مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 3 السنة: 2021
ص: 853 - 873 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التشكيل البصري والسردي في ديوان (من يوميات الشنفرى في Netherlands) لـ (سعيد الجريري).

The Visual Formation and Narrative in the Poetic Collection: (from the Al Chanfra Diary in the Netherlands) Written by Said Al Jariri

* كوثر رزقي[1]، هداية مرزق [2]
Kawther Rezgui[1], hidaya merzeg [2]
جامعة محمّد لمين دباغين –سطيف 2 /الجزائر
مخبر السرديات والأنساق الثقافية .
University Mohamed lamine Debaghine-Setif 2-Algeria
k.rezgui@univ-setif2.dz[1] hidamerzeg@yahoo.fr[2]

تاريخ الإرسال:2020/11/08	تاريخ القبول:2021/02/27	تاريخ النشر : 2021/09/02

ملخص البحث

تسعى هذه الدراسة إلى البحث في جماليات التشكيل البصري كلغة مكمّلة للسرد الشعري، في ديوان (من يوميات الشنفرى في netherlands) لـ: (سعيد الجريري)، بمعنى مساءلة طريقة الكتابة النوعية التي يقوم بها الشاعر لتخريج نصّه الشعري المسَرَّد عبر تشكيلات بصرية معينة، بغية معرفة مدى أهميتها في إعادة بناء النص، والكشف عن مختلف الإضافات الفنية والدلالية، وقد تمّ الاعتماد على هذا التضافر للوصول إلى مختلف البنيات النصية الثاوية التي تنطوي عليها بنية النص، واستنطاق ما فيها من دلالات قابعة خلف نسقية الشكل وبنيته ولغته السردية.

الكلمات المفتاح: التشكيل بصري، السرد شعري، القصيدة الشعرية، الشنفرى، سعيد الجريري.

Abstract :

This study seeks to examine the aesthetic of the visual formation as a complement language to the poetic narration, in the poetic collection “from the Al Chanfra Diary in the Netherlands" written by Said Al Jariri in the sense of querying the poet's qualitative writing to produce his narrative text through specific visual formations, in order to know how important it is in rebuilding the text, and to reveal the various aesthetic and semantic additions. This combination has been relied upon to reach the various textual structures involved in the structure of the

* كوثر رزقي.k.rezgui@univ-setif2.dz

text, and its significations have been examined, falling behind the systemic form and its narrative language.
Keywords: the Visual formation, the poetic narration, the poem, al chanfra, said al jariri.

مقدمة:

انطلقت القصيدة العربية المعاصرة من فضاء رحب يسعى إلى التّحرر من ربقة الأعراف والقوانين الشعرية الكلاسيكية، والانفتاح على طرائق وفنيات جديدة في الكتابة، تكون قادرة على الاستجابة لحياة الشاعر وتجربته الإبداعية في ظل الظروف الراهنة، وتساعده على عرض أفكاره وإيصالها إلى المتلقي، سعيا منها للتفرد والتميّز– وللحد من الحدود الصارمة بينها وبين الأجناس الأدبية والفنون الإبداعية الأخرى– خرجت عن قوالبها المعروفة سابقا إلى رحاب البينية، فأفضى ذلك إلى إدراك سبل جديدة لا حصر لها، للتعبير عن روح التجربة، وهو ما صنع تحوّلا شاملا على مستوى الشكل والمضمون، بعيدا عن المساس بجوهرها.

وضمن مسار حركة القصيدة التجريبية، بدى جليا تميّز خطاب (سعيد الجريري)* الشعري مساهمةً منه في دفع حركية التجربة الشعرية وتغيير مورفوجيتها، وقد اخترنا هذا الديوان (من يوميات الشنفرى في Netherlands) بناء على بعض المقومات من بينها: توظيفه للرمز وللغة الأجنبية، وتركيزه على الأداء السردي عمادا رئيسيا لتجربته الإبداعية، والاستعانة بتقنيات التشكيل البصري في بنائها الشكلي، الأمر الذي يجعل القارئ أمام متنين، أحدهما سرد شعري مقروء، والآخر بصري مرئي، يسهم كل منهما في إعطاء أبعاد دلالية جمالية للشبكة النصية المتفاعلة. وعليه فإن مدار الدراسة هاهنا لا يتعلق في البحث عن النظامين البصري والسردي في الديوان كل على حِدَة، إنما ينحصر في الكشف عن كيفية تفاعلهما لإنتاج نص سردي متميز في إبداعه وبنياته.

تأسيسا على ما تم ذكره، حاولت دراستنا إثارة بعض التساؤلات، بغية الكشف عن جوهر الموضوع ومن بينها: ما حدود العلاقة بين التشكيل البصري والسرد الشعري في هذا الديوان؟ وهل هذا التعالق بلغ حد التماهي وتحققت فكرة الانفتاح؟ أم أنهما وضعا جنبا إلى جنب وبقي كل منهما محتفظا بكينونته؟ كيف تمظهرت مكونات السرد (الشخصيات، الفضاء الزمن) من خلال التشكيل البصري؟ وهل

اكتفى الشاعر بنمط واحد من السرد، أم أنه تمكن من تركيب وتهجين أنماط سردية جديدة تعبّر عن بيئته وعصره؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة، استندنا إلى فرضية مفادها أن التشكيل البصري نص موازٍ للسرد الشعري ويكمل بنائه من الناحية الجمالية والدلالية – وللوصول إلى تأكيد هذه الفرضية أو نفيها– وقد انطلقنا في ذلك من زوايا مختلفة تسعى إلى تسليط الضوء –في البداية– على التشكيل الدرامي للديوان، ثم التطرق إلى الحديث عن الفضاء فالزمن، كشفا عن جمالية التفاعل بين السرد والتشكيل البصري في إنتاج الدلالات، لننتقل في الأخير إلى الحديث عن سردية الرسائل باعتبارها وسائل سردية وبصرية مشكِّلة للنص.

أولا– التشكيل الدرامي للديوان:

استهل الشاعر ديوانه بمقدمة تعتبر بمثابة البوابة التي يمكن الولوج من خلالها لعالم النص وضّح فيها الصرخة التاريخية التي أطلقها (الشنفرى) في مطلع قصيدته المشهورة التي يقول فيها[1] :

أقيمُوا بَنِي أُمي صُدور مَطيْكُمْ فَإني إلى قَومٍ سِواكُمْ لأَمْيَلُ

معبّرا في هذا المقطع عن رفضه للواقع المتردي اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا، عن طريق الصعلكة والخروج عن القبيلة وقيودها الصارمة، بحثا عن حياة كريمة وانتماء جديد يمتاز بمعانٍ إنسانية يفتقدها في وطنه الأول، وضمن هذا السياق جاء ديوان (من يوميات الشنفرى في netherlands)، ليتخذ من (الشنفرى) رمزا للتحدي ورفض الواقع[2]، لاشتراكه معه في لحظة المعاناة الإنسانية، والانتقال من مكان إلى آخر بحثا عن مجتمع بديل، وفضاء جديد يسد النقص الناجم عن الفضاء القديم، حيث اكتفى بوضع جملة (في الطريق) وسط الصفحة كما هو موضح.[3]

فـي الطـــريـــــــق

فهذه الجملة المكثفة تحمل في طياتها ترسانة من المعاني والدلالات غير اللفظية، التي تحيل إلى الحركة والانتقال من مكان إلى مكان، ومن حال إلى آخر، تاركا البياض يتوالى على مدى صفحة كاملة، كما أبرزته الصورة[4].

إن هذا التوزيع للبياض «ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاء مفروضا على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية»[5]، كما يلجأ إليه المبدع للتعبير عن المعان المضمرة والفجوات النصية، وبما أنه فعل انتقائي «فإن الشاعر وحده من يمكنه اختيار حجم البياض ومكانه وكيفية توزيعه، لجعله عنصرا أساسيا في إنتاج دلالية الخطاب»[6]، من قبل القارئ وإثراء النص وانفتاحه على التأويل.

وعليه فإن (بلاغة البياض) هاهنا لا تقل أهمية عن (بلاغة السواد/النص المكتوب)، لأنه مُفعم بالمعنى «ويفرض على القارئ "المتلقي" أن يصمت أو يستريح أو يدخل في مجال تأملي مملوء بالدلالة، فيسقط ما يدركه من معنى تأملي في البياض على سواد القصيدة، فيضيف بهذا معنى جديد إلى القصيدة لم يكن ليبوح به سوادها»[7]، كونه يستفز القارئ ويفتح أمامه آفاقا أرحب للتأويل، لتصوير مختلف المشاق التي صادفته في الطريق، والحالة النفسية التي كان عليها بعد خروجه وانفصاله عن مجتمعه وجماعته، كما أن الصمت مكوّنٌ ناطق يوحي بالحزن المهيمن على (الذات الساردة)، وعلى إثر هذا الشعور كان لابد له أن يركن ويلتقط أنفاسه، ويبحث عن الملاذ الآمن للبوح عن مأساته، عله يعيد التوازن إلى نفسه ويخفف من

وطأة ما ألمّ به، وهو ما دفعه إلى محاورة المكان (أمستردام)كما لو كانت شخصا حقيقيا، ليكشف من خلالها عن حالته النفسية على اعتبار أن «الحوار هو المسؤول عن تقديم الشخصيات، والتعريف بها، وبيان الصراع الذي يدور بينها، وما يترتب على ذلك من سير الأحداث إلى نهايتها»[8]، كل هذا بأسلوب فني درامي يبعث على إيصال التجربة للمتلقي، في قوله[9]:

أمستردامُ
ضَاقَ الأُفُقُ بي
فأتيتُ
فرداَ
ليسَ يُؤوِيه زِحَامُ
فَضُمني، أمستردام بِي بَرد
وَصَيفُكِ دِفئُه
لِلوَاجِفينَ سَلامُ

فانسداد الأفق والخذلان هما اللذان طوحا به بعيدا نحو (أمستردام)، علها تكون الحضن الآمن والدافئ، فالذات حين تصطدم بالواقع، وتعجز عن تحقيق أحلامها وتطلعاتها، فإن ذلك يجعلها تشعر بأنها فقدت صلتها بالمكان /الوطن، الأمر الذي يدفعها إلى الخروج والمغادرة لاشعوريا بحثا عن « تمكن في مكان آخر»[10]، أي إقامة (مكان مواز)، ويواصل في مقطع آخر توجيه خطاب مباشر من دون وسائط إلى (أمستردام)، بالاعتماد على الذاكرة في الإفصاح عن لوعته وحرقته تجاه وطنه، في قوله: [11]

أمستردامُ،
لِيْ وَطَنٌ
أضَاعتهُ الحماقةُ
في زحامِ
قَاااااحِلِ
وَطن
يَلوذُ بِهِ الحَيارىَ
كَانَ يُؤْوي
كُل مَنْ ضَاقَتْ به الآفاقُ

مِثلي، الآن

ففي هذا المقطع تتجلى الحسرة العميقة في استحضار صورة المجد الجميل لهذا الوطن، الذي كان يلوذ به الحيارى ويؤوي كل من ضاقت به الأفاق، لكن هذا المجد زال نتيجة عنف الزمن وهو ما أدى إلى تدفق مشاعر الحزن والانكسار في نفسه، حين قال[12]:

أواهُ،
أمستردامُ
ضاقَ الأفقُ بِيْ
وَانْفَضَ مِنْ حَوْلِي
زِحَامُ
عَلى رَجِعِ
يُرنَحُ في مَسَامَاتِي
احتِدَامَ الرقْصِ
((زَربَدةُ))
((هَبيشاً))
((عِدة))

يرسم هذا المقطع صور حالة الحزن المقيمة في جوانح روحه نتيجة فقده المكان /الوطن، فذكرى الوطن والرقص الشعبي (زربدة، هبيشا، عدة) لازالت في مخيلته، لكنها أصبحت مجرد أحلام لمقهور ضاق بالزمن وبالمكان، وقد ساهم الحوار الخارجي – بين الشاعر و(أمستردام)– في هذه المقاطع، في بث الروح والحركة في جسد النص وأعطى بعدا مشهديا يتمثل أمام القارئ في جو واقعي رصين، يتضح أكثر مع ردة فعل (أمستردام)[13]:

تدنو
أمستردامُ
سَاحِرةً
تُهَاذِي الشنفَرى
أَقْبِلْ ...
صُدُورَ مَطيهِمْ
أَنَأى إليكَ ...وَدُربُهَا غِرْبَانُ

وَالكَونُ مَنأى لِلكَرِيْمِ،
فَلُذَ بشمسي،
لستُ كالصحرَاء
لُذَ بِيْ،
كَمَا تَشَاااااءُ ...

فـ(أمستردام) احتوته وحاولت التخفيف عليه والتهوين من أمره، عله ينسى ما مضى ويعدل عما ولى من الزمن الضائع، ودعته إلى الإقبال على الحياة، ووعدته بأنها ستوفر له أفضل السبل لتحقيق أحلامه، وبأنها ستعطيه الفرصة لفعل ما يشاء ليخرج من دائرة معاناته، لكنه ونتيجة الانكسار الذي يعيشه، لا يعلم حقيقة ما ستحمله له الأيام، وكيف ستكون نهاية هذا الاحتواء وهل حقا سيتمكن من تحقيق هذه الأحلام؟

ومع اتساع المتغيرات الشكلية البصرية للقصيدة، لاحظنا أن الشاعر عبّر عن الأسئلة التي تجول في خاطره بصريا بعلامة استفهام حرة على الصفحة الطباعية، لتحرض الفضول والتـــــوقع

مثلما يوضحه الشكل الشعري الآتي[14]:

فَانْطَلِقْ ، أَطْلِقْ مَدَى،
أسرابُهُ السكْرَى
أمستردَامُ
أوْلهَا
وَآخِرُهَا
فضاءاتي لحلمك مُوَيجَات
يُقَصْقِصُهَا
قُمَير
سَاهر
في ((خَلْفَ))
تُرقِصهُ
أَغانِ
لا
تنامُ

ونراه قد تفنن في إنتاج السؤال على مسرح القصيدة، بطريقة بصرية تفتح شهية القارئ وتصيبه بنوبة السؤال التي تحرك فيه الرغبة في البحث والقراءة، فكأنه من خلال هذه العلامة يرسل السؤال من الخارج نصي إلى الداخل، وهو ليس سؤالا حاسما يقتضي ضرورة الإجابة السريعة والمباشرة إنما يدخل في مناخ (المونولوج)، ليعكس الجو النفسي الذي يشعر به بصريا.

ثانيا: الفضاء بين السرد والتشكيل البصري:

انصرف الشاعر من الحوار وملابسته وانعكاساته النفسية، لتبدأ روح المغامرة والإصرار على تحقيق الحلم، ومن بين النصوص التي تصوّر حالته قصيدة (في القطار .. إلى Ter Appel) التي تمثّل اللحظة الحاسمة في معركته، التي تسعى إلى تغيير كل شيء، حين قال[15]:

هَا أنتَ
وَحدَكَ
في طَرِيْقٍ
لَسْتَ تَعرِفُ مُنتهَاه
وَالرّيحُ تعولْ في فيَافي الجنةِ الخضراءِ
وَحدَكَ
في الطريق
عَلى قِطارٍ
لست تَّعرِفُ مِنْ خُطَاه
شَيئاً سِوَى
Zwolle تُسلِمُكَ إلى **Emmen**
حيثُ الكَامْبُ
وَالغُربَاءُ مثَلْلُكَ، بانتظَار عَدَالة الغُربَاء..

إن التدفق الشعري في هذا المقطع ذو إيقاع سردي بصري، له أبعاد الوجود الحقيقية، دفع من خلاله الشاعر المتلقي إلى الوقوف وراء كاميرته الشعرية، وأعطاه إمكانية مشاهدة هذه الذات المعزولة الهائمة في طريق لا تعرف متنهاه، وعلى متن قطار لا تعرف خطاه، سوى أن

(zwolle) تسلمك إلى (emmen)حيث (الكامب) والغرباء، وهذا ما أعطى للقارئ إمكانية المعايشة الداخلية لما يحدث، وزوده بمعرفة ضرورية لتلقي (المشهد) عن طريق اللغة السرد شعرية، ولكي يوهمه – القارئ– أكثر بجعل الأشياء بصرية أمامه، قدّم إشارات سريعة للأمكنة وقام بهندستها على الخارطة المكانية للقصيدة بلغتها الأصلية (zwolle تسلمك إلى emmen)، ولم يكن غرضه هنا إبراز كفاءاته اللغوية، إنما هو خيار استراتيجي اختاره ليفرض على عين القارئ قطعة من الحقيقة بتمثل المكان أمامه، لكي يضخ في النص طاقة حياة مضاعفة، تأكيدا على انتماء التشكيل البصري للنص انتماء حاسما.

وهذا ما جعله يواصل سرد الأحداث بتقنية سردية تستنهض الدلالي بالتشكيلي، وفق نموذجين متقابلين كما يوضح المقطع الآتي[16]:

هَا أنتَ
وَحدَكَ سَمَاااااء
في أَعْلَى
الفِردَوْسِ
نهرُ إلَى
كَأنَّها
وَالحُقُولُ يَاشَنفَرَى
أَهْلووونَ جداً
فَاشعِلْ هَهنُا
سِجَارتَكَ
وضَع
ساقاً
على سَاقِ
وَهمَهْم
بالقَصيدَة
وَالغنَاءْ

إن ما يسترعي انتباهنا في هذا المقطع هو التقابل المصطنع بين مكانيين مختلفين ومتناقضين تماما، يمثل الأول يمين الصفحة الطباعية، الذي يُفهم من خلال قوله: (ها أنت وحدك)، وهو المكان الذي كان يشعر فيه بالوحدة والانكسار، ويشير هذا التركيب إلى دلالات سلبية لما توحيه الوحدة من يأس وقنوط،

نتيجة شعوره بغربة كبيرة وهو داخل وطنه، ثم تضمن هذا المكان تضادا وتحولا على الجهة المقابلة، والتحول هنا ليس على مستوى المكان فحسب، إنما تحول على مستوى العالم الداخلي أيضا، كونه وجد المكان المناسب والأهل الذين كان يبحث عنهم، فاندمج معهم وغدوا أقرب إليه من أهله في المكان الأول، لهذا نجده يخاطب (الشنفرى) بقوله : (ياشنفرى أهلووون ههنا)، وهذا ما جعل حالته النفسية تتغير، وأصبح يشعر بموجب هذا التحول بالراحة والارتياح ويهمهم بالقصيدة والغناء «ومن هنا نلحظ أن الأثر النفسي هو الذي يحدد فيما إذا كان المكان أليفا أو معاديا»[17].

ولا تزال سلسلة الارتحالات متواصلة، ليؤكد بذلك على عدم البقاء والاستقرار في المكان غير مناسب، وهذا ما تكشف عنه قصيدة (في الحافلة ..إلى overloon) ، التي يقول فيها[18]:

هَا أنتَ وَالغُربَاءُ، مِثلكَ

في الطريقْ ...

وَبِطَاقة الصفة الجديدة،

نحو

overloon

الدربُ حَوْلَكَ جَنتانِ

عَنِ اليَمينِ عَن الشمالْ

وَالكَونُ منأى لِلكَريم

يتمظهر وجود الشاعر في هذا المقطع، تمظهرا حرا ومباشرا رفقة الغرباء مثله في مفترق طرق، يصوغهما بشكل بصري على الصفحة الطباعية، اليمين يمين الصفحة والشمال على شمال الصفحة، اليمين في مرتبة عليا والشمال أدنى منها قليلا، في حركة مثيرة تتقصد إعلاء شأن الانتباه وتحريك بصر المتلقي، في اتجاهين مختلفين (اليمين /الشمال)، فهذا الفعل يختزن في عمقه الدلالي حركتين متضادتين، ثم ينزل قليلا ويكتب في وسط الصفحة (والكون منأى للكريم)، موازنا بين الكلمة بتشكيلها الخطي والفكرة المتضمنة فيها، انطلاقا من بؤرة (المكان الواقعي)، ليشكل المكان الحلمي، معطيا لذاته وللغرباء مثله فرصة الاختيار بين اليمين وبين الشمال، فإن لم تكن النتيجة مرضية فأرض الله واسعة، لأن هناك أمكنة أكثر كفاءة واستعدادا للاحتواء، يستطيع الإنسان العيش فيها حياة أفضل، ويتمكن فيها من تحقيق كل أحلامه وطموحاته «فإذا كان الفقد هنا فهو ليس هناك، وهذا يجعل الشخصية تتحرك مدفوعة بمبررات معقولة في تدلالها إلى هناك»[19]، مثلما تعبر عنه الأبيات الآتية[20]:

هَا أنتَ،

تنأى،

ثُمَّ تنأى،

ثُمَّ تَّنأى،

في الأمانِ وَفي الجمااالْ

وَترَى خِلال الجَنتَيْنْ:

صُوراً

مَشَّاهِدَ

مِنْ هُناااكَ

حَيثُ الحَماقَةُ حَيثُ اغترَابُكَ

تَضربُ الأَطنَابَ في كُل اتجَّاه هَا هُناااااااااك

حَيثُ البلادُ

يُقَّامِرُونَ بها عَلى كُل رَصِيفْ

حَيثُ الخرابْ،

حَيث السرابْ،

حَيث الدمااااءْ .....

إن كتابة القصيدة بهذا الشكل يوحي إلى الدينامية وعدم الاستقرار، التي تتضح من خلال الحركة والنأي عن الوطن الحقيقي، الذي يحس فيه الإنسان بالأمان والاستقرار، ويمكنه من تحقيق آماله وطموحاته، حتى وإن لم يكن هذا الوطن هو الذي نشأ فيه وترعرع بين جنباته، أما الغربة فليست الغربة في معناها المادي –بأن يكون الإنسان خارج بلده– إنما هي الغربة المعنوية التي يشعر بها المرء في بلاده نتيجة الحماقة والمقامرة بالوطن والدماء، ولهذا يعلن وبعد حسم حالة الفقد التام للمكان /الوطن على اختيار الوطن البديل؛ لأنه وجد فيه ذاته التي لم يجدها هناك، والحياة الكريمة التي تطلع إليها، وجد الدرب مفتوحا أمامه لفعل ما يشاء كما وعدته (أمستردام)، وهو ما عبّرت عنه قصيدة "الدرب لك" التي يقول فيها[21] :

((اَلدرْبُ لَكْ))

فَاعبُرِ

وَهَذي الابتسَامةُ (شِفْتَها؟) واللطفُ ..لكْ

لا تَعجَبنْ

يَا((شَنْفَرَى))

الدرْبُ لَكْ --- الدرْبُ لكْ

كُلُ المدِينَةِ

بانتظارِكَ أنْ تمَر --- وَتحْني الهَامَاتِ ...لَك

حاول في هذا المقطع المواءمة بين التشكيل البصري والدال اللساني، بشكل مزدوج ومركب يؤكد إيصال الدلالة إلى المتلقي، حين وضع خطوطا متقطعة بين كلمات النص، وهذه الخطوط هي علامة مستوحاة من إشارات المرور، ويقصد بها السماح للمار بالتجاوز، وهذا التشكيل هو على نحو ما إعادة كتابة للمكتوب، في شكل إيحائي يبرز المعنى ويضاعف من طاقاته الجمالية، و«لا يجيء نتيجة نسق سابق للوجود بل ينشأ عن المضمون نفسه»[22]، لأنهما ملتحمان ويعملان جنبا إلى جنب لتكوين المشهد الكلي للقصيدة.

ونظرا لإعجاب الشاعر بالمكان البديل وإحساسه بالألفة، «لجأ إلى السرد لالتقاط مفردات الواقع، وتأمل حركة الحياة من حوله، رغبة منه في الاحتفاظ بها والتداخل معها»[23]، مع إعادة صياغة فضاء (هولندا) بكل سحره ومسراته والعلاقة الحميمية العفوية الجميلة التي تربط أفراده، حتى أنه رسم مشهدا يعج بمظاهر الحياة والحركة بطريقة سردية بصرية فريدة، كما هو موضح في قصيدة (الممشى)[24]:

في ممشَى ((البَايْسِكْلاتْ))

تِمضيْ هُولَنْدَا، والناسْ: ((هَيْ))

((هُيْ))

((هلُو)) ((هُيْ)) ((هلُو)) ((هَيْ))

((هَيْ)) ((هلُو)) ((هَايْ)) ((هُيْ))

((هَايْ)) ((هَيْ)) ((هلُو)) ((هَيْ))

((هَيْ)) ((هَايْ)) ((هلُو)) ((هَي))

((هَيْ)) ((هُيْ)) ((هَيْ)) ((هُيْ))

((هُيْ))

((هَيْ))

الممشَى، كدَربِ المتنبي

لَكِن الممشَى ..مُتعِةُ

ترويق

تمزيج

إحسَّاسْ

فكلمات التحية (هَي – هُي– هاي– هلو) الواردة في النص، تحولت على يده من كلام منقول عن غيره إلى صور نابضة بالحركة وبالسردية، يستشعرها المتلقي وهو يتلقاها واحدة تلو الأخرى، والشاعر في هذا المقطع يشبه دربه بدرب (المتنبي)، لكنه يرى أن دربه أفضل منه على نحو ما لأنه مليء بالمتعة والسعادة كما هو موضح في هذا المقطع[25]:

يَاشَنْفُ، مزاجُكَ ريلاكس

في ممشَى الوَردِ وزهرِ الآسْ !

((هُيْ)) الممشَى

((هَيْ)) ((هُيْ)) دفءٌ

((هَايْ)) ((هَايْ)) ((هَايْ)) إنسانيْ

((هلُو)) ((هلُو)) ((هلُو)) ((هلُو))

((هاااااي)) ((هاااااي)) ((هاااااي)) ((هاااااي))

((هَيْ)) ((هَيْ)) ((هَيْ)) ((هُيْ))

((هلُو)) ((هلُو)) ((هلُو)) ((هلُو))

((هَايْ)) ((هَايْ)) ((هَايْ))

((هَيْ)) ((هُيْ))

((هُيْ))

هُولندا

((هَيْ))

عَلى كُل الناسْ

فقد ألفى ما يشفي غليله ويشعره بالسعادة، ووجد وطنا أرحب ومجتمعا أنضج وأسعد، وجد الدفء والمعاني الإنسانية التي يفتقدها (هناك)، ما جعل مزاجه منبسطا (ريلاكس)كون المعاني التي كان يبحث عنها قد اكتملت.

ثالثا – الزمن بين السرد والتشكيل البصري:

يتطلب تقديم التجربة الشعرية السردية إلى المسرود له إطارا زمانيا ومكانيا، يمكنان المتلقي من فهمها والإحاطة بها، لتتحدد المعالم المكانية والأطر الزمنية، لأن الزمن من أهم العناصر الفنية والسردية في بناء النص الشعري، من حيث إن «الفنون تنقسم إلى فنين: فنون قائمة على التواجد في المكان،وفنون قائمة على التعاقب في الزمن، أي فنون مكانية وأخرى زمنية فإن الشعر وما يوظف السرد خاصة يعد فيه الزمن الخيط الذي يربط بين وحداته، ويحكم نسجه، وهو في الغالب زمن نفسي تتكثف فيه الوحدات السردية بما يخدم البناء الكلي للنص»[26]، وهذا ما تعكسه قصيدة (بشاشة) التي يبدو فيها جليا حب الشاعر وامتزاجه بـ (overloon) ودروبها المليئة بالتحايا والابتسامات في لحظات زمنية تعاقبية مثلتها كل من (الصبح، الأيام) نتيجة الأمن والاستقرار الذي تنعم به، ويتمظهر ذلك في قوله [27]:

وَيَفيُض دَربُكَ بالتحايَا كُل صُبحٍ
لَكَأنَ Overloon
تَخَرجُ كَيْ تَرشَ دُروُبَهَا بالورد
وَ((الهَاياتِ))
وَالمطَرِ اَللذيذ
في كُل دربِ
ابتسَامَاتُ تُذَكرُنِي ابتَسامَاتِ
عَذارَى
في نَواحي حَضْرَ مُوتْ
أَيامَ ...؟

فهذا الزمن الجميل في (overloon)،لم يُنسه الزمن الرفيع في وطنه، ولا ضحكات العذارى في (حضرموت)، فذاكرته تعمل على استرجاع ذكريات زمن مضى لا يزال محفورا في ذاكرته، حتى وإن مر على هذا الماضي زمن طويل، كما يتضح في قوله[28]:

لاَ أدريْ، وَلكنْ
كَانَ في وَادٍ هُنَاااااااكْ
زَرع،
وماء،
وَعذارَى

تُشَعِلُ الدربَ بَشَاشَة
وَالسماءْ ...
كَانتْ تَغِيمُ،
وكان طفل
كلماغَامَتْ سَمَاءُ،
أشعل الدنيا،
فنَثت وَرْدَهَا
كُلَ النُواحي،
وَانْتَشَى دَرب العطاشى.

ثمة إشارات واضحة في هذه المحطة النصية، تؤكد الاعتماد على (تقنية الاستذكار) وتحديدا الذاكرة البعيدة، حيث غاص الشاعر عميقا في عوالمها الطفولية المفعمة بالسعادة، لينقل للقارئ صورة عن تلك الطقوس التي كانت في موضع المثالية، وأصبحت الآن ذكريات تستعاد، ويبدو الاستذكار في هذا النص مضمخ بالأسى والحنين، ويتضح ذلك من خلال التشكيل البصري للنص على الصفحة الطباعية، التي عكست مكان البياض والسواد، فجاء السواد في الجانب الأيسر بدلا من الجانب الأيمن، وكثر البياض على الجانب الأيمن للنص بينما انسحب السواد إلى الجانب الأيسر، ولعل ذلك يوحي إلى التلاشي الصوتي في بناء حالة نفسية منكسرة، يبدأ السواد فيه بالتلاشي شيئا فشيئا حتى يتلاشى تماما أمام خلجات الشاعر النفسية الذي وجد من خلال الامتدادات الصوتية، متنفسا للتعبير عن الحالة النفسية التي تمور داخل أعماقه، وهذا ما عبر عنه المقطع الآتي[29]:

يااااااه
يَادَرْباً
تَ
لَ
ا
ش
ى

حيث لجأ إلى تفتيت وتمزيق أوصال كلمة (تلاشى) وبعثرة حروفها على الصفحة الطباعية، معتمدا على طريقة التدرّج الانسيابي المنحدر إلى أسفل، عن طريق إبداع اللغة السرد شعرية وعن طريق التشكيل

البصري، فالكتابة المائلة لكلمة تلاشى هي معادلة شكلية لفعل التلاشي، تم اعتمادها لتكون سندا للدلالة المضمونية، ولتقدِّم للقارئ صورة مرئية عما تشعر به ذات الشاعر، نظرا لأن التشكيل البصري الذي تم الاشتغال عليه «مرتبط بالذات والشعور، وهو وسيط أدائي فعال، وجغرافية الكتابة مرتبطة بجغرافية النفس، لا تنفصل عنها»[30]، وهو ما يؤكد التآزر بين البصري والسردي في هذا النص أيضا.

رابعا– سردية الرسائل القصيرة (sms):

صحب الاهتمام بالتيمات والأشكال الجديدة خطوة أخرى متممة مطوّرة، موائمة لدينامية الحياة المتغيرة في مضمونها وشكلها، الأمر الذي دعا إلى إحداث تغيير في إطار التعبير، ليكون مواكبا للحياة الراهنة بمعطياتها الإلكترونية الوثابة «لاسيما ونحن على عتبات حياة إلكترونية قد تخطتها أمم غيرنا، فعلاقة الأدب بالتكنولوجيا لا يمكن معها إنكار التأثيرات الملحوظة على الأدب جراء ما يمنحه عصر المعلومات من آليات تثري العملية الإبداعية»[31]، ولعل هذا ما استغله الشاعر في تجديد القالب الشعري وفق وعي فني خالص، تمثّل في الإفادة الجادة من الرسائل القصيرة (sms)كوسائل سردية بالدرجة الأولى، وبصرية بالدرجة الثانية، «حيث يسهم هذا الفن – الرسالة– بأبعاده الزمنية والمكانية في الإثراء السردي للنص الشعري، متى ما وظف في صلبه، لا بمكوناته النصية (المرسل /المرسل إليه /الرسالة) ولكن بما يستدعيه صاحبها من مقاطع ولوحات سردية، مستمدة من الواقع الاجتماعي والتاريخي»[32]، ومُجسدة لقضاياه في قالب تعبيري مختزل هدفه التوصيل والتواصل.

وقد استثمرت العديد من القصائد في هذا الديوان عناصر الرسالة، من مرسل ومرسل إليه وتحية لكن عندما نتأمل هذه القصائد، نلحظ فيها طغيان خصائص الرسالة، وفي مقدمتها القصدية أو مخاطبة (المرسل إليه)، وهذا ما ألفيناه في قصيدة (sms إلى طرفة بن العبد)، وقصيدة (sms إلى تميم بن مقبل)، وقصيدة (sms إلى امريء القيس)، وقصيدة (sms إلى أبي الطيب المتنبي)، وهذه الشخصيات كلها شخصيات واقعية، اقتنصها الشاعر من تضاعيف الذاكرة الأدبية والتراثية، واستدعاؤه لهذه الشخصيات «لم يكن عبثا في منحاها الدلالي، إنما وفق التجربة الشعرية والهالة المحيطة بها، وتوافق الشخصية مع أبعاد التجربة الشعرية ... وعندئذ يجري الشاعر حوار على ألسنتها، يتطور شيئا فشيئا، وصولا إلى ذروة التوتر، وكشف أبعاد التجربة الشعرية وكذلك الأبعاد الأيديولوجية والنفسية للشخصيات »[33].

ومن بين القصائد التي ركزنا على دراستها في هذا المقام قصيدة (sms إلى تميم بن مقبل) حيث تضمنت هذه القصيدة «صيغ الحوار (غير مباشر) لوجود البعد المكاني أولا وكذلك لوقوع الفاصل الزمني ثانيا »[34]، والتي يقول في مضمونها[35] :

((**مَا أطيَبَ العَيشَ لَوْ أن الفَتى حَجَرُ**
تنبُو الحَوَادِثُ عَنهُ، وهو مَلمُومُ))

أَدرِيْ وَلكنْ .. إنْ يَكُنْ حَجَرُ،
فَتِلْكَ ((حَوَادث !)...ياصاحبي ، تُفْنِى الوُجُودْ
الكَونُ أَوسَعُ مِنْ حَجَرْ
الكَونُ أَوْسَعُ مِنْ مَهَالِكِ نَجْدَ، أَوْ صَحَرا ثَمُودْ
الكَوْنُ أوسَعُ مِنْ خيَالْ
الكَوْنُ أَوسَعُ من ((حَوَادِيثِ))البَشَرْ !

*

مَاذا تَقُوْلُ لأقوامٍ هُنَا أَلِفُوا
عَيْشاً لذيذاً وَكَونًا غَيْرَ مَسؤُومِ ؟
((مَا أطَيَبَ العَيْشَ .. لَوْ أَن الفَتىَ حَجَرُ))؟!

Excuse me

مَا أتَعَسَ العَيْشَ لَوْ
((**أن الفَتَى**))

إن ما يسترعي الانتباه في هذا المقطع، هو الاستعانة بأشهر بيت لـ (تميم بن مقبل) [36]، الذي كان له تأثير وحضور استثنائي بارز في الوجدان الجمعي على مر العصور:

مَا أطيبَ العيشَ لَوْ أنَ الفَتَى حَجرُ تَنبُو الحوادِثُ عَنهُ وَهْوَ مَلْمُوْمُ

فهذا البيت هو عبارة عن أمنية تمناها (تميم بن مقبل)، نتيجة اليأس الذي تملكه بسبب عبثية الحياة ومحدودية قدرته في مواجهتها، وفي استحضار الشاعر له نراه قد اعتمد في كتابته على «(النبر البصري) وهذا المظهر يمكن اعتباره منبها أسلوبيا أو نبرا خطيا بصريا يتم عبره التأكيد على مقطع أو وحدة معجمية أو خطية»[37]، لكي يلفت انتباه المتلقي إلى أن هذا البيت هو مركز القصيدة، ونقطة البدء التي يتفرع منها كل شيء، وفي الوقت ذاته ليعطى الفرصة للشخصية لتدلي بدلوها، وتعبر عن رأيها في

حرية تامة ثم يبدأ بالدخول في علاقة حوار معها من خلال تفكيك هذه الأمنية «فمن خلال التجاذب والتلاقي والتنافر بين الأصوات المتحاورة، تتضح لنا أبعاد الموقف وتنطبع في نفوسنا صورته»[38].

وهو إذ يلجأ لهذه التقنية لا يعتمد على الاجترار وتقبل الرأي والدلالة الجاهزة ، إنما يقوم بمناقشتها بنظرة مختلفة، ومنطق مغاير ينقلها من مجالها الدوغمائي الصرف إلى مجال الدلالة المفتوحة، وفيها نلمس الخاصية الثانية من خصائص الرسائل الواردة، والمتمثلة في محاولة التأثير والإقناع بعدم الاستسلام والرضوخ لمثل هذه الحوادث، التي تبقى مجرد تجارب من الحياة، وهو إذ يخاطب (تميم بن مقبل) يخاطب ذاته أيضا، ويحاول تفعيل ديناميكيتها ويدعوها لتحدي كل الإكراهات والعوائق، حتى تجد نفسها وتجد كينونتها.

خاتمة:

نخلص في الأخير إلى أن قصائد ديوان (من يوميات الشنفرى في Netherlands)لـ: (سعيد الجريري) تشتغل على بؤرة تشكيل واحدة فهي تعمل في تناغم تام لتؤدي سيمفونية واحدة، وتعكس هما شعريا واحدا، لا يستمد ثراءه الدلالي من السرد فحسب، بل من تضامه مع التشكيل البصري أيضا، فهما يشكلان معا نواة للتجربة الشعرية، ويمكن إجمال ما توصلت إليه الدراسة في النتائج الآتية:

- يمثل اعتماد توليفة التشكيل البصري والسرد ضرورة ملحة، تعكس حاجة الشاعر المعاصر إلى التجديد، لزعزعة كل ما هو ثابت و الارتقاء بالمتلقي من مستهلك إلى مشارك فعال.
- التشكيل البصري والسرد فنان منفصلان، ولكل منهما قواعده وبنيته فهما يطرحان الكثير من التمايز، إلا أنهما يشتركان في السردية والتعبير عن الموضوع ذاته عبر اللعب باللغة والحيز.
- يتبنى الديوان البناء الدرامي من خلال تعدد الأصوات التي تم استدعاؤها، والدخول في علاقة حوار معها بدءا من حواره مع (أمستردام) وصولا إلى (تميم بن مقبل)، وقد كانت في ذلك شخصية الشاعر قطب الديوان ومداره ومصدر حياته وحركته في المكان والزمن، من خلال تحكمها في الحوارات أعطت مشاهد بصرية تم تمثيلها أمام القارئ.
- ساهم بياض الورقة في إنتاج البعد الفضائي والدلالي للنص فهو يعضد السرد الشعري، ويُكمل ما لم يقله بصريا، عبر تلك الفجوات الدلالية التي تعطي حيزا لاشتغال المسكوت عنه.
- أدرك الشاعر أن الحضور في المكان أو الغياب عنه ليس مقياسا للغربة والاغتراب، وإنما هو لصيق بإثبات الذات وتحقيق الأحلام سواء كانت في وطنه أو في غيره، ولعل هذا ما دفعه إلى الاعتراف

بالمكان الغيري ورسم حدوده، وإثبات وجوده لصلته بإثبات وجود الذات وتحقيق طموحها، من خلال إضفاء طابع جمالي على جغرافيته وجعله مرئيا أمام القارئ.

- يغلب الزمن النفسي على قصائد الديوان، وأغلب حالات الاسترجاع الواردة فيه، مضمخة بالأسى والحنين، فحتى عندما اختار الشاعر الغربة كوطن بديل، ظل يحمل اغترابه معه، لأن ذكرى الوطن لا تزال محفورة في ذاكرته، وقد تمكّن في ذلك من عرض الزمن بطريقة ازدواجية انطلاقا من تركيبتين بنيويتين التشكيل البصري والسرد.
- أفاد الشاعر من الرسائل القصيرة (sms)كوسائل سردية بصرية تقنية أسهمت في إثراء النص الشعري، المواكب لحركية الحياة وتطورها، لرسم مختلف أبعاد التجربة الشعرية والتعبير عنها، ويكشف هذا التمازج عن قدرة الديوان في الاشتغال على مختلف التقنيات سواء كانت بصرية أو سردية، لتمرير الرسائل التي يريدها إلى القارئ بأكثر من تقنية.

هوامش:

[*] سعيد الجريري: شاعر وناقد وأستاذ جامعي، ولد في (حضر موت)سنة (1962م)، يقيم حاليا في (هولندا) صدر له: (أثر السياب في الشعر العربي الحديث)، (شعر البردوني، دراسة أسلوبية)، (بخيتة ومبخوت قصائد بالعاميةالحضرمية). ينظر: سعيد الجريري، من يوميات الشنفرى في netherlands، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2015، صفحة الغلاف.

[1]- ديوان الشنفرى، جمع وتحقيق وشرح اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص15.

[2]- ينظر: سعيد الجريري، من يوميات الشنفرى فيnetherlands، ص10.

[3]- المصدر نفسه، ص13.

[4]- المصدر نفسه، ص14.

[5]- رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد 15، عدد 2، 1996، ص 100.

[6]- فيروز رشام: شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، فضاءات للنشر والتوزيع (عمان)، ط1، 2017، ص 258.

[7]- عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع(القاهرة)، ط1، 2003 ص100.

[8]- علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)، ط1، 2003، ص 124.

[9]– سعيد الجريري، من يوميات الشنفرى فيnetherlands، ص17.

[10]–مبروك دريدي: المكان في النص السردي العربي – البنية والدلالة، الشركة السودانية للهاتف السيار زين (السودان)، ط1، 2018، ص94.

[11] سعيد الجريري، من يوميات الشنفرى في netherlands، ص17-18.

[12] – المصدر نفسه، ص18.

[13] – المصدر نفسه، ص 19.

[14] – المصدر نفسه، ص20- 21 .

[15]–المصدر نفسه، ص22 -23 .

[16]–المصدر نفسه، ص24 .

[17]– نزار فراك علي الحساني: الأداء القصصي في أشعار أيام الجاهلية، الرضوان للنشر والتوزيع، (عمان- الأردن) ط1، 2016، ص85.

[18]– سعيد الجريري: من يوميات الشنفرى في netherlands، ص 26-27 .

[19]– مبروك دريدي: المكان في النص السردي العربي –البنية والدلالة، ص94 .

[20]– سعيد الجريري: من يوميات الشنفرى في netherlands، ص28.

[21]– المصدر نفسه، ص58-59 .

[22]– سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية (بيروت –لبنان) ط2، 2007، ص682.

[23]– عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية (القاهرة)ط1، 2006 ص38.

[24]– سعيد الجريري: من يوميات الشنفرى في netherlands، ص62-64.

[25]– المصدر نفسه، ص64.

[26]–محمد صالح المحفلي: توظيف السرد في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 140.

[27]–سعيد الجريري: من يوميات الشنفرى في الشنفرى في netherlands، ص45 .

[28]– المصدر نفسه، ص46 -47 .

[29]–سعيد الجريري: من يوميات الشنفرى في netherlands، ص47.

[30]– محمد الصالح خرفي: التلقي البصري للشعر –نماذج شعرية جزائرية معاصرة، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي"، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر- بسكرة ، 15-17 نوفمبر 2008، ص 550.

[31] – فايزة يخلف: الأدب الإلكتروني وسجالات النقد المعاصر، مجلة الخطاب، الجزائر، عدد 15، 2013، ص 20.

[32]– الحسين أخليفة: غواية السرد في الشعر العربي القديم، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع(عمان)، ط1، 2019 ص387.

[33]– تيسير مُحَمَّد الزيادات:توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية ناشرون وموزعون، الأردن، ط1، 2010، ص 63.

[34]– طلال زينل سعيد حسين: القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي، دار غيداء للنشر والتوزيع (عمان–الأردن)، ط1، 2017، ص58 .

[35]–سعيد الجريري: من يوميات الشنفرى في netherlands، ص73.

[36]– ابن ميمون: منتهى الطلب من أشعار العرب، تح :مُحَمَّد طريفي، دار صادر، بيروت، ج1، ط1، 1992، ص311.

[37]–مُحَمَّد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي(بيروت)ط1، 1991 ص 236.

[38]–عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي (القاهرة)، ط3 (دت)، ص 299.