ظاهرة التكرار في شعر حكيم نديم الداوودي

(PP 223 - 240)

ID No.1736

https://doi.org/10.21271/zjhs.22.4.13

نوزاد شكر اسماعيل

جامعة صلاح الدين/ كلية اللغات- قسم اللغة العربية

عبدالله ابراهيم فقي صالح

جامعة جرمو/ كلية التربية- قسم اللغة العربية

abdullah.ebrahim@charmouniversity.org

الاستلام: 2017/12/03

القـــبول: 2018/03/25

النشـــر: 2018/09/10

ملخص

يدرس هذا البحث ظاهرة التكرار في قصائد حكيم نديم الداوودي، وهي محاولة للتعرف على طبيعة استعمالاته لها وكيفية بنائها وتوظيفها أسلوبياً حتى باتت ملمحاً جمالياً ودلالياً تصب في خدمة النص الشعري من خلال السياقات اللغوية التي وردت فيها بغية إنتاج دلالات عميقة يتحتم الوصول إليها عبر أبنيتها السطحية، وقد حاول البحث أن يظهر دور أنماط التكرار في تجربة الشاعر النفسية والشعورية فضلاً عن دوره في العمل على تنامي القصيدة وتلاحم أجزائها و تعزيزها بالدفق الايقاعي. فالبحث يقوم بدراسة هذه التقنية من خلال اختيار نماذج شعرية ضمن دواوينه الأربعة وتحليلها على أساس المنهج الوصفي – التحليلي القائم على مقدمة ومدخل وخمسة مباحث مقسمة على التكرار التراكمي، والتكرار الاستهلالي، والتكرار الختامي، وتكرار اللازمة، والتكرار الدائري، مقفاة بخاتمة لأهم ما توصّلنا إليه من استنتاجات.

المقدمة

لحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد بن عبدالله ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين، أمّا بعد: تُعد ظاهرة التكرار من أهم الظواهر الأسلوبية التي يلجأ إليها الشاعر المعاصر عند بناء نصّه الشعري لما لها من دور في الكشف عن الأبعاد الدلالية والنفسية والايقاعية والجمالية التي تهتم بها الذات الشاعرة راغباً في إيصالها إلى المتلقي فيعمل بوساطتها على منح نصوصه خصوبة وتلاحماً وتماسكاً فنياً و دلالياً، وينطلق من خلالها على استثمار طاقاته اللغوية وتسخير إمكاناته التعبيرية بغية أداء وظيفته الشعرية ومن ثم انجاحها لتصب في خدمة العمل الأدبي ومكنوناته التي تعكس تجربة الشاعر لما فيها من أسرار وخفايا قابعة خلف أبنيته اللغوية المستعملة.

وقد كان الشاعر العراقي المغترب حكيم نديم الداوودي واحداً من الشعراء المحدثين الذي أدرك أهمية الدور الفنّي لهذه التقنية فوظّفها في نتاجه الشعري لنقل رؤاه وأفكاره وأحاسيسه إلى المتلقي، وهو ما دفعنا إلى دراستها في دواوينه الشعرية الأربعة. وبالرغم من توجّه أنظار النقّاد والباحثين مؤخّراً إلى منجز الداوودي الشعري الثرّ بشكل عام، حيث تناولوا جوانب من تجربته الشعرية، منها دراسة محمد صابر عبيد الموسومة بـ" التركيز اللشعري وآفاق التشكيل: قراءة في قصائد زمن الجوى لحكيم الداوودي"، فضلاً عن دراسة أخرى لنضال قاسم بعنوان" الرؤية الإبداعية في ديوان زمن الجوى للشاعر حكيم الداوودي: قراءة في المضامين والأشكال والأبنية"، إلاّ أنّنا لم نعثر على دراسة تناولت تقنية التكرار في منجزه الشعري بشكل خاص، لذا تُعد هذه الدراسة الأولى من نوعها، وهي محاولة لفهم شعر الداوودي وبيان طبيعة توظيفه لهذه التقنية، لذلك تكمن أهميتها في تسليط الضوء على زاوية غير مضاءة من شعره لإستكناه معطيات نصوصه جمالياً واستقرائها دلالياً استناداً إلى تقنية التكرار بأنماطها المختلفة.

وتأسيساً على ذلك إقتضت طبيعة البحث أن يأتي في خمسة مباحث مسبوقة بمدخل ومقفاة بخاتمة بأبرز النتائج التي توصل إليها، فتناول المدخل التعريف بمفهوم التكرار وأهميته في بناء النص الشعري بما يضفي عليه من دلالات تعبيرية وجماليات فنية، أما المبحث الأول فتناول التكرار التراكمي، في حين وقف المبحث الثاني على دراسة التكرارالاستهلالي، وخصص المبحث الثالث للحديث عن التكرار الختامي، أعقبه تكرار اللازمة في المبحث الرابع، مختتماً إيّاه بالتكرار الدائري.

أمّا المنهج المتبع في الدراسة، فقد احتضنه المنهج الوصفي التحليلي هادفاً من ورائه على إلقاء الضوء على دور التكرار في صياغة النص الشعري وإنتاجه، ولم يأت الباحثان على ذكر شواهد التكرار كافة، بل وقع الاهتمام على إيراد جملة من النماذج المختارة التي يعتقد الباحثان أنّها قادرة على بيان طبيعة هذه التقنية و كيفية توظيفها. وقد أفاد البحث من مصادر متنوعة كانت دواوين الشاعر في مقدمتها، فضلاً عن الكتب النقدية والبلاغية التي ثبتناها في نهاية البحث.

ولعل من أبرز الصعوبات التي واجهت الباحثيْن هي كثرة الشواهد الشعرية لكل نمط من أنماط التكرار والتحيّر في إختيار أنسبها ايقاعاً وتركيباً ودلالة مع مقتضى النمط ومضمونه، ولكن بفضل الله تعالى تم تذليل ذلك، والله ولي التوفيق.

المدخل

يُعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي يلجأ إليها الأديب، فهو دابّته التي يمتطيها ليعبرّ من خلاله عن مكامن نفسه متقصّداً به توجيه ذهن المتلقي ولفت إنتباهه إلى المادّة المكررة بغية فهم دلالات النص الخفية وما يعتريه من غموض، إذ لا يمكن تجاوزه أو التغاضي عنه أو إغفاله، لأن عمله لايكمن في ترديد اللفظة وإجتراره في السياق الشعري فحسب، بل فيما تتركه هذه اللفظة من أثر إنفعالي بالغ في نفس المتلقي، ومن هذا المنطلق تحمل تقنية التكرار في ثناياها دلالات نفسية وإنفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري الذي ترد فيه، وليست مجرد عملية جمع" فهي وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي أو هي تجري لملء البيت والبلوغ به إلى منتهاه"(الطرابلسي، 1981، ص62)، وهي إلى جانب كشفها عن إهتمامات الشاعر لكلماته وعباراته المكررة، تصب في خدمة الناقد أيضاً ليدلّه على المعاني والدلالات الغامضة والخفية، وبذلك تُعد إحدى أهم الوسائل التي تسعف الناقد للوصول إلى مغزى الشاعر، أو يكون بمثابة النافذة التي يلج من خلالها إلى لا شعور الأديب للإطلاع على ملامح تجربته الشعورية.

فالتكرار" يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطّلع عليها. أو إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما"(الملائكة، 2007، ص276 -277)، ويتضح من ذلك، أن التكرار يؤدي وظائف مختلفة، وأن الشاعر لا يكرر الفاظه أو عباراته إعتباطاً دون مغزى، وإنّما يقوم بفعل التكرار خدمة لغرض ما يريد التنبيه إليه، إذ يجعل المتلقي يعيش نفس الأجواء التي يعيشها الشاعر ويتفكّر في ماهيّة المادّة المكررة التي تُحدث في النص" إيقاعات موسيقية تجعل القارىء والمستمع يعيشان الحدث الشعري المكرر، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية إذا كان يضفي على بعض هذه التكرارات مشاعره الخاصّة، أو وسيلة للتخفيف من حدة الصراع الذي يعيشه أو حدة الإرهاصات التي واجهها في حياته سواء ما تعلق بمحيطه الأُسري أو محيطه الخارجي"(المنصور، 2000، ص 1307) بما يتلاءم وينسجم

مع جو القصيدة بغية تشكيل البنية الدلالية لها من خلال إستثمار النظم الايقاعية المختلفة والمرتبطة بقدرات الشعراء على الإبتكار والتجديد في توظيف التقنيات الشعرية وتناسبها مع طبيعة تجاربهم الشعرية.

وقد مثّل التكرار إحدى التقنيات التي شكّلت الايقاع الداخلي في شعر الداوودي، فهو يكرر الأصوات والحروف والكلمات والإشارات والعلامات التي تثير إهتماماً عنده ويرغب في نقلها إلى المتلقي لتداركها وكشف مدلولاتها التي تعكس تجربته الشعرية الثرّة، ممّا يحرك فيه ميزة التفكّر والتأويل لتلك الهندسة التكرارية المتعددة الأنماط التي تبعث على الإرتياح النفسي للمتلقي، والداوودي لا يقوم بفعل التكرار بصورة عشوائية دونما قصد أو إرتباط وإتصال بالصوت ودلالته، أو علاقة الألفاظ ودلالاتها، بل يشكّل التكرار عنصراً فاعلاً ونسيجياً في تكوين العلاقات الصوتية واللفظية والدلالية في نصّه، ويتجلى التكرار في شعره من خلال أنماط ومستويات مختلفة سنعمد إلى دراستها بما تتيح لنا دواوينه الشعرية.

المبحث الأول/ التكرار التراكمي

يتحدد هذا النوع من التكرار في الشعر العربي الحديث من خلال طغيان الواقع اللغوي بمكتوبه وملفوظه حيث تتجمع وتتراكم في النص الكتابي أو الملفوظ الشفوي مجموعة من الحروف و الكلمات و الجمل و العبارات التي تؤلف بكلّيتها نصّاً مشفوعاً بأفكار ودلالات تعبيرية وإيقاعات موسيقية، إذ يلجأ الشاعر إلى تكرار بعضها بشكل غير منظـّم، وغير خاضع لقانون معيّن، فحضوره يكون حضوراً" عشوائيا دون ضوابط أو فواصل محددة داخل النص الشعري"(شرتح، 2010، ص 338)، فيتولّد بفعل تعددية هذه المتراكمات اللغوية في ثنايا النص الشعري إيقاعاً متنوعاً و متذبذباً، وقيل "هو التكرار الذي يشير إلى الزيادة أو كثافة الإضافة المؤدية إلى دلالة تجسد نوعاً من التضخم المنظم على شكل ثنيات مرتبة" (الطائي، 2000، ص 11) ، وإن هذا

التكرار لا يأتي عبثاً، بل يكون حاملاً لقصدية يهدف الشاعر من خلاله إلى تحقيق غايات ووظائف دلالية وايقاعية يريد أن ينبّه إليها، والداوودي يُظهر إستخدامه لهذا المستوى في كثير من قصائده، كما في قصيدة (الطريق) التي يقول فيها:

حرْثٌ
غرْسٌ
غرْثٌ
وريحانٌ
يعبرني
وأعبرُ ذا الزمن
.....
شطٌ لا مرئي
يَصدُحُ من تحتنا
فأين
تمضي بنا خطانا
مَن يعرفْ؟
سأمنحه
قبضة نعناع طريّة
أمنحه رجفة جفني
بل
أتركه يلمسُ
رفيف دمي (الداوودي،2013، ص46)

إنقسم النص على مقطعين، توزّع أوّلهما على ستة أسطر شعرية، في حين إكتمل الثاني بإيراد أحد عشر سطراً متفاوتاً في الطول والقصر، وممّا نلحظه في المتن الشعري هو تكرار صوت الراء إثنتا عشرة مرّة توزّع على المقطعين، بحيث نجد له حضوراً دائماً وإمتداداً عددياً متساوياً في كلا المقطعين على النحو التالي:

المقطع الاول						
السطر الشعري	1	2	3	4	5	6
تكرار حرف الراء	1	1	1	1	1	1
المجموع: 6						

المقطع الثاني										
السطر الشعري	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
تكرار حرف الراء	1	-	-	-	1	-	1	1	-	1	1
المجموع : 6											

فالتكرار الصوتي المتوالي تحقق في كافة الأسطر الشعرية ضمن المقطع الأول، في حين نجد تناظراً وتوالياً في تكراره ضمن المقطع الثاني، حيث تحقق التوازي الصوتي المتناظر في السطرين الأول والخامس الذي يقبع تحته هوية الذات الفاعلة المبهمة والمتلازمة مع غيبية الشط، فالمعرفة بجهة الاستقرار مقرونة بمعرفة هوية ذلك الكائن المبهم الذي هو مفتاح الخروج لعالم تتمنّاه الذات الشاعرة. وقد تحقق التوازي المتوالي بين الأسطر السابع والثامن والعاشر والحادي عشر، إذ نجد أن حرف الراء المجهور الصامت الذي يجمع بين الشِدّة والرخاوة والذي حدده علماء اللغة بأنه صوت يحدث "نتيجة طرْقات متكررة من طرف اللسان على اللثّة، حيث يصدر الوتران الصوتيان عند نطقها نغمة موسيقية"(السعران، د.ت، ص 171) قد حقّق بجهوريته صدىً قوياً ووقعاً موسيقياً زائداً عمل على ربط أجزاء القصيدة مع بعضها، وبالتالي فرض سيادته على مجمل النص.

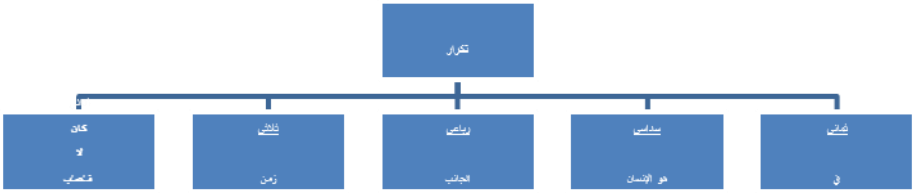
ونلاحظ أن صوت الراء يرتبط بعدة أصوات متقاربة ومتباعدة له في المخرج، فمرّة يتعلق بالأصوات المجهورة (ج ، ذ ، ي ، ن) وتارة بالأصوات المهموسة (هـ ، ف ، س ، ث ، ك)، إذ كان تعلقه في المقطع الأول متماسكاً و متوازياً ومتساوياً بين عدد المجهور (ي ، ن ، ذ)و المهموس (ث ، ث ، س) من الأصوات، لذلك ولّد نغمة موسيقية تجاوبت طولاً وقصراً، وتآلفت سكوناً وحركة مع مضمون النص الحامل لدلالة الكدِّ والتعبِ المفضيان إلى الراحة، و الضياع و التشتت المفضيان إلى الإستسلام الروحي والجسدي (أترْكهُ يلمسُ رفيف دمي) في المقطع الثاني، فالإرتباطات الصوتية في هذا المقطع جاءت على هيئات مختلفة عمّا سبقتها، حيث تحققت عبر تعاقب صوتان مهموسان (هـ ، ف) تلاهما مجهوران (ي ، ج) ثم أردفهما بصوتين مهموسين (ك، ف) على التوالي، وإن وجود تنوين الضم وتكراره متتالياً أظهر الإنسجام الصوتي بين حركات الألفاظ (حرثٌ – غرسٌ – غرثٌ- ريحانٌ) ممّا خلق موسيقى تناسبت مع معانيها المتماثلة.

ونستشف من ذلك أن الداوودي وفق في إستخدامه صوت الراء الدال على الشدّة والرخاوة حيث تطابق مضمونه ترتيباً مع دلالة المتن الشعري في كلا المقطعين، إذ تناسبت مع (الكدّ – التعب – الضياع – التشتت/ الشدّة) ومع (الراحة – الإستسلام/ الرخاوة).

ومن الصوامت التي ترددت في هذا النص صوت النون الأغن المجهور، حيث شكّل بتكراره العددي المساوي لصوت الراء نغمة متوازية ومعبِّرة على إمتداد النص، فتكرر ثلاث مرّات في المقطع الأول، وتسع مرّات ضمن الأسطر (2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8) في المقطع الثاني حيث تلاشى في السطر الأول والثلاثة أسطر الشعرية الأخيرة من أجل أن يكتسب النص دلالته كي يتناسب مع ما يؤول إليه مصير الشاعر. وعلى الرغم من قدرة الداوودي على الجمع بين حروف الهمس والجهر في النص، فإنه فضّل الإكثار من ترديد حروف اللين (ي ر م ل و ن) التي تحدث أثراً نفسياً لدى القارىء، ويلاحظ هذا النوع من التكرار في قصيدة (زمن العدم) إذ يقول:

زمن الفاجعة
لا يتسع للمرح كما كان
الجانب الخاسر في رهان الحروب الطويلة
كان الحطب هو الإنسان
الجانب الميّت في لحظة النزوح هو الإنسان
الجانب المقطوع
والجانب المفضي للنحر
من أجل بقاء النصب هو الإنسان
في ضباب نظرية كل شيء من أجل النصب
فيأتي الفرد متعجرفاً
أحلامنا الوردية بالحرية تتلاشى
فيسحق برمش العين بلا قلب هو الإنسان
يباع ويرهن في سوق التدجين
وينتحر في المنافي هو الإنسان..
هو حلم الأمير في قلعته الحصينة كالقش
وليلة سطو رغيف العوام
وفي نفاق الإعلام
المتهم الأول
والبريء والمنسي
بآخر الركب هو الإنسان
وما أقبح الصمت على المذابح
في زمن أزمة الضمير وتلميع قباحة السلطان ...(الداوودي، 2003، ص 14 – 15).

تتكرر في هذه القصيدة مجموعة من الحروف والكلمات والجمل التي جاءت بشكل عشوائي متراكم و بنسبٍ متباينة، وهو مايمكن توضيحه في المخطط الإحصائي الذي يكشف نسبة هذه التكرارات وأثرها الدلالي والايقاعي:



يكشف المخطط التوضيحي عن مجموعة من المتراكمات الدلالية التي تحيل على ما يختلج نفسية الشاعر من مشاعر النقمة والتأسف على ما يؤول إليه مصير الإنسان الشرقي، ذلك الذي يُتخذ وسيلة لتحقيق مطامح الآخر/ السلطان ويفعل به ما يشاء في سبيل مقولة البقاء للأقوى.

إنّ التكرار الذي إحتل أكبر حيّز من مساحة القصيدة هو حرف الجر (في) الذي تكرّر ثماني مرّات، و الجملة الإسمية (هو الإنسان) التي تكرّرت ست مرّات متوزعة على فضاء النص الشعري من بدايته حتى خاتمته، وقد فرضت تلك الجملة نسقاً ايقاعيا متزناً ومتناسقاً في نهايات الأسطر الشعرية، وأصبحت محور الارتكاز الايقاعي والدلالي الذي يدور في فلكها بقية النظم الايقاعية الناشئة والمتولّدة عن التكرارات الأخرى، وشكّلت بتراكميتها نسقاً دلالياً يحيل على إخماد شعلة الوجود الإنساني قورباناً للذات الحاكمة المتسلطة بمرتزقتها الذين يلاحقونه في كل الأمكنة (في سوق التدجين/ في المنافي)، وفي كلّ الأزمنة (في لحظة النزوح/ في زمن أزمة الضمير)، وفي كلّ مراهناتها الباطلة (في رهان الحروب/ في ضباب نظرية كل شيء/ في نفاق الإعلام) لتجعل من الإنسان رماداً وتفضي به إلى المهلكة والفناء الحتمي، وبذلك يتحقق حُلُم الأمير القابع في قلعته الحصينة، وممّا نلحظه في السياق العام للقصيدة، أن التراكم التكراري جاء لـ" يعمل ايقاعيا ودلالياً ضمن مناخ واحد، وبأداء متناسق يفضي إلى نتائج موحدة"(عبيد،2001، ص 217).

يلجأ الداوودي إلى هذا النوع من التكرار نتيجة تراكماته النفسية المتأثرة بالواقع المعيشي السيء، فيجد فيه مستخلصاً ومتنفساً يطرح من خلاله بطريقة لا شعورية إفرازاته الداخلية التي تأخذ القارىء إلى نفس الجو الشعري المصاحب لقائله، يقول في قصيدة (مواكب الرفض):

بين صدى التأريخ ونكبة السنين
يرن صوت هذا المغوار
عبر فضاء الأمواج بالرفض
وطفل يمشي فرحاً
لسوح النصر
بإكليل الشهادة
بقلب من الحجر
بدمٍ من الحجر
فيطوي غضباً
سبات ذل الخطوات
النوم أرقٌ
والذل وثنٌ
والحزن حزن الأجداد
فطوت حمم الحجارة

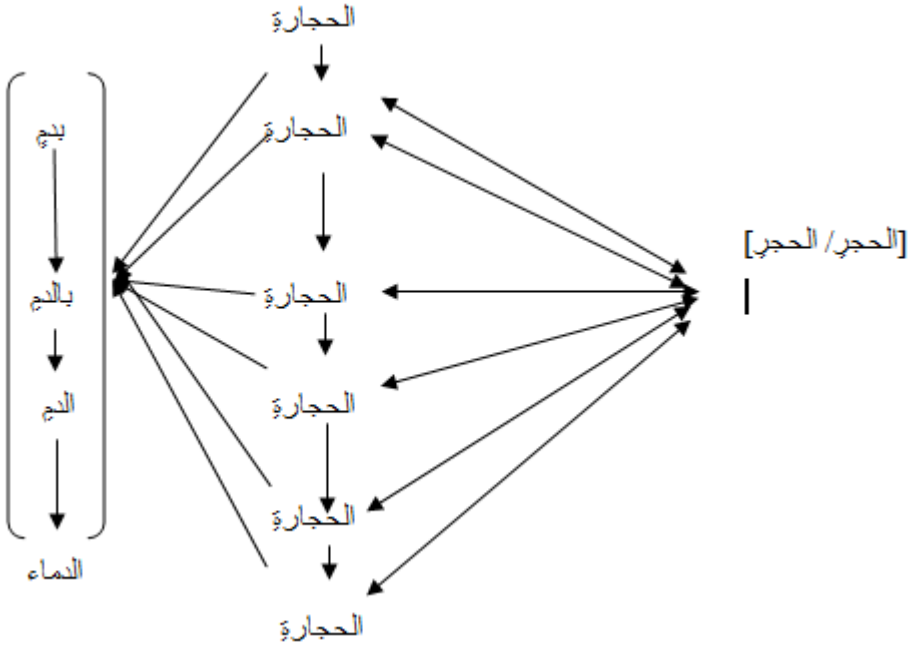
صفحة المهانة (الداوودي، 2000، ص 64 – 69)

تسيطر على البناء العام للقصيدة مجموعة من التكرارات بنسب مختلفة، إذ تشكّل الجمل الندائية ومفردة (الحجارة) النسبة الأكبر منها، فالجملة الندائية التي تتقوقع في وسط ونهاية القصيدة تتكرر عشر مرّات، أمّا لفظة الحجارة فإنها تتكرر ست مرّات منقسمة على بداية ووسط التشكيل الكلّي للقصيدة، كما يتجلى من خلال الجدول الآتي:

تكرار عشري	تكرار سداسي	تكرار رباعي	تكرار ثلاثي	تكرار ثنائي
يا أطفال	حمم الحجارة	سلام الرفض عليكم سلام النصر ـ عليكم سلاماً من الجرح سلام الله عليكم	عرس القدس لفجر القدس إلى القدس	حجر حجر
يا أنشودة	جيل الحجارة	بدم سرايا الدم عبق الدم سيل الدماء		صدى التأريخ غدر التأريخ
يا مواكب	الجبال والحجارة			الحزن حزن
يا براكين	أطفال الحجارة			لم نكن لم نجهل
يا فرسان	القذائف والحجارة			
يا إطلالة	طلقة حجارة			
يا أنشودة				
يا بيارق				
يا مشاعل				
يا رب				

إن النداء الذي يشكّل الحيّز الأكبر من القصيدة يتوزع على مستويات مختلفة ذات علاقات وطيدة مع بعضها، فالجملة الندائية الاستهلالية (يا أطفال) تتناغم دلالياً مع جملتي (يا أنشودة / يا إطلالة) كونهما تنتميان إلى عالم الأطفال، تعمل كذلك على سحب التكرارات الندائية البعدية المتراكمة الموجّهة إلى (مواكب/ براكين/ فرسان/ بيارق/ مشاعل) لتصب جميعاً في دائرة الإستجماع و القوة والغضب للوقوف بوجه المستبِد، فهي نداءات تستبطن في ثناياها معاني التصدي والإنتفاضة والثورة وكسر حاجز الصمت والجمود، إذ تهدف وتدفع إلى إيقاظ الحس الثوري الذي يتبعه النصر المحقق بفضل جملة الدعاء الختامية (يا رب)، وعليه تكون العلاقة بين الإستهلال والختام الندائي (الأطفال/ رب) علاقة وشائجية يكتنفها عامل الطلب والقبول أو (البراءة/ الإستجابة).

ينطوي التكرار التراكمي لمفردات (الحجر / الحجارة / دم) على علاقة دلالية بينهم، إذ تحيل المفردة الأولى والثانية إلى إنتاج وتحقيق المفردة الثالثة بما يتناسب مع المضمون الواقعي، فالحجر والحجارة تُعد إحدى مسببات سيلان الدم، لذلك عمد الداوودي إلى الربط بينهم تحقيقاً لهدفه ورغبته العارمة في التحدي والمواجهة للخلاص من الظلم والجور وإستبدادية السلطة الملطّخة أيديها بدم الأبرياء. أمّا على المستوى الايقاعي فإنها أنتجت تشكيلاً هندسياً قائماً على قدر من الإتساق والمواءمة كما يتجلى من خلال الترسيمة:



تمثّل الترسيمة مخططاً شعرياً للسياق التكراري لمفردات (حجر / الحجارة / دم) وحركتها الايقاعية في متن القصيدة، فالتراكم التكراري الثنائي المتتالي (الحجر) والرباعي المتفاوت (دم) والسداسي المتباعد (الحجارة) جاءت على تركيبة نحوية واحدة تمثّلت بحركة الكسر، وطبقاً لتلك الحركة الإنسيابية، فإنها ولّدت إيقاعاً حركياً منحت النص الشعري درجة من السمو الموسيقي المتوزع على أركان القصيدة من بدايتها حتى نهايتها.

وفي الوقت الذي تسيطر فيه التكرارات التراكمية على مساحة واسعة من النص، نجد تناغماً ايقاعيا تقفوياً يبعث راحة قرائية بفضل الموسيقى الناشئة التي تنتجها تناسق وتلاؤم المفردات الخماسية (الحجارة – البِشارة – الشرارة – المنارة – الخسارة) و الرباعية(الدعاء – العراء – الدماء) على المستويات التركيبية النحوية و الصياغة اللغوية والعددية.

إن القصيدة من بدايتها حتى ختامها تبوح برؤى الشاعر السلمية، وعقيدته الرافضة لكل مظاهر الظلم والقهر والقتل والحرب والدمار والإنحطاط الإنساني، وهي تكشف عن مدى تأثره وإحباطه النفسي نتيجة المآسي والنكبات التي حلّت وتُحل بالإنسان الشرقي، فيتأسّف لما يصيب القدس، ويكشف عن حيرته وقلقه من المصير المجهول الذي يفضي إليه، لذلك يستغيث الموت ويستدعيه ويستسلم لتداعياته وعذاباته اليائسة بـ(خذني)، ولكن ليس أخذاً نهائياً نحو الفناء، بل يستنجده لتحويله إلى طلقة أو حجارة يعصف بها قلب العدو، أو غيثاً ينقذ به ظمأ العطشى تحقيقاً لرغبته وتخليصاً من شرور الإنسانية وحقن الدماء.

المبحث الثاني/ التكرار الاستهلالي

وهي التقنية الناشئة من تكرار" يبدأ بنفس الصيغة، ويتخذ نفس البناء النحوي في غالب الأحيان"(بن الشيخ، 1996، ص195) ، أي إيراد المادة المكررة عدة مرات بصيغ متشابهة و ربّما مختلفة، إذ ترتكز على تكرار حرف أو كلمة واحدة أو عبارة في بداية كل سطر شعري، وتكمن وظيفته في التأكيد أو تنبيه المتلقي وإثارة مشاعره لمشاركة الشاعر إحساسه و موقفه التجريبي والنفسي الذي أفرزه، فهذا النمط يُسهم في إبراز تجربة الشاعر ومثيراته النفسية سواء أكانت مثيرات إيجابية كالفرح والسعادة أم سلبية كالحزن والهم ، فضلاً عن توفيره دفق غنائي يعمل على جذب القارىء وشدّ إنتباهه من خلال النبرة المولِّدة لحركات النص الايقاعية.

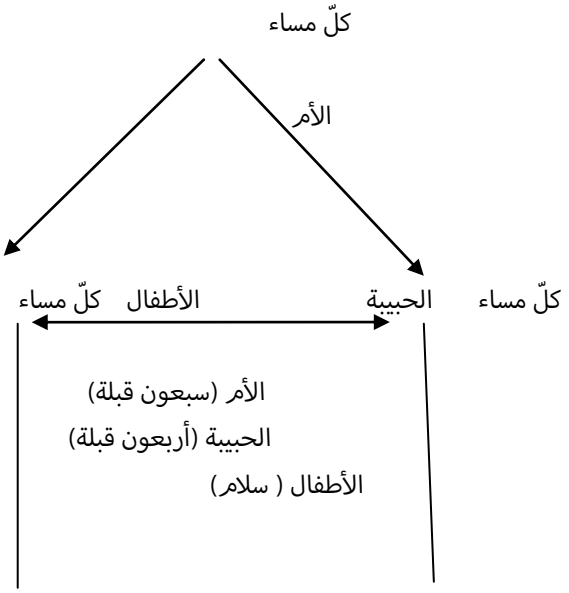
ويكشف هذا النمط من التكرار عن" فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية مُتّسقة، إذ إن كل تكرار من هذا النوع قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع، وهذا التتابع الشكلي يعينُ في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفُّزاً لسماع الشاعر والإنتباه إليه"(ربابعة، 1988، ص 15) ، وقد كرّس الداوودي هذا النمط ووظّفه في قصيدته (ذاكرة المساء) إذ كرّر الجملة (كلّ مساء) ثلاث مرّات لبلورة موقفه الوجداني تجاه أسرته وأهل بيته، إذ يقول:

كلّ مساء لكِ منّي يا أمي الحنونة
سبعون وردة حمراء
أهديها من واحة قلبي الخضراء

كلّ مساء يا حبيبتي العذبة،
لكِ أربعون قبلة دافئة من شفتاي
بطعم فاكهة الشتاء !
كلّ مساء يا طفلي الباسم
ويا طفلتي المدلّلة لكما سلامي
فأنتما شمعتان متقدتان
في القلب لا تخمدان... (الداوودي، 2003، ص 60 – 61)

تتمحور القصيدة حول صورة أساسية هي صورة الإستذكار والشوق والألفة للأسرة من خلال بنية قائمة على المحبّة والهيام فيهم، فالشاعر أورد تكرار الجملة (كلّ مساء) ثلاث مرّات، وكان تركيزه على زمنية إنتهائية تجاوزت ضوضائية النهار بإتجاه سكونية المساء التي تبعث الهدوء والسكينة. لقد عمد الداوودي إلى الإستفادة من التكرار في تعزيز إيقاع القصيدة، فالتكرار نتج عن تساوق نصّي متوازن بين الأسطر الشعرية، إذ ورد الإستهلال المتكرر بين كل سطرين شعريين بمسافات متساوية وبصورة متزّنة ممّا أضفى على النص نغمة موسيقية فعّالة ولّدت ترابطاً وإنسجاماً وتلاؤماً بين مكونات القصيدة.

إن التكرار الثلاثي للجملة (كلّ مساء) يسيطر على أركان القصيدة ليشكّل مظلّة رياضياتية قائمة على ثلاثة أضلع هيمنت على الجو العام للقصيدة واحتوتها، ويمكن ملاحظته من خلال الترسيمة التالية:



ويتجلى من خلال ذلك أنّ الشاعر حقّق توازناً وتوافقاً وإنسجاماً تامّين بين الايقاع الصوتي للموسيقى الناشئة عن تكرار الجملة المحورية (كلّ مساء) ، وبين توزيع ذلك التكرار على أعمدة المظلّة الشعرية بصرياً حيث تآلفت جميع أضلاعها لإنتاج إيقاع شعري متناسق.

أمّا بخصوص الوظيفة الدلالية للتكرار، نلحظ أن المساء يشكّل الدافع والحافز الذي يحفّز الداوودي على الهيجان والانفعال العاطفي والوجداني اليومي المستمر تجاه أهل بيته، فالمساء بما له من سمة الهدوء والاسترخاء هو المرتكز المعقود عليه آماله وأمنياته، ويشكّل زمنية نفسية لا منتهية تشحن القارىء بقوة العلاقة الإجتماعية والروحية بين مكونات تلك الأسرة. ومن هنا، أصبح المساء المقرون بالسكينة، الرافد الروحي الذي يستلهم منه الشاعر نبض حياته ويخوض غمار لحظاته.

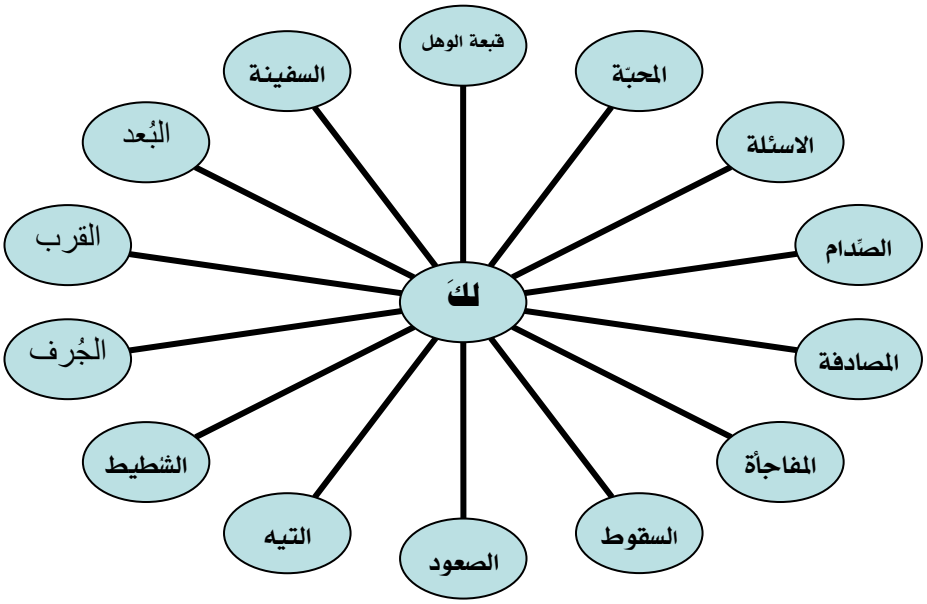
إن للذات الشاعرة حضور فاعل في متن القصيدة، ويؤلف المرتكز الشعري الذي يدور حوله بنيته الدلالية، ويتجلى هذا الحضور من خلال ياء المخاطِبة المتسلّطة على مكامن القصيدة، فالحضور حضورٌ إيجابي يعكس المدخلات النفسية الصادقة للداوودي. وعليه، كان توزيعه للمحبّة قائماً على معادلة رياضية مؤلفة من إعطاء نسب مئوية ودرجات لمن لهم في قلبه مكان، إذ رسم بناءه الدلالي على هيئة هندسية هرمية، فالأم الحنونة التي لا ينافسها عند الداوودي أي شيء تأتي في قمّة الهرم العاطفي لذلك احتلّت المرتبة الأولى بين محبّيه، ثم أتبعتها الحبيبة / الزوجة العذبة في المرتبة الثانية، ثم أعقبهما بفلذات أكباده اللّذين

يشكّلان نبض حياته، وقد حقّق بذلك تجاوباً وتمازجاً فنيّاً بين الايقاع الموسيقي المتزن من جهة، وبين غرضه الشعري ودلالات النص الشعرية.

كما وظّف الداوودي التكرار الاستهلالي للكشف عن وضع شعري معيّن ومنحه سمة دلالية خاصّة بلحظات نفسية متعلقة بالغربة والشوق إلى الوطن الذي راوغ في التعبير عنه، إذ لم يعلن عن الوطن مباشرة، بل أشار إليه إيحاء ليستنبطه ويستكشفه مَن يتحرّى في عمق النص، ويعي اللحظات النفسية التي تعيشها الذات الشاعرة، ففي قصيدة (متاه الشوق) تتكرر لفظة (لك) ست مرّات في بداية كل قفلة شعرية، وتمتد صورة التكرار الأخير إلى ختامية القصيدة تقريباً، إذ يقول:

لك
قُبّعة الوهل
تقي ذكرياتك
من الصدأ
لك السفينة
تجرح هلام
شاطئك المستعصي
لك
البُعد من دفئي
والقرب من كسلي
لك
الجرف والشُطيط
والتيه
لك
الصعود المفاجىء
والسقوط المباغت
والصِدام والأسئلة
والمحبّة
فيك أتشظى إرباً
آناً أقترب منكَ
وحيناً نفترقُ
ولنا
وسادة حبٍّ واحدة (الداوودي، 2013، ص42 – 43)

كرّر الشاعر (لكَ) ست مرّات متتالية بنغمة موسيقية وتشكيل أسلوبي واحد مؤلّف من (حرف جر+ ضمير متصل)، إذ لم يأت بالتكرار عبثاً، بل تعلّق تعلّقاً مباشراً بالبناء العام للقصيدة فهو متين الإرتباط بالسياق، ويبدو أن التكرار يحمل في طيّاته دفقاً شعورياً عوّل عليه الشاعر بإظهار مدى ولعه وتعلقه بالوطن الذي يمنحه كل شيء ممـّا أثار في النص نغمة موسيقية دالّة على الإنصهار والتماهي والإستسلام (لك البُعد من دفئي/ والقرب من كسلي) فضلاً عن التضحية بكل ما يملك في سبيل إتاحة فرصة الرجوع والعودة إلى حضن الوطن، وهذا يدل على أن معاناة الشاعر النفسية شديدة ومطّردة ومستمرة (فيك أتشظّى إرباً)، لذلك نجد أن التكرار خلق نوعاً من الترابط الوشيج بين مقاطع وفواصل القصيدة، فكل تكرار جاء لخدمة الدلالة الأساسية الذي يلحّ عليها الشاعر في علاقته بالوطن، لذلك تُعد الذات الشاعرة جهة مانحة تمنح الوطن مايريد دون أن تبخل عليه، ويتبيّن ذلك من خلال الترسيمة:



إنّ تكرار الجار والمجرور شكّل صدى تردد في النصّ، وأسهم دلالياً في تأكيد العلاقة الروحية بين الذات الشاعرة والـوطن ضـمن نسق إيقاعي واحد، لأن التكرار(بهذه الصورة يخلق نوعاً من الترابط الوشائجي بين أبيات القصيدة يجعل المتلقـي منشـداً ومتابعـاً لحظة بلحظة ما يجري أو يكون، لان التكرار يكشف عن إهتمام المتكلم بتلك النقطة الحساسة الذي يسلط الضوء عليها)(الملائكة، 2007، ص276)، ولذلك عمل الداوودي على ربط هـذا المكـوّن الأسـلوبي المتكـرر (لـكَ) الـذي أضـفى عـلى الـنص دقـة التوزيـع الموسيقي بالمتلازمات المتباينة (قبّعة الوهل – السفينة – الجـرف – الشُـطيط – الصـدام – التيـه – الأسـئلة – المحبـة) والمتقابلـة (البُعد/ القرب – الصعود/ السقوط – المفاجـأة/ المصـادفة) بشـكل يتفـق مـع هواجسـه مـن الضـياع النفسيـ والروحـي والتشـتت الجسدي، ولأجل ذلك نجده يسعى للبحث عن مخرج وتنفيس عبر خلق مناخ عاطفي مع الوطن يبعد عنه الملل و يتكيّف معه.

المبحث الثالث/ التكرار الختامي

يقوم هذا النمط من التكرار على خلاف ماسبقه، إذ الأدوات والأحرف والكلمات والجمـل والعبـارات تتكـرّر دائمـاً في نهايـات الأبيات أو الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع، فتحتشد المادّة المكرّرة وفق هيئة هرمية خلافـاً لميـزان الاسـتهلال، لكنـّه في الوقت نفسه يؤدي"دوراً شعرياً مقارباً للتكرار الاسـتهلالي، مـن حيـث المـدى التـأثيري الـذي يتركـه في صـميم تشـكيل البنيـة الشعرية للقصيدة، غير أنه ينحو منحى نتجياً في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة"(عبيد، 2001، ص195 – 196) ، أي تتمحور وتتراكم مكوناته الدلالية والايقاعية في نهايات القصائد بشكل يثير الواقـع القـرائي للمتلقـي مبـاشرة مـن خـلال رؤيتـه البصرية التي تقع على الهندسة التشكيلية المؤلِفة له، وقد جاء هذا النمط عند الداوودي في قوله:

هنا
جوار خاصرتي
ترتعش الطيوبُ
تقول لي:
أنا آتية إليكَ
إفتح الباب
فغرف البيت
لا تعرف من دوني
حُلماً أو يقظة
أو إبتسامة
الحبُّ أنا
فلي أفلاكٌ تدور

فـي مسافاتي
تمرّ بيَ القوافل
من ميمنة الوفاق
حتى ميسرة الأمل
تعالوا نغْترف
من طيّباتي
.....ت..عا..لوا... تعالوا (الداوودي، 2013، ص101)

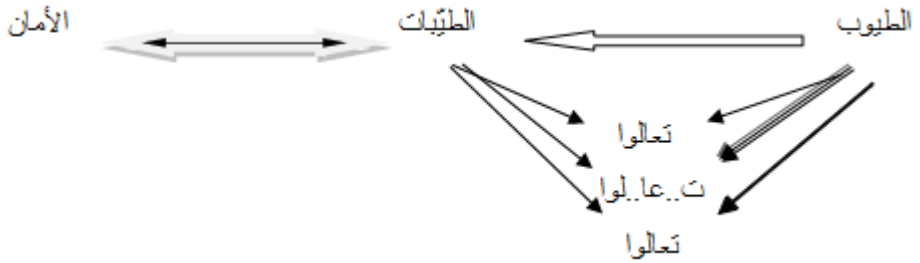
يعكس سياق النص الذي يحمل نهايته تكرار لفظة (تعالوا) ثلاث مرّات بنمطين مختلفـين أو تشـكيلين هندسـيين متبـاينين في الهيئة والدلالة، حزمة صوتية ايقاعية توزعت على المساحة الختامية للنص بنسب متوازية، حيث أضفت نغماً موسـيقياً تنـاغم مـع دلالات الأسطر الشعرية، فالورود الأول للفظة (تعالوا) المسندة إلى فعـل المضـارع (نغـترف) الحامـل لمعنـى الاحتـواء والشـمل والأخذ، يتكرر مرّتين في سطر شعري جديد، ولكن بهندسة كتابية مختلفة قائمة على التقطيع والتشذّر حيناً، وإعادة التكـوين حينـاً آخر، فيكون التأليف الخطّي على النحو الآتي:

تعالوا / _____

ت.. عا.. لوا .... تعالوا / ___ ..._____ .. _____ .... _____

إن الشاعر يقوم بفعل التقطيع (ت..عا..لوا) بأسلوب قائم على الترتيب التتابعي الحرفي المتلاحـق و المتـدرّج، حيـث تألفـت الكلمة من ثلاثة مقاطع صوتية بدأها بحرف واحد ثمّ أتبعه بحرفين فثلاثة أحرف، وهو بهذا التشـكيل مـنح اللفظـة المكـررة دلالـة مغايرة عن مثيلاتها القبلية والبعدية، ومنح النص إيقاعاً موسيقياً متزناً.

إن شخصنة الطيوب واستنطاقها وحوارها مع الشاعر أعطى النص بُعداً دلالياً يقف في موازاة حالة الحرمان الجسدي والروحي والعاطفي للداوودي القابع في غرف البيت القاحلة والمتشوقة لـ(الحُلم و اليقظة و الإبتسامة والحب)، فالطيوب المرتعشة تعي ما يحتاجه الداوودي، لذلك تقايضه طيّباتها في مقابل الأمان (إفتح الباب)، فبعد أن لا تلقى نداءها الأول تجاوباً مُرضياً، تتتابها حالـة من الخمول واليأس الذي تتضح معالمها من خلال تقطيع اللفظة (ت..عا..لوا) والتي تتوسط البنية الختامية للقصيدة، ولكن سرعـان ما تعود الصيغة الكلامية إلى طبيعتها الأولى حين يخف حدّة الشعور بالإستسلام، فما تلبـث أن تلـتقط أنفاسـها وتسـتجمع قواهـا لتوجّه نداءها مرّة ثالثة أملاً في أن يلقى أذاناً صاغية من قِبل الآخر، كما نلاحظه من خلال الترسيمة:



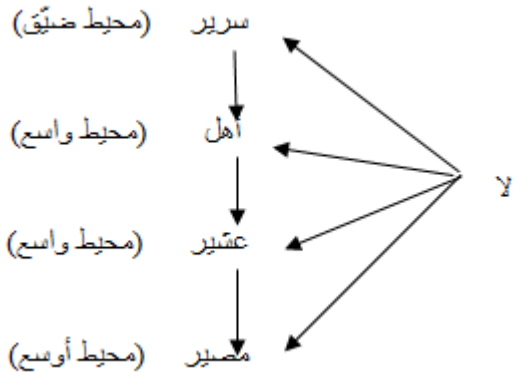
لقد أظهر الشاعر مهارته اللغوية، إذ عرف مواطن التكرار وضروراته، وكيفية توزيعه بحيث أعطى بُعداً ايقاعيـاً موسـيقياً رائقـاً للنص ومدلولاته، فأجواؤه النفسية هي التي دفعته إلى اللجوء والإعتكاف على تكرار أداة النفي رغبة منه في إثارة حفيظـة المتلقـي ليشاركه حالته الإنسانية، يقول:

نجود بماء الوجه النّـقي
بالبسمة الحانية
بمكانتنا نحتضن اليقين
سيّان أن يكون
عابر سبيل
لا سرير
لا أهل
لا عشير

وقدرٌ بلا مصير ..(الداوودي،2016، ص 76)

ينزاح الشاعر إلى تكرار أداة النفي (لا) أربع مرّات في ختام القصيدة بصورة عمودية، إذ منحت النص نغمة ايقاعية متـّزنة بتضافر النفي المكرّر من خلال توظيفه في كل سطر شعري بما يحقق إنعطافة ايقاعية وتوكيداً دلالياً لفعل الضياع والشتات المتوالد من نصّية المتن الشعري المنقسم على صيغتين متناقضين في المضمون، حيث جاءت الصيغة الأولى متعلقة بما يمنحه الشاعر من الجود بحُسُن المعشر والمنظر وصفاء النيّة والحنيّة، أمّا الصيغة الثانية التي ولّدت فعل التكرار، فتكشف خلاف ما يجب أن يؤول إليه مصير الشاعر بناءاً على مضمونية الصيغة الأولى.

إن الداوودي رسم هندسة التكرار بصورة عقلانية مدروسة وليست عشوائية أو إعتباطية، فهي هندسة مبنية على أساس الـذِكر التراتبي التصاعدي من واسع إلى أوسع لدلالة الفاظ النفي المتلاحقة والدالّة على الضياع، كما يتضح في الترسيمة:



حيث بدأها من المحيط الصغير (سرير) بإتجاه مساحة أوسع قابلة لإحتضان (أهل / عشير / مصير) وهو ما دفع بايقاع القصيدة إلى الأمام نتيجة تضافر حرف (الراء) في أواخرها، ولكن سرعان ما أخذ الايقاع في السطر الأخير بالتباطؤ بسبب دخول لفظة (قدر) عليه ممّا أحدث خللاً في المسار العام القائم على أداة النفي ولفظة واحدة في كل من (لا سرير/ لا أهل / لا عشير) لذلك خيّم على النص ككل إيقاع حزين متباطىء، بيد أن لفظة (قدر) بدل أن تقوم بفعل التراخي دلالياً، منحت النص – ضمناً – إحساساً بضرورة دفقة ثورية من خلال إيقاظ العزيمة والمثابرة في سبيل تجاوز حاجز الجمود وصولاً إلى تحقيق المصير.

المبحث الرابع/ تكرار اللّازمة

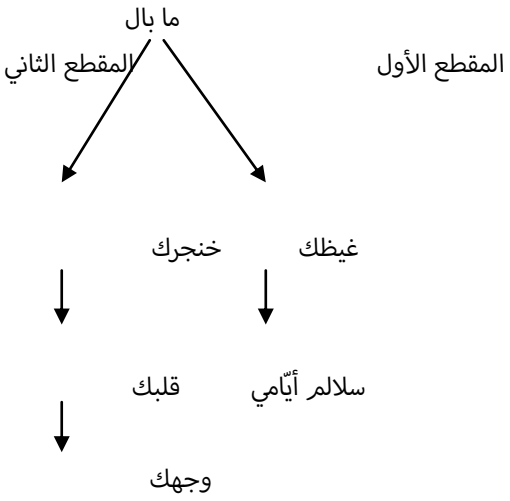
وهو عبارة عن مجموعة من الألفاظ أو الجمل أو العبارات التي تتكرر بشكل منتظم في بدايات أو نهايات الفقرات أو المقاطع الشعرية، ويشكّل المرتكز الذي يبنى عليه متن القصيدة دلالياً وايقاعيا، حيث المادّة المكررة "تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى. وقد تعددت وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليها وحسب قدرتها على الأداء والتأثير"(عبيد، 2001، ص210) في المتلقي، فهو يعمل على ربط أجزاء القصيدة ببعضها ضمن بنية ايقاعية واحدة ومتماسكة، ويكشف عن طاقات الشاعر التعبيرية والدلالية بما يغني النص فنيّاً وجمالياً ووظيفياً، ويرى البعض أن أفضل سبيل إلى إنجاح هذا النوع من التكرار هو إدخال تغيير بسيط على المادة المكررة ضمن المقاطع الشعرية، لأن فيه تتجلى" براعة الشاعر وعبقريته. وقد يكتفي الشاعر في تركيب التكرار بالمزج بينه وبين الوسائل اللغوية الإيحائية الأخرى بحيث تندمج أداتان أو أكثر تتآزران على تقوية الإيحاء المطلوب"(زايد، 2002، ص 59 – 60). ونستخلص مما سبق أن هذا النوع من التكرار، يحتاج إلى مهارة ودقة من قِبل الشاعر، حيث يعي توظيفه مكانياً ودلالياً بحسب ما تمليه عليه مكامنه النفسية التي تلعب دورها في خلق المادّة المكررة وتبعث الحياة فيها.

وقد استخدم الداوودي تكرار اللازمة في شعره بشكل غير ثابت، إذ لم يتقيّد بقالب شعري معيّن من حيث الصياغة النحوية وسياقها اللغوي، فجسّد من خلاله آهاته النفسية وعذاباته، لذلك جاء تكراره المعقود عمودياً ليشكّل ايقاعاً موسيقياً متناسقاً على طول بنية القصيدة، يقول:

ما بال غيظك
يذّرُّ شُواظاً
يدير شراعي
تجاه الغربة؟

ويبعدني عن شواطئي
ما بال سلالم أيّامي
تتقهقر
وتفضي
إلى المتاه
.....
ما بال خنجرك
يحزُّ زهوري؟
ما بال قلبك الموبوء
باللمز
يمضغُ
صبحي ومسائي؟
ما بال وجهك
يهجرني
ويجرح كبريائي(الداوودي، 2013، ص116)

تتكرر اللازمة في بداية المقطع الأول من القصيدة ووسطه، ثم في بداية المقطع الثاني ووسطه ونهايته، فجملة (ما بال) التي تتكرر مرتين في المقطع الأول، وثلاث مرّات في المقطع الثاني تمثّل محور الارتكاز الشعري بحيث تأخذ شكلاً هندسياً في كلا المقطعين لتشكّل ايقاعاً نغمياً متسقاً كما يوضحها المخطط:



إنّ عنوان القصيدة الموسوم بـ (استفهام) انعكس تماماً على مضمونية النص الشعري وبنيته التشكيلية والايقاعية من خلال الطرح المباشر لأسئلة الشاعر واستفساراته، فالداوودي الذي لجأ إلى تكراراته اللزومية استعان بحرف الاستفهام (ما) لتتطابق وتتواءم دلالياً مع متن القصيدة، وليجعلها نقطة الارتكاز والتكثيف، وبؤرة النص الشعري التي تدور في فضائها أسئلته الموجّهة إلى الآخر، ذلك الذي استحوذ وسيطر عليه، واخضعه لسلطته الطاغية، فاللازمة بفاعليتها أسفرت عن توليد موسيقى متناسقة جعلت النص الشعري يحتفظ باتساقه الايقاعي المنتظم.

لقد وظّف الداوودي اللازمة الشعرية وسيلة لاستعطاف القارىء كي يتفاعل مع حالته الشعورية الساخطة و المحبَطة ويشاركه تجربته النفسية القاسية، فهو مضجر من فعل الالحاح والترحيل القسري الذي يطاله من قِبل الآخر / الكائن المُبهَم الذي أشار إليه بضمير الخطاب (ك)، ذلك المتسلّح بماهيّاته المادّية والمعنوية من خنجر و غيظ وقلب موبوء و وجه عبوس، فيسأله الشاعر عن سببية كرهه ونقمته له بأسلوب يبعث على الجرأة والشفقة في آن، لكنّه في الوقت نفسه يستنكر إزاحته قسراً عن ساحة الوجود المكاني نحو فضاء بعيد ليحطّ رحاله في بلاد الغربة، ذلك الفضاء الذي ينهره الشاعر ولا يريد أن يستطيب إليه أو يتكيّف معه، ثمّ ما يلبث أن يدير دفّة الحوار إلى ذاته، فيعكف على مونولوج داخلي ضمني مستنكِراً ومعاتباً حظّه السيء الذي يفضي به

إلى متاهات الأمكنة، لذلك جاء نصّه استنجاداً واستغاثة لإنقاذه من فعل الاصرار ومن ذلك الخنجر المسموم، والقلب الموبوء، والوجه العبوس والانتقال به إلى مأوى آخر قريب يتلذذ به، ويجد فيه مآربه، ويحقق أحلامه.

لقد حاول الشاعر أن يجعل من تكرار اللازمة نمطاً أسلوبياً فيذكرها في أول القصيدة ثم يكررها في المتن الشعري مرّتين ولكن بشيء من التباين في أعداد الفقرات الشعرية بين كل لازمة، إلاّ إنّه يخلق في كل فقرة تأتي بعد اللازمة دلالات وصور هذه اللازمة ليشكّل منها مرتكز البناء الشعري، يقول:

هو رأسي
يتوسّد
وجهها الزهري
ومنديلها
عبق نزواتها
الطفلية
.....
هو رأسي
منه يتبخر حزني
وإحباطي
هو
مَن دفعني
إلى الساحة
وأورثني الندم
هو
مَن يُعرّس
كلّ ليلة
يهتك
إبتسامتها
وشبقها
.....
هو رأسي
بلا ظل
ولا إرث
ولا حكمة (الداوودي، 2013، ص129)

ينطلق الشاعر في هذه القصيدة من تكرار اللازمة (هو رأسي) ثلاث مرّات ضمن مقاطع شعرية ثلاثة، حيث تسيطر اللازمة على جزء مهم من المناخ الايقاعي الاستهلالي للقصيدة، وتسهم في تعميق مكونات النص التعبيرية والدلالية التي يريد ايصالها إلى المتلقي، فهو يعطي الجزء صفات الكل ويجعله نقطة الارتكاز الأساسية التي تقع تحت طائلها افرازات الشاعر النفسية، لأنّ الرأس بوصفه المعوّل الأساس الذي إتكأ عليه الداوودي، يُعد مصدر انشغاله العاطفي و توتره وحزنه واحباطه وندمه النفسي من خلال ما يفرزه – كمادّة محورية – من مشاعر الأسى، فالنص يكشف عن فشل التجربة العاطفية للداوودي بما تحملها تلك التجربة من ذكريات مفرحة ومحزنة، لذلك أصبح الرأس الذي يشكّل كُنه الانطلاقة الكلامية تجاه الآخرين، ذلك الهاجس الذي يهابه الشاعر، فتكرار اللازمة الشعرية جاء بهدف التركيز دلالياً على ذلك العضو الجسدي المهم، وليلقي باللائمة عليه ويتعامل معه كأنّه شخص، يشتكي منه، فالنص الذي انطلق من اللازمة (هو رأسي) والذي شكّل تجربة شعورية بدأت بالإيجاب وانتهت بالسلب أخذ طابعاً تنازلياً متشائماً وهو ما يؤكده قوله (يتوسّد/ إيجاب) (يتبخّر، حزني، إحباطي، دفعني، الندم، يهتك/ السلب) في مقابل انفتاحية الآخر وتفاؤلها وخفة روحها التي إنعكست من خلال (وجهها الزهري، نزواتها، ابتسامتها، شبقها)، حيث يؤول إلى نهاية فارغة و خالية من كلّ ما من شأنه أن يُفرح القارىء، لأنّ الرأس ذلك العضو المهم يتحوّل دلالياً إلى عضو غير مهم، وبذلك يفقد

أهميته المادية والمعنوية ويصبح (بلا ظل، ولا إرث، ولا حكمة) فهو كمصدر الاستنطاق يفشل في كيفية التعامل مع الحبيب والتمسّك به والمحافظة عليه، أمّا فيما يخص الايقاع الناتج من التكرار اللزومي، فإنّه جاء "متدفقاً تبعاً لقوة العاطفة في ذات الشاعر الذي يعبرّ عن موقف عاطفي مشحون بالتوتر الانفعالي، ممّا أسهم في تحقيق تجانس ايقاعي بين ايقاع المقدمة وفاصلة الختام"(عربي، 2015، ص26).

المبحث الخامس/التكرار الدائري

وهو التكرار الناتج عن اجترار عنوان القصيدة وإعادة تكوينه و ذكره مرة أخرى في ختام النص، بغض النظر عمّا إذا كان العنوان مفرداً أو جملة شعرية، فالكلمة أو الجملة الشعرية المكرّرة" تشكّل حركة دائرية، لها في سياقها الممتد تفرُّد وتميّز، بحيث يؤدي تكرارها في نهاية كل مقطع شعري إلى تدفُّق موجة إنفعالية، تكسر حاجز الرتابة والانغلاق، وتؤدّي إلى تناسق النص في صورته المشكلّة على خارطة الأَداء ونسيجه المتناغم، ويؤدي إلى تكثيف الدلالات، وتشكيل حركة تتابعية، تغني بنية النص الشعري على الصعيدين الدلالي واللفظي معاً"(شرتح، 2005، ص 29) ، حيث ينفتح النص على دلالات كثيرة تفضي إليها طبيعة العلاقة الرابطة بين العنوان والمتن القرائي، فالتكرار يعمل على الكشف عن مدى انسجام تلك العلاقة وتلاؤمها مع الغرض الشعري، وليس شرطاً أن يأتي التكرار مطابقاً لِما ذكر سابقاً، بل قد يحصل تغيير جزئي أو كلّي في هيئته مع الحفاظ والإبقاء على دلالته المختزلة أحياناً، وهو ما يتجلى في قصيدة (طوفان) التي يقول فيها:

دربكِ طوفانٌ دمٌ
لمعانٌ نزفٌ
تهديداتٌ لحصن السكون
كضفاف شفاه الحِرمان
تغمرها أبديّة رغبة المياه! ...(الداوودي، 2003، ص73)

إنّ العنوان المفرد المنكّر (طوفان) الذي استهلّ به الشاعر قصيدته تكرّر في السطر الأول من المتن الشعري بالصورة القرائية نفسها، على خلاف ماجاء به في ختام القصيدة حيث حافظ على دلالته المعنوية بكل ما تحمل تلك اللفظة من دلالات.

تتشكّل القصيدة من عدة أركان لها في نفس الداوودي أثر بالغ لوقوفها مانعاً وحاجزاً ورادعاً بينه وبين محبوبته التي يريد الاستكانة إليها، بيدَ أنّ محاولاته ومجهوداته في سبيل ملاقاتها تأبى بالفشل و تذهب سدى، فالشاعر متيقن من أنّ (الطوفان – الدم – النزف) تحف طريقه والتي – لا محالة – هي تهديدات تودي به إلى الهلاك والفناء الحتمي، لكنّه لا يريد الاستسلام ويعمل على كسر تلك الحواجز وعبورها وتجاوزها إلى عالم بديل من أجل تحقيق غايته في الحب، والخروج من دائرة العتمة والانغلاق والانعزال إلى عالم يملؤه الحب والعشق والهيام، وهو عالمٌ لا يتحقق إلاّ بوصال الحبيبة الذي يرى فيها الطمأنينة والحيوية والعطاء، فالنص الشعري يتشكّل وفق الرؤية النقدية من محورين أو طرفين هما: الذات الشاعرة / الحبيبة من جهة، و طوفان / موت من جهة ثانية، لذلك يمثّل صراعاً محتدماً بين صنفين متغايرين في المادّة، صنف يمثّله كائنين عاشقين يريدان تحقيق حفلة اللقاء، وصنف يمثّله كارثة طبيعية تقف حائلاً بينهما.

لقد أنتج النص قيماً ايقاعية على مستوى الحركات الاعرابية المؤلفة من تنوين الضم في كل من الألفاظ المنكّرة (طوفانٌ – دمٌ – لمعانٌ – نزفٌ – تهديداتٌ) إذ جاءت كلّها على نسق ايقاعي واحد فولّدت تناغماً موسيقياً منسجماً ومتوائماً مع غرضية القصيدة الباعثة على الأسى والحرمان والضياع، ومع ما يدور في ذهن الشاعر من نسج مخططات لتجاوز تحدي الطبيعة ومحنة الموت.

تكررت مفردة العنوان بحركة دائرية في ختام القصيدة، ولكن تكرارها جاء دلالياً لا لفظياً، فالطوفان هو المرتكز الذي بنى عليه الداوودي نصّه الشعري وجعله الحاجز الأقوى الذي يحول بينه وبين محبوبته، إذ تقصّد إضعاف دلالته وقوّته التدميرية شيئاً فشيئاً في خضم القصيدة، لذلك أحدث تغييراً في بنيته الدلالية من خلال إثارة بدائله اللفظية الكامنة في (ضفاف – المياه)، فأراد بهذا الإضعاف استجماع قوّته مرّة ثانية لإعادة فعل التحدي من جديد، أملاً في تحقيق فعل الوصال واللقاء والتحليق في أفق الحبيبة، كونه" يُعلي من شأن الحب ويؤكّد على قيمته، لأنه ذات فضيلة تُطهر النفوس كما أنه وسيلة تجعل الإنسان يخوض غمار الحياة بكل ما فيها من مرارة وعذاب"(المنصور، 2000، ص131) .

أمّا التكرار الدائري الذي جاء ليتطابق شكلياً بين العنوان والختام، فقد تجلّى في قصيدة (إحتراق)، ولكن إتيانه حمل دلالة مختلفة، فقد عمل التكرار على تكثيف الطاقات الكامنة في السياق الشعري عبر اسهامه في الكشف عن مكامن الشاعر وموقفه الشعوري، يقول:

آهٍ لهذه الفراشات الناعمة كيف تحترق
قرب شموع الحبّ
لتذوق طعم النيران
ونحن المساكين فـي البلد
نبتاع مجاناً لروحنا
الثائرة وسائل الإحتراق ...(الداوودي، 2003، ص55)

إنّ تأسيس القصيدة جاء وفق مقارنة بارزة وعلنية بين حال كائنين مختلفين عضوياً هما: الفراشات / الإنسان الذي أشار إليهما الشاعر بإسم الاشارة (هذه)، وبضمير الفصل (نحن)، فهو يتحسّر ويتأسّى لحال تلـك الكائنـات كيـف تضـحّي بنفسـها حبّـاً وعشـقاً للضياء والنور، وهي تضحية لا شعورية غير إدراكية على عكس الإنسان الذي يلقي بنفسه عمداً إلى التهلكـة والاحـتراق، فـالموقف الشعوري الذي دفع الداوودي إلى خلق النص يكمن في رفضه وعدائيته للشرور المفتعلة، ولسذاجة الإنسان الشرقي الذي يسـعى وراء أهواء سادته وارضائهم خوفاً من البطش به، متناسياً في الوقـت نفسـه أن سـعيه هـذا هـو الـذي يدنيـه مـن الفنـاء والمـوت المحتم.

ونجد أنّ النص الشعري ينقسم على بنيتين مختلفتين، بنية خاصّة بحياة الفراشات الذي يخلقها تشكُّل نسق ثلاثي يتألف من ثلاث أسطر إستهلالية تُختتم بمفردات (تحترق ، الحب ، النيران) لتنتهي البنية بحركة إنغلاقية من خـلال إكـتمال نسـقها الشـعري بصورة الموت المفضي إلى الزوال الأبدي، و بنية ثانية تمثّلها نسق ثلاثي أيضاً، وهي ذو علاقة وطيدة بحياة الإنسان، إذ تحتضـنها مفردات بدايات الأسطر الشعرية (نحن ، نبتاع ، الثائرة) المفضية إلى حتمية الإحـتراق الإرادي، ففـي كـلا البنيتـين نقـع عـلى حالـة الإحتراق ولكن بدلالتين مختلفتين، فالدلالة الأولى تمثلها الإحتراق الفطري اللاشعوري الذي يتّسم به حال تلـك الكائنـات، وهـي تختلف اختلافاً جذرياً عن الدلالة الثانية لإحـتراق الإنسـان الإرادي، وهـو إحـتراق لا يطـال الجميـع، بـل يصـيب المسـاكين مـنهم فحسب.

وقد ولّدت البنية الثانية للنص بمدلولاتها شحنة عاطفية وإنفعالية غنيّة تؤدي إلى إثارة روح التمرد في القارىء وايقاظ شعوره و وعيه تجنباً لما يصيبه من مهالك، وهي شحنة ثورية غرضـها تجـاوز الحـدود المرسـومة للإنسـان الشرقي والانعتـاق مـن اطارهـا الـمُسَـيَّر، ولهذا الغرض تكررت مفردة (إحتراق) بحركة دائرية لتعمل على خلق وتفجير ايقاع دلالي منسجم مـع العنـوان والبنيـة العامة للقصيدة، ولتعمل أيضاً على جذب إنتباه القارىء إلى أهمية تلك المفردة التي تدور في فلكها النص الشعري، وفتحـت لهـا مجالاً دلالياً أوسع من خلال تشكيلها الصوري الختامي المعرّف بأل، وتأسيساً على ذلك، يمكن اعتبار كلمة إحـتراق" مفتـاح الـنص، بطاقتها الدلالية، وكثافتها الشعورية... عبر توليد شبكة متداخلة من الدلالات، لا تكشف عن نفسها إلاّ في بنية الـنص ذاتـه"(شرتح، 2005، ص 36).

الخاتمة

ممّا سبق نستشف بعض النتائج التي توصلنا إليها وسنلخصها فيما يلي:

1- شكّل التكرار سمة أسلوبية واضحة وبارزة في شعر حكيم الداوودي، وهي سمة ذات وظيفة ايقاعية و دلاليـة متجاوزة مجرد الدور اللغوي المباشر لتشكل شعرية النصوص وجماليتها من جهة، ولتعبر عن تجربة الشـاعر الشـعورية وحركته الذاتية الخاصة من جهة أخرى، مما جعل للتكرار وظيفة حية متحركة وقيمة ابداعية داخل نسيجه الشعري.

2- لجأ الداوودي إلى التكرار نتيجة تراكماته النفسـية المتـأثرة بـالواقع المعيشـي السيـء، فيجـد فيـه مستخلصـاً ومتنفساً يطرح من خلاله بطريقة لا شعورية إفرازاته الداخلية التي تأخـذ القـارىء إلى نفـس الجـو الشـعري المصـاحب لقائله.

3- كشف البحث عن الجانب الوظيفي لتقنية التكـرار ضـمن السـياقات النصـية التـي وردت فيهـا، فأصـبحت أداة قادرة على التعبير عمّا يختلج ذهن الشاعر من المعاني التي أراد أن يبوح بها للقارىء، وهي معاني تعكس صدق معاناته الإنسانية التي عبرّ عنها -غالباً- بصيغ الجمع وضمائر الغيبة المتسلّطة على مكامن النصوص الشعرية رغبة منه في إثـارة حفيظة المتلقي ليشاركه حالته الإنسانية..

4- وظّف الشاعر التكرار الاستهلالي للكشف عن وضع شعري معيّن ومنحه سمة دلاليـة خاصّـة بلحظـات نفسـية متعلقة بالغربة والشوق إلى الوطن الذي راوغ في التعبير عنه، وأشار إليه وفق إيحاءات لغوية استنبطها المتلقي ضـمن الأبنية العميقة لنصوصه الشعرية.

المصادر:

1- الداوودي، عبد الحكيم محمود نديم. (2000) **خطوات لمنفى الروح**، اوبسالا – السويد، مطبوعات مجلة دراسات كردستانية.

2- الداوودي، حكيم نديم. (2003) **رفات تناجي ملائكة السلام**،اوبسالا – السويد، مؤسسة دراسات كردستانية للطباعة والنشر.

3- الداوودي، حكيم نديم. (2013) **حين في الغربة**، كركوك، مطبعة كارو، منشورات اتحاد ادباء الكورد.

4- الداوودي، حكيم. (2016) **زمن الجوى**، ستوكهولم – السويد، دار نشر فورفاتاريه بوكماشين.

المراجع:

5- بن الشيخ، جمال الدين. (1996) **الشعرية العربية**، الدار البيضاء – المغرب، دار توبقال للنشر.

6- ربابعة، موسى. (1988) **التكرار في الشعر الجاهلي - دراسة أسلوبية**، الاردن، جامعة اليرموك.

7- زايد، علي عشري. (2002) **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط4، القاهرة – مصر، مكتبة ابن سينا.

8- السعران، محمود. (د.ت) **علم اللغة مقدمة للقارىء العربي**، بيروت – لبنان، دار النهضة العربية.

9- شرتح، عصام. (2005) **ظواهر اسلوبية في شعر بدوي الجبل**، دمشق – سورية، اتحاد الكتاب العرب.

10- شرتح، عصام (2010) **جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر**، دمشق – سورية، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع.

11- الطائي، علي. (2000) **نصف قرن من الشعر العربي الحـديث القصـيدة العربيـة وتحولاتهـا، بحـوث مهرجـان المربـد الشـعري الخامس عشر**، بغداد – العراق، دار القمة.

12- الطرابلسي، محمد الهادي (1981) **خصائص الاسلوب في الشوقيات**، تونس، منشورات الجامعة التونسية.

13- عبيد، محمد صابر. (2001) **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية**، دمشق- سورية، اتحاد الكتاب العرب.

14- الملائكة، نازك. (2007) **قضايا الشعر المعاصر**، ط 14، بيروت – لبنان، دار العلم للملايين.

المجلات:

15- المنصـور، زهـير احمـد. (2000) ظـاهرة التكـرار في شـعر ابي القاسـم الشـابيّ دراسـة اسـلوبية، **مجلـة جامعـة ام القـرى لعلـوم الشريعة واللغة العربية وادابها**، ج13، العدد 21.

الرسائل الجامعية:

16- عربي، اميرة. (2015) **جماليات التكرار في ديـوان" رجـل بربطتـي عنـق" لنصرالدين حديـد**، رسـالة ماجسـتير، بسـكرة – الجزائـر، جامعة محمد خيضر.

Abstract

This research studies the phenomenon of repetition in the poems of Hakim Nadeem Al-Daoudi, it is an attempt to identify the nature of its uses and how to build and employ them methodically until they became an aesthetic and symbolic feature in the service of poetic text through the linguistic contexts in which they were produced in order to produce deep meanings that must be reached through their surface structures, The research has attempted to show the role of repetitive patterns in the poet's psychological and poetic experience as well as his role in working on the growing poem and cohesion of its parts and strengthening the rhythmic flow. The research examines this technique through the selection of poetic models in its four books and analyzing them on the basis of the descriptive-analytical approach based on introduction, introduction and five topics divided into cumulative repetition, repetition, cumulative repetition, repetition and circular repetition.

- بحث مستل من أطروحهة دكتوراه بعنوان (شعر حكيم نديم الداوودى – دراسة أسلوبية)