مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها

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

الشعر الرقميّ التفاعليّ وآفاق التجريب: دراسة في أعمال الشاعر الرقميّ مشتاق عبّاس معن

Interactive Digital Poetry and Experimental Prospects: A Study of the Works of Digital Poet Mushtaq Abbas Ma'an

أ.د. سمر جورج الديّوب*

قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، حمص، سورية

Dr. Samar George Al-Deub*

Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Human Sciences, Al-Baath University, Homs, Syria

الملخص:

يأتي الأدب الرقميّ التفاعليّ؛ ليقدّم عوالم متوازية بين النصّ اللغويّ القائم على بلاغة الحرف، وطاقته، والنصّ التفاعليّ الرقميّ القائم على الجمل البصريّة، والحركيّة، واللونيّة، والسمعيّة، يضاف إليها مشاركة المتلقّي الذي يغدو مكتشِفاً، ويعدّ هذا الأدب سليل تطوّرات معرفيّة كبرى. ونسعى –في هذا البحث– إلى دراسة التجريب لدى الشاعر الرقميّ مشتاق عبّاس معن، وتطوّر أدواته بدءاً بمجموعته الأولى "تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق"، مروراً بمجموعته الثانية "لا متناهيات الجدار الناريّ" وصولاً إلى مجموعته الأخيرة "وجع مسنّ "التي جمعت بين النصّ الورقيّ، والعمل الرقميّ التفاعليّ في تجربة مائزة، ورائدة في ميدانها. وسنقف عند أهمّ ركائز العملين: الأول، والثاني، مسجّلين ملاحظاتنا على انفتاح الشاعر على التجريب، وسنتوسع في دراسة المجموعة الأخيرة التي اكتنزت فيها العمليّة الإبداعيّة؛ لندرس تطوّر نظرة الشاعر إلى القصيدة الرقميّة التفاعليّة، وتطوّر أدواته، وتجربته الرقميّة. ولتحقيق هذه الغاية يسير البحث على وفق الخطّة الآتية: المرحلة الأولى: تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق، ومغامرة التجريب. المرحلة الثانية: لا متناهيات الجدار الناريّ، والاستمرار بعد انقطاع. المرحلة الثالثة: وجع مسنّ، واكتمال التجربة الرقميّة.

الكلمات المفتاحية: الشعر الرقميّ التفاعليّ، النصّ المتفرّع، التجريب، الوسائط المتعدّدة، الجملة التفاعليّة.

Abstract:

Interactive digital literature offers parallel worlds between linguistic text based on the eloquence of letters, their energy, and digital interactive text based on visual, kinetic, chromatic, and auditory elements, enriched by the participation of the receiver who becomes an explorer. This literature is the product of significant cognitive developments. In this research, we aim to examine experimentation in the works of digital poet Mushtaq Abbas Ma'an and the evolution of his tools, starting with his first collection, "Digital Verses of Some of Which Are Blue," through his second collection, "The Infinite Fire Wall," to his latest collection, "Ancient pain with enduring echoes." which combines printed text and interactive digital work in a pioneering and remarkable experiment within its field. We will focus on the key foundations of both works, noting the poet's openness to experimentation. We will delve deeper into the study of the last collection, which encapsulates the creative process, to analyze the evolution of the poet's perspective on interactive digital poetry, the development of his tools, and his digital experience. To achieve this goal, the research will follow the following plan: Phase One: Digital Verses of Some of Which Are Blue and the Experimentation Adventure. Phase Two: The Infinite Fire Wall and Continuation After a Break. Phase Three: Ancient pain with enduring echoes and the Completion of the Digital Experiment.

Keywords: Interactive Digital Poetry, Branched Text, Experimentation, Multimedia, Interactive Sentence.

***المؤلف المراسل**: أ.د. سمر جورج الديّوب

البريد الالكتروني الرسمي : day_samar@yahoo.com

Doi: https://doi.org/10.54940/ll52809063

1658-8126 / © 2024 by the Authors.

Published by ***J. Umm Al-Qura Univ. Lang. Sci. and Lit.***

مقدمة

شهد عصرنا الحاليّ تحوّلاً ثقافياً معرفيّاً، يعدّ وليد سلسلة تحوّلات معرفيّة، وثقافيّة غيّرت مجرى الكون عبر التاريخ، فقد شهد عصرنا النقلة بين عصريّ: ما قبل التكنولوجيا، وما بعدها، ونحن الآن في صلب عالم الوسائط المعلوماتيّة، الإنفوميديا Info media ، وقد أوصلتنا هذه التبدّلات الفكريّة، والواقعيّة إلى تبدّلات على مستوى الأدب، ولأنّ المعرفة والثقافة متغيرتان كان باب التجريب مُشْرَعاً، فكانت ولادة الأدب الرقميّ التفاعليّ[1] الذي يقوم على تقنية النصّ المتفرّع "الهايبرتكست" Hypertext، والخيال السمعيّ، والبصريّ، وطاقة الإيحاء في الحرف المكتوب، وما يرافقها من تخييل في ذهن المتلقي الذي يغدو مشاركاً فعلياً في بناء النصّ الرقميّ التفاعليّ.

ويُبنى النصّ الرقميّ التفاعليّ[2] على تقنية النصّ المتفرّع، وهو نصّ رقميّ ذو طبقات، تتشعّب الدلالة فيه مع المنافذ، وتتعدّد المستويات البصريّة والحركيّة والسمعيّة واللونيّة، ويكون للكلمة محتوى دلاليّ مستتر، ينكشف بالنقر عليها، وهي سمة التفاعليّة، فيكون النصّ التفاعليّ عنقودياً، أو متداخلاً، ويبحر المتلقي من أيقونة إلى أخرى، ومن صفحة إلى أخرى، وتكون للنصّ مسارات متعدّدة، ويعني ذلك أنّنا انتقلنا من الجيل الالكترونيّ، إلى الجيل الرقميّ، ووصلنا إلى الجيل الرقميّ التفاعليّ الذي يستعين بالمؤثرات البصريّة، والسمعيّة، والحركيّة بوصفها مؤثّراً بنائيّاً، لا عنصراً خارجيّاً.

ويثير البحث جملة إشكالات، وأسئلة تتعلق بالنصّ الرقميّ التفاعليّ العربيّ، مدارها الثقافة الرقميّة، ورغبتنا الحقيقيّة في تفعيل المناهج المتّصلة بالأدب الرقميّ، ومكانة النصوص الرقميّة في الثقافة العربيّة.

فهل استطاع الشاعر استثمار تقنية الوسائط ليضيف جديداً إلى النصّ اللغويّ؟ وهل تحوّل التجريب لدى الشاعر إلى تجربة؟ وما المنهج الأمثل لمقاربة النصّ الرقميّ التفاعليّ؟ وكيف نستطيع أن نلمّ بفنون الكتابة الرقميّة من موسيقى ولوحات تشكيليّة ومونتاج سينمائي، وهي فنون مضافة إلى فنون الكتابة الأدبية الورقية؟ وما البرمجيات المستخدمة في بناء نصوص هذه المجموعات؟ وما الأمور التي يطالَب بها المبحِر والناقد الرقمي؟

أمّا من حيث المنهج فسنقارب المجموعات الثلاث استناداً إلى المعطيات السيميا- ثقافيّة؛ ذلك لأنّ القصيدة الرقميّة التفاعليّة تمثّل ثقافات فنيّة متنوعة، وتشتمل على علامات سيميائيّة تميزها، وتحتاج لمقاربتها نقدياً إلى نقد منفتح على تنوّع الثقافات، وتنوّع الفنون معاً، مما يعني أنّه نقد ثقافيّ رقميّ يحاور فنون الهندسة الرقميّة، ويتعامل مع الفنون المتنوّعة المشاركة في بناء القصيدة الرقميّة، ويوسّع مفهوم النصيّة، فيشمل كلّ ما يستطيع التأثير في المبحِر/ المتلقّي، ويهتمّ باللون والصوت والصورة والحركة والكلمة، ويجعل الهندسة الرقميّة حجر الأساس في تحليل النصّ الشعريّ[3].

المرحلة الأولى: تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق

تعدّ مجموعة "تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق" المجموعة الرقميّة الأولى للشاعر[4]، وقد اختلف النقاد في ريادتها عربياً[5]، ويعلن الشاعر من العتبة النصيّة أنّ هذه التباريح رقميّة، وبعض هذه السيرة أزرق، والأزرق هو الفضاء الشبكيّ الذي اعتمده.

وتتحدث هذه المجموعة بنصّها اللغوي، ولوحاتها، وموسيقاها عن وجع العراق، فقد تعرّض عبر تاريخه إلى حروب أنهكته، فيسلّط الضوء على الجانب المظلم؛ ليحرّك مجتمعه، ويولّد لديه ردّ فعل.

وثمّة طريقان للولوج إلى التباريح الرقميّة: الأوّل خط عموديّ ممثَّل بأيقونتين، تحملان عبارة "اضغط فوق ضلوع البوح"، وبالضغط فوق ضلوع البوح يحصل المبحِر على خيار شعريّ يميزه بوح خاص عبر مقطع شعريّ، ويحيل النصّ إلى نصوص أخرى بما يظهره للمتلقي من أيقونات تحمل عبارات توافق أفق توقّع المبحِر الذي مرَّ على النصوص السابقة، وتولّدت لديه انفعالات خاصة في أثناء مروره.

أمّا الطريق العموديّ في الواجهة الرئيسة فيتضمّن خمس أيقونات مصفوفة رأسياً، كُتب عليها بالتسلسل أيقنتُ، أنّ، الحنظل، موت، يتخمّر، وكلّ كلمة تنطوي على نصّ شعريّ ينفتح بتحريك المؤشّر على كلّ واحدة.

---

(1) يفرّق النقاد بين القصيدة التفاعلية "Interactive Poem" والقصيدة الرقمية "Poem Digital" والقصيدة الالكترونية "Electronic Poem" ويرون أنّ الشعر الرقمي والالكتروني يشيران إلى نصّ مقدّم عبر شاشة الحاسوب من غير شروط أخرى في حين أنّ القصيدة التفاعلية تمنح للمتلقي حرية التحرك في فضاء النص من غير قيود مستفيداً من تقنية الهايبر تكست Hypertexts. للتفصيل في هذه الفكرة انظر: البريكي، فاطمة. مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2006، ص71.

(2) ثمة دراسات متعددة أثرت المكتبة العربية فيما يتعلق بالأدب الرقمي التفاعلي، نذكر منها :كرّام، زهور. الأدب الرقمي- أسئلة 3ثقافية وتأملات مفاهيمية، ط1، دار رؤية، القاهرة، 2009 .يقطين، سعيد. من النص إلى النص المترابط- مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005 .خمار، لبيبة. شعرية النص التفاعلي- آليات السرد وسحر القراءة، ط1، دار رؤية، القاهرة، 2014.

(3) النقد السيميا- ثقافي يلي دراسة هذا النوع الشعري الجديد المشْرَع على التجريب، فقد اعتمد الشعر الرقمي التفاعلي على مبدأ التفاعلية بالإفادة من العلوم الإنسانية والتقنية، وبذلك يهتم النقد السميا- ثقافي بالتفاعل بأشكاله كلها، وبالأنساق الثقافية والعلامات السيميائية، فيفكك العلامات السيميائية، ويقف على الأنساق الثقافية، ويحلل الصورتين الثابتة والمتحركة، والصوت، والتوليف التقني .

أما النسق الثقافي فينظر إلى النص التفاعلي على أنّه حادثة ثقافية، تبدأ من النص لربطه بأنساقه الثقافية، أو من الثقافة إلى النصّ، وتتغلغل إلى عمقه، وتربط الدراسة الثقافية النص التفاعلي الرقمي بسياقه الذي أنتجه.

(4) ثمة دراسات متعددة متوافرة على الشابكة حول هذه المجموعة الرقميّة، لكننا آثرنا دراستها من زاوية استفادة الشاعر من الوسائط المتعددة، ومعرفة إضافة هذه الوسائط جديداً إلى النصّ اللغويّ بوصف هذه المجموعة الأولى للشاعر.

(5) يرى بعض النقاد أن الريادة للشاعر المغربي منعم الأزرق، وبعضهم يذكر الشاعرة الكندية كينية الأصل التي تكتب بالعربية سولارا صباح.

وتعدّ الأيقونة عتبة نصيّة للمتن الشعري، وتضمر جملة "اضغط فوق ضلوع البوح" أكثر من نصّ، يجمع هذه النصـــوص رابط محوريّ واحد، وتتألف المجموعة من تسعة نصوص، ففي اللوحة الأولى تكرّرت جملة "اضغط فوق ضلوع البوح" مرّتين، بالنقر عليها تظهر أيقونة أولى بعنوان "المدار العتيق"، تدور حول معنى الطريق الذي ســلكه بعد طول شــتات، فوجد أنّه طريق دائريّ، لم يوصله إلاّ إلى طريقه نفسه، وتنفتح أيقونة "حاشية" على نصّ عموديّ في معنى الرحلة التي تكرّر ذاتها، ثم تنفتح أيقونة "مكابرة" على نصّ تفعيلة، فقد حاصرته رحلته بأنواع الألم، لكنّه قرّر المواجهة؛ ليصل إلى الخلاص، وتنفتح أيقونة "هامش" على نصّ نثريّ في معنى أوجاع رحلته التي لم توصله إلى برّ الأمان، وهذه المعاني متحصلة من النقر فوق ضلوع البوح، أمّا النقر فوق ضــلوع البوح الثانية فيوصــل إلى أيقونات جديدة تضــمر نصــوصــاً شــعريّة، فثمّة أيقونة بعنوان "يعقوب والوطن المحاصَر بالعمى"، وأيقونة "الهامش" المنفتحة على نصّ عموديّ، وأيقونة "نصــيحة" في معنى رحلته، وشعوره بالضياع، وهكذا، وفي أعلى الشاشة شريط "بلا عجلة.. الطيور التي تعشق العشّ لا تستحق الجناح، الليل الذي يكره الشمس.. لا يستحق الصباح، الغصون التي طأطأت رأسها.. لا تحبّ الثمار".

وقد جمع فيما احتوته أيقوناته الومضة بأنواعها: العمود، والتفعيلة، والومضة النثرية، تضاف إلى بعض القصائد، ومنها قوله:

في قريتي بعض من الثمر الضـــال/ والثمر الناضـــج/ والثمر القابع في الأغصان/ لكن الساكن أدرد

يضيف الضلال إلى الثمر، وتجمع الثمرة طاقة، يقتات عليها الناس، لكنّها تضلّ طريقها، ولا تصل إلى من يستحقّها، وثمّة ثمر ناضج بانتظار اليد التي تســتحقّ أن تمتدّ إليه، وهنالك ما هو متوافر تباعاً، لكنّ المشــكلة فيمن يستفيد من هذا الثمر

ومن نماذج العمود الومضة قوله:

تمهَّلْ أيها الجســرُ الأعفُّ ... سـيسـرقُ ماءك الرقراقَ جرفُ
وتسـرقك السـواقي آسـناتٍ ... وتحفـرُ في محـاجـرِكَ الأكـفُّ
ويخنقُ موجَك المجدافُ سـراً ... وفي مرسـاكَ كلُّ الغدرِ يغفو
يكـوّرُ في حـنـاياكَ المـنـايا ... ليُغرقَـك الخريرُ المسـتـخَفُّ
ترجّلْ فالصـحارى فاغراتٌ ... وحضـنُ الرمـل أوديـة يزفُّ

العمود الومضـــة "نصّ عموديّ محدود، تكامليّ، إيماضـــيّ، تكثيفيّ، رؤياويّ"[6]، فالعموديّ إيقاعيّ سمعيّ شـفاهيّ، والاسـتغراقيّ والتكامليّ صـفتان تحيلان إلى الكتابية، فهو نصّ محدود مضـغوط في كمّ شـعريّ لا يتجاوز سـبعة الأبيات، وهو اسـتغراقيّ؛ لأنّ الشـاعر يجمع فيه طاقاته الإبداعيّة كلّها؛ ليسـتغرق في رؤيته ورؤياه، وتكامليّ تتكامل فيه الدّلالة في وحدة عضـويّة قارّة، وإيماضـيّ، فالظهور ليس ظهوراً كاملاً، بل يقوم بلعبة الخفاء والتجلّي، وليس الغياب غياباً، بل هو تغييب مقصـود، فتتناسـل المدلولات، وتظهر دلالة؛ لتختفي أخرى، وهي قصيدة بعيدة البعد كلّه عن الاستطراد، فكلّ كلمة فيها موظّفة لهدف ما.

ونجد أنّه قد أثخم نصّوصه بكلّ ما هو سوداويّ؛ ليدفع المتلقّي إلى ردّ فعل مضادّ، فليست العمود الومضة سرداً للألم، بل هي إعلان موقف، ورفض، إنّها وسـيلة لتأكيد الذات، فحين يقدّم القبيح بقوّة يسـتحضـر في الذهن ضـدّه بالقوة نفسـها، ويعني ذلك أنّ لغته صـارخة في هدوئها، فاعلة في توليد الحركة على الرغم من سـكونها، ففي كلّ عمود ومضـة صـرخة حياة، فهي فعل استنهاضيّ قامت به نصوص المجموعة حين وظّفت صوت الألم بكشف القبح؛ لتعريته، وتغييره.

وهذه المجموعة عمل رقميّ في لحظة مخاض، يقوم على تعالقات الموت والبعث. فتحمل الأيقونة الجانبيّة العمودية عنوان "أيقنتُ"، يتفرع منها خمس أيقونات فرعية "أيقنت، أنّ، الحنظل، موت، يتخمر":

-أيقنت:

أيقنتُ حين قرأتُ (كتاب الدنيا)/ أنّ الناس توابيت/ وأحلام برأس الموتى/ كـــ (طراز القبر/ المنقوش بأحلى مرمر/ والعطر المنثور على أبواب اللحد/ وبخور الأعواد الثكلى/ تنزف عنبر/ أيقنتُ أن المولودين ضـــحايا/ ونعيش/ لكن.. لكي نقبر)

-أيقونة أنّ:

إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها/ وأرضي تنث ملوكاً/ كان آخر من أورق فيها ملك الموت.

-أيقونة الحنظل:

الحنظل أدمن شرب هموم المنصاعين لبوح الحزن.. فتحنظل!

-أيقونة موت:

موت يعدو.. ماذا يبغي هذا العدّاء المسكين؟

-أيقونة يتخمّر:

(6) الديوب، سمر، الإيقاع الثنائي الضـــدّي، ط1، دائرة الثقافة والإعلام، الشـــارقة، 2021، ص306-307

يتخمّر ظلي في الغرفة.. وأنا عار في طرقات الروح/ أتلمّسني/ لعل الغربال المتلفّع جلدي/ يوقظ ظلي/ الموغل في التوحيد بدوني/ كي يشرك بي.

ثمة ترابط ثيميّ، ودلاليّ بين العبارة العموديّة وما يتفرع عنها من مقاطع أفقيّة بعد النقر على الأيقونات، فالأيقونة مصدر، والمقطع متفرّع عنه.

وقد فصل بين المقاطع الخمسة وعباراتها بعلامات السلاش Slash، وهي العلامة التي تختزل بها الأسطر الشعريّة في النصوص التقليديّة، ويعني ذلك أنّ المقاطع الشعريّة تستحضر الأسطر الشعرية التقليديّة القائمة على سيميائية البياض والصمت، مع أنها توحي بغير ذلك. ويعني ذلك أنّ الكتابة الرقمية –هنا– امتداد للكتابة الورقيّة، لا انقطاع عنها، تحمل ذاكرة الكتابة الورقيّة، وتنزاح عنها في حدود معينة.

وفي هذه الومضات يصبح المعنى أكثر ثراء حين يتفاعل مع اللوحات والحركة، فقد وظف لوحة الساعة المائلة والذائبة لسلفادور دالي في أيقونة قصيدة التفعيلة بحمولتها الدلاليّة.

يريد أن يقول: في واقعه المتخم بالسواد لا يوجد للوقت تأثير، فهو اعتباطيّ، واعتياديّ، وغير منطقيّ، وقد ترافق النص اللغوي مع الوسائط الالكترونية، والمؤثرات الصوتية والتصويرية، وهي ذات حضور فاعل يؤكد مدلولات النصّ الشعريّ اللغوية، لكنّ المبحِر يستقبل الفكرة المكتوبة نصيّاً مدعمة بتأكيداتها السمعيّة، والبصريّة.

وتتحاور الأنواع الأدبيّة وغير الأدبيّة: السمعية، والبصرية؛ لتوجد مجازاً رقميّاً خاصّاً، فثمّة شعريّةُ لون حين اختار ألوان الخلفيات، وألوان الحروف، وألوان اللوحات، وما تحمله هذه الألوان من قيمة إيحائيّة مؤثّرة في تلقّي النص. وثمّة شعريةُ صوت بالشعر الذي يؤدَّى مترافقاً مع الموسيقى، والمعزوفات الموسيقيّة المرافقة لعرض النصوص، وشعريّة الأيقونات وما تنطوي عليه، والمنحوتات، وما يرافق النصوص من صور فنية، وشعريّة متولّدة من ترقّب المبحِر، وأفق توقّعه وهو يبحر عبر الأيقونات، ويشعر بضرورة التفاعل مع النصوص، وضرورة الذهاب في أحد الخيارات التي تظهرها الأيقونات. وما عليه سوى النقر على الأيقونة، وتتبع الأيقونات بدقّة، واختيار نهاية القصيدة بنفسه.

فهذه المجموعة نصّ لغويّ بالدرجة الأولى، يتكوّن من معزوفات موسيقيّة، وأناشيد مترافقة مع الموسيقى، ومساحات لونيّة، وصور فوتوغرافيّة وفنيّة معبّرة، ولوحات تشكيليّة، ومنحوتات وتماثيل، وثمّة هندسة أيقونيّة، ويعتمد البوح الشعري على نسبة حضور المكوّنات الفنيّة في تفاعلها مع المبحِر، فيبلغ أفق التوقع ذروته، ويتبادر إلى ذهنه أفكار، وآفاق توقّع عبر ظهور الدوال الموحية واختفائها. وثمّة عنصر الاختيار، فالمبحِر يختار ما يريد.

لغة التباريح الرقمية لغة أدبيّة بامتياز، لكنها ترافقت مع الصورة والموسيقى، والصوت المصاحب للصورة جزء من المضمون الذي يكتسب مؤثرات صوتيّة متعدّدة المدلولات، فثمّة مزاوجة بين القدرة الإبداعيّة، وقدرة الذاكرة على الاحتفاظ بانطباعات بصريّة من جهة، وما يحمله النص من صور صوتيّة من جهة أخرى. وقد جمع الشاعر هذه المؤثّرات؛ لإيجاد قصيدة هندسيّة، بصريّة، سمعيّة.

والغلبة في القصيدة الرقميّة التفاعليّة لصالح الصورة التي يجب أن تشتمل على مدلولات تضاف إلى النص اللغويّ الحافل بالمجاز، لكنّنا نجد في هذه المجموعة أنّ المؤثّرات البصريّة والسمعيّة أكّدت مدلولات النصّ اللغويّ، وفتحت الآفاق لتخيّل الكلمة، فغدت بصريّة، سمعيّة.

وتبدأ القصيدة بصورة لتمثال يتطاير منه شظايا الغضب والاندفاع، فمه مفتوح صارخ، عيناه مطبقتان بألم شديد، جبهته مقطبة تحيل إلى الألم المبرح. إنّه قناع فنيّ للشاعر الرقميّ.

تمّ تجميد صورة هذا التمثال الصارخ بصمت؛ سعياً إلى القبض على اللحظة الشعريّة، وجعل هذه اللحظة فاتحة للدخول إلى المقاطع الشعريّة ببوحها الخاص، فيتوازى الصوت والصمت، والموت والحياة، ويتقابلان في ثنائيات ضديّة توضّح عمق الألم الناجم عن الشاعر.

ثم تُفتح التباريح الرقمية لسيرة بعضها أزرق بمقاطع موسيقيّة مقصوصة، تذكّر بالأصل، وتتوازى مع صمت الصراخ في المقدمة، ويرتبط سماعها في ذاكرة المبحِر بوجه التمثال الصارخ في صمت، وألوانه.

وتأتي ألوان التمثال متدرجة من الأسود إلى ألوان أخرى مروراً بلون التراب، وتتراسل الألوان مع خلفية الصفحة الزرقاء الداكنة. إنّه يضغط على الحزن، ثم يلوّن بالأحمر موحياً بدورة الموت والحياة، الألم والأمل، فثمة بوح شعريّ خاصّ.

أما الجمل اللغويّة فتوحي بالحيرة والاستسلام القدريّ لدورة الموت، فهو ابن العراق الجريح، لكنّ هذه التباريح احتقان يتأهّب لولادة جديدة؛ إذ تشتمل الكلمة المكتوبة على حمولة تكثيفيّة إيحائيّة، وللكلمة المصوَّرة حمولة

سمعيّة بصريّة تخضع لبناء حركيّ صوتيّ، تختزل كلاماً كثيراً يمكن أن يوجد في الخطاب الوصفيّ.

ومما لا شك فيه أنّ تجاور الكلمة والصورة في التباريح يخصب أدوات التعبير الفني المشتركة بين الطرفين، فقد استفادت التباريح الرقمية من فنّ الصور المتحركة، والفنّ التشكيلي، والتقانات المتطورة، وحرّرت النص من الذاتية، وجعلته خطاباً إعلاميّاً اكتملت دورته: رسالة–مرسل–حاسوب–متلقّ، فثمّة حواريّة بين الأنواع، فلا يرى الشعري مانعاً من حضور السرديّ، والتصويريّ، والموسيقيّ، وصار الشعر سمعيّاً تصويرياً بعبور النوع[7]، فلم يعد مهمّاً في الشعر الرقميّ ماذا يقول الشاعر، بل المهمّ كيف يقول.

وللغة في التباريح الرقميّة مجاز خاصّ، وللتماثيل والمنحوتات والصور لغة خاصّة تتجاوز اللغة إلى ما هو أعم، تنقل رسائل الشاعر الرقميّ، فالصراخ المتعالي في وجه التمثال الصارخ الصامتة تمثيل عيانيّ محسوس للكلمة، ومكوّن بصريّ للقصيدة. إنّها صورة ثابتة لكنّها متحرّكة حين يستقبلها المبحِر؛ إذ تؤثر فيه من الناحيتين الفنيّة والسيكولوجيّة؛ لذا تعدّ محاولة للإفلات من قيد اللغة؛ لتوسيع نطاق التعبير.

لكنّ عباساً لا يوظف الدوال غير اللغويّة بالمستوى نفسه في النصّ الرقميّ كلّه، ففي "بناء البيت الرقمي" تُحصَر الحركة في تمرير شريط العنوان يميناً، فلا تمتدّ الحركة إلى الخطاب البصريّ إلا بالإيحاء، ويُحصَر الصوت في المقطع الموسيقي الجارح، فثمّة تكرار رتيب للمقطع الموسيقيّ، يتناسب والتمرير الرتيب لشريط العنوان.

وتلامس المقاطع الموسيقية المختارة المشاعر، وتناسب الكلمة، وهي تترافق مع العناصر التكنولوجيّة الأخرى؛ ويعدّ التصوير تنظيماً للألوان، وفنّ تمثيل الشكل باللون والخط، ويتمّ الرسم بالخط، والتصوير باللون، والشعر الرقميّ إعادة إنتاج العلاقة بين الكلمة والصورة والصوت، فانتقلت سلطة التعبير من الكائن اللغويّ إلى النظام التعدّدي التكنولوجيّ بأدواته المؤثّرة، فيرتفع الحوار بين الكلمة والصورة، وكلّما ارتفعت وتيرة هذا الحوار كان التأثير إيجابياً، فالصورة –وحدها– قد لا تعبر عن الحمولة الإخباريّة، فتتوحد الصورة والكلمة في تفاعل جدليّ، ويصبح للصورة وجود خاصّ تأثيريّ؛ لوجود الكلمة.

وثمّة مهرجان ألوان في الصور، فثمة الأزرق المتدرّج إلى الأسود، والأحمر، والأصفر، والأبيض، وفي أيقونة لاحقة يطغى اللون الأصفر، فيشوّش على الرؤية مع أنّه أراد أن يعبّر عن مرارة الوجود القاتم، والحياة التي تشبه الموت المتخمّر.

وتأتي عبارة "انقر فوق ضلوع البوح" استعارة؛ إذ يتخلّى النقر عن وظيفته الحسيّة؛ ليخاطب المبحِر المتأهّب، والمتوجّس من النقر فوق ضلوع البوح، فينجم شلّال من بوح جديد، فالنقر فوق الأيقونات معادل لانبعاث الحياة من الموت، وتحليق بعيداً عن الغرفة الزرقاء الضيقة إلى أبعاد أكثر رحابة.

لقد انفتحت الكلمة على الصورة والموسيقى، لكن الناظر إلى التباريح بعيداً عن الوسائط، واللوحات، والروابط المتشعبة يجد أنّ تجربة الشعر الورقي مكتملة لدى الشاعر، وقد زادتها التكنولوجيا غنى وتكاملاً؛ لذا تعدّ تجربة مشتاق عباس في هذه المجموعة عملاً رقمياً بسيطاً قياساً إلى التجارب التفاعلية العالمية كتجربة الشاعر الرقميّ روبرت كيندل R. Kaindl التي لا يمكن قراءتها ورقياً؛ لأنّ المتلقي يتفاعل مع النص، ويكون قارئاً، ومسهِماً في كتابة النصّ الرقمي، ولو بصورة جزئيّة.

ويمكن أخيراً أن نسجّل ملاحظتين: الأولى تتعلق بهذه المجموعة الأولى للشاعر، فقد تمّ إضافة المؤثرات السمعيّة والبصريّة والتكنولوجيّة إلى نصّ لغويّ مكتمل، ويمكن أن نحذفها، فنحصل على الأثر المنشود من المجاز اللغويّ مع أنّ المجاز الرقمي قد دعم مضمون النصوص الواردة في المجموعة، والثانية تتعلق بالوسائل التقنيّة الموظّفة في بناء النصّ الرقميّ التفاعليّ العربيّ في بداياته، فثمّة تشابه بين هذه التقنيات، وهو أمر أدى إلى تشابه في التجارب الرقميّة على مستوى القصيدة العربيّة وغير العربيّة، فالتقنية واحدة، وتبقى الخصوصية في استخدام هذه التقنية بما يتناسب والحال النفسية للمبدع الرقميّ.

فهل تمكن الشاعر في مجموعته الرقميّة الثانية من تجاوز الملاحظتين السابقتين؟

المرحلة الثانية: لا متناهيات الجدار الناريّ

أتت هذه المجموعة[8] بعد مرور ما يقارب عشر سنوات على إصداره مجموعة تباريح رقميّة، وقد تشكّلت من ساعة تتضمّن اثني عشر مداراً، في كلّ مدار اثنتا عشرة نافذة، تنفتح كلّ نافذة على غيرها، متّخذة حركة مستمرة تحتاج إلى مُبحِر متمكن من ولوج هذا النص التفاعليّ.

وتمنح المسارات المتشعبة للمبحِر حريّة اختيار بين الروابط والعقد، فالقراءة متنقّلة بين الروابط والعقد، وهي قراءة نصّ لغوي من جهة، وتفاعل مع الأيقونات، والألوان، والموسيقى من جهة أخرى.

(7) النص العابر هو النصّ الأدبي الذي يغادر حدود النوع الذي ينطوي فيه إلى أنواع أخرى محتفظاً بهويته الأصلية، ويأخذ من سمات الأنواع الأدبية وغير الأدبية :
الديوب، سمر، النصّ العابر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2014

(8) ثمة أبحاث ودراسات متعددة متوافرة على الشابكة لهذه المجموعة الرقميّة، لكنّنا ركّزنا على تطور أدوات الشاعر في هذه التجربة عن التجربة التي سبقتها، فلم نهدف إلى التقليل من جهود الدارسين، لكنّ طبيعة المعالجة النقدية فرضت النظر إلى هذه المجموعة الرقميّة من زاوية التطور في أدوات الشاعر.

وتتألف الشاشة الرئيسة من صورة لساعة يتفرع منها اثنا عشر مداراً، والأرقام مكتوبة بالحروف اليونانية، وتشير عقارب الساعة إلى الثانية عشرة إلا خمس دقائق، ويدور عقرب الثواني بخلاف دورته العاديّة، وحول الساعة هالة دائريّة تمثل الطاقة الكونية الكبرى، تتحرك بخلاف عقارب الساعة، ثم تعود إلى اتجاهها الصحيح حال تحريك مؤشر الفأرة نحوها.

حين نفعّل أيّ رقم من أرقام الساعة ننتقل إلى شاشة رئيسة يظهر فيها نصّ شعريّ مكتوب على صفحة منتزعة من مفكّرة صغيرة، تتحرك في الاتجاهات كلها، وثمّة قائمة فرعيّة على يمين الشاشة، تتسم بخاصّيتي الاختفاء والظهور، وفي أسفلها صورة حنظلة، تلك الشخصيّة الكاريكاتوريّة التي ابتكرها ناجي العلي، ويظهر مديراً وجهه، عاقداً يديه خلف ظهره، وحنظلة لدى ناجي العلي رمز الهويّة الفلسطينيّة والمقاومة، ووظّفه الشاعر –هنا– للإيحاء بعمق مأساة شعب وطنه "العراق"، ورغبته في نهضة تعيده إلى ماضيه المشرق الذي تحيل إليه عقارب الساعة التي تدور بخلاف عقارب الساعة العاديّة، فهي توحي برغبته في عودة ماضي العراق المجيد.

وتتوسط الساعة منتصف الشاشة بلون ذهبيّ، والذهب معدن نفيس، لكنّه ربطه هنا بالوقت، فالوقت ثمين، ويجب استغلاله.

واللون الذهبيّ لون الشمس، يتّسم بالقوّة، ويحيل إلى عظمة الماضي؛ لارتباطه بحركة عقارب الساعة إلى الوراء، وتتضاد خلفية الشاشة السوداء مع اللون الذهبيّ، والأسود لون الواقع الحزين، أمّا الصوت المرافق فهو صوت هادئ تأمليّ، يتيح للمُبحِر توقّع الآتي، يترافق مع حركة عقارب الساعة.

ولا يمكن إيقاف الموسيقى إلا بإيقاف الصوت كاملاً، فلا يمكن التحكّم به، وتأخذ كلّ ساعة اسماً، فالساعة الأولى ""الفقر" والثانية "الإحباط، والثالثة "الخضوع".... والثانية عشرة "المقاومة" وتعني العتبات النصّيّة تدرّج النصوص من المستسلِم إلى المقاوِم.

وسنقف عند الرقم الأول "الفقر" في هذه المجموعة، وسندرس تشكيل اللوحة والموسيقى واللغة في هذا النصّ التشعيبي.

ناسبت الموسيقى المرافقة مضمون الفقر، فتنخفض تارة، ويرتفع مستوى الصوت تارة أخرى، معبّرة عن اليأس والروح التي تعيش الموت من جهة، والحثّ على الخلاص –على الرغم من السواد– من جهة أخرى.

وتتعاقب المقطوعات الموسيقية مع تعاقب النصوص المتشعّبة، والمرتبطة بعقارب الساعة ما بين صعود وهبوط، وانطفاء وظهور، معبّرة عن غفوة تعقبها صحوة، وثمّة مقاطع صوتيّة طويلة تناسب طول معاناة العراق، أو قصيرة تعبّر عن الألم الداخلي، سريعة تشويقية، أو بطيئة تلامس واقع البؤس الحالي. ولا توجد مؤثّرات صوتيّة أخرى، كنشيد حماسيّ، أو أغنية شعبيّة.

تبدو الصورة ثابتة، وهي الساعة الأولى، وتبدو فيها سنبلة سوداء محنيّة إلى جهة اليمين حيث الشمس ذهبيّة، والغروب محمرّ، وحواف الصورة سود، وثمّة تدرج للألوان من الأصفر إلى الألوان الأشد عتمة وصولاً إلى الأسود.

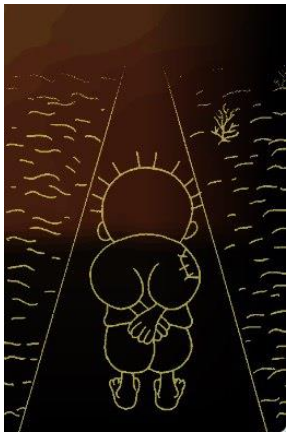
والسنبلة منكسرة، لا مشرئبّة، أما حافّة النص الشعري فتتدرّج بين الأصفر والبرتقالي. وتدخل هذه اللوحة في علاقة تضاد مع اللوحة الثانية، والمكوّنة من الأبيض والأسود والرمادي الذي يحيل إلى وقوف الشاعر في المنطقة الوسطى ما بين رغبته في عودة أمجاد الماضي، وحاضره البائس الذي يحاصره، وتبدو الساعات الثلاث ثابتة على الرقم 12، فالزمن ثابت، رتيب.

وتتعاقب اللوحات مع كلّ ساعة بألوان مختلفة تحيل إلى مرجع واحد، أمّا اللوحة الثانية عشرة فتمثل صورة رغيف خبز بلون أصفر، فقد تدرّج من الألم إلى الأمل.

وثمّة تدرّج نفسيّ في اللوحات كلّها، فلا يأس مع الحياة، ويتّخذ لون الشمس الذهبيّة في اللوحة الأولى لون القوة والحياة، أما الاحمرار فهو

تحريض فنيّ لفعل نهوض يرغب فيه، والسنبلة رمز الخير، تتبع الشمس، وتنحني؛ لأنّها رمز وطن الخير الذي أنهكته الحروب.

ورافقت الصور المتحركة خلفيات الساعة على مساحة العمل كله، ففي الجهة اليمنى شخصيّة حنظلة الكاريكاتوريّة، يسير في طريق لا متناه، وعلى يمينه ويساره أمواج بحرية تدلّ على الحركة المتدفّقة، أو الضياع والخوف، وبالنقر على يمين الشاشة تظهر الروابط المتحرّكة.



وثمّة مساعد تقنيّ وفنيّ وهو محمود شاكر، ومساعد موسيقيّ هو علي سهيل نجم، فالعمل التفاعليّ الرقميّ حصيلة مجهود جماعيّ، لا فرديّ.

وتنتهي دورة عقارب الساعة العادية بانقضاء الدقائق الستّين، لكنّ هذه الساعة لا تنتهي في مداراتها الاثني عشر، ومن هنا استمدت المجموعة اسمها "لا متناهيات" أمّا الجدار الناريّ فهو برنامج يحمي الحاسوب في أثناء اتصاله بالشابكة من مخاطر الفيروسات وبرامج التجسّس وغير ذلك، فيفحص المعلومات والبيانات الواردة من أيّة شبكة، ثم يسمح لها بالمرور إلى الحاسوب إذا كانت متوافقة مع إعدادات جدار الحماية.

وقد قصد بالجدار الناريّ هنا الدرع الذي يجب أن يتدرّع به شعبه؛ ليحمي نفسه من الشرور.

إنّ القراءة دائريّة، والشكل دائريّ، والدائرة أكمل الأشكال الهندسيّة، تشتمل على الأشكال كلّها، فكلّ نصّ في هذه الدائرة يحمل سمات الكلّ، ويحيل إليه.

ويحيل المدار الأول إلى الشعور بقسوة الزمن بقوّة، ويرتبط الحاضر بالماضي في حركة متعاكسة، وتحمل الصورة معاني تؤكّد ما جاء في النص الشعريّ المرافق، وتحمل إيحاء عالياً يختصر كلاماً كثيراً.

وعدد القصائد اثنتا عشرة قصيدة في كلّ ساعة من الساعات الاثنتي عشرة. ونجد أنّ النصّ الشعريّ في هذه المجموعة يأخذ أهميّة تفوق أهمية الصورة والصوت واللوحة المرافقة والروابط التشعبيّة، ومحور القصائد كلّها وطنه العراق الجريح، والحديث عن فقره، وبؤسه.

ويبدو حنظلة متحركاً مع حركة الأمواج، ولا نرى وجهه، وتتوازى حركته مع حركة العنوان "لا متناهيات الجدار الناري" في أعلى الصفحة إلى يمينها، أمّا النصّ الشعريّ فيركّز على الواقع السوداوي الذي يعيشه شعبه:

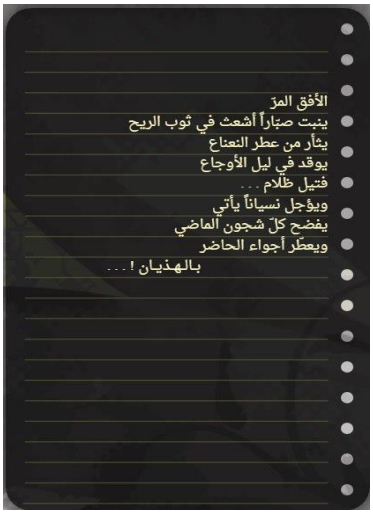
يظهر من هذا النصّ الشعريّ الذي اتخذناه أنموذجاً لدراسة هذه المجموعة أنّه يركّز على النصّ اللغوي أكثر من تركيزه على الجوانب المشكّلة للنص التفاعليّ الرقميّ، فيفعّل حاسّة البصر في توزيع الأسطر الشعريّة، واستخدام علامات الترقيم، فبعد النقطتين "يعلم.. أنّ" مساحة للمتلقي لتوقّع ما هو آت، وتفعيل للجانب البصريّ، فتحمل علامات الترقيم مدلولات تضاف إلى النصّ اللغويّ، واستخدم بعد نداء الوقت النقطتين المتعامدتين، وهما تحيلان إلى شرح آت، وقول منقول، لكنّ الشرح أتى حافلاً بالإيحاء، يحتاج إلى تفسير وشرح.

وفي قوله "التابوت يئنّ ضحايا" نتذكر قصة موسى عليه السلام حين وضعته أمّه في تابوت في اليمّ في العام الذي أمر فيه فرعون بقتل الأبناء، فكان التابوت مكاناً أميناً وحامياً " :وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلا تَخَافِي وَلا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ"[9] لكنّ التابوت –هنا– يتّخذ مدلولاً مفارقاً، فالزمن الحاضر حنظل مرّ، والماضي نعناع.

ووزع الأسطر الشعريّة بطريقة بصريّة، وكرّر جملة "فالتابوت يئن ضحايا تلو ضحايا تلو ضحايا" بطريقة منسدلة إلى الأسفل؛ ليحيل إلى امتداد أعداد الضحايا.

ويصوّر في هذ المقطع آلام الفقراء ومعاناتهم، وطول صبرهم، فالسنبلة رمز الخير الوفير تغدو هنا مرتبطة بالجفاف والقحط والموت، وتحيل كلمة الخبز –حين نمرر زر الفأرة عليها– إلى نصّ مخفيّ ذي علاقة بالكلمة السابقة "الخبز العاطل.. ينسى ملامحنا على أطراف سنبلة" وهي ومضة نثريّة تؤكّد مضمون القصيدة الأولى، وتفتح كلمة الحنظل الأخيرة نصّاً شعرياً مخفيّاً مترافقاً مع إيقاع موسيقى هادئة جنائزيّة.

(9) القرآن الكريم، القصص: 7



أمّا خلفية اللوحات فهي سوداء وذهبيّة، تحيل إلى السواد الحالي، والماضي الذهبي.

وحين يركّز الشاعر على هذا الكمّ الهائل من الجفاف يولّد ردّ فعل مضاد لدى المبحِر؛ ليحرّك الأمل الساكن فيه، فيحيل ظاهر النصّ مع موسيقاه ولونه إلى الألم، لكنّ مضمره أمل وثقة في تغيير الواقع، وعودة أمجاد الماضي.

وتغوص مفرداته في الألم، ففي قوله –في النصّ السابق– "فتيل الظلام" يلفتنا إضافة الفتيل إلى الظلام، لا إلى النور، وحين نحرّك زر الفأرة على كلمة "نعناع" يظهر نصّ "النعناع يؤجّل عطره في زمن الصبّار" فالنعناع والصبار ضدان، وأحدهما يمثّل الأمل، ويمثّل الثاني الألم، فالإشراق مؤجل إلى أن يستطيع تحريك الساكن في مجتمعه.

وعند كلمة هذيان نجد نصّاً كرّره في مجموعته الشعريّة التي احتفت بالعمود الومضة الورقيّة "وطن بطعم الجرح[10]، لكنّه في تلك المجموعة عمل على فضاء الصفحة بشكل أوسع، ووزّع الكلمات بطريقة مختلفة، أمّا هنا فقد مال إلى شكل القصيدة بشطريها، مع أنّه حاول التشكيل في هذا التوزيع:

ترتديـــــني الجـــــــرارُ خجلى وظمأى
والسحابُ الثّقالُ بالوصلِ ينأى
فيظلُّ الجفافُ يسقي جذوري
وثماري العجافُ بالموت ملأى
يستحثُّ الأفولُ
أفقي سريعاً
وربيعي الكسولُ يزدادُ بطئا
يشتهيني الخريفُ صبحاً شحوباً
يحتسيني الصبّارُ شيئاً فشيئا

ومن مفردة الجرار تنسدل ومضة "الجرار في مقتبل الشفاه.. لكنّ العطش غائب" فظهر على مستوى الرؤية أنّ الموت والسواد قد حلّا بالعراق "فيظلّ الجفاف يسقي جذوري" لكنّ العمود الومضة قصيدة رؤيا، والرؤيا صمت أمام الرؤية/ البوح، فيتحدث عن هذا العنصر الجاف لكي يقضي عليه، فثمّة من يحيط بالعراق ليلتهمه، وهو يحبّه، لكنّه يشعر بالعجز، فيخرج الضمير من دائرة الـ "أنا" إلى دائرة الوطن، ويتحوّل الخاصّ إلى تجربة عامّة، وبحسب منطق الثنائيات الضدية[11] يعني التركيز على أمر ما استحضاراً قويّاً لضده، وما تركيزه على الموت والجفاف إلا استحضار للخصب والحياة، ومن هذه النظرة نرى أنّ الصّمت أهمّ من البوح والصوت، فهو مفهوم إشكاليّ يزيد شعريّة الشعر، ويعزّز بلاغة المحو المضادّة لبلاغة الامتلاء في القصيدة العموديّة التقليديّة، فيملأ المتلقي الفراغ بطريقته.

إنّه يكرّس صورة السواد بأبعادها تحريضاً لفعل الضدّ من قبل المبحِر، ونجد في كتابة "لا متناهيات الجدار الناري" بالحروف القديمة ترسيخاً للمعاناة الأزلية لبلاد الرافدين، ورغبة في العودة إلى الإشراق من جديد.

وبعد؛ فنجد أنّ هذه المجموعة التفاعلية قد بالغت في تشعّب الروابط وكثرتها، وهو أمر يُشعِر المتلقي بمتاهة في الإبحار، وتحتاج إلى مُبحِر متمكّن تكنولوجياً، ويسير العمل في خط تتابعي على الرغم من التشعب الظاهر، فحين يدخل المبحِر إلى أيّ رقم من أرقام القصيدة لا يستطيع أن يخرج منه إلا بالعودة إلى الصفحة الأولى.

ونجد أيضاً احتفاء الشاعر بالجانب اللغويّ بإيحاءاته ورموزه على حساب الجانب المتعلّق بالصورة واللوحة والصوت، فقد أتت الأمور الأخرى؛ لكي تعزّز المدلولات الناجمة عن الجانب اللغوي، ولم تضف جديداً إليها.

فهل تمكّن في مجموعته الثالثة من تجاوز النصّ اللغوي المكتمل الذي توّجه بالوسائط المتعدّدة؟ وهل تمكّن من تقديم جديد يضاف إلى ما سبق؟

المرحلة الثالثة: "وجع مسنّ"

شهدت الساحة الأدبيّة مؤخّراً ولادة الأدب التكنو– ورقي[12] متمثّلاً في رواية تكنو ورقية للدكتورة ريهام حسني "البرّاح" أعقبتها مجموعة شعرية للدكتور مشتاق عباس معن "وجع مسنّ"[13] ويقوم هذا النوع الأدبيّ على ركيزتين: النصّ الورقيّ، والنصّ الرقميّ التفاعليّ الموازي، ولا يكتمل المعنى والدلالة إلا بتوازي النصّين، وبوجودهما معاً نصل إلى مرحلة التكامل؛ لأنّ

(10) عباس، مشتاق، وطن بطعم الجرح، "قصائد من العمود الومضة"، ط1، دار الفراهيدي، بغداد، 2013، ص129

(11) الديوب، سمر، الإيقاع الثنائي الضدّي، الباب الأول، الفصل الأول.

(12) مصطلح الشعر التكنو ورقي اجتراح نقديّ من الشاعر مشتاق عباس معن، وقد تم اعتماده في هذا البحث.

(13) مشتاق عباس معن، وجع مسنّ، قصائد تكنو ورقية من العمود الومضة، ط1، دار الكفيل، بغداد، 2019

واللوحات التشكيلية الداخلية للفنان أحمد علي يوسف، أما المرفقات الصوتية فهي عمل خاص للمجموعة للموزّع الموسيقي علي سهيل نجم، والنصّ التفاعلي الرقمي موجود على موقع د. مشتاق عباس: http://dr-mushtaq.iq/msn/index.html وقد توسعنا في دراسة هذه المجموعة؛ لأنها مثلت نضجاً في تجربة الشاعر الرقمي مشتاق عباس.

الوسيط التكنولوجيّ قد غدا في الأدب التكنو- ورقيّ بناء نصيّاً لا يقل أهميّة عن النصّ الورقيّ، فيعدّ نصّاً ذا طبقات متعدّة، موازياً للنصّ الورقي، يحمل جديداً بالصورة والحركة واللون والتشعّب عبر المنافذ، ولا يكتمل المعنى إلا بعلاقة التوازي بين الورقي، والتكنولوجي.

جدليّة الورقيّ والتكنولوجيّ في مجموعة "وجع مسنّ"

تعدّ التفاعليّة جوهر البناء الفنيّ للأدب الرقمي التفاعلي، ومجموعة "وجع مسنّ" هي المجموعة التكنو- ورقية الأولى، تساعد على غمر القارئ في هذه التجربة الأدبيّة الجديدة، وإشراكه في صياغتها، فهي نموذج لاشتباك الأدب والتكنولوجيا، وتوظيف هذه التكنولوجيا بما يخدم التجربة الأدبيّة، وكأنّ الشاعر يريد أن يقول: على المتلقّي أن يصنع الدلالة، وطريقة القراءة، وأدواتها.

وتمّ في هذه المجموعة التعاون بين من امتلك الجانب الإبداعيّ، ومن امتلك الجانب التقانيّ، وقد سعى الشاعر إلى توجيه أدوات البرمجة لخدمة رسالته الفنية باستخدام تقنيتي: الباركود Barcode[14]، والكيو آر QR فثمّة نصّ ورقيّ لمجموعة "وجع مسنّ"، ونصّ رقميّ نعبر إليه بوساطة هاتين التقنيتين، فيغدو المتلقي مطالباً بصنع أدوات تلقّي الشعر الرقميّ التفاعليّ بنفسه.

للنصّ الورقيّ غلاف، ويشتمل على واحد وعشرين نصاً من العمود الومضة، وثمّة هندسة واضحة في ترتيبها؛ إذ تبدأ بلوحة تشكيليّة تحتاج إلى تأمّل القارئ، يعقبها ومضة نثريّة تشتمل على عنوان العمود الومضة، وقد مازه باللون الأسود، ووضعه بين قوسين كبيرين، ثم تأتي العمود الومضة موزّعة بطريقة فنية واعية غير معتمدة على توزيع الكلمات على شطرين.

أما النصّ الرقميّ فهو أكثر غنى، ويحتاج إلى قارئ متبصّر ليتمكن من الإبحار بين الروابط، وتلقّي بلاغة الصورة والصوت، وفي النصّ التكنولوجي وصلات رقمية، أو منافذ، وثمّة منفذ رئيس، وواحد وعشرون منفذاً فرعياً موزّعاً في القصيدة الورقية، ويتمّ العبور من الورقي إلى الالكتروني عن طريق قارئ كود كلّ إحالة، فثمة كيو آر في الغلاف الورقيّ، بقراءته نحال إلى النصّ الرقميّ بروابطه التشعّبية غير الخطية كلّها، ويمكن الانتقال إلى كلّ لوحة في النصّ الرقمي من قراءة الباركود الموجود في كلّ قصيدة ورقية، وقد وُضع تحت جملة محدّدة:

وجع مسنّ
قصائد تكنو ورقية من العمود الومضة

وباستخدام القارئ نحال إلى نصّ رقميّ تفاعليّ يشتمل على مؤثرات سمعيّة، وبصريّة: حركيّة، لونيّة، ولا تكتمل الرؤية إلا بالجمع بين الورقيّ والتكنولوجيّ، فلا يلغي أحدهما الآخر، وقد راعى في النصّ الورقيّ ركائزه، من حيث بناء الجملة والتراكيب، وكذلك فعل في النصّ الرقميّ التفاعليّ.

يـــــــــا مـــــددي!
(15)

فتشتُ عـــنّي؛
(16)

وبعد العبور من الورقيّ إلى الرقميّ بقارئ الباركود يبحر المتلقي في النصّ التفاعليّ الرقميّ الذي يحال إليه بعملية واعية غير تصفّحيّة، وغير موجّهة، ويغدو مشاركاً في صنع المعنى، فالشاعر يقول، وللمتلقّي كلامه أيضاً، فيتحول المرسِل في هذه الحال إلى متلقٍّ، ويتحول المتلقي إلى مرسِل[17].

ويقوم العنوان الرئيس، والعنوانات الفرعية بخلق دلالة عامة لجوّ هذه المجموعة "وجع مسنّ" أمّا النصوص المختفية فتؤدي وظيفة بنائيّة في النصّ التفاعلي الرقمي، فتتحول بلاغة الحرف في النصّ الورقي إلى إشارة، وعلامة، ويتم الانتقال إلى مستويات منظورة، فثمّة نظام إشاريّ يربط عناصر النصّ مجتمعة.

ويعني الكلام السابق أنّ النصّ التكنولوجيّ نصّ متفرّع، يسمح للمتلقي باختيار المسار الذي يرغب فيه من بين المسارات المتاحة، ويتيح له أن يقوم بعملية التوليف بين المستويين: الورقيّ، والتكنولوجيّ بمستوياته السمعيّة والبصريّة الحركيّة واللونيّة، ويعني ذلك كسراً لمركزيّة النصّ، فليس النصّ هو الغاية القصوى في النقد الثقافيّ، ويمكن للمتلقي أن يركّز على الخطاب

(14) الباركود رمز أحاديّ البعد، ومجموعة أرقام وخطوط طولية مختلفة السماكة، يُقرأ عن طريق الماسح الضوئي الذي يصدر إشعاعاً ضوئياً على الشيفرة ليقوم بتحليل الضوء المنعكس وفك ترميز الكود، وإرسال البيانات لعرضها .
أما الكيو آر فهو صورة مكونة من نقاط أو خطوط مرتبة بشكل رقمي، يتمّ استخدامها في اختصار المعلومات الخاصة بالكثير من الأشياء الموجودة في حياتنا اليومية، وهو الجيل الثاني بعد الباركود .
ويتمثل الفرق بينهما في كمية التخزين الكبيرة من المعلومات عبر الكيو آر بخلاف الباركود الذي يمكن له تخزين بعض المعلومات المحدودة، أو الأرقام والحروف.

(15) عباس، مشتاق، وجع مسنّ، ط1، دار الكفيل، بغداد، 2019، ص16

(16) عباس، مشتاق، وجع مسنّ ، ص27

(17) يرى د. مشتاق عباس معن أنّ المؤثرات السمعية والبصرية لم تعد مؤثرات خارجية، بل غدت في عمق النصّ التفاعلي، وغدت مستوى نصياً يوازي المستوى الآخر، وقد اقترح مصطلح الجملة التفاعلية التي رآها مكونة من: الجملة الحرفية التقليدية، والجملة البصرية، والجملة السمعية، والجملة الثقافية، فضلاً عن وظيفة المشارِك المضمر الذي ينهض بوظيفة المنتج والمتلقي المشارك، ويمكن تلخيصها بالمعادلة الآتية :

الجملة الحرفية+ الجملة البصرية+ الجملة السمعية Xالمشارك المضمر= الجملة التفاعلية
الجملة الثقافية

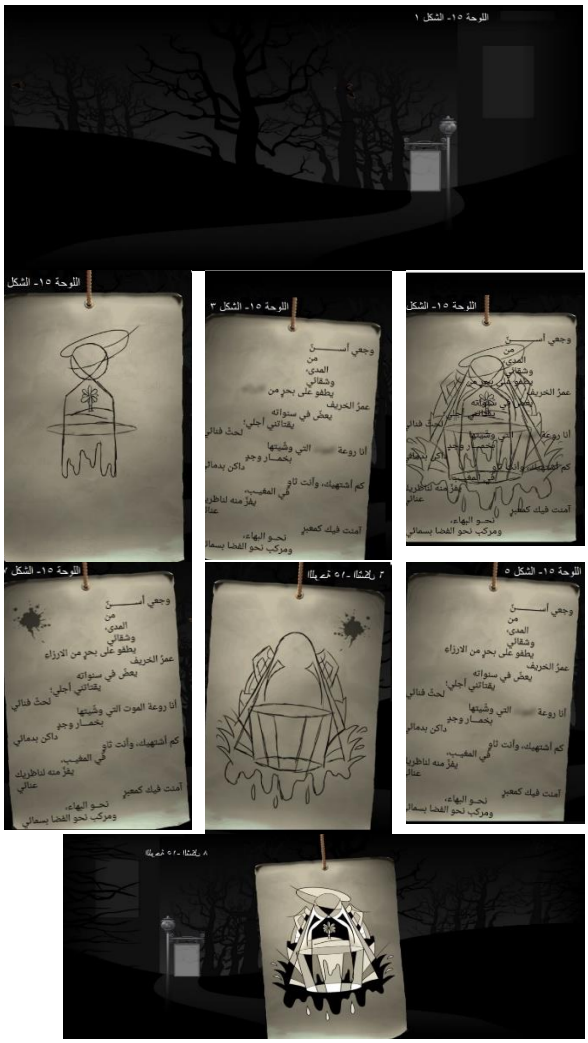
عباس، مشتاق، "الجملة التفاعلية، مقاربات في تحولات المفاهيم"، مجلة العميد، فصلية محكمة، المجلد الثاني، العدد 3-4، 2012، ص254

بمستوياته، وكيفية الإفصاح عنه، والدلالة النسقية المتشكّلة من تفاعل المتلقّي مع عناصر الخطاب، ويسهم الحاسوب المرتبط بالشبكة العنكبوتية في تشكيل الثقافة الخاصة بفكر المبدع بصيغة معيّنة، ويعني ذلك أنّ الخيال المتشكّل يغدو خيالاً جمعيّاً، ورؤية فنيّة للمبدع، والمتلقّي، والمبرمِج المشارِك، فتتفوق العمود الومضة بالإيحاء بالكلمات، وتتفوّق الصورة بمحاكاة الأحداث، وتتفوّق الموسيقى بتشكيل خيال سمعيّ موازٍ للخيال البصريّ، فتتحقق التفاعليّة[18] بالمزيج اللغويّ، البصريّ، السمعيّ، الحركيّ، التوليفيّ، وثمّة تقنية حركيّة في هذه المجموعة، هي إظهار النصّ، وإخفاؤه، والتكرار البصريّ، والصوتيّ الذي يعزّز الفكرة، وكلّ تكرار حالة فريدة تضاف إلى الحالات الأخرى، فتتحقق التفاعليّة عن طريق: التأويل، والإبحار بتقنية الهايبر تكست، ومشاركة المتلقّي في تغيير الصوت، أو كتمه، والتحكم بإظهار أجزاء معينة من النصّ، أو إخفائها، أما المتلقّي المشارِك الذي يريد إعادة تخليق النصّ، والإضافة عليه فيجب أن يمتلك المقوّمات البرمجيّة الكافية، فتحدث حال تفاعليّة كاملة، وتمثّل مشاركة المتلقي اتحاداً بين خيال الشاعر التقنيّ، والبصريّ، والحركيّ، وأفق توقع المتلقّي، فيتولّد خيال متكامل، هو خيال تفاعليّ في النهاية.

بعد أن نعبر إلى النصّ الرقميّ التفاعليّ نجد أنّ عنوان المجموعة يتشكّل بنقاط مبعثرة، ويتحرّك بمرور المؤشّر فوقه، فيتبعثر، ويعود للتشكّل من جديد، وثمّة لوحة تشكيليّة تتكرّر بشكل غير نمطيّ لأشجار عارية، ومساحة واسعة قد يكون فيها جبال، أو بحيرة، وهي متحركة حين نمرّر المؤشّر عليها، لكنّ كلّ لوحة تشتمل على رابط يحتاج إلى كشفه، يشتمل على عوالم متوازية مخفيّة، وسنأخذ مثالاً على النصّ التفاعليّ الرقميّ المخفيّ اللوحة الخامسة عشرة:

حين نحرّك المؤشر عند البجعة يظهر رابط، نضغط عليه، فتظهر لوحة منسدلة معلّقة بخيط، يظهر عليها نصّ ومضة جديد، وحين نضغط مرة ثانية على اللوحة تظهر لوحة تشكيلية ظهوراً مؤقتاً، ووميضياً، ثمّ تختفي، وتشكّل هذه اللوحة الخطوط العريضة للوحة النهائيّة التي ستتشكّل في نهاية الإبحار في هذا المنفذ، وفي الومضة كلمتان مموّهتان، بالضغط على الكلمة الأولى تظهر لوحة تشكيليّة وتختفي، فوراء كلّ لوحة حكاية وتعبير تشكيليّ عن الومضة، وومضة موازية للومضة الورقيّة، ويمثّل هذا الشكل الظاهر جزءاً من اللوحة النهائيّة، وقد فعّل في الومضة الجانب البصريّ أيضاً من حيث توزيع الكلمات على السطور، وحين تظهر الكلمة المخفيّة يكتمل المعنى، وتعاد العمليّة مع الكلمة الثانية، ثم تظهر لطخة حبر بجانب اللوحة، بالضغط عليها نحال إلى رابط يظهر اللوحة التشكيليّة النهائيّة متضمّنة التفاصيل التي سبق أن ظهرت في هذه اللوحة، وتظهر الألوان واضحة تماماً بين الأبيض والأسود والرمادي بعد أن كانت غير مكتملة.

وتظهر على جانبي اللوحة الرئيسة أغصان شجر عارية، كلّ رابط في كل جهة يحيلنا إلى صفحة مختلفة بروابط تشعبيّة، فحين نضغط على يسار اللوحة الخامسة عشرة نحال إلى الصفحة العاشرة مثلاً، ولا يظهر رابط لوحة جديدة إلا حين تظهر معلومات اللوحة كاملة مترافقة برابط لمقطع موسيقي خاص يعزّز مضمون اللوحة بومضتها ولوحتها التشكيلية وألوانها، فيحدث تأثير مضاعف لدى المتلقي المشارك الذي يقع عليه عبء اكتشاف الروابط، والوقوف عند دلالة الومضة المستترة، وتوقّع الكلمتين المموّهتين، والربط مع اللوحة التشكيليّة والخيال الموسيقيّ الذي يصاحبها.



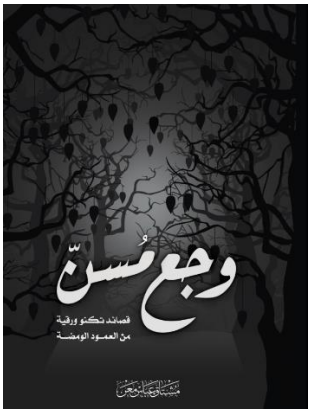
الشعر التكنو- ورقي -إذن- شعر الكلمة والتكنولوجيا معاً، بخلاف الشعر الرقميّ الذي لا يقتصر على الكلمة التي قد تكون مصحوبة برسومات

(18) يرى د. مشتاق عباس أن المتلقي المشارك هو متلقٍّ منتج، ومنتج متلقٍّ، يكون النصّ محاوراً للمتلقي، ومغرياً بتبديل صفة التواصل بين الوحدات، والعالم الورقي عالم فرداني، أما العالم الرقمي فهو عالم تشاركي .

عباس، مشتاق، ما لا يؤديه الحرف، نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب، ط1، دار الفراهيدي، بغداد، 2010، ص25.

معيّنة؛ ذلك لأنّه يستعين بوسيط تكنولوجيّ؛ لذا لم يعد الشاعر شاعراً فقط، بل غدا صانعاً للنصّ، ولم يعد المتلقّي متلقياً فقط، بل مشارِكاً في صنع النصّ، ومستعمِلاً للحاسوب ببرامجه.

وينهض النصّان: الورقي والتفاعلي الرقمي على قصيدة العمود الومضة، وللعمود الومضة صلة بالتراث من جهة، وتجاوز له من جهة أخرى، ولأنّ العمود الومضة ذات صلة بالتراث، وتجاوز له في الوقت نفسه تمثّل ثنائيّة ضدية –كما سيق–؛ فهي نصّ شعريّ حداثيّ بزيّ عموديّ، لا يتجاوز عدد أبياتها ستة الأبيات[19] وتتسم بما تتسم به قصيدة الومضة من حيث المفارقة، والإيحاء، والتكثيف، والتصوير، والشعرية المركّزة حين تتسع في الاتجاهات كلّها. إنها بناء ضدّي مفارق، تضيق فيه العبارة، وتتسع الرؤيا. وقد سعى مشتاق عباس إلى تقديم العمود الومضة الورقيّة بطريقة تفاعليّة تُشرك حاسة البصر مع طاقة التخييل، وتجعلها جزءاً من طرفي ثنائية؛ إذ إنّها تحتاج إلى النصّ الرقميّ الموازي؛ لكي تكتمل الدلالة، فالنصّان: الورقي والرقمي متوازيان، ومن توازيهما نصل إلى علاقة التكامل؛ لأن ومضة النصّ التفاعليّ الرقميّ مختلفة، وتضيف جديداً إلى ومضة النصّ الورقيّ، وقد جمع الشاعر في قصيدة العمود الومضة بين التراث والحداثة، وفي النص الرقميّ ذوق عصر ما بعد الحداثة، فجمع بين الذوقين.



وتتحدّث المجموعة عن الألم المزمن الناجم عما حلّ بوطنه من مآسٍ متلاحقة، لكنّه الألم المترافق بضدّه: الأمل، فنجده يقف في مسافة شبه تضاد بين الطرفين، وقد لوّنت هذه المسافة غلاف النص الورقيّ، والغلاف الرقميّ باللون الرمادي المتدرّج بين الأبيض والأسود؛ لذا سنركّز في هذه المجموعة التكنو– ورقيّة على مسافة شبه التضاد.

يبرز في الغلاف الورقي، والغلاف الموازي الرقمي الذي يمثل نقاطاً رماديّة مبعثرة على شاشة سوداء تجتمع لتشكّل عبارة "وجع مسنّ" باللون الأبيض عاملُ الزمن، فتبدو هذه المجموعة استمراراً لفكرة لا متناهيات الجدار الناري، المجموعة السابقة التي شكّل غلافها عقرب الزمن وهو يدور إلى الخلف؛ لأنّ الماضي مشرق، والحاضر يائس، إنّه يريد الزمن الماضي بقوته وقيمه؛ لذا جعل العقرب يدور بسرعة إلى الوراء، والوجع هنا مسنّ، مرّ عليه زمن طويل، فقد انتقل العراق من وجع إلى وجع حتى غدت الأوجاع سلسلة متّصلة عبر الزمن، ورافقت الموسيقى الحزينة الهادئة الغلاف الرقميّ تعميقاً للألم الناجم عن هذا الوجع، وهنا يمكن لنا مقاربة ركائز التفاعليّة في المجموعة.

ركائز التفاعليّة في المجموعة

يتولّد المجاز التفاعليّ الرقميّ في "وجع مسنّ" من حواريّة الأنواع الأدبيّة، وغير الأدبيّة: السمعيّة، والبصريّة، ومن مساحة التخييل الذي يتولّد في ذهن المتلقّي المشارك حين يتلقّى النصّ الورقيّ، فالمجموعة نصّ لغويّ يترافق بنصّ رقميّ تفاعليّ يتكوّن من معزوفات موسيقيّة، ومساحات لونيّة، وصور تشكيليّة فنيّة معبّرة، وومضات مستترة، وثمّة هندسة أيقونيّة تحرّض ذكاء المتلقي؛ لاكتشافها، ويعتمد البوح الشعري على نسبة حضور المكوّنات الفنيّة في تفاعلها مع المبحِر، فيبلغ أفق التوقع ذروته، ويتبادر إلى ذهنه أفكار وآفاق توقّع عبر ظهور الدوال الموحية، واختفائها.

إنّ أدبيّة النصّ الورقيّ، وورقيّته لا تمنعانه من أن يُصوَّر، ويُرسم، ويُسمع، ويتحرّك في الجزء التفاعليّ الرقميّ. والصوت المصاحب للصورة جزء من المضمون الذي يكتسب مؤثّرات صوتيّة متعدّدة الدلالات، ونجد أنّ ثمّة عوالم متوازية بين الكلمة المكتوبة على الورق، والكلمة المصوّرة المترافقة بالموسيقى واللوحات التشكيليّة، فتبدأ المجموعة ببلاغة بصريّة خاصّة، تفتح الدلالة، ويغدو للصورة البصريّة بوح خاص، إنّه قناع فنيّ للشاعر ومجموعته، فيتدرّج في الخلفية اللون الأسود ليصل إلى الرماديّ والأبيض، وتبدو الأشجار متيبّسة في جزئها السفليّ، وأغصانها التي تحمل بعض الوريقات السود المتجهة إلى الأسفل، وفي ذلك بلاغة بصريّة تضغط على الوجع، وتظهره، وتبدو العبارة لافتة، ومؤثراً بصرياً واضحاً بلونها الأبيض وسط السواد المتدرّج موحياً بدورة الموت والحياة، الألم والأمل. فثمّة بوح شعري خاص؛ ليقول إنّ الواقع مأسويّ، لكنّ الأمل موجود، وهو يقف في منطقة شبه التضاد بين الواقع والأمل، ويعزز هذه الدلالة مع الغلاف الرقميّ الذي يشكّل تجمّع نقاط تشكّل العنوان مترافقة مع موسيقى حزينة، رتيبة، يشكّل تكرارها تثبيتاً للفكرة صوتياً، وصورياً، وحرفياً.

إنّه ابن العراق الجريح، ويمثّل هذا الوجع المسنّ احتقاناً يتأهب لولادة جديدة، شأنه شأن التباريح الرقميّة، ولا متناهيات الجدار الناريّ، فثمّة مسافة شبه تضاد بالنّفَس الإشراقي الناجم عن الضدّ.

وقد هيمنت الصورة على القصيدة، وللصورة بلاغة خاصّة، لها لغة إشاريّة مختلفة عن الكلمة المكتوبة، فالكلمة المكتوبة ذات حمولة تكثيفيّة إيحائيّة، والكلمة المصوَّرة ذات حمولة سمعيّة بصريّة تخضع لبناء حركيّ صوتيّ، تختزل كلاماً كثيراً يمكن أن يوجد في الخطاب الوصفي، فلا يرى الشعريُّ مانعاً من حضور السرديّ، والتصويريّ، والموسيقيّ، وصار الشعر سمعيّاً تصويرياً بعبور النوع، فيسهم المتلقّي في بناء النصّ الأدبيّ الذي يتحقق فيه روح

(19) يقول ابن رشيق القيرواني: "وقيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة... ومن الناس من لا يعدّ القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها، ولو ببيت واحد". ينظر : القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981، 188/1.

التفاعل، فلم يعد مهمّاً في الشعر الرقميّ التفاعليّ ماذا يقول الشاعر، بل المهم كيف يقول؟ وفي هذا الأمر ردّ اعتبار للمبحِر المشارِك على حساب الذات المنشئة صانعة النصّ.

وتبدأ صورة الغلاف الرقمي بشاشة سوداء، تعبرها بقعة بيضاء صغيرة دائريّة تتحرك سريعاً لتشكّل بقعة دائريّة بيضاء، تكبر؛ لتتوسّط الشاشة، تبدو معبراً في نهايته نور، وتتدرّج حوافها من الرمادي الفاتح إلى الأسود، ويعبر الشاشة أربعة طيور سوداء اللون باتجاه اليمين، طيران متباعدان، وطيران متقاربان، يحيلان المتلقي إلى الرقم "2" والثنائيّة التي ألح عليها من الغلافَين الورقيّ والرقميّ، وبالضغط على البقعة الدائريّة تتحرّك أوراق أشجار سوداء مبعثرة من يمين الشاشة باتجاه اليسار، ويظهر عنوان المجموعة مشكّلاً معه أشكال أشجار عارية الأوراق، متشابكة، رماديّة، ويظهر الإلحاح على الثنائيّة الضدّية، والتدرّج ما بين الأبيض والأسود وصولاً إلى الرماديّ: منطقة شبه التضاد التي تدور حولها المجموعة بنصّيها: الورقيّ والتكنولوجيّ، وتمثّل أغصان الأشجار العارية روابط تحيل إلى الصفحات.

وتترافق العتبة النصيّة الرقميّة بموسيقى حزينة، ذات نغمة تكراريّة قصيرة، تتدرّج بين علوّ وانخفاض، ويقرأ قارئ الـ "كيو آر" الغلاف الرقميّ، وتنفتح مقابل كلّ عمود ومضة لوحة تشكيليّة حركيّة بصريّة صوتيّة، في كلّ لوحة جديد يضاف إلى مضمون العمود الومضة بطريقة تفعّل الخيالين البصريّ والسمعيّ، وتتكرّر فاتحة اللوحات كلّها بالنقاط التي تجتمع لتشكّل عبارة وجع مسنّ، ونرى الطيور الأربعة بحوافّ ناريّة في اللوحات إيحاء بالظلام النفسي الناجم عن ظلام الواقع لكنّه مكتسٍ برفض وحركة مضادة، ففي حركة الطيور ثقل، والأغصان عارية، ومتشابكة، وفي كلّ لوحة جديد، فقد يزيد من درجة البياض على حساب السواد، وقد يزداد السواد، وقد يطغى الرماديّ، فنجد ضوءاً وسط السواد، أو ضوءي شارع، أو إشارتي مرور متعاكستين، وقد نجد الأشجار بلون فاتح، ومرة أخرى بلون غامق، وذلك كلّه في إطار الدلالة التي يجب أن يقف عليها المتلقي المشارِك حين تنفتح له الروابط، وتُظهر ما استتر، ويربطها بالموسيقى المرافقة والعمود الومضة.

إنّ صورة الغلاف صورة ثابتة ومتحرّكة في آن، وهي تؤثر في المتلقّي المشارِك من الناحيتين: الفنيّة، والسيكولوجيّة؛ لذا تعدّ محاولة للإفلات من قيد اللغة لتوسيع نطاق التعبير.

والوسيط الورقيّ ثابت، والوسيط التكنولوجيّ متحرّك، وفي هذه المجموعة يتخذ كلّ طرف شيئاً من خصائص الطرف الآخر، ويجتمعان في منطقة شبه التضاد، ويمكن تسمية المجموعة الثابت المتحرك[20]، فقد فعّل تقنية الصورة الموحية المستندة إلى بلاغة الحرف وبلاغة الصوت في النصّ الرقميّ، وفعّل تقنيات بصريّة وذهنيّة في النصّ الورقيّ، وفعّل تقنية استنتاج الكلمتين المموّهتين، وثمّة ومضة ورقيّة مستترة من مجموع الهوامش التي أعطاها أرقاماً وتركها فارغة، فغدت الجملة تفاعليّة تجمع البصريّ، والصوتيّ، والحرفيّ بمشاركة المتلقي المشارِك.

يقول في ومضته الأولى الورقية:

(حكاية العطر) ترويها الملائكة؛
لأن الشياطين لا تتقن سوى
البَرَك الآسنة:

قلْ:
ما تيسّر من بخورك
واتلُ:
علينا من عطورك
لوّحْ ...
فديتك مرةً:
بشذاك
وانثر
واحرث من
بنكهتكَ بذورك
المدى
ليكون
أُفقاً
من
جذورك (21)

إنّ توزيع الكلمات هندسيّاً، وبصريّاً يجعل القارئ مشاركاً في العملية الإبداعية، وملاحقاً السطور بعينيه، فهذا الشعر بصريّ، سمعيّ، مقروء، يثير بقوة سؤال بلاغة الصمت، فقد رقْمَن النصّ الورقيّ بطريقة ما، فأخذ شيئاً من صفات النصّ الرقميّ، وقد وزِّعت الكلمات بصرياً بعيداً عن شكل القصيدة العمود، وتحوّلت إلى تشكيلات مقصودة. ومن هنا نستطيع القول: إنّ البياض في الصفحة صمت ناطق، والسواد بوح صامت، وإنّ هذه الومضة تقع في منطقة شبه التضاد بين الورقيّ والتكنولوجيّ؛ لاشتمالها على عنصر المشاركة، وتفعيل حاسة البصر مع بلاغة الحرف.

وقد تمّ توظيف التشكيل البصري في كتابة الومضة النثرية، فوزّعها على أسطر، ووضع نبراً بصرياً حين لوّن العنوان بالأسود، ووضعه بين قوسين كبيرين، يستعملان عادة لشرح كلمة، أو عبارة، لكنّهما هنا يفعّلان بلاغة الحرف والصمت، والدعوة إلى اكتشافها، فمسافة شبه التضاد بين الضدّين عنوان العتبات كلّها، وحكاية العطر تختصّ بها الملائكة، أما الشياطين العابثون بوطنه فعلاقتهم بحكاية البرك الآسنة.

(20) يؤكد د. مشتاق في بيانه الذي تصدّر النص الورقي أن التجاور، والتوازي، والتجاذب أضحت سلوكيات ملموسة في أفعال البشر، ويغدو الوسيط الورقي بثباته وسكونيته، والوسيط الرقمي بحركته وحركيته مع التكنو ورقي عالماً حاوياً على تناغم الأضداد "الثابت المتحرك" والساكن الحركي عبر مناصّات التنقل التي تتفاعل مع الوسيط الورقي والوسيط الرقمي على حد سواء. انظر بيانه، مقدمة مجموعة "وجع مسنّ"، ص8-9.

(21) وجع مسنّ، ص11

إنّ ثمّة مفارقة في الومضات النثرية والعمود، فقد غدا النص مستسلماً ظاهرياً، مقاوماً باطنياً، وتحمل هذه المفارقة تشكيلاً هندسيّاً جميلاً بدءاً بالعنوان المنطوي على نصّ فيه مفارقة إلى العمود المشتمل على مفارقة، فالتضاد منجم شعريّة العمود الومضة.

وثمة مفارقة أخرى هي مفارقة النزوع الشفويّ في الشعر العمودي، فخطاب العمود الومضة هنا خطاب بصريّ سمعيّ، لا مقروء فقط، ومركز الدهشة في هذه الومضة النثريّة كامن في العنوان، ولا تُفهم الومضة النثرية التي تحتوي على العنوان إلا بالعودة إلى الومضة العمود، ولا تفهم الومضة العمود إلا بالانفتاح على النص الرقميّ.

فالومضة النثرية مستقلّة شكليّاً، ومتضافرة دلاليّاً، ونصّ غير مكتمل، ويأتي نصّ العمود الومضة ليكمل الدلالة مع النص التكنولوجيّ.

وتحيل العنوانات كلّها إلى العنوان الرئيس "وجع مسنّ" وقد أتى "وجع" – هنا– نكرة خالفت القاعدة، فهي لا تفيد التعميم، فلا وجع سوى وجع العراق، وتكتمل الشعرية بتوازي الومضتين النثريّة والعمود، فتغدو الشعريّة مضاعفة.

ويمكن عدّ ذلك نبراً بصرياً خطيّاً يحصر نظر المتلقي في هذه الجملة بعينها، وهي مندمجة في مقطع نثريّ، والعنوان نصّ موازٍ لنصّ العمود الومضة، يحيل إليه، لكنّه –هنا– غدا جزءاً من نصّ هو –في النهاية– ومضة نثريّة توازي العمود الومضة، وهي بحاجة إلى تأويل وبحث عن دلالة الصمت، فلم يعد العنوان عتبة للنصّ، بل غدا جزءاً من نصّ أوسع يتشابك معه، وتغدو الطاقة الإيحائيّة مضاعفة. ولكي نفهم الومضة النثريّة علينا العودة إلى العمود الومضة الورقية والرقميّة، وهذا ملمح تجريبي مفارق.

ومع وجود اللوحة التشكيلية تُقرَأ قصيدة العمود الومضة، وتُبصَر، وتُسمع. إنّها قصيدة بصريّة، تشكيليّة، إعلاميّة، وفي اللوحة والنصّ الشعريّ عملٌ على بياض الصفحة وسوادها، وإعمال للذائقتين البصريّة والوجدانيّة، فيوزّع الشاعر كلماته في تشكيل إبداعيٍّ مقصود، ويوزع الفنّان خطوطه للهدف نفسه.

اللوحة مع النصّين: النثريّ، والعمود الوامضين ثنائيات من الوجود/ العدم، السواد/ البياض، فيتوالى البياض والسواد، ويتفوق الرماديّ؛ ذلك أنّه حالة شعريّة حركيّة، لا ساكنة، صاخبة، لا هادئة، دلاليّة متعدّدة، لا أحاديّة الدلالة.

والخطوط والأشكال في اللوحة غنيّة بالرموز، فقد رسم الأبيض والأسود عالماً حافلاً بالدلالات، وثمة تراكمات كثيرة في اللوحة تحيل إلى تراكمات فكريّة، وجزء منكسر في اللوحة، وجزء صامد، فهي لوحة غير مكتملة، تحمل إغراء اللا مكتمل، وتُدرك أنصاف الأشكال وكأنّها تبتعد عنا.

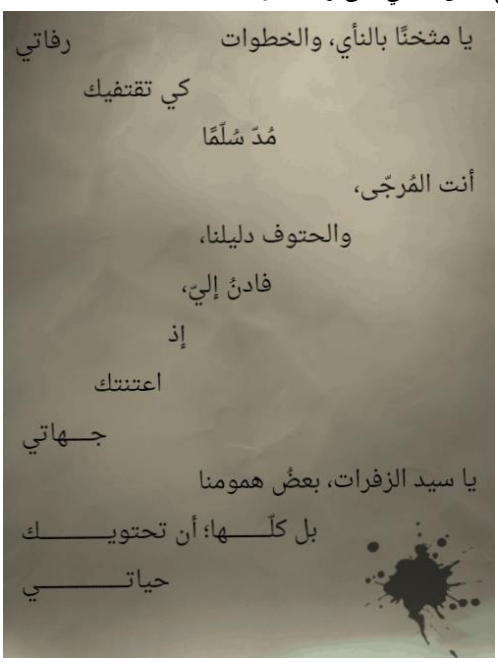
وتأرجح اللون الأبيض في الجانب الأسود بين الأمل واليأس، النور والظلام، فتشقّ الشخصيات طريقاً من الأمل على مساحة اللوحة، وهو ما نجده في اللوحات كلّها.

وتلغي اللوحة استبداد الكلمة، فلا تغدو وحدها المركز، ومصدر الحقيقة، ويغدو الإيقاع مدركاً بالعين والكلمات، وتغدو اللوحة شكلاً هندسيّاً يشغل البياض بطريقة هندسيّة مدروسة، تحاصر المتلقي، وتحمل لغة صامتة مقابل لغة البوح، وتترك له أن يكتشف، ويستمتع بهذا الكشف.

ويجتمع لونا التضاد: الأبيض والأسود، ولون شبه التضاد الرماديّ في اللوحة المصاحبة، ويبدو الشخص في الجهة اليمنى أعلى من مكانة الشخص في الجهة المقابلة، تتوهج الشمس حوله بخلاف الآخر الحزين المنكمش، إنه التضاد بين عراق الماضي واليوم، لكنّ مسافة شبه التضاد مكرّسة بصرياً باللون الرماديّ، وها هو ذا في العمود الومضة يحقق تراسل الحواس: "وقلْ ما تيسّر من بخورك" ويمنع البخور الشرور، ويعدّ علامة ثقافية، فهو جزء من شجرة الثبات والديمومة، رائحته زكية بملامسته النار، يرتبط في التراث بفعل السحر وإبعاد الخطر، له مكانة في طقوس الولادة والحب والموت، ويعني نشر الرائحة العطرة نفي الرائحة العفنة، فتجتمع ثنائيّات: العطر/ الكريه، الزكي/ النتن، الطيب/ العفن، قل ما تيسر من بخورك؛ أي انشر الإيجابيّة مقابل السوداويّة، وانثر بذورك، وفي البذور طاقة كامنة، وحياة.

وبذلك ننظر إلى البخور على أنّه مظهر من مظاهر التوحد الثقافي، وعلامة هوية وانتماء، ولأنّه يستخدم في طقس العبور من مرحلة إلى مرحلة نرى أنّه رغبة في العبور من النتن إلى العطر، فيغدو البخور لغة خاصة مرتبطة بالجمال والطهارة والحب والفرح، وهو ما يريده لعراقه، وحين نقرأ بقارئ الباركود جملة "علينا من عطورك" تنفتح أمامنا صورة لأشجار عارية بيضاء وسوداء، وخلفيّة متدرّجة بين الرمادي الفاتح والغامق حتى الأسود تعميقاً للوجع المسنّ، لكن نرى طيرين يعبران إلى الأمام بشكل متكرر، وتعاقبيّ، وبحركة متثاقلة، بلون أسود وحواف ناريّة بلون الشمس، ونرى وريقات رمادية وبيضاء متناثرة، وفي ذلك كله بلاغة بصريّة توازي الجملة اللغوية، فيغدو لدينا نصّ تفاعلي بأكثر من لغة، وتشترك البلاغة السمعيّة مع الجملتين البصريّة والحرفيّة، وتدخل البناء التفاعلي الكليّ، والمتعدّد في كليته.

وينفتح النص الرقميّ على ومضة موازية:



إنّه وطنه المثخن بالنأي، وليس له رجاء سواه، ونلاحظ تفعيل حاسة البصر بتوزيع الكلمات توزيعاً مشابهاً للومضة الورقيّة، وبوجود اللوحة

التشـكيليّة التي تعبّر عن دلالة كلماتها، والموسـيقى المصـاحبة الحزينة ذات الأصـوات التي تحاول أن تعلو وسـط الحزن، فالوطن الذي يطالبه بقول ما تيسّـر من بحوره، ونشـر عطوره، ونثر بذوره في الومضـة الورقيّة هو الوطن الذي يبدو هنا مثخناً بالوجع المسنّ، ولكنّه يبقى الرجاء الوحيد لحياته.

وقد حمل البياض دلالة صـوتيّة صـامتة، فقد اسـتقلت كلمة بسـطر شـعريّ كامل؛ تأكيداً للنبر البصـريّ، والفراغ –فيزيائياً– فراغ حيّ، وتجعل خاصـة الصـوت فيزيائياً من الفراغ مقياسـاً لقياس تردّداته، وقوّة انتشـاره، فالبياض صـمت ناطق، مثّل تكراراً صـوتياً على الرغم من صـمته، والسـواد صـوت، لكنّه يخفي كثيراً، ويبوح بالقليل، فيغدو الصمت أهمّ من سواد الصفحة[22] ويتعين على ذلك أنّ الصمت موسيقى، ودلالة، ونوع من الكلام.

فالصـوت والصـمت شـكلان إيقاعيّان ودلاليّان، وتعدّ هيمنة البياض دليلاً على رغبته في إشـراك المتلقّي في العملية الإبداعيّة، ويغدو البياض ناجماً عن القصـيدة العمود، وشـرطاً من شـروط وجودها، أمّا الرمادي الذي ألحّ عليه فهو مسـافة شـبه التضـاد، وهنا تظهر خاصّـية الثابت والمتحرك في آن في النصّين: الورقيّ والتكنولوجيّ.

النصّ الورقيّ المتحرّك

ومضـات "وجع مسـنّ" نصّ تفاعليّ ورقيّ، فثمة اقتصـاد لغويّ، وصـورة مصـاحبة، ولعب على طريقة التقديم البصـريّ. وقد وضـع إشـارة في المتن بجانب بضـع كلمات لوّنها بالأسـود تحيل إلى هامش فارغ، إذا قمنا بجمع الكلمات خرجنا بعمود ومضة مستترة على البحر البسيط هي:

أصـــيحُ في الكونِ إذ أحيا على أفقٍ قَفْرٍ يضـــجُّ لســـجني، ثَمّ يكفيني

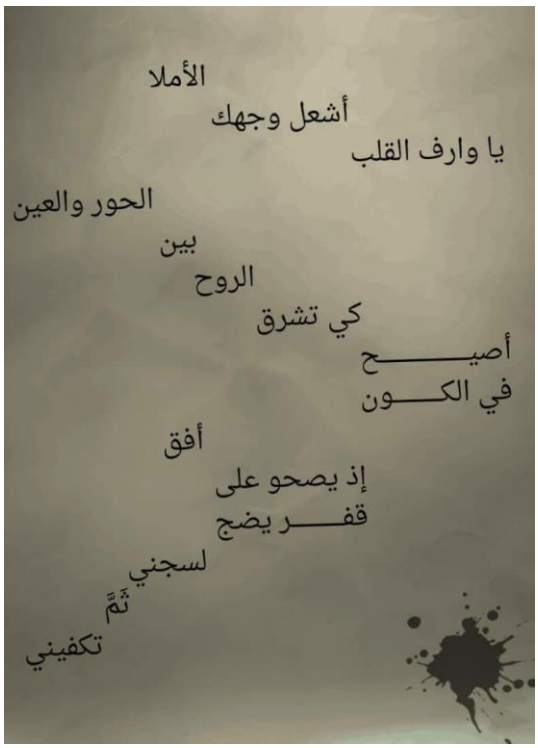
يا وارفَ القلبِ أشعلْ وجهك الأمل كي تشرقَ الرّوحُ بينَ الحورِ والعينِ

إنّ هذه القصيدة الومضة المستترة ثابتة، ومتحركة في آن، فهي تحتاج إلى أن يكتشـفها المتلقّي، ويعيد ترتيبها، ويعدّ الاكتشـاف تفاعلاً ومشـاركة، وهي عملية فارقة في النص التفاعليّ، وقمة تأويل، واكتشـــاف، يرافقه إبحار بين الأيقونات، فتتحقّق المشـــاركتان: الفعلية والمجازية، ويجد الناظر في هـذه المجموعة أنّه يكتشف بدءاً بالتوازي بين العوالم المختلفة، والعتبتين النصّيتين، والغلافين، ثم يكتشـــف النصّ الرقميّ الموازي للنصّ الورقيّ بقراءة الباركود الخاص بكلّ جملة في كلّ قصـيدة ومضـة، وتتمثل جماليّة هذه المجموعة في الاكتشـــاف، فثمّة تدفق معلوميّ متبادل بين المتلقّي والنصّـين معاً، وحين يتاح له الكشف عن النصّ الرقميّ يجد أنّه أمام بوح بصريّ، سمعيّ، حركيّ، لونيّ خاص يوازي بوح الحرف في العمود الومضـة، فالكلمة نقطة ولوج إلى النصّ الرقميّ، وفي هذا تحريض لذكاء المتلقّي، واهتمامه.

وهو يترك للمتلقي اسـتنتاج الومضـة المسـتترة، واقتراح العنوان، وكأنّنا أمام نصّ تفاعليّ، حين نضغط على أيقونة نحال إلى نصّ جديد، فثمة ومضات ظاهرة، وومضة مضمرة، ويغدو الإبداع تبعاً لذلك مضاعفاً.

وفي النصّـين التفاعليّ، والورقيّ شـكل متاهيّ، وفي كليهما تغييب للنهاية، وتحمل الكلمة حمولة دلاليّة، وفي كليهما خاصّـية التقطيع؛ إذ يمكن اجتزاء نصّ، وقراءته بعيداً عن الخطيّة، ففيهما معاً بلاغة بصـــريّة، فالنصّ الورقيّ نصّ تفاعليّ تنقصه الرقمنة فقط، فيغدو المتلقي متفاعلاً وكأنّه أمام شـاشة حاسوب تحيله إلى لوحات، وأيقونات.

ونفاجأ حين نحال إلى رابط يفتح اللوحة الحادية والعشرين، وهي الأخيرة في النصّ التفاعليّ الرقميّ أننا أمام هذه الومضـــة التي تمّ اكتشـــافها بجمع الكلمات ذوات الإحالة الفارغة في الهامش:



وتشـتمل هذه المجموعة الورقيّة على إمكان التشـعّب والتفرّع، فيغدو النصّ شـــبكياً بالرقم المحيل إلى هامش عند بعض الكلمات التي تعدّ جزءاً من ومضة مستترة، وثمّة انتقال بصريّ من العنوان إلى النصّ المحيط به إلى العمود الومضـة، وثمة مؤثّر بصـريّ هو البياض النصّـي، وطريقة الكتابة، ولوحات تشـكيليّة مرافقة لكلّ ومضـة، وهو ما يولّد بلاغة الجملة التفاعليّة، ومجازها الرقميّ الخاصّ، فقصـيدة العمود الومضـة نصّ يثبت أنّ الشـعر جنس لا يعرف الثبات، مشرَع دائماً على التجريب.

المجاز الرقمي في المجموعة

إنّ الجملة الحرفية، والبصرية، والسمعية ناجمة عن الثقافة التي ينتمي الشاعر إليها، وهي متوزّعة بين الشـــاعر والمتلقي المشـــارِك. وتقدّم هذه المجموعة بشـقّيها رسـالة مفادها أنّ على المتلقّي أن يكتشـف؛ ليفهم، ويسـتمتع جماليّاً، وعليه أن يؤوّل، فمهمّته مضـــاعفة، فثمّة إخفاء مقصـــود لبعض الجزئيّات، ويوصـل كلّ كشـف المتلقي إلى مستوى ثان من النصّ، وهذا ما يولّد متعة خاصّة حتى تكتمل عنده الدلالة.

(22) يرى محمد بنيس أن البياض يقوم على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد متخلياً في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعدّ في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء، وتوفير الدلالة للقارئ .

ينظر: بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط2، دار التنوير، بيروت، 1985، ص101.

والجملة ثقافية لأنّها تمثّل هوية الفرد، الجزء المنتمي إلى الكلّ في بيئته، فهو ينتمي إلى جماعة ثقافيّة، وثمّة علاقة بين الفرد والمجتمع، وثمة تشـــرّب من خصوصية ثقافة المجتمع[23].

وتعدّ الجملتان البصـريّة والسـمعيّة تفكيراً بالصـورة، والصـوت، تحرّضـان الخيالين: السـمعيّ، والبصـريّ، وتقدّم صـوره البصـريّة –بوصـفها ثقافة– مضـمراً ثقافيّاً يغيّر البنية الثقافيّة لمجتمعه، ويقدّم بنية ثقافيّة جديدة مع كلّ نصّ رقميّ ينفتح أمام المتلقي المشـارك؛ إذ يحمل كلّ نص جديداً يضـاف إلى الجملة البصـريّة السـابقة، فقد أراد أن يقول: إنّ أدبيّة النصّ تنجم عن داخله، لا عن وسـائط تضـاف لتدعم فكرة، لقد غدت الجملتان البصـريّة والسمعيّة عاملاً بنائيّاً نصيّاً:

الوجدُ ذنـــبٌ ، إن لم يكن في أوانه؛
لأنّ الغيـــاب (شريعة النماء)، فتُبْ
عن الشـــوق ما دمت طفلاً:

مـــــازالَ
وجديَ طفلاً في أمانـيـهِ
إذ[1] تناغـــيهِ تصـحو
وتفتح البابَ؛
من كلِّ طَرْق
يفزُّ الجرحُ
في خبلٍ
يموتُ جرحيَ،
والمزلاجُ
يُحـــيهِ
يـا كـوكبٌ أنتَ:
من فـيضٍ،
ومن عـــدمٍ
من أيـــنَ لي
أن أرى،
مـا كـــنتَ تخفـيهِ؟!
إنْ جئتُ في إثركَ،
الصفصاف يمنعني
فظلُّهُ يحتوي
مـا كـنتَ تلقـيهِ
يـــاسيدَ العشبِ،
يـــا مخـضوضراً،
نـــــــضراً
هلاّ نظرتَ بوجهٍ راقَ مـا فـيهِ
إذ رثّ حـــالي
على بُعدٍ
يـؤرّقـني
وفاضَ
من روحه
مـا كاد يدميهِ (24)

إنّ جرحه مؤلم، لكنّه يموت، ويعود إلى الحياة بفعل حركة المزلاج، والمزلاج حركة عكسيّة، ففعل المقاومة حركة مضادّة للواقع، لكنه لا يوصل الشاعر إلى ما يريد، فيعود جرحه للحياة؛ ذلك لأنّ العراق كوكب من فيض ومن عدم، يجمع المتضـــادّات، وبربط هذا الإيحاء الناجم عن بلاغة الحرف بالبلاغة البصريّة نجد في النصّ التفاعلي الرقميّ الموازي اللوحة الكفيفة حيث السواد المتدرّج إلى الرمادي، لكنّه يُظهر قمراً بلون رماديّ، ونلاحظ في هذه اللوحة طغيان اللون الرماديّ على الأسـود، وتتحول أغصـان شـجرة عارية على الجانب الأيمن للوحة إلى الأبيض، وتواكب الموسـيقى حالة الإشـراق الضـئيل، فيصـاحب اللوحة ضـربات إيقاعيّة عالية، تسـتمرّ قليلاً ليظهر صوت موسيقى تحمل معنى الأنين، فيخبو صوت الضربات الإيقاعيّة ليعلو الصوت المضاد.

بالنقر على القمر الرمادي –وهو الشـيء البارز في اللوحة والمشـتمل على الرابط الخفيّ– نحال إلى الومضـة المسـتترة: "كدورة حبّاتها: المسـبحة ندور تباعاً إلى المذبحة" فيبدو الشاعر متألماً وهو يشعر بأنّ كلّ من في وطنه يدور في حركة دائرية، لا بداية لها ولا نهاية، لكنّه سـرعان ما يتخلص من حال الألم، ويعاود النّفس الإشراقي بقوله: "فسبّح بأنوارك الشامخات لنرقى إليه.. لترجع حبّاتنا في ضياك تألق أنوارها المفرحة" ويعني ذلك أنّ الومضة المستترة ليسـت تأكيداً للومضـة الورقية، بل تضـيف إليها ما ليس موجوداً فيها بما يصـاحبها من لوحة تشـكيليّة وحركة وموسـيقى، فيتحقق التوازي بين العوالم المتضادّة.

ويعني ذلك الغياب الذي تحدّث عنه في ومضته النثرية المشتملة على العنوان تغييباً، وتخفّياً، لا غياباً، ويكون الوجد في حال الفراق، وهو يشـعر بالوجد في الحضـور، فقد فارقته أشـياء في وطنه، وهذا الغياب هو الذي سـيحرّض فعل النماء مقابل السلبيّة.

أما ظلّ الصفصاف فيشتمل على ما يلقيه وطنه، ففي بعضه كلُّه، ويلتصق الصـفصـاف بالتراب الذي لا يفنى، ويعدّ علامة سـيميائية وثقافيّة، لقد أصبح الصـفصـاف والتراب بديلاً لا يُقهر في حال الغياب، والصـفصـاف دليل المنعة والإرادة الصلبة بتصدّيه للريح، وشموخه، فغدا الصفصاف معادلاً للوطن، وشـجرة الصـفصـاف شـجرة ذات دلالة ثقافيّة في التراث الرافديّ، فهي شـجرة المعرفة المقدّسـة، ويعني ذلك أن الصـفصـاف؛ الشـجر الثابت، الصامد فيه كلّ شيء من وطنه، يربطه به، فلا يديم البحث عما يريده فيه، ولحضـور شـجرة الصـفصـاف طابع حزين، فهو شـجر الدموع، لكنّه هنا يغادر دلالته إلى فعل المقاومة والثبات، فكلّ شـــيء علامة، وتعدّ العلامة التكنولوجية ذات حمولة سيميائية.

الحمولتان: الثقافيّة والسيميائيّة في المجموعة

المتلقّي مشـــارك في العملية التفاعلية في هذه المجموعة بطريقة مختلفة عن المشـاركة الرقميّة المعهودة، والتلقّي المعهود في الأدب الورقيّ؛ فقد بني النصّ الورقي على كثير من ركائز التفاعليّة الرقميّة، ويحقّق وجود المتلقي المشـــارك الغاية التفاعليّة، ذلك لأنّه يتعامل مع وســـيط تكنولوجيّ من جهة، وجمل لغويّة من جهة أخرى، فثمّة مشـــاركة فرديّة مع النصّ الورقيّ، ومشـــاركة تواصـليّة مشـتركة مع النصّ التكنولوجيّ، تواصـل حرفي، وتواصـل بصـريّ

(23) يرى د. مشـــتاق أنّ الثقافة عامل موجّه للفرد، ومحرّك للفعل، ويغدو للنصّ مؤلّفان: المؤلف الحقيقي، والمؤلف المضمر، وهو الثقافة بمعنى أنّ المؤلف المعهود ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة، والمتلقي الذي أضحى مشاركاً صار أصلاً في العملية التواصلية .الجملة التفاعلية، ص266

(24) وجع مسنّ، ص23– 24.

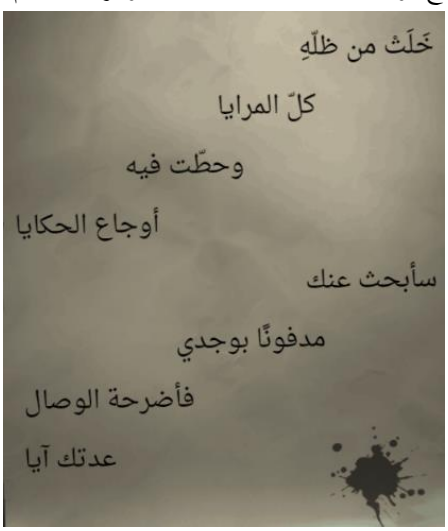
سمعيّ حركيّ، ويعني ذلك حواريّة ثقافيّة في الشـــعر التكنو- ورقيّ، فللورق سمته الثقافيّة، وللتكنولوجيا سمتها الثقافيّة.

وتعدّ الجمل البصريّة، والسمعيّة، والحركيّة ناجمة عن الثقافة التي ينتمي إليها الشاعر، وهي متوزعة بينه وبين المتلقّي المشارك، وتفتح كلّ جملة من قصيدة ومضة وُضع تحتها باركود عند قراءتها بالقارئ لوحة سمعيّة، بصريّة، حركيّة، لونيّة تبدأ بجملة "وجع مســـنّ"، ونجد تعدّداً في اللوحات، لكنها تحيل إلى حقل دلالي واحد: الظلام، والألم، واليأس، وبالمقابل النور والأمل؛ لذا يركّز كثيراً على اللون الرماديّ المتدرّج إلى الأبيض، والأسود في لوحاته.

ففي الصفحة السادسة عشرة تنفتح صورة لضوء بمصباحين وسط ظلام – هما الرابط الخفيّ الذي يوصـــلنا إلى الومضـــة المســـتترة بصـــحبة لوحاتها التشكيلية- بعد سلسلة لوحات تأرجحت بين النور والظلام، وهي اللوحة المقابلة للعمود الومضة (لا يعني الوصول) والجملة التي تفتحها هي: "واقتفِ الطللا"، وهنا تعمّق اللوحةُ رغبة الشـــاعر في الســـعي وراء نور الحضـــارة الماضـــية لبناء الواقع المأمول، فثمة عمود إنارة وهّاج بضـــوءين، أما الخلفيّة فرماديّة، وثمّة بعض أغصان أشجار سوداء على يمين اللوحة، ويتكرر مشهد الطيور الســـوداء بحواف ناريّة في اللوحات كلّها وهي تعبر، فهل هي حركة الهجرة للشباب الذين امتلؤوا ألماً وغضباً مما آل إليه الواقع، أو الأفكار التي تطير متّجهة إلى الأمام يملؤها الشعور بالإحباط والحركة الصاخبة معاً؟

والموســـيقى المرافقة للوحة مغرقة في حال الحزن، لكن الصـــوت يعلو بحدّة محيلاً إلى مقاومته، وقد تكرّرت اللوحات، والموسيقى لكنّ كل لوحة حملت جديداً دلالياً يضاف إلى ما قدمته العمود الومضة، فغدت اللوحة بحركتها، وألوانها المتكرّرة، وموســيقاها جزءاً من بنية العمل الشــعريّ، فتجاوزت كلّ لوحة اللوحة السابقة في دلالة ما، وأوصل الفكرة ببلاغة الحرف، وبالسمع والبصر معاً.

وحين تنفتح الومضة المستترة نجد ما يناسب الضوء وسط الظلام:



ففي البيت الأول غاب ظلّ وطنه، وغاب انعكاســـه في المرايا، لكنه يبدي تفَســـاً مقاوِماً في البيت الثاني، وأضـــافت اللوحة النهائيّة في هذه الصـــفحة جديداً، وانســـجاماً، فقد أراد أن يقول: إنّ الطريق متعرّج وصـــعب، لكن الوصـــول ليس مســـتحيلاً، واختيار اللون الأســـود والرمادي والأبيض في اللوحات كلّها ناجم عن قصد ووعي، وهذه الخيارات اللونيّة مفروضة على المتلقي، فلا خيار له بتغييرها، ولا تحمل اللوحات بتدرّجها دلالة خطيّة متصاعدة، بل تتأرجح بين الأمل والألم.

واللون أداة سيميائية تقول الكثير، وثمّة تفاعل بين النسـق البصـريّ للون، والنسقين السمعيّ للموسيقى، والحركيّ، فيغدو اللون مسموعاً مع الموسيقى الحزينة، المنخفضـــة حيناً، الصـــاعدة حيناً، وتغدو الموســـيقى ملوّنة بألوان الأمل/ الأبيض، والألم/ الأسـود، وما بينهما/ الرمادي. ويملأ اللون الرمادي المتدرّج الذهن بالوجع في أي موضـــع في المجموعة، ويغدو اللون طبقة من طبقات النصّ التفاعلي، وكلّ جانب من جوانب اللون، والحركة، والصـورة، والصوت، والحرف يكتمل بوصفه عنصراً مشاركاً.

واللافت أنّ العمود الومضـــة ترتبط بالتراث من جهة، وتفارقه من جهة أخرى، فتفتح الباب مشـــرعاً على الحداثة، وثمة انســـجام بين هذه الفكرة ومضـــمون اللوحات، فهي تجمع الطبيعة النقية الحزينة، ومظاهر الحداثة كاللوحات الطرقية في اللوحة الرابعة عشرة، وعمود الإنارة.

ولا توجد خطيّة في النص التفاعليّ الرقميّ، ولا تعني طباعة النص الورقي إمكان الاســـتغناء عن المقابل الرقميّ؛ لأنّه يقول جديداً، ولا يدعّم الفكرة فقط، فيقترن الوجع المســـنّ بالأســـود والرصـــاصـــيّ الذي يحمل شـــيئاً من الأبيض، وفي الوقت الذي تتجه فيه أوراق الأشـــجار إلى الأســـفل نجد أغصـــانها مشـــرئبّة إلى الأعلى، إنّه في حاجة إلى من يعتني بوجعه المســـنّ، وتأتي العنوانات الفرعيّة لتبيّن أسباب هذا الوجع من غير أن تحمل سببية في تعاقبها: "سـواد البياض- ضـلال آبق- الوجع دورات- كمال فائق- وعيد آسن- شريعة العاطلين- قيامتك الباذخة بالحضور"

لقد رفض الشـاعر أن يسـتغني عن الحمولة الدلاليّة للكلمة، ولم يشـأ لها أن تتفوق على النصّ التكنولوجيّ، وقـد راهن الكتّـاب الرقميّون على التقنيـة أكثر من البنيات اللغويّة، لكنّنا في هذه المجموعة نجد التوازي بين الطرفين، وهي المجموعة الأولى من الشـعر التكنو- ورقيّ، وقد بدت تجربة غنيّة، ومما لا شـك فيه أنّ المجموعة الثانية سـتكون أكثر تطوّراً من حيث اسـتخدام التقنية.

خاتمة ونتائج

تعدّ مجموعة "تباريح رقميّة لسيرة بعضـها أزرق" التجربة الرقميّة الأولى، وقد وجدنا أنّها نصّ لغويّ مكتمل، أتت الوســـائط التفاعليّة؛ لتؤكّد مضـــمون النصّ الشعريّ اللغويّ؛ لا لتضيف إليه جديداً.

أما المجموعة الثانية "لا متناهيات الجدار الناريّ" فقد تشـــعّبت روابطها، وأخذنا عليها احتفاءه بالجانب اللغويّ على حســـاب الجانب الوســـائطيّ، فقد أتت بعد المجموعة الأولى بعقد من الزمن، لكنّها لم تمثّل تطوراً ملحوظاً في أدواته الفنيّة، والتكنولوجيّة.

أما مجموعة "وجع مسنّ" فهي رائدة في ميدانها، وغنيّة، وقد توصّلنا إلى أنّ العمود الومضـــة شـــعر ورقيّ يأخذ من سمات التكنولوجيّ، وتمثّل – كســـابقتيها- وجع العراقيّ في الأزمان التي ابتعد فيها عن نور الحضـــارة، وغرق في الظلام واليأس، ودعوة ملحّة للتخلص من هـذا الوجع بزيادة التركيز عليه، وقد كسـر الشـاعر المسـار الخطيّ إلى مسـارات لا خطيّة،

داخليّة، واتكأ على النصّ التشعبيّ غير الموجَّه، وترك للمتلقي حرية الإبحار بين اللوحات عبر الباركود، فمنح القارئ خيار المشاركة الفعّالة، وكلا النصين يحتاج إلى متلقّ يحقق مبدأ المشاركة في صنع النصّ.

وتتحدّى هذه المجموعة التكنو- ورقية ذكاء المتلّقي، فيحصل على متعة الاكتشاف. وثمة جديد فيها يقوم على الجمع بين العمود الومضة الورقيّة بركائزها الرقميّة، والنصّ الرقميّ بركائزه الصوتيّة والصوريّة والحركيّة التشعبيّة غير الموجّهة، وقد أدى هذا الاجتماع إلى تشكيل الجملة التفاعليّة، وهي جملة حرفيّة بالنصّ الورقيّ، وسمعيّة بصريّة حركيّة حرفيّة في النصّ التكنولوجي، وهنالك المتلقي، المشارك المضمر الذي غدا مرسلاً ضمنياً، فأضحت الجملة تفاعلية، واحدة لكنها متعددة في وحدتها.

وأخيراً: إنّ مضمون المجموعات الثلاث واحد، ويختلف مجاز اللغة، والمجاز الرقميّ، فهاجس وطنه يسكنه، ومن جهة أخرى تحتاج هذه المجموعات إلى مُبحِر ذي خبرة بالتلقّي الرقميّ؛ لاشتمالها على روابط لا تظهر للمبحِر العاديّ، فقد بالغ الشاعر -في مجموعتيه الثانية والثالثة- في تعقيد النصّ التكنولوجي، ويترتب على ذلك حاجة المتلقي إلى دليل.

الدعم المالي (نماذج الإقرار بمنح الوزارة في الأبحاث)

النسخة العربية:

"تم انجاز هذا البحث بدعم من برنامج منحة " الشعر العربي " التي أطلقتها وزارة الثقافة في المملكة العربية السعودية، وجميع الآراء الواردة تخص الباحثين، ولا تعبر بالضرورة عن الوزارة "

النسخة الإنجليزية

"This research was funded by the "Arabic Poetry Grant" program offered by the Saudi Ministry of Culture. All opinions expressed herein belong to the researchers and do not necessarily reflect those of the Ministry of Culture".

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 0.4 الدولي (NC BY-CC 0.4) ، 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

المصادر والمراجع

البريكي، فاطمة، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2006.

الديوب، سمر، الإيقاع الثنائي الضدّي، ط1، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2021.

الديوب، سمر، النصّ العابر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2014.

القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981.

بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط2، دار التنوير، بيروت، 1985.

خمار، لبيبة، شعرية النص التفاعلي- آليات السرد وسحر القراءة، ط1، دار رؤية، القاهرة، 2014.

عباس، مشتاق معن، وجع مسنّ، قصائد تكنو ورقية من العمود الومضة، ط1، دار الكفيل، بغداد، 2019.

عباس، مشتاق، وطن بطعم الجرح، "قصائد من العمود الومضة"، ط1، دار الفراهيدي، بغداد، 2013.

عباس، مشتاق، "الجملة التفاعلية: مقاربات في تحولات المفاهيم". مجلة العميد، فصلية محكمة، المجلد الثاني، العدد 3-4، 2012.

كرّام، زهور، الأدب الرقمي، أسئلة 3ثقافية وتأملات مفاهيمية، ط1، دار رؤية، القاهرة، 2009.

يقطين، سعيد، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005.

References

Abbās, Mushtāq Ma'n. Waja' msnn, qaṣā'id tknw waraqīyah min al-'Amūd al-wamḍah, Ṭ1, Dār al-kafīl, Baghdād, 2019.

Al-Qayrawānī, Abū ʻAlī al-Ḥasan ibn Rashīq. al-ʻUmdah fī Maḥāsin al-shiʻr wa-ādābuh wa-naqdih, taḥqīq : Muḥammad Muḥyī al-Dīn ʻAbd al-Ḥamīd, ṭ5, Dār al-Jīl, Bayrūt, 1981.

Bannīs, Muḥammad. Ẓāhirat al-shiʻr al-muʻāṣir fī al-Maghrib, ṭ2, Dār al-Tanwīr, Bayrūt, 1985.

Khammār, Labībah. shiʻrīyah al-naṣṣ altfāʻly-ālīyāt al-sard wa-siḥr al-qirā'ah, Ṭ1, Dār ru'yah, al-Qāhirah, 2014.

Krrām, Zuhūr. al-adab alrqmy-as'ilat 3thqāfyh wa-ta'ammulāt mafāhīmīyah, Ṭ1, Dār ru'yah, al-Qāhirah, 2009.

Yaqṭīn, Saʻīd. min al-naṣṣ ilá al-naṣṣ almtrābṭ-madkhal ilá Jamālīyāt al-ibdāʻ al-tafāʻulī, Ṭ1, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʻArabī, al-Dār al-Bayḍā', 2005.

Abbās, Mushtāq, "al-jumlah al-tafāʻulīyah : muqārabāt fī Taḥawwulāt al-mafāhīm". Majallat al-ʻAmīd, faṣlīyah Maḥkamat, al-mujallad al-Thānī, al-ʻadad 3-4, 2012.

Abbās, Mushtāq. waṭan bi-ṭaʻm al-jarḥ, "qaṣā'id min al-ʻAmūd al-wamḍah", Ṭ1, Dār al-Farāhīdī, Baghdād, 2013.

Al-Buraykī, Fāṭimah. madkhal ilá al-adab al-tafāʻulī, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʻArabī, Bayrūt, 2006.

Al-Dayyūb, Samar. al-īqāʻ al-thunā'ī alḍddy, Ṭ1, Dā'irat al-Thaqāfah wa-al-Iʻlām, al-Shāriqah, 2021.

Al-Dayyūb, Samar. alnṣṣ al-ʻābir, Ṭ1, Manshūrāt Ittiḥād al-Kitāb al-ʻArab, Dimashq, 2014.