Contents available at : http://jls.tu..edu.iq

Journal Of Language Studies

Abstract: The Dramatic Structure in Hakim Al-Dawudi's Poetry

Asst. Prof. Ahlam 'Amil Hazza' *
College of Education for Women
Hyousif@tu.edu.iq

Keywords:

- Dramatic
- Structure
- Hakim Al-Dawudi.

Article Info

Article history:

-Received 20/1/2018

-Accepted 12/2/2018

Available online 1/3/2018

Abstract: The dramatic structure in poetry means the employment of as much as possible of the elements of drama such as time, place, action, characters, conflict and the actual use of dramatic verbs and poetic images. Thoug dramatic elements can be generally found in any poetic text, what is meant by the dramatic structure here is the conscious and intentional existence, i.e. the poet intentionally uses the dramatic values and makes them evidently functional to develope his poem's structure and deepen its poetic expression. These dramatic elements may appear in the poetic work without affecting the form of th poetic genre or changing it into a play, for instance. This means that a poem remains a poem whatever dramatic elements were employed in it. Hakim Al-Dawudi's poetry rich with the elements of the dramatic structure which deepens movement, action, dramatic development and the linguistic and imagist conflict. In this paper some of his poems of dramatic nature are selected for analysis from hi two collections *The Time of Love* and *A Time as Stranger*.

البنية الدرامية في شعر حكيم الداوودي

أ. م. احلام عامل هزاع
كلية التربية للبنات/جامعة تكريت

* **Corresponding Author: Asst. Prof. Ahlam 'Amil Hazza' . E-Mail** : **Hyousif@tu.edu.iq**
، **Tel** ، 009647701715071**: Affiliation / College of Education for Women, University of Tikrit - Iraq.**

المستخلص

البنية الدرامية في الشعر تعني فيما تعنيه حضور أكبر قدر ممكن من عناصر البناء الدرامي المعروفة في العمل الشعري، إذ لا بد من وجود عناصر الزمان والمكان والحدث والشخصية والصراع والحراك الفعلي الدرامي للأفعال الشعرية والصور الشعرية، إذ على الرغم من وجود الملامح الدرامية في أن نص شعري بشكل عام إلا أن الوجود الدرامي المقصود هنا هو وجود واع ومقصود، أي أن الشاعر يتعمد استحضار القيم الدرامية كي يجعلها تعمل في قصيدته بصورة واضحة، بما يطور بنية قصيدته ويعمق حضورها الشعري. وتظهر هذه العناصر الدرامية في العمل الشعري من دون أن تؤثر في الشكل العام للجنس الأدبي الشعري بحيث يتحول إلى مسرحية مثلاً، بمعنى أن الشعر يبقى شعرا مهما استخدم من عناصر وقيم درامية في قصيدته، وهذه العناصر الدرامية تعمل على تعضيد البنية الشعرية بملامح وعناصر تشكيل وبناء درامية، تجعل من النص الشعري ذا قيمة تركيبية أهم واشمل وأكثر قدرة على القارئ والمتلقي دائماً. شعر حكيم الداوودي بشكل عام حافل بالكثير من عناصر البنية الدرامية التي تشكل فضاء يعمق في قصائد الشاعر روح الحركة والفعل والتطور الدرامي والصراع اللغوي والصوري، وسنحاول انتخاب مجموعة من قصائده ذات الطبيعة الدرامية الواضحة من مجموعتيه الشعريتين (زمن الجوى)، و (حين في الغربة)، وتحليلها بما يوضح القيمة التعبيرية الفنية والجمالية لحضور البنية الدرامية في هذه القصائد.

تداخل الأجناس الأدبية في الشعر:

يعدّ فن الشعر من الفنون الإبداعية التي تستوعب حضور الفنون الأخرى فيه بشكل واسع فيما يصطلح عليه بتداخل الأجناس، حيث إن الشعر أحد أهم الأجناس في الأدب العربي ولا بد له كي يتطور أكثر أن يقبل هذا التداخل مع الفنون الأخرى القريبة منه، ومن هذه الفنون الدراما والسرد والتشكيل وغيرها، وربما يأتي فن الدراما (المسرح) في مقدمة الفنون التي يقبلها الشعر لوجود علاقة وطيدة بين الفنين، وطالما أن مسألة الأجناس الأدبية وتداخلها ليست ((مجرد مشكلة تصنيف))(1) فهذا يعني أنها ضرورية وحاسمة ولا يمكن التغاضي عن ضرورتها، حين تستدعي الحاجة الفنية والجمالية ذلك من أجل قوة أكبر للنص الشعري طالما أنها داخلة في صميم النسيج الشعري وطبقاته النصية.

إن الناقد والمؤرخ الفرنسي برونتير هو أول من نقل هذه الأفكار من ميدان البيولوجيا إلى ميدان النقد الأدبي فصارت جزءّ مهما من الثقافة النقدية المنهجية الحديثة، ((فألف كتابه عن تطور الأنواع في تاريخ الأدب حيث استعمل مصطلح نوع genre ليصف من خلاله خصائص

الأدب وتطوره. ورغم ظهور مصطلحات أخرى كنمط type وkind نوع والمرادفة لكلمة genre))(2)، فكلمة "جنس" مأخوذة من قاموس العلوم الطبيعية، وكذلك مصطلح "نوع". إلا أن كارل فيتور، عندما قارب هذه الإشكالية نقديا، بدأ بتحديد ماهية الأشياء تبعاً لخصائصها مستنداً إلى التصنيف العلمي المستخدم في العلوم الطبيعية، لذا نجد عنده مصطلح "الجنس" باعتباره الوحدة الأوسع(3)، فالجنس يضم في داخله مجموعة أنواع لأنه هو المصطلح الحاوي والنوع هو جزء منه.

وتوصف هذه المصطلحات بأنها ((صيغ فنية عامة لها مميزاتها وقوانينها الخاصة وتحتوي على فصول أو مجموعات ينتظم خلالها الإنتاج الفكري على ما فيها من اختلاف وتعقيد))(4)، وهي كثيرة في ميدان العمل النقدي لكن مصطلحي الجنس والنوع هي الأكثر تداولا واستخداما في الدرس النقدي الحديث، إذ أخذ هذان المصطلحان دوريهما على أوسع وأشمل نطاق في الدراسات النقدية الحديثة لمجمل الفنون الأدبية، ومنها الشعر والسرد على اختلاف أنواعهما داخل إطار كل جنس منهما، وبقي الخلاف حولهما ساري المفعول في المدونة النقدية العربية بين من يعتقد بوجود فارق بين الجنس والنوع، ومن يعتقد بعدم وجود فارق، لكن الرأي الغالب هو في صالح كون الجنس هم المصطلح الأعم والأشمل والنوع هو جزء من أجزءا الجنس، بما يحقق العلاقة الكلية والجزئية بين المصطلحين.

وكما أن للمصطلح إشكالية فإن لطريقة التصنيف إشكاليات أخرى متعددة، ويعود السبب في ذلك إلى اختلاف المنهج المتبع في شرح النظرية. لعل أبرز ما يواجهنا في سياق النظر في إشكاليات هذه المصطلحات الحديثة المنقولة من حقول معرفية أخرى إلى حقل النقد الأدبي هو اختلاف النقاد الذي يستخدمون هذه المصطلحات في تعريف الأجناس الأدبية، فهي بلا شك ((جملة من الصفات الأسلوبية))(5) تحتاج إلى نوع من التوطين الاصطلاحي والدلالي في حقل النقد الأدبي بما يجعلها صالحة للعمل بصورة جيدة.

البنية الدرامية في الشعر:

الشعر والدراما فنان متلازمان منذ نشأتهما الأولى، فثمة علاقة وطيدة بين الفنين على أشكال مختلفة، وربما كان من أبرز نماذج هذه العلاقة أن الأشعار لدى كثير من أمم الأرض كانت تكتب على شكل مسرحيات شعرية، ولا شك في أن مفردة دراما الإغريقية تعني في معناها البسيط مصدر الفعل أو العمل أو الأداء(6)، وهو ما يتلاءم كثيرا مع طبيعة الفعل أو العمل أو الأداء الشعري بوصفه تعبيرا عن حساسية فعلية عملية أدائية معينة، على الرغم من أن الإنسان

بطبيعة الحال عرف الدراما قبل الشعر(7) بحكم قرب الفعاليات الدرامية بكل منظوماتها إلى طبيعة الإنسان من حيث الحركة والفعل والتمثيل وغيرها.

البنية الدرامية في الشعر تعني فيما تعنيه حضور أكبر قدر ممكن من عناصر البناء الدرامي المعروفة في العمل الشعري، إذ لا بد من وجود عناصر الزمان والمكان والحدث والشخصية والصراع والحراك الفعلي الدرامي للأفعال الشعرية والصور الشعرية، إذ ((ليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عملٍ شعري ما لم تتوافر وراءه أو فيهِ العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما بدونها... فالإنسان والصراع وتناقض الشعرية: هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامي))(8)، إذ على الرغم من وجود الملامح الدرامية في أن نص شعري بشكل عام إلا أن الوجود الدرامي المقصود هنا هو وجود واع ومقصود، أي أن الشاعر يتعمد استحضار القيم الدرامية كي يجعلها تعمل في قصيدته بصورة واضحة، بما يطور بنية قصيدته ويعمق حضورها الشعري.

وتظهر هذه العناصر الدرامية في العمل الشعري من دون أن تؤثر في الشكل العام للجنس الأدبي الشعري بحيث يتحول إلى مسرحية مثلاً، بمعنى أن الشعر يبقى شعرا مهما استخدم من عناصر وقيم درامية في قصيدته، وهذه العناصر الدرامية تعمل على تعضيد البنية الشعرية بملامح وعناصر تشكيل وبناء درامية، تجعل من النص الشعري ذا قيمة تركيبية أهم واشمل وأكثر قدرة على القارئ والمتلقي دائماً.

إن الغرض الأساسي من هذا التداخل الأجناسي بين جنس الشعر وجنس الدراما هو توفير فرصة جديدة لتعميق شعرية النص في كل طبقاته ومستوياته، ((إذ أنّ كل نصّ يتكون من طبقات متعددة ومستويات متفاعلة، فإنّ الشعرية تُحاول فرز هذه الطبقات وتحديد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النصّ الواحد من خلال نصوص متعددة، وهذا ما يميزها أيضاً عن اللسانيات التي تكتفي بالوصف اللغوي البحت دون استكناه التداخل والتعدد والتفاعل في هذه المستويات))(9)، فالشعرية على هذا الأساس تعد أعلى فعالية بنائية ممكنة لتعزيز الحضور الفني والجمالي للنص الشعري، وهي لا تكتفي كما تعمل اللسانيات بالوصف اللغوي المحض لمكونات القصيدة بل تنتقل إلى طبقاتها العليا كي تحلل شعريتها، وتكشف عن النظام الفني والجمالي الذي تعمل عليه القصيدة الشعرية.

وعلى الرغم من أن القصيدة الحديثة في تفاعلها مع الفنون الأخرى تمثل تواصلا عميقا بين المسرحية والرواية والشعر والملحمة، غير أن الأنواع الأدبية تؤدي وظيفة واحدة في جوهرها ألا وهي نبش الدرامية المبثوثة في الوجود والمجتمع والنفس البشرية(10)، بمعنى أن الكشف عن الروح الدرامية العميقة للفنون هي من أولى ثمار هذا التداخل، وربما يكون الشعر هو من أكثر هذه الفنون احتواء على هذه الروح الدرامية في أعماقه الشعرية.

الشاعر حكيم نديم الداوودي من الشعراء المحدثين الذين تحفل قصائدهم الشعرية بالكثير من عناصر الدراما، على النحو الذي اخترناه مثالاً لتكون قصائده مسرحا لدراستنا الكاشفة عن قيمة العلاقة بين فنه الشعرية وعناصر الدراما المتنوعة.

شعر حكيم الداوودي:

شعر حكيم الداوودي بشكل عام حافل بالكثير من عناصر البنية الدرامية التي تشكل فضاء يعمق في قصائد الشاعر روح الحركة والفعل والتطور الدرامي والصراع اللغوي والصوري، وسنحاول انتخاب مجموعة من قصائده ذات الطبيعة الدرامية الواضحة من مجموعتيه الشعريتين (زمن الجوى)، و (حين في الغربة)، وتحليلها بما يوضح القيمة التعبيرية الفنية والجمالية لحضور البنية الدرامية في هذه القصائد.

في قصيدته التي عنوانها ((الماءُ)) يستفيد الشاعر من دلالة العنوان كثيراً كي يحيل على الصورة الدرامية للقصيدة من بدايتها، فلفظة (الماء) بحكم معانيها المتعددة على مستوى المعنى المباشر والرمزي والأسطوري وغيره تقدم من عتبة العنوان رؤية درامية، فالماء صورة وحركة ومعنى وأمل وحياة وفعل وإنتاج وخصب، وكل هذه المعاني والدلالات حاضرة في الطاقة الإيحائية للمفردة على رأس القصيدة وعنوانا لها.

تبدأ القصيدة بمقطع وصفي يشبه ديكور المسرح، يصف الشاعر فيه مجموعة من الوحدات الدرامية داخل مشهد (الماء) العام، فالماء هنا بمثابة مسرح القصيدة الذي يمكن أن تجري فيه الأحداث المحتملة التي تحملها القصيدة:

أطلّ علينا مركبٌ
غامت خطاه في الأثير
أطلّ الهجيرُ
يجرُّ ذوائبَه
فوقَ الرُّموشِ وأنتَ بلا خلٍّ

الوحدات الدرامية التي يقدمها هذا المشهد الوصفي الافتتاحي للقصيدة تبدأ بـ (مركب)، وتبدو صورة هذا المركب واضحة للعيان بدلالة الجملة الشعرية (أطلّ علينا) بمعنى أنه صار بمستوى نظر الرائين، وله صورة شعرية رمزية هي (غامت خطاه في الأثير) تعبيراً عن بعده عن خط الرؤية الواضحة التامة، والوحدة الثانية هي صورة (الهجير) التي تعني شدّة الحرّ في نصف النهار، مقرونة بالصورة الاستعارية (يجرّ ذوائبه/فوق الرموش) تعبيرا عما يصيب المرء من كسل

وضعف ورغبة في الاستسلام للنوم بسبب شدة الحرّ، وهي صورة درامية في جوهرها، ثم تظهر شخصية درامية يخاطبها الراوي (وأنت) موصوفا بالوحدة والضياع (بلا خلّ).
شخصية الآخر (المُخاطَب) هي الشخصية الشعرية الدرامية المركزية في القصيدة، ولاسيما حين تخضع هذه الشخصية لمحاورة من طرف واحد يقوم بها الراوي الشعري، حين يسائل هذه الشخصية الراحِلة ويرسم لها طريقها ويدعوها لنجدته:

تشدُّ الرِّحالَ إلى أين؟
فما بقيَ لديك من الحزن
لا يكفي فخذْ بيدي
رمّمْ صدى مسلكي
غطِّ حوافي شغفي
تتشظَّى ما بين السَّديم واليقظة

فهو يسأله في ظلّ ما سبق من وصف لصورة المركب في عرض الماء والهجير الذي يبعث على الضعف (تشدُّ الرِّحالَ إلى أين؟)، وكأنه لا يوجد طريق للخلاص من هذه الأزمة التي يعيشها، بدليل أن الجمل الشعرية اللاحقة التي يخاطب فيها الراوي هذه الشخصية تدل على الضياع والتلاشي (فما بقيَ لديك من الحزن/لا يكفي)، حتى الحزن الذي يمكن أن يساعد المرء في مقاومة المحنة والصراع مع الأزمة أوشك على النفاد، فلا حلّ سوى بالاقتراب من شخصية الراوي والأخذ بيده كي تصبح القوة الواحدة قوّتين صالحتين للمقاومة والصراع الدرامي مع الحياة (فخذْ بيدي/رمّمْ صدى مسلكي/غطِّ حوافي شغفي/تتشظَّى ما بين السَّديم واليقظة)، فالدعوة تشير إلى أن شخصية الراوي الشعري هي الشخصية الدرامية المركزية في القصيدة، وشخصية الآخر هي شخصية ثانوية لتعزيز صورة شخصية الراوي وعرض محنته في الحياة والوجود، وما وجود المسرح المائي في عتبة العنوان (الماء) سوى دليل حي على عمق مأساة الشخصية وقوة صراعها مع الحياة من أجل الوجود، لذا جاءت الدعوة للأخذ بيده وترميم صدى مسلكه وتغطية حوافي شغفه سوى وسيلة لتخليصه من محنته المأساوية التي يعيشها.
تعقبها صورة وصفية تقوم بها شخصية الراوي الشعري بتوجيه فضاء الاهتمام الدرامي نحو شخصية الآخر وهو يخاطبه ويرسم علاقته بنفسه وبمحيطه على هذا النحو، وهو يمثّل حالة من حالات التطور الدرامي في القصيدة:

تُسربل وجهَك

خللَ السِّياق والسِّباق
فهمُ أهلوك
لهم سكاكينهم المُخضّبة
بالنَّياشين وبالشَّناءة
خذْ بيد الصُّبح يجُلْ بك
بين الأقاصي
فلا يُشمُّ فيه
عبيرُ الشِّقاق
سوى ما تتبضَّعه
أنفاسُك
بين الصِّراخ واللِّهاث

فهو أولاً يسعى إلى تذكيره بصورة وجهه في خضم الصراع الدامي المأساوي مع الأشياء (تُسربل وجهَك/خللَ السِّياق والسِّباق)، وثانياً يضيف له صورة جديدة عن خيانة الأهل وتركهم له يضيع بين الماء والهجير (فهمُ أهلوك لهم سكاكينهم المُخضّبة بالنَّياشين وبالشَّناءة)، مما يضاعف حالة الصراع التي تعيشها الشخصية مع محيطه الاجتماعي القريب، وهو ما يستدعي تطورا جديدا في البنية الدرامية للصورة الشعرية في تعامل الشخصية مع المحيط الطبيعي الذي يحيط به (خذْ بيد الصُّبح يجُلْ بك بين الأقاصي)، من أجل التوحد مع الطبيعة وتسخير الزمن لخدمته في ظل ضياع المكان وتلاشيه، ومن أجل توفير قناعة شخصية بأن سبل الخلاص هي محدودة جدا أمام حركة الشخصية وفعلها (فلا يُشمُّ فيه عبيرُ الشِّقاق/سوى ما تتبضَّعه أنفاسُك بين الصِّراخ واللِّهاث)، بحيث تحتاج إلى قوة جديدة للمقاومة والصراع تجعل كل أدوات البنية الشعرية الدرامية تتحرك على نحو أوسع.

وهنا بالذات تصل شخصية الآخر المُخاطب إلى مرحلة مهمة من مراحل التطور الدرامي بحيث تصبح قريبة من شخصية الراوي الشعري، أو أن الراوي الشعري نفسه عمل على تحريك شخصية الآخر بحيث تصبح قريبة من شخصيته كي يتحقق نوع من التفاعل الدرامي بين الشخصيتين، وهو ما يجعل شخصية الراوي الشعري تعترف في نهاية المشهد الدرامي الشعري في القصيدة بأن شخصيته قريبة من هذه الشخصية التي يصورها:

أنا مثلك أعشقُ وحدتي
أدبّ فوق ترب المدائن
أعقرُ غربتي والمتاه

حيث تطرح شخصية الراوي الشعري نموذجها الدرامي بصورة متساوية تقريبا مع الشخصية الأخرى المناظرة لها (أنا مثلك)، ومن ثم تأتي الصورة الدرامية الشعرية من خلال حركة الأفعال كي تكوّن نموذج الشخصية (**أعشقُ** وحدتي/**أدبّ** فوق ترب المدائن/**أعقرُ** غربتي والمتاه)، فالأفعال الثلاثة (أعشق/أدبّ/أعقر) ذات طبيعة درامية في تلاحقها وتسلسلها وهي تؤلف صورة معينة للشخصية، ولعل الألفاظ الأخرى التي تظهر بين حركة هذه الأفعال (وحدتي/ترب المدائن/ غربتي/المتاه) تبيّن مدى حالة الصراع الدرامي التي تعيشها الشخصية، وهي الحالة التي تستدعي الطلب من الشخصية المناظرة لها أن تأتي إلى فضاء المشهد كي يحصل نوع من التفاعل بين الشخصيتين من أجل إنتاج حالة جديدة:

تعالَ فلي أخدانٌ بُعثروا
كالرِّيح في الأفق المضاع
تعالَ أدسّ في جيبك زيفي
جارياً فوق المياه وفوق الهضاب

وهذه الدعوة بلا شك هي أسلوب درامي يسعى فيه إلى تحريك المشهد الشعري باتجاه مسار جديد يخرج به من المسار الحالي الذي أوشك دراميا على الجمود، إذ تصبح الدعوة للمجيء وسيلة من وسائل الخلاص النهائي من المحنة:

سيأخذنا صديقين لنا نجوانا والأمانُ
تعالَ نطوي صفحة الحلم نعيشُ ديمومتنا
نصحو ونسبُتُ بلا انتظار العاقبة
ت..ع...ا لَ ... تعالَ ... (11)

فتكون الصيحة الأخيرة (ت..ع...ا لَ ... تعالَ ...) بمثابة نداء صوتي يهز أركان المسرح الشعري للقصيدة من أجل الخلاص، بحيث يتحول الماء إلى وسط ينطوي على طاقة درامية شعرية إيجابية وليست طاقة سلبية.

أما قصيدة ((صباح)) التي تكتسب صفتها الدرامية من خلال بعدها الزمني في الدلالة الإيجابية على بداية زمن النهار، وقد جاءت العنونة هنا نكرة مفردة للدلالة على ديمومة الحالة الزمنية التي تأتي كل يوم بلا انقطاع، فهي تحاول أن ترسم الصورة الدرامية الأولى من خلال حضور عنصر الزمن الدرامي الدال على البداية والانطلاق:

يشربني
قبل الفطورِ
يُلغي موعد الكسل
وعنادي
يتجحفلُ فيّ
يُدحرِجُني كرةَ إصرار.

بداية المشهد تحوّل الصباح إلى شخصية، ويصور فيها الراوي الشعري بوصفه الشخصية الأساس في المشهد الدرامي الشعري حالته مع الصباح، فالأفعال الدرامية التي تقوم بها شخصية الصباح على شخصية الراوي الشعري (يشربني/يلغي/يتجحفل/يدحرجني) تسير باتجاه تفعيل المشهد الشعري الدرامي، إذ إن المفعول به في الجملة الشعرية الأخيرة (كرةَ إصرار) بعد الفعل (يدحرجني) ويسبقه الفعل (يتجحفل) يصل بالحال الدرامية الشعرية إلى أقصى درجات الفعل، وهو ينطوي على حالة صراع عنيف مع الزمن ومع الحالة التي عبرت عنها شخصية الراوي الشعري بـ (موعد الكسل/وعنادي)، وذلك لأن شخصية الراوي الشعري تعيش أزمة داخلية ذات طبيعة روحية ومكانية في وقت واحد:

لا في صحنِ الدَّارِ
بل خللَ المُهج
منسيَّاً كماءِ النَّبعِ أجري
قدمايَ تتعثَّرُ بغيابٍ قسري.

ففي المشهد نفي للمكان الطبيعي وإحالة على المكان العاطفي الوجداني في تصوير داخلي نفسي لحالة الشخصية (لا في صحنِ الدَّارِ/بل خللَ المُهج)، ومن ثم تشبيه بالطبيعة المائية في حالة النسيان والغيبوبة (منسيَّاً كماءِ النَّبعِ أجري)، حيث تأتي حالة الغياب بوصفها حالة مصيرية درامية لا تقوى الشخصية على الهرب منها أو تجاوزها (قدمايَ تتعثَّرُ بغيابٍ قسري.)، ومن ثم يصور حالة مشهدية ذات طبيعة درامية كاملة من خلال عمل الأفعال الدرامية الشعرية وما تنتجه من حالة ورؤية وموقف:

هربَ طلّي وظلّي
تركاني وحدي
فيئاً آخرَ
أتقلَّبُ بين الإقدامِ والإحجامِ.

المشهد هنا في حالة حراك درامي شعري متكامل، فالجزء الأول من الصورة الدرامية تتمثل في جملة (هربَ طلّي وظلّي)، فحين يهرب الطلّ والظلّ لا يبقى شيئا للشخصية وكأنها تصبح بلا زمن ولا مكان، وهي حالة درامية مأساوية، لتأتي الجملة الثانية التي هي نتيجة للجملة الأولى على المستوى الشعري الدرامي (تركاني وحدي)، والوحدة هنا في غاية القسوة لأنها تجعل الشخصية عزلاء في حالة عزلة كاملة خالية من المكان والزمن، وهذه الوحدة تمثل (فيئاً آخرَ) في محاولة للعثور على هاجس زمني أو مكاني ما يصلح للحياة، غير أن الحالة المأساوية التي تكون عليها الشخصية (أتقلَّبُ بين الإقدامِ والإحجامِ.) تضعها في حالة عظيمة من الحيرة وعدم القدرة على اتخذا قرار، وهي حالة درامية مأساوية تجعل الشخصية في قمة حيرتها بين إقدام وإحجام لا يمكنها حسم موقفها بسهولة.

الصورة الشعرية اللاحقة هي صورة درامية متكاملة تنهض بها شخصية الراوي الشعري وهي تصور ذاتها الشعرية من خلال بنية مونودرامية تهيمن عليها الشخصية:

لديّ حذاء تمزّقَ
سأجري
حافياً مثلَ مبتدأ السَّيلِ
ثمّ ... أتموّجُ
أخبّ
أجرفُ الصَّخرَ الوعرَ

وحواشي الغربة
واللَّيلَ إذا عَسْعَسَ
....

تبدأ الصورة من أسفل عمود الشخصية (لديّ حذاء تمزّقَ)، وهذه الصورة الدرامية الأرضية تستدعي الفعل اللاحق (سأجري) بحاله الطبيعي (حافياً مثلَ مبتدأ السَّيلِ)، غير أن الصورة التشبيهية تعطي للحالة الدرامية زخما كبيرا في ما تعنيه دلالة (مبتدأ السيل)، إذ هو بما ينطوي عليه من حركة وفعل بالغ القوة والاندفاع فإنه يفتح الصورة الشعرية الدرامية على آفاق جديدة، كما حصل في التتابع الصوري للمشهد الدرامي (ثمّ ... أتموّجُ/أخبّ/أجرفُ الصَّخرَ الوعرَ وحواشي الغربة واللَّيلَ إذا عَسْعَسَ....)، كي تتلاءم خاتمة القصيدة بحراكها الدرامي مع عنوان القصيدة (صباح) وبداية استهلالها في الدلالة على الحركة والنمو والتطور، بما يحقق للقصيدة تطورا شعريا دراميا لافتاً.

غير أن خاتمة القصيدة التي تبدو منفصلة بعض الشيء عن حركة دراما القصيدة جاءت على شكل مفارقة حين صورت شخصية الراوي الشعري نهاية القصيدة، وهي نهاية تحاول التخلص من البداية الدرامية الإيجابية للقصيدة وتنتهي نهاية سلبية:

أنا في معمعانِ الوقتِ
مواقيتي ضائعةٌ.
وقامتي
تُدنّسُ واجهةَ المشهدِ .. (12)

فالدلالات التي تحيط بمشهد خاتمة القصيدة حول شخصية الأنا الشاعرة (أنا) تأتي مسحوقة تحت وطأة الحركة الدرامية السلبية (معمعانِ الوقتِ/مواقيتي ضائعةٌ./قامتي تُدنّسُ واجهةَ المشهدِ ..)، وتؤدي بالضرورة إلى غياب الصباح الذي ظهر أولا في عتبة عنوان القصيدة، ليهيمن الغياب بصورته الدرامية السلبية على المشهد الشعري الدرامي ويغيب معه الشخصية والزمن والمكان وكل عناصر البنية الدرامية الأخرى.

تعبر قصيدة (طنين) من عتبة عنوانها عن نوع من الحراك الصوتي ذي الصفة السلبية المزعجة، فالطنين هو صوت الذباب، والذباب حشرة مزعجة بصوتها الطنيني ونقلها للأمراض وغير ذلك مما يجعلها حشرة ضارة، بمعنى أنه تنطوي على صراع ما مع الإنسان الذي يحاول أن يتخلص منها بما حظي به من وسائل مكافحة معروفة، ومن هنا يمكن أن ينطوي هذا الصوت على

فعالية درامية تتأتى من هذا المعنى، وتبدأ القصيدة بداية وصفية للمشهد الشعري الدرامي المكاني الموسوم بالحانة بوصفها تجمعا لفئة معينة من الناس:

تهجرُ الحانةُ زبائنَه
تُغادرهم
قاماتٌ تترنّح
في دروبُ الظلام
كانوا سكارى من التعب
معاطفُهم
عرقٌ وغبار
دفنوا هياكلهم
في جحيم أوهامهم
نفضوا
عن كواهلهم
ضجيجَ نهارٍ ممل

المعطى المكاني الدرامي في هذا المشهد هو (الحانة) التي هي مركز تجمّع فئة معينة من البشر يجتمعون على حالة إنسانية معينة، وتبدأ الصورة الدرامية بفعل الهجر والمغادرة للمكان، وحالة مغادرة هذا المكان هي حالة يومية ينتهي فيها المكان إلى الخواء والفراغ (تهجرُ الحانةُ زبائنَه/تُغادرهم/قاماتٌ تترنّح/في دروبُ الظلام)، ومن ثم يحاول وصف شخصيات المكان بعد وصف حالة خواء المكان، وهم شخصيات لهم ملامح وصفات معينة تتكرر كل يوم لأن لها علاقة بطبيعة المكان (كانوا سكارى من التعب/معاطفُهم/عرقٌ وغبار)، هذا على المستوى الشكلي الخارجي الذي يقابله مستوى داخلي نفسي عميق يستكمل صورة الشخصية خارجيا وداخليا (دفنوا هياكلهم/في جحيم أوهامهم/نفضوا/عن كواهلهم/ضجيجَ نهارٍ ممل)، بحيث تتجسد طبيعة هذه الشخصيات على وفق رؤية درامية معينة ذات صورة مجتمعية درامية تقليدية، تتكرر دائما في كل زمان ومكان طالما حضرت صورة (الحانة) في المشد الشعري الدرامي، وربما تتغير بين مكان وآخر تغيرات جزئية بسيطة بحسب حالة الشخصيات المؤلفة للمشهد (روّاد الحانة الدائميين).

ينتقل المشهد الدرامي الشعري في القصيدة نحو بؤرة درامية تشكل صورة يظهر فيها عنصر المكان ضمن حدود صورية شبه ثابتة تنحو الصورة الدرامية فيها نحوا حكمياً، تكون الحكمة على شكل مشهد درامي شعري متحرك عن طريق رمزية البؤرة الشعرية التي تتحرك في جسد القصيدة على شكل رؤية شعرية مكثفة:

هنا
في سُرّة الليل
يتطهّرُ الجسدُ
وكأنّ كلَّ أحد
حبةُ رمل
في مسيل ماء
.....

الصورة الشعرية تتمركز حول بؤرة مكانية ظرفية (هنا) في محاولة لرصد الرؤية الشعرية التي تأخذ مسارا صوفيا في تشكيلها الشعري الدرامي، وهي تهيئ المناخ الشعري الدرامي العام في القصيدة إلى اقتراح صور درامية أخرى تضيف إلى المشهد العام بعدا جديدا، من خلال استغلال المكان (الحانة) بوصفها المركز المكاني الأصل في المشهد الشعري الدرامي العام في القصيدة، ومن خلال حضور عناصر البنية الدرامية الشعرية الأخرى التي ما تلبث أن تتجلى بين آونة وأخرى بصيغ مختلفة:

عصفورٌ
قبرَتْه
زوبعةٌ
هنا الحانةُ
ريحانةُ
حشرجات غناء
رخيص
ففي كلّ صدر
بحّةُ حزن

جَمرةُ غِسْلِين

.....

فالجملة الظرفية (هنا الحانة) هي مركز الصورة الشعرية الدرامية تسبقها صورة (عصفورٌ قبرَتْه زوبعة)، والجملة الاسمية التي بعدها ترسم صورة ذات مستوين متوازيين، المستوى الأول (ريحانة/حشرجات غناء/رخيص) مكوّن من ثلاث وحدات صورية متفاوتة في دلالتها على صعيد الإيجاب والسلب، أما المستوى الثاني (ففي كلّ صدر/بحّةُ حزن/جَمرةُ غِسْلِين) فهو مكوّن من صورة شعرية واحدة متلاحمة ذات طبيعة درامية تنعكس على مجمل المشهد الدرامي العام في القصيدة.

تعود عتبة العنوان (طنين) كي نظهر من جديد بصورة أخرى أكبر وأوسع حين يتحول الذباب المقتول حول الموائد إلى جثث مستيقظة لأنها باقية في أماكنها ليس ثمة من يدفنها، وهو ما يحيل على جملة دلالات درامية تعمل في أكثر من سياق:

هنا حولَ الموائد
جثثٌ لا تنام

وعلى إثر ذلك يتحول مكان المتعة إلى مقبرة مشحونة بالسراب والندم لأن كل شيء فيها ينذر بالموت والفجيعة والغياب والنسيان:

هنا الحانةُ
مقبرةٌ
تجرعُ كائناتُها
بقايا سراب
بقايا ندم

يتعمق المشهد الدرامي في خاتمة القصيدة حين يتحول المكان الشعري المركزي إلى حكاية أو مجموعة حكايات قابلة لأن تروى، وبذلك يتصاعد الحس الدرامي حين يعمل الزمن الدرامي والمكان الدرامي إلى فعالية شعرية مشحونة بالمأساة، والبعد المأساوي هنا هو بعد درامي بامتياز من حيث تفوق حالة السلب على الإيجاب:

هي الآن محضُ
حكايات ذابلة
وفي
صباح غد جديد
تقحلُ الذاكرة
إلاّ مِنْ طنينٍ هزيل
هو كلّ ما بقي
من أبهة الليل
في الحانة
الغاربة (13)

فالصورة الشعرية الدرامية تتحدد في الدلالة الحكائية للمشهد (هي الآن محضُ حكايات ذابلة)، التي تتحول في الذاكرة إلى قحط خال من الأمل (وفي صباح غد جديد تقحلُ الذاكرة)، ولا يبقى فيها سوى صوت الذباب المقتول الذي لا يثير شيئاً (إلاّ مِنْ طنينٍ هزيل/هو كلّ ما بقي من أبهة الليل/في الحانة الغاربة)، بحيث يكون المكان المركزي في القصيدة (الحانة) في نهاية القصيدة مقترنا بصفة (الغاربة) كناية عن الغياب والرحيل والموت، ويمكن النظر إلى مفردة (طنين) العنوانية الآن بمنظور درامي مأساوي في كل الأحوال لأن تطورات البنية الشعرية الدرامية قادت إلى ذلك.

قصيدة ((دهشة)) التي تعبر عن حالة وجدانية انفعالية تجاه موقف معين بوسعها أن تكون حالة درامية متكاملة، فحصول فعل الدهشة إنما هو تعبير عن وجود مسبب لحالة الدهشة، وفعل يسبب الدهشة، وشخصية تتقبل هذه الدهشة أو تنفعل بها أو تشكل موقفا معينا تجاهها، وهي على هذا النحو صورة درامية متكاملة، أما هنا في متن القصيدة وفضائها الشعري الدرامي فإن الحالة تأخذ مسارات أخرى، وتبدأ القصيدة بنوع من المحاورة الدرامية الشعرية بين شخصية الراوي الشعري وشخصية أنثوية حاضرة في المشهد على النحو الآتي:

وجهُك
المُلتفُّ
بالقتر
يقتربُ مني
ويبتعدُ

يجفلُ
حينَ أطلّ
ويرتعبُ

سلسلة الأفعال الدرامية الشعرية المتلاحقة هي التي تسهم في إعلاء شأن حضور القيم والعناصر الدرامية في المشهد، فالأفعال التي تعود على جزء جسدي من الشخصية الأنثوية وهو (وجهُك) الموصوف بـ (المُلتفُّ بالقتر)، تتحرك باتجاه شخصية الراوي الشعري وهو يصف بها حركة الوجه قياسا بوجوده في المكان والزمن، وهي (يقتربُ/يبتعدُ/يجفلُ/يرتعبُ) بينما هناك فعل واحد يعود على شخصية الراوي الشعري هو (حينَ أطلّ) المسند إلى (حين) الظرفية، لكن الأفعال المضارعة ذات الطبيعة الحركية الدرامية تصور حالة الشخصية وهي تؤسس موقفها الدرامي استنادا إلى حركية هذه الأفعال، في القرب والبعد والجفل والارتعاب، وما تتمخض عنه من معطيات دلالية لكلا الشخصيتين.

ثمّ في صورة استفهامية درامية تحاول شخصية الراوي الشعري فيها الاستفسار من ذاتها عن طبيعة كنهها في حوار ذاتي يشبه المونولوج الداخلي، وينطوي على قدر كبير من الإنصات إلى صوت الذات بهذه الحساسية الدرامية العالية:

أقاعُ ليلٍ أنا
أم عثارُ مصادفة
غيرُ مُعلن؟

وتقود هذه المحاورة الذاتية في تطور شعري درامي إلى قيام شخصية الراوي الذاتي بمحاولة الاستنجاد بالشخصية الأنثوية من أجل الوصول إلى حالة من الاستقرار المنشود، ويصرح هنا باسم الشخصية الأنثوية في دعوة للخلاص من عدم الوضوح والسقوط في فضاء الصراع مع الذات ومع الآخر بهذه الصورة المأساوية:

خُذي بيدي
يا ياسمينةَ
تطلعاتي
الموشاة بالوجلِ
أبعديني

عن فوضى دهشتك
وأرقك الساجي
لصقَ إغماضتي
.....

إن الصورة الأنثوية التي تحاول شخصية الراوي الشعري بناءها في المشهد الشعري الدرامي تنطوي على قدر معين من القدسية، وتظهر هنا صورة العنونة (دهشة) في جملة (أبعديني عن فوضى دهشتك) حيث تتحول الصورة إلى أقصى درجات الحركة والفعل بدلالة (فوضى) المضافة إلى (دهشتك)، وقد أسندت كلمة (دهشة) إلى الشخصية الأنثوية وأصبحت جزءا منها بعد أن اقترنت بالفوضى فصارت مثيرة للانتباه والحذر، على النحو الذي تدعو فيه شخصية الراوي الشعري إلى إبعادها عن هذا الجحيم المتمثل بفوضى الدهشة، والبحث عن مصير آخر مختلف عن هذا المصير.

تبقى شخصية الراوي الشعري في حالة محاورة شعرية درامية مع الشخصية الأنثوية وقد تحولت إلى شخصية إشكالية غامضة، ولاسيما في الصورة القادمة وهي تحاكي العلاقة الجدلية بين الحلم واليقظة في صورة الشخصية الأنثوية:

حُلمٌ
يجيءُ
من غِسلين يقظتك
مِن جُرف البلهِ
مِنْ حماقتك الطريّة

ولك
نافذةُ أمانٍ
تُصافحُ
السديم القاحل
وشرفةُ أشواق
تشرئبُ على
غيهبك القسري

ولو تمعنّا في التشكيلات الكلامية الشعرية التي انبنت عليها صورة المشهد الشعري هنا لأدركنا عمق هذه الصورة في إشكاليتها وتعقيدها (غِسلين يقظتك/جُرف البلهِ/حماقتك الطريّة/نافذةُ أمانٍ /السديم القاحل/شرفةُ أشواق/غيهبك القسري)، ففي كل تشكيل من هذه التشكيلات رؤية درامية عميقة تخصب المشهد الشعري الدرامي وتزيد من فاعليته باتجاه تطور درامي خاص، يوحّد بين الشخصيتين ويقودهما نحو تشكيل فضاء درامي شعري مشترك ينتصر على حالة الخذلان، ويخرج الشخصيتين من عتبة الانسحاق تحت وطأة الضغط النفسي والجسدي العارم إلى نوع من الرفاهية القادرة على إنهاء حالة الصراع:

هلمّ
نشربُ
نخبَ
شغفٍ
ذابلٍ فينا
نُلوّنْ مواجعَنا
ووِجْدُنا الباهتُ
طيّ أردية الضباب
فلنحرقْ سَذاجتنا
نُضرمْ في دمها
زوبعةَ أشواق (14)

تعمل الأفعال الشعرية الدرامية هنا على نقل الفعالية الشعرية المشهدية من حال إلى حال، وذلك من خلال قدرتها على الإنجاز الدلالي النوعي في مجالها الكلامي (نشربُ/نُلوّنْ/فلنحرقْ)، بحيث يأتي الفعل الاستئنافي (فلنحرق) نتيجة فعلية لعبور مرحلة السذاجة (سَذاجتنا) بما تيسّر من قوة العاطفة وجبروتها (نُضرمْ في دمها زوبعةَ أشواق)، من أجل الانتصار على الشغف الذابل والمواجع والوجد الباهت، والانتقال من فضاء السلب إلى فضاء الإيجاب في إنهاء لحالة من حالات الصراع الدرامي بين الشخصية ومحيطها، بين الشخصية وأفكارها، بين الشخصية وأحلامها، لتحقيق حالة الدهشة التي اقترحتها عتبة عنوان القصيدة بوصفها وسيلة درامية شعرية من وسائل الخلاص من المحنة.

هوامش البحث:

(1) ما الجنس الأدبي جان ماري شيفر، ترجمة: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 ،1997: 13.

(2) مقدمات في الأجناس الأدبية، رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط2، 1994: 37.

(3) نظرية الأجناس الأدبية ، كارل فيتور وآخرون ، ترجمة عبد العزيز شبيل، نادي جدة الأدبي، ط1، 1994: 14

(4)نظرية الأنواع الأدبية، فنسنت، ترجمة حسن عون، منشأة المعارف الإسكندرية، ط، 1978: 98.

(5) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، المجلس الأعلى للفنون والثقافة، ترجمة: محيي الدين صبحي، دمشق، 1972: 295.

(6) النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، عيد الدحيات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007 :23.

(7) النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، عيد الدحيات: 29.

(8) وظيفة الأدب في نظر تيار عبر تيار النوعية، بطرس الحلاق، مجلة فصول، القاهرة، العدد (3) يوليو، 1997.

(9) قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي جميل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، سلسلة دراسات (385)، 1985 :102.

(10) وظيفة الأدب في نظر تيار عبر تيار النوعية: 19.

(*) حكيم نديم الدَّاوودي، كاتب وشاع وقاص وفنَّان تشكيلي عراقي. خريج جامعة بغداد كلِّيّة القانون والسِّياسة. ماجستير في الصّحافة والإعلام بتقدير جيد جداً من الأكاديميّة العربيّة الدَّنمارك. له مشاركات عديدة في الدَّورات والمهرجانات والفعاليات الفنِّيّة والثَّقافيّة في مجال الفن التَّشكيلي والإعلامي في السُّويد. ولديه شهادات تقديريّة من جهات عديدة. له العديد من الكتابات المنشورة في العديد من الصحف العراقية والعربية والكردية المطبوعة والمواقع الإلكترونيّة.

(11) زمنُ الجَّوَى، حكيم نديم الدَّاوودي، الطَّبعة الأولى ستوكهولم 2016، دار نشر فورفاتاريه بوكماشينFörfattares bokmaskin ، .Stockholm 2016: 7 – 8.

(12) زمنُ الجَّوَى: 84 – 85.

(13) حينٌ في الغربة، حكيم نديم الداوودي، منشورات اتحاد الأدباء الكرد، فرع كركوك، العدد (231)، كركوك، ط1، 2013: 25 – 26.

(14) حينٌ في الغربة: 97 – 98.

قائمة المصادر والمراجع

(1) حينٌ في الغربة، حكيم نديم الداوودي، منشورات اتحاد الأدباء الكرد، فرع كركوك، العدد (231)، كركوك، ط1، 2013.

(2) زمنُ الجَّوَى، حكيم نديم الدَّاوودي، الطَّبعة الأولى ستوكهولم 2016، دار نشر فورفاتاريه بوكماشينFörfattares bokmaskin ، Stockholm 2016.

(3) قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي جميل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، سلسلة دراسات (385)، 1985.

(4) ما الجنس الأدبي جان ماري شيفر، ترجمة: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 ،1997.

(5) مقدمات في الأجناس الأدبية، رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط2، 1994.

(6) نظرية الأجناس الأدبية ، كارل فيتور وآخرون ، ترجمة عبد العزيز شبيل، نادي جدة الأدبي، ط1، 1994.

(7) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، المجلس الأعلى للفنون والثقافة، ترجمة: محيي الدين صبحي، دمشق، 1972.

(8) نظرية الأنواع الأدبية، فنسنت، ترجمة حسن عون، منشأة المعارف الإسكندرية، ط، 1978.

(9) النظرية النقدية الغربية من أفلاطون إلى بوكاشيو، عيد الدحيات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007.

(10) وظيفة الأدب في نظر تيار عبر تيار النوعية، بطرس الحلاق، مجلة فصول، القاهرة، العدد (3) يوليو، 1997.