل مركّب عالي المستوى، بينما تعتمد الصورة المفردة على طبقة واحدة من طبقات الصورة المركبة على أن تكون وافية في رسالتها الدلالية وجزء من الصورة المركبة في وقت واحد.

تعرف الصورة المركبة بأنها "تلك الصورة الفنية التي تتوخى إيقاظ الإدراك الذهني للعلاقات المستخفية الكامنة من خلال التصوير الحسي الذي يتخذ بناءً كلياً تتعاقب فيه الاستعارات وتنتمي لتكون صورة استعارية تؤلف جزءاً حيويّاً من بنية النص الشعري، فكل استعارة من استعارات تلك الصور تشكل عنصراً من عناصرها الدلالية"<sup>73</sup>، أي بمعنى أن كل استعارة وكل كناية وتشبيه ... الخ لا يمكنه أن يقوم بذاته لإيصال فكرة الصورة المركبة وإنما يتم ذلك من خلال توافق هذه الصور في سياق دلالي تركيبي واحد.

إنّ قصائد الشاعر حكيم الداودي تتنوع بين أشكال الصور الشعرية تنوعاً كبيراً بحكم تنوع التجربة الشعرية وتمثّلها لموضوعات كثيرة ومتعددة، فهي قصائد (تتطّلع في خطابها الشعريّ العام إلى فسحة رحبة للكلام المعبر عن حرارة التجربة، وهي تجربة ثريّة في تنوعها وتعدّد منطلقاتها وخبراتها، بين التجربة الذاتية التأملية، والتجربة الموضوعيّة ذات الطبيعة الاجتماعيّة والثقافيّة المرتبطة بالأنا الجمعيّة المنغمسة في معاناة مشتركة، فضلاً عن التماعات شعريّة تخرج إلى فضاءات شعريّة تخوض في عناصر الزمن والمكان والطبيعة وغيرها، كي تصنع جوّاً شعريّاً صالحاً للدخول في مغامرة التعبير اللغويّ بالأفق الشعريّ، والسعي إلى الإمساك المتمكّن من أدوات التعبير والتشكيل من أجل بلوغ مرحلة التركيز المطلوبة، وهي تستهدف الوصول إلى حالة التماسك النصّي بين شبكة عناصر التشكيل).<sup>74</sup> وهذا الأمر بحاجة إلى رسم سياسة تشكيلية صورية تهتم كثيراً بهذا النوع الصوري الخاص بالصورة المركبة كونها تتمكّن من احتواء خصوصيات هذه التجربة.

القصيدة الموسومة بـ(سيل)<sup>75</sup> تنتمي في تشكيل صورتها الشعرية إلى هذا النوع من الصورة المركبة، إذ تبدأ الصورة المركبة باستهلال شعري موجز ومكثف يصور فضاءً واسعاً لحالة أقرب إلى صورة الحرب:

### بين أفق وآخر

73 - صغير، أحمد العزي، مصطلحات ومفاهيم في الأدب والنقد، دار صنعاء، اليمن، 2001، ص 141.

74 - التركيز الشعري وآفاق التشكيل، مرجع سابق.

75 - زمن الجوى، ص 39 - 44.

## خرائط لحم ورمل مسافات وهزات مصائر

.....

الاستهلال الشعري مكوّن من معجم لغوي اسمي خالٍ من الأفعال (أفق/آخر/خرائط/لحم/رمل/مسافات/هزات/مصائر)، يرسم صورة مكانية وزمنية وظرفية توحى بشكل من أشكال الحرب في طبيعة الاحتشاد الدلالي لهذه الألفاظ، ومن عتبة الاستهلال يمضي الشاعر باستنهاض شخصية القصيدة للتجاوز معها حول وضعها في المشهد، وكأنه يقدم لها الوصايا ويرسم لها صورة ما يجب أن تكون عليه في خضمّ الحدث الشعري، وتبدو الصورة منذ مطلعها صورة أمرية من خلال دخول فعل الأمر بهذه القوة:

فخلّ  
وجهك  
الصّريح  
لا ترتدّ  
أسمالَ وزرك  
بل اغتسلْ بماء الصّحوة

إنّ الأفعال الأمرية ترسم مساراً محدداً للصورة في بدايات تكونها (خلّ/لا ترتدّ/اغتسلْ) وهي سلسلة أفعال ميدانية إجرائية توجّه عمل الشخصية الشعرية، ولا شك في أن حضور الوجه الموصوف (وجهك الصّريح) بهذه الدلالة الواضحة مناظراً لحضور العلامة الشعري في (ماء الصّحوة) يؤسس لمناخ شعري صوفيّ، يستفيد منه الشاعر في توسيع معالم صورته الشعرية المركبة وفتحها على آفاق جديدة.

تستمر أفعال الأمر في بناء الصورة الشعرية المركبة باتجاه واحد يأتي من منطقة وصايا الشاعر نحو شخصيته الشعرية في القصيدة، في السبيل إلى تعميق الصلة بينهما إلى الدرجة التي تقوم الشخصية الشعرية فيها بحمل رؤية الشاعر الشعرية في هذا المجال، ومن ثم يتحقق نوع من الالتحام بين شخصية الشاعر وشخصية القصيدة:

لا تقفز جزافاً  
من فلج لفلج

اترك على الطريق  
 لون أنفاسك  
 توكاً على ماء يقينك  
 لا ترفع بالك  
 تجاه الشرفات  
 ثمة عيون  
 ترصدك  
 وتُصفيك

الأفعال الأمرية المنفية والمثبتة تقوم بدور متناوب في تحقيق رؤية متموجة للصورة الشعرية على أكثر من صعيد (لا تقفز/اترك/توكاً/لا ترفع)، وهي تدعو الشخصية الشعرية للدخول في الفضاء الصوفي الذي ترسمه اللقطات الشعرية الموجزة (اترك على الطريق لون أنفاسك/توكاً على ماء يقينك)، وكذلك في الجملة الشعرية (ثمة عيون ترصدك وتُصفيك) لأن هذه الشخصية الشعرية داخل الحدث الشعري هي مركز اهتمام كبير، تعمل الأداة الصورية الشعرية هنا على رسم ملامحها وتكريس حضورها في المشهد الشعري.

تستمر الأفعال الأمرية في بنائها الصوري وتتحوّل إلى مسار آخر من مسارات رسم الصورة الشعرية المركبة، حين تتدخل هذه الأفعال في صلب عملية التكوين والسلوك الشخصي للشخصية، إذ تدعوها الذات الشعرية للشاعر إلى التحول باتجاه العمل على بناء مساحات جديدة للتصور والرؤية والفعل الشعري:

امض  
 ناكس الرأس  
 اخفض رايك  
 لنلا تحترق  
 .....  
 نومك بلا حلم  
 نَم حافياً عارياً  
 مجرداً  
 ممّا يُبغضُ شأنك  
 دغ طرفك

يغزُ المتاه  
افتح به نفقاً  
نحو شأنك  
المحتفي بغيابك

ويبقى الفضاء الصوفي عاملاً وفاعلاً في هذه الوصايا التي تدفع باتجاه أسطورة الشخصية وتحويلها إلى فعالية شعرية مشهدية عامة، ولاسيما في هذه الصورة المشبعة بالجوّ الصوفي في الألفاظ والدلالات والصور والمعاني الخاصة (نمّ حافياً عارياً مجرداً ممّا يُغضُّ شأنك/دعْ طرفك يغزُ المتاه/افتح به نفقاً نحو شأنك المحتفي بغيابك)، فالعلاقات الصورية المكوّنة للألفاظ على مستوى التقابل والتضاد والحال والصفة والاستعارة والكناية، تقود كلها باتجاه الارتفاع بمستوى الصورة الشعرية من مستوى اللقطات الجزئية الصغيرة إلى مستوى الصورة الكلية المركبة، التي تستجيب بقوة لعمق تجربة القصيدة.

تتحول القصيدة بعد ذلك في بناء صورتها المركبة إلى مجموعة من اللقطات الصورية تشبه عنقود صور مرتبطة مع بعضها ارتباطاً وثيقاً، تنفتح فيها ذاكرة الشاعر على جملة من الصور ذات الطبيعة الرمزية، يحاول فيها أن يستجمع الكثير من الرؤى الشعرية ويحشدها في سياق شعري متّحد داخل فضاء صورته المركبة الكلية العامة، فيذهب الشاعر أولاً إلى رسم صورة الآخر الحاضر في الفضاء الشعري بوصفه جوهر الصورة المركبة:

أنت لست فاكهة  
تُمدُّ إليك يدٌ  
أنت مسافة  
لا يغشاك خلقٌ  
ولا رعية  
.....

ثم يتّجه بعد ذلك إلى وصف المكان في علاقته بالشخصية الشعرية الموصوفة أيضاً  
بمعية المكان، وهو مكان اعتباري رمزي يتجاوز أفق الخيال:

فوق المستحيل سكنك  
من عليائك ترنو إلينا

تخبّ على الصّراط ..

.....

تبدأ بعد ذلك ملامح الشخصية الشعرية التي تحاورها الذات الشاعرة بالظهور والبروز من خلال الصفات والأحوال التي تتحلّى بها في أركان الصورة:

أفقُ أيّها المنبؤُ

في قفرك العاري

وبياس الطُموح

فالطرقُ دائريّة

لولبيّة

مُغلقةٌ

ليست لها نهايةٌ

ولا محطةٌ

ولا مرفأً

ولا عشّ

هي محضُ متاهة

ضلّت

بدّعها وختامها

فلا تدُرْ

في عروقها

كمجرى نحيل

.....

هذا الجزء من الصورة لا يتوقف عند حدود وصف المكان أو الشخصية بل يدخل في فضاء الحكاية كي يروي طبيعة المكان الذي لا يسمح بكثير من الحركة في ظل طموحات الشخصية وأهدافها (فالطرقُ دائريّة لولبيّة مُغلقة/ليست لها نهايةٌ ولا محطةٌ ولا مرفأً ولا عشّ/هي محضُ متاهة ضلّت بدّعها وختامها)، والمكان على هذا النحو لا يعطي فرصة لشخصية المنبؤ المنادى أن يتحرك فيه بالحرية المتوقعة (فلا تدُرْ في عروقها كمجرى نحيل)، وهو ما يقود إلى ضرورة المكوث الطويل الإجباري في هذا المكان:

هنا

تتكلس كل حياتك

فلا جهات

تمنحك سرّ الخروج

.....

والمكوث الإجباري هنا يضيف إلى فضاء الصورة المركبة عناصر جديدة من أجل فهم إشكالية الرؤية الشعرية التي تعمل عليها القصيدة، إذ تنتقل الذات الشعرية بعد أن ترسم صورة المكان الشعري بدقة وقوة وعمق إلى التفصيل في هذه الصورة وتوسيع حدودها:

فوقك في عمق سمائك

شمس غريبة بلا عنوان

أو هويّة

كرة نار تتوهج

تعض نواجذها

منبوذين مثلك

تخدعهم

تذلّهم

تسحق يفاعتهم

تقمع

برعم تطلّعهم

.....

وتنتهي الذات الشاعرة بعد أن تضع شخصية القصيدة داخل الصورة المركبة إلى دعوة هذه الشخصية للمثول بين يدي الذات الشعرية كي تتقدّها من محنتها:

تعال إذاً

ادن من قميصي

تدثر به

سيخيفك

ويحميك في آن

لكنك

تكون

على حواشي الأمل

ثمّة

الأفق الذي

كان سجّانك

.....

إن دخول مفردة (الأفق) بوصفه سجّاناً يشير إلى معالم الصورة الشعرية وحدودها التشكيلية والمضمونية، لينطوي على نوع من الصراع بين الأمل وبين هذا السجان، في الوقت الذي تقوم الذات الشعرية فيه بدور المخلص والمنقذ، وفتح الصورة الشعرية بعد وصولها إلى مرحلة الحكمة الشعرية على مسار جديد من تجليات الصورة:

هنا السّاحة

تُفضي بك

إلى الحياة

فلا كوابيس

تُخادعك

تُطبق عليك

.....

بمعنى أن الخلاص يكمن في العودة إلى المكان الجديد ومغادرة المكان القديم، ومن هنا تأتي تركيبية الصورة الشعرية في بناء مكانين متوازيين لحركة الشخصية الشعرية داخل الصورة، مكان معادي مظلم ومكان أليف مشرق:

جدّ صبابتك

در مع من تُحبُّ

في أقاصي الفرح

انك الآن في الوطن

تحت رائحته  
ولك أهلٌ ودارٌ  
وأملٌ ووظيفة  
وهوايات وغدٌ أرقٌ من الحرير ..

إذ يظهر المكان المعادي المظلم في أرض الغربة بينما المكان الأليف هو مكان الوطن، في نوع من الصراع النفسي والوجودي والثقافي بين مكانين متضادين، وهذا هو جوهر القضية الشعرية في القصيدة حيث يتجلى هذا الجوهر داخل صورة مركبة ناضجة، حاور فيها الشاعر ذاته بطريقة بدت وكأنه يحاور ذاتاً أخرى.

قصيدة (حبّاتُ أرق)<sup>76</sup> التي يهديها الشاعر إلى مدينته الأثيرة (كركوك نارك لَوَاحَةً للصَّبِر) هي نموذج آخر من نماذج الصورة المركبة في شعر الداوودي، وربما يشير عنوان القصيدة إلى نوعية البناء الشعري في القصيدة حيث يقوم على شبكة من الصور العنقودية التي تؤلف في النهاية نموذج القصيدة المركبة.

تبدأ القصيدة بعتبة استهلال صورية تمثل خطاب الشاعر إلى آخر (حبيب) قريب من أجواء الذات الشاعرة إلى درجة كبيرة:

ما أعذبَ  
عَسَقَ حُزْنِكَ  
يُظَلُّ على سيمائي  
ويمنحني  
خبزَه المحمَّصَ

يرسم الشاعر صورة تنطوي على قدر من التعقيد والتركيب في بنائها التشكيلي والبلاغي فنياً وجمالياً، فجملة التفضيل الأولى (ما أعذبَ) تحيل على أجواء رومانسية إيجابية في بادئ الأمر، لكن دخول عبارة (عسق حزنك) تحوّل الفضاء الشعري إلى الدرامية السلبية، ويتدعّم هذا الفضاء السلبي بهيمته على شخصية الذات الشاعرة (يُظَلُّ على سيمائي)، لكن الفعل المعطوف (ويمنحني) يعود بعض الشيء على الفضاء الإيجابي من خلال حضور معنى المنح والعطاء،

76- حين في الغربة، ص 39.

وهو يرتبط بالمفعول (خبزه) بما يحمله من دلالة إيجابية تتضاعف قيمتها الدلالية بالصفة (المحمّص) ذات الدلالة المتصلة بصورة النضج والصلابة.

العاطفة هي أحد الأسس المتينة التي لا يمكن أن تستغني عنها الصورة الشعرية المركبة، لأنها وسيلة وغاية في آن واحد، والعاطفة في هذه القصيدة تجد صداها الشعري في ميدان الأنا الشاعرة والآخر الشخصية والآخر المكان والآخر الذاكرة:

لعاشقة ظلّي

قيثارةٌ

توقظ فجري

المُقَمِّطِ

بالؤلّه الخبيء

فإذا كانت العاطفة الذاتية التي تنبثق من ساحة الأنا الشاعرة هي التي تسهم في تشييد الصورة وبنائها، فإن العاطفة الأكبر (عاطفة الوطن) هي التي تتجلى في سماء الصورة الشعرية كي تحول الذات إلى موضوع:

قبلاً

كانت الشجرة

تُكْرُ بُنُوّة الزّهر والثّمر

واليوم

لا تعرف أسماء

أبنائها

أرأيتُم أماً

مثلها

تستغربُ

حاشية ثوبها؟

لعينيك

أيها الوطنُ الأجلُّ

من وميضُ الفرح

ضوءُ غنائي

إن اللقطة الأخيرة من هذه اللوحة تحتشد فيها طبقات صورية تسهم في بناء الصورة الشعرية العامة المركبة على نحو أصيل، وهي لوحة إيجابية على الرغم من سلبية الشعور

الداخلي بالغبرة والحنين للوطن (لعينيك أيها الوطنُ الأجلُّ/من وميضُ الفرح ضوءُ غنائي)،  
فالألفاظ تتحلى بسحرها الدلالي لتتشر ضوء الغناء في كل زوايا اللوحة.

لا نتوقف صورة الوطن عند استدعاء الذكريات والعيش على ضفافها، بل يتحول الوطن  
البعيد إلى كيان مكاني وجداني مقدس مهما كانت صورته:

أقدّسك

ولو

تمرّغتُ قدماي

في وحل المتاه

أتأوّه

في درب عزلتك

وحين تصل العاطفة إلى هذا المستوى من الألم والمعاناة في فضاء الغربة فإنها تتكاثف  
وتمتد وترحف على أرض الصورة الشعرية المركبة في القصيدة كي تملأها بأفاق التجربة،  
فالتجربة الشعرية هنا تتكشف عن طبقات شعرية في تشكيلها الصوري تستعيد فيها صورة الذات  
الشعرية المتغربة في المكان والزمن والرؤيا:

لقد فرّرتِ عزّالتك

تشتمّ

ليلتها التي ضيّعت

مواعيدها القزحية

جننا نتسوّل تحت

شرفتك

مزقاً من الموسيقى

آماداً زنبقية

وكان الحبّ .....

رصاصه الرحمة

فتت

من عضد اللقاء

فكيف

يتساوى

مَنْ يَقِفُ فِي الشَّرْفَةِ  
وَعِنْدَهُ النَّظَرُ وَالْخَفَرُ  
وَمَنْ يُقَمِّطُهُ التَّشَرُّدُ

على صعيد الطريق ؟

الموعِدُ مَاوَاهُ  
فَضْلًا إِلَيْهِ الْمَسِيرُ  
وَذَا هُوَ  
فَوْقَ حَاجِبِيهِ  
يَرْمِي إِلَيْهِ

ازدراءه المحتقن بالنفور  
حالماً تتسكَّعُ عَيْنَاهُ  
خَلَلَ بَهَاءِ مَضَلَّلِ  
وَسَدَاجَتِهِ مَرَّغَتِهِ  
بَغْبَارِ الطَّرِيقِ

إن غبار الطريق يغمر الصورة الشعرية بالألم حين ترسم الصورة الشعرية مسيرة الذات الشاعرة في هذا الميدان وتقارنها بتجارب أخرى أقل حماساً، والشاعر هنا يرسم المكان الشعري والزمن الشعرية بطريقة سردية حكاية مشحونة بالدراما، وكأنه يصور مقطعاً فلمياً سينمائياً يصور فيه أحوال هذه الذات المعذبة بين زمنين ومكانين، وتقود هذه الأحوال المتشابكة المركبة في معانيها وموضوعاتها الكثير من الحكايات المخزونة في ذاكرة هذه الذات، تحاول أن تلمح لها تلميحاً في سياق البناء العام للصورة.

وتنتهي القصيدة إلى خاتمة شعرية تصور حالة الذات الشاعرة وهي تتجلى في شكل الضمير المُخاطَب، أي كأن الشاعر يخاطب ذاتاً أخرى غير ذاته في سياق تعقّد التجربة ودخولها في ميادين خيرة تتصارع فيها صورة الحنين وصورة النسيان:

سَيَغِيبُ/يَذُوبُ/يَتَلَاشَى/

يُغْفَرُ نَزَوَاتِهِ بِالسَّخَامِ

وسينامُ

وغيوبته

تُحَصِّنُهُ مِنَ الْإِبْتِذَالِ

سيسوقُ شوقه إلى مدارٍ تالٍ

إلى حَجَرٍ

أو جدارٍ

ولو انطوت سريرته

على جمر القطيعة

إن سين الاستقبال المقترنة بالأفعال الشعرية هنا تحاول أن توجد موازنة بين صورة الذاكرة وصورة الحلم أيضاً، وهي توازي صورة الحنين وصورة النسيان، من أجل التطلع إلى الآتي بوصفه خلاصاً وجودياً من محنة الغربة، فالأفعال المستقبلية (سيغيبُ/يذوبُ/يتلاشى/ وسينامُ/ سيسوقُ) تتفاعل صورياً مع الدوال الشخصية التي تعود على حالات الشخصية الشعرية (نزواته/وغيوبته/سريره)، وتستعير دلالاتها من الألفاظ الاسمية التي تشع بقيم دلالية ومعنوية تناسب فضاء الصورة في ألمها ومعاناته (السخام/حَجَرٍ/جدارٍ/مدارٍ تالٍ/جمر القطيعة)، كي تعمل الصورة على إنتاج رؤية شعرية تمثل جوهر الصورة المركبة في القصيدة وتتمثل في هذه اللقطة التصويرية (تُحصنه من الابتذال)، لتكشف عن قوة الشخصية الشعرية الفاعلة في المشهد الشعري في تعاطيها مع الذاكرة واستحضار صورة الوطن من جهة، وفي التعايش مع وطن الغربة والتآلف معه بطريقة لا تأخذ من قيمة الشخصية في ارتباطها العاطفي الوجداني مع الوطن الغائب.

الصورة المركبة هنا هي صورة سردية ودرامية وتشكيلية وسينمائية في آن واحد، يحاول الشاعر فيها استثمار طاقات اللغة التعبيرية من أجل الوصول إلى كيان شعري صوري بانورامي يضم بين تفاصيله القيمة الحقيقية الأصلية للتجربة، تجربة العلاقة بين وطن الذاكرة ووطن الغربة، ومن ثم التطلع إلى رؤية شعرية وحياتية جديدة تكون القصيدة فيها فاعلاً وجدانياً وجودياً يحمل التجربة من الماضي إلى الحاضر ونحو المستقبل، ولا يمكن تحقق ذلك إلا بواسطة الصورة المركبة التي يمكنها احتواء تفاصيل التجربة طبقاتها بقوة ووضوح.

### 3 . 3 القصيدة - الصورة

القصيدة - الصورة هي نوع من الصور الشعرية يمكن أن يندرج على نحو ما في إطار الصورة المفردة لكنه يختلف عنها في أنه نوع تشكيلي يقوم على الضربة الشعري المركزة، بينما الصورة المفردة فيها مجال موسّع لحركة الدوال من دون وجود خاصية التركيز والتكثيف والاحتشاد الموجودة في القصيدة - الصورة، ويعد مفهوم القصيدة - الصورة من المفاهيم الاصطلاحية الدقيقة التي تحتاج إلى وعي في التفريق بين مفهوم الصورة، بوصفها واحدة من ركائز القصيدة التي تظهر فيها تقنيات شعرية كثيرة وبين مصطلح القصيدة - الصورة، النمط الشعري البنائي الذي تقوم به القصيدة كلها على صورة واحدة متكاملة وملتبنة على نفسها، تتحرى التكثيف والإيجاز والاختزال والاختصار على أفضل مستوى.

أي أن القصيدة كلها قائمة على قالب صوري واحد منصهر ومشتبك في مشهد تلتحم في الأجزاء التحاماً مطلقاً، يصب في قالب دلالي واحد يمثل أعلى درجات التلاؤم بين مكونات الصورة ونتائجها، لتنتهي إلى قصيدة هي الصورة، والصورة هي القصيدة.

تتمتع هذه الصورة بإمكانية تشظيها إلى أكثر من جزء على مستوى التدليل الإيحائي، لكنها في النهاية تعمل عمل داخلي متداخل بما يجعل الصورة الواحدة "تؤلف نصاً شعرياً متكاملاً وتشتغل مرآياها بفاعلية مركزة داخل حدود هذه الصورة، لذلك فإن القصيدة - الصورة تعتمد في تشكيلها الفني على أنموذج البناء التوقيعي المعتمد على الضربة الشعرية الخاطفة، التي تستحضر في فعلها أكبر طاقة ممكنة من الإيحاء والتركيز والتكثيف والإشعاع، والضغط على نقطة التشكيل المركزية"<sup>77</sup>، وهي من التشكيلات الصورية التي تحتاج إلى وعي شعري عالٍ في فهم العلاقة النسبية الماثلة بين الصورة بوصفها جزءاً من البناء الشعري، والقصيدة التي هي كلّ متكامل من عناصر اللغة والصورة والإيقاع.

الشاعر حكيم الداودي استثمر طاقات القصيدة - الصورة في الكثير من قصائده المكثفة على شكل لقطات شعرية تفيد كثيراً من تقانات السينما، وهو يعتمد في ذلك على استراتيجية شعرية تهض على فعالية بناء اللقطة الشعرية (بوصفها آلية من آليات التركيز، واللقطة مصطلح سينمائي استثمره الكثير من الشعراء في إطار تداخل الفنون نحو تشكيل بنية شعرية بالآلية تركيز صورية مقننة، تشتغل باتجاه حشد اللغة في منطقة تعبير ضيقة مشحونة بالخصب تسهم في الارتفاع بتقانة التشكيل الشعري إلى أعلى مقام ممكن، بأعلى درجة من

77- عبيد، محمد صابر، *مرآيا التخيل الشعري*، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص 194 .

التماسك والتشارك والتفاعل، ضمن حساسية تنتهي إلى نصّ مكتمل فنياً وجمالياً، وسنقارب مجموعة منتخبة من هذه اللقطات من أجل إخضاعها لقراءة جمالية تستهدف الكشف عن طرق التركيز الشعري وآفاق تشكيله.<sup>78</sup>

تحمل التجربة الشعرية للشاعر الداوي في مجموعتيه الشعريتين - موضوع الرصد - الكثير من نماذج القصيدة - الصورة، ففي قصيدة (هدهد) يسعى الشاعر إلى تحويل طير الهدهد إلى شخصية شعرية ضمن صورة استعارية مكثفة:

هدهدٌ تتمشى فوق هدبه

الحيرة

سكن الوقت

أرخی رُمته

تلغنه الرّيح

والقش والأفضية ..<sup>79</sup>

العلاقة التصويرية تبدأ من عتبة تصوير الهدهد في علاقته بالحيرة التي تزحف على هدبه لتقل عينيه وتمنع عنه الرؤية، ويتدخل عامل الوقت في رؤيته الزمنية الشعرية كي يقفل الصورة على محاورة فعلية مركزة حول بؤرة واحدة (سكن/أرخی/تلغنه)، وتأتي الدوال المتعاطفة (الريح/القش/الأفضية) كي تحيط باللعبة الشعرية التصويرية وتحصرها في مدى صوري واحد يكون القصيدة.

قصيدة (أرجوان)<sup>80</sup> هي قصيدة صورة ذاكراتية تقوم على استدعاء صورة الطفولة واستحضار قيمتها الوجدانية من أجل مزيد من الانتماء للماضي الجميل:

بدءاً كانت طفولتي

أرجوانية

ونمة أقحوان

78 - التركيز الشعري وآفاق التشكيل، مرجع سابق.

79- زمن الجوى، ص 11.

80 - المصدر السابق، ص 18.

عَبِيرٌ حِينَ مِنَ السَّنِينَ  
 غِيَابُ الْقَيْدِ وَالْأَسْرِ  
 فِي الْخِيَالِ الْمُتَوَارِي  
 جَالِسٌ لَصِقْكَ أَشْمُ صَدَى كَلِمَاتِكَ  
 فِي سَبَاتِي وَغَيْبِيَّتِي، تَأْخُذْنِي مِنْ دَفْتَرِي وَكِتَابِي ..

تبدأ القصيدة مباشرة برسم المعالم الزمنية للصورة (بدءاً كانت طفولتي)، ومن ثم تشرع الصفات اللونية المرتبطة بالطبيعة في وضع اللمسات التشكيلية الضرورية على فضاء الصورة (ارجوانية/وثمة أقحوان/عبير)، حيث كانت تلك الطفولة ثرية بالحرية والانطلاق والأملغياب القيد والأسر، لتحضر الذات الشاعرة في قلب الصورة بدلالة (في الخيال المتواري) إذ يحاول الشاعر أن يفصل ذاته عن مسار القصيدة ويعبر عنها بضمير الغائب (جالسٌ لصقك أشمُ صدى كلماتك/في سباتي وغيبوبيتي، تأخذني من دفترتي وكتابي..)، لتأخذ الصورة شكلها النهائي ملتحمة مع بنیان القصيدة بشكل كلي.

القصيدة - الصورة الموسومة بـ (صوت) تعتمد في بنيتها الفنية على المكان الزمني أو الزمن المكاني المرتبط بالذات الشاعرة بوصفها مركز الصورة:

عندي صفيْرُ الجدول  
 تَقْرُؤُهُ السُّنْبَلَةُ  
 كُلُّ صَبَاحٍ  
 عَذْبٌ  
 مُغْمَسٌ بِالْعَسَلِ ..

ظرف الزمان المكاني أو المكان الزمني (عندي) يجعل من خطاب الذات الشاعرة المركز الصوري لفاعلية القصيدة - الصورة، ومن ثم تتجه كاميرا التصوير نحو المشهد الصوري الذي تشكله مفردتان، الأولى معرفة بالإضافة (صفيْرُ الجدول)، والثانية معرفة بأل التعريف (السُّنْبَلَةُ)، وبينهما فعل القراءة المشترك بين القارئ والمقروء (تَقْرُؤُهُ)، وحتى تستكمل الصورة فضاءها الزمني تأتي الوحدة الصورية الزمنية المستمرة (كُلُّ صَبَاحٍ)، بصفته الأولى (عَذْبٌ)، لتلطيف الصورة الزمنية، والصفة الثانية (مُغْمَسٌ بِالْعَسَلِ..) لتشغيل عمل الحواس داخل كيان الصورة بتنوعات مختلفة.

الخطاب الشعري في قصيدة (حذر) تعمل منذ عتبة عنوانها على توجيه الصورة باتجاه الآخر الشعري الحاضر في دلالة القصيدة - الصورة من البداية:

سيرى أوطاً من هرولة النمل  
لا ماء في سرير الحلم  
الريح  
تتموج قبل بلوغ الأرب  
سرب من ذباب بشري  
يتورم  
بكررات عبثية

الطبقة الأولى من القصيدة - الصورة ترسم مشهد الحركة الزمنية في سياق أفقي تشبيهي (سيرى أوطاً من هرولة النمل)، وتعتمد هذه الطبقة على تبرير شعري صوري لهذا الخطاب المطلوب (لا ماء في سرير الحلم)، ومن ثم تعرّج القصيدة - الصورة في تكوينها الشعري على لقطتين صورتين، الأولى (الريح تتموج قبل بلوغ الأرب) ذات طبيعة رمزية تحكي قصة العلاقة بين الطبيعة والهدف، والثانية (سرب من ذباب بشري يتورم بكررات عبثية) ذات طبيعة استعارية ترسم صورة التهكم والسخرية من واقع سلبي رديء.

تقوم القصيدة - الصورة الموسومة (بدر) <sup>81</sup> من عتبة عنوانها على توظيف القيمة المكانية الصورية في الميدان الشعري للصورة، وتتفتح الصورة على فعالية الرؤية البصرية حين تقوم القصيدة في مطلعها بنفي القدرة على الاختفاء:

هذه طاقة إخفائي  
لا تسعفني على الاختفاء  
أرى الغش كالقش  
يتمشى

في ممشي المدينة  
أرى الريف والشط

مُتخمين بالأكاذيب  
أرى الضَّواري تنبشُ في الرِّخام  
تحتُ وهماً  
النَّوافذُ تنامُ مثلنا  
تحت لسعِ الظَّلامِ  
أرى الماوراءَ في السَّريرِ والحلمِ  
أرى فرحتك تحت سياط الرِّيحِ  
بينما غمغمةُ الماءِ  
تحتطبُ نظرتك المأهولة بالعناد ..

فالجملَة الشعريّة الأولى (هذه طاقيةٌ إخفائي لا تُسعفني على الاختفاء) تحرر الصورة من غيابها وتؤكد حضورها البصري بقوة، لذا تأتي أفعال الرؤية البصرية وتكرر في الصورة بأشكال مختلفة (أرى الغشَّ كالقشِّ/أرى الرِّيفَ والشَّطْ/أرى الضَّواري تنبشُ في الرِّخام أرى الماوراءَ في السَّريرِ والحلمِ/أرى فرحتك تحت سياط الرِّيحِ)، مسندة بتكملات صورية توضح حركتها في ميدان الصورة (يتمشَّى في ممشي المدينة/مُتخمين بالأكاذيب/تحتُ وهماً/النَّوافذُ تنامُ مثلنا تحت لسعِ الظَّلامِ)، لكن النتيجة الصورية تتجه نحو الشخصية الشعرية المرسومة من قبل الذات الشاعرة لتصور طاقتها على العناد مهما كانت التفاصيل (بينما غمغمةُ الماءِ تحتطبُ نظرتك المأهولة بالعناد..)، وكأن هناك نوعاً من التضاد الصوري بين تفاصيل الصورة من السبب إلى العرض إلى النتيجة.

قصيدة (حكايات)<sup>82</sup> مكوّنة من مجموعة قصائد قصيرة تعمل في ميدان القصيدة - الصورة، فكل حكاية من هذه الحكايات هي عبارة عن قصيدة - صورة تمثل حكاية على مستوى السرد الشعري، ففي الحكاية الأولى تقوم القصيدة - الصورة على تشكيل بنية استفهامية يتكامل فيها سؤال الذات الشاعرة مع جوابها داخل سياق صوري واحد:

أعندك  
كلماتٌ تقشّر  
جراح صمتي؟  
تعال نحتطب

## شيئاً من الجنون

الصورة تقوم على نوع من الحجاج التشكيلي في تقديم السؤال والحصول على إجابة ضمنية تقتضي الذهاب إلى حلّ، وصورة السؤال هنا مركبة تركيباً استعارياً فيه الكثير من الرمزية (أعندك كلماتٌ تقشّر جراح صمتي؟)، وهي تحمل في طياتها جواباً ضمناً بالإيجاب يدفع الذات الشاعرة إلى الانتقال إلى الجزء الثاني من الصورة (تعال نحتطب شيئاً من الجنون)، وهو أشبه بنتيجة شعرية رمزية للسؤال والجواب، فالسؤال والجواب والنتيجة تحتشد كلها في مدى شعري مكثف داخل صورة شعرية تمثل القصيدة بأكملها.

في الحكاية الثانية تعبر القصيدة - الصورة عن لقاء بين الذات الشاعرة وذاكرتها من أجل الهرب من الزمن الراهن وقسوته وحزنه:

أقلب الذاكرة  
بحثاً عن الزمن الجميل  
أكدّسُ حزني  
في حقائب السفر  
حتى نفاذ صبري

إن فعل تقليب صفحات الذاكرة يحيل على (الزمن الجميل) وهو الزمن الماضي بموازاة (الزمن الحاضر) الذي يفتقر لهذا الجمال بدلالة (أكدّسُ حزني في حقائب السفر)، وتنتهي الصورة إلى نتيجة مأساوية هي (حتى نفاذ صبري) تعبيراً عن اليأس من قدرة الذاكرة على توفير الملاذ الإنساني للخلاص من حزن الحاضر، فالصورة تهيمن على القصيدة بأكملها ولا تسمح لأي جزء منها العمل خارج إطارها.

أما الحكاية الشعرية الثالثة فهو ترسم صورة موجزة ملتزمة للأنثى الشاعرة داخل رؤية وصفية تجمع بين الأنثى الشاعرة والمكان والحلم:

أنا من مدن الأوجاع،  
مزنة  
طائشة  
حلمٌ أطوفُ  
حول معصيتي

.....

فالأنا الشاعرة التي تبدأ بها الصورة الشعرية (أنا) تنتمي إلى مكان موصوف محدد (من مدن الأوجاع)، ومن ثم يأتي التشبيه الموصوفمزنة طائشة ليصل إلى المكمل الصوري الذي يجعل الأنا الشاعرة في دائرة الحلم (حلم أطوف حول معصيتي)، وبهذا تكتمل القصيدة داخل صورتها الموحدة باكتمال الحكاية الشعرية.

وتذهب الحكاية الرابعة إلى تصوير حالة شعرية صوفية فيها السؤال والجواب والنتيجة داخل إطار لوحة الصورة في حالة تشابك وتثمير والتحام واحدة، وتحاول الصورة احتكار مفردات القصيدة لصالحها على نحو كامل:

كم شهقة تريق  
من أجلي  
الآن  
عرفت نفسي  
أكثر من غيري.

وبين السؤال والجواب الضمني تأتي الإشارة الزمنية إلى الراهن الشعري (الآن) لأجل الانتقال إلى النتيجة الشعرية للصورة (عرفت نفسي أكثر من غيري)، في نوع من أنواع المعرفة الصوفية للذات في سياق هذا الاحتدام الصوري المكوّن لفضاء القصيدة.

الحكاية الخامسة تؤلف صورة التجربة المرة للغربة التي تعيشها الذات الشاعرة عبر عقود، فتتداخل الأزمنة الشعرية تحت ما ترويه هذه الذات لتشكيل صورة محتشدة تحكي قصة الغربة بأسلوب شعري صوري يجمع أطراف التجربة القاسية في سلة شعرية صورية واحدة، تعتمد في تشكيلها على آلية السرد الشعري:

هنا نتبضعُ ارثنا  
نستعيدُ  
ألق ما مضى  
نهرق تعباً  
وصباً  
ضياء فتوتنا

وما تبقي من قوانا  
لكن في طريقنا  
مأرب عسير  
شظف كليل  
يأخذ بأيدينا  
يدلنا على الضنك والمعصرة  
نحن ..  
أعيتنا الغربة  
والجري فوق اللهب ..

تتحول الصورة الشعرية وتتقلب في طبقاتها بشكل يتناسب مع طبقات الحكاية (حكاية الغربة)، وتسهم الصورة في ملء أجزاء القصيدة بما يجعل من القصيدة صورة للحكاية ذات ترابط صوري سردي من البداية إلى النهاية، والخاتمة الشعرية للقصيدة - الصورة تعلن بقوة ووضوح عن فضاء الحكاية ومغزاها ومضمونها السردى الشعري (أعيتنا الغربة والجري فوق اللهب..)، للوصول إلى حالة تمثل صورة شعرية متكاملة.

القصيدة المعنونة بـ(ما وراء القدامين)<sup>83</sup> تتشكل من مجموعة من قصائد الصورة، في استقلالية صورية تحاول أن تتوزع على موضوعات وتشكيلات شعرية على شكل لقطات، كل لقطة منها هي قصيدة - صورة تنهض في بنيتها على اشتباك القصيدة مع الصورة داخل رؤية شعرية وموضوع شعري بكل تكثيف وتركيز.

القصيدة - الصورة الأولى هي قصيدة استعارية بامتياز يجعل الشاعر فيها من الربيع مركز الصورة الشعرية وبؤرتها:

في ذكرى القبوج المهاجرة  
أنظر في قدمي الربيع القادم  
ابتسم له..

\*\*\*\*\*

يرسم الشاعر لفصل الربيع صورة مؤنسنة مشخصنة من خلال ذكرى طائر (القبج) الذي يظهر ويتكاثر في الربيع، والشاعر يستعيد صورة هذه الذكرى من أجل أن يعيش اللحظة الزمنية الربيعية، فيحوّل الربيع إلى إنسان يتابع قدميه وبيتسم له كي يستعيد لحظة حضور طيور (القبج) المرتبطة بلحظة فرح استثنائية تهيمن على فضاء الصورة.

القصيدة - الصورة الثانية يصوّر الشاعر فيها علاقة جدلية صميمية بين العصفور والزهرة بوصفهما جوهر القصيدة - الصورة هنا:

### العصفورُ

مُنغمسٌ في بناء العشّ

والزهرةُ تتملقه..

\*\*\*\*\*

صورة العصفور تهيمن على فضاء القصيدة - الصورة بشكل كليّ هو يبني عشه كما يسهم في بنية القصيدة (العصفورُ مُنغمسٌ في بناء العشّ)، ثم ما تلبث أن تظهر صورة أخرى موازية لهذه الصورة وتعمل بدالاتها (والزهرةُ تتملقه..)، والعلاقة بين الصورتين هي التي تؤسس لفضاء القصيدة - الصورة داخل حساسية وجدانية بين فعل العصفور وفعل الزهرة، وما تعكسه هذه الصورة من أفق رمزي يمكن أن يحيل على علاقة الرجل بالمرأة.

القصيدة - الصورة الثالثة في هذا العنقود الصوري هي قصيدة مكانية زمنية تبرز في برؤتها شخصية شعرية تصورها كاميرا الشاعر:

صعوداً

يرتقي دربك

أتخافُ من السقوط؟

\*\*\*\*\*

فتقوم القصيدة - الصورة هنا على رؤية بلاغية طباقية بين حركة الصعود والارتقاء التي تظهر بها الشخصية الشعرية وبين الخوف من السقوط، وثمة إحالة رمزية في الصورة على دلالة المغامرة في الحياة وضرورتها للوصول إلى الهدف بالسرعة المطلوبة.

القصيدة - الصورة الأخرى هي قصيدة هجائية رمزية أيضاً ترسم صورة شخصية بدوية قديمة تمسح بقايا الطعام العالق في يدها بردنها:

## نظّف

ردنك من الدسم

فالذبابُ تلاحقك..

\*\*\*\*\*

وهي عادة قديمة لدى بعض البدو الذي يلبسون رداءً من جلد الخروف ويعتقدون أن مسح بقايا الدهون بالردن يجعلها أكثر نضاعة، لكن الشاعر هنا يرسم صورة سلبية من خلال حضور الذباب الذي لا يكفّ عن الالتصاق بالصورة.

وثمة قصيدة - صورة أخرى ذات طبيعة فلسفية في تشكيل محتواها الشعري في رسم صورة العلاقة بين الذات ومحورها المكاني والزمني:

أينما تكن

تكن ذاتك الآيبة

من المجهول..

\*\*\*\*\*

الصورة مكونة من الشخصية الشعرية المُخاطبة في مكانها الوجودي (أينما كنت)، وذاتها المنفصلة رمزيا عنها (تكن ذاتك) في فضاء مكاني واحد، وهي تحمل صورة العودة من المجهول كناية عن حالة الضياع التي تعيشها هذه الذات.

القصيدة - الصورة اللاحقة ذات بنية تشكيلية متمحورة حول ذاتها الصورية في رسم صورة المكان المحيط بذات الشخصية الباحثة عن مصير وحلّ:

## الخطر

ليس حواليك

بله خارج من دمك

\*\*\*\*\*

فصورة الشخصية الشعرية داخل فضاء الخطر وهي تبحث عن مصدر الخطر في المحيط المكاني الخاص بها، غير أن الخطر لا علاقة له بالفضاء الخارجي المحيط بها بل هو خارج من داخلها (من دمك)، وهي صورة رمزية تحيل على تجربة الإنسان المعاصر وهو يعيش أزمة نفسية حضارية متأتية من داخله النفسي لا خارجه الموضوعي.

القصيدة - الصورة الأخرى تروي قصة ضياع الحب بسبب تخبّط الخيط وإفلاته من زمامه، حيث تلتئم الصورة داخل رؤية شعرية موحّدة:

كنتُ أحبّك

لكنّ الخيطَ تخبّط

أقلت من زمامه ..

\*\*\*\*\*

فالحركة الشعرية المؤلّف لبنية الصورة تسير باتجاه شعري درامي بين فعل الحب في زمنه الماضي (كنتُ أحبّك)، وبين حركة تخبّط الخيط وقد سبب مشكلة لمسيرة الحب بعد أن أقلت من زمامه فصار الحبّ في خبر كان.

تعتمد القصيدة - الصورة اللاحقة على تشكيل ثنائي متضاد للصورة، وتفيد الصورة من بعض العلاقات البلاغية القائمة على المطابقة أو الجناس لاستكمال بنيتها داخل كيان القصيدة، واستثمار الطاقة الإيقاعية المكتنزة في الدوال الأخرى:

لعينيك

أيها الحاضر الغائبُ

يُقرعُ الطبلُ

وينشجُ النايُ والنايُ

\*\*\*\*\*

فالمطابقة الحاصلة بين (الحاضر/الغائب)، والجناس الصوتي بين (الناي/الناي)، فضلاً عن الصوت المتخيّل القادم من جملة (يقرع الطبلُ)، تحتشد كلها في كيان تصويري واحد من أجل الاستجابة لحاجة الجسد المتمثل في العينين (لعينيك). يؤدي أسلوب الاستفهام الشعري دوراً مهماً في تشكيل بنية القصيدة - الصورة حين يتّجه هذا الأسلوب نحو تمثّل الرؤية الشعرية وتصويرها:

مَنْ كنتَ ؟

كأنّي لا أعرفُك

فوجهُك مستنقعُ الغربة..

\*\*\*\*\*

الكيان الشعري للقصيدة - الصورة هنا هو كيان متشابه على الصعيد الاستفهامي الذي يقود إلى حالة الغموض الصوري، فالسؤال الشعري الموجّه نحو مخاطب قريب (من كنت؟) تتضاعف استفهاميته في جملة (كأنّي لا أعرفك)، لينتهي إلى صورة تشبيهية مركزة (فوجهك مستنقع الغربة) تحيل مرة أخرى على صورة الغربة الموجهة.

الفضاء الشعري المكوّن من الزمن والمكان والرؤية يحضر بقوة في هذه القصيدة - الصورة التي تتبثق من بؤرة الأنا الشاعرة:

أنا رمانى الزمن وراءه  
ولا يسمع صراخي..

\*\*\*\*\*

الأنا الشاعرة (أنا) هي المادة الأساسية التي تؤلف الصورة داخل فضاء شعري ينبني على فعل الفضاء (رمانى)، وزمنه العام (الزمن)، ومكانه (وراءه)، فتستكمل القصيدة - الصورة هنا بناءها الشعري على مستوى الشكل، لكن الرؤية الشعرية التي تملأ هذا الفضاء في جملة (ولا يُسمع صراخي) هي التي تضع نقاط الصورة على حروف القصيدة، فيحصل قدر عالٍ من الالتحام الصوري بين أجزاء القصيدة.

قصيدة - صورة أخرى تنهض على معادلة شعرية تقترب من الأسلوب الشعري الحكّمي المعروف في تاريخ الشعرية العربية، وربما تكون الحكمة الشعرية من أفضل نماذج القصيدة - الصورة لأنها تعتمد على رؤية شعرية مقفلة داخل إطار لوحة الصورة:

فمّ ملآن خير من رأس  
خاوي عقيم..

\*\*\*\*\*

صراع الحكمة يجري هنا بين جزء جسدي صغير مع جزء جسدي أكبر داخل فيه، الجزء الجسدي الصغير هو (الفم) والجزء الأكبر هو (الرأس)، والعلاقة بينهما تتمثل بلفظة (خير) التي تغلب أحدهما على الآخر بناءً على معطيات معيّنة، وهذه المعطيات تحضر في الصورة من خلال الصفات حيث تأتي صفة الفم (ملآن)، وصفة الرأس (عقيم)، والصفتان ترسمان صورة طباقية بلاغية ترسم الفضاء التضادي في قلب الصورة، وتنتهي إلى ساحة الحكمة داخل متن القصيدة - الصورة.

وتظهر اللغة بوصفها نموذجاً سورياً في قصيدة - صورة أخرى حين تأتي هذه اللغة مصحوبة بصفاتها المضافة إليها:

لغة الطيش  
شمعة محتضرة  
تفتقد سناها  
الموغة في العطاء..

إن اللغة التي تحمل صفاتها المضافة (الطيش) في فضاء الصورة تحقق حضورها التشبيهي في صورة مشبه بها موصوفة أيضاً (شمعة محتضرة)، حيث يتناسب معنى الطيش مع معنى الاحتضار تناسباً كبيراً، لكن الصورة لا تكتفي بهذا الجزء الوصفي من الصورة بل تنتقل إلى جزء ثانٍ تستكمل به فضاءها السوري، ويتمثل بحلقة سردية توسّع مجال الصورة كي يشمل الجانب الفعلي المضاف إلى الجانب الاسمي (تفتقد سناها)، وفعل الفقدان يتناسب أيضاً مع صفتي الطيش والاحتضار، غير أن الجملة النعتية التي تقفل فضاء الصورة (الموغة في العطاء) يمكن أن تحيل على اللغة في جوهرها الأصيل خارج صفة الطيش.

#### 4 البنية الإيقاعية للقصيدة

##### مدخل نظري

لعل مفهوم الإيقاع هو المفهوم الأقرب إلى الشعر وقد تلازمت هذه العلاقة منذ الطروحات النقدية الأولى لنظرية الشعر وقوالبه في عصور النظرية الأولى إذ إمكانات تحركه خارج حدّ المفهوم اللفظي اللغوي الذي حدد الإيقاع لغة ، إذ جاء مفهوم الإيقاع في لسان العرب على أنه وقع بمعنى السقوط في الشيء، ويقال سمعت وقع المطر والواقعة في الحرب صدمة بعد صدمة والإيقاع من إيقاع الغناء أيضاً وهو أن يوقع الالحان وقد سمي الخليل كتابه الإيقاع<sup>84</sup> ، نجد أن مفهوم الإيقاع اللغوي لا يحاول الابتعاد كثيراً عن ما وضع له في أساس اللغة، فما عملية تساقط المطر ولا إيقاع الغناء ولا لحن الكلام إلا عمليات تكرار دورية ومستمرة ومنظمة تؤسس لفكرة الإيقاع ودورها في البناء والتشكيل.

وهي بهذا تلتقي في قلبها المفهومي مع مفهوم الإيقاع بشكل عام بوصفه عملية تكرار منظمة ومستقيمة تمر على السّمع بين الحين والآخر، وهي كذلك في المفهوم النغمي الخاص بوصفها (النقطة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب أو تقدير لزمان النقرات أو قسمة زمان اللحن بنقرات، وهو النقطة على اصوت مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دوراً أو أظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل، بحسب اختيار الفاعل أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل ميزان ، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم)<sup>85</sup>.

وهذا ما لا يختلف عن مفهوم الإيقاع الوزني المحدد بأطر تفعيلات محددة الجوانب والكمية والمقدار الزمني، لكنها لا تخلو من ترخصات عروضية (الزحافات والعلل بمختلف أنواعها وأشغالها) تتيح أكبر قدر من الحركية الحركية والإيقاع بمفهومه العام يختلف عن الوزن، إذ يمكن اختصار العلاقة بينهما على أنها علاقة الجزء بالكل، فالوزن العروضي - جزء - والإيقاع بشكل عام - كل -.

في المفهوم الاصطلاحي (الإيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات ، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنياً، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً)<sup>86</sup>، لكنه في الحركة الشعرية الحديثة تجاوز هذه المفاهيم إلى قدرة أكبر ومفهوم أوسع شملت الصوت والصمت والحركة والسكون، وتقسيم الورقة ومساحة السواد والبياض والحركة وعلامة الترقيم لكن كل هذا لم يمر (دون تذوق النقاد العرب لعناصر إيقاعية ، تبدّت في الشعر خارج إطار الوزن ولكنها لم تشكل تأطيراً نظرياً تحت مصطلح الإيقاع أي إن غياب المصطلح لم يمنع من حضور المفهوم وذلك تحت أبواب اللغة وعلومها وعلم الصوتيات)<sup>87</sup> ، وكذلك في علم العروض ومن ثم في الموسيقى وغيرها. بوصفها عملية نفسية وإنسانية خالصة تتجاوز مفهوم العروض.

إنّ مفهوم الإيقاع يتجاوز(-) الوزن العروضي - وهذه حقيقة جمالية عروضية في أن واحد . لأن البنية العروضية تأتي استجابة عفوية للحالة النفسية، وبذلك فإن إيقاع الحالة الشعورية هو انعكاس لطبيعة الوضع النفسي للشاعر ومن هنا يمكن قياس درجات التوتر النفسي

85- السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزل البديع في تجنيس أساليب البديع، ت: علال الغازي ، الرباط ، 1980، ص 281.

86- جوامع علم الموسيقى ، ص 126.

87- بيئة الإيقاع في الخطاب الشعري، ص 12.

في الشعر من خلال الإيقاع اللفظي الذي يفضي عادة إلى الإيقاع المعني في النفس)<sup>88</sup>، ومن ثم أصبحت عناصر الإيقاع الأخرى (جزءاً من عملية البناء، ولا يمكن فصله عن بقية المستويات الأخرى، الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي، وأصبح حركة موقعه في بناء القصيدة لا يمكن فهمها إلا من خلال فهم متكامل لنمو الحركة داخل البناء الكلي للقصيدة. أي إنه - الإيقاع - الأثر المشترك لجميع تلك المستويات وبهذا يشكل العنصر المهيمن الذي تتحد به أشكال الأساليب الشعرية)<sup>89</sup>، في حين لا يمكن تجاوز أي أثر دلالي لهذه العملية .

#### 4 . 1 الإيقاع الداخلي

يعرّف الإيقاع بأنه إيقاع الجملة والكلمة والمفردة وعلائق الأصوات والمعاني والصور والأفكار، وطاقاة الكلام الإيحائية والذبول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة والمتعددة وهو كذلك مجموعة التقانات البلاغية البديعية التي تدخل في تركيب النص.<sup>90</sup>، والإيقاع الداخلي من أهم التقنيات الإيقاعية التي تدخل في نسج القصيدة الجديدة وقصيدة النثر، ولعل مصطلح الإيقاع الداخلي من أكثر المصطلحات سعة وتنوعاً وإشكالية وحضوراً في الدرس النقدي الحديث، وهو يدور حول أكثر من أفق وأكثر من جانب وأكثر من قضية وأكثر من رؤية، وتدور حوله مصطلحات داخلية كثيرة على النحو الذي نجده في الدراسات البلاغية إذ له وظائف نفسية ودلالية وتشكيلية عدّة، وهو كما يرى الناقد الغربي الشهير (رينيه ويليك) في مقولات كثيرة له في هذا الشأن سلسلة أصوات ينبثق عنها المعنى بطريقة خاصة، يبدأ من الصوت بوصفه أصغر وحد لغوية وينتهي بالكلمة على نمط ما تقدمه القصيدة .

يقدم الشاعر في هذا النمط الإيقاعي هيئة أمواج تتحرك بنمط محدد ووفق نظام خاص، حيث تؤدي إلى تأثير معين في النص يتجلى على صعيد الإيقاع والمعنى الشعري معاً، وقد يبدو هذا الإيقاع متحركاً وقد يبدو خافئاً ولكنه في أحسن حالاته هو أن يقدّم للقصيدة آلية التوازي، وبهذا الأسلوب يحمل شاعر الرؤيا مشعل التجديد والتحديث الإيقاعي في طبقاته المختلفة، من

88 - عبد جاسم، عباس، الإيقاع النفسي في الشعر العربي، مجلة الأقلام، العدد 5، 1985، ص 98.

89 - بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، ص 24.

90 - أدونيس، علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص 161.

حيث الإيقاع والصورة الشعرية واللغة والأسطورة والرمز وعلاقتها بالإيقاع، وذلك بتأويل عوالم تلك القصيدة ودلالاتها، في ارتباطها بمستويات الحلم والخيال الخصب والرؤيا الشعرية المفتوحة على الآفاق، ولذلك نجد شعر الرؤيا الشعرية لدى الشاعر العربي الحديث مثلاً مفعمةً بحضور مكثف للرموز والأساطير، التي تجعل النص الشعري منفتحاً على أعماق الذات الإنسانية بشكل ثريّ وخصب وموحٍ، سواءً في أبعادها الفردية الخاصة بالشاعر، أو في أبعادها الجماعية المحيطة بحراك الأنا الشاعرة في تجلياتها المتنوعة، التي تشكل فضاءات مشتركة للإنسانية بصورة أشمل، مع ما يتولد عن ذلك كله من تجليات جمالية ووجدانية وثقافية<sup>91</sup>.

تمثل قصيدة (هدف)<sup>92</sup> للشاعر الداوودي رؤية إيقاعية تحركت بقوة على تقنية الإيقاع الداخلي لا سيما في استهلال أسطرها الشعرية وعلى شكل عمودي - متوازٍ - :

لغيش رمشك

لرماده الضئيل

لرقصته المرتعشة

حاضراً ومُوارباً

ينهض الاستهلال الشعري على تركيز فائق الدراية بآليات الإيقاع الداخلي وآليات تحركه نحو منظمة إيقاعية داخلية تحرك إمكانات النص الإيقاعية والداخلية على وجه الخصوص، إذ ثمة تأكيد استهلاكي متعمد لحرف (اللام)، مرتبطاً بصور متعددة ومختلفة ومغايرة (غيش - رمشك / رماد - الضئيل / رقصة - مرتعشة) فيما يسعى إلى اختتام الاستهلال الإيقاعي إلى تقانة أكثر حضوراً لكنّها أقل إيقاعاً (حاضراً ومُوارباً) :

للصورة مُرْقَشَةٌ بالرّضا

للحمى ينزفه أهابك

لمسامات مسافات الألفة

للرعونة جوار الشّطّ والشّطّ

للبصيرة والبابصرة

91 - ينظر: الحاصود ، لؤي ذنون، الوصف بين تشكيل الصورة ورؤيا الذات " دراسة نقدية" ، دار صحارى ، نينوى ، العراق ، 2013، ص 50.

92- زمن الجوى، ص 13.

ترمشان وراء الطريدة  
 للغضب المحتقن بالجمرات  
 للاصبع المدعوك بالجئون  
 للعشق اليتيم  
 للبيضة قبل السلق  
 للضحية قبل الذبح  
 لسنبلة الندم  
 لغيابك الآفل  
 لقهوتك المرة تسع لسانك،  
 للمقهى المتورم بالثرثرات  
 للأكاذيب تشعش الآذان  
 للعجوز المتصابية  
 للعمر يتحائل على الزمن  
 للعقل يشعل سنوات العمر  
 للهرم يختار وقار صمته  
 لكبرياء الليل يرقب هرولة الصبح  
 في الدرب للطفل يزحم مهده بالغمغات  
 للعشب المبلى بالضوء للنافورة تسقسق بموسيقاها  
 لقشرة الشعر تساقط على ورق الكتاب  
 للفضائيات تسمم أمن الأنام  
 لكل ما ذكرت قبلاتي ولعناتي وعصارة أساي ..<sup>93</sup>

الحضور الایقاعي ما بعد الاستهلال كان أكثر وقعاً وأكثر تمثيلاً دلاليّاً وأكثر صدی، إذ  
 ما لبث الشاعر إلى تأكيد الحضور الفعلي لحرف اللام من خلال تكراره بقوة وحضور في  
 (للصورة - للحمي - للرعونة - للبصيرة - للغضب - للعشق - للبيضة - للضحية - للمقهى -  
 للأكاذيب - للعجوز - للعمر - للعقل - للهرم - للعشب - للفضائيات)، في حين ذكر اللام لمرة  
 واحدة في المفردات الأقل حضوراً دلاليّاً على صعيد المستوى التعبيري وارتباطها بمحتوى الدلالة  
 من خلال الكثير من العناصر وتشكيلها للحالة الشعرية، ولاسيما في مستوى القصيدة ومفردات

الحالة الشعورية وسيطرة محتوى السرد لذا استأثر الشاعر تكرار زخم دلالي وإيقاعي يعمل رسم خارطة إيقاعية تولد المعلم الخاص للقصيدة .

تتمظهر عدّة إيقاعات متنوعة في قصيدة (بشاشة)<sup>94</sup> على صعيد اللغة والدلالة والتضاد والتضعيف :

### يحتشدُ بردُك بغضب ناعس

بحشدٍ يتموّج بالبله

امضِ مُغمَضَ الإحساس

استرخِ في الفيء

اسمعْ خطو أفكارك

تجرّك أو تجرّه

يهيمن على النص حركة إيقاعية تمتد أفقياً وعمودياً تأخذ من السطر الشعر الواحد قاعدة لها ، ومن الأسطر متتالية قاعدة ثانية ، فعلى الصعيد الدلالي ثمة مفارقة بين (بردك - الناعس)، فكثيراً ما يمتزج البرد بالناعس في علاقة ضدية حين يتسبب البرد بالتوتر والتشنج والعكس ، أما على الصعيد الأفقي تشق (يحتشد) من (بحشد)، أما السطر الشعري الثالث ففيه (امض-مغمض)، وكذلك (استرخ - اسمع) ، وكذلك (تجرّك - تجرّه)، تحيل على طابع دلالي متتالي متوازٍ وآخر متناقض:

سيان كلا الأمرين

عبثاً تُفرّخنا ماكنة العمر

عبثاً جننا إلى الدنيا

نتعفن في قاع الهم

رغمًا عنّا نتلوّى وندور

نحيا ونبور

لا يعبأ بنا

حجرٌ أو عشبٌ أو طيرٌ

ثمّ ينتهي الشوط

يهيمن على النص- المقطع الثالث من القصيدة فاعلية بالغة الحضور يمثلها السطر الأول في نفي إيقاع السابق (سيان) ، أما استهلال السطر الشعري الثاني والثالث فيهيمن عليه (عنباً - عنباً) إذ يرتبط كلاهما بطابع إيقاعي صوري متناقض يقر وجود صيغة تماثل إيقاعي في عنباً - عنباً ، يؤكد حضور الثلاثيات المتناقضة حجر أو عشب أو طير .  
ثمة اشتقاق وتضاد وحرفية تتناسب مع عنوان قصيدة (مشاكسون)<sup>95</sup> يألف الإيقاع ويتداخل مع صميم تجربته الحية والحرّة الحركة :

بعضهم كان معي يجاورني

يُحاورني

نتمشّي

في دربٍ مجهول

صوب جهة مجهولة

يتجاذبنا

غضبٌ

عصيان

نقطعُ هبابَ الأفاصي

يرفضنا لحم المدينة

كنا بقايا وسخ

أسرابٍ وعرٍ منسيّة

أباريقَ فارغة

أفرشة

هربت من النيام

إنّ المجاورة الدلالية يفرضها التقابل الدلالي بين (معي يجاورني) حيث يعتمد على تأكيد دلالي وتكرار متداخل بين (معي- يجاورني)، وينفتح بالقدر ذاته على لفظة (يجاورني)، يعمل فيها تناوب السرد وقد فرض إيقاعاً بطيئاً يسعى بمعية تفاصيل القصيدة الأخرى واستلهمها بشكل مبكر يستحضر القصيدة مقدّماً ، يسعى الاشتقاق (مجهولة / مجهول)، إلى تأكيد هذا الحضور الفعلي للإيقاع .

يزخر ديوان (حين في الغربة) بالايقاعات الداخلية لكن ثمة حاجة إلى التركيز بعمق ووعي وحساسية لاكتشاف هذه الايقاعات ولأسيما في قصيدة (شرفة)<sup>96</sup>، إذ يجتمع فيها أكثر من شكل وأكثر من وعي بالايقاع على كل مستوياته :

أهدرُ

حيائي

لا بل وقتي

في صنع مغاليق سرّي

لأسترَ

طنينَ هزيمتي

في الصقع الخفي

أُطلَعُ

الى خفاياك المضمرة

عن عين

الحسود

.....

أوقدُ

نيرانني في الليل

المنسيّ

.....

أنا

فوق الهدف

المُعْطَن

فوق

الشرفة العارية

المنسي

في المدينة

أنا

ضلع

مُضَاع

.....

كرةً أخرى

أُتْرَاجِعُ

مُضْطَرًا

ومضطرباً

.....

أهواك

في

غسق الفضول

في

اللحظة المواربة

في

الشفق المحتضر..

.....

ارتشف

سلاف

حزنك

يا شفيغ

اتراجع

مقهوراً

هكذا

يكون طعم الندم

أيها

المجبول

من عدم

.....

الطرقات

تتلوى

تتماهى

لكنها

تدلنا

على هاجس

الخير

.....

في صقع مهجور

أراك

تتدنّر بوقار كاذب

سأترك

كلّ شيء عائداً

الى حقيقته

في وسعك

أن ترى

فوق بياض المأثرة

الخاتمة محسومة

.....

للمل يرفّ

الى جوارك

نجيع طيبيتي

.....

ها...

أما زلتَ

تُصغي اليّ

الى هذياني

الصاخب؟

الجوهر الإيقاعي للقصيدة نابع من الشكل البصري للقصيدة وتوزيعه على مساحة دلالية تأخذ من سواد النص وبياض الورقة قاعدة للإيقاع الداخلي، تتطلق منها في فرض الصوت الشعري وإيقاعه المتغير بين الحين والآخر، إذ تأخذ القصيدة أكثر من شكل في أسطرها الشعرية تتناوب بين الامتداد والتقلص، تبدو فيه الحركة واعية ومتعمدة متناغمة مع الجانب الإيقاعي الذي يعي طبيعة البياض والسواد والصمت والصوت ، ففي المقطع الأول تأخذ ثيمة الحسد اساساً دلاليّاً لها في حين تتنافر ثيمة (أوقد) مع (المنسي) في المقطع الثاني مشكلة -نفور- من نوع خاص، يعمقه اختتام المقطع الذي يليه بشكله المنسرح :

أنا

ضلع

مضاع

على النحو الذي يأخذ المقاطع التالية بنفس النمط ونفس الحركة وهي تمتص زخم البطء الإيقاعي وتتجه به نحو حركة بصرية فائقة الايغال في اصل الدلالة . ثمة لازمة إيقاعية تحرك جوهر قصيدة (متاه الشوق)<sup>97</sup>:

لك

قبة الوهل

تقي ذكرياتك

من الصدا

لك السفينة

تجرع هلام

شاطئك المستعصي

لك

البعد من دفني

والقرب من كسلي

لك

الجرف والشطيط

والتيه

لك

الصعود المفاجيء

والسقوط المباغت

لك

المفاجأة والمصادفة

والصدام والأسئلة

والمحبة

فيك انتشظى إرباً

آناً اقترب منك

وحيناً نفرق

ولنا

## وسادة حبّ واحدة

يأخذ الشاعر (لك) لازمة مقطعية تتحرك على نحو منتظم في شكل القصيدة تستهل بداية الاسطر، فاللازمة المركزية تتمثل في (لك) ، لكن تحول بواسطتها الحركات الصورية إلى شكل أكثر عمقاً وأكثر تجلياً إذا ما دمج مع الصور التي تليها التي بني عليها، حيث يبدو الاداء الوظيفي على انه جوهر الفعل الدلالي والايقاعي التوكيدي الذي يسعى إلى حضور فعلي لما بعد اللازمة، إذ لا يمكن فهم السياق الايقاعي والدلالي لها من دون حضور وإيحاء (لك)، ويمكن القول انه بحضورها يمكن توالي لازمة من نوع آخر وهي لازمة التكرار الصوري المنتظم .

تعد قصيدة (ماوراء القدمين)<sup>98</sup> واحدة من أهم قصائد التركيز الشعري الذي يتخذ من التركيز والتكثيف والايجاز محوراً أساسياً له ، وقد قدم من خلالها الشاعر مجموعة لقطات تاخذ من مادة الايقاع الداخلي وتقائه منطلقاً دلالياً لها:

أنظر في قديمي الربيع القادم

ابتسم له..

\*\*\*\*\*

ثمة تناقض دلالي تحركه عين الكاميرا الشعرية فيتحول الى نفور متضاد، إذ غالباً ما ترتبط عملية النظر الى المستقبل والابتسامة للقادمة بنظرة افقية على مستوى الرؤية، لكن عملية الرؤية هنا اتجهت صوب الاسفل مما خلق جواً ايقاعياً متناقضاً يبلور ممكنات الايقاع الداخلي الكبيرة والواسعة والتي تاخذ اكثر من اتجاه:

صعوداً

يرتقي دربك

اتخاف من السقوط؟<sup>99</sup>

\*\*\*\*\*

يفرض ايقاع السؤال حضوره الحيوي في آخر المقطع بضربة ايقاعية دالة، وهي تثبث نهاية ايقاعية دالة بعد عناء ايقاعي يصعد بعدوء تثبته مفردة (صعوداً) ، مما يثير تناقضاً ايقاعياً بين البداية والنهاية إذ ينحصر الايقاع بين متناقضين ايقاعيين، الاول يثير الهدوء، والآخر يثير الحركة السريعة السؤالية:

أينما تكن

تكن ذاتك الآيبة

من المجهول..<sup>100</sup>

\*\*\*\*\*

يفرض حرف الكاف امتداد ايقاعي يهيمن لاول وهلة قرائية من خلال اضافة مفردة (تكن / تكن) ، التي تفرض ايقاع التكرار والترجيع القافوي والتأكيد على جوهر دلالي ذاتي في فرض اجواء الحكمة والمحبة الخالصة:

كنت احبك

لكن الخيط تخبط

أقلت من زمامه ..

\*\*\*\*\*.

لعينيك

أيها الحاضر الغائب

## يُقرعُ الطبلُ

وينشجُ النايُ والنايُ<sup>101</sup>

\*\*\*\*\*

المقطع السابق يثير أكثر من فضاء ايقاعي ممكن ومتحرك وملموس وواضح الى العيان، فعلى النحو الذي يفرضه حرف الكاف في السطرين الاول من ايقاع متواز يفرض بالمقابل ( الخيط / تخبط ) اشتقاق وتناقض ملموس، مثلما يفرض السطرين الثاني والاخير من المقطع الثاني ايقاعاً أكثر تلماً في ( الحاضر / الغائب ) من ايقاع مفارقة وتناقض وتكرار ( الناي / الناي ) ، واضح في السطرين .

## ليلتي

## طفلةً تتوسد أنفاسي

## وتسمعُ كلمات اهابي

الدافئة..<sup>102</sup>

\*\*\*\*\*

ايقاع التوازي البصري والايقاعي الصوتي يؤكد حضوره بتماء مع الدلالة في السطرين

الثاني والثالث:

## طفلةً تتوسد أنفاسي

وتسمعُ كلمات اهابي<sup>103</sup>


---

101 - حين في الغربة ، ص8.

102- المصدر السابق.

103- حين في الغربة ، ص8.

فعلى النحو الذي تتألف به مفردة (تتوسد) مع مفردة (تسمع) تتوافق مفردة (أنفاسي) مع مفردة (أهابي)، بسياق ايقاعي وصوتي واضح ودال يثير ايقاعاً داخلياً .

آتون ورائحون

جوار تلّ

يتدثر بالثلج

ولا يستيقظ

الا على سقسقة

الربيع..<sup>104</sup>

يثير حرفي (السين و القاف) صوتاً صغيراً راجعاً يتكرر بمفرده ومع المجاور الايقاعي مرة اخرى في كل من ( يستيقظ ) و ( سقسقة ) ، فضلاً عن ما تثيره (آتون / رائحون) ، من تضاد يحمله تناقض الحركة الفعلية التطبيقية لكل من المفردتين .

كنتُ الأول والآخِر وما بينهما

وليس لقدمي قيود..<sup>105</sup>

\*\*\*\*\*

على النحو الذي يثيره التناقض في المقطع السابق من تناقض ايقاعي يثير هذا المقطع تناقضاً واضح المعالم الدلالية (الأول / والآخِر) ، إذ تنهض الحركة الايقاعية على تشكيلة نشئت فعل الايقاع بين واضح ومعلوم وبين مجهول (الآخِر) ، إذ ان الوحدات المتناقضة تتضافر فيها الحركة وتثبت حضورها الدلالي .

104- نفس المصدر .

105- حين في الغربة، ص8.

أطلّ علينا مركبٌ  
 غامت خطاه في الأثير  
 أطلّ الهجيرُ  
 يجرُّ ذوائبه  
 فوقَ الرُموشِ وأنتَ بلا خلٍّ  
 تشدُّ الرِّحالَ إلى أين؟  
 فما بقيَ لديك من الحزن  
 لا يكفي فخذْ بيدي  
 رمّمْ صدى مسلّكي  
 غطّ حوافي شغفي  
 تتشظى ما بين السّديم واليقظة  
 تُسرّب وجهك  
 خلّل السّيّاق والسّباق

الحركة الأولى : تنثير قصيدة الماء الكثير من المفردات الايقاعية الداخلية وتقاناته المميزة وعلى أكثر من مستوى دلالي واضح ، ففي الوهلة الأولى ، أطلّ علينا مركبٌ / غامت خطاه في الأثير / أطلّ الهجيرُ / يجرُّ ذوائبه / فوقَ الرُموشِ وأنتَ بلا خلٍّ / تشدُّ الرِّحالَ إلى أين؟ يثير المقطع الأول أكثر من شكل إيقاعي منها معاودة (أطلّ علينا) أكثر من مرة مما تثبت حضورها على مستوى اللازمة والفعل المؤكد، أما الفعل الايقاعي الداخلي الثاني تؤكد (خل / الرحال) الذي يثير إيقاعاً مفارقاتياً تحسم وجوده آلية السؤال .  
 أما الحركة الثانية :

فما بقيَ لديك من الحزن  
 لا يكفي فخذْ بيدي  
 رمّمْ صدى مسلّكي  
 غطّ حوافي شغفي  
 تتشظى ما بين السّديم واليقظة

تُسْرِبِلْ وَجْهَكَ

خَلَّلَ السَّيَّاقَ وَالسَّبَّاقَ<sup>107</sup>

تنثير مفردة (بقي) مقابل (لا يكفي) ، تناضاً تفرضه آلية وجود فعل (لا) ، مما يثيره الحراك الإيقاعي لها واثبات فعل النفي فلولاها لما كانت الحركة الإيقاعية مثبتة (بقي = يكفي) الا ان وجود اللام يغير مسار الحركة الثانية للقصيدة، أما نهاية القصيدة فيثير فيها إيقاع \_ السياق / السباق) حركة مرنة وواضحة بفعل الواو ، وما بينهما يشغل حرف الياء في الكلمات الممتدة على طول القصيدة حركة ثالثة وواضحة ومرنة ترتبط بسياق التعبير اللغوي للقصيدة واللازمة الضرورية للياء .

فَهُمْ أَهْلُوكْ

لَهُمْ سَكَائِنُهُمُ الْمُخَضَّبَةُ

بِالنِّيَاشِينَ وَبِالشَّنَاءِ

خَذْ بِيدَ الصُّبْحِ يَجُلْ بِكَ

بَيْنَ الْأَقَاصِي

فَلَا يُشْمُ فِيهِ

عَبِيرُ الشَّقَاقِ

سَوَى مَا تَتَبَضَّعُهُ

أَنْفَاسُكَ

بَيْنَ الصَّرَاحِ وَاللَّهَاتِ

أَنَا مِثْلَكَ أَعْشَقُ وَحَدَّتِي

أَدَبٌ فَوْقَ تَرْبِ الْمَدَائِنِ

أَعْقُرْ غَرَبَتِي وَالْمَتَاهُ

تَعَالَ فَلَئِنْ أَخَذَانِ بُعْثَرُوا

كَالرَّيْحِ فِي الْأَفْئِقِ الْمَضَاعِ

تَعَالَ أَدَسْ فِي جَيْبِكَ زَيْفِي

جارياً فوق المياه وفوق الهضاب  
 سيأخذنا صديقين لنا نجوانا والأمان  
 تعالْ نطوي صفحة الحلم نعيشْ ديمومتنا  
 نصحو ونسبُتْ بلا انتظار العاقبة  
 ت...ع...ا...لَ ... تعالْ ...<sup>108</sup>

الحركة الإيقاعية الثالثة تقسم على قسمين: الأولى هي شيوخ حركات وحروف لعل أهمها (س/ش) ، أما القسم الثاني فتثيرة حركة (تعال) التي اثبتت الحسرة والضيق والتأوه والضجر بسبب عدم تحقق فعل المجيء، والنداء المجاني غير المتحقق والذي يمكن لتقطيع الكلمة ت...ع...ا...لَ ... تعالْ ... أن تثبت عدم تحقيق هذا الفعل، الذي يرتبط مع عنوان القصيدة بوصف الماء عملية سيميائية لكل الحركات العبثية والطائشة والابتعاد والعمق والغلو في تنفيذ التحقيق وعدم وفاء الماء – الانسان الى حد كبير .

#### 4 . 2 التقفية الداخلية

يعد مفهوم التقفية الداخلية واحداً من مفاهيم الإيقاع الداخلي الذي يشترك على نحو واضح وصريح في سدّ النقص الموسيقي الحاصل جزاء فقدان الإيقاع الخارجي المقابل للإيقاع الداخلي والمغذي له إن صحّ التعبير، وتعد التقفية الداخلية واحدة من الأنماط الإيقاعية غير الثابتة التي يمكن أن يحركها نظام اللغة وطبيعة الدلالة والمعجم الشعري الحاكم للنص في سياق معين من سياقاته، حيث يمكن أن يشيع بين الحين والآخر نمطاً ما من أنماط التقفية التي تتأرجح بين الحركة والسكون وتأتي عفو الخاطر من دون تمحل وإكراه، كما هي الحال في المقابل الإيقاعي للمقيد والمطلق في نظام الوزن والقافية الخليلي.

وتدخل التقفية الداخلية في الأساس الإيقاعي للمكون للنص الشعري إذ تجد أن وظيفتها تقترب من الوظيفة الفنية التي تنهض بها وحدات الإيقاع الأخرى، بوصفها إحدى الركائز

الأساسية التي تحاول إيجاد رابط بين الإيقاع والدلالة<sup>109</sup>، لا بل إنّ هذه التقفية في بعض الأحيان تؤدي دوراً بالغ الأهمية في بناء التشكيل الإيقاعي للقصيدة من الداخل.

إنّ الحديث عن إيقاع التقفية الداخلية في الشعرية العربية الحديثة يذهب إلى القول إنّ هذا الإيقاع متنوع وواضح ولاسيما في التعامل مع قصيدة النثر وشعريتها الإيقاعية الخاصة، التي تعد من أهم علامات الدلالة بوصفه واحداً من أهم عناصر التكوين الشعري في هذه القصيدة، إذ سعت القصيدة العربية الحديثة إلى فرضه بوصفه مراقباً على نظام الصوت الذي يتحرك داخلياً بصورة منتظمة، على النحو الذي تتحرك به الدلالة في توازٍ بنائي متين، ومن ثم يمنح النص الترابط والانسجام والجمال والحركة في رفق قصيدته بالجمال والضبط الصوتي، وقد تنوع تعامله مع الإيقاعات الداخلية بحسب حاجة القصيدة إلى هذه التقفية وتعد قصيدة (في الليل)<sup>110</sup> واحدة من نماذج التقفية الداخلية :

كلُّ ملكات الليل،  
يعشقنني يلحسُن  
لحاء حُرني  
هَنَ لصقَ نافذتي  
يجلسُن في انتظار أن أغمَس  
شفرات عيني في لهفتهنَّ الملتهبة  
أية زيارة ذي؟  
الشَّوقُ شفرةٌ تحزُّ يقيني  
أنا لستُ لاعبَ شطرنج  
أحرّكُ بيدقي بلغة الشَّطَطِ  
كلَّهنَّ تجمَعُن عند سريري  
يتبارين في التَّوغلِ  
إلى متونٍ حلمي  
لكنِّي مُسَوَّرٌ بوحدتي  
عسيرٌ اختراقي

109 - ينظر: لورتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ت: ترجمة محمد مفتاح، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 1999، ص 125.

110 - زمن الجوى، ص 12.

فحولي أسيجة زجاج  
 تحرس إغفائي  
 لدي سفن جارية في مسارات حلمي  
 تهز دفاً سريري

.....

كل ملكات الليل وراء النافذة  
 خارج قشرة اليقظة  
 آيات من صقيع الوهم  
 يفتحمن رائحة عرقي  
 يُبحرن في  
 كنت أخدع نفسي وأخدعهن

.....

أنا محض مشعبذ نبيل  
 جئت من زلال المخيلة  
 صنعني كاتب مجهول  
 علمني الأكاذيب ومضى  
 بقيت ألوك حيرتي ..

يمثل حرف الياء تمظهيراً ذاتياً واسع الحضور على صعيد هذه القصيدة في الوقت ذاته يسعى إلى أن يثبت ذاتية القصيدة والشعور والموقف العاطفي الموحد ، كما يسعى إلى بث روح التأوه والحسرة والفعل العاطفي المردود سلباً على الذات والذي تمثله خاتمة القصيدة لكنه من كل هذا يمكننا ان نلمس الفعل الحقيقي لهذه الثقافة - الايقاعية ، والذي تبدأ وتنته به القصيدة على النحو الذي نراه موزعاً (يعشقني - حزني - نافذتي - عيني - يقيني - بيدقي - سريري - حلمي - بوحدتي - اختراقي - إغفائي - حلمي - سريري - عرقي - في - نفسي - صنعني - علمني-حيرتي).

هذه الثقافة على الرغم مما تبثه من فضاء ايقاعي وحركة وموسيقى وفعل جسدي وايروتيكي موسق الا انها لا تنس دورها في بث الجانب الدلالي للنص، وتؤكد على ان النص ذاتي في المقام الاول لذا تشترك الوظيفة الايقاعية في التعويض عن الموسيقى الخارجية كما تسهم في ابراز الدلالة:

لغيش رمشك  
لرماده الضئيل  
لرقصته المرتعشة  
حاضراً ومُوارباً  
للصورة مُرقّشة بالرّضا  
للحمى ينزفه أهايك  
لمسامات مسافات الألفة

تعد قصيدة (هدف)<sup>111</sup> واحدة من القصائد التي اشتغلت على التقفية الداخلية بوعي وحذر يناسب التقابل الدلالي بين مفردات النص وجوهرها الايقاعي، وعلى هذا النحو يمكننا ان نرصد من خلالها اكثر من فعل تقفوي داخلي واكثر من حركة موسقة بفعل التقابلات الداخلية الدلالية والصوتية وحتى البصرية، فعلى صعيد الفعل الاول يمكننا ان نرصد (لرماده / لرقصته)، وكذلك (حاضراً ومُوارباً) ، و (المرتعشة / للصور / مُرقّشة / الألفة ) ، وكذلك ( لمسامات مسافات ) ، على نحو يحدد المسار الايقاعي الداخلي إذ يمكن لهذا الضغط المستمر ان يولد ايقاعاً متواصلًا:

للرعونة جوار الشَّطِّ والشَّطِّط  
للبصيرة والباصرة  
ترمشان وراء الطريدة  
للغضب المحتقن بالجمرات  
للأصبع المدعوك بالجنون  
للعشق اليتيم  
للبيضة قبل السلق  
للضحية قبل الذبح  
لسنبلة الندم  
لغيابك الآفل

## لقهوتك المُرّة تلسعُ لسانك، للمقهى المتورّم بالثرثرات

الجزء الاول من القصيدة يسعى وبوعي للأفادة من إيقاع الحركة والحرف، ففي مطلع السطور يمكن رصد إيقاع حرف اللام الذي تقابله حركة ياء الكسر التي تستند في أصلها النحوي بالاساس على حركة الجر المستند اليها ما بعد اللام اصلا، ومن ثم يمكن القول اننا امام حركة ايقاعية داخلية بالغلة الاحتراف:

للأكاذيب تُثعشُ الآذان  
للعجوز المتصابية  
للعمر يتحائلُ على الزّمنِ  
للعقل يُشعلُ سنواتِ العمرِ  
للهرم يختارُ وقارَ صمته  
لكبرياءِ اللَّيلِ يرقبُ هرولة الصُّبحِ  
في الدَّربِ للطفلِ يزحمُ مهدهُ بالغمغمات  
للعشبِ المبلَّلِ بالضَّوءِ للنافورة تسقسق بموسيقاها  
لقشرة الشَّعرِ تساقطُ على ورقِ الكتابِ  
للفضائياتِ تسممُ أمنَ الأنامِ  
لكلِّ ما ذكرتُ قبلاتي ولعناتي وعصارةُ أساي ..<sup>112</sup>

تأخذ التقفية الداخلية في محتواها العام في هذه القصيدة أكثر من اتجاه، واحسب انها تقفية قصدية تعي حجم الإيقاع المتراكم الذي ستتركه على فضاء القصيدة والذي يمكن عدّه في واحد من اشكاله دمج الإيقاع -الدلالية ، وللتعن أكثر في حدّ القصيدة التقفوي يمكن رصد علاقة مجموعة كبيرة من الترددات الصوتية والتي تنتمي الى القصيدة في سطرها الواحد ذهاباً وإياباً وعلى أكثر من مستوى، ففي الوقت الذي تتكرر فيه التقفية على صعيد السطر الواحد أفقياً تتردد على صعيد السطر الواحد عمودياً بالحرف والحركة .

## هشاشة<sup>113</sup>

أهشُّ به على هشاشتي  
 أقطعُ دابر غضارتي  
 ألوي عنق استيائي  
 أرى  
 نثيثُ زمهريرِ تلج  
 يلامسُ  
 الغصن اليبيس  
 وعن بُعد  
 أرى  
 هزالك يوغل  
 في مدى  
 النَّظر  
 في مسام  
 المسافة  
 طال أفولك  
 وآن أوانُ حضورك  
 أنت جارٍ على جادة الشَّوق؟  
 لستَ مثلي يسلفك الوفاءُ  
 لحضورِ المأدبة  
 فلدينا كتب  
 ما تذوّقتها العيون، فكرٌ لم يتلاقح مع صنوٍ  
 أجلسُ  
 أحتسي  
 عصير وحدتي  
 أحاورُ هاجسي  
 أطمئنُ  
 على سلالة قواي  
 مَنْ يمدّ إليّ محبَّته أكونُ حبيباً له

## أحني له قيافتي وفرادتي ..

تنهض قصيدة هشاشة على فرض إيقاع داخلي تقفوي ، حيث جاء حرف الياء بارزاً في أكثر من شكل اعرابي ونحوي ( هشاشتي / غضارتي / استيائي / أحتسي / وحدتي / هاجسي / قواي / قيافتي / وفرادتي ) ، إذ تحيلنا القصيدة على طابع يمتاز بالليونة والمرونة والتودد والحركة الإيقاعية المستمرة والمميزة ، إذ ارتبطت التقفية الداخلية والخارجية بفعل الذات وباء النسب مما يجعل القصيدة ذاتية بامتياز وتعبيراً حراً عن مكمنات الذات الشاعرة وفعل حضورها الحيوي واليومي السيميائي الذي يوجد للشعور طغيان واضح .

## الخاتمة

بعد أن وصل بحثنا إلى نهاية المطاف حيث حاولنا تقديم رؤية نظرية عن طبيعة بنية القصيدة في شعر حكيم الداودي، واشتملت على الكشف عن الطبيعة البنائية الخاصة لهذه القصيدة من حيث اللغة والصورة والإيقاع.

ويمكن تحديد أهم النتائج في النقاط الآتية:

- تبرز بنية القصيدة عند الشاعر حكيم الداودي في مجموعتيه الشعريتين (زمن الجوى) و(حين في الغربة) بوصفها الضابط المُحدد للحركة داخل النَّص من لغة وإيقاع وصورة وأسلوب فني، ويدخل في صميم تجربة الشاعر النفسية والإنسانية عموماً مما يكون جَوْاً من التلاحم العضوي بين البناء الفني الخارجي والتجربة الذاتية الداخلية على صعيد تشكيل الدلالات، فبنية القصيدة هي الحاوي الأكبر والأوسع لحركة القصيدة العربية الحديثة من داخلها الفني الجمالي، وخارجها الثقافي، في آن واحد، بما يجعل من قضية البناء قضية صنعة أساسية وجوهرية دائمة.
- مفهوم بنية القصيدة مفهوم واسع ومتطور ومتعدد يتطور ويتعدد استجابة لكل التطورات الحاصلة في فضاء القصيدة، وهو مفهوم ذو مرجعية تاريخية في النقد العربي القديم على أكثر من صعيد، له جذور في المفهوم والرؤية النقدية على مر العصور، كما أن تطور هذا المصطلح المرتكز على أساس لغوي بالأساس أتاح له الكفاءة والقدرة على الديمومة ومواصلة البقاء في الساحة النقدية الأصيلية، من خلال ما يحصل من تداخلات وتفاعلات من الأجناس الأدبية الأخرى.
- الشاعر حكيم الداودي هو شاعر متميز في أسلوبه ومتفرد في صياغة عباراته الفنية مستجيباً لطاقة العصر وخياله وتمظهراته، يفتح شعره على المجاور الإبداعي الفني والسردي عموماً انفتاحاً أصيلاً لا يخل بالشروط الشعرية الأساسية للقصيدة، فتجده في الموسيقى وحركتها الإيقاعية.
- بناء لغة الشعر في قصيدة الداودي قائماً على شعرية عالية يستفيد فيها الشاعر من أكبر قدر ممكن من الأساليب الأقرب إلى الشعر، وربما تكون الأساليب المعروفة ذات الحضور العالي في الأسلوب العرب مثل التكرار والاستفهام والنداء هي الأساليب الأقرب إلى قالب الشعر والأقرب عند الكثير من شعراء القصيدة العربية الحديثة، وهي تسهم في التطوير والتحديث.

- الإيقاع كما هو معروف أحد أبرز عناصر التشكيل الشعري في القصيدة العربية الحديثة عموماً وقصيدة الداوودي على وجه الخصوص، ولا بد من مقارنة ورصد الإحساس بأهمية تعويض الإيقاع الداخلي عوضاً عن نظام الوزن والقافية الخارجي، وبالمقابل يحرك أفعال السرد الداخليّة كثيراً ويفرض تقنيات داخلية تتكرر بين الحين والآخر بما يعزز حداثة القصيدة ويفتحها على آفاق جديدة لم تكون موجودة سابقاً، وشعر شاعرنا الداوودي يحتفي بهذه القضية بكثرة.
- النظام الوزني عند الشاعر حكيم الداوودي لا يظهر بشكل مباشر وعالي النبرة، بل بشكل غير مباشر، لكنه يمكن أن يقول أن نظام الخليل قد وجد طريقه في البدايات قبل حدوث تحولاتها الكبرى نحو نظام وزني جديد، لكنّ الشاعر هنا يعدل عنه إلى الإيقاع الداخلي الأوسع حضوراً وقيمة.
- تمتاز الصورة الشعرية في قصيدة الداوودي بأنها ذات وعي فني كبير لذا تجدها ذات طبيعة تشكيلية تعتمد على مادة اللوحة أكثر من اعتمادها على مادة القول أحياناً، بل أن بعض القصائد تأخذ تسميات اللوحة ومواد إنتاجها وتعكس رؤية تشكيلية صرف بحكم اهتمامه بالرسم وقضاياها.
- القصيدة ذات الصورة المركبة في تجربة الشاعر يمكنها أن تحال إلى قالب فني - معرض صوري شامل، أو أن العمل على لغتها يمكنه أن يعطيها طابعاً وصفيّاً ذات سكون معيّن يصلح أن يكون لقطة سينمائية، تكشف عن قوة الحضور الطاعي للصورة بشكلها الأكثر حضوراً.
- الصورة المنفردة أيضاً ذات طبيعة مختصرة ومكثفة وواضحة المعالم يمكن الوقوف عند تفاصيلها ببسر لدى الكثير من شعراء هذه القصيدة، ومنهم شاعرنا الداوودي فهو يعطي لهذا النوع من الصورة أهمية واضحة.
- قصيدة - الصورة في تجربة الشاعر من أهم أنواع الصور وأكثرها رصانة في تقسيم القصيدة - الصورة على وفق نظام واحد، يدور في فلك واحد يولد إيقاع الفكرة في أكثر من مستوى وعلى أكثر من صعيد، فهو شاعر مولع بالتركيز الصوري والاعتماد على فضاء الصورة ذات العلاقة مع الرسم.
- اللازمة الإيقاعية من الخصائص المميزة للشاعر وهي خير ما يميز نظامه الإيقاعي، حيث تتكرر في أسلوبية التعبير الشعري كثيراً، وكثيراً ما يكون العنوان لازمة لدى بعضهم الآخر.
- يهتم الشاعر الداوودي بالعتبات الشعرية اهتماماً كبيراً مما يجعله يتصدر المشهد الشعري ببريق عتباته وقوة حضورها، ولاسيما بعد أن وعي أهمية العتبات وخطورتها في البناء

الفني العام للقصيدة الحديثة، وهذه العتبات ابتداء من العنوان وانتهاء بعتبات التقديم والتصدير والإهداء وغيرها.

ويمكن أن نقترح دراسة أكاديمية خاصة لشعر الشاعر حكيم الداوودي من خلال موضوع العتبات لأنها ذات خصوصية خاصة في شعره.



## المصادر والمراجع

- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، الطبعة الأولى، 1988 .
- إبراهيم، عبد الله، الغربة في شعر حكيم الداوودي، دراسة سيميائية، أطروحة دكتوراه، بإشراف الأستاذ الدكتور فائق مصطفى أحمد، جامعة السليمانية، كلية الآداب، (لم تناقش حتى الآن).
- ابن منظور، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003.
- أحمد الحسيني، صلاح، جريدة خبات، أبريل، 2014.
- أدونيس، علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1971.
- أرسطو، فن الشعر، ت: محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.
- بدوي، أحمد، محاضرات في علوم المسرح، مطبعة الزقازيق، القاهرة، د.ت.
- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1994.
- بشير إبراهيم سوادى، أسئلة الذات الشعرية، دار غيداء الأردن، الطبعة الأولى، 2016.
- بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة العربية، دار الثقافة، القاهرة، 1979.
- الحاصود، لؤي ذنون، الوصف بين تشكيل الصورة ورؤيا الذات، دراسة نقدية، دار صحارى للطباعة والترجمة والنشر، نينوى، العراق، 2013.
- حين في الغربة، حكيم الداوودي، منشورات اتحاد الأدباء الكرد، فرع كركوك، الطبعة الأولى، 2013.

- الخالدي، صلاح عبد الفتاح، *نظرية التصوير الفني عند سيد قطب*، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائرية ، 1988 .
- داحو، أسية ، *الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية* محمود درويش نموذجاً ، جامعة حسينية بن بوعلي .الشلف. سنة 2009م.
- الداوودي، حكيم، *زمن الجوى* ، دار نشر فورفاتاريه بوكماشين، ستوكهولم، الطبعة الأولى، 2016 .
- الدوخي، حمد محمود ، *دراسة في أثر اللسان السينمائي في القول الشعري*، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2009.
- الرواشدة، حامد سالم درويش ، *الشعرية في النقد العربي الحديث " دراسة في النظرية والتطبيق "*، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة مؤتة، 2006.
- زكريا إبراهيم ، *مشكلة البنية "29"* ،مكتبة مصر للمطبوعات، الطبعة الأولى، 1999، القاهرة.
- زيتوني، لطيف، *معجم مصطلحات نقد الرواية*، ناشرون ، لبنان ، الطبعة الأولى، 2002.
- داوسن ، *الدراما والدرامية* ، ت: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويد، بيروت ، الطبعة الثانية ، 1989.
- سعيد: طلال زينل، *تمظهرات النص الشعري الحديث " التشكيل ، الفضاء ، الرؤية "* ، الطبعة الأولى، دار غيداء، عمان، 2015 .
- السلطان، حسين ، *تحولات السرد الصوري في العمل السينمائي*، مجلة الأقلام، العدد 3، 2011.
- صغير، أحمد العزي، *مصطلحات ومفاهيم في الأدب والنقد*، دار صنعاء ، اليمن، الطبعة الأولى، 2001.
- الصكر، حاتم ، *مرايا نرسييس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد العربية الحديثة* ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى، 1999.
- الظاهر، عدنان، *آفاق الشعرية الحديثة*، مجلة الكلمة، لندن، 2012.

- عافر، منير، الاستفهام المجازي في كتاب الصحابي لأبن فارس ت395هـ، مجلة التراث العربي ، دمشق ، العدد101 ، كانون الأول ،2006.
- عبد الله، ستار، شعرية المكان ، قراءات في الشعر العراقي الحديث ، دار تموز ، سوريا، 2016 .
- عبيد، كلود، جماليات الصورة جدل العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2011.
- عبيد، محمد صابر ، التشكيل الشعري ، الصنعة والرؤيا، دار تموز ، للدراسات والنشر، دمشق ، الطبعة الأولى، 2012.
- عبيد، محمد صابر ، علي جعفر العلاق ، رسول المحبة والجمال، دار فضاءات، الطبعة الأولى، 2015.
- عبيد، محمد صابر ، مرايا التّخيل الشعري، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي، الأردن، 2006.
- عبيد، محمد صابر، التركيز الشعري وآفاق التشكيل "قراءة في قصائد (زمن الجوى) لحكيم نديم الداوودي"، جريدة الدستور الأردنية، عمان، 2015..
- عبيد، محمد صابر، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهويّة والمتخيل، دار غيداء، عمان ، الطبعة الأولى، 2015.
- عبيد، محمد صابر، النصّ الرّائي أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، دار المؤسسة الحديثة للكتاب، 2014.
- العلاق، علي جعفر ، في مديح النصوص، فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان، الطبعة الأولى، 2013.
- العلاق، علي جعفر، في حادثة النص الشعري- دراسة نقدية، عمان ، دار فضاءات، 2011.
- عناني، محمد ، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان ، الطبعة الثالثة، 2003.

- فضل، صلاح ، نظرية البنائية في النقد ، دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد ، ط3، 1987 .
- لو دوكا، تقنيّة السينما، ت: فائز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت، 1970.
- لورتمان، يوري ، تحليل النص الشعري، ت: محمد مفتاح ، النادي الثقافي الأدبي ، جدة ، 1999.
- محمد أمين، أحمد، مجلة الأديب العراقي، بغداد، العدد 8، 2006.
- المرسومي، علي صليبي، الشاعر العربي الحديث ناقداً " نقد الفكر، النقد الثقافي، النقد الجمالي" ، دار غيداء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، 2015.
- مطلوب، أحمد، في المصطلح النقدي "دراسة ومعجم"، ناشرون ، لبنان ، الطبعة الأولى، 2012 .
- مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية، مطبعة المجمع اللغوي العراقي، ببغداد، 1998 .
- هيرمان، لويس ، الأسس العلمية لكتاب السيناريو للسينما والتلفزيون، ت: مصطفى محرم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 2003 .
- وهبة، مجدي ، المهندس، كامل ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ، بيروت ، الطبعة الثانية، 1984.
- موقع انترنيت: new.alnoor .

## ملخص الرسالة

يحاول هذا البحث معالجة تجربة الشاعر العراقي حكيم نديم الداوودي في عنوانه: (بنية القصيدة عن حكيم الداوودي) ضمن سياق تحليل أبرز عناصر قصيدة الشاعر ووسائلها التعبيرية والتشكيلية، من خلال المعالجة النقدية التي تتضمن الوقوف عند مفاهيم الصنعة الشعرية والتعرف على طبيعتها وأدواتها الخاصة بنظم صوغ القصيدة، والوقوف عند أهم جوانبها الفنية والجمالية من حيث اللغة والصورة والإيقاع بالدرجة الرئيسية، ويمكن التوسع في دراسات أخرى تحلل اتساع أفق القصيدة واتساع عنصر الزمان والمكان والرموز الشعرية وتوافر عدد من التناصبات مع الدين والتاريخ والأسطورة وإبراز عنصر الصراع الشعري، بما يضمن حضور العناصر الدرامية في فضاء القصيدة.

إن الشاعر الداوودي في صوغ نموذج الشعري يدور في فلك الموروث الشعري العربي القديم مستفيداً من حداثة اللغة وقدرتها على أن تؤدي التجربة بشكل واضح وصريح، حيث يسهم الإيقاع في ردف هذه اللغة بدلالات توسع ذلك الفضاء الحر في أساس التجربة، أما على الصعيد الثقافي فقد أسهم الاطلاع على التجارب الأخرى في العالم عن طريق الترجمة أو معرفة بعض الشعراء للغات أجنبية، في تغذية روح التجربة وحرارتها وكذلك في عالم مزج الثقافات العربية مع الثقافات الأخرى وموروث كل منهما، والاستفادة من قضية التأثير والتأثر مع الثقافات الأخرى على أكثر من صعيد، وقد ركز البحث على هذه المسألة وتلاها بالنقد والتحليل بالصورة التي كشفت عن طبيعة هذا المعجم الشعري.

تضمنت دراستنا أيضاً تحليل بنية القصيدة عند الداوودي من حيث طبيعة البناء الشعري في تجربته الشعرية، وكيفية تواصل هذه البنية مع العناصر الأساسية المشكّلة للقصيدة وهي اللغة والصورة والإيقاع، ومن ثمّ تحقق الجواب من خلال تحليل هذه العلاقة والكشف عن الكيفية التي يوظف فيها الشعراء هذه العلاقة، من أجل أن يبينوا نصاً شعرياً مغايراً له مواصفات تعبيرية وتشكيلية متميزة. وحاول البحث في هذا المضمار كذلك كشف تفاعل النص الشعري لدى الشاعر مع المعجم الخاص، والكيفية التي تجعل الشاعر حيواً في إطار الصنعة الشعرية حين يفيد من النصوص الأخرى الأسطورية والتاريخية والدينية والأدبية وغيرها لتطوير نصه الشعري، أما في مجال البناء الإيقاعي فيتركز سؤاله الأساس حول إيقاع قصيدة النثر، أو ما يصطلح

عليه بالإيقاع الداخلي بوصفه بديلاً عن البحور الشعرية المعروفة التي تتجاوزها قصيدة النثر، وتستبدل بها شبكة من الإيقاعات الأخرى البديلة، وهنا يكون امتحان كبير للشاعر العربي في مقارنة ذائقة تعودت في مجتمع التلقي على الإيقاع الخارجي، إذ كيف سيكون بوسعه إقناع المتلقي بشعرية قصيدته بلا وزن شعري تقليدي متوارث لأن هذه القصيدة تُكتب بطريقة حرة خالية من الوزن والقافية.

إذ تتركز أهمية البحث الذي قمنا به في دراسة شعرية الشاعر ضمن تجربته النوعية الخاصة على أساس منهجي يأخذ بنظر الاعتبار البناء الشعري اللغوي والإيقاعي والصوري، من دون النظر إلى علاقة ذلك بالخارج الشعري وشخصية الشاعر خارج نصه، وجاء الكشف عن الكيفية التي يوظف فيها الشاعر الداوودي بنية قصيدته من حيث علاقتها بالصورة الشعرية والبناء اللغوي والبناء الإيقاعي، وعن طبيعة البناء الشعري عنده، وكيفية تواصل هذا البناء مع أبنية الأجناس والفنون الأدبية والجمالية الأخرى، ما يكشفه ذلك من تحديث وتطوير.

إن دراستنا لبنية القصيدة في شعر الداوودي سعت إلى تحليل البنية الداخلية التي تتكون منها هذه القصيدة، وقد ركز بحثنا على الجوانب الفني والجمالية التي لها تأثير واضح وكبير في نجاح القصيدة على مستوى التلقي، وقد كشفت الدراسة عن وعي الشاعر بتجربته الشعرية والتجربة الشعرية العربية عموماً، ويمكن القول إن بحثنا وضع اليد على أهم مفاصل تجربة الشاعر واستطاع أن يُنجز دراسة أصيلة كونها أول دراسة أكاديمية في شعر الشاعر.

## ABSTRACT

This research attempts to address the experience of the Iraqi poet (Hakim Nadim Al-Daoudi), entitled "The Structure of the Poem at Hakim Al-Daoudi", in the context of analyzing the most important elements of the poet's poem and its expressive and formative means through the critical treatment which includes finding out the concepts of poetic craft, identifying its nature and tools related to Poem formulation systems , finding out its most important artistic and aesthetic aspects in terms of language, image and rhythm mainly. We can expand in other studies that analyze the breadth of the poem's horizons, the expansion of the element of time and space, the poetic symbols, the availability of a number of contradictions with religion, history and myth, and revealing the poetic conflict element, ensuring the presence of dramatic elements in the space of the poem.

The poet (Al-Daoudi) in the formulation of his poetic model revolves around the ancient Arabic poetic heritage, taking advantage of the modernity of the language and its ability to lead the experiment in a clear and straightforward manner. The rhythm contributes to supporting this language with concepts expanding that free space in the basis of experience. On the cultural level, knowledge of other experiences in the world through translation or the knowledge of poets of foreign languages contributed to nourishing the spirit of the experience and its warmth, as well as in the world of mixing Arab cultures with other cultures and their respective heritage, taking advantage of the issue of impact and impression with other cultures on various levels. The research focused on this issue and followed it by criticism and analysis in a way that revealed the nature of this lexicon of poetry.

Our study also included an analysis of the structure of the poem in (Al-Daoudi) poetry in terms of the nature of poetic construction in his poetic experience, and how this structure continues with the basic elements that form the poem, language, image and rhythm. The answer is thus achieved by analyzing this relationship and revealing how poets employ this relationship, In order to build a different

poetic text with distinct expressive and formal characteristics. The research also sought to uncover the interaction of the poetic text of the poet with the private lexicon, and how to make the poet vital in the framework of poetic craft when he takes advantage of other texts, mythological, historical, religious, literary and others to develop his poetic text. Regarding the area of rhythmic construction, his main question is on the rhythm of the prose poem, or what he calls the internal rhythm as an alternative to the poetic poems known beyond the prose poem, replacing it with a network of alternative rhythms, and this is a great test for the Arab poet in an approach, accustomed to external rhythm in the recipient society, how he will be able to convince the recipient with his poem poetry without traditional poetry inherited measure as this poem is written in a free way void of measure and rhyme.

The importance of the research that we have done in a poetic study is concentrated within its own qualitative experience on a systematic basis that takes into consideration poetic, rhythmic and visual poetic construction, without regard to the relation between poetry and poet's personality outside the text, it was also revealed how the poet (Al-Daoudi) employs the structure of his poem in terms of its relation to poetic imagery, linguistic construction and rhythmic construction, the nature of its poetic structure, and how this construction continues with the structures of the genres and other literary and aesthetic arts, and what this reveals of modernization and development.

Our study to poem structure in (Al-Daoudi) poetry sought to analyze the internal structure of the poem, and focused on artistic and aesthetic aspects that have a clear and significant impact on the success of the poem on the level of reception. The study revealed the poet's awareness of his poetic experience and the experience of Arabic poetry in general, it can be said that our research revealed the most important aspects of the poet's experience and was able to accomplish an authentic study being the first academic study on the poet's poetry.

**MOHSİN WAHEED İBRAHİM**  
**YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**Ağustos 2017**

**HAKÎM NEDÎM ED-DÂVÛDÎ’NİN ŞİİRLERİNDE**

**KASIDE YAPISI**

**(Yüksek Lisans)**

**ÖZET**

Bu Çalışma, Iraklı şair Hakîm Nedîm ed-Dâvûdî’nin şiirdeki sanatsal tecrübe ve yeteneklerini ele almaktadır. Bu amaçla kasidelerinde öne çıkan unsurları, ifade araçları ve sanatsal yapısını tahlil eder. Şiir kavramları; ritim, şekil ve dil açısından en önemli sanatsal ve estetik yönleri üzerinde durarak eleştirel bir bakışla ele alır. Şiirin nazım biçimine mahsus araçları ve şiirin doğasını da tanıtır.

Şiirlerinin atmosferinde ki dramatik unsurlar, uyumsuzluklar; din, tarih ve mitolojiyle ilgili metinler, şiirsel şifreler; zaman, mekân ve kaside ufkunun genişliği gibi konular başka araştırmalarda detaylandırılabilir.

Şair ed-Dâvûdî, şiirlerini oluştururken; klasik Arap şiiri geleneğine bağlı kalmakla beraber amacını daha açık ve net bir şekilde ifade etmek için modern dil ve sahip olduğu güçten de yararlanır. Ayrıca şiirdeki ritim de özgür atmosferi genişleten ifadelerle bu dili desteklemektedir. Bazı yabancı dilleri öğrenmesi veya tercüme aracılığıyla dünyadaki diğer şairlerin tecrübelerine vakıf olması da şairimizin tecrübe ruhunun gıdasına ve Arap kültürünü diğer kültürlerle mezcetmesine katkı sağlayarak kültürel düzeyde gelişimine vesile olmuştur. Bu mesele üzerinde yoğunlaşıp daha sonra ed-Dâvûdî’nin şiirlerindeki yapıyı tahlil eden araştırmamız şiirsel yapının doğasını ve bu yapının şiirin temel unsurlarla ilişkisini de ele alır. Bu temel unsurla ise; dil, şekil ve ritimdir. Bu ilişkiyi tahlil ederken değişik şekil ve ifade nitelikleriyle öne çıkan farklı şiirleri inşa etmek için şairlerin bu ilişkiyi nasıl kullandıkları da ortaya çıkar.

Şiirini zenginleştirmek için mitolojik, tarihi, dini, edebi vb. metinlerden yararlanırken şairi canlı tutan durumu ve şiir metninin özel sözlükle olan etkileşimi de

araştırmamızda ele alınan konulardandır. Ritmik yapısı konusunda ise araştırmamız, meşhur şiir kalıplarını farklı alternatif ritim ağırlarıyla değiştiren ve içsel ritmik denilen nesir kasidesinin ritmi üzerinde yoğunlaşmıştır. Elbette dışsal ritmik denilen şiir vezinlerinden oluşan ritimden zevk almaya alışmış dinleyici bir toplumda içsel ritmikle aynı zevki vermeye çalıştığı için şaire önemli bir görev düşmektedir. Zira dinleyiciyi, kasidesinin klasik şiir vezinleri olmayan şiirsel bir kaside olduğuna ikna etmesi gerekir. Çünkü bu kasideler, vezin ve kafiyesiz olarak tamamen serbest bir şekilde yazılır. Nitekim araştırmamız da şiirin şairin şahsı ve diğer dış unsurlarla olan ilişkisini göz ardı ederek sadece dilsel, ritmik ve şekilsel yapısını dikkate alıp metodolojik bir yapı üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu konuların ele alınışları esnasında şairin kaside yapısını; ritmik yapı, dilsel yapı ve şiirsel şekille olan ilişkisi açısından nasıl kullandığı, ona göre şiirsel yapının doğası ve bu yapının diğer edebi ve estetik türlerle nasıl ilişki kurduğu da ortaya çıkar.

ed-Dâvûdî'nin şiirinde kaside yapısını ele alan bu çalışmamız, kasideyi oluşturan içsel yapıyı tahlil etmeyi amaçlamıştır. Dinleyici düzeyinde başarılı olmasında büyük etkisi olan estetik ve sanatsal yönler üzerine yoğunlaşmıştır. Araştırmamız genel olarak Arap şiirsel yeteneği özel olarak da ed-Davûdî'nin şiirsel yeteneğini ortaya çıkarmış ve şairin şiirleriyle ilgili ilk orijinal akademik çalışma olup şairle ilgili en önemli noktalara parmak basmıştır.

|                   |                                                           |
|-------------------|-----------------------------------------------------------|
| Anahtar Kelimeler | ed-Dâvûdî, Yapı, Kaside, Şiir, Ritim, İçsel Ritim, Şekil. |
| Sayfa Adedi       |                                                           |
| Tez Danışmanı:    | Prof. Dr. M. Şirin ÇIKAR                                  |

## İÇİNDEKİLER

### İÇİNDEKİLER

#### ÖNSÖZ

#### KISALTMALAR

#### GİRİŞ

#### 1.KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE TARİHSEL ARKAPLAN

#### 2. KASİDENİN DİLSEL YAPISI

##### 2.1. Kasidedeki Sözcükler

##### 2.1.1. Doğa kavramları

##### 2.1.2. Zaman kavramları

##### 2.1.3. Kişilik Kavramları

##### 2.1.4. Mekân kavramları

##### 2.2. Dilsel Üslup Olguları

##### 2.2.1. Tekrar

##### 2.2.2. Soru

#### 3. KASİDENİN ŞEKİLSEL YAPISI

##### 3.1. Müfred Şekil

##### 3.2. Mürekkebi Şekil

##### 3.3. Kaside-Şekil

#### 4. KASİDENİN RİTMİK YAPISI

##### 4.1. İçsel Ritmik

##### 4.2. İçsel Kafiye

#### SONUÇ VE ÖNERİLER

#### KAYNAKLAR

#### EKLER

#### ÖZGEÇMİŞ

#### ÖZET: TÜRKÇE VE İNGİLİZCE

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Mohsin Vahed İBRAHİM'in "**Hakim Nedim Davudî'nin Şiirlerinde Kaside Yapısı**" adlı bu çalışma jürimiz tarafından TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI/ARAP DİLİ VE BELAĞATI BİLİM DALI'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

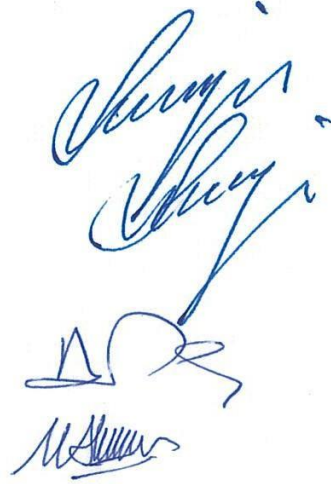
İmza

Başkan: Prof. Dr. Mehmet Şirin ÇIKAR

Üye (Danışman): Prof. Dr. Mehmet Şirin ÇIKAR

Üye : Yrd. Doç. Dr. Abdulhadi TİMURTAŞ

Üye : Yrd. Doç. Dr. Mehmet Selim AYDAY



ONAY: Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.../.../2017

Doç. Dr. Bekir KOÇLAR



**T.C.**  
**YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**  
**ARAP DİLİ VE BELAĞATI BİLİM DALI**

**HAKÎM NEDÎM ED-DÂVÛDÎ'NİN ŞİİRLERİNDE**  
**KASIDE YAPISI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HAZIRLAYAN**  
**MOHSİN WAHEED İBRAHİM**

**VAN- 2017**



**T.C.**  
**YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**  
**ARAP DİLİ VE BELAĞATI BİLİM DALI**

**HAKÎM NEDÎM ED-DÂVÛDÎ’NİN ŞİİRLERİNDE**  
**KASIDE YAPISI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HAZIRLAYAN**

**MOHSİN WAHEED İBRAHİM**

**DANIŞMAN**

**Prof. Dr. Mehmet Şirin ÇIKAR - Dr. Muhammed Sabır UBEYD**

**VAN- 2017**