Available online at http://jgu.garmian.edu.krd

Journal of University of Garmian

https://doi.org/10.24271/garmian.2072048

جمالية الالتفات ولعبة الضمائر في شعر حكيم نديم الداوودي

عبدالله إبراهيم صالح

قسم اللغة العربية للناطقين بغيرها، كلية اللغات، جامعة جرمو، السليمانية، إقليم كردستان– العراق

Article Info

Received: **September , 2022**

Revised: **November , 2022**

Accepted: **December , 2022**

Keywords

الالتفات، الأسلوبية، الضمائر، التكلّم، الغياب، الخطاب

Corresponding Author

الملخص:

يُعد الالتفات إحدى الظواهر الأسلوبية التي تجاوزت حدود البلاغة العربية و دخلت حقل الدراسات الأدبية النقدية الحديثة ، إذ تتعرّض لها النصوص الأدبية المُنتَجة بشقيها الشعر/النثر على السواء، فهي أداة الكاتب يتخذها وسيلة للتعبير عمّا يجول ويصول ويختلج مكامنه النفسية لغايات يريد ايصالها إلى المتلقي سواء أكان قارئاً أم مستمعاً بهدف إشراكه في عملية التلقي من خلال استعمالاته الأسلوبية للضمائر وانتقالاته من حالة إلى أخرى اعتماداً على خاصيّة كل ضمير وتحولاته القصدية إلى ضمائر أخرى، حيث تصب جلّها في خدمة عملية الانتاج النصّي، دافعاً في الوقت نفسه المتلقي إلى البحث عن دلالاتها الخفيّة واسرارها ومقاصدها ودوافعها، وقد حاولت هذه الدراسة التركيز على الالتفاتات الضميرية فحسب من دون الخوض في غمار انواعها الأخرى ليتلاءم المضمون مع عنوانها ويتطابق مع آلياتها. واقتضت طبيعة الدراسة أن تأتي في ثلاثة محاور مثّلتها (التكلّم والغياب والخطاب) مسبوقة بتمهيد ومنتهية بخاتمة بأبرز النتائج التي توصلت إليها.

المقدمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، ومن تبعهم بإحسان الى يوم الدين، وبعدُ:

تأتي أهمية الالتفات في كونه وسيلة من الوسائل الفنية لنقل تجربة الشاعر/الروائي/القاص وأحاسيسه إلى المتلقي، إذ تعينهم على التحوّل والانتقال من صيغة إلى صيغة أخرى مختلفة في الشكل ومغايرة في الدلالة، فينطلقون من خلاله إلى نقل افكارهم وتخيلاتهم وتجاربهم الفنية بغية رسم لوحاتهم الكتابية التي تعكس رؤاهم الفكرية وأحاسيسهم وعواطفهم متخذين من الواقع المعيش ممزوجاً بالخيال رافداً يعينهم على تلوين أساليبهم وتنويعها لغايات دلالية وجمالية، فهو أداة الشاعر ومرآته العاكسة لأساليبه الشعرية في الطرح الفكري والتشكيل الفني.

وقد جاءت هذه الدراسة لتركّز على الالتفات الضميري فحسب دون التطّرق إلى انواعه الأخرى المتمثلة بالالتفات العددي أوالزمني (الافعال) أو التركيبي وغيرها، من هنا

إنبثق العنوان وإستقر على (جمالية الالتفات ولعبة الضمائر في شعر حكيم نديم الداوودي).

خطة البحث:

إقتضت طبيعة البحث أن يأتي في ثلاثة محاور مثّلتها (التكلّم والغياب والخطاب) مسبوقة بتمهيد ومنتهية بخاتمة بأبرز النتائج التي توصل إليها، حيث تناول التمهيد الالتفات لغة واصطلاحاً فضلاً عن مفهوم الالتفات في الدرس الأسلوبي، أمّا المحور الأول فقد درس التفات ضمير المتكلم إلى الضمائر الاخرى، في حين تناول المحور الثاني التفات ضمير الغائب، والمحور الثالث تحدّث عن التفاتات ضمير المخاطَب إلى الضمائر المماثلة له.

منهجية البحث:

أما المنهج المتبع في الدراسة، فقد احتضنه المنهج الوصفي التحليلي، وقد أفاد البحث من مصادر متنوعة كانت دواوين الشاعر في مقدمتها، فضلاً عن المراجع النقدية والبلاغية التي ثبتناها في نهاية البحث، متمنين أن تكون هذه الدراسة إضافة جديدة إلى الدراسات التي تناولت شعر الداوودي بالدراسة، والله ولي التوفيق.

التمهيد

الالتفات لغة واصطلاحا

الالتفات لغة: قال الزمخشري: "وأصل اللفت ليُّ الشيء عن الطريق المستقيمة".(الزمخشري، 1417هـ، 207/3). وجاء في لسان العرب: لفتَ وجهه عن القوم، صرفه والتفت التفاتاً، والتلفّت اكثر منه وتلفّتَ إلى الشيء والتفَتَ إليه، صرفَ وجهه إليه ... واللّفْتُ: الليُّ، ولَفَته يلفِتَه لفتاً، لواهُ عن غير جهته، وقيل: الليُّ، هو أن ترمي به إلى جانبك، ولفَتَهُ عن الشيء يلفِتَه لفتاً، صرَفَهُ.(إبن منظور، 84/1999،2). وفي القاموس المحيط جاء تحت مسمّى لفته يلفِتَه: لواهُ وصَرَفَه عن رأيه ومنه الالتفات والتلَفّت.(آبادي، د.ت، 157/1).

الالتفات اصطلاحاً: إنّ المفارقة بين البلاغيين القدماء والأسلوبيين المحدثين تظهر في تحديد مضامين أغلب المصطلحات المتشابكة بين هذين الاتجاهين أي البلاغة والأسلوبية، فقد عرّفه إبن المعتز بأنّه" إنصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"(إبن المعتز، 2012، 73)، وقد ذهب قدامة بن جعفر إلى أنّه نعت من "نعوت المعاني، فيكون الشاعر آخذاً في معنى، فكأنّه يعترضه إمّا شكُ فيه أو ظنُ بأنّه رادّاً يردُّ عليه قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً على ما قدّمه، فإمّا أن يؤكده، أو يذكر سببه، أو يحل الشكّ فيه"(جعفر، 1978، 146 – 147) ، ولعلّ الفرق الشاسع الذي يقتضيه مصطلح الالتفات عند البلاغيين يتجلّى في التعريفات الكثيرة والمتباينة التي وضعت له ليدلّ عن معنى" بطريق من الطرق الثلاثة: التكلّم أو الخطاب أو الغيبة وهو يعني التحول في الكلام من أسلوب إلى أسلوب آخر مخالف له، أو هو الانتقال في الكلام من وضع إلى وضع، أو من حالة إلى أخرى، كأن ينتقل الكلام من خطاب الحاضر إلى الغائب ومن خطاب الغائب إلى الحاضر، ومن خطاب المتكلم إلى المخاطب"(محجوبي،2016، 9). وعليه يتضح أنّ الالتفات مصطلح دلالي يصب في "محور دلالي واحد هو التحوّل أو الانحراف عن المألوف من القيم أو الأوضاع أو أنماط السلوك ... والتي تتمثّل في كل تحوّل اسلوبي أو انحراف – غير متوقع – على نمط من أنماط اللغة"(طبل، 1998، 11).

مفهوم الالتفات في الدرس الأسلوبي

يمثل الالتفات أسلوباً تضليلياً يلجأ إليه الشاعر/ القاص/الروائي/ الأديب لتمويه المتلقي ولفت انتباهه إلى الدلالات المتوارية خلف مواطِن الاستشهاد الكلامي/ النصي ضمن السياق الذي ترد فيه، وهي عملية ايهامية لها ارتباطات داخلية وخارجية مع النص، إذ تولِّد إيقاعاً نغمياً بفضل فعل الانتقال والانصراف الذي تحدثه بين الضمائر كالتحوّل" عن التكلّم إلى الخطاب أو الغيبة، والتحوّل عن الخطاب إلى التكلّم أو الغيبة، وكذلك التحوّل عن الغيبة إلى التكلّم أو الخطاب ... والإخبار عن المؤنث بالمذكر، والمذكر بالمؤنث، والتحوّل عن المفرد إلى الجمع أو المثنى إلى الجمع وهكذا"(سليمان، 2008، 223)، فضلاً عن التحوّل بين صيغ ازمنة الماضي والمضارع والامر كونه يتعلق بالتحوّل الدلالي من معنى إلى معنى آخر، فالشاعر يكون "آخذاً في معنى ثم يعرض له غيره، فيعرض عن الأول إلى الثاني، فيأتي به ثم يعود إلى الأول من غير أن يخلَّ في شيء ممّا يشدّ الأول"(القيرواني، د.ت، 45)، فمن خلاله يستطيع الشاعر/الأديب أن يعبّر عمّا يختلج في نفسه من أفكار ورؤى، وركونه إلى مثل هذا الأسلوب مرتبط أولاً بإبراز مقدرته اللغوية و التعبيرية، فضلاً عن ارتباطه بالحافز الداخلي الذي يدفعه إلى ايقاظ شعور المتلقي أو القارئ عفوياً كونه ليس انتقالاً استطرادياً سابقُ التخطيط، بل يؤتى به "عفواً وانتهازاً"(القيرواني، د.ت، 46)، إذ يعمل على كسر توقع القارىء بوساطة الاتيان بغير المتوقع بغية ايثاره وتشويقه وجذب انتباهه إلى امكانية وجود علّة ضمن تلك الحالة غير الطبيعية التي يهدف من خلالها إلى تجاوز الجمود التعبيري و الملل القرائي، لأنّ الالتفات يعمل على اظهار القدرة الفنية للأديب و إزالة شكّه، وعليه يكون "انتقال منشئ الخطاب من صيغة إلى أخرى، إنما يحكمه المعنى المقصود المعنوي، الذي رتبه منشئ الخطاب في نفسه، والذي جعل لإحدى الصيغ في سياقٍ ما رجحاناً على غيرها في تحقيق ذلك المقصد ... وعندئذ يصبح الانحراف عن النسق هو منتج الدلالة المقصودة و حاملها"(إسماعيل، 1990، 907)، وبذلك يصبح الالتفات مَعْبَراً يسيراً للتحوّلات الصيغية والدلالية التي تطرأ على بنية النص، لأنّه يشير إلى ما يحدث في بنية الخطاب الأدبي من حيث الانتهاك، أو الانحراف في النسق اللغوي، أو اختراق له بنسق لغوي آخر، لا يطّرد معه، والدافع إلى هذا الانحراف أو الاختراق من جانب منشىء الخطاب إنّما هو دافع معنوي صرف، فمنشىء الخطاب لم يجد وسيلة للإشارة إلى المعنى الذي يتحرك في نفسه إلاّ عن طريق هذا الانحراف بالنسق إلى مقتضى الظاهرة، وبذلك يحقق قدرات نفسية وجمالية للمتلقي، عندما ينتقل من أسلوب إلى آخر، أو من نسق إلى آخر، لما يحدثه من إيقاظ له وتطرية في العدول من خطاب إلى آخر، لأنّ الأسلوب الواحد يصيب القارىء أو المتلقي بنوع من الملل وربّما تبعده عن المتابعة القرائية أو السماعية (هلال، 2014، 33)، وليس هذا وحده فحسب، بل يؤكد الالتفات على وجود جدلية انبنائية بين اكثر من مستوى أدائي، يحقق رغبة داخلية ملحّة، خصوصاً لحظة الإبداع، التي تعرض تموّجاً لغوياً تارة بالهبوط وتارة بالصعود، وهذه صيغة الإبداع الذي لا يعرف الانغلاق، أو الوتيرة الواحدة، أو السكون، فهو ليس محسناً بلاغياً جامداً، وليس زخرفة شكلية لكنّه جزء من اللغة ونظامها يعتمد على إمكانية القدرة القرائية والتحليلية للقارىء في إستجلاء الانحرافات الدلالية المتراكمة داخل السياقات اللغوية. (هلال، 2014، 33-34)

وتأسيساً على ذلك، يضع الالتفات الدارس أمام مدلولات كثيرة و جديدة "إذ يُدَلُّ به على دوالٍ شتّى، ويُدَلُّ بالالتفات على مدلولات متباينة، وهذا يوحي بأنّه مصطلح قلق"(ناصيف، 2014، 114 - 115)، لهذا تعددت

تسمياته عند البلاغيين القدماء فيما بين: الانصراف (الكاتب، 1967، 152)، أو الاعتراض (القيرواني، د.ت، 236)، أو التلوّن (إسماعيل، 1990، 884)، أو شجاعة العربية (إبن الأثير، 1963، 181)، وغيرها من المسميّات الأخرى التي تناولتها الدراسات الاكاديمية بالشرح والتفصيل وتفادينا تكرارها.

مثّل الالتفات في شعر حكيم نديم الداوودي ظاهرة أسلوبية حيث ورد بكثرة في متونه الشعرية، إذ يتحرّك بحرية كاملة لإنتاج نصوصه التي تكدّست فيها أكبر كمّية من الإنتقالات الدلالية واللفظية الشعورية المقصودة واللاشعورية المقصودة، و بما أنّ اللغة هي المنبع الرئيس للإستقطاب اللفظي بإشكاله المختلفة، فإنها تعطي تعدد أشكال الضمير فاعلية بمعنى أن يكون الضمير هو المحرك الأساسي للمعاني والدلالات، وليس الشاعر صوتاً فردياً يضرب في فراغ، و إنما هو صوت مشدود إلى أصوات أخرى، تحدده سمات بعينها من خلال الانتقال بين الضمائر الثلاثة الغائب، والمتكلم، والمخاطب (الجميلي www.ankawa.com)، ولكي يتحقق الالتفات لابدّ من تحقيق بنيته لما فيها من مخالفة سطحية وتوافق عميق لوحداته السياقية بين الملتفت عنه، والملتفت إليه، لأنّ السياق يزيل المخالفة السطحية (البحيري، 2000، 299) ويكشف عن مدلولات النص الكامنة بين سطوره الشعرية.

و نجد أنّ الالتفات بين ضمائر التكلم والغيبة والخطاب يدفع الشاعر للتأرجح بينها متذبذباً ويقف على معانٍ و دلالات معيّنة يكتشفها المتلقي من خلال تنشيط ذهنه بإشراكه في عملية البحث والاستقصاء عن الحالة الشعورية التي يمرُّ بها، لأنّ الضمير ينطوي على ازدواجية صريحة فهو كلّي في اللغة، جزئي في الكلام: (أنا) أو (أنتَ) أو (هو) وأشكالها في التثنية والجمع ضمائر يمكن أن يقولها أي شخص فتعنيه بذاته، وهذه الازدواجية التي يحملها الضمير تسمح أنْ نميّز بين الضمير والشخص، فالضمير هو الملفوظ اللغوي في صيغة معروفة (أنا – انتَ – هو) وأشكالها، والشخص هو المعني الخارجي، لذلك نجد أنّ العلاقات اللغوية الداخلية هي التي تحدد الضمير، والعلاقات اللغوية الخارجية هي التي تحدد الشخص (الغانمي، 1991، 50 – 51)، فتوظيف الداوودي للالتفات في شعره جاء لغايات جمالية و نفسية و بواعث اجتماعية، وهذه "الطريقة تمنح الشاعر فرصة إقامة فاصل لغوي بينه وبين نفسه، فيبتعد عن أناه بمسافة تمكّنه من مخاطبتها بصورة أفضل، وربما بحرية أكثر لما في ذلك من تضليل فني في عملية التلقي"(الجميلي www.ankawa.com)، وقد وردت تلك التحركات المتعالقة بين ضمائر التكلّم والغيبة والخطاب لتدل على الذات الشاعرة مرةً وعلى الآخر تارة أخرى.

المحور الأول/ التفاتات ضمير المتكلم إلى الضمائر الأخرى

1- المتكلم المفرد إلى الغائب المفرد

كلّما

أقطعُ بيداءً

ترتوي

عند خبائها

راحلتي

اراها عن بُعد

تطوي

قلبها أوان اللقاء (الداوودي، 2013، 106)

يلتفت الشاعر من التكلم (اقطعُ) إلى الغياب في قوله: (خبائها – أراها – قلبها) ليستحضر الحالة النفسية المستعصية التي يمرُّ بها وهو قابع في متاهات الصحراء، ويتجلى هذا الحضور في ضمير التكلم المستتر وفاعليته في بناء صلة التقارب بين نفسه والآخر المشخّص الذي

يلوذ إليه فراراً من اجل الانتهاء من مسيرة التعب الذي ارهقه، فمن خلال هذا الضمير المتواري خلف قضبان الفعل المضارع تتكشف "الذات، ولا يمكن أن تتحدد هذه الذات ملامحها إلا بالارتباط بالآخر في تجلياته المختلفة" (الجميلي www.ankawa.com).

إنّ فصل (راحلتي) وتقدّم الفعل وظرف المكان ومتعلقه (ترتوي عند خِبائها)، عليه، كانت الغاية منه إضفاء عنصر التشويق و جعل المتلقي في حالة إنتظار وتأمل لمعرفة الفاعل وهو ما أدّى الى تعالقه بالنص وبالتالي سعيه المتواصل للكشف عن الدلالة المقصودة التي يريد الشاعر لفت الإنتباه اليها والتركيز على مضمونيتها.

والظاهر أن ورود لفظة (بيداء) في مستهل المقطع الشعري تشير الى كثرة أسفار الشاعر التي يقوم بها وحيداً دون خلِ أو خليل، إذاً المعاني التي يكتنفها المقطع الشعري تحمل في جنباتها دلالة الخضوع الطوعي و الحب الشديد المصاحبان للشاعر لتكبّد مشقّة تلك الأسفار و عنائها، لكنّه عناء تتبعه إستراحة جسدية و راحة بال نفسية فيرتوي ذهنياً و فكرياً و جسدياً عند كل محطّة من محطّاتها لما تُفيضُها عليه من معلومات جديدة و إكتساب صداقات حميمة و تجديد علاقات قديمة، و نستشف أن الفصل بين لفظة (راحلتي) ومتعلقاته كان فصلاً مقصوداً، إذ جاء الالتفات تحقيقاً لغاية معيّنة وهي تركيز الداوودي على دلالات تلك العناصر التي تقدمته في الترتيب فمثلت بيت القصيد لأهميتها و إتصالها بذاته وكشف مكنوناتها.

ويقول:

تعلمتُ منذ الطفولة
من معلم الفن
رسم مساء الحزن
ولحظات أفول
نجمة الصباح!!!
متى ينجلي
ليل السُهاد ويُطل
من الغسق بشير الشوق
وابتسامة الودّ
من ثغر السعادة
آه لهذا السهم الجبان
كيف أدمى ربيع الروح
رغم جدار القلب
بالصدِّ والثّبات.. (الداوودي، 2000، 14)

استخدم الشاعر في هذا النص ضمير التكلّم (تعلمتُ) أولاً لينتقل إلى الغائب (ينجلي – أدمى) متخذاً منهما وسيلة لإيصال حالته الوجدانية إلى المتلقي، فقد عدل من صيغة التكلّم الماضية إلى صيغة الغائب المضارعة لإستحضار تلك الصورة المأساوية في مخيلته وتقديمها للمتلقي بغية إستشعاره وإشراكه في عملية التلقي، وهي صورة حاضرة بالرغم من مجيئها بصيغة الماضي، وينتقل بعده إلى صيغة الغائب في قوله (متى ينجلي ليل السهاد) ليشير من خلال هذه المرحلة إلى حالة الانتظار الدائمة التي أرهقته حتى درجة الانحطاط النفسي المصاحبة له والمتجلية في صيغة الماضي (ادمى)، وهو بهذا نقل لنا صورة واضحة عن تجربته الوجدانية وما حلّ به جرّاء معاناته غير المنتهية.

و يبيّن النص انتقال الداوودي بين عدّة معاني وصور شعرية مترابطة ارتباطاً وشيجاً مع بعضها كونها تعكس الحالة النفسية والشعورية له، فالكلمات (السّهادِ، الغسقِ، الشوقِ، ابتسامةِ، الودِ، السّعادِ، الروحِ، القلبِ، الصدِّ، الثباتِ) المتوازية نحوياً من حيث الاعراب، كلّها تصب في معجم دلالي واحد، هو معجم الحبّ والهيام، ليظهر للقارىء مدى ولعه و تعلقه بالحبيبة، وانتظاره الطويل للقاء بها من جديد، لأنّه فقد ببُعدها الشوق و الابتسامة والودّ

والسعادة، فربط بين جميع هذه الدوال ليحيل إلى مدلول قوة العلاقة بينه وبين حبيبته، والذي يدعم المستوى الدلالي هو اصرار الشاعر وتأكيده الضمني على ضرورة عودة الأمل وتغييب الانتظار .

ونجد أنّ إلتفاف الشاعر حول هذه الألفاظ خلق جوّاً شعرياً خاصّاً بين حالتين شعوريتين هما: حالة الأمل، وحالة التحسّر، فالداوودي يتمنّى و يترقّب بشدّة أفول زمن الأرق والعذاب الروحي والتوجّع الجسدي ليتسنّى له فرصة الإنعتاق والخلاص من مأزقه الحبيس، لكنّه في المقابل متحسّر، لأنّه يدرك ويعي تماماً أنّ الانعتاق لا يتحقق إلاّ بزوال تلك الآهات و الأنّات.

2- المتكلّم المفرد إلى الغائب المفرد إلى المخاطَب المفرد

أنا مُذ أينع شاربي أبيعُ أغنياتي
مغمّسة بالأكاذيب
عابرٌ يتبعني خطابي لا شأن لي
بالإشاعات وهذيانات السوق
أراني أرتدي جدران دربي
أنا مثل لا شيء ومذاق طعمي في كل شيء..
كلُّ فلجٍ له حضنٌ وذراع محبة
لكنْ ما تخذتُه خديناً مجهولٌ أحمقٌ ضيّعَ لسانه
تعالَ نقتسم حظّنا نغتسل بالهباب اليباب
النبع بلا نغم سرابٌ آيبٌ من سراب
وتربُ الطريق خلٌّ رحيم يتوسّد خطانا (الداوودي، 2016، 16)

يتجلّى الالتفات في النص الشعري من خلال النسق المتوازي الذي يتخذ من الضمير (أنا) مرتكزاً شعرياً يسير على وفق وتيرة الأخذ والعطاء بين الذات الشاعرة المتكلمة وبين نفسها التي تتوارى خلف ضمائر الغياب مرّة (تخذتُهُ – لسانهُ) و المخاطب (تعالَ) تارة اخرى، إذ تختفي أنا الذات في نهاية النص لتتحوّل إلى (أنا الجموع) في قوله (نقتسم حظّنا نغتسلُ بالهباب اليباب – تتوسد خطانا)، فتجربة الشاعر المرتبطة بالوعي جعلت شعره في بعض الاحيان تجربة جمعية تتعلق بالذوات المتلقية أيضاً كونها تمرُّ بالحالة الوجدانية نفسه، وكأن الأحكام التي يقدمها لا تخصه بوصفه واحداً، وإنما تخص الجموع، لذا تبدو فاعلية الضمير الأنوي واضحة في تشابكه وارتباطه بصور أخرى مثل الغياب والتكلم الجمعي، فضمير المتكلم هو الذي يكشف عن الذات، ولا يمكن أن تتحدد هذه الذات ملامحها إلا بالارتباط بالآخر في تجلياته المختلفة (الجميلي www.ankawa.com)، ونجد أنّ هذه الذات الأنوية تختفي و تتكرر استتاراً عبر الأفعال (ابيع، عابرٌ، ارتدي).

فالنص يحمل عتاباً لطيفاً لنفسية الشاعر المتأزمة من خلال الالتفاف على الضمير المنفصل (أنا) والضمائر المستترة في (ابيعُ – عابرٌ – ارتدي) لتتشابك جميعها في حركة دائرية، و تنفض في النهاية منتجة شحنة انفعالية مكثّفة تجعل المتلقي في حالة تأهب غير متوقعة لما يؤول إليه مصير الذات الشاعرة بعد معاناة نفسية مسكونة باللاأمل.

وقد عمدَ الشاعر الى فصل الخبر (عابرٌ) على المبتدأ الضمير المنفصل (أنا) حيث وقعت عناصر لغوية متعددة معترضة بينهما، إذ إنّ فصل تلك العناصر بين المسند والمسند إليه إنما جاء في سبيل الإيضاح والتفصيل وجعل المتلقي في حالة ترقّب لمعرفة مصير الذات الشاعرة بعد إعترافها بإمتهان لعبة الكذب والتلفيق وما يتبعها من مواقف الضجر والإشمئزاز.

ومن خلال هذا الفصل عمل النص على أداء وظيفة جمالية ودلالية لافتة للنظر، فقد تعمَّد الداوودي إستحضار مرحلة المراهقة و ماضيه المليء بالمغامرات والذكريات

الأليمة ومن ثم أراد إلباس حاضره ثوباً بطعم ذلك الماضي الذي لاتزال لحظاته تسري في عروقه.

وممّا زاد من جمالية النص دلالته الضمنية على ضرورة تبنّي الأفكار الذاتية التي يؤمن بها الفرد والدفاع عنها و الإصرار على التمسّك بها دون أي إهتمام لما يتمخض عنها من (الإشاعات وهذيانات السوق) و كثرة القيل والقال.

3- المتكلم المفرد إلى المخاطَب المفرد إلى المتكلم المفرد

بهذا الحبل
الذي صلبتني
سوف تصلبُ
سيلتف حول عنقكَ
مثلما
إلتفّ حول عنقي
تختنق كما إختنقتُ
ترفسُ الهواء معلّقاً
مثلي
بعدئذٍ
ستبلى
كما بُليتُ
فكلّ قاتل
حتماً
قتيلُ (الداوودي، 2013، 86)

لجأ الداوودي إلى الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطَب في قوله (صلبتني/ تصلبُ) والتفاته عن المخاطَب إلى التكلّم في أربعة مواضع هي(عنقكَ/ عنقي – تختنقُ / اختنقتُ – ترفسُ / مثلي – تُبلى / بليتُ)، لإجراء مقارنة بين نفسه المظلومة ممثّلة عن نفوس الآلآف، وبين الآخر الظالم القاتل، فإختار هذا الأسلوب لجذب انتباه القارىء أولاً و لغرض التهديد و وعيد المخاطَب بعاقبة افعاله الشنيعة تالياً.

إنّ الشاعر إتبع أسلوب تعبيري ذو ترتيب وتنسيق متزن عند ذكره فعل القتل الذي طاله، فسار على منهجية مدروسة، لكنّه إنحرف عن الواقع الدلالي وغيّر من المحتوى الفعلي حين أسند فعل الصلبْ إلى الحبل، وبذلك فاجأ المتلقي وكسر أفق توقعه فيما يتعلق بعملية الصلب، فتحوّله عن الخشب إلى الحبل يرجع إلى شدّة التأثر بالمشهد المأساوي، فضلاً عن غياب حالة الوعي وقت تنفيذ العملية، وهو مشهد قائم على تجاوز المألوف والواقع، ثمّ ما يلبث أن يعود إلى رشده حين يسند فعل إلتفاف الحبل إلى العنق، وبذلك يُرجع للحبل استخدامه الأصلي توكيداً لعملية الشنق.

لقد وجّه الشاعر خطابه إلى القاتل الذي جعل منه عتبة الولوج إلى تفاصيل ما سيحلّ به من خلال المتن الشعري، والمتتبع للأحداث يدرك مقصدية الداوودي في إيراد هذا المتن الذي يتطابق مع فعل الشنق الذي نفّذ بحق طاغية العراق صدام حسين، و هو يريد أن يذكّر وينبّه القارىء أو المتلقي إلى سنّة الحياة والاسلام والقوانين الوضعية في استرجاع الحق للمظلومين ولو بعد حين لأنّ كل قاتل حتماً قتيل. وقد وظّف الكلمات بأسلوب تشويقي ذي بُعد متوازن أضفت نغمة موسيقية ونبرة إيقاعية على المتن الشعري حيث شكّلت جميعاً الإطار الجمالي الذي دار حوله المضمون الشعري.

4- المتكلم المثنى إلى المخاطَب المفرد إلى الغياب المفرد

كلانا بلا ريحٍ أو زوبعةٍ
بلا ربحٍ أو غنيمةٍ
سنقتسم الصبر
والعرَقَ

وغبار الطريق

.....

خلفكَ

تتثاءبُ

تلال الشهقة

لا تلتفت إليها

هي سرابٌ

يجرح رحيق الأمل (الداوودي، 2013، 37)

يتأرجح الشاعر بين ضمائر ثلاثة تناوب في استعمالها ضمن مقطين، إذ يخاطب في المقطع الأول نفسه مع الآخر في علاقة متوازية مبنية على الانحسار وسوء الحظ في الحصول على مبتغاه المادي والمعنوي والتي تتأصل في البحث عمّا فقداه ليَحُطّا رحالهما عبر الفعل المضارع (نقتسمُ) الذي يتخذاه ملجأ لهما لتحقيق احلامهما عبر حالة الصبر. وفي المقطع الثاني يلتفت الشاعر إلى ضمير المخاطَب (خلفكَ) ليوجه خطابه إلى الآخر الملتحم معه ليتجلّى قصديته تلك في دلالة خفية كامنة خلف (كاف) المخاطَبة، ثمّ مايلبث أن يتحوّل إلى فعل الأمر (لا تلتفتْ) و يواصل مسيره عبر النص للإرشاد والنهي الذاتي والخروج من مأزق العدم الذي لا يسعفه في تحقيق مبتغاه، وعليه تقاسم نصيبه من حظ الدنيا و صبّ جام أمانيه في مواقد العدم، إذ لعبت المفارقة دوراً لا بأس به و نجحت في تحقيق المفاجأة والدهشة لدى القارىء ليكون معادلاً موضوعيا (الزيّات www.addustour.com) بين الأنا الساردة والذات المشاركة في عملية الانتاج النصي.

وقد أحدثَ الشاعر توازياً تركيبياً في هذا النص على المستوى الرأسي حيث كرّر نسقاً نحوياً واحداً في مستهل السطرين الأول والثاني وذلك بتعاقب نفي الأسماء المترابطة ترابطاً ثنائياً وتواليها على المستوى الدلالي وعرَضَها على نحو تدريجي، فبدأ بالأدنى قوّة في السطر الأول (ريح) تلاه الأعلى شدّة (زوبعة)، وقد تكرّرت الحالة نفسها في السطر الثاني بحيث تآلفت العناصر النحوية من خلال تقسيم السطرين إلى وحدات معجمية متناسبة ومتطابقة ولّدت جمالية إيقاعية على النحو التالي:

السطر الأول/ حرف جر + أداة نفي + إسم + حرف عطف + إسم = بلا ريح أو زوبعة

السطر الثاني/ حرف جر + أداة نفي + إسم + حرف عطف + إسم = بلا رِيح أو غنيمة

ونجد أنّ تطابق السطرين في البنية النحوية نجم عنه إيقاع موسيقي عمل التوزيع المكاني و الحكم الإعرابي للجمل على توليده، وإنّ دلالاتهما تنم عن القلق والارتياب الملازم للداوودي وصاحبه، فهما يعانيان الضياع الروحي والجسدي، ولكن على الرغم من هذا الضياع، نجد الداوودي يتكىء على الصبر متخذاً منه وسيلة تسعفه في البحث عن بصيص أمل يعيد لهما القوّة والقدرة على المتابعة ومواصلة الطريق نحو الخلاص فـ" هذا الانسجام في الدلالة وفي التواتر الصوتي أكسب النص إيقاعاً موسيقياً خاصاً ساعد على تأدية المعنى المراد والكشف عن خبايا النفس"(عبدالسادة، 2016، 610).

5- جمع المتكلّمين إلى جمع الغائبين

اشتهينا يوماً نزهة

بجُنح الليل

فباغتتنا أميرة الإغراء

بسوء الظن أو الفناء

هم بآخر هذا القرن النتن

نتف من كوكتيل الشعراء

غنّوا للزيف وللجسد الرخيص

وشربوا بعد صفقة السلام

نخب دماء الشرفاء (الداوودي، 2000، 39)

انتقل الداوودي من الحديث عن جماعة المتكلمين (اشتهينا) إلى ضمير الغائب المؤنث في (باغتتنا) في السطرين الأول والثاني الذي ألقى فيهما الضوء على رحلتهم الليلية ومفاجأتهم من قِبل أميرة الاغراء إلى الحديث عن جماعة الغائبين (هم / غنّوا / شربوا) عند وصفه لعيوبهم ونقائصهم، فإلتفاته من التكلّم إلى الغيبة جاء لغرض السخرية من بعض شعراء السلطة و مواجهتهم لكشف حقيقة أقوالهم وأفعالهم وجهودهم المتواصلة لإخفائها عن الناس وإظهار أنفسهم بمظهر الاخلاص، وفي هذا الأسلوب تعظيم لجماعة المتكلمين، و تحقير وتصغير من شأن جماعة الغائبين كونهم جعلوا لسانهم وسيلة للتقرّب من رجالات السلطة بغية نيل المال والمنال، فالداوودي هو المتكلّم الحقيقي والفعلي الذي ينأى بنفسه عن مثل هؤلاء الشعراء الذين تأصلت الدناءة فيهم حينما شربوا بزنزانات الموت نخب النصر فوق جثث الشرفاء، فاستخدامه للضمير المنفصل (هم) والجملتين الفعليتين (غنّوا / شربوا) جاء تلبية لمقتضيات الموقف الشعوري و الانساني ليعلن للملأ مافي هؤلاء الشعراء من صفات ذميمة، و عند الحديث عن نفسه المصنّف ضمن جماعة المتكلمين يكشف الداوودي عن حُسُن نيّته وبراءته الانسانية التي لا تعرف الغل والحِيل، لذلك تبنّى موقفاً مغايراً يوحي بالفخر والاعتزاز. أمّا على المستوى الإيقاعي فقد ولّدت ألفاظ الالتفات المتوازنة من حيث التشكيل الصوري (اشتهينا/ باغتتنا/ غنّوا/ شربوا) موسيقى منحت النص نكهة خاصّة إرتقت به إلى تقبّله من قِبل القارىء.

المحور الثاني/ التفات الغائب إلى الضمائر الأخرى

1- الغائب المفرد إلى المتكلّم المفرد

تهاوى الرمز المزيّف
تحت وطأة الحذاء الجديد
يختفي صوت المهزوم،
خلف وجوم تلال المقابر
صدى كركوك يرعبني،
صوت كركوك يخيفني (الداوودي، 2003، 90)

يستلهم الشاعر في هذا النص من وطنه الأم، من كركوك التفاتاته اللغوية متمثلاً بصيغة الغائب (تهاوى – يختفي) التي يعدل عنها إلى التكلّم في (يرعبني – يخيفني)، ممّا شكّلت توازياً على المستويين الدلالي و النحوي حيث تكاتفت وتآلفت العناصر اللغوية فيه من خلال تقسيمها إلى وحدات دلالية منسجمة ومتلائمة ولّدت بفعلها درجة عالية من الإيقاع الجميل.

وممّا نلاحظه في النص الشعري أنّه بُنِيَ على انسجام وتلاؤم دلالي قائم بين عدّة ألفاظ مترادفة تنتمي إلى حقل دلالي واحد هو حقل (التوجّس)، مكوّنة بذلك توازياً ترادفياً ضمن الوحدات اللغوية (صدى/ صوت) و (يرعبني/ يخيفني)، وإنّ هذه الوحدات الترادفية وما سبقتها من مشاهد ساخطة ومرعبة، أضفت على النص مِسحة سلبية كونها نابعة من نفس حزينة مضطربة ومتخوّفة ومستاءة من الظروف المعيشيّة الصعبة في ظل حكم ظالم، فالصدى والصوت تعكسان المعاناة المستمرة لأهل تلك المدينة الكوردستانية، ذلك المكان الأليف الذي تحوّل بفعل الطغيان إلى مدينة أشباح، أشباح على هيئة أناس تطارد ساكنيها وتريد أن تتلقف أنفاسهم وتقبض أرواحهم، وهو ما إنعكس سلباً على الحس الشعوري للداوودي فلم يجد في ذلك المكان الملاذ الآمن الذي يشعره بالراحة والاطمئنان، بل أحس فيه بإغتراب مرير على الصعيد النفسي والاجتماعي والسياسي والثقافي، لذلك رسم صورة قاتمة ومتشائمة عن نفسه أولاً، وعن كركوك ثانياً.

ولم يقف التوازي هنا على مستوى الألفاظ المترادفة دلالياً فقط، بل توازى السطرين في بنائهما التركيبي النحوي أيضاً ممّا أضفى عليهما" لوناً من ألوان الإيقاع الداخلي

أسهم في التأثير في المتلقي" (داودي، 2014، 313)، وبذلك حققا هدفاً دلالياً وإيقاعياً متناغماً عمل على جذب إنتباه القارىء لمتابعة الأسطر الشعرية اللاحقة ذات الصلة بموضع الاستشهاد.

وقد كشف الداوودي في توظيف هذه الكلمات المترادفة سواء على المستوى النحوي أو الدلالي عن قدرة شعرية قائمة على التسطير الحرفي المتوازن بين الألفاظ الواردة محل الاستشهاد، فالكلمات المترادفة الثلاثية (صدى – صوت) والسداسية (يرعبني – يخيفني) تطابقت تماماً في العدد والتركيب النحوي لتتجانس صوتياً ونغمياً وتتلاقح مع المضمون الدلالي لها، ذلك المضمون الحامل لنبرة الارتعاش الجسدي، والخفوت الصوتي، والسكون الحركي المتوالد عن هاجس البطش والفتك والهلاك، وبذلك حقّقت للنص ترابطه البنائي وموسيقاه الداخلي.

2- الغائب المفرد إلى المخاطَب المفرد إلى جمع المخاطَبين

حُلمٌ
يجيءُ
من غِسلين يقظتكِ
من جرف البلهِ
من حماقتكِ الطريّة
ولكِ
نافذة أمانٍ
تصافح
السديم القاحل
وشرفةُ أشواقٍ
تشرئب على
غيهبكِ القسري
هلُمّ
نشربُ
نخب
شغفٍ
ذابلٍ فينا (الداوودي، 2013، 154 – 155)

يلتفت الشاعر في مستهل النص الشعري من الغياب (حلمٌ يجيءُ) إلى ضمير الخطاب في الأسطر الثالث والخامس والسادس والثاني عشر المتجلّي في الالفاظ (يقظتكِ – حماقتكِ – لكِ – غيهبكِ) ثمّ يتحوّل في نهاية المطاف الشعري إلى (نحن) المتكلمين في قوله (نشربُ – فينا)، إذ نجده يمارس لعبة التنقلات الضميرية المتدرجة عبْرَ عنصر الغياب مروراً بالخطاب واستقراره في جمع المتكلمين الدال على الذات الشاعرة نفسها، ليمزج بذلك بين فضاءات متعددة الأبعاد ومتشعبة الدلالات، فالأنثى الموجّه إليها فعل الخطاب، تشكّل منبع الحدث الكتابي وتسيطر فعلياً على مِساحة الفراغات الحاصلة في المتن بوصفها الركن الأساس الذي يستند إليه المضمون، فذات الأنثى المتجسّدة في حُلُم الشاعر، هي ذات ليست عاديّة لذلك يمنحها فضاءً هندسيّاً مفتوحاً على احتواء ذاته الفاقدة للأمل والمتغيّبة في لا وعيها القسري، ومن هذا الفضاء يعطي الأنثى بُعداً خيالياً مغايراً تقوم بفعل المصافحة المعنوية مع السديم القاحل، وقد لجأ الداوودي إلى الحُلم وعالم اللاوعي لتحقيق مغزاه، بسبب حالة الفقدان والضياع والغياب المتحقق في عالمه الواقعي، فالرؤية التلاحمية التي لم يستطع الشاعر تحقيقها في الواقع، أراد من خلال النص / الحُلم أن يحققها. وإنّ الختام النصّي يبعث على ذاتية الشاعر وجهوده من أجل الإحياء والبعث من جديد، فالنداء (هلُم) الذي يوجهه إلى الآخر الغائب هو نداء نابع من صميم وجدانه المقهور والمكتوي بنار العشق والفراق والغربة والاغتراب، فهو يريد ايقاف عجلة الزمن وارجاعه إلى الوراء من أجل ايقاظ الحس العاطفي في الآخر، ومن ثمّ اعادة تدوير الزمن مرّة أخرى، غير أن

الشكل الكتابي الهابط والمذيّل بكلمة (ذابل) يبعث على عدم اطمئنان الشاعر للرد الايجابي والاستجابة المطمئنة من الآخر الغائب/المخاطَب، لذلك كان لجوءه إلى تلك اللفظة لجوءً نفسيّاً متعمّداً يبعث على فعل التحسّر والأسف وامكان عدم تحقق أمنية اللقاء من جديد.(صالح، 2019، 181)

المحور الثالث/ التفاتات المخاطَب إلى الضمائر الأخرى

1- المخاطَب المفرد إلى الغائب المفرد

يحتشدُ بردُكَ بغضبٍ ناعسٍ
بحشدِ يتموّج بالبلَهِ
إمضِ مغمَّض الإحساس
استرخِ في الفيء
إسمعْ خطوَ أفكاركَ
تجرّكَ أو تجرّه
سيّان كلا الأمرين (الداوودي، 2016، 19 – 20)

يشير النص الشعري إلى وجود ضمير المخاطَب في الالفاظ (بردكَ – أفكاركَ – تجرُّكَ) لينتقل الخطاب ويلتفت إلى الآخر الغائب (تجرُّه) لإثارة جدل العلاقة بين هذين الضميرين لإحتوائهما على الموقف الذي يريد الشاعر أن يعرضه للقارىء عبر الإشارة إلى الافكار المتوارية التي طائل منها و ضرورة الإتكاء عليها في تسيير الأمور، وبذلك أخرج نفسه من قوقعة الذات الحائرة وتقمصَ عبر الالتفات دوراً جديداً في لعبة المجادلة بين أناه المتخفية وراء الآخر ضمير المخاطَب لتظل ذاته مرتبطة بوجهة نظر وحيدة تجاه نفسه ولتسهم في إنتاج رؤية تقاسمية ممزوجة بشخصه الحاضر المجسّد و مكامن ذاتيته المتأزمة عبر زمنية غير منتهية حتى تصل إلى درجة تتلاطم بفعلها تلك الذات مع الواقع الخارجي المعيش، وهذا يعني أنّ المتكلم يلعب على قُطبَين، إذ يتكلم عن نفسه في صورة شخص مخاطَب مرّة، وغائب مرّة أخرى، ويبقى عدوله بطريق الالتفات من صيغة إلى صيغة مرتبط بأكثر هذه الصيغ إثارة للمعنى في الموضع الذي ترد فيه.(إسماعيل، 1990، 909)

و قد تّم عدول الشاعر في هذه الصور الشعرية بصيغ الأفعال من المضارع إلى الأمر ثم الرجوع إلى المضارع (تجرُكَ) في سلسلة من التعالقات الدائرية بين الضمائر والأزمنة، فهواعر لا يخاطِب أحداً في هذه الأسطر غير نفسه، إذ إنّ كلامه موجّه إلى ذاته لكنّه ضمّنها ضمير المخاطَب المفرد (كَ) ليكون مقتضى ظاهر الكلام الخطاب وباطنه الحضور، ومن خلال التأمل فإننا نلتمس محاولة الداوودي تضليل الدلالة للقارىء بإخراج الضمير على غير ما وضع له في الحقيقة، فهو لا يخاطب شخصاً غريباً، بل هو في الواقع يخاطب نفسه، أمّا لجوؤه إلى هذا التعبير الالتفافي فكان بقصد إدراج القارىء أو المتلقي إلى تشغيل ذهنه وتحفيزه لإستنباط غرضية الشاعر من وراء متنه الشعري.

ويبدو أنّ الشاعر يعاني الاغتراب و الوحدة النفسية والعزلة القاتلة التي تجرّه إلى متاهات البلَه، وهو ما دفعه إلى تأنيب ذاته وحثّها على ضرورة تجاهل بعض أحاسيسه و ركونه إلى الاسترخاء الجسدي والفكري دفعاً لآفة التحسّر وتجنباً للهموم، لذلك جاء الخطاب الشعري معبئاً بالنصيحة للذات الشاعرة نفسها وللمتلقي على حدٍ سواء، إذاً الالتفات جاء مناسباً لمقصديته و متطابقاً مع مضمون رسالته التي وجّهها لنفسه أولاً و للقارىء ثانياً، فضلاً عن جمالية الإيقاع الموسيقي الذي ولّده تضافر تلك الأفعال.

2- المخاطَب المفرد إلى جمع المتكلمين

أراكِ
في كلّ زهرة
في
اقحوانة الغسقِ

في دائرة
فوضاي
في أقصى
الأماني
في ظل
الظهيرة
في سطور
قراءاتي
في
تناغم اللون
على الورقة
في الهباب
يخترق صمتي
فلِمَ
غادرتنا
إذن
أيّتها المجبولة
من رحيق الخلود؟ (الداوودي، 2013، 92)

ومن صور الالتفات في شعر الداوودي إتيانه بضمير المخاطَب المؤنث المتعلق بأشباه الجمل المتوالية المتعالقة بجملة فعلية واحدة (اراكِ) المذكورة في مستهل المتن الشعري، ثم يتحوّل في نهاية المقطع إلى ضمير المتكلّم (غادرَتثا) ليشير من خلاله إلى جسارة الأنثى ومكانتها العظمى عند الحضور الجمعي الذي ورد مع الفعل الماضي، فالالتفات من المخاطَب إلى التكلّم افرز قوة العلاقة الدفينة بين الذات الشاعرةِ التي أشار إليها بصيغة الجمع وبين الآخر الأنثى، كونها حالة ملازمة له وللآخرين على السواء.

إنّ التشابه بين المكونات النحوية في الأسطر الشعرية الأولى واضح جلي، حيث يمتد من السطر الثاني حتى نهاية السطر الحادي عشر، وهو في مجمله عبارة عن التطابق الرأسي التام بن أشباه جمل مضافة على الترتيب، ومتعلقة في الوقت نفسه بالجملة الفعلية الاستهلالية (أراكِ) التي يعدل عنها إلى المضارع والأمر فيما بعد، فالالتفات من المخاطَب الماضي إلى المتكلّم إنّما هو عدول يفسره ما بين هاتين الصيغتين من فارق في أداء المعنى أو الدلالة على الحدث، إذ إنّ المعنى فيه لماضوية الزمن المنتهي و هو أمرٌ مسلّم به ومقطوع بحدوث فعل الرؤية، أمّا التحوّل إلى (نا) المتكلمين – بالرغم من صيغته الماضية – فهو يأتي ضمناً ليحمل دلالة المضارع، و عليه يكون أمراً آنيّاً يتجدد حدوثه بتجدد الزمن لقدرته على إثارة المعنى واستحضار صورة المغادرة لدى السامع (طبل، 1998، 79) الذي يرى فيها انكساراً حتمياً للذات الشاعرة المتكسرة، وقد توزّعت الألفاظ في الجمل المتكررة توزيعاً قائماً على الإيقاع المنسجم كمّياً ومكانياً مع الوحدات المتماثلة من خلال الصياغة النحوية، فكل من العبارات مبنية على وفق (حرف جر + إسم مجرور مضاف + مضاف اليه)، فهذا التقابل بين التراكيب النحوية المتكررة وتقطيعها المتّزن أكسبها إلى جانب مضمونها الذي يوحي بتطابق الأثر النفسي للداوودي، ودلالاتها المتعالقة بمكانة الأنثى في الحياة، بُعداً جمالياً وتأثيرياً، لأنّ التنظيم التراتيبي والتنسيق الشعري الثلاثي المتوالي عمل على تغذية النبر الإيقاعي وتقويته الذي أدّى إلى تواتر النغمة وبالتالي خلق نوعاً من الموسيقى المنسجمة مع مقصدية الشاعر، فجميع هذه المتواليات تعد متوازنة بأدائها لنفس الوظائف النحوية ومتقابلة في علاقاتها بالفعل (أراكِ) الذي يحضر بشكل ضمني مع بدأ كل متوالية على حدة.

وقد أصدر الداوودي في التفاته هذا بعداً دلالياً أراد جذب القارىء إليه ليعلن له على الدوام عن مدى هيامه

بالأنثى / الحبيبة التي أصبحت زاده الروحي، تلك الأنثى الشاخصة أمام مرأى الشاعر وفي أحلامه، فهي دليل الشوق والحنين والألفة والطمأنينة، وهي مصدر الحياة بكافة مدلولاتها المتباعدة والمتقاربة من الجمال البصري، والهدوء الليلي، والأمل والتفاؤل، والعشق الأبدي الذي لا ينفك أن يدور في فلك تفكير الداوودي وبصره، فهي في كل شيء له وجود مادّي ومعنوي في حياته، ومنه قوله:

ضعْ
قلبكَ
فوق الطاولة
وغادر المكان
قبل أنْ يحترق
الغثاء النائم فيك
نحن
فلذاتِ
ذا الزمن الناري
يفترس أولنا آخرنا
ونفترشُ
أسرّة بعضنا
نسرق الحلم
قبل النضوج
نعكّر بُركة الأمل
نعتقل كركرة النبع
نكتم صوت طفولته (الداوودي، 2013، 172)

انتقل الشاعر من الحديث عن المفرد المخاطَب إلى جمع المتكلمين في المتن الشعري، إذ يشير من خلال إلتفاتاته إلى جملة من الأمور للفت نظر القارىء وإثارة تأملاته فيما يتعلق ببعض الصفات السيئة التي يتبنّاها الانسان بغية العدول عنها واستبدالها بما يخالفها إن وجدها عنده، فالاستهلال الشعري المتعلق بصيغة المفرد المخاطَب والذي بدأه بفعل الأمر (ضعْ) يمثّله خطاب الآخر، أي أنّ الأمر الصادر من الذات الشاعرة بترك القلب فوق الطاولة، أمر موجّه من نفسه إلى الآخر المخاطَب، فالفعل (ضعْ) يبيّن مدى معارضة الشاعر للصفات السلبية في الانسان التي لا تتوافق مع خُلُقه، لذلك يبدو عليه التعارض الشديد، لأنّ رؤية الذات الشاعرة رؤية باطنية عميقة تتنبّه لأدق الأمور والأحداث التي تنعكس سلباً عليه وعلى الآخرين وبالتالي تفضي إلى نتائج غير محمودة.

ونستشف أنّ الشاعر يلتفت إلى صيغة جمع المتكلمين ليعمل على جمع جُل الصفات السيئة ووضعها في كأسٍ واحد ومن ثمّ إفراغها و سكبها بصورة أفقية تنم عن الخلاص منها بغية ملء الكأس من جديد بالمحاسن والصفات الحميدة، ونجد في التحوّل من المخاطَب المفرد إلى جمع المتكلّمين إبرازاً للمفارقة بين حالة الشاعر ككيان مستقل و مختلف متحلّى بالصفات الحميدة، وبين الآخرين الذين ينهشون و يحسدون و ينهبون ويغدرون ويطمسون بعضهم إذ لا ثقة ولا إئتمان بينهم، إذاً الخطاب الإفرادي كان موجّهاً من الذات الشاعرة إلى نفسه التي نأت عن جل الصفات السيئة مرةً وإلى الآخر المخاطَب تارة أخرى.

وتأسيساً على ذلك نجد أنّ دلالة إيراد تلك الصفات السيئة كانت منصبّة على نبذ التحولات النفسية والمطامع الانسانية عبر الأزمنة، وإنّ الالتباس القائم الذي أحدثه النص فيما يتعلق بضمير الخطاب (كَ)، هو إلتباس عمد إليه الداوودي متقصِداً، إذ كان الهدف من ورائه حضّ القارىء أو المتلقي على ضرورة الاستغناء عن كل ما ذكره من صفات سيئة، وبذلك طغى على النص مِسحة شمولية غير مشروطة تثني القارىء عن الوقوع في مستنقع الخطايا والهفوات.

النتائج:

1- إنّ الالتفات تقنية نقدية خرجت من نطاق البلاغة العربية ودخلت مجال الدراسات الأسلوبية وقد حضيت موطئها في النصوص الأدبية باهتمام الكتّاب والنقاد والدارسين على السواء.

2- مثل الالتفات في شعر الداوودي ظاهرة أسلوبية حيث ورد بكثرة في متونه الشعرية، إذ يتحرّك بحرية كاملة لإنتاج نصوصه التي تكدّست فيها أكبر كمّية من الإنتقالات الدلالية واللفظية الشعورية المقصودة واللاشعورية المقصودة.

3-إنّ الالتفات بين ضمائر التكلّم والغيبة والخطاب دفع الشاعر للتأرجح بينها متذبذباً في نسبة توظيفها، إذ نجده يقف على معانٍ و دلالات معيّنة اكتشفها المتلقي من خلال تنشيط ذهنه وحرصه على بيان خفاياها بالتعالق والاندماج مع النصوص الشعرية التي دفعته للمشاركة في تجربته الشعورية.

4-إنّ توظيف الداوودي للالتفات في شعره جاء لغايات جمالية و نفسية وبواعث اجتماعية، إذ كانت لغربته المكانية وحالته الصحية الحرجة أثراً بالغاً في انعزالاته النفسية التي تراءت للمتلقي بالعلن حيناً والضمور أحياناً اخرى عكستها نصوصه الشعرية.

6- جاءت التفاتات الداوودي من التكلّم إلى الغياب والخطاب بكثرة، ويرجع سبب كثرة تلك التوظيفات الأنوية المحضة مرة و والأنا الجمعي تارة أخرى إلى ضآلة احتكاكاته البشرية التواصلية نتيجة رهنه الجسدي في محبسه البيتي ببلاد الغربة، فلم يجد من يواسيه في محنته الصحية، لذلك نجده يلجأ إلى مخاطبة ذاته ومناداة الآخر ليخلق متسعاً نفسياً ويجعله منفذاً وملجأً لتفريغ انّاته وآهاته وعرض تأملاته.

المصادر والمراجع

1- آبادي، الفيروز. (د.ت) القاموس المحيط، لبنان – بيروت، ج/1، عالم الكتاب.

2- إبن الأثير. (1963) المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، السعودية –الرياض، دار الرفاعي.

3- إبن المعتز. (2012) البديع، تحقيق: عرفان مطرجي، لبنان –بيروت، مؤسسة الكتب الثقافية.

4- إبن منظور. (1999) لسان العرب، لبنان – بيروت، ج/2، دار احياء التراث العربي.

5- إسماعيل، عزالدين. (1990) جماليات الالتفات، ضمن ندوة بعنوان قراءة جديدة لتراثنا النقدي، المجلد الأخير، السعودية – جدة، النادي الأدبي

6-البحيري، أسامة (2000) تحولات البنية في البلاغة العربية، السعودية، دار الحضارة للطبع والنشر والتوزيع.

7-بن جعفر، قدامة. (1978) نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، ط3، مكتبة الخانجي.

8-الجميلي، محمد مطلك صالح ، الإلتفات ولعبة الضمائر في شعر بهنام عطاالله،
http://www.ankawa.com/forum/index.php?topic=864402.0

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

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

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

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

13-داودي. وهاب (2014) البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري (التوازي والتكرار)، مجلة المَخبر، العدد 10 ، الجزائر

14-الزمخشري، ابو القاسم محمود بن عمر. (1417ه) لفائق في غريب الحديث، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، ج/3، د.م، دار الكتب العلمية

15-الزيّات، إيمان تمظهرات الحداثة ولعبة الضمائر في رواية أنثى افتراضية –www.addustour.com/articles/984418

16-سليمان، أحمد فتح الله (2008) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مصر – القاهرة، دار الآفاق العربية.

17-صالح، عبدالله إبراهيم فقي (2019) شعر حكيم نديم الداوودي –دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه، جامعة السليمانية، العراق.

18-طبل، حسن (1998) أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، القاهرة ، دار الفكر العربي.

19-عبدالسادة، بشائر أمير (2016) شعرية الأصمعيات، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد 24، العدد1.

20–الغانمي، سعيد (1991) اقنعة النص، بغداد – العراق، دار الشؤون الثقافية

21–القيرواني، أبي علي الحسن بن رشيق. (د.ت) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، لبنان –بيروت، ج/2، دار الجيل للنشر والتوزيع.

22–الكاتب، إبن وهب. (1967) البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب و خديجة الحديثي، بغداد.

23–محجوبي، عائشة (2016) الالتفات النصي آلياته ووظيفته التواصلية (نماذج من شعر الحداثة)، ورقلة– الجزائر، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح.

24–ناصيف، ناصيف محمد (2014) الالتفات واحكام مباني القصائد، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع17.

25–هلال، عبد الناصر (2014) الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، السعودية، نادي الجوف الأدبي الثقافي.

Keywords: turning points, stylistics, pronouns, speaking, absence, discourse

Abstract:

The utility of *turning point*s is one of the stylistic phenomena that has transcended the limits of rhetoric and entered the field of modern critical studies, as literary texts are exposed to it in both poetry and prose. It is a device that writers resort to convey their psychological emotions for a specific audience so as to make them involved in his transitions from one case to another depending on the characteristic of each pronoun and his intentional transformations into other pronouns. The use of such techniques may all serve the textual production process while motivating the recipient to search for their connotations, secrets, purposes and motives. This study is an attempt to particularly highlight the narrative turning pronouns. As the title suggests, the other types of turnings are not within the scope of the current paper. The nature of the study also necessitated that it come in three sections represented by the first, the second and the third pronoun preceded by an introduction and ended with a conclusion with the most prominent results the study has arrived at.