Journal of the Faculty of Arts (JFA)

Volume 82 | Issue 2 Article 20

4-1-2022

Hyper-realism and Postmodern Textualism A Hermeneutic approach to the poetic experience of poets Moncef Al-Mezghni and Alaa Abdel-Hadi

Imad Hasib Muhammad Ibrahim
Faculty of Arts - New Valley University, emad.ibraheem@artnv.au.edu.eg

Follow this and additional works at: https://jfa.cu.edu.eg/journal

Part of the Arabic Language and Literature Commons

Recommended Citation

Ibrahim, Imad Hasib Muhammad (2022) "Hyper-realism and Postmodern Textualism A Hermeneutic approach to the poetic experience of poets Moncef Al-Mezghni and Alaa Abdel-Hadi," *Journal of the Faculty of Arts (JFA)*: Vol. 82: Iss. 2, Article 20.
DOI: 10.21608/jarts.2021.57280.1051
Available at: https://jfa.cu.edu.eg/journal/vol82/iss2/20

This Original Study is brought to you for free and open access by Journal of the Faculty of Arts (JFA). It has been accepted for inclusion in Journal of the Faculty of Arts (JFA) by an authorized editor of Journal of the Faculty of Arts (JFA).

الواقعية المفرطة ونصيَّة ما بعد الحداثة
مقاربة تأويلية في التجربة الشعرية
للشاعرين: منصف المزغني وعلاء عبد الهادي (*)

د/ عماد حسيب محمد إبراهيم
أستاذ مساعد/ قسم اللغة العربية
كلية الآداب/ جامعة الوادى الجديد

الملخص:

تتناول الدراسة مصطلح " الواقعية المفرطة " ، وهو من المصطلحات التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد الحداثة في تجلياتهِ المتاخمةِ لمجموعةٍ من المُتقاربَاتِ المعرفيةِ مثل : (اليوتوبيا – العجائبية – المتخيل) مبرهنةً على تأكيدِ سيادةِ النموذج أو الصورة المخادعة للواقع في ظل الانفلات من الواقع الحقيقي والتمرد عليه ، وتقديم رؤية تجنح إلى تزييف الواقع ووضعه في دائرة من الإلغاز والحيرة ، وهنا تحل مرحلة الإنتاج الآلي للصورة على حساب الواقع محل التعبير المباشر عن الصور الحقيقية بغرض خلق إنتاجية لواقع حلمي مغاير ، وتشرعُ الدراسة في إظهارِ تجليات المصطلح بالاشتغالِ التطبيقي على نصّية تنتمي إلى مرحلة ما بعد الحداثة تتمثلُ في قراءةٍ تأويليةٍ لتجربتين لشاعرين تَميَّزَ نصُّهما بخلق فضاء تخييلي مهيمن يبرز ازدواجًا جدليًا بين الوعي واللاوعي في صورة تتصف بالسحرية والغرائبية ، وهما الشاعران : منصف المزغنِّي وعلاء عبد الهادي ، وتتكئُ الدراسة على إبرازِ التوظيف

(*) **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨٢) العدد (٤) أبريل ٢٠٢٢.**

النقدي للمصطلح عبر نصِّ الإبيجراما والقصيدة البصرية .

الكلمات المفتاحية: (الواقعية المفرطة – اغتيال الواقع – الصورة المخادعة – اليوتوبيا – العجائبية – المتخيل – القصيدة البصرية – الإبيجراما – ما بعد الحداثة)

Hyperrealism and Postmodern Textualism: A Hermeneutic Approach to the Poetic Experience of Moncef Al-Mezghni and Alaa Abdel-Hadi

The study deals with the postmodern term "hyper-realism" and its closeness to other terms, such as utopia, the fantastic, and the imagined, proving the assertion of the deceptive image of reality, given the absence of reality and the rebellion against it. The study shows the manifestations of the term by analyzing postmodern works and offering a Hermeneutic reading of the experiences of the two poets: Munsif Al-Mezghni and Alaa Abdel-Hadi. Their works are distinguished by the creation of a dominant imaginary space that highlights a dialectical duality between consciousness and the unconscious in an image characterized by magic and exoticism. The study highlights the critical employment of the term through the epigram and the visual poem.

Keywords: Hyperrealism, the death of reality, the deceitful image, utopia, fantastic, the imagined, the visual poem, the Epigram, Postmodernism.

الدراسة

يتوافق الأفق ما بعد الحداثي مع علاقةِ الاختلافِ، ويسمحُ بالتعددية، تلك التي تقف موقفًا صلبًا ضد المعاني الثابتةِ والعلاقاتِ الراسخةِ والمعتقدات التي مجَّدَها العقلُ الإيديولوجي، إنها تُشككُ في قدرة العقل على الفصل بين الحقيقة والكذب، وذلك لإيمانها بعدم وضوح الحقيقة وعدم ثباتها وضعف مرجعيتها أحيانًا؛ مما يُحوِّل الحقيقة إلى كذب والكذب إلى حقيقة، وهذا ما دفع (Baudrillard) إلى ترسيخ فكرة ارتباط ما بعد الحداثة بنفي الصلة بالواقع، وإطلاق شعار (ما فوق الواقع)، والمقصود هنا الانفلات من القيود المسوّرة

للأفكار وإخضاع المقولات المتحكمة في تشكيل الواقع كافةً إلى التفكيك.

إنها لا تتعامل مع الماضي الحقيقي بصورته التاريخية وأحداثه التي ترى أنها مشوهةٌ، بل تُعيد إنتاجَ الماضي المُتخيل وفق ما تراه العقليةُ الناقدة، ذلك الذي يمنح الذاتَ القدرةَ على تشكيل وعي سياسي منفرد بعيدًا عن روح الحزبية، والذاتُ هنا لا تنفصلُ عن التاريخ ولا تتعالى عليه لتمثل كيانًا أسطوريًا يملك القدرة على إنتاج المعنى وإنشاء تاريخ جديد، بل إنها تُنشئ حوارًا معه يجرده من الأكاذيب والروايات المنتحلة تلك التي آمن بها الكثيرون، إن كتابة ما بعد الحداثة " تعكس ضروبًا من القلق المصحوبة بالارتياب المرضي بطرق عديدة تشمل : عدم الثقة بما هو ثابت وراسخ، وفي أن يكون المرء مطوقًا أو مقيدًا بأي هوية أو مكان واحد معين، والاعتقاد بأن المجتمع يتآمر على الفرد ".[١]

والتصور الذي طرحته مرحلة ما بعد الحداثة لنموذج الدولة يفرضُ تفكيكًا للمؤسسات والكيانات السياسية الذي يقضي بإلغاء تلك المؤسسات التقليدية (أحزاب – زعماء سياسيين) وإقصاء للأقطاب الكبرى القديمة (الدولة بأطرها التقليدية وكياناتها الوظيفية – مفهوم الأمة بمرجعيته الثورية)، لتحل محلها كيانات تمارس العمل السياسي والاجتماعي غير مرتبطة بالمظلة التي تقيد حركتها وتحجب عنها رؤية النور، تيارات تتواصل وتستقبل وترفض وتشجب، تنطلق من عبثية المواقف وتشتت الرؤى لتصل إلى تكوين علاقاتٍ أكثرَ دينامية وتفاعل مع الأحداث.

ويبدو ذلك واضحًا في الكشف عن علاقاتها المتحولة ومصطلحاتها المتغايرة داخل بنياتها الكبرى المعبرة عن الأهداف والأسس العامة وبنيتها الصغرى المعبرة عن العلاقة الأدبية متمثلة في المشهد الإبداعي، ذلك المشهد الذي تعددت أشكاله واختلفت رؤاه في تلك المرحلة لدرجة كبيرة كادت تُخرج النص عن إطاره الأجناسي وتمنح الفضاءات الغريبة عن مجال الشعرية مسوحا

شعرية.. تلك التكوينات البنائية كان لها أثرها في التشكيل والتأويل، فقد وصلت علاقات التشكيل في بعض النصوص إلى حد المجازفة والإفراط في اللعب والبحث عن الحلقات المفرغة وإبراز السطح على حساب الجوهر؛ مما دفعنا إلى وسم هذا الفعل بالتحولات على مستوى التشكيل، أما على مستوى التأويل فقد يجد المؤول عبر اتكائه على التعددية وانفتاح النص وسيادة الدال ومحاولة التوفيق بين الرؤية والأداة مخرجا يمنح التأويل براءة والنص جمالية.

من هنا نستطيع أن ندلف إلى مصطلح يعكس مفهومُه سماتِ مرحلة ما بعد الحداثة، ويُعدُّ انبثاقًا من توجهاتها، إنه مصطلح (الواقعية المفرطة)(Reality Hyper)، وهو يعني " الطريقة التي يتفاعل معها الوعي مع الواقع خاصة عند اللحظة التي يفقد فيها الوعي قدرته على التمييز ما بين الواقع والخيال فينزلق إلى عالم الواقع المفرط الذي يتصف بتحسن الواقع فيه إلى الدرجة التي يصبح فيها هو (أي الواقع المفرط) أكثر واقعًا من الواقع في حد ذاته " (٢)

وكأن المصطلح يحيلنا إلى فرضية وجود الواقع وعدم إلغائه، لكنه وجود متغاير يفترض صورا أكثر جاذبية وأقرب تعايشا مع المتخيل، هذه الصور يمكن تخيلها على مستوى الحلم أو الحقيقة، وتظل راسخة في الذهن لتنطلق عبر العلاقات النصية التي تؤكد الاختلاف.

وهذا ما أكده المفهوم الثاني المعبر عن المصطلح : " إعادة تصنيع الواقع من أجل الحصول على فهمٍ أكثرَ منطقية وجمالية أيا كان شكل ذلك الفهم مرعبًا يستقطب مخاوفنا أو جاذبًا يعطينا شعورًا مزيفًا نقتنع به بلا مبالاة أو تحفظات.. والواقعية المفرطة لا تتحولُ معها صورةُ العالم من صورة واقعية إلى صورة مجازية وإنما هو البقاء في الواقع من أجل واقعٍ أشد واقعية من الواقع نفسه، وعندها سيبدو كل شيء مخادعًا بسيرورة إنتاج بديلة تؤدي إلى ما

يسميه بودريار (اغتيال الواقع) "[٣]

وسيرورة الإنتاج البديلة التي تحدث عنها (بودريار) تنقلنا إلى تصور خرق السائد والتمرد على المعيش واختلاق واقع يُكتشف أثرُه وفقا لما ينتجه النص وما تفرزه الأنساق الثقافية المكونة له؛ فالواقعية المفرطة يمثل توظيفُها كشفًا عن مضمر تتجلى أبعاده في رصد القبح متواجها مع المتخيل الزائف للحسن.

وقد أشار (أمبرتو إيكو) في مقالته " الواقع المفرط" إلى جنوحِ الناس نحو خلْقنَة الواقع من أجل الحصول على أشياء أفضل وأكثر إثارة وجمالا ورعبًا وجاذبية مما هو عليه في الواقع. [٤]

وارتبط المصطلح بالناقد الفرنسي (جان بودريار) الناقد ما بعد الحداثي، الذي يرى أن الحضارة الغربية تعيشُ اليوم لحظات ما بعد موتها، وأن هذا الموت (مجازًا) إنما ينتج عن المحاولات المحمولة لاكتشاف العالم وسبر أغواره والقضاء على أسرار الكون وغموضه وسحريته..إلخ ليصبح العالم بعد ذلك مجردَ صورةٍ متحجرة، وواقعيتُه أكثرَ من الواقع في ذاته؛ أي واقع مفرط وشديد الشفافية.. وهنا يتم القضاء على كل أصل أو مرجع مبدأ الواقع، والنتيجة النهائية هي سيادة النموذج أو النسخة أو الصور الخادعة؛ أي الواقع المصطنع أو النسخة الشبيهة. [٥]

وهنا تتجلى الإشارة إلى علاقات التطور أو التحضر ومدى ربطها بالواقع الأليم؛ مما يدفع الإنسان إلى الهروب من هذا الواقع لخلق واقعٍ يظنه مثاليًا، وهذا ما أشار إليه جورج لوكاتش(György Lukács) " كلما ازدادت الحياة قبحًا وفسادًا في عالم الرأسمالية المتطورة تطورًا واسعًا برّح بالأفراد التعطش إلى الجمال. غير أن شوقَ الناس في المرحلة الإمبريالية إلى الانسجامِ هو في الغالب تهرُّبٌ جبان وفي أحسن الحالات تهرب يتصف بالخشية من معضلات

الحيـاة المتناقضـة المحيطـة بهـم. إنهـم يشـيحون بطـرفهم عـن الكفاحـات الاجتماعية، وينشأون يبحثون عن الانسجام في أعماقهم الداخلية "[٦]

ويبدو واضحًا أن لوكاتش يشير إلى واقعين واقع إمبريالي سلطوي قمعي، وواقع مفرط نَشَأ هروبًا من الواقع المعيش، والواقع المفرط دائما ما يتوافق مع المتخيل والمأمول، وكأننا نقترب بالمعطيات من اليوتوبيات أو العالم المثالي.

واليوتوبيا (Utopia) " تشير إلى خيال مجتمع كامل يتأسسُ على نقدٍ اجتماعي من لدن مبتكرين لمجتمعهم الخاص، وهي في الأغلب تُوضع في المستقبل أو في عالم يختلف اختلافًا بينًا عن العالم الذي يعيش فيه من يكتبونها "[٧]

وكأن اليوتوبيين يحاولون البحث عن واقعٍ أفضل أو يخلقون واقعًا أفضل، وهذه المحاولة تنبني على خيال نابعٍ من ضدية المعيش في الواقع، فالمجتمعات المتسلطة التي تمارس نوعًا من القهر والقمع؛ مما يولِّد صورة لواقع قبيح بشع تدفع اليوتوبيين إلى استبدال الفضيلة والحلم والخيال والواقع المفضي إلى الرفاهية والمساواة والعدل بتلك الممارسات القمعية.

" ويمارس اليوتوبيون سياسيةً حياتية يولون فيها الأولويةَ إلى الابتكار ووصف الإجراءات الاجتماعية المعدة لخلق بيئة يمكن فيها تحقيق الملكات الكامنة من أجل سعادة الفرد " [٨]

وهنا تتوافق الرؤى اليوتوبية مع مصطلح " الواقعية المفرطة " مع محاولة عدم الانفصال عن الواقع، بل إنتاج تمثيلات تحل محله تكاد تكون أكثر جمالا وتعايشا.

وفي محاولة لرصد التقارب المعرفي بين مصطلح " الواقعية المفرطة " والمصطلحات الأكثر توافقا، تَوجَّهنا إلى الكشف عن مصطلح " العجائبية " fantastique"، وهو مصطلح يشير إلى العلاقات المتخيلة التي تكاد تقترب من

عالم الأسطورة، والخوارق، والتعبير عن غير المألوف وخرق السائد واختراق حدود المعقول والمنطقي والواقعي، والغوص في ميدان الحلم والهذيان والوهم، ويصل بالمتلقي إلى تحقق الإدهاش، وعلى جانب آخر فهو يرسخ لفكرة التضاد بين الواقعي المعيشي والمتخيل المتوقع.

ويشير (تودوروف) إلى أن العجائبي كله " قطيعةٌ أو تصدع للنظام المعترف به، واقتحام من اللامقبول لصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدل.. والبطل في الحكاية العجائبية يشعر بشكل متواصل وبجلاء بالتناقض بين عالمين؛ العالم الواقعي وعالم العجائبي، وهو نفسه مندهش أمام الأشياء الخارقة التي تحيط به "[٩]

ويبدو واضحًا التماس بين مصطلح " الواقعية المفرطة" ومصطلح "العجائبية"، غير أن " الواقعية المفرطة " تمثل انزياحًا محددًا عن الواقع بكل تشكلاته السلبية والانهزامية لرسم صورة مضادة له كما يتخيلها المبدع، هذه الصورة قد تمثل تصادمًا مع الواقع أو رغبة في تغييره.

وقد تجلى مفهوم الواقعية المفرطة في تجربة الشاعرين؛ التونسي : المنصف المزغني[١٠]، والمصري : علاء عبد الهادي[١١]، أما الشاعر المزغني فهو الشاعر الذي أدهشَ القارئ بأسلوبه في الكتابة، ذلك الأسلوب الذي ينتمي إلى نصية ما بعد الحداثة، إنه استطاع أن يُنشئ علاقات نصية خاصة لا تكاد تتشابه مع شعراء جيله عبر تشكلات لغوية تتمرد على المعيارية والتقعيد، وتتجلى فيها السمات السيكولوجية والتأثيرية التي يُظهرها التلاعب الحر والانزياح الأسلوبي والمفارقة التصويرية والتشكيل البصري، إننا أمام تجربة مَزجتْ بين الغنائي والدرامي والجمالي والثقافي والبسيط والمركب عبر فلسفة ساخرة ورؤية للواقع تجنح إلى تزييفه وبيان ضعفه ووضعه في دائرة من الإلغاز والحيرة والغيبوبة والهذيان؛ مما يسمح بتغييبه وإفساح المجال لخلق فضاء

تخييلي مهيمن يبرز ازدواجًا جدليًا بين الوعي واللاوعي في صورة تتصف بالسحرية والغرائبية.

وقد ذكر محمد الهادي الجزيري أنه " لا يمكن المرورُ بالساحة الشعريّة التونسية دون الالتفات إلى تجربة المنصف المزغنّي، فهو شاعرٌ يتقن لعبةَ لفت الانتباه داخل القصيدة وخارجها، له من الخصوم ما لا يُحصى ومن الغاوين ما يُحسد عليه، لكن ثمّة نقطة توافق مشتركة لدى أضداده ومريديه وهي أنّ هذا الشاعر لا يكلّ من العمل ولا يملّ خوض المعارك واستدراج الضوء إلى شخصه وتجربته، مرّت عقود طويلة وهو منكبّ على مشروعه، ينقّحه تارّة ويحيد عن مساره الأوّل تارّة أخرى، من سبعينات القرن الماضي والمنصف يلوّح للقارئ بحضوره الركحيّ الاستثنائيّ وبنصّه المراوغ ومشاكساته القاسية اللذيذة، وقد أفلح في خلق "أسطورته" الشخصيّة ودفع الناس إلى الحديث عنه سلبًا وإيجابًا"(١٢)

وعلاء عبد الهادي أحد الشعراء الذين ينتمون إلى مرحلة ما بعد الحداثة، وهو من أصحاب التجارب الخاصة التي تتعامل مع الِّشعر على أنه يمثل رؤية تحاور العقل وتتوافق مع المخزون المعرفي لدى القارئ، وكذلك من المتمردين على الشعر في صورته التقليدية؛ فهو من المناصرين لكتابة قصيدة النثر ومن المدافعين عنها إبداعًا ونقدًا، وتميَّز نصُّهُ بالتعددية والتداخل النوعي والشعريات المقارنة، وهو أحد الشعراء الذين أسهموا في الترويج لمصطلح " القصيدة البصرية " عبر ديوانه المختلِف " شَجِن "؛ ليخلق نوعًا من التواشج بين النص اللغوي والنص التصويري.

وذكر مؤمن سمير أن علاء عبد الهادي " يبرز كواحدٍ من

أصحاب المشاريع المتميزة داخل السياق الجمالي، بغزارة إنتاجه وإصراره على طرح تجربة تخصه وحده. علاء عبد الهادي يتحركُ داخل نصوصه من منطق بدأ منذ أعماله الأولى، وهو التعامل مع اللغة بوصفها فضاءً تنطلق الشعرية منه وعَبره في آن واحد، وذلك عند تحاورها مع العديد من القيم والآليات التي لا تصلح للوهلة الأولى، في حد ذاتها، لإنتاج الشعر. كذلك تنتظم أعماله طاقة تجريبية تشكل فضاء الصفحة بعلائقيات تصنع حوارًا ديناميكيًا يستند عليه النص كفعل رئيس "[١٣]

وتركز الدراسة على نصيتين؛ الأولى تنشغل بديوان " حبات ومحبات"[١٤] للشاعر : منصف المزغني، والثانية تطرح بعدًا تأويليا لتجربة علاء عبد الهادي الرائدة في نص الإبيجراما والقصيدة البصرية عبر ديوانيه " معجم الغين "[١٥] و" شجن "[١٦]، ولنبدأ بالديوان الأول " حبات ومحبات" لنقف عند مجموعة من النصوص التي تمثلت الواقع في صورة مغايرة، بدأها الشاعر بنص مكثف يلخص رؤيته في الديوان:

أحلمُ أن الواقع

حلمٌ آخر.

(الديوان، ١٣٦)

وكأنه يعلنُ منذ البداية أنه متمردٌ على المعيشي والحقيقي وليس مؤمنًا بأنه الأفضل والأرقى، ويحاول الانفلات من الحقيقي إلى المفرط فيضع الواقع في دائرة الحلم، ولا يكتفي بذلك بل يراه مختلفًا.

وتستمر غرائبيةُ الصورة ووقوعُها في دائرة الحلم متمردةً على الواقع بسلبياته وإغراقه في عالم الماديات، هذا الإغراق الذي من شأنه أن يولِّدَ رغبة في تخيل الفضاء اليوتوبي الحلمي ورسم صورة للمتخيل

بأبعاده المعبرة عن واقع أكثر جمالا، لكنه ليس واقعا حقيقيا:

الحديقة
حلُمَتْ دوما بأن تبقى حديقةْ
تنشر الوردَ وتُهدي الرائحةْ
لعشيق وعشيقةْ
والحديقة
حلُمَت يوما بأن تلقى صديقةْ
زارها العشاقُ يوما:
صار للوردة معنى
فصَّلَ العصفور لحنا
للفراشات الرشيقةْ.

(الديوان ٧٩)

ومنطلق التعبير هنا ناتج عن صورة مظلمة لواقع مؤلم تختفي فيه مثل هذه الأمنيات، مما دفع الشاعر لمغادرة المنطقة المعتمة ليسكن في سراج النور، فيرى الواقع – في تخيله وتصوره – واقعا أجمل، وتحل الصورة محل الحقيقة، وتصير مهيمنة على الفضاء النصي هيمنة شبه تامة، وتجعل المتلقي يعقد مقارنة بين الواقع المعيش والواقع المفرط.

وفي أولى مراحل التعبير عن الواقعية المفرطة التي حددها (بودريار) في مرحلة : التزوير أو التزييف للواقع حيث تحجب الصورة واقعًا بعينه، نقرأ نصًّا تحت عنوان (الصحافي الأبيض) :

نتفق يا بني نتفق
ربما نفترق
إنما نتفق
أيها الصحفي النزق

عموما – بشرط – مقالك جيد
إذا أنت تحذف ما لم يَرُق :
مثلا – ها هنا أسْكِن الحركة
فهناك سنجزم فعلا مضى
نُحوِّلُ "نون" أنَدِّدُ "راء"
(رغم ما قد جرى)
ولفظة : جائر
تظلُّ على حالها إن محوتَ التي تحتَ "جيم"
.....
ترقَّبْ
عليَّ لكَ حق
فلفظة جائر
جميلة
إذا ما تركتَ التي تحت " جيم"
ونصَّبتَ أختا لها فوق " راء ". (الديوان، ٤٧، ٤٨)

فيبدو واضحًا أن النص يقدم الصورة المخادعة التي تحجب الواقع الحقيقي، وتهدفُ – من وراء تزوير المفردات – إلى خلق نموذجٍ يكاد يتعالقُ حضورُه بغياب الأصل، فعلاقة الاتفاق والاختلاف التي يبدأ بها النص تُظهر حالة التردد والقلق من الحاضر ومحاولات التغيير، ووضع شرط أمام الصحفي للحكم على مقاله بالجودة، وهذا الشرط يتمثل في حذف بعض الحروف الذي من شأنه تغيير المعنى، وتحويل الرؤية أمرٌ يدفعنا إلى تصورٍ ينطلق من مقارنة الأصل بالصورة، والحكم عليهما من منطلق الإحساس بالتزييف المقنع أو التحفظ المضمر؛ فالرغبة في تسكين الحركة يُعدُّ خروجًا عن الأصل واندماجًا في الفضاء المتخيل واتفاقًا مع المقولة المتداولة " سَكِّن تسلَمْ "، وهذا

انفلاتٌ من الواقع الحقيقي إلى الواقع المخادع، وجزم فعل الاستقبال لرفع الفعل الماضي يُحيلنا إلى الرغبة في توقف المستقبل وإحياء الماضي في صورة تتسم باللانمطية، وهي سمة من سمات الواقعية المفرطة، أما تغيير الفعل " أندد" ليصير " أردد" فهو نابع من اليأس من محاولات التنديد المتكررة تجاه الأحداث دون أن يكون لها صدى أو دور في إحداث التغيير، فالصورة المخادعة للواقع المتخيل تقدم الفعل " أردد" على " أندد" ليمثل علاقة إنتاج بديلة تنطلق من محو الأصل، أما لفظة "جائر" التي تتحول في الواقع المفرط إلى " حائر " مرة و"جائز" أخرى فهذا نوع من الوقوف على الوقع التأثيري لمجريات الأحداث التي تجعل الذات تعيش نوعًا من الغيبوبة والهذيان؛ مما يدفعها إلى تحويل الظلم – في المتخيل الجمعي واللاوعي – إلى نفي الواجب وتحويل الممنوع والمحرَّم إلى جائز.

وفي نص آخر يحمل عنوانًا غرائبيًا يتجاوز الممكن مُحدثًا نوعًا من الدهشة، وهو " كلام البطة " نكتشف الواقعية المفرطة :

أمُّ الشاعر قالت :
يا ابني.. قتل الله الفقر
لا أملكُ أوراقًا نقدية
لشراءِ الحبر
وأبوكَ لم يتركْ إلا ريشةَ بط برية.
بالريشة صار الشاعرُ يكتب أغلى الشعر
والأم تدون هذا الغليان بحبر الذاكرة الشعبية
حتى دوَّى في آذان القصر
والحاكم أصدرَ هذا الأمر
" قررنا : إعدامَ الفقر

وقررنا : إهداءَ الشاعر أقلامًا ذهبية
ومحابر فضية.. ودفاتر وردية
وأخيرا حزمة أوراق نقدية. (الديوان، ٥٤،٥٣)

إن اختيار الشاعر للعلاقة السردية المعبرة عن حكاية متخيلة يُعدُّ محاولة لإعادة تصنيع الواقع، والحكاية تنقلنا إلى فضاءات غرائبية مدهشة، تبدأ من العنوان " كلام البطة "، فاختيار البطة لتمثل دورًا شعريًا قد يدفع القارئ إلى الإحساس بعدم قيمة الموضوع، مع أن اختيار هذا الطائر يعيدنا إلى تصور أسطوري قديم يرتبط بقصة خيالية كتبها الكاتب والشاعر الدنماركي (هانس كريستيان أندرسن) تحت عنوان (فرخ البط القبيح)، والقصة "تدور حول فرخ صغير فقس في مزرعة ويعاني من الاضطهاد وسوء المعاملة من قبل الحيوانات الأخرى بسب مظهره القبيح، لكنه سرعان ما يفاجئ الجميع (ونفسه) عندما يصبح في غاية الجمال عندما يكبر، ليكون أجمل طير على الإطلاق. القصة هي عباره عن كيفية تحول الشخص إلى شخص أحسن، والنص يحيلنا إلى تأكيد ذلك التأويل؛ فالشاعر الفقير الذي كان لا يمتلك إلا ريشة البطة تحول وتغيرت أحواله – في التصور المخادع – ليصير ربيب القصر وحظوة الملك وأغنى الأغنياء "[١٧].

ويتحول النص في نهايته، لتصير "البطة" التي كانت ريشتها سببًا في التغيير كائنًا قبيحًا ممثلا لقوى شريرة، استطاعت أن تجعل الشاعر عبدًا لها يسير في موكبها مادحًا ومصفقًا؛ بما يوحي بالتخلي عن الحرية والخضوع التام للسلطة :

والشاعر معجونًا – مات بأسنان السلطة
أية سقطة
لعنَ الله العهر

كان بريش البطة
يكتب أشعارًا ذهبية
أما بالقلم الذهبي
فلم
يكتب
غير..
كلام البطة. (الديوان، ٥٥)

وهنا تتجلى مرحلة الإنتاج الآلي المتسلسل للصورة على حساب الواقع، فإنتاج الصورة الأولى جاء مضادًا لتمظهرات الواقع، وتحولها أيضا يُضيف نوعًا من الشعور بالمفارقة والهذيان؛ فخداع الصورة يتجلى في بيان قيمة الكلمة ودورها في التحول من الأعلى إلى الأدنى.

وإذا انتقلنا إلى مرحلة هيمنة الصورة، تلك الهيمنة التي تفتقر إلى أنموذج أولي أو مرجع، فإننا سنتوقف أمام نصين؛ الأول :

طيورٌ تجمعُ أصواتها
طيور وقد جوَّقت صوتها
جميع الطيور تؤلِّف دولتها :
دونما شرطة للزفير الموَفَّى
ودون شخير يصفق في (ميكرفون) مصفى
على برلمان مقفى.. (الديوان، ١٠٤)

فهذه الصورة تقع في دائرة الحلم معلنةً اغتيال الواقع؛ وهي صورة قريبة من (اليوتوبيات) القديمة التي تسهم في بناء واقع مثالي، وقد ذكر (أوسكار وايلد) أن " خريطة للعالم لا تحتوي على يوتوبيا لا تستحق حتى مجرد النظر إليها؛ لأنها تُغفل البلد الوحيد الذي تتوجه سفينة البشرية دائما إليه، وعندما ترسو على شاطئه، تتلفت في الأفق، فإذا لمحت بلدا آخر انطلقت مبحرة إليه،

إن التقدم هو تحقيق اليوتوبيات في الواقع "[١٨]، وكذلك فكرة إلغاء الجند تتوافق مع ما ذكره (أفلاطون) وهو يؤسس لجمهوريته؛ " فهناك فقرة في بداية الجمهورية تشير إلى إيمان أفلاطون بأن المدينة المثالية بحق ستستغني عن وجود الجيش؛ لأن الناس سيحيون حياة بسيطة، ولن يفكروا في التوسع في أرضهم لإشباع حاجاتهم "[١٩]، أما فكرة وجود مدينة بلا برلمان فاسد ينحاز للسلطة، ولا يملك أعضاؤه صوتًا حرًا ينحاز إلى رغبات الشعوب وحاجاتهم، فهي تعيدنا إلى فكرة (مجلس الشيوخ) الذي كان قائمًا في (أثينا) في القرون الأولى، وكان يتمتع بسلطة مساوية لسلطة الملوك، وكان قادرًا على عزلهم ومراجعتهم ونقد تصرفاتهم، هذا المجلس مقارنة بالمجالس العربية الحالية يكشف عن ضياع الحريات؛ مما يدفع الشاعر القابع في واقعه أن يتخيل واقعا أشد واقعية من الواقع.

أما النص الثاني فاتكأ على التشكيل البصري، فجاء على هيئته الكتابية الآتية :

تطير

كيف

ليراها

غنوته

أطلق

مقفوص

عصفور

حنين

ملاحظة : يُقرأ هذا النص من أسفل إلى فوق . (الديوان،١١٤)

ولعل التشكيل البصري له دوره البارز في تحول الدلالة، فقراءة النص من أسفل إلى أعلى توحي بحالة الصعود، وهي أقرب للصورة الحلمية، وعنوان النص (حنين) يؤكد ذلك؛ فكأننا أمام علاقة غائبة تشتاق الذات إلى استحضارها؛ هذه العلاقة شكلتها جملة سردية بطلها عصفور، وهو رمز للإنسان المعاصر الذي قُيدت حريتُه وصار سجينا يتمنى أن ينعم بواقع أجمل من واقعه وصورة تخلص كلماته من قيودها، ساعتها يستطيع الشاعر أن يكتب النص ليقرأ من أعلى إلى أسفل.

أما عن تجربة الشاعر علاء عبد الهادي فإننا نكاد نلمحها عبر نصيتين؛ الأولى في ديوانه " معجم الغين "، والثانية في ديوان " شجن "، وكما ذكرنا آنفا أن ديوان " معجم الغين " وظف الإبيجراما أو قصيدة الومضة، وهي القصيدة التي تأخذ طريقها إلى قلب القارئ في هدوء يشبه هدوء تلك القطرات من الماء التي تتسلل إلى الأرض، من خلال سحابة شفافة خالية من الوعود والأصوات المزعجة.

وإذا رجعنا إلى الكتب المؤسسة لهذا النوع فإننا سنجد أن طه حسين في كتابه (جنة الشوك) الذي كتبه في الأربعينات تحدث عن فن (الإبيجراما)، فقد سماه اليونانيون واللاتينيون " إبيجراما " أي نقشًا، واشتقوا هذا الاسم اشتقاقا يسيرًا قريبًا من أن هذا الفن قد نشأ منقوشًا على الأحجار، فقد كان القدماء ينقشون على قبور الموتى وفي معابد الآلهة وعلى التماثيل والآنية والأداة البيتَ أو الأبيات من الشعر يؤدون فيها غرضًا قريبًا أول الأمر، ثم أخذ هذا الفن يعظم ويتعقد أمره.. وقد أطلق اليونانيون واللاتينيون كلمة (إبيجراما) أول الأمر على هذا الشعر القصير الذي كان ينقش على الأحجار، ثم على كل شعر قصير، وذكر أن لهذا اللون جذورًا في القديم تتمثل في (القصيدة المقطوعة) ووجدت عند بشار بن برد، وحماد عجرد..

وذكر طه حسين الخصائص التي يتميز بها هذا اللون وحصرها في :

- أول ما يمتاز به هذا الفن أنه شعر قصير.
- يمتاز بالتأنق الشديد في اختيار ألفاظه.
- أن يكون المعنى المجتلب من وراء هذا اللون أثرا من آثار العقل والإرادة والقلب جميعا.

إنه أشبه شيء بالنصل المرهف الرقيق ذي الطرف الضئيل الحاد، قد ركب في سهم رشيق خفيف لا يكاد ينزع عن القوس حتى يبلغ الرمية، ثم ينفذ

منها في خفة وسرعة ورشاقة لا تكاد تحس. (٢٠)

ونستطيع أن نستكشف ملامح الواقعية المفرطة في نصوص علاء عبد الهادي عبر اختيارنا لبعض النصوص المعبرة عن ذلك، فمثلا يقول في نصه المعنون بـ " الغِناء " :

عازفُ القيثار – مثلي – يعرفُ
كيف يكشفُ سرَّ آلته الكتوم
كيف يشرحُ نطفة الليل
ويهدي فضاءً للحاضرين
كيف يوقظُ الحدأة النائمة
كيف يرمي لعاشقةٍ قبلةً
يُسقطها.. في الغِناء. (الديوان،٨٧)

فالتصور الذي يطرحه النص يعبر عن رؤية تكاد تكون مثالية للواقع، توافرت لها عناصر الحضور الممثلة لفضاء واقعي مفرط؛ فالتماثل بين الذات الشاعرة وعازف القيثار يعد خروجًا عن الواقع الحقيقي المتأزم واندماجًا مع الواقع المأمول، وكذلك امتلاكُ القدرة على الكشف والتغيير وخلق فضاءات جديدة أمرٌ يعد أكثرَ واقعية من الواقع نفسه، وتصوير " الحدأة" وهي من الطيور الجارحة بأنها نائمة؛ أي أنها لا تمارس دورها في اقتناص الفريسة؛ بما يوحي بالاستقرار والهدوء وتنازل السلطويين – في التأويل الرمزي – عن مهاجمة الثوار، مع وجود علاقة ألفة بين الذات الشاعرة الممثلة لصوت الشعب والحدأة الممثلة للسلطة يدخل ضمن ما أسماه (بودريار) " اغتيال الواقع ".

وفي نص آخر تكاد تتوافق دلالته مع النص السابق بمعالجة مختلفة، نقرأ تحت عنوان " الغِنى " :

لا مصروفَ بيتٍ

يصيبني باكتئاب
لا حقلَ نعناعٍ يهز ذيله في السماء
لا أيامَ يتشربها أسفلت الحجرة
لا عمرَ ينخره الهواء العليل.
.....
فالحقول نظيفةٌ.. جدا
هكذا أصحو سعيدًا
كل يوم. (الديوان، ٨٦)

فالنفي في السطور الأولى قطعيا يعني الإثبات، وما طرحه النص في الجزء الأول يعبر عن الواقع في صورته الحقيقية، ويعبر عن المعاناة التي يعيشها أفراده، لكن التحول في السطور الأخيرة في النص بعد نقاط الحذف الدالة على كثيرٍ من المعاناة والمشاهد المؤلمة التي لم تُذكر يفتح بابًا للأمل، ويطرح وجهة نظر مغايرة لما يراه المجموع، فالغِنى – من وجهة نظر النص وتوافقا مع مبدأ الواقعية المفرطة – ليس في اكتساب الماديات وحدها، بل في احتواء المعنوي الذي من شأنه أن يغير كل التفاصيل المعتمة، والسعادة الحقيقية تتحقق في التأمل العميق للمحيط ومحاولة إبراز جماله.

وفي نص ثالث تحت عنوان " الغائط " :

" البراويز " الثمينة
استدقتْ ملامحَ قاطنيها.. فخرجوا.
على الحائط.. صورةُ طفلين
يجريان في القصر.
على الحائط.. صورة هواءٍ :
يمر خفيفا إلى الشرفة الواسعة.
على الحائط.. بيت هادئ. (الديوان،٩٠)

إننا أمام محاولة للحصول على فهمٍ أكثر منطقية وجمالية؛ فالعنوان " الغائط" يعني معجميا : المتسع من الأرض، والمدلول النصي يتركز في حجرة ضيقة، والتدرج الدلالي للنص يبدأ من المتسع وينتهي إلى الحائط، وهذا يعني أننا أمام شعورٍ مزيف يدفعنا إلى الرغبة في رسم صورة للواقع تقنعنا، وهذه الصورة تتجلى ملامحها في محاولة الخروج من الإطار الضيق للموجودات والمعقولات للوصول إلى فضاء رحب يتسع إلى تصديق المتخيل وتغيير ملامح القبيح؛ " فالبراويز الثمينة " رمز للماديات التي تقتل المشاعر واللحظات الجميلة، هذه البراويز ضاقت بسكون داخلها، فقررت التمرد إنقاذا للحيوات النابضة التي تسكنها لتخرج عن ثباتها، وتخرج عن إطار الصورة لترسم واقعًا أفضل، ويتحقق ذلك فإذا بنا نلمح صورة لطفلين يجريان في القصر بما توحي بالأمل والتطلع إلى مستقبل أجمل، ثم يعود النص إلى الفراغ " الحائط" فلا يجد إلا الهواء الذي يخترق المكان منطلقًا نحو الشرفة الواسعة بما تحمله الصورة من عشق للحرية وتحول من الماديات القاسية إلى المعنى الحقيقي للحياة، وهنا يتحول المكان الضيق إلى متسع من الأرض " الغائط".

وفي نص عنوانه : القاهرة.. نظرة طائر، نقرأ :

الليلُ
زائرٌ خفيف لا يشتهي
خفقةٌ من هواء
لذا أقفلتُ يومي
وذهبتُ إلى حجرتي
لكنني لم أنم :
فمكاني.. شغلته أحلامُها المطمئنة
وكل شيء

ارتخى.. في هدوء. (الديوان ١٠٢)

ولعل العنوان : (القاهرة.. نظرة طائر) يضعُنا في دائرة الخيال ومحاولة البعد عن الواقعية، فالطائر يتسع له الفضاء للبوح والحلم ولا حدَّ لانطلاقه، وارتباط المكان (القاهرة) بكل ما يحمله من واقعية مكانية ومعيشية تكاد تحتشد بالمفارقات. ارتباطه بنظرة الطائر دليلٌ على أننا مشرفون على صورة تستشرف واقعًا جديدًا مغايرًا أو تعيد إنتاج واقع قديم، وهذا ما حدث، ف(الليل) في الصورة الحقيقية الراصدة للواقع الحقيقي يمثل ضيفًا ثقيلا معبرًا عن الهموم والآلام ومؤسسًا لفكرة الاستعمار والظلم، هنا يصير في الصورة المخادعة زائرًا خفيفًا، وهذا معناه أن النص يمارس نوعًا من (اغتيال الواقع)، وتستمر إنتاجية الواقع الحلمي المغاير، فتتحول (الأحلام) إلى تابعها الجديد الذي يمنحها قدرًا من الاختلاف (المطمئنة)، والذين يعيشون الواقع الحقيقي في هذه المدينة يدركون أنه لا يمكن وصفَ أحلامهم بهذه الصفة، فهي صفة مضادة للمعيش، وكذلك (الأشياء) التي تحوَّل فعلُها من الغضب والقلق والثورة إلى ارتخاء وهدوء يمثل لنا تجاوزًا للمعنى الاستهلاكي وهروبًا من الواقع المرير للعيش في اليوتوبيات المتخيلة.

وإذا انتقلنا إلى التجربة الثانية للشاعر علاء عبد الهادي في ديوانه " شَجِن " فإننا سنتواجه بشكل جديد من أشكال الكتابة ما بعد الحداثية، إنها القصيدة البصرية، فقد أصبح مصطلح الفضاء الصوري للنص مجاورًا للفضاء اللغوي، ذلك الفضاء الذي يعتمد على البعد البصري وهو " أن الجهد الذي يستلزمه التلقي البصري للشعر مرتبط بإمكانيات القراءة الكامنة في انفتاح النص الذي يقود القارئ إلى تبني استراتيجية خاصة به موجهًا في ذلك بالعلامات النصية، ومقتحمًا لفضاء تلك العلامات في غرابتها وجدتها، وطريقة تنظيمها، وحتى يتم ذلك يجب القبول أولا برؤيتها "[٢١]

ومن هنا مع بداية التحرر من الكتابة التقليدية، أصبح علينا أن نتحرر أيضا من وسائل التلقي التقليدية لنستحدث وسائل تلقٍ جديدة تتناسب مع انفتاح النص، ذلك الانفتاح الذي لم يقتصر على كتابة السطر الشعري بديلا عن البيت، ولا اتساع مساحات البياض في النص، بل فتح الباب على مصراعيه لإدخال الرسوم والأشكال الحرة والصورة إلى عالم النص ليتم الإعلان عن الشِّعر المجسَّم أو القصيدة البصرية.

ومصطلح (القصيدة البصرية أو الشعر المجسم) هو الذي أسس له (أوجين كومرينكر)، وتنبأ به الشاعر (سان بول رو)، ثم جاء الشاعر البرازيلي (هارولد ودي كامبوس) مؤسس حركة الشعر الملموس؛ ليدعو لهذا الشعر وينشر آراءه وأشعاره في هذا الاتجاه، وفي عام ١٩٥٣ بدأت تظهر المصطلحات المقترنة بالشعر الملموس، ومنها (اللعب القرائي) و(اللعب نشاط)، وهي تعني كيفية اللعب بالكلمات والأشكال داخل النص، كأن تكتب نصًا تستطيع أن تقرأه من البداية كما تقرأه من النهاية، أو أن تكتب كلمة بشكل معين، فتقرأ من جميع الجوانب على طريقة لوحة (الجيوكاندا). (٢٢)

ومن أبرز من تحدث عن الفضاء البصري كمال أبو ديب، عندما طرح تصوره للشعرية الحديثة في عناصرَ أساسها الفضاء البصري للقصيدة، والذي يشكل جسدًا متميزًا برؤيته الخاصة التي تختلف من قصيدة إلى أخرى، ذلك الفضاء الذي تجسده الطاقة التشكيلية الخارجية للغة، لتجعل منه نصًا محسوسًا أو مرئيًا، يمتلك خصائص داخلية تتمتع بحالة من الحركة الحيوية التي تعطي التشكيل الرؤيوي للقصيدة بعدًا أيقونيًا "وبين أهم العناصر المكونة للشعرية في تصوري، الفضاء البصري، الذي تتحرك ضمنه القصيدة وتنميه، وقد شغلت مشكلة هذا الفضاء عددًا من الدارسين من بين أبرزهم (غاستون باشلار) (Gaston Bachelard)، (ورومان جاكوبسون) (R.Jakobson)، وقد عالج

الدارسون الفضاء الشعري من منظورات مختلفة، وبمفاهيم متباينة وليس غرضي هنا استعراض أعمالهم بل تنمية بعد آخر لتناول الفضاء الشعري ضمن إطار نظرية جديدة فيه وأسميها(الأيقونية) إلى أن يتاح لي مصطلح آخر أفضل لوصفها، إنَّ ما أهدفُ إليه هنا هو تجسيد النص لفضائه الرؤيوي، في لغة تمتلك هي بدورها خصائص الفضاء الذي يجسده النص"[٢٣]

والشاعر علاء عبد الهادي يتحدث عن تجربته في كتابة هذا النص فيقول " أنا لا أكتبُ النصَّ مرة واحدة، فأنا أكتبُ بتلقائية الدفق الشعري في البداية، ثم أبدأ الإنصاتَ للنص، وألعب بعد ذلك معه بحرية إلى حد الإعياء، غالبا ما يقوم لعبي على آلتي الحذف والتركيب، والتركيب يثري مزج التفاصيل، فهو يفقد الطريق قصدا كي يجده من جديد، فالتركيز على تأليف العمل وتكوينه عبر التركيب هو جزء لا يتجزأ من شروط إنتاج تأثير الواقعي، وهو تأثير أكثر عمقا مما يخصه المحللون عادة بهذا الاسم "[٢٤]

سنكتفي بقراءة بعض نصوص الشاعر علاء عبد الهادي؛ لنستكنه التعالق النصي بين الفضاءين : اللغوي والصوري في محاولة لاكتشاف التوظيف النقدي للواقعية المفرطة :

على الرغم من أننا ننام
على فراش واحد ..
فإن ..
أحلامنا..
مختلفة

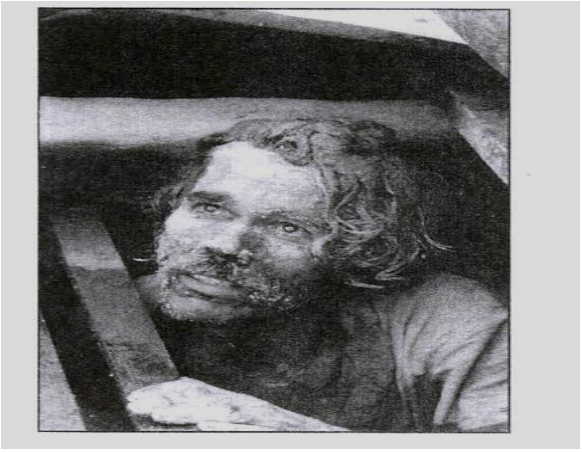
نحن الآن أمام بنيتين : بنية نصية يمثلُها النص اللغوي، وبنية المتفاعل النصي، الذي يمثله نص الصورة، البنية النصية تحيلُنا إلى الإحساس بالاختلاف بالرغم من التوحد المكاني والفضاء المعيش، أما بنية المتفاعل النصي فتشعرنا بالفوارق الشاسعة بين الذات والآخر، والمغايرة القائمة على أساس من الفتور والتوخي والحذر، وأيضا تقدم لنا الإخفاق في إنشاء تواصل شعوري بينهما، فعندما نجمع بين البنية النصية وبنية المتفاعل النصي ينتج لنا المعنى المجسد لآلام الوحدة والغربة الذاتية، التي تعانيها الذات في ظل انقطاع سبل التواصل الفكري والشعوري بينها وبين الآخر، والآخر يعد مجسدًا للواقع بجميع أشكاله، فثمة انفصال شعوري ونفسي ومعيشي بين الذات والواقع؛ مما جعل الذات تغلب الاختلاف على الرغم من اتفاق المحيط، وهنا تصبح الصورة ماحية لأية علاقة رابطة بينها والواقع.

وفي نص آخر :

أصدقوا أن طبيعتها هكذا !
أم كانوا يعرفون
أن باستطاعتها
وبعلبة ألوان واحدة
أن تغيِّر ملابسها
كل يوم .

تكشف لنا البنية النصية مجموعة من الدلالات المعبرة عن الفقد وضياع الحلم وسذاجة رد الفعل من الآخر، أما بنية المتفاعل النصي فتتشح الصورة بمكونات تبئيرية تعمق الدلالات المكتشفة عبر علاقات البنية النصية، فملامح تلك الطفلة البائسة المجسدة لمعاني الفقر والألم والضياع، ونظرتها إلى أسفل التي توحي بقصر الأحلام وانتحار الآمال، ويداها العائدتان إلى الخلف بما يوحي بالخوف والحذر والانكسار، والظل الكائن في الصورة بما يحمله من دلالات الوحدة والفراغ، كل هذه الإيحاءات بواسطة المفارقة وإحداث علاقة بينية مع النص الصوري تقدم لنا نصا مفتوحًا يُنبئ عن علاقات دلالية مُنجبة؛ فالنص التصويري ينبئ عن علاقة تُظهر هيمنة الأصل بقبحه وقساوته، والنص اللغوي يكشف عن الصورة التي بمقدورها أن تحجب الأصل وتغيره تماما في خلقنة للواقع وإعادة لتشكيل العلاقات الثابتة؛ لتغدو الصورة أشد جمالا وبهاء بعدما كانت أكثر رعبًا.

وفي نص ثالث تتجلى فيه الواقعية المفرطة، نقرأ :



رئة ضالعة

فضاء متهم

وبصر محبوس.. يبحث..
عن فرجة في الغبار
فلماذا.. تركت النافذة على الأرض ؟
ضعها مكانها على الحائط.

يقدم نص علاء عبد الهادي تجربة بصرية متميزة، لا تقوم على مجرد التناظر بين الفضاءين : اللساني والأيقوني فقط، بل تعكس رؤية فلسفية تختلف حولها مرايا التأويل، فنصه يحتاج إلى أكثر من قارئ؛ لأنه يمثل أثرًا مفتوحًا يسمح بتعدد القراءات، فالصورة التي اختارها الشاعر فضاء متماسًا مع الفضاء اللغوي تحمل مجموعة من الإيحاءات والإشارات التي يقف أمامها القارئ مؤولا لجزئياتها وتفاصيلها المختلفة، فقد آثر الشاعر عدم اختيار رسم تشكيلي أو هندسي، وفضَّل إطار الصورة (الفوتوغرافية)، التي توحي بالحياة وتخاطب ذهن القارئ مباشرة.

والنص اللغوي اتخذ من التكثيف، والجمل الاسمية المتتابعة دون رابط، وخلق الدهشة والمفاجأة من خلال الاستفهام الإنشائي في آخره وسائل للتأثير في المتلقي، وجعل الذهن في حالة من البحث الدائم عن الدلالة في ظل التشابك السيميائي الحافز بين الفضاءين : اللساني والأيقوني.

والقارئ الافتراضي لهذا النص يقف أمام مجموعة من الأيقونات، التي وضعها الشاعر له؛ ليحيل إلى ذهنه مجموعة من المعاني التي يريد كشفها مثل : نظرة الرجل في الصورة إلى شيء مجهول تحمل معاني الدهشة والخوف، والجسد المختفي الذي لا يظهر منه شيء سوى الرأس والكتف تحمل دلالة الفزع من الآخر والرغبة في عدم مواجهته، وصورة الشَّعر المغبَّر تدل على الاغتراب والوحشة، وهذا يمثل حالة من التسربل في اللغز والحيرة واللامعقول، وهي سمات الواقعية المفرطة.

ومن هنا يبني القارئ الافتراضي توقعاته في ضوء ما توصل إليه من تأويلات لفضاء الصورة، بأن ثمة خوفًا ما تعيشه الذات من أشياء عديدة لم تكن واضحة، وثمة اضطرابًا وقلقا يسيطران عليها، ويفرضان عليها التقوقع داخل محيط ضيق تؤثره عن الفضاء الواسع.

وإذا انتقلنا إلى الفضاء اللغوي ومن خلال قراءة الوحدات المتتالية فإننا سنعمد إلى تفكيك الدوال على طريقة هدم النسق؛ لنمنح كل عبارة شعرية دلالتها الجزئية، بعدها يتم تجميع الدوال لبناء المعنى الكلي للنص، ويكون تفكيك الدوال على النحو الآتي :

(رئة ضالعة) دلاليًا : تمثل صعوبة التنفس – تأويليًا: تمثل انعدام الحرية

(فضاء متهم) دلاليًا : تمثل الضيق – تأويليًا : تمثل الظلم وفناء العدل.

(بصر محبوس) دلاليًا : تمثل عدم الرؤية – تأويليًا : تمثل القيد والإجبار على السكوت.

(يبحث عن فرجة في الغبار) دلاليًا : يبحث عن مسافة للتنفس أو للنور وسط الظلام الكثيف – تأويليًا : يبحث عن الحرية في ظل غبار القيد والاستبداد.

(فلماذا.. تركت النافذة على الأرض ؟) دلاليًا : لماذا جعلت نظرتك تتجه للأسفل ؟ – تأويليًا : لا تجعل عينك تطل لترى هذا الواقع.

(ضعها مكانها على الحائط) دلاليًا : عُد إلى الوضع الطبيعي للرؤية تحديد الأماكن – تأويليًا : ابتعد عن العيش في الواقع الأليم وتمسك بالحلم والخيال.

ويأتي دور القارئ المثالي الذي يتمثل في تجميع الدوال المفككة، واستثمار المستوى التدليلي للوصول إلى المستوى الترميزي؛ لبناء المعنى الكلي للنص، فيقدم تأويلا أكثر عمقًا لفضاء الصورة فيرى أن الرجل الذي يقع في

مركز الصورة يبدو أنه خارج من مقبرة، فهو رمز للتاريخ والتراث والزمن الجميل الذي انقضى، خرج هذا الرمز ليُلقي نظرة على عالمنا المعاصر، فأصابه الذعر والخوف لدرجة أنه صعد بيد واحدة وكتف واحدة، وترك باقي جسده حبيس عالمه القديم، لأنه أدرك أن التراب أحن عليه من رؤيته الوجوه المشوهة.

والنص اللغوي تحيل دلالاته الرمزية إلى تصوير الواقع المعاصر، الذي تنعدم فيه الحرية، ويُفتقد فيه العدل، ويسيطر عليه القيد والاستبداد.

فعن طريق تواجه النص بالنص والكشف عن الدلالة باستخدام علاقتين قرائيتين : المحايثة والمفارقة، يستطيع أن يدرك القارئ أن الشاعر يقيم علاقة مفارقة بين واقعين : واقع مفرط، وآخر معاصر مهترئ، ومن خلال الصراع القائم بين الواقعين تكون النتيجة لصالح الواقع المفرط بتأكيد ضرورة إعادة الأشكال إلى وضعها.

نتائج الدراسة

يمكن إيجاز النتائج التي توصلنا إليها في بحثنا في النقاط الآتية :

أولًا : أن كتابة ما بعد الحداثة ترسخُ لفكرة الانفصال عن الواقع المعيش رغبة في تحقيق تحولِّه عبر مجموعة من الممارسات النصية التي رفعت شعار (ما فوق الواقع).

ثانيًا : أن مصطلح " الواقعية المفرطة " يتجه نحو تأكيد مفهوم إعادة تصنيع الواقع للحصول على صورة أكثر جمالا وأفضل تعايشًا.

ثالثًا : أن ثمة توافقًا معرفيا بين مصطلح " الواقعية المفرطة " ومصطلحات " العجائبية – اليوتوبيا – المتخيل ".

رابعًا : استطاع النص الشعري للشاعر : منصف المزغني أن يوظف " الواقعية المفرطة " عبر مجموعة من التشكلات التي كشفت مضامينها، مثل : التزييف للواقع، وهيمنة الصورة، وإعادة خلقنة الواقع.

خامسًا : استطاع النص الشعري للشاعر : علاء عبد الهادي أن يستكشف ملامح " الواقعية المفرطة " عبر تشكلين نصيين؛ قصيدة الإبيجراما والقصيدة البصرية، محاولًا طرح رؤية مثالية للواقع وتصديق المتخيل وتمثل اليوتوبيا.

الهوامش

(١) الرجوع إلى كتاب : دليل ما بعد الحداثة، ستيوارت سيم، ت: وجيه سمعان، المركز القومي للترجمة.

(٢) انظر : سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية، دار الكتب العلمية، ٣٢٦

(٣) نادية هنادي، مقال :الواقعية المفرطة في قصص خليل القيسي، مجلة الشرق الأوسط، ع ١٥٠٨٦، ٢٠٢٠/٣/١٨

(٤) انظر : سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية، م.س، ٣٢٦

(٥) السابق، ص ٣٢٧

(٦) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ت: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٥، ص ٧

(٧) طوني بينيت، ميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، ت:سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، ط١،بيروت،سبتمبر ٢٠١٠، ص٧١٧

(٨) السابق، ص ٧١٨

(٩) تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي،ت:الصديق بو علام، دار الكلام،الرباط،المغرب،ط١، ١٩٩٣، ص ٤٩، ٥٠

(١٠) المنصف المزغني : كاتب وشاعر تونسي.، ولد عام ١٩٥٤ انتقل إلى العاصمة في عام ١٩٧٠،عمل مدرسا بالمدارس الابتدائية، ثم التحق بالعمل الإداري في وزارة التربية (تونس(,1989 - 82 ثم في وزارة الإعلام. أسس نوادي الشعر والأدب وأشرف عليها، وأقام أمسيات شعرية في عدد من العواصم العربية والأوربية، وله أيضاً نشاط صحافي ثقافي متنوع. حيث ابتدأ العمل في تنظيم الفعاليات الثقافية وفي الصحافة الادبية،، نال عددا من الجوائز الشعرية بينها وسام الاستحقاق الثقافي التونسي مرتين عامي ١٩٩٢ و١٩٩٩، مدير بيت الشعرالتونسي منذ عام ١٩٩٥، شارك في عدد كبير من الفعاليات الثقافية العربية والعالمية، وترجمت نصوصه إلى عدة لغات عالمية، من أهم دواوينه الشعرية: عناقيد الفرح الخاوي

١٩٨١، حبات ١٩٩٢، وحصان الريح وعصفورة الحديد (مسرحية شعرية للأطفال)، ومن الملاحم الشعرية : عياش ١٩٨٢، قوس الرياح ١٩٨٩، حنظلة العلي ١٩٨٩ (موسوعة ويكيبديا)

(١١) علاء عبد الهادي شاعر مصري من جيل السبعينات، وناقد أكاديمي، رئيس اتحاد كتاب مصر، يحمل شهادة دكتوراه الفلسفة في النقد الأدبي، تخصص أدب مقارن، من أكاديمية العلوم المجرية، وشارك في مناقشة عدد من رسائل الماجستير والدكتوراه في النقد الأدبي وفي الأدب المقارن. كما شارك في تحكيم أبحاث الترقية العلمية في النقدين الأدبي والمسرحي، وفي الأدب المقارن. حصل في عام 1999 على الجائزة الدولية للشاعر المجري (فوشت ميلان) من أكاديمية العلوم المجرية، وحاز في عام 2008 على قلادة مهرجان العنقاء الدولي في دورته الثانية، وجائزة أبو القاسم الشابي الشعرية في عام.2009 ، اختير في ٢٠١٩ أمينا للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، من أهم دواوينه :لكِ صِفةُ الينابيعِ يكشفكِ العطش، حليبُ الرمادِ، من حديثِ الدائرة، دراما شعرية نثرية، أسفارٌ من نبوءةِ الموتِ المخبّأ، سيرةُ الماء، الرَّغام، معجم الغين، النشيدة، شَجِن، مهمل تستدلونَ عليهِ بظلّ.وله عدد من الأعمال النقدية والفكرية بالعربية وبالإنجليزية منها : بلاغة اللاوعي الإبداعي: الشعر نموذجًا،الشعرية المسرحية المعاصرة، حول اتجاهات ما بعد الحداثة في العرض المسرحي،تجليات الأداء في التراث المسرحي العربي قبل عام ١٨٤٧م. "بالإنجليزية"،النوع النووي، نحو مدخل توحيدي إلى حقل الشعريات المقارنة"تُرجم إلى الفرنسية"،قصيدة النثر والتفات النوع،الشعر والأنتروبيا، دراسة في الفوضى وعمل المصادفة، التطهير المسرحي بين النظرية والأثر، قراءة في شعرية بريخت المسرحية،قراءات في السرد النسوي، العولمة والهوية: صناعات الهوية ونقض فكرة الأصل. (موسوعة ويكيبديا)

(١٢) صحيفة أثير الإلكترونية، مقال : حوار مع الشاعر الكبير منصف المزغني، الأربعاء ٢٠١٥/١/٢٨

(١٣) مؤمن سمير، عن ألعاب الشاعر ومركزيته، الحوار المتمدن، ع ٦٤٩٢، ٢٠٢٠/٢/١٤.

(١٤) منصف المزغني، ديوان حبات ومحبات، كتاب دبي الثقافية، ع ٤٢، نوفمبر، ٢٠١٠

(١٥) علاء عبد الهادي، ديوان : معجم الغين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٧

(١٦) علاء عبد الهادي، ديوان : شجن، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، والديوان بمجمله لا يعتمد ترقيما لصفحاته

(١٧) موقع الموسوعة الحرة (ويكيبيديا)

(١٨) ماريا لويزا برنيري، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ت: عطيات أبو السعود، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ١٩٩٧، ص٧

(١٩) السابق، ص ٤٨

(٢٠) الرجوع إلى كتاب جنة الشوك / طه حسين / دار المعارف / د.ت / ٤-٢٢

(٢١) محمد الماكري : الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١، ١١٢

(22) Surrealism:the road to the absolute – anabalacian – 1988 – 32-54

(٢٣) كمال أبو ديب : مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية، جامعة وهران، ع ٤، ١٩٩٦، ص ٦٨

(٢٤) علاء عبد الهادي : شعراء السبعينات أخذوا صيتهم من انتمائهم إلى عصابات شعرية، ندوة هونج كونج، حوار أجراه سمير درويش).

ثبت المصادر والمراجع

تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي،ت: الصديق بو علام، دار الكلام،الرباط،المغرب،ط١، ١٩٩٣

جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ت: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٥

سيبوارت سيم، دليل ما بعد الحداثة، ت: وجيه سمعان، المركز القومي للترجمة.

سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية، دار الكتب العلمية.

طه حسين، جنة الشوك، دار المعارف، د.ت.

طوني بينيت، مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، ت:سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، ط١،بيروت،سبتمبر ٢٠١٠.

علاء عبد الهادي، ديوان : شجن، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ديوان : معجم الغين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٧.

ماريا لويزا، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ت: عطيات أبو السعود، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ١٩٩٧.

محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١.

منصف المزغني، ديوان حبات ومحبات، كتاب دبي الثقافية، ع ٤٢، نوفمبر، ٢٠١٠.

الدوريات

صحيفة أثير الإلكترونية.

مجلة تجليات الحداثة.

مجلة الشرق الأوسط.