مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها

الموقع الإلكتروني: https://uqu.edu.sa/jll

جامعة أم القرى
UMM AL-QURA UNIVERSITY

نوستالجيا الطفولة في الديوان الرقمي (حدقة تسرد) للشاعر محمد حبيبي دراسة وصفية نفسية

Nostalgia of Childhood in the Digital Diwan (Hadagatun Tasrud) [A Pupil Narrating] by the poet Muhammad Habibi Descriptive and Psychological study

أحمد عيسى الهلالي

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الطائف، الطائف، المملكة العربية السعودية

Ahmed Issa Al-Hilali

Associate Professor of Literature and Rhetoric, Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Taif University, Taif, Saudi Arabia

تاريخ التقديم:2023/05/10 تاريخ ارسال التعديلات:2023/06/17 تاريخ القبول:2023/07/08

Received:10/05/2023 **Revised:**17/06/2023 **Accepted:** 08/07/2023

الملخص:

تتناول الدراسة تجربة الشاعر محمد حبيبي (حدقة تسرد) التي دشنها ٢٠٠٧م، ونشرها عبر قناته على منصة يوتيوب، وفي ضوء قلق مصطلح الأدب الرقمي، وكثرة التنظيرات حوله تضييقا وتوسيعا إلى درجة سيولة المصطلح، ناقشت الدراسة إشكالية المصطلح سعيا إلى تجنيس تجربة الشاعر، فاتسعت مدونة الأدب الرقمي لتجربته المبكرة، ثم عرضت للدراسات السابقة التي تناولتها. أثناء النظر في تجربة حبيبي الرقمية، تبدت النوستالجيا (الحنين إلى الماضي) مكانا وزمانا، ثيمة أصيلة في تناولات تجربته الرقمية بصفة عامة، وظهرت نوستالجيا الطفولة ثيمة خاصة تهيمن على فضاء تجربته في ديوان حدقة تسرد بصفة خاصة، فلا يخلو نص من نصوص التجربة التسعة من الإشارة إلى الطفولة مباشرة، وإن خفتت في قليل منها، فإنها متغلغلة فيما وراء النص، يمكن الوصول إليها، لذلك استعانت الدراسة بالمنهج الوصفي في توصيف الديوان، معضودا بالمنهج النفسي التحليلي لبلوغ مرامي الشاعر، ومحاولة تفسير ذلك المسعى.

الكلمات المفتاحية: الأدب الرقمي، الشعر السعودي، النوستالجيا، الطفولة.

Abstract:

The study deals with the experience of the poet Muhammad Habibi (Hadagatun Tasrud) [A Pupil Narrating], which he inaugurated in 2007 and published on his channel on the YouTube platform. In light of the concern of the term “digital literature” and the large number of theories about it in order to narrow and expand the term to the extent of the fluidity of the term, the study discusses the problem of the term in an attempt to classify the experience of the poet, so the blog of digital literature accommodated his early experience, and then I present the previous studies that address it. While looking at Habibi’s digital experience, nostalgia (longing for the past), as a place and time, appears as a rooted theme in dealing with his digital experience in general, and the nostalgia of childhood emerges as a special theme dominating the space of his experience in the Diwan of (Hadagatun Tasrud) [A Pupil Narrating] in particular. All of the nine texts of the experience are not devoid of direct reference to childhood. Even if childhood is diluted in a few of them, it is permeating beyond the text and can be accessed. Therefore, the study uses the descriptive approach in describing the Diwan, supported by the analytical psychological approach to achieve the goals of the poet and try to explain that endeavour.

Keywords: Digital literature, Saudi poetry, nostalgia, childhood.

المؤلف المراسل: أحمد عيسى الهلالي

البريد الالكتروني الرسمي: alhelali.a@gmail.com

Doi: https://doi.org/10.54940/ll11725265
1658-8126 / © 2025 by the Authors.
Published ***by J. Umm Al-Qura Univ. Lang. Sci. and Lit.***

التمهيد:

يُعد الشاعر مُحَمَّد حبيبي "صاحب أول تجربة شعرية من الشعر الرقمي متعدد الوسائط في المملكة العربية السعودية عام ٢٠٠٦م، وتمثلها قصيدة (غواية المكان)"[١]، وقد دشن النادي الأدبي بجازان في ديسمبر ٢٠٠٦م أولى تجاربه الرقمية، والشاعر يخبر[٢] أنه بدأ التجربة منذ ٢٠٠٣م، أما بعض النصوص المكتوبة الموظفة فيها، فقد سبقت الألفية الجديدة كما في صور قصاصات الصحف الملحقة بالسيرة، وعلل طول فترة الإعداد لضعف الأدوات التقنية آنذاك، وتهيّبه من خوض المغامرة، لكنه أقدم، ثم رصد أصداء التجربة.

في فبراير ٢٠٠٧م دشن نادي المنطقة الشرقية الأدبي تجربته الثانية (حدقة تسرد)، ثم في ٢٠٠٨م عرضت جمعية الثقافة والفنون بأبها تجربته الثالثة (بصيرة الأمل)، وفي العام ذاته عُرضت في المركز الثقافي المصري الفرنسي بباريس، ثم أضاف إليها لوحتين في ٢٠٠٩م، واكتملت بجميع لوحاتها في ٢٠١٨م، فقدمها في مؤتمر الأدب العربي الرقمي بجامعة العلوم والتكنولوجيا بدبي، فنالت إعجاب المنظمين خاصة الدكتورة كاثرين هيلز التي أشادت بالتجربة في مقالة لها[٣]، ما شجعه على نشرها.

تجارب الشاعر المبكرة، لم تنل حظها من التلقي والدرس، كالتجارب العربية الأخرى، ما ألقى بظلاله عليها، وأدى إلى تراخيه عن مواصلة إبداعه الرقمي، معترفا بذلك في سيرته تحت عنوان (اعتراف عربي متأخر بالتجربة)[٤] ذكر فيه صراحة أن اتحاد الكتاب العرب على الإنترنت لم يعترف بتجربته إلا في ٢٠١٨م، بعد مؤتمر دبي المذكور.

الدراسات السابقة لتجربة حبيبي الرقمية:

لم أجد سوى ثلاث دراسات توقفت عند تجربة حبيبي، هي:

- كتاب (تجليات القصيدة الرقمية في المملكة العربية السعودية) تعرضت فيه د. أشجان هندي إلى محاولات اختراق الشعراء السعوديين للرقمية، حتى لو كان ذلك بالتعبير عنها من خلال ذكر المصطلحات التقنية الحديثة في النصوص، كقصيدة سيدة الماسنجر لعبدالمحسن الحقيل، أو قصيدة لوحة الحاسوب لفوزية أبو خالد، أو في التشكيلات البصرية للكتابة كمحمد الصفراني وإبراهيم زولي، أو في إرفاق الصور مع النصوص كتجربة مُحَمَّد الفوز، وخصت الشاعر حبيبي بمبحثٍ خاص عرضت فيه لتجربته إجمالا (القصيدة الرقمية متعددة الوسائط، تطبيق على شعر مُحَمَّد حبيبي) ثم تعرضت لتجربته الأخيرة (بصيرة الأمل) بالعرض والتحليل الموجز، وانتهت إلى أن تجربة حبيبي من "الشعر الرقمي متعدد الوسائط"[٥].
- دراسة بعنوان شعرنة المرئي والمسموع، قراءة سيميوثقافية في قصيدة (بصيرة الأمل) الرقمية التفاعلية، د. وصفي عباس، خلُصت إلى أن "تجربة مُحَمَّد حبيبي في الشعر الرقمي التفاعلي واعدة وتتطور، وتحتاج الدعم المناسب لاستمرارها وإثرائها تقنيا"[٦].
- بلاغة النص الرقمي، بلاغة التلاعب في لوحة فنجان لمحمد حبيبي أنموذجا، قدمته د. صلوح السريحي، وخلُصت إلى أن النص "يفتقر للروابط والتشعيب التي تعد مكونا أساسيا؛ ولهذا السبب أيضا لا يُعد نصا تفاعليا، وهو أقرب ما يكون للفيديو كليب، ولكن يُقبل تجاوزا عدّه في الأدب الرقمي؛ لأنه لا يمكن تلقيه إلا عبر وسيط إلكتروني".[٧]

وما عدا هذه الدراسات، فلا تعدو مقالات صحفية تفاعل كتابها مع تجربة الشاعر الرقمية، اختلفت في رؤاها وأحكامها، وتباينت كذلك المصطلحات التي أطلقها كُتّابها على التجربة، منها القصيدة الفيديو، والكليب الشعري، والشعر المرئي، والشعر الوسائطي، وما يشبه ذلك.

تتباين أحكام دارسي تجربة مُحَمَّد حبيبي الرقمية، ومردُّ ذلك إلى عدم استقرار التنظير للأدب الرقمي، فتنظيرات تفتحه وتدخل في حيزه الكثير من الإبداعات، وتنظيرات تغلقه ولا تعترف إلا بالتفاعلي أو المتشعب، لذا يجدر استقراء بعض ملامح التنظير بإيجاز، سعيا لتجنيس التجربة.

تجنيس التجربة:

يُعرف فيليب بوتز الأدب الرقمي أنه "كلَّ شكل سردي أو شعري يستعمل الجهاز المعلوماتي وسيطا، ويوظف واحدة أو أكثر من خصائص هذا الوسيط"[٨]، وبتعبير مقارب يقول الدكتور سعيد يقطين: "يتحقق النص الإلكتروني من خلال الحاسوب وبواسطته إنتاجا وتلقيا"[٩]، وعلى هذين التعريفين وما يشاكلهما؛ تتمتع تجربة حدقة تسرد بكل تلك المزايا، فقد أعدت بكامل تفاصيلها على جهاز الحاسوب، ونشرت عليه، ولا يمكن تلقيها كاملة إلا من خلال الشاشة، أما نقلها إلى الورق فمتعذر؛ لأنها تعتمد على تعاضد المكتوب والمسموع والمرئي في إنتاج دلالاتها.

وبحسب تحليل د. فاطمة البريكي يمكن أن نعد تجربة مُحَمَّد حبيبي في حدقة تسرد من الشعر الرقمي، حين اعتبرته الطريقة الثانية التي "تعتمد على توظيف الخصائص التقنية التي يتيحها النص المتفرع، والتي يمكن من خلالها دمج الصوت البشري، بالصوت الموسيقي، بالمؤثرات الطبيعية، بالصور الحية، والجرافيكية، والرسوم المتحركة، والمخططات البيانية. ومع ذلك لا ترقى هذه الطريقة لأن تكون تفاعلية، لأن دور المتلقي فيها معطل".[١٠]

ويظهر تفريق البريكي بين الأدبين الرقمي والتفاعلي، فهي تعظّم التفاعلية وتراها مرتبة أعلى، لكنها لا تمنع رقمية الأدب؛ لأن بعض الباحثين يضعها شرطا أساسيا كما هي عند كزافيي مالبريل، إذ يكرر ما قاله الآخرون عن كتابة وتلقي الأدب الرقمي عبر الحاسوب، ويزيد باشتراط التفاعلية "والخلاصة أن الأدب الرقمي هو أدب يشتغل ضمن ثلاثة شروط هي: الحاسوب، والوسائط المتعددة، والتفاعلية"[١١].

وفاطمة البريكي، أيضا تُعرّف الأدب الرقمي بأنه "جنسٌ أدبي جديد ولد في رحم التكنولوجيا، لذلك يوصف بالأدب التكنولوجي، أو الأدب الإلكتروني، ويمكن أن نطلق عليه اسم الجنس (التكنو–أدبي)، إذا ما كان

لـه أن يتـأتى بعيـدا عـن التكنولوجيـا الـتي تـوفر لـه الـبرامج المخصصـة (Software) لكتابته، وفي حال عدم الاستعانة بهذه البرامج، فلا بد من الاستعانة بالخصائص التي تتيحها كتابة نص إلكتروني قائم على الروابط والوصلات على أقل تقدير، وهذا يسهل فهم ووصف هذا الجنس بـ (الأدبية الإلكترونية) معا"[١٢].

ولا أظن تجربة حبيبي تتصل بالتفاعلية بمفهومها السابق إلا في أقل مستوياتها، إذا ما اعتبرنا تحكم المتلقي في التشغيل والإيقاف والتقديم والتأخير، والإعجاب والتعليقات في المساحة المخصصة على قناة يوتيوب، ومشاركة الرابط عبر منصات أخرى نوعا من التفاعلية، أو اعتبرنا تفاعل الوسائط فيما بينها داخل القصيدة نوعا من التفاعلية أيضا، لكنها تنبو إذا تأملنا تفريق البريكي بين القصيدة التفاعلية والقصيدة الرقمية أو الإلكترونية، فهي ترى أن الشاعر "إذا تجاوز الصيغة الخطية المباشرة والتقليدية في تقديم النص إلى المتلقي، واعتمد بشكل كلي على تفاعل المتلقي مع النص، تصبح القصيدة تفاعلية... بالحرية التي يمنحها للمتلقي للتحرك في فضاء النص، دون قيود أو إجبار بأي شيء، أو توجيه له نحو معنى واحد ووحيد"[١٣].

أما الشعر الرقمي أو الإلكتروني، فالمصطلح عند البريكي يشير إلى "نص مقدم من خلال شاشة الحاسوب دون أي شروط أخرى، في الوقت الذي يمكن أن يقدم ورقيا أيضا"، لكنها شعرت بذهابها إلى المستوى السلبي للرقمية، فأعادت النظر مستدركة "قد يختلف الشعر الإلكتروني أو الرقمي عن النص الورقي في أنه يستخدم عددا من التقنيات التي لا يوفرها النص الورقي التقليدي، كالاستعانة بالصوت والصورة وغير ذلك، ولكنه لا يكون تفاعليا، لأنه يقدم للقارئ نصا جاهزا"[١٤]، وهذا ما عده بعض النقاد الغربيين من المستوى الإيجابي للأدب الرقمي، وينطبق على تجربة حبيبي.

وحول التفاعلية سبق أن ذكرت البريكي أن كوسكيما "يرى أن مطالبة المتلقي المشاركة في البرمجة شيء مألوف في نظرية النص المتفرع بسبب صفة التفاعلية، إذ يصبح القارئ كاتبا. ومع ذلك، يظل هذا الأمر غير دقيق إلا في بعض النصوص التي تعرض على قرائها وظيفة الكتابة، ومثل هذه النصوص قليل أو نادر إلى حد ما"[١٥]؛ لأن هذا المستوى من الأدب الرقمي معقد، ويحتاج إلى مهارات تقنية، ووقت، وأدوات لا تتوفر لكثير من المبدعين، وأغلب الظن أن الرواية تفسح المجال للتفاعلية، وإعطاء القارئ مساحة للمشاركة، أكثر مما تفسحه القصيدة، وندرة التفاعلية التي أشار إليها كوسكيما في الأدب عامة، وربما تكون عدمًا في القصيدة.

وإذا ركزت البريكي على التفاعلية شرطا للنص المتفرع Hypertexte، فإن د. سعيد يقطين يحدد النص (المترابط) بتعريف يعتمد على (التشعبية) يرى فيه "النص المترابط: وثيقة رقمية تتشكل من (عُقد) من المعلومات قابلة لأن يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط"[١٦].

وفي تعريف السيد نجم يظهر ما ينطبق على تجربة حبيبي الرقمية، فنجمٌ يعتبر أن الأدب الرقمي "منتج إلكتروني لمبدع ما، في سعيه لإنتاج نص رقمي على الشاشة الزرقاء، مستعينا بمفهوم جنس أدبي ما (شعر، رواية، قصة، مسرحية) متوسلا بالتقنية الرقمية ومنجزاتها التي أحالت الكاتب إلى ضرورة تعلم فنون تركيب وتحريك الصورة والصوت وفن الجرافيك، أحالته إلى التعرف على قدرات الإخراج الفني الدرامي"[١٧].

هذه التنظيرات المضطربة للأدب الرقمي، صيّرته محيرا للمبدعين قبل النقاد، ففضلا عن صعوبة تأتّيه لكل المبدعين بفعل الأمية التقنية الواسعة بين السواد الأعظم منهم؛ أربك المنظّرون المبدعين، ففئة تربطه بشرط التفاعلية، وفئة تربطه بالتشعبية، وهاتان الفئتان تحجران واسعا، أما فئة أخرى فتسيّل المصطلح حتى يتسع لكل ما كتب على الحاسوب، وبهذا يصبح فعل الرقمنة أدبا رقميا، وبهذا التسييل انتشرت مئات الدراسات حول نتاج أدباء نقلوا إبداعاتهم الكتابية من الأوعية الورقية إلى المنصات الرقمية، واعتُبرت أدبا رقميا، وما تزال هذه التنظيرات القلقة والمتباينة تخلق إشكالا اصطلاحيا، حيّر المبدع والدارس على حد سواء.

وعلى ما تقدم، وللخروج من متاهة التوسيع والتضييق، والإدراج والإقصاء؛ فإني أقترح أن تتجه تعريفات الأدب الرقمي إلى التصنيفات الآتية:

- **الأدب الرقمي**: هو كل أدب حديث يتجاوز النصانية، يكتب وتعالج بياناته ووسائطه عبر الحاسوب، ولا يمكن تلقيه بكامل خصائصه عبر أي وسيط غير الحاسوب وما في حكمه.
- **الأدب التفاعلي**: نضيف إلى التعريف السابق، شرط التفاعلية.
- **الأدب المتفرع**: نضيف إلى (تعريف الأدب الرقمي) شرط التشعبية.

وتدمج كل التعريفات السابقة للأدب الرقمي التفاعلي المتفرع.

وختاما، فما يزال مصطلح الأدب الرقمي قلقا إلى اليوم، وسبقت الإشارة إلى أن الشاعر دشن أولى تجاربه في ٢٠٠٦م، بالأدوات المتاحة آنذاك، وبيّن في سيرته الرقمية أن "بداية الاشتغال تقنيا بتجارب الشعر المرئي تعود إلى ٢٠٠٣م، غير أن كتابة النصوص التي اعتمدت عليها التجربة الأولى غواية المكان تعود إلى ١٩٩٦م"[١٨]. إضافة إلى حيرة الشاعر في تصنيف تجربته، فاختار توصيفها بـ (الشعر المرئي) كما في المقتبس، وأحيانا بـ (اللوحات)، وقد أشارت د. أشجان إلى ذلك: "عند سؤالي له عن النوع الشعري الذي يكتبه، أجاب: بأن تجربته (ليست تجربة شعر تفاعلي، بل هي تجربة إشكالية) كما أسماها"[١٩]، ويقيننا أن التنظيرات النقاد لم تتبلور، ولم تبيّن للمبدعين معالم الطريق، والإشكال قائم إلى اليوم، وعليه فالدراسة ترى انتماء تجربة مُحَمَّد حبيبي إلى الأدب الرقمي.

تجربة مُحَمَّد حبيبي الرقمية:

قبل استعراض حدقة تسرد يجدر أن تضيء الدراسة تجربتيه السابقة واللاحقة لها، وكما أخبرني الشاعر شخصيا، كان هو المصور والشاعر والمخرج والمنتج لكل أعماله الرقمية الثلاثة المنشورة، وهي:

- **الأولى . غواية المكان**، سبقت حدقة تسرد، وتبدو تقنياتها أقل جودة من لاحقتيها، تتكون من ١١ مقطعا، نشر كل مقطع في فيديو مستقل عبر قناته على منصة يوتيوب، ولم يجمعها في عمل واحد، وجميع المقاطع تدور في فلك العنوان، تراها طافحة بالحنين إلى قريته (سابرة) بحقولها وخبتها وبيوتها وإنسانها وفنونها وكائناتها المختلفة، أثث معظم القصائد بالوسيط السمعي بصوت الناي المحلي (ناي دعشوش)[٢٠]، وبوسائط بصرية مختلفة من كل أرجاء المكان وموجوداته، وكان شجن الذكريات يطغى على صوت الشاعر في إلقائه النصوص مباشرة دون ظهورها مكتوبة، وهو ما لم يكرره في تجربتيه اللاحقتين، وكان يطعّم النصوص بمسميات الأشياء الشائعة في بيئته للكائنات المختلفة، ثم يوظف النصوص الشعبية باللهجة المحلية.
- **الأخيرة . بصيرة الأمل**، آخر أعمال حبيبي بعد حدقة تسرد، وهي عبارة عن فيديو مدته ٢٩:٤١ دقيقة، جودة التصوير فيه أعلى من سابقيه، أثثه بأفكار جديدة، استغنى فيه عن لوحات العناوين، واختار الأغاني والموسيقى بأنواعها وسيطا صوتيا لمعظم القصائد، إضافة إلى الوسائط البصرية المختلفة برسوماتها وكتاباتها النصية على جذوع الشجر والبالونات والطين وغيرها، وجميع الوسائط تتضافر للتعبير عن فكرة الحنين المهيمنة على وجدان الشاعر.

الوسطى: حدقة تسرد

وهي عمل شعري مرئي مسموع، منشور على قناة حبيبي habibi1366 على منصة يوتيوب[٢١]، مدته ٢٣:٢٥ دقيقة، يتكون من تسع قصائد، مختلفة شكلا ومضمونا، وتتباين مُددها، وقد تكاملت فيها الوسائط الرقمية (الصورة/ الفيديو/ الصوت/ الكتابة الرقمية بالعربية والإنجليزية)، وكل قصيدة مؤثثة بوسائط ونصوص وجو شعري خاص، تتتالى دون أن يكشف الشاعر الخيط الناظم لقصائد الديوان، وربما يكون ذلك ضربا من التفاعلية.

اعتمادا على الوصف السابق للتجربة، فإني أعدها ديوانا رقميا؛ لأنه ـ كما نفعل في الديوان الورقي متعدد القصائد ـ يمكن تقديم وتأخير القصائد، ويمكن فصلها، وإفراد كل قصيدة في عمل مستقل، دون تأثير على القصائد الأخرى، وقد نشر بعض القصائد مستقلة عن المشروع في قناته.

اختار الشاعر (حدقة تسرد) عنوانا للتجربة، ولبلوغ جوهر التركيب؛ يجدر إلقاء نظرة على المعجم، "فحَدَقَةُ العين سوادُها الأعظمُ، والجمع حَدَقٌ وحِداقٌ".[٢٢]، "والسرد في اللغة، تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقا بعضه في أثر بعضٍ متتابعا"[٢٣]، والحدقة هي المسند إليه، وبضمهما في تعبير واحد (حدقة تسرد) فإن التركيب الاسمي للجملة أعطى الحدقة أفضلية الابتداء، وأسند إليها فعل السرد المستمر؛ لأن الشاعر يعبر عن حدقتين، (عينه الراصدة)، (وعدسة الكاميرا الموثِقة)، واعتبر تتابع القصائد سردا منتظما في لوحات متتابعة، تتكامل جميعا لتعطي المتلقي لوحة كلية للديوان.

إن حضور البعد التقني في عنوان (حدقة تسرد) من خلال الاشتراك اللفظي في مفردة (حدقة) بين عين الإنسان، وعين الآلة يوحي بالدقة، فسرد العين سواء أكانت البشرية أم التقنية يمتاز بالدقة؛ لأنها تصوّر المكان وموجوداته بدقة عالية، لا تغادر كبيرة ولا صغيرة، وعلى المتأمل في المشهد أن يرصد تلك الدقائق؛ ليصل إلى الدلالة التي يتغيّاها المبدع، وربما أبعد من ذلك، كما أننا نلمس وعي الشاعر بتجربته، وهو يمزج بين العين والآلة، فكما أن للعين البشرية شعريتها في الرصد، فإن لعدسة الكاميرا شعريتها في الالتقاط والتوثيق، فالوسائط الرقمية ليست مجرد أدوات تنفذ العمل، بل أدوات تعطي العمل الأدبي شعرية مضاعفة إذا أحسن المبدع استثمارها، ووظفها التوظيف الأمثل لإنتاج الدلالة، ولم تكن زخرفا لا يتغلغل في نسيج النص الرقمي.

منهج الدراسة:

باستقراء قصائد الديوان، يلفتنا ارتباطها بالذاكرة، وإصرار الشاعر أن يجعل التذكر فاعلا في ذهن المتلقي من خلال توظيف التقنيات السمعية والبصرية بأنواعها، واستثمار طاقاتها لتحفيز التذكر، ومعظم أفعال التذكر التي مارسها الشاعر على ذاته، وعلى المتلقي ترتبط بفضاء الطفولة، ما جعل الدراسة تختار المنهج الوصفي لتوصيف قصائد الديوان، مقرونا بالتحليل النفسي لمتابعة خيط التذكر المرتبط بالطفولة في تمظهرات مختلفة.

النوستالجيا (الحنين إلى الماضي):

اهتم علم النفس الحديث بالأعمال الأدبية منذ سيجموند فرويد، فالعمل الأدبي عنده "موقع أثري له طبقات متراكمة من الدلالة ولا بد بالتالي من كشف غوامضه وأسراره"[٢٤]، وظلت دراسات علماء النفس تولي الأدب اهتماما وعناية مميزة، حتى أصبح المنهج النفسي في تحليل الأدب منهجا معتبرا، استثمره الباحثون في النظر إلى الإبداعات الأدبية القديمة والحديثة، ومنذ عصر النهضة العربية بادر النقاد إلى استثمار طاقاته في الأدب العربي كالعقاد وطه حسين والنويهي وسويف وغيرهم، فأنتجوا عددا من الدراسات القيّمة، خاصة بعد انحسار بعض المقولات القديمة التي رأت الإبداع استجابة لعُقد مرضيّة، لكن "بقيت الأرضية الفرويدية (اللاوعي) قائمة كمركز الاهتمام. وفكرة اللاوعي تقوم على مقولة أن المرء يبني واقعه في علاقة أساسية مع رغباته المكبوتة ومخاوفه"[٢٥].

ويظل موضوع الحنين إلى الماضي سمة إنسانية لها دوافعها ومبرراتها النفسية، فقد يختزن الماضي ذكريات ومواقف مبهجة، يعود إليها اللاوعي لمقاومة قسوة الواقع، يشعر المرء بالراحة حين يسترجعها، وقد تكون مواقف أليمة وتجارب قاسية مثل فقد الأعزاء، أو الذكريات القاسية بفعل المواقف والحوادث، تستعيدها جروح الذاكرة، فيتنفسها اللاوعي على سبيل الاستشفاء؛ فالعودة إلى الماضي تعني العودة إلى "زمن غني الدلالات، شائك، ومعقد؛ لأنه جمع بين الشعور، واللاشعور بنوعيه، الجمعي، والفردي، يدخل تحت نطاقه تاريخ الفرد، وتاريخ المجموع"[٢٦].

والحنين في اللغة الإنجليزية يسمى نوستالجيا Nostalgia "حنين

العودة إلى المكان الذي ارتبط به الفرد انفعاليا، الوطن أو الأرض. وهذا الحنين يرتبط بمشاعر العزلة في الموقع الحاضر، ويصدق اللفظ أيضا على الحنين للعودة إلى فترة مبكرة من الحياة، والتي عادة ما تسترجع باعتبارها ممتعة وسارة على وجه الخصوص بالمقارنة بالحاضر"[٢٧].

لا تعد النوستالجيا عقدة نفسية مرضية، بل هي ارتباط بالذكريات غالبا، يختلف حضورها باختلاف الشخصيات، وبحسب تعاطيهم مع ذكرياتهم، ويرى علماء النفس أن "كل من يحن للماضي مفضلا إياه على الحاضر، يكون ذو شخصية يغلب عليها طابع الحزن، فالحنين مرتبط وجوديا بالحزن، وما يدور في فلكه من انطواء واستغراق في الذات وشعور بالفقد، والمتعلقين بالماضي، أصحاب المزاج الحزين يختلفون عن ذوي الطاقة السلبية؛ المتذمرون ذلك أن نظرتهم للأشياء تتسم بالهدوء والرومانسية، لذلك فهم مغرقون في الخيال، وما يشبه أحلام اليقظة"[٢٨]، وهذا ما تبدّى في تجربة حبيبي الرقمية، فالحنين إلى المكان والزمان ظاهرة ليست مستترة في إبداعه، تشي بتعلقه بالماضي، ولا يُفهم من حنينه التذمر أو السخط.

الوصف والتحليل:

يتكوّن الديوان من تسع قصائد، امتزجت الوسائط الرقمية على اختلافها في كل قصيدة، وتضافرت مع النص في إنتاج الدلالة، ولعل من المناسب أن تمزج الدراسة بين الوصف والتحليل في استعراضها لكل قصيدة بكيفية مستقلة، ولكل قصيدة عنوان خاص، واللافت أن جميع العناوين جاءت على صيغة التنكير، وأتأول أن الشاعر يقصد إشعار المتلقي أنه يستدعي ذكريات عامة من الماضي، يشترك فيها كثير من الناس، وليست متعيّنة لأحد.

١٠١: المقدمة والخاتمة:

يفتتح الديوان بمقدمة تعريفية، تبدأ بخلفية مظلمة، ومقطوعة موسيقية هادئة، ثم يُدخل إلى الخلفية عنوان الديوان (حدقة تسرد) وتحتها اسم الشاعر بخط أبيض عريض، وتحت كل كلمة انعكاسها المصغر عنها، باعتباره مؤثرا بصريا جماليا، ثم تختفي، وتظهر لوحة تالية تترجم العنوان إلى الإنجليزية (An eye narrates) ثم تتلاشى وتليها لوحة اسم الشاعر بالإنجليزية، ثم تصمت الخلفية الموسيقية، وتظهر صورة جدار، عليه رسمة عينين ويدٌ ترسم بينهما وتحتهما، لكن بلا تفاصيل بيّنة، وبلا صوت مصاحب، وبتقريب الصورة تظهر على يمين اللوحة كلمات بالعربية لا أتبيّن منها سوى كلمة (ذكريات)، وكأنها تبوح بهوية العمل اتصالا بالعنوان، فرسمة العينين تمثل كلمة (حدقة) وكلمة ذكريات تتصل بفعل السرد؛ لأن السرد يكون لأحداث وذكريات ماضية، ثم تتلاشى اللوحة.

استغرق عرض المقدمة خمسين ثانية من زمن الديوان، أما الخاتمة، فتبدأ في الدقيقة ٢٢:٢٨ في ذيل القصيدة التاسعة، وما تزال أغنية طلال مداح المخصصة للقصيدة التاسعة تصدح في الخلفية، ويختار صورة رسم على الجدار من القصيدة التاسعة ليثبتها خلفية للخاتمة، تظهر عليها كتابة بيضاء لعنوان الديوان واسم الشاعر ومعلومات التدشين الأول للتجربة، وتحتها كذلك ترجمة بالإنجليزية، ثم تحل موسيقى المقدمة بدلا عن الأغنية، وتعتم الشاشة والكتابة ذاتها لم تتغير، ثم تتوالى خمس صور شخصية للشاعر في هيئات وأماكن مختلفة، تتقلص بعضها لتظهر معلومات عنه، وتليها صور مجموعاته الشعرية (انكسرت وحيدا، أطفئُ فانوس قلبي، الموجدة المكية)، وبعدها يتوقف العرض.

١٠٢: القصيدة الأولى، ساعة Clock :

في الثانية ٠٠:٥١ يدخل عنوان القصيدة بصيغته التنكيرية باللون الأسود على خلفية بيضاء من الزاوية اليمنى العليا للشاشة، ويستقر في المنتصف لثوان قليلة، ثم ينزل إلى يسار الشاشة الأسفل ويتلاشى، وهذه التقنية كررها الشاعر في جميع لوحات العناوين لكل القصائد، لذا لن يتكرر وصفها.

وفي الثانية ٠٠:٥٦ تظهر لوحة سوداء يصاحبها صوت طرقٍ غريب، تظنه بتأثير العنوان صوت تكات الساعة، لكنه لا ينتظم، ثم تتسارع الأصوات كصوت انصباب الماء، وتستمر الطَرَقات بوتيرة متسارعة، ثم تهدأ تدريجيا حتى تتوقف، وفي الدقيقة ٠١:٤٢ يظهر النص المكتوب على شاشة سوداء يصاحبه الصوت السابق، وتنكتب الكلمات بكيفية الكلمة تلو الكلمة، حتى اكتمال النص:

قطرات الصنبور

ترنّ بجوف المعدن

ساعتك المائيّةُ بدأت دورتها

منتظرًا:

فيضان الماء من الجردلِ؛

كي تدلق ليلًا آخر..

ثم تليها بالكيفية ذاتها، ترجمة النص إلى الإنجليزية.

تتبدى رغبة الشاعر في حفز ذهن المتلقي إلى التركيز على الصوت، والتفكير في ماهيته، حيث استثمر الوسيط الصوتي، وعطّل الوسيط البصري بتقنية الإظلام، وترك المتلقي ٤٦ ثانية ينظر إلى شاشة سوداء، ويستمع إلى الأصوات المتداخلة؛ فيشعر بالصوت، وربما يجد في أعماق ذاكرته ذكرياتٍ مرتبطة، يحفزها السماع إلى التنفس من جديد، ثم يصوّر الشاعر المشهد الواقعي بالكلمات، وكأنه اطمئن إلى بلوغ مراده، فجاء مفتتح المقطع النصي كاشفا غموض الصوت الغريب (**قطرات الصنبور/ ترن بجوف المعدن**).

كانت طرقات القطرات في الإناء المعدني، توقّع إيقاعا غريبا ليس منتظما، فأبانه الشاعر، ثم عاد إلى المتلقي بالخطاب (**ساعتك المائية بدأت دورتها.. منتظرا**)، فالانتظار هو حبس الذات في نقطة زمنية آتية، تعني شيئا للمنتظِر، والمنتظر لفرط الهدوء والترقب تزعجه تكات عقارب الساعة التقليدية؛ لأنها تلامس نفسه، وتشغل تفكيره باللحظة المنتظرة، فاتجه الشاعر إلى الزمن النفسي، والمنتظر يتخذ الجردل وحدة زمنية، اعتبرها

الشاعر ليلة كاملة، ليعود من جديد، ويبدأ الصنبور كرة أخرى يملأ الجردل، ويمتد الانتظار، وهذا ما يعمد المخرجون إلى التركيز عليه في الأعمال الدرامية التي يدخل الزمن النفسي في بنيتها.

إن التجربة التي اختزنتها ذاكرة الشاعر هي التي فاضت بهذه الصورة، بتفاصيلها الدقيقة للصوت، وللأدوات، ولا يعايش مثل هذه الحالة سوى أبناء القرى والأرياف غالبا، خاصة تلك التي تنعم بهدوء شديد في غياب ضجيج الأجهزة الكهربائية، حتى أصبحت تلك الطرقات المائية ساعة زمنية للمنتظر في جوف الليل، فماذا إن كان المنتظر طفلا أوكل إليه والداه مهمة دلق الجردل في حديقة المنزل إذا امتلأ، وهذا التأول يقودنا إلى ربط هذه الصورة بطفولة الشاعر، الذي استثمرها لبناء صورة الزمن النفسي الشعرية للمنتظر، أيا كان ما ينتظره.

١٠.٣ : القصيدة الثانية، كبريت Matchbox:

في الدقيقة ٠٢:١٤ تظهر لوحة العنوان، ثم تظهر شاشة سوداء صامتة، تتوسطها ثمان نقاط مستديرة على سطر واحد، تتحرك إلى الأمام ثم تتلاشى، كأنها تهيئ المتلقي لما بعدها، ثم في الدقيقة ٠٢:٢٥ ينطلق نباح كلاب، وصوت أقدام بشرية تجري، وأصوات امرأة وطفل مبهمة، ويستمر وقع الأقدام الهاربة، ثم صوت أنفاس إنسان يلهث، وفجأة ينقطع الصوت، وتستمر الظلمة، ويظهر صوت جنادب ليلية، ثم صوت احتكاك عود الثقاب بعلبة الكبريت خمس مرات، ترافق الأخيرة ضحكة طفل صغير.

يستمر المشهد المعتم بأصواته المعبرة زهاء ٣٨ ثانية إلى الدقيقة ٠٢:٥٢، مشحونة عبر الصوت بدراما مسموعة فقط، فيصنع كل متلقٍ عالما متخيلا يستوعب تلك الأصوات عبر ذكرياته، في إصرار الشاعر إلى حفز التذكر، لربما مر السامع بتجربة مثلها أو قريبة منها، وبعد كل هذا الترقب تظهر اللوحة الأولى صامتة، بكيفية الكتابة المباشرة حرفا حرفا، ليصل الشاعر إلى مبتغاه الذي ابتكر حيلة الإظلام من أجله:

الطفلُ

((المنطلقُ من البابِ، رصاصةٌ،

الناهضُ من عثرةِ قدميه، يطالع في

الكوعِ المخدوشة،

يصطنع طمأنينته

بالسَّيْرِ لصيقكَ كالظل))

ثم تظهر اللوحة الثانية، يصاحبها صوت النباح، دون صوت الأقدام والناس، وبعده مباشرة صوت الجنادب واحتكاك عود الثقاب:

هُوَ أنْتْ: يُرْسِلُكَ الأهلُ لجيرانٍ

في أقصى شارع..

بزوايا مظلمَةٍ،

وحوائط طُلِيتْ أشباحاً...

لتعودَ

بِعِلْبَةِ

كبريتْ

وفي نهاية المقطع تظهر يد تشعل عود الثقاب في الحلكة، ويظهر في لمحة خاطفة وجه الطفل ضاحكا، يُسمع صوت ضحكته، وتعود للظهور النقاط الثمان المستديرة في وسط الشاشة، وتتلاشى، وتظهر ترجمة النص بالإنجليزية بالوسيط السمعي ذاته، النباح والجري وصوت عود الثقاب، ويكون وجه الطفل وضحكته على إضاءة عود الثقاب هو خاتمة المشهد.

يتجلى غرام الشاعر بالتفاصيل الصغيرة، وقد أحال ذكرى الليلة المرعبة للطفل إلى حالة شعرية، غذّاها بكل الأدوات التقنية المتاحة، وكأنه لا يثق بالمخيلة وحدها أن تنهض بهذه المهمة، فاجترح إثارة الذكرى بدراما الصوت، تاركا المتلقي مدة ٣٨ ثانية ينقّل توقعاته بين حادثة وأخرى، ثم حكى المشهد في المقطع النصي الأول، بما لا يعدو شرح الوسيط السمعي، وكانت المقطوعة الثانية حكما على المتلقي، بعد اطمئنان حبيبي أنه استطاع أن يشعل الذكرى في ذهنه.

نحن أمام ذاكرة الطفل مُحَمَّد حبيبي، ذاكرة تتنفس ذكرى قاسية على طفل يسير وحيدا في الظلام، يفزعه كل صوت، وتخيفه انكسارات الأزقة وزوايا البيوت، وجدران والبيوت المهجورة، لكن تلك الذكرى ليست جرحا في ذاكرة الشاعر، بل تعمّد إخراجها من هذا الاحتمال، بضحكة الطفل التي بيّنها بالوسيطين البصري والسمعي، فهو حين كبُر، علم أن كل أطفال القرى والحارات القديمة قد مروا بالتجربة، لذلك قال: **(هو أنت)**، وهذه الذكرى تجعلنا نتأول قصدية الشاعر من طرف خفي إلى المقارنة بين الماضي والحاضر، موحيًا أن المدنيّة الحديثة أسرفت في قطع أواصر الناس، وأن معظم جيله مروا بتجارب مماثلة، وما يزال الطفل الذي خاض المغامرات المرعبة ينبض في أعماق الجيل، وانبعاثه ربما يرمّم بعض الأواصر.

١٠.٤ : القصيدة الثالثة، تاريخ History:

في الدقيقة ٠٤:٠٥ تبدأ القصيدة الثالثة، بلوحة العنوان (تاريخ)، تليها شاشة سوداء، يشوبها شعاع أحمر يتركز على الجهة اليسرى، والوسيط الصوتي أغنية لمطربة هندية، وصوت أداة يشبه صوت المقص، وعلى خلاف المقاطع السابقة ظهر النص بعد ١٢ ثانية، صعودا من أسفل الشاشة، في كتلة واحدة، تتابع الأسطر، وكلما تحرك إلى الأعلى يصغر الصف الأول، وكأنه سرب طيور تبتعد صوب الأفق:

الرأس . المنتظرة

مكوى شَعَر،

كانتْ للجالسِ:

فوق نتواءاتِ الصخرة بفناءِ الدكّان..

يستمر الوسيط الصوتي ذاته، ويدخل بعد مدة قصيرة المقطع الثاني بالتقنية ذاتها:

تنتظرُ أصابعَ،

تتخلّلُ ماءَ المغرافِ..

وشفرةَ مُوسِ (التِمْسَاح) الْتَمْرُقُ

ذاهبةً آيبةً في الفرْوةِ

تكشط خارطة من جُزُرٍ

"تاريخًا للحارةِ"

يتلاشى النص المتحرك، ويخفت صوت الأغنية، وينفتح الوسيط البصري، مع تبدل مباشر في الأغنية بصوت مطرب هندي، تنبعث من جهاز تلفزيون قديم على رف صالون الحلاقة، يعرض مشهدا من الأغنية (فيديو كليب) للمغني وامرأة تتدلى على أرجوحة، وعلى مرآة الرف العريضة يظهر الحلاق من بعيد يقص شعر العميل، وصوت المقص مصاحبا لصوت الأغنية كما في بداية المقطع.

كلما أوغلنا في الديوان تكشّف انغماس الشاعر في ذاكرته، وتبدت مرحلة الطفولة تلح بذكرياتها على لاوعيه، وقاده سلطان الإلحاح إلى بعثها في أذهان الأقران، واجتهد في استثمار الوسائط الصوتية والبصرية، وإن لم يعوّل كثيرا على تقنية الإظلام كما في القصيدة السابقة؛ لأنه شعر أن المتلقي لا يحتاج إلى وقت أطول للتذكر، وتيقن أن الذكرى تحققت بعرضٍ موجزٍ للصوت في الإظلام، واستمراره مع الوسيط البصري في الأغنية الهندية، فالسعوديون ـ غالبا ـ لا يستمعون إلى الأغاني الهندية إلا في الأفلام، أو في صالونات الحلاقة، فقرنه مع الوسيط البصري في صالون الحلاقة، بهيئته وأدواته المعتادة في الأحياء الشعبية، مطمئنا إلى اشتعال الذكرى في ذهن المتلقي.

رجل يجلس على كرسي الحلاق يريد (مكوى الشعر)، يخلق رغبة في أعماق الشاعر إلى تذكيره بالماضي، فكان عنوان القصيدة (تاريخ)، فهذا الرجل المرفّه يبدو أنه نسي تاريخ الطفولة، فيتكفل الشاعر بتذكيره، إذ يصوره جالسا على صخرة جوار الدكّان، وليس على كرسي وثير، وكان لا ينتظر مكوى الشعر أو الرغوة، بل ينتظر يدا تأخذ الماء من (المغراف) وتبلل بها فروة رأسه، ثم على الماء المجرد يُحلق شعره بالموس، وإمعانا في بعث الذكرى، يسمي ماركة الموس الشهيرة (التمساح)؛ فيخرج الطفل من معركة الحلاقة بجروح في جمجمته، ذلك أن تلك الجمجمة موسومة بندوب متعددة، تسببت فيها شجارات الأقران في (الحارة)، وكأنه اليوم راغب إلى تغييب تاريخ الحارة بالشعر المكوي.

لعل فعل النوستالجيا المهيمن على لاوعي الشاعر، وهو يحاول دائبا بلوغ أعماق ذاكرة المتلقي، وإعادة شريط ذكرياته، من خلال الوسائط السمعية والبصرية، يسوّغ له اقتياد أفكارنا إلى موضوع الخيال، وما عبر عنه أرسطو حول ربات الشعر في إرث هوميروس الرابط بين الشعر والأساطير، فيتحدث أرسطو بمنطق العلم والفن، معتبرا "الخيال هو الملهم الأول في الشعر، والخيال لا يتغذى بالصور المخزونة في ذاكرة الشاعر فحسب، بل إن الشاعر يجسد الذاكرة الجمعية للقبيلة، ويبقي البطولات حية في قلوب معاصريه وعقولهم، ويحفظ إنجازات الماضي وبلاياه، وينقلها إلى الأجيال المقبلة"(٢٩).

إنها مرحلة الطفولة التي تحتل مساحة واسعة من ذاكرة حبيبي، فأخذته المقارنة إلى ما كان عليه أطفال الأمس من معاناة، وما يتمتع به أطفال اليوم من دلال ورفاهية، ربما لا ينتبه إلى هذه المعاناة كثير من أبناء جيله، كما ينتبه الشاعر، وهذه المقارنة تومئ من طرف خفي إلى مشاعر الحرمان المكبوتة، التي تنفسها الشاعر من خلال القصيدة، فالطفولة تلعب دورا جوهريا في بناء الشخصية، وتظل مخزنا خصبا للذكريات بأنواعها، وهذا ما يؤكده فرويد حين اعتبر "مرحلة الطفولة بكل انفعالاتها واضطراباتها تتفاعل في الداخل، وهي التي تحدد سمات شخصية الإنسان، فإذا عانى الطفل شيئاً من الحرمان في هذه المرحلة؛ كانت هي المشكلة لأهم ملامح طريقته في السلوك وفي التصور، فإذا كان هذا الإنسان فيما بعد مبدعاً وشاعراً؛ أصبح محكوماً بجملة تجاربه الطفولية"(٣٠).

٥. ١٠: القصيدة الرابعة، بطاقة Id Card:

يدخل في الدقيقة ٠٥:٢٥ عنوان القصيدة الرابعة، وبتقنية الإظلام الأثيرة عند الشاعر تظهر شاشة مظلمة تصاحبها أصواتٌ تُذكّر بصوت منبه الدراجة الهوائية، ويستمر الإعتام وتتداخل مع صوت المنبه صوت محادثة بين شخصين، لم تكن اللغة مفهومة، لكن الصوت يقترب فيُسمع قول أحدهم باللهجة الجازانية: "معها ريالين" ويرد الآخر متسائلا: "أهب لها بريالين؟" (أُعطيها بريالين) فيعود الأول سائلا: "أدّتك ريالين هِيّه؟" (أعطتك ريالين هي؟) فيجيب الآخر: "أيوه أدّتي ريالين" (أعطتني ريالين) فيقول الأول: "حُطّ لها بريالين" وتستمر المحادثة، ومجملها على شاشة معتمة؛ لاستقطاب انتباه المتلقي، فيدرك أنه أمام تفاوض بين بائع ومشترٍ، وفي الدقيقة ٠٥:٥٥ يظهر النص المكتوب، وتأتي الكلمات الأولى منه في لوحة واحدة معا:

الذي كل وقتٍ يجوبُ

الشوارعَ سيرًا على قدمٍ..

وتظهر اللوحة الثانية بالكيفية ذاتها:

الذي في كتاب "القراءةِ"

تقْرَعُهُ الكلماتُ،

وتنهى الصغار عن القربِ منهُ

وتليها اللوحة الثالثة بالكيفية ذاتها:

الذي دَمَعَتْ عيناه لمرأى:

حياتين

مشطورةً، صدفةً، لبطاقة...

وتدخل اللوحة الرابعة:

الذي كنتُما

تدخلان البيوتَ صبيَّتْن

تعرفُ كل الشقيقات،

ثم بعد فاصل زمني مقداره ١٢ ثانية تظهر اللوحة الخامسة من النص:

كانَ يمكنه أن يكون...

وتحتها الترجمة بالإنجليزية، ثم يزول الإظلام وينفتح المشهد على شارع في حي شعبي في وضح النهار، ورجل يسير على قدميه، يلبس ثوبا داكنا، يحمل على ظهره كيسين مليئين بالحلوى الوردية المنفوشة (غَزْل البنات)، وفي يده اليسرى آلة التنبيه، التي تنبئ الصغار بقدومه، فيخرجون للشراء، إنه البائع المتجول، ثم يكمل الشاعر النص في آخر لوحة بكلمة واحدة فقط، كتبها بخط مغاير لكتابة النص:

(أنت)

ثم أتبعها بترجمتها باللغة الإنجليزية YOU، دون تنسيق خاص، تومض مرتين، مصحوبة بصوت المنبه.

تتجلى شاعرية حبيبي في هذه القصيدة في اتجاهين، **الأول**: استمرار شغفه بذكريات الطفولة. أما **الثاني**: فالإنسانية التي تفيض بها عبارات المقطع النصي، وكعادته اتخذ الوسيط الصوتي جسرا إلى وجدان المتلقي، فطمس الوسيط البصري بالسواد، حفز الذهن إلى متابعة دقائق الأصوات، وأضاف عنصر التشويق إثارة خاصة.

ابتداء الوسيط الصوتي بصوت المنبه يوجه الذهن إلى الطفولة، فصوت المنبه مرتبط إما بالدراجة الهوائية، أو بـ(البائع المتجول)، في إصرار من الشاعر للعودة إلى ذلك الزمن، ثم يستمر الإظلام ويظهر النص، لتعريفه، وتلخيص نظرة المجتمع إليه.

يعود الشاعر بالزمن إلى طفولة البائع المتجول، كان مع أقرانه يمرون بالبيوت، ويدخلونها، ويعرفون أسرارها، لكن أمرا ما، متعلقا بالهوية (البطاقة) حرم البائع في شبابه أن يكون كأقرانه، فعاش حياة مغايرة بائسة، ولأن جازان منطقة حدودية، فمن الشائع أن يعاني بعض الأشخاص من موضوع الهوية (الجنسية)، وأستطيع من خلال النص تأول أن هذا الشاب ابن لمواطنة سعودية، وأب من جنسية أخرى، **(حياتين مشطورة)** انفصلا، والابن يتبع جنسية أبيه، فلن يتمتع بما يتمتع به أقرانه المواطنون في بلدهم.

إنسانية الشاعر، وإحساسه بمعاناة هذا الشاب، يسوقها حِجاجا في ختام النص، حين يتجه إلى مخاطب، يذكّره بطفولته هو والطفل الذي أصبح بائعا، ثم يرفع نبرة الحجاج بلغة الاحتمال، فلو لم يكن هذا الطفل ضحية ما حدث، لربما كان المخاطَب، ما يوحي بأن المخاطَب تعالى أو احتقر البائع، أو قلل من قدره، فثارت حمية الشاعر الإنسانية، فنزع مباشرة إلى مرحلة الطفولة، النقية البريئة، الخالية من شوائب الكبار، مستثمرا طاقات الوسائط السمعية والبصرية والمقاطع النصية في بناء رسالته الإنسانية.

١٠.٦ : القصيدة الخامسة (محض كلام Just words):

تبدأ القصيدة الخامسة في الدقيقة ٠٦:٤٥، فبعد لوحة العنوان تظهر شاشة معتمة، تتوسطها بقعة بيضاوية، تشكلها حبيبات مختلفة الألوان، تتحرك سريعا وتشكل بقعة ضوء أصفر بيضاوية يقطع رأسها العلوي خط أسود وله ظل، تنزل بقعة الضياء إلى أسفل الشاشة المعتمة، على شكل سطوع بيضاوي أبيض على الجدار، تحيط به البقعة البيضاوية الصفراء، وفي رأس السطوع الأعلى يظهر مستطيل أسود مائل، تتلاشى زاويتاه العلويتان في العتمة، والسطوع الأبيض يتحرك، لحث ذهن المتلقي على تأول هذا المشهد السُريالي، ثم تعود الشاشة إلى الإعتام، وتتكشف الحُجُب بعودة بقعة الضياء، تتوسطها إضبارة أوراق A4 كتب عليها النص بخط أسود عريض، وطبعت بطابعة إلكترونية، وأثناء ذلك يبدأ صوت جندب الليل مع أول ورقة في الإضبارة، ممزوجا بصوت أنفاس إنسان نائم، وحين يصل إلى لوحة (في الصبح) يختفي الشخير، ويبقى صوت الجندب فقط.

يبدو أن الإضبارة معلقة على حبل، مثبتة بمشبك الغسيل، ثم يقلّبها الشاعر بيده ورقة تلو الأخرى، وكل كلمة تظهر على الورقة، تظهر ترجمتها إلى الإنجليزية أسفل الشاشة:

(نحلم.../ نحلم.../ ن ح ل م.../ (ورقة بيضاء فارغة)/ **في الصُّبْح/ نحمل أحلامَنا/ نجففها/ وكيلا تطير/ بعيدا/ نثبتها بمشابك)**، ثم تنتقل اللوحة إلى مشهد صباحي ساطع:

حبل غسيل ممتد أمام الجدار، والأوراق مرتبة عليه بترتيبها السابق، كل ورقة مثبتة بمشبك الغسيل على الحبل، وإلى جوارها ثوب أبيض، يعطي الحبل هويته الأساسية، ثم يشبك الأوراق الزائدة أسفل الأوراق العلوية بمشابك الغسيل، فتتدلى ورقة من أخرى، يبدأ النص بالأوراق المتدلية من أعلى إلى أسفل **(نحلم/ ن ح ل م)** ثم نقرأ الأعلى من اليمين إلى اليسار، والأوراق السفلى من اليسار إلى اليمن، وتكون خاتمة النص **(المشابك/ محض كلام)**، نستطيع قراءتها من الأعلى إلى الأسفل، فمحض كلام هي الوحيدة التي اتخذت صفا ثالثا، وتدلت من ورقة (المشابك)، والوسيط السمعي المصاحب كان صوت خشخشة (حركة) الأوراق المعلقة بفعل الهواء.

ثم يعود إلى الإعتام السابق، وصوت الجنادب الليلية، ويكمل تقليب الأوراق **(المشابك/ محض كلام)** ثم تختفي الإضبارة، ويبقى الضوء الأصفر البيضاوي مسلطا على الحبل والجدار حتى نهاية القصيدة.

في هذه القصيدة خرج الشاعر عن النسق التذكري، واتجه إلى الوجدان، ولعل أول ما يشدَهُ المتلقي فيها المتاهة التي صنعها الشاعر في تعريف الحلم، وما يذهب إليه الذهن في المؤثر البصري النصي حلم اليقظة، المرتبط بالآمال والأهداف والطموحات، ولإدراكه ذلك؛ رشّح مراده بالمؤثر السمعي (الشخير وصوت الجندب) وأحال الذهن إلى حلم المنام، "والحُلْمُ والحُلُم: الرُّؤْيا، وَالْجَمْعُ أَحْلام. يُقَالُ: حَلَمَ يَحْلُمُ إِذا رأَى فِي المِنام"[٣١]، والحلم في علم النفس "نشاط عقلي يحدث أثناء النوم، وهو سلسلة من الصور والأحداث المتخيلة التي يمكن أن يكون لها معنى نفسي أو محتوى

يمكن بلوغه بالتفسير والتأويل"[٣٢]. ووجدان الشاعر شغوف بالتفاصيل الصغيرة، لكن الأحلام التي ينعم بها النائم تذهب أدراج الرياح في الصحو، وقد تحدث علماء النفس عن مشكل نسيان الأحلام، وبرروا ذلك بأمور عدة تتعلق بالشخصية، ومنها أننا "ننسى الصور الحلمية؛ لأنها أضعف من أن تحتفظ بها ذاكرتنا"[٣٣]، وإن اتجهت شعرية النص إلى التفكير في شيء ما يثبّت الأحلام؛ فقد رأى بعض علماء النفس أن "الطريقة الوحيدة لكي لا ننسى الحلم هي أن نسرع بكتابته فور اليقظة، وكما تسعفنا به الكلمات ويجيء على ألسنتنا دون أقل إبطاء، فإن لم نفعل فإن النسيان سرعان ما يُعمل تأثيره في الذاكرة".[٣٤]

المؤثر البصري للنص، وكلماته تتوزع في أوراق A4 على حبل الغسيل، مثبتة بمشابك الملابس، يتجه إلى حرص الإنسان على تذكر أحلامه اللذيذة، والتنعم بلذتها في الصحو، ربما لأن الواقع ليس كما نحب، فالنزوع إلى لذة الحلم المنامي في حالة الوعي هو في حقيقته هروب من واقع بائس.

تكررت كلمة (نحلم) أربع مرات في العرض البصري، جاءت الرابعة مقطعة الأحرف، وأضاف ورقة فارغة بعدها، إشارة إلى كثرة الأحلام وامتداداتها اللامتناهية، لكن حاجة الإنسان إلى أحلامه في الصحو، جعلت الشاعر يبتكر طريقة للاحتفاظ بالأحلام، فهو من جهة يعبر بالتجفيف، الحيلة التي اتخذها الإنسان القديم لحفظ الأطعمة، وغاية التجفيف هو إطالة أمد المجفَّف للاستفادة منه لاحقا، وكأن الليل موسم الأحلام، لأننا سنصحو في الصباح على واقع قاسٍ، نحتاج فيه إلى قوت الحلم.

كان المؤثر البصري معبرا عن تلك الغايتين (التجفيف/ والتثبيت)، لكن الشاعر في مفارقة نصية فقط، يقول أن "المشابك محض كلام"، وهو لم يدعم هذا التعبير بالمؤثرين السمعي والبصري، اللذين استثمرهما لتوجيه الدلالة من بداية القصيدة، لكن المفارقة تتجه إلى التعبير عن حالة العجز، وقلة الحيلة.

غاب حافز ذكريات الطفولة عن هذه القصيدة، فلم يحضر بكيفية مباشرة، لكنه من جهة أخرى حاضر، فالطفولة هي مهد الأحلام الأول، لربما كان الشاعر يحلم بواقع غير الواقع الذي عاشه، ولربما كانت تلك الطفولة هي الحلم الجميل الأبيض الذي لم يجده حينما كبُر، فاصطدم بواقع أليم لا يشبه عالم الطفولة (الحلم).

٧. ١٠: (القصيدة السادسة: لغة Language) :

تبدأ القصيدة السادسة في الدقيقة ٠٨:٥٧، بعد لوحة العنوان، يظهر إعتام تام، وصوت طفل يناغي، وأصوات جنادب الليل من بعيد، ثم في الدقيقة ٠٩:١٠ يظهر النص:

. تُرى، كل هذي العذوبة، ماذا

بقطرات رقة طفل يناغي .

تقولُ؟

الطفولة تشده حبيبي، تجذبه إليها، ويحاول هو جذب المتلقي معه من خلال استثارة ذكرياته، وهنا يوظف كل أدواته للفت الانتباه إلى هذا العالم الساحر، فيدخلنا إليه من فضاء اللغة، بالعنوان المنكّر (لغة)، ثم كالمعتاد يشغِل مساحة الإظلام بالمؤثر الصوتي، قاصدا حفز ذهن المتلقي إلى التحليق على أجنحة الصوت، ثم يظهر المقطع النصي:

. العصافيرُ ليست تثرثرُ..

. الطفولةُ ليست تثرثرُ..

بعد أن يتمكن من وجدان المتلقي، ويستحوذ على اهتمامه، يفتح البعد البصري بالمقطع النصي، متسائلا عما تعنيه مناغاة الطفل، ماذا نفهم من لغته؟ ويستمر في فرض الهيمنة على المتلقي، فيوسع الأفق البصري بالمقطع النصي الثاني، معتمدا على تقنية الحجاج، فالعصافير لا تثرثر، بل للغتها هدف وغاية، الطفولة مثلها، وهذا التدعيم باستحضار مثال العصافير هو البعد الحجاجي الذي اختاره؛ وكأن عالم الطفولة والعصافير متقاربان في ذهنه، وكلاهما يأخذ من الآخر جماليات النقاء والبراءة. ثم ينزع إلى التقرير في المقطع النصي الثالث:

العذوبةُ تلك، بأصواتها الغامضاتِ،

مزيجٌ من الكون في لغةٍ واحدة..

(عاتبون) أَطَلّوا على عالَمٍ؛ ليسَ يفهمُ

طِفلا !!

ثم يحيل الإعتام إلى ضياء نهاري ساطع، تظهر فيه طفلة رضيعة، يزين جمالها وبراءتها قميصٌ أحمر وتنورة مخططة، ويداها مكممتان بقفازين قماشيين، مستلقية على مفرشها الأبيض، تناغي وتتحرك، ولم يوقف اللوحة النصية، بل تركها ظاهرة أمام الطفلة، تأكيدا على المعنى الذي يروم التعبير عنه.

تقرير الشاعر في المقطع الثالث، يركز على عذوبة الغموض في أصوات الأطفال، وعلى جمالية تلك اللغة الواحدة التي رآها مزيجا كونيا، وفي ختام المقطع النصي يضعنا أمام غاية القصيدة، فمناغاة الأطفال في حقيقتها (عتب)؛ لأنهم يعيشون في عالم لا يفهم الأطفال، وهذه المفارقة تفتح الدلالة على إيحاء شاسع ممتد، فالأطفال في الذهنية الإنسانية مرتبطون بالبراءة، وكأن عالمنا بلغ من الشراسة والاتهام أنه لم يعد صالحا للأبرياء؛ لأن لا أحد يفهمهم.

انتصار حبيبي للأطفال، ينفتح نفسيا على بعدين، **الأول**: تعلقه بالطفولة، وما تمثله في وجدانه، فمشاهداته القديمة والحديثة لعالم الأطفال، وتعامل الكبار معه، صيرته إلى الاحتجاج، من خلال تشبيههم بالعصافير في شدوها، فنحن نستعذبه حتى إن كنا لا نفهمه، ومن خلال لفت الانتباه إلى لغة الأطفال، ومحاولة فهمها والتعاطي معها بما تستحق، والبعد **الثاني**: يومئ به انغماسُه في مرحلة الطفولة، فيشعر في أعماقه أنه ما يزال طفلا نقيا بريئا، لكن الآخرين لا يشعرون بذلك، فيحاكمونه وفق معتادهم

كالكبار؛ لأنهم لا يفهمونه.

١٠.٨: (القصيدة السابعة فنجان Mug)

في الدقيقة ١٠:٠٢، بعد لوحة العنوان تبدأ القصيدة بإظلام تام، تتخلله أصوات كائنات مختلفة، فيأتي جندب الليل أول الأصوات، ثم يتداخل معه صوت عصفور وصوت البط، والديك، ويليها نقيق الضفادع، يصاحبه نباح كلاب، وصوت ثغاء الأغنام، وفي الدقيقة ١٠:٤٨ تظهر أول صورة بصرية، دائرة بيضاء متوهجة، تستدعي في الذهن صورة القمر المكتمل، يتعمد أن يظهرها في أعلى الشاشة إيحاءً بالعلو، ثم تضطرب الصورة ولا تثبت، وتتوقف الأصوات في الدقيقة ١١:٢٢، ويستمر اضطراب صورة القمر في أسفل الشاشة، إيحاءً بأرضية التصوير، وفي الدقيقة ١١:٢٨ ينسكب ماء في إناء لا أتبيّنه، يفسر اضطراب صورة القمر المنعكسة، وفي منتصف أسفل الشاشة تظهر صورة البدر، يحيط بها قوسان مضيئان، ومع حركة الكاميرا يتحرك القوسان ويتمددان باتجاه بعضهما، فيطولان ويقصران، وأحيانا يطمسان صورة القمر، والمصور يحاول السيطرة حتى يبقيها في المنتصف، ثم تهدأ الحركة، فيتصل القوسان حتى يشكلا دائرة مضيئة حول صورة القمر المنعكسة.

في الدقيقة ١٢:٠٣ تختفي الدائرة وصورة القمر، ويعود صوت الجندب والبط، ثم يظهر المقطع النصي دفعة واحدة، ويستعيد أصوات كل الكائنات ويمزج بينها أثناء عرض المقطع النصي، يتحرك النص ببطء إلى الأمام، فتكبر الكلمات، ويدخل صوت خشخشة خطوات كائن يمشي في الحقل:

هاهنا

...

لا غرابة أن تسرح الأذن في مرج

أصواتِ: ديكٍ يؤذّنُ،

أزّ جنادبَ

هسْهَسةٍ لثنايا... يكسّرُ حافرها

قصباتٍ،

ثم بعد ذلك يظهر المقطع النصي:

نقيق ضفادعَ، بشرى، برائحة

السيل،

وقفةِ كلبٍ جوارك، يقعي قليلاً،

لهرش،

قبل يواصل سيره..

يعود الشاعر كالمعتاد، إلى حفز ذهن المتلقي، من خلال إيقاف الوسيط البصري، واستثارة الذكريات بالوسيط السمعي، يجتهد في حشد أصوات كائنات القرية، الجندب، والبط، والديك، والعصافير، والكلاب، والأغنام، والحقل، وحين يمتلئ يقينه بجر المتلقي إلى فضاء القرية، يحرك المشهد البصري بصورة توهج القمر في إبداره، ويستغل اضطراب المؤثر البصري لاستقطاب مزيد من تركيز المتلقي، ثم للربط بين القمر والماء يدخل مقطع سكب الماء تفسيرا لاضطراب صورة القمر.

جاء المقطع النصي كالمعتاد شارحا للأيقونات السمعية والبصرية التي شدهت المتلقي منذ بداية القصيدة، بادئا بنفي الغرابة عن المتلقي السارح سمعيا في مرج أصوات الكائنات، وكلمة (تسرح) في معجم القرية لها إيقاعها الخاص؛ لارتباطها بالرعي، ولكل هذه الأيقونات جمالياتها في أذن القروي، وإيقاعها التذكري في المخيلة والوجدان، وحين شعر بنجاحه في إيصال إحساسه إلى المتلقي؛ اختار بعض الكائنات، ويبدو أنها الأثيرة في ذكرياته:

- الحيوان الذي يأكل من الحقل، ويدوس بحوافره على القصب، فنسمع الخشخشة.
- الضفادع التي استحضر فيها أساطير القرى، فهم يتفاءلون بأصواتها، ويعدونها بشيرا للمطر (بشرى برائحة السيل)، وهذا ما يرويه الكاتب أحمد الناشري "وخاصةً عند نزول الأمطار والسيول كان نقيق الضفادع أول المبشرات بقدوم السيل"[٣٥].
- الكلب الذي يقعي، ثم يهرش جسده بقدمه ويواصل مسيره.

ثم تظهر صورة القمر في وسط الإعتام لثوانٍ، ويظهر أمامها المقطع النصي الثالث، لكن صورة البدر تظل مضطربة خلف النص:

الغرابةُ

في حين عينيك شاخصتين

لأعلى، طويلا إليه، ونكستها

فجأة،

نحو فنجان طين

تصب من الجرة الماء فيه

يتوقف صوت الكائنات، وفي الدقيقة ١٣:٢٥ يظهر سطح الماء حاويا صورة القمر، والماء ينسكب الماء على الصورة من أعلى، بصوت مسموع، وتعود صورة القمر بين القوسين المضيئين، ثم يظهر المقطع النصي الرابع بخط عريض، ينكتب حرفا حرفا:

الغرابةُ:

أنَّكَ كنتَ، بفنجانِ

ماءٍ، تصُبُّ انعكاسَ

القمَر..

ثم تنتهي القصيدة عند الدقيقة ١٤:٠٠ على اكتمال الدائرة على صورة القمر، لتتبين أن تلك الدائرة هي أطراف الفنجان، تعكس الضياء المركز عليها، وصورة القمر تنعكس على الماء في الفنجان.

بعد أن نفى الغرابة فيما سبق هذا المقطع، يعود مثبتا أن الغرابة ليست

في كل ما مضى، بل في الآتي، فقد كانت العينان شاخصتين إلى أعلى **(طويلا إليه)** دون مرجعية لغوية للضمير في (إليه)، لأن الشاعر واعٍ بمزجه بين أدواته التقنية السمعية والبصرية والمقطع النصي، فالضمير الملفوظ يعود على القمر الذي ظهر بصورته لا بلفظه، فالمؤثر البصري أدى دوره التعبيري في القصيدة.

ويستمر في تبيان الغرابة، **(ثم نكستها)** كما فعل الشاعر في حركة التصوير، ثم يفسر مشهد المقطع المائي، في أنه كان يصب الماء من الجرة في فنجان الطين، تأكيدا على حضور القرية بأصالتها وبمكوناتها الأساسية حتى في الأواني، ويستمر في ذكر الغرابة، معمّقا المشهد بتقنية الكتابة المتقطعة، لتشويق المتلقي إلى معنى الغرابة، حتى كشف الشاعر أن المخاطَب يصب انعكاس القمر في فنجان الماء، وإن حاولنا التأول، لربما كان يرمي إلى الأحلام البعيدة كالقمر العالي، ومحاولة الإمساك بها في أحلام اليقظة لا تعدو محاولة الطفل أن يأتي بصورة القمر في فنجان الطين، وبالنظر إلى مساحة الفنجان، تتخلق مفارقة ضيق الواقع، وهنا نلمس خيطا رفيعا يشج بين القصيدة وسابقتها (محض كلام).

ولعل النوستالجيا تتبدى في اتجاهين، **الأول** زماني، فهو امتداد لسياق النصوص الأولى التي تتكشف في أثنائها رغبة الشاعر في استحضار عوالم الطفولة، وذكرياتها الأثيرة وغير الأثيرة، فليس شرطا أن نبحث عن تأويل معنى الفنجان، ومعنى انعكاس صورة القمر فيه، فمثل هذه الأعمال تشده الأطفال، وغالبا لا يعيرها الكبار اهتماما؛ لأنهم يدركون أن الأجسام المضيئة تنعكس صورتها على الماء وعلى غيره من الأجسام الملساء الناعمة، وهذا يؤكد نزوع الشاعر بوعي منه أو بلا وعي إلى عوالم الطفولة، كما أن إصرار الشاعر على توثيق هذه الذكرى، وتذكير المتلقي بها، يأتي بتأثير النوستالجيا، فبعض الذكريات تتخطى الحزن، وتجعل نظرة الشاعر "تتسم بالهدوء والرومانسية والاستغراق في الخيال بإيجابية تشبه أحلام اليقظة"[٣٦]، وهذا ما لمسناه في القصيدة.

أما الاتجاه **الآخر** للنوستالجيا ، فهو مكاني، من خلال استدعاء فضاء القرية بكافة موجوداته المميزة، الحيوانات والحقل، والأواني الفخارية، والهدوء المتجلي في وضوح أصوات الجنادب الليلية، وللمكان سحره الأثير في الذكريات، فهو حسب باشلار يختزن "طاقة انبعاثية قادرة على تجاوز حدوده الواقعية، فهو أكبر من كونه حيزا، إنه كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"[٣٧]، وهذا الكون هو الذي اجتذب حنين الشاعر إليه.

١٠.٩: (القصيدة الثامنة رومانسية Romance)

تظهر القصيدة الثامنة، في الدقيقة ١٤:٠١، كالمعتاد، إظلام حالك بعد لوحة العنوان، صوت تقليب أوراق، ثم صوت قطع ورقة، تضيء اللوحة على قِطع أوراق التقويم الملقاة، ويومض سريعا ويختفي حوالي ١١ مرة، ثم ينفتح الضياء على منضدة عليها ثلاث شموع يتوسطها التقويم، وفي الأمام صورة مطبوعة على ورقة A4 تحوي أحد عشر طفلا في أبهى الهيئات واللباس، كلهنّ بنات سوى ولد واحد، ويعود المشهد إلى الوميض بأوراق التقويم السابقة، ثم في الدقيقة ١٤:٥٠ يدخل صوت موسيقى المقدمة، و شمعة تمزق الإظلام تتوسط الشاشة إلى الأسفل قليلا، ثم تعقبها لوحة يتوسطها التقويم، تحيط به ثلاث شموع متوهجة، ثم يقرّب الصورة من التقويم والشموع، ويضاعف التقريب حتى أتبيّن التاريخ الجمعة ١٠ ذو القعدة ١٤٢٧هـ/ ١ ديسمبر ٢٠٠٦م، ثم يعيد الصورة إلى الخلف فيظهر نصف التقويم على يمين الشاشة الأعلى، وصورة شمعة واحدة فقط، وتمتد يدٌ إلى التقويم وتقلب الصفحة المذكورة، ثم تنتزعها، ويُبعّد الصورة، فتظهر صورة التقويم وأمامه ثلاث شموع، وعلى المنضدة، علبة شوكولاتة وأجسام لامعة تشبه الهدايا.

في الدقيقة ١٦:٠٠ تظهر لوحة النص، أوراق A4 مكتوب عليها بالكمبيوتر، كما في قصيدة (محض كلام)، سيحركها الشاعر ورقة ورقة لنستطيع قراءة المكتوب على ضوء الشموع:

سنةً كاملةً ننتظرُ

ننزعُ ورقات التقويم..

بدّلنا قطعاتِ أثاثٍ،

ديكوراتٍ

لبّسنا الأطفال جديد ثيابٍ

أترعْنا علبَ الحلوى

لم يتبقَ سوى البسمات..

ألصقناها

ومضينا

مع فرحة أطفال العيد..

ثم تظهر صورة الأطفال الأولى على المنضدة معلنة نهاية المقطع النصي.

في اللوحة التالية، تظهر صورة ثابتة لعدد من الأطفال ينزلون من سلم خشبي أبيض، يحيط بهم الإعتام، والوسيط الصوتي أغنية للأطفال، ثم تظهر أصواتهم يمرحون ويضحكون، ويطلب بعضهم التصوير، وتظهر صورة مجموعة منهم يتحلقون حول كعكة، حاملين بالوناتهم الملونة، ثم تعود صورة المنضدة ويعيد الشاعر إليها الورقة المكتوب عليها **(مع فرحة أطفال العيد)** ويعيد جمع الأوراق الأخرى لتظهر أول جملة في النص **(سنة كاملة ننتظر)** وتنتهي القصيدة على صوت ابتهاج الأطفال.

اتخذ الشاعر العيد مدخلا إلى فضائه الشعري، وحشد من أجل تلك المناسبة الأيقونات السمعية والبصرية، فبدأ بالإظلام وبصوت تمزيق الورقة في البعد السمعي، ثم كانت صورة التقويم مدخلا جيدا في بعدها البصري الدال على الزمن، وسعى إلى توسيع الدلالة بالوميض المتقطع في البعد البصري، حاشدا الدلالات للولوج إلى ذهن المتلقي، ١١ ومضة لأوراق التقويم، ثم تعقبها صورة الأطفال وعددهم ١١ طفلا، وإن لم تكن مصادفة، فيمكن أن يكون هذا التطابق بين العددين بابا للولوج إلى تأول

مراد الشاعر بعدد الأبناء أو عدد إخوة الطفولة، وشعوره بما يحتاجون إليه، فكل طفل يمثل ومضة زمنية من ومضات التقويم.

انطلاق الموسيقى الشجية في مشهد الشمعة والتقويم، واحتفاء الشاعر بالتقويم من خلال التقريب التدريجي للصورة البصرية والتقويم محاط بثلاث شمعات فيها تأكيد على موضوع الزمن واللحظة، سواء أكانت في المناسبة التي يزمع التعبير عنها، أم كانت باتخاذ التقويم رمزا إلى عمر الإنسان، فكل ورقة منه بيوم من العمر، ثم في التقريب الأخير ينحدر سائل الشمع المذاب على الجهة اليمنى من صفحة التقويم، وهذا السيلان يعبر عن حزن التقويم (الزمن) على أسرة تنتظر الفرحة من العيد إلى العيد (**سنة كاملة ننتظر**).

اختار الشاعر أن يكون العرض البصري للنص مقاربا لفكرة التقويم، فقد رص إضبارة أوراق النص، ولتحريكها كان ينزعها ورقة بعد أخرى، كما تُنتزع أوراق التقويم، وهو يعبر عن طول الانتظار بوحدة زمنية تساوي تقويما كاملا (**سنة كاملة ننتظر/ ننزع ورقات التقويم**) ثم ذهب إلى تعداد ما كانوا يفعلونه لأجل (العيد)، العيد الذي يعُدّانه اللحظة المنتظرة: وقد جددا أثاث المنزل وديكوراته، واشتريا الملابس الجديدة، ووفرا علب الحلوى، ثم تأتي المفارقة بالاستثناء (**لم يتبق سوى البسمات .. ألصقناها .. ومضينا**)، وفي البعد البصري للنص خصص لوحة كاملة لكلمة (**ألصقناها**) ولوحة كاملة لـ (**مضينا**) وتأنى في تحريك الورقتين؛ لأنهما محور القصيدة التي تحتشد حوله جميع الأيقونات والكلمات والأصوات، للتأكيد على مادية العالم، واهتمامه بالمظاهر، والقشور السطحية للفرح، الفرح الذي لا يلمس الأعماق، فينبِت ابتسامة صادقة، وضحكة معبرة، وقد تحولت البسمات إلى ملصقات باهتة تفرضها المناسبة.

ولتعميق الصورة؛ يخرج الشاعر إلى لوحات تعرض فرح الأطفال ولهوهم، لكن البعد البصري للوحات يكمل المفارقة النصية، ويبتكر حجاجية بصرية سمعية في مظهرين:

- **الأول**: أن صور الأطفال ثابتة، إيحاءً بجمود اللحظة، وشح البهجة.
- **الثاني**: لم يظهر الكبار في الصور، ولم نسمع أصواتهم، فكانت أصوات الأطفال وحيدة، وحتى الأناشيد المصاحبة كانت بأصوات أطفال، إشارة إلى بُعد الكبار عن الأطفال.

ما تزال فكرة الطفولة تفرض سلطانها على ذهن الشاعر، فاتجه إلى قضايا الأطفال، كما فعل في قصيدة (لغة)، فقضية تعامل الكبار مع الأطفال تشغل باله، فإن أشار في قصيدة (لغة) إلى حاجة الطفل لمن يفهم لغته، فهو هنا يتجه إلى حاجة الطفل إلى قرب والديه وابتسامتهم الحقيقية، ومشاركته لحظات البهجة والفرح بمشاعر صادقة لا تصنُّع فيها، وربما يكون الباعث إلى كل هذا أن الشاعر يحاول أن "يصنع لنفسه طفولة ثانية، استجابة رافضة للطفولة الأولى التي تمتلئ في نظره بأحوال الأسف، ويثبت حنينه إليها في مخزن الذكريات، ويحتفظ بها مع عودة أليمة إلى ذاته"[٣٨].

١٠. ١٠: (القصيدة التاسعة جدارية Mural)

يظهر العنوان في الدقيقة ١٨:٤٩، وبعد خمس ثوانٍ تبدأ اللوحة الأولى بصورة جدار خارجي قديم أمامه حشائش طبيعية، وعليه رسومات وكتابات، ويصاحب اللوحة عزف وغناء للفنان السعودي الراحل طلال مداح (**يا ناس أنا محروم**)[٣٩]، وتستمر الأغنية، وتتوالى اللوحات الثابتة المصورة عن جدران مختلفة، على كل جدار عبارات عن الحب والحرمان، ورسومات وأشعار، كتبت بالألوان الغازية (البخّاخ)، وبعضها بالطين، وقد بلغ عدد اللوحات المتوالية حوالي ٣٠ لوحة مع تكرار بعضها، ثم في الدقيقة ٢١:٤٢ يظهر المقطع النصي، وتكون الخلفية رسما بدائيا يوحي بهيئة فتاة وشاب:

في شقوق الجدار

أخشُّ ضلوعي

عندما تبصرين الجدار

تكون القصيدة

ثم تظهر الترجمة الإنجليزية للنص بعد ذلك.

عرض الدكتور وصفي عرضا مقتضبا عن هذا المقطع في دراسته لـ (بصيرة الأمل)، وفي عرضه رأى أن الشاعر يقصد إلى "استنكار الكتابة الرديئة والمليئة بالأخطاء على الأسوار والحوائط ما يسبب تلوثا بصريا ممجوجا"[٤٠]، لكن المتأمل يرى أمرا آخر، فالشاعر كان يستعرض تلك الجداريات بشعرية دافئة، يتملاها، ويريد من المتلقي أن يتأملها كما شعر بها قبلا.

يتجه حشد صور الجداريات بكل التفاصيل المكتوبة والمرسومة، إلى اقتناص جمالية المشاعر، لا جماليات الخط والرسم، ولا قبحيات التشويه والعبث، بل كان الشاعر يستعرض اللوحات كما تُستعرض مجلة أدبية مصورة، يبوح كُتّابها ورسّاموها بمكنوناتهم الغرامية، ولتأكيد هذا البعد البصري؛ خص القصيدة بأغنية كاملة للفنان طلال مداح، المطرب الأثير في الوجدان العربي، ثم يأتي المقطع النصي لتأكيد هذا التأول، والشاعر يعبر عن الجدار، بصفته بريدا خاصا للعشاق.

الجدار الطاغي على القصيدة في العنوان، وفي اللوحات المتوالية، وفي المقطع النصي ليس سورا مانعا، ولا حجابا حاجزا، بل صيّره العشاق في شح وسائل التواصل، وتعذر الاتصال بالمعشوقات آنذاك صحيفة أو بريدا يرسلون من خلاله مشاعرهم إلى معشوقاتهم، وحين تخرج المعشوقة إلى الشارع، أو تنظر من النافذة، ستمتلئ روحها بمشاعر حبيبها.

وبالعودة إلى نوستالجيا الطفولة لدى حبيبي، فإن هذه القصيدة ـ أيضا ـ تتصل اتصالا وثيقا بالموضوع؛ لأن الكتابة على الجدران لا يقدم عليها الكبار غالبا، بل تكون من أفعال الأطفال والصبيان، وتلك المرحلة العمرية موشوجة بمرحلة الطفولة، التي ما تزال تلقي بظلالها وذكرياتها على لاوعي الشاعر، حتى هيمنت على معظم قصائده، ولأن الطفولة أثيرة في وجدانه؛ فهو يتملّى جماليات هذه الجداريات، ويشعر بها.

نتائج الدراسة:

اتخذت الدراسة اتجاهين رئيسين في نظرها إلى تجربة مُحَمَّد حبيبي الرقمية في ديوان (حدقة تسرد)، سارا جنبا إلى جنب، وكأنهما خيطان ناظمان لخرزات التجربة، فخرجت بالآتي:

الأول: انتماء التجربة إلى الأدب الرقمي من خلال توليف الوسائط البصرية الثابتة والمتحركة والوسائط السمعية، والمقاطع النصية، بواسطة الحاسوب، واستحالة تلقيها عبر أي وسيط آخر بكامل تفاصيلها، وقد أفاضت الدراسة عن هذا في موضعه، **والثاني**: تجذر النوستالجيا (الحنين إلى الطفولة) في لاوعي الشاعر، الذي اتخذ الزمن الماضي منطلقا للسرد، ووظف كافة أدواته التقنية والإبداعية لخدمة هذه الفكرة، فكانت مرحلة الطفولة مرتكزا أساسيا في تناولاته، وينبوعا دفاقا بذكرياته في مجمل نصوص الديوان، والطفولة بمعناها العام تعني للشاعر عالما يستحق انتباه الكبار، تبدّى ذلك من خلال طرقه لقضيتين في قصيدتيه (لغة/ ورومنسية)، كان يحاكم تعاطي الكبار مع الأطفال، ويمكن عزو هذه المحاكمة إلى رؤية الشاعر للطفولة، التي يحفزها ارتباط لاوعيه بمرحلة طفولته، وشعوره العميق المتصل بها.

في ديوان حدقة تسرد سار الشاعر بين خطين متوازيين، حكم على نفسه وعلى المتلقي أن يظل بينهما، (الحنين إلى الطفولة) من جهة، ومن جهة أخرى تكرار التقنيات، فلوحات العناوين بتقنية واحدة لم تختلف، ثم أضاف إلى ذلك اعتماده على تكرار تقنية الإظلام في جل القصائد، لحفز ذاكرة المتلقي وربما يعذر بتعقيدات التقنية، لكنه لا يعذر في الشعر المكتوب، فالمقاطع النصية التي وظفها إلى جوار الوسائط السمعية والبصرية، لم تكن بالجودة المعروفة عن أعمال الشاعر، فقد عانى بعضها من الركاكة أو المباشرة، واختزل شعريتها في صناعة المفارقة، وأظن ذلك متأتيا من بناء النصوص على عجل لتناسب الوسائط وموضوع القصيدة، ويظهر التكرار فجّا في توظيف النصوص لشرح ما يظن الشاعر أن المتلقي لم يدركه من الوسائط، ربما يتأتى ذلك من ضعف ثقته في تعبيره بالوسائط، وهذا لا يغض من تجربته الرقمية، بل يتجه إلى تجويدها.

ومن المهم أن أشير إلى أن إبداعات حبيبي الرقمية تمثل حلقات متصلة، عمادها الحنين إلى المكان والزمان، وقد بذل الشاعر (منفردا) جهودا كبرى في اشتغالاته، وتجربته تتطور بتطور الأدوات التقنية، فالناظر إلى بصيرة الأمل سيجدها أكثر نضجا من سابقتيها، وإن استمر في التجربة، سيضيف إليها أعمالا مميزة لاحقا.

وختاما، توصي الدراسة بأهمية تسليط الضوء على مثل هذه المحاولات الجادة في الأدب الرقمي العربي، وترجو أن تدفع المؤسسات الثقافية والتعليمية عجلة العناية به، من خلال الجمع بين الأدباء والتقنيين في مشروعات تسرع وتيرة اللحاق بالركب العالمي في هذا المضمار، وتُجلّي صورة المصطلح أمام المبدعين والباحثين، والله الموفق.

إتاحة البيانات: البيانات الداعمة لنتائج هذه الدراسة يمكن الحصول عليها من المؤلف المرسل.

الدعم المالي: هذه الدراسة قائمة على التمويل الذاتي ولا تحظى بدعم مالي من أي جهة خارجية

الإفصاح والتصريحات:

- **تضارب المصالح:** ليس لدى المؤلف أي مصالح مالية أو غير مالية ذات صلة للكشف عنها. المؤلفون يعلنون عن عدم وجود أي تضارب في المصالح.
- **الوصول المفتوح:** هذه المقالة مرخصة بموجب ترخيص إسناد الإبداع التشاركي غير تجاري 4.0 الدولي (CC BY- NC 4.0)، الذي يسمح بالاستخدام والمشاركة والتعديل والتوزيع وإعادة الإنتاج بأي وسيلة أو تنسيق، طالما أنك تمنح الاعتماد المناسب للمؤلف (المؤلفين) الأصليين. والمصدر، قم بتوفير رابط لترخيص المشاع الإبداعي، ووضح ما إذا تم إجراء تغييرات. يتم تضمين الصور أو المواد الأخرى التابعة لجهات خارجية في هذه المقالة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقالة، إلا إذا تمت الإشارة إلى خلاف ذلك في جزء المواد. إذا لم يتم تضمين المادة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقال وكان الاستخدام المقصود غير مسموح به بموجب اللوائح القانونية أو يتجاوز الاستخدام المسموح به، فسوف تحتاج إلى الحصول على إذن مباشر من صاحب حقوق الطبع والنشر. لعرض نسخة من هذا الترخيص، قم بزيارة:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

المراجع

١. هندي، أشجان. تجليات القصيدة الرقمية في المملكة العربية السعودية. نادي الأحساء الأدبي، ٢٠٢٠م، ص ١٥٣.
٢. حبيبي، مُحَمَّد. بقشة إلكترونية، سيرة في فضاءات الزرقة. ص ١٣. ليست مطبوعة، أرسلها إليّ الشاعر، وقد جمع فيها كل متعلقات مسيرة إبداعه الرقمي، تحوي مصورات من مستنداته الرقمية، ومصورات مما نشر في الصحف عن تجاربه.
٣. هندي، أشجان. تجليات القصيدة الرقمية، ص ١٧٨.
٤. حبيبي، مُحَمَّد. بقشة إلكترونية، ص ١٦.
٥. هندي، أشجان. تجليات القصيدة الرقمية، ص ١٥٧.
٦. عباس، وصفي ياسين. شعرنة المرئي والمسموع. قراءة سيميوثقافية في قصيدة بصيرة الأمل الرقمية التفاعلية، مجلة علوم اللغات وآدابها بجامعة أم القرى، العدد ٢٨، أغسطس ٢٠٢١م ص ٢٨٨.
٧. بلاغة النص الرقمي، بلاغة التلاعب في لوحة فنجان لمحمد حبيبي أنموذجا، صلوح السريحي، نادي مكة الأدبي، أكتوبر ٢٠٢٢م، ص ٧.
٨. بوتز، فيليب. ما الأدب الرقمي؟. ترجمة: مُحَمَّد أسليم. مجلة علامات، العدد ٣٥، ٢٠١١م، ص ١٠٢.
٩. يقطين، سعيد. من النص إلى النص المترابط. ط١. ٢٠٠٥م، ص١٢٣.
١٠. البريكي، فاطمة. مدخل إلى الأدب التفاعلي. ، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص ٧٦

١١. مالبريل، كزافيي. ما هو الأدب الرقمي؟. ترجمة: لبنى حساك. فبراير ٢٠٢٠م، موقع ميدوزا على الرابط: https://midouza.net/?p=314
١٢. البريكي، فاطمة. مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص ٧٣.
١٣. البريكي، فاطمة. مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص٧٧.
١٤. البريكي، فاطمة. مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص٧٥.
١٥. البريكي، فاطمة. مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص ٦٤.
١٦. البريكي، فاطمة. مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص١٣٠.
١٧. نجم، السيد. النص الرقمي وأجناسه: قراءة في واقع منتج النص الرقمي في العالم العربي. على الرابط: http://www. ueimag. blogspot. com
١٨. حبيبي، مُحَمَّد. بقشة إلكترونية، ص ١٣.
١٩. هندي، أشجان. تجليات القصيدة الرقمية، ص ١٥٧.
٢٠. دعشوش: اسم عازف ناي شعبي. انظر بقشة إلكترونية، ص ١٣.
٢١. حبيبي، مُحَمَّد. حدقة تسرد، على قناة الشاعر مُحَمَّد حبيبي على منصة يوتيوب، عبر الرابط: https://www. youtube. com/watch?v=fDpGiFTyLSY
٢٢. مرعشلي، نديم، ومرعشلي، أسامة. الصحاح في اللغة والعلوم، تجديد صحاح العلامة أبي نصر الجوهري. ص٩٤٣ نسخة إلكترونية على المكتبة الشاملة على الرابط: https://shamela. ws/book/28100/943
٢٣. ابن منظور، مُحَمَّد. لسان العرب. دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ، ٢١١/٣.
٢٤. الرويلي ميجان، والبازعي، سعد. دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٢م، ص ٣٣٣.
٢٥. الرويلي ميجان، والبازعي، سعد. دليل الناقد الأدبي، ص ٣٣٣.
٢٦. عقاق، قادة. دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠١م، ص٣٧٣.
٢٧. جابر، جابر عبدالحميد، وكفافي، علاء الدين. معجم علم النفس والطب النفسي. دار النهضة العربية، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م، الجزء هـ، ص٢٤٣٣.
٢٨. النملة، عبدالرحمن. مقالة نوستالجيا. مجلة فكر، العدد ٣٠، يناير ٢٠٢١م، ص ٢٦.
٢٩. مجموعة مؤلفين. موسوعة المصطلح النقدي. ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م، ٢/ ١٨٨.
٣٠. الرويلي ميجان، والبازعي، سعد. دليل الناقد الأدبي، ص٣٣٤.
٣١. ابن منظور، مُحَمَّد. لسان العرب. مادة حلم، ١٢/ ١٤٥.
٣٢. الحفني، عبدالمنعم. التحليل النفسي للأحلام. دار نوبليس، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ص٣١٤.
٣٣. الحفني، عبدالمنعم. التحليل النفسي للأحلام، ص ٢٣٨.
٣٤. الحفني، عبدالمنعم. التحليل النفسي للأحلام، ص ٢٤٠.
٣٥. الناشري، مُحَمَّد أحمد. مقالة ناس زمان زينة المجلس. ينتمي إلى منطقة قريبة من بيئة الشاعر، صحيفة الرياض، ٢٢ أكتوبر ٢٠٢١م، على الرابط: https://www. alriyadh. com/1914265
٣٦. النملة، عبدالرحمن. مقالة نوستالجيا، ص٢٦.
٣٧. باشلار، غاستون. جماليات المكان. ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، ط١، ١٩٨٠م، ص٤٢.
٣٨. جعفر، عبدالرزاق. أسطورة الأطفال الشعراء. دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص ١٨.
٣٩. مداح، طلال، المعلومات المتوفرة عنها أنها أغنية قديمة غناها في الستينيات الميلادية. وهي من كلمات وألحان سعد إبراهيم فتى الجزيرة، على الرابط: https://www. youtube. com/watch?v=b9Du_bg3nok
٤٠. عباس، وصفي. شعرنة المرئي والمسموع، ص ٢٨٨.

References

1. Hindī, Ashjān. Tajallīyāt Al-qaṣīdah Al-raqmīyah fī Al-Mamlakah Al-ʻArabīyah Al-Saʻūdīyah. Nādī Al-Aḥsā' Al-Adabī, 2020m, Ṣ 153.
2. Ḥabībī, Muḥammad. Bqshh Iliktrūnīyah, Sīrat fī Faḍā'āt Al-Zarqah. Ṣ 13. laysat Maṭbūʻat, Arsalahā ilī Al-shāʻir, Wa-qad Jamʻ Fīhā Kull Mtʻlqāt Masīrat Ibdāʻihi Al-raqmī, Taḥwī Mṣwrāt Min Mstndāth Al-raqmīyah, Wmṣwrāt Mimmā Nashr fī Al-ṣuḥuf ʻan Tajāribuhu.
3. Hindī, Ashjān. Tajallīyāt Al-qaṣīdah Al-raqmīyah, Ṣ 178.
4. Ḥabībī, Muḥammad. Bqshh Iliktrūnīyah, Ṣ 16.
5. Hindī, Ashjān. Tajallīyāt Al-qaṣīdah Al-raqmīyah, Ṣ 157.
6. ʻAbbās, Waṣfī Yāsīn. Shʻrnh Al-marʼī Wa-al-masmūʻ. qirā'ah Symywthqāfyh fī Qaṣīdat Baṣīrah Al-Amal Al-raqmīyah Al-tafāʻulīyah, Majallat ʻulūm Al-lughāt Wa-ādābihā Bi-Jāmiʻat Umm Al-Qurá, Al-ʻadad 28, Aghusṭus 2021m Ṣ 288.
7. Balāghat Al-naṣṣ Al-raqmī, Balāghat Al-talāʻub fī Lawḥah Finjān Li-Muḥammad Ḥabībī Anmūdhajan, Ṣallūḥ Al-Sarīḥī, Nādī Makkah Al-Adabī, Uktūbir 2022m, Ṣ 7.
8. Bwtz, Fīlīb. Mā al-adab Al-raqmī?. Tarjamat : Muḥammad Aslīm. Majallat ʻAlāmāt, Al-ʻadad 35, 2011M, Ṣ 102.
9. Yaqṭīn, Saʻīd. Min Al-naṣṣ Ilá Al-naṣṣ Al-mutarābiṭ. Ṭ1. 2005m, ṣ123.

lil-Nashr Wa-al-Tawzī‘, ‘Ammān, Ṭ1, 2001M, ṣ373.

27. Jābir, Jābir ‘Abd-al-Ḥamīd, wkfāfy, ‘Alā’ Al-Dīn. Mu‘jam ‘ilm Al-nafs Wa-al-ṭibb Al-nafsī. Dār Al-Nahḍah Al-‘Arabīyah, Al-Qāhirah, Ṭ1, 1992m, Al-juz’ H, ṣ2433.
28. Al-Namlah, ‘Abd-al-Raḥmān. Maqālah Nūstālijīyā. Majallat fikr, Al-‘adad 30, Yanāyir 2021m, Ṣ 26.
29. Majmū‘ah mu’allifīn. Mawsū‘at Al-muṣṭalaḥ Al-naqdī. tarjamat : ‘Bdālwāḥd Lu’lu’ah. Al-Mu’assasah Al-‘Arabīyah Lil-Dirāsāt Wa-al-Nashr, Bayrūt, ṭ2, 1983m, 2/188.
30. Al-Ruwaylī Mījān, Wālbāz‘y, Sa‘d. Dalīl Al-nāqid Al-Adabī, ṣ334.
31. Ibn manẓūr, Muḥammad. Lisān Al-‘Arab. Māddat Ḥulm, 12/145.
32. Al-Ḥifnī, ‘Bdālmn‘m. Al-Taḥlīl Al-nafsī Ll’ḥlām. Dār Nūblīs, Bayrūt, Ṭ1, 2005m, ṣ314.
33. Al-Ḥifnī, ‘Bdālmn‘m. Al-Taḥlīl Al-nafsī Ll’ḥlām, Ṣ 238.
34. Al-Ḥifnī, ‘Bdālmn‘m. Al-Taḥlīl Al-nafsī Ll’ḥlām, Ṣ 240.
35. Al-Nāshirī, Muḥammad Aḥmad. Maqālah Nās Zamān Zaynah Al-Majlis. Yntmy Ilá minṭaqat Qarībah Min Bī’at al-shā‘ir, Ṣaḥīfat Al-Riyāḍ, 22 Uktūbir 2021m, ‘alá alrābṭ : https://www.alriyadh.com/1914265
36. Al-Namlah, ‘Abd-Al-Raḥmān. Maqālah Nūstāli-jīyā, ṣ26.
37. Bāshilār, Ghāstūn. Jamālīyāt Al-makān. Tarjamat : Ghālib Halasā, Dār Al-Jāḥiẓ, Baghdād, Ṭ1, 1980m, ṣ42.
38. Ja‘far, ‘Abd-al-Razzāq. Usṭūrat Al-aṭfāl Al-shu‘arā’. Dār Al-Jīl, Bayrūt, Ṭ1, 1992m, Ṣ 18.
39. Maddāḥ, Ṭalāl, Al-ma‘lūmāt Almtwfrh ‘Anhā An-nahā Ughnīyat Qadīmah Ghnāhā fī Al-sittīnīyāt Al-Mīlādīyah. Wa-hiya Min Kalimāt Wa-alḥān Sa‘d Ibrāhīm Fatá Al-Jazīrah, ‘Alá Alrābṭ : https://www.youtube.com/watch?v=b9Du_bg3nok
40. ‘Abbās, Waṣfī. Sh‘rnh Al-mar’ī Wa-Al-masmū‘, Ṣ 288.
10. Al-Buraykī, Fāṭimah. Madkhal Ilá Al-adab Al-tafā‘ulī., Ṭ1, Al-Markaz Al-Thaqāfī Al-‘Arabī, Al-Dār Al-Bayḍā’, Ṣ 76
11. Mālbryl, kzāfyy. Mā huwa Al-adab Al-raqmī?. Tarjamat : Lubná ḥsāk. Fabrāyir 2020m, Mawqi‘ Mydwzā ‘alá alrābṭ : https://midouza.net/?p=314
12. Al-Buraykī, Fāṭimah. Madkhal ilá Al-adab Al-tafā‘ulī, Ṣ 73.
13. Al-Buraykī, Fāṭimah. Madkhal Ilá Al-adab Al-tafā‘ulī, ṣ77.
14. Al-Buraykī, Fāṭimah. Madkhal Ilá Al-adab Al-tafā‘ulī, ṣ75.
15. Al-Buraykī, Fāṭimah. Madkhal Ilá Al-adab Al-tafā‘ulī, Ṣ 64.
16. Al-Buraykī, Fāṭimah. Madkhal Ilá Al-adab Al-tafā‘ulī, ṣ130.
17. Najm, Al-Sayyid. Al-naṣṣ Al-raqmī Wa-ajnāsihi : Qirā’ah fī Wāqi‘ Muntij Al-naṣṣ Al-raqmī fī Al-‘ālam Al-‘Arabī. ‘Alá Alrābṭ : http://www.ueimag.blogspot.com
18. Ḥabībī, Muḥammad. Bqshh Iliktrūnīyah, Ṣ 13.
19. Hindī, Ashjān. Tajallīyāt Al-qaṣīdah Al-raqmīyah, Ṣ 157.
20. D‘shwsh: Ism ‘Āzif Nāy Sha‘bī. Anẓura Bqshh IlikTrūnīyah, Ṣ 13.
21. Ḥabībī, Muḥammad. Ḥadaqah Tasrudu, ‘Alá Qanāt Al-shā‘ir Muḥammad Ḥabībī ‘Alá Minaṣṣat Ywtywb, ‘Abra Alrābṭ : https://www.youtube.com/watch?v=fDpGiFTyLSY
22. Mar‘ashlī, Nadīm, Wmr‘shly, Usāmah. Al-ṣiḥāḥ fī Al-lughah Wa-al-‘Ulūm, Tajdīd ṣiḥāḥ Al-‘allāmah Abī Naṣr Al-Jawharī. ṣ943 Nuskhah Iliktrūnīyah ‘Alá Al-Maktabah Al-shāmilah ‘Alá Alrābṭ : https://shamela.ws/book/28100/943
23. Ibn Manẓūr, Muḥammad. Lisān Al-‘Arab. Dār Ṣādir, Bayrūt, ṭ3, 1414h, 3/211.
24. Al-Ruwaylī Mījān, Wālbāz‘y, Sa‘d. Dalīl Al-nāqid al-Adabī. Al-Markaz Al-Thaqāfī Al-‘Arabī, Al-Dār Al-Bayḍā’, ṭ3, 2002M, Ṣ 333.
25. Al-Ruwaylī Mījān, wālbāz‘y, Sa‘d. Dalīl Al-nāqid Al-Adabī, Ṣ 333.
26. ‘Aqāq, Qādat. Dalālat Al-Madīnah fī Al-khiṭāb Al-shi‘rī Al-mu‘āṣir, Dirāsah fī Ishkālīyat Al-talaqqī Al-jamālī lil-makān, Dār Al-Yāzūrī Al-‘Ilmīyah