الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة

معهد الآداب و اللغات :
قسم اللغة و الأدب العربي

المرجع :.....

دلالات التشكيل البصري و تعدد القراءة في ديوان حنظلة العلي لمنصف المزغني

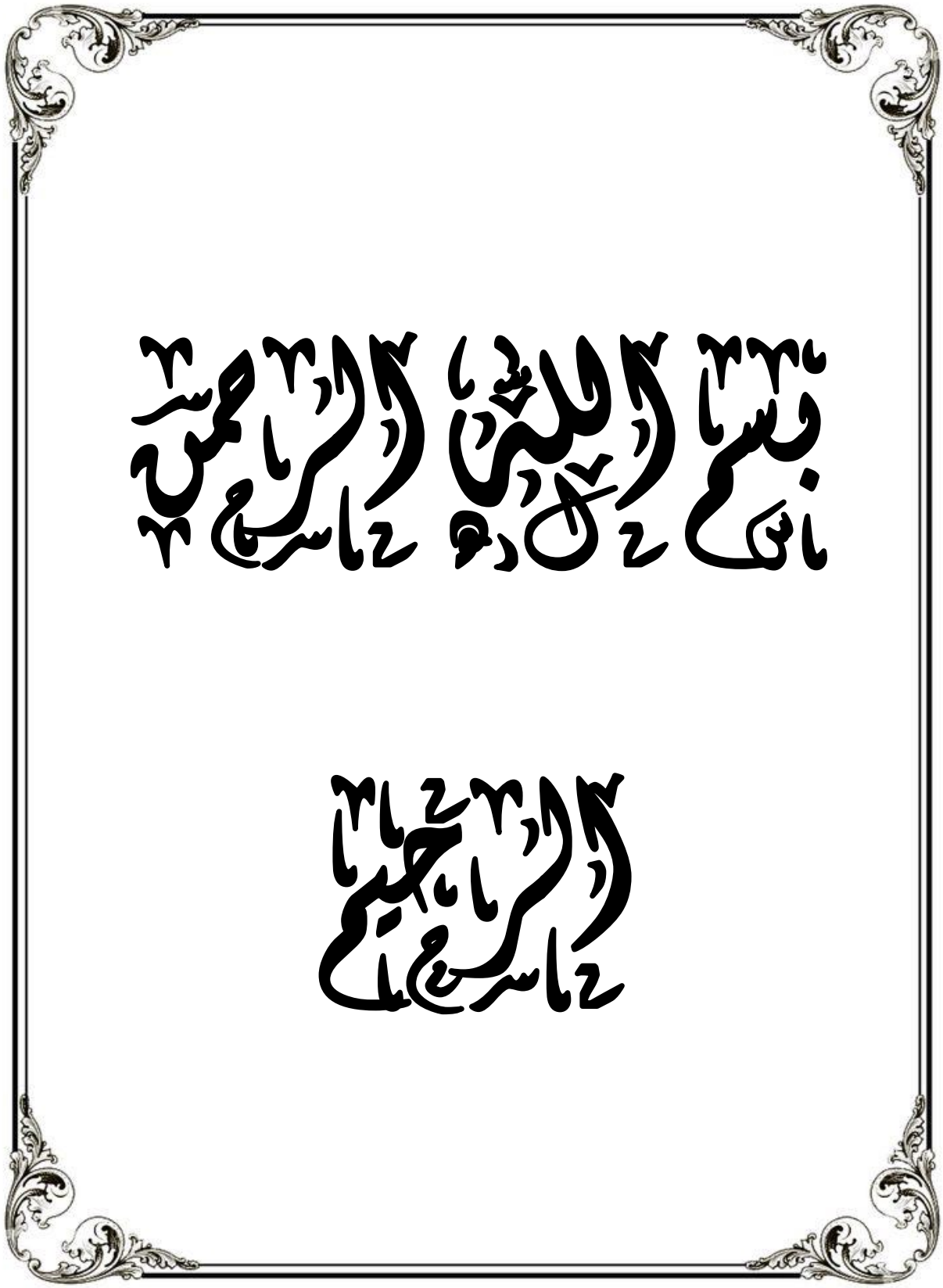
مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة و الأدب العربي
تخصص: أدب عربي

تحت اشراف الأستاذة
- وفاء مناصري

من إعداد الطالبات:

- **بشـرى بـــوروح .**
- **حكيمة عتروز.**
- **هاجر بن حميدة.**

السنة الجامعية 2018/2017


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

اولا وقبل كل شيء نشكر الله الذي امدنا بالقوة والقدرة

على انمام هذا البحث المتواضع واخراجه الى

ضوء الشمس

ونتقدم الشكر الكبير والعرفان للاستاذة المشرفة

- وفاء مناصري -

على ما قدمته لنا من خلال اشرافها علينا من نصائح

وتوجيهات لانجاز هذا البحث واخراجه الى النور .

هاجر

حكيمة

بشرى

مقدمة

مقدمة

تأتت بدايات التجديد الشعري مع شوقي ومطران وما لبثت هذه المحاولات الفردية أن صارت جماعية مع الديوان وأبولو، وفرضت على الساحة الشعرية نماذج مغايرة من شعر مرسل ومنثور. لينعطفوا إلى حر ثم قصيدة نثر، وكثرت الأشعار المستفيدة من الموشحات والمربعات والمخمسات، لكن علينا أن نقر بأن كل محاولات التجديد بجهودها الفردية والجماعية قد أولت جل اهتمامها بالمضمون أولا وثانيا بالموسيقى، أما الشكل والتشكيل فلم يحظى بنفس تلك الأهمية رغم أن تطور المضمون والموسيقى كان وئيدا على خلاف الشكل الذي ترتب عليه تطور مميز للقصيدة العربية. وأضحى بذلك هذا العصر حقلا للتجارب والبدائل الشعرية غير المحدودة واهتمام بما كان مهملا فيما خلف.
وهكذا حظيت القصيدة التشكيلية بأهمية كبيرة في الدراسات المعاصرة فهي تعتمد على التشكيل البصري بمختلف آلياته (الخطو، الرسوم، وعلامات الترقيم، البياض، النبر البصري...)، والتشكيل البصري هو كل ما يمنحه النص للرؤيا سواء أكانت على مستوى البصر (العين المجردة) أو على مستوى البصيرة، وقد انتقلت القصيدة البصرية من الشفهية إلى الكتابة التحريرية لتتسم بميزتي الإدراك السمعي المعتمد على الزمن فضاء بنيويا رئيسيا، والإدراك البصري المعتمد على الفضاء المكاني بديلا مرجعيا مهما، ومن هنا يكسب التشكيل أحقية وصفه بالبصري إذ أنه من حيث انتمائه وتضمنه وإحالته لا يتحقق ويدرك ويتلقى إلا من خلال حاسة البصر، وبالتالي فإن البصر أو الثقافة البصرية هي المحفز الرئيسي للتشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر والذي بدوره يساير واقع الحياة المعاصرة.

ويتأتى لنا أن الكثير من الشعراء العرب عمدوا إلى استعمال هذا النوع من الشعر الذي يتداخل مع الرسم الكاريكاتوري ومختلف الأشكال الهندسية مما أدى بنا إلى الخوض

في هذا النوع من الدراسة، الموسوم بـــ:"**دلالات التشكيل البصري والقارئ المتعدد** " حبا في المعرفة والإطلاع على نماذج من شعرنا المعاصر، وباعتبار أن الوطن العربي فيه شعراء أجلاء وقع اختيارنا على الشاعر التونسي **منصف المزغني** من خلال ديوانه "**حنظلة العليّ**".

ويحاول هذا البحث طرح إشكالية مهمة كونه يتناول فنا دخيلا على الشعر العربي عموما والتونسي خصوصا ويتمخض الإشكال كالأتي: ماهي الكتابة البصرية ؟ وكيف تداخل الرسم مع الشعر ؟ وما هي أهم دلالات التشكيل البصري في ديوان حنظلة العليّ ؟.

وقد قادتنا هذه الدراسة إلى استخدام بعض إجراءات المنهج السميائي باعتباره المنهج الأنسب للدراسة التي تتعلق بدلالات التشكيل البصري، أما بنية البحث فقد تشكلت من فصلين وخاتمة تتصدرهما مقدمة، وهكذا تحدثنا في الفصل الأول المعنون بـــ: **الشعر المعاصر وتعدي هيمنة الأنموذج الأعلى**، كمبحث أول تناولنا الشعر الحر وتخطي بصرية القصيدة العمودية ، وقصيدة النثر وأشكال تداخل الأجناس الأدبية كمبحث ثاني، والكتابة البصرية ورهانات الإبدال كمبحث ثالث، والفصل الثاني وُسِمى ب: **سميائية التشكيل البصري لدى المزغني** عالجنا فيه أيقونة البياض والشعر والرسم لدى المزغني، وأنهينا البحث بخاتمة تضمنت مجموع النتائج التي توصلنا إليها، وقد اعتمدنا على عدة مصادر ومراجع أهمها **ديوان حنظلة العليّ** لمنصف المزغني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** لمحمد الصفراني **والشكل والخطاب** لمحمد الماكري، و**تطور التجربة الشعرية لدى منصف المزغني** لمحمد صالح بن عمر، و**القصيدة التشكيلية في الشعر العربي** لمحمد نجيت التلاوي...

غير أننا عانينا من ضيق الوقت لاشتغالنا على بحوث أخرى وكذا قلة المصادر في لب موضوعنا وعدم قدرتنا على الإلمام ومراجعة كل ما هو موجود بين أيدينا حيث كانت الدقة مطلوبة بصفة خاصة مع تجنب الحشو والزوائد والإحاطة بالموضوع قدر الإمكان.

وفي الأخير نتقدم بالشكر لأستاذتنا المشرفة **وفاء مناصري** التي أمدتنا بتوجيهاتها السديدة وأفكارها الصائبة التي أسهمت في إنجاز هذه المذكرة وإلى كل من كانت له يد في إخراج هذا البحث .

الفصل الأول:

الشعر المعاصر وتعدي هيمنة الأنموذج الأعلى

المبحث الأول : الشعر الحر وتخطي بصرية القصيدة العمودية

يتأبى الشعر رهان التبعية إلى هيمنة الأنموذج ذلك لأن ما يحدث في الحياة لا يخرج عما يخرج للشعر ولا أدل على ذلك من قول برناند شو " إن اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية "[1] ومؤدى ذلك أن القاعدة تحول دون حراك الشيء وتطوره ، وفي سياق ذلك ينطرح إشكال الشعر العربي في مقابل الدال العروضي الذي سيطر على هندسية الأول ركحا من الزمن ليغدو بذلك مشهدا موحدا تحت إمرة المعيرة وعلى إثر ذلك يتمخض الإشكال الآتي :

كيف تأتى بالشعر العربي مكنة الإنعتاق عن كسر القاعدة ؟ وهل استطاع أن يخترق ثوابت الطرح الخليلي ؟

وإجابة على هذا الإشكال يلفي المتتبع لحركة التجديد في الشعر العربي أن هذا الأخير مرة بعدة محاولات تحديثية كتلك التي حدثت في الموشح الأندلسي وما تعاقبها في عصر المماليك وكذا ما تلاها مع حركة البعث والإحياء إلى غاية ما تأتى في ظل الطروح الرومانسية عبر ما استحدثته في الشعر المرسل والشعر المنثور مما يعني أنه " شهد ...انتعاشات إبداعية واسعة"[2] ، غير أن تلك الحركات ما كانت تلبث وتصاب بالإخمات فتعود إلى حالتها البدائية منتصرة لهيمنة القاعدة إلى أن ضاقت أحواله فانفجرت نتيجة لذلك حركة الشعر الحر بريادة ثلة من الشعراء تتصدرهم نازك الملائكة بمعية السياب 1947 .

[1] الملائكة نازك: شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، د ط ،1997 ، ص 1.

[2] الغدامي عبد الله: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط2 ، 2005 ، ص 31.

أولا : نازك الملائكة

تأتى للشاعرة فعل خلق ثوابت عمود الشعر عبر استجدائها بنمط مغاير مستورد من أوربا ينم عن مكنة انتعاشية في ظل واقع لم يعد يتقبل الشعر العمودي ممثلا له وعليه "كانت بداية الشعر الحر سنة 1947 في العراق ومن العراق ، بل من بغداد نفسها ... وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر... الكوليرا" [1] التي كانت أحداث الكولير * في مصر وهي على النحو الآتي:

نموذج:[2]

طلع الفجر

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر، اصغ ، أنظر ركب الباكين

عشرة أموات ، عشرونا

لا تحص ، اصخ للباكينا

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى ، موتى ، ضاع العدد

موتى ، موتى ، لم يبقى غد

في كل مكان جسد يندبه محزون

---

[1] الملائكة نازك: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة ، بيروت ، ط3 ، 1967 ، ص 23 .

* في يوم الجمعة 17 أكتوبر 1947 أفقت من النوم ...، أستمع إلى المذيع وهو يذكر أن عدد الموتى بلغ ألفا ... حملت دفترا ، وقلما ...، وبدأت أنظم قصيدتي المعروفة الآن " الكوليرا" وكنت قد سمعت في الإذاعة أن جثث الموتى كانت تحمل في عربات تجرها الخيل ، فرحت أكتب وأنا أتحسس صوت أقدام الخيل ولاحظت أني أعبر عن إحساسي أروع تعبير بهذه الأسطر غير متساوية الطول بعد أن ثبت لي عجز الشطرين عن التعبير عن مأساة الكوليرا " الملائكة نازك: يغير ألوانه البحر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، د.ط ، 1998 ، ص 10-11.

[2] الملائكة نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص24.

لا لحظة اخلاد لا صمت

هذا ما فعلت كف الموت

الموت الموت الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

ولدى تعد هذه القصيدة أول ما نظم " في الشعر الحر ... في بحر ساعة أثارها الشكل الجديد الذي عبر عن أحزانها "[1]

ولعل من ضمن ما يمكن أن نلحظه مما تقدم هو تناثر عدد تفعيلاتها بأشكال غير متساوية مما أدى إلى خلق مشهدية سطرية تغاير عمود الشعر وذلك تساوق مع مستجدات العصر بحيث أن " الدعوة إلى التجديد في مجتمع يتطور تطورا سريعا وحاسما لا يمكن أن يقف في سبيلها أحد يدريك طبيعة الحضارة وانتقالها من مرحلة إلى مرحلة "[2] ، الأمر الذي أكدته نازك الملائكة في كتابيها قضايا الشعر المعاصر ، ومقدمة ديوانها شظايا ورماد .

ومن هنا يمكن القول أن إشارة نازك الملائكة إلى أن قصيدتها "الكوليرا" هي العمل الافتتاحي لحركة الشعر الحر، وبهذا تكون قد ابتكرت نموذجا جديدا للقصيدة العربية ، بعد أن نظرت إلى نظام الشطرين فوجدته يفرض قواعد عروضية جديدة لها شكلا مقيدا ذو هندسة مضغوطة يتدخل في طول عباراتها فقررت بذلك مواجهة وكسر العمود "فوضعت قواعد عروضية جديدة للشعر الحر ، وذلك بتفكيك بيت الشعر العمودي وجعله يعتمد على وحدة التفعيلة ...فالشعراء يجب ألا يكرروا النماذج التقليدية وعليهم أن يرفضوا ذلك لأن الحياة تتغير وكذلك الشعر يجب أن يتغير ... وعلى كل فإن نازك الملائكة وضعت بعض الحدود لحرية الشاعر وبموجبها يمكنه التلاعب بالتركيب العروضي، وهكذا راحت دعوة

[1] شرارة حياة: نازك الملائكة ، دار الهدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط2 ،2011، ص 134.

[2] القط عبد القادر: في الأدب العربي الحديث، دار غريب، القاهرة، د ط، 2001، ص 4.

الشعر تتخذ مسلك وسبيلا آخر ومظهر قويا ،حتى أن بعض الشعراء هجروا أسلوب الشطرين هجرا قاطعا ليستعملو الأسلوب الجديد"[1]

وقبل الثورة على القواعد العروضية الخليلية فإن أول شيء ثارت عليه نازك الملائكة هو القاموس اللغوي ، ويظهر ذلك جليا في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد "، حيث دعت الأديب أو الشاعر إلى ضرورة التخلص والتخلي عن طائفة من الألفاظ التي ملتها الأسماع و مجتها الأذواق لكثرة تداولها والاستعمال المتكرر لها ، حتى أنها لم تعد تعبر أو توحي بشيء مثل لفظة هلال ، عنبر، نرجس ، لؤلؤ ... على الرغم من أنها كانت دليلا على الرقة والذوق في العصور السابقة ، فالألفاظ بحكم التغير الذي يمس أطر الحياة فهي أيضا تتغير و بحاجة إلى التبديل من فترة إلى فترة، لأنها تصبح بفعل تغيرها منعدمة القيمة وجامدة في ذاتها[2] .

كما تؤكد في مقدمة ديوانها أن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء ،إذ يقوم على عدة أسس وقواعد أولها الشكل الموسيقي ، وعدد التفعيلات في الشطر كما يعنى بترتيب الأسطر والقوافي .ولدى دعت إلى خرق قواعد الخليل من أجل فك القيود التي تعرقل حرية الشاعر، ويبدوا أن نازك الملائكة رصدت مظاهر الشعر الحر انطلاقا من إيمانها العميق بمستقبل الشعر العربي لذا غيرت في بنية القصيدة بابتكارها لنموذج جديد بعد كسرها للنظام العمود[3] وكذا نفورها من النماذج التقليدية وثورتها على القاموس اللغوي لتدعوا بعدها إلى التلاعب بعدد التفعيلات وكذا ترتيبها فليس بالضرورة أن نلتزم ثلاث أو أربع تفعيلات في السطر مثلما وضعها الخليل ، إذ يمكننا أن نستخدم العدد الذي يتناسب

---

[1] روبرت . ب. كامل : أعلام الأدب العربي المعاصر ، سير وسير ذاتية ، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر جامعة القدس، بيروت ، ط1 ، 1996 ،ص 37.

[2] ينظر: الملائكة نازك: مقدمة ديوان شظايا ورماد ، ص 11.

[3] نفس المرجع، ص 29.

وتعبيراتنا وكذا إحساساتنا "ومزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من طغيان الشطرين ...[و] يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف أينما يشاء "[1] .

وأما عن القافية فترى أنها " تضفي على القصيدة لونا رتيبا ...ومن المؤكد أن القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثير ووأدت معاني لا حصر لها"[2] لذلك تطلب من الشعراء أن يكفوا عن إتباعها والتحرر منها ولكن الخروج عن القافية عند نازك وغيرها من دعاة الشعر الحر لا يعني الاستغناء عنها وإنما تعني التنويع في القوافي والتغيير فيها بحسب عدد التفعيلات الواردة في كل سطر، فهاته الطريقة تعطي الشعر الحر شعرية خاصة ،ومثالا على ذلك ندرج قصيدة لنازك الملائكة[3]

ودرت أسائل عن جرحها
أما دملته أكف قدري ؟
فلم أرى إلا اخضرار الحياة
فليس عليها لجرحي أثر
وأما جراح فؤادي الحزين
فما زلنا يشكون طول الصدر
فيا عجبا للزمان المسيئ
مات عن إساءته يعتذر ؟

ونلاحظ هنا أن نازك قد تخلت عن التوحيد في القافية ،لكنها بقيت محافظة على روي واحد.

[1] الملائكة نازك: مقدمة ديوان شظايا ورماد ، ص 17.

[2] نفس المرجع، ص 18.

[3] الملائكة نازك : ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان ، دار العودة ، بيروت ، د ط ، 1997، ص 596.

وتبعا لذلك ينتهي البحث إلى كون الشعر الحر بريادة نازك الملائكة ، تخطى سطوية المبنى القديم إلى تشكل مغاير أملته أسيقة خارجية وعلى إثر ذلك فالمتتبع لحيفيات هذا التهيؤ الجديد ، يلفي أن الشاعرة لم تتحر بصورة مطلقة من القاعدة غير أنها غيرت الصورة نسبية منها مما أفرز قصيدة التفعيلة ولعل ذلك ما أخذ عليها السياب وهو ينشد التغيير الداخلي غير آبه لإملاءات الشكل إذ أن هذا الأخير ليس سوى تابع لحركة المضمون .

ثانيا/ بدر شاكر السياب:

ورغم كل ما قدمته لنا نازك من تجديد إلا أن انتعاشات هاته الحركة الشعرية الجديدة كانت بمعية أطراف أخرى تناصفها الريادة فالسياب أسهم أيضا في بلورة الشعر الحر مضمونا وشكلا ، تنظيرا وتطبيقا بحيث" اعتبر السياب أحد المنعطفات المهمة في مسيرة الشعر العربي المعاصر وقد قام بدور كبير في تطوير مسار الشعر العربي الحديث نحو قمة الخلق والإبداع "[1] ، وأول قصيدة جسدت تجديده هذا صدرت في ديوان" أزهار ذابلة "بعنوان هل كان حبا؟ حيث تجاوز فيها القاعدة الخليلية و لم يتقيد بالنظام العمودي ولا القافية ، إضافة لتنويعه في عدد التفعيلات ومن ذلك يرى روفائيل بطي أن "شعره من اللون الجديد... يتسم بميسم العصرية ...يحاول جديدا في إحدى قصائده هل كان حبا؟ فيأتي بالوزن المختلف وينوع في القافية، محاكيا الشعر الأفرنجي ..." [2]وكنموذج منها[3]:

هل تسمين الذي ألقى هياماً؟

أم جنوناً بالأماني أم غرام ؟

---

[1] آل طعمة سليمان هادي: رواد الشعر الحر في العراق، دار البلاغة، بيروت، ط1، 2002، ص 21.

[2] مدني صالح: هذا هو السياب ، دار الرشيد للنشر ، د.ط ، العراق ، 1981 ص 17 -18.

[3] إبراهيم محمد: أجمل أشعار بدر شاكر السياب، دار الإسراء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009، ص48.

ما يكون الحب؟ نوحاً وابتساما؟

أم خفوق الأضلع الحرى ، إذ حان التلاقي

بين عينينا فاطرقت فراراً باشتياقي

عن سماء ليست تسقيني إذا ما؟

جئتها مستسقيا، إلا أواما

انصب تجديد السياب على المضمون بطريقة لم يسبقه إليها أحد وذلك من خلال توظيفه للرمز والأسطورة والتي يمكن اعتبارها تصويرا أو تجسيدا حيا بين الذات الشاعر والواقع المعاش أنذاك " وكان السياب في هذا قد امتلك تجربة فريدة في الشعر العربي هي : تجربة التنويع المعاصر على الأسطورة التي بعث فيها روحا جديدة هي روح الإنسان الخارج من تاريخه ليعيد بناء هذا التاريخ ، وبلغة الانتصار، لا الانكسار"[1] ويرد ذلك إلى استدعاء الأسطورة في هذا النص الشعري بحيث يرى أن :" انعدام القيم الشعرية في حياتنا المعاصرة لغلبة المادة على الروح ، ولهذا يلجأ الشاعر إلى عالم آخر يحس فيه بالارتياح"[2] فنظرا لعدم وجود روح شعرية جنح الشعراء للبحث عن طريقة جديدة تكسب نصوصهم شاعرية أكثر ، ولذلك نجد السياب يعتبر أن "الشعر الحر هو أكثر وأكبر من اختلاف في عدد التفعيلات المتشابهة في البيت الواحد إنه بالإضافة إلى ذلك بناء فني جديد واتجاه واقع جديد، جاء ليسحق الميوع الرومانسية ، وأدب الأبراج العازية ، والقضاء على الجمود الكلاسيكي القديم ، وليسحق الشعر الخطابي التقريري الذي اعتاد

[1] السامرائي ماجد صالح : بدر شاكر السياب، شاعر عصر التجديد الشعري ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ط1 ، 2012، ص 14 .

[2] العطية خليل ابراهيم :التركيب اللغوي لشعر السياب ، دار المعرف للطباعة والنشر ، تونس ، ط2 ، 1999 ص 44 .

السياسيون والاجتماعيون الكتابة به"[1] ومن خلل هذا يمكن الوصول إلى أن بدر لا يثور فقط على النظام العمودي القديم إنما هو ضد كل ما كان سائد ،وهو يرى أنه " لابد لكل ثورة ناضجة أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل ، فالشكل الشعري يجب أن يكون تابعا وخادما للمضمون وعندما يكون الفكر جديدا ثوريا فلا بد له من شكل جديد مناسب له ، فيحطم الإطار القديم كما تحطم البذرة النامية لتنمو قشورها لتخلق نباتا جديدا"[2] ومعنى ذلك ضرورة خلق نمط يساوف وحركة الحياة المعاصرة له مضمونا وشكلا .

ثالثا/ عبد الوهاب البياتي:

لقد كان عبد الوهاب واحد من شعراء المعاصرين الذين يحثون عن وسائل تعبيرية جديدة لتجريه جديدة، حيث نظموا الشعر تحت تسمية الشعر الحر إذ " يرى البياتي أن الشعر الحديث ليس بحاجة لان يكن الشاعر حرا بتغيير الشكل ولكنه إن يكون هذا الشكل الجديد قادرا على استيعاب المضمون الجديد بشكل كامل . ويرى أيضا إن الشاعر الحقيقي هو الذي يعكس إرادة الشعب ويشاركه كفاحه، ... وباعتبار الشاعر ملتزما بالحرية والعدالة الاجتماعية فهو يرفض الأفكار القديمة التي تقيد الشعر"[3] ومؤدى ذلك أن البياتي يتأبى الانصياع إلى قيود سابقة تكبح حرية إنتاجه.

فالتحديث عند البياتي غاية مضمونيه ، إذ لم يرى في تحديث الشكل سوى وسيلة لتعميق المضمون ، وتفعيل محتواه فاتخذ من حرية الشكل ساحة رحبة للإبداع ، تتسع

---

[1] بن محفوظ سمير ، بوترعة هالة : مذكرة الشعر الحر وبناء القصيدة عند: نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، مذكرة لشهادة الماستر ، كلية الآداب أدب حديث ومعاصر ، جامعة منتوري ، 2011 ، ص 66 .

[2] بن محفوظ سمير ، بوترعة هالة : مذكرة الشعر الحر وبناء القصيدة عند: نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، ص 67 .

[3] روبرت ، ب. كامل، أعلام الأدب العربي المعاصر ، ص 37.

دائرة الرؤية فيه إذن[1] "فالتجديد ليس غاية في ذاته إنما هو نتيجة طبيعية لتطور الحياة و الواقع، فهو ليس مجرد خروج عن المألوف وإنما إحساس بعدم قدرة المألوف على التعبير عن واقع الإنسان الجديد في تحولاتها السريعة"[2]

و من هنا فالتجديد لدى البياتي ناتج عن تطور الحياة في المجتمعات المختلفة، ومدام هذا التجديد مرتبط بالمجتمع وحاجة ماسة اقتضتها الحياة المتطورة فإنه" ليس ثورة على العروض والأوزان والقوافي كما خيل للبعض بقدر ما هو ثورة على التعبير"[3]

ويعود البياتي ليؤكد أنه" ليس هناك ثورة على القواعد الكلاسيكية ولا على القوافي الأوزان ، ولم يعد الأمر سوى تطوير وتشكيل أسلوب الأداء الشعري وبنية القصيدة بحيث تتلاءم مع التغيير والمضمون ، وواضح أن الشعر لم يهدف من وراء التجديد إلا إلى فتح آفاق جديدة قد قصر بلوغها الشعر القديم بوسائله العاجزة"[4]

غير أن الشاعر " قد استغل الحرية التي يتيحها له الشكل الجديد من أجل التعبير عن الفرد والإفصاح عن خيبته، والاحتجاج على سجن الوجود، لكن تحولا كبيرا حصل لدى الشاعر فيما بعد، وانصهر قلقه الشخصي في البؤس الجماعي ونضال الشعب من أجل تحقيق آماله وطلعاته [5]

فإذا كان البياتي يتلفظ مفرداته من جذورها الحياتي ويزرعها في تراب قصيدته الخاص ومنه تكون جملته بسيطة متماسكة متميزة مقدمة أنموذجا خالدا عن الحياة متغذيا

---

[1] ينظر: علاق فاتح : مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط 2005 ، ص 35.

[2] علاق فاتح : مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، ص 35 .

[3] نفس المرجع ، 35 .

[4] آل طعمة سليمان : رواد الشعر الحر في العراق ، ص 15.

[5] ينظر:خير بيك كمال: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والتوزيع ، بيروت لبنان، د ط ، 1986 ، ص 44 .

منها، تجمعها القصيدة في بناء متكامل حديث قادر على استبصار العال و الأشياء و الأمكنة و الواقع بصفة عامة. والبياتي لا يرى تجربته انعكاس للواقع بل إبداع الواقع هو بذلك يرى الثورة فنا أو بالأحرى شعرا[1]

وقد أبان الشاعر عن فلسفته في التجديد عبر ما مثلته دواوينه ونعمد إلى مباشرة القصيدة الآتية بعنوان إليها ليتبين لنا " كيف يتحول من بحر الطويل إلى الرجز"[2]

نموذج القصيدة:

إليها

عشقتك في المنفى وأنت صبيـــة

0//0// /0// 0/0/0// /0// //0//

فعـــول مفاعيـــــلـــن فعــول مفاعلن = بحر الطويل

وكان هوانا في الجوانـــح يكبـــــر

فلما التقينـــــا بعد نأى وغربة

رجعنا إلى أرض الطفولـــة نبحـــر

كأنا ولدنـــا من جديد بكوكـــــــــب

هـــو الوطن الموعود أو هو أبعد[3]

0//0/ / 0/ 0// 0/0/0/ //0/0/

مستفعل مستفعل فعولن مفـــــاعلن = مزيج بين تفعيلات الرجز والطويل .

---

[1] ينظر: مقالح عبد العزيز : الرؤيا والتشكيل ، دار الطلاسم للدراسات والترجمة ، دمشق ، ط2 ، 1985 ، ص 112.

[2] مظلوم محمد: كتاب المختار، دار الكنوز ، بيروت ، ط1، 1998 ، ص 10.

[3] سرحان سمير ، عناني محمد: المختار من شعر عبد الوهاب البياتي، مكتبة الأسرة ، مصر ، د ط ، 2000 ، ص 131 .

ملاحظة : تفعيلات الطويل هي : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن .

و تفعيلات بحر الرجز هي : مستفعلن مستفعلن مستفعلن .

رابعا/ صلاح عبد الصبور:

يعد صلاح عبد الصبور واحدا من الشعراء المعاصرين الذين ثاروا على الشعر القديم وأرادوا البحث عن شكل جديد يغني القصيدة العربية المعاصرة ،ولذلك قاموا بنظم الشعر تحت ما يسمى شعر التفعيلة أو الشعر الحر.

ومن أهم مظاهر التجديد عند عبد الصبور أنه ثار على الألفاظ القديمة ،وهو يتفق في ذلك مع نازك الملائكة على أن اللغة كائن حي ينمو ويتطور ويموت ،حيث يرى أن اللفظ يأخذ دلالة جديدة من خلال علاقة جديدة مع ألفاظ جديدة ،حتى اذا فقد قدرته على التعبير بفعل الاستخدام الكثير له فقد دلالته أيضا وترك مكانه لألفاظ أخرى ،كما يتفق أيضا مع نازك في أن اللغة العربية رغم أنها غنية إلا أنها فقيرة في الوقت ذاته [1]ويتضح ذلك من خلال قوله "...وقد أفقرها تعفف الشعراء عن استعمال ألفاظ جرى استعمالها في الحياة رغم عربيتها الأولى ايثارا للزينة على الصدق "[2]

كما يذكر عبد الصبور أنه كان في بداية حياته الشعري يحرص مثل معاصريه أن تكون لغة الشعر منتقاة، وذلك لأنه كان يظن أن هناك كلمات شعرية وأخرى نثرية ولاعتقاده أن الكلمات هي التي تمد للنص شعريته، كما كان حريصا على إخلاء اللغة الشعري "من أي كلمة فيها شبهة العامية، أو الاستعمال الدارج"[3]، ولكن بعد ذلك أدرك عبد الصبور أنه ليس هناك قاموس للشعر وأن الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز

---

[1] ينظر: عبد الصبور صلاح : حياتي في الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1977 ، ص 133.

[2] نفس المرجع ، ص 133- 134 .

[3] عبد الصبور صلاح ، حياتي في الشعر ، ص165.

منطقة قاموس الشعر وقد تأثر بهذه السمة الجديدة وأفصح عن هذا التأثر في قصائده الأولى وتجلى ذلك واضحا في قصيدته "شنق زهران"[1]:

ثوى في جبهة الأرض الضياء
ومشى الحزن إلى الأكواخ ،تنين له ألف ذراع
كل دهليز ذراع
من أذن الظهر حق الليل ...ياالله
في نصف النهار
كل هذي المحن الصماء في نصف نهار
مذ تدلى رأس زهران الوديع

وهاته القصيدة تتداخل فيها الأجناس حاول أن يتجاوز بها "البناء التقليدي السائد للقصيدة العربية، وذلك من خلال بناء شعري يتكئ على فني السيرة الشعبية والرواية سعيا منه إلى فتح أفاق جديدة للقصيدة، ومحاولة منه إلى تقديم بنية تعتمد البناء الواقعي غير المجازي للصورة"[2].

إضافة إلى هذا فقد ثار عبد الصبور أيضا على شكل ومضمون القصيدة ، حيث يرى أن التجربة هي التي تخلق شكلها بعكس ما يذهب اليه الكثيرون الذين يجرون وراء الأشكال ليبحثوا لها عن مضامين ، فعبد الصبور لا ينظر إلى القصيدة من زاوية الشكل فحسب أو المضمون فقط ،بل ينظر إلى القصيدة على أنها نواة متكاملة ،فالقصيدة عنده بناء متماسك منذمج الأجزاء وهذا البناء يقوم على مكونين أساسيين هما الذروة الشعرية[3]

---

[1] عبد الصبور صلاح : ديوان الناس في بلادي ، دار العودة ، بيروت ، ط1،1972 ، ص18.

[2] الخطيب احمد موسى: وهج القصيدة، دراسات في الشعر العربي المقاوم، طبع بدعم من عمادة البحث العلمي بجامعة البترا، الأردن، ط1، 2009، ص140.

[3] ينظر: مقالح عبد العزيز : الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص 36.

ف"محك الكمال في بناء القصيدة هي احتواؤها على ذرة شعرية ، تقود كل أبيات القصيدة اليها ، وتسهم في تجليها وتنويرها "[1]أما المكون الثاني فهو التوازن ذلك لأن "الكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بنائها فحسب بل لا بدى من التوازن بين عناصرها المختلفة ، من صورة وتقرير وموسيقى ،وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة ان تحققها بأسلوب ها الخاص فلكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر "[2]

وما يمكن أن يتضح من خلال هذا القول أن كل قصيدة جيدة تكاد تستقل وتنفرد بتشكيلها الخاص الصادر من فضائها وتجربتها الخاصة ،ولذلك فإن فكرة التشكيل على حد تعبير عبد العزيز مقالح "...ليست تلخيصا لما كتبه عن الموضوع ،بل إنها إلى ذلك خلاصة تجاربه ومجمل خبراته في مجال التشكيل الشعري ،ولن يعدم الشاعر الشاب في بلادنا أن يجد فيها ضوء ينير له الطريق نحو ادراك واع للتعامل مع الكلمة على ضوء مفاهيم العصر وأفكاره "[3].

كما كان عبد الصبور أيضا من المدافعين عن الغموض في الشعر المعاصر لأنه يرى فيه رد فعل على الوضوح الزائد الذي اتسم به شعرنا العربي القديم ،وهو يقف ضد البساطة الشديدة التي انتقلت إلى نوع من السطحية في بعض شعرنا المعاصر من جهة ولكنه يرفض الغموض غير الكاشف أو الغير الموحى من جهة أخرى وهذا يعني أن عبد الصبور يدافع عن الغموض لا الايهام.

وفي الأخير نصل إلى أن الشعر الحر ليس ظاهرة عروضية فحسب ،بل هو موقف من الحياة والفن قبل ذلك ، وانه ثورة على الشكل والمضمون في طريقة التفكير والتعبير ،وقد كتب أغلب هؤلاء الرواد القصيدة العمودية ثم انتقلوا إلى كتابة الشعر الحر

---

[1] عبد الصبور صلاح : حياتي في الشعر ، ص38 .

[2] عبد الصبور صلاح : حياتي في الشعر ، ص40 .

[3] مقالح عبد العزيز:الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، ص38 .

_ حركة الشعر الحر في تونس:

حركة الشعر الحر في تونس شأنها شأن باقي الحركات في بقية أقطار العالم العربي وقد كان ظهورها راجع إلى تعرفها واطلاعها في نهاية الأربعينات على حركة الشعر الحر في العراق مع صدور أولى قصائده[1]، بمعنى أنه امتداد وتواصل مع انطلاقته مع الملائكة والسياب .

وقد كانت الإرهاصات الأولى لحركة الشعر الحر في تونس راجعة للخمسينيات حيث كان فيها نوع من التردد بين الشعر التقليدي وبين تجريب طرق إيقاعية جديدة رأى فيها الحرية لقصيدته [2] ، فهاته الفترة مثلت مرحلة انتقالية للشعر التونسي " تواصلت بعد الاستقلال في رحاب مجلة الفكر ، وما من شك في أن تزامنها مع الشعر الكلاسيكي في مرحلته الأخيرة من ناحية ومع التغيرات التي حصلت على الصعيد السياسي والاجتماعي من ناحية ثانية هو السبب المباشر لتذبذب هدا الجيل من الشعراء وتردده بين الحفاظ على الإرث الثقافي التقليدي أو الاستجابة لمعطيات الواقع الجديد [3] ، حيث أن مجلة الفكر كانت تنشر بعض المحاولات الفردية المتفرقة لبعض الشعراء أمثال " محمود التونسي ومحمد صمولي ... إلا أن الظروف لم تكن مواتية وقتئذ لانبعاث حركة شعرية جديدة نظرا لسيطرة الاتجاه الكلاسيكي على الساحة الثقافية بالبلاد "[4] .

وبما أن تونس في تلك الفترة كانت تحت سيطرة الاستعمار الفرنسي ومنطلقا من هذا يمكن أن نعتبر أن أهم انتعاشات لهذه الحركة الشعرية هو يقظة الشعور الوطني وإحساسهم بدوافع قومية ورغبة منهم في الإصلاح والتقدم والاستعانة بالشعر في التعبير

---

[1] ينظر: ناوري يوسف : الشعر الحديث في المغرب العربي ، دار توبقال ، تونس ، ط1 ، 2006 ص 8.

[2] ينظر: مجموعة من الباحثين :تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر ،المجمع التونسي والآداب والفنون بيت الحكمة ، د ط ، تونس ، 1993 ص 114، ينظر: ناوري يوسف: الشعر الحديث في المغرب العربي ص9 .

[3] مجموعة من الباحثين :تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر ص 114 .

[4] نفس المرجع ، ص 182 .

عن هذا ، وقد ربطت الحداثة في الشعر التونسي بتاريخ الاستقلال في 1956 ، لكنها لم تكن مستوعبة كفاية ، غير أن محاولات الخروج عن الصيغ التقليدية للقصيدة وكتابة شعر مرسل يخلو من التفعيلة ساهم فيه كبار الشعراء أمثال أبي القاسم الشابي فيما عرف بعد ذلك ببداية ظهور حركة الطليعة ؛ التي أطلقت على جملة من المحاولات التي لم تلتزم فيها الأوزان الخليلية كليا أو جزئيا وقد كانت أولى القصائد المتحرر تعود لسنة 1927 منشورة في الجرائد التونسية[1] ، وأما الوعي النظري بهاته الانطلاقة وهذا التغير فنرجعه إلى نهاية الستينيات (1969) ومن هنا بدأ الانطلاق للبحث عن قصيدة مختلفة تتحرر من التقليدية ومن كل أشكال الانتماء إلى نمط شعري سابق ، وأبرز من كتب في هاته الفترة " الطاهر الهمامي " "محمد الحبيب الزناد" ، و"منصف الوهابي" نشرت محاولاتهم في فيفري 1969 في مجلة الفكر التي كان لها دور مركزي في تهيئ شروط التعريف وانتشار هاته الكتابات الطليعية والتي ترئسها "البشير بن سلامة" حيث ميزت هذه النصوص بوضع عبارة في غير العمودي والحر ، وكان استعمال هذا المصطلح يخضع لرغبة الإعلان عن الاختلاف والخروج عن العادة والعرف وكسر كل القواعد وتحطيم الحواجز الفنية التي يتواضع عليها الناس وتنفي انتمائهم للعصر، ومن مفهوم الطليعة ظهرت الدعوة إلى التجريب ولأنها كانت مرتبطة بتطور المجتمع الأوربي لم يقبل الشعراء في البداية انتساب ممارساتهم النصية للأدب التجريبي رغم أن التجريب وحده عد الطريقة المثلى لخلق لغة شعرية تونسية في مستوى الفن الراقي ، وبما أن قصيدة غير العمودي والحر جاءت برغبة الشعراء في أن يأخذوا وضعا خارج التقليدية وأبعد من

[1] ينظر، الجيوسي سلمى ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ت عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيت النهضة ، بيروت ، ط1 ،2001 ، ص 69 ، وينظر، الجابري محمد صالح : دراسات في الأدب التونسي ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ـــــ تونس ، د ط ، 1978 ، ص 198 ، وينظر: ناوري يوسف : الشعر الحديث في المغرب العربي ، ص 11-15.

المآل الذي انتهى إليه الشعر الحر فهذا لا يعني أنهم تخلو عن عنصر الموسيقى في الشعر بل عملوا على استثارة الخصوصيات الإيقاعية للغة وذاك عن طريق توظيفها لعناصرها الشفهية وكذا المكتوبة سواء من الذاكرة الثقافية القديمة أو من المحيط الصوتي المعاصر ومستفدين كذالك من البناء المقطعي والنبري للشعر في الفرنسية والإنجليزية ، وإلى جانب الإيقاع تبنى الشعراء في غير العمودي والحر اللغة العامية التقليدية [1]. وهكذا تكون كتاباتهم متضمنة لخصائص اللهجة التونسية وآثار البيئة المحلية سعيا إلى تحقيق التواصل مع الفئات الشعبية وأنموذجا على هذا يمكننا أن نستدل بقصيدة الطاهر الهمامي عنوانها " التعبير بالحركة"[2]

صاح الأول: شيات .

وصاح الثاني : شيات .

وصاح الثالث : شيات .

وصاح الرابع : شيات .

ونادى الخامس : شيات .

وزاد السادس: شيات .

حملت صندوقي ورحت

أشيت مع شعبي .

ونجد أيضا هناك محاولات من بينها محاولة سمير العيادي التي تتداخل فيها الأجناس الأدبية مثل قصيدته "أغاني القبور " [3]:

---

[1] ينظر: ناوري يوسف : الشعر الحديث في المغرب العربي ، ص.ص 15 .22 .

[2] نقلا من الهمامي الطاهر: الحصار، ص 121 ، مجموعة من الباحثين : تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر ص 186.

[3] نقلا عن ثقافة عدد 7 ، صيف 1971، ص21 ، مجموعة من الباحثين : تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر ص 187 .

قالوا : لا حول ولا قوة

قلنا : اخرجونا

قالوا : إنما أنتم هنا لا تسمعوننا

لا يبلغ صوتكم حد السماء

قالوا : إنما أنتم هنا

قد قبرناكم نسيانا مضمونا

فنلحظ هنا أنه استخدم أداة من أكثر الأدوات استعمالا في الفن القصصي ألا وهي الحوار.

وفي السبعينيات وأثناء تعطل وتوقف حركة في غير العمودي والحر وبما عرف آنذاك بسنوات العجاف (1973 ـــــــــــــــ 1978) ميزت بتراجع في عدد الدواوين وازدهار الخطاب الشعري الشفوي المباشر في المقاهي والنوادي مع استمرار بعض مفاهيم الطليعة الجمالية بدرجات متفاوتة ، لتنتهي بظهور طليعة ثانية (1979 ـــــــــــــــ 1985) ليصبح الشعر بعد ذلك أكثر واقعية يعالج قضايا يومية ، حتى أنه يتجاوزها في أحيان أخرى إلى قضايا عربية كبرى غير أن هذا المنحنى الواقعي وقف معظم الشعراء ضده ، ليحل محله اتجاه كوني مع منصف الوهايبي ليتبنى فيه لغة صوفية تحايث الرومانسية الغربية ، وقد تمكن الوهايبي أن يجعل من هذا الاتجاه تجمعا للقاء الشعراء الذين يمتلكون توجها عروبيا بوصفه استجابة للحركة القومية العربية لتأتي بعد هذا ريح إبداعية وأبرز من شكلها شاعرنا منصف المزغني الذي استطاع وحده أن يحول الواقع إلى صورة شفافة مبتكرة تحمل طعم الواقع دون السقوط في الخطابية

الجافة و التقريرية الفجة[1] وأنموذجا لهذا ندرج مقطع من قصيدة له كتبت بخط يده " عياش "[2]

اشهقي يا سفينة روحي
وفي الجرح بوحي
بقاصف روحي
نكبر نكبو
نكبو نكبر : لن ندخل حربا أخرى
إلا حين نسطرها سطرا سطرا
نورق في القبر ونطلع من خمج الدود
...انتظرينا أياما أخرى .

إذن منطلق الحركة الشعرية الحرة بصفة عامة كان لأجل محاولة التعبير عن همومهم وما يعتري حياتهم ، لذلك فالشاعر هنا بحاجة للتحرر من كل تبعية والتزام والتخلص من كل القيود التي كبلت مشاعرهم وأحاسيسهم وجعلتها حبيسة أوزان خانقة ،لذلك حاولوا أن ينهضوا بالشعر ويخرجوه من الردهة التي جعلته مكبلا ومقيدا بألوان من التكلف ،إلى فسحة من الحرية والانفلات الذي يحقق للشاعر مساحة من الإبداع والتجدد ، حيث كان برأيهم أن لكل شاعر موسيقاه الخاصة ، وكل شاعر ونظامه الذي يكتب عليه .

[1] مجموعة من الباحثين: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر ، ص188- 199.
[2] منصف المزغني : عياش ، 11.شارع مونبليزير ، تونس ، د.ط ، 1982 ، ص47.

المبحث الثاني :قصيدة النثر وتداخل الأجناس الأدبية

حركات التجديد أو الحداثة في الشعر العربي لم تتوقف فقط عند الثورة على النظام العمودي أو التخلي عن وحدة القافية أو الروي والوزن بمعنى أنها لم تبقى محصورة في الشكل أو الهيكل الخارجي للقصيدة إنما بلغ التجديد أعماق القصيدة وتغلغل داخل المضمون ليكيفوه بما يتناسب و أهوائهم ، حيث نجد أن الشعراء المعاصرين حاولوا استثمار كل الوسائل الممكنة وكذا الأدوات الفنية لأجل أن يلبسوا نصوصهم رداء الإبداع من جهة ومن جهة أخرى جعل الشعر تعبيرا حيا لواقعهم ولحياتهم اليومية ، ليذهبوا أبعد من هذا بحيث جعلوه يتزاوج مع أجناس أدبية أخرى. صحيح أن لكل جنس أدبي خصائص ومميزات تميزه عن غيره لكن هذا لا يمنع من أن تتعدى هذه الأجناس خصائصها لغيرها .

ربما نجد أن النظريات الكلاسكية ترفض هذا التزاوج وتؤمن بأن هذه الأنواع يجب أن تكون منفصلة ولا تسمح لها بالامتزاج [1] لكن هناك من يعد هذا خطأ ويسمح لهاته الأجناس بأن تنفتح عن بعضها باعتبار أن هاته الأجناس ليست ذات أنماط ثابتة لا متغيرة " إنما هي أشكال مرنة تتقارب وتتداخل في نقاط كثيرة" [2].

وبهذا تخترق قصيدة النثر " سدف الحاضر والمألوف لا لتكتشف العالم المجهول بل لتصنعه بلغتها الخاصة لأن الوجود بالنسبة لقصيدة النثر لم يعد واقعا يدركا أو كتابا يقرأ بلغة العقل إنما أصبح حلما يعاش بلغة مختلفة ولابد فيه من المغامرة "[3] تخوضها بقدر

---

[1] ينظر ، وليك رونيه ، وآرن آوستين : نظرية الأدب ، تر: عادل سلامة ، دار المريخ للنشر ، السعودية ، د ط 1992 ، ص69.

[2] موسى خليل : آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، د ط 2010 ، ص 94-95.

[3] محبك أحمد زياد : قصيدة النثر ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق، د ط ، 2002 ،ص 95.

غير قليل من الجرأة ، فعمد كاتبها إلى التخلي عن القافية وكما أنه تخلى أيضا عن الوزن وبهذا " يحطم قوالب الخليل دفعة واحدة"[1]. وفي سياق هذا ينطرح إشكال تواجد قصيدة النثر في الشعر العربي بعدما تحرر الشعر وصار هناك شعر تفعيلة أكسب الشاعر حرية في التعبير وعلى إثر هذا ويمكن أن يتمخض الإشكال كالآتي:

كيف تأتى للشاعر العربي اللجوء لقصيدة النثر بعدما صار هناك شعر تفعيلة ؟ وهل استطاعت قصيدة النثر المتبناة أن تكون ملاذ للشعراء المعاصرين ؟

وإجابة على هذا الإشكال يمكننا القول أن قصيدة النثر هي الشكل الفني الذي سعى إلى التخلّص من قيود نظام العروض كليا لا جزئيا مثلما فعلت حركة الشعر الحر ، وكان لها الفضل في تفجير الطوق الحديدي للتقاليد التي كانت روح الشعر تختنق فيها وضمن هذا التوجه المغاير يكتسب المولود الهجين _قصيدة النثر _ شهادة الميلاد باعتباره جنسا أدبيا تتماهى في ظلاله كثير من الأجناس الأدبية[2] وبخاصة خصائص القصة من حوار وسرد ودراما وهلم جر ، وقد تبناها مجموعة من الشعراء وبخاصة أدونيس والماغوط ويوسف الخال الذي كانت بداية الثورة معه وهذا ما نتطرق إليه في هذا المبحث بإيجاز .

أولا/ يوسف الخال:

بداية الثورة كانت مع يوسف الخال فيما تم ذكره أعلاه ، رئيس مجلة الشعر حيث كان" أول بند في المجلة أن الشاعر حر وهو يضع قوانينه وهو فوق القوانين الشعرية والضوابط الشعرية وليست هي فوقه "[3] ؛ فأول ما قام به أنه أعطى الحرية للشاعر بحجة أن " الشنفرى لم يكتب على النظام امرئ القيس لم يكن عنده الخليل بن أحمد كان حرا.

---

[1] حامد جابر يوسف: قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، دمشق ،، د.ط ، د.ت ، ص33.

[2] ينظر: نهاد مسعي : شعرية القصيدة النثرية الجزائرية ، موفم للنشر ، الجزائر ، د.ط ، 2013 ص49 .

[3] جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط 1، 1984، ص296.

الشاعر الحر هو الذي يضع نظامه "[1] في محاولة منه لإثبات أن الإبداع نابع من الحرية وذلك من خلال تبنيه للشنفرى وامرئ القيس فالأول خرق نظام قبيلته ، والثاني كتب أجود الشعر قبل مجيء الخليل كلاهما أبدعا ولكن بدون أيه قاعدة تحدهم إنما إبداعهم في حريتهم.

ولكن الثورة التي قام بها يوسف الخال هي ثورة على اللغة الشعرية بحد ذاتها حيث أنه يدعو إلى الكتابة بلغة الحياة اليومية ، وليس هذا فقط بل وبتصريح منه نجده لا يعطي أهمية لقواعد اللغة المتعارف عليه ، وحسب رأيه أنه " اكتشف أن اللغة العربية مظلومة بالمتكلمين بها .لقد تطورت بالكلام ولكن المتكلمين لم يعترفوا بتطورها بالكلام ، ولكنهم يكتبونها كما هي حسب الطريقة القديمة التي لم تتطور ،وأقصد بقواعدها ونحوها وصرفها ولا أقصد المفردات"[2].

فهو يريد إحياء اللغة لا دفنها ويذهب إلى أنه لا وجود للغة عامية ولغة فصحى إنما اللغة العامية هي نفسها اللغة الفصحى ولكنها متطورة عن اللغة التقليدية فيقول هذه هي اللغة الفصحى هكذا صارت[3] ، ومن هنا يجعل اللغة العربية ذات قسمين : لغة عربية قديمة ولغة عربية حديثة وحسب رأيه " الفائدة من هذا أنك عندما تأتي إلى اللغة العربية الحديثة تجد أن هذه الأثقال التي نحملها بهذه اللغة العربية الفصيحة والتي لا نحكيها طرحناها جانبا، ونتكلم بدونها ...النحو مثلا ، المثنى نون الإناث ... هؤلاء لا نستعملهم عند الكلام ومع ذلك نتفاهم"[4].

---

[1] نفس المرجع ، ص 297 .

[2] فاضل جهاد : قضايا الشعر الحديث ، ص312 .

[3] ينظر: نفس المرجع ، ص213 .

[4] نفس المرجع ، 213 .

منطلقا في هذا من أن الأدب الحديث يلزمه لغة حديثة وهاته اللغة هي لغة الحياة اليومية ، فحتى يتحقق الإبداع يجب أن نكتب بما نتكلم به ، ولأن برأيه أزمة الإبداع عندنا راجعة إلى تعدد لغاتنا " فنحن نفكر بلغة ونتكلم بلغة ونكتب بلغة ...لا ننشئ أدبا لأننا لا نكتب بلغة الشعب ، أما بدأ الأدب الإنجليزي مثلا بتشوسر والإيطالي بدانتي حين كتبا باللغة التي طورتها الألنس "[1]

وهاته اللغة التي طورتها الألسن هي نفسها اللغة اليومية متطورة عن الأصل وهو يدعو " إلى تقريب الشعر من الكلام المحكي " [2] واستعمال لغة الحكي برأيه كافية لإنتاج أدب مصاحب بالإبداع .

ويوسف الخال يرى أن ما قاموا به لحد الآن ليس بالشيء الكافي ، فرغم التحرر من القوالب الشعرية وتبسيط اللغة وتقريبها من لغة الحياة اليومية إلا أنهم لم يتمكنوا من التحرر الفعلي ولأن هاته اللغة الجديدة التي اتخذوها بديلا عن اللغة الشعرية لم تتناسب مع الشعر آنذاك ولأنهم أرادوا إيجاد شكل شعري جديد مستقل عن الأشكال الشعرية الأخرى سواء كانت موزونة أم غير موزونة ، وهذا ما دفعه لتبني قصيدة النثر التي يرى أنها " نشأت في الشعر الفرنسي منذ لوترايامون ، هي غيرها في هذه المحاولة الجديدة في الشعر العربي حتى لا يمكن ربطها إلى حد ما بتجارب جبران أو أمين الريحاني في ما دعوه بالشعر المنثور ومهما يكن فقد تبنت مجلة شعر محاولات لم تعتمد على البحور ولا على أوزان الشعر المتوارثة ، وكان اعتبارنا لها شعرا خالصا "[3]

---

[1] بنيس محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب ، ط3 ،ج3، 2001 ، ص 84 .

[2] نفس المرجع ، ص 83 .

[3] المصباحي حسونة : يوسف الخال ـــ بطريق قصيدة النثر ـــ ، مجلة العرب .نشر 27/09 / 2014. العدد 9692 ، ص 15 .

مؤدى هذا أن ثورة يوسف الخال كان مبدؤها اللغة التي تكتب بها القصائد وبعد استبدالها أو تقريبها من لغة الحياة اليومية لم يرق له ذاك القالب المتمثل في الشعر الحر لأنه لا يناسبها فدعا بذلك إلى لون أخر مغاير في شكله السابق ليجد ضالته في قصيدة النثر

ثانيا/ أدونيس :

وأدونيس هو الآخر كتب في قصيدة النثر ودافع عن شرعيتها فهو يعتبر" قصيدة النثر الشعر الحديث البديل لشعر الوزن القديم "[1] ، انطلاق من فكرة " أن النظر السائد إلى الشعر في المجتمع العربي لا ينهض على الفنية الجمالية _ بل على الفكرية_ المنفعة التي هي من طبيعة النثر ، إنه نظر يترجم النص الشعري دائما بلغة الفائدة والمصلحة أي بلغة الوضوح والتعقل وهي ترجمة تحول النص الشعري إلى نص نثري "[2] أي أن جمهور القراء في الوطن العربي لم يعد يكترث بالفن الجمالي للقصائد بقدر اهتمامه بفكرة القصيدة، هذا الذي أدى إلى تحول النص الشعري إلى نص نثري يكون أكثر وضوحا وتعبيرا من لغة الشعر .

وأما قصيدة النثر فهي ترجمة أتى بها أدونيس "كمرادف للتسمية الفرنسية poème en prose ...المأخوذ في الأصل عن كتاب سوزان برنار _قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا_ " [3] ، ومن هنا يتبين لنا أن هذا اللون الجديد لم يظهر هكذا من العدم وإنما له امتدادات غربية هيأت لظهوره ، وأما بخصوص هذا المصطلح فيوضحه أدونيس قائلا :" أن كلمة قصيدة النثر ليست سوى اصطلاح أريد التعبير به عن نوع من الأدب ليس هو بالنثر العادي كما أنه ليس بالشعر بل هو قالب نثري وروح شعرية فكانت من هنا تسمية

---

[1] علاق فاتح : مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، ص29 .

[2] أدونيس : كلام البدايات ، دار الأدب ، الاسكندرية ، ط1 ، 1989 ، ص 26 .

[3] بزون أحمد : قصيدة النثر العربية ، د ط ، دار الفكر الجديد ، دت، ص13- 14 .

قصيدة نثرية "[1] وباعتبار أن أدونيس منذ بداياته الفنية كان منفتحا على الآخر ولم يضع لنفسه أية حدود لا من ناحية التعبير ولا من ناحية الشكل لذلك قال في حوار أجري معه أن " قصيدة النثر ولادة طبيعية في مسيرتي الشعرية "[2] ويدعو في نفس الحوار إلى النظر لقصيدة النثر نظرة موضوعية لأنها تعد من انفجارات التعبير والتطور الذي لحق بالشعر وأنها ليست "مجرد تمرد ، وإنما محاولة لفتح إمكانية جديدة لأشكال تعبيرية جدّية .كانت محاولة لإعطاء اللغة العربية إمكانيات أخرى لتتشكل تشكيلات أخرى"[3]

وقد اختصر أدونيس العوامل التي مهدت وأسهمت في ظهور وتبلور قصيدة النثر في الشعر العربي كما يلي :

التحرر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة الخليلي ، فهذا التحرر جعل البيت مرنا وقربه من النثر وكذا ضعف الشعر التقليدي الموزون وردود الفعل ضد القواعد الصارمة ونمو الروح الحديثة وإضافة لهذا فقد كان اعتبار الشعر الغربي المترجم الخالي من الوزن والقافية شعرا دليلا بيده على أن تحقق الغنائية والنغم قادر على توليد ما يسمى بالشعرية دون حاجة إلى القافية والوزن ، وأما عن أهم شيء أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر من الناحية الشكلية بالدرجة الأخيرة هو النثر الشعري [4]

ومما لاشك فيه أن دعوة أدونيس وانفتاحه الشعري لم يكن محصورا على النص النثري وكفى وإنما تعدى هذا إلى أشياء أخرى فبحسب رأيه أن القصيدة إذا كانت منطوية على نفسها فإننا نفسرها بطريقة واحدة ، ويمكننا القول هنا أن القصيدة التي تقرأ قراءة واحدة تكون واضحة وبالتالي تنقص نسبة جماليتها أما " القصيدة المنفتحة ذات الشكل

---

[1] سحاب إلياس وآخرون: أدونيس الحوارات الكاملة ، بدايات للنشر والتوزيع ، ط2 ، سوريا ،2010، ج1 ، ص 11 .

[2] صقر أبو فخر: حوارات مع أدونيس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر المركز الرئيسي، ط1، بيروت ، 2000 ص76.

[3] صقر أبو فخر: حوارات مع أدونيس ، ص 82 .

[4] بزون أحمد: قصيدة النثر العربية ، ص 67 .

المنفتح ...تغير باستمرار مقاييسنا الشعرية والجمالية من هنا يعارض الشاعر الجديد ... الشكل المنغلق الواحد المنتهي ، بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي ، ويعلن أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة "[1] فالشاعر المعاصر لم يعد يرضى أو يقبل بما هو سائد وصار الإبداع الشعري مرتبط بالتحرر من الشكل المنغلق والرفض التام له ، وهكذا تصبح القصيدة العربية قصيدة كلية كما يسميها أدونيس و " تبطل أن تكون لحظة انفعالية ، لكي تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية ، نثرا ووزنا ، بثا وحوار غناء وملحمة وقصة "[2]

ومن نتاج هذا الانفتاح للنصوص الشعرية نلمس في نصوص أدونيس " أقنعة سردية يتخذها الشاعر للتعبير عن نفسه وعالمه "[3] وذلك من خلال الحضور المكثف والكثير لسمات السرد داخل نصوصه وبالأخص في ديوانه "الكتاب " وأنموذجا لهذا :

قال الطاغية في المدينة قاف لمهرجه :

_كمال الشعر هو الغاية التي أسعى إلى تحقيقها .

قال المهرج

_ الوسيلة الوحيدة إلى ذلك هي القضاء على الشعراء .[4]

فأدونيس في بعض ما يكتب يمزج بين السرد والشعر ، وذلك من خلال وجود حوار في القصيدة ، أو وجود شخصيات أو حدث قابل لأن يسرد أو وصف للأزمنة ، وما إلى ذلك من خصوصيات السرد .

---

[1] أدونيس : مقدمة الشعر العربي ، دار العودة بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1979 ، ص107 .

[2] أدونيس : مقدمة الشعر العربي ، ص 117 .

[3] ابراهيم عبد الله: المحاورات السردية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الرباط ، ط 1 ، 2011 ، ص205 .

[4] أدونيس : الكتاب أمس المكان الآن ، دار الساقي ، بيروت، ط2 ، 2006، ص 318 .

ثالثا/ محمد الماغوط :

لقد كان حضور محمد الماغوط في الساحة الثقافية والأدبية حضورا شديد القوة لدرجة أنه يصعب تصور قصيدة النثر بكل تجاربها وآفاقها بدون ذكر اسمه فيها، حيث اعتبرها "أول بادرة حنان وتواضع في مضمار الشعر العربي الذي كان قائما على القسوة والغطرسة اللفظية "[1] ، وقد عمد إلى تجاوز تلك القيود التي كانت تحد من حرية الشاعر في التعبير من أوزان وبحور وقوافي، ويتجلى ذلك واضحا في قول علي القيم "...لقد وضعنا الماغوط وجها لوجه أمام التجربة وجعلنا نضطر إلى مواجهة الأشياء دون لف وراء البحور، ودوران حول القوافي ...لقد أحب قصيدة النثر من أول نظرة وأول كرباج ...وكانت بالنسبة له طريقة بديعية في التعبير الشعري، وأصبح من خلالها أحد روادها دون أن يدرك بعدها النظري والفكري"[2]، كما يعد محمد الماغوط أهم من حرر الشعر العربي من سلطان وسيطرة الشكل "إذ استطاع الماغوط أن يطور في فضاء قصيدة النثر وينحو بها اتجاها فنيا متطورا، إن على الصعيد النصي، وإن على صعيد التشكيل الأسلوبي الجدلي الفني المراوغ، لخلق حركة ازدواجية بين إيقاع الشكل والأسلوب من جهة، وإيقاع المعنى أو المضمون من جهة ثانية"[3].

وقد لفتت أشعار الماغوط الأنظار وجدبت الأضواء أكثر من أشعار غيره، ويتأتى لنا أن أشعاره كانت حرة يماثل شكلها شكل قصيدة التفعيلة أو القصيدة الحرة مع خلوها من العروض ويتضح ذلك من خلال هذا القول[4]. لكن تجديد الماغوط لم يكن شكليا فقط، وإنما كان مضموني أيضا وقد تغلغل في عمق الفكر العربي، فموقف العصيان الفوضوي الذي

---

[1] محمد الماغوط : العاشق المتمرد ، منشورات وزارة الثقافة ، د ط ، 2006 ، ص 28.

[2] الماغوط محمد : العاشق المتمرد، ص 5-6.

[3] أبو يوسف ساندي سالم: قضايا النقد والحداثة ، مؤسسة العربية للدراسة والنشر والتوزيع ، لبنان، د.ط ، 2003 ص7.

[4] بزون أحمد: قصيدة النثر العربية ، ص10.

تبناه كان مثمرا ومنتجا إلى أقصى الدرجات، والحقيقة هو الموقف الفريد المعقول في إحاطة الشعر والوجود، و"من هنا تنتج الشحنة التحريرية الهائلة لشعر الماغوط ...لقد فتحو ثغره في جدار التاريخ المسدود، كما تقول سينية صالح في عبارة رائعة مأساة الماغوط أنه ولد في غرفة مسدله الستائر اسمها الشرق الأوسط ومند مجموعته الأولى"حزن وضوء القمر" وهو يحاول إيجاد بعض الكوى أو توسيع ما بين قضبان النوافذ ليرى العالم ويتنسم بعض الحرية"[1].

كما استطاع الماغوط هجران التراث الشعري القديم وأساطيره الإيقاعية وموسيقاه الرنانة، حيث أثار "نقاشا حاميا حول الشكل الجديد"[2] في قصيدته الأولى في مجلة "شعر" وهذا دليل الإبداع الذي حققه الماغوط في ميدان قصيدة النثر، وسنقوم هنا بإدراج نموذجا من قصائده النثرية والتي تحمل عنوان "القتل"[3].

ضع قدمك الحجرية على قلبي يا سيدي

الجريمة تضرب باب القفص

والخوف يصدح كالكروان

هاهي عربة الطاغية تدفعها الرياح

وها نحن نتقدم كالسيف الذي يخترق الجمجمة

والدافع الأساسي الذي يجعل هذا الكلام المنثور قصيدة هو "قابلية التبنين، فيما كان يسميه النقد الروماني بروز الوحدة العضوية، ويتمثل ذلك في مجموعة العناصر الهيكلية التي تؤلف جهاز النص العصبي وتضمن شعريته"[4].

---

[1] الماغوط محمد: العاشق المتمرد، ص 57.

[2] بزون أحمد : قصيدة النثر العربية ، ص11.

[3] الماغوط محمد: الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ط1، 1998، ص58.

[4] فضل صلاح: أساليب شعرية معاصرة ، دار الأدب ، بيروت ، ط1 ، 1995 ، ص221 .

وبالتالي صارت قصيدة النثر ظاهرة جديدة قائمة في الواقع الأدبي أو الساحة الأدبية لها مكانتها وحضورها وفعاليتها يكتب الأدباء فيها ، ومصطلح قصيدة النثر هو اسم جديد لنوع جديد "يستمد حركيته من الانصهار _شعر\ نثر_ بغض النظر عن طبيعة كل منهما مركزة عن اللغة التي تصنع بنفسها ما تشاء"[1].

[1] إيمان الناصر : قصيدة النثر العربية ،التغاير والاختلاف، الانتشار العربي، د ط، 2003، ص 49 –50.

المبحث الثالث: الكتابة البصرية ورهانات الإبدال

ويواصل الشعر العربي رحلته التجديدية التي قام بها شعراء محدثون، أحدثوا تغيرات جوهرية على مستوى القصيدة العربية طلبا للحرية ، فمن حركة التجديد ذهب إلى خلق القصيدة النثرية وتداخل الأجناس الأدبية كما رأينا سابقا ، وأن كسر الشعراء للنظام الموسيقي أدى بهم إلى الاعتماد على التفعيلة وبهذا يتحول التذوق الشعري للقصيدة العربية من تذوق قائم على الأذن إلى تذوق يعتمد على العين أكثر وبذلك أصبحت القصيدة العربية تجربة معايشة بواسطة القراءة البصرية بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع فالكتابة البصرية أعادة الاعتبار للعين وأصبحت القصيدة تخاطب العين والبصر من خلال التعبير بالصورة البصرية بدل التعبير بالصورة اللفظية ، فأصبح النص الشعري يحوي على رسوم وأشكال هندسية تبصرها العين عن طريق تحويل الكلمة إلى تشكيل له دلالة أكبر من فعله أي الكلمة الملفوظة المكتوبة[1].

إن الكتابة في الشعر العربي المعاصر تفردت عن باقي التجارب حركات التجديد الشعرية كونها ووظفت الشكول الهندسية مثل الدائرة ، المربع ، المثلث ، المستطيل وكذا الشكول الرياضية من مثل (+ ، ÷ ، ×) ونتيجة لهذا جرب الشعراء مبارحة الشعر القائم على بلاغة اللغة الأداة كونه لا ينفصل على النثر في شيء ومحاولة العمل على اللغة المادة لإنتاج بلاغة صوتية وبصرية جديدة وبذلك جعل القصيدة مشهدية تعبر بشكلها وبذلك تكون قادرة على اختزال المعنى وتمرير دلالات أكثر عمقا وتركيزا وبأقل وسيلة تعبيرية ممكنة ، تخلق من النص الشعري نصا شكليا قابلا للرؤية[2] متجاوزا بذلك المأزق الذي

---

[1] ينظر ، الورقى السعيد : لغة الشعر العربي الحديث، مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية ، دار المعارف ، فلسطين ، ط2 ، 1983 ، ص 233.

[2] ينظر ، الماكري محمد : الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، بيروت 1991،ص181-188.

تردت فيه حركات تحديث الشعر والخروج عن نظام القصيدة بالبحث عن فضاء جديد يسد النقص الناجم عن رفض الشعرية القديمة معتبرين المزج بين الفنون والأشكال التعبيرية وسيلة خلاقة تمنح الشعر طاقة جديدة وقدرة على إنتاج الدلالة تجاوز قدرة الكلمة وتستجيب لمتطلبات حضارة الصورة فالشعر أصبح يستجيب لمتطلبات زمن الصورة والرقمنة فكثيرا ما يدعم الشاعر نصه بصورة فتوغرافية تناظرها في المعنى أو يستغنى على اللفظة برسم تجسيمي يدل على هذه اللفظة لما تحمله من دلالة أعمق من دلالة الفعل[1] ؛ وهكذا نجد أن النص الشعري المعاصر قد قطع حبل السرة بكل ما هو قديم و" تجاوز مفهوم القصيدة ، ونقل الشعر إلى مستوى أصبحت فيه النصوص مركبة لا يطالها القارئ الذي مازال محكوما في رؤيته للشعر بوعي القديم ، كما لم يعد أفق التلقي محصورا في مفاهيم القصيدة بما هي وزن وغرض "[2] ، ليتخذ بعد ذلك من صمت القصيدة وبياضها لغة ثانية له معبرة أكثر وتحمل دلالة أقوى من اللغة المكتوبة فالبياض بناء من نوع آخر للنص الشعري المعاصر سواء أكان في النهاية أو البداية أو في وسط الصفحة أو في أي مكان من النص نجده يوحي بإعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع للنص [3] ، و ذاك الصمت الذي يحيط بالنص ويحتويه هو " أكبر مثير للإبداع وخالق له والملهم الأول للكلام باستمرار ...فالصمت ليس عدما كلاميا إنما هو عدم صوتي إنه كلام يمارسه واجباته في العمق ...ويعلن عن وجوده بما هو أبلغ من الكلام نفسه "[4] فإذا ما كتب الشاعر قرئنا له قراءة واحدة وإذا ما

---

[1] ينظر ، الصفراني محمد : التشكيل البصري في الشعر الحديث ، المركز الثقافي النادي الأدبي الرياض والمركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت، ط1، 2008 ، ص 6 ـــــ 54

[2] بوسريف صلاح: الشعر وأفاق الكتابة، دار الأمان ، الرباط، ط1، 2014 ، ص 55.

[3] ينظر ، بنيس محمد : الشعر العربي الحديث ، ص 130.

[4] محمود إبراهيم: جماليات الصمت، في أصل المخفي والمكتوب، دار الشجرة للنشر والتوزيع ، دمشق، ط1، 2002 ص 33 ـــــ37.

صمت قرئنا له ألف قراءة أو تزيد كلما وصلنا وقلنا هذا مقصده تراء أمامنا ألف سؤال واستفسار بعدها ، وهنا مكمن الجمالية وصمت الشاعر هو كتابة بصرية نقرأها بأعيننا. والإشكال الذي يمكن أن يطرح نفسه هنا يتمخض كالآتي:

كيف تجسدت الكتابة البصرية في الشعر المعاصر؟ ومن الذي نظر لها؟

وإجابة على هذا الإشكال يلفي المتتبع أن الكتابة البصرية من صمت و رسم و شكول هندسية أو رياضية وغيرها ، قد كانت موضع اهتمام العديد من النقاد العرب وقد ساهم في تجسيدها العديد من الشعراء في جميع الأنحاء وبخاصة المغاربة ومن أبرزهم "محمد بنيس" الذي سعى لتغيير مسار الشعر وتبني أنماط جديدة مخالفة لما هو مألوف ، وكذلك نجد أحمد بلبداوي ومعه الله راجع ، وهم جزء من موضوع مبحثنا هذا باعتبارهم السباقون للكتابة البصرية سواء تنظيرا أو تجسيدا .

أولا/ محمد بنيس :

يصرح محمد بنيس بأنه مسكون بإعادة تركيب العالم وفق قوانين ومنظورات العالم التشكيلي وأنه منذ بداية شبابه كان يتابع الفنون التشكيلية ، و حينما التقى بفنانين من مدينة فاس _ في المغرب _ وأجرى معهم حوار هناك بالضبط يبدأ التساؤل ويبدأ اهتمامه الفعلي بهذا الجانب التشكيلي ، وهو يرى أن العلاقة بين الشاعر والتشكيل تعود إلى القرن 19 حينما اطلع على أعمال الشعراء الأوربيين لتصبح اللغة التشكيلية بعد ذلك جزء من اللغة الشعرية واهتمام بنيس بالفنون التشكيلية غايته فك الحصار على مخيلتنا البصرية من جهة والمساهمة في محاورة هذا المجال الهام من ثقافتنا الوطنية[1].

[1]ينظر: جودات محمد: ذاكرة النص ، مطابع الرباط نت، ، د ط، د ت، ص 150-151 ، ينظر: طايع رجاء: لغة الشعر ولغة التشكيل، حوار مع الشاعر والناقد المغربي محمد بنيس، مجلة المعرفة وزارة الثقافة والإرشاد القومي سوريا،ع189، 1977، ص119-120.

وقد أولى بنيس جل اهتمامه بالعنصر الفضائي في النص الشعري و بخاصة المغربي في الدراسة التي قدمها بعنوان ـــــــــ الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية ـــــــــ وهناك انتبه إلى بنية المكان على حد تعبيره في الجانب البصري للنصوص والمقصود ببنية المكان هنا اللغة من حيث هي خط أو كتابة وذلك للدلالة التي تحملها بحيث لا يمكن اعتبارها جانبا هامشيا ليصل بعد دراسته هذا إلى التفطن بالفضاء الخارجي للنص وذلك في "بيان الكتابة" الذي حاول فيه أن يقدم لنا تصوره الخاص حول كتابة شعرية جديدة من خلال دعوته إلى البحث عن توزيع جديد للبياض والسواد من أجل فتح إمكانية للخروج بالنص إلى مستوى أعلى يحقق تصورا أعمق ، وكما يعرض فيه مفهوم للكتابة باعتبارها مشروع جماعي يعيد النظر فيما هو جمالي واجتماعي وتاريخي وسياسي ويدعو الكتاب في المغرب إلى فتح العنان لكتاباتهم ومغادرة إطارها المغلق[1]. ويجعل من الكتابة " مشروعا لتغيير مسار الشعر وتغيير المسار الشعر معناه أن نبنين النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار أن نؤلف بين التأسيس والمواجهة"[2] وهو يرى أن الشعر المغربي الذي يكتب باللغة الفصحى لا يمتلك سمات الإبداع ولا يستطيع أن يخلق أو يركب نص مغاير يتعدى به الجاهز والمغلق وهذا ما يعطل الإنتاج ويجعل ما هو منتج بعيد عن القراءة يتجاهله التاريخ ، منسي في رفوف المكتبات ، ليستيقظ الشعر المغربي انطلاقا من كونه شهادة أي مرتبط بحركة التحرر الوطني في الريف بقيادة الخطابي ليفجر بنية الشعر المغربي التقليدي ويظهر بنية مضادة قائمة على التحرر بدل الاستسلام والجموع بدل المفرد والوطن بدل السلطة[3] ، ويضع

---

[1] ينظر: الماكري محمد: الشكل والخطاب ، ص 216-ـــ220

[2] نفس المرجع ، ص 220.

[3] ينظر: بنيس محمد: حداثة السؤال ، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب ، ط2 ،1988 ، ص 11-12 .

أربع قواعد ينصبها شرطا لكتابة إبداعية جديدة مبدؤها " لا بداية ولا نهاية للمغامرة"[1] وما يقصده هنا أن الكتابة حتى تكون إبداعية يجب أن تتجرد من البداية والنهاية ، فالنص لم يعد يبدأ لينتهي بل ينتهي ليبدأ ، أصبح لا محدود ولانهائي يعيش في فوضى فهو يرى أن النص إذا كان واضحا وبين من هنا مبدؤه وهنا ينتهي ، فهذا الوضوح لا تقبل به الكتابة الجديدة لأنه مخالف للإبداع[2] .

وثاني قاعدة ينص عليها أن " النقد أساس الإبداع " [3]وحتى يكون النقد نقدا يجب أن يكون شاملا والنقد من وجهة نظره هدفه ووجهته تفكيك المفاهيم والقيم والتصورات داخل الشعر وخارجه وذلك من خلال التحليل العلمي للوقائع والمعطيات فالنقد هو ما يجعل الإبداع كفكرة في الذهنية تتجسد بالفعل وهو أساس للإبداع لأنه لا إبداع بدون نقد كما أنه لا يوجد نقد بدون إبداع وكلهما يساهمان في خلق كتابة إبداعية [4].

وأما القاعدة الثالثة ففحواها أن " لا كتابة خارج التجربة والممارسة "[5] فالكتابة تنشأ بالتجربة والممارسة المستمرة وإن غابت التجربة ومعها الممارسة ما عاد هناك كتابة إبداعية ، فكل المعارف الموجود في العالم نتيجة لتجارب ، فالتجربة والممارسة هما أساس لتغير العالم وبالتالي فالكتابة بهما تتغير وتكسب لمسات إبداعية[6] .

و" لا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن هي لم تكن متجهة نحو التحرر "[7] هذه هي قاعدته الرابعة والأخيرة في الكتابة ، فالنقد والتجربة وحتى الممارسة لا جدوى لهم ف

---

[1] نفس المرجع ص 18.

[2] ينظر: بنيس محمد: حداثة السؤال، ص18.

[3] بنيس محمد: حداثة السؤال ، ص 19.

[4] ينظر: نفس المرجع ، ص 19.

[5] نفس المرجع، ص 20.

[6] ينظر: نفس المرجع ، ص 20.

[7] نفس المرجع ، ص 21

الكتابة متى ما كانت بعيد عن التحرر ، لأن التحرر هو ما يضمن لنا الإبداع في الكتابة فالكاتب متى ما امتلك الحرية خلق لنا أشياء جديدة متميزة وهكذا يصح شرطا ضروريا للكتابة ، حتى أن بنيس يشبهه بالنقد إما أن يكون فعلا أو لا يكون [1].

ويجعل من الكتابة بديلا عن الشعر المعاصر بمعنى أن هاته الكتابة الجديدة التي وسمها بجملة من القواعد هي كتابة وجدت لتحل محل الشعر المعاصر[2] بأشكاله سواء أكان الشعر الحر أو قصيدة النثر ، وحتى تكون بدلا عنه يستوجب عليها " مخالفته ومخالفته يجب أن تتم على ضوء قوانين جديدة غير قوانينه "[3] وهذا كان دافعا له لابتداع تلك القواعد ، فمن جهة تضمن له مخالفة الشعر المعاصر ومن جهة ثانية تضمن للكتابة الإبداع .

وكما يرى أيضا أن الخط هو " ما يضمن التميز قطريا "[4] للشاعر لذلك يدعوا إلى استبدال استبدال الخط العربي الموحد بالخط المغربي حتى يتحقق التميز والإبداع في النصوص الشعرية والخط المغربي هنا لا يقصد به المغرب وكفى[5] إنما" يمتد من الأندلس غربا وشمالا إلى حدود مصر شرقا وبعض البلاد الإفريقية جنوبا "[6] هذا هو المغرب عنده جغرافيا لا سياسيا .

وسندرج أنموذجا من قصائد بنيس المتعددة المشارب بعنوان **موسم الموت**

ونتـــــوج الأغصان تنـــزل عد منخفض

الطفولة نلتقي بالماء ، والظل الذي سويت

---

[1] ينظر: نفس الرجع ، ص21 .

[2] ينظر ، الماكري محمد : الشكل والخطاب ، ص 220

[3] الماكري محمد: الشكل والخطاب، ص220.

[4] نفس المرجع ، ص 224.

[5] ينظر ، بنيس محمد : حداثة السؤال ، ص 27.

[6] نفس المرجع ، ص27.

قبـــته وأنت مـــن صراخـــك فيهـــا قـــل
لهذا السرو أن يعلو ويستثني بكاء حائرا
فلربما تمحى الخرائب بيننا ومسافة القتـــل
العريضة إن أسئلتي تجالس بعضها شهد
المساء أنين أغنية تغطي ريحنا كلمتنـــــي
يوما بيوم أيها الشرق الصديق فهـــا أنـــا
سويت ذاكرة لها ألق التخـــوم لها مخاطبة
الخليقة فلتدون وجهك الفجـــــري يطلع من
صفائحنا نقيا إنهم أطفالنا يقفون بي عند
السكينة من يعيد يدي ليغتـــسل الحجاب
بصرخة كـــــتبـــت علـــى ورق العروق [1]

وكما هو واضح أمامنا أن محمد بنيس اعتمد تقنية الشكل المستطيل في نصه هذا والمعروف على المستطيل طول أضلاعه وبذلك يجسد دلالة الطول لدى القارئ بصريا[2] .

ثانيا/ أحمد بلبداوي :

يقدم لنا بلبداوي هو الآخر تنظيرا للكتابة وذلك في بيان حاشية الكتابة لمحمد بنيس ، وأما أول ما تحدث عنه الكتابة بخط اليد ويدعوا الشاعر إلى استبدال وإلغاء الخط المطبعي الموحد بخط اليد الذي يكون ميزة منفردة لكل كابت ولأنه وحده قادر على نقل جل إحساسات الكاتب ومشاعره ، فبالخط اليدوي يستحضر نبض الكاتب وعندما يكتب نصا ما هنا لا ينقل للقارئ معاناته وما يحلم به أو يريده وكفى إنما يصور له بطريقة مباشرة

[1] بنيس محمد: الأعمال الشعرية ، ص 389، نقلا عن : الصفراني محمد: التشكيل البصري في الشعر الحديث ، ص 49.

[2] ينظر: الصفراني محمد ، التشكيل البصري في الشعر الحديث ، ص 49.

الحالة أو الهيئة التي كان فيها وهو يكتب ، ويجعل من ذاك المداد على الورق تجسيدا لإصابعه لا القلم ، وهنا يصبح إيقاع النص عينيا[1] ، وعلى ضوء الحديث عن الإيقاع نجد أن بلبداوي وشعراء المغرب يتخذون من الصيغة الصوتية كبديل عن القافية بمعنى أنهم يتخلون عن الروي وفي المقابل يلجأون إلى استخدام أحرف تساهم في جعل القصيدة ذات نغم دون قيد[2]، ويمكن هنا أن ندرج أنموذجا لبلبداوي في هذا الجانب والقصيدة بعنوان **سبحانك يا بلدي**

حينَ بدأتُ أخط الحرفَ الأول منْ اسمكْ
شبتْ غصة
في حلق السبابة و الوسطى و الإبهامْ
وتذكرتُ إمرأةَ تفرغُ سطلَ قمامة
منْ فوقْ على طفل من عامينْ
كان يسيُر وئيداً تحت الشرفة
فضحكتُ لأن الأطفالَ
في وطني دَالية بريّة[3]

وكما نجده يجعل للخط ذاكرة ؛ والمقصود هنا أن للخط تاريخ وهذا التاريخ له علاقة باللغة التي كتب بها ، وبما أن لغة النصوص بطريقة ما تتقاطع مع نصوص سالفة أو معاصرة لها ولأن الخط برأيه ليس مجرد زخرف وديكور خارجي بل هو منغرس في

[1] ينظر: نفس المرجع ، ص226.
[2] آيت حمدوش فريدة ، الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر ، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر ، كلية الآداب اللغات الفنون ، جامعة وهران ، 2012، ص102.
[3] آيت حمدوش فريدة ، الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر ، ص 102.

بنية اللغة ويحمل ذاكرة النص الذي يكتب به ، انطلاقا من هذا فسيحمل الخط أيضا تاريخ هذه اللغة وبالتالي يصبح للخط ذاكرة ولا يستمد دلالته إلا من خلال ذلك النص المكتوب .[1]

ولا يكتفي بهذا بل ينظر لشيء آخر لم يرد عند من عاصرهم وذلك بحده من حرية الكاتب في استخدامه للخط ويربط هذا الأخير بالقارئ المتلقي للنصوص وكذا سياقها، فعلى الخط أن يكون مناسبا لما هو مكتوب والموضوع الذي يريد إيصاله للقارئ ، فالكاتب هنا عليه أن يجعل خطه وحتى الرسومات والأشكال التي يدرجها تكون لها علاقة ما بما هو مكتوب وليس عليه مثلا إذا كتب شيء وأراد أن يدمجه مع أشكال هندسية تكون هذه الشكول مجردة لا حمولة لغوية لها وليس لها علاقة لا من قريب ولا من بعيد بالنص فهو لا يرى ضررا في أن يتلاحم " الخط بشكل ما شريطة أن يكون سياق النص يقتضي ذلك [2] وبلبداوي هنا يؤكد ويلح على سياق النص وملائمته لما هو مضاف من أشكال بصرية .

وأما عن أخر شيء يتحدث عنه في هذه الحاشية وهو كذلك غيب عند منظري عصره وله علاقة بالمستوى الصوتي ، ألا وهو الإنشاد ويعرفه بأنه:" كتابة القصيدة بالصوت والنغم "[3] فالبيان قد أهمل كليا هذا الجانب واقتصر في تنظيره عن كتابة جديدة غير الشعر المعاصر إلا أن بلبداوي يرى أننا بحاجة إلى أعادة النظر والتفكير في طريقة الإلقاء والإنشاد بنفس الطريقة التي نظرنا فيها إلى الكتابة فبرأيه إذا كنا نسعى إلى لخلق قارئ

[1] ينظر: الماكري محمد: الشكل والخطاب ، ص 226.

[2] ينظر: الماكري محمد: الشكل والخطاب، ص 227.

[3] نفس المرجع، ص 227.

جديد ، هل علينا أن نخلقه قارئا أصم يسعى إلى النص بعضو واحد[1] ودعواه للإنشاد فيها تواصل مباشر بين الشاعر والمتلقي ولن يكون بينهما وسيطا ولا حتى الكتابة .

ثالثا:عبد الله راجع

لقد تناول عبد الله راجع نفس الفكرة التي تناولها بنيس لكنه لم يخض في عموميات الكتابة كمشروع ، وإنما عمل على الفصل في جانبين يفيدان في الاشتغال الفضائي للنص موضحا رأيه دون أن يتقمص لغة البيان ولا طابعه السجالي ،الأمر الذي جعل منه خطابا متماسكا يفسر اللاحق فيه السابق ويوضحه و لا ينفيه ، وعمل مع بنيس على إسقاط بنية السقوط والانتظار في القصيدة التقليدية ، ورأى أن الجنون المعقلن حاسة تملك القدرة على هذا النوع الإبداعي القادر على نسف المتعاليات جمعيا ، فعبد الله راجع قام بالثورة ضد المتداول والمعهود القمعي المدجن للحواس وأضافه حاسة الجنون إلى قائمة الحواس وأعاده الاعتبار للعين التي همشت وذلك من خلال قراءة ورؤية القصيدة في آن واحد وهكذا تصبح الكتابة عرس للعين والأذن والباطن وحسب رأي عبد الله راجع فإن العين لكثرة ما أهملت تراجع دورها داخل القصيدة وما على الشاعر إلا أن يعيد إلى النص الشعري هذه الحاسة وكما يرى أيضا أن السياق هو الذي يتولد من خلاله الشعر وذلك انطلاقا من مبدأ الانزياح القديم ونجد أن عبد الله راجع يجد راحته عندما يكتب بطريقة التفعيلة التي صارت بالنسبة له جزء من مكونات عالمه الشعري ، حيث أنه حاول البحث عن جذور الفضاء النصي ومحاولة التأريخ له فرجع إلى الشعر العربي القديم ذو الشطرين والموشحات محاولا إثبات مقولة كل ما هو جديد موجود في القديم ، ويلجأ بعد ذلك إلى نفي صلة الكتابة البصرية بالمشروع السريالي وحاول إثبات أنه إحياء وتطوير للأندلسيين والمغاربة القدماء وعلى علاقته بمفهوم التجريد كما يطرحه "**نوفاليس**" أو

[1] ينظر: نفس المرجع، 227.

مفهوم **الأرابيسك** لدى **بودلير**، حيث أصبح حضور الكلمة في كثير من النصوص الأدبية الحداثية متداخلا مع فنون التشكيل التجريدي وقد أبدع الشعراء في تقديم نصوص تمتزج فيها الكلمة بالشكل ، بحيث يمثل فيها أحيانا مجرد تغيير خارجي ، وأحيانا يمثل تدعيما للمعنى ، كما يمثل إضافة حقيقية للمعنى في مرات أخرى[1].

ويمكن أن نختم رأيه هنا بقصيدة لها يتبين لنا من خلالها كيف كان يكتب ، عنوانها **الحزن تأشيرة لدخول أقاليم الفيض**

يصيب فوق شرفتي حكاية حزينة الختام

ينيمني إذا بكيت أو يسألني من المنام

ليل غريب الوجه أسود الخطا

يا ليل كيف يستريح من همومه القطا ؟

الرمل قال والخليج والمساء

يكفيك من زمانك البكاء ؟"[2]

عبد الله راجع أحد القامات الشعرية الهامة في المغرب العربي وحتى على مستوى الوطن العربي ، وهو أحد الأقلام التي تركت لنا زادا معرفيا ثريا وبالرغم من التجاهل الذي لقيه إلا أن صورته مازالت في الوجدان المغربي وبصمته حاضرة في الشعر العربي المعاصر باعتباره من محدثي الشعر المغربي مع الشاعرين محمد بنيس وأحمد بلبداي [3] .

---

[1] ينظر: الماكري محمد :الشكل والخطاب ، ص224 –225 ، وينظر ، فاضل جهاد : أدباء عرب ومعاصرون ، ص 212 ، ينظر: التلاوي محمد نجيب : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي،الهيئة المصرية العامةللكتاب، مصر، د ط، 2006، ص 271–273 ، ينظر ، راجع عبد الله : الجنون المعقلن ، الثقافة الجديدة ، المغرب ، العدد التاسع عشر ، 1981ص 56 ، ينظر: حداد نبيل ، درابسة محمود : تداخل الأنواع الأدبية ـــــ مؤتمر النقد الدولي 12 ـــ ، جدار للكتاب العالمي ، عالم الكتب الحديث ، ط 1 ، الأردن ، 2009 ، ص 31 .

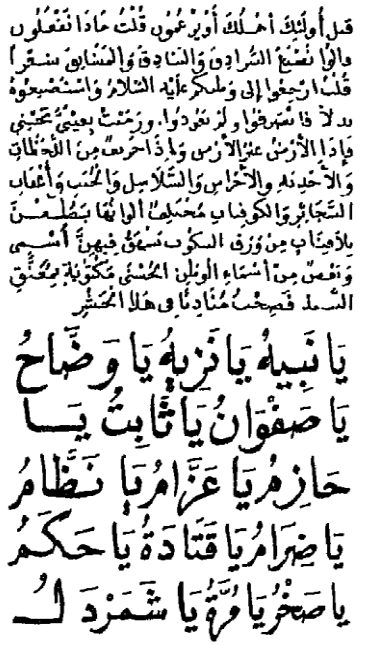
[2] آيت حمدوش فريدة : الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر ، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر ، كلية الآداب اللغات الفنون ، جامعة وهران ، 2012، ص 100.

[3] ينظر: أبي سمرا محمد: المغرب يستحضر ذكرى عبد الله راجع، ثقافة العرب، المغرب، 2013، ص14.

وعند دراستنا لنصوصهم تبين لنا طرحهم الجديد الذي كان كبديل لما هو سائد آنذاك والمتمثل في كتابة شعرية إبداعية تجعل القارئ أقرب إلى الشاعر ، نتيجة دعواها إلى استغلال الجانب البصري في الكتابة الشعرية .

أمثلة عن كتابة بصرية :

1

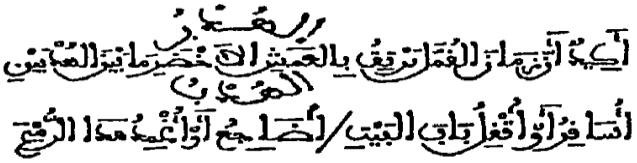


نموذج لنبر المقطع بواسطة السمك (بلبداوي)

2

ن ـ الجملة «بنيس»

3



أيقون عين تعين الأسطر حافاتها
(ع . راجع)

[1] الماكري محمد: الشكل والخطاب، ص236.

[2] نفس المرجع، ص237.

[3] نفس المرجع، ص244.

الفصل الثاني:

سميائية التشكيل البصري لدى المزغني

المبحث الأول : أيقونة البياض

البياض هو صمت وكلام مضمر يخفيه الكتاب، ويتستر عليه بفراغ يحط بين ثنايا النص ونقصد البياض أيضا "العلامات غير اللغوية المتوزعة داخل النصوص الشعرية (النقطة، الفاصلة، التعجب، الاستفهام، الحذف، الشولتان، الخط المائل... وغيرها)"[1] ونجد أن الكتابة الشعرية الحداثية قد " حولت البياض إلى نمط الكتابة يتوفر على دلالاته الفكرية والجمالية "[2]، فذاك البياض المحيط بالنص والذي يحوي علامات الترقيم أصبح " عنصر أساسي في إنتاج دلالة الخطاب... حيث القارئ وحده يستطيع ملأ الفراغ، كل مرة يقرأ فيها النص وبتعدد القراءة يتعدد فعل الكتابة أيضا"[3] ؛ فالبياض لا يقرأ بقراءة واحدة إنما لكل قراءته وكل قراءة تعتبر صحيح لا لبس فيها، فتعدد القراءة خاصية جمالية في النص الشعري المعاصر وبهذا يغدو بياض الصفحة جزء من القصيدة، وجزء من البناء الشعري، وأما فيما يخص علامات الترقيم فقد أخذت تحتجز "دورا بارزا في الشعر المعاصر، وأصبح استخدامها متمما للمعنى والشكل الشعري... وأصبحت بحق جزءا من القصيدة بما لها من دلالات بنائية وصوتية... ذات إيحاء رمزي إذا استخدمت أو إذا تعمد شاعر آخر عدم استخدامها"[4] وما هو معروف عنها أنها تساعدنا في فهم معان النص والربط بين الجمل، وفصلها فمثلا نجد أن: **النقطة** تحيل إلى نهاية الجملة وأن المعنى قد اكتمل، و**الفاصلة** توضع في مواضع عديدة وهي الأكثر استخداما تظهر بعد أشباه الجمل والجمل الناقصة التي بحاجة إلى تتمة، و**علامة الاستفهام** ترسم عادة بعد كل جملة مبدوءة

---

[1] مولاي كاملة: التشكيل الأيقوني والغرافيسكي، المركز الجامعي عبد الحفيظ باالوصوف ميلة- الجزائر، ص 7.

[2] بنوهاشم عمري: التجريب في الرواية المغاربية ـــــــ الرهان على منجزات الرواية العالمية ـــــــــ ، دار الأمان، الرباط، د ط، د ت، ص173.

[3] بنيس محمد: الشعر العربي الحديث، ص 131.

[4] التلاوي محمد نجيب: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 302 .

بأحد حروف الاستفهام، أو إذا تطلب السياق وضعها، وأما **علامة التعجب** توضع في نهاية الجملة التي تفيد الدهشة أو الاستغاثة، و**الخط المائل** مثلا يستخدم للفصل بين التواريخ الأرقام...، و**الشولات** توضع أثناء اقتباس نص ما[1]، وهناك العديد من الوظائف الأخرى المتنوعة والخفية التي تحيل عليها هاته العلامات في النص الشعري المعاصر وقد أدرج المنصف المزغني العديد منها ويظهر ذلك في قوله[2]:

وَحَنظَلَةُ : وَلَدٌ عَسَلٌ

إنَّما ،، مِنْ قَفِيرِ العِنَاد

وأذكُر إضْرَابَهُ ذَاتَ يَوْمٍ / دمٍ

ألاَ يَذْكُرُ القَارِئُ الحَنْظَليُّ الجريدةَ يَومَ

اخْتَفَتْ مِنْ صِيَاحِ صَبيِّ الجَرائِد

تتجلى أمامنا علامات الترقيم بوضوح بدأً بالنقطتين(:)، والفاصلة المتكررة(،)، وكذا استخدامه للخط المائل(//).

ويسعى الشاعر من توظيفه لعلامات الترقيم أن يطالعنا إلى أن حنظلة ما عاد موجودا في الجرائد، وبخاصة عند استخدام للخط المائل، ونتيجة لذلك الصبي الذي يبيع الجرائد لم يصرخ في هذا الصباح لأن حنظلة اختفى مع اختفاء رسامه ناجي العليّ الذي اغتيل.

بدأ هذا المقطع بحرف عطف دلالة على أن الكلام مكمل لما قبله ، وكتب حنظلة بخط أغلظ وأكبر من الكلمات الأخرى فيما يطلق عليه في التشكيل البصري بالنبر البصري ، والنبر هو صوت مؤدى هذا أنه يحاول تسجيل دلالة الصوت بصريا.

---

[1] إبراهيم خليل، الصمادي امتنان: فن الكتابة والتعبير، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط2، عمان، 2009، ص.84 ينظر: الصوفي عبد اللطيف: فن الكتابة، دار الوعي، الجزائر، ط3، 2009، ص 192.

[2] المزغني منصف: ديوان حنظلة العلي، دار الأقواس للنشر، تونس، ط1 ،1989، ص 37.

ومن خلال النقطتين(:) يخبرنا بأن الطفل حنظلة ليس من اللؤماء ويشبهه بأنه ولد عسل ، ليستأنف بعدها تعليله بجعل فاصلتين متتابعتين(،،) تأكيدا منه على أنه فعلا ولد عسل لأنه من بيت النحل ، وبخصوص الخط المائل ولفظة "دم" بعده فهو أراد أن يجعل من هاته اللفظة نعتا لليوم، اليوم الذي أضرب فيه فقتلوه.

قصيدة أخرى [1]

ناديتُهُ :

« يـــــا فَتَـــــى

قُمْ وبِعْنِي

الجريدةُ تَيبَسُ كالخُبزِ

هَيَّـــــــا ،،،

الصَّبـــــــاَحْ

تَثَاءَبْ فيه الصِّياحْ

وهذي فراخٌ عَليها يَحِنُّ الجناحْ

بِلُطْف أُلِحُّ

وفي السِّرِّ أَلْعَنُ شُبَّانَ هَذا الزَّمَان

يُريدُونَ مَجدًا وَلاَ يَعْمَلُون

«أجِئْنَا لِنَلْعَبَ يَا صَاحِبي !

« قُمْ وَ غَيِّرُ نِدَاءَك :

« هَيَّا اشْتَرُوا صُحُفِي لِلسَّوَادِ الّذي في عُيونِ العَلَمْ »

ضمن هذه القصيدة يكثر من استخدم علامات التنصيص ونلحظ أنه يقوم بفتحها في بداية كلامه دون أن يعود لغلقها في النهاية، ويتكرر هذا ثلاث مرات ما عاد في جملته

[1] المزغني منصف: ديوان حنظلة العليّ، ص 55-56

الأخيرة، وكأنه يتركها هكذا لأن الكلام مازال لم ينتهي، ففي الأولى يضعها قبل مناداته للفتى الذي يطلب منه الجريدة اليومية بعد فقدها لحنظلة وبالتالي فقدها لحيويتها بموت حنظلة إلا أنه يريدها ويشبهها بخبز يابس الذي صار وكنتيجة أو حالة وصل لها واقعنا من سلب ونهب يؤكل برغم انتهاء صلاحيته، ويضع بعد هذا ثلاثة فواصل دون كتابة كلمات تأكيدا منه على أنه يريد الجريدة وبشدة، ويفتح علامة التنصيص مرة ثانية وينهي كلامه بعلامة انفعال كدهشة منه على شباب أمتنا الذين لا يعملون ولا يدركون غاية وجودهم في الدنيا، فيسألهم وبانفعال وتعصيب هل أوجدكم الخالق للعب، وكيف تفكرون بالحرية وأنتم نائمون، ويفتح علامة التنصيص مرة أخرى وهذه المرة بغضب يأمر الصبي بائع الجرائد بأن يغير نداءه وقت بيعه للجرائد، ويفتح علامة التنصيص هنا ويكتب كيف يجب أن يكون النداء ليجعل من السواد دلالة على أخبار القتلى الموجودة في الصحيفة، والعلم كدلالة على السيادة التي يفرطون فيها من خلال الرسم المرفقة وكتابته فيها "بدنا نعملها علم أبيض" في مقابل" بدي أعملها كفن لأخوي". فالعلم الأبيض دلالة على الاستسلام، والكفن على كثرة الموتى.

نموذج أخر[1]

وَهَلْ صار فَرْخٌ يَزُقُّ أباه ...

.....

وأمسكتُ بين الأصابع جُمجمةً قنفدية

رسمتُه قرب حدود التلاؤمْ ...

... ونمتُ ...

ضمن هذه القصيدة يستهل الشاعر السطر بحرف استفهام، وبعد الكلمات يضع ثلاث نقاط للحذف دون وضع علامة الاستفهام التي يستلزمها السياق.

[1] المزغني منصف: ديوان خنظلة العليّ، ص 44-45.

نلحظ أن الشاعر نتيجة لسخطه وحيرته في الوقت ذاته من المآل الذي يعاني منه الشعب الفلسطيني، اكتفى بثلاث بنقاط ليعم بعدها صمت في القصيدة أثناء تركه فراغ أو بياض، وهذا الأخير يحمل في طياته كلاما استطاعت بلاغة الصمت التعبير عنه وعن دلالته أكثر من كتابة كلمات بقراءتها ينتهي المعنى، وبعد هذا البياض يعود ويكتب نقاط ولكن هذه المرة لا يكتفي بثلاث بل يضع خمس نقط، أراد بهذا العدم للكلمات التأثير في المتلقي بصريا، ويكسر صمته بحرف عطف الذي يحيل إلى أن هناك كلام وراء ذاك البياض، ليعيد كتابة نقاطه الثلاث مع الإنقاص في الكلمات موصلا فكرة للقارئ المتلقي أن الكلام لم يعد ينفع.

المبحث الثاني: الشعر والرسم لدى المزغني

الشعر والرسم هو تداخل فن مع فن وتواجدهما في مكان واحد، والعلاقة بينهما ليست بشيء جديد فمنذ القدم هناك اعتراف بأن " العلاقة بينهما علاقة رحم"[1] ؛ ذلك لأن الرسام والشاعر يتقاربان حد الالتصاق نتيجة تشابههما في أشياء كثيرة، فهما يلتقيان في إعادة تشكيل الواقع من جديد ومحاولة تجاوزه ولعل أقدم ما عرف عن علاقتهما ما قاله سيمونيدس الكيوسي قبل الميلاد بأن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق وإن الرسم أو فن التصوير شعر صامت وكما يؤكد نقاد القرنين الحادي عشر والثاني عشر من بينهم كورسون في عبارة تشبه عبارة سيمونيدس أن الشاعر يستطيع أن يرسم الشعر كما يستطيع الرسام أن يكتب قصائد بلا صوت[2]، فالشاعر استلهم " اللوحة والصورة... وسجل إلهامه في قصيدة كما استوحى الرسام... قصيدة شاعر من الشعراء، فرسم وصور وخطط وجسم ما كان الشاعر قد تخيله وصوره بالكلمة والوزن والإيقاع "[3].

ويتأتى لنا أن الرسم بالشعر في التراث العربي يلتمس في فن التشجير الذي سمي هكذا لتداخل كلماته، ولأن نظم القصيدة فيه تستهل ببيت يكون هو جذع القصيدة ثم يتفرع عن كل كلمة منه تتمة له من نفس القافية حتى تتشكل الكلمات على هيئة شجرة . وحديثا أخذ الرسم بالشعر حيزا كبير في دواوين الشعراء أين أصبح الشاعر يكتب نصه استنادا لرسم أو صورة ما وبهذا يساهمان معا في تقديم دلالة بصرية، وقد تجلت بدايته في الشعر العربي بدرجات متفاوتة كون كل بداية تجربة يحتويها النقص والخلل.

---

[1] كلود عبيد: جمالية الصورة ـــــــ في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر ـــــــ، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2010، ص 25.

[2] ينظر، نفس المرجع، ص 11- 17.

[3] مكاوي عبد الغفار: قصيدة وصورة ـــــــ الشعر والتصوير عبر العصور ـــــــ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ط1، 1987، ص 9.

صحيح أن دخول الشعر على الرسم ليس بالفن الجديد في الأدب العربي، ولكنه لم يصل إلى صورته الراهنة إلا بعد مراحل وقد كانت الغاية من هذا التجاور بين الشعر والرسم كمحاولة من الشاعر لإيصال الدلالة إلى القارئ المتلقي بفعالية مع مصداقية وذاك بتقديمه إطارين دلاليين أحدهما مقروء والآخر مرئي، أما بخصوص دخول الشعر على الرسم فقد كان دخوله على يد أحمد زكي أبو شادي الذي نشر في مجلة أبولو نماذج شعرية عنونها "بشعر التصوير" قدم به سبع عشر قصيدة أرفق بها الصور نفسها وهي صور توضيحية، رفقة شاع، أحمد مخيمر واسماعيل سري الدهشان عنده قصيدة موسومة بعنوان" الصائدة المتجردة أمام صورة فوتوغرافية لحسناء تقف إلى ركبتيها في مياه البحر[1].

وكما شكلت أيضا الكتابة الخطية اليدوية الفنية أو ما يعرف بالكاليغرافي في مقابل التيبوغرافي أو الكتابة النمطية بالآلة أحد مظاهر الكتابة البصرية البارزة، موضع اهتمام وشغف الشعراء تهدف إلى خلق شكل بصري مما تنطوي عليه من قيم تشكيلية ودلالية وتعبيرية حيث نجد أن بعض الشعراء استبدلوا في كتابة أشعارهم الخط المكتوب بواسطة الطباعة الآلية ذات القالب الواحد لكل حرف لا يختلف باختلاف النصوص أو الطابعين بالخط اليدوي الإنساني فهو غير قالبي من حيث الهيئة ، يختلف باختلاف كاتبه، وإذا أردنا الحديث عن خصوصية الكاليغرافي يتأتى لنا أنه يعنى برسم الحرف لا بدراسة الكلمة ونجد أن هناك علاقة وثيقة بين الخط واللفظ في الشعر لأنا أعيننا وهي تقرأ لا تنفك تسمع المقاطع الملفوظة فيحتفظ الشعر المسطر على الورق بإيقاع الشعر المنشود وجرسه ومؤدى هذا أن للخط ولخصوصيته الفنية الأثر العظيم في خلق جمالية خاصة باللغة والشعر كما في الفن، والكاليغرافي ميزة يتفرد بها كل كاتب لما تحمله الكلمة من جموع

[1] ينظر:الصفراني محمد: التشكيل البصري في الشعر الحديث، ص 65-75، وينظر: مكاوي عبد الغفار: قصيدة وصورة ،ص 38.

دلالات تدور حول دلالة الخط المنطوق باليد، فالخط اليدوي يعتبر ناقل أمين لمعظم سمات الأدب الشفاهي في أثناء الإلقاء مجسدا انفعالاته ومرسخا لدلالات نصه، لأن خط اليد يقترب كثيرا من الصوت من خلال تمثيله إياها فالخط لسان اليد، والخطوط والحروف المخطوطة صورة للسان فهو جسده وهيئته تلتقطه العين المبصرة للمتلقي لتسهم في تأويله، فمثلا مد الرسم الخطي للحرف يوحي إلى المد الحاصل في الصوت فإذا مد الشاعر الألف منحنية إلى اليمين يسجل من خلالها للمتلقي موضع المد الصوتي تسجيلا بصريا[1]، فالإبداع الجمالي يكون طبيعيا لا آليا فبين اليد التي تكتب على الورقة أو ترسم فيها علاقة طبيعية مباشرة عكس ما تنتجه الآلة يكون غير مباشر وتنقصه اللمسة الانفعالية[2] التي تحققها الكتابة باليد وكفى. "الطباعة تسعى إلى التنظيم والتنسيق {غير} أنها تقلل الإحساس بوقع الكلمات، لأن التنظيم غالبا ما يوحي بحيدة باردة ، أما التشكيل بخط اليد فهو المجسد لحقيقية الرعشة الإبداعية بكل أبعادها الشعورية، وما تعكسه من إحساس صادق، وفي هذه الحالة فإن فراغ الصفحة يتفاعل مع خط اليد أكثر من تفاعله مع التنظيم الطباعي الذي يمثل امتدادا منظما لحقائق باردة[3].

ومؤدى هذا أن الشاعر إضافة لإرفاق رسمه لنصه الشعري فكذا نجده يوسمه بكتابة فنية بخط يده حتى يتحقق الإبداع في أبهى صوره وحتى يكون النص الشعري ذا دلالة أقوى فذاك الرسم أو الصورة المرافقة للقصيدة يمكن اعتبارها كدليل أو حجة يضيفها الشاعر لكلامه، أو يحاول أن يجعل منها وسيلة ثانية لإيصال فكرة ما بذهنه عجزت اللغة اللفظية التعبير عنها، وهذا ما سنلمسه في النماذج التي سنوردها لشاعرنا المزغني الذي يمكن بوصف نصوصه بأنها ذات طابع سردي:

---

[1] ينظر: الصفراني محمد : التشكيل البصري في الشعر الحديث، ص99-111، وينظر: المقداد وجدان: الشعر العباسي والفن التشكيلي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2011، ص 162.

[2] ينظر، أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، 1992 ص 207.

[3] التلاوي محمد نجيب: القصيدة التشكيلية، ص 313.

أنموذج[1]

ـــــــــــــــــ تَمَهَّلْ بُنَيَّ

فَإِنَّ الذي فِيَّ فِيَّ

ولَوْ قَطَعُوا لِي يَدِيَّ

تَمَهَّلْ

فَيَصْرُحْ

« متى سَنُغَادِرُ سجنَ الصحيفهْ »

ويفتح بَابًا وَيَخْرُجُ

يَدْخُلُ بَيْتِي المُؤَجَّرْ

وَيَسْبِقُني في اتّجَاهِ الحقيبةْ

---

[1] المزغني منصف: ديوان حنظلة العليّ، ص92.

حنظلة الطفل الرمز يحمل سيفا ويخاطب العالم بأن الذي أخذ بقوة لا يسترد إلا بالقوة ، وهو سجين أقوال الصحافة والمجلات، فإلى متى ونحن هكذا، فالذي فيّ فيّ من الأسرار والعزيمة لن أتراجع عليه ولو قطعوا يدي، توقف فيصرخ متى سنغادر من هذا السجن وهو الكلام في الصحف دون التطبيق الفعلي، ويفتح بابا أي ربما يأتي يوما نقوم بثورة ويخرج العدو وندخل نحن إلى بلدنا والذي كنا نعيش فيه وكأننا مؤجرين، ويسبقني في اتجاه الحقيبة هنا دلالة الرحيل عن العدو، الذي حاول أخذ أشياء فلم يجد ما يحمل معه إلا ما يعقبه ويعيبه.

نموذج آخر[1]

ألاَ

يَذْكُرُ

آلْ ... قَارِئُ الحَنْظَلِيُّ ؟

الجريدةُ قَدْ أخَّرتْ قَهَواتِ الصَّباحِ

وحنظلةٌ عَضَّنِي مِنْ دَمي

ثُمّ

شَوَّشَ رُوحِي

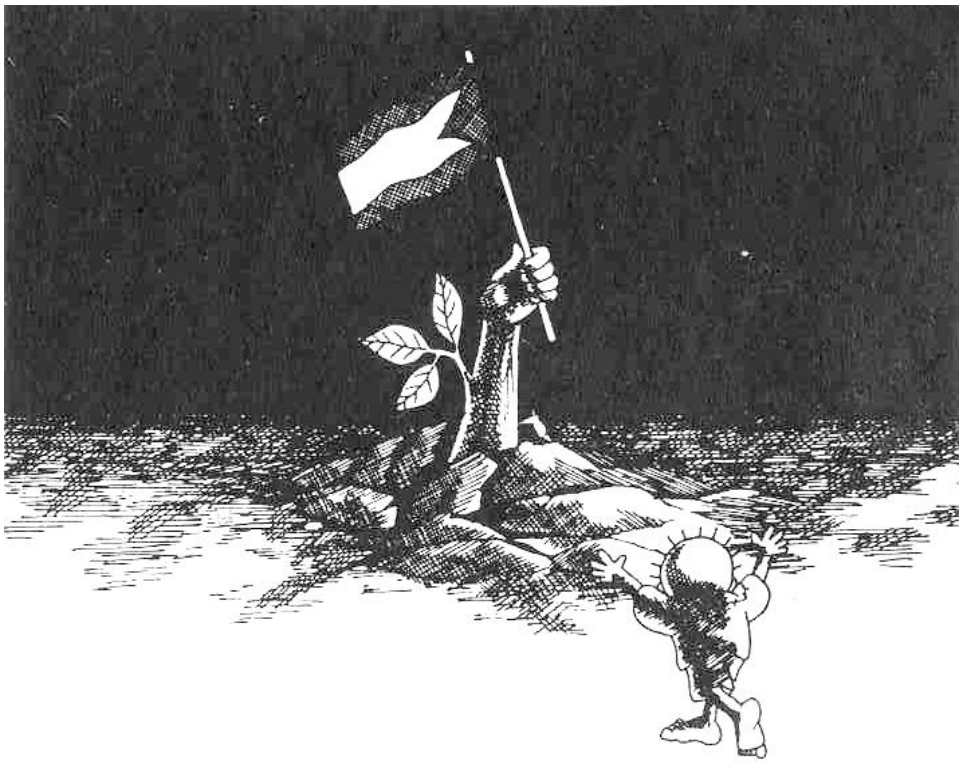
رَمَى بِالعِقَالِ عَلى القَلْبِ

[1] المزغني منصف: ديوان حنظلة العليّ: ص42-43.

ثُمَّ

اخْـــ

ـــتَفَى هَاربًا فَي العَلَمْ



وفي هذه الصورة يعبر الكاتب على متابعة الكفاح بين الوالد والذي يحمل العلم الفلسطيني ويأتيه حنظلة الولد المتابع للنضال، ألا يذكر قارئ ما يفعله حنظلة في وجه العدو كل يوم قبل قهوة الصباح أي قبل السلم، والأب يسلم المشعل للولد، والولد يسلم

لغيره فمخطئ من ظن أن البلد قد كف عن المقاومة لأن فيه رجال، غير أنه يقر بأن حنظلة ليس ملاك طائع إنما هو أيضا طفل يتمرد عليه في بعض الأحيان، غير أن الأرض لن تموت ونحن نزرع الزيتون، فالأرض لن تموت أبدا جيلا يسلم المشعل لأخر والزيتون والعلم في الصورة دلالة البقاء والنضال.

نموذج آخر [1]

الثَّلْجُ أحمرُ من أنْفِ « ناجي »

بلادِيَ تلـــــــكَ

وبيّارةُ البرتقال على غُصنِها أوْصلَتْ ولدَ الصفحاتِ

الأخيرةِ للعَيْن دمعًا تَحَجَّرْ

وحنظلةٌ عند دَمْعة حبرٍ تَكَوَّر

وَمِنْ « أمّ قيس » يَهِمُّ إلى « طبريّا » ذَهابا

ويشتاقُ لَمْس ذُرَى أنْفِ « النَّاصرة »

---

[1] المزغني منصف: ديوان حنظلة العليّ، ص 62.

في هذه الصورة الرجال يمشون ويصيحون والأب المقاوم يحكم على قبضته ويترك أصابعه متساوية ولا يطبقها على بعضه دلالة على عدم الانحناء فيسقط فيتلقاه حنظلة الولد الصغير والذي يرمز للحنظل والمرارة في وجه العدو ويحمله وهو يردد لا لكاتم الصور، بلادي وحقول البرتقال على أغصان البرتقال حملت ولد الغد، فللعيون دمعا تحجر و لحنظلة هذا الذي في وجه الأعداء حبرا لا ينفذ من أم قيس وهي مدينة بالأردن إلى بحيرة طبريا بفلسطين إلى الناصرة بفلسطين يستذكروا أيامهم مع صديقهم القديم. وكما نلحظ في هذه الصورة أيضا أن كتابته ـــلـــــ" لا لكاتم الصور" أنه بدأ التقليل من سمك الخط بدأً بالواو وصولا لحرف الراء الذي يعقب بعده ثلاث نقاط، كأنه أراد قول لا لكاتم الصوت وجعل نقاط الحذف دلالة على كلام مسكوت عنه.

ومؤدى كل هذا أن ما نبصره بأعيننا من إضافات أضافها الشاعر، سواء أكانت علامات ترقيم أو صور، فإنها بصورة ما جعلت معنى القصائد أوضح للقارئ المتلقي وأعمق دلالة. وهذا يؤثر في ذهنية المتلقي وتصوره، لأن ما يصحب تلك النصوص الشعرية من علامات ترقيم التي تكون في بعض الأحيان متكررة وراء بعض، ورسومات وكذا تركه فراغ بعد الكلمات بشكل ملفت يدعو للتأمل فيه، في محاولة منه للتعبير عن أفكاره بطريقة فنية مغايرة للفظ تكسب نصوصه تشويقا وجذب، بحيث تجعل قارئ النصوص يحاول فك هاته التشكيلات وتقديم دلالة لها، غير أن هاته الدلالة تكون متعددة لا واحدة، تختلف من قارئ لآخر، وحتى للقارئ الواحد يمكن أن تختلف في كل مرة يعيد قراءة هذا النص، وهنا مكمن الجمالية.

خاتـــمـــة

خاتمة

بعد هذا العمل لا يسعنا إلا أن نحمد الله الذي بنعمته تتم الصالحات ونشكره على ما من به علينا من إكمال هذا البحث ، الذي كان هدفنا من خلاله تسليط الضوء على دلالات التشكيل البصري مركزين على أحد أبرز الشعراء في تونس (منصف المزغني) من خلال ديوانه "حنظلة العليّ" وتوصلنا من وراء هذا البحث إلى مجموعة من النتائج تتمثل فيما يلي :

_ حاجة الشعراء إلى التحرر من كل القيود والتبعية أدى بهم إلى خلق حركة جديدة مثلت في حركة الشعر الحر التي اخترقت ثوابت الطرح الخليلي وحررت الشكل من كل القوالب السابقة .

_ رغبة التجديد كانت جماعية لا فراديه لأن الشعراء المعاصرين أيقنوا أن الأغراض الشعرية التقليدية لن تفي للتعبير عن مشاعرهم وآرائهم ولا استيعاب ثقافتهم وتطلعاتهم الفنية والتعبيرية فالشكل التقليدي قيد تراثي مهما كان جميلا .

_ اتخذ الشعراء مسالك وسبل ذات مظهر أقوى قادتهم لهجرة أسلوب الشطرين أو القصيدة العمودية هجرا قاطعا ، ليستعملوا أسلوبا جديدا متمثل في قصيدة التفعيلة وبعدها قصيدة النثر وتداخل قصائدهم مع فنون وأجناس أخرى .

_تقرب النصوص الشعرية المعاصرة القارئ من الشاعر نتيجة استغلال الشعراء للجانب البصري في كتاباتهم الشعرية ، وكما أن انفتاح النصوص الشعرية على القارئ يساهم في اكتمال العملية الإبداعية .

_ انتقال القصيدة التشكيلية من الشفاهية (بنية الزمان) إلى الكتابية (بنية المكان أو الفضاء) .

_ التشكيل البصري نعني به الصورة البصرية للنصوص الشعرية المطبوعة بتشكيل معين فوق بياض الورقة ، يخرج على معايير شكل الكتابة النثرية الاعتيادية .

_ كان للشعر التونسي المعاصر حضورا قويا في الدراسات النقدية المعاصرة، واستطاع أن يتحرر من قيود الكتابة التقليدية.

_ مواكبة الشعراء التونسيين الحضارة المعاصرة ونجاحهم في نقل النصوص الشعرية من التلقي عن طريق السماع إلى تلقيها بالبصر، وبهذا كسبوا قرّاء جدد وأضافوا للشعر مساحات جديدة .

_ يسهم التشكيل البصري في صنع الجانب الشعري من البعد البصري للنص .

_ تجسد التشكيل البصري في المدونة التونسية بمختلف أبعاده وألياته .

_ يستثمر الشاعر منصف المزغني التشكيل البصري في صياغة الفضاء البصري لقصائده من أجل زيادة القدرة التأثيرية للمتلقي .

_ استبدل بعض الشعراء كتابة أشعارهم بواسطة الطباعة الآلية ذات القالب الواحد بالخط اليدوي؛ لأن هذا الأخير ميزة يتفرد بها كل كاتب لما تحمله الكلمات آنذاك من دلالات تدور حول الخط المنطوق باليد؛ لأن خط اليد يقترب كثيرا من الصوت.

_ الشاعر والرسام يتقاربان حد الالتصاق نتيجة تشابههما في أشياء كثيرة، فكلهما يعيد تشكيل الواقع من جديد ومحاولة تجاوزه.

_ في النصوص الشعرية المعاصرة تصبح لعلامات الترقيم دلالات غير دلالاتها الحقيقية يوظفها الشعراء لأغراض أخرى.

_ أصبحت النصوص الشعرية المعاصرة مركبة لا يطالها القارئ العادي أو الذي مازال محكوما في رؤيته للشعر بوعي القديم .

_ الشعر المعاصر أصبح يستجيب لمتطلبات زمن الصورة ، والرقمنة فكثيرا ما يقدم الشاعر نصه بصورة فتوغرافية أو يستغني عن اللفظة برسم تجسيمي يدل على هذه اللفظة ، لما تحمله من دلالة أعمق من دلالة الفعل.

من هنا تتجلى أهمية التشكيل البصري باعتباره يساير حياة الواقع المعاصرة ، التي تهتم بالمدركات الحسية والمادة فهو يحيل إلى أهمية البصر في إنتاج النص الشعري فالفن أصبح لا ينحصر في تقليد جمال الطبيعة أو محاكاتها إنما يتجلى في خلق أشكال وإبداع مجموعة من النماذج تكسب العمل الفني طابع شخصي يكون مميزا عن كل ما عداه .

الملحق

الملحق

منصف المزغني :

شاعر تونسي من صفاقس بالضبط من بزنقة القرقوري بوزيان ، ولد ب 13 – 01 – 1954 ينحدر من عائلة تجارية فلاحية ، في 1958 درس بالكتاب بمركز السلامي على يد المكي غربال ومحمد الطريقي ، ومن 1958 إلى 1966 درس بالمدرسة الابتدائية الأمان ، من بين من درسه "الحبيب السقا"و"الهادي السلامي" ، أما الثانوية فدرسها من 1966 إلى 1970 بمعهد للذكور ومن أبرز أساتذته نجد " منصف العذار " " علي التركي " [1] .

منصف المزغني عاش في عائلة لم تكن تسمح له بالمطالعة وقراءة شيء خارج دراسته وبهذا تصبح المطالعة عنده سريا كأنه يفعل في شيء محرم ، وبفعل إصراره ومثابرته صار مدير بيت الشعر التونسي ، وعضو في اتحاد الكتاب التونسيين ، وفي الهيئة الاستشارية لمهرجان دبي الدولي للشعر / 2009 ، وعمل بمؤسسات تربوية وثقافية مختلفة بتونس ، كما ساهم في حركة نوادي السينما في تونس ، وقد أسس منتديات شعرية من بينها " بيت القصيد ، وهكذا أثبت أنه ليس بيضة فاسدة كما كان يعتقد أهله" [2]

صدر له شعريا:

عناقيد الفرح الخاوي سنة 1982

عياش (قصيدة طويلة) 1982

قوس الرياح رؤاية شعرية 1989

حنظلة العلي 1989[3]

---

[1] ينظر: بن عمر محمد صالح: تطور التجربة الشعرية لدى منصف المزغني ، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم ، تونس ، د ط ، د ت، ص 4.

[2] ينظر: فخري كريم: المنصف المزغني تحولات بيضة فاسدة، منارات، تونس، ع2206، 2011 ص1.

[3] المزغني منصف : ديوان حنطلة العلي ، دار الأقواس للنشر ، تونس ، ط1 ، 1989 ، ص4.

حبات سنة 1992

محبات 2003

مشاعر 2017 (أخبرنا به الشاعر)

أما مسرحيا:

_غربة المخبلين في شعورها سنة1981

حصان الريح سنة 1994

الصرصور و النحلة والنملة سنة 1999

أما أعماله المشتركة:

نزار الذي نراه ، بالاشتراك مع جميلة الماجري ومنصف الوهابي

بيت الشاعر ، بالاشتراك مع الشاعر محمد الصغير أولاد أحمد (تحت الطبع)

ومن الجوائز والأوسمة التي تحصل عليها مايلي :

وسام الاستحقاق الثقافي التونسي سنة 1992 وسنة 1999

الجائزة الأولى لبلدية صفاقس الخاصة بالأدب الموجه للأطفال سنة 1991

جائزة الميكروفون الذهبي في مهرجان الأغنية العربية ببيروت سنة 1999

الجائزة الكبرى لمهرجان الموسيقى التونسية سنة 2008[1].

[1] ينظر ، المزغني منصف :ديوان حبات ومحبات،دار الصدى ،ط1 ،دبي ،2010،ص200.

ترجمة موجزة لديوان حنظلة العلي

اسم الشاعر	منصف المزغني
عنوان الديوان	حنظلة العليّ
تقديم	بلند الحيدري
الرسوم	ناجي العليّ
دار وبلد النشر	دار الأقواس للنشر– تونس .
الطبعة	الطبعة الأولى .
تاريخ النشر	1989 م.
عدد الصفحات	112 ص ، صفحات اللوحات لم تكن كلها لناجي العليّ ، فمثلا هناك من رسمها الرسام التونسي علي عبيد لناجي العليّ في ص(12 .19 . والغلاف الأخير) ، وهناك لوحة لغسان كنافي ، ورسمت لوركا بريشة سلفادور دالي...
الإهداء	كان هذا العمل تحية لأسرة ناجي الصغيرة وإلى أسرته الممتدة تأكيدا لروح الحبر عبر حنظلة لا يجف .

ويعد ديوان حنظلة العلي رابع الأعمال التي قام بها منصف المزغني وهو عمل يتداخل فيه الأدب مع فنون أخرى ، الذي كتب مقدمته بلند الحيدري مع شرح مجمل ما جاء فيه وهو عمل ليس ناتج من الواقع مباشرة بل عن عمل إبداعي أخر اتخذ من الواقع منطلقا فهو إبداع يحاور إبداعا أخر ليس من جنسه بل ينتمي إلى فن أخر وهو الرسم الكاريكاتوري بالريشة لا بالقلم ، وليس من الغلو القول إن منصف المزغني قد أصاب في اختياره مجموعة رسوم " ناجي العلي " الكاريكاتورية مَعْبَرا إلى الواقع الفلسطيني لأنها

تستوعبه وتستكنهه وتحلله على ضوء رؤية عميقة ثاقبة هي رؤية مبدع وهب نفسه لفنه ونفسه وفنه لقضية فلسطين المغتصبة ، وقد استنطق ناجي العلي رسومه من واقع فلسطين الداخلي وكذا الخارجي بكل أبعاده السياسية والاجتماعية والثقافية قوميا ووطنيا وطبقيا وهذه الرسومات في نظر المزغني قصة نضالية بطلها حنظلة ؛ طفل في العاشرة من عمره وسيظل في العاشرة يدير ظهره للمتفرج كعلامة من علامات الرفض فهو موجود في كل الرسومات حرص ناجي العلي على أن يكون جزءا من الصورة ومتفرج عليها في آن واحد ، وعلى حد قوله فهو رمز أنجبه في الخليج ، يمثل موقفا لحالة جماعية تعاني ما عانها العليّ رسمه طفل غير جميل وأسماه حنظلة دلالة المرارة . في البداية قدمه كطفل فلسطيني ثم تطور وعيه وأصبح له أفق قومي ثم أفق كوني إنساني فهذه القصة التي أنشأها ناجي العلي بريشته كانت عفوية ولم يضع لها مخططا مسبقا ، إنما واكب تطور قضية شعبه مرحلة مرحلة مستوحيا من كل مرحلة موقفا موحيا عميق الدلالة يسعى إلى تجسيمه في لوحة من لوحاته ، وبما أن المزغني رآها قصة فإنها لا يمكن أن تكون إلا ضربا من السيرة الذاتية للرسام التي غطت فترة طويلة من حياته ممتدة من الخمسينيات وتنتهي في صائفة 1987 حيث أعاد صياغتها المزغني بقلمه فتحولت من سيرة ذاتية إلى رواية أو على حد تعبير الشاعر إلى رؤاية ؛ أي إلى رواية شعرية وهو ما جعلها تتكون من مستويين : مستوى سردي ومستوى شعري ؛ فسرديا يعد نص حنظلة العلي نصا روائيا لقيامه على صراع الشخصية الرئيسية وهي ناجي العلي مع الواقع السائد المتردي داخل الأرض المحتلة وخارجها ، وقد استخدم جملة من الأدوات القصصية أهمها أسلوب الترجمة الذاتية القائم على رواية الشخصية الرئيسية للأحداث التي عاشتها والسرد هنا لم يكن على لسان ناجي العليّ وإنما استوحاه الشاعر من لوحات الرسام ، فكأنه كلام مرسوم حوله إلى كلام منطوق ثم إلى كلام شعري ولذا فإن العليّ والمزغني في هذا النص كأنهما شخص واحد ، كما استعمل أيضا الحوار الداخلي بين العليّ وحنظلة وبما أنهما شخص واحد فإن الحوار بينهما يؤول إلى حوار الذات مع نفسها أو جزء منها ، وكذا التشويق

الذي يعد من الأدوات الأساسية في الرواية الشفوية التي يشد بها الرواي انتباه السامع إلى أحداث القصة التي يحكيها .

وبهذا فإن الفكرة التأسيسية التي قام عليها المزغني نصه لحنظلة العليّ هي استنطاق مجموعة من حنظلة ، لوحات رسام واحد قد هيأت له استلهام قصة كاملة الأطوار ، إلا أنها أتاحت له في الوقت نفسه مراس الفن الشعري وذلك بفضل ما تنطوي عليه اللوحات من رموز وإيحاءات . وقد صدق العليّ حينما قال حنظلة : هذا المخلوق الذي ابتدعته لن ينتهي من بعدي بالتأكيد وربما لا أبالغ إذا قلت : إنني قد أستمر به من بعد موتي ، وفعلا قد استمر[1].

[1] ينظر ، محمد صالح بن عمر : تطور التجربة الشعرية لدى منصف المزغني ، ص 62–73 ، وينظر ، المزغني منصف : ديوان حنظلة العليّ ،ص 5– 17.

قائمة المصادر
و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

1_ إبراهيم خليل ، الصمادي امتنان: فن الكتابة والتعبير ، دار المسيرة للنشر والتوزيع عمان ، ط2 ، 2009 .

2_ إبراهيم عبد الله: المحاورات السردية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الرباط ، ط 1 2011 .

3_ أبو فخر صقر: حوارات مع أدونيس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر المركز الرئيسي، ط1، بيروت ، 2000 .

4_ أدونيس : الصوفية والسريالية ، دار الساقي ، ط3 ، 1992 .

5_ أدونيس : الكتاب أمس المكان الآن ، دار الساقي ، بيروت، ط2 ، 2006.

6_ أدونيس : كلام البدايات ، دار الأدب ، الاسكندرية ، ط1 ، 1989 .

7_ أدونيس : مقدمة الشعر العربي ، دار العودة بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1979 .

8_ التلاوي محمد نجيب : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ،د ط ، 2006 .

9_ الجابري محمد صالح: دراسات في الأدب التونسي ، الدار العربية للكتاب ، ليبيان تونس ، د ط ، 1978 .

10_ الجيوسي سلمى، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيت النهضة ، بيروت ، ط1 ، 2001 .

11_ الصفراني محمد: التشكيل البصري في الشعر الحديث، المركز الثقافي النادي الأدبي الرياض والمركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت، ط1، 2008 .

12_ الصوفي عبد اللطيف : فن الكتابة ، دار الوعي ، الجزائر ، ط3، 2009.

13_ العطية خليل إبراهيم:التركيب اللغوي لشعر السياب، دار المعرف للطباعة والنشر تونس ، ط2 ، 1999 .

14_ الماغوط محمد : العاشق المتمرد ، منشورات وزارة الثقافة ، د ط ، 2006 .

15_ المزغني منصف : حنظلة العلي ، دار الأقواس للنشر ، تونس ، ط1 ، 1989 .

16_ المزغني منصف :ديوان حبات ومحبات، دار الصدى ، دبي، ط1 ،2010.

17_ المزغني منصف: عياش، 11.شارع مونبليزير ، تونس ، د.ط ، 1982.

18_ المقداد وجدان : الشعر العباسي والفن التشكيلي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، د ط، 2011.

19_ الملائكة نازك: يغير ألوانه البحر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، د.ط 1998 .

20- الملائكة نازك : شظايا ورماد، دار العودة، بيروت ، د ط ، 1997 .

21- الملائكة نازك : قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة ، بيروت ، ط3 1967.

22_ الناصر إيمان : قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف ، الانتشار العربي ، د ط 2003.

23_ بزون أحمد : قصيدة النثر العربية ، د ط ، دار الفكر الجديد ، د.ت .

24_ بنوهاشم عمري : التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان ، الرباط ، د ط ، د ت .

25_ بنيس محمد : حداثة السؤال ، المركز الثقافي العربي ، بيروت .لبنان ، الدار البيضاء المغرب، ط2 ،1988.

26_ بنيس محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها الشعر المعاصر، دار توبقال المغرب ، ط 3 ،ج 3، 2001.

27_ بوسريف صلاح : الشعر وأفاق الكتابة، دار الأمان ، الرباط ، ط1، 2014 .

28_ جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط 1، 1984.

29_ جودات محمد: ذاكرة النص، مطابع الرباطنت، د ط، د ت.

30_ حامد جابر يوسف: قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، دار الحصاد للنشر والتوزيع دمشق ، د ط ، د ت .

31_ حداد نبيل ، درابسة محمود : تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي 12 ، جدار للكتاب العالمي ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط 1 ، 2009 .

32_ خليل موسى : آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، د ط ، 2010 .

33_ سحاب إلياس وآخرون: أدونيس الحوارات الكاملة ، بدايات للنشر والتوزيع ، ط.2 سوريا ،2010، ج.1 .

34_ سرحان سمير، عناني محمد: المختارات من شعر عبد الوهاب البياتي، مكتبة الأسرة ، مصر ، د ط، 2000 .

35_ عبد الصبور صلاح : ديوان الناس في بلادي ، دار العودة ، بيروت ، ط1 1972.

36_عبد الصبور صلاح : حياتي في الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1977.

37_ فضل صلاح: أساليب شعرية معاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1، 1995.

38_ كلود عبيد : جمالية الصورة – في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر – مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، بيروت ،ط1 ، 2010.

39_ مجموعة من الباحثين :تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر ،المجمع التونسي والآداب والفنون بيت الحكمة ، نونس، د ط ،1993 .

40_ محبك أحمد زياد: قصيدة النثر ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق، د ط ، 2002.

41_ مظلوم محمد: كتاب المختار، دار الكنوز ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998 .

42_ مكاوي عبد الغفار : قصيدة وصورة – الشعر والتصوير عبر العصور– ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ط1، 1987 .

43_ ناوري يوسف : الشعر الحديث في المغرب العربي ، دار توبقال ، تونس ، ط1 2006.

44_ نهاد مسعي: شعرية القصيدة النثرية الجزائرية، موفم للنشر، الجزائر ، د.ط 2013

45_إبراهيم محمد: أجمل أشعار بدر شاكر السياب، دار الإسراء للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 2009.

46_إبراهيم محمود: جماليات الصمت – في أصل المخفي والمكتوب، دار الشجرة للنشر والتوزيع ، دمشق، ط1، 2002 .

47_أدونيس : الصوفية والسريالية ، دار الساقي، بيروت، ط3، 1992.

48_آل طعمة سليمان هادي: رواد الشعر الحر في العراق، دار البلاغة، بيروت، ط1 2002.

49_الخطيب احمد موسى: وهج القصيدة، دراسات في الشعر العربي المقاوم، طبع بدعم من عمادة البحث العلمي بجامعة البترا، الأردن، ط1، 2009.

50_السامرائي ماجد صالح : بدر شاكر السياب _شاعر عصر التجديد الشعري _، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط1 ، 2012 .

51_الغدامي عبد الله : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي ، بيروت ط2 ، 2005 .

52_القط عبد القادر : في الأدب العربي الحديث ، دار غريب ، القاهرة ، د ط ، 2001.

53_الماغوط محمد: الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ط1، 1998.

54_الماكري محمد: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي ط1، بيروت، 1991.

55_الملائكة نازك : ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان ، دار العودة ، بيروت ، د ط 1997 .

56_الملائكة نازك : شظايا ورماد، دار العودة، بيروت ، د ط ، 1997 .

57_الملائكة نازك : قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة ، بيروت ، ط3

58_الملائكة نازك: يغير ألوانه البحر، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، د ط 1998.

59_الورقى السعيد: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية، دار المعارف، فلسطين، ط2، 1983.

60_بن عمر محمد صالح: تطور التجربة الشعرية لدى منصف المزغني ، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم ، تونس ، د ط ، د ت.

61_خير بيك كمال: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والتوزيع ، بيروت، د ط ، 1986.

62_روبرت . ب. كامل : أعلام الأدب العربي المعاصر ، سير وسير ذاتية ، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر جامعة القدس ، بيروت ، ط1 ، 1996 .

63_ساندي سالم أبو يوسف :قضايا النقد والحداثة ، مؤسسة العربية للدراسة والنشر والتوزيع ، لبنان، د ط ، 2003 .

64_شرارة حياة : نازك الملائكة ، دار الهدى للثقافة والنشر ، دمشق .سوريا ، ط2 2011.

65_علاق فاتح: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2005 .

66_مدني صالح : هذا هو السياب ، دار الرشيد للنشر ، د ط ، العراق ، 1981 .

67_مقالح عبد العزيز : الرؤيا والتشكيل ، دار الطلاسم للدراسات والترجمة ، دمشق ط 2 ، 1985.

68_وليك رونيه ، وآرن آوستين : نظرية الأدب ، تر: عادل سلامة ، دار المريخ للنشر السعودية ، د ط ، 1992 .

الرسائل الجامعية والمقالات

1_آيت حمدوش فريدة ، الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر ، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر ، كلية الآداب اللغات الفنون ، جامعة وهران 2012

2_بن محفوظ سمير ، هالة بوترعة : مذكرة الشعر الحر وبناء القصيدة وبناء القصيدة عند: نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، مذكرة لشهادة الماستر ، كلية الآداب أدب حديث ومعاصر ، جامعة منتوري ، 2011.

3_مولاي كاملة : التشكيل الأيقوني والغرافيسكي ، المركز الجامعي عبد الحفيظ باالوصوف ميلة- الجزائر.

المجلات والدوريات

1_أبي سمرا محمد: المغرب يستحضر ذكرى عبد الله راجع، ثقافة العرب، المغرب 2013.

2_المصباحي حسونة : يوسف الخال، بطريق قصيدة النثر ، مجلة العرب .نشر 27/ 09/ 2014. العدد 9692 .

3_راجع عبد الله : الجنون المعقلن ، الثقافة الجديدة ، المغرب ، العدد التاسع عشر 1981

4_طايع رجاء: لغة الشعر ولغة التشكيل، حوار مع الشاعر والناقد المغربي محمد بنيس مجلة المعرفة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا،ع189

5_فخري كريم: المنصف المزغني تحولات بيضة فاسدة، منارات، تونس، ع2206 2011.

فهرس
الموضوعات

الفهرس

المحتوى	رقم الصفحة
فهرس الموضوعات	
شكر وعرفان	
مقدمة	3-1
الفصل الأول: الشعر المعاصر وهيمنة النموذج الأعلى	44-4
المبحث الأول: الشعر الحر وتخطي بصرية القصيدة العربية	22-5
أولا: نازك الملائكة	10-6
ثانيا: بدر شاكر السياب	12-10
ثالثا: عبد الوهاب البياتي	15-12
رابعا: صلاح عبد الصبور	17-15
_حركة الشعر الحر في تونس	22-18
المبحث الثاني: قصيدة النثر وتداخل الأجناس الأدبية	32-23
أولا: يوسف الخال	27-24
ثانيا: أدونيس	29-27
ثالثا: محمد الماغوط	32-30
المبحث الثالث: الكتابة البصرية ورهانات الإبدال	44-33
أولا: محمد بنيس	39-35
ثانيا: أحمد بلبداوي	42-39
ثالثا: عبد الله راجع	43-42
الفصل الثاني: سميائية التشكيل البصري لدى المزغني	59-45
أولا: أيقونة البياض لدى المزغني	50-46
ثانيا: الشعر والرسم لدى المزغني	59-51
خاتمة	63-60
ملحق	69-64
قائمة المصادر والمراجع	76-70
فهرس الموضوعات	78