أعلام الثقافة التونسية

3

المنصف المزغني

سحريّة اللغة وسقف الكلام

الجمهورية التونسية
وزارة الشؤون الثقافية
المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات
والتظاهرات الثقافية والفنية
منتدى الفكر التنويري التونسي

عنوان الكتاب	**منصف المزغني سحرية اللغة وسقف الكلام**
المؤلفون	محمد صالح بن عمر ـ أحمد حاذق العرف ـ عبد القادر العليمي ـ آمال مختار ـ شكري السلطاني ـ خالد الغريبي ـ نور الدين بالطيب ـ نزيهة الخليفي ـ فاتح بن عامر ـ حافظ قويعة
السلسلة	أعلام الثقافة التونسية ـ عدد 3
عدد الصفحات:	160
اشراف وإعداد	محمد الميّ منتدى الفكر التنويري التونسي
الطبعة الأولى :	2019
ر.د.م.ك :	978-9938-00-000-
الناشر	**المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية**

كلمة الوزير

نبادر على بركة الله بإطلاق هذه السلسلة من الكتب التي تجني ثمرات ملتقيات أدبية وفكرية أذنا بعقدها قصد تكريم أدباء وكتاب تونسيين أفادوا الثقافة التونسية وقدموا الاضافة على مستويات مختلفة.

إن إيماننا راسخ بضرورة اعلاء صوت الكتاب والمثقفين وايلائهم المكانة اللازمة ضمن المشهد الثقافي وقد عملنا على إطلاق برنامج مدن الاداب والكتاب منذ تولينا وزارة الشؤون الثقافية حتى نبرر المجهودات التي تحققت في مجالات الآداب، وقد كان رهاننا على إعطاء الفرصة لمختلف المثقفين حتى تبرز جهودهم ويعرف الجيل الجديد حجم عطائهم.

لقد أقمنا في هذا المجال عدة ملتقيات وندوات كمئوية ميلاد البشير خريف وخمسينية وفاة حسن حسني عبد الوهاب وها إننا في سنة 2019 نخصص لتكريم ثلة من كتابنا وادبائنا على غرار نافلة ذهب وحسن نصر ومنصف المزغني إضافة إلى المناضل الوطني علي البلهوان والشاعر الكبير جلال الدين النقاش والموثق الذاكرة الاستاذ محمد الصالح المهيدي.

إن الثقافة تقوم على التراكم وضرورة اعتراف اللاحق بما قدم السابق وأهمية أن تعرف الأجيال الجديدة الكم الذي توارثته عن الأجيال السابقة وحجم الإرث الذي بين أيديها .

إن الاضافة لا تكون إلا بالمعرفة والمعرفة لا تكون إلا بالعلم والدراية لذلك فإننا نعد بأن تتواصل سلسلة التكريمات هذه لتشمل عديد الأسماء من الذين توفاهم الله وتراثهم امانة بين أيدينا أو الذين على قيد الحياة وإبراز جهودهم من اوكد واجباتنا.

نسأل الله أن يوفقنا جميعا لما فيه خير ثقافتنا.
الدكتور محمد زين العابدين
وزير الشؤون الثقافية

كلمة المدير العام للمؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية

ليس غريبا على المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية أن تتصدى لتوثيق أعمال ندوات منتدى الفكر التنويري التونسي لايماننا بضرورة التوثيق الحفاظ على الذاكرة.

لقد عملت المؤسسة على دعم العمل الثقافي وتذليل الصعوبات وتسهيل العمل الثقافي ونظرا لأهمية الندوات التي تقام تحت إشراف السيد وزير الشؤون الثقافية وبإذن منه لتكريم زمرة من أعلامنا ورموزنا الفكرية التي نهتدي بها.

لقد حرصنا على عضد مجهودات منتدى الفكر التنويري التونسي بتوثيق أعمال الندوات في كتب توزع على المكتبات وسنسعى إلى إيصالها إلى القراء في مختلف جهات الجمهورية التونسية تكريسا للامركزية العمل الثقافي وإيمانا بحق الجميع في المعرفة فالندوات التي تقام وهي جديرة بأن يطلع عليها أبناؤنا الطلبة والتلاميذ في مختلف جهات البلاد .

إننا نسعى تطبيقا لتوجهات وزارة الشؤون الثقافية أن تتواصل سلسلة هذه الندوات لتشمل عدة اسماء أخرى من مختلف الاختصاصات لأن الثقافة باعلامها وليس كثيرا على أعلامنا أن نجمع ما يكتب عنهم وما يقال فيهم فتكون هذه الكتب في وقت لاحق مراجع ذات أهمية ودليلا على الاعتراف وحسن التقدير لمبدعاتنا ومبدعينا في وطننا الجميل

محمد الهادي الجويني

كملة المشرف على منتدى الفكر التنويري التونسي

محمد المي

من خصائص الكتابة الشعريّة عند منصف المزغني

عبد القادر عليمي[1]

يصف كثير من المهتمين بالشأن الشعري التونسي الشاعر منصف المزغني بأنّه «حالة شعريّة» مميّزة ومختلفة، وتذهب فئة من نقاد الأدب إلى أنّ منجزه الشعري قد مثّل محطّة لافتة من محطّات الأدب التونسي المعاصر، لذلك سنسعى في هذه المداخلة إلى مقاربة موضوع خصائص الكتابة الشعريّة عنده، وهو يستدعي منهجيّا المراوحة بين بعدين أساسيين في مسيرته الشعرية الحافلة:

1 –الجانب المضموني الأغراضي

2 – الجانب اللّغوي والبناء الفنّي

ومن تمّة مساءلة أبعادهما الجماليّة، والجانبان في الواقع يعبّران عن توجّه مخصوص توجّهه الشاعر، كما يحيلان على مراحل متمايزة في شعره تراكمت وتطوّرت فيهما تجربته الإبداعية مضمونيا وفنّيا وجماليا أيضا.

و ليست الغاية من هذه القراءة الإحاطة الكلية بمنزع الشاعر في قول الشعر، كما لا يتحدّد الهدف في عرض سيرته الذاتية أو الإبداعية أو كليهما، إنّما الغاية الأساسية الخوض الفنّي في طبيعة منجزه الشعري الذي امتدّ إلى ما يجاوز العقود الأربعة من الزمن.

هذا، وقسّمنا الدراسة إلى قسمين أساسين، أوّل عنوانه: «شعر المزغني من المحلّي/القومي إلى الانفتاح على الكوني الإشكالي»، سلّطنا فيه الضوء على نوعيّة القضايا والمواضيع التي احتفل بها الشاعر في مدوّنته، ومدى حضورها في تجربته. وانتخبنا

[1] ١

في القسم نماذج دالّة من الشعر. وجاء القسم تحت عنوان: «من مظاهر التجديد اللّغوي ومساعي التّنويع الفنّي».

ولكن قبل الخوض في هذين العنصرين، نجد أنّه من الضروري الوقوف عند أهمّ «المحطّات»، أو المناحي الشعريّة التي عرفها شعر الشاعر، وسنعتمد في ذالك على كتاب مرجعي حدّد فيه الدكتور محمد صالح بن عمر -بالاستناد إلى جملة من الضوابط والمقاييس المنهجيّة- هذه المراحل حول تطوّر تجربة المزغني الشعريّة، وقد جاء تطوّرها وفق النسق التّالي:

1 -المرحلة الأولى: مرحلة التوجّه إلى القارئ المتأدلج الحماسيّ كما يسميها الدكتور محمد صالح بن عمر، وتجلّت في شعره «طيلة السبعينات، فخاطب على مضض جماهير شعبيّة وهميّة لم يرَ منها في الأمسيات غير المتحدّثين باسمها والأوصياء عليها...»[1].

2 - المرحلة الثانية: مرحلة العدول عن التوجّه الأوّل، والاهتمام بالقارئ الواعي المثقّف الذي يمتلك مقوّمات الوعي النقديّ والحسّ الفنّي ، وتبدأ مع هذه المرحلة مع مطلع الثمانينات. و«انتقال المزغنّي من التوجّه إلى القارئ المتأدلج الحماسيّ السريع التّصفيق أو السّخط إلى مرحلة مخاطبة القارئ الرصين المثقف ثقافة شعريّة، القادر على فهم لغة الإيحاء والإشارة، كان لها أثرها في ارتقاء قصيدته نهائيا عن مستوى الخطاب المباشر»، [2]، وتجلّى ذلك بالخصوص في دواوينه الثلاثة: «حنظلة العليّ» [3]، «قوس الرّياح» [4]، و«حبّات»[5] .

3 - المرحلة الثالثة: مرحلة البحث اللّغويّ في شعره، على اعتبارها وجها من وجوه الطّرافة والإضافة الشعريّة [6]

I/ الشعر من المحلّي القومي إلى الانفتاح على الكوني الإشكالي

توزّع شعر المزغني بين المنزع الاجتماعي العامّ، وبين القضايا ذات المنحى الوطني/ السياسي، والقومي/ العربي، والقضايا ذات البعد الإنساني بصفة عامّة.

هذا، ولم يهمل الشاعر كتابة المسرحيّة الشعريّة، والتوجّه إلى فئة من المتلقّين مخصوصة، وهو ما ترجمته مسرحيّته الشعريّة «حصان الريح» «التي تُثير جملة من القضايا الفنيّة في علاقتها بمجال مخصوص هو الأدب الموجّه إلى الأطفال»[7]

لقد انفتح الشاعر على الإشكالي من القضايا، لأنّ القصيدة عنده تعدّ امتدادا لطبيعية المعيش الأرضي القاسي، وهي وحدها القادرة على إلغاء المسافة بين الكتابة فعلا اعتباريا ذاتيا وبين موجوديّة الشاعر المتعيّنة واقعا في صلتها بمحيطيه المحلي الوطني والقومي العربي، لذلك لم يكتب الشعر انطلاقا من البعد أو«الهمّ الذاتي»، بل اتّجه إلى استكشاف آفاق أرحب ترجمها بعدان:

-أوّل، مثّله البعد المحلي/القومي، الذي يشكّل منذ أولى أعماله رافدا من روافد الشعر عنده، ولكنّه تعمّق تحديدا في مطوّلته «حنظلة العليّ»، التي خصّصها للقضيّة الفلسطينيّة. ما يعني أنّ ما اصطلحنا على توصيفه بـ«البعد المحلّي/ القومي»، لا يمكن أن يتأتّى إلّا عبر «تصوير» أبعاده في أهمّ تجلّياتها.

يقول في مطوّلته «حنظلة العليّ»:

«سأحملُ روحي على راحتي
وألقِي بها في خضمّ الفِداء
فإمّا دماءٌ بنهر الحياةِ
وإمّا مماتٌ يَغيظ العِدا[8]

ويمكن التأكيد في سياق اتّصال شعر الشاعر بالبعد القومي العربي، على الحضور اللّافت لهذه القضيّة في شعره (القومية العربية) وعلى مبلغ اعتزازه بعروبته، حيث لاحظنا حضور هذه

الموضوع حضورا لافتا في أغلب ما كتب، وهو ما ترجمته أغلب دواوينه. يقول في قصيدة «رسم»،من مطوّلته حنظلة العليّ:

«تقول الأمومة بعد الولادة
أزغرد حتّى أغيظ العدا
ومن عادة الشعراء بُعَيْدَ الشهادهْ
رحلتَ وما مُتَّ يا سيّد الشهداءْ
ومن عادة الشعب رفضُ العزاء
لذا لن نقيمنَّ الحدادا» (9).

أمّا البعد الثاني في شعره، فترجمه البعد الإنساني الكوني، فقد مثّل الشعر عند المزغني «كوّة» أراد أن يطلّ منها على العالم، مشكّلا جملة من تصوّرات مغايرة وفضاءات جديدة حيث يرتّب الأبجديّة في غنائية مستحدثة، غير مألوفة، وأنساق مشرّعة على الحارق من القضايا والأسئلة.

هذا، ويذهب الدكتور محمد صالح بن عمر إلى أنّ «مضامين هذا الشعر ساهمت فيه الظروف التي أنشئت فيها القصائد، ومقاصد الشعراء الخفيّة، وتأويلهم أشعارهم، والضغوط الايديولوجية الملّسلطة عليهم في المقاهي والنوادي، و طبيعة الصراعات التي يخوضونها ضدّ خصومهم، فهذه العناصر وأمثالها عظيمة الفائدة لإسهامها الفعّال في تشكيل دالالت النّص الشعري وأبعاده» (10).

II/ من مظاهر التجديد اللّغوي ومساعي التّنويع الفنّي

يتّجه المزغني في شعره إلى استعمال لغة الإيحاء والإشارة، فارتقَتْ بفضل ذلك قصيدته نهائيا عن مستوى الخطاب المباشر، إلى لغة شفّافة كثيرة العدول كثيفة الرموز،وقد انصرف انصرافا واضحا إلى البحث اللّغوي و«التلاعب بالألفاظ

لا سيّما في مجموعته الخامسة «حبّات». وإنّه كما يؤكّد محمد صالح بن عمر في «تطوّر التجربة الشعريّة عند منصف المزغني» قد سبر أعماق اللّغة، وغاص تحت أبنيتها السطحيّة الظاهرة، لأنّه «قد تيقّن أنّ من أعظم مشكلات الإنسان وأشدّ قضاياه تعقّدا ما قد يُعدّ في العُرْف ضئيلَ الأهميّة هيّنًا وأنّ التعبير الشعري الأرقى ما كان عُدولاً عن لغة الشعراء المتداولة لأنّ أحسن الأشكال ما كان بحثًا عن الشكل [11].

وفي الحقيقة فإنّ الكثير من قصائد المزغني مؤسّسة لبعض الانزياحات اللّغويّة والدلاليّة الطّريفة، والمعبّرة عن رهافة الحسّ الشعري، إضافة إلى كونها قائمة على «تصوّر إجمالي» لمعنى الصورة الشعريّة، ما يجعل منها «هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذّهن، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبّرة وموحية في آن» [12].

ولعلّ في قصيدته «شوق»، ما يؤكّد هذا التمشّي، يقول في قصيدة بعنوان «شوق»: « إنّي انتظرتك في الحديقة أيّتها الورده حتّى طال.. ..... الشوك» [13].

واللّافت أيضا، أنّ المزغني يتّجه إلى كتابة الجملة الشعريّة المركّزة والمختزلة -في كثير من الأحيان- بمعنى ميلها إلى الانضغاط النصّي وتميّزها، فهي لا تتّجه إلى المراد مباشرة، بل تتقصّد الإيحاء، ويمكن أن نمثّل لذلك بالمقطع الشعري التّالي من قصيدته «نواة»، وهي «قصيدة- صورة تعتمد التركيز والتكثيف، حيث تتّضح الدلالات في صورة واحدة تنهض وفق حركتين متّصلتين اتّصال السبب بنتيجته يقول:

« **قشّري**
ضحكتي
تجدي دمعتي» [14].

والمقطع على إيجازه يشي بتمثّل تصوّر شعري/ حكائي على درجة عالية من الفعاليّة والتّعبيريّة، من خلال إنشاء صورة مشهديّة قد لا تنجح في رسمها القصائد الطوال.

إنّ الشاعر قد توسّل في المقطع الأخير لفظا معجميّا يتنابذ كلّ التّنابذ مع ما جاء في الأسطر الأوّلى، فبعد فاصل من سطر منقَّط وفي ختام القصيدة، يجعل الشاعر استطالة الشوك بمثابة نتيجة لذلك الانتظار ممّا يعمق حالة الالتباس الممتعة لدى المتلقي

أمّا في قصيدته «رقابة»، فنجده يعرّف مفهوم الرقابة من خلال مقاربة مفهوم المقصّ، أحد أدوات الرقابة، وهو كناية معروفة أيضا عن رئيس التحرير»، من خلال تصوير ساخر، يقول:

«المقصّ

رئيس تحرير

ذو نظارتين» [15]

وليس بخاف ميل الشاعر إلى المفارقات الطباقية القصيرة، وهي منزع شائع في قصائده، حيث تتوزّع أدوار البطولة فيها بين طرفين، تنشأ بينهما المفارقة الساخرة، يقول:

«لصّ معروف

وضع الإكليل

على

قبر

الجندي المجهول» [16].

فالقصيدة هنا تشتغل على لعبة التّضاد الطباقي بين الوصفين (معروف) و (المجهول). يحيلنا الوصف الأوّل على شخصية السياسي، ويحيلنا الوصف الثّاني على شخصية (الشهيد) الذي ظل مجهول الهوّية رغم عظمة تضحياته التّي قدمها، ولا يخفى ما في النّص من تعريض بالسّياسيين وانتهازيتهم للأحياء والأموات.

وفي مثل هذه القصائد القصيرة ينزع الشاعر إلى تفعيل النشاطيّة الإبداعيّة الّتي تميّز القول الشعري، بمعنى عدم إغفال طبيعتها الترميزيّة والإيحائيّة والتكثيفيّة وإمكاناتها اللّامحدودة في استحثاث قصيّ الاستبصارات وثريّ الأخيلة وفاعليتها في النّفاذ إلى الذهن والوجدان، سواء بسواءٍ.

والخلاصة أنّ وجوه التنويع اللّغوي والفنّي عند المزغني، قد شاكست مألوفيّة ما يتوافر في بعض الخطابات الشعريّة الواصفة من متخثّر المرئيّات وعاديّ التّخييلات. حيث سعى الشاعر إلى إرساء هذا المنزع، وسائطه التكثيف التخييلي وتلوين المقاطع بجموع من الكنايات والتّشبيهات والاستعارات والتّرميزات الّتي تتباين من جهة الاشتغال والتقّنيّة ولكنّها تعاضد، ضمنيّا، نطاق التّغطية الإيقاعيّة والتّناصيّة، كما تبدو الملفوظات الشعرية عند المزغني منفلتة في كثير من الأحيان من خاميتها المعطاة معجميّا ومتمرّدة عن مدارجها العلاماتيّة والدّلاليّة، لكنّها تنخرط بعد ذلك في تفاعلات دالّة مع ألفاظ أو جمل أخرى توجّه القارئ إلى مقتضيات السياق الذي يتقصّده الشاعر.

وفي خاتمة هذه المحاولة للإحاطة ببعض الجوانب المضمونية والخصائص الفنّية التي تميّز شعر المزغني، سنشير إلى رأي لطالما ردّده خصوم المزغني ومنتقدوه -ولكلّ شاعر مريدون وخصوم- فهم يذهبون إلى أنّه أوغل في العبارة الشعبيّة، حتّى نزل بالقول الشعري من عليائه، إلى ما أسموه «الابتذال» و«الإسفاف الشعري»، وهذا رأي لا ينقص من شعريّة الشاعر شيئا، فقد أثبت من خلال منجزه وتجربته المديدة نسبيّا أنّه من طينة الكبار، وواحد من أهمّ الأصوات -إن لم يكن أهمّها- في مسار الشعر التونسي الحديث والمعاصر..

قائمة المصادر والمراجع

(1) انظر: محمد صالح بن عمر، «تطوّر التجربة الشعرية لدى منصف المزغني»، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرّسم، تونس 1996 ص 11.

(2) نفسه، ص 12.

(3) «حنظلة العليّ»، دار الأقواس، تونس 1989 ،ص 34

(4) «قوس الرياح»، دار طبريا للنشر والتوزي، إربد الأردن، ودار الأقواس، تونس 1989.

(5) «حبّات»، دار الآداب، بيروت لبنان، 1990.

(6) للتعمّق في استقراء هذه المراحل والوقوف عند أهمّ خصائصها، راجع: محمد صالح بن عمر، «تطوّر التجربة الشعرية لدى منصف المزغني»، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرّسم، تونس 1996.

(7) محمد صالح بن عمر، نفسه، ص 12.

(8) منصف المزغنّي: «حنظلة العليّ»، دار الأقواس، تونس 1989 ،ص 34.

(9) «حنظلة العلي»، ص 112.

(10) «تطوّر التجربة الشعرية لدى منصف المزغني»، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرّسم، تونس 1996، ص 12.

(11) نفسه، ض 12.

(12) للوقوف على هذا المعنى، راجع: عبد الملك مرتاض، «الصورة الأدبيّة: الماهية والوظيفية»، علامات، الجزء 22، مجلّد 6، ديسمبر 1996، ص179.

(13) «حبّات»، ص 49.

(14) نفسه، ص 44.

(15) نفسه، ص 52.

(16) نفسه، ص 28.

منصف المزغني
شاعرا ....وأنسانا

عرفت منصف المزغني شاعرا وكاتبا قبل أن أعرفه أنسانا ، عرفته على أعمدة صحيفة الرأي بداية الثمانينات وأنا في بدايات اكتشافي للأدب التونسي المعاصر من خلال الصحف التي كانت تصلنا الى دوز والتي كنت مواظبا على اقتنائها وخاصة جريدة الرأي التي كانت صوتا خارج السُرب الأعلامي الذي تضيق فيه مساحات الحرية في السنوات الأخيرة لحكم الزعيم الحبيب بورقيبة .

صورة بالاسود والأبيض شارب يشبه شوارب رجال أمريكا اللاتينية قميص أبيض وعينان تحدقان في الأفق بشجاعة أمام المصدح ...تلك هي الصورة الاولى عن الشاعر المنصف المزغني الذي مازالت تسكن ذاكرتي ولعلها التقطت في سهرة الشعر العربي قي مهرجان قرطاج الدولي أواخر السبيعنات .وهي الصورة نفسها التي صدرت بها مجموعته الأولى عناقيد الفرح الخاوي سنة 1981 والثانية عيّاش في 1982 .

لا أتذكر كيف حصلت على المجموعة الأولى لمنصف المزغني عيّاش تلك القصيدة الملحمية التي كتبت محنة الأزمة النقابية والسياسية التي عاشتها البلاد في جانفي 1978 كانت هذه المجموعة نافذة على لون جديد من الشعر التونسي لم أكن اعرفه فما كان متاحا آنذاك لجيلي في تلك الصحراء هو الشعر الرسمي بمعنى المقرر في الكتّاب المدرسية مثل نورالدين صمّود وجعفر ماجد والميداني بن صالح ..بدا لي منصف المزغني صوتا مختلفا ومغايرا وتدعمت هذه الفكرة عندما اقتنيت شريطه الصوتي عيّاش الصادر سنة 1982 الذي اتذكر أني اقتنيته من مدينة مدنين وأدمنت سماعه وكنت في ذلك الوقت لا أعرف مظفّر النوّاب وطريقته

السّاحرة في الألقاب فكان المزغني بالنسبة لي ليس شاعرا فقط بل ممثّلا يمنح القصيدة كل طاقته التعبيرية بالصوت والجسد وملامح الوجه وهي موهبة فارقة عند منصف المزغني الذي جعل من قراءة الشعر عملا فرجويا لا يختلف عن الأعمال المونودرامية في المسرح .

عناقيد الفرح الخاوي عيّاش قوس الرياح حنظلة العلي ، كانت هذه الأعمال التي قرأتها لمنصف المزغني قبل أن أعرفه أنسانا وقد أسّس المزغني في أعماله الأولى للقصيدة الملحمية التي بدأها في تونس الشاعر مختار اللغماني في قصيدته الشهيرة حفريات على جسد عربي في مجموعته «أقسمت على انتصار الشمس».

وبعد هذه المرحلة كان المزغني سباقا للقصيدة الومضة التي نشرها فيما بعد في مجموعته حبات وقد جسدت هذه التجربة كسرا لنمطية القصيدة وكان يصعب على الذين تربت أسماعهم على الذائقة التقليدية لذلك لم تستقبل هذه المجموعة بنفس الحماس الذي استقبلت به أعماله الأولى وقد أسّس المزغني في مجموعته حبات لفن السخرية الذي برع فيه وهي القصائد البرقية التي حفظها الجمهور من خلال الظهور المتواتر لمنصف المزغني في البرامج التلفزيونية التي كانت تحظى بنسبة مشاهدة عالية مثل برامج المرحوم نجيب الخطاب وقد نجح منصف المزغني في أن يكون أوّل شاعر نجم كما نجح فرض الحقوق المالية للشعراء وأتذكر بعض عناوين الحوارات التي أجريتها معه طيلة ثلاثين عاما في الدفاع عن حق الشاعر في الحصول على مستحقات مالية مقابل قراءة الشعر من بينها

مستعد لمنح جائزة مالية لمن يثبت أنّه لا يحب المال
لا أحب المال بل أحب مالي فقط
أكره الشهرة والفلس

أرفض أن أقرأ شعري مجانا على الآحياء في حين يتقاضى المقرئون مالا عن قراءة كلام الله على الموتى

انه منصف المزغني الذي لا يشبه إلا نفسه وحتى الذين أقتربوا من المزغني من الشعراء الشباب كان منصف يدفعهم دفعا للأبتعاد عنه شعريا فهو من القلائل بل ربما الوحيد من الشعراء العرب الذي لا يحب المريدين ولا التلاميذ لذلك بقي المزغني صفحة وحيدة في الشعر العربي وليس التونسي فقط لا نظير لها

وفي الحقيقة لا يجب أن ينسينا الشعر مقالات المزغني وخاصة عاموده الشهير عصفور من حبر الذي تنقل به بين عديد المنابر من بينها الشروق.

المزغني ...صديقا

الصداقة بين الشعراء نادرة ربما أو مستحيلة لكني أزعم أن منصف المزغني صديقي منذ ثلاثين عاما لم يحدث خلالها ما يعكر صفوها ، فالمزغني يحافظ على صداقاته دون تبذير عاطفي ولا بخل أيضا رغم أنّه صفاقسي والصفاقسية متهمون بالبخل في المخيال التونسي ، إلتقيت منصف المزغني لأوّل مرة في كلية العلوم الأنسانية والأجتماعية بتونس كنت طالبا وافدا على العاصمة .في شهر أكتوبر 1988 في الذكرى الأولى لاغتيال الشهيد حسين مروة المفكّر اليساري .كانوا ثلاثة فيما أتذكر منصف المزغني سليم دولة والشاعر الراحل محمد الصغير أولاد أحمد .جاءوا للمشاركة في أحياء الذكرى الاولى لاغتيال مروة بدعوة من المكتب الفيدرالي للأتحاد العام لطلبة تونس في تلك الأمسية أكتشفت محسن مرزوق شاعرا والشهيد شكري بلعيد وكلاهما قرأ مرثية لحسين مروة

هذا اللقاء الاول لم تعقبه لقاءات اخرى ، كان لابد من مرور عامين لنلتقي مجددا في دار الجمعيات الطبية السليمانية زمن إدارة السيدة منيرة بن حليمة كان المزغني يدير ورشة شعرية بدأت أتردد

على النادي قبل ان تتحوّل لقاءاتنا على مركز التوثيق القومي في منطقة مونبليزير كان المزغني ملحقا وقتها من وزارة التربية وعرفت هناك الشاعر محمد أحمد القابسي الذي عرفني به المزغني كما عرفني فيما بعد بالصديق حسن بن عثمان والصديق الهادي خليل وبين مقاهي لافيات وخاصة نهجي مصر وفلسطين ودار الكاتب والروتندة كانت الجلسات مع المزغني متعة حقيقية نضحك فيها كثيرا فمنصف المزغني له قدرة عجيبة على السخرية من كل شيء وهو مثال نادر للكتاب المرحين الذين تنسى في صحبتهم خيباتك الخاصة وقرفك من الدنيا .

وخلال سنوات رافقت المزغني بين مدن وقرى تونسية شمالا وجنوبا ، عرفت في المزغني جوانب أنسانية نادرة فهو لا يبخل عليك بالنصيحة ولا أنكر إنه من الذين ساهموا في حمايتي من ما أسميه جنون العاصمة وليلها الذي يبتلع الشعراء والمبدعين فيُحوِلهم الى جثث بعد أن تنطفىءمواهبهم في صخب الحانات ودخان المطاعم .كان المزغني ينصحني في تلك السنوات بحماية الموهبة بالقراءة ثم القراءة والقسوة على النفس وعدم تسرع الشهرة ووهم النجاح أذكر أني قدّمت له مخطوط مجموعة شعرية لم تَر النور بعد أن فعل فيها قلم المزغني بالشطب والتعديل وماز

المنصف المزغني
الرجل الذي كان يخيفني

بقلم : آمال مختار

ما الذي تغيّر تحديدا؟
لا شيء تغيّر وكل شيء تغيّر!
مَن تغيّر بالضبط ؟
نحن البشر أم الزمن ؟
وإذا ما افترضنا أنّنا نحن من تغيّر ، فمَن غيّرنا إذن ؟
امتداد العمر في الزمن هو الذي غيّرنا ، ربّما !!
لكن ما الذي تغيّر فينا تحديدا ؟

بعض شيء فينا تغيّر؟ ربّما : الشكل الخارجي ، الوعي ،الرؤية ، المشاعر ، العادات ، العلاقة بالآخر ، بالأشياء ، بالأماكن ، بأنفسنا...

وبعض شيء فينا لم يتغير ،أكيد : العمود الفقري للشخصية ، جيناتها ، معادلتها الكميائية ، بصمتها التي تؤكد هويتها في الوجود .

هذا ما لا يتبدل في الانسان مهما امتد في العمر ومهما عايش من تجارب ومهما شهد من أهوال الدهر وعجائبه .

مع فكرة تغيّرنا التي ظلّت تتأرجح في ذهني بين الماضي والحاضر كحركة كرسي هزاز رحت أستحضر الماضي البعيد وهو في حقيقة إحساسي ليس كذلك ،إنّه على مرمى التفاتة منّي واضح وجليّ في الذاكرة مثل عين الشمس في كبد السماء .

في المقهى الثقافي البلوري

أسحب الكرسي وأجلس إلى الطاولة في مقهى الانترناسيونال، مقهى المثقفين في الفترة الممتدة ما بين عشريتيْ الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي .

كنت أرتدي «ميني جيب» أسودا وقميصا أزرق بلا أكمام ، وصندلا أسود بكعب عال .

على وجهي كنت أضع مكياجا لافتا بينما كان شعري البني شبه مسترسل على كتفي في شكل قصة تحمل اسم «اللبوءة» ، تلك كانت موضة منتصف الثمانينيات عندما جئت الي تونس العاصمة طالبة بكلية العلوم بالمركب الجامعي بالمنار .

جئت من بلدتي السرس من ولاية الكاف مثل قنبلة موقوتة مستعدة للانفجار في اي لحظة ولأي حركة أو كلمة قد تدور في الجوار .

جئت بجسد انثوى صارخ وبعقل ذكوري يابس وبروح متوحشة تواقة لشيء حرمت منه اسمه : حرية .

كانت الأمور في أعماقي معقدة ومتشابكة مثل الأدغال ،ولم يكن جليا لدي الآّ توقي لتلك الحرية المنشودة التي تلبّست بروحي منذ أول كتاب قرأته وأنا في مراهقتي شابة محبوسة في سجن الخمس نجوم بحكم عادات العائلات المحافظة في البلد .

جئت إلى العاصمة شابة في العشرين من عمري أحمل في أعماقي نيران ثورة عارمة تروم تحرير المرأة من سلطة العادات المتخلفة وأحمل في رأسي جذور ثورة ثقافية واجتماعية تمحي كل الفوارق بين الناس لتزرع في قلوبهم السعادة .

وفي ذات الحين لم تكن لدي ثقافة سياسية غير أنّني وجدت نفسي في الجامعة ميالة لليسار دون التورط في الإنتماء اليه .

المفارقات كانت عديدة ومتعددة في شخصيتي وفي تفكيري وفي مظهري ، وفي الفترة الزمنية حيث كان المشهدان السياسي

والثقافي يعانيان من ارتباك وتأزم بسبب علامات نهاية الحكم البورڤيبي وبينما كان الأمر كذلك في أعماق احساسي كان يبدو في الخارج مختلفا تماماً بل كان يبدو غاية في البساطة : مجرد فتاة جميلة تأتي لتجلس في مقهى المثقفين لتلفت الانتباه اليها .

بل أكثر من ذلك ،فإذا ما قرأنا المشهد بحسب شيفرة مجتمع المقاهي الذكوري – الذي علمت به فيما بعد –فإن تلك الفتاة التي ترتدي قميصا ازرق وميني جيب اسود وتضع احمر شفاه وتدخن إنّما هي عاهرة بلا شك .

غير أن الفتاة كانت تجلس دائماً وحيدة ،تطالع كتابا او صحيفة أو تفتح كراسا وتكتب بأقلام ملونة .

كانت تبدو متكورة في غشاء وحدتها اللامرئي مثل جنين في بطن أمّه ،وهي على ما يبدو عليها من جسارة فهي في حقيقة الأمر لا تعدو أن تكون الاّ جنينا في بطن حياتها الجديدة في العاصمة كطالبة في مرحلة أولى ثمّ كصحفيّة في مرحلة ثانية .

وكانت تبدو ايضا للآخرين الذين لم تتعرف اليهم بعد مثل غزال بري شارد في مقهى مثقفي تلك الفترة المرتبكة سياسيا والملتهبة ثقافيا ،حيث كان هذا الغزال يمثل فريسة فريدة لتلك العيون الذكورية التي يمتلأ بها المقهى البلوري والتي وجدت في هذا الكائن شيئا مختلفا عما عهدته من بورتريهات النساء اللاتي تعودنا ارتياد المكان وفك شيفراته .

في هذه الأجواء المشحونة في المقهى البلوري بالنقاشات الصاخبة والمعارك الثقافية منها والسياسية الحامية والمتوالدة من رحم بعضها البعض والمعتّقة بروائح السجائر والكحول والصنان والأحذية النتة ،وتحت قباب الصراخ والشتائم والكلام البذيء كانت الفتاة قد انتبهت من بين غابة العيون تلك التي كانت تتلصص عليها كلّما حضرت ببرتريهها الغريب واللافت ،انتبهت الي تلكما

العينين المعلقتين في جبين ذلك الرجل الثلاثيني الأبيض ،عريض المنكبين والذي يرسم شاربا أسودا فوق شفتين رقيقتين لفم عريض مثل فم سمكة عملاقة .

انتشر الرعب في روح الفتاة وقد التقط حدسها الأنثوي العالي ان نظرات تلكما العينان الضيقتان مثل عيني نسر لم تكن مجرد نظرات إعجاب بريء بل هي نظرات حصار يبدو أنّه سيكون طويل المدى .

الطالبة والشاعر

بالنسبة للطالبة الشابة لم يكن يبدو لها ذلك الرجل مثل كائن بشري عادي ،كانت ترى فيه كائنا أسطوريا بعيني نسر وفم سمكة وملابس مهملة وشعر ناعم متطاير في فوضى تشبه فوضى المقهى الذي كانت ترتاده بجرأة الجاهل فقط لانه مقهى خاص اغلب رواده من المثقفين وهي في أعماق ذاتها المتحمسة بل المندفعة والمثالية كانت تعلم علم اليقين انها تنتمي اليهم وعليها ان تأخذ مكانها ومكانتها دون أن تدرك حينئذ أن الثمن سيكون حربا ضروسا ستخوضها في قادم الأعوام .

من بين معارك تلك الحرب كانت المعركة مع الرجل ذو النظرات الثاقبة التي تغادر عيني النسر مثل شعاع ضوئي قادر على ثقب الصخر من فرط قوته الخارقة غير أن رعب الطالبة في أعماقها كان يتحول الي عناد صلب وصلد لا يمكن لأي قوّة أن تفتته .

تواصلت تلك المناورات الصامتة والعنيفة في آن لفترة الى أن حضرت ذات صدفة في المركب الجامعي بالمنار الي أمسية ثقافية لتفاجأ بحضور ذلك الرجل الغريب النظرات على الركح وهو يقرأ الشعر !

عجبا !!

أيكون ذلك الكائن الأسطوري شاعرا ؟ كيف ذلك ؟ لم يستقم الأمر في رأسها فمواصفات الشاعر التي ارتسمت في مخيلتها من خلال ادمانها على المطالعة عموما وقراءة الشعر خصوصا لم تكن لتشبهه في شيء ! أبدا !!

كيف لذلك الكائن

واستمعت اليه يقرأ قصيدا بعنوان : «عياش»

كانت كف يده تبدو عريضة وهو يفردها في الفضاء ناطقا بأحرف كلماته شبه متقطعة وقد احتل بعض الصمت تلك الفراغات .

لم تستوعب ما كان يقول وقد كان مزيجا من اللغة الفصحى ومن الدارجة التونسية ، لكن ما لفت انتباهها حقاً هو حماسة الطلبة وتصفيقهم الشديد والحار له بين بعض المقاطع . غادرت الطالبة القاعة قبل نهاية الشاعر لمساهمته الشعرية تلك مستغربة أن يكون ذلك الرجل الذي يزرع الخوف في أعماقها ما هو الاّ شاعر !!

واسمه المنصف المزغني !

علمت ذلك من زملائها ،كما علمت أنّه يساري معارض لنظام بورقيبة وأنّه من صفاقس .

زادت كل تلك المعلومات من نفورها فهي ابنة السرس في الشمال الغربي لن يتناغم هواها ومزاجها مع هوى صفاقسي علمت عنه الكثير في الكلية من زملائها وزميلاتها كما أنها اكتشفت في تلك اللحظة انّها لا تكن مشاعر لا بالسلب ولا بالإيجاب لنظام بورقيبة فلماذا يعارضه ؟!

عندما عادت الى المقهى بعد أيام شاهدته يراقبها مثل قناص من طاولته المكتظة بالجلاّس هي لم تكن تدري هل لاحظ وجودها بين جماهير الطلبة الغفيرة أم لا . وبالرغم من أنّها استبعدت ذلك لصعوبة الأمر الاّ أنّها أحست بشيء مختلف في حدة نظراته ،وتساءلت هل قرأ في عينيها أنّها باتت تعرفه ؟ ربما !!

الصحفية والشاعر

طوال سنتان قضيتهما في كلية العموم كنت أتردد خلالهما على المقهى الثقافي بأسلوبي الغريب ذلك الذي لفت الانتباه إليّ وجعلني أتعرف بطرق مختلفة لكنها غير عادية عموما على أغلب الوجوه الثقافية التي كانت ترتاد ذلك المقهى البلوري الذي كان محضنة الحياة الثقافية في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي مثل الناقد ابو زيان السعدي والصحفي محمد محفوظ والشاعر اولاد احمد وفتوة تلك الفترة مبروك المهذبي والمسرحي الفاضل الجعايبي والصحفي نجيب الخويلدي ووليد التليلي والفنان جمال قلة وأستاذ الفلسفة سليم دولة وكثيرون لا أستحضر أسماءهم بينما صور وجوههم تزدحم في ذاكرتي مثلما كانوا يزدحمون حول الطاولات تحت سحب سجائرهم وإيقاع أصواتهم العالية .

فجأة قرّرت أن أصبح صحفية وقد تمكنت مني غواية الصحافة معتقدة أنّها طريقي الوحيد الي الكتابة التي كانت تسري في دمي دون أن أدري . انطلقت أكتب متطوعة في صحيفة الأيام التي لا تعادي ولا تجامل تحت رئاسة تحرير نجيب الخويلدي وكان اول مقالاتي بعنوان «شيات» .

ثم عملت في جريدة الشروق وكانت أسبوعية تحت رئاسة تحرير الصحفي الكبير حسن حمادة ثم في جريدة الصدى مع صالح الحاجة وبالتوازي اشتغلت في مجلة الإذاعة والتلفزيون مع رئيس تحريرها الإذاعي الكبير صالح جغام . كانت هذه المجلة ثقافية بامتياز في عهد صالح جغام الذي كان عاشقا للثقافة الي جانب خطها التحريري الذي يهتم بأخبار دار الإذاعة والتلفزيون قبل انفصالهما عن بعضهما البعض .

كانت الحركة الثقافية في أوجها مباشرة بعد التحول السياسي الذي حدث في تونس باعتلاء بن علي كرسي الرئاسة في انقلاب سُمي فيما بعد بالانقلاب الطبي .

الي جانب تغطيتي لأخبار دار الإذاعة والتلفزيون ومتابعة كل إنتاجاتها وبرامجها ومسلسلاتها ومنوعاتها كان لدي ركن يحمل عنوان :»يوم في حياة فنان». كانت الفكرة جميلة وتقتضي أن أقضي جزءا كبيرا من اليوم مع فنان ما وأقتفي أثر أسلوب حياته وعاداته وتفاصيلها ،وكنت قد أجريت لقاءات مطوّلة مع أغلب الفنانين وبعض المثقفين البارزين في تلك الفترة إلى أن جاء يوم طلب فيه رئيس تحرير المجلة صالح جغام أن أجري لقاء مع الشاعر منصف المزغني في إطار هذا الركن .

قفزت من الكرسي واتجهت نحو باب المكتب وأجبته : مستحيل ، لن أجري هذا اللقاء .

كنت واثقة وصارمة . وبدا الاستغراب على وجه صالح جغام وسأل السبب فقلت بثقة : أنا أخاف منه .

ضحك صالح بكل ما أوتي من جهد حتى الشرقة وحتى حشرجات بلغم التدخين .

بعد هدوء نوبة ضحكة أشار لي بالجلوس ثانية وقال لي : «ستجرين هذا اللقاء وسأتصل الآن بالشاعر المزغني وسذهبين كعادتك رفقة المصور الياس .»

تطلعت في وجهه الطفولي الصارم باستغراب ثم خفضت بصري وقلت :آسفة ،لا أستطيع «ساد صمت في المكتب للحظات ثم سمعته يقول وأنا أتلاعب بقفل جاكتي : لا يوجد لكلمة أخاف في العمل الصحفي ،إن كنت تخافين الزمي بيتك» .

بقدر ما استفزتني نبرة تهديده بقدر ما جُرح كبرياء الصحفية فيّ ، أنا صحفية جريئة أجري وأركض وراء الحدث والخبر حتى لو كان في بطن السمكة أما لقاء المنصف المزغني وقضاء يوم في بيته وهو الذي يرعبني بنظراته فحسب فذلك أمر مختلف .

انتهى بي الأمر بالقبول في إطار التحدي الذي زرعه فيّ صالح جغام . وحددنا الموعد أمام مبنى الإذاعة والتلفزيون عند منتصف النهار ثلاثتنا . وصلت في الموعد المحدد ووصل الشاعر منصف المزغني ولم يصل المصور وحرنت مثل أتان وقلت لن أذهب حتى يجيء المصور ،كان لدي احساس أن هذا الرجل سيفترسني ما إن ندخل بيته . وأخيرا وصل الياس المصور وذهبنا وكنت أرى في وجود المصور حماية لي .

كان المزغني وهو الأعزب يقطن في شقة في المنار رفقة قريبه اعتقد أنه كان الدكتور حافظ الجمل .

ونحن في التاكسي في طريقنا الي الشقة كان المزغني قد بدأ يكشّر على خفة دمه التي كنت استثقلها فلم أكن أبسم ولا أعلق ،كنت أحمل في أعماقي احساس المخطوفة ولولا وجود المصور الي جاني لصرخت النجدة .

غير أن كل ذلك الحساس بالخوف الذي سكنني لسنوات نحو الشاعر منصف المزغني تهاوى تدريجيا خلال ذلك اليوم الذي بدأ بالتعرف على الشقة وتصوير الشاعر في جلسات مختلفة وهو يكتب وهو يقرأ وهو يطبخ وهو بجانب مكتبته الضخمة .

انتهت حصة التصوير وبدأت أسأنس للمكان خاصة بعد قدوم الدكتور حافظ الجمل الذي بدا لطيفا وكيسا . عندئذ طلب منى المصور الانسحاب ليتركني أتمم إنجاز اللقاء المطول مع الشاعر بعد أن أحس أنّني هدأت من نوبة الرعب من المزغني التي تلبّست بي أثناء الطريق . أكلنا شكشوكة صفاقسية حارة ثلاثتنا وشربنا شايا ثم انطلقت في اجراء الحديث الصحفي.

خلال اللقاء اكتشفت معدن الرجل ، إنه من المعادن النبيلة واكتشفت مدى ثقافته من خلال أجوبته النبيهة والمك

المنصف المرغنّي قارئا تشكيليّا

د.فاتح بن عامر

الأرض زرقاء مثل برتقالة « La terre est bleue comme une orange ».
بول فالري Paul Valéry

من الثّابت في اعتقادي وفي تصوّر كلّ من يشاطرني الرأي، أنّ تجربة المنصف المزغنّي الشّعريّة ثريّة ومتنوعّة وفريدة ليس على المستوى المحلّي فقط، بل على المستوى العربي والإقليمي. وليس هذا من بنات مدح الرّجل أو التّقرب إليه، إنّما أردت به أن أشير إلى مواطن عديدة هي مواقع تمييز وتميّز للشاعر المزغني عن غيره من شعراء تونس وشعراء اللّغة العربيّة. ويتّصل التّناول هنا بثراء المدوّنة الشّعريّة في مستوى الكتابة باللّهجة التّونسيّة الدّارجة أو بالشّعر المنضبط للتّفعيلة أو بالشّعر الحرّ والتّجارب الأخرى في القصيد الومضة والشّعر الموجّه للأطفال وغيرها من عديد المقالات الّتي وإن كتبت نثرا تتشرّب من نفسه الشّعري المتميّز في المباغتة والمخاتلة اللفظيّة واللّغويّة المثيرة لعديد الأحاسيس والمواقف بين مادح وقادح وساخر وغاضب وراض ومستظرف في نفس الوقت. وأن يجمع مبدع جميع هذه الآراء حول نصّه، فذاك يعني أنّه نجح في عدم الإجماع عليه فبقي حيّا في حديث النّاس وتناولهم كما نجح في إثارة المتلقّي بشكل يجعل منه مبدعا مستهزئا بمقولة التّلقّي وجماليّاته وإيتيقا اقتلاع الإعجاب من السّامع (الجمهور) أو حتّى من مقولة إطالة أمد اللّذة عند الجمهور بترداد ذات المعطيات في التّجربة الفنّية الشّعريّة. (ابتعاد الشّاعر عن

صخب الجمهور المطالب بشعر شعاراتي مؤدلج مليء بالرّصاص الأجوف على ما ذهب إليه محمد صالح بن عمر).[2]

إنّ هذا الثّراء في التّجربة الشّعريّة وامتداداتها هو المؤسّس لمقولة المشروع الشّعري عند المنصف المزغني، إذ لا ضيم في أن نميّز بين الشّاعر والقُصّاد أو صنف آخر يسمّيهم محمد صالح بن عمر الشّعارير، ذلك أنّ إسناد هويّة شاعر والتّعيين بها تستوجب حضور مشروع شعري في ذات المنعوت أو في منجزه الدّال عليه. والمنصف المزغنّي، وبما قدّم وأنجز وانفتح به على الميادين الأخرى من مسرح وموسيقى وفنون تشكيليّة برهن على أنّه لا يتعاطى مع اللّغة بما هي لغة فقط، تصف وتصوّر وتعيد إنتاج المرئيّ كلاما مركبا في نسق. إنّه يدلّل والدّلالة من بنات البرهان على أنّ من واجب الشّاعر امتلاك ثقافة موسوعيّة تؤهّله لبناء أسس وأركان مشروعه الشّعري. والشّعر ليس ببعيد عن الفنون الأخرى وبخاصّة الفنون التّشكيليّة. ولا أعتقد أنّ المنصف لم يكن منصفا فأغمت حق الفنون التّشكيليّة وحقّ نفسه في النّهل منها وهو تلميذ للفنّان الرّاحل خليل علولو وللرّجل ما له من باع وفعل في ثقافة صفاقس وتأثير كبير على تلاميذه في السّتينات والسّبعينات من القرن العشرين.[3]

اكتشفت المنصف المزغني ذات شتاء 1983 عندما كنت أحد أعضاء ورواد نادي الشّعر والقصّة بصفاقس الّذي أعيد بعثه على يدي الرّاحل محمد البقلوطي وبعض رفاقه، ذات النّادي الّذي أسس له المزغني نهاية الّستينات وبداية السّبعينات. لكنّني أعدت

٢ - محمد صالح بن عامر، في مقدّمة كتابه، تطوّر التّجربة الشّعريّة لدى المنصف المزغنّي، سلسلة نقديّة تعنى بالشّعراء الأحياء، الشّركة التّونسية للنّش وتنمية فنون الرّسم. ماي 1996.

٣ - كتب المنصف المزغني بجريدة الرأي سنة 1984 مقالا بعنوان «كمثل خليل» متعاطفا مع أستاذه، عقب إيقاف معرض الرّسام خليل علولو بقاعة الأخبار وسحب القاعة منه لفائدة نشاط ذي طبيعة سياسيّة – إداريّة.

اكتشاف المزغني سنة 1989، عندما انتميت إلى دراسة الفنون التّشكيليّة، وعثرت على حوار له لأستاذنا الفنّان الفذّ خليفة شلتوت في عدد من أعداد مجلّة فنون التّونسيّة، حوار جعلني أؤمن أنّه ثمّة من ضمن شعراء تونس وأدبائه من يقدر على محاورة الفنّان التّشكيلي بعمق ودون السّقوط في الرّومانسية (سلعة فاسدة) أو في الفلكلور ماركة مسجّلة، محاورة تطلب العمق وتحمل أدوات السّؤال المحكم. وباطّلاعي على مؤلّفه «حنظلة العليّ» تأكّدت من تمكّن المزغنّي من عالم الفنون التّشكيليّة بشكل عميق جدير بالاحترام والتّناول. المنصف المزغنّي قارئ تشكيلي له القدرة على النّفاذ وعلى محاورة النّص البصري بعين الشّاعر وله القدرة على الكتابة حول وفي التّشكيلي بأدوات الرّسام المصوّر أو النّحات المشكّل. ورغم أنّي لا أعتقد كثيرا في صلاحيّة الحديث عن المحاكاة في معالجة التّعبير الفنّي المعاصر سواء نصّا لغويا أو بصريّا فإنّ قول كلود عبيد :» «من الثابت أن الفصل بين الفنون ليس بالصّورة التي يتصوّرها البعض، خاصّة إذا كنا من أنصار تلك الفئة التي تعتبر محاكاة الطبيعة منطلقها جميعا»،[4] يمكن أن يعمّد هذا المذهب الّذي سلكت. ومع ذلك أعتقد أنّ كتابه «حنظلة العلي» وما كتبه من قراءة لمعرض باكر بن فرج سنة 1992 ومن تداعيات في أعمال علي ناصف الطّرابلسي سنة 1997 يرقى إلى علاقة أخرى بين التّشكيلي والشّعري أسس بعضا من أركانها المزغنّي وجعلها ميسما لتجربته الشّعريّة الفريدة.

الشّعري – التّشكيلي

ما الّذي يجمع التّشكيلي التّصويري والمادّي الفضائي بالشّعري اللّغوي ؟ ومن أين تتأسّس العلاقة بين الشّعري والتّشكيلي ؟ إنّها علاقة غريبة الأطوار وقديمة التّواريخ ما تفتأ تتجدّد في كلّ عصر

٤ - كلود عبيد، 2010 ، جمالية الصورة، في جدلية العلقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ص. 5

في تأثير متبادل. وهي حكاية لا تنتهي إلاّ لتبدأ من جديد. تعالق الأدبي بالتّشكيلي مسألة تطرح نفسها كلّما وجدنا أديبا أو شاعرا اهتمّ بفنّ من الفنون التّشكيليّة كالرّسم والتّصوير والنّحت. ولنا في تاريخ الفنون والثقافات العالميّة والثّقافة العربيّة والتّونسيّة عديد الأمثلة. ومن الأمثلة على علاقة الشّعراء بالفنون التّشكيليّة نورد مثال شارل بودلار شاعرا عملاقا ونستحضر العلاقة العجيبة والغريبة بين الثنائي أميل زولا وبول سيزان وكذلك الشّاعر-الرّسام الفرنسي أندريه بروتون صاحب «مانيفستو» السّرياليّة في بدايات القرن العشرين.[5] أمّا في العالم العربي، فيمكن أن نستدلّ بطه حسين ناقدا تشكيليّا وبالشّاعر بلند الحيدري النّاقد العراقي المتميّز وجبرا إبراهيم جبرا كاتبا وناقدا تشكيليّا والشّاعر أدونيس وغيرهم كثر. وتميّز في تونس، الرّاحل التّوفيق بكّار من رجال الأدب الّذين كتبوا في النّقد التّشكيلي، وعز الدّين المدني الّذي نشّط الحياة الثقافيّة التّونسيّة والتّشكيليّة منها في الملحق الثقافي لجريدة العمل وكذلك الكاتب والسيناريست والشّاعر مترجم «سان جان بيرس» النّاقد والمؤرّخ في الفنون التّشكيليّة التّونسيّة علي اللّواتي.

في الواقع كانت علاقة الأدب والشّعر، على وجه الخصوص، بالفنون التّشكيليّة علاقة أخذ وردّ، مدّ وجزر، تلاقح وامتداد أو لنقل تكامل بين الشّكل واللّون والتّكوين من جهة والألفاظ واللّغة وصناعة الكلام من جهة أخرى. وبمثل ما يشكّل التّشكيلي عالم لوحته أو منحوتته أو مقترحاته التّشكيليّة يستوحي الشّاعر مناخاته وألفاظه وصوره وينتقي كلماته وصيغها التّركيبيّة في حياكة شعريّة. ينحدر الشّعري من الحسّي والحدسي والعاطفي بينما تستمرّ أشكاله

5 « II me paraît que tout acte porte en lui-même sa justification, du moins pour qui a été capable de le commettre, qu›il est doué d›un pouvoir rayonnant que la moindre glose est de nature à affaiblir » André Breton, Manifestes du surréalisme, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2002, p. 19.

في التّعدّد والتّغيّر من طور إلى طور، إنّه لا ينضبط بالضّرورة إلى أيّ نسق أو قواعد ثابتة ولا إلى ما نتّفق عليه من شفرات التّواصل وأساليبه. إنّ الشّعر وفي عمقه متعدّد المعاني والأبعاد. إنّه لا يصوّر المرئي أو المعيش كما لو هو يجسّمه، إنّه وعبر التّرداد يثير القارئ المبصر ويحقق له الامتداد. في حضرة الشّعر وعندما تتحقق المؤاقتة لا نعرف أكنّا نقرأ أم نرى. هكذا يعتبر خوان ميرو أنّ ليس من فارق بين الرّسم والشّعر، ويصرّح بأنّه يكتب عن لوحاته بنصوص شعريّة والعكس بالعكس. بينما يتأتّى التّشكيل من القدرة على التّصوّر وضبطه مسبقا أو التّحكّم فيه بالتعديل لاحقا. إنّه بناء صوري بمواد متجانسة وأحيانا تكون مختلفة. فالتّشكيل ليس بالضّرورة إنجاز صورة لها مرجعيّة في الواقع البصري أو تكون مستجيبة للواقعيّة البصريّة. لقد غدا التّشكيل (الفنّ البصري كاصطلاح عام) عالما مادّيا ومعنويّا مجموعا في صورة أو هيأة أو أوضاع هي من اقتراح الفنّان. وهكذا ينزاح التّشكيل عن المحاكاة المتعارف عليها في الإرث اليوناني والنّهضوي ويجدّد أدواته وأنساقه وأساليبه بمثل ما تحرّر الشّعر من اللّحن الرّتيب ومن التّرداد والتّقفيّة والبنى الكلاسيكيّة لكتابة القصيد.

لقد أضحى الشّعر والأدب عموما، مثل التّشكيل، نوعا من أنواع منح الشّكل للمواد والكلمات أو بالأحرى تطويع المعطيات المادّية للتّلبّس بالشّكل. لكن يجب أن نغفل أنّ للمواد والألفاظ تأثير وسلطة على المبدع الّذي أضحى مطالبا بالمطاوعة وبالتّصرّف في اللاّمتوقع أو بالأحرى في الطّارئ. وإذا ما نتناول الألفاظ والكلمات على أساس أنّها متعدّدة المعاني، فإنّ للصّورة ولهيئات المواد وصيغ تركيبها نفس التّعدد في المعنى والأبعاد. لذلك يمكن القول بإنشائيّة اللّغة على غرار إنشائيّة المواد.

إنّ الرّؤية ليست حكرا على حاسّة البصر، لأنّها تتجاوز المعطى البصري المادّي إلى الحسّي ومنه إلى المعطى المعنوي، وفي مادة رأى في لسان العرب :»الرؤية بالعين تتعدّى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين، يقال رأى زيدا عالما، ورأى رأيا ورؤية وراءة مثل راعة، وقال ابن سيّدة: الرؤية النّظر بالعين والقلب».[6] وتعتمد الرؤية هنا على الفكر والتّأمّل أو بالأحرى التّدبّر. وهي بذلك طريق يسلك نحو الرؤيوي (الرّؤياوي). وفي الشّعر يصبح مجال الرؤيا مجالا من البحث المفتوح على اللاّمنتهي، إذ من طبيعته أن يكون نبوءة ورؤيا وخلق بحسب تعبير أدونيس.[7]

يتأسّس الفعل الشّعري المعاصر على الإدراك الذّاتي للعالم وللمواضيع، وذلك قبل الإدراك اللّغوي واللّفظي. وبذلك يخرج الشّاعر موضوعه من مجال المألوف الشائع، ويؤسس له انفتاحه الشعري، الذي يحرّر القصيدة المعاصرة من زمرة القوالب الجاهز. وتنبني بهذه المعطيات قصيدة تسوسها الرؤية الفنية، المتعدّدة بتعدّد الذات المبدعة، وبهذا تتمكن القصيدة من استمرارها في السعي إلى إنتاج دلالة فنية تنبعث مع النّص الشعري إلى دوال، يبني كل منها نسقه الصّوري والتّصوري.

حنظلة العليّ : ناجي المزغنّي

كتب بلند الحيدري عن تجربة المزغنّي قائلا :» في تجربة المنصف المزغنّي من تونس، لم اكتشف شاعرا فقط، بل مسربا لتجربة شعريّة، وانعطافا كبيرا، ورائعا ربّما سيكون الأهمّ في انعطافات التّجربة الحديثة. ففي تجربته أحسست بأن هناك تداخلا بين الرؤى التّشكيليّة والإلقاء، ومسرحة القصيدة، والتّغيير الصّوتي، وإذا استطاع المنصف أن ينصفني ويمد بتجربتي، فعليه

٦ - ابن منظور، د.ت، لسان العرب، ج 18 ، دار المعارف، مصر، ص. 15

٧ - أدونيس،1689، زمن الشعر، ط 5، دار الفكر، بيروت، ص٤٣.

أيضا أن يعمل على الفنّ التّشكيلي ويداخل بينه وبين عمله، فتكون عمليّة متكاملة، لما يمكن أن يسمى الكولاج الشّعري».[8] تنبّه الشّاعر والنّاقد بلند الحيدري إلى هذا البعد من خصوصيّة التّجربة الشّعريّة للمنصف المزغنّي مشدّدا على ضرورة اهتمام الشّاعر بالفنون التشكيليّة لما يمكن أن يكون مثريا لتجربته ولمساره الّذي اختار له تسمية مسرب. واللّفظة رشيقة في تعبيريّتها وموقعها، إذ بالفعل شقّ الشّاعر مسربا صعب المنال في صلب الإبداع التونسي والعربي (المسرب طريق وعرة بين الّشعاب). ويندر أن نجد شجاعة في طرق المواضيع العامّة والخاصّة، تلك الّتي تعدّ بسيطة ونافذة، كالّتي تحلّى بها المنصف في مواجهة نصّه الشّعري واختياراته الشّعريّة الفريدة وواقعه المحلي والعربي. وأعتقد أنّ المنصف المزغنّي لم يكذّب تنبؤ بلند الحيدري، بل ذهب إلى أبعد ممّا تصوّره الحيدري من أنّ الحداثة الشّعريّة ومعاصرتها تتأتّى فعلا من هذه القدرة على هضم الفنون المرئيّة وفي مقدّمتها الفنون التّشكيليّة والميديا وعلى رأسها شريط الكاسيت الّذي استعان به المزغني واعتمده طريقا للانتشار.

لقد خبر المنصف القصيدة السّياسيّة والملتزمة والقصيدة بالفصحى والعامّية وصنوف الكتابة السّرديّة ولكن بسخرية سوداء فيها من المرارة ما يكفي لينحت مسيرة فنّان وإن تبرّم بالواقع، فهو لم ينكره، لذلك احتمى بالطّفولة وكتب لها. كتب المزغنّي شاعرا بروح المعلّم وهو معلّم لمحالة. ويرى المنصف المزغنّي بأنّ الطّفولة تعبير عن المغتصب فينا، بما أنّ البراءة رداءة والقول له. لذلك ليس غريبا في أن ينتبه الشّاعر في هذه الشّخصيّة إلى شخصيّة حنظلة الّتي ومن خلالها كرّم ناجي العلي، بل قام بأسطرة هذه

٨ - بلند الحيدري، آفاق عربيّة، 1985. أورده المؤلّف في الصفحة الأخيرة من غلاف حنظلة العلي، دار الأقواس للنّشر، دار طبريا للنّشر. جوان 1989.

العبقريّة الكاريكاتوريّة العربيّة وخلق لها إطارا شعريّا يحمل شكل الملحمة الشّعريّة المتنبّهة إلى الصّبغة الحواريّة بين أب وهو ناجي العلي وطفل هو حنظلة وبين وعي المزغنّي ووعي ناجي العلي وبين الصّورة الكاريكاتوريّة والصّورة الشّعريّة. وكان أن ابتكر لحنظلة زمنا يوميّاتيّا هو صدور الجريدة وزمن ولادة وهو زمن المقصّ وزمن التّشكّل وهو اللّيل وجعله صغيرا – كبيرا فهو:

صبيّ الجرائد يركض
بين رصاص المطابع
بين المدافع
وهو: صبيّ الجرائد يقفز فوق عظام الفواجع.
ويضيف
قطرة من سواد الحقيقة فوق بياض الورق.

هكذا أنطق المزغنّي حنظلة الّذي لا يعرف وجهه أحد وجعله يلتقف الوضع ويواجه مصيره في قوله : سأكبر يوم تصير الفضيحة أصغر. تكلّم حنظلة بلسان المزغنّي فحاور أباه وقتل أباه وحارب قضاءه وقدره وأسّس وطنه في منفاه. تلك هي المعادلة الّتي بها بنى المزغنّي سيرة مزدوجة واحدة لحنظلة تحويها ثانية هي سيرة ناجي العلي. يحدث ذلك بمقصّ الشّاعر الّذي يقصّ ويركّب (كما في دفّتي الكتاب) من الرّسوم والحوادث والوقائع ما يتآلف مع صياغة تصوّره الشّعريّ. مقصّ حنون لا يستجيب إلاّ للضّرورة الشّعريّة والسّرديّة الرّؤيويّة.

ولا أريد هنا أن ألخّص «الرّؤاية» كما ورد في مجموعة «حنظلة العلي» على أساس أنّها مفردة مركّبة بين الرّواية والرؤية، بمعنى البصر النّافذ إلى العمق، بل أريد الإشارة إلى كيفيّة كتابة هذه الملحمة الرّوائيّة الشّعريّة الرؤيويّة الّتي تستمدّ بعدها التّراجيدي من العبث، عبث في ثلاث واجهات، أوّلها عبث المقصّ في الإعلام

والصّحافة وهو ما عانى منه العليّ طويلا وعبث الاستعمار الصّهيوني الّذي شكّل عقدّة حياة الرّسام وفاجعته وأضحى عبثا جماعيا طال الفلسطينيين والعرب وعبث حمدلة المتعدّد إلى حمادلة من المتلائمين مع الأوضاع المصلحيّة في الدّاخل الفلسطيني وفي الخارج. اختار المزغنّي أن يرتّب الرسوم الكاريكاتوريّة في ترتيب هدفه صياغة الرّؤاية هذه من تاريخ ناجي العلي المحمول على ذبابة ريشته ومن مواقفه المترجمة على لسان حنظلة الأخرس الّذي لا يأبه بالمتفرّج، بل يعقد يديه إلى قفاه لمواجه المتفرّجين في أوّل مستويات الرّسوم إمضاء للفنّان ناجي العلي. ولا يخضع هذا التّرتيب للرّسوم إلى تقسيم مواضيع أو تيمات أو تواريخ، بل إلى قراءة جماليّة شعريّة دراميّة روائيّة البنية، سرديّة – شعريّة وتشكيليّة تحتوي العرض والعقدة والانفراج، الّذي كان فاجعا وتراجيديّا باغتيال العلي بلندن من طرف إسرائيل.

أيّ فجر ذاك الّذي ارتجاه ناجي العلي وحمّل حنظلة مسؤوليّة متابعته، حنظلة الّذي قال عنه مبتكره (والده) ربّما يبقى بعدي وإلى الأبد، هو الّذي عاين هذا الفجر الّذي تحوّل إلى غدر في زمن العهر وإلى نهاية مأساوية بمثابة الانفراج؟ ههنا يتدخّل الشّاعر على مدوّنة الرّسام، ويصوغ الانفراج المأساوي، فيطلب له الرّاحة في القبر كما يشير إلى ذلك في عنوان حواره المعنون بـ» طمئنوها... ثرى قبره بارد».[9] هذا السّلام الّذي أطلقه المزغنّي في الصفحة 102 من حنظبة العليّ في خطاب من القبر جاء موجّها إلى أمّ الشّهيد. هكذا صار الفجر المنتظر في ريشة الرّسّام ضوء في حبر قصيدة المزغنّي المشكّلة والمتشكّلة من قراءة المنجز التّشكيلي للرّسام الكاريكاتوري ناجي العلي.

---

٩ - حوار مع المزغنّي أجراه جهاد فاضل لجريدة القبس « طمئنوها... ثرى قبره بارد» العدد 6384 الكويت 15 فيفري 1990.

بالأسود يفيض إلى الأعلى ويستولي على الفضاءات الأكبر من الرّسوم يعيّن سواد ليل القضيّة ويعلن حداد الشّعوب العربيّة صاغ ناجي العلي معظم فضاءات كاريكاتوراته السّاخرة سخريّة سوداء سواد الثلثين العلويين من معظم الرّسوم. من ذات السّواد قام المزغنّي بترتيب الرّسوم في النّص الشّعري وجعلها تستجيب للقول في الوقت الّذي يستجيب لها القول، فتتشاكل الكلمات مع الصّور وتعبر الكلمات سهما تلو الآخر مخترقة فضاء القصيدة نحو فضاء الرّسوم لتستقرّ في المتجاوز من الدّلالات، من الدّلالة الواحدة المعنيّة بالرسّم الكاريكاتوري المرتهن بلحظته تزمينا والمرتفع إلى المطلق من الأزمنة في القضيّة، إلى عديد الدّلالات الّتي تينع من التّكثيف الشّعري الّذي يبنيه المزغنّي في صيغ التّداعي المسترسل تحت رقابة سلطة الشّعري والسّردي من اختيارات المنصف المعروفة بدقّتها وحرفيّته فيها أو ما أسماه بُلند الحيدري حذق الصّانع.

لم يكن تعامل المزغنّي مع رسوم الكاريكاتير لناجي العلي تعاملا حسّيا مباشرا، بل كان تفاعلا يتضمّن من إشارات الاستبطان والفهم والتّمعّن ما يسمح للّفظة والكلمة بأن تتحوّل إلى معادل لفظيّ للدّلالة الصّوريّة القرافيكيّة. معادل متعدّد يستدعي المتجانس والمتقابل من الألفاظ ومن الموازنات الشّعريّة الّتي تنبني على الحضور المكثّف للغرض ونقيضه، بمثل ما تعكسه الرّسوم من جمع متناقض العلامات المولّدة للاحتدام في الموقف وفي الدّهشة المتدرّجة إلى ضحكة مؤلمة عنوانا لسخريّة تملؤها المرارة. والمرارة هي الحنظل الّذي منه اسم حنظلة ذو المفعول القويّ إعلاميّا بما أنّه أحرج الكيان الصّهيوني والقوة الأمريكيّة والحمادلة ممّا حدا بالسلطات الكويتيّة طلب عدم إدراج اسم أمريكا في رسومه فالتجأ إلى نعتها بـ»جارة كندا».

تتجاوز اللّغة الشّعريّة عند المزغنّي حدود اللّفظ إلى بناء المعادلة ليفيض معجم الشّاعر على العلامات الصّوريّة والأيقونيّة وبهذا يحقّق المزغنّي لقصيدته الملحمة تعدّدا في الرؤى تضاهي رؤى الرّسّام وتبتعد عنها في نفس الوقت. معجم فلسطيني المواقع والجغرافيا والأسماء والمسمّيات يحتوي كلّ ما يمكن أن تحيل عليه الرّسوم ويضمن صور القضيّة الفلسطينيّة. صور من الحرب والدّمار ومن المخيّمات يعجّ بمفردات تنشد الحريّة وتبرهن على الصّمود في وجه الطّغاة ورفض الاستعمار والاستيطان وإعلان النّصر رغم الوضع البائس الّذي تعيشه فلسطين. معجم من مفردات التّشرّد واليتم والغبن والضّياع والمحاصرة والخيبة والريبة، معجم يحدّث به ناجي العليّ حنظلته الفلسطيني كأنّما هو الشّعب الفلسطيني المتوالد والواهب للشّهداء يوما بعد يوم. ههنا يحقّق المزغنّي أصعب معادلة والمتمثّلة في توليد الرّسم وتفريعه إلى رسوم وباللّغة فقط. مؤطّرة ومكتملة ومنشورة، صور تقول وعي ناجي العلي وتستدعي الحبر من مداد الدّواة والرّيشة لتكون صورا لدى العلي ونصّا لدى المزغنّي. وقد صاغه الشّاعر في إيقاع شعريّ يتصاعد حينا ويخفت أحيانا، يرتمي المزغنّي في المشاهد ليؤلّف منها سيرة فريدة لم يحكها صاحبها ناجي العلي، بل تصوّرها المزغنّي من الرّسوم والأحداث وهيكلها ضمن سيرة حنظلة الشّعب – الولد – المتوالد – والوريث الباقي. بهذه الصّيغة السّرديّة الشّعريّة، حيث المعجم يدلّ على المواقع والأحداث يضاف إليه زخم الإطّلاع الّذي لدى المزغنّي، وبروح الالتزام الّذي غدا مشتركا بينه وبين ناجي العلي وحنظلة، يعيد المزغنّي الحكاية كقصص الأطفال المشوّقة وكرسوم العلي المخاتلة بانزياحات شعريّة وعدول في صور ذهنيّة تستدعي القارئ للإقامة بين التّصوير القرافيكي بعلاماته وبين التّصوير الشّعري بإيهامه. ويكشف

المزغنّي سرّ الحوار بين ناجي وحنظلة قالبا الوضع تماما ليصبح حنظلة مجابها لنا والعلي ينظر إلى البعيد ونحن نرقبه يغيب لا كميّت سوف يدفن، بل كشهيد يرتفع في المصاف. توليد تراجيدي على غير معتاد من رسوم لا يجمع شتاتها غير الفكر والتّفكير بمنجز ناجي العلي بوصفه وحدة عضويّة تحمل روح صاحبها الفنّية كما تجمل أمّ القضايا وقضايا أخرى مصيريّة وإنسانيّة تظلّ قائمة إلى اليوم. وإن كان :» الشّعر والفن التشكيلي كلاهما فنون تعيد إنتاج الواقع، وهدفهما المشترك هو إيقاظ صور أكثر الحيويّة وفي الآن نفسه، حساسية ممكنة»[10] بحسب ما يقول قاسم حدّاد، فإنّ الشّاعر وأقصد المزغنّي هنا تحوّل إلى مخرج ومؤلّف لمسرح آخر يعج صورا مستمدّة من مدوّنة العلي، غير أنّها تفيض بالأطر الزّمانيّة (وردت مطلقا صحراء الورق فقيّدها المزغنّي بالتفاصيل) والأطر المكانيّة (وردت سوادا وبياضا، حبر وفضاء فترسّمها المزغنّي مواقع بين فلسطين والشّتات وأوربا- لندن) كما تفيض بالصّور الشّعريّة المربكة الباعثة على السّؤال.

معرض باكر بن فرج : جمل في نجمة

في أواخر شهر جانفي 1992 وبداية شهر فيفري من نفس السّنة قدّم باكر بن فرج الحفّار التّونسي أصيل الحمامات معرضه في تقنية الحفر برواق شيم بالمنزه السّادس، وقد قدّم الشّاعر المنصف المزغنّي لهذا المعرض بنصّ عنونه جمل في نجمة نشر بجريدة الصّحافة التّونسيّة إبّان افتتاح المعرض. ويحتوي هذا النّص على تسعة مقاطع شعريّة افتتح بـ :)كلام على ومن وحي محفورات باكر بن فرج» وليس هناك أيّ إشارة إلى طبيعة النصّ غير تقسيمه المقطعي الدّال على أنّه ذي طبيعة شعريّة أو من فصيلة التّداعيّات الشّعريّة.

١٠ - قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، دار قرطاس للنشر، الكويت، 1663 ، ص. 22.

الجمل والدّبابة والصّحراء والسّمكة والحفر والزنك والنّحاس ومساحة والطّباعة والسّواد والدّخان كلّها معطيات حاضرة في المحفورات وفي العلامات الأيقونيّة والقرافيكيّة لهذه الأعمال الّتي أنجزها باكر بن فرج بعد ح رب الخليج الأولى سنة 1991، وهي حمّالة المقاصد الّتي أراد لها أن تكون محور معرضه. يقدّم المزغنّي هذا المعرض بعد أن زار الفنّان الحفّار في ورشته وبعد أن عايش التّجربة في بعض من جوانب إنشائها، ورأى المزغنّي وعاين عمليّة الحفر وما معنى أن يكون الفنّان حفّارا بالمفهومين المادّي والفكري الذّهني، لذلك كان استهلال نصّه هذا بمقطع هو في الأصل قصيدة قصيرة من قصائده والّتي تحمل عنوان «مجال»/

مجال

جملٌ
حاول
حاول
حاول
حاول أن يدخل
من ثقب إبرة.
.....
فانسحب الخيط
من الفكرة.

يشكّل هذا الاستهلال في حدّ ذاته عنوانا للنصّ وللمعرض، إذ بالفعل عبّر المعرض، بل نقل وترجم حيرة الفنّان العربي (وكلّ العرب) إزاء هذه الحرب المدمّرة الّتي اجتاحت العراق. وبمثل ما صاغ باكر بن فرج عالم محفوراته من اعتمال الذّاكرة جيئة وذهابا بين البعيد والقريب من الأحداث والعلامات في بناءات إيقاعيّة مختلفة التّوجيه بين عمودي وأفقي ومائل وأحيانا متحرّكة حسب

خطّ ملتو، جنّد المنصف المزغنّي الذّاكرة في ميكانيزم شعري يعتمد على التّكرار والتّرحال. إنّ الصّيغة الّتي بعث فيها المزغنّي ذاتَ الحفّار وفكره وساعده وجسده وأعصابه وجها لوجه مع المعادن الرّئيسيّة في ممارسة الحفر بالمنقاش والحوامض هي الّتي جعلت النّصّ متحرّكا يستبطن من خلاله حالات الفنان الذّهنيّة والإبداعيّة بشكل لا يصف الورشة ولا العمليّات التقنيّة ولا يعيّن الحقل الّذي ينشط فيه الحفّار سواء من حيث المرجعيّات الأيقونيّة ولا المرجعيّات الذّهنيّة والحالة الحسّية والنفسيّة الّتي يعيشها، بل شكل إشارتي فيه من الفطنة والوعي بعمق العمليّات الّتي ترافق ميلاد الأثر الفنّي، وهو هنا يقارب الصّيغة الإنشائيّة في الكتابة حول الإبداع التّشكيلي بمتابعة التّمشّي التّشكيلي وبخلق النّسق النصّي المؤوّل للإبداع دون الوقوع في الوصف أو الإسهاب فيه.

يتوزّع النّص في المقاطع الثّمانيّة المواليّة للمقطع الطّالع على الحفر فعل مقاوم ثمّ حتميّة الحرب وانقلاب الوظائف يتلوهما انعدام الخلاص والوقوع في شراك الدّبابة الّتي تتحول هي الأخرى في المقطع الموالي إلى هاجس في أعصاب الحفّار ثمّ يتناول في المقطع الموالي تغيّر الوظائف والأشكال وتوالد الأشكال بين الجمل والدّبابة في الحيّز الجغرافي-المساحي بين المحفورة والصّحراء وصولا إلى المقطع السّادس ليتناول السّمكة في وضع الحسكة، فالسّابع ليقدّم المعرض على شكل حفل شرعيّ على زنك ونحاس ليحرّك الحفّارَ بوصفه العنصر الرئيس في الصّدام والحوار عند لحظة إدراك العالم والأشياء ومنها الواقع الّذي جعل منه في المقطع التّاسع حفّارا محفور الأعصاب. لا أخفي أنّني كمن يوصّف هذا النّصّ، لكن بي هدف هو إعادة تشكيل الحكاية لّتي صنعها المنصف المزغنّي في هذا النّص على شاكلة قصيدته الجندي المجهول أو قصيدته كلام البطّة أو بقيّة نصوصه الشّعريّة الطّويلة. وهنا تتجلّى الصّنعة في الكتابة من منطلق خلق القصّة –

المعنى ومنه ابتكار البعد الملحمي الّذي يؤثث روح النّص وشعريّته ضمن معادلات بين الأغراض والأشياء وبين الألفاظ المتجانسة لغة والمتخالفة معنى والمتحالفة صياغة عند المزغنّي.

بهذا يتّضح لنا كيف يستبطن المزغنّي تجربة باكر بن فرج في هذا المعرض وكيف يتفهّم تقنية الحفر الفنّي باستعمالات مصطلحيّة على غاية من الدّقة، ودون ادّعاء ولا رومنسيّة مفرط فيها، فينسج الحكاية المشحونة صورا شعريّة ذات تخييل (المقصود ليس الخيال) تولّده كيمياء اللّغة المحقّقة للانزياح والعدول. لذّة في كتابة النّص بصريّا رائيا لا لفظيّا رنّانا. وبهذا أيضا يتحقّق البعد الإنشائي لنصّ المزغنيّ، الّذي يتولّد من المعايشة والملاحظة والتّدوين، فالكتابة والـتأليف توليفا. يمتلئ النصّ بالاستعارات والمجازات ليتجاوز الرّؤية الماديّة فيشترك مع الحفّار في بناء صور مجازيّة وانزياحات عن الصّور الواقعيّة، ومنه تتأسّس الصّفة التّأويليّة للفعل المشترك. ههنا يتحوّل المنصف الشّاعر حفّار في صفيح اللغة ينحت تقشير المعنى بأزميل الشّعر والسّرد وأسلوب التّداعي بعيدا عن التّكلّف وفي جدّية تعلنه الهزأة أو السّخريّة، الّتي تطلب تعيير الوقف وإيقاف القارئ أو المتلقّي عند باب المعنى، ذلك أنّ أسلوب السخرية يتضمّن قوّة هائلة في التأثر النفسي والاجتماعي، لأنّ السخرية تبلغ من قوّة التأثير ما يجعلها تنتصر على العادات والتقاليد إنّها وبتعبير عبد السلام بن عبد العال مميّزا بين الهجاء والسّخرية :» فن الإحراج، فن نصب الشرك وإيقاع الضحيّة. إنّ التحايل بل الاحتيال. فنّ اللعب بالألفاظ وتلوينها. فن الإرباك، فن توليد الأحروجات. أمّا السخرية فهي فن إنتاج المفارقات. الأحروجة تعثّر منطقي، أما المفارقة فهي تيه أنطولوجي».[11] والسّخرية أقلّ حدّة من التّهكم والهجاء لأنّها

١١ - عبد السلام بن عبد العالي، الكتابة بيدين، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ٢٠٠٩ ص .47

تتعامل مع الموضوع بحكمة أكثر، وتتوخّى تقديم النصح بأدنى إحراج ممكن.

نسيج علي ناصف الطّرابلسي: ملحمة الصّوف يسكن المنسوج منسلّا من الخروف

زورق من كحل عابر للصّوف: تداعيّات المنصف المزغنّي على جداريّات علي ناصف الطّرابلسي.[12] هذا النصّ الّذي ينقسم إلى 15 مقطع يتكوّن كلّ من أوّلها وآخرها من سطرين فقط. وينطلق المعنى من الأسود في المقطع الأوّل لينتهي بصياغة علاقة مفتوحة بين الفنّان والأرض. الأسود الّذي كان مدار تجربة الكاريكاتيريست ناجي العلي هو الّذي ينطلق منه المنصف لمعالجة منسوجات علي ناصف الطّرابلسي والّتي وفي الواقع سيطر عليها في الاختيارات الأولى للفنّان. الأسود هو القيمة القصوى في القيم الضّوئيّة وهو ممتصّ الأضواء ومبتلعها وعلى الأسود أو أي عنصر ملون يحاط بالأسود يصبح شديد الإضاءة وواضح، لذلك انتبه المزغنّي لهذا البعد البصري للأسود ولسلطانه في المنسوجات. ومن هذا المعطى لعب المنصف المزغنّي على سواد الصّوف وسواد العين وعلى الضّوء المتسرّب إليها، وانبرى يوصّف موقع الفنّان في تحريك اللّعبة التّشكيليّة ورهاناته على تغيير مجرى الصّوف مرتفعا إلى الجدار محنة وملحمة تشترك فيها يدا الفنّان ووجدانه وسلطة الصّوف والمواد المتضايفة.

يؤلّف المزغنّي حوارا بين المواد المكوّنة للمنسوجات وبين الأشكال السّاكنة في لحم المواد لتصير إلى كيمياء لفظيّة تتواشج وتتبادل الوجد والوجدان من أجل قيام المنسوجة فكرة وتكوينا. إنّه نوع من استدراج الألفاظ إلى بؤرة التأويل المنشئ للمعنى تماما بمثل

١٢ المنصف المزغنّي: زورق من كحل عابر للصّوف: تداعيّات المنصف المزغنّي على جداريّات علي ناصف الطّرابلسي، الحياة الثقافية – السنة ٢٢ – العدد ٨٣- مارس ١٩٩٧.

ما استدرج الفنّان علي ناصف المواد لتطاوعه في صياغة المنسوجة. يتأسّس بهذا التّناظر بين إنشائيّة الفنّان التّشكيلي ضمن تمشّيه الفنّي وإنشائيّة الكتابة الشّعريّة لدى المنصف المزغنّي. التّراسل بين مجالين فنّيين في مستوى منهج الإنشاء نفسه. الفنّان يفكّر بالمواد والمزغنّي يتقصّى سياقات الألفاظ والمصطلحات وتسميات المواد وما يمكن أن تحيل عليه هذه المواد من معاني ومن انزياحات وعدول ممكن. لم يكن هذا التّناظر وليد الالتقاء بالأعمال الفنّية، بل هو نتاج التّفاعل مع حالة الفنّان أو بالأحرى التّقاطع بين حديث يدي الفنّان للسان الشّاعر. يولّد الشّاعر من المواد الحكاية الحبّية بمقابلات طريفة بين تصليب حضور الصّوف في المنسوجة –الجداريّة في فعل الفنّان وبين الصّوف والجدار في حكاية الحياكة وتبادل الأدوار : هل يصلب الصّوف فوق الجدار أم يُصلّب الصّوفُ الجدار ويُحصّنه من الانهيار ؟ أسئلة البساطة الّتي يدفع بها المزغنّي نصّه إلى خارج الوصف ليزفّ للقارئ بشرى الدّهشة أمام هذه المنسوجات الجداريّة. بلغة موحية تُربك إحالاتها الانتظارات يباغت المزغنّي المتلقّي بمكر في التّوجيه نحو خارج العين ليقيم في العقل. هل في هذه الكتابة عقل ؟ فعلا هو العقل الّذي ينادي المدوّنات من الذّاكرة الجماعيّة والفرديّة فتمثل تمثّل المرئي بالذّهني في لغة النّص وتستبدل العلامات البصريّة إلى علامات لغويّة مشحونة بانقلاب الوظائف والأوضاع:

صوف حديدي، حريري، حار، حاد، مبرق، محرق،

مطواع، متنطّع لا ينطح الجدران إلا بعد أن يشبع من مهجة الفنّان.

استطاع الفنّان علي ناصف الطّرابلسي أن يبثّ في منسوجاته لسنة 1994 وسنة 1996 روحا شرقيّة تستمدّ جذوتها من الأبعاد الرّمزيّة والإيحائيّة للعناصر الّتي يكوّن بها ويصوغ بحضورها قطعا فنّية لا تشبه الواحدة الأخرى بقدر ما تتراسل فيما بينها. الضفيرة، التّراكم، التّداخل بين الخطّ والمساحة والفراغ، وانبلاج الشّكل العام من

الشّكل المخصوص وترابط الأشكال، كلّها عناصر بسيطة يؤلّف بينها في منسوجة واحدة وينتقل بها من منسوجة إلى أخرى، كأن يتحرّك المربّع حركات بسيطة أو أن تسترسل المستطيلات تخترقها أعواد مختلفة المواد أو تنتصب متدّليّة عبر خيط وسلسلة في فضاء مفتوح، فضاء تشكيلي يتشكّل من الدّاخل إلى الخارج أو في الاتجاه المعكوس (من الخارج إلى الدّاخل). هو فضاء المنسوجة: لا شرقيّة ولا غربيّة، يوحّده الصّوف وتصلّبُ عوده المواد المختلفة: زجاج، ريزين، خزف، خشب وسعف وحديد ونحاس، عناصر تندسّ في الصّوف فتتدفّأ به وتمنح للّيونة تشكّلا، هي أيضا عناصر تطفو على صفحته في تباين بريقها مع لطافته. وهكذا تتبادل المواد الوظائف فتنتج الرّؤية وتينع الرّؤيا وتثمر الفكرة في تدلّ عناقيد الألوان والأشكال الملتحمة بالخامات».[13]

هذا ما استكنهه الشّاعر المزغنّي من تجربة علي ناصف، الّتي فيها من الشّعريّة ما يكفي كي تكون نموذج التّجربة القادرة على استنطاق شاعر. في هذا المضمار من التّعامل مع التّشكيل، ليس لدى المزغنّي سقف، أي لا تسقيف للّغة في ما تفاعل به الشّاعر مع تجربة ناصف الطرابلسي. أعود لأقول بأنّ الصّور الشّعريّة الّتي أنشأها المزغنّي في محاورة أعمال علي ناصف الجداريّة، ليس صورة وصفيّة لمعرض أو لقطع، بل هي صور شعريّة يزجّ فيها بالفنّان والأدوات والعمليّة الفنّية نفسها في ركاب التّمثّل الشّعري اللّغوي الّذي له غاياته في تأليف القصّة ومدّحبال التّشويق. وأعني هنا بأنّ لكلّ صورة ضرورتها في النّص ولكل مقطع اكتماله داخل النصّ وكل المقاطع الخمسة عشر واردة لتنشئ وتولّد المعنى لا من المقابل في المرئي، بل من الماكث خلف المرئي أو الماكن المكين ممّا لا يُرى بالعين المجرّدة.

فعلا ليست لغة المزغنّي الشّعريّة في هذه النّصوص لغة عاديّة، لأنّها صيغت بأساليب وطرق لا معتادة سواء في الرّبط بين الألفاظ أو

١٣ - فاتح بن عامر حديث الشّعر في مقام الخامات، الحياة الثقافية التونسيّة، العدد207 السنة.

باسترسالها وإيقاعها بما في ذلك السّجع والتّرداد أو تغيير الوظائف. إنّها كتابة النتوءات الّتي تتطلّب الإمعان في القراءة أي كتابة التأمّل قبل اللّغة. وهذا ما يسبغ عليها صفة الإنشائيّة ويعطي لخطاب المزغني فرادة جليّة ، إذ هو يكتب بعقل تشكيلي، فيه المقصّ واللّصق والكولاج والمونتاج وفيه أهم خاصيّة هي النّحت بالحذف أي بالمنقاش والإزميل والمطرقة. وهذا حسب رأيي ما تمرّن عليه المزغنّي في كتابته الشّعريّة الّتي تلتزم الحذف(الزبيرة) أكثر من الإضافة وتلتزم الرّبط بالمنطق وبغير المنطق مع التأكيد على المتانة وهو فعل تشكيلي هندسي أيضا.

يقول مثلا:

لم يكن النّهر غاضبا أو شاربا
كان يسرق الوردة من حافتيه ويبقيها ويلقيها على ظهره راقصا
الحديد يتماسك والقمر يتهالك .... ويقطّر
الضّوء على الرّيحان الرّاقص في الوديان

من أين تتسرّب هذه الصّورة إلى فضاءات المنسوجة الحائطيّة الّتي يبدعها علي ناصف الطّرابلسي فتكون جزء من أجزا هذا النّص؟ حتما من عبقريّة الرّبط بين المرئي الّذي يقول شعريّته وشاعريّة بنائه إلى عين المزغنّي ومن عين المزغنّي الصّائتة لما تنبض به المنسوجة من إيحاءات. إنّها من فعل النّفس الأمّارة بالتّكرار والاستعارة واللّفظ هنا للشّاعر.

منسوجات علي ناصف الطّرابلسي كائنات حيّة تنبض بالمواد الّتي فيها، بالأسود من الصّوف الخشن- النّاعم ومن القباب والضفائر والفضّة والحبال والزّجاج والقماش... ريبرتوار من الأشياء الّتي تنوس في مدرارت الحياة اليوميّة من حيواتنا بالبيت وبين محلاّت الصّناعة ولكن وبمثل ما أناخ وجودها المدّي علي ناصف في المنسوجة فربطها ونسج علاقاتها ورصّ بنيانها، يأتي خلق لمزغنّي

في تسريحها إلى المدى والأفق الشّعري كي يختلق لها مجالات التأويل الإبداعي. وكان بمثابة الصّنوّ للفنّان التّشكيلي المبدع للشّكل.

تأتي هنا مقوّمات حداثة شعر المزغنّي ومعاصرتها وأسس اختلاف تجربته عن تجارب غيره وتنسلّ رويدا رويدا من عباءة الفنون التّشكيليّة مثل الحداثة الأوروبيّة الّتي انطبعت بفنون حداثة القرن التّاسع عشر والحداثة البعديّة المطبوعة بالعمارة فيما تلاه. وأقول بأنّ ملاحظة بلند الحيدري كانت بالفعل عميقة ومتبصّرة، لأنّ البعد الحداثي وبعد المعاصرة تأتّيا فعلا من هذا التّمكنّ من أدوات العرض من أداء ومسرحة وتقطيع لفظي وحرفي وتصويت واصمات وتركيب وإدماج وإدغام كانت وسائل تشكيل للحضور الشّعري للمزغنّي في علاقة مباشرة بالشّكل والموسيقى والصّورة والرّكح. من هنا يمكنني أن أقول بأنّ المزغنّي تشكيليّ في شعره، فهو حفّار ونحّات ونسّاج ومصوّر وخطّاط، يعرف كيف يوجّه حذقه في التّعاطي مع المادّة وبخاصّة اللّفظيّة بكلّ قسوة- وحنوّ ويهب جسده لنصّه بتلقائيّة حذرة. وله في كلّ ذلك خصوصيّتي الكرم والتّقشّف مجتمعين.

يبرهن الخطّ الّذي كتب به المزغنّي مجموعة «عيّاش» وكذلك اختياراته للخطوط والصّور وتصميم أغلفة كتبه، بأنّ للمزغنّي معرفة بالحطّ العربي، ما جعله يلتذّ البعد التّشكيلي للخطوط العربيّة في منسوجات علي ناصف الطرابلسي وما حدا به إلى الاختيار الأمثل لنوعيّة الخطوط وتنفيذها وللرّسوم وتركيبها في مؤلّفاته. ويعدّ هذا البعد من الاهتمام بإخراج النّص الشّعري بحرفيّة قرافيكيّة خصلة محمودة لدى الشّاعر الّذي يعوّل على نفسه قبل أيّ كان في تدبّ أموره.

المنصف المزغني ذات خريف

بقلم / احمد حاذق العرف

1

مساء خريف من مساءات 1976 كان أول لقاء لي مع المنصف المزغني ومنذ ذلك اللقاء لم تنكسر مودتنا ولا تزعزت صداقتنا والكريم كما يقول ابن المقفع يمنح الرجل مودته عن لقية واحدة أو معرفة يوم ...

قادنا ذلك اللقاء إلى بيت صديق مع ثلة من المفتونين بالشعر وإلا إلى الشعراء .

في تلك الليلة التي امتدت إلى حدود انبلاج الفجر قرأ (أو بالأحرى انشد) المزغني مطولته « يونس في بطن الحوت » بدون انقطاع ومع ذلك ظل الجميع واجما لا ملل بدا ولا ضجر تسلل إلى النفوس وكأنما هو يطلب المزيد .

كانت ليلة مدهشة بحق أعادت للأذن وظيفتها الأولى وللإصغاء طقوسه عبر نفس ملحمي قائم على متن حكائي وشخصيات تؤثث فضاءه الزمكاني وأحداث تتواتر وتتعاقب بهذا النص دشن المزغني ما يمكن وسمه بالقصيدة السردية.

1978 على اثر أحداث الخميس الأسود حين أعلن الاتحاد العام التونسي للشغل وما تلاه من سجون ومحاكمات ومضايقات _ اكفهرت سماء البلاد وتلبدت غيومها ودخلت في نفق مظلم « يكاد الحديث فيه عن الأشجار جريمة » على حد تعبير برتولد بريشت وما أشاعه في الجسم الجماعي من ضجر وكآبة وخمول ومن انكماش وتبدد ثقة بالذات وبالآخرين إلا الذي اختار أن يكون فدائيا مجازفا بحياته.

غير أن هذه الأحداث هي التي ألهمت المزغني مطولته « عياش الكسيبي واعتذاره عن الانبعاث في حرب قادمة».

1981 أيقنت السلطة السياسية انه لا مفر من ضرورة إجراء تعديلات على معادلة الانفتاح الاقتصادي والاستبداد السياسي وما ترتب عنها من مفارقات وهزات وما خلفته في الجسم الاجتماعي من رضوض وندوب وقبولها بمبدأ التنافس والتعدد والاختلاف فخرجت أحزاب سياسية استعادت كبرى المنظمات الجماهيرية (اتحاد الشغل) عافيتها وأطلق سراح ماتبقى من الفصائل اليسارية التي عمرت بها السجون طيلة السبعينات وتسربت مفردات حقوق الإنسان وحرية الرأي والتعبير حتى إلى اللغة الرسمية .

وتبعا لذلك انفتح حقل فسيح من الاستراتيجيات والمناورات والامكانات حملت إلى السطح ما ظل يعتمل في الخفاء من صراعات وتطلعات فانفجر ما كان مكبوتا وانطلق ما كان محاصرا وتفق ما كان مقموعا في اندفاع أشبه بالثأر من تلك السنين العجاف .

انطلاقا مما تقدم استعاد القطاع الثقافي حيويته بما توفر أمامه من اطر تحرك ونشاط وتنشيط ومجالا تقول ونشاط وخلق وإنتاج ووسائط حوار وجدال او سجال خففت من وطأة الاكراهات والضغوطات التي يمليها الارتهان إلى المؤسسات الرسمية وحدها ومكنت من تعدد الاختيارات ويسرت البحث عن الفضاءات الأكثر ملاءمة لممارسة فن الحرية وجمالية الوجود واستقلالية الفعل والإرادة وحثت على أن يأخذ الخيال نصيبه من النفاد والنفوذ .

في هذا المناخ تحولت « حانة الزنوج « إلى قبلة المنخرطين في غليان تلك المرحلة من سياسيين ونقابيين ومثقفين وفنانين وهامشيين وملاذ المتطلعين إلى طرح إمكانات أخرى للحياة

والمجتمع بل أضحت أشبه بالمنطقة المحررة التي عبرها يجس النبض الجماعي العام واختلاجاته وتقلبات طقسه .

لا غرابة إذن أن يحفل القاموس الثقافي بمفردات التأسيس ، الإضافة ، الخصوصية ، التميز والتمايز ، الفرادة والتفرد وغيرها مما ينم عن هاجس قول مختلف ، وإنشاء مغاير . آنذاك كان المزغني في أوج حضوره بل يكاد يكون نجم المشهد الشعري بلا منازع ، وأكثر الشعراء التونسيين إثارة للاهتمام أو الفضول .

لم تمتلك هذه التجربة شرعية حضورها عبر قنوات النشر المعهودة (الصحف والمجلات ودور النشر) أو تنحت كيانها تحت وطأة الطباعة والمطابع واكراهاتها بل انثقت ولمت وتوسعت عبر علاقات مباشرة وحميمية مع الذين تتوجه إليهم وتروم مخاطبتهم متنقلة من أسر الحلقات الضيقة من الأنصار والمعجبين إلى التجوال بين المدن والقرى أو بين الكليات والمعاهد العليا والنقابات العمالية وملاقاة الناس حيثما كانوا تماما كالجوالين القدامى وإذا بالشعر يتردد صداه وتطبق شهرته الآفاق دون أن تراه عين أو يضمه كتاب .

31 جويلية 1981

ينعقد بالمركز الدولي بالحمامات الملتقى الأول للشعر الجديد في تونس يحضره جمع من الشعراء والنقاد متعددي التوجهات الفكرية والإيديولوجية، ومختلفي الرؤى والأشكال التعبيرية لتدارس القضايا والمسائل التي يطرحها الراهن الشعري

شكل هذا الملتقى منعطفا هاما ومهما في مسيرة الشعر التونسي الحديث ظل صداه يتردد في الصحف السيارة والمنابر الثقافية المتوفرة آنذاك .

ولعل أهم ما أفرزه الملتقى بعد صراع مرير وشاق مع الطاهر الهمامي انتهى به إلى تكوين تكتل صغير أطلق عليه مجموعة

« المنحى الواقعي « (الطاهر الهمامي ' محمد معالي ' سميرة الكسراوي) في ضدية تامة مع المجموعة التي عرفت بمسميات عديدة

المدرسة القيروانية

التيار الصوفي

الاتجاه الكوني (بشير القهواجي) حسن المؤذن ' منصف غشام ' حسونة المصباحي' رشيد خشانة).

بين هذين القطبين أعلن تكتل ثالث عن نفسه تحت يافطة «الريح الابداعية» انخرطت مجموعة تقاربت طروحاتها الإيديولوجية ومشاغلها الجمالية (المنصف المزغني ' آدم فتحي ' محمد العوني ' سوف عبيد ' محمد بن صالح ' أحمد حاذق العرف)

15أكتوبر 1981

يصدر» الشعب الثقافي « وهو ملحق شهري في 16 صفحة بمؤازرة من الأمين العام للاتحاد العام التونسي للشغل آنذاك الأستاذ الطيب البكوش ومساندة مستمرة منه.

وقد تكون هذا المشروع إضافة إلى المشرف عليه صاحب هذه السطور من «نواة صلبة « أغلب عناصرها من المنضوين تحت مسمى الريح الإبداعية (المنصف المزغني ' آدم فتحي ' محمد العوني ' محمد بن صالح) وعهدت إليها مهمة الاقتراح والتخطيط والاستشراف .

هو ملحق أردناه تكريسا لثقافة حرة ' تقدمية ' ديمقراطية ' منفتحة على مستجدات عصرها دون تنكر لكل ماهو مضيء في الإرث الثقافي ولا في المنجزات الإنسانية الكونية.

أما من حيث الانجاز فلتكن صفحاته مفتوحة أمام كل منخرط في هذا التوجه تحريكا للسواكن وإذكاء لنار الجدال والسجال الذي الذي لا يذهب فيه الاختلاف بالمودة ' وهو ما أعطاه تمايزا عن بقية

الملاحق التي سارت على منواله ونعني تلك التي صدرت بعيد عن السلطة أو المقربين منها (الرأي الثقافي ' المستقبل الثقافي الخ) وكان المنصف المزغني الأبرز في المساهمة والأكثر تحريضا على الإنتاج وتجويده .

1984 بدت السلطة السياسية غير قادرة على الإيفاء بوعودها ' ولا مستعدة للتخلي عن عاداتها القديمة ولا القطع مع مفرداتها الاستبدادية وأشكال انفرادها بالخيرات المادية والرمزية على حد السواء حتى لكأنها اضطرت إليه اضطرارا فتتالت اللحظات الدالة على تنكرها لما أعلنته '(تزييف الانتخابات' أحداث الخبز ' الإجهاز على المنظمة الشغيلة والاستيلاء على هياكلها بالقوة الخ) فكانت الانتكاسة مرة أخرى .

رغم ما أشاعته هذه الانتكاسة من رداءة على كل المستويات فان شعلة المقاومة لم تخفت بل ظلت متوقدة وان اختلفت الفضاءات الحاضنة حيث أصبحت الجامعة التونسية ملاذ الفصائل اليسارية على اختلاف مللها ونحلها

هنا لا بد من الإشارة إلى أن ما يتميز به المنصف المزغني عن سائر الشعراء الآخرين شغفه بمختلف التعبيرات الفنية دون استثناء.

هذا الانخراط في حركة نوادي السينما وما طرحته من شعار مغر يدعو إلى تأسيس جبهة ثقافية تقدمية قاده إلى اكتشاف ما عليه الكثير من فصائل اليسار من الضحالة المعرفية والأمية الجمالية إلى درجة لا تطاق ' فكانت المقاومة مضاعفة / مقاومة رداءة اليسار لا تختلف شدة وحدة عن مقاومة اليمين.

من المستنقع الذي آلت إليه أوضاع البلاد نمت حركة سلفية أصولية وظلامية وتمددت حتى أضحت تشكل تهديدا للمجتمع بأسره ومكتسباته التحديثية الضئيلة ولا تستثني في هجمتها أحدا سواء كان في السلطة أو معارضا لها.

1987 في الخريف تستيقظ البلاد بأسرها على بيان (أشبه بالبيانات العسكرية) يعلن عن نهاية عهد طاويا لا مرحلة من تاريخ تونس فحسب وإنما تاريخ جيلنا أيضا .

تفرق شملنا وأصبحنا لا نلتقي إلا لماما انصرف كل منا إلى شواغله الخاصة ومشاغله الخصوصية مهتما بشؤون حديقته بعيدا عن هموم الجماعة وقد خفت صوت النضال وجفت ينابيع المقاومة

ضمن هذه الشروط واكراهاتها يتنزل خطاب المنصف المزغني الإبداعي وخطابه النضالي وتقترن ممارسة القول الشعري بممارسة الفعل اليومي المتغير والمغير

2

هو خريف بل خريفان
خريف مؤذن بالتداني
وخريف مؤذن بالتنائي

ملحمة «عياش» للمنصف المزغني: الرموز والدلالات

نزيهة الخليفي

تقديم

«**عياش**» ديوان شعر للشاعر التونسي الكبير منصف المزغني، صدر في أكتوبر سنة 1982، وهو قصيدة طويلة (63 صفحة) عبارة عن ملحمة دراميّة ولدت من رحم الواقع التونسي، تصوّر تردّي الأوضاع السياسية والاجتماعية في فترة السبعينات، خاصّة بعد الصّدام الدّموي الذي قام بين الحكومة واتّحاد الشغل في ما يعرف في تونس بـ: أحداث 26 جانفي 1978 وأودى بحياة الكثيرين خاصّة من الفئة المستضعفة.

وما يميّز هذه القصيدة الملحمية هو شخصية **عياش** لما تركته من أثر كبير في نفسيّة الشاعر، ووقع عميق في تلك الفترة التاريخية الدامية التي مثلت فارقا مهما في حياة الشعب التونسي. لذلك تحولت شخصية عياش رمزا يجتاز الحدود الزمانية والمكانية، يتحدّى المحليّة ليعانق الرّمز. ليتحوّل إلى أسطورة يخلّدها التاريخ، تحكي ملحمة التونسيين والفلسطينيين وبيروت لتعود إلى قصة عنتر وعبلة والمتنبي والشيخ إمام وكعب الأحبار وجمال عبد الناصر وحرب أكتوبر (حرب العبور)...

وهي ملحمة مليئة بالرموز الدالة، فعلى اختلافها وتنوّعها، تخيّرنا منها الرموز الأكثر حضورا في القصيدة ولها فعلا تأثيريا قويا في تشكيل أحداثها.

I- الرمز في ملحمة عيّاش

لم يكن الرمز في ملحمة **عيّاش** أسلوبا فنيا فحسب، بل كان أيضا موقفا جماليا وفلسفيا من العالم ومن الأشياء، ذلك أنّ الشاعر قام بانتقاء رموزه الخاصة بتجربته الشعرية، فطوّعها حسب السياق الذي بعثت فيه خدمة لشاعرية القصيدة من جهة، وإثراء لدلالاتها من جهة أخرى. ومن ثمة اكتسب الرّمز موقفا خاصّا تجاوز المحلّية منفتحا على المطلق. فالرّمز يثري النصّ ويعمّق دلالاته، ويساهم في تشكيل شعريته، حيث تتجانس الدّلالات وتلتقي المتناقضات في النصّ بصورة جديدة وبدلالة أخرى مختلفة.

وبالعودة إلى ملحمة **عيّاش** نلاحظ أنّها زاخرة بالرموز الدالة، تخيّرنا منها نماذج من الرموز الطبيعية والأدبية- التراثية والدينية.

-1الرموز الطبيعية

إنّ الرمز الخاصّ بالشّاعر هو التجربة والرّؤيا، وحين يمتزج هذا الرّمز مع الرّموز الطبيعيّة ويتحاور معها، فإنّها تنصهر جميعا فيما بينها لتتحوّل إلى رموز خاصّة، تنفتح على المطلق والسّرمدي والأزلي.

لأنّ الطّبيعة تترجم ما عجز الإنسان عن تبليغه، وتشاركه مكامن نفسه، لذلك نجد الرّموز الطّبيعة تغوص في وجدان الشّاعر، وتحمل أبعادا رؤيويّة متجانسة، من خلال استعانته بعناصر الطّبيعة حتّى تكون مؤشّرا دالاّ على قضايا العصر، حيث تنصهر الذّات بالموضوع في نوع من الحلول والرّؤيا والكشف، فتتحوّل الذات موضوعا والموضوع ذاتا.

أ-غزالة

يتّخذ الشاعر من صورة «**غزالة**» رموزا متنوّعة، فغزالة هي حبيبة «عيّاش»، ولها حضور قويّ في كلّ تفاصيل القصيدة تقريبا.

يقول الشاعر في ذلك:

«وعيّاشُ قلبه واحه

ويهوى التي ستكنّى غزاله
وليست غزاله
بمعنى غزاله
ولكن
«غزاله،
وبعدُ،،،
فحبّك لا بدّ منه لأحيا»
لذلك بات يواصل حلمه دون استراحه
ويتفقان على موعد شاغر للزفاف»[14].

ثم تتكرّر اللازمة «فحبّك لا بدّ منه لأحيا» في القصيدة فلكأنّ المرأة هي البعث والنشأة والحياة. فغزالة تحوّلت إلى رمز للحلم بعد أن ظلّ تصوّرها مفقودا في الواقع.

يقول الشاعر في ذلك:

«وحبّك لا بدّ منه لأحيا... لذلك ظلّ يواصل حلمه دون استراحه»[15].

فغزالة هي المعين، وهي النبع الذي يغترف منه الشّاعر إلهامه ونبضات حياته، يكتب من خلالها تجربته ويرسم موقفه من الحياة ومن الكون.

وتتوحّد «غزالة» الحبيبة مع الوطن في قوله:

«تسمّى عليّ
وربّيته تحت نخلي صبيّا
فربّي النخيل على راحتيّ
وغطّى شتاء بمعطفه كتفيّ...»[16].

---

١٤ - الديوان، ص٧.
١٥ - الديوان ص١١.
١٦ -صص١١-12.

فغزالة هنا هي الوطن ينعى شهداءه وشعبه المقهور، فهي الوطن الذي يهيم الشاعر في حبّه، منتظرا انبلاج فجر قريب. والوطن في ملحمة **عياش**، هو ذلك الوطن الجريح، المكسور، الباحث عن الحريّة باعتبارها من الركائز المأمولة عند الشاعر. هو وطن يرزح تحت القهر والظّلم، مسلوب الحرية والعدالة والحق، منهك، نهبت خيراته... والشاعر يسعى جاهدا إلى استعادة مجده وحريته وعدالته...

وتتحوّل «**غزالة**» إلى أسطورة تعانق المطلق من خلال تحوّلها إلى رمز لحركة **الثورة العربية**، فهي تحلم بانبعاث عياش من جديد وترفض ندبه مؤمنة باستمرارية النضال من أجل القضية.

«وأوصى غزالة
«لا تندبيني
لأنّ التفاؤل صعب
لذلك إنّ التفاؤل حرب»[17].

حتى لنجدها في نهاية القصيدة، تختتم التجربة في حماس وإصرار:

بكى مرتين وعياش قال
ولا شيء يبقى يورطني
آه يا وطني
غير موت يفاجئني
سأظل أخافه
لا أشتهيه
وعياش بات يحب اكتساب السماء
ويخشى السماء بلا عدة
يبشر بالسلم

١٧ - الديوان ص٨.

لكن قلب الحمام جريح
يبشر بالمدح
لكن بين القصيد
هجاء صريح....[18]

هكذا ظلّت الحبيبة الرّمز الأقرب إلى وجدان الشاعر، والأقرب إلى تجسيد الموقف، وتصوير لحظات العذاب التي يعيشها، وهو يخوض هذه التجربة المريرة، تجربة الواقع بمختلف تناقضاته.

هذا، ويعود الشاعر إلى **العناصر الطبيعية** ويستخدم رموزها لإثراء تجربته الشعريّة والتعبير عن أفكاره، وهي رموز متبدّلة ومتحوّلة باستمرار تمنحه حريّة التصوّر الفنيّ.

ب-العناصر الطبيعية

نجد هيمنة عناصر **البحر والريح والليل والحمام والألوان...**، وهي رموز تساهم في خلق مناخ نفسي وفكري، وتلعب دور المعادل الموضوعي الذي يمكن من خلاله التأثير في القارئ بالشكل الذي لا تجسّده اللغة العادية داخل النص الشعري تجسيدا مكثفا.

-**الريح**:

ورد عنصر الريح في ملحمة **عيّاش** رمزا ثانويا لكنّه عنصر مهم في إثراء دلالة النصّ. وقد اتّخذ معاني الدّمار والخراب والعقم والجدب والقلق والتيه النفسي والرّوحي والاجتماعي.

فالريح تغيّر وتهدم، وعملية الهدم تعدّ إحدى مصاحبات التغيير، والريح تحول الأشياء إلى خراب، وهي مدعاة للتشاؤم والنفور، تحطّم النفسيّة.

يقول الشّاعر في ذلك:

-»وعياش طفل يحب سماء بدون

---

١٨ -الديوان ص60.

رياح عتيه»[19].

ويقول أيضا:

وتلتفّ كلّ الرياح عليها ذئابا
تمزّقها كطريده
لها يتخلخل لحم القصيده
ألم شتات الوجوه
ألم شتات الوجوه الشهيده[20].

ويقول أيضا:

-«القلب حي والريح ضدو تدور»[21].

يوظّف الشاعر الريح رمزا للعدوّ الظالم، (صورة الذئب المتكررة في القصيدة رمزا للعدو والغدر، ليس له صاحب)، مؤكّدا على استمرارية الكفاح ضدّه. فالريح إذن هي سلاح الديكتاتور الذي يشل به حركة الواقع والإنسان، ويصنع به الواقع التراجيدي.

-اللون الأخضر

اللون الأخضر هو رمز الأمل والسلام والخصوبة والنبل، وقد كرّر المزغني هذا اللون بصيغ متنوّعة على نحو «خضراء-الأخضر-الخضراء-الخُضرة-خضرا...

حيث يقول:

فماجت روحُ (أبي ذرّ) في ضوء عيون الفقراء البانين (الخضراء) البانين

العائد ضمن الغزوات إلى الولاّة...[22].

هنا الخضراء يقصد بها الوطن تونس

ويقول أيضا:

---

١٩ -الديوان ص١٢.

٢٠ - الديوان ص١٣.

٢١ - ص٤٤.

٢٢ -ص١٧.

إنّي الآن أرى نهر الحنّاء
النّابع من أرض خضراء يصبّ بجرح
غزاله[23].
اللون هنا رمز للخصوبة
-»سمعت صيحات علي الحامي
زمن الاستعمار الأخضر واصفرّ
الاستعمار»[24].
-ديك روميّ ينقر في طبق وطنيّ
عيني عيّاش (انفجرت في القلب
عيون خضراء)[25].

ترك للألوان مهمة أخرى وهي إبراز الصّفة في وصف العيون باللون الأخضر.

(العيون الخضراء): جعل المزغني الأخضر هنا وصفا لمعنى سلبي فهو قد يدل على الحزن والألم.

اللون الأخضر في قصيدة عياش هو عنوان انبثاق الحياة، والشاعر يستلهم منه أفكاره ليرمز به إلى الأمل والحياة والخصوبة وإعادة الانبعاث.

-رمزية الحمام

الحمام رمز له أبعاده الثقافيّة والجمالية، فهو رمز للحرية والسلام.

والشاعر يسعى إلى تجسيد ما يعيشه وما يحلم به سواء على مستوى الوطن أو الحبيبة أو الأمل والحلم، لذلك أصبح رمز الحمام تجريدا للواقع وتجسيدا للذّاتي وحينها توحد الشاعر مع الحمام والتحم به فكلاهما يعبّر عن الآخر.

٢٣ - ص٢٤
٢٤ -ص 25
٢٥ - ص٢٨.

«وعيّاش بات يحبّ اكتساب السّماء
ويخشى السماء بلا عدّة
يبشّر بالسلم
لكنّ قلب الحمام جريح
يبشّر بالمدح
لكنّ بيت القصيد هجاء
صريح»[26]

والحمام في **عياش** ملطخ بالدم، مجروح، مكسور، وهو ما يدلّ على انعدام الأمن والسّلام لدى الشاعر، حيث يقول:

«تطير الحمامه تطير
تصير الغمامه
مقصّا يطوّق عنق الحمامه
فلون السلام زعاف
والحقد واقف في الجفون...»[27]

الحمام هنا هو رمز للحلم والسلام الذي ظلّ يراود الشاعر الهائم في السماء والأصقاع يطلب الاستراحة الأبدية في أمن وأمان.

-البحر

البحر يوحي بالغموض والعظمة والقوّة، ويوحي أيضا بتعديل نفسية الإنسان الغريب والمنكسر، لذلك وظّف في بعض المواقع من القصيدة حاملا لثنائيات الإيجاب والسلب.

يقول الشاعر:

«أرأيت البحر بمعطفه الزبدي يخبّئ
لطف الأمواج وعنف الأسماك

وجوع الملاحين

٢٦ -الديوان، صص٦٠-61.

٢٧ -الديوان ص٣٦.

وظلّ كعادته
جاء البحر بعادته
بشراسته وبشاشته
بإضاءته وبظلمته
يزهر فيه العنف على سيف العبسي
تشهّى قبضة غفّاريّ
ويذبل فيه الورد على أحلام الجلاد[28].

ويتخلّى البحر عن دلالاته الأصلية ليعانق الرمز، فهو بوابة نحو المجهول، شاهد على الفواجع، تبنى صورته على التكرار، تكرار لفظة «بحر» للدّلالة على المتناقضات: الموت والحياة، الظلمة والنور-الإزهار والذبول... فإذا كان يوحي بالقوة والعظمة والخلود والاتساع ويحمل الحياة في أحشائه، فإنّه هنا تحوّل إلى ساحة للحرب حامل للموت والدّم.

-الليل

وظّف الليل في هذه القصيدة رمزا للشر والظلم والغربة والقهر، ويمثّل المتاعب والمآسي والمعاناة لأنّ العدوّ يتستّر تحت ظلامه.

وهو أيضا رمز لتاريخ أسود انتهكت من خلاله حرمة البلاد، (الخميس الأسود هي مواجهات دامية هزت البلاد التونسية إثر الصدامات العنيفة بين الطبقة الشغيلة ونظام الحكم)

«ترى ما الذي سوف يبقى بجوف الليالي
ولا الشمس تبقى
ولا قمر قد تبقّى
فيهمس نجم تبقّى
سيُصهر لحم الليالي بنادق
وإلاّ

---

٢٨ -الديوان. ص٢١.

سيعصر منه الطغاة مشانق
على أيّ حال سيبقى صراع الليالي
وعيّاش عاشق
غزاله[29].

الليل هنا رمز للموت والظلمة والمكائد والعدو... وهي هموم يسعى الشاعر إلى التخلص منها، ففي ذكرها تطهير للذات وبحث عن انبثاق فجر جديد.

-**القرنفل**: هو زهر جميل يؤجل رحيقهُ، وذكر في شعر المزغني كثيرا، بل لنقل يعدّ من الركائز المؤسسة للحكاية في القصيدة، فهو شخصية تقوم بأدوارها، تتكلّم وتبدي رأيها (أجاب القرنفل، يقول القرنفل...) وتفعل فعلها ولها تأثيرها أيضا.

يقول الشاعر مثلا:
«وإني رأيت غزاله
بقلبه تبذر زهر القرنفل
تقول له «نتزوج
بشرط يعيش القرنفل في القلب
يرفل رغم دخان البنفسج»[30].

هنا القرنفل يظلّ شامخا حيا رغم وجود البنفسج رمز الموت والفناء.

ويقول أيضا:
«فرّقوا رئتيه تروا قلبه طازجا بالقرنفل
يفوح القرنفل
بحب غزاله
يضيء القرنفل يغري الفراش الشتائي...»
فالقرنفل رمزا حقيقيا للمقاومة

٢٩ -الديوان ص١٠.
٣٠ -الديوان صص٨-9

«وقد كان قلبي قرنفلة في سماء الحماس»[31].

ويقول أيضا:

«فإنّ نضال الشعوب حجر
وقد كان قلبي قرنفلة في
مياه الرّصاص
وصارت غزالة –حبي مضرّجة
بالحماس»[32].

فالقرنفل يحمل رمزية إيجابية، متجدّدة للحياة ورافضة للنهايات الحاسمة، وهو في النهاية رمز للوطن، والاستمرارية والانبعاث لأنّ الموت عند المزغني لم يكن هو النهاية، وإنّما بداية الحياة.

هكذا إذن استخدم الشاعر «**القرنفل**» رمزا دالاّ على التأجيل إلى موعد ما، هو موعد مع الرّحيق والنمو الزاخر بالجمال، موعد آخر مع الحياة والأمل والفجر الجديد حيث السلم والسّلام. هو في النهاية موعد مع حياة مشبعة بالرّحيق ومثقلة بالعشق.

فالرموز الطبيعية الحمام القرنفل الغزالة... هي رموز البقاء والحب والحياة.. وتقابلها أو تتربّص بها صور البحر والليل والرياح ... وهي رموز للفناء والحقد والموت. وما بين رموز الموت ورموز الحياة يتدبّر المزغني وسائل الرد ليرسم صورة المواجهة. فهو ممزقة أوصاله، مشتت الذّهن فتونس الوطن والحبيبة والملاذ والأحلام... كلّها تغرق الآن.

II- التناصات الأدبية والدينية

نلاحظ أنّ الشاعر في ملحمة **عيّاش** بنى قصيدة مركبة تقوم على الانفتاح النصّي والاستفادة من الأسطورة والنص الديني والتراثي الأدبي من أجل بناء مشاهد تزاوج بين الواقعي والخيالي، الشخصي والكوني، السردي والدرامي. وهي استراتيجية جمالية

٣١ -ص٥٤.

٣٢ -صص٥٨-59.

مكّنت الشاعر من إخراج التجربة الإنسانية والانفعالية أخراجا فنيا وجماليا، حيث صاغت ملحمة **عيّاش** تجربة شاعر رقيق وحساس وضعته الأقدار في مواجهة مع الموت بكل أسلحته وجبروته في حين تقف الذات وحيدة لا تملك سوى الجماليات تتحصن بها من أجل تأجيل موتها وتأبيد وجودها.

فقد عاد الشاعر إلى الرموز التراثية -الأدبية واستحضر أقنعة العشاق المشهورين في التراث العربي (عنتر وعبلة) وينطلق في الترميز والدلالة من حالة الحب الخالد العظيم بين العشاق وحالة الفراق المرير التي مني كلّ منهما في حبه وفي عشقه، وهي الحالة التي يخشاها الشّاعر اليوم خوفا من فقدان وطنه.

يستحضر أيضا صورة بيروت بعد الاجتياح الإسرائيلي لها وبعد تدميرها، يستحضر هذه الصورة المعبّرة المؤلمة عن صراع بيروت، صراع الحياة والموت...

يتناص أيضا مع النص الديني باعتباره نصّا مقدّسا خالدا حتى يضفي المصداقية على ملحمته ويضمن لها الخلود والاستمرارية.

«لا يعرف من القرآن سوى
آيات الإنذار لمن كنز الفضة
والياقوت
يبشّرهم بخراب بيوت»[33]

تتناص مع الآية القرآنية: «يبشرهم بالفقر ولو بعد حين» صدق الله العظيم.

يقول أيضا:

«سبحان المسري بالقنديل الأخضر
ليلا من بيت أبيض يلمع في الآيليزاي»[34].

تتناص مع الآية القرآنية:

٣٣ -ص٥٢.

٣٤ -ص٢٥.

«سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى». الإسراء1

فملحمة عياش إذن هي ملحمة طافحة برموز الثورة وتردي الأوضاع على جميع المستويات، ممّا جعل الشاعر يلجأ إلى رموز الطبيعة الغاضبة والثائرة، وإلى تجربة العشق الأبدي الحالمة باللقاء والانبعاث والتجدّد، وقطب الرحى في هذا المخاض العسير هو الإنسان.

وهذا الوضع يلخصه البيت التالي:

وعيّاشٌ طفلٌ يُسَامِقُ صفصافةً دمويّة

فعيّاش هو فئة الطبقة الضعيفة المقهورة، وصفصافة دمويّة: الواقع المرير في لحظة ثورة وهيجان.

-النتائج

بعد دراستنا لبعض الرموز التي نرى أنّها قد أثرت النصّ ونوّعت في دلالاته وجمالياته وحقّقت شعريته وفنياته، استخلصنا بعض النتائج وهي كالتالي:

1 -إنّ الرمز في شعر المزغني متعدّد الأطوار وكثير الصّور وعميق التأثير يحتاج إلى تفصيلات كثيرة لإدراك أبعاده. كما إنّه أداة معرفيّة لإدانة الهزائم التي تعاني منها الأمة في هذا العصر.

2 -قراءة الرمز في شعر المزغني تضيء درب الأطوار الفنية في شعره، كما تهب الباحثين صورا جلية في حياة الشاعر النفسية والاجتماعية.

3 -لجأ الشاعر في بناء رمزه إلى تقنيات أسلوبية تراثية وحداثية من أهمّها التكرار والتناص، فقد عمد إلى تكرار بعض الألفاظ في كامل القصيدة لتعميق الدلالة وترسيخ أبعاد الرمز، كما أنه اعتمد على التناص في إثراء ملحمته.

-4لم يبدع الشاعر في الجمع بين الثنائيات الداخلية في النصّ فحسب، وإنما أجاد بالرمز أيضا أن يجمع بين ثنائيات عدّة أهمها الجمع بين المحلية والعالمية وثنائية الجمال والجمهور، فالشاعر استطاع أن يجمع في شعره بين ثنائيات الجمال والتلقي.

-الخاتمة

هكذا إذن ولدت ملحمة عياش من رحم خيال الشاعر، قصص تتلاقح وحكايات تتشابك وتتداخل لتتحاور في جدل متوتر بين الذاتي والكوني، الواقعي والخيالي، السردي والدرامي، الغنائي والملحمي، الغرائبي والفجائعي في إنتاج دلالات جديدة وعميقة ولّدتها معاناة الشاعر المزدوجة: معاناة الذات المبدعة بحثا عن التغيير وطموحها نحو الأفضل، نحو التّجاوز.

قراءة في في تجربة منصف المزغنّي الشّعريّة

محمّد صالح بن عمر

ليس من السهل أن نختزل في هذا المقال التّأليفيّ تجربة منصف المزغني الشّعريّة التي تمتدّ على ما يقارب الخمس والأربعين سنة والتي تتجسّد في ثمانية كتب ومجموعات شعريّة يحتاج كلّ كتاب وكلّ مجموعة منها إلى وقفة خاصّة. وذلك لما تميّز به هذا الشّاعر منذ بداياته من التعلّق بمبدإ منتهى العدول الذي لا يتحقّق إلاّ ببذل أقصى الجهد في درء أيّ تأثير خارجيّ أو داخليّ فيما يكتب . وهذا ما يجعل القارئ لشعره عاجزا أو يكاد عن الوقوف فيه على مواطن تكرار إلاّ ما ندر . والسّرّ في ذلك أنّ للمزغنّي طريقة خاصّة في تنقية قصائده من التّكرار وغيره من الشّوائب . وهي الانكباب على النّصّ الواحد طيلة أشهر تهذيبا وتشذيبا إلى حدّ أن لا يبقى منه إلاّ ما لا يقبل أدنى تغيير دون الإخلال بالمعنى .وهو في ذلك شبيه بصاحب الحوليّات الشّاعر الجاهليّ زهير بن أبي سلمى والشّاعر الفرنسيّ ستيفان مالآرميه (1898Stéphane 1942– Mallarmé). وقد ترتّب على هذه النّزعة الحمائيّة المتشدّدة أن جاءت كلّ مجموعة من مجاميعه بل كلّ قصيدة من قصائده حاملة لتجربة خاصّة .و من ثمّة فإنّ نقد شعره لا يكون مفيدا حقّا إلا إذا اكتفى ممارسه بتناول مجموعة واحدة بله قصيدة واحدة .

فأسلوبيّا جرّب الشّعر الخطابيّ الإيديولوجيّ في عناقيد الفرح الخاوي (1981) والشّعر الملحميّ في عيّاش (ط1 1982 / ط2 1986) والشّعر الأسطوريّ الرّمزيّ في قوس الريّاح (1989) والشّعر المتناصّ مع الرّسم في حنظلة العلي (1989) والهايكو

في حبّات (1992) والمغنّى في محبّات (2003) والشّعر السّياسيّ التّأمليّ في هنا تونس النّشرة (2012) والشّعر البيانيّ في مشاعر (2017). ولكلّ لون مقومّات وأدوات فنيّة .

أمّا غرضيّا فقد تنقّل الشّاعر بين قضيّة هيمنة الامبرياليّة على العالم الثّالث في العناقيد إلى تدهور الوضع السّياسيّ والاقتصاديّ في عيّاش ،إلى الديكتاتوريّة في قوس الرّياح ،إلى القضيّة الفلسطينيّة في حنظلة العلي ، إلى مفارقات السّلوك الإنسانيّ في حبّات ، إلى الغزل في محبّات إلى طقوس الشّاعر ولوازمه في مشاعر.

ولمّا كان هذا متعذّرا في مقال ينحو منحى تأليفيّا عن مقوّمات تجربة منصف المزغنّي الشّعريّة من خلال كتبه مجاميعه الشّعريّة كلّها فإنّنا نقرّ منذ البدء باستحالة توفيقنا التّامّ في هذه المهمّة ، منبهين القارئ على أنّ ما سنسعى إلى إبرازه من تلك المقوّمات العامّة لا يُعَدُّ ، على أهميته ، إلاّ جانبا يسيرا من تجربة الشّاعر التي تحتلّ فيها الجزئيّات مكانة أهمّ بكثير من الكلّيّات . فلننصرف عندئذ إلى محاولة الكشف عن الخيط الناظم بين مؤلّفات منصف المزغني الثمانية وفي خَلَدنا المثل العربيّ القديم « مُكْرَهٌ أخاك لا بطل « .

لقد بات من المسلّم به اليوم أنّ الإبداع الشّعريّ أو السّرديّ مرتهن بالتفرّد وأنّ التفرّد ممتنع في غياب البصمات الخصوصيّة التي تسم بوضوح وعمق العمل الأدبيّ وأنّ وجود مثل تلك البصمات يتوقّف على توفر ثلاثة شروط :

الأوّل هو تميّز الذّات المنشئة للخطاب عن الذّوات العاديّة.

الثّاني هو تمتّع تلك الذّات بقدرات خارقة لاسيّما في مستويات التّخيّل والحساسية والحَدْس والإدراك.

الثّالث هو صدورها عن تجربة عميقة في مضمار الحياة تسم علاقاتها بالواقع أو الآخر أو الكون أو اللّغة أو بذاتها نفسها أو بعنصرين أو أكثر من تلك العناصر.

ويعدّ منصف المزغنّي من الشّعراء التّونسيين المعاصرين القلائل الذين تستجيب مجمل نصوصهم لهذه الشّروط . وكنّا قد توسّعنا في إبراز مظاهر ذلك التميّز ضمن الكتاب الذي ألّفناه عنه وتفحّصنا فيه كتبه مجموعتيه الخمسة الأولى[1] ثمّ في دراسة لاحقة تناولنا فيها مجموعته السّادسة [2]. ثمّ في تدخّل ضمن حصّة خصّصت للشّاعر سنة 2017في إذاعة تونس الثّقافيّة بمناسبة صدور مجموعته الأخيرة مشاعر وفي ما يلي تذكير موجز بها ، مع الإشارة إلى أن من رام التّوسع في الاطّلاع على تفاصيلها أمكنه العودة إليها في مظانّها من كتابنا المذكور والدّراسة اللاّحقة له .

ينبغي التّذكير، بدءًا، بأنّ الميزة الأولى لإنشائيّة الشّعر عند المزغنّي هي قدرته الفائقة على استنباط الدّلالات الشّديدة الخفاء من البنى اللّغوية ، الصّوتية منها والصّيغيّة والدّلاليّة والتّركيبيّة والبلاغيّة وتوظيفها في الملفوظ الشّعريّ.

ولئن كنّا لا نَعْدَمُ مثل هذا الأسلوب في الشّعر العربيّ القديم الذي تواترت فيه من ذلك أمثلة كثيرة ، شديدة التنّوع وكذلك لدى بعض الشّعراء العالميّين لعلّ أبرزهم الشّاعر الفرنسيّ بول فرلان Paul Verlaine (1844-1896)، فإنّ له في شعر المزغنّي حضورا مكثّفا قارّا في كلّ قصيدة تقريبا. فغدا، نتيجة لذلك، الطّابع المميّز الذي اشتهر به هذا الشّاعر حتى لدى الفئات الشّعبيّة وأضحى الفكاهيّون وممارسو التّقليد الفنّيّ يستثمرونه باسمه في البرامج الإذاعيّة والتلفزيّة وفضاءات التّرفيه على سبيل الدّعابة فيلقون تجاوبا واسعا مع الجمهور.

والحقّ أنّ الأمر هنا لا ينحصر في اختيار شاعر من الشّعراء لأسلوب معيّن في الكتابة لأنّ مثل هذا الأسلوب يمكن أن يتخصّص في استخدامه شعراء آخرون. وإنّما يتعدّى ذلك إلى ضرورة الإقرار بحقيقة لا يرقى إليها الشكّ . وهي امتلاك منصف المزغني موهبة فريدة هي فقه أسرار الكلام، لا بالمعنى العلميّ كما حُدّد في كتب علوم اللّغة القديمة والمصنّفات اللّسانيّة الحديثة وإنّما بمعنى آخر مختلف لا يدركه إلاّ الشّاعر وحده . وهو أنّ عناصر اللّغة بجميع أصنافها المنطوق منها والمكتوب هي ، في منظوره، كائناتٌ ذواتُ هُويّات متمايزة تربط بين أجزاء الواحدة منها وكذلك فيما بينها علاقات خفيّة غير تلك التي حدّدها النّحاة القدامى واللّسانيّون المحدثون .

وعلى هذا الأساس فإذا كانت الألفاظ تتعالق داخل الجملة طبقا لقواعد منطقيّة أو تركيبيّة أو إعرابيّة أو معجميّة أو صيغيّة فإنها في لغة الشّاعر تترابط وَفق علاقات من جنس آخر قد تلوح للعالم اللّغويّ اعتباطيّة . لكنّ الشّاعر بفضل ما يتمتّع به من نظر ثاقب ودقّة ملاحظة يتفطّن إلى وجودها ثم يوظّفها في إنشاء ألوان مباغتة من العدول على نحو ينسجم مع المحور العامّ للقصيدة أو مع أحد معانيها الفرعيّة. وهذا ما يجعل عمله بمنزلة البحث الموازي أو المضادّ للبحث اللّسانيّ. ذلك أنّه إذا كان البحث العلميّ في اللّغة يسلك إلى بناها مناهج عقليّة **دقيقة صارمة** فإنّ بحث المزغنّي فيها يتّجه، بدلا من ذلك، إلى الكشف عن المفارق والمباغت والمُربك والمُوحي في أيّ مستوى من مستوياتها.

ولنستعرض، في ما يلي، نماذج من هذا البحث اللّسانيّ المضادّ انطلاقا في مجاميع المزغنّي الستّ ، محاولين الوقوف فيها على أهمّ الطرائق والأدوات الفنّيّة التي استنبطها من الموادّ اللّغويّة المختلفة ثم وظّفها في أداء معاني الأغراض الشّديدة

التّنوع التي طرقها . وذلك في كلّ مستوى من مستويات اللّغة . ولنبدأ بالمستوى الصّوتيّ .

****

إنّ ما يشغل اللّسانيّ في دراسته للمستوى الصّوتيّ هو مكوّناته الأوليّة. وهي الحروف والحركات وما تنتظم فيه من مقاطع ثم الظواهر التّعامليّة التي تطرأ على تلك المكوّنات. وهي:

خاصّة الإبدال والحذف والإدغام والتّقريب والتّبادل المكانيّ وأخيرا العناصر النّغميّة وهي النّبر والنّغمة والطّبقة الصّوتيّة.

وقد وجد المزغنّي في هذه الوحدات والظواهر، كلّها أو بعضها حسب ما يتيحه له السّياق مجالا فسيحا لاستنباط حيله اللّعبيّة التي بها يباغت المتلقّي لما تحقّقه من العدول عن الكلام العاديّ والكلام البلاغيّ المنمّط معا.

ويمكن القول إنّ استثمار الشّاعر للطاقات الكامنة في هذا المستوى يتراوح بين الحرص على تحقيق الإيقاع الدّاخليّ وتوظيف المفارقة الصّوتيّة المستثمرة في أداء معنى معيّن .

فمن النوع الأوّل:

- تكرار كلمة نحو[3] :

جاؤوا جاؤوا جاؤوا

- تكرار عبارة نحو[4]:

قد يأتي بعد غدٍ
قد يأتي بعد غدٍ
قد يأتي بعد غدٍ

- تكرار مقطع نحو[5]:

ولا الشَّمْس تَبْقَى
ولا قمرٌ قد تَبَقَّى

- وقد تتوتّر الكلمة نحو[6]:

وفَرْرْرَتْ يَدَاهْ

- أو تتقطّع نحو[7]:

في الزَّ... ... فير الأخير

- أو يُحدث صوتها صدى نحو[8]:

أجاب:

منامك ارسُمْ

ورنَّ الصدى... سُمْ

و نحو[9] :

ربيع ... بيع ... بيع ... بيع

ونحو[10]:

أحبّونا ... بونا ... بونا

- وقد تَلِدُ كلمةً أخرى نحو[11]:

الدّمويّ / الدمْيَويّ

السِلْم / سِمْ

البَيْدق / البايْ دوق

- القلب المكانيّ نحو[12]:

تأمّلتُ / تألّمتُ

- إدخال تغيير على البنية الحركيّة للكلمة نحو[13]:

هُنَاكَ هُنُوكَ هُنيكَ

- حشد ألفاظ تشترك في حرف معيّن نحو[14]:

يا غاسلتي بالبرقْ

قلبي مشقوقٌ بالعشْقْ

أو (15) :

وَمَا شاب شَعْرِي في الشِّعْرِ (ع)

أو[16]:

أستبعدُ تحريرَ المستعبَدِ في ظلِّ
المستَوْرَد

أو[17]:

في الإسطَبْلْ
أَزِفَ الحَفْلْ
ودُقَّ الطَّبْلْ
وطارْ
العصفورُ الموسيقارْ
مُنْقَفِلَ المنقارْ
يَشُقُّ
سماءَ الشاعِرْ
بجناحِ غُبارٍ فاخِرْ

ففي هذا المقطع الأخير تواتر حرْف الفاء في الكلمات التالية: في – أَزِف – الحفل – العصفور– منقفل. واللاّم في: الإسطبل– الحفل– الطّبل– منقفل. والراء في: طار– العصفور– الموسيقار– المنقار– الشّاعر– غُبار– فاخر. والقاف في: الموسيقار– مُنقفل– المنقار– يشقّ.

أمّا النّوع الثّاني فهو أوغل في البحث اللّغويّ لأنّه يقوم على الربط بين الصّوت والمعنى .

من ذلك استثمار الشّاعر التبادل المكانيّ إذا تألّف من كلمتين تحيلان على حقل دلاليّ أو معجميّ واحد . «فالحبر» يتحوّل عن طريق القلب المكانيّ إلى «حرب»[18]:

أفقنا على الحرب

والحبر

وما تجاورهُما في السّياق الكلاميّ إلاّ لتجاورهما في الواقع السّائد بفلسطين السّليبة .

وقوله (19) :

فَارَقَتْنِي الْمَلِكَة

رَافَقَتْنِي الْكَلِمَة

ومثلما نرى لا يتحقّق العدول بهذه الحيلة اللّعبيّة وحدها بل تعضدها المقابلة الدّلاليّة الصّريحة بين «فارقتني» و«رافقتني» والمقابلة الضّمنيّة بين «المَلِكة» و«الكِلمة»، على اعتبار أنّ المتلقّي يستخلص هنا أنّ الكلمة في منزلة الملكة أو حتّى أرفع منها مادامت قد حلّت محلّها.

ويدخل في هذا الباب أيضا قول الشّاعر [20]:

هِيَ امْرَأَةٌ

قَلْبُهَا طَائِرٌ

حَائِرٌ

سَاحِرٌ

سَارِحٌ فِي الْغَرَامْ

وهنا أيضا لا ينشأ العدول فحسب عن تماثل حروف الكلمتين «ساحر» و«سارح» مع اختلاف ترتيبها بل يعزّزه تقابلهما معنويّا من حيث إنّ الصفة الأولى لا إراديّة على حين أنّ الثانية إراديّة،

إضافة إلى النّغم المتولّد قبله عن الجناس النّاقص: (طائر) / (حائر). وهذا التّنويع في أنواع العدول في الموضع الواحد يكاد يكون طريقة قارّة في شعر منصف المزغنّي لما يتولّد عنه من قوّة التّأثير في المتلقّي. ومن ثمّة يمكن القول إنّ إستراتيجيّة هذا الشاعر تقوم على تقمّص دورين متكاملين: الأوّل دور عرّاف لغوي يمتلك قدرة خارقة تمكّنه من الكشف في أبنية اللّغة عن دوالَّ خفيّة قد لا يتفطّن إليها اللّساني نفسه. والثاني هو دور ساحر يجيد توظيف تلك الدّوال ضمن خطابات مربكة مذهلة تأسر المتلقّين وتأخذ بألبابهم.

ومثل ذلك إحداث الشاعر في مقطوعة «مفاتحة « على ترادف خاطئ بين لفظ «شاعر» ومقلوبِه «شارع». وهو خطأ مقصود أورده على لسان امرأة تسعى إلى تعرّف الشاعر وربط صلة به [21] :

هتفتْ
«أنت المزغنِّي؟»
فسكتُّ...
أضافتْ
«أنتَ المنصف؟»
فأجبتُ... بأنّي...
أحيانًا
قالتْ:
«متأكّدْ»
فأجَبْتُ بأني فعلاً
متنكِّدْ
صاحتْ:
«وإذنْ أنتَ الشَّا...رِعْ»

فيجيب الشّاعر على هذه المداعبة بمداعبة ألطف منها وأبلغ يستغلّ فيها أحد لوازم «الشّارع» وهو الازدحام للاعتذار لها بأنه مشغول عنها بأخرى (22):

فهتفتُ:
وكيف عَرفْتِ...
بأنّي
مزدحمٌ هذي السّاعةْ؟»

فالمنطلق، في هذه القصيدة، هو، فعلا، تلاعبٌ بالألفاظ. لكنّ الشّاعر لا يقف عنده بل يستغلّه في تصوير موقف إنسانيّ موحٍ .

وقد يوظّف الشّاعر الأزواج الدّنيا في إحداث صور مباغتة مدهشة كما في قوله (23):

يمرّ فَراشُ الحرير
مرورَ فَراشِ الحريرِ

ففي هذين البيتين يوحِّد بين المشبّه والمشبّه به تمهيدا لعدول مدهش يحقّقه باستبدال حرف في كلمة « الحرير « وهو الرّاء بحرف الدّال ، محوّلا «فراش الحرير» بعد أن ذُكره ثلاث مرّات متتالية إلى «فراش الحديد» ، مدخلا بذلك تغييرا جذريا على المعاني الحافّة.

وقد يستغلّ اختلاف المعنى داخل زوج أدنى لتشكيل صورة ذات بنية تقابليّة نحو [24]:

عينُ
الخلاف
حقيقه
وأُذنُ

الخلافةِ
باطِلْ

ومن هذا اللّون أيضا استعارته لبائع الجرائد في أرض المعركة اسما من لقب الصّعلوك العربي «تأبّط شرا» فيسمّيه «تأبّط نشرا (25) :

قارئتي الحنظليّة هل تذكرين: «تأبّط نَشْرًا»؟
صَبِيّ الجرائد يركض
بين رصاص المطابع
بين المدافع
صبيّ الجرائد يقفز فوق عظام الفواجع

وتنقلب «الصّحافة» بإضافة نقطة فوق الحاء إلى «صخافة» [26]:

وطار الفتى في المنام
يشقّ الخطى نحو أرشيف رسمي الذي رفضتْه
الصَخ ا ف ة

ومن أساليب المزغنّي في هذا الباب استثماره التّقطيع الصّوتيّ، بتفكيك الكلمة الواحدة إلى مقطعين متفاصلين أو أكثر يشكّل الواحد منها كلمة مستقلّة كما في قوله [27]:

اللَّيْلُ مَعَ الشُّعَرَاءِ كَرِيمْ
بِنُجُوم
وَنُجُومُ اللَّيْلِ كَـ «رِيمْ»

فالصّفة «كَريم» قد فُكِّكتْ هنا إلى مقطعين - كلمتين هما حرف الجرّ «الكاف» و«ريم» وهو اسم ابنة الشّاعر.

وقد تُنتزع الكلمة من كلمة أخرى مع بقاء جزء منها بلا معنى، مثلما هو الشّأن في هذا المقطع لشّعريّ [28]:

أنا لا أنا
مُ
أنا
أو [29] :
الحبّ حَرْ...
بٌ

لكنّ إثبات الحرف الذي أصبح زائدا بعد انتزاع الجزء الدّال بمفرده من الكلمة الأصلية يجعل المتلقّي يتقبّلها كاملة كما هي في الأصل بعد أن قُدِّمتْ إليه مفكّكة. فيباغته وجود كلمة داخل أخرى.

ومن ذلك أيضا إتباع لفظ بلفظ بشترك وإيّاه في بعض الحروف مع استثمار هذا الإتباع دلالياّ نحو [30] :

سمعتُ الزغاريدَ مقفلةً في حَنَاجِرِ امرأةٍ
تسلخُ النومَ عن جَفْنِها :
آه
لاَ بُدَّ من
أرَقٍ – زورقٍ للصّباح

فلفظ «زورق» قد انساق وراء لفظ «أرق» على سبيل الإتباع النّاقص أو التّقفية الدّاخليّة لكن مع تناسب في المعنى لأنّ «الأرق» الذي يطالب به الشّاعر –والمقصود به الحيرة الداعية إلى الانشغال بالوضع الراهن– ينبغي أن يكون مطيّة ، أو بعبارة أدقّ ، قارب النّجاة لبلوغ ضفّة الأمان والطّمأنينة (الصّباح).

****

وإذا ارتقينا مع الشّاعر من المستوى الصّوتيّ إلى المستوى الصّرفيّ وجدناه يستثمر الظّواهر التّصريفيّة والاشتقاقيّة للغرض نفسه المبيّن آنفا.

والمعلوم أنّ التّصريف في العربيّة يخضع، مثلما هو الشّأن في كلّ لغة، لقواعد محدّدة دقيقة تكون في العادة مفصّلة في كتب التخصّص، إلاّ أنّ الشاعر لا يرى مانعا من الإدلاء بدلوه في هذا الباب العلميّ التّعليميّ الجافّ فيوظّف بعض مقولاته توظيفا مفارقا ويستخدم بعض آلياته على نحو مختلف.

فمصطلح جمع التكسير الذي يدلّ صرفيّا على نوع معيّن من الجموع يُحْصَلُ عليه بإدخال تغيير على البنية الحركيّة للكلمة المفردة نحو: كتاب / كُتُب وأسَد / أُسُد، نجد الشّاعر، مثلا، يستعيره لزمرة الشّعراء الذين إذا ما اجتمعوا فليس للتآلف والتّحابب والتّكاتف بل ليكيد بعضهم لبعض وللآخرين. وهذا ما يوحي به قوله (30) :

شَاعِرٌ مَعَ شَاعِر
شَاعِرَان
شَاعِرَانِ مَعَ شَاعِر
جَمْعُ تَكْسِيرْ

ويعدّ باب الاشتقاق أقوى الأبواب الصّرفيّة اجتذابا لحسّ المزغنّي اللّعبيّ. فنراه يستثمر قواعده وآلياته بكثافة وعلى أنحاء شتّى . من ذلك إحداثه ألفاظا لإفادة معان جديدة .

فمن لفظ «الفندق» يشتقّ الفعل «فَنْدَق» ثمّ يقابل بينه وبين الفعل «خَنْدَقَ» (31):

وكلّ يُعذّبني بالمكان
فأهل اليمين يُخَندقني في اليسار
وأهل اليسار يُفندقني في اليمين

ومن الشّعر يشتق الفعل «اشْعَوْعَرَ» على غرار الفعل «اعشوشب» المأخوذ من العشب. وهذا الفعل الجديد أدقّ في السّياق الذي استعمله فيه من الفعل «أخصب» ذي الدّلالة العامّة.

يقول في هذا الصّدد (32):

حِينَ أَضَاعَ مَطَرِّيَاتٍ كَثِيرَةً فِي المَقَاهِي وَالمَحَطَّاتِ، قَرَّرَ الرَّجُلُ الأَصْلَعُ التَّخَلِّي نِهَائِيًّا عَنِ المَطَرِيَّاتِ، الشَّيْءَ الَّذِي أَفْرَحَ صَلْعَتَهُ الَّتِي لَهَا رَأْيٌ آخَرُ: فَهْيَ لاَ تَفْرَحُ إِلاَّ
بِالأَمْطَارِ الدَّاخِلِيَّة.
تَنْتَظِرُ الأَمْطَارْ
كَيْ تَشْعَوْعِرَ بِالأَفْكَارْ ..

ونظير هذا اشتقاقه الفعل «تَأَرْنَبَ» من الأرنب في قوله: «سلحفاة تتأرنب»[33].

وهذا الفعل المستحدث يفيد معنى جملة كاملة هي «تتشبّه بالأرنب». وفي ذلك إيجاز وتكثيف للإيحاء لكون العبارة تحيل إلى حكاية مَثَـلِيّة معروفة هي حكاية «السّلحفاة والأرنب « للشّاعر الفرنسيّ دي لافونتان (1621 – Fontaine Jean de La 1695).

ومن حيل المزغنّي اللّعبيّة القائمة على الاشتقاق توظيفه للحقول المعجميّة. من ذلك استثماره لهذه الكلمات الثّلاث المأخوذة من الجذر (قْ / لْ / بْ): قَلْب (بمعنى العضو الذي يضخّ الدّم) وقَـلْبَةٌ (وهي اسم المرّة من القلب بمعنى تغيير وضع الشيء بجعل أعلاه مكان أسفله) ومقلوب (وهو اسم المفعول من القلب بالمعنى الثاني (34).

قلبة
مَحْبُوبَة
قَدْ هَمَسَتْ

فِي أُذْنِ الْمَحْبُوبْ
«كَمْ أَكْرَهُكْ»
سَاءَلَهَا مُسْتَوْضِحًا
فَلَمْ تُجِبْ:
«هَذَا كَلاَمُ الْقَلْبِ
يُقَالُ بِالْمَقْلُوبْ»

وفي هذه العبارة الأخيرة ترجمة بالإيماء اللّطيف لمعنى العبارة المتداولة «الحبّ ليس ضدّهُ الكراهية بل اللامبالاة».

ومن اختراعات المزغنّي التّصريفيّة تفكيكه المتعمّد إدغام عين المضاعف ولامه في قوله: «أُحِبُّكِ» لإفادة عنف هذا الشّعور وقوّته، مع اللّجوء، كالعادة، إلى دعم هذه الحيلة الرّئيسة بحيلة تكميليّة من جنس آخر. وذلك بسوق هذا الفعل في الأبيات الأخيرة من القصيدة مفكّكا بعد أن ردّده بالإدغام (أُحِبُّكِ) ثماني مرّات متتالية لكي يتحقّق، بتأخير صورته تلك غير الاعتياديّة، عدول قويّ مفاجئ أشبه ما يكون بضوء الشّماريخ. ولهذا الغرض نفسه مهّد الشّاعر للتّفكيك المذكور بتفكيك لفظ آخر لكن على سبيل الإيهام فحسب، لخلوّ صيغته الأصليّة من الإدغام. وهو اسم العدد المبهم «كم»، وذلك في قوله [35]:

فَكَمْ
كَمْ
وَكَمْ
كَكَكَمْ
كَمْ
«أُحِبُّكِ»

وفي سياق آخر يستبدل صيغة الفعل ذاته «أحبّ» في الماضي مع ضمير المفرد المتكلّم «أَحْبَبْتُ « بصيغته المستعملة في اللّهجة

اللّبنانيّة والصفاقسيّة «حبَّيْتُ» لما تنطوي عليه هذه الصّيغة الثّانية من شحنة عاطفيّة قويّة متأتّية من تواترها الشّديد في أغاني مشاهير الطّرب اللّبنانيّين ذات الانتشار العربيّ الواسع. وقد جاء هذا في قوله [36]:

تصريف
« حَـبَّـيْـتُـكْ »
وسوايَ
أحـبَّـكْ

ومن ألوان اللّعب اللّغوي في باب التّصريف – والأمر يتعلّق هنا بتصريف الاسم لا الفعل – تأنيث لفظ «الثّور» بالهاء «ثورة» بدلا من إيراد مؤنّثه المعجميّ «بقرة»(37):

الحمراء
الثَّوْر
حِينَ رَآهَا...
هَاجْ
آه
يَا لَلثَّوْرَة

لكنّنا حين نتأمّل هذه المقطوعة– الومضة نكتشف أنّ انطلاق الشّاعر فيها كان من «الثورة» وأنّه عندما حذف منها الهاء ليحصل على مذكّرها اللّفظي «الثّور» قد قصد توظيف هذه الكلمة في وصف حالة الهياج التي يكون عليها بعض المنتسبين إلى «الثّوريّة»، غير أنّه بتقديم المذكّر «الثّور» على المؤنّث «الثّورة» وجعل هياجه ناتجا عن رؤيتها قد أضفى على الصّورة العامّة التي رسمها في المقطع مسحة فكاهية تقرب من السخرية لتؤدّي ثمّة وظيفة نقديّة.

وإلى جانب المستويين الصّوتيّ والصّرفيّ يُعمل المزغنّي أدواته في المستوى المعجميّ. فيوظّف فيه ما يتخيّره من الحقول

لصياغة بعض الاستعارات المبتكرة تماما. من ذلك حقل «القهوة» الذي يضمّ لازمها الأساس وهو «السُّكّر». فيستعير الشّاعر هذا اللاّزم لضحكة المرأة.

يقول في مقطوعة بعنوان « حلاوات «[38]:

«بي شهوة»
قال
«قهوة»
والسكّر؟
«ضحكتك الحلوة»

وفي نصّ آخر يستعيره لشفتي المرأة [39]:

تَأْتِي ...
امْرَأَةٌ بِلِبَاسٍ بُنِّي
وَشِفَاهٍ سُكَّرٍ
تَطْلُبُ قَهْوَة
(يَخْتَلِطُ الأَمْرُ عَلَى النَّادِلِ:
يَأْتِي بِالْفِنْجَانِ عَلَى السُّكَّرْ)
تَضَعُ الْمَرْأَةُ سُكَّرَهَا
وَتُحَرِّكْ..

ومن اللّون نفسه هذه الصّورة التي يمزج فيها بين حقلين متباعدين هما حقل الإنسان وحقل التّدخين. فيستعير للكائن البشريّ السيقارة [40]:

لاَ تُدَخِّنِي
لاَ لاَ تُدَخِّنِي
لاَ لاَ لاَ تُدَخِّنِي غَيْرِي

ولا تفوتنا الإشارة هنا إلى الإطالة المتعمّدة لزمن انتظار المتقبّل للمفعول به (غيري) بتكرار حرف النّهي خمس مرّات والفعل ثلاثا. وذلك ليكون وقع المباغتة أقوى وأشدّ.

ومن هذا الباب أيضا اقتباسه لفظا من حقل الوجه - وهو «اللّحية» - لإقحامه في حقل آخر بعيد عنه وهو حقل القلب [41] :

بقرار:
« الشَّوَارِبْ
مُنِعَتْ »
نَبَتَتْ فِي القَلْبِ لِحْيَة

والمقصود بهذه الصّورة أنْ لا سلطة خارجيّة على القلوب. وهو معنى قديم متداول . لكنّ التّعبير عنه هنا جديد تماما.

وقد يقابل الشّاعر بين حقلين تامّين كما في هذه المقطوعة [42]:

بالأَمْسِ كَانَ عَاشِقًا
فَكَانَ فِي الثَّوْرَةِ
أَمِير.
وَاليَوْمَ قَدْ تَزَوَّجَ
فَصَارَ فِي الدَّوْلَةِ
أَسِير

ففي كلّ من هذين المقطعين الشّعريين خمس وحدات تقابل أخرى في المعنى: الأمس/ اليوم - كان/ صار - عاشقا/ متزوّجا (قد تزوّج) - الثّورة/ الدّولة - أمير/ أسير.

لكنّ مركز ثقل العدول يكمن في استعارة الثّورة للعشق قبل الزّواج مع إسناد صفة الأمير إلى العاشق غير المتزوّج ثمّ استعارة الدّولة لمؤسّسة الزّواج مع إسناد صفة الأسير إلى المتزوّج. وكلّ هذا أيضا من الصّور المبتدعة تماما رغم الكثرة المشطّة لما كتبه الشّعراء والنّاثرون عن الحبّ منذ القديم.

ومن حيل المزغني اللّعبيّة ما هو مستمدّ من مستوى اللّغة التّركيبيّ. من ذلك كسره لقاعدة المطابقة في العدد. ففي مقطوعة «الخلاصة» جعل لفظ «النّساء» خبرا للضّمير المفرد المخاطب المؤنّث «أَنْتِ» [43]:

النِّسَاءُ نِسَاءْ
وَأَنْتِ النِّسَاءْ

وهذا – لعمرنا – قمّة الغزل ومنتهاه لأنّ المعادلة الواردة في البيت الثّاني ترفع المرأة المتغزّل بها إلى مرتبة تساوي فيها بنات حوّاء جميعا.

ومثل هذا قوله في مقطوعة أخرى [44]:

أَنْتِ الْمَلِكَة
وَأَنَا شَعْبٌ
فِي غُرْفَة

أمّا في المستوى البلاغيّ فإن المزغنّي يمارس حيله اللّعبية على مكوّنات الصّورة كالمشبّه والمشبّه به ووجه الشّبه والمستعار والمستعار له .

ففي قصيدة «الملابس الدّاخليّة لسُكّر» [45] يقيم الشّاعر علاقة تشابه بين عنصرين ليس بينهما في العادة أيُّ صلة حقيقيّة أو حتّى بيانيّة هما: القهوة والمرأة. ويشتدّ هذا التشابه داخل القصيدة إلى أن يُقارب التّماثل. فيترادف اللّفظان في لغة الشّاعر. ويُستعمل أحدُهما عطفَ بيانٍ للآخر، أو إن شئت يتألّف منهما لفظٌ مركَّبٌ في قوله: «قهوتي–امرأتي» [46].

ووجوه الشّبه التي يكتشفها الشّاعر بين هذيْن العنصرين ثلاثة هي المرارة والحلاوة والإرهاق: المرارة والحلاوة في الفم والإرهاق في الدّم[47] :

القطعة الأولى

سُكّرة
مُرّةٌ
قهوتي
..... امرأتي
القطعة الخامسة
مُرْ هِـ قَـ تي [48]

فشكليّا صاغ الشّاعر قصيدته على هيئة ثماني قطع من «السكّر» مرتّبة من 1 إلى 8. وهي فكرة مستنبطة – كما نرى – من أحد لوازم القهوة وهو السكّر. أمّا دلاليّا فقد بُنيت القصيدة بناء المعادلة. وذلك يلوح في تعداد المزغنّي من بداية النّصّ إلى منتصف القطعة الأخيرة وجوه التّساوي بين صفات القهوة وصفات المرأة إلى أن يستخلص، في النهاية، أنّ «دمه في فمه» [49] كناية عن صدقه فيما ينطق به [50]:

امرأه
مغلَقَه
في دمي
امرأه
سُكّرٌ
في فَمِي
ودَمِي
في فَمِي

ولقد اتّبع الشّاعر، منذ القطعة الأولى، خطّة تقوم على الإيهام والتّشويق. فحتّى القطعة السّابعة لا يعرف القارئ أيّا من القهوة والمرأة المشبّه والمشبّه به، ليرجّح في القسم الأوّل من القطعة الأخيرة أنّ المشبّه هو المرأة. لكنّ هذا الوهم ينقشع في آخر جملة من النصّ بذكر الشّاعر أحد لوازم القهوة وهو المِلْعقة [51]:

لَوْ نطقْـ
ـتُ بِهِ
ذابتِ الْـ
ـمِلْعَقَه

فتكون القهوة، عندئذ، هي محور القصيدة والمرأة مجرّد عنصر شُبّهت به. لكن بمراجعة القصيدة والتأمّل في «القطعة السّادسة» يكتشف القارئ أنْ لا القهوة ولا المرأة هي المحور بل القصيدة التي هي قهوة الشّعر وامرأته[52]:

ميم
راء
خَبَرٌ

م
ر
امرأةْ
مبتدأ
مُرّة قصيدةُ السُكّرْ

فالإيداع، في هذه القصيدة، يكمن في التّقريب بين ثلاثة عناصر لا علاقة بينها في العادة هي: المرأة والقهوة والقصيدة وفي التّلاعب بلبّ القارئ عن طريق الإيهام بخلاف المقصود إلى حدّ احتياجه قراءة ثانية تكشف له المعنى المراد، وفي الاهتداء إلى صياغة للقصيدة مستوحاة من موضوعها نفسه.

ويرتكز عمل المزغنّي أيضا في صياغة الصّورة على التّرميز. وأكثرُ رموزه من الحيوان كالحمامة والكلب والنّسر والحصان والعصفور والدّلفين والسّمكة والغراب والطّاووس والزّرزور والجرذ والقطّ والفأر والذّئب والبلبل والعنكبوت والببّغاء [53] ولكل رمز من هذه الرّموز دلالة معروفة متداولة في لغة النّاس

اليوميّة. لذلك فهي لا تتسبّب في تعتيم الصّورة إلى حدّ الاستغلاق. وتلك ميزة أخرى امتاز بها منصف المزغنّي على الكثير من أبناء جيله الذين غالبا ما أخفقوا في تحقيق المعادلة الصعبة بين الإيحاء والإبلاغ.

وقد يقصر الشّاعر عمليّتي التّرميز والعدول على بيت واحد نحو[54]:

وعيّاشٌ طفلٌ يُسَامِقُ صفصافةً دمويّة

ففي هذا البيت ثلاثة رموز هي: عيّاش (فئة المعدمين) طفل (مرحلة غياب الوعي قبل الانبعاث) صفصافة دمويّة (الواقع المُعْتَسَرَ). أمّا العدول فقد تحقّق بفعل «المسامقة» الذي يعجزعن القيام به طفل صغير.

وقد تُغطّي الصورة بيتين أو أكثر نحو[55]:

وتَرْنو غزالة – حُبّهُ.. والفجرُ
طفلٌ يُقَشِّرُ من لَيْلِهِ برتقالة

فغزالة هي الوطن الذي يهيم عيّاش في حبّه. والفجر هو الغد الأفضل المرتقب. وفي تقشير البرتقالة إيحاء بأنّ ذلك الغد لن يأتي مصادفةً بل يكون الاقتراب منه إراديّا وتدريجيًّا.

ومن الصّور ما ينفجر انفجار الشّماريخ في نهاية المقطع نحو[56]:

أفاقتْ صباحا
فلم تَلْقَ غير نواةِ التّمور ورَوْثِ السّياحة
وبين الضّلوعِ تفتَّحَ ألفُ صَبِيٍّ
وألفُ صبيَّه

أو نحو قوله[57]:

تطيرُ فراشهْ
يراها صبيٌّ... يلاحقها... ثمّ يتعبُ

ثمّ ينامُ... كأيٍّ تنهَّد فوق فِرَاشِهْ
بصدره تغرُب شمسٌ يلاحقها
قمرٌ فيقتتلان

وقد يستنبط الشّاعر الصّورة من كلمة نحو[58]:

(سيقولون سلاما)
فأشكّ السين بقوس
وأشكُّ الميم بقوس
تنبتُ لا
يسقط سُمْ

أو من شكل خطيّ نحو[59]:

وكانت حروفُ الصفاء مخبّأةً بين قوسَيْنِ:
قوسٍ لِصفقهْ
وقوسٍ لطلقهْ

لكن مهما تسامى الشّاعر عن الوصف العدسيّ للواقع المعيُوش الفجّ وعدل عن الكلام العاديّ المبتذل فإنّه لا يقع إلاّ نادرا في الاستبهام والارتجال. لذلك لا يجد القارئ عسرا في فهم خطابه وإدراك مغازيه، إذ ليست البنية البلاغيّة فيه سوى ترجمة أمنية لبنيته الغرضيّة .

خاتمة

لقد اتّضح لنا جليّا، بعد هذه القراءة العجلى في مؤلّفات منصف المزغنّي الشّعريّة من زاوية نظر واحدة – وهي الالتفات إلى ما هو مشترك بين كلّ تلك المجاميع – أنّ هذا الشّاعر لم يتزحزح قِيد أنملة عن ثوابته الفنّية على الرّغم من مرور أكثر من خمس وثلاثين ستة على انطلاق تجربته الشّعريّة وعلى الرغم من تعمّق تجربته واتّساعها بحكم تقدّمه في السّن. فالشّعر لديه يبقى دائما سقف الكلام أو لا يكون. وليرتقيَ إلى هذا المستوى الرّفيع ينبغي أن ينزع

الشّاعر فيه إلى تحقيق منتهى العدول. ولئن وجد معظم الشّعراء اللاّحقون ضالّتهم في اللاّوعي ينهلون من مَعِينه لبلوغ الهدف نفسه فإنّ المزغنّي متمسّك بكون المفكّرة (أي العقل) هي التي تنبع منها وجوبا النّواة الدّلاليّة التأسيسيّة للنّص الشّعريّ. ثم هي التّي تنسج لُحمة هذا النص وسداه خيطا خيطا وعلى مهل إلى حدّ اكتماله النّهائيّ. وثمّة يلتقي ، بلا شكّ ، مع الشّاعر الفرنسي الكبير بول فاليري (Paul Valéry 1871 – 1945) مُنظّر الحِرَفِيَّة والكتابة الواعية، إلاّ أنّ المزغنّي – والحقّ يقال – يفترق عنه في كون الصّناعة الشعريّة لديه ليست تطبيقا لقواعد مستتبّة وإنّما هي اختراع مستمرّ للقواعد.

ولهذا لعلّ أدقّ ما ينطبق على تجربة المزغنّي الشعرية وما تتميّز به عن تجارب الشعراء المعاصرين عربا ، وعلى حدّ علمنا أجانب أيضا ، هو «إبداع الصّناعة». وهو ما أهّله لامتلاك أسلوب خاصّ متفرّد يسم على نحو عميق بارز أيّ غرض يطرقه. وهو المعنى الذي حدّده العرفانيّون «للإبداع».

الهوامش :

1 –انظر: محمّد صالح بن عمر، تطوّر التّجربة الشّعريّة لدى منصف المزغّني، الشّركة التّونسيّة للّنشر وتنمية فنون الرّسم، تونس 1996.

2 –انظر : محمّد صالح بن عمر ، أصوات شعريّة من تونس ، دار إشراق للنّشر ، تونس 2009 ص ص

3 –منصف المزغنّي ، عناقيد الفرح الخاوي، ديميتير، تونس 1981 ص 38

4 –المصدر نفسه ص48.

5 –منصف المزغنّي، عيّاش، ديميتير، تونس 1982 ص15

6 –المصدر نفسه ص 32

7 –المصدر نفسه ص 33

8 –المصدر نفسه ص 34

9 –منصف المزغنّي ، العناقيد ص54

10 –المصدر نفسه ص 43
11 –المصدر نفسه ص ص 32 – 36 – 42
12 –المصدر نفسه ص 19
13 –المصدر نفسه ص 19
14 –المصدر نفسه ص29
15 –منصف المزغنّي، عيّاش، ديميتير، تونس 1982 ص64
16 –المصدر نفسه ص 50
17 –منصف المزغنّي، قوس الرّياح1، دار طبريّا للنّشر والتّوزيع، إربد الأردن ودار الأقواس. تونس 1989ص ص35 36–
18 –منصف المزغنّي، حنظلة العليّ، دار الأقواس، ط1، تونس 1989، 112 ص. ودار طبريّا للنشر والتّوزيع، ط 2، إربد – الأردن 1989 ص 63
19 –منصف المزغنّي، محبّات، الشّركة التّونسيّة للنّشر وتنمية فنون الرّسم، تونس 2003 ص 12
20 –المصدر نفسه ص 172
21 –منصف المزغنّي ، حبّات، دار الآداب، بيروت لبنان، ص 5
22 –المصدر نفسه ص 5
23 –منصف المزغنّي، قوس الرّياح ص 4
24 –المصدر نفسه ص ص 35 – 36
25 –منصف المزغنّي ، حنظلة ص 53
26 –المصدر نفسه ص47
27 –المصدر نفسه ص139
28 –المصدر نفسه ص175
29 –المصدر نفسه ص63
30 –المصدر نفسه ص 18
31 –منصف المزغنّي ، حنظلة ص 87
32 –منصف المزغنّي ،محبّات ص 147
33 –المصدر نفسه ص 51
34 –المصدر نفسه ص21
35 –المصدر نفسه ص 42
36 –المصدر نفسه ص 37

37 –المصدر نفسه ص15
38 –المصدر نفسه ص17
39 –المصدر نفسه ص ص 91 – 92
40 –المصدر نفسه ص26
41 –المصدر نفسه ص 27
42 –المصدر نفسه ص31
43 –المصدر نفسه ص 11
44 –المصدر نفسه ص 12
45 –المصدر نفسه ص ص 9 – 11
46 – المصدر نفسه ص 10
47 –المصدر نفسه ص 9
48 –المصدر نفسه ص 10
49 –المصدر نفسه ص 11
50 –المصدر نفسه ص 11
51 –المصدر نفسه ص 11
52 –المصدر نفسه ص 10
53 –منصف المزغنّي ، العناقيد الصفحات : : 5 – 7 – 8 – 11 – 13 – 16 – 18 – 19 – 22 – 24 – 27 – 29 – 30 – 33 – 36 – 38 – 3 – 40 – 41 – 42 – 45 – 46 – 47 – 53 – 55 – 56 – 66
54 –منصف المزغنّي ، عيّاش ص 11
55 –المصدر نفسه ص ص 11
56 –المصدر نفسه ص11
57 – المصدر نفسه ص17
58 –المصدر نفسه ص 14
59 –المصدر نفسه ص23

تمهيد بين يدي القصيد

بقلم نور الدين صمود

1) عثرت على النص التالي صِدفة في حاسوبي وهو جواب على رسالة وصلتني من منصف المزغني عن طريق الحاسوب يخبرني فيها أنه اتصل من الشاعر كريم معتوق (الفائز الأول بجائزة(أمير الشعراء) في مسابقة إحدى قنوات الخليج العربي.

2) ملاحظة لغوية: يُنعت كل مطرب بالفنان خطأ، لأن الفنان في اللغة هو الحمار الوحشي والصواب أن نقول مِفن بدل فنان، ولعل شهرة المفن بالفنان جعلته يدخل في باب الخطأ المشهور أفضل من الصواب المهجور.

3) سميت حاسوبي الخاص اسما اشتققته من اسمي وهو: نوردينـــــتور.

****

أيها المنصفُ أنصِفْ/ وتعطّفْ / مثل أصحاب العقولْ !
وتـرَشـَّفْ/ كلماتي وتلطفْ/ بالذي سوف أقولْ !
وتفهَّمْ/ وتبسمْ !
للذي أبديه مِمّا نامُ في الحاسوب أعواما طويلهْ
فيه جـدٌّ / ضِمْنَ هزْلٍ / وقصيرٌ / فيه طولْ
وسريعَ / فيه بطءٌ / وبطيء / في انطلاقْ
أو كما تجري السيولْ/ في السهولْ
وجَريءٌ/ ذو احتدام/ في احتشام / وهو في الناس خجولْ
وتيقنْ يا صديقي أن ما سوف أقولْ
مُنتهى الحقِّ، ولكنْ / سيراه البعض شبهَ المستحيلْ:

ذاك أنـّي، بعد لأْيٍ، وقعتْ عيني على ما
كنتَ قد أرسلتَ مُذْ وقتٍ طويلْ
ولجهلي (بالحواسيب) التي قد باغتتنا –
وأتتنا / إذ كبُرنا / بيْد أني
ـ وأنا الحقَّ أقولْ ـ
لم يصِلني / وعليه لم تقع ـ إلا صباحَ اليومِ ـ عيني
كان هذا اليومَ صِدفهْ
فبدا لي مثلَ طَـرْفهْ
وحلا لي أن أجيبْ
مثلما رُحتَ تـُجيبْ
بكلام كالزبيبْ
أو كضرْبٍ من حبيبْ
(ومتى حصرم حتى زبّبَ؟ أيْ صار زبيبْ؟1)
يا صديقي قلتَ لي: قد جاءكَ الشعرُ (كريمًا) من (كريمْ)
راكضًا في البيدِ سبّاقـًا كـ(ريمْ)
وهْوَ (معتوقٌ) وحُـرٌ من قـُيودْ...
لازمتـْنا، حينما نكتب شعرًا، (في العمودْ)
وعمودُ الشـِّعْرِ قانون لأشعار الجدودْ
وهو، مثلُ الحرِّ لا يخلو، لـَعمري، من قيودْ
جاء يسعَى/ لـيَـّنَ الــملمـسِ يحكي جلدَ أفعَى
كلُّ مَن تلدغه حتما سيُنـْعَى
وأراه خاليا من سُمِّها الناقع يخشاه العبادْ
قد أتانا / من خليجِ الشِّعْرِ أرضِ السندبادْ
مَنْ بِهِ قد حلـّق الرُّخُّ الخرافيَّ وكَم طاف البلادْ
ولـكَـمْ شَقَّ بحورًا هائجاتْ / مائجاتْ/ وجبالا ووِهادْ
مثلما قد حدّثتْ عن كل هذا شهرزادٌ شهريارْ

عن بساط الريح والرخ وعن كل العجائبْ / والغرائبْ
في حكايات جرت في ألفَ ليلهْ
في الفرات العذب أو في نهر دِجلهْ
وبها قد لـَيّنَتْ قلبا قســا / وأســا / للنسا
وبدا الشاعرُ كالملاح في (البحر الطويل الوافر الأمواجِ لكنْ)
ثائرًا مثل البراكين وطورًا قد تراه العين ساكنْ
لاح (كالمجتث أو كالمقتضَبْ)
بل أصيلٌ وغزيرٌ في دواوين العربْ
سابحا، في أبْحُرِ شعرِ العُرْبِ، تـُنْمَى (للخليلْ)
مَنْ أتانا (بعروضَ الشعَر) من شطِّ اللآلي في الخليجْ.
وأتانا بأناشيدَ يُغنيها (بألحان عِذابِ)
ويراها الحاسد الأحمقُ: (الـّحانَ عَذابْ) / للشبابْ
وغناءً لم يجده مستطابْ
وسِوى ذاك الذي كان حسودْ
قد رَأى في ما رأى
أنّ نِصفَ اللقب المشهور (للمنصفِ) أمْـرٌ بالغناءْ
أيها المزغني غــنّـــــــي)
مثلما كان يغني
كلُّ مُفتنٍّ مِفـَنِّ
ليس (فنانــًا) شهيرْ
فهو وصفٌ للحميرْ
وحمار الوحش في القاموس لا مَنْ
يتغنـَّى في احتفال لعريسِ وعرو سِ
غير أني
ـ يا طويل العمر في الشعر ـ بدا لي بعضُهم حين تـُغني
مُوغـرَ الصدْرَ ومُعتلَّ القوَى (كالمتشائلْ)

وهو صِنو (المتفاشلْ)
وهما حربٌ على مَنْ كان ذا قلب قويٍّ متفائلْ
والغنا في الشِّعر للعشاق أحلى من ترانيم العنادلْ
وهو أحلى من عبير فاح من أحلى جديلهْ
تتهادَى، مثل ذيل الفرس الشارد يعدو، خلفَ حسناءَ جميلهْ.
كان يزهو ليلة العرس على عِطفيْ دليلهْ
(كو دو شوفال)
مثلما في لغة (الغال) يقالْ
فترفقْ / كيْ توفِّقْ
بين قول الحاسدينْ/ وهتاف المعجبينْ
وتأمَّلْ في مقال الناقدينْ
إذ كِلا القولين والــرأيين، فيما
قد بدالي / في خيالي،
كان زعمَ الزاعمينْ
فكلا الرأيين إفـكُ
وهما بالشعر فتكُ
وهما للشعر هُلـكُ
منذ عهد المتنبي فإلى عهد نزارْ / وكِلا هذين ثارْ
وبجوِّ الشعر طارْ
وهما مَنْ ركضا
في مجال السبْق في الحاضر أو في ما
قد مضى
وجرى/ خلفهما مَـن قد جرَى
وجرى في كل ما قالوه شعرًا ما جرَى
ولقد ضاعوا جميعًا / وسريعًا
في الذي قد خلـّفاهُ من غبارْ

في وجوه اللاحقين
غير مَن في الشعر قد كانوا رُؤوسَا
ومدى العمر شموسَا
مثلَ مَنْ أشعاره في الكائناتْ / فاعلاتٌ فاعلاتْ.
وتقبل يا صديقي في الختامْ
من صميم القلب أحلى الأمنياتْ
والتحايا الصادقاتْ
من فعول فاعل في التفعلاتْ
فاضحاتٌ/ كاشفاتْ
للذي خبَّـأْتـُه في القلب من سامي الشعورْ
والذي خـزّنْتُ في (النوردينتورْ).
في 08/ 03/ 2016 إعادة كتابة في 20/ 05/ 2019
تعليق

---

* ألقيت في قاعة ... بمدينة الثقافة بالعاصمة التونسية في حفلة تكريم منصف المزغني في 20/ 05/ 2019
1)أي متى صار حصرما أي عنبا حامضا غير مستساغ الطعم ثم صار عنبا ناضجا ثم أصبح، بمرور الصيف، زبيبًا)؟

خطاب منصف المزغنّي بين القول السّياسي وسياسة القول

حافظ قويعة[35]

أمّا قبل

يقول فولتار رائد الأنوار « نحن نحترم الموتى أكثر من الأحياء. وكان أحرى بنا أن نحترم هؤلاء وأولئك «، فشكرًا لسلطة الإشراف على تفعيلها روح هذه الوصيّة التّنويريّة.وهي بهذا بدأت تسفّه بعض ما قاله المزغنّي شعرًا في مرثيّة لأخيه من الرّضاعة الشّعريّة الصّغيّر أولاد حمد[36]

تنويه

هذا النّصّ ، أوحى به إليّ شيطان منصف المزغنّي، وأعتذر عمّا في ثناياه من تناصّ ، عفوًا أردت أن أقول والعبارة له من» تَلاص» مقصود .[37]

تصدير

قشّري
ضحكتي
تجدي
دمعتي

منصف الزغنّي ، **حبات**، ص44

الكتابة :

بنت الكآبة ضدّ الكآبة:

٣٥

٣٦ منصف المزغنّي . **مشاعر** وقصائد أخرى. تونس منشورات زخارف .ص١٥٦-١٧٦.

٣٧ المصدر نفسه. ص ١٩١ .

وخيط النّسيم بثوب الرّبابة
وشرط جلب الحبيب
إذا الحبّ غابا
وبرقيّة الشّعب في شارع
دونما ميكرفون خطابة حض الحبيب
وإحياء روح لأنوثة عند الرّجولة
منصف المزغنّي مشاعر، ص 197.

وبعد

I –سياق المقال في سياق الحال

خلال سبعينات القرن الماضي خرج مُنصف المزغنّي إلى النّاس **يُلقي** على مسامعهم من بهو نادي القصّة والشّعر بمدينة صفاقس أولى قصائده. أمام ناظرَيه مباشرة منطقة الشّرطة، وعلى يمينه مقرّ لجنة التّنسيق المقرّ الجهوي للحزب الحاكم وقتئذ. كان المزغنّي عندها، في عنفوان شبابه **مُتمركسًا** كأغلب أعضاء النّادي، يكره الإمبرياليّة كُرهًا جمًّا، ويُتابع بشغف كتابات قبّاني ودرويش وسعدي يوسف وأمل دنقل ومظفّر النّواب وغيرهم. لاحَقه البوليس البُورقيبي، وزجّ به في زنزانة التّرهيب «بضعة أيّام».

مِن هناك، مِن صفاقس ،غابة بوزيّان مسقط رأسه ومقرّ إقامته، ومِن مقاهي المدينة بباب البحر، حيث كان يلتقي الصّعاليك من أصدقائه اليساريين، ومِن شاطئ الكازينو، حيث بدأ التّلوث يرخي سدوله على البحر، ليسرطِن تدريجيّا المدينة ومَن عليها. مِن صفاقس «ديوان الزّيت» حيث «يستشهدغصن الزّيتون»[38]، هاجر شاعرنا إلى الشّمال ،لا شمال العاصمة ،بل الشّمال الغربي (ولاية جندوبة)، يُعلّم أبناء الفلاّحين ،غريبًا ،أو قُل أكثر غربة من صالح في

٣٨ **عناقيد الفرح الخاوي** .الطّبعة الثّالثة .تونس الشّركة التّونسيّة للنّشر وتنمية فنون الرّسم .٢٠١٢ . ص٤٣-٤٤.

ثمود.لكنّ فضاء تلك الولاية – القرية،لم يتّسع لطموحاته، فأخذ بيساره عصا التّرحال، يجوب المُدن والقرى التّونسيّة، ضيفًا على الفضاءات الثّقافيّة ،مُبشّرًا بشعريّة جديدة[39] ذات طابع شخصي[40]، **جاهد** في ترسيخها، حتّى أصبح بإمكان المستمع العادي، ناهيك عن العارف بفنّ الشّعر تمييزها بسهولة من غيرها[41]. من نقمته على وحشيّة الرّأسماليّة، انبثق ديوانه الأوّل «عناقيد الفرح الخاوي». ومِن قمع البوليس البورقيبي بقيادة الجنرال المخلوع، للشّغّالين ذات خميس أسود سنة 1978، انبعث ديوانه الثّاني «اغتيال عيّاش الكسيبي واعتذاره بالانبعاث في حرب قادمة»[42]. ومع بداية الثّمانينات حلّ المزغني صعلوكًا على العاصمة ، لا تحت السّور، وإنّما في مقاهيها وبالأخصّ مقهى «شاي لاي ناغر»[43]، حيث أصبح

٣٩ جديدة بالنّسبة إلى ما أسماه " مدرسة الواقعيّة الإشتراكيّة وما سُمّي بالمدرسة الصّوفيّة والاتّجاه القيرواني". منصف المزغنّي،حبّات، بيروت ،دار الآداب ،١٩٩٢ص. ١٠٠

٤٠ يقول حرفيّا:" ما سمّيته أنا رياح الإبداع وهي مدرسة لا مدارس فيه ، مزيّة الجمال فيها، المعاناة بقطع النّظر عن اليمين واليسار[..]أنا أكره كلمة الالتزام، فهو لا يكون إلاّ مع الذات" ،المصدر نفسه.

٤١ **ليس أدلّ على ذلك من تناص كتابات بعض المبدعين مع قصائده ،فضلا عن " سرفات" شعراء" آخرين ، ناهيك عن تقليد بعض المهرّجين التلّفزيين والإذاعيّين .**

٤٢ **عياش الكسيبي واعتذاره بالانبعاث** في حرب قادمة تونس ديمتير ، وقد أبرزت حرف الباء قصدًا ،لانّ في استعمال «الباء» بدل «عن» كما هو منتظَر عدول أسلوبي لطيف، ينطوي على استشراف فعلي للمستقبل، بعد أن انبعث أكثر من عياش خلال»ثورة» جانفي ٢٠١١ .وفي هذا قرينة على أنّ الشّاعر هو الرّائي حقيقةً لا مجازا « Un visi-onnaire » «

٤٣ بالفرنسيّة « Chez les nègres » بتونس العاصمة ، شارع باريس. وقد أحال الشّاعر نفسه على هذا في مرثيّته لأولاد أحمد. انظر **مشاعر** ص ١٦٥ .

التّلاسن بين الشّعراء سنّة حميدة، شعراء وفدوا على المكان رجالاً وركبانًا ، ومِن بينهم المرحوم الصّغيّر أولاد أحمد .و في أواسط الثّمانينات «وجد قلبه بعض الشّغور لبعض الشؤّون الصّغيرة ...»[44] فبدأت **العناقيد** تتناثر، لتصبح **حبّات، أو قُل همسات غزليّة مرحة أو وقفات أمام مشاهد وحالات اجتماعيّة طريفة** وضعها الشّاعر نفسه تحت عنوان «استراحات»[45]، وهي فعلًا أقرب إلى استراحة المحارب.[46]

ومع هبوب **رياح التّغيير**[47] التي بشّر بها الجنرال بن علي والتّي لم تلبث أن أصبحت عاصفة سَموم ، واصل الشّاعر ينثر حباته على الورق هنا وهناك ،لكن الهمّ السّياسي لم يفارق قلب الشّاعر، فطفق يُراوح بين «قول السّياسي وسياسة القول «أو بالأحرى يقول السّياسّي) (Le politique بسياسة ،أي بتدبر في القول أكثر صناعة وأعمق غَورًا، إلى أن طقطق بركان الحراك الشّعبي خلال ديسمبر 2010 ، لينفجر بعد ذلك في الرّابع عشر من الشّهر الأوّل من سنة 2011 ، مُعلنًا انبعاث عياش الكسيبي من جديد. لكن بثوب جديد هذه المرّة ،مردّدا بنوع من التّناص الشّعبي مع أغاني حياة الشّابي «الشّعب يريد» . لاشكّ أنّ **عصفور الحِبر** في صدر المزغنّي، انتفض لهذا ، ولعلّه زقزق لحظات، فرحًا بهذا الحدث الجلَل. لكنّ طائر وقواق جديد سبق للجنرال أن تفنّن في

٤٤ **عناقيد الفرح الخاوي** . ص75 .

٤٥ **حبّات** .ص ٧.

٤٦ أذكر أنّ الشّاعر قرأ عليّ بعضها وقتئذ. وقد كان في ريب من خوض هذه المغامرة .لكنّي شددت أزره وأحَلته على مراجع أدبيّة من هذا القبيل. مِثل **كرم على درب** لخائيل نعيمة وTel quel لبول فاليري.

٤٧ شعار رفعه المشرفون على البروباغندا "البنعليّة " تبشيرًا "بعهد جديد" .وإيهاما بتجاوز العهد البورقيبي القديم. ولست أدري إن كانت هذه التّسمية قدأُطلقت صدفة أم بسابقيّة إضمار تلميحًا إلى الأنا جيل والرّسائل في الجزء الثّاني من الكتاب المقدّس.

تعذيبه سنوات، «صَهين» للأسف على عشّ العصافير وأزاح بيضها وفراخها[48]، وذلك بدعم خفيّ من شيوخ القبائل، نيابة عن الطّاووس الأبيض .عندئذ اهتزّ قلب الشّاعر مرّة أخرى ، فازداد حِبره احمرارًا، وانبرى يفضح الصّوت الإسلامويّ «الجديد» المدافع عن الشّعب باسم الرّب، لاربّ العهد الجديد ، بل ربّ القران المجيد.[49] . أثناء هذا كان الشّاعر «يكهّب» والكلمة له على السّتين. لكنّ لا مؤسسّة الزواج ولا الأبناء هدّؤوا من روع السّياسي الذي فيه ،لأنّ النّجوم في سماء شعره لم تنطفئ بعد فقام يسلّط أنوارها على بعض الصّحف التوّنسيّة وعلى المجلّات المشرقيّة [50] وأيضا في قصائده ، فكانت في مخيّلته رجومًا للشياطين النائمين بالمجلس التأّسيسي الجديد[51] وغيرهم من المسؤولين المترئسين والمقاولين السّياسيين. هو ذا المزغنّي بيننا رغم الدّاء وبفضل الأحباء والفضلاء ، **يدفعنا مرحا وساخرا إلى مقاومة الرّداءة و«الضحك ضدّ القمع»** كما كان عيّاش، لكن القمع هذه المرة مهما كان مأتاه يمينا أويسارا من خارج تونس أومن داخلها عبر كل الأجهزة الإيديولوجيّة للدّولة وفي كل فضاءات الحياة اليومية ،أيّ في السّياسى عبرأكثر تجلّياته نعومة ومكرًا.

يمكن القول إذن إنّ المسار الشّعري لمنصف المزغنّي، بدأ وبقي منغرسا في صلب الحراك السّياسي والاجتماعي، **يقول السّياسّي بسياسة في القول لطيفة وطريفة**. ولا ضير في ذلك، بل له الشّرف في ذلك، خلافا لما يروّج دعاة البنيويّة الحداثوية، التي

---

٤٨ **عياش الكسيبي**، ص ٥.

٤٩ انظر في هذا الصّدد بالخصوص، ديوان **هنا تونس النشرة**، تونس الشّركة التّونسيّة للنّشر وتنميّة فنون الرّسم ،٢٠١٢.

٥٠ انظر مقالاته، خاصّة تلك التي نشرها في مجلّة دُبَي الثّقافيّة .

٥١ **هنا تونس النشرة**، ص١٠

صيّرت الفاعلين الاجتماعيين مجرّد **كائنات ورقيّة** ، مفصولة عن مراجعها، أوكما يقول تودروف مُنتقدًا **هياكل عظمية**، لا حياة فيها لمن تنادي ولا لمن تعادي. مسار الشّعريّة المزغنّيّة هو إذن بعبارة موجزة مسار شعريّة مساوقة **للحدث**، ، لم يكُن ثمّة من يكشف عن هولها غير الشّعراء الرّائين مثله[52] وقلّة قليلة من المفكّرين.

II – من تجلّيات سياسة القول

إذا كان المزغنّي مسكونًا بالسّياسيّ، وهو ما يعتبره الحداثوَيّون أو المغرضون نوعًا من الإسفاف الإيديولوجي،فإنه على عكس ذلك تماما استطاع أن **يقول السّياسيّ بلغة فيها الكثير من الشّعرية** التي تبدو سهلة لكنّها، في الحقيقة أقرب إلى السّهل الممتنع الذي لا تقدر على الكشف عن خصاصه سِوى المقاربات الأسلوبيّة الحصيفة . وفي تحسّس أوّلي لهذا التّوجه الإسلوبي في القراءة أقول: لو كان لي أن أضع أعمال المزغنّي الكاملة تحت عنوان كبير لاخترت العنوان التّالي «أغنيات» أو « أنا المزغنّي أغنّي»[53] ففي دواوينه إحالات تكاد لا تحصى على الغناء. وفي هذا تشاكل أصيل مع ارتفاع منسوب التّصويت والإيقاع في خطابه الشّعري.

فتحت شبابيك غرفة نومي
(وقد كنت أعزب)
فقرّرت أن أتـزوّج **صوتي لأنجب**

---

٥٢ لقصيدة عناقيد الفرح الخاوي كما يقول الشأعرعناوين أخرى مرشّحة من بينها :*حادثة سرقة رقم ٧٢٤٢٧ وفي هذا تلميح لقانون ٢٧ أفريل ١٩٧٢ الذي فتح لأصحاب الرّاسمال الأجنبي» قراصنة جزر اللّيل « مجالاً واسعًا لنهب خيرات البلاد .وبهذا يكون الشّاعر قد أدرك مسبقا مخاطر ذالك القانون **الحدث** على الوطن . فكانت أحداث ٢٦ جانفي التي يعتبر ديوانه عياش **تدبّرا للقول في شأنها** تصديقًا لرؤياه في في العناقيد. بل تصديقًا للأحداث اللاّحقة والرّاهنة

٥٣ انظر دعما لمشروعية هذه التّسمية مثلا. قصيدة عصفور في بيت الشّعر. مشاعر. ص٩٠

وقلت

« **القصيدة أكتب**».[54]

ومن القرائن الدّالّة على هذا التّشاكل بين المغْنى والمعنى ،ذلك التبئير الخاص على صورة العصفور، إلى درجة حلّ فيها هذا الطّائر المزقزق بحبر الكتابة. وليس من قبيل الصّدفة أن ينهي الشّاعر ديوانه مشاعر بإمضاء المودّع

أدقّ على باب هذي القصيدة

بصوت يشابه نبضي

وأُمضي

لأطلق من قفص الصّدر

عصفور حبري

و

أمضي .[55]

و نلاحظ في السّياق نفسه أنّ الشّاعر كان قد كتب العديد من المقالات النّثريّة بتوقيع "**عصفور من حبر**» .ولمّا كان العصفور على الأرجح هو النّموذج الطّرازي " Le prototype « للطّيور، كما يقال في علم الدّلالة، فقد يكون في هذا من جهة التّأويل ، دلالة عميقة على توق الشّاعر الأصيل إلى الحرّيّة. يقول في الحبّة التي **فوق** عنوان «حنين»:

تطير

كيف

ليراها

---

٥٤ **الإبراز مِنّي تأكيدا على أهميّة الصّوت (الخطاب الشّفوي) وأولويته في شعريّة المزغنّي على الخطاب المكتوب المنذور مبدئيّا للقراءة المنفصلة عن لحظة التّلفظ.**

٥٥ **مشاعر** ,ص ٢١٨

غنوة
أطلق
مقفوص
عصفور

«حنين»

ملاحظة. يُقرأ هذا النّصّ من أسفل إلى فوق.[56]

فالمزغنّي مثل الشّابي مع مراعاة فارق التّوقيت، بدأ وبقي إلى اليوم ، يغنّي بأتمّ معنى الكلمة ،مثل مطرب على المنصّة، لكن دون ميكروفون مُشغِّلا فقط حنجرته ورئتيه ويديه وشفتيه وكلّ حواسّه، يغنّي ، **فيصوّت الصّواتم** ويترنّم بسماتها التّمييزيّة،بل يعدِل بها أحينا كثيرة، عن طبيعتها اللّسانيّة في مألوف الكلام، فإذا بها مُتتاليات من أنواع الجناس تاماّ ومطلقا ومقلوبا ، **جناس ليس أقلّ فتنة من الجنس** اللّطيف ، فتنة تكاد تبلغ ذروتها اللّيبيديّة في قصيدة «امرأة عائدة من الحرب» حيث خواتم الوحدات الخِطابيّة تصبح على لسان الشاعر المرتّل لها ترتيلا لحظة الإلقاء المباشر، أشبه بالفواصل القرآنيّة «وقالوا

لهنّ:
«لكُنّ
كتبنا كلاما قصدناه فنّا
وقسناه وزنا
وسقناه معنى
كسونامغنى
وعشناه محنة»

---

٥٦ **حبات** ،بيروت، دار الآداب١٩٩٢،ص١٦. هذا من أشكال اللّعب الإبداعي بالكتابة لدى المزغنّي ، لعب يحتاج بدوره إلى دراسة خاصّة .

فتلكنّ مهنة[57]

جاء هذا المقطع على لسان أغنية امرأة عائدة من الحرب، أو قل على لسان واحدة من **نساءات**[58] المزغنّي والعبارة له تحذّر بنات جنسها أن لا يُصدِّقن شعر إذا ما استعاروا لسان النساء «وقالوا لهنّ :» ...» . ومن القرائن الدّالّة على ولع المزغنّي بالغناء والتّصو يت الموسيقي في هذه القصيدة التي أبدع ف توزيع كلماتها وفي مسرحة نصّها أنّها تشاكل مسار الأغنية العربيّة التي يقتضي العرف الموسيقي أن تكون بدايتها ونهايتها عل المقام نفسه، بدليل أنّ منتهى القصيدة يستعيد عنوانها لا بمجرّد تحويل الاسم «أغنية» إلى فعل فحسب «يتغنّى» (ص 186)،وإنّما أيضا بتجنيس نهايتها لفظا ومعنى، حيث يقول على لسان المتلفّظة ،أو حيث هي تقول كأنّ شفتيها على لسانه

أحبّ اسمه في دمي إن جرى في فمي ازداد
حُسنا
أخاف نهايات اسمه في شفتي لذا أتمنّى
هنا .. حبسة في اللّسان ولُكنة
أنا أختكنّ
وإنّي حكيت كلامي هذا لشخص
فهام به
ثمّ نام به
ثمّ قام به
يتغنّى[59]

وتجدر الإشارة إلى أنّ للمزغنّى وعي حاد بخطورة هذا اللّعب على الصّوامت والصّوائت . ففي خضم التّجنيس الفعلي للقول

٥٧ محبّات. ص١٧٨-١٧٩
٥٨ مشاعر. ص١١٧
٥٩ المصدر نفسه . ص ١٩٨.

وفي ثنايا قصيدة بعنوان مشاعر ، نجده يحذّر بحسّ **ميتا-شعري** نفسه وغيره من الشّعراء من مغبّة استسهال الأمر والشّطط فيه، فيقول في قصيدة مشاعر:

«أفقت

أعدت الكتابة صحوا ومحوا

ونحوا وفحوى وداخلني الارتياب:

«**حذار**

الجِناس كما الجنس

يحسن فيه الحساب » [60]

و التّجنيس بمعنيَيه البلاغي والبيولوجي متأصّل في شعر المزغنيّ ، كأنّه شهادة على أصالة زواج المتعة بين الجناس في القول والجنس في الفعل.فلا غرابة والحال هذه أن يكون شاعرنا منحازا إلى المرأة في مختلف تجلّياتها ووظائفها (المرأة : الأم ،الزّوجة ، الخليلة ، الفلّاحة ، الأرملة وحتّى الشرطيّة ، ...) وحسبك لتتيقّن من ذلك إعمال النّظر في العناوين الكبرى التي اختارها لدواوينه ولعناوين قصائده وفي متونها(حبّات ، محبّات، رؤايات، نساءات، حلاوات ، عصفورات ،وفيّات إلخ..) ،كما لو أنّ لديه رغبة في **تأنيث العالم** . وقد تكون وراء هذه الرّغبة أو قل هذه الاستعارات الهَوسيّة () métaphores obsédantes Des ،حنين دفين في سحيق اللاّوعي إلى الأمّ (انظر إهداء ديوان محبات « إلى خديجة أمّي اوّل كتاب سمعته» البارز بهبوطه مائلاً

---

٦٠ ديوان مشاعر . ص١٩٦.وليست هذه سوى عيّنة واحدة من عيّنات كثيرة تشهد على كثافة الوظيفة الميتالغويّة في أعماله منذ وقت مبكر .وحسبك مثلا قوله في فاتحة ديوانه عيّاش الكسيبي :

عيب أول

في الشّعر وحتّى في العنوان

تطوّل

وبخط صغير ومحتشم...) لكنّ هذا التّأويل يحتاج إلى مقاربة نفس – تحليليّة، ليس هذا مقام تفصيل القول فيه .

في هذا السّياق ولكن في مستوى أخر من التّحليل يتعيّن الانتباه إلى ولَع المزغني برسم الكلمات ووضع النّقاط والكلمات على الحروف، لكأنّه يرقص «على» و«ب» و«في «الكلمات التي تستحيل أحيانا لكمات وتارة أخرى غمغمات مع نساءات أو«وشووشات» أو«طقطقات» أو «نمنمات» بل أحيانا أخرى **نملمات**[61] ، بما أنّ الحروف في مخيّلته (بحكم سواد الحبر) أصبحت أشبه بالنّمل يسير في كلّ الاتّجاهات ا على بياض الورقة ❋. لعلّ الكلام يطول فيما يخصّ التفنّن الشعري بالخط لدى شاعرنا ويمكن القول بإيجاز مُخلّ دون شك أن خطاب المزغنني الشعري **سينرجية من أنساق علاميّة مختلفة** يتفاعل فيه داخلها السمعي مع البصري تفاعلا عجيبا يحتاج إلى ناقد أسمعي والعبارة له «أنف لشمّ بريق قوانين النّصوص»[62]

إنّ قصائد المزغني سواء كانت خطابًا يلقيه مباشرة على مسامع الجمهور، أو نصّا يقبل عليه القارئ ، يتضمّن دائما **قيمة مُضافة على المألوف من الشّعر**، قيمة هي له دون جلّ الشّعراء التّونسيّين وحتّى العرب ،عدى بعض الاستثناءات (مظفر نوّاب مثلا في الإلقاء والتّنغيم ..) .ويمكن اعتبار شعره خلاصة تجربة مواطن تونسي قبل كلّ شيء ، حمل هموم شعبه وهموم ذاته انظر قصيدته « ارض الأحلام الضّيقة مثلا» وعرف كيف يصهرها **بسياسة في القول طريفة**، سياسة قد تساعدك على مقاومة الرّداءة في كلّ تجلياتها إن أنت أقبلت عليها بوعي فهيم وقلب سليم .

---

٦١ مشاعر، ص202-200

٦٢ المصدر نفسه، ص١٩٠

قراءة فـي شعر منصف المزغني

منصف المزغني بين الذاكرة الشعرية والعزف المنفرد

بقلم الأستاذ شكري السلطاني

تصدير :إنني استطعت أن أخطف الشّعر من شفاه النّاس وأفواههم وأردّه إليهم... إنني أشعر بكبرياء لأنني استطعت أن أحوّل الشعر إلى قماش شعبيّ يرتديه كلّ النّاس (نزار القباني: قصتي مع الشعر)

مدخل: تتعلق هذه المداخلة بشعر منصف المزغني باعتباره أحد شعراء العالم العربي في العصر الحديث الذين عالجوا الموضوعات الحارقة والموصولة بشواغل الناس اليومية على المستويات العاطفية والاجتماعية والسياسية والثقافية والعقائدية ولقد تمكن من القبض على شرائح مختلفة من القراء مؤسسا بذلك جمهورية شعرية شعارها « أنا أكتب إلى الشعر « حتى « ملأ الدّنيا وشغل الناس « على حدّ عبارة ابن رشيق القيرواني عن شاعر العربية المتنبي فصارت بتجربته الشعرية محلّ جدل ونقاش بين القراء والسّامعين الذين انقسموا فيه طائفتين فمن متحمّس ومستحسن إلى رافض ومتهجّم ولكل ذلك ينبغي لمن رام معاشرة نصوصه الأدبية أن ينصرف عن الأحكام المعيارية التي لا تعتمد التجربة الجمالية مدخلا للنفاذ إلى مضامينه ومقاصده حتى نتمكن بطريقة علمية وموضوعية من الكشف عن مظاهر الشعرية في منجزاته

الفنية التي جعلت الشاعر واسع الانتشار من ناحية ومثار خلاف من ناحية ثانية .

و ليس من اليسر بمكان معالجة كتاباته ذات الأجناس الأدبية المتنوعة فالكتابة عنه تستدعي التريث والتأني والحذر فمثلما كان الشاعر منصف المزغني حريصا على اليقظة الشديدة أثناء الكتابة الشعرية وما تتطلبه من مكابدة ومخاض وسهر فمن الضروري أن يتعب القارئ لشعره ويصغي لموسيقى إنشائه التي يقدّها جهازه العصبي وله رأي في النقاد الذين لم تكن أعمالهم النقدية تقريرا صحفيا سريعا « **لذلك نجد أن النقاد لا بدّ أن نردّ لهم الاعتبار على أساس أنهم أيضا مبدعون وعليهم أن يظهروا هواجسهم الإبداعية من خلال ارتطاماتهم بالأعمال الشعرية التّاتئة والطّافية وعليهم أن يغوصوا في بحر الشعر حتى يطلعّوا أو يفرزوا الشعر من اللأشعر...** » [1]

و قبل النّظر في علاقة الشاعر بالذاكرة الشعرية وتميّزه بالعزف الإبداعي المنفرد ينبغي لنا أن نتملى سيرته الذاتية التي جعلت منه كاتبا ناجيا وناجعا متأثرا بالجوقة الأدبية التي انخرط فيها وعلى صلة وثيقة بالاختراع والتجديد...

كتب عنه الدكتور محمد الصّالح بن عمر كتابا نقديا تطرق فيه الى « تطور التجربة الشعرية لدى منصف المزغني « وقد صدر بتونس سنة 1996 وله لقاءات صحفية وتلفزيونية داخل تونس وخارجها ومن أهم الأراء النقدية التي يتبناها في مسيرته الإبداعية تلك التي ترتبط بجدلية التّجاور والتّجاوز في الشعر العربي الذي ظل منصرفا إلى الذاكرة الشعرية ومنصرفا عنها في آن فيقول: « **أودّ أن أشير إلى أنّنا نظلّ متأثرين بكبار الشعراء الذين قرأنا لهم ولكن لا يجوز أن تظل مستأجرين لبيوت شعرية أخرى... علينا أن نبني بيتنا الخاصّ... من هنا جاء هاجس التفرّد وهاجس أن تكون أنت**

في الشّعر لا أن تذوب في الجوقة الشعرية العربية الرّاهنة أو الماضية عليك أن تؤسس لعزف منفرد حتى تكون على صلة وثيقة بذاتك»[2].

وكيف يستطيع الشاعر بناء قصيدة دون العودة إلى الأصول وتنمية قدراته وقواه الفطرية الكامنة فيه (القوة الحافظة ، القوة الصّانعة، القوة المائزة) على حدّ عبارة حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء وتبعا لذلك تنمو حركة الشعر انطلاقا من عمليات الاتصال بالذاكرة الثقافية والانفصال عنها هدما وترميما وهو رأي نجده بارزا في إحدى إجابات شاعر العربية محمود درويش : « **إنني أقوم بتنمية طاقاتي الإبداعية المستقلة عن أسباب شهرتي وبعدم الوقوع في أسر الخطوة الأولى التي قدّمتني للناس والتمرّد على أشكالي القديمة بمحاولة التّجديد المستمر للذات . وبتغيير وجودي المتآكل وبتعميق جوهره الباقي. والخروج من شكل إلى آخر ليس عملية قفز تقطع الصّلة بين الآن « وقبل قليل « إنّها عملية هدم وترميم. تحافظ على قاعدة الهوية الفنية عند أي شاعر. لا أدّعى أنني أقفز إنني أنمو ببطء ولم أكتمل حتّى الآن بشكلي الفني ولا يبدو أنني قادر على الوصول إلى حالة أبلور فيها شكلي نهائيا** « [3]

1) المزغني والذاكرة الشعرية :

أ) الذاكرة : تعدّ الذاكرة من أهمّ أشكال الأنشطة العقلية التي تعقل التجارب السّابقة وتحفظها لاسترجاعها عند الحاجة.

أمّا إذا تجاوزنا المعنى الشائع للذاكرة فسنجد لها دلالة لدى العرفانيين من علماء النفس: «**فهي تعني الحالات الذهنية المختلفة التي يمر بها النشاط الدماغي لدى الانسان فليست المعارف والمعلومات الآتية من العالم الخارجي مجرّد ركام بل إنها تخضع لا عادة تنظيم وتنضيد يحكمها سنّ الشّخص وتجاربه السّابقة وأحواله الوجدانية والنّفسية والمجال المعرفي الذي تطرق إليه** « .

ب) أقسام الذاكرة في علم النفس:

**** ذاكرة قصيرة المدى:**

الذاكر قصيرة المدى أو الفعالة هي التي تحتفظ بعدد محدد من المعطيات والمعلومات لمدة قصيرة ثم يقع تمريرها إلى الذاكرة الطويلة لتخزينها أو معالجتها ولذلك شبهها بعض العرفايين بالصّحن اللاّقط الذي يكتفي باقتناص الاشارات وتجميعها ولكنّه لا يقدر على فكها ومعالجتها دون جهاز استقبال.

**** ذاكرة طويلة المدى:**

تقوم الذاكرة طويلة المدى بشكل مستمر بتخزين الخبرات والمعارف والمعلومات التي يحصّلها الشخص وذلك عبر القيام بترميزها وإدراجها ضمن المجالات (الألوان، الأشكال، الأصوات، الفضاء، الأحداث...) وتتحكم هذه الذاكرة في نظام معالجة المعلومات وقاعدة البيانات التي تشكل النشاط الذهني برمّته.

الذاكرة الشعرية:

ونعني بها القوّة الحافظة للتراث الأدبي القديم من حيث النصوص التي تتضايف في الشعر العربي قديمه وحديثه لذلك ضمّن الشعراء المعاصرون دواوينهم كثيرا من نصوص الأدب القديم وطوّعوها بما يوافق الواقع الذي يرتبط بشواغلهم الذهنية والوجدانية وقد نجح الشاعر منصف المزغني في استثمار مخزونه التراثي واشتغل عليه تبديلا وتحويلا حتى اخترع منجزه الشعري الخاص به لأن الإبداع ليس اسعاده للمعاني على نحو مألوف ومكرور وإنما هو إخراج لها بواسطة تصريف الكلام على غير العادة وفي الحقيقة لقد بدأ هذا التمرّد على النصوص الأصول منذ زهير بن أبي سلمى:

« **ما أرأنا نقول إلاّ مغارا ** أو معادا من لفظنا مكرورا** «

و ليس غريبا أن يهتم الأستاذ عثمان بن طالب بتحليل بعض مظاهر التّراث في الشعر التونسي فقد اختار « سبعة شعراء يمثلون جيل الشعر الحديث بكل اتجاهاته وأشكاله وانتماءاته الفكرية والنظرية وهم حسب تاريخ صدور مجموعاتهم التي اهتممنا بها : الطّاهر الهمامي ، سوف عبيد، نور الدّين صمود، آدم فتحي، محمد العروسي المطوي، نجاة العدواني ومنصف المزغني « [4].

و لم يتردّد الشاعر منصف المزغني في استدعاء أصوات عديدة تضمنتها الذاكرة الثقافية الجماعية عبر حقب متعاقبة من المحاولات الإبداعية والتأسيس الجمالي فأشتق أعماله الشعرية والمسرحية والقصصية من النص القرآني والسنة والأدب العجيب الذي نجد صداه في كتاب كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع إضافة إلى الشعر والحكايات الشعبية والفن التشكيلي ولم ينس في كل ذلك معتقدات الناس وواقعهم الحضاري الذي يتطلب لغة تستوعب شواغلهم الذهنية والوجدانية.

أ) النص القرآني:

تتضايف في نص الشاعر منصف المزغني بعض الآيات القرآنية من قبيل قصة الاسراء

و المعراج للنبي محمد.

« **وسبحان المسري بالقنديل الأخضر**»

ليلا من بيت أبيض يلمع في الإيليزاي»

و نجد ذلك في الآية الكريمة : « **سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسّجد الحرام إلى المسجد الأقصى** « (سورة الاسراء)

أو قوله :» **إذا النّجم سدّس والنّور عسعس** « وهو ما يتجلى في القسم القرآني فقد أقسم الله تعالى بالكواكب والأشجار وتعاقب

الأزمنة والحيوان والجماد مثل قوله : « **واللّيل إذا عسعس والصّبح إذا تنفسّ** « (سورة التكوير)

أو قوله : « **والناطحات أمرا والناصحات أسرا** « يذكرنا بما ورد في القرآن (سورة النازعات)

« **والنّازعات غرقا. والنّاشطات نشطا. والسّابحات سبحا فالسّابقات سبقا.** «

* وفي كتاب عياش يهفو المزغني إلى الشعر بصيرا كما حدث للنبي يعقوب وهو يشتم ريح يوسف .

« **ولمّا فصلت العير قال أبوهم إني لأجد ريح يوسف لولا تفندون** « (سورة يوسف)

ب) الشعر الجاهلي:

استدعاء ظاهرة الوقوف على الأطلال في الشعر الجاهلي وهي من الصور الشائعة في المقدمة الطّللية في قوله:

* « **قفا نبك يا صاحبي فإني فقدت الرّشاد العروضي يوم لقيت الحبيب الصفّي الأغر**

ألا إنّ في الصّلوات اليك أعبّ التفاعيل دون حساب أصبّ التفاصيل ذلك يعني قصيدي اختمر.. «

وهي مشتقة من معلقة أمرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللّوي بين الدخول فحومل

* في شعر المزغني نسمع صوت شاعر العربية الذي ملأ الدّنيا وشغل النّاس وهو أبو الطيب المتنبي كقوله:

« **وأعرف أنّ الرّياح ستجري بعكس اشتهاء السّفائن** « (عناقيد الفرح الخاوي)

فهذه الصور استلهمها من شعر المتنبي تتضايق مع الشعر الحكمي للمتنبي الذي يحس بين الحين والأخر بالاحباط والحنية والشكوى من معاندة القدر:

ما كلّ ما يتمنّى المرء يدركه * تجري الرياح بما لا تشهي السّفن.**

كما نجد المزغني مستثمرا غرض الهجاء الذي يحكي قصة قايور الدكتاتور وعلاقته بالشاعر جرول وهو صدى لمّا حدث للمتنبي مع كافور الاخشيدي الذي كان يضن عليه بوعوده الكاذبة فهجاه هجاء لاذعا:

فإن كنت لا خيرا أفدت فإنني

أفدت بلحظي مشفريك الملاّهيا.

و لم تغب عن حافظة المزغني رسالة الغفران لأبي العلاء المعرّي الذي عبث بابن القارح وهو محمول على ظهر جارية زقفونة لتعبر به الصراط نحو جنة واهمة حتى إذا أعياها أمره قال لها: « **يا هذه إن أردت سلامتي فاستعملي معنى قول القائل في الدار العاجلة:** « **ست إن أعياك أمري فاحمليني زقفونة** « غير أن المزغني في (قوس الرياح) يستبدل الجارية بقردة في قوله: « **وإن حملتك على ظهرها قردة زقفونة** « وفي العصر الحديث تأثر منصف المزغني بأبي القاسم الشابي صاحب أغاني الحياة حيث يقول في كتابه قوس الرياح :

«إذا الشعب يوما أذلّ وأشرع روحه فوق الكرامة ظلاّ»

إنها صدى لبيت سافر في ذاكرة الشعوب المريدة للحياة والحرية الذي عبّر فيه الشابي عن قوة الطموح والإرادة في مواجهة الجهل وثقافة العدم حين يقول:

«إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر»

ج- المثل العربي القديم:

استلهم الشاعر بعض قصائده من المثل العربي وقد قال ابراهيم النظّام « يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللفظ وإصابة المعنى، وجودة الكناية، فهو نهاية البلاغة، وقال ابن المقفع: « **إذا جعل الكلام مثلا كان أوضح للمنطق، وآنق للسمع وأوسع لشعوب الحديث**» [5]

ووجود المثل في ثنايا شعر المزغني هو ضرب من قوّة الحجة في النص حتى يقطع دابر الخلاف بشيء مألوف يذعن فيه الخصم ويستسلم فتستقر في ذهنه المعاني والمقاصد وهنا يأتي قول المزغني:

« ... **أقسم بالدم**

ما جاعت هذه الحرّة حتى تأكل من ثدييها»

تعبيرا عن العفة والكرامة وتحصين الإنسان لمنزلته الرفيعة التي لا تقبل المساومة والإذلال وقد ضرب المزغني موعدا مع هذه القصة الشهيرة التي صارت مثلا عند العرب «**تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها**»

د- الأدب العجيب

ومن تجليات استخدام التراث العربي القديم إنطاق الحيوان ومحاورته (كلام البطّة، الصرصور والنملة... البقرة، النحلة، الخروف...) ولا يعد ذلك من قبيل البدعة المطلقة ولكل ذلك أكّد ابن المقفع إدامة النظر والتماس جواهر المعاني فيخاطب القارئ: « **ولا يظنّ أنّ مغزاه إنّما هو الإخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبُع لثورٍ فينصرف بذلك عن الغرض المقصود**» [6]

نص 1 : يتمثل في قصيدة شارك بها الشاعر منصف المزغني في افتتاح كرسي الشابي للشعر بمدينة الثقافة موظفا فيها رموزا حيوانية كالبقرة والنحلة وهي كالآتي: « **قلت للبقرة أنا أحبّ الحليب** ▯ **وقلت لبائع الحليب أنا أكره خلط الحليب بالماء** ▯ **وقلت للنحلة**

أنا أحب العسل وقلت لبائع العسل أنا أكره خلط العسل بالسكّر وقلت لرب العالمين أنا أحبّ الدّين، وقلت لرجل الدّين أنا أكره خلط الدين بالسياسة «

نص 2: وظف فيه المزغني الخروف رمز الوعي القطيعي الذي بسط ظلاله على الساسة ورجال الدين الذين (« **يسوسون الأمور بغير عقل**») فينفذ أمرهم ويقال ساسه مثلما وصفهم شاعر اللزوميات أبو العلاء المعرّي فيقول المزغني:

خروف

دخل البرلمان

قال

« ماع «

فجاء الصدى

« إج ... ماع «

كما يستحضر المزغني قصة ابن آوى ودمنة وهما رمز الخداع والمكر ويوظف ذلك في سياق غزلي داعيا الى الحب الطهور الصادق والقيم النبيلة فيقول :

أَلاَ إِنَّ خَيْرَ الأَحَادِيثِ مَا جَاوَزَ الصَّمْتَ حُسْنَا وَلاَ لاَ تُصَدِّقْنَ فِي السِينَمَا قِصَّةً تَنْتَهِي بِالزَّوَاجِ السَّعِيدِ وَابْنٍ وَابْنَه. لأَنَّ ابْنَ آدَمَ مِثْلُ ابْنِ آوَى وَإِنَّ كَلِيلَةَ شِبْهٌ لِدِمْنَـهْ.

وفي هذا السياق يأتي كلام الناقد توفيق بكّار مبيّنا وظيفة الحكاية المثيلة التي يستثمر فيها الحيوان بديلا من الإنسان ودليلا عليه في قوله: « **باللعب على هذين النظامين من الدلالة (مجاز حقيقة) ينصرف المثل في كتاب كليلة ودمنة إلى ظاهر وباطن وسرعان ما ينجب هذا الزوج الجديد زوجا آخر من الأضداد (الهزل والجد) إذ ظاهر المثل « لهو يتخذه السخفاء وباطنه حكمة يقتنيها العقلاء»**. [7]

اللهجة العامية:

اعتمد الشاعر منصف المزغني في بعض قصائده اللهجة التونسية مما ترك أثرا محليا وطابعا بيئيا وطنيا فاستطاع أن يكون قريبا من جمهوره وشخصيات كتاباته وهذا ضرب من إحياء الذاكرة الجماعية أرضا وشعبا فاللغة الشعرية كانت مزيجا بين التاريخ والتراث الشعبي ويعبّر ذلك مخزونا ثقافيا وسياسيا واجتماعيا يقول :

« والقط لمّا هرم حج وزمزم
سبحة في كفّ وزعمة زعمة يتمتم
وجاء للفيران متحزّم »

وقد علّق الأستاذ والإعلامي عامر بوعزة في مقال له بعنوان « **بقرة المزغني وما أثارته من جدل**» [8]

« المباشرة في الشعر ليست من صنع المزغني بل فرضتها على الشعر العربي سياقات سياسية ملتهبة ولم ينج منها فمحمود درويش يعتبرُ قصيدته «عابرون في كلام عابر» بيانا سياسيا أكثر منها قصيدة شعرية... وسعدي يوسف بصق على العرب في قصيدة بعنوان « صباح الخير أيها العرب» صائحا «صباح الخير، صباح الخير... تُف...تُف أيها العرب»

وقس على ذلك نصه القصير « **خروف دخل البرلمان قال ماع، ردّ الصدى... إج... ماع**»

ورغم قصرها فقد أدّت وظيفتها النقدية اللاّذعة في التهكم من العلاقة بين البرلمان ورأس النظام الظّالم الذي يحكم البلاد بوعيه القطيعي فيأتي الضحك تقنية فنّية جامعة بين لذّة الكتابة ولذعة النقد والسخرية حيث يقول المزغني في حوار له مع الصحفي والشاعر وليد الزريبي» **الضّحك أبو الطرافة أو النكتة أقول إنّ الطرافة مزاج أوّلا، فالمرء لا يقرّر إداريا أن يكون طريفا. إنّها حيلة أوّلا تكون**

وفصيلة نفسية منسوجة في الروح الساخرة كما أنها الثمرة الشرعية للألم أو المعاناة. أمّا الطُّرفَة فهي جنس أدبي قائم الذّات في أدبنا العربي القديم منه والحديث.» (9)

وبعد فإن التجربة الشعرية لدى منصف المزغني تبدو قائمة على التفاعل بين التليد والوليد والاتصال والانفصال وليس أحسن من جدّة القديم وتبعا لذلك قال لي الشاعر في حديث بيني موصول بالفحولة الشعرية: « **لا بدّ من إعادة النظر في زمننا الحديث... في مسألة الفحولة... فهذه الأخيرة تعني التخصيب وإنتاج المعاني الجديدة كما ينتج الفحل مواليد جديدة. ولا يمكن للعربية أن تحيا على أمجاد الماضي حتّى لا يصير المستقبل مصادرا أو مسجونا في التراث الماضي ويصير الأحياء مجرّد مردّدين في جوقة جاهزة وأمامها جمهور ينتظر أغنيات معروفة ومحفوظة ومألوفة ومعلوقة.**»

فما هي مظاهر العزف المنفرد في شعر منصف المزغني وكيف يرتبط هذا المجال الموسيقي بالحداثة الشعرية في كتاباته؟

II – العزف المنفرد

1– العزف المنفرد في المجال الموسيقي:

« **إن العازف هو الشخص الذي يشتغل بالعزف على آلة موسيقية ويمكن أن يكون ذلك فرديا أو ضمن مجموعة موسيقية تسمّى بالتّخت فنجد عازف العود وعازف الكمان وعازف القانون وعازف الناي وعازف الرق وعازف الطبلة والعزف هو الضرب أو كما هو متعارف عليه هو الدقّ على آلة موسيقية**» شبكة ويكيبيديا (10)

ولكن كيف يكون العزف في الإبداع الشعري منفردا؟ «

2– العزف المنفرد في المجال الشعري:

يقول الشاعر منصف المزغني في تصريح له حول مسألة الحداثة في الشعر وعلاقتها بالجوقة الموسيقية: « **في البداية أودّ**

أن أشير إلى أننا نظلّ متأثرين بكبار الشعراء الذين قرأنا لهم ولكن لا يجوز أن نظلّ مستأجرين لبيوت أخرى... نضالك هو أن تكون أنت في الشعر لا أن تذوب في الجوقة الشعرية العربية الراهنة أو الماضية، عليك أن تؤسس لعزف منفرد حتى تكون على صلة وثيقة بذلك » [11]

فأين يتجلّى العزف المنفرد في كتابات منصف المزغني؟

إن العزف المنفرد لدى المزغني يتجلّى في الحداثة الشعرية التي بسطت ظلالها على تجربته الجمالية فنيا ومضمونيا ولكل ذلك ينبغي أن نعرّف الحداثة وعلاقتها بمصطلحات أخرى قريبة منها (الحديث، المعاصر، الجديد)

3- في معنى الحداثة:

أ- الحداثة في المصنفات النقدية القديمة

عرّف ابن رشيق الحداثة انطلاقا من المسيرات الجمالية والتاريخية التي مثلت أطوارا متعاقبة لتطوّر التجارب الشعرية العربية وقد قسّم الشعراء اربع طبقات: « **طبقات الشعراء اربع: جاهلي قديم، ومخضرم وهو الذي أدرك الجاهلية والإسلام وإسلامي محدث**»

لذلك شهد القرنان الثاني والثالث هجريا أعلاما انخرطوا في الحداثة الشعرية منهم بشار بن برد آخر المقلّدين ورأس المحدثين وأبو نواس وأبو العتاهية والعبّاس بن الأحنف وهؤلاء الشعراء ظلّوا يحاورون التراث الشعري ابتغاء التجديد في القصيدة العربية.

ب- الحداثة الشعرية العربية في القرن العشرين

لقد نشأت الحداثة الشعرية العربية لدى شعراء لقرن العشرين متأثرة بالحداثة التي طرأت على شواغلهم الحضارية فلم تكن مجرّد ثورة على القوالب الفنّية الجاهزة وهذا ما نجده في قول عز الدين إسماعيل: « **يرتبط الشاعر الجديد بأحداث عصره وقضاياه لا**

ارتباط المتفرّج الذي يصف ما يشاهده وينفعل بما يصف، وإنما هو يعيش تلك الأحداث وهو صاحب تلك القضايا » [12]

ولكل ذلك تصبح الحداثة الشعرية حركة جمالية قائمة على تغيير الموروث شكلا ومضمونا ومفهوما وتصورات للمنجزات الشعرية عامة حتى يعبروا عن الإنسان والمجتمع والكون وفي هذا السياق يأتي قول غالي شكري: « **مفهوم الحداثة لدى شعرائنا الجدد مفهوم حضاري، هو تصوّر جديد للكون والإنسان والمجتمع، والتصوّر الحديث وليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية**» [13]

وعلى هذا الأساس تمثل الشاعر منصف المزغني فلسفة الشعر واستبطنها من حيث المباني والمضامين والمقاصد في علاقته بالشاعر والإنسان حتى صار الشعر بمرتبة الماء والهواء والكون الذي يحتوينا فالشعر متغلغل في تفاصيل حياتنا اليومية فهو كتذكرة السفر التي تسمح للجميع بالسياحة داخل أعماقنا وهذا ما آمن به المزغني في قوله: « **الشعر هو السلاح الذي فتحت عليه عينيّ صغيرا عندما كنت أصغي إلى إيقاعات أمي وحكاياتها وطرائفها وتشابيهها الشعبية، فلم أجد من سلاح للدفاع عن الذات غير الكلمة ذات الإيقاع وذات الرّنين...**» (نفس المصدر: حوار صحفي لوليد الزريبي مع منصف المزغني) [14]

4- الخصائص الفنية لشعر منصف المزغني:

أ- بنية القصيدة

- غلبة القصائد القصيرة في بعض مجموعاته الشعرية « **فالكلام الكثير في الشعر ليس في مصلحة الشعر والثرثرة كانت دائما ضد الشخص الثرثار. القصيدة الجيدة لا تحسب بالفدادين أو**

الكيلومترات بل بقدرتها على الإضاءة السريعة، كما يضيء البرق الدنيا بثانية.» نزار قباني [15]

– **قصر العنوان**: تمثل عناوين القصائد عتبات نطلّ من خلالها على الدلالة والتأويل وآية ذلك عناوين مجموعاته الشعرية (حبّات، محبّات، مشاعر...) قصر عناوين القصائد وتنكيرها من قبيل « **موّال، توابل، شوق...** » وهذه العناوين القصيرة القائمة على التنكير تساهم في تكثيف الشعرية **حتى تصير القراءة «مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول عالم المتن قبل المرور بعتباته»** [16]

ونورد في هذا السياق بعض النصوص القصيرة ذات الكثافة الدلالية:

نص 1 : (أفْلام)

أحلام الفقراء

أخرجها

الأغنياء

وهذا النص القصير يعبّر عن المأساة المزمنة التي يعيشها الفقراء نتيجة التفاوت الطبقي المثير للسخرية.

نص 2 :(رقابة)

ورد العنوان نكرة يحتمل أكثر من دلالة المقصى ولكن الشاعر أوجد له قرينة (رئيس التحرير) الذي يمارس الرقابة على نصوص الشاعر حتى لا تنشر كاملة على الناس فيقول:

المقصّ

رئيس

تحرير

ذو نظّارتين

وهو معجم شعري مخترع يحتفي بالتفاصيل اليومية « **فالعنوان يمكن أن يكون منطلقا لوصف النص الشعري وتفسيره وتأويله، كما يمكن أن يكون هو نفسه محل وصف وتفسير وتأويل انطلاقا من النص نفسه، فهو مفسر للقصيدة ومفسَّرٌ بها في آن معا.** » (17)

و هناك نصوص قصيرة يبينها المزغني على الجناس الذي يشكل مفارقة عجيبة تزيد الدلالات كثافة فقد ينتخب الشاعر لنصه عنوانا من غرض الغزل مثل (شوق) وما يتضمنه من عواطف جياشة نحو الأنثى فيهفو العشاق إلى الوصل بعد الهجر غير أن المزغني يخيّب أفق انتظار القارئ بعد طول انتظار فيقول:

إني
انتظرتك
في
الحديقة
أيتها الوردة
حتى طال...
.....
الشوك

فالجناس بين (شوق/ شوك) كان بمثابة المفارقة بين المتوقع والمشاعر التي ألمّت بالعاشق.

*** الشعر القائم على السّرد:**

كتب المزغني قصائد سردية بسيطة في لغتها مقتصدة في تراكيبها وعدد كلماتها مثل:

: حفّار
قيور
مات
.....

غرقا

فقد راوغ المزغني أفق انتظار المتلقي لتكون نهاية حفار القبور غرقا وهذا الفعل من مستلزمات البحر.

القراءة البصرية:

تخلى المزغني عن البنية التقليدية في قصائده كالصدر والعجز وابتكر بنية جديدة قائمة على نظام الأسطر الشعرية التي تتفاوت في الطول.

و صار التشكيل عموديا بشكل آخر حيث يرتب كلماته بالتدرج من فوق إلى أسفل واضعا المفردات فوق بعضها بعضا فكل سطر يتضمن مفردة واحدة أو اثنتين أفقيا مثل:

إمرأة
مغلقة
في دمي
إمرأة
سكّر
في فمي
و دمي
في فمي
و فمي
أطبق
لو نطقت به
ذابت الملعقة.

و الصورة البصرية في نصوص المزعني المكتوبة تتشكل وفق مساحات البياض والتصرف في اشكال الكتابة الموصولة بالنثر وهذا ما يساهم في اخراج التشكيل البصري الشعري من دلالاته الرؤيوية الحسية الى دلالاته العميقة التي تنفذ الى اعماق القراء

قسم الشاعر قصائده حسب المقاطع والترقيم مثل قصيدة الملابس الدّاخلية لـ«سكر» تضمنت المقاطع التالية.

الملابس الداخلية لـ«سكر»

القطعة الأولى

سُكَّرَةٌ

مُرَّةٌ

قَهْوتِي

امْرَأَتِي

القطعة الثانية

أيَا امْرأَتِي

مرّةٌ قَهْوَتِي

القطعة الثالثة

يا امْرَأَةً مُرَّةً،

قَهْوَتِي !

القطعة الرابعة:

قهوتي – امْرأتي مُرّةٌ

القطعة الخامسة:

مُرْ هِـ قَـ ـتِي

القطعة السادسة

ميم

راء

خَبَرٌ

م

ر

امرأة

مُبْتَدَأ
مُرَّةٌ قصيدةُ السُّكَّر

القطعة السابعة

قصيدةٌ بعنوان: سُكَّر
الإهداء: إلى امْرأَتِي
نَصُّ القصيدة: مُرَّةٌ قَهْوَتي

القطعة الأخيرة

امْـرَأَهْ
مُغْلَقَهْ

فِي دَمِي
امْـرَأَهْ
سُكَّـرٌ

في فَمِي
ودَمِـي
فِـي فَمِي
وَفَمِـي
أُطْبِـقَ
لَوْ نَطَقْـتُ بِـهِ
ذَابتِ الْــمِلْعَقَه

التنقيط :

* اهتم منصف المزغني بالتنقيط حيث يعمد إلى إثبات نقاط مسترسلة قبل الجمل الشعرية أو بعدها أو بين المفردات والأسطر القصيرة والطويلة ويعتبر تنقيط النص الشعري ضربا من الإبداع البصري الذي يحمل المعاني والمقاصد البعيدة ذلك أن النقاط المتتابعة تشكل وظيفة شعرية هامة فتكون القصيدة بمثابة الومضة

البرقية الخاطفة ذات الدلالات المكثفة الموصولة بابعاد فكرية عميقة من قبيل قصيدة بعنوان مفاتحة :

: هتفت

« أنت المزغني ؟ «

... فسكت

سمعت صمتي

: فأضافت

« أنت المنصف ؟ «

... فأجبت ... بأني

أحيانا

: قالت

« متأكد «

فأجبت بأني

فعلا

متنكد

: صاحت

« وإذن أنت الشا ... رع

: فهتفت

... وكيف عرفت

بأني

« مزدحم هذي السّاعة

و هذا التنقيط والاهتمام بالعلامات الشكلية كالفواصل ونقاط الاستفهام والتعجب يكشف عن التجديد ومراعاة مقام الشعر المقروء في العصر الحديث بينما كان الشعر القديم سماعيا يحرص على أن يكون السّمع بصرا.

*** الجانب العروضي:**

تصرف المزغني الشكل العمودي القديم فعدل في كثير من قصائده عن وحدة الروي ووحدة البحر فكان الروي لديه قائما على التنوّع والتعدد . ففي قصيدة أهداها إلى شهداء الحرية والنضال، يتجلى هذا التصرف في الروي حيث يقول:

إلى روح شكري الذي فتح دمه زمن الشهادة بعد الثورة فكان لطفي نقض ومحمد البراهمي والشهداء في الجيش والأمن .

1) قسم الشاعر

قسما
بالله الحكم العدل
المقسط بالقسطاس
دون حسيب أو حاسوب
الملهم نفس الإنسان
فجور الكفران
و تقوي اللإيمان
دون شريك
المحصي أنفاس النّاس
القابض
كلّ الأرواح
دون سلاح »

تقطيع الكلمات والجمل الشعرية:

يقوم منصف المزغني بتقطيع بعض المفردات أو الأسطر الشعرية ويحمّلها مضامين ذاتية وموضوعية ترتبط بتشظي نفسية وتكتشف عن دلالات أخرى موصلة بالمستويات السياسية والاجتماعية والثقافية والعقدية فيقول في قصيدة مفاتحة:

« : صاحت
« وإذن أنت الشّا ... رع»

فهتفت
... وكيف عرفت
بأني
« مزدحم هذي السّاعة «

*** الصورة الشعرية المكثفة :**

للمزغني قصائد عديدة جمعت بين الاقتصاد اللغوي وكثافة الدّلالة وهو ما لا تبوح به مطولات شعرية ذات قماش لغوي زائد وآية ذلك قصيدته (نواة) والنواة هي أصل المولود الشعري الذي يختصر الصور ويعتصرها في صورة واحدة في قوله:

قشّري
ضحكتي
تجدي
دمعتي

فهي صورة شعرية قائمة على ثنائية العرض والجوهر وخدعت الضحك والبكاء فضحكة الشاعر تدسّ في أعطافها حزنا عميقا وهذه من علامات الصدمة الفنية والجمالية في شعرنا المعاصر.

فمبدأ المزغني في مسيرته الشعرية هو الإنجاز اللغوي فقد قال لي في مجاورة نقدية : « **هذا مبدأ شعري، الاختصار، الانجاز، الاختزال، وهناك مبادئ أخرى مضافة إلى هذا مثل الموسيقى والايقاع حتى تسهل على الذاكرة الميالة عند العرب إلى السّجع... وأحيانا إلى الارسال بلا ضوابط غير ما يقتضيه الحال الشعري**».

و قد ذكر الدكتور محمّد الصالح بن عمر في دراسته لتجربة منصف المزغني الشعرية « **بأن الميزة الأولى لانشائية الشعر عند المزغني هي قدرته الفائقة على استنباط الدّلالات الشديدة الخفاء من البنى اللغويّة الصوتية منها والصيغية والدّلالية والتركيبية والبلاغية وتوظيفها في الملفوظ الشعري** «

التراكيب النحوية:

لم يلتزم المزغني بالنظام الخطي لعلم النحو العربي فقد قام بإرباكه وتصرف في المحلات النحوية تقديما وتأخير ويتجلى ذلك في الجمل الفعلية والأسمية وآية ذلك: « **قصيدة: كلام البطة** « التي تقدم فيها الفاعل على الفعل:

أمّ الشاعر قالت:

« **أبنيّ** .....

قتل الله الفقر»

أو يقول:

بقرار :

« **الشّوارب**

منعت «

نبتت في القلب لحية

المستوى الصرفي:

استخدم المزغني المستويات الصرفية بطريقة غير مألوفة لتحقيق دلالات قائمة على التكثيف والايحاء والانزياح الذي يخيّب أفق الانتظار فقد عبّر عن العلاقة المتضدّعة التي تجمع الشعراء والمثقفين بصفة عامة بجمع تكسير يبرز خيبة أمل الشاعر في ضياع القيم الانسانية النبيلة التي لم تجد من يتبنّاها في عصرنا فأين الحبّ والصداقة والتآزر والتعاون. وهذا ما باحت به قصيدة المزغني ابتغار عطف القلوب على القيم:

«**شاعر مع شاعر**

شاعران

شاعران مع شاعر

جمع تكسير»

و قد وجد المزغني في الاشتفاقات الصرفية مجالا خصبا لتوليد المعاني وإحياء اللغة العربية فأستعمل عديد الأفعال التي كانت مخبوءة له وحده، وطوّعها في خدمة الدّلالات من قبيل (**نقد ، ينقد ، ناقد : نقدود ، فندق ، يفندق ، حندق ، يحندق ، شعر ، يشعر ، شاعر ، شويعر ، شعرور ، اشعوعر .....**) «

يقول في هذا السياق مستعملا الفعل الاتي ذكره «اشعوعر» دلالة علي الخصب والولادة :

حِينَ أَضَاعَ مَطَرِّيَاتٍ كَثِيرَةً فِي المَقَاهِي وَالمَحَطَّاتِ، قَرَّرَ الرَّجُلُ الأَصْلَعُ التَّخَلِّي نِهَائِيًّا عَنِ المَطَرِيَّاتِ، الشَّيْءَ الَّذِي أَفْرَحَ صَلْعَتَهُ الَّتِي لَهَا رَأْيٌ آخَرُ: فَهْيَ لاَ تَفْرَحُ إِلاَّ
بِالأَمْطَارِ الدَّاخِلِيَّةِ.
تَنْتَظِرُ الأَمْطَارْ
كَيْ تَشْعَوْعِرَ بِالأَفْكَارْ ..

الخاتمة:

في خاتمة هذه القراءة النقدية لا يمكن اعتبار الحداثة الشعرية والعزف المنفرد والتجاوز انبتاتا عن الموروث الثقافي الذي استفادت منه المنجزات الابداعية عبر العصور وليس من باب المغالاة أن نعتبر الإبداع الشعري قتلا للأب والمتذكر لجيناته الفطرية في النصوص اللاحقة والآصار الشعر المعاصر بهذا المعنى مجرّد تغييرات شكلية لا علاقة لها بالرؤيا الإبداعية والإنسانية

و الكونية مثلما دعا إلى ذلك كمال أبو ديب الذي ذهب إلى أن مسألة الحداثة تكمن في « **انقطاع معرفي ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث**» [18]

و هذا ما لم يلتزم به الشاعر منصف المزغني الذي يعتبر الحداثة في الشعر موصلة باحياء الحاضر والمستقبل من خلال محاورة الأسلاف دون أن نردّد أغنياتهم المألوفة لدى النّاس فكل إبداع

هو بالضرورة امتداد تاريخي لاختراعات سابقة مثل التجديد الذي أنجزه شعراء العصر العبّاسي مع أبي نواس وبشار وأبي العتاهية فما يضيفة الشعراء عبر الأطوار المتعاقبة هو فعل اتصال وانفصال وهو انجاز تحويلي لثقافة الماضي بهدف توليد المعاني في الحياة المعاصرة.

و أعتقد أن الشاعر المنصف المزغني يتفق مع بدر شاكرا السّياب أحد زعماء الشعر الحديث فقد نظر إلى علاقة الحداثة بالقدامة نظرة فنية معتدلة فيقول السّياب : « **إنّ الشعر الحرّ أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر، إنه بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد جاء يسحق الميوعة الرومنطيقية وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية. كما يسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد السّياسيون والإجتماعيون الكتابة به** » [19]

و ما يكتبه الشعراء كالسياب ومحمود درويش ونزار القباني ونازك الملائكة ومنصف المزغني وغيرهم هو شيء من عمق التّراث العربي وهكذا كان دأب أبي تمام وأبي الطيب المتنبي في استثمار التاريخ والأساطير وشعر السّابقين.

و لما كان الشعر محاورة للذاكرة الشعرية وعزفا منفردا مغايرا لها فقد تغيّر مفهوم المزغني للشاعر والإنسان والكون فلم يعد الشعر قائما على الأغراض الكلاسيكية بل صار ملتحما بقضايا المجتمع والوطن ومآسي الأمّة العربية والإسلامية التي تعاني الظلم والاستبداد والحروب والخوف من المصير.

المراجع والمصادر

1) لقاء صحفي: وليد الزريبي مع الشاعر منصف المزغني.
2) لقاء صحفي: وليد الزريبي مع الشاعر منصف المزغني.

3) صلاح فضل : محمود درويش حالة شعرية مجلة دبي الثقافية ص 49 – سبتمبر 2009

4) عثمان بن طالب : مظاهر التراث في الشعر التونسي المعاصر ص 22

5) مجمع الأمثال للميداني ج 1 ص 67

6) (عن توفيق بكار المنهج الجدلي في تحليل القصص: جدلية الحكمة والسلطان نشر ضمن أعمال ندوة كلية الآداب والعلوم الإنسانية: القراءة والكتابة 1982. منشورات جامعة تونس 1 ، ط تونس 1988 ص.ص –68 70

7) (نفس المرجع: حوار الشاعر وليد الزريبي مع الشاعر منصف المزغني)

8) نفس المرجع

9) (لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي ص 136) نزار قباني

10) موسوعة ويكيبيديا

11) حوار صحفي : ن. م.

12) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 13)

13) غالي شكري : في كتاب حمود ص 113–114

14) حوار صحفي : ن. م.

15) نزار قباني : لعبت باتقان وها هي مفتايحي ، ص 136.

16) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، ط1، 2000، ص23

17) د. صالح هويدي : الترميز في الفن القصص العراقي الحديث، ، ص 31

18) كمال أبو ديب : كتاب الابهام، ص 124

19) نفس المصدر، ص 125

خصائص الكتابة الشعرية وتحوّلاتها عند منصف المزغني

خالد الغريبي (أستاذ تعليم عال بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس)

تصدير

جلست
إلى مكتبي مذ تسلل نمل بكفّي
فنملل بين الأنامل معنى
هو الحرف فوق الورقْ
ولا بد للشعر أن ينطلقْ
*** * ***
بدأت
الكتابة زهوًا ولهوًا...
وعفوًا ولغوًا وسهوَا
ولُفَّ شريط الكلام على خاطري
قرأت كلامي بسرّي
فهلّل شيطان شعري
جميل وأبدعتَ يا شاعري
فأطلقت أمري
«سكّر فمك
فإن المديح كريه بأنفي
أيا شاكري».[63]

---

٦٣ - منصف المزغني :ديوان مشاعر ، منشورات زخارف ، فيفري 2017

مدخل:

انّ الوقوف على خصائص كتابة المزغني الشعرية هو نظر وتأمّل في خصوصياتها، ما به تشكّلت فتأصّلت، وما به تحوّلت فتجذّرت حتى صارت لها هويّة أي نظام علامات في القول الشعري خارج مدارات المسطور والمألوف من سنن الشعر وقواعده الجاهزة تخييلا وتعبيرا وتصويرا وتشكيلا بصهر الفنون وترافد الأجناس غناء وسردا ودراما كتابة تنشأ نشيدا وتنشد على ركح مسرح محفوف بجوقة من الأصوات، مديدها وسريعها، رفيعها وخفيضها. بهذا كلّه تتشكّل الكتابة خارج نظام نوعها.. لا لتقول وإنّما لتجرّب، لا لتبوح أو تعبّر وإنما لتلعب، مادام العالم فضاء لعب بامتياز .

وعليه أحار كلّما هممت بالكلام على تجربة منصف المزغني – وقد كتبت عنه ما كتبت، وحاورته في مجالس كثيرة ومنابر علمية وثقافية وإعلامية– . أحار وجِلا وأنا أبحث عن خيط سرّي ناظم لمسار قدّ من مسارات: مسار له بداية ووسط بلا نهاية، مادامت سيروة الإبداع مفتوحة على احتمالات الكامن في الذات الشاعرة، الناثرة الساخرة التي تتصيّد الفكرة العابرة وتطبعها بطابع خاص هو من نسيج الذات المبدعة وهي تخوض حدث الكتابة .

ولأن المقام وجيز سأكتفي في هذه الورقة المختصرة بطرح الأسئلة للقبض على الإشكال الذي أنا إليه بسبيل. وسألمع إلى ما به يكون الجواب مدخلا إلى قراءة أشعار المزغني في ما به تأتلف وما عليه تختلف .

وليكن هذا وغيره مما أنجزت لبنة من مشروع بحثي واسع الأمداء في قادم الأيام.

لعلّ من الأسئلة المطروحة :

هل يمكن تصنيف تجربة منصف المزغني الشعرية بعقودها المترامية في مراحل وأطوار أم هي فروع لمجرى واحد ومدارات مشدودة إلى مركز يوحّدها وجذر منه تتولّد وتتوالد؟

كيف السبيل إلى استصفاء آلية الكتابة عند هذا الشاعر اعتمادا على مقومات الخطاب الشعري وتداولية المقال والمقام واستضاءة

بالنصوص الموازية المنثورة منها والمتعلقة بالحوارات التي يجريها والآراء التي يبديها . أي ما هي الخصائص الشعرية النوعية التي يمكن أن يستخلصها الناقد من خلال قراءة جامعة لمختلف أعمال الشاعر في مختلف أزمنتها ؟

وهل تسبغ هذه الخصائص على شعر الشاعر ما به يكون نسيجا وحده أي هويّة شعرية بها يميز عن سائر تجارب الشعراء الآخرين دون مفاضلة أو تبخيس.؟

لا أدري ما سرّ الإجماع بين قراء المزغني وناقديه على فرادة ما يكتب شعرا ونثرا للكبار والصغار بعيدا عن أي حكم معياري سالب أو موجب .

متن الكلام على الكلام :

لا يمكن في نظري أن نفهم نصّ المزغني خارج شخصه . فسيرة النصّ هي من سيرة الشخص.

ألم يحكم النقاد والقراء على أنّ المزغني هو ظاهرة شعرية ذكية ؟ لعلّ هذا الذكاء تستقطره من طفولته وهو يتحدّث عن علاقته بالمطالعة حين كان يخفي كتبه ويدسّها في أماكن سرية ثم وهو يتحدث عن الكتابات الأولى التي كان يخطّها وينتشي بنشرها. انظروه وهو يسرد علينا بعضا من سيرته في «تحوّلات بيضة فاسدة «[64].. تأملوا بعض حواراته فستدركون حقا أنه لاعب ماهر صابر يحكم صياغة مشاريعه الحياتية بمثل قدرته الفائقة على رسم مشاريعه الإبداعية وإنجازها. هو ابن بيئته وابن جيله – وأنا منه إليه– وابن زمنه زمن غني بالمفارقات يمور بحركة التغيير ويروم نحت الكيان وصوغ الهوية . هو من أمّه تعلّم أن يحبو ثم يعرّش في سلالم الشعر: « أعتقد أنّ الشعر جاء من أمّي وهي أوّل كتاب مفتوح تربّيت على نصّه المتقطّع وأجراسه فقد كانت متحدّثةً ملفتة للانتباه وكنت أنا أصغر أبنائها متعلّقا بمجالسها التي فيها الكثير من السجال

٦٤ - انظر ملحق منارات بجريدة المدى ، العدد 2206 السنة 8 ، بتاريخ 30 تموز 2011 (عدد خاص حول منصف المزغني)

الاجتماعي وكانت تهيّئ في بيتنا جوّا من الخرافة والأغنيات، كنت مشدوداً بأذن إلى كلماتها منتبها إلى أدعيتها خيراً أو شرّاً «[65]

∑ **سمات التجربة وأبرز خصائصها:**

✓ **أولى الخصائص وجامعها أنّ الكتابة عنده بحث دائب عن هويّة مخصوصة:**

مهما قلبنا كتابات منصف المزغني الشعرية والنثرية منذ عناقيد الفرح الخاوي (1981) مرورا ب "عياش " (1982) و"قوس الرياح" (1989) و"حنظلة العلي" (1989) ثم "حبات" (1992) و"محبات" (2003) وهنا تونس النشرة (2012) وأخيرا وليس بآخر (مشاعر) (2017) وجدناها قائمة على مبدأ التواصل والتجاوز محكومة بخصائص معلومة هي من نسيج الشاعر يرواح فيها بين طوال القصائد وقصارها . ولا أقول يتحوّل فيها إذ بين مجاميعه الأولى "عناقيد الفرح الخاوي" و"عياش" و"قوس الرياح" من جهة و"هنا تونس النشرة" و"مشاعر" من جهة ثانية صلات في هيئة الكتابة و صور تشكيلها رغم ما يبدو عليها من تمايز مرتبط بالتجربة المديدة التي اكتسبها الشاعر عبر مسيرة لولبية لا دائرية أو خطّية مركزها واحد ودوائرها متنوّعة، بل أذهب إلى القول -بعد نظر وتحقيق في النصوص وبحث في مجالات تناصها الداخلي وتقطيع الطويل منها- إنّ قصائد المزغني الطوال منذ أصولها في الثمانينات إلى أشكال تعيّنها في الألفية الجديدة هي مركّب من قصائد قصار تنتظم داخل نسق بنائي منسجم محكوم بطابعها الملحمي في طور أوّل والمسرحي في أطوار متقدّمة . وما هذه النصوص إلا ائتلاف أساليب بنائية وسجلات لغوية تمتح من المقول السائد الضارب في الإيحاء والمعبّر عن حسّ جماعي شعبيّ. وترقي في الوقت نفسه إلى مصاف الشعرية المكثّفة والمشهدية التصويرية الجامعة للفنون مسرحا وتشكيلا وسينما إنشاء وإنشادا .

ومن ههنا لا يشكّ قارئ في أنّنا لا نستطيع إلاّ أنّ نَميز كتابات

٦٥ - منصف المزغني في حوار له بجريدة الاسبوع الادبي العدد ١١١١ تاريخ12/7/2008

المزغني من سائر نصوص كثيرة لغة وبيانا وتصويرا وتوقيعا وتخييلا وترميزا .

✓ **ثاني الخصائص أنّ الكتابة عنده تنوّع في غير انقطاع:**

من مستخلصات قراءتي لهذه المدوّنة أنّها تجربة كتابية تقوم على التكثيف والتركيم والتبدّل والأصالة بمعنى الفرادة والتميّز. هي كتابة مكثّفة ومتراكمة ومتبدّلة وأصيلة وساخرة ومارقة خارج السرب . هي بنت وقتها مكثّفة وبخيلة "ما دامت صفاقس علمته البخل في الكلمات".

و لأن المزغني لم يكتب بالكثرة الكثيرة ، قياسا بشعراء آخرين، وإنّما كتب بالكثافة الممكنة. وما سرّ هذا -في نظري - إلاّ افتتان المنصف بالصّنعة التي صارت سمة بها تتّصف بها كتاباته و"علامة مسجّلة" يصعب محاكاتها. فهو شاعر يمحّص الكلمة التي بها يكتب و الجملة التي بها يوقّع. ويدقّق في الميزان الذي به يزن المعاني ويشقّق الصورة التي ينحت. هو "ينام ملئ جفونه عن شوراد الكلم ويسهر القوم جرّاها ويختصم" .وهو في كل هذا يحاول التجريب دون جعجعة أو إغماض . لا يتصنّع مواضيعه، وإنما هي نتاج موقف ورؤية للذات والنص والتاريخ والعالم . وما مجموعته الأولى " عناقيد الفرح الخاوي" الصادرة سنة 1981 الضاربة في الخطابية والتعبيرية و مجموعته الثانية "عياش " الصادرة سنة 1982 إلا وجه من وجوه انخراط الشاعر في مدار أيديولوجية الدفاع عن العامل الكادح ونقد الواقع السياسي في نبرة مشبعة بأسلوب السخرية الذي يميّز كتابة المز غني النصية والإنشادية: «بدأت بهموم فردية في مراهقتي ثمّ جاءت فترة السبعينات لتضعني في قلب الهمّ الاجتماعي والسياسي واكتشفت أنّ السياسة فيها الكثير من المطبّات أو الفخاخ التي تنصبها للشاعر إذا واصل في تتبّع المناسبات السياسية الكبرى.. اعتبرتها دائما فخّاً قد يسقط فيه الشاعر وشعره ولكنّ الشاعر المنتبه اليقظان هو الذي

يقدر على تحويل الحدث السياسي إلى أرض يطير منها إلى آفاق أخرى أرحب من تلك اللحظة الزمنية المحدّدة المسيّسة وهنا كان لا بد من معالجة جمالية ولا بدّ من اهتمام غيور بالشعر حتّى يتفوّق على ما هو لحظوي على ما هو آني.. «[٦٦]

وقد استطاع الشاعر أن يتجاوز حمأة النزعة الخطابية وأن يبني مداميك رؤية شعرية تقوم على تجريب فن مسرحة القصيدة بهاجس تكسير الغنائية والجمع بين الأجناس كما يتجلى ذلك في « قوس الرياح» الصادرة سنة 1989 و» حنظلة العلي»الصادرة سنة 1989 إذ يجرب الشاعر فيها تقنية الجمع بين الشعر والرسم متّخذا من ناجي العلي رمزا خصيبا لنشدان الحرية عن طريق الرسم الساخر المغمّس بمرارة كوميدية. إنّ مجموعات المزغني الشعرية إلى حدود نهاية الثمانينات يمكن أن نعتبرها فضاء نصّيا تجريبيا يلتصق بمراجع الواقع في طور أول وبآفاق الفن في أوساعه و أدواته في طور ثان و بمهارة الشاعر في اللعب باللغة والإيقاع وبلاغة الخطاب وتكثيف القول الشعري من خلال « حبات» (1992) و «محبات»(2003) في الطور الثالث. والمتتبّع لأطوار هذه التجربة يلاحظ انبناءها على جدل التواصل والتجاوز: التواصل مع بعض سمات الكتابة الأولى في» عناقيد الفرح الخاوي» بالالتجاء إلى تعدّد الأصوات والحوار والمونولوج واستخدام الأسلوب الساخر.

هكذا ينزع الشاعر من خلال رصدنا لمسار تطوّر تجربته الشعرية إلى التعبيرية في «عناقيد الفرح الخاوي» وهو أميل إلى الواقعية الإيحائية والكتابة الملحمية السردية في «عيّاش». وفي « قوس الرياح» يمتزج الأسطوري بالعجيب. ويطلّ علينا من خلال «حنظلة العلي» بكتابة درامية أسّها فن التشكيل متماهيا مع الرسم بالكلمات. وما «حبّات» و»محبات» و»هنا تونس النشرة» و»مشاعر» بحليبها وعسلها وحلوها ومرّها إلاّ مزجة من هذا «الكوكتيل» الشعري بمذاق «مزغني» قد يتبدّل لونه ولكن مذاقه

٦٦ - من حوار للشاعر بجريدة الاسبوع الادبي العدد ١١١١ بتاريخ12/7/2008

واحد: ساخر، هامز، لامز، ناقد، كاشف، منكشف، حارّ بارد، هادئ لاذع، قلق مقلق ..

ووصلا بكلّ هذا أستخلص حقيقة قوامها أنّ الكتابة عنده صناعة و»جَهد منحوت»، فهو القائل في حوار لي معه في برنامج حفيف الكلام: «أنا ملتزم التزاما حديديًّا أو حريريا مثلما تحبّون بأنّه لا يمكن للمرء أن يدفع كتابا للناس إلاّ إذا تحلّى بمسؤولية، أحيانا قاتلة أو معذّبة له، فالعبرة ليست في نشر الكتب أو في كثرة الكتب التي يمكن أن ننشرها أو في كثرة التجارب ولكن المهم أن نكثّف...لأنّنا إذا أطلنا فعلينا أن نزن الكلمات، إنّ العالم الآن لا يتّسع للثرثارين.»

واستمع إليه في نصّ مواز من حوار حفيف الكلام وهو يحدثك حديث المشافهة عن حدث الكتابة بما هو معاناة وصبر وأناة : « الحقيقة، أنه مثلا عندما نقول قوس الرياح وهي في مائة وخمسين صفحة لا بدّ أن نذكر ثماني سنوات من الكتابة وعشر مرات لإعادة كتابتها كاملة. عياش على مدى عشرين شهرا (كتبتها)وكنت أقرأها وألقيها في النوادي وفي دور الشباب ودور الثقافة على مدى ساعة يعني كانت ساعة من الإلقاء ... أحيانا وأنا أكتب أشعر أنّ ثمة مقاطع جميلة وفيها صور جميلة ولكنّي أقطعها عمدًا لأنها تُخِلُّ بالنص لذلك فالمسألة هي انسجام العمل. العمل لا بدّ أن يكون منسجما فقط، طويلا أو قصيرا تلك مسألة نسبية. المهمّ أن تكون السنبلة سنبليّة والصفصافة صفصافيّة.»[67]

✓ ثالث الخصائص أنّ الكتابة عنده فنّ لعبي

إن اللّعِبي (Ludique) بمعنى من المعاني هو حمل الكتابة على كشف المفارقات بين التخييلي والواقعي. إذ تغدو التسلية إعادة تركيب عناصر العالم وأشيائه بممكنه ولا ممكنه.

٦٧ - من حوارمعه في برنامج حفيف الكلام من إنتاج وتقديم خالد الغريبي بإذاعة صفاقس بتاريخ 19 فيفري 2002

لهذا فإن قيام الكتابة عند المزغني على هذا الجمع الفذّ بين السريالي والوقائعي وبين الكوميدي والدرامي يجعل الحدود بين المجسّد واقعا والمنسوج بصناعة الخيال واهية، مثلما يجعل من التعجيب قوة إدراك حيّة وأداة للتجريب اللعبي دون الإيغال في الشكلنة. أي بلغة أخرى هو تجريب واع بشروط لعبة الكتابة واستراتيجياتها، بنية ومداليل.

و من صور اللعبي في شعر المزغني :

1- **لعبة الإنشاد والإنشاء** : أعني بذلك نزعته إلى مسرحة القصيدة،إذ يكاد يجمع النقاد على أن شعر المزغني لا يدرك بالقراءة فحسب، وإنّما بالسماع، فهو قائم بهذا المعنى على جدلية الإنشاد والإنشاء. ولعلّ صفة الإنشاد فيه قد أثّرت تأثيرا سيميائيا في بنية المكتوب و المنشئ. والإنشاد في شعر المزغني هو أداء صوتي جسدي في اللغة وباللغة، لعب على البياض الذي هو حسب كوهين :» العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت..»[68] .

ذلك أنّ الوقفة فضلا عن كونها ظاهرة فيزيولوجية فهي محمّلة بدلالة لغوية . ومن أشكال أداء القصيدة أداء مسرحيا قدرة الشاعر على التقطيع الصوتي للكلمة أو الجملة ، يكْسِر فيها العلاقة أحيانا بين السلسلة الكلامية والسلسلة الإيقاعية من ناحية، والوقفة المعنوية والوقفة الصوتية من ناحية ثانية فينشئ للوحدة استقلالها الدلالي.

«سأشهد أني من شفتيك
سأشهد أني من شفتيك
سرقت الكلام «
وقوله في حبّة من حباته :
«المقصّ
رئيس تحرير

٦٨ - انظر بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، دار توبقال للنشر ص55

ذو نظّارتين»
أو قوله :
يجلس
في السيارة
شيخ
ينظر في المرآة
يتذكّر أيامه-
فيرى الماضي
يركض قدّامه

2- لعبة الجدّ والسخرية :

تنهض السخرية في شعر المز غني على أساليب تعبيرية وفكرية مختلفة تكشف عن موقف نقدي ساخر من السلوك والتفكير والوضعيات المختلفة للفرد والجماعة. وقوام السخرية في محبّات الانزياح بنوعيه اللفظي والمعنوي والمفارقة بين الشيء وضده وقلب المسارات بالوصول إلى نتيجة معكوسة واللعب على القفلة الفجئية ومن وجوهها:

- تقنية المعارضة، في قوله:

« أنت الملكة
وأنا شعب...
في غرفهْ .»[69]

- تقنية التصريف والاشتقاق، في قوله:

« حبيّـــــتـــكْ
وسواي
أحبكْ.»[70]

- نفي النفي لإثبات الممكن، في قوله:

«يستحيلْ

٦٩ - منصف المزغني ، «محبّات» تونس ٢٠٠٣ ص ١٢

٧٠ - محبات ص 13

حبنا المستحيلْ»[71]
– اللعب على التجانس اللفظي:
«الثور
حين رآها ...
هاج
آه يا للثورة»[72]
– اللعب على الوضع المفارق:
«ماذا تفعل
وردة البلاستيكْ
في المزهرية
في غرفة الزوجية؟»[73]
– اللعب على التقارب الدلالي:
«بي شهوة»
قال
«قهوه»
والسكّر؟
«ضِحكتك الحلوة»[74]
– الإحصاء الإيحائي أو الجمع الوحيد الممكن:
« شاعر مع شاعر:
شاعران.
شاعران مع شاعر:
جمع تكسير.»[75]
لعبة المرايا:
«قال:

---

٧١ - محبات ص ١٤
٧٢ - محبات ص 15
٧٣ - محبات، ص١٦
٧٤ - محبات، ص17
٧٥ - محبات ص 18

اشتقت إلى ضحكتكِ
قالتْ: وأنا اشتقت إلى...
ضِحكتي»[76]
– انقلاب الشيء إلى ضدّه أو التعبير بالمقلوب: ومن أمثلته:
«إني السابقْ
بعدي اللاحقْ
(لا حقّ للاّحقْ)
وأنا العاشقْ
والمعشوقْ.
من يأتي بعدي
سارقْ
وأنا المسروقْ «[77]
وقوله:
«محبوبة
قد همست
في أذن المحبوبْ
« كم أكرهُكْ»
ساءلها مستوضحا
فلم تجبْ:
«هذا كلام القلبْ
يقال بالمقلوبْ».[78]
– المقام الزئبقي ، ومثاله :
سأحبك دوما..
أحيانا..أكثرْ
حينا..لا..
لكنْ

---

٧٦ - محبات ص 19
٧٧ - محبات ص 20
٧٨ - محبات ص 21

أحيانا
قولي لي:
«لا» [79]
– انقلاب العين أو الاستحالة المكروهة:
«بالأمس كان عاشقا
فكان في الثوره
أميـرْ
واليوم قد تزوّجْ
فصار في الدوله
أسيـرْ.»[80]
– إحداث الفجوة بين الدال والوظيفة:
«المعطف
في الخزانة
لا يقي
من البرد» [81]
– أسلوب التكثيف حدّ البذخ:
« صفاقس
علّمتني
البخل
في الكلمات» [82]

3 – **لعبة الإنزياح بمكوّناتها الصوتية والإيقاعية والبلاغية:**
إن «الانزياح « أو الانتهاك كما يقول (ويلك وارين) « من أكثر روائع الفن العظيم يعمل في مواقف بعيدة عن الاحتمال، انّه نقيض الرتابة لخروجه على الدارج المألوف من التراكيب أو لخروجه

٧٩ - محبات ص ٢٩
٨٠ - محبات ص ٣١
٨١ - محبات ص 30
٨٢ - محبات ص 32

على النمطية المعهودة التماسا لجمال الأداء وروعته» [83]

والمتأمل في القصيدة الحديثة يلحظ نزعة الشعراء المتفاوتة إلى اللعب بالكلمات، ثمّ بالصور والمعاني حيث يغدو اللعب بمستوياته الشعورية واللاشعورية شرطا من شروط إنتاج القصيدة، وتصبح الكتابة بمعنى من المعاني لعبة صناعة الشعر بالكلمات، تركيبا وتصويرا، وإيقاعا، ودلالة.

يقول الفارابي في كتابه « الحروف»:» فإذا استقرّت الألفاظ على المعاني التي جعلت علامات لها فصار واحد لواحد وكثير لواحد أو واحد لكثير.. صار الناس بعد ذاك إلى النسخ والتجوّز في العبارة بالألفاظ، فعبّر بالمعنى بغير اسمه الذي جعل له أولا وجعل الإسم الذي كان لمعنى ما راتبا له دالا على ذاته، عبارة عن شئ آخر متى كان له به تعلّق و لو كان يسيرا، إمّا لشبه وإمّا لغير ذلك من غير أن يجعل ذلك راتبا للثاني دالاّ على ذاته..» [84]

ولا يخفى على أحد أنّ اللعب في مجال الإبداع الفنيّ مرتبط بالحلم والرمز والطفولة، وهي مسائل يمكن أن يستفيد منها محلّل النص الشعري ويمكن أن تكشف إلى حدّ ما عمّا أسماه (شارل مورون) بـ « تداعيات الأفكار اللاّشعورية في النصّ «[85]، ولا بدّ من التنبيه هنا، أن ليس كلّ لعب بالكلام يولّد شعراء وينتج عالما شعريّا وتخييليا، إذ لابدّ من التفريق بين اللعب البلاغي اللفظي الذي قوامه التلاعب بالألفاظ، دون تشكيل لمقوّمات العالم الشعري و اللعب الإيحائي الذي هو شكل من أشكال التعبير باللغة والتصرّف في أنظمتها تركيبا و تصويرا وترميزا و إيقاعا بغية إنتاج رؤية للعالم والأشياء والنصّ، وتكون اللغة بذاك، كما قال « فاليري « الجوهر

---

٨٣ - «كتابات معاصرة « بيروت، العدد ٣٤، المجلد٩، تموز، آب، ١٩٩٨ ص ١١٢، مقال «اللغة الثانية»، عزيز توما

٨٤ - النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص، تأليف جماعي، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٨، ص١٠٠

٨٥ - librairie Charles Mauron : des Métaphores obsédantes et mythe personnel, José Cortez , 1962, p23

والوسيلة»[86]

ويمكن أن نجسّد بعض ما قلنا في «اللّعبـي» من خلال النظر في قصيدة « أغنية لإخفاء الحبيب..»[87] فهي قائمة على لعبة اللغة بين التكتّم والبوح:

تشدّك قصيدة « المزغني» بتعدّد أشكال اللّعب فيها وبمهارة صانعها وبانيها في مؤالفة الألفاظ بعضها ببعض عن طريق تقنية التجنيس والموازنات الصوتية ومؤالفة الألفاظ بمعانيها. ومن كل ذاك تنشأ بنية القصيدة في لعبة تجلّيها وتخفّيها. وكأنّ النص، ما أن يجهر بخفايا معناه حتّى يندسّ في لاشعور مبناه.

وما أن تنكشف أنساقه البلاغية والإيقاعية حتّى يتخفّى وراء «شبقية « المعنى، متسّترا بحلم اليقظة، ولا يقظة وباللاوعي، والوعي على أشدّه صحوا وابتهاجا والتذاذا بالنصّ والجسد والحياة:

أخفيك أين وأنت فيّ
وكلّما جرّبت وعيا
جرّني كي أحلما

هكذا تنفتح القصيدة على تجريب الوعي في سواحل الحلم خارج الوعي بإرادة إخفاء ما لا يختفي حتّى ينجلي: «بك أنت يا حبّي الجليّ « وفي انجلائه اختفاء:» أخرست اسمك في فمي « وفي اختفائه انجلاء، حيث تتداعى المتواليات اللفظية الدالة على سجلّين يتشاكلان ويتواتران في لعبة المقابلة والتجنيس اللفظي والإيقاعي يفضيان إلى حالة التحام بين الجسد واللفظ، والمسرحي والواقعي، والمتخفّي والمتجلّي. وكأنّ هاجس الشاعر فيما يكتب تعرية اللفظة من بهائها الغنائي ونزع قشرة اللغة الميّتة وعود بها الى جمالية الانكشاف دون تزيين وتزويق. والتجنيس في القصيدة صنفان: صنف أوّل مداره الأسماء من مثل قوله (غفلة، غفوة) (دمي، فمي) (حلمان،لحمان) ومن خلال هذا النوع يحقّق الشاعر فعل التباعد الدلالي بالتجاوز اللفظي وينجز شكلا من أشكال

٨٦ - Paul Valery : l'enseignement de la Poétique..Gallimard, 1945, p 291

٨٧ - انظر « محبات ، تونس ٢٠٠٣ ص ١٨٩

«التغريب»، بين عناصر مجرّدة وعناصر مجسّدة (الحلم اللحم) وعناصر خفيّة وعناصر مدركة (فم، دم) فضلا عن اللعب داخل السجلّ الذهنيّ الواحد(غفلة، غفوة) وصنف ثان يكشف عن التجنيس في مستوى الأفعال الدالّة على المشاركة في مثل قوله (تناوما/ تحالما/ تناغما/ تزاحما/ تراحما/ تلاحما). وفي هذا الصنف تكشف القصيدة عن تكثيف دلالي للأفعال المولّدة للصور الثابتة وهي تتحرّك على شاشة النص تحرّكا سريعا بدءا من فعل المراوغة الدالّ على الانسجام، فالتراحم والتلاحم، حيث تنقلب دلالة التراحم الأخلاقية التي تعني المغفرة والتعطّف الى معنى حاف تثوي بعض دلالاته في المرجعية الاشتقاقية للفظة « الرحم « حيث يقال « شاة راحم ورّامة». إنّ هذا التوليد القائم على الانزياح الدلالي يشكّل خاصية من خاصيات كتابة « المزغنّي « الشعرية وينحو به في أغلب دواوينه إلى ضرب من السخرية اللفظية، لا تقوم على مبدأ التلاعب بالألفاظ، وإنّما على لعبة الإيحاء الساخر الذي لا يخلو من تعقّل للمعنى على طريقة السوفسطائيين وما قوله: «فهما، كما سكت المشبّه قائلا: وكما هما، لا يشبهان سوى هما» إلاّ دليل على هذا المنحى الذي أشرنا إليه.

إن التجنيس، فضلا، عن كونه ظاهرة بلاغية، فهو يتّصل بالإيقاع عموما وبالوزن على الوجه الأخصّ (البحر الكامل هنا). إنّ الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي ينهضان على ما يصطلح عليه «بالموازنات الصوتية « حيث تتكرّر بعض الصواتم وتنشئ أنساقا صوتية لها علاقة بالتكتّم الصوتي والبوح ومعادله في علم الأصوات: الهمس والجهر، ومن الطريف أن يتحوّل الهمس والجهر من مجاله الجمالي إلى مجال بنائي ودلالي وأن يصاغ هذا التحوّل بين أزواج صوتية تماثل بعض خاصياتها دلالة بنية النصّ القائمة على جدل « البوح والتكتّم».

أمّا الزوج الأول فهو (الخاء والحاء) ويقابله (الجيم): فالخاء صوت لهوي رخو مهموس يميل في القصيدة، عموما إلى التعبير عن دلالة « الإخفاء « في قوله (أخفيك، أخرست، أخاف..) ومثله

صوت الحاء، وهي من الحروف المهموسة المشدودة إلى التعبير عن المشاعر المقموعة والرغبة الحالمة في الوصال (أحلم، حبّي، أحبّ، تحالما..). وفي الطرف المقابل ينتصب صوت الجيم وهو أدنى حنكي، رخو ومجهور ليعبّر عن الإفصاح والتجلّي من خلال سلسلة الألفاظ (جرّبت، جرّني، جليّ..). وينتظم الزوج الثاني بين»السين» و»الصاد»: فالسين مهموسة مخفوضة ودلالتها في النصّ الكتمان في مثل قوله: (اسمك أخرست، سكت)، أما الصاد المهموسة المستعلية فهي دالة على البوح ومن أمثلتها في القصيدة : (الصوت/ صرخت..)، ويمكن رصد الزوج الثالث من خلال سلسلة الأفعال (تناوما، تحالما، تناغما، تزاحما، تراحما، تلاحما..) واللافت للانتباه أنّ تفكيك بنية هذه الأفعال، صوتيا يفضي إلى الكشف عن جدل الهمس والجهر من ناحية والتكتّم والبوح في مدارهما الجنسي من ناحية ثانية. فهذه الأفعال الدالة على المشاركة تشتمل على نواة صوتية تتوزّع بين «تاء» مهموسة موقعها فاتحة الفعل تكتّما و»ميم» مجهورة موقعها نهاية الفعل جهرا.

أمّا الحاء المكرورة في أغلب هذه الأفعال في مثل قوله:» فحالما/ تزاحما/ تراحما/ تلاحما..» فهي صوت رخوي مهموس، يلعب دور الوسيط في الانتقال من حالة التكتّم إلى حالة البوح، ومن حالة « الحلم» إلى وضع « اللحم» وتظلّ القصيدة في لعبة تكتّمها وبوحها تتحرّك بين الوعي واللاوعي، جوهر لعبة الإنشاء والإنشاد، (أغنية). هكذا تستحيل القصيدة «أغنية « لا تبوح بأسرارها ويظلّ أعجب ما فيها تقليديا خوفها من الرقيب وحداثيا أن يتلقاها القارئ، فيشرحها ويكشف عن أسرارها. ولعلّه ينقلب، بذاك، إلى رقيب، حين يصغي إلى كلام القصيدة فيلقاه « ملعثما «، فيفكّ أسراره، دأب شرّاح النصوص يشرحون القلوب ويفصحون عن المكتوم.

إنّ النتيجة التي يمكن أن نستخلصها في ضوء ظاهرة التجنيس الصوتي و الموازنات الصوتية أنّ هذه الظاهرة في سياق بنائها

النصّي (بصرف النظر عن وعي الشاعر بها أو عدمه، هي دالّ بلاغي و دالّ إيقاعي تشاكلا مع دلالة الجنس في إطار لعبة التكتّم والبوح ولا يمكن في نظري أن تكون علاقة الدال التجنيسي بدلالته الجنسية محض اعتباط ما دام السياق العام (القرائن اللغوية والبلاغية والصوتية) يفضي إلى مثل هذا الحكم. وما دامت القصيدة، كما قال (جاكبسون) هي « مجموع مركّب وغير قابل للتجزيء» و أنّ « التفاعل الدائم للصوت والمعنى يؤدي إلى مشابهة بين هذه المظاهر: علاقة تجنيسية تارة وجناس تصحيفي تارة ثانية وعلاقة تصويرية تارة أخرى..» فإنّ هذه القصيدة وغيرها من أمثال « أرض الأحلام الضيقة» و»هنا تونس النشرة» إلاّ أمثلة حية على أن تجربة الشاعر تمخضت على إنتاج بلاغة جديدة هي جماع الشعري واليومي والفصيح والعامي وهي بحث في اللغة وبنائها تركيبا واشتقاقا. أليس هو القائل في حوار من حواراته – أجري سنة 1995 نشر بالصحافة :

«إن من يقرأ بداياتي الشعرية يلحظ هوسًا بالبحث اللغوي والاشتقاقي والجناس»

ويقول أيضا : «إنّ العلامات الكبرى في تاريخ الشعر لن تتأسّس إلاّ عبر الصانعين المَهَرَة...»؟

من ههنا نستخلص أنّ المزعني شاعر صَنَّاعة ، قادر على السخرية و التوليد و بناء الموازنات الصوتية والتقطيع واختيار اللفظ المناسب في المقام المناسب .

على سبيل الخاتمة

لا شكّ في أنّ للمنصف المزغنّي مهارات في قول الشعر وصناعته بها تفرّد ممّا أضفى على شعره طرافة وابتكاراً وهو علامة من علامات شعرنا العربي المعاصر في تونس. يحتاج في غير هذا المقام إلى درس مستفيض في ضوء النظريات النقدية الحديثة وأبرزها نظرية التلفّظ وجمالية تقبّل الشعر ونظرية التناص وتظافر الأجناس والفنون. فكلّها مقاربات تتيح لنا مسالك جديدة في قراءة

مدونته ونقدها . ولعلّ من أبرز هذه المواضيع دراسة موقع المتقبّل لشعره وبيان وظيفته في القراءة والتأويل في سياق ما تتّسم به هذه الكتابة من مسرحة لا تستبان إلا بالتلقّي عبر توظيف الحواس السمعية والبصرية أوّلا و بالإدراك الذهني والتجسيدي ثانيا حين تتحوّل اللغة الشعرية إلى لغة مشهدية كتابة وإنشادا، لغة تنزع إلى كتابة سينوغرافية يلعب التقطيع فيها وظيفة أساسية في نظام تواصلي متعدّد الأركاح.

إذا كانت هذه بعض الخصائص التي حلّلنا أوجهها في متن عملنا مؤكدين فكرة هوية الكتابة عند منصف المزغني، فإنّنا مدركين تمام الإدراك أنّه لا يمكن الحديث عن هويّة جامعة للشعر التونسي، إن فهمنا الهوية بمعنى الخلق الدائم لجمالية القصيدة خارج المنظومات المسيّجية. ولا يمكن الكلام على هُويّة جامعة متعالية لشاعر مفرد مادامت خصائص هذه الهُويّة في حالة تشكّل دائم لا ينتهي .لأنّ كل تجربة ناجزة في الشعر إنّما تتأسس على التواصل والتجاوز،على الكتابة والمحو. فلا خير في شعر يكرّر نفسه. ولا خير في شاعر يكرّر غيره .

بهذا المعنى فإنّ الأصالة بماهي فرادة وخصوصية وجدّة وطرافة هي شرط بناء الهُويّة الشعرية. إنّ هذا التنوّع في الشعرية العامة والشعرية الفردية لاينفي وحدة المتنوّع. فداخل هذا المختلف نسيج ناظم ووسائط مشتركة. وما هذه النصوص المتعدّدة إلاّ نصّ جامع يأخذ بعضه بأعناق بعض إن نحن قاربناها من وجهة «التناص». وما هذه الكتابات إلاّ أنماط نصوص لا يمكن نمذجتها إلاّ وفق ما تمتلكه من خصائص جمالية ونوعية هي نتاج موهبة وخبرات ومعارف لا يستقرّ الحكم عليها إلاّ بعد التراكم وتعميق المسار الإبداعي./أ

الفهرس

من خصائص الكتابة الشعريّة عند منصف المزغني 7
شاعرا ....وأنسانا 14
المنصف المزغني الرجل الذي كان يخيفني 19
المنصف المرغنّي قارئا تشكيليّا 27
المنصف المزغني ذات خريف 47
ملحمة «عياش» للمنصف المزغني: الرموز والدلالات..... 53
قراءة في في تجربة منصف المزغنّي الشّعريّة 67
تمهيد بين يدي القصيد بقلم نور الدين صمود 93
خطاب منصف المزغنّي بين القول السّياسي وسياسة القول .. 99
قراءة فـــي شعر منصف المزغني منصف المزغني بين الذاكرة الشعرية والعزف المنفرد 111
خصائص الكتابة الشعرية وتحوّلاتها عند منصف المزغني .. 137
الفهرس..... 159