من الخطية الى التشعب

مراجعة مشروع إبداعٍ تفاعلي لتأمين ذاكرة جمعية

تأليف
سلام محمد البناي

من الخطية إلى التشعّب

مراجعة مشروع إبداعٍ تفاعلي لتأمين ذاكرة جمعية

تأليف

سلام محمد البناي

الطبعة الأولى ٢٠٠٩
العراق ـ مطبعة الزوراء

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد
٥٣٧ في ٢ / ٤ / ٢٠٠٩

تقديم

كلمات

في

المكتوب والتوليف

*** للتاريخ :**

لم تكن القصيدة الرقمية التفاعلية العربية الأولى بالمنجز العابر أمام شاشة الإبداع الأدبي ولا بالصدفة التي يمكننا أن نتجاوز تأثيرها وأثرها في المتلقي بل كانت تجربة قد فتحت شهية المتتبعين لهذا النوع من الإبداع وخاصة أن العالم قد أصبح تحت تأثير عصر المعلومات شاء أم أبى فهذه التجربة التي دخل غمارها الشاعر العراقي الدكتور مشتاق عباس معن هي نتيجة طبيعية لهذا التطور في المنظومة الفكرية .

ومما كتب عن مجموعة تباريح رقمية لسيرة بعضها ازرق لم يأتِ اعتباطا خاصة وانه جاء على لسان أدباء ونقاد كبار على المستوى العالمي والعربي وهؤلاء (الكبار) قد أضفوا الشرعية على هذا المنجز وهذا الوليد الجديد .

وللتاريخ أقول إن الأدب التفاعلي الرقمي قد لا يمكننا أن نقطف ثماره في هذه اللحظة بل إننا وبمرور الوقت سنجد إننا قد كنا مقصرين باحتضان هذا الوليد عند لحظة ولادته ويشرفني أني كنت قريباً جداً من صرخات الولادة واستطعت أن أدوّن مراحل ولوجه إلى العالم الأرحب فكانت متابعتي لما

كتب تشعرني بالتفاؤل بنجاح هذا المنجز بالمنظر القريب على الرغم من الصدمة التي قوبل بها .

إذ هناك الكثير من المبدعين الذين يعملون بصمت ومقابل ذلك هناك صمت مطبق من شارعنا ومؤسساتنا على إبداعهم ولكنك تجد الاهتمام والإشادة بمبدعينا متصدرا صدر الصفحات العربية وربما العالمية ويتصدرون المواقع الالكترونية في انجازاتهم الإبداعية وعلى كافة الأصعدة وها هو مبدع عراقي يأخذنا إلى غمار تجربة مهمة وكبيرة في مجال الأدب التفاعلي العربي تحديدا فكانت القصيدة الرقمية التفاعلية العربية الأولى بالعالم التي انفرد بها الشاعر والناقد المبدع الدكتور مشتاق عباس معن لتسجل باسمه تاركا الأبواب مفتوحة للجميع من اجل التواصل والنقد والإبداع .

ربما سوف نجد الكثير من الاعتراضات والآراء ، فقد يقول قائل إنها ستكون بديلا عن الكتابة الورقية وهي سبق أدبي في ساحتنا الأدبية و قراءة جديدة برؤية مبتكرة للقصة والرواية والقصيدة فيها المؤثرات الصوتية والإيحاءات والأجواء التي تجعلك تحس وتتفاعل مع النص ليس مثلما تقرؤه على الورق ولا يمكنك قراءتها على الورق ، وهي على كل حال تجربة تخرج عن كل ما هو مألوف بالكتابة والتلقي تجربة للمستقبل النخبوي والحداثوي و من يستوعبها سوف يغير قناعاته في القراءة والإحساس بالنص

ويعتمد النص التفاعلي – الرقمي الأول (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) للشاعر مشتاق عباس معن على تقنية (Hypertext) التي تترجم بمقابلات مصطلحية عربية كثيرة أشهرها (النص المترابط) أو (النص المتفرع) بحيث تتفرع الواجهات كتفرع نوافذ شبكة الانترنت في المواقع المبثوثة في المنظومة العنكبوتية– المعلوماتية .واستثمر النص التقنيات المتاحة في العمل الحاسوبي من مؤثرات صوتية وصورية وكتابية ناهيك عن سلاسة الانتقال من موضع لآخر ، كل هذه التقنيات تعمل على نقل المتلقي إلى أجواء تشعره بعلامية النص المرسل .

ويقدم النص التفاعلي رؤية متعددة لثيمة واحدة مستندا في ذلك إلى آلية الانتقال بيسر داخل الشاشة بخلاف صرامة الثبات في النص الورقي بحيث لا يمكن أن يتفرع النص إلى نصوص في منفذ واحد ليكون طبقات من الرؤى المنفردة لثيمة واحدة .

وطرح الشاعر التفاعلي – الرقمي الأول بالعربية (مشتاق عباس معن) رؤيته في بيان خاص عن تجربته تلك ليكون مهادا نظريا لممارسته الإبداعية الأولى تلك ،ونحن بحاجة ماسة لهذه التجربة التي باركتها كثير من الشخصيات النقدية العربية المهتمة بالأدب التفاعلي أو التي تنطلق من منطلقات حداثية .

فهذه تجربة اعتقدها ستأخذ مديات كثيرة من النقاشات ، وهذا بالتأكيد شيء مهم نتمنى من صحافتنا ونقادنا الاطلاع عليها ودراستها جيدا والتعريف بها والافتخار بها لأنها تجربة عراقية خالصة عمل عليها وأعلن ولادتها الشاعر مشتاق عباس معن وعلينا أن نجعلها تطرب أسماعنا قبل أن تطرب أسماع وأذواق الآخرين من خارج حدود أرضنا الخصبة والمنتجة للإبداع .

**** التوليف وآلياته :**

التوليف : هي تقنية تصنيفية تجمع بين طريقتي : التأليف و الإعداد الصحفي ، بحيث يتدخل المولّف – بلا همز للواو – في إعداد المقالات والدراسات المكتوبة عن موضوع بعينه لا بترتيبها وتصنيفها بحسب الموضوع أو الترتيب الألفبائي أو غيرها من طرائق الترتيب المعهودة ، ولكن يداخل بين المكتوب تبعاً لآلية القطع واللصق ، ليكون التداخل بينهما تشكيلاً كتابياً يقرب من التأليف .

وعليه يكون الفارق بين التوليف من جهة والإعداد والتأليف من جهة أخرى ما يلي :

١- أن الإعداد هو ترتيب المقالات أو الدراسات المكتوبة عن موضوع معين بحسب أنواع الترتيب المعهودة ، بحسب الموضوع الخاص ، بحسب الترتيب الألفبائي أو الأبجدي ، بحسب الأقدم تأليفاً أو نشراً ، بحسب

البلد الذي ينتمي إليه كاتب الدراسة أو المقالة ، وغيرها من أنواع الترتيبات المعروفة ، ولا يتدخل المعدّ / المحرّر بالمواد اطلاقاً ، وتنتهي وظيفته بعد الترتيب بتقديم بسيط أو تفصيلي عما يتعلق بالموضوع المكتوب عنه .

٢- أن التأليف يعمد إلى الاعتماد على قلم المؤلف أكثر من المقالات والدراسات المكتوبة عن الموضوع الذي يرغب التأليف فيه ، وإذا أكثر من النقل والتحشية ؛ يصبح بحثه نقلاً ، لا جدة فيه ، فيكون العمل سلبياً لا ايجابياً .

لذلك قلنا إن التوليف هو طريقة تصنيفية تجمل بين العملين.

والغاية من طرحي لهذه الطريقة التصنيفية الجديدة التي أفدت من حظورها في العمل التلفزيوني ، فحولتها إلى اشتغال تصنيفي ، كما أرى :

١- الحدّ من سلبية تحييد المحرر الصحفي في عمله الإعدادي .

٢- إثراء المكتبة العربية بطريقة تصنيفية جديدة تجمع بين العمل الصحفي والعمل التأليفي .

٣- الإبقاء على متون المقالات والدراسات المكتوبة عن موضوع معين ؛ لأن الإبقاء عليها تحت عنوان "

تأليف " يضعف من قيمتها العلميـــة ، لكـــن طرحهـــا بمسمى تأليفي له خصوصيته هذه يرفع عنهـــا صـــفة السلبية السابق ذكرها .

لذلك وجدت أن أخـــصص أول تـــصانيفي " التوليفيـــة " بالدراسات والمقالات التي كتبت عن التجربة العربية الرائـــدة في مجال التفاعلية الرقمية للشاعر الرائد الدكتور مشتاق عباس معن ؛ لأكثر من سبب :

١- أن أولية هذا الجهد التصنيفي تنسجم مع أولية التجربة التفاعلية الرقمية الرائدة .

٢- أشعر أن هذا العمل التصنيفي يمتاز بسمات تفاعليـــة ، وإن كانت ورقية ، لكون المحرر هنا متلقياً ؛ لكنة ليس متلقياً سلبياً بل يتدخّل في إعادة تشكيل المرسل بحسب قناعاته ؛ فهذه السمة تمنح عملي مستوى من التفاعلية الورقية تنسجم مع تفاعلية الرقمي .

٣- لكون التجربة الشعرية التفاعلية الرقميـــة فـــي طـــور تكوينها الأولي ، اقتضت المحافظة على متون المقالات والدراسات التي كتبت لأنها دراسات تؤســـس لـــشيء جديد ، والمحافظة على مصطلحاتها ولغتها أمر مهـــم جدا في عملية تثبيت المفاهيم .

وقبل أن أختتم حديثي تقتضي الأمانة أن أذكـــر محاولـــة أستانا الدكتور عبد الرضا علي في عملية توليفية سابقة خصّ

بها سيرة حياة الشاعر الرائد بدر شاكر السياب وهي منشورة في كتابه (دراسات في الشعر العربي المعاصر)، لكن فرق طرحي يختلف عن طرح أستاذنا الدكتور في أنه لم يختلف عن وظيفة التوليف التلفزيوني ولاسيما السيناريوهات للعمل التمثيلي كونه تخصص بسيرة حياة ، أما أنا فلم أعمد لأمر تاريخي ذي حدث متسلسل بل عمدت لاشتغال فكري تأليفي ، فبان الفرق بذلك ، ولكن هذا لا يمنع من أنني أفدت منه لأن المعرفة تتزايد بالاطلاع .

وبعد كل هذا لا أجدني مضيفاً لما قلته غير أن أتمنى أن تأخذ محاولتي التصنيفية هذه حيزها المرتقب ، وأن تكون – وهو غاية مناها – إضافة للمكتبة العربية طريقة ومضموناً .

مدخل معرفي

القصيدة التفاعلية الرقمية
مراجعات مفاهيمية

أولاً : القصيدة التفاعلية ، المفهوم ، الإمكانية :

Interactive poem هو المقابل الغربي للقصيدة التفاعلية التي شاطرتها الحضور مصطلحات أخرى من مثل القصيدة الرقمية (Digital poem) والقصيدة الإلكترونية (Electronic poem) ، ولا أخوض في الفروق بين هذه المصطلحات إذ تكفلت د فاطمة البريكي بذلك العناء [ينظر كتابها : مدخل إلى الأدب التفاعلي : ٧٤] .

ويراد بها (نمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلاّ في الوسيط الإلكتروني ، معتمداً على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة ، مستفيداً من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية ، تتنوع في أسلوب عرضها وطريقة تقديمها للمتلقي / المستخدم ، الذي لا يستطيع أن يجدها إلاّ من خلال الشاشة الزرقاء ، وأن يتعامل معها إلكترونيا ، وأن يتفاعل معها ، ويضيف إليها ويكون عنصراً مشاركاً فيها) [السابق : ٧٤]

و(تستعين القصيدة التفاعلية بكل ما يمكن أن يتوفر لها من خلال برامج الحاسوب المختلفة ، والتي تتطور يوميا ، ولكنها عموما تستخدم الصور الثابتة والمتحركة ، والأشكال

الجرافيكية ، والأصوات الحية وغير الحية ، وكل ما من شأنه أن يبثّ شكلاً جديدا من أشكال الحيوية والتفاعل في النص ، إن روح (التفاعلية) تسيطر على هذا النوع من القصائد ، الذي يحاول أن يجد له مكاناً في البيئة الإلكترونية الجديدة.

عربياً لم تظهر القصيدة التفاعلية لا على مستوى المفهوم ، ولا على مستوى المصطلح ، ولا على مستوى التطبيق أو الممارسة الفعلية ، حسب علمي ، ورغم محاولات بحثي المستمرة ، إلا أنها كانت تبوء دائما بالفشل) [السابق : ٧٨].

وهذا التصريح من الناقدة التفاعلية د فاطمة البريكي المهمة بكتابها الصادر عام ٢٠٠٦ ، وقبلها صرّح بذلك الناقد التفاعلي سعيد يقطين بالأمر عينه بكتابه الصادر ٢٠٠٥ ، يتأكد أن القصيدة التفاعلية التي كتبها الشاعر مشتاق عباس معن هي العربية الأولى في العالم .

وقد استثمر فيها الشاعر كل الإمكانيات التي ذكرتها الدكتورة البركي بحيث تتفرع القصيدة إلى عدة نوافذ كل نافذة لها خاصية صورية وصوتية وكتابية تختلف عن خاصية النافذة التي تفرعت عنها ؛ لتحقق بذلك سعة التأويل وتعدد القراءة للنص بما ينسجم والفضاء الحرّ لشبكة الانترنت والحاسوب .

ثانياً : الوسائط المتفاعلة (cmc) :

لا يقتصر عصرنا الحاضر المعروف بـــ (عـصر التكنولوجيا) على الوسائط التقليدية في التواصل ، بل حـاول أن يوجد وسائط جديدة تتناسب مع الطاقة التقنية التي توصـل إليها ، ولعل أهم تلك الوسائط هي الوسائط المتفاعلة (CMC) التي يعتمد بأساسها على التعامـل الحـسوبي (Computer Mediated Communiction) .

لكنها (ما تزال ... للأسف في ثقافتنا العربية لم تحظ بالاهتمام النظري والعلمي الضروريين ، في الوقت الذي نجد الاهتمام بهذه الوسائط كبيراً جداً وقطع أشـواطاً مهمـة فـي اللغات الحية) [من النص إلى النص المترابط : سعيد يقطين : ٥٩] .

وتختلف تلك الوسائط في مستوى استعمالها ، إذ تكون بعضها متوفرة لجميـع النـاس وبعـضها محـصور علـى المتخصصين ، ومن أهم تلك الوسائط العامة ، فهي (الأقراص المدمجة C – D) .

إذ يعدّ (جزءاً أساسياً من الوسائط المتفاعلة وهي تتكامل مـع شبكة الإنترنت لتشكل المادة التي يتم التواصل بها عن طريق الحاسوب) [السابق : ٦٢] .

وأكدت المسألة عينها الدكتورة فاطمة البريكي بقولها (كما يمكن أن تتوفر على أقراص مدمجة (CD-ROM) ويمكـن كذلك تبادلها بالبريد الألكتروني ، وهـذا يعنـي أن القـصيدة

التفاعلية لا ترتبط دائما بشبكة الإنترنت ، إذ يمكن الحصول على الأقراص المدمجة والتعامل معها دون شرط الاتصال بالشبكة) [مدخل إلى الأدب التفاعلي : ٧٨] .

وتتمثل أهمية هذه الوساطة في الميزات التي تمتاز بها دون سواها ، ومنها :

١- الطاقة الخازنة التي تستوعب لأحجام لا بأس بها تفوق القرص المرن [الفلوبي] بمرات عديدة .

٢- الحماية اللازمة لمحتوياتها من التلف .

٣- السعر الزهيد الذي يمكن أن يكون بمتناول أي فرد .

٤- سهولة التعامل معه خاصة تلك التي تعمل عملاً تلقائياً (أوتوران) بمجرد دخولها بجيب الحاسوب .

كل هذه الأمور كانت بذهن الشاعر مشتاق عباس معن وهو يعدّ قصيدته التفاعلية الأولى (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) .

فالاحتراف في التعامل مع الحاسوب وشبكته الأثيرية (الإنترنت) لم يتحقق عند جميع أفراد المجتمع العربي ، لكن التعامل مع الأقراص المدمجة ، فهي من أبجديات العمل ذاك فتكون حصيلة المتقين له أضعاف مضاعفة لحصيلة المتقين للتعامل مع الإنترنت .

فكان اختيار الشاعر المبدع هذه الواسطة لتوصيل عمله الإبداعي للمتلقي اختياراً موفقاً ؛ خاصة وهو العمل الأول

العربي بالعالم ، فلئلا ينصدم المتلقي بصعوبة التعاطي معه ، اختار تلك الواسطة .

ثالثاً : من السيبرناتية إلى النص المترابط :

كتب الأستاذ محمد مصطفى الخولي سنة ١٩٧٢ كتاباً أسماه (السيبرناتية : في الإنسان المجتمع والتكنولوجيا) ويراد بهذا المصطلح المعرّب عن أصله (السيبرنطيقا Cybernetics) ويراد به (علم الضبط ،... ويعني الدراسة المقارنة لنظم السيطرة الآلية والاتصال في الجهاز العصبي والدماغ ، وفي الآلات الميكانيكية والكهربائية ، وبين الجهاز وتلك الآلات) [البريكي : ٢٩] .

وكان من معطيات هذا العلم في التواصل التكنولوجي أن أثمر (النص المترابط) أو ما يسميه بعض المترجمين بالنص المتفرع المترجم عن المقابل الغربي (Hypertext) لأن السيبرناتية أعطت للنص ميزات هي في صميمها ميزات النص المترابط ، وأهما :

- نفي الخطية وهي جوهر التنظير لطبيعة النص المترابط ، وتكمن في القول بالسببية الدورية بدل السببية التقليدية القائمة على الخطية .
- (فكرة الترابط : إن الفكرة التي ترى أن الدماغ يعمل على أساس الترابط نجدها بارزة في السيبرنطيقا من خلال نتائج الأبحاث التي جرت في البيولوجيا وسواها

من العلوم بما فيها الاجتماع ، والتي ترى أن الترابط سمة أساسية لمختلف العلاقات التي لا تنهض بين مختلف مكوناتها ومجزوءاتها إلا على أساس الربط والارتباط

- نتبين من خلال هذا العرض أن السيبرنطيقا كانت وراء تبلور الصورة الجديدة للعالم والتكنولوجيا وللتواصل ... وفق مبادئ تقوم على ركيزة (الترابط) في مختلف المجالات التي نشتغل بها) [يقطين : ٩٤] .

والنص المترابط على مستويات منها المبتدئ ومنها المتوسط ومنها المعقّد ، ومن الطبيعي أن تكون بدايات الكتابات الرقمية يسيرة التعاطي مع المتلقين الذين لم يحترفوا التعامل مع الحاسوب ، فكان ميل تلك الكتابات إلى المستوى المبتدئ والمتوسط ، وكان نص المبدع الشاعر مشتاق عباس معن من النصوص المنتمية إلى المستوى المتوسط ، وسبب ذلك إضافة إلى ما سبق :

١- مراعاة مستوى المتلقي وسحبه إلى مساحة الاستجابة .

٢- الابتعاد عن صدم القارئ وتنفيره من استقبال أول نص .

٣- الانسجام مع مقولة (شفافية التجربة الرائدة) بحيث لا تعتمد على المستوى الصعب في التناول والصياغة ؛

لأن كل مبدع يفكّر في (القـارئ الـضمني) وهـو يصوغ نصّه ، وبلا شك كان الأمر حاضراً مع مبدعنا المتألق مشتاق عباس معن .

رابعاً : كلمة أخيرة :

تؤكد لنا الفقرات السابقة أن تجربة الشاعر العربي مشتاق عباس معن هي تجربة أولى ورائدة في المجال الرقمي لـيس محليا ولا إقليمياً وإنما عالمياً ؛ لأنها قـصيدة تفاعليـة بكـل معانيها :

- **المفهوم .**
- **الإمكانية .**
- **الواسطة الناقلة .**
- **التعامل السيبرناتي .**

نتمنى على المبدعين الآخرين أن يختطوا خطى هذا المبدع الرائد ليسجلوا بصماتهم على النتاج الرقمي الذي يعدّ بحقّ نتاج العصر والغد القريب [1].

---

[1] من السيبرناتية إلى النص المترابط ملاحظات حول القصيدة التفاعلية العربية الأولى للشاعر مشتاق عباس معن : إحسان التميمي : http://www.madaa.net/vb/showthread.php?t=5225

الفصل الأول

الأصول

حكم الضرورة ...

من التجريب إلى التجريب

لكل عصر مناخ معرفي خاص يتعاطاه الموجـــودون ضمن أطره زمانيا ومكانيا تحدده الإمكانيات التي يمتلكها أولئك الموجودون .

وعلى الرغم من تحكم تلك الإمكانيات بكـــل وســـائل الحياة والتبادل البراغماتي ، تبقى هناك مجموعة من الثوابـــت التي لا يمكن أن تتحكم بها أية إمكانية متاحة ، مثلاً المجـــال الذي ينقل به التداول ، إذ من غير الممكن أن يكون هناك تبادلا من دون أن يُستعان بظرف معين لنقله ، وإلا كيف سينقل ؟!. لكن نوعية الناقل وشـــكله وطاقتـــه الاســـتيعابية والإفهاميـــة والتشفيرية وغيرها هي التي تدخل ضمن نطاق التحكم تلك .

وعلى هذا الأساس انصاغت ثنائية الثابت والمتحـــول في التواصل البراغماتي – النفعي والجمالي – الفني ، إذ كان النصّ (text) الحامل لعناصر التواصل ذاك حاضرا في كل مرحلة من مراحل حياته ، لكن آليات صياغته وتقنياته تختلف وفقا لاختلاف إمكانيات الإنتاج التي تتحيهـــا لهـــا مـــستويات التطور الحاصلة في العقلية ومستويات استثمارها في التواصل الحياتي .

إذ استطاعت المجتمعات البشرية في مراحلها الأولى من التشكل الحضاري أن تستثمر الطاقة الشفاهية في تحقيق تواصلها البراغماتي والجمالي ، لكنها ما أن استطاعت أن تحقق مستوى أعلى من التطور في إمكانيات خلق وسائل جديدة للنقل استثمرتها بكل ما أتاه العقل من قوة لتطويع الجديد فكانت الكتابية المرحلة التالية لنقل التواصل البراغماتي والجمالي من مراحل التشكل الحضاري للمجتمعات البشرية .

ومنذ دخول الإلكترونيات في حياة الإنسان وفقا لتطور عقله المنتج ، سعى لتطويع كل ما يمكن تطويعه من وسائل التواصل البراغماتي والجمالي ليكون منقولا عبره ، فحدثت نقلة نوعية في العصر كله ، بحيث تغيّرت وسيلة النقل ، لكن النقل ما زال به حاجة لظرف الناقل ، وبخاصة النص (text).

(وبناء على هذا يمكن أن نطلق صفة (الورقية) على المرحلة (الكتابية) التي أعقبت مرحلة الشفاهية وبهذا تكون المرحلة الثانية من دورة حياة النص ذات اسمين ، هما :

- **الكتابية في مقابل الشفاهية .**
- **الورقية في مقابل الإلكترونية .**

... إن هذه المرحلة (الإلكترونية) في حياة النص الأدبي تمثل انتقالا من عهد إلى عهد ، وتشبه الانتقال من حضارة المشافهة إلى حضارة الكتابة قديما . وقد شهد القرن العشرون انتقال آداب الإنسانية من حضارة الورق إلى حضارة

التكنولوجيا والإلكترونيات التي أخذت تتغلغل في مختلف جوانب الحياة دون حد أو قيد ، ولابد أن تكون مثل هذه الطفرة ذات أثر بالغ ، ليس فقط على نوع النصوص المقدمة (ورقية أو إلكترونية) إنما على طبيعتها ، ونوعية الأفكار التي تطرحها ، ومدى تواؤمها مع معطيات العصر ، والتغيرات التي تطرأ عليه خلال فترات زمنية قصيرة ومتقاربة زمانيا ، بحيث لا تترك مجالا لاستيعاب ما قبلها إلا فاجأتنا بمستجدات قد تكون أكثر تنوعا وتعقيدا .

ولا بد من الإشارة إلى أن المقصود بالنص الإلكتروني ... هو النص الذي يتجلى من خلال جهاز الحاسوب ، سواء اتصل بشبكة الإنترنت ، أو لم يتصل ... متضمنا هذا المعنى الشمولي ، دون تقييده بالاتصال بالشبكة أو عدمه) .[مدخل إلى الأدب التفاعلي : فاطمة البريكي : ١٩ – ٢٠] .

وتأسيساً على الرصد التاريخي والمعرفي المذكور في الفقرات السابقة أصبح متعيناً على الموجودين داخل ذلك العصر وأعني به العصر التكنولوجي أن يتعاطوه ؛ لأنه وسيلة عصرهم ، وأعني الحاسوب والانترنت الذي دخل في كل مرافق الحياة تقريبا وأصبح في المدرسة والبيت والعمل وغير ذلك حتى في تسلية الأطفال .

والأدب التفاعلي (هو النموذج الأدبي المعبر عن العصر الرقمي التكنولوجي خير تعبير ، وهو الذي يصلح أن

يمثله أمام الأجيال اللاحقة بصفته نتاج هذا العصر وثمرة فكر مبدعيه ، ويقر الأدب التفاعلي بدور كل من المبدع والمتلقي في بناء النص ... وينطوي على قدر من الحيوية والحرية في التفاعل مع النصوص الأدبية على نحو غير متوفر في الأدب التقليدي ، ويكسر حالة الرتابة التي تصبغ النصوص الأدبي التقليدية ويحررها من الجمود ، ويساعد على شحذ الأذهان والتحفيز على الابتكار بما يتيحه من إمكانيات غير محدودة ليقدم الأديب بها إبداعا غير محدود أيضاً) [مدخل إلى الأدب التفاعلي : فاطمة البريكي :١٢٩ - ١٣٠] .

وما تجربة الشاعر المبدع مشتاق عباس معن إلا نتيجة حتمية لدخول العصر التكنولوجي ، وهي محاولة أولى ستتبعها تجارب أخرى بشكل طبيعي جداً ، لأن المجتمعات آخذة بالتماهي مع التكنولوجية ، ولمعرفة حقيقة ذلك لنسأل أنفسنا ونحصي الإجابات بنعم لنعرف تماهي التكنولوجيا بحياتنا :

- هل تملك هاتفا نقالا (موبايل) .
- حاسوبا (كمبيوترا) .
- بريدا إلكترونيا (إيميلا).
- تلفازا بمستقبل للفضائيات (ستلايت) .
- أجهزة تعمل بالمتحكم (الريمونت كونترول) .
- وسائل خزن تقنية (فلوبي " قرن مرن " – سي دي " قرص مدمج " – فلاش " خازن عالي الضغط ") .

وعليه يمكن لنا أن ننظر في بقية وسائلنا التواصلية ، ومنها قراءة النصوص والكتب في أقراص مدمجة وعلى الانترنت ، وهي محمولة من الورقية إلى الرقمية بشكل نسخي ، أي محافظة على ورقيتها ، لكن وسيلة عرضها تتم بالحاسوب ... فلماذا نستسيغ هذه الممارسة ونستصعب ممارسة إبداعية تستثمر تقنيات العصر بكل إمكانياتها ليكون الأدب متماهيا معها بشكل طبيعي كما تماهينا بمستوى حيانتا النفعي – البراغماتية .

إذن علينا أن نتماهي فنيا – جماليا ، كما تماهينا نفعيا – براغماتيا ، لنكون منسجمين مع عصرنا الذي نعيشه ، وهذا لا يمنع أن نبقي على بقايا العصر الكتابي – الورقي ، كما بقيت آثار العصر الشفاهي في العصر الذي تلاه [٢].

إن هذا الديوان – أعني مجموعة تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق – قدم دليلا واضحا على أن الاستفادة من التكنولوجيا الرقمية تفتح – بدون شك – أفاقا جديدة للقصيدة، مستفيدة من أبعاد أخرى كان النص محروما منها ، كالصورة المتحركة و الثابتة و الأيقونات و توازي النصوص و اللوحة التشكيلية و الألوان بصفة عامة و ما إلى ذلك من المميزات، التي بالتأكيد ستضفي قيمة مضافة على الشعر بشكل خاص و الأدب

---

[2] الثابت والمتغير من جديد : د منعم جبار الرويشد على الرابط الآتي : http://maakom.com/site/article/١٢٨

بشكل عام ، بل و قد يؤدي هذا البعد البصري المهين على قصائد الأدب التفاعلي إلى توسيع جمهور متلقي الأدب ،خاصة إن حسن توظيفه و لم يفرط الشعر- نتيجة لذلك- في شعريته ، التي هي- حسب اعتقادي- الضامن الأول لاستمراريته وتوهجه. ويمكن أن نذهب إلى هذه التجربة المتميزة للشاعر مشتاق عباس معن تتكامل مع تجربة أخرى ،هذه المرة في مجال الرواية ، إذ دشن الأردني محمد سناجلة الأدب الرقمي بنص روائي أتبعه بآخر ، استثمر فيه إيحاءات الصورة و أبعادها لخلق متعة من نوع خاص ،يتفاعل فيه النص المكتوب مع النص السمعي المرافق له ، والذي -بلا شك- سيترك أثره على ذائقة التلقي العربية.[3]

لذلك لم يكن الشاعر الجميل الدكتور مشتاق عباس معن مترفا لدرجة اللعب على لوحة مفاتيح الحاسب ثم فجأة وجد نفسه ينتج هذه القصيدة ... على العكس كما أعرفه ..... لكن علميته الفذة ونباهته التفاعلية أيضا استطاعت أن تنتج كل هذا .. وهو جهد يعود لصاحبه بالعرفان ورد الجميل الذي لا تعطيه كل صحف الدنيا لأي كاتب مهما كتب فيها ولا تنشره في الوسط الثقافي المحيط به بمقدار لا يتجاوز العاطلين عن العمل والمتصفحين للصحف المستخدمة المتروكة على طاولات المقاهي ودكات الانتظار أو ضحايا الفقدان أو ربما

---

[3] أدبية النص التفاعلي : فاطمة الزهراء بنيس .

يشتري أحدهم شيئا من المكسرات فيجد أنها ملفوفة بصفحة جريدة فيها نص لشاعر يستحق أن يُقرأ .. أو كما جرت العادة حين الآكل على سفرة الجرائد التي أهملت كثيرا من الأدباء وآلت إلى القمامة ببقايا طعام (بالمناسبة ... الجرائد والمجلات والدعايات الورقية وكل ما هو ورقي في أوربا يعاد تصنيعه مرات ومرات لذا فلا يجوز لأحد أن يأكل على جريدة!!!!!!)[4]

فيمكننا القول بعد هذا كله : إن " القصيدة الرقمية" لم تكن مجرد خاطرة بسيطة طرقت ذهن الشاعر – مشتاق عباس معن– بل هو القلق المعرفي المتراكم أولاً ، وهو إحساس لمبدع يدرك ضرورة تطور هذا الإبداع ، وفق دوافع الحضارة المعاصرة، يضاف إلى ذلك مهنية الاشتغال والتعاطي بالأدب واللّغة الحاملة لهذا الأدب، وبالتالي المسؤولية الأكاديمية التي يمارسها – مشتاق عباس معن– بوصفه أستاذاً في أكثر من جامعة ومعهد / وسوف نسرد سيرته الذاتية في هذا المقال / يضاف إلى ذلك أنّه نشأ في بيت فنّي، فوالد ه كان يملك صوتاً عذباً ،

---

[4] القصيدة التفاعلية ومدى التفاعل معها : مفيد البلداوي : http://dijla-net.com/vb/showthread.php?t=١١

ومشهود له في الغناء ، وهذا يعني أن حاسية التلقي عند (الطفل مشتاق) تبرعمت على الاستماع إلى جماليات الصوت والانشاد، بمعنى أن موسيقى الشعر انغرزت في أحاسيسه منذ الطفولة ، وتأصّلت في الصبا ، وأثمرت في الشباب ، ومن ثم صقلت في مسارات الإبداع " كتابات شعرية ، محاضرات ،أوراق عمل لندوات علمية ، مهرجانات ومسابقات أدبية ، جوائز إبداعية محفّزة ، وانخراط في نقابات مهنية للإبداع ، زائداً مسؤولية التدريس الأكاديمي للّغة والآداب العربية ، وبالمحصلة

إن كل مسارات الأدب وقلقه وإشكالاته ، هي جزء يومي من حياة الشاعر والناقد والأكاديمي "مشتاق عباس معن".

وإذا أضفنا إليها الغربة والتنقّل في البلدان العربية / طلباً للرزق/ حيث أن وضع العراق الحالي ، وما كان عليه في ظل النظام السابق، الذي خنق كل صوت إبداعي ، وأبعد كل الطاقات الخلاقة من العراق ،وجاء الاحتلال وأجهز على ما تبقى من قيم نوازع الإبداع ، ومع هذا الخراب ظل هاجس الشعر يقلق الجميع ، للتعبير عن هذه المأساة المركبة التي حلّت بالبلاد ، وعلى الرغم من انحسار القصيدة الفصيحة – الآن – الاّ

أن " الشعر العامي" في العراق تسيّد المشهد ، وظهرت قصائد ومعلقات وملاحم شعرية ، عبّرت عن هذا الواقع المؤلم الحاصل في العراق . * ٢٢

ومشتاق عباس ، واحد من هؤلاء المبدعين الذين عبّروا عن هذه المأساة ، وأصدر أكثر من عمل شعري فصيح ، وأراد أن يتخطى هذا الواقع بشيء أكبر من هذا الواقع ، فكان ذلك في " القصيدة الرقمية" التي عبر بها كل الحدود ، وليثبت أن موطن الشعر في العراق ، سيبقى هو آخر القلاع التي يركن اليها في سماوات الإبداع [٥].

و يبقى أن للنماذج الرائدة في هذا الباب من قبيل المجموعة الشعرية التفاعلية – الرقمية "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" للشاعر المبدع د مشتاق عباس معن دورها في نحت الطريق و تيسيره أمام هذا النسق الإبداعي الأدبي المتميز من أجل خلق ثقافة واعية :

---

[5] قصيدة بلاد الرافدين من الرقيم الطيني إلى الحاسب الإلكتروني : د خير الله سعيد

http://maraya.net/inner.php?Level=5&Id=2738&list:=

ـ بالتجديد ضروري توسله من أجل إحسان إيصال الثقافة و الفكر الهادفين إلى الناس.

ـ و بالتقنية مُلِحّ توسلها بهدف فتح سبل تمكن من إعادة تغلغل الأدب وجماليته بين ثنايا الفكر من الإنسان المعاصر في واقعنا الحديث[6].

الشعرية التفاعلية – الرقمية العربية هل تأخرت حقاً ؟[7]:

(ما تزال كتابة (النص المترابط) في ثقافتنا العربية محدودة جدا بل أشبه بالمنعدمة . ودونها الكثير من القيود التي ما تزال تقلل من أهمية الانتقال إليها في الوعي والممارسة . ... [فهو] ... ليس فقط تعبيرا عن نزوة أو رغبة ذاتية ، ولكنه نتاج صيرورة من التطور في فهم النص والوعي به وممارسته . وكنا قد أوضحنا أن الانتقال إلى النص الإلكتروني ونظيره النص المترابط ما كان ليتحقق لولا الإنجازات التي تحققت في الحقبة البنيوية سواء على الصعيد النظري أو

---

[6] النص الرقمي : د صالحة راحوتي : ملف الشاعر د مشتاق عباس معن .

[7] الشعرية التفاعلية – الرقمية بنسختها العربية هل تأخرت حقاً ؟ : د محسن الزبيدي على الرابط الآتي :

http://alfawanis.com/alfawanis/index.php?option=com_content&task=view&id=٣٠٩٤&Itemid=٢٨

التطبيقي . فهناك صيرورة وتطور ، حيث يترابط اللاحق بالسابق)[٨].

اتفق تماما مع دلالات هذا النص الذي سطّره الأستاذ يقطين في كتابه (من النص إلى النص المترابط) لأنه فعلا ما زالت الكتابة العربية تعاني من شحة في كتابة (النص المترابط – التفاعلي) لأنها لم تزل تحاول الدخول في عالم المعلوماتية وشبكة الانترنت .

وبمراجعة سريعة لمعدل تنامي التثقيف الحاسوبي في العالم العربي منذ صدور ذلك الكتاب ليقطين – ٢٠٠٥ نجد أن مستوى التعاطي والتعامل مع الآلة الحاسوبية (الكومبيوتر) أفضل من العقود السابقة لأنها دخلت في مجالات كثيرة منها :

المدرسة : كدرس ثانوي .

البيت : كسلعة منزلية مهمة .

---

[8] من النص إلى النص المترابط : سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ،الطبعة الأولى ، لبنان و المغرب العربي ، ٢٠٠٥م ، ص ١٤٦ – ١٤٧ .

التواصل : كوسيلة اتصال ضرورية .
التسلية : كوسيلة ترفيه .

هذا يعني أن الإنسان المعاصر من أقصى بقاع الأرض إلى أقصاها استثمر تقنيات التكنولوجيا ، مع الفارق في مستويات الإنتاج والاستهلاك والاحتراف في التعامل معها أو البدائية ، لكن بالجملة فالمجتمعات قد دخلته ، لذلك يمكننا أن نقول نحن في عصر التقنية ولا سيما الحاسوبية .

بقي سؤال : إذن لماذا العزوف عن كتابة الأدب الرقمي – التفاعلي من قبل أدباء العربية المعاصرين ، وهو ابن هذا العصر ؟.

الجواب في الفقرة الأخيرة من نص يقطين السابق إذ قال ([فهو] ... ليس فقط تعبيرا عن نزوة أو رغبة ذاتية ، ولكنه نتاج صيرورة من التطور في فهم النص والوعي به وممارسته . وكنا قد أوضحنا أن الانتقال إلى النص الإلكتروني ونظيره النص المترابط ما كان ليتحقق لولا الإنجازات التي تحققت في الحقبة البنيوية سواء على الصعيد النظري أو التطبيقي . فهناك صيرورة وتطور ، حيث يترابط اللاحق بالسابق) .

أي أنه نتيجة للانخراط في العصر ومهماته ، وفعلا أخذت تلك النتيجة تظهر مع بوادر كتابة الرواية الرقمية على يد سناجلة والآن نحن مع كتابة القصيدة الرقمية الأولى على يد المبدع مشتاق عباس معن .

إذن فالأدب أخذ يدخل رويداً رويداً في هذا المجال ، وإن جاء متأخراً عن النقد ، وهي مفارقة جديدة ، فالنقد عادة يأتي بعد الإبداع أي أنه راصد لعملية الإبداع وردة فعل عليها ، لكن هذا الأمر أيضاً تغير منذ أن دخلنا عصر الحداثة ، إذ أصبح (الناقد المبدع) ، أي شاعراً وروائياً وقاصاً ومسرحياً ، حالة جد ضرورية ، بل أصبحت من أبجديات العمل الإبداعي .

فقد جاءت مرحلة البيانات والصياغات التنظيرية مهاداً لتغيير الكتابة الإبداعية ولاسيما الشعر منذ المراحل الأولى من عصر الحداثة ، ففي النسخة العربية كانت بيانات نازك وجماعة شعر والستينيين وغيرهم .

وما حدث الآن مع الأدب الرقمي هو امتداد لمجريات ذلك الأمر فهو نتاج حداثي أيضاً إذ مهّد النقاد للمبدعين خطاهم ، فهضم المبدعون الأسس وكتبوا نصوصهم الإبداعية .

ولم يتوقف الأمر عند حدود الإنتاج الإبداعي ، بل تعداه إلى طرح التصورات النقدية أيضاً : كتصور الروائي سناجلة (الواقعية الرقمية) ، وتصور الشاعر الرقمي المبدع مشتاق عباس معن (المجازية الرقمية) .

فهو ليس تأخراً بقدر ما هو (نتيجة) طبيعية لتهيّؤ المجتمع ، وامتداد ممارسة (حداثية) – إن جاز لنا التعبير –[9] .

---

[9] للتوسع في تفاصيل القصيدة الرقمية العربية الأولى تنظر الروابط الآتية :

http://www.doroob.com/?p=20345

http://www.doroob.com/?p=20398

http://www.doroob.com/?p=20481

http://www.kitabat.com/i30866.htm

http://alfawanis.com/alfawanis/index.php

http://www.freebab.com/inp/view.asp?ID=6781

http://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_c
Itemid=439&id=20981&task=view&ontent

http://www.almajlis.org/inp/view.asp?ID=959

تناسل الرواد ...

سرمدية قلق الإبداع :

أثبتت الدراسات الأنثربولوجية والأناسية أن العمق الحضاري الذي ينتمي إليه الفرد داخل منظومته الاجتماعية ، يؤثر إيجاباً في نموّه المعرفي على مدى مسيرته التعاقبية / التاريخية في القابل مادام في عرقه نبض حياة .

هذا لا يعني أن البيئات الاجتماعية الأخرى التي لا تمتلك رصيداً حضارياً في عمقها التاريخي غير قادرة على ولادة أفراد متفردين ، فالاستثنائية سمة حاضرة ومعترف بها ، لكن النظرية الانثربولوجية السابقة وصفت واقع حال ، أما ما يولد خارج أفقها فلعله ينتمي إلى حاضنة نظرية أخرى .

---

http://www.albadeeliraq.com/new/Preview.php?kind=
id=342&writer

http://www.alrisala95.com/ara_wa_afkar/viewtopic.p
action=new&hp?id=3633

http://www.sh3r.net/vb/showthread.php?t=16486

http://www.kitabat.com/i30932.htm

http://aklaam.net/aqlam/show.php?id=7867

والعراق معروف بعمقه الحضاري العريق ، فأثيله ضارب بالغور في أحشاء الرسوخ ، وتأثيره في تشكّلي المعرفي والإبداعي عامل طبيعي ، كما يؤثر العمق الحضاري الفرعوني في الذات المصرية ، والعمق الحضاري الكنعاني في الذات الشامية ، والعمق الحضاري النبطي في الذات الخليجية ، والعمق السبأي في الذات اليمنية ، ولمعادلة تطّرد بين العمق القديم والذات المعاصرة في البيئات الاجتماعية [10].

وعليه يكون الأحساس المدرك للحظة الإبداع هو تراكم كمّي ، تولّد عبر قلق معرفي ، جسّد لحظته الإبداعية في اختراق المألوف ، شعرا كان أو نثرا، ليعلن عن ولادته الناطقة ، وكأنه يحاكي ولادة المسيح عندما نطق في المهد، ليثبت ولادة شئ جديد ، يعلّم على فرادته في مجال الإبداع الرقمي ، وليقتل لحظة التردد الحبيسة في الروح، وبالتالي يعلن عن وجوده بكل قوة ،انها ولادة القصيدة الرقمية ، التي أعلنت صيحتها في العراق – رغم كل المآسي- على يد شاعر عراقي مبدع ، هو د. مشتاق عباس معن .

---

[10] من حوار مع الشاعر الدكتور مشتاق عباس معن أجراه الأستاذ ناظم السعود .

ان المحمـــول الحضاري لـــتراكم الإبداع الشعري في العـــراق يؤسّـــس إلى " حالة خـاصـــة" تكون لهـا الأسبقيـــة فـــي الوجـــود الثقـــافي علـــى أرض العـــــراق فأساطير بلاد الرافـــدين- السومريـــة والبـــابليـــة- كميثيولوجـــيا، كانـــت قـــد صبغـــت ميســـمها بالـشـــعر، وحـــالة العـــصـر الجـاهـــلي كـان الـشـعر بســـاطهـا الأرفـع ، الأمـر الذي سـحب أذيـــاله على الفترة الأســلامـية بـرمـــتها . وقد كان الشعر في العراق صـاحب الســاريـة الأعـلى دومـــا في كـل العصـور ، وسيبقى كذلك ، لأن الحس الجمعي في الشعر غالب على كل الفنـــون ، وليس اعتباطا أن نلاحـظ تعاطي الشعر في كل طبقات المجتمع العراقي ، بغض النظرعن المؤهـل الثقافي ، لذلك نرى بأن الشعر في العراق يمثـــّل أحـــد أركـان الهـــوية الثقـــافـــيـة الوطنـــية، بـــدأ بـالمتنبي وصـــولا إلى الجـــواهري ومستحدثا مع الســـياب ونازك ومن ثـــم وصـــول الإبـداع الـشعري ذروتـــه فـي مقـتنيـــات الحضارة الحـديثـة [11]، لاسيما " ثقـافـــة

---

[11] أكد د محمد قاسم هذا التوجه ، وكذلك د منعم جبار عبيد ربط بين العمق الحضاري وتناسل الرواد بقوله (لذلك نستطيع القول إن هذه الأرض التي حملت السياب والملائكة ومن قبلهم الجواهري

الثورة المعلوماتية – الرقمية " وهي حالة تملي قانونيّتها المعرفية على الإبداع العالمي ، بوصفه منتجا اجتماعيا، يتعامل مع التطور التقني في مختلف نواحي الحياة . فالأستجابة هنا،شرط موضوعي يملي قانونيته بالتعاطي مع الأدوات المستعملة لصيرورة الإبداع التفاعلي ، ضمن حالة العصر الناهضة تقنيّا ، وعلى كل الأصعدة وكافة المستويات، ولكون خصوصية الشعر العربي ذات حسّاسية مرهفة ، تتطلب وجودها أن تكون حاضرة في هذه " الأتمتة " الرقمية في الحاسوب الألكتروني ، لذلك كان " فايروس القلق" يتصاعد بحميّاه الشعرية ، وهو يراقب عن كثب تلك الحالة التقنية التي تحاول انتزاع روح الشعر من المبدع ، فأوجد هذا المبدع مايوازي ذلك القلق " الفايروسي" حينما جعل الأتمتة التقنية في خدمة الإبداع الشعري ،

والمتنبي حملت رائد القصيدة التفاعلية الذي استثمر ك طاقات هذه الأرض المعطاء التي تلد الأنبياء والشعراء في ومضات ظهرت في شعره فطوبى لنا وله الريادة تمنياتنا بمزيد من العطاء لإغناء هذه التجربة الرائدة) : تقنيات القصيدة التفاعلية الرقمية بين التجريد والتجريب .

فجعلها أداة مسيّرة لأبداعه ، دون أن يجعلها تلجم طاقاته الإبداعية، وهنا يكون الإنسان قد هيّج العقل والحواس والشعور لهذه المنازلة" الإبداعية " فظهرت القصيدة الرقمية الأولى في العراق تحت اسم" تباريح رقمية لمسيرة بعضها أزرق" مذيلة بتوقيع مبدعها مشتاق عباس معن، مكمّلا بها مسيرة الشعر العراقي الطويلة وصاعدا به نحو العالمية كإبداع عربي جديد ، يتجاوز كل المحظورات التي حاول الغرب أن يضعها في طريق الإبداع العربي .

ان الحالة الإبداعية الجديدة " القصيدة الرقمية " [12]العراقية والعالمية الأولى يتوجب على

---

[12] أكد هذا الربط الأديب جواد كاظم إسماعيل بقوله (وقد ظهر اليوم صنف جديد أسمه الأدب الرقمي وتحديدا بدأ هذا الصنف بالقصيدة الرقمية والتي برع بها أحد شعراءنا وهو الشاعر العراقي(مشتاق عباس معن) ليكون رائدا في هذا النوع كما سبقه أقرانه في الريادة والسبق وكأن بلاد الرافدين تطبعت على على هذا السباق لتسجل بجدارة وجودها وبقوة في هذا الميدان وحينما نريد أن نبحر قليلا في بحيرة هذا الصنف الجديد فعلينا أن نتعرف قليلا عن ماهيته ثم بعدها نطرح الاسئلة المعارفية للوصول إلى أجوبة مشتركة تمنحنا

مسؤولي الدولة العراقية أولا ، وكل الهيئات الثقافية العربية ثانيا لأن يتعاملوا مع هذا المنجز الشعري بروح عالية من المسؤولية ، وتقديم صاحب هذا الإنجاز العالمي إلى ثقافات العالم كافة ، وترجمة انجازات الشاعر مشتاق عباس إلى كل اللغات العالمية التي تهتم بهكذا انجاز وتتعاطى معه ، وتتفاخر به كما تفاخر الغرب بقصيدة " أرض اليباب" ل" ت س أليوت" بوصفه صاحب القصيدة البنوية الجديدة ، والتي فرضها على الأدب العالمي ...

لكن هذا الفرض لم يكن محققاً بوجهه الإيجابي ، بل كان بوجهه الآخر – مع الأسف – ، فـ (في عام ١٩٤٧ انطلقت من العراق شرارة ثورة جديدة في الشعر ، حين نشر السياب قصيدته " هل كان حبّاً " ونشرت نازك قصيدتها " الكوليرا " وقد بشّرت القصيدتان ، لا بشكل شعري جديد حسب ، لكن بفتح حداثي أشرع الأبواب كلها لمن جاؤوا بعد ذلك لتغيير خارطة الشعر العربي منذ ذلك التاريخ ، وتدخل عالم الحداثة .

الأدراك الوافي حول هذه الخطوة) ، ماذ نريد من الأدب الرقمي أن يمنحنا وما نريد منه نحن ؟! .

وبعد ستين عاماً من ذلك التاريخ ، أي في عام ٢٠٠٧م ، انطلقت من العراق أيضاً شرارة ثورة أدبية جديدة ، فقد نشر الشاعر العراقي مشتاق عباس معن أول قصيدة تفاعلية رقمية عربية ... ومثلما حدث للسياب الذي رحبت به وبنصوصه المجلات والصحف والمؤسسات الثقافية العربية ، بينما لاقى عنتاً وفقراً وبطالة في بلده ، حدث لمشتاق عباس معن أن دوّى عمله هذا في الأوساط الثقافية العربية بينما خيّم سكون وصمت رهيبان في الوسط الثقافي العراقي ، فلم يجر الاحتفاء بهذه التجربة ، ولم يقف عندها النقاد أو المؤسسات الثقافية وقفة نقدية حقيقة ، إلاّ ما ندر) [١٣] .

---

[13] حوار مع الشاعر د مشتاق عباس معن أجراه الأستاذ حسن عبد راضي / حوار في الثقافة / بغداد / بلادي / ٢٠٠٨ .

الممهد للتجاوز

حفر في التفاعليتين :

أولاً : جذور التفاعلية في مشروع الشاعر مشتاق عباس معن الشعري من الورقية إلى الرقمية[14]:

المتتبع لخطوات مشروع الشاعر مشتاق عباس معن الشعري سيجد مستويات متعددة من التقنيات الصياغية في نصوصه يمكن أن تكون جذوراً لارتكاز التفاعلية فيها ، فهو شاعر تسعيني معروف له مشغله الشعري الخاصة الذي أسسه أسلوبه الإبداعي منذ مجموعته الورقية[15] الأولى (ما تبقى من أنين الولوج) [16].

ولم تكن مجموعته الورقية الثانية بمنأى عن ذلك المشغل ، بل كان حاضرا بوجه متطور أكثر من ذي قبل ، وهو أمر طبيعي تفرضه سنن التطور والارتقاء في الأشياء ،

---

[14] جذور التفاعلية في مشروع الشاعر مشتاق عباس معن من الورقية إلى الرقمية : د علاء جبر محمد.

[15] مصطلح نقدي جديد يراد به : كل النصوص المطبوعة على الورق ، التي تمثل مرتكز المرحلة الكتابية من مراحل المعرفة البشرية .

[16] بغداد / ١٩٩٧م طبعة خاصة على عادة شعراء الحصار الاقتصادي في العراق.

فقد كانت هناك تقنيات صياغية جديدة أعتمدها الشاعر في بناء نصوصه في مجموعته الورقية الثانية (تجاعيد) [١٧].

ويمكن تلخيص تلك التقنيات بالآتي :

- **الحوارية (تداخل التقنيات المسرحية والشعرية):**

الحوارية مبدأ من مبادئ الكتابة النثرية التي أخذت جانبين من جوانب التطبيق في الإبداع النصي ، الجانب النظري في السرد ، والجانب الفعلي في المسرح .

وليس خافياً على الناقد وقارئ النقد أن الحوارية كانت مبدأ نقدياً أسسه باختين في خطابه النقدي للسرد ، إذ كان تعدد الأصوات داخل السرد ، ولاسيما الرواية ، معلماً بارزاً من معالم الخطاب النقدي الباختيني ، وتطور هذا المبدأ النقدي في النظرية النقدية العالمية بحيث تأسست من خلالها نظرية التناص للناقدة الغربية جوليا كرستيفا .

والذي يهمنا من هذه المقدمة أن الحوارية كانت مبدأً مهما في بناء النص الإبداعي ، والنص النقدي على حدّ سواء .

يضاف إلى ذلك أن مقولة (الإفادة من الأجناس والعلوم في صياغة النص الإبداعي) كانت من أساسيات عصر الحداثة التي لم تألُ جهداً في استثمار أي شكل من أشكال التغيير والتحديث ، لإخصاب النص وتوصيله إلى متلقيه بأبهى صوره التأثيرية والعلامية .

---

[17] اليمن / مكتبة ابن عباس /٢٠٠٣م طبعة خاصة.

هذا كله كان مقدمة لتشكل أدوات الشاعر مشتاق عباس معن الفكرية والنصية ، فهو من الأدباء الذين عرفوا بجدارة قلمه في حقلي الإبداع ونقده ، فهو شاعر من طراز متميز ، وناقد من طراز متميز أيضاً .

لذلك حاول أن يستثمر هذه التقنية البنائية الدينامية في بناء نصّه ، وأقصد بها الحوارية ، فكانت مرتكزاً مميزاً لنصوصه منذ نصوص البداية في تسعينيات القرن المنصرم ، حتى التفت إليها النقاد مبكراً ، فقد رصد هذه التقنية رصداً ذكياً الشاعر والناقد علي الفواز إبان استضافته لتقييم نصوص مجموعة من الشعراء الشباب آنذاك في ملتقى الرصافة الشعري الأول عام ١٩٩ ، فذكر أن أهم ما يميز نص الشاعر مشتاق هو ذلك الاستثمار الحيوي لتقنية المسرح ولاسيما الحوار منها ، بحيث كان استثماراً فاعلاً في تقديم الدلالة النصية بشكل مختلف.

وقد تضمنت مجموعته الأولى نصين حواريين اعتمدتا على تقنية تعدد الأصوات بين شخوص أداروا مفاصل النص بشكل حيوي تفاعلي ، يقودنا إلى تخيّل الحركية الحوارية بشخوصها ، وكلامهم ، لا بكلامهم فحسب .

كان النص الأول بعنوان (في فجر ما ... ستموت الولادة) تجاذب الحوار فيه (أربع شخصيات) شخصيات هي :

- **الميت**
- **الراهب .**

- **الذئب .**
- **الفجر .**

إذ يقول فيها :

الميت :

زر مرقدي في غدٍ ! وانشر سناك الندي

لعلني في سمـــــــاك انزع ما في يــدي ؟!

الفجر:

اخفض نداك ولا تبح ،

والجم رؤاك

فإن في الصبح الرؤى ... !

اخفض نداك ولا تبح ،

اخفض نداك ... !

الذئب :

أو قد صحا ...

أو قد صحا ...؟!

إني بكفّي قد نسجت له الكفن !

وزرعت في أصفاده

جدثاً عريق :

يطوف في أرجائه

طريق غريق

أعمى،

وما في كفّه غير الوثن ... ؟!

... ...

... ...

... فاشرع سنانك ، وارتوِ

إني أشمّ مع الصباح نداءه ...

الراهب :

ألق

هي الرؤيا

ألق هي الرؤيا ، وما في هذه ألق ... ؟!

الذئب :

ألق ... هي الرؤيا !!

فاسرع ... فما في هذه ألق .

واغرس دماه في دمك

واطفئ رؤاه بمقدمك

واسرع ... فما في هذه ...

ألق !!

الفجر :

اخرس رؤاك ولا تصح ...

واطفئ رؤاك بمقدمه...

... ...

... واسكت ؛

فما في هذه ...

ألق ... !

الذئب :

مزّق رؤاك ... وأعطني كفني .!

مزّق رؤاك ... وردّ لي كفني .!

مزّق رؤاك ،

وزّق...

بعده كفني .!

الميت :

زر مرقدي في غدي وانشر سناك الندي

وافتح به كل باب يا واهب الفتح ،

من يدي

وفي يدي

زر مرقدي !...

أما النص الثاني فهو بعنوان (حكاية) وكان مرتكز ثيمتها محاكمة الحاضر بلغة الماضي ، هروباً من أسنّة الرقابة وقت كتابتها ، فهي تفضح المسكوت عنه ، بلغة إيحائية رامزة يمكن قراءتها من عدة وجوه .

وتجاذب أطراف الحوار فيها (أربعة) أطراف ، هي :

- الراوي .

- **مشهد .**
- **القارئ .**
- **الأبطال .**

وسنقف عند النص الأول بشيء من التحليل لنتفحص منشئ التفاعلية فيه ، من خلال عدة ملاحظات هي :

١- نلاحظ أن شخوص الحوار متنافران ، ولكن بآلية صياغية جعل المتلقي يحسّ بواقعيته وإمكانية حدوثها ، فما بين ميت وذئب وراهب ، تحركت دلالات النص بتفاعل حواري متسلسل .

٢- يلاحظ أمر آخر على النص هنا أنه زاوج بين أشكال نصية ثلاثة ، هي :

- العمودي .
- التفعيلة .
- النثر .

وهو اشتغال صياغي متميز قلّ من يحسن بنائه من المبدعين التجريبيين ، يمكن حسابه على التفاعل بين الأشكال الإبداعية .

٣- يمكن ملاحظة تقنية (الحذف) الداعية للتأويل لسدّ فراغ النص هنا ، كما يصفها آيزر [١٨]، وهي تقنية تدفع المتلقي للمساهمة في تشكيل النص ، ولاسيما في قوله :

اخفض نداك ولا تبح ،
والجم رؤاك
فإن في الصبح الرؤى ... !
اخفض نداك ولا تبح ،
اخفض نداك ... !

إذ يستدعي البناء هنا تأويل تكملة للنص تسدّ الفراغ الذي تقصّد تركه الشاعر هنا ، كبادرة من بوادر إدخال المتلقي في صميم بناء النص ، وإسهامه في هيكلته الدلالية ، وهي مبدأ مهم من مبادئ التفاعلية .

- <u>السيناريو (تداخل التقنيات الدرامية – التمثيلية والشعرية):</u>

كانت تقنية السيناريو تقنية بنائية لاحقة في نص الشاعر مشتاق ، إذ استثمرها في مجموعته الثانية ، وهي تقنية ليست سهلة المنال ، فتحويلها من تقنية كتابية لهندسة مشاهد تمثيلية

---

[18] ينظر : مدخل إلى الأدب التفاعلي : د فاطمة البريكي : المركز الثقافي العربي/ ٢٠٠٦م / ص١٢٠ .

تطبيقية إلى تقنية لبناء نصّ إبداعي ، أمر ليس بـــالهين ، لأن النص الإبداعي يحاول أن ينأى بنفسه عن كل ما هو كتابي – نثري ؛ لكي لا يتهم بالنثرية ، فيبتعـــد عـــن منطقـــة التـــأثير الشعري وسحريته .

وقد تضمنت مجموعته الثانية (تجاعيد) ثلاثة نـــصوص شعرية هي :

- ريشة من سكون السؤال .
- من سيرة الغبار .
- ثلاث وصايا لرفات صديق تفحّم .

وكانت هذه النصوص تجمع بين شكلي النص التفعيلـــي ، والنص النثري ، لإحداث تنويع شكلي في النص ، ناهيك عـــن التنويع الإيقاعي الذي يضفي جمالية أخرى مؤثرة في إرســـال النص واستقباله .

وكانت تعتمد أيضاً على آلية (القطع) في تشكيل هيكـــل النص الخارجي ، للتأثير في محتواه الداخلي ، فكلمة (قطع) كانت بمثابة المهندس لتوجيه مجريات النص ، بالضبط كمـــا كانت المهندس لتوجيه الممثل في مجريات الحدث داخل العمل الدرامي .

يقول في إحدى نصوصه (السيناريوهاتية) - إن جاز لنا التعبير - [19]:

ريشـــة مـــن سكون الســـــؤال ... [سيناريو]

على حين غفلة ...
ولجت على جملي ... فتحة السَّـــــمّ
فانفتقت في يدي
فوهات الصحارى
...
...
هاهنا :
يرقص الطيف
يهتف الحلم ...
... وسط العجول .
وهناك ... بين سنابك الرمل
الممدّد فوق أعطاف
السنين ... ،
غفا طور سين ؛

---

[19] نعمد في دراستنا هذه إلى نقل نصوص شاعرنا الرائد الورقية كاملة ؛ ليتمكن القارئ من قراءتها كاملةً ، وفحصها بتأنٍ كامل .

- خلعت فؤاديَ

جلدي ...

كليَ ...

لعلي أرى

ما رآه

_____(قطع) :

[أنسيت أنك

شربت العسل ...

أيام الفتنة ...

غرفت

الكفة

تلو الكفة] .

قال لي : (صاحب الخيط) :

- ابحث (على) دمك الذي

قطـــّرته للحوت ... حين نسيته

فهناك ...

...

فوق الصخرة الكبرى

ستجد عصاك ...

واضرب بها كل الخطايا :

تنبجس لك ألف عين

من رحيق الطهر

(قطع) :

[فرعون يخرج من

وسط النيل ...

فإياك أن تشقه] .

لفلفتُ ما ذرأته مائدة السماء

وحملته ...

ناءت به كتفي

فانحنى رأسي

(يا ابن أم ...)

... لحيتي قصرت

حين طالت سواعد أمتي

وأخفت كفـّها في

ملاذ

الرقيق ...

فانثر المـنّ

وانثر البقل ... والثوم ... و ...

(قطع) :

[أبعد الثوم ...

فرائحته تبعد الملائكة

عن فم الناسك] .

دع سلوتك ...

(قال لي صاحب الخيط)

واعطف على بركة القدس

لعلك ...

تلحق البحر

فهناك يرقص ما تبقّـى

من سفين العبيد

... لا تخرق القاع

فالموج يأكلهم

(قطع):

[الوحوش غفت ...

لأن المساكين احترفوا أدوراها] .

أين أنتَ ...

[جملي] ...

أأغرتك الصحارى ،

فداعبتها يداك ... ؟

ونسيتني في التيه ..

- كيف أطوف ؟

وأنتَ من مضغتْ يداه الدرب

واحترف المسير ...

(قطع) :

[لا تقترف

السؤال .

حينما تقترب من

تخوم السؤال] .

- إذ نلاحظ أن مبدأي التداخل بين الأجناس ، والتداخل بين الأصوات يضفي مسحة تفاعلية على النص ، وهي مسحة مهمة جداً إن قرناها بآلية التأويل التي ستحضر

في توجيه النص ، فهي آلية مهمة من آليات التفاعل النصي .

- **الهامش (تداخل تقنيات الكتابة – هندسة الطباعة والشعرية) :**

الاستفادة من تقنيات الهندسة الطباعية كانت تقنية أخرى من تقنيات بناء النص عن الشاعر مشتاق عباس معن ، وكانت على مستويين :

- مستوى المتن والهامش في نص واحد متداخل .
- مستوى المتن والهامش في نصين منفصلين متتابعين .

ولعل المستوى الثاني أكثر نضجاً وحداثة من المستوى الثاني ؛ لأن جعل نص منفصل هامشاً لنص منفصل آخر أمر ليس باليسير ؛ لأنه يتطلب دربة في حياكة النصوص وربط دلالالتها بشكل لا (ينشز) بينها خاصة وهي بمثابة المتن والهامش .

يضاف إلى ذلك أن هذه التقنية البنائية لم تكن محفورة بالشكل الذي مارسه الشاعر على أرضية النص الشعري في (تجاعيد) .

ولعل أطول تتابعي نصي في (تجاعيده) تمثل في ترابط نصوص :

- الطريق إلى سبأ .
- هامش .

- هامش ٢ .

إذ كان هامشان لمتن واحد .

وهي آلية تفاعلية حتماً ، ولو على المستوى الورقي ؛ لأنها:

- تستدعي بناءً لا خطي للنصوص ، فهي متداخلة بين مستويي المتن والهامش وهامش الهامش .
- تستدعي تدخلاً من المتلقي في إعادة بناء النص ليستكشف دلالة النص المخبوء بين طيات هذه السلسلة التتابعية من النصوص .
- **<u>الومضة (تداخل تقنيات الفلاش – لقطة الكاميرا والشعرية) :</u>**

الومضة بأبسط توصيفاتها : تقنية أخذت من آلية لقطة الكاميرا التي تحتفظ بشكل موحٍ لحدث معين يمكننا استنباط دلالات وعلامات متنوعة بالتأمل والتركيز [٢٠]، واستطاع المبدع أن يستثمر هذه التقنية من خلال آلية الضغط على الألفاظ واستعمال أقل قدر ممكن منها في بناء نصوص ؛ فهي (في مستواها الحجمي، تنطلق من تقليص حجم النص إلى أقصى درجة في إيجازية اللفظ، بحيث لا يمكن معه حذف أي لفظ أو جزء منه.

---

[20] العمود الومضة : د علاء جبر الناجي الموسوي : ٤ مجلة الطالب العراقي ٢٠٠٨.

في حين يتعلق اشتغال (القصيدة الومضة) في مستواها الرؤيوي بتكثيف الفكرة ومراميها الدلالية إلى أقصى درجة، بحيث تتواءم مع المستوى الحجمي السابق، ولكن الخلاف بينهما: أن التكثيف الأول في الحجم يدعو إلى تقليص اللفظ، في حين يدعو التكثيف الثاني إلى توسيع الدلالة)[21].

وقد كان الشاعر مشتاق عباس معن مستثمراً هذه التقنية في شعره بمستويات مستعملة ، وأخرى غير مستعملة .

فالأولى كانت في نصوصه النثرية والتفعيلية ، وإن كانت الومضة التفعيلية قليلة جدا في شعر الشعراء مرحلة التسعينات.

والثانية هي ومضة العمودي التي كان الشاعر مشتاق عباس معن مؤسساً[22] لها في كتابات ونصوص كثيرة ، منها ما حرّره في كتابه (مقاربات النص) ، إذ قال فيه معرفاً للعمودي الومضة بأنه : (إنتاج تجديدي يطمح إلى المغايرة من

---

[21] مقاربات النص : د مشتاق عباس معن : اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين / ٢٠٠٦ / ص ١٠٠.

[22] ذكرنا في هامش سابق أن كتابة النص غير الوعي بكتابته فالتنظير له وتسويغه في نظرية الأدب والنقد هو الفيصل في حسابه أوليته .

خلال تكثيف اللفظ وانفتاح الدلالة، بحيث يدل النص بأقل مساحة بنائية على أكبر قدر ممكن من الدلالة)[٢٣] .

أما عن رأيه في تفعيل هذا النمط المغاير في بناء النص العمودي ، فيتلخص بالآتي :

- تغيير نظرة النقاد لحجم النص ، فسابقا كانت القصيدة ما تجاوز العشرة أبيات على أشهر الآراء ، لكننا هنا نقول إن القصيدة لا تتحدد بالحجم على قدر تحددها بالإفراز الدلالي ، والتأثير في أفق انتظار المتلقي ، فالمهم هو اكتمال الرؤية والدلالة .
- المقطوعة هي بقايا قصيدة لم تكتمل أو ضاع كمالها بالسقط ، لكن العمودي الومضة هو النص المكتمل صورة ورؤية وإن كان حجمه ضئيلاً .

وكان نصّه (التيه) من أوائل نصوص العمودية الومضة إذ كتبه سنة ١٩٩٤م وقد أثار هذا النص تأمل الشاعر الكبير الأستاذ الدكتور عبد الأمير محمد أمين الورد ، إذ وصفه بأنه قصيدة فريدة لا مقطوعة [٢٤].

إذ يقول الشاعر فيها :

ولقد مشيت وما علمت بأنني أمشي ودربي يقتفي آثاري

---

[23] القصيدة الومضة : دمشتاق عباس معن / مجلة الحرس / السعودية ع ٢٨١ – ١ / ١٠ / ٢٠٠٥م .

[24] جلسة نقدية خاصة ببغداد .

نتيجة :

استكشفنا فيما مضى من تفاصيل مشروع الشاعر مشتاق عباس معن مجموعة من المستويات المهمة في نصوصه الورقية التي تنتمي إلى خانة (التفاعلية) ؛ لأنها :

- تستدعي تدخل المتلقي في إعادة بناء النص لاستكشاف الدلالة .
- تستدعي تشغيل آلية التأويل للحفر في دلالة النص .
- تستدعي تداخلاً بين حقول معرفية وإبداعية متنوعة للتفاعل وتنتج نصّاً إبداعياً مؤثراً
- تستدعي – في غالبها – تدخلاً من قبل المتلقي .

ولو تفحصنا ميزات النص التفاعلي – الرقمي ، لوجدنا أن هذه السمات تدخل فيها ، وإن كانت هناك فوارق تقنية وبنائية أخرى بين النصين .

أردنا من هذه القراءة الاستكشافية القول إن انتقال الشاعر المبدع مشتاق عباس معن من النص الورقي إلى النص الرقمي ، لم يكن طفرة غير مسوغة ، بل كان تحوّلاً مسوغاً ؛ لأنه كان يعتمد حتى في نصوص الورقية مستويات معينة من مستويات التفاعلية التي أهّلته لاستشعار أهمية ذلك التحوّل فتلبسه بوعي لا بالاعتباط .

ثانياً : دواعي التحوّل من محفّزات التراث[25] :

التواصل مع المنجز السابق تواصلاً مثمراً ممارسة إيجابية في عملية إنتاج النصوص والنظريات المختلفة ، فالمعرفة حالة تراكمية من تجارب وقراءات ومشاهدات سابقة ، ولا يمكن أن تكون حالة فردية منقطعة عن جميع السياقات التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

يضاف إلى ذلك أن محاولة الانقطاع عن الثقافة السابقة بنحو جذري يعطي نتائج عكسية لا تُحمد عقباها ، كما حدث مع نسق الحداثة المنقطعة عن كل ما هو تراثي سابق ، إذ أيقن منظروها خطل مبانيها فعدلوا من الانفصال عن السابق إلى البناء على ما هو مفيد منها وإيجابي .

وهذا الذي نحن نؤيده هنا ، أي البناء على الإيجابي من ثقافة الآبق ، يتحقق بجلاء في ولادة ما يعرف اليوم بـ " النصّ التفاعلي – الرقمي " المنتمي إلى حالة الترابط بين الأدب والتكنولوجيا في عصر المعلوماتية .

فلم تكن الذهنية التراثية منقطعة عن السعي الاستثمار كل ما يساعد على تحقيق التفاعل بين ما يكتبه الشاعر وما يتلقاه السامع أو القارئ . فتجدهم يربطون بين التشكيل والتصوير

---

[25] القصيدة التفاعلية – الرقمية بين إرهاصات التراث وتقنيات النصّ المعاصر : د عبد الزهرة الربيعي : ملف الشاعر د مشتاق عباس معن.

والكتابة ؛ إذ تنبّه القدماء على قرْن تأثير الشعر في النفوس بفنّ الرسم أوالتزويق ؛ فشبّه الجاحظ صناعة الشعر بأنه : (ضرب من النسج وجنس من التصوير) ، ورأى الفارابي أن بين أهلصناعة الشعر ، وصناعة التزويق مناسبة ... مختلفتان في مادة الصناعة ، ومتفقان في صورتها ، وفي أفعالها وأغراضها . أي إنّ بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً ؛ وذلك أن موضع صناعة الشعر ، الأقاويل ، وموضوع صناعة التزويق ، الأصباغ ... إلاّ أنّ فعليهما جميعاً التشبيه (أي التمثيل) وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسّهم .[٢٦]

وجعل حازم القرطاجني منزلة الشاعر في محاكاة الشيء بمنزلة المصوّر الذي يصوّر أولاً ما جُلّ من رسوم تخطيط الشيء ، ثمّ ينتقل إلى الأدق فالأدق [٢٧].

ولم يقف الأمر عند هذه المسألة بل تجد النقاد المحدثين ممن ينتمي إلى ما يسمى بـ " مجال الأدب التفاعلي والرقمي " يؤكدون إفادة المحدثين من عمل السابقين ولاسيما مبدعو التراث في ابتكار تقنية (النص المتفرع Hypertext) .

---

[26] ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو ص ٥٧ نقلاً عن كتاب (المنزلات) لطراد الكبيسي – الجزء الأول – ص ١٠٧ .

[27] المصدر نفسه والصفحة نفسها .

إذ يشير الدكتور عبد الله الغذامي إلى أن النصّ المتفرّع (خاصية أسلوبية جديدة ربما كان لها شواهد قديمة في الشروحات على المتون والحواشي المتفرّعة وما كان يسمّى حاشية الحاشية ، مما هو من الممارسات الشائعة لدى علمائنا الأوائل حيث يتفرّع المتن الأول للمؤلف الأول إلى متون فرعية تأتي على شاكلة الحواشي والشروحات على المتن ، وتعددت صور هذه التفريعات حتى رأينا كتاباً طريفاً لإسماعيل بن أبي بكر المقري عنوانه " الشرف الوافي في علم الفقه والتاريخ والنحو والعروض والقوافي " وهو كتاب كتبه صاحبه في حدود سنة ثمانمائة هجرية ، وصمّمه تصميماً فيه نوع من الهايبر تكست حيث تقرأ السطر الأول أفقياً فيتكون لك أحد هذه العلوم ثم تقرأ الأسطر عمودياً مثل أسطر الجرائد فيأتيك علم آخر ، ثم تقرأ الحاشية فيأتيك علم ثالث ، وهكذا حتى تجد أن الحرف الواحد يشترك في عدد من الكلمات المتقاطعة وفي حالة تقاطع يتشكل معها جملة مختلفة تدخلك في خطاب عن علم من هذه العلوم فهو نصّ متفرّع لعب صحبه لعبة حروفية أنتجت لنا كتاباً تنطوي كل صفحة فيه وكل سطر على أربعة علوم) [٢٨].

---

[28] مقدمة الدكتور عبد الله الغذامي لكتاب مدخل إلى الأدب التفاعلي : د فاطمة البريكي : ١٠ / المركز الثقافي العربي / بيروت – الدار البيضاء / ط١ / ٢٠٠٦م .

وهو ما أكده الدكتور حسام الخطيب صاحب الترجمة السابقة لمصطلح الـ (Hypertext) بأنه (أسلوب يتيح للقارئ وسائل عملية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النصّ وجمله وفقراته ، ويخلصه من قيود خطية النصّ ، حيث يمكنه من التفرّع من أي موضع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق ، بل ويسمح أيضاً للقارئ بأن يمهر النصّ بملاحظاته واستخلاصاته ، وأن يقوم بفهرسة النص Indexing وفقاً لهواه ، بأن يربط بين عدة مواضع في النصّ ربما يراها مترادفة أو مترابطة تحت كلمة واحدة ، أو عدة كلمات مفتاحية Keywords) [٢٩].

وما قدّمه لنا الشاعر الدكتور مشتاق عباس معن مثالاً حيّاً لاستثمار إمكانات الحداثة مع الإبقاء على التواصل مع الإيجابي من نتاجات السابقين ولاسيما مبدعو التراث .

فالشاعر مشتاق عباس معن نظم مجموعة شعرية تفاعلية – رقمية هي العربية الأولى في العالم مستثمراً تقنيات الحداثة ووسائل التكنولوجيا في تحقيق التفاعل بين ما يقدّمه هو ويستقبله الآخرون وهي غاية مستمرة الحضور في كتابات الأقدمين والمحدثين .

---

[29] الأدب والتكنولوجيا وجسر النصّ المتفرّع : د حسام الخطيب : المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر / دمشق – الدوحة / ط١ / ١٩٩٦م .

وأهم ما يميز هذه المجموعة الشعرية الحديثة استثمارها لإمكانات النص المتفرّع الذي حدّدناه سلفاً ، وارتباطه بالتراث ولكن استثماره هنا لم يكن تقليداً فجّاً ، بل كان بناءً إيجابياً على إرهاصات سابقة مع تغيير وظيفة ذلك المستثمر ، فالنص المتفرّع كان سابقاً يستعان به في التأليف الكتابي المنتمي إلى جنس النثر بعيداً عن الأدبية والجمالية ، على حين استعان الشاعر مشتاق عباس معن تقنية النصّ المتفرّع لصياغة نصّ شعري ذي بُعد جمالي مؤثر في المتلقي ، فهي انعطافة تُحسب للشاعر ، يضاف إلى ذلك كانت تلك الانعطافة مستثمرة أيضاً لجعل النصّ الشعري طبقات من النصوص ليفرّع الرؤية والدلالة الخاصة والعامة لها .

فعادة النصّ الشعري المكتوب الذي سُمّي موازنة بالنصّ المرتبط بالحاسوب نصاً ورقياً يكون مكتوباً بألفاظ محددة ، و تعدّد رؤيته تأتي من إمكانة السبك عند الشاعر وإمكانة استعمال التأويل عند المتلقي ، لكننا أمام النصّ التفاعلي – الرقمي اليوم أمام نصّ هو في أصله طبقة من النصوص تتفرّع بالضغط أو التأشير على زرّ معين بالمؤشر " الماوس " فهذا يفتح المجال أمام حتمية التعددية لا تعلّقها بالمُتَعَلَّقَين السابقين ؛ لأن تعدّد النصوص المرتبطة بموضوع واحد ، يعدّد الرؤية لا محالة من زوايا متنوّعة ، وهو ما حدث

فعلاً في مجموعة " تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق " للشاعر مشتاق عباس معن .

يضاف إلى ذلك أن التفرّع لا يكون بفتح نوافذ جديدة فقط – بحسب اعتقادي – بل يكون في توزيع العناصر المتنوعة على فضاء النافذة الواحدة ، فالعنصر الكتابي لا ينحصر في نصّ مرقن على شاشة الحاسبة بل يجاوره نصّ مكتوب بصيغة مختلفة كتبادل الأفقية والعمودية بينهما ، وبأسفله نصّ متحرّك بين خطّي منزلقة تفرّع نصوصاً قصيرة ، ولا يقف الأمر عند هذه التفرّعات الظاهرة ، بل هناك تفرّعات أخرى تتبع من احتكاك المؤشر بألفاظ معينة ، إذ يساعد ذلك الاحتكاك أو التلامس على ولادة نصّ جديد بنوافذ صغيرة لا يغيّب النافذة الثابتة .

هذه الأمور وغيرها من المؤثرات الصوتية والصورية والكتابية التي يستعين بها الشاعر لنقل المتلقي إلى أجواء النصّ التي لا يمكن أن تستثمر في كتابة النصوص الورقية .

ومن الجدير بالإشارة هنا أن استثمار المؤثرات الصوتية استعان به بعض الشعراء قبل ولادة القصيدة الرقمية ؛ إذ كنت أسمع قصائد الشاعر مظفر النواب التي أسماها (وتريات ليليّة) من أشرطة (الكاسيت) مصحوبة بموسيقى تتوافق مع الشعر المقروء بصوت الشاعر نفسه . وكذلك الحال مع صوت الشاعر نزار قباني المصحوب بالموسيقى والمرادف لعدد من

أغاني أم كلثوم ، وكذلك كان عدد من عازفي العود من أمثال نصير شمّة يصاحب شاعراً ما على المسرح ليلقي شيئاً من شعره ،وكل ذلك لإضفاء جوّ من الإحساس بالشعر ، وسحب المتلقي نحو الشعر ، وغمره فيه ليتواصل معه .

بدلاً من أن يقول الشاعر الشعر لنفسه ، وكذلك قيام قسم من الفضائيات بتسجيل قصائد معروفة وخالدة بأصوات قرّاء جيّدين مضيفين إليها توليفات صورية وموسيقية . وهذا العمل هو للمخرج التلفزيوني وليس للشاعر ، أي أنها عناصر خارجة عن بناء النص ، في حين أنها أصبحت في القصيدة التفاعلية عنصراً من عناصر البناء الداخلي للنص .

وكلّ هذا الذي ذكرت أظنّه موجوداً في ذهن الشاعر مشتاق عباس معن ؛ فضلاً عن قلقه المستمر لإيجاد شكل جديد للقصيدة العربية الحديثة ، وكان هاجسه البحث عن إبداع جديد في عالم التكنولوجيا ، وابتعاد الناس عن الشعر الفصيح ، والانشغال بيوميات الحياة الصعبة ثم الابتعاد عن الثقافة .

الفصل الثاني

الامتداد

الكون الأولي
الريادة ومشاغل التأسيس

تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق : هذا هو العنوان الذي اختاره الشاعر الدكتور مشتاق عباس معن لمجموعته الشعرية التفاعلية، الأولى عربيًا، والتي طال انتظارها كثيرًا من قِبَل جميع المهتمين بالأدب التفاعلي في العالم العربي، وقد أثمر هذا الانتظار مجموعة شعرية كاملة، وقد كان منتهى أملنا قصيدة واحدة.

ويبدو أن الشاعر قد أقدم على وضع مجموعته الشعرية هذه وهو ممسك بقلم نازف، يحركه قلب معجون بوجع العراق ولونه المتراوح بين الأسود والأحمر، ليسطر – ويصمم– مجموعته الشعرية التفاعلية، التي اختارت أن تصدر من قلب العراق الدامي لشاعر يوقن "أن الناس توابيت"، وهذا سبب كافٍ للالتفات إليها، والاهتمام بها اهتمامًا خاصًا، ولكن المجموعة في الواقع تفرض نفسها بنفسها على كل مهتم بالأدب التفاعلي كي يقبل عليها قراءة وتصفحًا ونقدًا، لأنها تجمع بين أهم عنصرين يجب أن يتوافرا في النصوص الأدبية التفاعلية، وهما: الأداة الفنية، والأداة التقنية، وأقصد بالأولى الموهبة، والمَلَكَة الأدبية الحقيقية، فيما أقصد بالثانية العناصر التكنولوجية التي تكسب النص صفة التفاعلية، بحيث تكون

جزءًا من بنية النص، ومؤثرة على نحو أصيل في معناه الكلي، وليست مجرد "ديكور" خارجي.

وكثيرًا ما تواجه التجارب الأولى والرائدة بالرفض، ليس لعدم استحقاقها لغيره، ولكنها طبيعة النفس الإنسانية التي تنفر من كل ما يأتي غريبًا وشاذًا وخارجًا على مألوفها. وأيا يكن مجال هذه التجارب الأولى وحقلها، فإنها لا بد أن تواجه الرياح المعاندة نفسها، التي تأبى أن تتركها تمضي في طريقها بسلام دون أن تعترضها، وكأنها تضعها على محك اختبار أمام نفسها، وأمام مبدعيها، وكذلك أمام المقبلين عليها، وترى إن كانت ستثبت أمام أول عائق يقف في طريقها، فتستحق البقاء والخلود، أو إن كانت ستستسلم وتخضع لتئد نفسها بنفسها وهي لا تزال في بداياتها.

ولكن هذا لا يمثل إلا جانبًا واحدًا من الصورة فقط، فهذه التجارب الأولى نفسها تجد من يقتنع بها، ويقف معها، ويدافع عنها، لأنها تقدم له شيئًا، ولأنها تهمه كما تهم مبدعها ورب فكرتها. وأجدني أقف اليوم هذا الموقف، وبين يدي المجموعة الشعرية التفاعلية الأولى عربيًا، للشاعر الدكتور مشتاق عباس معن، الذي استفزته جراحات الوطن وعذاباته

فقدَّم نصوصًا حديثة جدًا في بلد تسير الأحداث فيه عكس اتجاه التاريخ[٣٠].

الرقمية (DIGITAL)

الرقمنة هي الخطوة الأساسية التي لابد منها لكي يتعامل الحاسب الالكتروني مع عناصر الدخل والخرج)، وتمثل الرقمنة جوهر الوظيفة الأساسية التي تقوم بها وحدات الإدخال (input devices) التي تحول ما يغذى إلى الكومبيوتر مهما كان أصله إلى أرقام في حين تقوم وحدات الإخراج (out put devices) برد الأرقام إلى الصورة الطبيعية من نصوص وأشكال وأصوات وفق أساليب تقنية تستخدم مفردة متضافرة وهي[٣١] :

أ ــ التكويد او التشفير (Codificatimn) ويستعمل هذا الأسلوب لتمثيل النصوص المكتوبة؛ إذ يعطي لكل حرف من حروف (الالفباء) كودا رقميا، لتحل سلاسل الأرقام محل سلاسل الحروف في الكلمات، ومن ثم الجمل وما عداها من نصوص .

ب ــ التبسيط (simplifcation) ويستعمل هذا الأسلوب مثلا في تمثيل الصورة الملونة رقميا إذ يتم تبسيط الصورة في

---

[30] المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار : د فاطمة البريكي : http://www.middle-east-online.com/?id=٥٤١١٠

[31]) ينظر : العربي وعصر المعلومات، د. نبيل علي : ٥٦ ــ ٦٣ .

عدد من النقاط المتراصة، يتم تمثيل كل نقطة بدلالة ثلاثة متغيرات تشير إلى موقعها ولونها ودرجة هذا اللون .

ج – التوصيف بدلالة الملامح (السمات) (features – based specification) ويستعمل هذا الأسلوب في توصيف الأنماط عموماً والرموز اللغوية بشكل خاص، إذ يتمّ – مثلاً – تمثيل الأصوات اللغوية بدلالة عدد محدود من الملامح أو السمات الصوتية مثل السكون واللين والهمس والجهر، والشدّة والرخاوة إلخ .

د – الصياغة الرسمية " الصورية Formalism " ويستعمل هذا الأسلوب في نقد القواعد الإعرابية المطردة والشاذة من طابعها الوصفي السردي إلى الكمبيوتر من غير صياغة هذا النحو في صورة قواعد رياضية أو منطقية إذ التعبير عنها بدلالة عدد محدود من الرموز المتعارف عليها وفقاً للنماذج اللغوية التي تبناها واضع النحو .

وعلى أساس هذه الثوابت التقنية والفنية سوف نتابع الوسائط الألكترونية التقنية التي كانت سببا في إنجاز القصيدة التفاعلية – الرقمية وذلك في معرض قراءة المنجز الشعري التفاعلي الرقمي للدكتور مشتاق عباس معن في قصيدته التفاعلية الرقمية " تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق " وهي على نحو الإجمال :

١- الشبكة العنكبوتية والقرص المدمج (Web&CD-Rom).

أنجز الشاعر تجربته الإبداعية الأولى " تباريح رقمية " بادئ ذي بدء على قرص مدمج " CD-Rom "غير أن ذلك لا يعني عدم إمكانية بثها واستقبالها على الشبكة العنكبوتية " Web " وكان ذلك من خلال موقع النخلة والجيران :

http://www.alnakhlahwaaljeeran.com/111111-moshtak.htm

وهي من المواقع المهتمة بالمنجز الأدبي والنقدي للمشهد الثقافي، الأمر الذي جعل هذه التجربة تمرّ سريعاً إلى كل هواة الشعر في العالم أينما كانوا .

وفي الحق فإن هذه التقنية الرقمية الشبكية دليل على أن التجربة الشعرية باتت داخلة في مضمار العولمة الأدبية، وبدلاً من أن ينتظر الشاعر سوق عكاظ لينشد شعره ويتلقفه الرواة، ليتجاوز حكومة أحدهم في ذلك السوق أو لينتظر الرعاة فيشافههم، أو لينتظر دوره في تعليقها على جدران الكعبة . أو قل لينتظر رحمة الناشر وانتظار رواج ما يكتبه . أقول بدلاً من المرور في لوائح الانتظار المذكورة، فإن القصيدة صارت لا تبيت بين أنامل شاعرها سوى لحظات إدخالها جهاز الكمبيوتر ومن ثم إرسالها في الفضاء الشبكي كيما

تكون ملكاً مشاعاً يتلقفها الشرق والغرب فالمسؤول عن النشر على وفق هذه التقنية التكنولوجية الحديثة ليس سوى الضغط " click " على الخيار التقني المتوفر على الحاسوب " أرسل إلى : send to" متى تجد ما كتبت يملأ الفضاء ومن ثم الأرض ذات الطول والعرض . وهكذا هي تجربة شاعرنا وهي التجربة التفاعلية الأولى في الشعر الشرقي المعاصر.

٢- المؤشر " mous " ثنائية النقر والتثبيت :

استثمر الشاعر في أداء هذا النص ما يتمتع به المؤشر - وهو جزء من وحدات الإدخال المعلوماتية للحاسوب من تقنيات التعامل به - فالمؤشر تجلى قدرته التقنية على النحو الآتي :

- القدرة على عرض مختصر ما تخفيه الأيقونة أو الرابط " Link " بمجرد تثبيت المؤشر عليها .
- القدرة على تضليل الكتابة ومحوها .
- القدرة على عرض مجموعة الخيارات التقنية المرافقة للملفات مثل النسخ والإرسال واللصق والحذف وذلك من خلال النقر " اضغط click " .
- القدرة على عرض الصور الثابتة والمتحركة أو إخفائها، ومن ثم العودة إليها، فضلاً عن سحب

الصورة يمين الشاشة وشمالها، أو أعلاها وأسفلها، فضلاً عن تصغيرها وتكبيرها .

استثمر الشاعر الأداء التقني للمؤشر الذي ترافقه فعاليات تقنية في حالتي تثبيته أو ضغطه على مجموعة نقاط الارتباط التشعبي (hyperlink)[32] وهذه الثنائية التقنية سرعان ما يشاهدها المتلقي ويتفاعل معها بدءا من واجهة تباريح رقمية ....، فهناك سبع نقاط ارتباط اثنتان منهما يكونان على يسار الشاشة، أو المشهد التفاعلي الأول، وهاتان لا تعملان إلاّ بالنقر عليهما وهما سينقلان المتلقي إلى نصوص المتن الشعري وكل منهما يحمل عبارة(اضغط فوق ضلوع البوح)، والخمس الباقية تكون على يمين الشاشة تنتظم بشكل رأسي وتعمل بمجرد مرور المؤشر عليها وتثبيته وحينها سيفرز كل رابط منها مستطيلا يحتضن نصا يبدأ بالكلمة التي كانت عنوان ذلك الرابط، غير أن مدة بروز ذلك الحاضن لا تستمر إلاّ بمقدار ما يسمح لك

---

32 – الرابط وهو ما يربط بين العقد، ويتجلى من خلال زر أو صورة أو أيقونة أو كلمة معينة بلون أو خط تحتها وبتمرير المؤشر عليه يتحول المؤشر إلى كف،أو يظهر لنا شريط يطلب منا النقر وعند النقر على الرابط تفتح لنا العقد التي يحيل إليها، ونحن نبحر بالروابط ونقرا العقد. ينظر : من النص إلى النص المترابط، ص٢٦١.

بقراءته، وسرعان ما يغيب عنك ولا يعاود الظهور إلاّ بإعادة تمرير المؤشر وتثبيته على الرابط.

وتقنية على هذا النحو من المؤكد سوف تفرض على الشاعر خيارات شعرية مقتضبة تؤدي تأثيرها بشكل مباغت وسريع على نحو ما يجري مع قصيدة الومضة وعليه كان اختيار الشاعر لنصوص تتلاءم في حجمها والبرهة الزمنية التي يمنحها المبرمج للحاسوب في تبريز النصوص الايضاحية المرافقة لتقنية تمرير المؤشر وتثبيته على الأيقونات التي يعرضها الجهاز في كل اختيار أو مشهد تفاعلي.

هذه التقنية الاشارية (نسبة إلى المؤشر) ومن خلال ثنائية النقر والتثبيت تسهم في تفاعل المتلقي مع (عملية التفاعل النصي، ويتأتى ذلك من خلال تحميله وتصفحه واختياره نقطة البدء والختام؛ لتشكيل رؤية معينة تتيحها له عملية الإبحار في نوافذ النص التفاعلي) [٣٣] وهذا ما يوفر للمتلقي إطلالة، وإن كانت ضيقة – كما وزمناً – إلا أن ما يظهره المؤشر – وهو مختزل نصي لما تحتويه الأيقونة أو الرابط –

---

[33] القصيدة التفاعلية وفروقاتها عن الرقمية والألكترونية " مراجعات في تثبيت المنجز العربي " : فاطمة البحراني، ينظر الرابط :
http://www.oudnad.info/18/fatimabah18.php

يسهم في خلق فرصة تحفيز المتلقي للانتقال من رابط " link" إلى آخر، إذ أن المؤشر إذا استوى على الرابط وأبرزت الشاشة نصاً معيناً، فهو أي المتلقي يمتلك حينها زمام المبادرة في التواصل أو العدول إلى التقنية الثانية، أعني تقنية النقر للانتقال إلى مكان وزمان له هيكل آخر غير ما كان فيه،ومن خلاله يستطيع المكوث ليقرأ ويسمع ويرى .

وعليه فإن تقنية المؤشر وعبر ثنائية النقر / الضغط والتثبيت المنضوية تحت منظومة إدخال المعلومات الحاسب الآلي توفر فرصة لشد المتلقي استثمرها الشاعر فأكسب الأداء التقني / الرقمي أداءً شعرياً يحفز المتلقي على التواصل السريع في التصفح والانتقال في ثنايا تباريح رقمية بيسر وسهولة، الأمر يغري بالإبحار عبر المشاهد التفاعلية الحاضنة للنص.

٣- وحدات ارتباط النص (Hyperlink)

واجهة القصيدة تتضمن رأسا حجريا على خلفية شديدة الزرقة، وتبنت في هذه الواجهة سبع وحدات ارتباط (روابط Links) تنتظم اثنتان منهما بشكل عمودي إحداهما فوق الأخرى الأولى بموازاة عيني الرأس الحجري، والثانية بموازاة أعلى الفم المنتظر، كل من هذين الرابطين يحمل رأس سهم يشير إلى عبارة (اضغط فوق ضلوع البوح) وما بقي من

الروابط ينتظم بشكل رأسي وهي عبارة عن مربعات مضللة كل واحدة منها يحمل جزءا من قول الشاعر :

بقي من المشهد التفاعلي الأول لتباريح رقمية ... وحدتا ارتباط ولا يمكن عدها كذلك لأنهما لا يقودان إلى عقدة الأولى دالة على عنوان :-

E-mail : maan1973@yahoo.com

وهي تتحرك بشكل بندولي في مستطيل أصفر، والثانية عبارة عن شريط أصفر أعلى واجهة القصيدة التفاعلية الرقمية يمر من خلاله وبشكل متتابع عنوان القصيدة : تباريح رقمية سيرة بعضها ارزق، كل ذلك يظهر في المشهد التفاعلي الأول مفترشا اللون الأزرق الغامق أو ما يسمى في العامية العراقية (النيلي) .

والأداء الرقمي للمشهد التفاعلي الأول في تباريح يشهد بان المسؤول عن تنظيم هذه الصفحة إنما هو برنامج (Ht mL)

وهو مختصر (Hyper teat markup Language) أي لغة الترميز المتشعبة ومن خلاله يتم استعمال التقنيات المناسبة لوسط محتوى المشهد التفاعلي المرئي وهذه التقنيات تستعمل في تحديد وتنسيق الصفحة مثل لون الخلفية (by color) وصورة الخلفية المتكررة (back ground) ولون النص (text) ولون الرابط الجديد(Link) والقديم (v Link) والمحدد حاليا (a Link) وحاشية الصفحة العلوية (top margin) والسفلية (bottom margin) واليسرى (Left margin) واليمنى (Right margin) .

ولو عدنا إلى روابط النصوص الأفقية اعني ما يحتضن عبارة (اضغط فوق ضلوع البوح) وقرأنا كلا منها تشكيليا فالأولى بموازاة العينين المغمضتين بفعل شدّة، وربما قسوة ما يصرخ لأجله ذلك الرأس الحجري الذي توسط المشهد التفاعلي الأول للقصيدة .

أما الثانية (اضغط فوق ضلوع البوح) فقد كانت بموازاة الفم الذي اظهر لسانين بين فكين، وذلك ربما يعكس تشظي الذات والعدد اثنان يوازي الروابط التي تقود إلى نصوص المتن التي ينطلق منها على نحو أفقي ، فضلا عن تكرار مرأى اللسان يتلاءم وتكرارعبارة +(اضغط فوق ضلوع البوح) وهذا جميعا يتماشى دلاليا وثيمة البوح المرافقة لنزعة درامية تشهد عليها مفردة (سيرة) في عنوان القصيدة .

والعين قد تبوح دمعا بفعل الضغط، وذلك يرافق ما يبوح به اللسان من سيرة بعضها ازرق ذلك اللون الذي يفترش الشاشة في أول المشاهد التفاعلية اللون الذي يرتبط _ في جنوب العراق مثلا _ بأعراف الحزن والألم والبرد القارس، وإذا كانت هذه القراءة قراءة تشكيلية فان القراءة التقنية وان شئت سمها رقمية تتناغم وظهور الكف بعد تثبيت المؤشر وهو بمثابة دعوة للضغط (click) كي يلج المتلقي أول متون هذا النص التفاعلي .

أما وحدات الارتباط (الروابط) الخمس التي على يمين الشاشة فقد انتظمت بشكل عمودي وبامتداد الرأس الحجري، وهي مجتمعة تحمل جملة متماسكة من الناحية النحوية (أيقنت أن الحنظل موت يتخمر) وهذه الجملة المنتظمة في وحدات ارتباط (Hyper Link) الأولى منها تحمل (أيقنت) كانت بموازاة الجمجمة و (أن) بموازاة العين و (الحنظل) بموازاة سقف الحنك، و (الموت) بموازاة اللسانين أما (يتخمر) فقد كانت بموازاة الفك الأسفل .

وهذا ترتيب يمكن أن يقرأ تقنيا / رقميا، فيقال ان مساحة الشاشة وما يشغلها من وحدات ارتباط (روابط) مسؤولة عن رصفها على هذا النحو، ولنا ان نقرأها قراءة فنية، ليكون اليقين (أيقنت) بموازاة الدماغ والتأكيد (أن) بموازاة العين

أداة الإدراك البصري وهي الشاهد الحسي المعتمد قضائيا أكثر من غيره، و(الحنظل) بموازاة الفك الاعلى.

اما تعدد ألسنة التمثال فانه يتلاءم وما تحمله الروابط من وحدات دلالية عن يمين الرأس وعن شماله فالحنظل والموت والبوح كل منها – بوصفها وحدات دلالية – بحاجة إلى راو يبوح بما جرى للذات وهي تتجرع الحنظل أو الموت، وهذه الوحدات الدلالية المرهونة بوحدات الارتباط النصية تتكفل للمتلقي بتفسير تساؤله عن سبب ما يبدو عليه الرأس او تبدو عليه الذات من صراخ وألم .

بقي أن نقول ان وحدات الارتباط (الروابط) السبعة يساوي عددها ما برز من الاسنان في ذلك الرأس الحجري أربعة في الأعلى وثلاثة في الأسفل .

وأخيرا فان التفاعلية في وجه من وجوهها نعني بها التفاعلية الذاتية أي ان يتفاعل عناصر المشهد التفاعلي، على نحو يتماهى فيه المقروء والمسموع والمرئي في أي عقدة من عقد النص او روابطه ضمن الهيكل التشكيلي لمسارات النص التفاعلي الرقمي ليكون ذلك التماهي هو العنصر الجوهري المسؤول عن خلق الانطباع الأولي للمتلقي الذي ينطلق منه لإعادة إنتاج النص، او المشاركة، وفيه تتم مراقبة النصوص المكتوبة والمسموعة والمرئية، وسواء في ذلك اذا كانت النصوص متحركة او ثابتة وفي ضوء هذا البعد التفاعلي

يتجلى معنى التفاعلي الكيميائي، ((هو تغير كيميائي يحدث في المادة بتأثير الحرارة والكهرباء ونحوهما))[٣٤].

وبعد فان تفاعل عناصر المشهد التفاعلي الأول لتباريح على ذلك النحو كفيل باستدراج المتلقي وشد انتباهه للإبحار في باقي المشاهد التفاعلية المتضمنة للمكتوب والمسموع والمرئي، فإذا شاء ليتصفح وإذا شاء فليحمل وإذا شاء فليضف من خلال قاعدة البيانات المرافقة للنص والفرصة كذلك مؤاتية لإعادة التشكيل كل ذلك مسؤول بان يمنح هذه التجربة الشعرية التفاعلية الأولى قصب الريادة العراقية للشعر العربي الالكتروني مثلما أراد الشعر دائماً [٣٥].

تعريف : القصيدة التفاعلية :

لقد توقف كثير من المهتمين بالأدب التفاعلي عند تعريف هذا النمط الجديد من الإبداع الشعري [٣٦] ولكن هناك بعض التعاريف التي لها خصوصية في عرض المفهوم ، وهي دقيقة وواضحة ، وسنقف عند تعريفين فقط لحيازتهما الخصوصية والدقة والوضوح :

---

34 المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، مجمع اللغة العربية، مصر، دار الدعوة، استنبول، ١٩٨٩ م .

35 الأداء الرقمي في تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق : د عادل نذير.

36 ينظر : من النص إلى النص المترابط : ٩ – ١٠ ،و مدخل إلى الأدب التفاعلي : ٥٠ وما بعدها .

- تعريف لـوس غلايـزر Loss Pequeno Glazier :

" تلك القصيدة التي لا يمكن تقديمها على الورق " [٣٧].

- تعريف د فاطمة البريكي :

" أنها ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلاّ في الوسيط الإلكتروني ، معتمداً على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة ، ومستفيداً من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية ، تتنوع في أسلوب عرضها ، وطريقة تقديمها للمتلقي / المستخدم ، الذي لا يستطيع أن يجدها إلاّ من خلال الشاشة الزرقاء ، وأن يتعامل معها إلكترونياً ، وأن يتفاعل معها ، ويضيف إليها ، ويكون عنصراً مشاركاً فيها " [٣٨].

---

[37] Patricia Donvan , EPC celebrates poetry on the Web , University of Buffalo Reporter vol.31,No.25,March 30 ,2000: http://www.buffalo.edu/reporter/vo131n25/n4.html

[38] مدخل إلى الأدب التفاعلي : ٧٧ .

ففيما يخصّ تعريف (غلايزر) فمتحقق في اشتغال الإبداع – الرقمي لتفاعلية " تباريح رقمية " ، فهي تحتوي على أمور لا يمكن أن يحملها النصّ الورقي ، ومنها :

١- العناصر الصورية والصوتية التي لا يمكن أن تكون محمولة على الورق ، فمن الممكن أن يحمل الورقُ الصورَ ، لكن آلية العرض والتأثير تقلّان عن حضورهما في آلية العرض والتأثير في النصّ التفاعلي ، أما مؤثر الصوت فيفرق عن العزف المنفرد المرافق للنصّ الورقي بأن الصوت في النصّ التفاعلي يشكّل جزءاً من بنية النصّ ، أما في النصّ الورقي فيكون عاملاً خارجياً عن بنية النصّ .

٢- المؤثرات المتحركة ، ولاسيما النصوص الومضة المرقنة على منزلقة الشريط المتحرك في أسفل النوافذ وأحياناً أعلاها .

٣- تقنية التشعب النصي بنوافذ فرعية تظهر بمجرد تمرير الماوس على ألفاظ محددة داخل النافذة المعروضة ، و ذلك التفرّع التشعّبي لا يحجب رؤية النافذة تماماً وإنما يكون بنافذة صغيرة تظهر على يمين النافذة وأحياناً شمالها .

٤- بناء النصّ الورقي على آلية التسلسل في ترتيب النصوص ، وأما النصّ التفاعلي فيأتي ترتيبها تراكمياً

بحيث تتفرع النوافذ حاملة رؤى جديدة لموضوعة واحدة .

فنصوص (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) لا يمكن نقلها على الورق ، ولو حدث وأنزلت فستفقد الكثير من عناصر بنائها ولاسيما المذكورة في ما سبق .

أما مضامين تعريف الدكتورة فاطمة البريكي فمتحققة أيضاً ، ولنا أن نوزّع تلك المضامين على نقاط ليتسنى لنا مقارنتها مع الأجزاء البنائية لمساقات قصيدة / مجموعة الشاعر مشتاق عباس معن :

١- أنها ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلاّ في الوسيط الإلكتروني : فتباريح رقمية لا يمكن عرضها إلاّ عبر الوسيط الإلكتروني المرتبط بالنت أو غير المرتبط به .

٢- معتمداً على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة : وما ذكرناه في تفصيلات تعريف غلايزر دليل على حضور هذه الفقرة من تعريف البريكي .

٣- مستفيداً من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية : من المعلوم أن الوسائط التفاعلية متعددة لعل أشهرها وأيسرها استعمالاً عند المتلقي هي الأقراص المدمجة CD-ROM ، وقد قدم الشاعر مشتاق نصّه الذي نعمل

على تحليله على وسيلة (القرص المدمج) مع إمكانية عرضه على الشبكة العنكبوتية بيسر .

٤- تتنوع في أسلوب عرضها ، وطريقة تقديمها للمتلقي / المستخدم : إذ حاول الشاعر مشتاق استثمار أغلب التقنيات المتاحة ، فنصّه مبني على الاستعانة بالمؤثرات الصورية والصوتية والكتابية ، فضلاً عن اعتماد تقنيات النص المتفرّع وتقنيات النصّ التشعّبي ، مضافاً إلى آليات الاستبدال والمغايرة في تركيب الجمل الشعرية وحتى النصوص .

٥- الذي لا يستطيع أن يجدها إلاّ من خلال الشاشة الزرقاء ، وأن يتعامل معها إلكترونياً : ونصّ بهذه المواصفات التي ذكرناها سلفاً لا يمكن عرضه إلاّ عبر الكمبيوتر ؛ إذ لا يمكن أن يكون عرضه ورقياً .

٦- أن يتفاعل معها ، ويضيف إليها ، ويكون عنصراً مشاركاً فيها :إن قضية مشاركة المتلقي في عملية التفاعل النصّي تأتي من خلال تحميله وتصفّحه واختياره نقطة البدء والختام ؛ لتشكيل رؤية معينة تتيحها له عملية الإبحار في نوافذ النصّ التفاعلي ، أما الإضافة إلى النصّ ، فهي تعبير قد يفهمه بعض القرّاء على أنه إضافة حقيقية ، في حين أن النقاد التفاعليين يؤكدون أن تلك الإضافة تتحدّد بالمعنى المجازي ومن

ذلك توجيه د البريكي لنصّ " كوسكيما " الذي سنقف عنده بعد قليل بأن الإضافة على النصّ والمشاركة في هيكليته من المتلقي تعني " البرمجة Programming " فهي إذن (مقبولة بالمعنى المجازي فقط) [٣٩].

وبعد أن تفحصنا أجزاء التعريف الذي وضعته الناقدة التفاعلية فاطمة البريكي يتضح لنا أنها متوفرة وحاضرة في عملية إنتاج نصّ " تباريح رقمية " للشاعر المبدع مشتاق عباس معن.

ثانياً : شروط القصيدة التفاعلية :

ذكر الكتّاب التفاعليين ونقاد الأدب التفاعلي جملة من الشروط التي تؤكد حضورها في النصّ ، حيازتها على صفة التفاعلية بلا مماحكة ، لكن أكثر الآراء اختصاراً وإلماماً ، هو رأي " كوسكيما "الذي نقلته لنا الناقدة الدكتورة فاطمة البريكي مع بعض التعليقات المهمة :

إذ (توقف "كوسكيما " عند الفرق بين " التفاعلية " في الأدب الورقي التقليدي ، ونظيرتها في الأدب الإلكتروني " الرقمي " ، فقال نقلاً عن " إسبن آرسيث – Espen Aarseth " بوجود أنواع لوظائف المتلقي / المستخدم ، يجب توافرها فيه أثناء قراءته نصّاً حتى يصبح وصفه بـ " التفاعلية " ، وهذه الوظائف هي : التأويل ، والإبحار ، والتشكيل ، والكتابة .

---

[39] المصدر السابق : ٦٤ .

يرى " آرسيث " كما نقل عنه " كوسكيما " أن التأويل جزء ملازم لكل قراءة . وعندما يقرأ قارئ نصاً إلكترونياً فإنه ، بالإضافة إلى التأويل ، يبحر بفعالية في طريقه في شبكة الإنترنت من خلال مسارات النصيّة المتفرعة . وعلاوة على بنية النصّ المتفرّع . التشكيل يعني إعادة بناء النصّ في حدود معينة .

أما الوظيفة الأخيرة للمتلقي / المستخدم فهي الكتابة ، وتعني أنه قد يُسمح للمتلقي / المستخدم بالمشاركة في كتابة النص ، وقد يُقصد بالكتابة " البرمجة Programming " .

ويرى " كوسكيما " أن مطالبة المتلقي / المستخدم المشاركة في البرمجة شيء مألوف في نظرية " النصّ المتفرّع " بسبب صفة " التفاعلية " التي تلازمه ، إذ يصبح القارئ كاتباً . ومع ذلك يظلّ هذا الأمر غير دقيق إلاّ في بع ض النصوص التي تعرض على قرّائها وظيفة الكتابة " وقد تكون مطالبة القارئ المشاركة في بعض النصوص مقبولة بالمعنى المجازي فقط " ، ومثل هذه النصوص قليل أو نادر إلى حد ما)[40].

ومن خلال النصّ السابق يتضح لنا أن القصيدة التفاعلية مشروطة بتوفر أربعة عناصر هي :

---

[40] المصدر السابق : ٦٤ .

١- التأويل : إن الانفراد بهذه السمة دون سواها من السمات اللاحقة لا يحقق تفاعلاً رقمياً ؛ لأن التأويل ممارسة حيّة في تلقي كل نصّ ، لكن التأويل هنا مقرون بسمة "الإبحار " الآتية ، فمن دونها لا يتحقق التفاعل الرقمي .

٢- الإبحار Navgation : ويعرفه الأستاذ سعيد يقطين بأنه (الانتقال من عقدة إلى أخرى بواسطة الفأرة على الروابط لغاية محددة تتمثل في البحث عن المعلومات ومراكمتها وتجميعها لهدف خاص . ويعطي للمبحر مصطلح خاص هو " المستعمل" . وبذلك يختلف الإبحار عن التصفّح لأن الإبحار بحث عن معلومات محددة وخاصة) [٤١].

ولو رجعنا إلى نصّ " تباريح رقمية " لوجدنا أن الواجهة الرئيسة تطرح أمامك جملة تساؤلات تبحث عن إجابات إبداعية ترضي أفق انتظار المتلقي ، فيأخذ بالإبحار عبر النوافذ المتفرّعة أمامه من خلال آليتي : التمرير والضغط بالماوس على أيقونات وألفاظ معينة داخل كل نافذة .

٣و٤- أما التشكيل والكتابة فقد تحدثنا عنهما في قسم " الإضافة " الموجود في تعريف د البريكي ، وقلنا أن " كوسكيما" و"البريكي " أوضحا أن المقصود بهما الإضافة بمناها

---

[41] من النص إلى النص المترابط : ٢٥٧ .

المجازي ؛ لأنها تتحقق بالبرمجة Programming ، وقد قلنا حينها إن هذين الأمرين ممكنا الحدوث مع نصّ " تباريح رقمية " إن شاء المتلقي تعديل البرمجة وتغيير بعض العارضات وغيرها ، فكل ملفات البرمجة والعرض موجودة في قاعدة بيانات النصّ ، يمكن للمتلقي الدخول عليها وإحداث ما يشاء من إعادة لتشكيل البرمجة بما يتواءم مع ذوقه ، من دون المساس بالمتن الرئيس للنصّ [٤٢].

فرادة تجربة الشاعر مشتاق عباس معن وريادتها :

أكّد النقّاد التفاعليون خلو الأدب العربي بعامة والرقمي منه بخاصة من وجود قصيدة تفاعلية ، ولاسيما :

١- الأستاذ سعيد يقطين : ختم الأستاذ يقطين حديثه الطويل عن خلو الأدب العربي من التفاعلية الرقمية بتساؤل مفاده (متى نقرأ أول رواية تفاعلية ؟ ومتى نقرأ الشعر والدراما التفاعلية ؟ ومتى نشاهد الفيلم التفاعلي ؟ ومتى تصبح برامجنا المتصلة بالتراث العربي ترابطية وإلكترونية بالمعنى الحقيقي للكلمة ؟) [٤٣].

---

[42] الأدب والتكنولوجيا : القصيدة التفاعلية :
.php١٨/fatimabah١٨http://www.oudnad.info/

[43] من النص إلى النص المترابط : ٢٤٤ .

٢- الدكتورة فاطمة البريكي : إذ ذهب إلى أنه (عربياً ، لم تظهر القصيدة التفاعلية لا على مستوى المفهوم ، ولا على مستوى المصطلح ، ولا على مستوى التطبيق أو الممارسة العلمية ، حسب علمي ، ورغم محاولات بحثي المستمرة ، إلاّ أنها كانت تبوء دوماً بالفشل) [٤٤].

---

[44] مدخل إلى الأدب التفاعلي : ٧٨ ، وقد اعتمد الدكتور إحسان التميمي على هذا النصّ أيضاً لتثبيت ريادة التباريح بقوله ((تستعين القصيدة التفاعلية بكل ما يمكن أن يتوفر لها من خلال برامج الحاسوب المختلفة ، والتي تتطور يوميا ، ولكنها عموما تستخدم الصور الثابتة والمتحركة ، والأشكال الجرافيكية ، والأصوات الحية وغير الحية ، وكل ما من شأنه أن يبثّ شكلاً جديدا من أشكال الحيوية والتفاعل في النص ، إن روح (التفاعلية) تسيطر على هذا النوع من القصائد ، الذي يحاول أن يجد له مكاناً في البيئة الإلكترونية الجديدة

عربياً لم تظهر القصيدة التفاعلية لا على مستوى المفهوم ، ولا على مستوى المصطلح ، ولا على مستوى التطبيق أو الممارسة الفعلية ، حسب علمي ، ورغم محاولات بحثي المستمرة ، إلا أنها كانت تبوء دائما بالفشل) [السابق : ٧٨] .

وهذا التصريح من الناقدة التفاعلية د فاطمة البريكي المهمة بكتابها الصادر عام ٢٠٠٦ ، وقبلها صرّح بذلك الناقد التفاعلي سعيد يقطين بالأمر عينه بكتابه الصادر ٢٠٠٥ ، يتأكد أن القصيدة التفاعلية التي كتبها الشاعر مشتاق عباس معن هي العربية الأولى في العالم .

٣- الدكتور السيد نجم : أيد رأي الدكتورة فاطمة البريكي المذكور سابقاً بقوله : (نوافق على ما انتهت إليه الناقدة د. فاطمة البريكى، أننا إلى الآن لم نتمكن من إبداع نص أدبي تفاعلي حقيقي بالوطن العربي) [٤٥].

٤- الدكتورة عبير سلامة : ذهبت إلى أن (مفردة "التفاعلية" [تستخدم]عربيا لتقييم النصوص المطبوعة التي تتفاعل مع قارئها، مع اقتصار نمط التفاعل على الانفعال بها، غالبا، أو التعليق عليها بصفتها منجزات تامة. وتعارضُ هذا الاستخدام مع مصطلح Interactive - المرتبط جذريا بالوسط الإلكتروني- يستدعي مراجعته، أو تحديد نطاقه المقصود، على الأقل، حتى توصف النصوص وتُقيّم بما تستحق .

تتحدى التفاعلية "الأنا" الديكارتي وتبعثره بالكامل، ما يعني أن النص ليس نتاجاً لأنا المؤلف وحده، وأنه في عملية تعريف مستمرة، يقترح وعيا متعددا، ولا يدافع بسهولة عن حدوده

وقد استثمر فيها الشاعر كل الإمكانيات التي ذكرتها الدكتورة البريكي بحيث تتفرع القصيدة إلى عدة نوافذ كل نافذة لها خاصية صورية وصوتية وكتابية تختلف عن خاصية النافذة التي تفرعت عنها ؛ لتحقق بذلك سعة التأويل وتعدد القراءة للنص بما ينسجم والفضاء الحرّ لشبكة الانترنت والحاسوب) السبرناتية .

45 http://www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=347

الممتدة صوب اللانهاية. يوجد النص التفاعلي في وسط إلكتروني، ولا يمكن أن يوجد في غير هذا الوسط، يوجد حين يُعرض، في التوّ كالعرض المسرحي أو الموسيقي، وطرقه للعرض هي طرقه للوجود، لذلك تصبح "الملاحة" في صفحات الإنترنت -بصفتها مقابلا لقراءة المطبوع- غاية لذاتها، أكثر من كونها وسيلة لغاية .

وتنطلق جاذبيتها من تلك الإمكانات البديلة والحقائق المباغتة التي توفرها وصلات النص المتشعب، من أجل تلبية الاهتمامات الفورية للمتصفح، كأن "يُعدّل "النص، يبحث عن خلفية مؤلفه، يستوثق من معلوماته، يستعرض أجزاءً مختلفة منه بشكل متزامن، أو يقارنه بنصوص أخرى، وهكذا.. تفككت سلطة النص وبالتالي قداسته المستمدة من كونه "نصاً" فحسب، لم يعد الاتصال به فعلا من خارجه، بل فعلا فيه ومعه .

يدعونا هذا للتساؤل عن الشعر العربي، ألا يمثل النص التشعبي ثغرة ممكنة في الحائط الذي يقف الآن بإزائه؟ لماذا تأخر إنتاج شعرنا تشعبيا؟! إذا استثنينا الأسباب من خارج الشعر، مثل قلة النصوص المتخصصة بالعربية، ونقص الإمكانات التقنية لبرامج المؤسسات الأدبية، فلا مفر من

الاستناد إلى ملاحظات شخصية، وتخمينات قد تفسر الإحجام عن مقاربة هذا الشكل الشعر) [٤٦].

يتأكّد لنا تحقّق التفاعلية في رقمية " تباريح رقمية " من خلال إسقاط مضامين تعريف " القصيدة التفاعلية " و " شروط إنتاجها " ، لتكون ريادتها العالمية بإنجاز أول قصيدة عربية تفاعلية – رقمية ، أي أن د مشتاق لم يحقّق القصيدة الرقمية فحسب ، بل ارتقى بها لتكون قصيدة رقمية – تفاعلية رائدة [٤٧].

والمطّلع على هذه المجموعة الشعرية يتيقن أن هذا النوع من الأدب لا يمكن أن ينقل لصفحات الورق ، ويحافظ على وحدته ودلالته ، بل سيتحول إلى مجموعة ورقية لا ترتبط بالمجموعة " التفاعلية – الرقمية " ارتباطاً وثيقاً ، ومن موانع الإبقاء على الوحدة العضوية والموضوعية فضلا عن الدلالة :

١- تسلسل النصوص بنحو تتابعي يوحي بانعزالها عن بعضها ، إذ سيكون النص الواحد من طبقة واحدة ، على حين كانت بنائية النصّ الواحد في الهيكلة " التفاعلية – الرقمية " من طبقات تتسلسل ينحو تفرّعي لا تتابعي ، مما يؤكد ترابطها لا انعزالها .

---

[46] http/www_arab-٣٦٠٢٨٩٤٢٢٠٠٦٠٥٠٩٢١٠٧٣٦ ewriters_com-writers-full-ipg.htm

[47] المصدر السابق

٢- غياب العنصرين المهمين في بنائية النصّ ، وهما العنصر الصوتي ، والعنصر الصوري ، نعم ، من الممكن أن نبقي على العنصر الصوري كخلفية أو بمجانية النص ، لكن العنصر الصوتي سيغيب حتماً ولو حاولنا ربطه بعزف خارجي سيكون العنصر الصوتي حينها عنصراً خارجياً ، مع لحاظ انفكاك التلازم في كثير من الأحيان ، فكون الصوت عنصراً من عناصر البناء يعني تلازمه ، على حين مصاحبته للنص كالاستعانة بعزف منفرد يتعذر في كثير من الأحيان ملازمته ، ففي الحفل أو الأماسي وغيرها يمكن المصاحبة ، ولكن في البيت والمكتبة والمطالعة الفردية يتعذر ذلك .

٣- كل العناصر البنائية المتحركة لا يمكن نقلها على صفحات الورق ؛ وصفها مؤثرات لها عارضاتها الخاصة على مستوى الأجهزة والبرمجيات ، وهي عناصر مهمة في تمثيل وتوسيع الرؤية الشعرية .

٤- ارتباط النصّ بالورقة يعني تحيّزها في مكان حفظ الورقة الحاملة للنصّ ، وهذا يعني صعوبة التداول والنقل من مكان إلى آخر إلاّ إذا كانت بأعباء بريدية ، ناهيك عن متاعب الوزن وتحريزات

التلف من الرطوبة وغيرها ، على حين جمل النصّ على الوسائط التفاعلية كالقرص المدمج وشبكة الأنترنت يخفّف كثيراً من تلك الأعباء والمصاعب لدرجة حضورها بنسب ضئيلة لا تكاد تلمس في كثير من الأحيان [٤٨].

---

[48] القصيدة التفاعلية – الرقمية بين إرهاصات التراث وتقنيات النصّ المعاصر .

قصيدة الحواس

إحياء الموات في أرض النص

كثر الحديث عن ولادة القصيدة العربية التفاعلية الأولى "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" ، للشاعر الدكتور مشتاق عباس معن، فانهالت الدراسات النقدية حول هذه التجربة الرائدة، وراح الأدباء والنقاد يتهافتون بكتاباتهم مباركين هذه الولادة العظيمة التي طال انتظارها في أدبنا العربي التفاعلي حتى كدنا نخاله عقيما.

والحق أقول إنّي تعرفت إلى القصيدة ومميزاتها من خلال ما كتب عنها قبل لقائي الأول بها، الأمر الذي جعلني أتوق لقراءة العمل متسائلة ما إذا كانت القصيدة تستحق بالفعل كل أوسمة الشرف هذه التي قلدها النقاد؟ أم تراهم يبالغون في ذكر مناقبها لمجرد أنها التجربة الأولى فقط؟.

قادني ذلك كله إلى الاتصال المباشر بالشاعر نفسه، طالبة منه أن يرسل لي بالعمل لاطلع عليه بنفسي، خاصة وأنني من المهتمين بدراسة الأدب التفاعلي المواكبين لتطوراته. ولما فعل، أسرعت بفتح الملف تاركة عنان القراءة تحت سيطرة الانبهار الذي انتابني وأنا أصول وأجول بين رابط هنا وآخر هناك.

انتهيت من القراءة وقد تذكرت قول الكاتب ميشيل فوكو: "إنّ المتاهة ليست المكان الذي نتيه فيه، وإنما المكان الذي نخرج منه تائهين" !! لقد أدركت سر افتتان النقاد بالقصيدة، فقيمتها الفنية تكمن في طريقة عرضها وتلقيها وتأثيرها على القارئ نفسه، الأمر الذي دفعني إلى طرح السؤال التالي:

من هو قارئ القصيدة التفاعلية عامة؟ وما هي مواصفات قارئ "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق"، خاصة؟ بكلمات أخرى، أي نوع من القراء والمتلقين تفترض النصوص الرقمية التفاعلية، وهل يختلف هؤلاء القراء عن قراء النصوص الورقية المطبوعة؟

فإذا عدنا إلى القصيدة المذكورة سنجد أن شاعرنا قد اعتمد توظيف تقنية النص المتشعب جاعلا من العمل متاهة حقيقية، شبكة من العقد والشذرات مترابطة فيما بينها، منسوجة بعناية، تعرض القارئ إلى الضياع في متن النص فلا يخرج منه إلاّ مبعثر الذهن مشتت الأفكار، ويرجع إلى حيث ابتدأ ليعاود القراءة مرارا وتكرارا. فلا يكفي أن يكون قارئ القصيدة متذوقا للأدب فحسب حتى يمسك بتلابيب النص ويصل إلى غايته، عليه أن يتزود بأدوات نقدية غير التي ألفناها قبل ظهور النصوص التكنو- أدبية.

كلنا يعرف ان تكنولوجيا المعلومات قد فتحت البـاب على مصراعيه أمام ظاهرة امتزاج الفنون، ليصبح الأدب ذلك الفن الشامل الذي تندرج في إطاره جميع الفنـون الأخـرى، فجاءت قصيدة "تباريح.." مزيجا فنيا مـن الـسرد والـشعر والموسيقى والرسم والنحت. وليس المقصود بالمزيج الفني هنا مجرد الجمع الميكانيكي بين أكثر من جنس واحد من أجنـاس الفنون، بل هو المزج "العلائقي" بينها، بحيث يصبح الواحـد منها في علاقة حتمية بالآخر ومكملا له ولا غنى عنه في بناء القصيدة وصوغ دلالتها.

هذا يعني أن متلقي هذه القصيدة يجب أن يمتلك ثقافة واسعة ومعرفة نظرية شاملة متكئة على مواكبة ميادين الفنون التشكيلية والموسيقية والأدبية معا، عليه أن يكون محمّلا بثقافة بصرية ومعرفية وفلسفة فن قائمة علـى مكونـات الاسـتلهام والتبصر واستحضار ملامح ورؤى لماهية الـنص التفـاعلي التشكيلية وكينونته[٤٩].

فالقصيدة الرقمية لا تقوم لوحـدها ؛ لأن لهـا مجموعة مقومات تقوم بهـا ؛ فالـصوت المـصاحب للشعر أو الموسيقى مثلاً هي ليست ألحاناً ، بـل أنهـا قصائد أخرى تتناغم موسيقاها مع لا شعورنا حين نقرأ

---

[49] تلقي القصيدة التفاعلية: إيمان يونس ،ضمن كتاب (الريادة الزرقاء).

القصيدة التفاعلية ، وكذلك الأشكال ، لذلك نستطيع أن نسميه " قصيدة الحواس "[50].

وقد تفشت ظاهرة (الدواوين الصوتية) في الشعر الشعبي (العامي) فأثار هذا الأمر تساؤلاً ، هل هي نقلة في طريقة عرض النصّ الشعري الشعبي (العامي) ، لكنها عند الشاعر الناقد د عبد الله الفيفي أمر طبيعي فالشعر العاميّ شعر صوتيّ سماعيّ (على أن ظاهرة الدواوين الصوتيّة ليست سوى تقنية واحدة من تقنيات نشر الشعر العاميّ اليوم، فلقد ساد طوفان اللهجة وسائل الإعلام المكتوبة والمرئية والمسموعة، وطغت مساحة الشعر اللَّهَجي على الشعر الفصيح في السنوات الأخيرة، فيما كان الطبيعي أن يبقى ذلك الشعر شفاهيًّا لا مكتوبًا. بل ها نحن اليوم لا نكتفي بارتدادنا عن ثقافة الكتابة إلى ثقافة المشافهة، وعن الثقافة العالِمة إلى الثقافة العاميّة، ولا بكتابة الأدب اللَّهَجي الشفهي، بل هناك محاولات أيضًا لإدخال اللهجات عصر الإلكترون وبرمجيّات الحاسب الآلي العالمية! وفي ذلك خطورة -لا ينكرها إلاّ مكابر- على لغتنا العربيّة وثقافتنا الحضاريّة.

وأضاف الفيفي أن الإنتاج العاميّ ولد شفهيًّا، يُلقى ويُسمع، وكان من الخير له وللفصحى أن يبقى كذلك. وعليه فما يحدث

---

[50] القصيدة التفاعلية نتاج مخاض الإنسانية : عبد المنعم جبار عبيد (ملف الشاعر مشتاق عباس معن) النخلة والجيران.

من نشره صوتيًّا هو الأصل، لا نشره مكتوبًا، مع ما لا يخلو منه الأمر -حتى في نطاقه الصوتي- من ترسيخ قِيَم اجتماعية وأذواق عامّة وثقافات ضيّقة قد لا تتفق وما ننشده من ارتقاء لا ارتكاس.

أمّا الشعر الفصيح فبعكس ذلك. فلقد قطع أشواطًا واسعة في كتابيّته، وأخذت القصيدة -منذ أبي تمام من حداثيي الشعر القديم- تعوّل على مخيّلة القارئ أكثر من أذنه، كما جعلت القصيدة الحديثة تتكئ إلى ذلك على الإيقاع البصري في النصّ. بل هناك اليوم ما يعرف بالقصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة، وهي قصيدة معتمدة على التقنية والسماع والمشاهدة عبر الإنترنت. وقد بدأت مع مفهوم (النص المترابط Hypertext)، منذ استعمله للمرة الأولى (تيد نيلسون ١٩٦٥)، يردفه مفهوم (النصّ الإنترنتّي Cyber text)، الذي كان أوّل من استعمله (آرسيت Espen J Aarseth). ولي دراسة في هذه التقنية الشعرية الجديدة بعنوان (نحو نقدٍ إلكترونيّ تفاعليّ)، أُبيّن فيها ضرورة تلقٍ جديد، حيث إن المتلقي سيكون بحاجة إلى (قراءة إلكترونيّة تفاعليّة)، تضاهي طبيعة القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة، وإلاّ كان تلقّيه تقليديًا لنصّ غير تقليديّ ولا مألوف، ولا مهيّأ لمعظم المتلقّين متابعته، إلاّ في نطاق نخبويّ ضيّق. ذلك ما يجابهه المطّلع على تلك القصيدة، ولا أقول القارئ؛ لأن العمليّة في تلقّيها لم تَعُد قراءة نص فقط، بل هي تفاعل مع

ضروب فنّيّة مختلفة، من: نص، وصورة، وموسيقى، فضلاً عن الإيقونات، والروابط التصفّحيّة، واللوحات الإلكترونيّة.. إلخ. إنها شجرة نصوصيّة إلكترونيّة، تذكّرنا -مع الفارق- بفنّ (التشجير الشِّعري) الذي عُرف في التراث العربي خلال القرن الحادي عشر الهجري، السابع عشر الميلادي، أو بالشِّعر الهندسي، المختلَف في تأريخ ظهوره. وهذا الشكل من الشعر لا يشتغل على البنية الداخليّة للنصوص، ولا على التأثير العروضي أو الصوتي، بمقدار اشتغاله على طريقة عرض النصوص. ويمكن القول إذن: إنه وريث محاولات تفاعليّة شعريّة سابقة، تظهر في تجارب بعض الشعراء المحدثين، وذلك محاولة منهم لإحداث ضروبٍ من الحواريّات النصوصيّة. وهناك غير اسمٍ شعري خاض مثل هذه التجربة عبر مجموعات شعريّة كاملة، يمكن أن يشار منها مثلا إلى: الشاعر علي الدميني- من السعوديّة- في مجموعته الشِّعريّة بعنوان (رياح المواقع ١٩٨٧)، التي أفاد فيها من بعض الأجناس الأدبيّة والفنيّة الأخرى، ومنها الفنّ التشكيلي، منتقلاً من (الاستعارة-القصيدة) إلى ما أسميتُه في مقاربة سابقة ب(الاستعارة-الديوان). وكذا فعل الشاعر علاء عبد الهادي، من مصر، في مجموعته الشعريّة (مهمل.. تَسْتَدِلُّونَ عَلَيْهِ بِظِلّ ٢٠٠٧)، وغيرهما. موضحاً أنه تطرّق إلى تجربة هذا الأخير في دراسة له بعنوان (النصّ الغابة). إلاّ أن تلك التجارب إنّما

كانت تحاول ما تحاول على الورَق، في حين تخطـو تجربـة القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة، كما في قصيدة الشاعر العراقـي مشتاق عبّاس معن، بعنوان (تباريح رقميّة لسيرةٍ بعضها أزرق -المنشورة على موقع (النخلة والجيران) الإلكتروني- إلى نوعٍ جديد، يتخاطب مع العين والأذن مباشرة، وعبر تقنية العـصر الإلكترونيّة. إننا هنا في الفصيح إذن مع عالم مختلف، وبإزاء محاولات مباينة تمامًا (للدواوين الصوتية في العامي)، تستهدف تقديم النصّ الشّعريّ إلى جيلٍ ما عاد يسمع الشعر، أو يتعامل مع الورَق، ناهيك عن أن يَفْرُغ لقراءة ديوانٍ شعريّ أو سماع شاعر منبريّ يستدرج الجمهور إلى سماع عصمائه. وفي هذا مسعًى لنَقْل الشّعر بطريقة مدهشة، وطريفـة، تتواصـل مـع مختلف حواس المتلقّي، وعبر حساسيّة إنـسانيّة راهنـة فـي التعبير والتلقّي، ضمن منظومة تؤذن بنهايات عصر المدوّنات الورقيّة، أو على الأقل بوضعها على الرفّ، مفسحةً الميـدان واسعًا لنوافذ إبستمولوجيّة لا نهائيّة، بفضاء العالم أجمع)[51].

ومن هذه التجربة البِكْر في الشّعر يتضح ما يأتي:

---

[51] (الدواوين الصوتية : بين شعراء الفصحى وشعراء العامية) : استطلاع خالد الغانم :صحيفة (الجزيرة / الثقافية) عدد٢٣٢ الموافق يوم الاثنين ٢٠٠٨/٢/٤ - ٢٧ محرم ١٤٢٩هـ .

١) أننا بإزاء شِعرٍ حقيقيّ، لا عبث لفظيّ، كما في تجارب أخرى، حداثيّة (تقليديّة).

٢) هناك تكاملٌ وترابط عضويّ بين صفحات النصّ ومكوّناته المختلفة، من حيث هي معبّرة عن مضمون العنوان: "تباريح رقميّة لسيرةٍ بعضها أزرق". وكأن "البعض الأزرق" من تباريح تلك السيرة هو بوارق أملٍ تلوح في الأفق. وهو ما يلوح في تلك الصفحات الزرقاء، بما حملتْه من دوالّ لغويّة، وإشارات لونيّة، ولوحات تشكيليّة، تقابل صفحات أخرى صفراء، قاحلة. وإنْ كان الشاعر قد ختم القصيدة بما هو أقرب إلى التشاؤم لا التفاؤل، والاصفرار لا الزُّرقة، وذلك من خلال الصفحة التاسعة بلونها الأصفر، وهشيم أشجار الزيتون فيها، وموسيقاها الجنائزيّة.

تَجمع هذه القصيدةُ أشكالاً إيقاعيّة مختلفة، من الشِّعر الموزون المقفّى، وشعر التفعيلة، وشعر التفعيلات، إضافة إلى قصيدة النثر.

وهنا يتبادر السؤال: تُرى ماذا يمكن أن تضيف القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة إلى المشهد الشِّعري العربي؟

إنها كما رأينا لا تشتغل على البنية الداخليّة للنصوص، بمقدار اشتغالها على طريقة عرض النصوص... ؛ تخطو تجربة

مشتاق عبّاس معن إلى نوعٍ جديد، يتخاطب مع العين والأذن مباشرة، وعبر تقنية العصر الإلكترونيّة. إنها محاولة تستهدف تقديم النصّ الشّعريّ إلى جيلٍ ما عاد يتعامل مع الورَق، ناهيك عن أن يَفْرُغ لقراءة ديوانٍ شعريّ. وفي هذا مسعًى لنَقْل الشّعر بطريقة مدهشة، وطريفة، تتواصل مع حساسيّة إنسانيّة راهنة في التعبير والتلقّي، تمثّلتْ منذ قرابة عقدٍ من الزمن انقلابًا تاريخيًّا في التراسل المعلوماتيّ، صاحبَ الثورة الكُبرى في الاتصالات وتقنية المعلومات، ولاسيما بعد بروز الشبكة العنكبوتيّة "الإنترنت"، وسيلةً كونيّة أُولى في بثّ المعلومة، ضمن منظومة تؤذن بنهايات عصر المدوّنات الورقيّة، أو على الأقل بوضعها على الرفّ، مفسحةً الميدان واسعًا لنوافذ إبستمولوجيّة لا نهائيّة، بفضاء العالم أجمع.

وبذا فإن القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة تتكئ بالضرورة على شعريّات معاصرة شتّى إلى جانب شعريّة الكلمة- وهي شعريّات ما تزال غُفلاً من التناول النقديّ- وتطوّعها للتعامل مع قارئٍ مختلفٍ تمامًا، من جيل متصفّحات الإنترنت، لا جيل الصحائف والدواوين.

وعليه، فإن هذه التجربة تمثّل رافدًا للحركة الشّعريّة، الآنيّة والمستقبلة، في عصرنا الإلكتروني هذا، الذي يُشاع أنه لم يَعُد عصر شِعر؛ لتأتي القصيدة فتنغرس في نسيجه العالمي، أكثر من أيّ جنسٍ أدبيّ آخر؛ كي تثبت أنها- وقد صحبتْ

رحلة الإنسانيّة منذ الأزل- هي أكثر الأجناس الإبداعيّة قـدرة على مسايرة العصور، وصولاً إلى روح الإنسان أنّى كان[٥٢].

---

[52] نحو نقد تفاعلي إلكتروني : د عبد الله الفيفي : مجلة آداب المستنصرية / الجامعة المستنصرية / ٢٠٠٨م.

نص النهايات
تآلف الأضداد

من المؤكد أن العصر يضفي ظلاله على كل من يدخل في أروقته ، وينصبغ بصبغته المعرفية والثقافية ، وعصرنا اليوم هو عصر القلق المستمر ؛ إذ (لم تعدّ العقلانية من الأفكار العصرية) فبهذا الوصف الخطير ينظر فيلسوف العصر العلمي " كارل بوبر " إلى عصرنا الحالي ، عصر من القلق المتواصل الذي أفرزته آليات التطور لحظة بعد لحظة ، فنحن في ظل عصر عَجِلٍ لا يقف عند دكّة واحدة ، تغيّرت فيه كثير من الثوابت ، فالتضاد سمة قارّة لا يمكن أن تذوب ، لكنها اليوم باتت سمة منقرضة ، فعصرنا هو عصر " نهاية الأضداد " – حسب جان بودليار – ، فالـ " هنا " لا يختلف عن الـ " هناك " في ظل عصر ينقلنا الأثير حيث نشاء ، كيف نشاء ، وشاع قبلاً قول " كينبلغ " (آه الشرق شرق ، والغرب غرب ، ولن يلتقيا إلى حين تمثل الأرض والسماء وشيكاً أمام عرش الرب يوم الحساب الربّ) ، لكننا اليوم نؤمن بـ " غوته " أكثر إذ يقول (من يعرف نفسه ويعرف الآخر فسوف يعترف أيضاً بأن الشرق والغرب لا ينفصلان) ، ففي جو مشحون بهذه التدافعات المعرفية أليس من الحريّ بنا أن نسهم

في إثبات هويتنا قبل أن تحـدِّدها لنـا محـدِّدات خارجيـة ، فالفرصة مؤاتية لخلـق مناخنـا الثقـافي بآليـات مـشحونة بالخصوصية ؛ لئلا نضيع في عصر التشابه وغياب " الأضداد " ،فـ " غوته " يدعونا للنسج أنفسنا بأنفسنا ، لنكون شـرقاً لا يختلف عن الغرب بقوته ليست المادية بالضرورة علـى قـدر ضرورة المعنوية / المعرفية منها ، يقول د نبيل علي في كتابه " الثقافة العربية وعصر المعلومات " : (المعلومات مال بعـد أن أصبحت مورداً تنموياً يفوق في أهميته الموارد الماديـة ، والمال بدوره أوشك أن يكون مجـرد معلومـات ؛ نبـضات وإشارات وشفرات تتبادلها البنـوك فـي معاملاتهـا الماليـة ألكترونياً . وثمة علاقة بين هذا التضاد المعرفي – المعلوماتي والتضاد الحاكم في عصرنا الذي أصبح فيه العلم هـو ثقافـة المستقبل ، في حين اقتربت الثقافة من أن تـصبح هـي علـم المستقبل الشامل ، الذي يطوي في عباءتـه فروعـاً معرفيـة متعددة ومتباينة) ص١١-١٢ .

فالدخول في عالم (الإنفوميديا – عصر المعلوماتية : The Infomedia) حاصل لا محالة وهذه ضـرورة ملحّـة استشعرها الغرب فمارسها بإرداته ، وحاولتُ أن أطرق الذهن بممارستي التي استشعرتها ضرورية واستشعرها مثقفون عرب أيضاً ، فدعوا إليها كالدكتور سعيد يقطين والـدكتورة فاطمـة البريكي وسواهما .

فجاءت مجموعة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) ممارسة طبيعية لتلك الضرورة التي يحكمها الظرف التاريخي بكل حمولاته الجمالية والفنية والثقافية والمعرفية .

وفي ظلّ عصرٍ هذه مواصفاته ، فمن المؤكد أن يكون فيها المتضاد مؤتلفاً ، لذا جاء تجاور الأشكال الإبداعية بكل حمولاتها المتضادة (القدامة / الحداثة / المعاصرة) بشكل مؤتلف ؛ إذ ضمّت المجموعة قرابة الثلاثين نصّاً تتفرع من زرّين رئيسين في الواجهة الرئيسة ، وجمع الشاعر فيها بين الأشكال الشعرية المختلفة :

- **العمودي .**
- **التفعيلي .**
- **النثري .**

وقد امتازت نصوصه بمجازية عالية تتأسس على انزياحات يستجيب إليها أفق توقعات المتلقي العربي ، فكأنه أراد أن يعيّش المتلقي المعتاد على تلقي النصوص الورقية بجو متوافق مع الجو الواقعي خارج الشبكة بشكل سهل ممتنع ، ليسحبه شيئاً فشيئا نحو العالم الافتراضي داخل الشاشة الزرقاء .

فاستثمار الأشكال المألوفة في المنتج الواقعي يسهل أمر الاستجابة للنص الرقمي ، إذ لا يشكل صدمة مباغتة تنفّر المتلقي منها .

فالعمودي والتفعيلي والنثري ، قوالب واقعية لا تصدم بشكلها المتلقي ، لكن المضمون [53] هو الأهم في صياغات المتألق الرقمي شعريا مشتاق عباس معن [54].

وكأن التواصل المترابط بالدلالات ، يشير إلى خيط خفي يربط بين الأنماط الشعرية الثلاثة التي الشاعر في قصيدته الواحدة ، المتشظية وغير المجزأة [55].

الشعر العمودي يتلاقح مع شعر التفعيلة ، وتعطي قصيدة النثر شكل اللوحة الموحية بالموسيقى لعالم تثقله العتمة ، وينهمر فيه الضوء كانثيالات مفاجئة ، لفك الشفرات المرسلة عبر تقاطعات الهوامش ، مع النصائح المتشعبة من

---

[53] جاء في إجابة للشاعر الرائد لسؤال الأستاذ ناظم السعود ما نصّه : يفاجأ متلقي المجموعة بوجود ثلاثة أشكال شعرية متجاورة في الفضاء الافتراضي هي العمودي والتفعيلة والنثر ما كان قصدك وراء هذه المجاورة أكنت تروم التوافقية لتكسب جموع المتلقين ؟.

[54] جمالية النص التفاعلي في شعر مشتاق معن / د. علاء جبر محمد: http://maakom.com/site/article/١٢٤ .

[55] حوار مع الشاعر الرائد مشتاق عباس معن أجراه شيخ الصحافة الثقافية في العراق " الأستاذ ناظم السعود " ، وجاء الجواب أعلاه محرراً على السؤال : (في حوار سابق أشرت إلى مسالة مهمة تتعلق بما أسميته (الضرورة الملحة لإحداث تغيير) فما المقصود بهذه الضرورة ..أتعني بها الفاصلة التاريخية ؟أم تراها الاستجابة الفنية والجمالية لمجمل التحديات المحيطة ؟) .

المتن ، حتى تصبح الدلالات موحية بشكل مكشوف أحيانا ، وغارق في التشفير في أحيان أخرى [٥٦].

وتبقى دعوة الشاعر الناقد د أحمد ناهم من (أن الشاعر لو اقتصر على النثر لإمكاناته المتحررة لكان أعطي فرصته لقول ما يريد بكل حرية) ، بعيدة عن الأفق الواسع الذي أراده صاحب التباريح لتباريحي ، فهو أراد من هذه الاستعانة (بالأشكال الشعرية العربية المعروفة (العمودي، والتفعيلة،وقصيدة النثر) لإغناء تجربته الرقمية وهو بذلك يحمل هذه التجربة أشكال الشعر العربي المتداولة كي لا تحسب هذه التجربة لشكل دون الآخر، وتأكيدا على عروبية هذه التجربة) [٥٧].

---

[56] المرئي والمسموع وتداخلات الكلمة المتخطية في قصيدة (تباريح رقمية بعضها ازرق) للشاعر مشتاق عباس معن : صحيفة الزمان ٢٠٠٨ .

[57] محمد قاسم و أكد الشاعر الناقد د عبد المنعم جبار عبيد هذا النفس أيضاً بقوله (هذه التباريح لا حاجة أن توصف بأنها رقمية ؛ فهي رقمية أساساً ، ولكن حداثة المنجز وحرص مبدعه ساقته لهذا الوصف لعلها تختلط الأوراق ، لعل ذلك ما حدا به إلى الكتابة بكل طرق الكتابة الشعرية " العمودية والحرة والنثرية " لئلا تحسب هذه القصيدة على شكل ما ، وذلك إن دل فيدل على ثقافة وحرص المبدع ومعرفته وكذلك خوفه الريادي ؛ لأن الإنسان يولد طفلاً ولا يولد رجلاً أو امرأة وكذلك الإبداع الريادي) .

يضاف إلى ذلك أنه أراد خلق مفارقة جاذبة من خلال مجاورته بين الأشكال المألوفة في عالم جديد (غير مألوف) ؛ (ليستدرج الألفة) و يشير إلى أن الشكل ليس ضرورياً في الإبداع ، بقدر المضمون والرؤيا التي يؤسس لها النص .
فجاور العمودي النثري ، وجاور النثر التفعيلي ، وكذا الحال بالتفعيلي والعمودي فهما متجاوران أيضاً [٥٨].

وبعد هذا كلّه فـ (إن قصيدة تباريح التي تشكلت من مسارين ، أو تكرار ضغطي على ضلوع البوح ، تشكل السيرة في فصلين ينفتحان بعد الضغط على آلامه ، وكأنه الضغط على الذاكرة ، ليصوغ رحلته وتجربته وحكمته ورؤاه من خلال تفاعل نصي بالشكل والمضمون حيث تفاعلت النصوص الشعرية بكامل أشكالها وبالتالي باختلاف رؤاها إلا أن هذه الحالة من التماذج الشعري إنما هي إشارة أخرى للقارئ بأن الألم واحد بأي شكل كان وأن الموت واحد باختلاف حالاته

---

[58] **جمالية النص التفاعلي في شعر مشتاق معن / د. علاء جبر محمد ، و أكد الشاعر الناقد د أحمد ناهم أن هذه المجاورة لم تكن نشازاً بكل كانت بتوافقية عالية (وقد حاول الشاعر المبدع في هذه القصيدة أن يجانس بين الأشكال الشعرية العمودي / الحر / النثر : فالعمود يستدعي الحر والحر يستدعي النثر والنثر يستدعي كل من الحر والعمود وهكذا في حركة عنكبوتية شبكية مما يعطي فرصة التشظي الشكلي بين الأنواع) .**

وأبعاده لذلك سيكون الخلاص أيضا واحدا باختلاف الـدروب والطرق التي نسلكها من أجله) [٥٩].

---

[٥٩] الإبداع التفاعلي العربي إبحار في قلق الصمت تأمل في قصيدة الشاعر / مشتاق عباس معن/ (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) .

القرآنية ...
نسقية المرجع والأثيل

القرآنية في القصيدة التفاعلية

يمثّل التناصّ آليّة من آليّات العمل الإبداعيّ الفنّيّ والفكريّ، وتتجلى هذه الآليّة بقدرة المبدع على توظيفها في منجزه، وقد كوّن النصّ القرآنيّ في هذا المجال رافداً لا ينضب منذ أوّل أيّام نزوله إلى وقتنا الحاضر، وعدّ التناصّ مرجعيّة نصّيّة تعين المتلقي في رسم خلفيّة النصّ التي تكشف عن محتواه الدلاليّ والفنّيّ. ومن هاهنا ذهب بعض النقاد إلى القول بأنّ التناصّ(مفتاح لقراءة النصّ، لفهمه، لتحليله) [60]ورآه آخر: (في كلّ نصّ يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة بحيث يعتبر قراءة جديدة تشديداً/ تكثيفاً)[61] ويأتي اقتراح بعض نقادنا المعاصرين لاستعمال(القرآنيّة) بوصفه مصطلحاً نقديّاً للدلالة على ذلك التناصّ الذي يوظف فيه مفهومات(النصّ القرآنيّ أو ألفاظه في المنجز الأدبيّ الشعريّ عوضاً عن ما عرف بالتناصّ القرآنيّ أو أثرالقرآن أوغيرها لما عليها من مآخذ

---

[60] في أصول الخطاب النقديّ الجديد...: مارك أنجينو أحمد المدنيّ:٩٩.

[61] تأصيل النصّ قراءة في أيديولوجيا التناصّ د.مشتاق عباس معن:١١٩.

تجاوزها مصطلح(القرآنيّة) لما فيه إيفاء لما يدلّ عليه مع اختصاره ببنية مفردة غير مركبة.

لقد تجلت الإفادة من(النصّ القرآنيّ هاهنا أي:(القرآنيّة) في ثلاثة محاور تراوحت من إبقاء الكتلة(البنية)النصيّة محافظة على علاقتها الداخليّة أو محاولة انتزاعها في إطارها الأوّل ووصلها بعلاقة نصيّة جديدة أو الإفادة من المفهومات القرآنيّة والمصاحبا ت الدلاليّة في إقامة نسق جديد من العلاقات ضمن المنجز الشعريّ، وهذا الأخير من أشدّها جذباً للمتلقي المتفاعل المبدع. وكان د.مشتاق عبّاس قد أجمل المحاور الثلاثة بما يأتي:

١١ــ القرآنيّة المباشرة غير المحوّرة.

٢١ــ القرآنيّة غير المباشرة المحوّرة.

٣١ــ القرآنيّة المباشرة المحوّرة.

(وتكون السلطة المنتجة للنصوص وفقاً لهذه التقنيّة(يعني القرآنيّة المباشرة المحوّرة) مناطة بالمبدع الجديد، أمّا النصّ القديم فمَغيّب عن التلقي غياباً قد يفقده حق الملكيّة الإبداعيّة التي ورِثها المبدع الجديد، إذ لا تكاد تقف على صرح النصّ القديم إلا بعض الإشارات قد يقوى ضوؤها أو يخبو بحسب مقدرة المبدع الأخذ ويصعب على القارئ الانموذجيّ

رصد هذا الأخذ الإبداعيّ،إذ لا يتهيّأ له الكشف إلا بعد لأيٍ))[٦٢].

يبدو أنّ مثل هذا التغييب للفظ القرآنيّ المأخوذ والانتقال به إلى مرحلة جديدة ومحيط آخر يمكن أن يكون نقلا لألفاظ قرآنيّة مع مفهوماتها تلك التي يستوحيها المبدع في عمله.

وقد ظهر لنا هذا المحور في أوّل عمل إبداعيّ رقميّ تشهده ساحة الشعر العربيّ للشاعر والناقد المبدع د.مشتاق عبّاس معن في القصيدة الرقميّة التفاعليّة(تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق) ؛ إذ تعدّ القصيدة الرقميّة((نمطاً من الكتابة الشعريّة الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الأليكترونيّ معتمداً على التقنيّات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، مستفيداً من الوسائط الأليكترونيّة المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعريّة، تتنوّع في أسلوب عرضها وطريقة تقديمها للمتلقي/ المستخدم الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها ألكترونيّاً، وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها ويكون عنصراً مشاركاً فيها))[٦٣].

---

[62] المصدر نفسه:١٨٣.

[63] مدخل إلى الأدب التفاعليّ، د. فاطمة البريكيّ:٧٤.

يبدأ الولوج إلى القصيدة التفاعليّة(تباريح رقميّة لسيرة بعـــضها أزرق) مـــن خـــلال الـــنصّ الرقمـــيّ الأوّل للقصيدة(الواجهة)؛ إذ تشتمل على مفاتيح عدّة لمجالات نـــصّيّة متتابعة يظهر فيها الكتابة الشعريّة في ظلّ مصاحبات صوتيّة كالموسيقى ومرئيّة كالصور والأشكال المختلفة وغيرها ممّـــا توفره التقنيّة الرقميّة التي تسلك مجتمعة مع الكتابة الـــشعريّة لتكون نصّاً شعرياً رقميّاً وهكذا الحال مع كلّ نصّ رقميّ فإذا جلنا في أروقة هذه النصوص دخلنا عبر الضغط على مفتـــاح (اضغط فوق ضلوع البوح) الثاني إلى نصّ رقميّ جديد يتمثّل المتن الشعريّ فيه القرآنيّة بوصفها آليّة إبداعيّة تساعد الشاعر على بث بعض تباريح سيرته / الشاعر:

يعقوب

ياوطني المحاصر بالعمى

من أين لي بقميصي الوتر الذي خاطته لي كف النخيل ؟

وأنا الذي

تخضرّ في شفتيّ أهداب الرحيل ــ

لاذئب يأكل غربتي

لاجبّ يغسل من جبيني

قحط آلامي

وأوجاع السنين ــ

إذ تبرز ألفاظ (يعقوب وقميصي وذئب وجُـبّ) فـي قرآنيّة لسورة يوسف(عليه السلام) ينقل بها الشاعر هذه الألفاظ من دلالاتها القرآنيّة وإطارها القصصيّ إلى مفهومات قرآنيّة:

قرأ الشاعر هذه الألفاظ فألبس نفسه صورة يوسف الذي يبث تباريحه وهو متخفٍ بتلك الكلمات التي يبثها إلى وطنه الذي أضحى يعقوب بآلامه المكبّل بحصار العمى. ثمّ يعاد وضع صورة الأب باستعمال اللفظة نفسها لتكون متكأ شعريّاً لبث الحيرة

يعقوب
يا أبتي المكبّل بالظلام
حتام يغمرك الغمام ....
وأنت من رقصت على
أكتافه الشمس
أأظلّ مقدوداً ....
وأعدّ متكأً لمن يهوى قميصي
كي يقدّ...!
وصاحبي يغفو ولا يدري
بأنّ الطير يأكل رأسه ...

إذ تنساب أحداث قصّة نبيّ الله يوسف(عليه السلام) التي سردها القرآن الكريم لتتحوّل إلى محاور للإبداع ولبث التباريح وهي مباشرة محوّرة يسلك فيها الشاعر مسلكاً

تكرارياً لوقوع إيقاع الأحداث فما إن ينتهي من مشهد(القرآنيّة) حتى يعاود من جديد لتهيئة وقوعه من جديد في حلقة يدور بالفعل المستفهم عنه إنكاريّاً(أأظلُّ) وبالتوجّه نحو بنية(يفعل).

لقد كانت مقدرة الشاعر حاضرة في الانتقال من واقعيّة أحداث السرد القصصيّ والقرآنيّ بوساطة التناصّ(القرآنيّة) فعمل على توظيف الألفاظ القرآنيّة بمصاحبات مفهوميّة من محيطها القرآنيّ.

ونلحظ إلى جانب ذلك أنّ المنحى المفتوح بالأمل لقصّة يوسف(عليه السلام) الذي أُسِّس مع بداية الرؤيا:((إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ))يوسف٤ وقول يعقوب له:((وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَعَلَى آلِ يَعْقُوبَ ..))يوسف٦ ويصل إلى تحقق الأمل بتحقق تلك الرؤيا واللقاء بأبيه الذي(ارتدّ بصيراً) حين ألقي قميص يوسف على وجهه.أقول إنّ هذا المنحى تحول مع يوسفنا العراقيّ إلى حالة من الانغلاق فلا مجال إلا العودة من جديد بعد كلّ نهاية لكنّه قد يفتح أملاً ماسيظهر في المقطع الأخير من هذا المتن الشعريّ.

ويأتي المقطع الثالث ليدور الشاعر فيه مكرّراً المنحى الذي اتخذه في المقطع السابق؛ إذ يقول:

يعقوب

يا أبتي المعفر بالنحيب

أتظلّ مبيضّ العيون....

وأظلّ آكلُ سنبلاً لاحبٍّ فيه!؟

وأشربُ

من كؤوس لفها الوحل العجاف!؟!

ويمثل هذا المقطع تباريح أخرى تختصرها لفظتا(أتظلُّ وأظلُّ) في ثنائيّة تكراريّة لثنائيّة(المتكلم والمخاطب وثنائيّة الابن والأب! مع(قرآنيّة) تبرز عبر ألفاظ (مُبْيَضّ، وسنبلاً، والعجاف)، التي لا يعسر معرفة مواقعها في النص القرآنيّ في قصّة يوسف(عليه السلام) مع قرآنيّة متخفية في لفظة كؤوس؛ إذ تحيل هذه اللفظة إلى الحال التي انتهى إليها أحد صاحبي سجنه ؛قال تعالى:((يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْراً))يوسف٣٩.

أمّا ما أشرنا إليه آنفاً من الأمل بضوئه الخافت فيمثلها استفهام المتمنّي المتعادل مع البقاء في العراء بأم المعادلة فهو الأمل وال (لا) أمل معاً حتامَ...أنشر ما حصدت ....

وإلامَ يا أبتي....؟!

فهل يوماً ستسجد شمسنا؟

أم سوف أبقى

في

العراء

وأنت

يأكلك

العمى

فذلك هو اللون الأزرق لبعض سيرة شاعرنا؛ فأظهر بهذا التساؤل الضوء الخافت للأمل ولولاه لما تساءل عن(قرآنيّة) تحققت بها رؤيا نبيّ الله يوسف (عليه السلام) ولكن صاحبنا يعادل هذا الأمل الخجول بفكّ ثنائيّة(الابن) بصوته والأب(يعقوب بلفظه) ليبقى كلٌّ منهما على حالة هذا في العراء والأب:((وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ))يوسف[٦٤] ٨٤.

قراءة أخرى لقرآنية يعقوب الرقمية :

أما النص الشعري فيحلينا إلى التيه والغربة والضياع ، وذلك بما تحيلنا إليه كلمات (يعقوب) و (العمى) و (قميصي) و (ذئب) و (جب) و (السنين) و (صاحبي) و الطير يأكل رأسه) و (آكل سنبلا) (العجاف) و (ستسجد شمسنا) .. الخ هذه الدالات أو العلامات التي حاول الشاعر أن يسكب أسرارها ورؤياها في النص من خلال استضافته

---

[64] القرآنية في القصيدة التفاعلية : د حسن عبد الغني : ١٠ / مجلة سبيل / ع ١٠ / س ٢ / ٢٠٠٨ .

لقصة سيدنا يوسف في نصه ، ولعل هذه الاستضافة ليست الأولى في نصوص الشاعر مشتاق عباس معن بل تكاد تكون سمة من سمات شعره فقد أشار الدكتور إحسان التميمي إلى قصيدة أخرى عمد فيها الشاعر إلى استضافة قصة سيدنا يوسف ولعل الآلية نفسها اتبعها في هذا النص مع اختلاف الوسيط التي نشرت من خلال القصيدة ، " حيث تجري الاستضافة بالاستناد إلى آليات تحاول تغيير الدلالة القرآنية وقلبها من خلال صهر بنيتها في البنية الشعرية على نحو تراكمي يشير إلى محاولة تغييب المرجعية القرآنية " [٦٥]

وهذه السمة في شعر الشاعر مشتاق تغني القصيدة وتأخذها إلى رؤى أعمق ، في استضافتها الرؤيوية للنص التراثي أو النص القرآني المقدس :

يعقوب / ياوطني المحاصر بالعمى / من أين لي بقميصي
الوتر الذي خاطته لي كف النخيل
وأنا الذي / تخضر في شفتي أهداب الرحيل / لاذئب يأكل
غربتي / لاجب يغسل من جبيني
قحط آلامي / وأوجاع السنين

---

65 د . إحسان التميمي . قصيدة الشعر بين حداثة البنية وتعبير الرؤيا . اتحاد كتاب الانترنت - http://www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=4395

فيعقوب هنا هو الوطن ، المحاصر بالعمى ، وهنا يسحب دلالة العمى ليحمّل إثمها لأخوة يوسف فالوطن هنا ليس أعمى بل يحاصره العمى / المؤامرات التي تطفئ نور الرؤيا لدى الوطن وكذلك الأمر في كلمة (ذئب) التي تحيلنا إلى حالة الخدعة التي جاء بها أخوة يوسف لتبرير غياب أخيهم لكن الذئب هنا يأخذ صورة المخلص للشاعر من غربته ، وكذلك هي رمزية الجب الذي يغسل الشاعر / يوسف من آلامه ومن قحط السنين ، وهكذا يقوم الشاعر بتحويل المعاني القرآنية التي تستشفها رؤيا المتلقي إلى معاني قصيدته ، لتنسجم مع النسق العام لرؤياه ، ومرارة معاناته :

يعقوب يا أبتي المكبل بالظلام / حتام يغمرك الغمام / وأنت من رقصت على / أكتافه الشمس؟ / أأظل مقدودا / وأعد متكأ لمن يهوى قميصي / كي يقد / أأظل مقدودا هناك / وصاحبي يغفو ولا يدري / بأن الطير يأكل رأسه / ويطير ؟

فهنا الشاعر على غير القصيدة التي أشار إليها الدكتور إحسان التميمي (مكابدات أنا) يعيد علينا قصة سيدنا يوسف ، مع تحويل بعض العلاقات عن معانيها القرآنية لتمتصها معاني القصيدة ، ويبقى على بعضها الآخر كما جاء في القرآن لكن السياق العام للقصيدة يتوحد في رؤيا كاملة من أن الرحلة مازالت محفوفة بالظلام والعمى ، إنه تناص وتحويل إيحائي

وإسقاط للقصة على معاناة الشاعر ووطنه ليحقق حالة انسجام بين القصة القرآنية وبين حكاية الوطن المحاصر :

يعقوب يا وطني المعفر بالنحيب / أتظل مبيض العيون / وأظل آكل سنبلا لا حب فيه ؟ / وأشرب / من كؤوس لفها الوحل العجاف ؟

***

حتام أنشر ما حصدت / وإلام يا أبتي / فهل يوما ستسجد شمسنا / أم سوف أبقى / في العراء

وأنت يأكلك العمى

وبالدخول إلى **الحاشية** يكون الجفاف والموت والقحط قد استولى على كامل الخلفية والنص ملقى فوق تشققات تشير إلى استمرار الموت واليد المحروقة الملقاة هي امتداد للقدم في لوحة المتن وكأنه جسد لكائن محترق يصل بين المتن والحاشية بعدما امتد الجفاف إلى خلفية المتن كذئب يلتهم الخصب والخلاص فلا خلاص للماء الذي يواجه أرضا فاغرة كل مساحات الموت في وجهه لتمتص عذوبته :

تمهل أيها البحر الأعف سيسرق ماءك الرقراق جرف[٦٦]

---

[66] **الإبداع التفاعلي العربي إبحار في قلق الصمت تأمل في قصيدة الشاعر / مشتاق عباس معن/ (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) : بهيجة مصري إدلبي .**

الفصل الثالث

الإضافة

انتهاك أم مقصدية

صياغة النص شكلياً لها دلالات مسهمة في التأويل وتحديد علامية الرسالة الإبداعية ، وبخاصة في عصرنا المولي للشكل " الصورة " أهمية كبيرة ، الأمر الذي حدا بمفكر كبير مثل " رولان بارت " إلى أن يقرن العصر بأكمله بها بقوله (نحن نعيش في عصر حضارة الصورة) .

يضاف إلى ذلك أن الإطار الخارجي لشكل النصّ اندمج في تكوين دلالة المنتج منذ مراحل إبداعية متعددة ؛ إذ يأتي (التواصل مع المنجز السابق تواصلاً مثمراً ممارسة إيجابية في عملية إنتاج النصوص والنظريات المختلفة ، فالمعرفة حالة تراكمية من تجارب وقراءات ومشاهدات سابقة ، ولا يمكن أن تكون حالة فردية منقطعة عن جميع السياقات التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

يضاف إلى ذلك أن محاولة الانقطاع عن الثقافة السابقة بنحو جذري يعطي نتائج عكسية لا تُحمد عقباها ، كما حدث مع نسق الحداثة المنقطعة عن كل ما هو تراثي سابق ، إذ أيقن منظروها خطأ مبانيها فعدلوا من الانفصال عن السابق إلى البناء على ما هو مفيد منها وإيجابي .

وهذا الذي نحن نؤيده هنا ، أي البناء على الإيجابي من ثقافة الآبق ، يتحقق بجلاء في ولادة ما يعرف اليوم بـ " النصّ التفاعلي – الرقمي " المنتمي إلى حالة الترابط بين الأدب والتكنولوجيا في عصر المعلوماتية .

فلم تكن الذهنية التراثية منقطعة عن السعي الاستثمار كل ما يساعد على تحقيق التفاعل بين ما يكتبه الشاعر وما يتلقاه السامع أو القارئ . فتجدهم يربطون بين التشكيل والتصوير والكتابة ؛ إذ تنبّه القدماء على قرْن تأثير الشعر في النفوس بفنّ الرسم أوالتزويق ؛ فشبّه الجاحظ صناعة الشعر بأنه : (ضرب من النسج وجنس من التصوير) ، ورأى الفارابي أن بين أهل صناعة الشعر ، وصناعة التزويق مناسبة ... مختلفتان في مادة الصناعة ، ومتفقان في صورتها ، وفي أفعالها وأغراضها . أي إنّ بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً ؛ وذلك أن موضع صناعة الشعر ، الأقاويل ، وموضوع صناعة التزويق ، الأصباغ ... إلاّ أنّ فعليهما جميعاً التشبيه (أي التمثيل) وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسّهم .[٦٧]

---

[67] ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو ص ٥٧ نقلاً عن كتاب (المنزلات) لطراد الكبيسي – الجزء الأول – ص ١٠٧ .

وجعل حازم القرطاجني منزلة الشاعر في محاكاة الشيء بمنزلة المصوّر الذي يصوّر أولاً ما جُلَّ من رسوم تخطيط الشيء ، ثمّ ينتقل إلى الأدق فالأدق [68].

ولم يقف الأمر عند هذه المسألة بل تجد النقاد المحدثين ممن ينتمي إلى ما يسمى بـ " مجال الأدب التفاعلي والرقمي " يؤكدون إفادة المحدثين من عمل السابقين ولاسيما ميدعو التراث في ابتكار تقنية (النص المتفرع Hypertext) .

إذ يشير الدكتور عبد الله الغذامي إلى أن النصّ المتفرّع (خاصية أسلوبية جديدة ربما كان لها شواهد قديمة في الشروحات على المتون والحواشي المتفرّعة وما كان يسمّى حاشية الحاشية ، مما هو من الممارسات الشائعة لدى علمائنا الأوائل حيث يتفرّع المتن الأول للمؤلف الأول إلى متون فرعية تأتي على شاكلة الحواشي والشروحات على المتن ، وتعددت صور هذه التفريعات حتى رأينا كتاباً طريفاً لإسماعيل بن أبي بكر المقري عنوانه " الشرف الوافي في علم الفقه والتاريخ والنحو والعروض والقوافي " وهو كتاب كتبه صاحبه في حدود سنة ثمانمائة هجرية ، وصمّمه تصميماً فيه نوع من الهايبر تكست حيث تقرأ السطر الأول أفقياً فيتكون لك أحد هذه العلوم ثم تقرأ الأسطر عمودياً مثل أسطر الجرائد فيأتيك علم آخر ، ثم تقرأ الحاشية فيأتيك علم ثالث ، وهكذا حتى تجد أن

---

[68] المصدر نفسه والصفحة نفسها .

الحرف الواحد يشترك في عدد من الكلمات المتقاطعة وفي حالة تقاطع يتشكل معها جملة مختلفة تدخلك في خطاب عن علم من هذه العلوم فهو نصّ متفرّع لعب صحبه لعبة حروفية أنتجت لنا كتاباً تنطوي كل صفحة فيه وكل سطر على أربعة علوم) [٦٩].

وهو ما أكده الدكتور حسام الخطيب صاحب الترجمة السابقة لمصطلح الـ (Hypertext) بأنه (أسلوب يتيح للقارئ وسائل عملية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النصّ وجمله وفقراته ، ويخلصه من قيود خطية النصّ ، حيث يمكنه من التفرّع من أي موضع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق ، بل ويسمح أيضاً للقارئ بأن يمهر النصّ بملاحظاته واستخلاصاته ، وأن يقوم بفهرسة النص Indexing وفقاً لهواه ، بأن يربط بين عدة مواضع في النصّ ربما يراها مترادفة أو مترابطة تحت كلمة واحدة ، أو عدة كلمات مفتاحية Keywords) [٧٠].

---

[69] مقدمة الدكتور عبد الله الغذامي لكتاب مدخل إلى الأدب التفاعلي : د فاطمة البريكي : ١٠ / المركز الثقافي العربي / بيروت – الدار البيضاء / ط١ / ٢٠٠٦م .

[70] الأدب والتكنولوجيا وجسر النصّ المتفرّع : د حسام الخطيب : المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر / دمشق – الدوحة / ط١ / ١٩٩٦م .

وما قدّمه لنا الشاعر الدكتور مشتاق عباس معن مثالاً حيّاً لاستثمار إمكانات الحداثة مع الإبقاء على التواصل مع الإيجابي من نتاجات السابقين ولاسيما مبدعو التراث .

فالشاعر مشتاق عباس معن نظم مجموعة شعرية تفاعلية – رقمية هي العربية الأولى في العالم مستثمراً تقنيات الحداثة ووسائل التكنولوجيا في تحقيق التفاعل بين ما يقدّمه هو ويستقبله الآخرون وهي غاية مستمرة الحضور في كتابات الأقدمين والمحدثين .

وأهم ما يميز هذه المجموعة الشعرية الحديثة استثمارها لإمكانات النص المتفرّع الذي حدّدناه سلفاً ، وارتباطه بالتراث ولكن استثماره هنا لم يكن تقليداً فجّاً ، بل كان بناءً إيجابياً على إرهاصات سابقة مع تغيير وظيفة ذلك المستثمر ، فالنص المتفرّع كان سابقاً يستعان به في التأليف الكتابي المنتمي إلى جنس النثر بعيداً عن الأدبية والجمالية ، على حين استعان الشاعر مشتاق عباس معن تقنية النصّ المتفرّع لصياغة نصّ شعري ذي بُعد جمالي مؤثر في المتلقي ، فهي انعطافة تُحسب للشاعر ، يضاف إلى ذلك كانت تلك الانعطافة مستثمرة أيضاً لجعل النصّ الشعري طبقات من النصوص ليفرّع الرؤية والدلالة الخاصة والعامة لها) [٧١].

---

[71] القصيدة التفاعلية – الرقمية بين إرهاصات التراث وتقنيات النصّ المعاصر .

فاليوم نحن نعيش في ظل (أهمية الشكل النصّي)- إن جاز لنا التعبير – لذلك إلى التفاعليون أهمية كبرى له بحيث رسموا أشكالاً دالّة تحوّلت فيما بعد إلى مدارس أدبية لإنتاج الشعر الرقمي من أمثال (النص المتاهة) و (النص الشبكي) وسواهما [٧٢].

وقد كانت (الدائرية) تقنية حداثية لبناء النصّ الورقي ، لكنها كانت مقتصرة على الحرف ؛ بوصفه سيدّ النصّ الورقي ، لكننا اليوم نعيش في ظل نص السيادة المتعددة (حرف ، صورة ، موسيقى) بحيث استدعت هذه التعددية بالناقد " د عبد المنعم جبار عبيد " أن يصف حاويتها " القصيدة التفاعلية الرقمية " بـ " قصيدة الحواس " .

وقد عقد د عادل نذير دراسة مهمة عن حضور " الدائرية " تقنيةً بنائية في صياغة النص الحداثي " الورقي والرقمي " من خلال نصّيّ لرائدين حداثيين هما (أدونيس) و (د مشتاق عباس) .

(إذا كان رمز دائرة صغيرة بوصفها حركة إعرابية تعبيرا عما يطلق عليه في بعض الدراسات بأنه مصطلح "

---

[72] للتوسع في أنواع الأشكال ومفاهيمها ينظر كتابي : من النص إلى النص المترابط : يقطين .

صوت مد صفر " [٧٣] فإن الذين جعلوها دائرة وجهها عند ابن يعيش متأتٍ من (أن الدائرة في عرف الحساب صفر وهو الذي لا شيء فيه من العدد فجعلوها علامة على الساكن لخلوه من الحركة) [٧٤] وطبيعة هذا الرمز الموصوف بالدائرة نجد صداه حاضراً ليس على صعيد التكنيك من حيث الشكل وحسب ، بل وينعكس ذلك على طبيعة البناء الصوتي ، فضلاً عن البناء الدلالي ، هذا إذا أردنا تحقيق الدائرية في أجلى صورة لها ، ولعل ذلك ينطلق إذا راقبن نصاً شعرياً من مرجعية استقرت في وجدان الشاعر .

وهذا ما سوف يحاول البحث كشفه في ضوء البحث عن صدى الدائري في المتون الشعرية العامدة إلى توظيف تقنية البناء الدائري ، وسوف تضطرنا الموازنة المشار إليها في العنوان إلى اختيار نصوص من الشعر التفعيلي ثم النظر – بعد رصد مظاهر الدائرية فيها – بواسطتها إلى طبيعة الأداء الدائري للنص التفاعلي الرقمي الوليد الجديد للقصيدة العربية الرقمية ، أعني محاولة الدكتور مشتاق عباس معن في " تباريخ رقمية لسيرة بعضها أزرق ".

[7373] ينظر دلالة الإعراب لدى النحاة : د بتول ناصر قاسم : دار الشؤون الثقافية بغداد / ١٩٩٩م : ص ١٩٢.

[74] شرح المفصل : ابن يعيش : ادارة الطباعة المنيرية : مصر / ج ٩ / ص٦٨ .

لذلك فإن أجلى صور البناء الدائري الحاضرة في شعر التفعيلة سنختارها من أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس عبر نصين ولأن المنهج التاريخي لمراقبة النصوص الشعرية يقتضي تقديم السابق لرصد تجلياته ثم اللاحق لتحديد الفارق التقني مع الأخذ بالنظر الفارق الجوهري الأبرز إذ أن دائرية شعر التفعيلة قدمت عبر الوسيط الورقي ، أما دائرية النص التفاعلي الرقمي فقدمت عبر الوسيط الألكتروني) [٧٥].

وجعل دعادل نذير الدائرية في التفاعلي الرقمي (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) على أقسام خمسة رئيسة وتتفرع إلى تفرعات داخلية تنسجم مع تقنيات بنائها الرئيس ، وهي :

(١- الدوائر التقنية :

لأن الشعر التفاعلي - الرقمي يُتلقى عبر الوسيط الألكتروني الذي يوفر خيارات تقنية متنوعة ،فإننا سنرصد ما استثمره الشاعر من تقنيات ألكترونية تشي بدائرية معينة عبر مجموعة من القيم والوسوم التي يمرر في ضوئها النص ليتخذ الشكل الدائري على سطح الشاشة ، وقد تجلت للناظر عدة

---

[75] دائرية النص : د. عادل نذير : ٧٨ ضمن كتاب (الريادة الزرقاء) إعداد وتقديم ناظم السعود /٢٠٠٨م.

ا- **دائرية الشريط = Marque / Title :**

وهذا يتجلى بالشريط المرافق لمجموعة المشاهد التفاعلية الحاضنة للنصوص الشعرية التي تتضمنها هذه المجموعة بدءاً من المشهد الأول / الواجهة التي تحزّمت بشريط يتضمن عنوان هذه المجموعة الرقمية :

--- تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق ---

وهو يمرّر على نحو متكرر طوال مكوثك أمام الشاشة ضمن المشهد الأول لهذه المجموعة الرقمية .

والحق أن تقنية الشريط المتحرك تقع ضمن منظومة ايعاز " Behavior " الذي يحدد سلوك النص الموجود في اللافتة وطريقة عمله وتنضوي تحت هذا الإيعاز ثلاث قيم أو بالأحرى ثلاثة أساليب لحركة النص ، وهي :

- Scroll : وفيه يتمّ تحريك النصّ بنفس الاتجاه من جانب إلى آخر وبصورة مستمرة ، وهي القيمة الافتراضية .

- Slide : وفيه يتمّ تحريك النصّ مرة واحدة من جانب إلى جانب آخر ويتوقف عنده .
- Atternet : وهذا الأسلوب يمكّن النص من التأرجح جيئة وذهاباً من جانب إلى آخر .

وفي الحق أن الشاعر استثمر تقنيتين من هذه التقنيات الثلاثة ، الأولى " = Scroll " و " = Atternet " في تمرير نصوصه عبر الشريط الذي تتشح به الشاشة ، كان الأول هو الأكثر حضوراً على طوال نوافذ التباريح ، أما الثاني فنجده في واجهة تباريح ، إذ اعتمدها الشاعر في تشكيل الشريط الحاضن لعنوانه الألكتروني Email وفيه يتحرك النص على نحو يتدلى بشكل بندولي جيئة وذهاباً .

وقد وجد الشاعر ضالته في إيعاز أو تقنية " Loop " لتحديد سرعة وعدد مرات تحرّك النص داخل اللافتة (الشريط) إذ يستطيع من خلاله تحدد عدد المرّات التي سيتحرك فيها النصّ داخل اللافتة ، فإذا أردنا أن تستمر الحركة إلى ما لا نهاية فإننا نفعّل قيمة " = Infinite " وهذه التقنية المختارة من مجموعة الخيارات التقنية التي كانت متيسرة أمام المبدع يوفرها الوسيط ، فما الحاجة إلى ذلك ؟ .

والإجابة تستدعي أننا يجب أن نعرف أن هذه التقنية مرحّلة من الشريط الإخباري المرافق لما تبثّه الفضائيات الأمر الذي سوف يسهم بشدّ المتلقي وإشراكه بغية استدراجه إلى استكشاف حقائب النصّ .

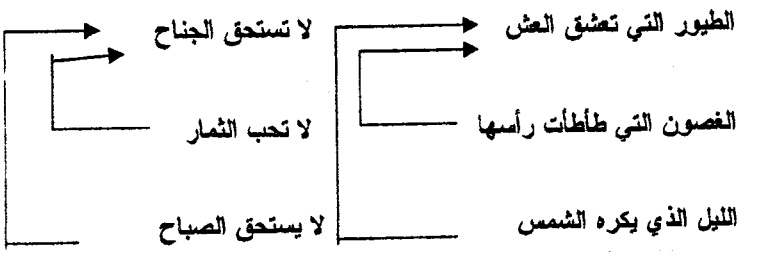
إن هذه التقنية هي ليست لافتة انتباه نصيّة مقروءة وحسب ، بل أنها لافتة انتباه بصرية وهنا يزاوج المبدع بين ما هو مرئي وما هو مقروء ؛ ليسهم بإيقاع المتلقي في شراك النصّ التفاعلي الرقمي ، وهذه المزاوجة لم تكن تتحقق إلا عبر هذه التقنية وفي ضوء هذا الوسيط الألكتروني .

وفي الحق أن هذه التقنية حاضرة في وجدان الشاعر إذا لاحظنا البناء التركيبي لبعض نصوصه المارّة عبر هذا الشريط ؛ لتتحقق الدائرية النصية فضلاً الدائرية التقنية عبر هيكل البناء التركيبي :

الطيور التي تعشق العش / لا تستحق الجناح ... الغصون التي طأطأت رأسها / لا تحب

بالثمار ... الليل الذي يكره الشمس / لا يستحق الصباح

ونجد هنا دائرية النص تعاضد دائرية الشريط ؛ إذ إن البناء التركيبي الحاضن لفقرات النصّ متطابق :



فكل العبارات التي تلي العبارة الأولى تنصهر في البناء التركيبي الأول حيث تعيدنا إليه ، وهي جمل تبتدئ باسم معرّف يليه موصول تعقبه جملة فعلية ، وجزاء كل ذلك جملة فعلية منفية بـ " لا " ، وهنا تتعاضد التقنية الدائري للشريط مع الأداء اللساني الممرّر عبره بواسطة اعتماد تقنية التوازي المترتبة على تكرار البناء التركيبي .

ب- دائرية الروابط = Link :

الرابط هو ما يربط بين العقد ، يتجلّى في ضوء زر أو صورة أو أيقونة أو كلمة معينة تعيّناً خاصاً ، وعند تمرير المؤشر " mous " عليه يتحوّل إلى كفّ ، أو يظهر أمامنا حقل يطلب منا النقر على المؤشر وعلامة " Ctrl " في لوحة المفاتيح ، وعند النقر تفتح لنا العقدة التي يحيل إليها وما تقرأه هو " عقدة " وما نبحر به في النصّ التفاعلي – الرقمي هو روابط تنقسم على قسمين تنظيمية ومرجعية [٧٦] :

---

[76] من النص إلى النص المترابط : ٢٦١ .

- الروابط المرجعية : Link Refereneis:

وهو الربط الذي يربط بين عقدة أصل / أساس ينطلق منها ، وعقدة أخرى تكون فرعاً / ثانوياً تكون هدفاً يقود إليها الربط ويؤدي هذا النوع من الروابط إلى علاقة دائرية بين عقد النص التفاعلي الرقمي .

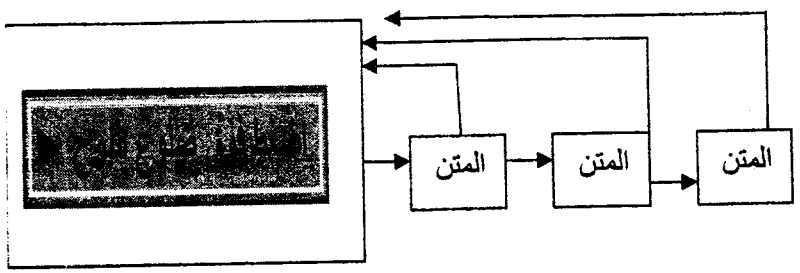
- الروابط التنظيمية :

هي نقيض الروابط المرجعية التي تبنى على علاقة بين العقد تكون بالمستوى نفسه وتؤدي إلى علاقة تراتبية بين عقد النص ، ونجد في هذا النظام التراتبي عقدة هي بمثابة الأم " تعريف مثلاً " تنصّ بعقدة " بنت " هي بمثابة تطبيق للتعريف .

والمتأمل لخارطة النصوص المنتظمة في تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق يلحظ – بلا شك – اعتماد الشاعر روابط مميزة بلون وبكلمات دالّة تقنياً وشعرياً بدءاً من واجهة (تباريح ...) التي تعدّ عقدة الأساس التي احتضنت رابطين أساسين كل منهما يقود إلى متن شعري كلاهما نص طويل قياساً بما يقودان إليه هي مجموعة من النصوص وهذه العقد الحاضنة للنصوص المتون أيضاً ذيلت بروابط تقود إلى عقد نصوص الحواشي وهذه الأخيرة ضمت روابط تقود إلى عقد تضم روابط سميت بمسميات مختلفة تنسجم والنصوص المختفية وراءها مثل " مكابرة / توبة / نصيحة / أوبة / أوبة نصوح /

هل ترغب بنصيحة أخرى / لا أرغب بنصيحة أخرى " ولكن مع كل هذا فإن المتلقي يعي إذا تأمل أن كل عقدة لا تخلو من رابطين أحدهما يتمثل من خلال دائرة صغيرة نعيد فيها الرابط المتلقي إلى منطلق منه مباشرة ورابط آخر يعيد فيها الرابط المتلقي إلى العقدة الأساسية / أعني واجهة تباريح .

ونستطيع أن نتمثل ذلك في الخطاطة الآتية



وعليه فإن كل عقدة من عقد النص (تباريح رقمية لسيرة بعضها) يدور فيه المتلقي بدائرتين ، الدائرة الأولى تعيده إلى حيث انطلق ، والدائرة الثانية تعيده إلى العقد الأساسية ، أعني واجهة " تباريح " وهذا يجعل المتلقي أمام خيارين :

- خيار الاكتفاء والاستراحة بالعودة إلى العقدة المنطلق منها وتمثله الدائرة الأصغر ، أما الخيار اللساني

المرافق للروابط المنظمة للحركة الدائرية ضمن تقنيـــة الأداء الرقمي لنص تباريح يتجلى من خلال تسمية الـــروابط بـــدوال مثل (عودة / رجوع / أوبة /) تترجمها المعاجم اللغوية على النحو الآتي :

– عودة : من عاد إليه رجع وبان ، قال : المعـــاودة الرجوع إلى الأمر الأول .

– رجوع : من المراجعة المعاودة يقال : راجعه الكلام وتراجع الشيء ، أي خذ منه ما كان دفعه إليه .

– أوبة من آب أي رجع وبابه قال " أوبـــة أو إيابـــاً " أيضاً والمآب المرجع .

وهذه المسميات متعادلة المعاني وهي جميعاً تـــصرّح بالبناء الدائري المعتمد في عرض نـــص تبـــاريح رقميـــة أو المتلقي في ضوئها يبحر مع النص ذهاباً ومجيئاً .

وتجدر الإشارة إلى أن الدائرة الصغيرة التي نعود منها إلى العقدة المنطلق إليها يمكن أن يمارسها المتلقي عبر الخيار التقني الذي يفرضه الوسيط الحاضن للنصّ التفاعلي – الرقمي ففي أعلى الشاشة شهمان متعاكـــسان ← ← والـــضغط بالمؤشر على السهم الأخير فإنه يعيدنا إلى العقدة المنطلق منها وعلى هذا النحو نستطيع الإبحار في النصّ إلى نهايتـــه عبـــر الضغط بالمؤشر على السهم الأول فضلاً عن السهم في الزاوية المقابلة لجهاز الحاسوب الذي ينتج الكلمـــة " Go " علـــى أن

المسؤول التقني عن فرض هذه الايعازات جميعها وترتيب خاصة النص وتنظيمه هو المتصفح أو Explorar Internet .وإدخال مضامين العقد بواسطة الخيارات التقنية التي يوفرها برنامج Html وهو مختصر Hyper text markup languge أي لغة ترميز النص المتشعب .

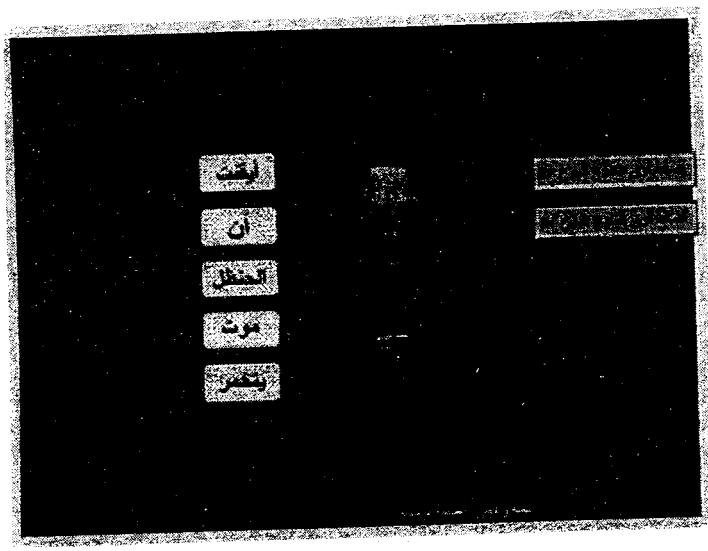
وبعد فإن النظر إلى هذه الأشياء وملاحظتها في نص تباريح رقمية يجب فيه على الناقد المعالج لهذا النص احترام خصوصية المصطلح ولاسيما أننا نخوض مرحلة التأسيس وقد أسمت الباحثة بهيجة مثري الروابط باسم الأيقونة وقسمت الروابط إلى الأيقونة المنقذة ، أيقونة المفتاح ، أيقونة العودة الجزئية [٧٧] ؛ لأن العلامة الأيقونية هي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين الدال والصورة والمدلول المشار إليه علاقة تشابه في المقام الأول مثل الصور الفوتوغرافية تحيل إلى شخص ما على وفق مبدأ التشابه ومثل هذا نجده في أيقونة My Computer ، ما العلاقة التي يجسدها الرابط ولاسيما في تباريح رقمية هي علامة رمزية ، وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول محض عرفية فلا يوجد بينهما تشابه أو صلة طبيعية .

---

[77] ينظر : الإبداع التفاعلي العربي إبحار في قلق الصمت تأمل في قصيدة الشاعر / مشتاق عباس معن/ (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق).

٢- الدوائر التشكيلية :

أ- دائرة البداية والنهاية : لا شك أن الشاعر يعي في مرحلة إعداد هذه المجموعة أهمية السير في خط منهجي تتسرب فيه النصوص/ المشاهد التفاعلية على نحو لافت للانتباه ، ولذا اعتمد الشاعر هيكلة المشهد التفاعلي الأخير على نحو موازٍ لهيكلة المشهد التفاعلي الأول ، وعلى النحو الآتي :



- فكلا المشهدين احتضن رأساً مع الفارق في كـــون الأول حجرياً والثاني آدمياً ، وفي هذا يمكن أن يقـــال كـــلام طويل للربط بين الحجارة والدوائر التي يحتضنها كل مشهد .

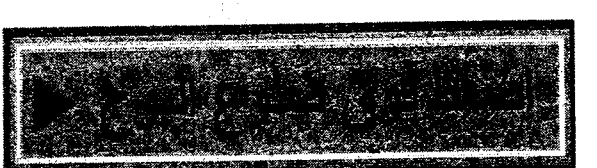
- كلا المشهدين اعتمد آلية ظهور الـــنص واختفائـــه بجرد مرور المؤشر وثباته على الكلمات التي كانـــت بمثابـــة نوافذ تكشف عما خلفها من نصوص بإزالة الستائر .

- العيون مغمضة في الرأس الحجري من شدة الألم ، أما العيون في المشهد الأخير فيمكن أن نتصور لها قراءتين :

* أنها مفتوحة لتشهد على فجيعة الذات وما مـــرّ بـــه المحاصر بالدوائر من ألم وحسرة.

* أنها تمارس انتظار من يغمـــضها وهـــذه حالـــة لا تستغرب في ميت وما أكثر الموتى في بلاد الشاعر.

ب- دائرة التوازي : وعلى مستوى خارطة النص فإن مجموعة تباريح تسير بخطين متوازيين ينطلقان من الواجهـــة ويعودان إليها بحكم منظومة الروابط " Hyperlink " ،فمع كل رابط من الرابطين المظللين أعني :



نذهب إلى عقدة المتن ثم عقدة الحاشية ثم عقدة الهامش ثم تشظي الهامش إلى عقد فرعية تنتهي كلها برابط يعود بالمتلقي إلى الواجهة .

٣- الدوائر المرئية :

أ- **الدائرة الصورية** : تتجلى من خلال لوحة إصرار الذاكرة لسلفادور دالي وهي اللوحة المرافقة لمتن الأول :

- في مدار عتيق / أجّلت شمسه ضوء ذاك النهار ...

...

الأمر على هذا النحو يذكرنا بمحاولة أبي شادي بين عامي ١٩٣٢ - ١٩٣٤ إذ عمد إلى تسويق كثير من نصوصه في ضوء المزاوجة بين القصيدة واللوحة الفنية .

والحق أن طبيعة لوحة سلفادور دالي الحاضنة لثلاث ساعات لا يخلو شكلها من لإيحاء بالدائرية وفعلاً فقد جاءت جميع أشكالها دائرية ، إلا أن طبيعة الحياة القاسية والجافة أعطبتها بل أذابتها ،فكانت إحداها في مهب الريح على غصن ليس فيه بقايا حياة وتقديمها على هذا النحو يذكرنا بمن يرفع راية الاستسلام . وأسفل تلك الساعة ساعة ذاب نصفها المتدلي من على طاولة . أما الساعة الأخيرة فما زالت مقفلة لا نعرف ما تخفيه إذا تجاسر أحدنا وفتحها ، ويقيناً أن اختيار الشاعر لهذه اللوحة يساوق وبناء النص المرافق له ، إذ ابتدأ بقوله في مدار عتيق ، وانتهى بالطريق العتيق ، فضلاً عن تساوقها

وحركة الشاعر الدائرية للخروج من دائرة ما يحيط به ولكن دون جدوى :

- فتشت خطوي عن طريق جديد
في مدار جديد
يحتوي هفهفات المسير الذي ضيعتها الدروب.

وبذلك تكون هذه اللوحة عنصرا من عناصر المشهد التفاعلي وحضورها ضروري وأساسي للنص وهي جزء من بنية النص الأصلية التي لا يمكن الاستغناء عنها إلا بالاستغناء عن جزء من المعنى ، وغياب اللوحة الحاضنة لدائرة الساعة لا بد أن يحدث خللاً في النص إذ إن غيابها يعني غياب الجزء المعنوي المتمم لمجمل محاور النص التفاعلي بأبعاده السمعية والمرئية والمقروءة .

ب- الدائرة اللونية : خلفية حاشية المتن الأول يبين البعد التخطيطي لها فضلاً عن استدارتها ، تشبه دخولنا في مغارة ، إلا أنها تتضمن في عمقها البعيد كوّة بيضاء لعل بصيصاً فيها ينقاد إليه الشاعر وهو يدور في هذه الدوامة من اللواعج والمآسي ، ولا غرابة فمشتاق / الشاعر عراقي .

فاللون يتحرك من اليمين إلى اليسار وبشكل لولبي بدايته عريضة ، ونهايته دقيقة ، ولا يخلو الشكل من علامة

استفهام (؟) على نحو التشبيه تعكس حيرة وطلب إجابة ، وقد يكون الاستفهام استنكارياً يعكس بعداً احتجاجياً لما تعيشه الذات العراقية .

ولم يكن اللون وهذه الحال في حركته بعيداً عن مضمونية النص ، إذ يقول الشاعر :

ولقد مشيت وما علمت بأنني أمشي ودربي يقتفي آثاري
أمشي ولكن لا أرى لي خطوة أمشي يميناً وهو محض يسار
قدماي لا أدري تسير أم التي تخطو يداي وتهتدي بمساري
ضاع الطريق أم التي ضاعت خطاي ولفّها مشواري

وهذا النص أقل ما يمكن قوله فيه إنه يعكس دوامة وحيرة يعيش الشاعر في لجّتها وهو يعيش واقع المتاهة .

وإذا كانت هذه الدائرة اللونية في الحاشية التي هي امتداد للدائرة الصورية المرافقة للمتن فإننا سننتهي من هذه الحاشية إلى دائرة لونية ترافق النص الذي يختفي وراء رابط الهامش لندخل إلى عقدة / (موطني) ، فسرعان ما تهاجمنا موسيقى نشيد (موطني) .

والدائرة في هذا المشهد التفاعلي تمثلها حركة الخطوط البيض على مساحة زرقاء وخلف هذه الدوائر يحاصر الوطن ، ولذلك كل شيء محاصر تلفّه الدوائر ، فكل الثمار الضالة

والناضجة والقابعة في الأغصان ، باقية ؛ لأن الساكن أدرد ، أبرز ما يمكن قوله في تساوق النص مع هذه الخطوط اللونيـــة المحدبة التي يشي بالدائرية يتجلى في النص المارّ عبر الشريط ، وفيه يقول الشاعر :

– لا تعي خطـــوتي أن رأس الـــدوائر ؟؟؟ فـــالطريق يحدّب أضلاعه / يميل عليّ / أراوغه مثل أرجوحة في مهبّ الصرير / مرة قبله / مرة بعده / أين أمضي إذن ؟؟؟ والمغول ينوخ بأهدابه .

٤– الدوائر السمعية :

وذلك يتجلى من خلال الموسيقى المصاحبة للمشاهد التفاعليـــة والأمر في مشهدين :

ا- يكون في موسيقى نشيد (موطني) ، فبنية التكـــرار الموسيقي التي تنشد ترسيخ كلمة (موطني) يلحّ فـــي تكرارها الملحن طلباً لذلك .

ب- النص الموسيقي المرافق لقول الشاعر ذي المطلع :

تمهّل أيها البحر الأعفُّ سيسرق ماءَك الرقراق جرفُ

والحق أن الموسيقى تزحف إلى مسامعنا ابتداءً على نحو يذكرنا بزحف الماء على أرض تشققت من شدة ضرب الشمس لها ، ولعل اليد التي بسطت على تلك الخلفية وأفردت كل الأصابع لا شك في أنها تتلهف إلى قطرة ماء ، والموسيقى كذلك كانت في هذا المشهد التفاعلي تمارس هذا الزحف ابتداءً ، ثم سرعان ما تقفز إلى الأذهان أصوات تتكرر بشكل متناسق يذكرنا بأداء الجوقة المصاحبة للأوبرا أو بالجوقة الدينية التي تمارس القدّاس و على نحو متكرر مما يجعل السمع يدور في فلكها كلما تكررت .

٥-الدوائر الدلالية :

أ- يمثلها المتن الأول من خلال اعتماد التكرار بين البداية والنهاية فالخيط الشعوري واحد ذلك الخيط الذي يربط النهاية ، إذ يقول الشاعر :

في مساء غريب

عانقت خطوتي خصر درب جديد

غير أن الطريق الذي باركته خطاي

لفّني من جديد

نحو ذاك الطريق العتيق ...؟!

بالبداية إذ يقول الشاعر :

في مدار عتيق

أجلّت ضوء ذاك النهار
فوق تلك الديار التي لم يطأ أرضها
صوت خطو السنين ...

ب-دائرة المتن الثاني : نستطيع أن نقول عنها إنها (الدائرة القرآنية) لأن الشاعر استطاع توظيف معطيات سورة يوسف عليه السلام في القرآن الكريم ، ولاسيما شخص أبيه يعقوب الذي أصبح في النص يساوي الوطن ، فيعقوب الذي أبصر يوسف في صغره أصابه العمى بعد مؤامرة أخوته عليه وضياعه إلا أنه يرتد بصيراً باسترداد يوسف بعد زمن . غير أن يعقوب / الوطن المحاصر بالعمى / المكبل بالظلام / المعفّر بالنحيب ، يبقي كثيرين خارجه في العراق يبقى يأكله العمى :

- حتّامَ ... أنشر ما حصدت
وإلامَ يا أبتي ... ؟!
فهل يوماً ستسجد شمسنا ؟
أم سوف أبقى
في العراء
وأنت
يأكل

العمى ؟!...)[٧٨].

وبعد هذا كلّه أجدني أوافق الدكتور عادل نذير على ما ذكـره من قراءة لتقنية الدائرية في النصوص الحداثية ، لكننـي أرى أهمية إضافة " المتجاور " على عنوان (البناء الدائري) فـي نصّ " التباريح " ؛ لأننا لو تفحصنا الشكل العام للنص سنجده كما وصفه مبدعه الشاعر الرائد ، الذي يقول (سعيت لصياغة نصّ أسميته بـ " النصّ الدائري المتجاور " فمن يقرأ التباريح يجدها مكوّنة من حلقات دائرية متجاورة ترتبط بمكبس رابـط يجمع تشعبات الدائرة الواحدة في بتشعبات الدائرة المجـاورة برابط أسمته الشاعرة الناقدة " بهيجة مصري إدلبـي " بـ " الأيقونة الناقلة الجزئية " ؛ وعمدت إلى هذا النسق الـصياغي ليكون منسجماً مع فحوى النصّ المتراوح بين استعادات مجترّة لآلام ومحن لاكها (العراق – الفجيعة)) [٧٩].

---

[78] عصر الوسيط " دراسة في الأدب التفاعلي.

[79] حوار أ ناظم السعود.

السبتايتل ...

من الفضاء إلى الافتراض

مرت التقنيات التلفازية بأجيال مختلفة ، حتى وصل البثّ إلى الجيل الذي نتعيش معه اليوم ، ونقصد به الجيل التفاعلي .

ولم يولد هذا الجيل فجأة من دون حضور المؤهل الطبيعي الذي حفّز حضوره ، ولاسيما المحفّز التاريخي المحمّل بمحمولاته الفنية والجمالية وسواهما ، خاصة ونحن نعيش عصر التكونولوجيا الذي هيَّ للتلفاز التحوّل إلى فضائيات واسعة .

والجيل التفاعلي يستند على مواصفات معينة لتحققه ، منها استحضار المُشاهِد ، أو الاتصال به ، بمعنى جعله يشعر بحالة تعايش مع المُرْسَل ، لا أن يقف جامداً أمامه بلا حيلة .

و(السبتايتل / اللافتة) من بين مواصفات ذلك الجيل ؛ لأنه جزء من خيارات التلقي التي يقدّمها الجيل التفاعلي ، فللمشاهد الحرية في قراءة الشريط ، أو مشاهدة الشاشة بعيداً عنه.

ولا أتي (السبتايتل) بشكل واحد ، بل له أكثر من شكل ، لكن الشائع اليوم هو :

١- المتحرك : وهو أكثر حضوراً في الفضائيات ؛ إذ لا تكاد قناة تلفازية لا تستثمره ، ووظيفته : تقديم ملخص إخباري لمن يريد متابعة الأخبار ، حتى في غير أوقاتها ، وتحمل عادةً زبدة المهم منها .

٢- الثابت : ويأتي بصيغة (عاجل) أو ما شابهه ، وينهض هذا الشكل بنقل الخبر المهم " العاجل " الذي حدث اللحظة ، أو قريباً .

وحين نأتي إلى (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) نجد شاعرنا الرائد استثمر الشكلين " التفاعليين " بأسلوب موظّف وموحد ، وهو استثمار حمولة الثابت " عاجل " في صدر المتحرك .

وبهذا الاستثمار يكون الشاعر الرائد محققاً الجدّة في الآتي :

١- أنه استثمر تقنية جديدة في الاشتغال الإبداعي الشعري ، وبخاصة الرقمي منه ، بحيث نقل صيغة تفاعلية غير شعرية إلى

حقل الشعر ، وهي تحويلة تحسب للجديد من تجربة الشاعر الرائد ، فما كل التحويلات " التجريبية " تقدّم الغاية المرجوّة من تحويلها ، لكن شاعرنا الرائد أتقن استثمار تلك التحويلة وبخاصة أنه جعلها جزءاً من جو النصّ الذي ساعد المتلقي على التعايش معه ؛ لأن " السبتايتل " أصبح جزءاً من ثقافة اليومي المعاش .

وأكد هذا النجاح كل من كتب عن هذه المجموعة ؛ إذ تقول الدكتورة فاطمة البريكي ، وهي من النقاد التفاعليين العرب الرائدين المهمين (الحركة في النصوص التفاعلية يجب أن تكون كذلك لهدف يخدم النص، وهذا يعني أن تكون منسجمة مع مضمون النص غير مخالفة له على الأقل. ويمكن للحركة أن تُسلَّط على الصور، أو الكلمات، أو أي عنصر آخر، وفي هذه المجموعة الشعرية حضرت الحركة حضورًا فريدًا ومميزًا؛ فقد سلطها الشاعر على الكلمات، ولكن في توظيف موفق جدًا لفكرة الشريط الإخباري الذي أصبح جزءًا لا يتجزأ من شاشة أية قناة فضائية، وقد بدأ ظهور هذه الفكرة أولا مع القنوات الإخبارية التي كانت تنقل الأخبار العاجلة من خلال هذا الشريط، ثم أصبحت تنقل الأخبار المختلفة، العاجل منها والآجل. ويبدو هذا التوظيف موفقًا من قِبَل الشاعر، لأنه

يقدم مجموعة شعرية عن واقع العراق/الوطن ومأساته، وهو يرتبط ارتباطًا مباشرًا بالأخبار العاجلة المقدمة عبر الشريط الإخباري) [80].

(ففضاء الشاشة يتيح له استخدام المؤثرات البصرية واللونية وبعض الرسوم واللوحات التشكيلية إلى جانب المؤثر الصوتي والموسيقي المصاحب للنصوص . فضلاً عن الشريطين الكتابين في الأسفل والأعلى ما يتيح الفضاء بعداً متحركاً ومتحولاً على صعيد الصورة والدلالة إلى جانب الضياع في الشاشات المختلفة بما يعطي اختلافاً دلالياً أو انسجاماً معرفياً) [81].

٢- لم يكن نقل هذه التقنية نقلاً استنساخياً ، بل كان نقلاً موظفاً ، بدليل ما يأتي :

أ- **جدّة الدمج :** لكل شكل من الشكلين السابقين وظيفة يؤديها في العمل التلفازي ، ودمجها يعني استقدام الوظيفتين ، وهما ما حدث (لافتات / سبتايتل) التباريح ، إذ جاءت مصدّرة بالأهم (دلالة عاجل – وظيفة اللافتة الثابتة) ، وبعدها

---

[80] المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار .

[81] من الورقية إلى الشاشة الزرقاء محاولة المبدع مشتاق عباس معن في إنتاج النصّ التفاعلي .

ينسرب موجز الأخبار بشكل مستمر (وظيفة الشريط المتحرك).

ب- **جدّة تحريك الصيغة** : لم يقف تدخّل التوظيف المحوّل في عمل شاعرنا الرائد عند حدود الدمج بين شكلي (الشريط / اللافتة) بل تعداه إلى وجوه أخرى تمسّ المضمون ، فالمعروف أن صدر " اللافتة " يأتي بشكل واحد " عاجل " ، لكنه مع " التباريح " جاء بأكثر من شكل ، وبالنحو التالي :

- **عاجل .**
- **عاجل قليلاً .**
- **بلا عجلة .**
- **لا داعي للهجة .**
- **بلا عجلة قطعاً .**

وتوحي هذه السلسلة المتدرّجة من العنوانات بانعدام " قيمة " الخبر كلما توغلنا في التسلسل ، ذلك التسلسل الذي يقابله توغّل في نوافذ التباريح ، فهذه العنوانات هي صدور الشرائط ، وكلما أبحرنا في التصفّح ثقلّ نبرة العاجل حتى نصل إلى درجة القطع بعدم جدوى العجلة .

وعلل شاعرنا الرائد هذا التدرّج في حوار أجراه معه الأستاذ ناظم السعود ، بقوله (" تباريح رقمية " تتحدث عن سيرة متخمة بالفجائع ، واستمرارها على وتيرة ألمية واحدة

تخفّف من اهتمام (المفجوع) بتكرارها ، فحتماً ما يكون فيه " العاجل " عاجلاً اليوم سيكون أقلّ " عجلة " بالتكرار .

لذا فـ (عاجل) عنوان مألوف في التداول الفضائي ، حتى أصبح جزءاً من الهمّ اليومي ، وتغلغل في تداول العراقيين خاصة تغلغلاً صادماً ؛ لأنه يحمل مع حضوره فاجعة جديدة تضاف إلى رصيد الفجائع المكرورة في حياتنا الميتة .

واستثماره بهذا التدرج الموجود على فضاء التباريح الرقمية كان عن قصد ؛ لأن الاعتياد على شيء يخفّف من أهميته بالاستمرار ، فما كان مؤلماً لأول مرة يكون عديم الألم بعد المرة الألف من تكراره ، فـ " عاجل " اليوم سيكون " عاجل قليلاً " غداً ، و" بلا عجلة " بعد غد ، حتى يكون " لا داعي للعجلة " أصلاً بعد كذا يوم) [٨٢].

ولو قرأنا هذا التعليل بعيداً عن كونه قائله هو المبدع ، وتحققنا من مصداقية الفنية ، سنجده تعليلاً مقبولاً من الناحية السايكولوجية والعلامية والتقنية أيضاً .

يضاف إلى ذلك أن هذه التدرجات في تناقص العجلة تنسجم مع مضمون النصّ ؛ لأن المجموعة عبارة عن سيرة لفجيعة وطن بعيون شاعر مشبع بالألم ، ومن باب الضرورة

---

[82] حوار السعود .

أن تتناقص أهمية العجلة في الذات المفجوعة ، كلما امتدّ بها الألم ، وقلّ في انقضاء أمد الفاجعة .

ووقفت الناقدة بهيجة مصري إدلبي عند وظيفة (التدّرج هذا) ودلالته ، فوجدت أن هذا الاستثمار والتوجيه جاء منسجماً الانسجام كلّه مع جوّ النافذة الخاص والجو العام للمجوعة كذلك ؛ إذ عدّت عنواناته مفتاحاً للنص : (فهذا الشريط هو بمثابة العنوان لنص المتن وبهذا الإخبار يوجه عناية القارئ إلى دلالاته ، إلى الصفة الجوهرية بين كلمات الشريط وكلمات المتن :

عاجل : - ... باتجاه مخيف ... تأخذني خطوتي / فهي تعرف أسرار كل المخاطر / لكنها تشتهي أن تقامر في لوعتي دائما

فينكشف المتن وكأنه تفصيل لهذا الشريط لتوصيف الحالة والدخول إلى معطيات الإشارات التي أومأ بها الشريط .

وندرك أيضا مدى الانسجام بين لوحة إصرار الذاكرة وبين النص (تكرار الخطو ، الدروب ، المدار ـــــــ الزمن) وكأن النص استل أسراره من أسرارها فانطوت في مداه ورؤياه .

النص يدخل في مدار عتيق / أجلت شمسه ضوء ذاك النهار /

ليتجه باتجاه مخيف فإذا به في مواجهة الزمن بدلالاته / الشمس / السنين / الليالي / ليأخذ من خلال ذلك شكل البداية لتشكيل السيرة الذاتية في مدار الطريق الغريب .. فالساعات المائعة متناسبة مع درب الشاعر وطريقه السرابي المفتقد للوقت ، وكل ما في اللوحة دلائل ضياع وانكسار، وحنين

وهذه الرؤيا تنسحب على جميع اللوحات التي تتعالق مع النص الأدبي في هذه القصيدة التفاعلية، أما خصوصية لوحة إصرار الذاكرة في هذا المقام فهي تكتب سيرة الزمن كما الشاعر يؤرخ لزمنه المتداخل بأبعاده ، فاللوحة " من خلال الساعات الرخوة والمائعة تعالج الزمن في سيرورته المزدوجة باتجاهي الماضي المتمثل بارتحالات الذاكرة والمستقبل المتمثل بالانتظار والتوقع ، وكذلك قطبيه الأزليين المتمثلين بالزوال والديمومة كما تعالج علاقة الإنسان بالفراغ الذي تحول إلى متاهة زمنية موازية ترتادها الذاكرة وتعجز عن الخروج منها فتذبل كذبول تلك الساعات التي تتلاشى وتحتضر " [٨٣] ولعل هذه اللوحة يمكن أن تتناسل في سيرورتها الزمنية لتنهض في جميع نصوص هذه القصيدة لأن القصيدة بكل مقاطعها وشرائطها المتحركة ونصوصها المخفية وأيقوناتها إنما تعبر عن حالة من صياغة الزمن ، وتفكيك أبعاده ، للوصول إلى

---

83 غازي انعيم ، سيرورة الزمن المزدوجة ،
http://www.sanabes.com/forums/showthread.php?

أسرار هذا الوجود للكائن ، وهو يتبادل الآلام بينه وبين ذاته . في عالم منفي من أحلامه ، إلى تيه الوجود .

فالزمن في نص المتن الأول أيضا متجه إلى نهايته كما هو الكائن في دوائر الفراغ يبحث عن وجوده وعن كينونته :

فتشت خطوتي عن طريق جديد / في مدار جديد / يحتوي هفهفات المسير التي ضيعتها الدروب

لكن المسار الغريب عن أحلامه وعن أسراره يقوده إلى لحظة البدء إلى ذاك الطريق العتيق مشبعا بموسيقاه الجنائزية الحزينة التي تشيعه إلى بدايته / نهايته

هذه النهاية تأخذنا إلى خطا الشاعر لندخل في الحاشية إلى تشكيل آخر من الشعر العمودي الذي يأتي كحالة استطراد في تحليل الضياع وتلاشي الأزمنة والأمكنة يعيننا على ذلك الشريط الأحمر أسفل النص :

عاجل قليلا .. / ستذبح خطوتي كل لقيط ينز بدربي / فأرضي تدر الزناة .. فهي موبوءة بالمغول .

لنرى أن الشاعر هنا يقرأ السيرة من جهة أخرى فإذا به يعود إلى الطريق نفسه وإلى التلاشي نفسه وإلى الموت الذي يحاصره من كل الجهات ليدخله في مدار التيه والضياع :

ولقد مشيت وما علمت بأنني أمشي ودربي يقتفي آثاري
أمشي ولكن لا أرى لي خطوة أمشي يمينا وهو محض يساري

...

ضاع الطريق أم التي ضا عت خطاي ولفها مشواري

وتأتي الخلفية اللونية التي تتناسب وتنسجم مع حالة الضياع والتيه حيث تتشكل من دوائر يتداخل فيها الأزرق والأحمر والأسود والأبيض تحيلنا وسطها إلى فراغ مخيف في آخره دائرة بيضاء أشبه بكوة للخلاص ، ويكتمل الانسجام من خلال التشكيل البصري للأبيات حيث جاءت بخط داكن على خلفية داكنة وهذا الأمر جاء عن إدارك الشاعر لهذا الانسجام التام بين التيه الذي يعبر عنه بالكلمات وبين التيه الذي تشي به الخلفية ومن هنا يدخل القارئ أيضا أو المتصفح " في حالة انشغال دائم ليس فقط بالنص الظاهر أمامه على الشاشة بل ومعه أيضا " [84]وبالدخول إلى أيقونة **مكابرة** تأخذنا الموسيقى الهادئة التي تعين المتصفح على التأمل بخلفية لسماء ملبدة بالغيوم التي يتداخل فيها الأسود بالأزرق بالأبيض بالأصفر بتشكيلات تضع الكائن أمام حالة من الصمت والحزن والتأمل يشير إليها الشريط المتحرك بكلماته باللون الأبيض من أعلى النص :

لا تحتاج إلى العجلة .... / ليس لي : أن أسل الحنين والدموع التي طرزت غمد هذا الشجن / أثثت فوق وجه الأسيل لي بقايا وطن / ليس لي : أن أهز الخيال .. والدروب التي فقأت بؤبؤ الذاكرة أورثتني الخريف /

---

[84] المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار .

فاساقطت ثمرة الذكريات / ليس لي : أن ألف الجراح والدماء التي أطرتها العروق .. طرزت في أكف الضماد فوهات النزيف

صحيح أن الشريط طويل نسبيا ويمتد نصا شعريا متكاملا كما سوف تكون باقي الأشرطة المتحركة ، إلا أن الشاعر بإشاراته المعنونة في بداية الشريط / **لا تحتاج إلى العجلة** / يفتح نافذة للتأمل الهادئ لأن الأمر يحتاج إلى هذا التوقف أمام تلاشي خيارات الشاعر في الخلاص .

وكأنها دعوة لمشاركته هذا الشجن الحزين في وطن صار بقايا والدروب أورثته الخريف ، ولم يعد به سوى الذكريات الحزينة في عالم من الدماء والنزيف المستمر على جسد الوطن . ويكتمل الحزن في مقامه حين نلامس النص الشعري بشظاياه التي خرقت باب الشاعر :

تحاصرني المنايا والشظايا / والهتافات التي ختلت ببابي / تباغتني / لأفتح التاريخ

ضمن هذا الحصار يتلاشى الخيار ، في ظل الموت والشظايا التي خرقت باب الخلاص ، فلا خيار سوى المشي على الشظايا للوصول إلى لحظة الوجود .

ليحيلنا إلى حضور الوطن بالضغط على هامش المتن الأول بخلفية موسيقية لنشيد (**موطني**) وشريط : **لا داعي للعجلة ... / لا تعي خطوتي أين رأس الدوائر / فالطريق يحدب**

أضلاعه / يميل علي / أراوغه مثل أرجوحة في مهب الصرير / مرة قبله / مرة بعده / أين أمضي إذن / والمغول ينـوخ بأهدابه

ليأتي النص الموجود على الصفحة بخلفيتـه الزرقـاء التـي يتشعب فيها اللون الأبـيض علـى شـكل خطـوط وزوايـا وانكسارات حيث يحيلنا إلى بداية المتن الأول في بحثـه عـن الطريق عن الخلاص لكنه مازال في التيه وكأنـه يتأمـل ذاك الوطن الملقى على رماد أحلامه وأبنائه وهنا تأخذنا الموسيقى والخلفية الصوتية إلى كلمات نشيد موطني لنرددها في ذاكرتنا ونحن نقرأ حزن الوطن وضياعه ، المتوحد بحـزن الـشاعر وتيهه في الوجود :

في قريتي / بعض الثمر الضال / والثمر الناضج / والثمر القابع في الأغصان / لكن الساكن أدرد

وهنا تحيلنا الأيقونات على يسار النص بـضرورة العـودة أو الرجوع لأن الخيارات كلها خيارات تعني إما بالرجوع الجزئي أو الكلي ، وكأنها إشارة إلى نهاية المسار الأول ، ونهاية فصل من سيرة الشاعر لندخل فصلا آخر بالعودة إلى الواجهة الأولى للقصيدة للضغط مرة أخرى فوق ضلوع البوح مـن المـسار الثاني ونحن محملين بافتراضيات ذهنيـه لطبيعـة الـدخول

ولطبيعة النص الشعري وطبيعة التشكيل البصري بعد رحلة من الضياع والموت والتلاشي والتيه) [٨٥].

ج- جدّة تحريك المكان : الثابت في تحديد مكان عرض اللافتة الثابتة (عاجل) ، والشريط المتحرّك (سبتايتل) أسفل الشاشة التلفازية " الفضائية " ، لكننا نجد أن تحديد مكان العرض هذه في تباريح شاعرنا الرائد لا تستقر في هذا المكان فحسب بل تجدها تنتقل في كل صفحة إلى موضع معين .

ففي صفحة تجدها أسفل النافذة ، وفي أخرى تجدها في أعلاها ، وفي صفحة تجدها أوسطها ، ويأتي هذا التحريك في مكانية الشريط ، لأمور منها :

- ترك بصمة تجديدية لشاعرنا الرائد ، بحيث لا يوظّف الثابتات في التداول اليومي المألوف بشكل تسجيلي - استنساخي ، فالتقنيات البرمجية تتيح أمامه فسحة من التحرر عما هو ثابت ، لذلك استثمرها استثماراً موفقاً ، بحيث لم يأت هذا التحريك ناشزاً ، صادماً بشكله السلبي ، بل بالعكس كان صادماً بشكله الإيجابي .
- التجريب الذكي الذي لا ينفّر المتلقي ، فهو جرّب صياغة تقنية لبناء نصّه من المألوف ، ولكنه في الوقت نفسه لم يكن مألوفاً ، بمعنى أنه أخذ المتداول

---

[85] الإبداع التفاعلي العربي إبحار في قلق الصمت تأمل في قصيدة الشاعر / مشتاق عباس معن/ (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق)

وأضفى لمساته عليه ، فكانت تلك اللمسات بمثابة تجيير ذاتي لشكل مألوف ، فلو استثمر شاعر رقمي جديد هذه التقنية فإنها ستحسب تناصاً ليس مع الفضائيات ، بل مع تباريح شاعرنا الرائد .

- كسر عنصر الرتابة الذي قد يبعد عنصر المفاجأة من عين المتلقي ، فالثبات على نمط واحد لا يكون محموداً في عرف الصياغات ولاسيما الإبداعية منها ، فهي تحبّذ التجديد المغاير لكل ما هو مطرح ، على ألاّ كون تلك المغايرة مغايرة جذرية تنسف كل ما هو ثابت ، فالتغيير المقبول هو ما كان تدريجياً ، لا ما كان مفاجئاً مباغتاً ، فهو سيصدم بالرفض حتماً .

توليدية المؤشر ...
من الآلة إلى التقنية المولّدة

من المعروف أن المؤشر من أجزاء الكمبيوتر " الآلة " لكنك مع القصيدة الرقمية ، لا تجد الآلة هي آلة بل يحيلها المبدع إلى مولدات نصية تسهم في هيكلة النص وهندسة علاميته.

وسنقف هنا عند أمرين :

١- التوليدات الإضافية التي أسهم الماوس بها ، وهي لحد الآن أربع إضافات .

٢- أنموذج تحليلي لواحدة من هذه الإضافات ، ونعني تقنية التعالق التركيبي والاستبدالي .

أولاً : التوليدات الإضافية :

٣- المؤشر " mous " آلية رقمية - تفاعلية :

استثمر الشاعر في أداء هذا النص ما يتمتع به المؤشر - وهو جزء من وحدات الإدخال المعلوماتية للحاسوب من تقنيات التعامل به - فالمؤشر تجلى قدرته التقنية على النحو الآتي :

- القدرة على عرض مختصر ما تخفيه الأيقونة أو الرابط " Link " بمجرد تثبيت المؤشر عليها .

- القدرة على تضليل الكتابة ومحوها .
- القدرة على عرض مجموعة الخيارات التقنية المرافقة للملفات مثل النسخ والإرسال واللصق والحذف وذلك من خلال النقر " اضغط click " .
- القدرة على عرض الصور الثابتة والمتحركة أو إخفائها، ومن ثم العودة إليها، فضلاً عن سحب الصورة يمين الشاشة وشمالها، أو أعلاها وأسفلها، فضلاً عن تصغيرها وتكبيرها .

استثمر الشاعر الأداء التقني للمؤشر الذي ترافقه فعاليات تقنية في حالتي تثبيته أو ضغطه على مجموعة نقاط الارتباط التشعبي (hyperlink)[٨٦] وهذه الثنائية التقنية سرعان ما يشاهدها المتلقي ويتفاعل معها بدءا من واجهة تباريح رقمية ...، فهناك سبع نقاط ارتباط اثنتان منهما يكونان على يسار الشاشة، أو المشهد التفاعلي الأول، وهاتان لا تعملان إلاّ بالنقر عليهما وهما سينقلان المتلقي إلى نصوص المتن الشعري وكل

---

86 - الرابط وهو ما يربط بين العقد، ويتجلى من خلال زر أو صورة أو أيقونة أو كلمة معينة بلون أو خط تحتها وبتمرير المؤشر عليه يتحول المؤشر إلى كف،أو يظهر لنا شريط يطلب منا النقر وعند النقر على الرابط تفتح لنا العقد التي يحيل إليها، ونحن نبحر بالروابط ونقرا العقد. ينظر : من النص إلى النص المترابط، ص٢٦١.

منهما يحمل عبارة(اضغط فوق ضلوع البوح)، والخمس الباقية تكون على يمين الشاشة تنتظم بشكل رأسي وتعمل بمجرد مرور المؤشر عليها وتثبيته وحينها سيفرز كل رابط منها مستطيلا يحتضن نصا يبدأ بالكلمة التي كانت عنوان ذلك الرابط، غير أن مدة بروز ذلك الحاضن لا تستمر إلاّ بمقدار ما يسمح لك بقراءته، وسرعان ما يغيب عنك ولا يعاود الظهور إلاّ بإعادة تمرير المؤشر وتثبيته على الرابط.

وتقنية على هذا النحو من المؤكد سوف تفرض على الشاعر خيارات شعرية مقتضبة تؤدي تأثيرها بشكل مباغت وسريع على نحو ما يجري مع قصيدة الومضة وعليه كان اختيار الشاعر لنصوص تتلاءم في حجمها والبرهة الزمنية التي يمنحها المبرمج للحاسوب في تبريز النصوص الايضاحية المرافقة لتقنية تمرير المؤشر وتثبيته على الأيقونات التي يعرضها الجهاز في كل اختيار أو مشهد تفاعلي.

هذه التقنية الاشارية (نسبة إلى المؤشر) ومن خلال ثنائية النقر والتثبيت تسهم في تفاعل المتلقي مع (عملية التفاعل النصي، ويتأتى ذلك من خلال تحميله وتصفحه واختياره نقطة البدء والختام؛ لتشكيل رؤية معينة

تتيحها له عملية الإبحار في نوافذ النص التفـاعلي) [87] وهذا ما يوفر للمتلقي إطلالة، وإن كانت ضيقة – كما وزمناً – إلا أن ما يظهره المؤشر – وهو مختـزل نصي لما تحتويه الأيقونة أو الرابط – يسهم في خلـق فرصة تحفيز المتلقي للانتقال من رابط " link" إلـى آخر، إذ أن المؤشر إذا استوى على الرابط وأبـرزت الشاشة نصاً معيناً، فهو أي المتلقي يمتلك حينها زمام المبادرة في التواصل أو العدول إلى التقنيـة الثانيـة، أعني تقنية النقر للانتقال إلى مكان وزمان له هيكـل آخر غير ما كان فيه،ومن خلاله يستطيع المكوث ليقرأ ويسمع ويرى .

وعليه فإن تقنية المؤشر وعبر ثنائية النقر / الـضغط والتثبيت المنضوية تحت منظومة إدخال المعلومـات الحاسب الآلي توفر فرصة لـشد المتلقـي اسـتثمرها الشاعر فأكسب الأداء التقني / الرقمـي أداءً شـعرياً يحفز المتلقي على التواصل الـسريع فـي التـصفح والانتقال في ثنايا تباريح رقمية بيسر وسهولة، الأمـر

---

[87] القصيدة التفاعلية وفروقاتها عن الرقمية والألكترونية " مراجعات في تثبيت المنجز العربي " ينظر الرابط :
http://www.oudnad.info/18/fatimabah18.php

يغري بالإبحار عبر المشاهد التفاعلية الحاضنة للنص[88].

٢- عنصر الحركة التفاعلي :

استخدم الشاعر تقنية أخرى متعلقة بالحركة، وهي تعتمد على إظهار الكلام وإخفائه بالإفادة من تقنية النص المتشعب، ومن ذلك ما يظهر في الصفحة الرئيسية، إذ نجد على يسارها جملة شعرية تتألف من خمس كلمات مكتوبة فوق بعضها "أيقنت أن الحنظل موت يتخمر".. وكل كلمة من هذه الكلمات الخمس تمثل رابطًا خفيًا لجملة شعرية تختلف من كلمة لكلمة، والملاحظ أن هذه الجمل تظهر بمجرد تمرير المؤشر على الكلمة، ولكنها تختفي بعد مرور بضعة ثوان سواء حُرِّك أو لم يُحرَّك، وهي بمثابة روابط تشعبية غير فعالة، بمعنى أنها لا تحيلنا إلى أي صفحة أخرى، إذ يظل القارئ/ المتصفح حتى بعد النقر عليها في الصفحة الرئيسية ذاتها لا يبارحها.

وهذه الطريقة في إظهار النصوص وإخفائها قد تكون مناسبة مع الجمل القصيرة التي يمكن التقاطها سريعًا بمجرد ظهور النص، مثل النص الذي يظهر عند تمرير المؤشر على كلمة "موت" وهي: "موت يعدو.. ماذا يبغي هذا العداء المسكين؟"، ، ... وأن الوضع الحالي يجعل القارئ متحفزًا ومفكرًا في الوقت

---

[88] الأداء الرقمي في تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق .

ذاته، فهو لا يستطيع الوصول إلى النص "بضغطة زر" كما يُقال، إنما يحتاج إلى أن يفكر في الطريقة التي يمكنه بها الحصول على النص، والمحاولة والتجريب أكثر من مرة، وهذا في النهاية شكل من أشكال التفاعل مع النص، أفضل من القراءة فقط التي تعد تلقيًا سلبيًا[89].

٣: المجالات الرقمية في القصيدة التفاعلية الرقمية :

نصطلح بالمجال الرقمي على كل ما يظهر بعد النقر أو تمرير المؤشر على المفاتيح في الصفحة الألكترونية الأولى في القصيدة أي الواجهة ، ويكون المجال المفتوح بكل تفصيلاته المرئية والمسموعة والمقروءة هو ذلك المجال الرقمي ، إذ تسلك " مفاتيح أو الأيقونات " ههنا مسلك الفعل في قدرتها على فتح المواقع لتشغلها الألفاظ ، وههنا سيكون المجال هو كل ما يشير المساحات التي ينفتح عليها المتلقي بعد النقر على الأيقونات ويلاحظ في عملية إحداث المجالات جانبين متعلقين بالمفاتيح هما :

الأول : الجانب البنائي الذي يتمثل بالقدرة التقنية للأيقونة " المفتاح " لاستدعاء المجال الجديد .

الثاني : الجانب الدلالي المتمثل باللفظة أو الألفاظ التي ترقّم على تلك الأيقونة " المفتاح " ويظهر هذا الجانب في

---

[89] المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار .

مواضع عدة من القصيدة الرقمية التفاعلية ، وأبرز مظاهره أيقونتا "اضغط فوق ضلوع البوح " والثانية ، إذ يتم بها استدعاء صفحات البوح الممثلة للمجالات الرقمية .

وقد تم اختيار هذه الألفاظ بعناية لتتناسب وما عبّر عنه الشاعر المبدع في قصيدته ، ويعدّ هذا التناسب مظهراً من مظاهر الوحدة الموضوعية للقصيدة الرقمية التفاعلية ، ومنه ما جاء في واجهته تلك القصيدة وهي الجملة الشعرية " الومضة " : " أيقنت أن الحنظل موت يتخمر " ، إذ تمّ وضعها عمودياً على نحو يعطيها امتداداً أفقياً يظهر من خلال فتحها " بوضع المؤشر على كل لفظة من ألفاظها " مجالات بعدد تلك الألفاظ ، وكذلك اختياره لألفاظ " متن وحاشية وهامش وغيرها " لتكون امتداداً رقمياً لذلك " البوح " .

فبعد الضغط على أيقونة " هامش " التابعة لمسار " اضغط فوق ضلوع البوح " الثانية يظهر نصّ شعري مع خلفية صفراء اللون وعينان شاخصتان ، والنص الهامش هو :

أشجار الزيتون قطعت أوراقها

لأن

الربيع

رحل ...

وفي الجانب الآخر لهذا النصّ جاءت عبارة " إياك أن تقترف " لتكون أربعة مفاتيح تنسجم دلالاتها مع أربعة مجالات

قصيرة تتمثل في نصوص شعرية قصيرة تظهر بعد وضع المؤشر على اللفظة المحددة كما يأتي :

[**إياك**] :

(إياك أن تبترك سنبلة

فالأرض صلعاء ...

وفحيح القحط يغني ...

الخلود لي !!) .

[**أن**] :

(ان تحيا ... أمل موصد !!) .

[**تقترف**] :

(تقترف البوح ؟؟؟

والكلام مرتجف على شفتيك !!!

... إذن سينمو عليك الصخر في وضح الانتظار ...) .

[**الأمل**] :

(الأمل مثل ظل كسيح ،،،

لا يجيد سوى النوم وقت الغروب) .

إن الوحدة الموضوعية التي يتسم بها المنتج الأدبي ههنا يمكن أن تدرك في كل خطوة تخطى لإحدث الربط بين المجالات الرقمية لهذه القصيدة التفاعلية وبخاصة إدراكها من

تلك الألفاظ التي جعلت مفاتيح للتوسع في مسارات البوح الأول والثاني [٩٠].

٤ : العلاقات التركيبية والاستبدالية في صياغة النصّ التشعّبي : وهو ما سنقف عنده في الفقرة الآتية .

ثانياً : أنوذج التحليلي للتعالق التركيبي الاستبدالي :

لا يخفى على المهتمين بالنقد الأدبي أن الحقل اللساني هو المنتج الثرّ الذي نهلت منه النظريات الندية الحديثة مقولاتها ، فهو مرجع رئيس في الصياغة والآلية والتحليل ، حتى صوّر كثير من النقّاد أن الحداثة " النقدية " وما بعدها هي عيّالة على ذلك الحقل ، فمن غير الممكن أن يكون الناقد ناقداً منتجاً إن لم يكن له خلفية لسانية جيدة ، فضلاً عن الخلفيات المعرفية الأخرى .

ولا يعني هذا أن الحقل اللساني يؤطر الخط العام للمناهج والنظريات ، بل يمكن القول بما هو أكثر عمقاً من هذا التأثير ، فهناك كثير من الجزئيات التي يعتمدها الناقد الأدبي في منهجه الفاحص للنص ترجع بوجه أو بآخر لمفردات الدرس اللساني الحديث ، وهذا الترابط التلازمي بين منبعية الحقل اللساني ومنهلية البُعد الأدبي ليس غريباً أو أمراً مبالغاً فيه بل هو تلازم طبيعي ؛ ذلك أن الحقل اللساني يسعى لاستكناه اللسان البشري ببُعده التواصلي النفعي التداولي ، أما

---

[90] المجالات الرقمية والقصيدة التفاعلية .

النقد الأدبي فيسعى لاستكناه الإبداع البشري ببُعده التواصلي الجمالي ، فالمادة المدروسة إذن واحدة لكن وظيفة الدراسة واتجاهها يختلف ، يضاف إلى ذلك أن الدارس اللساني أكثر تخصصية في فحص التراكب والصياغة والإنتاج اللساني ، فكان لزاماً على الناقد أن يستعين بآلياته ويستثمرها في تحليل الخط الثاني من الإنتاج اللساني ، وأعني به النصّ الإبداعي .

فالحديث اليومي والتداول لأجل التفاهم وقضاء الحاجات خط رئيس وأول في الإنتاج اللساني ، لكن الإبداع يأتي في الخط الثاني ، إن نظرنا إليه من حيث الوظيفة الرئيسة للكلام ، وكذلك من زاوية الكم في وحدتي الإرسال والاستقبال ، والتواصل بين المرسل والمتلقي ، وتردد التبادل بين النص اليومي العام والنص الجمالي الخاص ... فمن المؤكد سترجح كفّة النصّ اليومي العام كمّاً وتبادلاً .

وهذه الإفادة اللسانية – النقدية لم تنقطع في ظل العصر التفاعلي – الرقمي بل ظلت موصولة بين وحدات البثّ الثلاثة:

المرسل ـــــ النصّ ـــــ المتلقي

لأنها – بجواب يسير – ثابتة لا تتغير ، ففي كل عصر تثبت هذه الوحدات ، لكن المتغيّر هو المحمول وطريقة توصيله ، أي أن العلمية التواصلية تبقى تعتمد على الثالوث في كل مرحلة تجيلية مهما اختلفت الوسائل والتقنيات بدءاً بالعصر الشفاهي ومروراً بالعصر الكتابي وانتهاءً بالعصر

التقني ، إذ يبقى المرسل ينتج نصاً ليتلقاه متلقٍ ، فمن غير الممكن أن تنقص حلقة من حلقات التواصل هذه ، و إلاّ لارتبكت عملية التواصل [91].

وحتى العصر التقني الذي نحن نحيا في كنفه يعتمد في تواصله الرقمي على أساس هذا الثالوث ، فهناك محطات بثّ أو أجهزة إرسال ، وهناك مادة مُبثّة ونصّ مرسل ، وهناك أيضاً محطات استقبال أجهزة تلقٍ .

إذن فهذا الثالوث التواصلي الذي استكشفته الدرس اللساني بقي ثابتاً في الرصد والتحليل وحتى التواصل ، فالاستعانة بالمفردات اللسانية ظلت حيوية في زمن الحركية النفّاثة ، ولما خرجنا بمحصلة تحليلية أن الاستعانة اللسانية بقيت حاضرة في التحليل النقدي الأدبي حتى في زمن التقانة ، تأكّد إمكانية استكشاف مفردات تلك الاستعانات في المنتجات النصيّة التقنية ، خاصة و عند اليوم لنتحدث عن نصوص رقمية تنتمي إلى جنس أدبي جديد يحاول النقاد التكنوأدبيين تثبيت تسميته بـ " الجنس التفاعلي " [92].

وبعيداً عن محاكمة التسميات ومرجعيات الاصطلاح ، انطلاقاً من القاعدة التراثية المهمة " لا مشاحة في الاصطلاح " نخوض في مفردة لسانية استثمرتها المنظومة النقدية الأدبية

---

[91] الثابت والمتغير من جديد .

[92] مدخل إلى الأدب التفاعلي .

الورقية ، ونعمد الآن إلى استثمارها في المنظومة النقدية الأدبية الرقمية الآخذة بتأسيس هيكلها ومبتنيات تحليلها ، وأعني بها " العلاقات التركيبية Syntagmatique والعلاقات الاستبدالية Paradigmatique " وقبل الخوض في التحليل استناداً إلى هاتين العلاقتين لا بد من توضيح يقتضيه المقام :

إن النصّ الأدبي المنتج في عصر التقانة والمعلوماتية يتميز بحمولات لم تكن حاضرة في النصّ المنتج في عصر الكتابية أو السابق عليه – أي الشفاهية – ؛ ذلك أن إمكانات كل عصر تختلف بحسب تطور العقلية المنتجة المنتمية لعصر دون سواه [93]، والنصّ الحديث يحاول استثمار كل الإمكانات المتاحة ليتحقق الآتي :

١- نقل المتلقي إلى عالم النصّ عبر مؤثراته الصوتية والبصرية وحتى الكتابية .

٢- إيقاظ مخزونات استقبالية جديدة تساعد على تحقيق عملية الاستجابة ؛ تلك العملية التي يسعى إليها المبدعون في كل عصر .

٣- المواءمة بين جميع جوانب التعايش والتواصل في العصر ، فمن المنفّر أن نعتمد على آلية شفاهية في عصر كتابي أو العكس ، أو أن نستعين بالشفاهية أو الكتابية في عصر التقانة ، وهي ليست من باب التعالي

---

93 الشعرية التفاعلية – الرقمية بنسختها العربية هل تأخرت حقاً ؟ .

على قدر ما هي أنساق انسجام بين معطيات عصر بأكمله .

لذلك تجد المرسل الرقمي يسعى لتحقيق جميع تلك الجوانب من خلال نصّه المرسل ، فتجده يفرّع ويربط ويشعّب ويؤثر صورياً وصوتيّ وكتابياً وما إلى ذلك ، والبحث عن كل تقنية جديدة في ظل العصر اللامتناهي التقانة .

ونحن اليوم نقف عند نصّ شعري رائد في عصر الرقمية ، ألا وهو " تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق " نقف أمام نصّ تفاعلي – رقمي هو العربي الأول بالعالم ، حاول مبدعه مشتاق عباس معن استثمار ما تيسّر من إمكانات التقانة الرقمية للتأثير بالمتلقي ونقله إلى أجواء النصّ صوتياً وصورياً وكتابياً ، ومحاولة الإلمام بكل تفاصيل هذه التجربة الرائدة متعذر في هذه الدراسة المختصرة ، فهي تتطلب وقفة طويلة أو بالأحرى إلى وقفات طويلة لذلك سنقف عند علاقة الاستبدال الأفقي من علاقات التركيب والاستبدال التي استثمرها الشاعر في كتابة نصّه .

(إن العلاقات التركيبية إنما تحدد بالعلاقة التي تقيمها وحدة ألسنية ما مع الوحدات الأخرى العائدة للمستوى نفسه والتي تمتزج معها لتشكّل بناءً أو تركيباً ...أما العلاقات الاستبدالية فيتمّ تحديدها بعلاقات الإبدال بين الوحدات القادرة

على القيام بالدور نفسه ، وإذن بين علامات يمكن إبدالها فيما بينها [وتأتي على مستويين أحدهما عمودي والآخر أفقي])[94].

وفي نصّ " تباريح رقمية " استعان المبدع مشتاق عباس معن بمستويي الاستبدال الأفقي والعمودي عبر منافذ التأشير والضغط على تراكيب نصّه التفاعلي – الرقمي .

والذي يهمنا هنا الاستبدال الأفقي المستثمر في نافذتين ، هما النافذة الرئيسة ، والنافذة المتشعبة الأخيرة عن أيقونة " اضغط فوق ضلوع البوح " الثانية ، بمعنى أنه استثمرها في البدء والختام ؛ لتكون حاضرة في الطرفين بحيث تتبع أمام المتلقي إن أراد البدء طبيعياً أم عكسياً ، وهي منفذ من منافذ التفاعلية التي يتيحها النصّ التفاعلي – الرقمي دون النصّ الورقي والشفاهي ، فالمتلقي حيال النصين الأخيرين – الشفاهي ، الكتابي – ليس له فسحة الاختيار ولاسيما تغطية البدء والانتهاء ، في حين يتيح النص التفاعلي – الرقمي تلك الفسحة أمام متلقيه .

تضمنت النافذة الرئيسة لنص الرئيسة لنص " تباريح رقمية " نصّاً مرقوناً بأيقونات مصفوفة بشكل عمودي ، تشكّل بمجموعها نصّاً شعرياً متكاملاً ، اعتمد الشاعر فيه تقنية

---

[94] مدخل إلى الألسنية : يوسف غازي : ١٠٦ – ١٠٨ .

التكثيف والومضة التي تفيد في خلو النصّ التفاعلي – الرقمي ، بحسب بيتر هاورد Peter Howard [٩٥].

ومحتوى النصّ هو :

(أيقنت أن الحنظل موت يتخمر)

وبقراءة أولية تتيقن أن هذا النص ، هو ملخّص لثيمة النصّ المرتكز على مسندين هما :

- تباريح .
- سيرة .

فالتباريح بوح حزين يومئ بالفاجعة ، وذلك البوح مقرون بسيرة : أي مرحلة زمنية معيشة قد تخصّ المرسل أو سواه .

وحين نقرأ نصّ الاستبدال الأفقي في الواجهة الرئيسة للنصّ ، نجده يخبرنا بأن هناك : " يقين " واليقين يأتي عادة بعد تجربة مارّة بسلسلة زمنية ليست بالقصيرة – غالباً – ، فهي إذن توازي " السيرة " .

أما الموضوع المتيقّن منه ، هو " الحنظل " إشارة إلى مفردة " تباريح " فكلاهما مشحونان بحزن مرير .

وخاتمة العبارة " موت يتخمر" تؤكد ذلك اليقين ؛ لأنها في مساقات " التركيب النحوي " وقعت خبراً ، فضلاً عن أن مفاد ذلك الخبر يقترن بالتسلسل الزمني فـ " يتخمّر " عملية تفاعلية بين العناصر المكوّنة للشيء المراد تخميره عبر زمن مقيس .

---

[95] ينظر في هذا الموضوع : مدخل إلى الأدب التفاعلي : ٨٧-٨٩ .

ويمكن للمتلقي أن يترك هذا الفهم الأولي لنصّ الاستبدال الأفقي هذا ، فله إمكانية الخوض في تفاصيل كل مفردة من مفرداته ، فبمجرد تمرير المؤشر " الماوس " على أية مفردة من مفردات " أيقنت أن الحنظل موت يتخمّر " تتفتح نافذة جانبية – مع الإبقاء على الخلفية للواجهة الرئيسة – تحتوي على نصّ شعري جديد مبدوء بالمفردة الملامسة لمؤشر " الماوس " .

فملامسة مفردة " أيقنت " تتفرّع المفردة إلى نصّ مبدوء بـ " أيقنت " أيضاً ، مستبدلاً بقية المفردات بمفردات جديدة مفادها :

[أيقنت] :

(أيقنت حين قرأت كتاب الدنيا أن الناس
توابيت
والأحلام برأس الموتى كطراز القبر
المنقوش بأحلى مرمر ...
أيقنت أن المولودين ضحايا
ونعيش لكن كي نقبر) .

وتتكرر العلمية مع ملامسة مفردة " ان " إذ تتفرّع المفردة إلى نصّ تشعّبي جديد يعتمد على آلية الاستبدال الأفقي :

[أن] :

(ان الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها

وأرضي تتثّ ملوكاً

كان آخر من أورق فيها ، ملك الموت)

ولو لمسنا المفردة الثالثة " الحنظل " من النصّ موضوع التحليل لاستبدل النصّ بمفردات جديدة صدرها مفردة " الحنظل " أيضاً ؛ لتشكّل نصّاً تشعّبياً جديداً محتواه :

[الحنظل] :

(الحنظل أدمن شرب بوح المنصاعين لبوح الحزن

... فتحنظل) .

ويتشعّب النصّ إلى نصّ جديد تفصيلاته :

[موت] : (موت يعدو ...

ماذا يبغي هذا العدّاء المسكين) .

ما أن نلامس بالمؤشر مفردة " موت " فكلا النصّين الثابت والمتشعّب يبدآن بهذه المفردة ، فما يحقّق آلية استبدالية وتفرّعاً علامياً متفاوتاً بين الظاهر والمضمر .

أما المفردة الأخيرة " يتخمر " فلا تنفكّ تسير على الخطوات الاستبدالية – التشعبية عينها التي سارت عليها المفردات الخمسة المكوّنة للنص موضوع التحليل ؛ إذ يظهر أمامنا نصّ جديد مبدوء بمفردة " يتخمر " بمجرد ملامسة المؤشر " الماوس " لهذه المفردة :

[يتخمر] :

(يتخمر ظلي في الغرفة
وأنا عارٍ في طرقات الروح
أتلمسني
لعل الغربال المتلفع جلدي
يوقظ ظلي
الموغل في التوحيد بدوني
كي يشرك بي) .

أما النصّ المرقن في النافذة الأخيرة من " تباريح رقمية " فيعتمد هذه الآلية نفسها ؛ ليبقي على آلية الاختيار والاستبدال لتكون تقنية مفضية للتعدد والتكثير في العلامة والدلالة الجزئيتين والكليتين للنص .

إذ يظهر على الجانب الأيمن للنافذة الأخيرة أيقونات عمودية يحمل كل أيقونة مفردة من مفردات النصّ المكوّن من أربعة مفردات ، إضافة إلى بقية مكوّنات النصّ الكتابية المحرِّرة للصفحة والمشكِّلة بمجملها الرؤية الكلية .

ويحقق هذا النصّ بُعداً علامياً جديداً ينضاف إلى علاميات النصّ المجاور في الصفحة نفسها (النصّ الثابت في وسط النافذة والنصوص المنزلقة بين حافتي الحاشية المتحرّكة) ، من خلال مفرداته الأربعة المفضية إلى التركيب الآتي :

(إياك أن تقترف الأمل)

فالنص هنا مبني على موضوعة " التحذير " التي ترتبط بالمحظورات والمحذورات ، لكننا سنصطدم بمفارقة إن وصلنا إلى المحذّر منه ، فهو " الأمل " ؛ لأنه تحوّل بمفهومه من رخصة إيجابية تمنح الذات فاعلية على الحياة إلى جرم يعدّ ممارسه مقترفاً " إثماً " محظوراً لا يُرغب به .

ولا يتوقف الشاعر مشتاق عباس معن عند إمكانيات الإنزياح في تركيب جملية النصّ " الومضة " ، بل يشعّب النصّ بالاستبدال الأفقي عند ملامسة أية مفردة من مفرداته ؛ لتتعدّد قراءات النصّ وتتسع آلية التأويل .

فبملامسة مفردة " إياك " تنزلق نافذة جانبية لا تحجب رؤية النافذة ؛ لتكون عنصراً منضافاً إلى العناصر الثابتة بوصفه عنصراً مضمراً يكشف علامية جديدة من خلال قراءة مفردات :

[إياك] :

(إياك أن تبترك سنبلة
فالأرض صلعاء ...
وفحيح القحط يغني ...
الخلود لي !!) .

أما ملامسة مفردة " ان " فتعطينا ومضة شعرية جديدة تحقّق وظيفة الاستبدال السابق عبر نصيتها المكوّنة من :

[أن] :

(ان تحيا ... أمل موصد !!) .

ويحضر نصّ :

[تقترف] :

(تقترف البوح ؟؟؟

والكلام مرتجف على شفتيك !!!

... إذن سينمو عليك الصخر في وضح الانتظار ...) .

بمجرد ملامسة مفردة " تقترف " المتحيزة في الموقع الثالث من النصّ الرباعي التشكيل .

ويقف التشعّب عن مفردات هذا النصّ بملامسة مفردة " الأمل " التي تمنحنا نصّاً جديداً مفاده :

[الأمل] :

(الأمل مثل ظل كسيح ،،،

لا يجيد سوى النوم وقت الغروب) .وحقّق هذا التشعّب أمور منها :

١- تغيّر موقعية المفردة من التركيب في النصّ الظاهر والمضمر ، بحيث تأخذ المفردات تسلسلها الطبيعي من الموقع الأول إلى الموقع الخامس في بنائية النصّ في حين تثبت موقعية كلّ مفردة في النصّ المضمر ؛ لتكون مفردة الصدارة .

٢- يسهم التشعّب النصّي ذاك بتوسيع المساحة العلاميـة وإفساح المجال أمام التأويل وقراءة النصّ قراءات متعددة .

٣- يتيح الاستبدال – التشعّبي المستثمر في هيكلة النص / النصوص أمام المتلقي اختيار الوجهة التي يريد تبنّيها ، فيسهم من خلال ذلك الاختيار في إعادة بناء النصّ ، بحيث يفهم متلق وفقاً لاختياراته علامة ودلالة عامة للنصّ تختلف عـن فهـم متلقٍ آخر ، وهذه الإمكانية متاحة لمتلقين كثر قد ينطبق على جميعهم ، خلافاً للنصّ الورقي والشفاهي الذي يحـصر تلـك التعددية بالقارئ الأنموذجي – النادر – .

٤- النوافذ الأساسية في تفرّعية " تباريح رقمية " تحتـوي على نصوص أخرى عير نصوص الاستبدال الأفقي موضوعة التحليل ؛ لذلك فهي – بحسب موقعها الجزئي – ثابتة العلامية ، وتتغير علاميتها أن نظرنا إليها بمنظار كلّي عبـر النوافـذ المتفرّعة المترابطة معها ، وحضور نـصّ تـشعّبي يتفـرّع بملامسة مفردة معينة يضيف للنص علامية جديـدة لا تلغـي العلامية الثابتة ، بل تضيف إليها سعة تأويلية جديدة ، بوصفها عنصراً مضمراً ينكشف إن أردنا كشفه .

وبعد هذه القراءة الجزئية لـ " تباريح رقمية " يتأكـد أن التفاعلية – الرقمية في إنتاجية النصّ بعصر التقانة لا يعدّ ترفاً

، بل هو نتاج جمالي جديد له شرائطه وأجواؤه الإبداعية مـــع الحفاظ بعلاقاته مع الأجواء الإبداعية الورقية والشفاهية [٩٦].

[96] العلاقات التركيبية والاستبدالية في النص التشعبي .

بلاغة التفاوت

مقصدية المفارقة

ذكرنا في فصل (الامتداد) أن عصرنا الحاضر يؤمن بالمفارقة أيديولوجيا لتعاملاته ؛ لأنه عصر مغرق بتوليف المتضادات ، لذا كان ألفة الأضداد في نص هذا العصر الشعري (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) أمر منسجم مع بلاغة هذا العصر (بلاغة المفارقة) .

فما رأته الدكتورة فاطمة البريكي تقصيراً في استثمار التقنية الأكثر تلويناً ، وجده غيرها من النقاد – وهم كثر – مقصدية دالة من الشاعر .

فالبريكي يجد أن (**تخفيف ألوان اللوحة كما في مقطع "تمهل أيها البحرالأعف" الذي جاءت الصورة فيها بالأبيض والأسود فقط**)[97] أمر يعكس تقصيراً في استثمار التقنية اللونية ، في حين يجدها الأديب (زيدان حمود) مقصدية دالة من لدن الشاعر ، إذ يصف هذه الصفحة تحديداً من صفحات (التباريح) النافذة (خارطة للنزوح ، وتحذير التمهل خشية سرقة الماء الرقراق ، تكون معه في التضاد تماما الصورة المرافقة للمشهد الشعري ذاك ، في تحقيق فعل السرقة رغم التحذير ، والصورة

---

[97] **المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار .**

عبارة عن ارض نزح عنها الماء وتشققت تربتهـا ، وجفـت العروق في كف لامست القيح الذي افرزه التراب ، في تمسك وتوسل شديدين .

الصورة بالأسود والأبيض ، وكأنما أراد الشاعر فـي ذلك أن يبعد بهجة الأشياء المتمثلة في اللون ، عبر الوصـف الشعري المستغيث ، ترافقه الموسيقى الجنائزية التـي تنـشر الفجيعة ، كما سحابة راحلـة صـوب شـواطئ لـم يمـسها الضيم[٩٨]).

وتتحقق بلاغة المفارقة بشكل آخر في المجموعة أيضاً بأن يتحول فيها الخفاء لذة ، والظاهر لذة أيضاً .

ففي مقطع آخر "أشجار الزيتون قطعت أوراقهـا/ لأن/ الربيع رحل"، يضع الشاعر على يمين الصفحة التي تغلب عليها الألوان النارية كالأحمر والأصفر والبرتقالي جملـة "إيـاك/ أن/ تقترف/ الأمل"، باللون الأحمر الذي لا يكاد يظهـر بـين هـذه الألوان، وكذلك بالنسبة للكلمات الروابط (رجـوع)، و(المـتن)، و(حاشية)، المكتوبة باللون الأحمر الذي يُلاحظ بصعوبة كبيـرة بين كل تلك الألوان الأخرى. وعلى الرغم من صعوبة ملاحظتها إلا أنني تمكنت من إيجادها، لأن القارئ/ المتصفح اليوم أخذ في

---

[98] المرئي والمسموع وتداخلات الكلمة المتخطية في قصيدة (تباريح رقمية ـيرة بعضها ازرق) للشاعر مشتاق عباس معن .

التعود على البحث عن أشياء يتوقعها أو لا يتوقعها في كل صفحة جديدة يلج إليها، وجميل جدا أن يجد القارئ/ المتصفح ما يتوقعه ويبحث عنه، ولكن الأجمل -ربما- هو أن يتعثر وهو في طريقه لإيجاد ما يتوقعه بما لا يتوقعه، فتأتي الدهشة ويحضر كسر أفق التوقعات بكل قوته[99].

وحين تجد الدكتورة فاطمة البريكي كثيرا من روابط المجموعة تقليدية إلى حد كبير، وتبررها بأن هذه التقليدية طبيعية في التجربة التفاعلية الأولى[100]، التي تبشر بمستقبل مميز للأدب التفاعلي عربيًا، ولكن مما يُؤخذ على بعض هذه الروابط أنها في بعض الأحيان تحيل إلى الصفحة ذاتها، مع أن فكرة الروابط

---

[99] المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار .

[100] تؤكد الدكتورة البريكي أهمية تجربة الشاعر الرائد ، لذا تكرر صور تبريرات نقدها دوماً (ولا ينبغي أن تُفسَّر الملاحظات الواردة في هذه القراءة بأنها انتقاص من قيمتها، بل على العكس تمامًا، فكل ملاحظة وردت في هذه القراءة تؤكد أهمية هذه التجربة الرائدة، وتسعى مجتمعة للوصول إلى ما هو أفضل عند الشاعر الدكتور مشتاق عباس معن، الذي امتلك -بالإضافة إلى الموهبة الأدبية- جرأة خوض هذه التجربة العسيرة، خصوصًا إذا أخذنا بالاعتبار ما أشرنا إليه في مطلع هذه الدراسة، وهو كون هذه التجربة انطلقت من العراق على الرغم من كل ما يعانيه العراق ومواطنوه مما يعجز القلم عن تسطيره، ولعل هذا يؤكد ما يذهب إليه الكثيرون من أن الإبداع وليد المعاناة.) ، المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار .

التشعبية تتعارض مع هذا، إذ إن النص يتشظى معها إلى عدة أجزاء، ليجد القارئ نفسه في كل مرة مع نص جديد مع كل رابط جديد، لا أن يجد نفسه يعود في كل مرة إلى النص نفسه على الرغم من تعدد الروابط، وهذا ما حدث في نص "قريتي/ جففي نهرك.."، إذ تحيل روابط (أوبة)، و(حاشية)، و(لا أرغب بنصيحة أخرى)، إلى الصفحة ذاتها، وكذلك في صفحة "رذاذ من النور/ يزحف في هامة الليل.."، إذ تحيل أيضًا ثلاثة روابط إلى الصفحة ذاتها. وهذا خلل يجب تداركه في التجارب التفاعلية القادمة .

تقف الشاعرة الناقدة بهيجة مصري إدلبي موقفاً تؤكّد فيه أن الأيقونات والتوزيع التقني في (التباريح) جاء منسجماً ،(قبل الحديث عن الانسجام التفاعلي في قصيدة تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق / للشاعر مشتاق عباس معن ، لابد من الوقوف عند الانسجام الإيقوني أي الانسجام المتحقق في النوافذ التفاعلية التي تحيلنا إلى روابط مختلفة للتجوال أو الإبحار في عالم النص .

أ ـ الانسجام الأيقوني :

١. في الشكل :

جميع الأيقونات الموجودة في النص تأخذ شكل مستطيلات صغيرة مرقون عليها جمل أو كلمات تحمل في

مدلولها دعوة للمتلقي من أجل الإبحار في الشكل الذي يشاء إلى روابط النص .

لكن الشاعر أراد أن يحقق حالة من الانسجام فميز أيقونتا الواجهة الأولى للقصيدة بنصيها ولونها كذلك ميز الأيقونات التي على الجانب الأيمن من صفحة القصيدة الأخيرة والتي تحمل كلمات / إياك أن تقترف الأمل / ؛ لتنسجم البداية مع النهاية باختلافهما عن الأيقونات المتوضعة في صفحات القصيدة المختلفة .

وانطلاقا من الدقة التي أرادها الشاعر في تصميم الأيقونات رغبة منه في خلق مسلكين للقصيدة التفاعلية لديه فقد ميز لون الكلمات المكتوبة على أيقونات المتن الأول والتي جعلها باللون الأخضر عن لون الكلمات الموجودة على أيقونات المتن الثاني والتي جعلها باللون الأحمر وربما جاء لون الكلمات الموجودة في أيقونات صفحة حاشية في المتن الثاني باللون الأسود نتيجة سهو في متابعة الانسجام اللوني لأيقونات هذا المتن ، لأنه شذَّ عنه الانسجام العام المتحقق في القصيدة .
أما التمايز الآخر والذي دعم حالة الانسجام الأيقوني لدى الشاعر فقد تحقق بتمييز الأيقونات ذات الصفات الاستبدالية عن الأيقونات ذات الروابط التشعبية كما فعل بالأيقونات المتوضعة على يسار الواجهة الأولى للقصيدة والأيقونات المتوضعة على يمين الصفحة الأخيرة حيث ميَّز ذلك بلون

الكتابة الأسود وميز الصفة الكتابية في هذه الأيقونات عن الأيقونات الأخرى بربطه كلمات الأيقونة مع بعضها لتشكل جملة شعرية متكاملة / أيقنت أن الحنظل موت يتخمر / إياك أن تقترف الأمل /

٣ .في الوظيفة :

.الأيقونة المنقذة :

تختلف الأيقونات الموجودة في النص بوظائفها وطبيعة عملها ، فبعضها تأخذ مسارا واحدا لا يتغير ، أينما وجدت و أينما توضعت في صفحات القصيدة كلها ، ويمكن أن أطلق عليه اسم الرابط الدليل أو الأيقونة المنقذة ، فالرابط الدليل لأنه يعيدنا دائما أينما وجد إلى واجهة القصيدة الأولى ، والأيقونة المنقذة لأنها تنقذ القارئ أو المتصفح من حالة التيه التي قد يدخل فيها إذا قرر البداية من جديد وبشكل مختلف .

وهذا النوع هو رابط وحيد أو أيقونة تحمل كلمة واحدة إما / رجوع / أو / الرجوع / وهو مفتاح ينبه القارئ أو المتلقي إلى وجوده بقربه ليعيده إلى حالة من الاستقرار ليأخذ أنفاسه من أجل تجوال جديد .

.أيقونة المفتاح :

وهي الأيقونة المتوضعة في واجهة القصيدة وتأخذ شكلا مختلفا ولونا مختلفا ظاهرها تكراري لكنها تحيل إلى

مسارين مختلفين ومتنين متشعبين إلى تشعبات وترابطات مختلفة تتمثلان بجملة / اضغط فوق ضلوع البوح / ولها وظيفة مفتاحيه فقط .

.أيقونة العودة الجزئية :

وهي الأيقونات التي تعيدنا إلى صفحات سابقة وغالبا ما تأخذ اسم الصفحة التي ترتبط بها / مثل أيقونة المتن التي تعني العودة إلى النص الأول في كلا المتنين وتبدأ بالظهور بعد الضغط على أيقونة الحاشية وتستمر بالتسمية نفسها حتى آخر القصيدة .

وظيفتها تراجعية فقط أي الضغط عليها لا يحلينا إلى نص جديد بل يعيدنا إلى نص المتن دائما أما أيقونة الحاشية فتأخذ وظيفتين تبعا للمكان المتوضعة فيه فوظيفتها / التقدمية أي التي تحيلنا إلى نص جديد فقط إذا كانت متوضعة في صفحة المتن أما إذا تجاوزنا صفحة المتن إلى الصفحات الأخرى أو الروابط الأخرى فتصبح وظيفتها تراجعية ولكي يخرج الشاعر من حالة الرتابة بتسمية الأيقونات وإحالاتها فقد حاول أن يغوي القارئ بوضع كلمات تحمل دلالات مختلفة وجديدة ليضعه في حالة وهم أولي أن ثمة ترابطات جديدة إذ إنه أي المتصفح يجد نفسه يعود إلى الحاشية وهذا الأمر لم يكن ناتجا عن خطأ في التصميم كما أشارت الدكتورة البريكي إنما هو ناتج عن قصدية واضحة من الشاعر لكي يخلق حالة

من الاستفزاز والتوتر و بالتالي يزيد درجة التفاعل بين النص والمتلقي وهذا الأمر يظهر في الأيقونة المتوضعة في نص مكابرة في المتن الأول حيث يضع الشاعر أيقونة / توبة / إلى جانب أيقونة / الحاشية / وكلا الأيقونتين تحيلان إلى الحاشية . وكذلك في المسار الثاني في أيقونات نص / نصيحة / حيث نجد تسميتين مختلفتين تحيلان إلى الحاشية إلى جانب اللفظة الصريحة / الحاشية وهي / أوبة ــ لا أرغب بنصيحة أخرى ــ ونجد الأمر نفسه في أيقونات نص / أرغب بصيحة أخرى / كأيقونة / أوبة نصوح / وأيقونة / لا تدمن تعاطي النصائح / .

٣ .إيحائية التسمية والنص المضمر :

إن تسمية الأيقونات يحيل إلى دلالتين دلالة ظاهرية ودلالة تتجلى في خافية التسمية ، وهذا الأمر ينطبق على الأيقونات التي حملت جملة إيحائية شعرية أو كلمة موحية تحتمل أكثر من دلالة ، وسوف نقرأ في هذه الفقرة شكلين من الأيقونات الشكل الذي يحيل إلى روابط تشعبية والشكل الذي يحيل إلى تراكيب استبدالية :

١ ــ الإيقونات التي تحيل إلى روابط تشعبية مثل

/ اضغط فوق ضلوع البوح / / مكابرة / توبة / نصيحة / أوبة / أوبة نصوح / هل ترغب بنصيحة أخرى / لا أرغب بنصيحة أخرى / .

فكل هذه الأيقونات تضعنا أمام احتمالين لنصين ، النص الأول يتمثل في ذهن المتلقي قبل الضغط على الأيقونة وهو نص نستدل عليه من خلال الكلمة أو الجملة المرقونة على الأيقونة والنص الثاني نستدل عليه بعد الضغط وهو النص المتواري خلف الأيقونة.

أما فيما يخص المفتاحين الرئيسين / اضغط فوق ضلوع البوح / فإلى جانب الاحتمالين المتشكلين من الطاقة الإيحائية الموجودة في الجملة الشعرية المكثفة ، يثيران سؤالا مهما لماذا وضع الشاعر الأيقونتين بالاسم نفسه والشكل نفسه واللون نفسه ، هل هي رغبة بوضع القارئ في حيرة الاختيار والبداية ؟ بحيث يقف أمام خيارين لا يتمايزان بشيء ، لكنه يدرك بخافيته أن ثمة اختلاف في المسارين يوحي به الاتفاق ، والتطابق ، وهذه الحالة إنما تضع القارئ في تفاعل مبدئي إلى جانب ما يحيلا إلى إشارات مضمرة بحرية اختيار البداية و بالتالي اختيار مسار الإبحار في النص التفاعلي .

٢ ــ الأيقونات التي تحيل إلى تركيب استبدالي أفقي :

وهذا الشكل من الأيقونات استخدمه الشاعر كما أشرنا في الواجهة الأولى للقصيدة وفي الصفحة الأخيرة ، وكأنه أراد أن ترتبط البداية بالنهاية ، ولعل التحليل النصي يكشف الترابط المعنوي الذي أراده الشاعر من هذه التقنية في قصيدته التي تحيلنا إلى أشكال من الترابط الدلالي والاستبدالي

الأفقي وقد أشار الدكتور علاء جبر محمد [101] إلى هذه التقنية في تشكيل القصيدة التفاعلية باستخدام الشاعر نصوص مكثفة محملة بطاقة شعرية إيحائية ، شديدة الارتباط بالنص التفاعلي.

يحاول الشاعر بهذه التقنية لفت انتباه القارئ إلى هذه الأيقونات قبل محاولة الضغط فوق ضلوع البوح لتكون هذه الكلمات شكلا من أشكال تكثيف التجربة الحياتية وتكثيف السيرة الذاتية للكائن الشعري لدى الشاعر . وكأن القصيدة تتشكل من عدة أصوات متداخلة مع بعضها وتتشكال وتتعالق وبالتالي ندرك حالة الترابط بين هذه الأيقونات والأيقونتين الرئيسيتين . / اضغط فوق ضلوع البوح / حيث النص الافتراضي الذي يتشكل في ذهن القارئ ينهض من البوح المنطلق من الضغط فوق الضلوع وهنا إشارة إلى مركزية البوح الشعري لدى الشاعر ومدى ألمه وعذابه الروحي النابض في صدره ليتشكل هذا الضغط بالصوت القادم من يسار الواجهة الرئيسة للقصيدة / أيقنت أن الحنظل موت يتخمر / حيث ندرك يقين الشاعر المتجسد في صوت الذات التي تعيش يقين المرارة بالضغط فوق ضلوع البوح .

---

[101] العلاقات التركيبية والاستبدالية في صياغة النص التشعبي : د . علاء جبر محمد (الموقع الشخصي للدكتورة فاطمة البريكي – أوراقي–).

وبقراءة النصوص الاستبدالية الأفقية التي تتشكل من ترابطها مع الكلمات المرقونة على الأيقونات ندرك العلاقات المترابطة الأولى والتي كما أشرنا تشكل نصا شعريا مكثفا يحيلنا إلى حالة من التفاعل والتأويل كما أشار د . علاء جبر محمد الذي وجد أن (أيقنت أن الحنظل موت يتخمر) " هو ملخص لثيمة النص المرتكز على مسندين هما

ـ تباريح ـ سيرة

وبيّن أنه حين نقرأ نص الاستبدال الأفقي في الواجهة الرئيسة للنص نجده يخبرنا بأن هناك يقين واليقين يأتي عادة بعد تجربة مارة بسلسة زمنية ليست بالقصيرة ، فهي إذن توازي السيرة"[١٠٢]

ويربط بين تباريح والحنظل ليجد أن كليهما مشحونتان بحزن مريري

ويرى أن هذه التقنية في آخر القصيدة تأتي بنص مبني على التحذير لكننا " سنصطدم / بمفارقة إن وصلنا إلى المحذر منه فهو الأمل لأنه تحول بمفهومه من رخصة إيجابية تمنح الذات فاعلية على الحياة إلى جرم يعد ممارسه مقترفا إثما محظورا لا يُرغب به " [١٠٣]

---

102 نفسه .

103 نفسه .

ولعلنا بقراءة أخرى ندرك حالة التشعب والترابط الذهنية التي يخلقها هذا النص لدى القارئ و ذلك عندما نقرأ هذه التقنية من خلال كلمتين مركزيتين هما / اليقين / و/ إيـــاك / التحذيريـــة ولنجد أن بين اليقين والتحذير ثمـــة مـــسافة فاصـــلة تملؤهـــا التجربة.

فكلمة / أيقنت / مرتبطة مع كل الجمل الأخرى كلفظة مركزية إلا أن الشاعر تركها للقارئ ليقوم بربطها ذهنيا وهـــو يتـــابع القراءة

أيقنت ـــــــ حين قرأت كتاب الدنيا .....

أيقنت ـــــــ أن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها ..

أيقنت ـــــــ أن الحنظل أدمن شرب هموم المنصاعين لبوح الحرف فتحنظل ..

أيقنت ـــــــ أن الحنظل موت يعدو ....

وكذلك الأمر في جملة / إياك أن تقترف الأمل /

إياك ـــــــ أن تبتكر سنبلة ....

إياك ـــــــ أن تحيا أمل موصد ... هنا ثمة نص غائب بين إياك التحذيرية وبين جملة / أن تحيا أمل موصـــد / متـــروك للقارئ ليملأه بما يتناسب ولحظة التلقي

إياك ـــــــ أن تقترف البوح ....

إياك ـــــــ الأمل مثل ظل كسيح لا يجيد سوى النوم وقـــت الغروب .. أيضا هنا نص غائب بين إياك والجملة التي ترتبط

بها حيث الارتباط هنا يتبع الحالة المعرفيـــة للقـــارئ ومـــدى انسجامه مع الترابطات النصية

فبالربط بين البداية والنهاية بروابط تشعبية ذهنية يتجسد لـــدينا اليقين الذي بدأت به القصيدة في حالة تحذيرية في النهاية مـــن أي اقتراف للأمل لأن الأمل مثل ظل كسيح والخلود للقحـــط والأرض الصلعاء ليصل بنا من خلال رؤيا داكنـــة معتمـــة تفيض بالألم والحزن إلى لحظة مكتوفة بالصمت القاتل .

الانسجام التفاعلي :

الانسجام التفاعلي هو خلق مناخ من الابدالات المعرفية بـــين الفنون التي تشكل النص التفاعلي ، وبالتـــالي تـــشكيل جديـــد يتناص فيه اللون مع الكلمة مع اللوحة التشكيلية مع الصوت / الموسيقى مع الحركة التي تأخذ في القصيدة شكل شريط يمر من اليسار إلى اليمين .

هذا التشكيل المتكامل المتفاعل يصبح بالنتيجة غاية النصوص التفاعلية التي تحفّز حواس القارئ كلها في عملية تلق متكاملة متفاعلة لتخلق في ذاته حالة من التـــوتر والحيـــرة والتأمـــل والدهشة .

ولكي يأخذ الانسجام التفاعلي مداه الحقيقي لابد أن تكون ثمـــة مركزية ينطلق منها ليستوي على حافة الخيال المتشعب فـــي الذاكرة سعيا إلى إنتاجية جديدة تحددها ذهنية المتلقـــي وبعـــده المعرفي .

لذلك سيكون النص الشعري و قراءته وتأمله نقطة البداية لأنه أشد التصاقا بتباريح الشاعر وأحلامه وأحزانه ورؤاه ، بل لأنه يشكل مسافاته التي أتاحت له تشكيل هذا المنجز الرقمي الرائد بكل مقاييسه التفاعلية .

فليس من الممكن تحليل النص الشعري منعزلا عن المؤثرات اللونية والتشكيلية والصوتية وكذلك الأمر بالنسبة لتلك المؤثرات التي تتناص مع النص الشعري فلا أعتقد أننا نصل إلى نتيجة تتوازى ومنهجنا النقدي إذا قرأنا تلك المؤثرات منعزلة عن النص المركزي / الشعري ، لأن حالة التفاعل والتداخل والتكامل هي التي توجه القراءة التأملية ، فعندما يعلق الشاعر نصه على خلفية لونية محددة أو يضع لوحة تشكيلية أو يرافق ذلك بموسيقى ما ، إنه بهذا الجهد وهذا العمل إنما يشكل رؤيا جديدة ليس للنص الأدبي فحسب بل للون واللوحة والموسيقى لأنه يسحبها من معناها المتشكل في لحظة إنجازها إلى المعنى الجديد بتشكلها في نصه الأدبي.

وبالتالي يوجه إلى القارئ إشارة بإيجاد مفتاح مشترك بين النص الأدبي والنص المنتمي ليتخذ النص الأدبي بتفاعله مع ذلك النص المرفق حالة جديدة أخرى وبالتالي يأخذ النص المرفق حالة معنوية ارتباطية مع النص الشعري تلفها رؤيا الشاعر ، ومن هنا فمتلقي القصيدة التفاعلية " يجب أن يمتلك

ثقافة واسعة ومعرفة نظرية شاملة متكئة على مواكبة ميادين الفنون التشكيلية والموسيقية والأدبية معا، عليه أن يكون محمّلا بثقافة بصرية ومعرفية وفلسفة فن قائمة على مكونات الاستلهام والتبصر واستحضار ملامح ورؤى لماهية النص التفاعلي التشكيلية وكينونته."١٠٤

ومن هنا وانطلاقا من هذه الرؤيا النقدية للقصيدة التفاعلية آثرنا أن نجعل من الكلمة منطلقنا للإبحار في ميادين الفنون الأخرى وربط حيثياتها المتناصة مع هذا النص ، وقد أكدت الدكتورة فاطمة البريكي على أساس حضور الكلمة في الأدب التفاعلي وأن لا يمكننا الحديث عن أي أدب بدون وجود الكلمة " لا يمكننا أن نتكلم على أدب تفاعلي أو غير تفاعلي إلا حين تحضر الكلمة، إذ لا يوجد الأدب بعيدًا عن الكلمة، حتى إن اقترنت بعناصر أخرى، إلا أن أي عنصر آخر لا يمكن أن يغني عنها، وإذا استطعنا الاستغناء عن كل العناصر الأخرى في الأدب فإننا لا يمكن أن نستغني عن الكلمة، لأنها هي الأساس. "١٠٥

وبهذا التأكيد على جوهرية الكلمة في أي أدب وحضورها ندرك المسافات النقدية التي تستجيب لقراءة النص الأدبي التفاعلي ومن هنا لا أميل إلى حالة الفصل في دراسة

---

104 إيمان يونس ، تلقي القصيدة التفاعلية .

105 المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار

مكونات القصيدة التفاعلية (تباريح رقميـــة ..) أي أن أدرس الكلمة ثم اللـــون واللوحـــات والموســـيقى وإن كانـــت تلـــك التقسيمات تفيد بجانب واسع وعمق يستند إلى المكونات التـــي تتشكل منها القصيدة إلا أنها لا تؤدي إلى رصد حالة الانسجام المطلوبة في ذلك النص .

وبالوقوف مع الكلمة خلال هذه القراءة تنفـــتح أمامنـــا امتدادات النص ، وتشعبات النصوص الأخرى فـــي تكـــوين القصيدة التفاعلية وبذلك تتحقق قراءة الانسجام التفاعلي مـــن خلال قراءة :

١ ــ النص الشعري بمرجعياته الورقية وأبعاده الفكرية ورؤياه التي يسعى الشاعر إلى تجسيدها من خلال اللغة

٢ ــ دراسة النص التشكيلي بمرجعياته الفنية

٣ ــ دراسة النص الصوتي بمرجعياته الموسيقية

لينهض النص التفاعلي بأبعاده الانسجامية وطاقاته التفاعلية من خلال الكلمة ، اللوحة ، الموسيقى وأبعادها الزمانية والمكانية.

ولنبدأ من عنوان القصيدة في الواجهة الرئيـــسة : (تبـــاريح رقمية لسيرة بعضها أزرق)

إذا انطلقنا من المعنى المعجمي لكلمة تباريح أدركنا ما تنطوي عليه رؤيا الشاعر في كتابة هذه السيرة ، جاء في مادة (برح) لسان العرب [١٠٦] ... والتباريح الشدائد وقيل هي كلف

---

106 لسان العرب ، مادة برح ، قرص مدمج ، الموسوعة الشعرية

المعيشة في مشقة ، وتباريح الشوق توهجه ، ولقيت برحا بارحا أي شدة وأذى وفي الحديث لقينا من البرح أي الشدة " فكلمة تباريح بكل إشاراتها تحيل إلى المعاناة ، الألم ، الشدة ، ...والتي تتفاعل في ذات الشاعر وهو يعيد صياغة أو تشكيل سيرته التي أشار إلى بعضها الأزرق ، والبعض يأخذنا إلى الشيء القليل ، وهذا القليل هو المرتبط بشاشة الحاسوب الزرقاء ، أي المنجز الرقمي لسيرة الشاعر .

لأن السيرة بحقيقتها ــ وهذه إشارة خفية من الشاعر ــ إنما تتجسد في النص الأدبي الشعري ، وبهذه الإشارة ينبه القارئ ، والناقد بالتوجه إلى تحليل هذا النص لأنه أكثر اتصالا بالشاعر من النصوص الأخرى التي تتعالق مع نصه إن كان باللوحة التشكيلية أو بالصوت ... الخ وهذا الأمر طبيعي لأن النص الوحيد الذي ينتمي إلى الشاعر إنما هو النص الشعري ، أما النصوص الأخرى السمعية والبصرية والذهنية ، فهي نصوص من إنتاج غيره وبترابطها مع نصه إنما قام بعملية استبدال معرفي ورؤيوي ليشدها إلى رؤيا القصيدة الشعرية وبالتالي أخذت انتماءها الجديد إلى سيرة الشاعر .

لذلك " لم يمض مشتاق عباس معن إلى حدود تعقيد التلقي وإثقاله بأحمال التقنية بل اكتفى بالاختيارات البرمجية البسيطة المعمول بها في كل المواقع (المقابل التقني لمفهوم "لغة الحياة اليومية"، ومثاله الشريط الإخباري...). وبهذا الاختيار

الإبداعي الواعي يحافظ الشاعر على المسافة المناسبة بين العمل الرقمي الطامح للريادة وبين بيئة المتلقي المفترض لهذا العمل وشروطها الثقافية والتقنية . "[107] ولأن الواجهة الأولى للقصيدة هي بمثابة الغلاف المحمل بطاقاته الإيحائية بحيث يشكل نصا مندمجا مع النصوص التي ستنفتح من خلال الضغط فوق ضلوع البوح ، ويختلف عن الغلاف الورقي بأن هذا الغلاف أو الواجهة إنما يمثل جزءً لا يتجزأ من القصيدة بشكل عام بل تمثل الواجهة نصا مكتملا مكثفا لمسافات القصيدة التفاعلية لذلك يفاجئنا الشاعر بالصرخة لولادة الكائن الشعري الذي يعكس حالة الكائن البشري في مواجهته الأولى للحياة المرتبطة بتشعبها الذهني بالموت محاطا بقيود تحكي عجزه وفمه المشدود بالرباطات التي تخنق صوته ، لكن نداءات القهر تتسرب من مسامات الموت صارخة بالحياة . هي الصورة ذاتها التي يؤكد الشاعر حضوره فيها بربط نفسه وإياها بعهود من الانتظار .

فالشاعر هنا شارك في صنع اللوحة أيضا من خلال تأكيد وجوده فيها فهو يعيد صياغتها ثانية بالكلمة . فالذاكرة البصرية تومئ باللون واللون يفجر ما تعنيه الصورة والوقت منكسر في الحروف ، تحكيه موسيقى الألم في عالم مقهور .

---

107 منعم الأزرق موقع المرساة ، وصلة الدراسة :
http://www.imezran.org/mountada/viewtopic.php?

إنه صورة لوجه بلا ملامح تكشف عن خفاياها سلسلة من النصوص من متون وحواش وهوامش وترابطات بوح أخرى ، وبالتالي يمكن اعتبار التمثال كما أشار الأستاذ منعم الأزرق " بمثابة قناع للشاعر الرقمي وهو بلون التراب الذي منه أتى وإليه يمضي الإنسان .. كل إنسان ، الصراخ المبتور . لحظة أعيد بناؤها بتنويعات غرافيكية عند موضع آلة الصراخ والغضب والبوح / اللسان . " [108] وقد استغرق الأستاذ منعم في تحليل الواجهة الأولى للقصيدة بقراكتابة متسللا إلى خفاياها اللونية والرؤيوية والصوتية والحركية حيث يرى أن الصفحة الأولى إنما هي بمثابة غرفة الشاعر أو بيته رقميا / يجعل المقاطع اللغوية المعومة بمثابة الأشعار التي تتكتب أو تعلق على جدران الشوارع والممرات والغرف والسجون ، هي غرفة لتعذيب المتصفح لتهيئته من أجل العبور إلى منافذ العمل الرقمي الأخرى ، وهو مشبع بطقوس الموت وحضوره " وذلك بتكرار موسيقى ضاغطة على النفس للدخول في تباريحها .

والشاعر في الأيقونات التي جعلها على يسار الواجهة يشير إلى هذا العالم الذي أيقن بانفجار ألمه لذلك وضمن هذا الموت يركن الشاعر / إلى غرفته :

---

108 نفسه .

يتخمر ظلي في الغرفة / وأنا عار في طرقات الروح / أتلمسني / لعل الغربال المتلفع جلدي / يوقض ظلي / الموغل في التوحيد بدوني / كي يشرك بي

وهنا تأخذ غرفة الشاعر بتكاملها وتفاعلها مع الأيقونات السابقة لها وباللوحة التي تمثل كينونته الصارخة شكل زنزانة الوجود الإنساني وهو يقرأ سيرته حيث لا خلاص إلا بالضغط فوق ضلوع البوح ..

المتن (١) :

نكتب الشعر كي نحتاط من الفناء ، ونحمي أنفسنا وأحلامنا من التلاشي ، حتى ونحن نؤرخ للموت ، في لحظة انتباهنا لسيرورة الوجود .

وبالاتجاه إلى المتن الأول للقصيدة الذي ينفتح أمامنا بعد الضغط على الأيقونة الأولى يواجهنا نص شعري وخلفية صفراء ولوحة " إصرار الذاكرة لسلفادور دالي ، مع خلفية صوتية موسيقية تتابع الضغط على الذات ولعل القارئ وهو يحاول ملامسة أضلاع النص الشعري يلفت انتباهه ذاك الشريط الإخباري بشكل يدعوه إلى البدء منه وهذا الشريط هو بمثابة العنوان لنص المتن وبهذا الإخبار يوجه عناية القارئ إلى دلالاته ، إلى الصفة الجوهرية بين كلمات الشريط وكلمات المتن :

عاجل : - ... باتجاه مخيف ... تأخذني خطوتي / فهي تعرف أسرار كل المخاطر / لكنها تشتهي أن تقامر في لوعتي دائما

فينكشف المتن وكأنه تفصيل لهذا الشريط لتوصيف الحالة والدخول إلى معطيات الإشارات التي أومأ بها الشريط . وندرك أيضا مدى الانسجام بين لوحة إصرار الذاكرة وبين النص (تكرار الخطو ، الدروب ، المدار ـــــ الزمن) وكأن النص استل أسراره من أسرارها فانطوت في مداه ورؤياه .

النص يدخل في مدار عتيق / أجلت شمسه ضوء ذاك النهار /

ليتجه باتجاه مخيف فإذا به في مواجهة الزمن بدلالاته / الشمس / السنين / الليالي / ليأخذ من خلال ذلك شكل البداية لتشكيل السيرة الذاتية في مدار الطريق الغريب .. فالساعات المائعة متناسبة مع درب الشاعر وطريقه السرابي المفتقد للوقت ، وكل ما في اللوحة دلائل ضياع وانكسار، وحنين وهذه الرؤيا تنسحب على جميع اللوحات التي تتعالق مع النص الأدبي في هذه القصيدة التفاعلية، أما خصوصية لوحة إصرار الذاكرة في هذا المقام فهي تكتب سيرة الزمن كما الشاعر يؤرخ لزمنه المتداخل بأبعاده ، فاللوحة " من خلال الساعات الرخوة والمائعة تعالج الزمن في سيرورته المزدوجة

باتجاهي الماضي المتمثل بارتحالات الذاكرة والمستقبل المتمثل بالانتظار والتوقع ، وكذلك قطبيه الأزليين المتمثلين بـالزوال والديمومة كما تعالج علاقة الإنسان بالفراغ الذي تحول إلـى متاهة زمنية موازية ترتادها الذاكرة وتعجز عن الخروج منها فتذبل كذبول تلك الساعات التي تتلاشى وتحتضر " [١٠٩] ولعـل هذه اللوحة يمكن أن تتناسل في سيرورتها الزمنية لتنهض في جميع نصوص هذه القـصيدة لأن القـصيدة بكـل مقاطعهـا وشرائطها المتحركة ونصوصها المخفية وأيقوناتها إنما تعبـر عن حالة من صياغة الزمن ، وتفكيك أبعاده ، للوصول إلـى أسرار هذا الوجود للكائن ، وهو يتبادل الآلام بينه وبين ذاته . في عالم منفي من أحلامه ، إلى تيه الوجود .

فالزمن في نص المتن الأول أيضا متجه إلى نهايته كما هو الكائن في دوائر الفراغ يبحث عن وجوده وعن كينونته :

فتشت خطوتي عن طريق جديد / في مدار جديد / يحتـوي
شفهات المسير التي ضيعتها الدروب

لكن المسار الغريب عن أحلامه وعن أسراره يقـوده إلى لحظة البدء إلى ذاك الطريق العتيـق مـشبعا بموسـيقاه الجنائزية الحزينة التي تشيعه إلى بدايته / نهايته

---

109 غازي انعيم ، سيرورة الزمن المزدوجة ، http://www.sanabes.com/forums/showthread.php?

هذه النهاية تأخذنا إلى خطا الشاعر لندخل في الحاشية إلى تشكيل آخر من الشعر العمودي الذي يأتي كحالة استطراد في تحليل الضياع وتلاشي الأزمنة والأمكنة يعيننا على ذلك الشريط الأحمر أسفل النص :

عاجل قليلا .. / ستذبح خطوتي كل لقيط ينز بدربي / فأرضي تدر الزناة .. فهي موبوءة بالمغول .

لنرى أن الشاعر هنا يقرأ السيرة من جهة أخرى فإذا به يعود إلى الطريق نفسه وإلى التلاشي نفسه وإلى الموت الذي يحاصره من كل الجهات ليدخله في مدار التيه والضياع :

ولقد مشيت وما علمت بأنني أمشي ودربي يقتفي آثاري
أمشي ولكن لا أرى لي خطوة أمشي يمينا وهو محض يساري

...

ضاع الطريق أم التي ضا عت خطاي ولفها مشواري

وتأتي الخلفية اللونية التي تتناسب وتنسجم مع حالة الضياع والتيه حيث تتشكل من دوائر يتداخل فيها الأزرق والأحمر والأسود والأبيض تحيلنا وسطها إلى فراغ مخيف في آخره دائرة بيضاء أشبه بكوة للخلاص ، ويكتمل الانسجام من خلال التشكيل البصري للأبيات حيث جاءت بخط داكن على خلفية داكنة وهذا الأمر جاء عن إدارك الشاعر لهذا الانسجام التام بين التيه الذي يعبر عنه بالكلمات وبين التيه الذي تشي به الخلفية ومن هنا يدخل القارئ أيضا أو المتصفح

" في حالة انشغال دائم ليس فقط بالنص الظاهر أمامه على الشاشة بل ومعه أيضا " [110] وبالدخول إلى أيقونة **مكابرة** تأخذنا الموسيقى الهادئة التي تعين المتصفح على التأمل بخلفية لسماء ملبدة بالغيوم التي يتداخل فيها الأسود بالأزرق بالأبيض بالأصفر بتشكيلات تضع الكائن أمام حالة من الصمت والحزن والتأمل يشير إليها الشريط المتحرك بكلماته باللون الأبيض من أعلى النص :

لا تحتاج إلى العجلة .... / ليس لي : أن أسأل الحنين والدموع التي طرزت غمد هذا الشجن / أثبت فوق وجه الأسيل لي بقايا وطن / ليس لي : أن أهز الغيال .. والدروب التي فقأت بؤبؤ الذاكرة أورثتني الخريف / فاسقطت ثمرة الذكريات / ليس لي : أن ألف الجراح والدماء التي أطرتها العروق .. طرزت في أكف الضماد شوهات النزيف.

صحيح أن الشريط طويل نسبيا ويعد نصا شعريا متكاملا كما سوف تكون باقي الأشرطة المتحركة ، إلا أن الشاعر بإشاراته المعنونة في بداية الشريط / **لا تحتاج إلى العجلة** / يفتح نافذة للتأمل الهادئ لأن الأمر يحتاج إلى هذا التوقف أمام تلاشي خيارات الشاعر في الخلاص .

---

[110] د . فاطمة البريكي . المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار .

وكأنها دعوة لمشاركته هذا الشجن الحزين في وطن صار بقايا والدروب أورثته الخريف ، ولم يعد بـه سـوى الـذكريات الحزينة في عالم من الدماء والنزيف المستمر علـى جـسد الوطن . ويكتمل الحزن في مقامه حين نلامس النص الشعري بشظاياه التي خرقت باب الشاعر :

تحاصرني المنايا والشظايا / والهتافات التي ختلت ببـابي / تباغتني / لأفتح التاريخ

ضمن هذا الحصار يتلاشى الخيار ، في ظل الموت والشظايا التي خرقت باب الخلاص ، فلا خيار سوى المـشي على الشظايا للوصول إلى لحظة الوجود .

ليحيلنا إلى حضور الوطن بالضغط على هامش المـتن الأول بخلفية موسيقية لنشيد (**موطني**) وشريط : **لا داعي للعجلـة ... / لا تعي خطوتي أين رأس الدوائر / فالطريق يحـدب أضلاعه / يميل علي / أراوغه مثل أرجوحة في مهب الصرير / مرة قبله / مرة بعده / أين أمضي إذن / والمغول ينـوخ بأهدابه**

ليأتي النص الموجود على الصفحة بخلفيتـه الزرقـاء التي يتشعب فيها اللون الأبيض على شكل خطـوط وزوايـا وانكسارات حيث يحيلنا إلى بداية المتن الأول في بحثـه عـن الطريق عن الخلاص لكنه مازال في التيه وكأنـه يتأمـل ذاك الوطن الملقى على رماد أحلامه وأبنائه وهنا تأخذنا الموسيقى

والخلفية الصوتية إلى كلمات نشيد موطني لنرددها في ذاكرتنا ونحن نقرأ حزن الوطن وضياعه ، المتوحد بحزن الشاعر وتيهه في الوجود :

في قريتي / بعض الثمر الضال / والثمر الناضج / والثمر القابع في الأغصان / لكن الساكن أدرد

وهنا تحيلنا الأيقونات على يسار النص بضرورة العودة أو الرجوع لأن الخيارات كلها خيارات تعني إما بالرجوع الجزئي أو الكلي ، وكأنها إشارة إلى نهاية المسار الأول ، ونهاية فصل من سيرة الشاعر لندخل فصلا آخر بالعودة إلى الواجهة الأولى للقصيدة للضغط مرة أخرى فوق ضلوع البوح من المسار الثاني ونحن محملين بافتراضيات ذهنيه لطبيعة الدخول ولطبيعة النص الشعري وطبيعة التشكيل البصري بعد رحلة من الضياع والموت والتلاشي والتيه .

المتن (٢)

يحملنا نص المتن الثاني في القصيدة بخلفيته الخضراء الممزوجة بقليل من الأصفر إلى حالة من حالات الاتصال اللوني بين خلفية المتن الأول وخلفية المتن الثاني وكذلك الشريط المار في أعلى النص يحيلنا هو أيضا إلى شريط المتن الأول حيث الخطى التي تأخذه باتجاه مخيف وهنا الطريق موصدة بالرحيل :

قامتي تعرف أن الطريق إلى بابها / موصدة بالرحيل / وتعلم أن البقاء هنا / مثل أرجوحة أسلمتها يداها / لصبيان هذي البلاد الشحيحة

فإذا بالشاعر لا يغادر تيهه وضياعه ورحيله المتواصل بحثا عن طريق الخلاص وكأن السيرة مازالت في توابيت الزمن المتسرب من أحلامه لتعيننا اللوحة على يسار النص بالأسود والأبيض بما تحمل من حالات العذاب والألم والشح والبياس والقهر بقدم لكائن محروق ملقاة على أرض من الجفاف وأسلاك الموت ، إنها لوحة للموت المستمر ، الموت الذي لم تستطع مقاومته خلفية النص التي تنمي بشيء من الخصب حتى حين تسللت بعض الأسطر من النص الشعري إلى اللوحة لم تستطع أن تحافظ على خلفيتها الخضراء بل توحدت بالجفاف .

أما النص الشعري فيحيلنا إلى التيه والغربة والضياع ، وذلك بما تحيلنا إليه كلمات (يعقوب) و (العمى) و (قميصي) و (ذئب) و (جب) و (السنين) و (صاحبي) و الطير يأكل رأسه) و (آكل سنبلا) (العجاف) و (ستسجد شمسنا) .. الخ هذه الدالات أو العلامات التي حاول الشاعر أن يسكب أسرارها ورؤياها في النص من خلال استضافته لقصة سيدنا يوسف في نصه ، ولعل هذه الاستضافة ليست الأولى في نصوص الشاعر مشتاق عباس معن بل تكاد تكون

سمة من سمات شعره فقد أشار الدكتور إحسان التميمي إلى قصيدة أخرى عمد فيها الشاعر إلى استضافة قصة سيدنا يوسف ولعل الآلية نفسها اتبعها في هذا النص مع اختلاف الوسيط التي نشرت من خلال القصيدة ، " حيث تجري الاستضافة بالاستناد إلى آليات تحاول تغيير الدلالة القرآنية وقلبها من خلال صهر بنيتها في البنية الشعرية على نحو تراكمي يشير إلى محاولة تغييب المرجعية القرآنية " [111]

وهذه السمة في شعر الشاعر مشتاق تغني القصيدة وتأخذها إلى رؤى أعمق ، في استضافتها الرؤيوية للنص التراثي أو النص القرآني المقدس :

يعقوب / ياوطني المحاصر بالعمى / من أين لي بقميصي
الوتر الذي خاطته لي كف النخيل
وأنا الذي / تخضر في شفتي أهداب الرحيل / لاذئب يأكل
غربتي / لاجب يغسل من جبيني
قحط آلامي / وأوجاع السنين

فيعقوب هنا هو الوطن ، المحاصر بالعمى ، وهنا يسحب دلالة العمى ليحمّل إثمها لأخوة يوسف فالوطن هنا ليس أعمى بل يحاصره العمى / المؤامرات التي تطفئ نور

---

111 د . إحسان التميمي . قصيدة الشعر بين حداثة البنية وتعبير الرؤيا . اتحاد كتاب الانترنت http://www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=4395

الرؤيا لدى الوطن وكذلك الأمر في كلمة (ذئب) التي تحيلنا إلى حالة الخدعة التي جاء بها أخوة يوسف لتبرير غياب أخيهم لكن الذئب هنا يأخذ صورة المخلص للشاعر من غربته ، وكذلك هي رمزية الجب الذي يغسل الشاعر / يوسف من آلامه ومن قحط السنين ، وهكذا يقوم الشاعر بتحويل المعاني القرآنية التي تستشفها رؤيا المتلقي إلى معاني قصيدته ، لتنسجم مع النسق العام لرؤياه ، ومرارة معاناته :

يعقوب يا أبتي المكبل بالظلام / حتام يغمرك الغمام / وأنت من رقصت على / أكتافه الشمس؟ / أأظل مقدودا / وأعد متكأ لمن يهوى قميصي / كي يقد / أأظل مقدودا هناك / وصاحبي يغفو ولا يدري / بأن الطير يأكل رأسه / ويطير ؟

فهنا الشاعر على غير القصيدة التي أشار إليها الدكتور إحسان التميمي (مكابدات أنا) يعيد علينا قصة سيدنا يوسف ، مع تحويل بعض العلاقات عن معانيها القرآنية لتمتصها معاني القصيدة ، ويبقى على بعضها الآخر كما جاء في القرآن لكن السياق العام للقصيدة يتوحد في رؤيا كاملة من أن الرحلة مازالت محفوفة بالظلام والعمى ، إنه تناص وتحويل إيحائي وإسقاط للقصة على معاناة الشاعر ووطنه ليحقق حالة انسجام بين القصة القرآنية وبين حكاية الوطن المحاصر :

يعقوب يا وطني المعفر بالنحيب / أتظل مبـيض العيـون / وأظل آكل سنبلا لاحب فيه ؟ / وأشرب / من كؤوس لفهـا الوحل العجاف ؟

***

حتام أنشر ماحصدت / وإلام يا أبتي / فهل يوما ستـسجد شمسنا / أم سوف أبقى / في العراء وأنت يأكلك العمى

وبالدخول إلى **الحاشية** يكون الجفاف والموت والقحط قد استولى على كامل الخلفية والنص ملقى فوق تشققات تشير إلى استمرار الموت واليد المحروقة الملقاة هي امتداد للقدم في لوحة المتن وكأنه جسد لكائن محترق يصل بين المتن والحاشية بعدما امتد الجفاف إلى خلفية المتن كـذئب يلـتهم الخـصب والخلاص فلا خلاص للماء الذي يواجه أرضـا فـاغرة كـل مساحات الموت في وجهه لتمتص عذوبته :

تمهل أيها البحر الأعف سيسرق ماءك المرقراق جرف

وفي هذه المساحات القاحلة ـ التي تؤكد النص عليها وتؤكدها الخلفية اللونية وكذلك الشريط الذي يمر مـن أسـفل النص / **قامتي آيلة للذبول / تلوك عصافير أوراقهـا / لـئلا تظل بخيط العوانس / ترقع أوصالها** / ـ يقف المتـصفح أو المتلقي يلفه الحزن والخيبة فلا يلبث أن يضغط على أيقونـة (

نصيحة) لعلها تضمر ما ينقذه من هذا الموت ، ليجد نفسه أمام صحراء ممتدة وآثار خطى لرحيل لا نهائي .

وشريط يحمل في كلماته مقولات محملة بالحكمة وكأن الطريق والتجربة الطويلة آلت بالشاعر إلى تتويج سيرته بالحكمة محاولا أن يجد مبررا ــ كما المتصفح ــ لهذا الضياع والتشتت لفك أسراره والبحث في خفاياه التي تمتد وتمتد في جفاف دائم . تتسلل ضمن هذا الطقس للموت والرحيل موسيقى دينية بمقام الحجاز التي تتشعب في الذاكرة بحمولتها التراثية والدينية والماضي وكأن الشاعر يريدنا أن نستفيد من عبرة الماضي الذي يلوح لنا بحكمة التاريخ :

الطيور التي تعشق العش / لا تستحق الجناح .. الغصون التي طأطأت رأسها / لا تحب الثمار ... الليل الذي يكره الشمس / لا يستحق الصباح

ليحيلنا النص الشعري إلى هامش المتن الأول إلى قرية الشاعر / وطنه ، ولكنه يدعوها الآن إلى تجفيف نهرها الصافي ، للدخول في حالة من حالات المقاومة ، لأن الصفاء في زمن مراوغ غامض ، يكشف ، بل يفضح الأسرار :

قريتي / جففي نهرك / فنهرك صاف / (والنهر الصافي / يفضح أسماكه)

وهنا يدخل الشاعر في كينونة الحكمة التي ستستمر إلى الصفحة الأخيرة .

لتأتي المفاجأة بالضغط على أيقونة (**هل ترغب بنصيحة أخرى**) فيجد القارئ أو المتصفح نفسه في مساحة خضراء هي نفسها خلفية المتن وإلى اليسار لوحة تشكيلية تجريدية يمكن أن تقرأ على أكثر من اتجاه إنها أشبه بالحطام المتراكم ، حطام الكائن ، حطام الأرض ، حطام للصورة ذاتها ، حطام للأمل . أما الشريط الذي يمر فيحمل صورة أخرى تتراوح بين اليأس والأمل بين الفلسفة لهذا الدمار وبين محاولة الخروج إلى زمن آخر :

بلا عجلة قطعا .... عندما ينزف الصبح أضواءه / يستفيق الغروب / الليل الأسود يكره النجوم / لأنها خطوات صبح آت / الفجر .. وليد .. الليل / السماء تمطر دوما ... لكن الأرض تموت / في زمن الأمجاد ... الموتى تبحث عن تابوت .

ويتكامل النص الشعري في رؤاه مع الشريط ، ليشير إلى قليل من الأمل برذاذ من الخلاص لكن الجفاف يعم والموت يمتد :

رذاذ من النور / يزحف في هامة الليل / يمد هشيم انكسار الصباحات / فهي منذ فجر الولادة

ما انفك يأكلها الغيم / قضمة / قضمة / وهي باذخة في السكون لا تحرك أنملة من ضياء

يحيلنا الفراغ النصي هنا أو البياض بين المقطع السابق والمقطع اللاحق إلى نص مضمر وبداية جديدة للنص حيث تحيلنا هذه البداية إلى المخفي خلف ذاك الفراغ :

هكذا / كنت أرقبها في الليالي الكبيسة / جدتي / أقنعتني بأن النجوم ستحنو / (فالغيوم تشيخ / عندما [ستمطر أضراسها / ويصحو الصباح]

فالجو العام للنص يشي بشيء من الطمأنينة لصحوة الصباح إلا أن هذه الطمأنينة لا تلبث أن تنفجر في وجه القارئ عندما يعود إلى الحاشية ليدخل إلى أيقونة (هامش) النص الأخير من القصيدة فإذا بالهشيم يزداد وضوحا وكأنه اقتطاع من اللوحة السابقة وتعود الخلفية الصفراء التي تصل امتدادات المتن الأول بنهاية القصيدة فإذا بالقصيدة موت يعبر الجفاف إلى موت ..

أشجار الزيتون قطعت أوراقها / لأن / الربيع رحل

حيث يكتمل الهشيم الآدمي هنا بتداخل النص مع الهشيم ، وكأن القصيدة دخلت في حطام رؤاها، إذ تصعب قراءتها وكأنها صورة تجسد فيها الموت والفناء المرافق لموسيقى تنبئ بالنهاية وهي نهاية القصيدة / تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق / وبالتالي نهاية السيرة التي بدأها الشاعر وكأنها سيرة للموت ، سيرة للألم ، سيرة للعراق ، سيرة للكائن

الذي مازال يحمل ألمه ويمضي في الدروب تائها وهذا الأمر يؤكده أيضا الشريط المار من الأعلى :

لا داعي للعجلة ... قامتي مقبرة / تستميت على أهلها الميتين / تشاطر تابوتها / الظل ... مخمله / لتجعل كل الصباحات فيء مساء .

وهنا يصعد الشاعر نحو الموت وكأنه يحمل ألمه ويمضي إلى موته مكبلا بالصمت ، ليحيل الصباحات فيءَ مساء ، إنها نهاية تغلق كل نوافذ الأمل ، ولا يكاد القارئ في هذه الحالة ينتبه إلى الأيقونات على يمين النص لأنها استمدت خلفيتها أيضا من خلفية الهشيم ، ولم يشأ الشاعر أن يصمّمها كباقي الأيقونات الواضحة للقارئ ، وكأنه لا يريده أن ينتبه إليها ، كي لا يفقد الأمل نهائيا في لحظته الأخيرة ، لكن المتصفح لابد ــ في بحثه عن نافذة ضوء ــ أن يبحث في الصفحة الأخيرة عن مسار جديد ، خاصة عندما تقفل المسارات كلها لتشير إلى العودة سيجد نفسه أمام / جملة **إياك أن تقترف الأمل** / التي تشير إلى استبدالات تقنية وكأنها ختمٌ من الشاعر أو توقيع أخير .

صورة يكتنفها الغموض بقدر ما يكتنفها الموت الفاجع والسؤال والحيرة ، ولا نجد سوى إجابات محيرة:

الأمل مثل ظل كسيح

لا يجيد سوى النوم وقت الغروب

خاتمة :

إن قصيدة تباريح التي تشكلت من مسارين ، أو تكرار ضغطي على ضلوع البوح ، تشكل السيرة في فصلين ينفتحان بعد الضغط على آلامه ، وكأنه الضغط على الذاكرة ، ليصوغ رحلته وتجربته وحكمته ورؤاه من خلال تفاعل نصي بالشكل والمضمون حيث تفاعلت النصوص الشعرية بكامل أشكالها وبالتالي باختلاف رؤاها إلا أن هذه الحالة من التماذج الشعري إنما هي إشارة أخرى للقارئ بأن الألم واحد بأي شكل كان وأن الموت واحد باختلاف حالاته وأبعاده لذلك سيكون الخلاص أيضا واحدا باختلاف الدروب والطرق التي نسلكها من أجله .

النصوص كانت مساحة للحوار بين الألوان والموسيقى واللوحات التشكيلية هذا إلى جانب النصوص المخفية والمضمرة في تفاصيل النص وبقراءتنا لها يمكن أن ندخل في حالة أخرى غير التي سلكناها في هذه القراءة ، وبالتالي فالانسجام في القصيدة متحقق بما يترك من آثار انفعالية في نفس المتلقي ، ولعل النهاية الفاجعة تضعنا أمام سؤال مفتوح : هل هي النهاية حقا فاجعة ؟ أم إن النهاية أكثر فجائعية من

ذلك ؟ أم إننا سنغامر ونقترف الأمل فـــي الخـــلاص لمتابعـــة الطريق)[١١٢] .

---

[112] الإبداع التفاعلي العربي إبحار في قلق الصمت تأمل في قصيدة الشاعر / مشتاق عباس معن/ (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق)

خشخشة المدونة ...
من التدوين إلى المجالات

المدونة مصطلح معرفي شائع في الدراسات التوثيقية وسواها ، يصابب بتحول مستمر بسبب تحوّلات جهة التوثيق والتدوين في التداول والإبداع الإنسانيين ، ومن الطبيعي أن يثار هذا التحوّل مجدداً بعد صدور شكل توثيقي / تدويني جديد في الإبداع العربي ، ذلك هو التدوين الرقمي ، ولاسيما بعد صدور النصوص التفاعلية الرقمية العربية ولاسيما الشعرية ، وأعني بذلك مجموعة الشاعر المبدع د مشتاق عباس معن .

وقد وقف الدكتور حسن وقفة علمية دقيقة عند هذه المسألة فدرسها وفقاً لمعياري :

- المدونة والمتلقي الفعّال .
- المجالات الرقمية التي تنبع من صياغة تلك المدونة الحداثية الجديدة .

المدونة الرقمية computer corpora الشعرية

تقديم:

يضيف الإنسان بين الحين والآخر مجموعة من المقولات والنظريات المعرفية التي تنسجم مع معطيات التطور الثقافي الذي تشهده المجتمعات ، ولاسيما تلك التي تسعى

للبحث عن كل ما هو جديد ونافع لها ، ومن بين تلك النظريات المعرفية الجديدة التي أضافها علماء اللسانيات إلى المنظومة اللغوية العالمية (اللسانيات الحاسوبية أو الرقمية Computational Linguistics) التي أفادت من الطفرة المعرفية المهولة التي شهدها العالم مع بداية ثورة المعلوماتية (The Infomedia) .

وتشهد الساحة المعرفية التأسيس لبروز منحى آخر من مناحي الإبداع المعرفي الإنساني المنجز يتمثل هذا المنجز في الإفادة من المنجز الرقمي الذي قدّمته الثورة الألكترونية وشبكتها المتشعبة ، بإبداع فني جديد هو الشعرية الرقمية .

إذ بدأ منذ وقت قصير التمهيد له في عالمنا العربي من خلال بعض المؤلفات التنظيرية لهذا المجال ؛ ولم نكن إلى أيام خلت قد رأينا من يلج هذا المجال البكر من الإبداع الشعري – تحديداً – ، إلى أن خرج علينا المبدع الشاعر د مشتاق عباس معن بقصيدته الرقمية التفاعلية الأولى (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) باللسان العربي لتكون رائدة في هذا المنحى الأدبي الجديد ، لتكون = كما سنوضّح – (مدوّنة رقمية وحيدة اللغة " monolingual corpus ") ؛ لأنها استثمرت اللسان العربي فقط في تكوينها اللغوي.

وعلى أثر هذا المنجز الإبداعي برزت طائفة من البحوث والمقالات التي تناولت هذه التجربة الرائدة للعمل على

إقامة جنس شعري جديد يستجيب لوجود القصيدة الرقمية ، وهذا الجنس الأدبي الجديد هو النقد الرقمي ، ولم يكن الأمر مقتصراً على هذا فنحن أمام مجال بكر وهو مجال متوسع ليتداخل مع كثير من المشاهد المعرفية المنجزة .

ويأتي بحثنا (المدونة الرقمية الشعرية) في سياق التفاعل مع بروز هذه القصيدة الرقمية التفاعلية ؛ وسيكون اهتمامنا منصبّاً على إبراز المفهوم الجديد للمدونة من خلال مصطلح (المدوّنة الرقمية أو الحاسوبية computer corpora) .

المدوّنة الرقمية computer corpora :

إن المسعى الذي يتّخذه الباحث في قراءته اللسانية للقصيدة الرقمية التفاعلية الأولى التي نُسجت بلسان عربي هو د مشتاق عباس معن يتمثّل في جانب هو غاية في الأهمية ذلك هو إبراز ما نسميه (المدوّنة الرقمية computer corpora) التي ظهرت عند الشاعر المبدع لتكون بُعداً إبداعياً يؤطّر به القصيدة الإبداعية لسانياً .

ويعدّ هذا المصطلح (أعني : المدوّنة الرقمية computer corpora) مصطلحاً رقيماً جديداً يضاف إلى ميدان النقد الخاص بالأدب أو الشعر الرقمي ؛ وإذ كان مفهوم المدوّنة يتمثل في مجموعة النصوص المكتوبة التي تكوّن كياناً مستقلاً سواء أكانت النصوص مكتوبة على الورق

أو مكتوبة على الألواح الطينية والعسب والرقاع الجلدية وأوراق القصب والبردي بل حتى ما سجّل على الأسطح والجدران ، بل حتّى تلك النصوص التي تمّت كتابتها وحفظها على أجهزة الحاسب الآلي والأقراص المدمجة ؛ إذ لا يعدو أمر هذه الأخيرة إلاّ أن تنقل من مكان إلى آخر باستعمال وسيلة متطورة هي الآلة الألكترونية ، أقول إذا كان مفهوم المدوّنة إلى وقت قريب يشمل كل ذلك فإننا نجد ولادة لمفهوم آخر للمدونة يمثّل امتداداً متنوعاً للمدونة يواكب الإبداع الشعري على النظام الرقمي الذي تمثّله القصيدة الرقمية (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) ، ذلك المفهوم الذي من ألرز معالمه أن المدوّنة لم تعدّ مقتصرة على البُعد الكتابي ، بل إننا أمام مدوّنة متشعبة المظاهر ومتداخلة الأبعاد (الصورية والسمعية والكتابية) بكل تنوعاتها التي يمكن الإفادة منها وتوظيفها داخل كيان المدوّنة الجديدة ! وقد نكون أمام مدوّنة مترامية الأطراف ، إذ هي تتسع بتوسع الإفادة من التقانة الألكترونية وابتكاراتها التي تتوسع يوماً بعد آخر .

إذ سنجد في هذه المدوّنة الأصوات الموسيقية والأصوات المفهومة وغير المفهومة بل حتى أصوات الحيوانات ، وقد نجد الإنشاد ونجد الرسومات التي تتنوع أصولها من العائدة إلى لوحات عريقة تمثل رمزية معينة أو منحوتات لتماثيل ومنها ما قد يمثل تراث أمة أو منحى أخلاقياً

عند جماعة ونحو ذلك مما يعمد صاحب المدوّنة إلى توظيفه في عمله لإيصال المتلقي إلى مرحلة ما من التفاعل مع عمله . بل لعله يعمد إلى توظيف طريقة التصاميم الإنشائية والإفادة من الألوان لإيصال بعض الدلالات وغير ذلك مما قد يتمّ الإفادة منه . سواء منها ما كانت الإفادة منه على . سواء منها ما كانت الإفادة منه على نحو مستقل في نصوص المدوّنة أو كانت متداخلة بعضها مع بعض من نحو أن يتمّ تشكيل الصورة بنص مكتوب أو بناء مكون من نص شعري أو نثري . أو أن تكون مجموعة من الصور نصاً مكتوباً أو كلمة ما . ونحو ذلك وهو طريق طويل ممتد ما امتد الإبداع الرقمي .

ويقترب ما نريده من تعريف المدوّنة الرقمية من تعريف المعجمي اللساني المعروف " ديفيد كرستال " الذي عرّفها في معجمه (A Dictionary of Linguistics and Phonetics) بأنها : (مجموعة من البيانات اللغوية المكتوبة أو المُحَوّلة لمادَّة مكتوبة من تسجيلاتٍ صوتية، يمكن أن تستخدم كنقطة بداية لوصف اللغة أو طريقة لإثبات الفرضيات اللغوية) [١١٣]

وعليه فإن القول المختصر في مفهوم المدوّنة الجديدة (المدوّنة الرقمية computer corpora) : أن كل ما

---

[113] David Crystal, A Dictionary of Linguistics and Phonetics, Blackwell, 3rd Edition, 1991

يمكن أن يظهر من العمل الأدبي على الواجهة الألكترونية (الرقمية) سيكون جزءاً من تلك المدوّنة .

المدوّنة الرقمية والمتلقي :

ينعكس توسع مفهوم المدوّنة ههنا وبروز مفهوم المدوّنة الرقمية على قارئ النص الرقمي ، إذ يتحول إلى متلق متفاعل ، إذ تمكّنه البنية الجديدة التي تتأسس عليها المدوّنة الشعرية (أن يتفاعل معها ، ويضيف إليها ، ويكون عنصراً مشاركاً فيها) [١١٤].

ويعود ذلك للبنية الجديدة المتشعبة الذي يظهر عليها النص الرقمي الإبداعي ، فهو نص (يتيح للقارئ وسائل عملية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص وجمله وفقراته ، ويخلصه من قيود خطية النص ، حيث يمكّنه من التفرع من أي موضع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق ، بل يسمح أيضاً للقارئ بأن يمهر النص بملاحظاته واستخلاصاته ، وأن يقوم بفهرسة النص Indexing وفقاً لهواه ، بأن يربط بين عدّة مواضع في النص ربما يراها مترادفة أو مترابطة تحت كلمة واحدة ، أو عدّة كلمات مفتاحية Vie words) وذلك ما ترجم للمصطلح الرقمي Hypertext [١١٥].

---

[114] مدخل إلى الأدب التفاعلي : د فاطمة البريكي : ٧٤ .

[115] الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرّع : د . حسام الخطيب .

وهو أسلوب ينقل القارئ (المتلقي) إلى ميدان لا يظهر في النصوص الخطية أو غيرها من الإبداعات الفنية فبينا كان متلقٍ مستمع منفعل قد يهزّه الطرب أو لا يهزّه إذا هو متلقٍ متفاعل بل فعّال يستطيع الولوج إلى النصّ (المدوّنة) عبر مؤشر تحت يده يتحرك بكل الاتجاهات المحتملة وهناك حول أذنيه ما يزيده ولوجاً في النصّ عبر البُعد الصوتي الذي يظهر مع هذا النص أو ذاك في تلك المدوّنة .

ويبدو أننا نلاحظ أن مثل هذا التصوّر للتفاعل مع المنتج الأدبي الرقمي بل حتى المنتج الفني قد أفقد المدوّنة استقلاليتها التامة التي اتسمت بها في المرحلة الخطية السابقة لزمن القصيدة الرقمية التفاعلية .

إن فعّالية المتلقي وليس " تفاعله " حسب ، تنحو به ليكون شاعراً مع القصيدة الرقمية وليكون روائياً مع الرواية الرقمية ويكون قاصاً مع القصة الرقمية ، وهكذا في كل مجالات الإبداع الفنية الرقمية الأخرى التي لا بد أنها ستظهر من نحو الرسم الرقمي والنحت الرقمي والسينما الرقمية والمسرح الرقمي ... إلخ .فنحن بصدد ثورة رقمية يصاحبها ثورة في التفاعل و يتحدد مدى المقدرة على التفاعل بمستويات الإدراك والتذوق لدى القارئ مع إمكانياته في الإفادة من التقانة الحديثة ومبتكراتها ، بل لعل المتلقي يتجاوز إلى أن يكون مبدعاً فيضفي ملامح جمالية وقيمية جديدة على المنتج الفني

الرقمي لم تكن فيه ولم تكن في ذهن المبدع الأول ، وبمثل هذا لا يعد الشاعر والقاص والروائي حاكماً لنصّ قيماً عليه بل أننا بصدد طغيان التفاعل الفني الرقمي للمتلقي مع النص أو مع المدونة .التي تضم النص وما حول النص من الأبعاد السمعية والبصرية ولا يغيب عن الأذهان أن مثل هذا التفاعل يكسب النص والمدوّنة هوية جديدة مع كل تصفّح وتنمو هذه الهوية وترتقي كلما ارتقت القدرات الإدراكية للمتلقي والإمكانيات التقنية للآلية الرقمية وبرامجها .

المدوّنة الرقمية والمتلقي الفعّال :

أبرزت بزوغ القصيدة الرقمية التفاعلية عرضاً تطبيقياً لمفهوم المدوّنة الرقمية والمتلقي الرقمي إذ تبدأ بتكوين هويتها الجديدة مع اللحظة الأولى للولوج إلى موقعها في الشبكة الدولية للمعلومات وهو موقع (النخلة والجيران) فيصبغها بمصاحبة رمزية عراقية هي " النخلة " وهي بين جيرانها ، ثم من خلال صورة الشاعر المبدع يلج إلى المدوّنة فيقع أمامنا في الواجهة الزرقاء صورة ذلك الرأس المكمم الصارخ الذي تعددت فتحات فمه لأنه لا بد له من أن يصرخ مع لونه البني الغامق وإلى ميمنة وميسرة ذلك الرأس بعض الكلمات كوّنت كل منها مفاتيح لفتح مجالات أخرى لتمتد بها المدوّنة .

ففي يمين الصورة جملتان هما " اضغط فوق ضلوع البوح " الأولى ومثلها الثانية ، فإذا ضغطت عليها ولجت إلى

نصوص أخرى لهذه القصيدة والمدوّنة ، أما في ميمنة هذه الصورة فقد تم وضع الجملة (النص) الشعرية (أيقنت أن الحنظل موت يتخمر) بصورة عمودية ، وما أن تضع المؤشر على كلمة منها حتى يظهر نص شعري أوله تلك الكلمة ، فيختفي بعد قليل ، وذلك هو :

[أيقنت] :

(أيقنت حين قرأت كتاب الدنيا أن الناس توابيت

والأحلام برأس الموتى كطراز القبر المنقوش بأحلى مرمر ...

أيقنت أن المولودين ضحايا

ونعيش لكن كي نقبر) .

[أن] :

(ان الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها

وأرضي تنثّ ملوكاً

كان آخر من أورق فيها ، ملك الموت)

[الحنظل] :

(الحنظل أدمن شرب بوح المنصاعين لبوح الحزن

... فتحنظل) .

[موت] : (موت يعدو ...

ماذا يبغي هذا العدّاء المسكين) .

[**يتخمر**] :

(يتخمر ظلي في الغرفة
وأنا عارٍ في طرقات الروح
أتلمسني
لعل الغربال المتلفع جلدي
يوقظ ظلي
الموغل في التوحيد بدوني
كي يشرك بي) .

فإذا جئنا إلى الميمنة وجدنا (اضغط فوق ضلوع البوح) مكررة مرتين ، لتكون كل منها مدخلاً إلى ثلاثة مجالات رئيسة متشعبة عنونت بكلمات "متن " " حاشية " " هامش " .

تظهر هذه الكلمات في الواجهة بوصفها مواضع للتشعب ، وتظهر في ثلث الواجهة نصوص شعرية بعضها ثابت وأخرى متحركة على هيأة الشريط الإخباري ، بدلالة متداخلة (من المرئي والمكتوب) ومصاحبة لموسيقى بعضها عراقية حزينة وأخرى غيرها ، ويظهر في الواجهة بعض الصور الخلفية لتلك النصوص المكتوبة من نحو أرض مجدبة جفّ ماؤها فتشققت أخاديد صغيرة على متنها ، و صورة

للوحة الساعات المائعة لسلفادور دالي مع واجهة صفراء وزرقاء .

ويظهر في هذه المدوّنة الشعرية الرقمية امتداد نصي آخر في بعض مراحلها ففي نص الحاشية تبرز مفاتيح لـ " نصيحة " و لـ " من يرغب بنصيحة أخرى " وبعضها يعمل على غلق هذا الامتداد كما يظهر في الحاشية التابع لـ " اضغط فوق ضلوع البوح " الثانية بمفتاح " أوبة نصوح " .

ونجد في مفتاح " هامش " التابع لـ " اضغط فوق ضلوع البوح " الثانية أمراً شبيهاً بما في الواجهة الأولى ، فمع صفحة صفراء وعينين شاخصتين كتب عليهما :

أشجار الزيتون قطعت أوراقها

لأن

الربيع

رحل

وعلى يمين النص كتبت الجملة (النص) الشعرية المحذرة (إياك أن تقترف الأمل) مكوّنة أربع نوافذ إلى أربعة نصوص شعرية تظهر وتختفي بعد قليل ، يبدأ كل نص بكلمة من هذه الجملة (النص) الشعرية :

[إياك] :

(إياك أن تبترك سنبلة

فالأرض صلعاء ...

وفحيح القحط يغني ...

الخلود لي !!) .

[**أن**] :

(ان تحيا ... أمل موصد !!) .

[**تقترف**] :

(تقترف البوح ؟؟؟

والكلام مرتجف على شفتيك !!!

... إذن سينمو عليك الصخر في وضح الانتظار ...) .

[**الأمل**] :

(الأمل مثل ظل كسيح ،،،

لا يجيد سوى النوم وقت الغروب) .

ومن جملة المدوّنة الرقمية ما قد يقوم به القارئ أو المتلقي في إعادة قراءة نص ما والعودة إلى إظهاره أكثر من مرة إذ إن مثل هذا التكرار والعود الواعي يؤدي إلى امتداد تشعّبي يلبّي المدوّنة إحساس ذلك القارئ وتفاعله ، إن مثل هذا المفهوم للمدوّنة الرقمية يضع المدوّنة على حافة تطورات غير محدودة مع سلبها الاستقلالية المعهودة في المدوّنات الخطية ، بل أننا أمام مدوّنات متعددة ، يصنعها المتلقي المتفاعل ،

تأسست على مدوّنة واحدة أنشأها المنتج الرقمي شاعراً كان أم ناثراً أو غيرهما من المنتجين الفنيين [116].

المجالات الرقمية والقصيدة التفاعلية الرقمية :

من الملاحظات المهمة هنا أن " تستنيير " أطلق على نظريته في التعلق النحوي مصطلح " Valens- Thoeons " وهو مصطلح نقله من مجال علم الكيمياء إلى ميدان علم اللغة.

إن المتأمل في المنحى الذي يسلك في فتح مواقع خالية " أو تكوين المجالات النحوية " يتناغم مع الآلية التي يستند عليها العمل الإبداعي " القصيدة التفاعلية الرقمية " للشاعر د. مشتاق عباس معن المعنونة بـ " تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق " وذلك عند الضغط على أيقونات " مفاتيح " محددة في واجهة القصيدة ، فتظهر نصوص ملحقة ببعض الكلمات أو ينتقل إلى صفحة أخرى تمثّل جزءاً من مدونة القصيدة " أي : المدوّنة الرقمية " التي تمتد في كل نقرة على إحدى الأيقونات الموجودة في كل نصّ رقمي يشغل الشاشة الألكترونية ، ولهذا فإن عملنا ههنا ينصبّ في طرح مصطلح المجال الرقمي ؛ ليكون في ضمن المصطلحات التي ترتبط بنشأة الأدب الرقمي الذي تمثّل فيه القصيدة الرقمية التفاعلية المَعْلَم الأول الأبرز التأسيس لإنتاج هذا الأدب الرقمي .

المجالات الرقمية في القصيدة التفاعلية الرقمية :

---

116 المدونة الرقمية الشعرية .

نصطلح بالمجال الرقمي على كل ما يظهر بعد النقر أو تمرير المؤشر على المفاتيح في الصفحة الألكترونية الأولى في القصيدة أي الواجهة ، ويكون المجال المفتوح بكل تفصيلاته المرئية والمسموعة والقروءة هو ذلك المجال الرقمي ، إذ تسلك " مفاتيح أو الأيقونات " ههنا مسلك الفعل في قدرتها على فتح المواقع لتشغلها الألفاظ ، وههنا سيكون المجال هو كل ما يشير المساحات التي ينفتح عليها المتلقي بعد النقر على الأيقونات ويلاحظ في عملية إحداث المجالات جانبين متعلقين بالمفاتيح هما :

الأول : الجانب البنائي الذي يتمثل بالقدرة التقنية للأيقونة " المفتاح " لاستدعاء المجال الجديد .

الثاني : الجانب الدلالي المتمثل باللفظة أو الألفاظ التي ترقّم على تلك الأيقونة " المفتاح " ويظهر هذا الجانب في مواضع عدة من القصيدة الرقمية التفاعلية ، وأبرز مظاهره أيقونتا "اضغط فوق ضلوع البوح " والثانية ، إذ يتم بها استدعاء صفحات البوح الممثلة للمجالات الرقمية .

وقد تم اختيار هذه الألفاظ بعناية لتتناسب وما عبّر عنه الشاعر المبدع في قصيدته ، ويعدّ هذا التناسب مظهراً من مظاهر الوحدة الموضوعية للقصيدة الرقمية التفاعلية ، ومنه ما جاء في واجهته تلك القصيدة وهي الجملة الشعرية " الومضة " : " أيقنت أن الحنظل موت يتخمر " ، إذ تمّ وضعها عمودياً

على نحو يعطيها امتداداً أفقياً يظهر من خلال فتحها " بوضع المؤشر على كل لفظة من ألفاظها " مجالات بعدد تلك الألفاظ ، وكذلك اختياره لألفاظ " متن وحاشية وهامش وغيرها " لتكون امتداداً رقمياً لذلك " البوح " .

فبعد الضغط على أيقونة " هامش " التابعة لمسار " اضغط فوق ضلوع البوح " الثانية يظهر نصّ شعري مع خلفية صفراء اللون وعينان شاخصتان ، والنص الهامش هو :

أشجار الزيتون قطعت أوراقها

لأن

الربيع

رحل ...

وفي الجانب الآخر لهذا النصّ جاءت عبارة " إياك أن تقترف " لتكون أربعة مفاتيح تنسجم دلالاتها مع أربعة مجالات قصيرة تتمثل في نصوص شعرية قصيرة تظهر بعد وضع المؤشر على اللفظة المحددة كما يأتي :

[**إياك**] :

(إياك أن تبترك سنبلة

فالأرض صلعاء ...

وفحيح القحط يغني ...

الخلود لي !!) .

[أن] :

(ان تحيا ... أمل موصد !!) .

[**تقترف**] :

(تقترف البوح ؟؟؟

والكلام مرتجف على شفتيك !!!

... إذن سينمو عليك الصخر في وضح الانتظار ...) .

[**الأمل**] :

(الأمل مثل ظل كسيح ،،،

لا يجيد سوى النوم وقت الغروب) .

إن الوحدة الموضوعية التي يتسم بها المنتج الأدبي ههنا يمكن أن تدرك في كل خطوة تخطى لإحدث الربط بين المجالات الرقمية لهذه القصيدة التفاعلية وبخاصة إدراكها من تلك الألفاظ التي جعلت مفاتيح للتوسع في مسارات البوح الأول والثاني .

وكانت مفاتيح الصفحة الأولى للقصيدة هي " وهي الواجهة " مثالاً لذلك ، فمع رأس صارخ مكمم ثم وضعه في وسط الصفحة برزت علامة ميسرة الصورة أيقونتا " اضغط فوق ضلوع البوح " الأولى والثانية ، وعن يمينها جملة مفاتيح لمجالات " رقمية " شعرية قصيرة " ومضة " مثّلتها ألفاظ الجملة الشعرية " الوامضة " : " أيقنت أن الحنظل موت يتخمر " رتّبت كلماتها ترتيباً عمودياً لتمتد مجالاتها أفقياً ويبدئ كل

من المجالات تلك اللفظة سبق في مفـاتيح الجملـة الـشعرية الومضة " إياك أن تقترف الأمل " وهو ما وقفنـا عنـده فـي الموضوع السابق .

وعلى ميسرة هذا الصارخ المكمم جملتا " اضغط فوق ضلوع البوح " وضعتا الواحدة فوق الأخرى وفـي ألفاظهمـا دعوة للولوج في مجالات هذه التباريح الرقمية التي بيّن الشاعر معالمها الأولى باستعماله لفظة " ضلوع " .

وسنجد الشاعر المبدع قد اختار مثل هذا المنحى فـي فتح المجالات في عموم قصيدته ، إذ تظهر في كـل مجـال أيقونات عدّة كتب عليها بعض الألفاظ مثل أيقونات " متن " و " حاشية "و" هامش " ويظهر من هامش مجال آخر هو " مكابرة " مع إمكانية العودة إلى المجالات السابقة عبر أيقونات خاصة .

وعن طريق المجال الذي تفتحه " اضغط فوق ضلوع البوح " الثاني ينفتح مجال "المتن " ويليه مجالا " حاشية " و " هامش " ، ويفتح من مجال "حاشية مجـالا " نـصيحة " و " نصيحة أخرى " ، ثم مفتاح " أوبة نصوح " يتمّ بها العودة إلى مجال " حاشية " ، وهكذا فإن هذه الأيقونات تسلك في القصيدة التفاعلية الرقمية مسلك الفعل أو ما يسميه " العامـل الفعّـال " ويكون هذا المجال بسيطاً فيما يشتمل عليه وقد يكون مركبّـاً بكثرة تفصيلاته أو قدرته على فتح مجالات ملحقة به .

وقد تنوعت مظاهر وتفصيلات لمجالات الرقمية في القصيدة التفاعلية الرقمية الأولى ولم تقتصر على النصوص الشعرية ، بل عمل الشاعر المبدع على توظيف الموسيقى المتلازمة مع ظهور النص الشعري وتوظيف مجموعة من الصور المعبّرة التي تنسجم مع النصّ المكتوب والموسيقى المصاحبة وبعض تلك الصور تحمل معها علاماتها المميزة كصورة " لوحة " سلفادور دالي ، وصورة الأرض ذات الشقوق الناتجة عن بُعد عهدٍ بالماء مع خلفيات بألوان صفراء وزرقاء ، والشريط الكتابي المتحرّك الشبيه بالشريط الإخباري الذي يظهر تحت شاشة القنوات الفضائية .

والظن الراجح أن هذا المجال من الإبداع الأدبي الرقمي سيستمر في توسّعه في إطار أحداث أو توظيف تفاصيل عدّة تتوافق والنصوص المكتوبة [١١٧].

---

[117] المجالات الرقمية والقصيدة التفاعلية .

نصّ التحفيز

دعوة لبناء نقدي جديد

منجز التفاعلية – الرقمية : هل هي دعوة لإلغاء فكرة النقد؟

بهذا العنوان الصادم كتب الأديب هيثم جبار الشويلي مقالاً مهماً يكشف عن مدة المراجعة التي خلقتها تجربة الشاعر د مشتاق عباس معن الرقمية – التفاعلية ، فننصت إليه إذ يقول:

النقد هو تصحيح المسار الخاطيء او المفهوم الخاطيء بالنسبة للكاتب أو الاديب ، والنقد يقوم على عدة أسس أهمها دراسة محتوى الكتابة ومن ثم استعراض سريع لشخصية الكاتب اذ ان الناقد يستطيع تحليل شخصية الكاتب من خلال ما موجود من مادة كتابية ، فالمادة الكتابية هي تحليل دقيق لنفسية الكاتب ، والمادة الكتابية قد تمتاز بالقوة والرصانة وفي بعض الأحيان تفتقر كل الافتقار للقوة والرصانة اي قد تشوبها الركاكة والضعف ، اذن المادة الكتابية هي الوسيلة الوحيدة لمعرفة قوة قلم الكاتب وعلى هذا الاساس يتبنى الناقد معرفة بنية وشخصية الكاتب ، ولكن هل يكون الناقد ، اداة لاقصاء

اقلام الآخرين واضمحلالها وبالتالي الابتعاد كل البعد عن عالم الكتابة .. ام هو تقويم للاقلام الضعيفة؟ اذن فلنبتعد قليلا عن النقد ولنقف قليلاً مع الكاتب... على ما اعتقد ان لكل كاتب وجهة نظر خاصة به وهو يريد ان يعبر عن وجهة نظره من خلال كتاباته ، أليس من حق الاخرين التعبير عن وجهات نظرهم وهذه الوجهات قد تعبر عن اطروحاتهم وآراءهم او لربما قد يتبنون فكرة جديدة قائمة على أسس مختلفة ولربما قد تكون هذه الفكرة طريق للحداثة او ابتكار اسلوب جديد وهذا مالمسناه في التركيبة الجديدة لقصيدة التفاعيلة – الرقمية والتي أسس اساسها الدكتور مشتاق عباس معن ، حيث كانت وسيلة ابداع جديدة تضاف لأدبائنا وكتابنا ، اذن فهي طريقة جديدة ومغايرة تماماً لطريقة طرح القصيدة ، لذلك فالناقد هنا يلعب دوراً كبيراً من خلال تفعيل وتنشيط دور الكاتب، فلو تناول الناقد قصيدة التفاعيلة – الرقمية باسلوبٍ غير واع وحضاري لما شقة طريقها بهذه السرعة واصبحت الآن في متناول ايدي الكُتاب .... لم تكن هذه الاطروحة هي لالغاء وتهميش النقاد ولكن لمعرفة ما يريد ان يتوصل اليه الكاتب من خلال كتاباته، فأنت في بعض الاحيان تقرأ وتحت عنوان (نقد النقد) أي أن هناك نقداً للموضوع النقدي ، وعليه فهو تصحيح للمفهوم النقدي ، وقد تسمع مستقبلاً عن (نقد.. نقد النقد) وفي المحصلة النهائية ستتوفر لدينا مجموعة غير منتهية من سلسلة (نقد نقد

.... النقد) وهنا تحولت المعركة بين الكاتب والناقد إلى معركة بين الناقد والناقد ، لذلك فان لكل ناقد نظرة خاصة للنقد في نقد المادة الكتابية ، ينتقد بما يحلو له او قد يرى تلك المادة الكتابية في فكره وتصوراته من هذه الناحية او تلك، اذن لنترك الكاتب يكتب ما يحلو له ولنحكم على رصانة وقوة طريقته في الكتابة ، اي على فكرة ومضمون الكتابة لان الفكرة مهما كانت ضعيفة فقد تكون مستقبلا هي بداية الطريقة لفكرة اعم واشمل..... عذراً اذ تطاولت بعض الشيء على الاساتذة النقاد ولكن هي مجرد فكرة قد تكون ايضاً قابلة للسلب او الايجاب من قبل الاخوة النقاد[118].

وكانت إجابات النقاد العرب على هذا التساؤل الضمني الذي استبطن كل من سمع أو قرأ ترجبة الشاعر المبدع د مشتاق عباس ، لأنها أدخلتنا بمسار أدبي جديد مليء بالتجربة والمفاجأة والتغيير .

وحاولنا أن نجمل تلك الإجابات من بعض الدراسات التي وقعت بين يدي ، فما يوجد هنا ليس كل المكتوب عن هذا المنجز ، فهناك الكثير مما لم أحصل عليه .

---

[118] هل هي دعوة إلغاء فكرة النقد : هيثم جبار الشويلي:
http://www.alnoor.se/article.asp?id=١٣٦٢٣

وحاولت أن أضع الإجابات على شكل عنوانات لحديث النقاد المجيبين :

١-نقد إلكتروني تفاعلي :

تكمن الصعوبة في التعاطي نقديًّا مع القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة في كيفيّة وصفها، وتحليلها، ومن ثم إيصال القراءة النقديّة إلى القارئ، بما أن هذه القصيدة معتمدة على التقنية. لأجل هذا فنحن بحاجة إلى (قراءة نقديّة إلكترونيّة تفاعليّة)، تضاهي طبيعة القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة، وإلاّ كانت القراءة تقليديّة لنصّ غير تقليديّ ولا مألوف، ولا مهيّأ لمعظم القرّاء، وسيتعذّر على القارئ متابعة ما نقدّم إليه، إلاّ في نطاق نخبويّ ضيّق.

ذلك ما شعرتُ به في مواجهة قصيدة الشاعر مشتاق عبّاس معن، بعنوان "تباريح رقميّة لسيرةٍ بعضها أزرق"، على موقع "النخلة والجيران" الإلكتروني[١١٩]، حينما قدّمت قراءة وصفيّة للتجربة. ولهذا لا مناص أن تبقى المحاولة أقلّ من الطموح، وأن تدور في فلك التقييم العامّ للتجربة، دون تفاصيلها المتعدّدة.

ولعلّ ما يجابهه المطّلع- ولا أقول القارئ؛ لأن العمليّة في تلقّي القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة لم تَعُد قراءة نصٍّ فقط،

---

119 http://www.alnakhlahwaaljeeran.com/111111-moshtak.htm

بل هي تفاعل مع ضروب فنّيّة مختلفة، من: نصٍّ، وصورة، وموسيقى، فضلاً عن الإيقونات، والروابط التصفّحيّة، واللوحات الإلكترونيّة- هو ذلك الشتات بين: (متن)، و(حاشية)، و(هامش)، و(تفرّعات أخرى)، و(أشرطة تمرّ عجلى). إنها شجرة نصوصيّة إلكترونيّة، تذكّرنا- مع الفارق- بفنّ (التشجير الشّعري) الذي عُرف في التراث العربي خلال القرن الحادي عشر الهجري، السابع عشر الميلادي، أو بالشّعر الهندسي، المختلَف في تأريخ ظهوره[120]. ومع أن القارئ يفتقد في تفاعله مع القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة التجسّد الواحديّ للنصّ، فإن ما يعايشه من شتات في تفرعات النصّ له جماليّاته وجذبه، جمال شجرة غنّاء، ذات فروع، وأغصان، وزهور، وثمار، وأطيار.

ولطبيعة هذا النصّ، فإني كنت قد استبدلت كلمة "إلكترونيّة" بـ"رقميّة"، في تسمية هذه التجربة، لأسمّيها: "القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة"، بدل "القصيدة الرقميّة التفاعليّة". ذلك لأن التعامل في هذا النصّ- إنشاء وتلقّيًا- هو مع التقنية الإلكترونيّة. فكلمة "إلكترونيّة" ضروريّة لإشارتها إلى التقنية الوسيطة، التي من دونها لا قيام لهذا النصّ. ونحن نستعمل اليوم: "الصحيفة الإلكترونية"، و"الموقع الإلكتروني"،

---

120 انظر: أمين، بكري شيخ، (١٩٧٩)، **مطالعات في الشّعر المملوكي والعثماني**، (بيروت: دار الآفاق الجديدة)، ١٨١، ٢٠٩.

و"النشر الإلكتروني"،،، إلخ.، فأولَى أن يُسمّى هذا النصّ إذن: "القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة". ثم إن مصطلح "رقميّة" مصطلح مُلْبس، ومشوّش على مفردة مستقرة قديمة مستعملة، تعلُّقها بالرّقم، بمعنى الكتابة من جهة، وبالأرقام، بمعنى الأعداد من جهة أخرى.

وبذا فإن القصيدة الإلكترونيّة التفاعليّة تتكئ بالضرورة على شعريّات معاصرة شتّى إلى جانب شعريّة الكلمة- وهي شعريّات ما تزال غُفلاً من التناول النقديّ- وتطوّعها للتعامل مع قارئٍ مختلفٍ تمامًا، من جيل متصفّحات الإنترنت، لا جيل الصحائف والدواوين.

وعليه، فإن هذه التجربة تمثّل رافدًا للحركة الشّعريّة، الآنيّة والمستقبلة، في عصرنا الإلكتروني هذا، الذي يُشاع أنه لم يَعُد عصر شِعر؛ لتأتي القصيدة فتنغرس في نسيجه العالمي، أكثر من أيّ جنسٍ أدبيّ آخر؛ كي تثبت أنها- وقد صحبتْ رحلة الإنسانيّة منذ الأزل- هي أكثر الأجناس الإبداعيّة قدرة على مسايرة العصور، وصولاً إلى روح الإنسان، أنّى كان[121].

٢- نقد تفاعلي غير ورقي :

هذه محاولة ريادية جادة وجريئة قام بها الشاعر مشتاق عباس معن وهي القصيدة الرقمية التفاعلية العربية الأولى في العالم ؛

---

[121] مع القصيدة الإلكترونية التفاعلية : د عبد الله الفيفي : ملف الدكتور مشتاق عباس معن .

لذا تستحق منّا الاحتفاء بهذا وقصيدته الرائدة بالرغم من كل هذه الملاحظات تبقى ريادة الشاعر مشتاق عباس معن مهمة في هذا الوقت بالذات ، ولكن ولادة القصيدة تتطلب ولادة النقد التفاعلي ولا أقصد النقد التقليدي الورقي [١٢٢] ، ولا أقصد كتاب الدكتورة فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي الصادر عن المركز الثقافي العربي [١٢٣] ، أقصد أن يكون النقد هنا متفاعلاً مع القصيدة الرقمية وبالتقنيات نفسها أي أن يكون النصّ الذي يحاور القصيدة إبداعاً مماثلاً على الشاشة وهذا ما سوف أقوم به مستقبلاً لكي تكون الولادة لهذه القصيدة مرعية بمباركة نقدية متجانسة ، فلغة النص ينبغي أن تكون مماثلة للغة القصيدة . ولكن كيف ستجاري هذا الإبداع بالوسائل وبالتقنيات الألكترونية ذاتها ، هذا ما سوف نحاول أن نجيب عنه في الأيام القادمة بعد قراءات متعددة ومختلفة بالجلوس لساعات أمام شاشة الحاسوب وابتكار لغة نقدية ملائمة مع الحدث (القصيدة) [١٢٤].

---

[122] من النص إلى النص المترابط : سعيد يقطين / المركز الثقافي العربي / لبنان / ط ١ / ٢٠٠٥ .

[123] مدخل إلى الأدب التفاعلي : د فاطمة البريكي / المركز الثقافي العربي / بيروت / ط١ / ٢٠٠٦م .

[124] من الورقية إلى الشاشة الزرقاء محاولة المبدع مشتاق عباس معن في إنتاج النصّ التفاعلي (ملف الشاعر مشتاق عباس)النخلة والجيران

٣- النقد الثقافي الرقمي :

إن ظهور (القصيدة التفاعلية الرقمية) العربية على يد الشاعر المبدع د مشتاق عباس معن لا يتسم بالجرأة والسبق فحسب ، ولكنه ظهور يعلن تحديا واضحا للنقاد الحاليين من جهة ، ولمناهج النقد الأدبي الحديث من جهة أخرى ، فهي قصيدة لا يمكن الاكتفاء بالقول إنها مشاكسة ، كما يجب عدم التسليم بوصفها أوصافا مستحيلة أطلقت جزافا فيما سبق على أشكال محدّثة من النصوص كأن يقال إنها (قصيدة تتعالى على النقد) أو إنها (فوق النقد) ، فهذا ضرب من العجز غير المبرر ، وضرب من تكرار أخطاء الماضي القريب ، من دون إضافة فائدة إلى المشهدين الأدبي والنقدي ، ولكن ما يمكن قوله بثقة هو إن هذا الجديد من النصوص يتطلب منهجا نقديا كفيلا بالتعامل مع أسراره ، متعدد المصادر والموارد ، كما أن النص متعدد ، وحين أجريت قراءة فاحصة للأشكال المعروفة من الفنون والتقنيات المشكل منها نص (القصيدة التفاعلية الرقمية) وجدت أنها :

- النص الشعري (بالكلمات) .
- المعزوفات الموسيقية .
- الأناشيد (موسيقى + شعر + أداء غنائي) .

- المساحات اللونية (في خلفيات الواجهات الرئيسة والفرعية ، وفي الأشرطة الإعلانية المتحركة ، وألوان حروف النص الشعري) .
- اللوحات المرسومة بحسب مذاهب ومدارس فنية مختلفة ، وكل منها يحيل على منظومة بوح خاصة .
- الصور الفوتوغرافية الفنية المعبرة .
- المنحوتات والتماثيل والجداريات ، التي استعملت لها مواد مختلفة في الأصل (خشب وخزف وبرونز ، وغيرها) ، وهي تنسب إلى فنانين من مختلف الجنسيات والثقافات والمدارس والمذاهب الفنية .
- الهندسة الأيقونية بما تتوافر عليه من إمكانات تقنية متقدمة في الثقافة الرقمية التي أصبحت سمة العصر الحاضر ، وبما ينسجم شعريا مع كل تمظهرات الفنون المشاركة في جسد القصيدة الرقمية التفاعلية .
- ولا يخفى أن القدرة الهندسية التقنية الرقمية هي المعول عليها في لمّ نسيج الجسد الشعري المراد تقديمه بهذا الشكل الجديد ، مما يعني غلبة الثقافة الرقمية – من حيث آلية عرض البوح الشعري – على نسبة حضور تلك المكونات الفنية في تفاعلية النص مع المتلقي ، لسبب مهم هو أن التفاعلية لم تكن مكفولة لولا تتابع الاختيارات الأيقونية بحسب

توقعات الانفعال الناتج عن التلقي ، حيث يبلـغ أفـق التوقع ذروة سعته ، مما يزيد مهمة الشاعر / النّاص صعوبة ، وحيث تبادر المتلقي أفكار وهواجس تدفعه لإدراكها ميكانيكية التلقي عبر حركات ظهور واختفاء فنية للدوال الموحية ، وهنا يكمن سـحر التقنيـات الرقمية .

- كما لا يخفى أن عنصر الاختيار – فيما يخص عملية تلقي النص جزئيا أو كليا – يمثل بحد ذاته هدفا للنقد المطلوب حضوره ، فينبغي التعامل مع قيمته بحسبان دقيق.

وهنا يرد السؤال المهم : ما مواصفات المنهج النقدي المطلوب لتلبية الحاجة أمام نص كهذا ؟ ، أو فلنقل : ما الأسس والآليات المطلوب توافرها في النقد لكي يجيد الحوار مع هكذا نصوص ؟، ..... إنه سؤال – أو قل عدد من الأسئلة – من الصعوبة بحيث يتركنا في حيرة واندهاش لا يقلان عن حجمهمـا بعـد تلقي هذه القصيدة عينها ، فالنقد الذي لا يقف بمستوى واحـد من الأدب الذي يحاوره ، سيكون نقدا عاجزا ولا شك ، ومـن خلال التأمل وجدت أن النقد التكاملي – مع ما لي من تحفظ على تسميته وخطوات منهجه – لا يستطيع تلبية النداء بسبب تصميمه للتعامل مع النصوص مختلفة المواصفات ، ولكنهـا نصوص مكتوبة فحسب ، فهو حكر على النصوص المحاكـة

من الكلمات فقط ، أما النقد الثقافي فهو متحاور جيد مع أجزاء القصيدة الرقمية التفاعلية الممثلة لثقافات فنية متنوعة ، وهو الأجدر برصد أية ممارسة ثقافية تم توظيفها ، والقادر على إرجاعها إلى أصلها للتعرف على مدلولاتها ومفاهيمها المحمولة ، وهو النقد المنفتح ليس على تنوع الثقافات فحسب بل على تنوع الفنون ، ولكنه – فيما هو مطبق – لا يصلح للحوار مع فن الهندسة الرقمية ، وتحكمها بظهور واختفاء مظاهر الفنون المعروفة سلفا ، مع ملاحظة أن فن الهندسة الرقمية في هذه الحالة يتحمل المسؤولية بقدر أكبر في حالتي النجاح والإخفاق من حيث الأسس الفنية لا من حيث الأداء ، مادامت الفنون الأخرى قد ثبت نجاحها من حيث أسسها الفنية وقد حققت انتشارها عبر جمهورها الواسع الممتد أفقيا وعموديا .

إن ما أريد تقديمه هنا بإزاء القصيدة التفاعلية الرقمية هو ما أطلق عليه – بناء على متطلبات النص المحدّث – تسمية : (النقد الثقافي الرقمي) تلبية لتطور الشكل الفني للقصيدة الشعرية العربية مع بداية الألفية الثالثة ، وتحقيقا لمواكبة نقدية عربية لا تترك فجوة ، ولا تظهر عجزا ، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن هذا النقد الرقمي الثقافي لا يلغي ما سبقه من مناهج نقدية ، ولا يترفع عليها ، سوى أنه يلبي الحالة

الجديدة التي وصلت إليها القصيدة العربية ، وإن كانت على نحو التجريب ، ليقوم هذا النقد على الأسس الآتية :

- التحاور بوعي خبير بفنون الهندسة الرقمية وتقنياتها التي أصبحت منتشرة وفي متناول الجميع .
- التوافر عل خزين نقدي ثقافي يتيح التعامل مع الفنون المتنوعة المشاركة في نسج القصيدة الرقمية التفاعلية ، بما يناسبها من نقد على أن يتم ذلك عند إجرائه سيرا في فلك البوح الشعري ، العنصر الأهم في هذا النص المشكل .
- التوافر على فهم نوعي وكمي لمفهوم (التفاعلية) التي برزت مع بروز وسائل الاتصال الحديثة ذات التقنيات المتطورة ، فضلا عن علم الاتصال ، وما ترافقه من علوم إنسانية (مثل علم الألسنية ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، وغيرها ...) .
- تقدير مديات نجاح أو إخفاق (التفاعلية) بحسب مظاهر معينة يجري رصدها ، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن التفاعلية يجب أن تكون متواصلة على مدار القصيدة لكي تكون ناجحة ، وان انقطاعها لسبب أو لآخر – مع كثرة الأسباب المحتملة للانقطاع لتعدد المؤثرات المشاركة في نسجها ، ولأن تواصلها يحتاج

ما يحتاج من انسجام واتساق ليس هيّنا التوصل اليه – يضر بذلك النجاح .

- توسعة مفهوم (النصّية) ، ليشمل كل ما لـــه القــدرة على التأثير في المتلقي فنيا ، ويثير فيه انفعالات معينة بفعل البوح المرسل إليه .
- جعل الأداء الفني الهندسي الرقمـــي فـــي العـــرض والتنسيق ، الجزء الأهم في تحليل النص الـــشعري ، وموجها طبيعيا مهما لنقد ذلك النص .
- فهم منظومة العلاقات بين اللون والصوت والكلمـــة – المقروءة والمصوّتة – من جهة ، وبينها وبين الأداء الفني التقني الرقمي من جهة أخرى ، وإجراء النقـــد على وفق آليات تسمح بكشف هذه العلاقات ، وتظهـــر مدى استحقاقها لمبدأ التفاعلية بين الباثّ والمتلقي .
- اعتماد مبدأ التفاعلية بالإفادة من مجمل العلوم الإنسانية والتقنية التي مكنت إنسان الألفية الثالثة منه ، فالتفاعلية تتحصل بمزيج متناسق من تقنيات الكترونية تتـــوافر عليها أجهزة الاتصال ، ومستويات خطـــاب متنوعـــة تمتلك التأثير المطلوب ، وقراءات نوعية وكمية دقيقة في علم النفس وعلم الاجتماع ، كما هو متعارف عليه في بناء الخطاب المعرفي عبر وسائل الاتصال الحديثة ، وهذا هو الذي يجعل القصيدة التفاعلية الرقمية فعالة

ومطلوبة ومنتشرة بالشكل الحسن ، وهو نفسه ما يجعل النقد الثقافي الرقمي ملبيا لحاجاتنا في كشف وإضاءة أسرار هذا النص الشعري ، بناء على أساس عام مفاده أن لا قصيدة من دون نقد ، كما أن لا قصيدة من دون شاعر ، غير أن ما يجب إثباته هنا – برأيي – هو أن التحدي النقدي مازال قائما ، في زمن أصبحت فيه القصيدة خطابا معرفيا ، وتقدمت فيه القصيدة العربية حتى هذه الخطوة الجريئة المعاصرة ، ولابد لنا من منهج في النقد الثقافي الرقمي ، أو آخر يحقق الأهداف ، مادام قد ظهر من الشعراء من يقدم لنا القصيدة التفاعلية الرقمية ، وتبقى – في إطار ذلك – حيوية الأدب والنقد العربيين حاضرة في المشهد الثقافي العالمي بما لهما من سبق وريادة في الفكر والأداء .

إن حاجة العصر إلى أشكال ومضامين شعرية جديدة هي حاجة ملحة لا يمكن إنكارها ، مع الاحتفاظ بحق التواصل الشعري عبر التقنيات السالفة لمن لا يستسيغون هذا القادم الجديد ، وربما تكون الصحافة الرقمية الأجدر بتداول الأدب والنقد على هذه الشاكلة ، وقد يبلغ مدى التواصل الرقمي بين بني الإنسان حدا يجري معه تداول (النقد الرقمي) المجرى على (أدب تفاعلي رقمي) عبر (مدونات رقمية) ، ليس

مقتصرا تقديمها على الشاشة الزرقاء بالضرورة ، فلعلنا نشهد تداول (الكتب الرقمية) ، بتقنيات عرض أكثر تطورا يجري الإعداد لها حاليا لكي يتم طرحها في (الأسواق الرقمية) قريبا ، .... إنها ثقافة شاملة ينبغي ربطها بالواقع الحي ، من أجل التعرف عليها جيدا ، وكذلك الإفادة من معطياتها [١٢٥].

٤- النقد التجريبي :

ولابد من التنويه أن الأدب الرقمي علامة صحية في مسار الأدب العربي المعاصر يجب استثمارها وتطويرها لذلك نحن بحاجة إلى كم أدبي رقمي عربي تعزيزاً للمنحى التجريبي يرافقه نقاش نقدي تجريبي وهو ما تبناه الناقد إحسان التميمي بإشارته إلى أهمية هذا النوع من النقد بغية تقعيد النظرية النقدية الرقمية ذات الخصيصة المستقلة عن الآخر ووسم هذا النوع بـ (النقد التجريبي) ليجترح التفاعل مساحات أكبر من الاشتغال لتأسيس مشروع رقمي على مستويي المتن الأدبي والمتن النقدي.

٥- التمثيل البصري :

يشكل النص التفاعلي منعطفا جديدا في التعامل مع القيم الإدراكية ، التي أسست على أن تكون وسيله لمجاراة

---

125 القصيدة التفاعلية الرقمية والنقد الثقافي الرقمي (مقاربة منهجية) :أمجد حميد التميمي (ملف الشاعر مشتاق عباس)موقع ينابيع العراق.

عالم المعلومة، ومن المؤكد أن وسائل الإدراك تنمو بسرعة، ومن ثم تكون معدة كصناعة رياضية تدخل ضمن نسيج آلة العصر (الحاسوب)، وشيئاً فشيئا تندمج اندماجا مثيرا للجدل مع وحداتها الرياضية، لتعلن عن أن برمجة وسائل الإدراك لم تعد أمرا مستحيلا بقدر تعلقها بمسارات الفهم التي تحققها ثورة المعلومات الجديدة .

لقد استطاعت الحضارة اليوم ان تحول مسارات الحس الإنساني ككل إلى مداخل معرفية ،وهي مضطرة إلى استعمال الإنسان بعد ذلك وإدراجه في خانة التصنيف المعلوماتي ، وهو يسحب معه جمله من التطورات التي تدخل على منظومته المعرفية ، فليس من الصعوبة أن يوسم الإنسان اليوم بالأمية البصرية ، أو الأمية السمعية ، ولا يستبعد ان يتهم بالامية المعلوماتية مستقبلا إذا ما دخلت المعلومة في المجال الحسي الإدراكي ، بمنهج وطريقة أداء وتعامل حسيين إدراكيين ، ونحن كما لا نستبعد أن يتحول الإنسان إلى صفيحة رقميه ، لا نستبعد أيضاً الاحتمال الآخر الذي يعلن عن مؤشرات دخول المعلومة المجال الإنساني كقيمه حسية إدراكية ، أي بعد تحولها من قيمها الرقمية إلى نشاط حسي فاعل تتفاعل معه جملة من الحواس لتصبح قيمة عقليه متخللة بذلك وعي الإنسان.

ولعل الانقلاب الذي تشهده المدارك الحسيه – العقلية الانسانية لها جذور قديمة في مسيرة الانسان الحياتيه وهذه المدارك عزلت عن وظائفها التي هي عليها اليوم ، فانقلاب الكلمة الملفوظة إلى صورة كتابية مخططه كان في وقته ثورة كبيرة ، ووضع الاصوات اللسانية وحصرها على شكل مخططات وحروف مكتوبه ، يشبه إلى حد ما ، ما نفعله اليوم حين نحول ما يدرك حسيا ، إلى خوارزميات مخططة رقميا ، واذا كانت الحروف قد نشأت على إثر المخططات التصويرية (الرسوم) فأن المخطط الرقمي ناشئ، عن تجربة رياضية لا تقل شأناً عن تجربة تمثيل العالم بخطوط[١٢٦]، والفارق فقط يكمن في المدخل الحسي الذي يعد أساس تكون رسوم انسان الكهف، أما طريقة معالجة البيانات فهي متشابهة بين الاثنين إلى حد كبير، وهذه الملاحظة تؤكد أن الرسوم القديمة لم تتم الا بعد أن تحولت حاسة البصر من مسارها الحسي إلى مسارها الحسي الإدراكي الجديد، ونقصد بالتحول أنها زاوجت بين الوظيفتين، وأصبحت تنقل بيانات الرسوم بطريقة (حسية – إدراكية) perceptual ، أما الخطوة الثانية فقد تمثلت في

---

126 **International Visual Literacy Association, Cheyenne, 1996, A PHILOSOPHICAL DISCUSSION OF REPRESENTATION**

الاعلان عن الحاجات الاساسية والرغبات الانسانية بشكل مبرمج منقول من خوارزميات الخطوط في الرسوم إلى شكل الحرف، ونزعم ان هذه العملية أشبه بالخوارزميات لسبب بسيط، يكمن في أن الغاية هي تمثيل نسبة المدرك ، داخل نسبة الرغبة، في الاعلان عن هذا المدرك، لما يسببه من خوف أو أمل.

ولهذا السبب يمكننا أن نطمئن إلى أن القيم الرقمية هي قيم حسية في وجهها الآخر، وقريبة جداً من الفن والأدب، ولكن تقاربها هذا مع ميدان التمثيل الدلالي العام للأشياء، لا يعني أنها استطاعت أن تبرهن على وجودها من خلاله، فالأمر مختلف تماماً، فأنظمة القيم الرقمية مختلفة في طريقة تمثيلها للعالم، عما هي عليه أنظمة التمثيل الفنية والفلسفية الإنسانية العامة، إن القيم الرقمية تسجل أنظمة الشعور بخطوات محسوبة مسبقاً، وليس من شأنها أن تبحث في زوايا اختلاف هذه الخطوات مع ما تمثله، وبمعنى آخر إن العالم الرقمي ليس انزياحياً، ولاسيما في توسيع أو تقليص الفروق النوعية التي تظهر مع الاستعارة مثلاً ــ إذا ما اعتبرت الاستعارة أحد أهم أركان بناء النظام المعرفي الانساني ــ وتقتصر بياناته على ما ينجز فعلياً تحت البصر، وبنظام وخطوط متوازية.

إن موضوعة التشابه وعدمه مع العالم الخارجي هي أساس تكوين الرؤية الانزياحية التي أصبحت طبيعية ومألوفة

مع مرور الوقت، وهي التي بنت نظام المعرفة القديم على أساس المحاكاة، أما في العالم الرقمي فالمسألة مختلفة تماماً، فهو يبدل التمثيل الدلالي بمدأ (الامتداد) المعرفي التقليدي، وعلى ذلك تكون قيمة ما يبصر في العالم الرقمي تكمن في تحول المرئي نفسه إلى مجموعة قيم متحركة، وهذا بالذات ما تحاول أن تعمل عليه القصيدة الرقمية (موضوعة البحث) بشكل بسيط وأولي، وعلى أية حال وعلى الرغم من أولية وبدائية هذا الشكل المنجز في تحويل مسارات (المرئي)، إلا أنه يعد انجازاً معرفياً قائماً بذاته.

إن المرور من أمام القصيدة الرقمية ومعالجتها في ضوء التطورات السريعة في ميدان المعرفة، يحتاج إلى تأمل طويل وبالذات في مقدار ما تنجزه من القيم المضافة، والمعروف أن العالم قد اصطلح عليها بمصطلح القصيدة التفاعلية، في اشارة إلى المتلقي ثانية، وأظنني أحسب أن ظهور المتلقي ثانية لا يحسب على هذه القيم المضافة، والسبب يعود إلى أنه ما زال هذا المتلقي شرطا لا رقمياً فلا يستطيع لوحده إنجاح هذه التجربة. ومن جهة أخرى يشير مصطلح (التفاعلية) إلى التضافر الحسي الحركي الصادر من الحواس، في لحظة تواجدها في العالم، وأظن أن هذا هو التعريف المناسب لهذه الكلمة المستوردة، ومن خلالها يمكننا ان نتطاول

على وظيفة الفن ونعرفها معرفياً بأنها: اعادة كل ما احتكره العالم القيمي، إلى مصادر الحس الطبيعي.

أما قصيدة أخي الشاعر د. مشتاق عباس معن فهي مثقلة بهموم البداية ، وتحاول أن تقترب ما أمكنها من المعطيات البصرية، إنها تجربة طموحة للغاية، وأظن أن د. مشتاق سيحدثنا كثيراً عنها، وحتماً أننا سنصغي إليك أيها المبدع طويلاً [١٢٧].

٦- اعتماد آليات نص الشاشة :

يفسر لنا نص الشاشة أنظمته الإشارية كاللون والزاوية والديكور والإنارة والمؤثرات الصوتية على إنها إشارات مزدوجة الوظيفة بين الفلسفة الجمالية التي تؤديها اللقطة ، وبين الرؤية الإبداعية في سياق العمل الفني ، بينما النص الرقمي يعود إلى النص الأدبي في ترتيب الوظيفة والعلاقة بغض النظر عن محتويات النظام الحاسوبي الذي تشكل فيه ، ولذا يأخذ النسق قوته من مفردات سابقة على النص تتمثل في إرجاع أو انتباه أو عاجل ، على سبيل المثال ، وليس الحصر، أداة للقبض على لحظة الانتظار وتمهيدا للتوافق الشعوري إزاء ما يأتي من تحول مرتقب على وضع الخطاب .

---

[127] عمل المدرك البصري في القصيدة التفاعلية مدخل معرفي : ميثم رشيد حميد(ملف الشاعر د. مشتاق عباس معن) النخلة والجيران .

ومن هنا نرى إن النص الرقمي يجسد على الشاشة لغة الأدب بوصفه حامل لكل أطيافه ومدلولاته وفيه الصورة حاضنة لهذا الإرسال وإن تعرض للتقطيع أو للتلوين أو للتأطيرأو أنساب النص مع المؤثرات الصوتية فأن الصورة الأدبية تبقى لغته الوحيدة المهيمنة في مكونات خطابه ، وكما أسلفنا تعبر هذه الصورة عن مخزونها في رسم الملامح وإعطاء بعدا تخيليا تتجلى فيه فاعلية الكتابة وفعالية القراءة ومن خلال هذه الثنائية نتحسس حركة النص ومنظومته وجمالياته في ميدان التجربة وسياقاتها الفنية الجديدة [١٢٨].

٦- المراقبة حتى تكتمل الأدوات :

إن تفاعل عناصر المشهد التفاعلي الأول لتباريح على ذلك النحو كفيل باستدراج المتلقي وشد انتباهه للإبحار في باقي المشاهد التفاعلية المتضمنة للمكتوب والمسموع والمرئي، فاذا شاء ليتصفح واذا شاء فليحمل واذا شاء فليضف من خلال قاعدة البيانات المرافقة للنص والفرصة كذلك مؤاتية لاعادة التشكيل كل ذلك مسؤول بان يمنح هذه التجربة الشعرية التفاعلية الاولى قصب الريادة العراقية للشعر العربي الالكتروني مثلما اراد الشعر دائما واكتفي بهذا القدر من المراقبة والمراقبة فقط لهذا الانجاز على امل العودة في دراسة

---

128 التجريب الرقمي في النسق الأدبي : عباس خلف علي (ملف الشاعر مشتاق عباس معن) النخلة والجيران .

لاحقة ومراقبة ثانية لعناصر الأداء الرقمي في تباريخ رقمية لسيرة بعضها ازرق [١٢٩].

خلاصة :

ماذا يعني كل هذه التساؤلات ، وكل هذه الإجابات ؟!

فالتباريخ لم يمضِ عليها حتى لحظة توليف هذا الكتاب غير تسعة أشهر !

إنها الضرورة الملحّة التي دفعت الشاعر الواعي لإصدار تجربته هذه ، فتلقفها النقّاد بالدرس والتحليل .

تقول د فاطمة البريكي في نقل هذا الهاجس : (هذا هو العنوان الذي اختاره الشاعر الدكتور مشتاق عباس معن لمجموعته الشعرية التفاعلية، الأولى عربيًا، والتي طال انتظارها كثيرًا من قِبَل جميع المهتمين بالأدب التفاعلي في العالم العربي، وقد أثمر هذا الانتظار مجموعة شعرية كاملة، وقد كان منتهى أملنا قصيدة واحدة) [١٣٠].

وهو ما جاء على لسان شيخ الصحافة الثقافية في العراق الأستاذ ناظم السعود (الشعراء والنقاد العرب المهتمون بالأدب الرقمي كانوا ينتظرون القصيدة العربية الأولى ولكنك فاجأتهم بمجموعة تحت اسم جامع (تباريخ رقمية لسيرة بعضها ازرق) وأطلقتها الكترونيا وعلى شبكة الانترنيت عام ٢٠٠٧

---

[129] عصر الوسيط " دراسات في الأدب التفاعلي " .

[130] المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار .

بالإمكان نشرها كقصائد منفردة وكان هذا سيبتكر تاريخية التجربة ؟ ومتى أنجزت قصيدتك الأولى لمجموعتك وما كان اسمها ؟)[131] .

وما تقدّم من ملخصات ، هي الإجابة الشافية لتساؤل شيخنا السعود وقبله الأديب الشويلي .

---

[131] حوار السعود .

المحتويات

الموضوع	الصفحة
تقديم	٧-١٦
مدخل تعريفي	١٧-٢٦
القصيدة التفاعلية الرقمية /مراجعات مفاهيمية	١٩-٢٦
الفصل الأول : الأصول	٢٧-٧٨
حكم الضرورة : من التجريب إلى التجريب	٢٩-٤٢
تناسل الرواد : سرمدية قلق الإبداع	٤٣-٥٠
الممهد للتجاوز : حفر في التفاعليتين	٥١-٧٨
الفصل الثاني : الامتداد	٧٩-١٣٨
الكون الأولي : الريادة ومشاغل التأسيس	٨١-١٠٨
قصيدة الحواس:إحياء الموات في أرض النص	١٠٩-١١٨
نص النهايات : تآلف الأضداد	١١٩-١٢٦
القرآنية : نسقية المرجع والأثيل	١٢٧-١٣٨
الفصل الثالث : الإضافة	١٣٩-٢٨٠
الدائرة : انتهاك أم مقصدية	١٤١-١٦٥
السبتايتل : من الفضاء إلى الافتراض	١٦٦-١٧٩

توليدية المؤشر : من الآلة إلى التقنية المولّدة	١٨٠-٢٠١
بلاغة التفاوت : مقصدية المفارقة	٢٠٢-٢٣٨
خشخشة المدونة : من التدوين إلى المجالات	٢٣٩-٢٥٦
نص التحفيز : دعوة لبناء نقدي جديد	٢٥٧-٢٨٠
المحتويات	٢٨١-٢٨٤

التوليف : تقنية تصنيفية تجمع بين طريقتي التأليف والإعداد الصحفي بحيث يتدخل المولف - بلا همز للواو - في إعداد المقالات والدراسات المكتوبة عن موضوع بعينه لا بترتيبها وتصنيفها بحسب الموضوع أو الترتيب الألفبائي أو غيرها من طرائق الترتيب المعهودة ولكن بداخل بين المكتوب تبعا لآلية القطع واللصق ليكون التداخل بينها تشكيلا كتابيا يقرب من التأليف

تصميم الغلاف ________ الفنان فاضل ضامد