

عايدة نصر الله

إيمان يونس*



التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرفيع

قصيدة «شجر البوغاز» نموذجًا



الينبوع- مركز أبحاث اللغة، المجتمع والثقافة العربية
المعهد الأكاديمي العربي للتربية- بيت بيرل

* اسما المؤلفتين بهذا الترتيب لا يعني عدم التكافؤ.

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى طاقم
"الينبوع"- مركز أبحاث اللغة والثقافة
والمجتمع العربي في المعهد الأكاديمي
العربي للتربية، بيت بيرل؛ وذلك على
دعمه المعنوي والمادي لإصدار هذا البحث،
متمنيتين أن يستمر تدفق عطائه السخيّ
لدعم الباحثين والأكاديميين العرب خلال
مسيرتهم العلمية، راجيتين له المزيد من
التقدم والازدهار وإحراز الانجازات الرائدة في
مجال البحث العلمي.

المؤلفتان

إيمان يونس عايدة نصر الله

التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي قصيدة «شجر البوغاز» نموذجاً

الرقم الدولي المعياري (ISBN):
978- 965- 7684- 04- 7

تصميم فني وإنتاج:



© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة

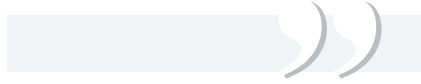


الينبوع- مركز أبحاث اللغة، المجتمع والثقافة العربية
المعهد الأكاديمي العربي للتربية- بيت بيرل

المحتويات

6	تقديم د. محمد الداوي	
9	مدخل	
11	مقاربة تاريخية أولى: تطور القصيدة العربية تداخل الأجناس وامتزاج الفنون ما قبل العصر الرقمي	1
19	مقاربة تاريخية ثانية التطورات الفنية الادبية في الثقافة الغربية	
23	الحركة التكعيبية	
24	الحركة الدائرية	
29	نحو القصيدة الرقمية	
32	القصيدة البصرية الرقمية	
32	القصيدة التفاعلية الرقمية	
37	الكاتب الرقمي والمتلقي الرقمي	
44	تلقي الصورة - الصورة في القصيدة الرقمية	
47	الفصل الثاني: قراءة في القصيدة التفاعلية الرقمية شجر البوغاز	2
49	لمحة تاريخية وثقافية عن الأمازيغ	
51	قصيدة "شجر البوغاز: من النص المرقم الى النص الرقمي	
52	شجر البوغاز النص المرقم	
71	مبنى القصيدة المرقمة:	
73	شجر البوغاز: القصيدة الرقمية تعليمات حول الدخول الى القصيدة	

76	تحليل أولي للعنوان الرئيسي
78	تحليل أولي للعنوان الفرعي: "سهيل حار لشمس تنزّ بالمعدن وبالشيء"
79	قراءة في دلالة العنوانين الرئيسي والفرعي:
80	الوسائط المتعددة في القصيدة
81	الخلفية/ الفضاء
86	الالوان
94	الشكل الطباعي
89	الحركة
91	الصور والرسومات
102	تحليل نماذج مختارة من القصيدة
117	تلخيص
3	
119	الفصل الثالث نقاش واستنتاجات
119	نقاش واستنتاجات
133	الادب الرقمي العربي الواقع ، التحديات والتطلعات
139	تطلعات وتوصيات
141	المراجع



«إني رأيت أنه لا يكتب إنسان
كتاباً في يومه، إلا قال في غده:
لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد
كذا لكان يُستحسن، ولو قُدّم
هذا لكان أفضل، ولو تُرك هذا
لكان أجمل. وهذا من أعظم
العبر، فهو دليل على استيلاء
النقص على جملة البشر.»

العماد الأصفهاني

تقديم: د. محمد الداوي

تقديم

يأتي الكتاب المشترك " التفاعل الأدبي في الشعر الرقمي قصيدة " شجر البوغان" نموذجًا" لعائدة نصر الله وإيمان يونس تتويجا لجهود علمية متواصلة سعيًا إلى مواكبة مستحدثات الأدب الرقمي وتوطينه عربيًا. وقد استعانت الباحثتان بعدة مفاهيمية مناسبة لتحليل قصيدة رقمية للشاعر المغربي منعم الأزرق، تتوافر فيها بعض السمات والخصائص المنشودة، ومساءلة الواقع الرقمي العربي الذي يتسم عموماً بالهشاشة وتردي الخدمات العمومية.

ورغم ما بذل من جهود مازال العالم العربي يعاني من الفجوة الرقمية، ويقاوم عوائقها تطلعاً إلى الولوج إلى " مجتمع المعرفة". فعلاوة على تصنيفه، من الناحية الاقتصادية، ضمن الدول الأكثر فقراً وتخلفاً مقارنة مع الدول الأكثر غنى وازدهاراً فهو يدرج ضمن الدول الأكثر فقراً في المجال المعرفي بسبب المصاعب التي يقاسيها في الولوج إلى المعرفة والاستفادة منها في مشاريعه التنموية والمستدامة. ومرد ذلك إلى اعتبارات كثيرة يأتي في مقدمتها: تأخر البنيات التحتية، وانحسار القدرات الشرائية والتنافسية، وتعثر البرامج التعليمية والثقافية، وعدم تأهيل الموارد البشرية بالمهارات والمؤهلات المناسبة.

وفي هذا السياق، هناك من يشكك في وجود أدب رقمي عربي مقارنة مع ما يتراكم ويتحقق في الدول الغربية والدول الصاعدة على نحو البرازيل والهند والصين. فهل يكفي تكديس الانترنت بالإنتاجات كيف ما اتفق أم أن الأمر يحتاج إلى تفكير مسبق وتصور محكم لتقديم التراكمات المعرفية بطريقة مهنية؟ وهذا ما يحتم على الإنسان العربي، فضلاً عن تحسين مؤهلاته المعرفية، أن يطور مهاراته الرقمية حتى يتمكن من

تقديم رصيده الثقافي بالمواصفات التقنية والمعايير المتوخاة.

الأدب، في جوهره، نشاط للتشفير. اعتمد منذ زمن طويل على التشفير اللغوي، لكن بدأ تدريجياً يفتح على أشكال أخرى من التشفير غير اللغوي. ومن ضمنها أساساً التشفير الرقمي الذي يقوم على خاصيات نذكر منها:

أ. التشعب النصي: وهي كتل من المعلومات النصية (العقد) المترابطة فيما بينها بواسطة روابط.

ب. وسائط متشعبة (Hypérmédia): وهو تشعب يدخل وسائط سمعية بصرية متطورة إلى النص.

ج. التفاعلية: تبين قدرة البرامج على إثارة النشاط الجسدي والذهني للقارئ والاستجابة لطلباته وحاجاته. ويضطر القارئ إلى الاستعانة بجملة من الرموز والدلائل للتفاعل إيجاباً مع المعطيات الرقمية وتحقيق أهدافه المرجوة.

د. الإدماج: يدمج التشفير الرقمي وسائط مختلفة على الشاشة، ويخلق علاقات وتفاعلات فيما بينها مستثمراً ما تتميز به من سمات خاصة. لا توجد أية علاقة فيزيائية بين حجم الصوت واللون. لكن يمكن لخاصية وسيط (حجم اللون) أن تفرض قيمة خاصة وسيط آخر (لون الشيء). وتتولد وسائط جديدة عن تبادل المعطيات الرقمية. ويمكن أن تحول معطيات من وسيط إلى آخر.

ولقد أسهمت الاختراعات في تولد أشكال جديدة للشعر. بفضل المطبعة ظهر الشعر المكتوب أو المرقون. وصاحب آلة التسجيل ظهور القصيدة المسموعة. ومع آلة التصوير والنسخ برزت القصيدة البصرية. وكان من نتائج تطور وسائط الاتصال ظهور قصيدة الفيديو (vidéopéosie) ثم القصيدة المتحركة التي يعتمد فيها على برامج التنشيط (من نوع جيف أنيمي) لتوزيع الشذرات الشعرية في أشكال هندسية متنوعة مصحوبة بتنوعات صوتية وموسيقية وألوان أو ومضات متناسقة.

ومع ذلك ظلت القصيدة العربية في منأى عن هذه التحولات التكنولوجية السريعة لأسباب كثيرة نجلها فيما يأتي:

1. تكتسح القصيدة الورقية المقررات الدراسية والجامعية، والملتقيات الثقافية، والمواقع والمدونات الالكترونية، والمسابقات الشعرية والفنية.

وهذا ما يبين أن المعايير الفنية مازالت، على المستوى العربي، كما كانت عليه منذ قرون خلت أي أنها ما فتئت منضبطة لقيود النظام الورقي.


2. لا يتوفر معظم الشعراء العرب على مؤهلات تقنية لترويج قصائدهم بالنظام الرقمي. وفي المضممار نفسه لا يستعينون بتقنيين حرصا على تحقيق هذه الوثبة النوعية والحضارية في مسارهم الإبداعي. وفي السياق نفسه لم تتبلور بعد معالم اتجاهات أو مدارس شعرية عربية جديدة تواكب الثورة التكنولوجية وتراهن على توسيع دائرة القصيدة الرقمية على نطاق واسع وبأساليب حديثة ومتطورة.

3. يفتقر القارئ العربي للمؤهلات التي يمكن أن تسعفه على قراءة الشعر الرقمي، وتفكيك شفراته المختلفة واستيعابها، أكانت لغوية أم غير لغوية. وهو ما جعله لا يرتقي إلى مستوى القارئ/العامل le-acteur الذي يؤدي دورين متكاملين في الآن نفسه (القراءة والعمل). يتدخل في الشكل الظاهري والخفي، ويعدل عناصر الظاهرة " العابرة المعانية"، ويقوم بنشاط معرفي وجسدي لبناء المعنى، والمشاركة في إعادة صياغته.

4. لم تتجسد بعد إرادة جماعية (جمعوية، جامعية، حكومية) لصياغة مشاريع وتمويلها قصد النهوض بالقصيدة العربية على المستوى الرقمي.

ومن إيجابيات عمل المؤلفتين عايدة نصر الله وإيمان يونس أنه يرمي بعصاه في بركة آسنة. فهو محاولة جريئة وجادة لتحليل واقع الشعر الرقمي العربي بجهاز مفاهيمي ملائم، ولفت الانتباه إلى عمق الفجوة الرقمية التي تفصل بين العالمين العربي والغربي. بالجملة، إن مسعاه نبيل، وطموحه مشروع، وجهده محمود. وما نتمناه هو أن يجد التلقي الذي يليق به ويسعفه على إصابة أهدافه.

مدخل

تفترض أنا كاثرين سشيفنرد (Anna Katharina Schaffner)، في مقالها:  Digital Criticism is Coming of Age أن النقد الرقمي في الغرب قد أصبح أكثر نضجاً في العقد الأخير من القرن الحالي، حيث نلاحظ أن التعامل مع النصوص الرقمية غزا الكثير من الأبحاث في كافة المجالات، مثل: الأدب، السينما، الفن، وغير ذلك؛ ما دفع الكثير من الجامعات الغربية إلى تدريس الأدب الرقمي، وكيفية إنتاجه وتلقيه.¹ ومؤخراً بدأنا نشهد اهتماماً خاصاً في مجال الإبداع والنقد الرقمي في عالمنا العربي أيضاً، رغم أن الفجوة بيننا وبين العالم الغربي لا تزال كبيرة.

ومن النقاد العرب الطلائعيين في هذا المجال، نذكر محمد أسليم، سعيد يقطين، فاطمة البريكي، محمد سناجلة، أحمد فضل شبلول، السيد نجم، سعيد الوكيل، ومحمد الداوي، وغيرهم. أما محلياً فلا يزال الموضوع غير مطروق إذا ما استثنينا رسالة الدكتورة إيمان يونس (2011) والتي استعرضت فيها الأدب الرقمي العربي بشكل عام من خلال تحليل أجناس أدبية رقمية مختلفة من رواية وقصة وشعر لكتاب من مختلف الدول العربية. لهذا نرى من الأهمية بمكان طرق موضوع قد أصبحت مصطلحاته جزءاً لا يتجزأ من حياتنا الرقمية اليومية، كوننا نعيش في عصر تهيمن فيه الرقمنة على كافة المجالات.

تكمن خصوصية بحثنا الحالي في كونه سيضيف إلى البحث الرقمي العربي إمكانيات التفاعل بين أدوات النقد الأدبي وأدوات النقد الفني التشكيلي في تأويل العمل الأدبي الرقمي، من خلال معالجتنا لقصيدة "شجر البوغاز" للشاعر المغربي منعم الأزرق كنموذج لهذا التفاعل.

ولد الشاعر منعم الأزرق في الحسيمة عام 1968. ونشر العديد من النصوص الشعرية في الصفحات الثقافية للصحف الوطنية المغربية بين العامين 1985 و 1987. ثم انقطع بشكل شبه نهائي عن النشر الورقي حتى عام 2003، ليعاود بعدها الكتابة والنشر على شبكة الإنترنت.

وقد صدرت للشاعر الكثير من الأعمال الشعرية الرقمية، منها: نبيذ الليل الأبيض،

1 Schaffner, 2006

قصيدتان لبيت الوحيد، لعبة المرأة، شظايا قافية، مآثر غيمة لا تشبع منها العينان... وغيرها. يمكن مشاهدة أعمال الشاعر على موقع المرساة على الرابط التالي: www.imezran.org/mountada

إنّ النموذج الذي أثار اهتمامنا هو قصيدته الرقمية التفاعلية المعنونة بـ "شجر البوغانز" والتي كتبها ونشرها الأزرق في 28 آب 2006 كقصيدة ورقية، ثم ظهرت كقصيدة مرقمة في مدونة الشاعر نفسه على شبكة الإنترنت، وبعد ذلك أعاد إنتاجها ليجعل منها قصيدة رقمية، نشرها الشاعر على موقع المرساة .

إنّ اختيارنا لهذه القصيدة بالذات يعود إلى غناها على مستوى المضمون وتشابك مرجعياتها الأسطورية والاجتماعية والسياسية، حيث تطلّ القصيدة بمرايا مختلفة على عالم مليء بالأساطير، والمرجعية الأمازيغية التي تختلف عن مرجعياتنا الثقافية. وعليه، فسيكون اختلاف الثقافة والمكان من التحديات الكبرى التي سنواجهها في بحثنا هذا. إنّ هذا التشابك المضموني يوازيه تشابك أسلوبّي أيضا، إذ يسحبنا مبنى القصيدة إلى مناطق ومساحات مختلفة مركبة من دوالّ وعلامات بصرية ولغوية.

يقسم هذا البحث إلى ثلاثة فصول. في الفصل الأول نستعرض الخلفية النظرية للبحث من خلال مقاربتين تاريخيتين، تُعنى الأولى بتطور القصيدة العربية بدءا من المرحلة الشفاهية إلى المرحلة الرقمية مؤكدين بذلك العلاقة بين ديناميكية تطور القصيدة والتغيرات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي تطرأ من حولها. وتُعنى الثانية بالعرض التاريخي للمدارس الفنية المختلفة؛ وذلك للتأكيد على أنّ القصيدة الرقمية هي نتاج سيرورة التطور الفني، وخاصة بعد ظهور حركة الدادائيين.

في الفصل الثاني سنعمل على تحليل قصيدة "شجر البوغانز" تحليلا مستفيضا بالاعتماد على الخلفية النظرية، متناولين تحليل القصيدة بأيقونات ورموزها الحاسوبية، وتقنياتها المختلفة من وسائل متعددة، مثل الألوان، الصّور الخطّ، الحركة، والكشف عن تعالقاتها النصية والميتا نصية، ودلالاتها السيميائية. وكذلك تبين التفاعل الحاصل لكافة هذه العناصر مع بعضها البعض من ناحية ومعها ومع النصّ اللغوي من ناحية أخرى، وأهمية ذلك في إنتاج وتوالد المعاني اللانهائية لذات النصّ.

أمّا الفصل الثالث فسنستطرق فيه إلى وصف سيرورة عملنا النقديّ وإلى التخبّطات والعقبات التي واجهتنا أثناء تأويل القصيدة، ومن ثم سنعرض أهمّ الاستنتاجات التي توصلنا إليها، إضافة إلى طرح تصوّرات مستقبلية وتوصيات عامّة في مجال النقد الرقمي والتي من شأنها أن تثري الناقد والمبدع على السواء.

مقاربة تاريخية أولى

تطور القصيدة العربية

تداخل الأجناس وامتزاج الفنون
ما قبل العصر الرقمي

إنّ التجديد في الشعر العربيّ عامّة هو ظاهرة طبيعيّة تطوّريّة في كلّ زمان ومكان. فقد مرّت القصيدة العربيّة عبر تاريخها الطويل بمراحل تطوّريّة عديدة. ولم يكن التجديد في أي مرحلة من تلك المراحل، وليد الصدفة، بل جاء نتيجة للتغيرات الثقافيّة والاجتماعيّة التي نشأت القصيدة في ظلّها وواكبت سيرورتها التاريخيّة. وعليه، فإنّ أيّة دراسة في بنية القصيدة لا تمتلك إلا أن تكون أيضا دراسة في تلك التغيرات، فليس الأدب سوى انعكاس للواقع الذي ينشأ فيه³.

إنّ النصوص الشعريّة الأكثر قدماً منذ العصر الجاهليّ لا تختلف كثيراً من حيث بنيتها الأساسيّة عن النماذج الشعريّة التي ظهرت في صدر الإسلام. بل استمر حضور هذه البنية فيما يسمى بـ«الشعر العموديّ» حتى العصر العباسيّ بالرغم من استحداث بشار بن برد لبعض الصّور الفنيّة وهجوم أبي نواس على المقدّمة «الطلليّة» وابتكارات ابن المعتز في التزيين البديعيّ. وحتىّ الموشحات، فبالرغم من جرأتها في الابتكار إلا أنّها لم تستطع أن تزحزح قوّة القصيدة العموديّة، فالحرية التي طمح إليها الوشاحون في صياغاتهم الخفيفة لم تكن حريّة بالمعنى العميق النافذ للكلمة، بل كانت نقلة

3 إسماعيل، 1967، ص 70.

شكليّة من إطار موسيقيّ مألوف، إلى إطار موسيقيّ آخر أشدّ تنظيماً بحسب هندسة صارمة من خلال وجوب خضوع الموشح إلى عدد ثابت من «الأقفال» و«الأبيات» و«الأسماط»⁴.

كانت القصيدة العموديّة استجابةً طبيعيّة للظروف الاجتماعيّة والثقافيّة التي أفرزتها. فقد كان المجتمع البدويّ يعتمد على الشفاهيّة والخطابيّة أكثر منه على الكتابة؛ وهذا يعني أنّ المتلقّي يعتمد على إعمال أذنيه أكثر من حواسّه الأخرى، فكان لا بدّ للقصيدة أن تستجيب لمتطلّبات حاسة السّمع، فتزخر بالمحسنّات اللفظيّة، وتحافظ على وحدة البيت والقافية حتى تكون أشدّ وقعاً على أذن المتلقّي من ناحية، ويسهل حفظها وتناقلها بين القبائل من ناحية أخرى. أضف إلى ذلك، فإنّ المجتمع البدويّ كانت تحكمه مقنّات وعادات اجتماعيّة صارمة، لم يكن يسمح بخرقها أو التخلّي عنها. وهذه الصّرامة كانت تطبّق على كلّ شيء؛ وبالتالي، كان من العسير أن يشهد مجتمع كهذا تحولات أدبيّة فنيّة كبرى⁵.

وقد حدثت نقلة نوعية في بناء وشكل القصيدة حين انتقل الشعر من المرحلة الشفاهيّة إلى المرحلة الكتابيّة، حيث بدأت ظاهرة العناية بالتشكيل البصريّ للنصّ. إذ أدرك الشعراء حينها أهمّة البعد البصريّ في الكتابة وتأثيره في المتلقّي، ومنح العين حقّها بالعناية الذي ظلّ مسلوباً منها لفترة طويلة لصالح الأذن؛ ممّا دفعهم إلى كتابة قصائد بأشكال فنيّة مختلفة. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذه الظاهرة قد ازدهرت وتطوّرت في العصر العثمانيّ والمملوكيّ.

في هذا السياق يرى الناقد المغربيّ عبد اللطيف الوراري أنّه بالرغم من أنّ الكثير من النقاد العرب والمستشرقين قد درجوا على وصم أدب هذا العصر بتهمه «الجمود على القرائح»، أو عصر انحطاط، إلّا أنّه ظهر فيما بعد جيلٌ من الباحثين الذين أنصفوه وردّوا له اعتباره أمثال محمد سيد كيلاني في «الأدب المصريّ في ظلّ الحكم العثمانيّ» (1965)، وبكري شيخ أمين في «مطالعات في الشعر المملوكيّ والعثمانيّ» (1972)، وعمر موسى باشا في «تاريخ الأدب العربيّ في العصر العثمانيّ» (1989). فإذا كان العصر المومأ إليه عصر تشرذم واقتتال وصراع مرير على السّلطة، إلّا أنّه لم يكن يخلو من إضاءات مشرقة أبدعها الفكر العربيّ والإسلاميّ الموسوعيّ، إذ تميّز بظهور «الموسوعات الكبرى» في الأدب، اللّغة، والتصوّف، التّاريخ، وعلوم الحديث والفقه والتفسير وغيرها. وكثيرٌ من العلماء الذين نقرأ ونقدّر إنتاجهم الفكريّ ظهوروا في هذا العصر بالذّات، أمثال ابن خلدون، وابن منظور، والقفطي، النويري، وابن خلكان،

4 بغدادي، 2014-1-4: 30633313/f.aspx?startimes.com

5 ن، م.

وابن كثير، والقلقشندي، والزرکشني، والأبشيهي، والقزويني، والزبيدي، والبوصيري، وابن حجر العسقلاني، وابن هشام، وابن عقيل، ونصير الدين الطوسي، وصفي الدين الحلبي، ولسان الدين بن الخطيب، ...⁶.

ولم يعدم المجال الشعريّ بدوره بعضاً من تلك الإشراقات، فقد انعطف شعراء العصر المملوكيّ بالقصيدة العربيّة التي كانت قد بلغت ذروة تطوّر جماليّاتها إبان العصر العباسيّ الثاني، إلى ضفاف أخرى، بحيث استحدثوا فنونا شعريّة جديدة ظهرت فيها العناية بالبدع والتّطريز والتّدبيح والأحاجي والألغاز والألغاب الشكليّة، فكانت مرحلة انتقاليّة حلّ فيها فنّ التوشية والرؤية محلّ فنّ السّماع والإطراب، أو التشكيل البصريّ محلّ التشكيل الصوتيّ.

ويضيف الوراري قائلاً:

تكشف الفنون الشعريّة البصريّة عن جيل جديد من الشّعراء جمعوا بين ملكة الشّعر، وتوقّد الخيال، وخبرة بأفانين اللّغة والبلاغة والتّشكيل والحساب؛ إذ انعطفت بالشّكل التقليديّ للقصيدة العربيّة، في الغنائيّ والشفويّ، والذي كان يُتغنّى به ويُشَدُّ إنشاداً بحكم انغلاقه على موسيقى شعريّة عالية ومدهشة، إلى مجالٍ آخر، ويُعدّ آخر أكثر ابتكاراً طال الوعي الإبداعيّ والكتابيّ نفسه. لقد انتقلت الفنون بشكل القصيدة إلى اشتغالٍ فضائيّ جديد، وسميولوجيّة شكل جديد، بسبب الوعي بقيمة الكتابيّ ومادّيته واشتراطاته، متوافقاً مع روح العصر الذي شاع فيه الاهتمام بأشكال الزّخرفة والفسيفساء والتّحت والعمارة داخل صرح الفنّ الإسلاميّ، وعبر عن رقة وشفافيّة مشيرتين للإعجاب. ولكم تحوّلت مقطوعات أبياتٍ شعريّة جرى بها المثل في الحبّ والوجد الصوفيّ إلى لوحاتٍ أيقوناتٍ لغرض الزخرفة والنقش على أسطح المساجد، أو بداخلها، أو المنابر، أو في القصور وساحاتها وما إلى ذلك، بحيث تناسب صياغتها الفنيّة التماثليّة غايات الزّخرفة والتزيين. فنجد على سبيل المثال، مقطوعة كاملة خالية تماماً من النقط، أو أبيات كل حروفها مهملة، ونجد الأخرى تتكرّر فيها الرّاء في كلّ كلمة من كلماتها، وثالثة تبدأ كلّ كلماتها بحرف معيّن، بحيث تكون قابلة للرّسم بشكل بديع⁷.

وهناك دراسات عديدة تطرّقت إلى الشّعر البصريّ، من أهمها كتاب القصيدة التشكيلية في الشعر العربيّ، (1998)، لمحمد نجيب التلاوي. وفيه قدّم الكاتب نماذج عديدة من الشعر العربيّ القديم، تعبّر عن محاولات الشّعراء القدامى في هذا المجال. كما وقف عند التّسميات المختلفة التي أطلقها النّقاد على هذا النّوع من الشّعر. فسماه البعض بـ "الشّعر الهندسيّ" لما وجدوه من أشكال هندسيّة لبعض القصائد، كالدائرة والمثلث

6 التلاوي، 1998

7 ن.م.

والمربّع والمخمّس والمعيّن. وأطلق عليه البعض الآخر اسم «الشعر المرسوم» لأنّه يقوم على أشكال مختلفة كالزّهرة والطائرة، وعرّفه البعض باسم «الشعر المشجّر» لوجود بعض القصائد على هيئة الأشجار. وكان مصطلح «الشعر البصري» من ضمن التسميات المقترحة، باعتبار أنّه يستعيز بالصورة البصريّة عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظيّة. إلّا أنّ التلاوي اقترح تسميته بـ «الشعر التشكيلي» لما في هذه التسمية من عمومية، ولأنّها الأكثر قدرة على استيعاب المستويات المختلفة لأنواع الفنون⁸. ولم تقف التسميات عند هذا الحد، بل نجد تسميات أخرى كثيرة، منها: القصيدة المرآويّة- القصيدة المحسوسة- القصيدة الملموسة- القصيدة الصورة- القصيدة اللوحة- القصيدة الكالغرافية- القصيدة المشهدة- القصيدة الميكانيكية- القصيدة المتعددة الأبعاد- القصيدة المستقبلية- القصيدة السيميائية- وغيرها⁹.

ومن الدراسات الهامّة التي تناولت موضوع الشعر البصري، دراسة للناقد كمال أبو ديب، بعنوان جماليّات التجاور، (1997)، يذكر فيها الكاتب أنّ جذور هذا الشعر ترجع إلى القرن الثاني عشر الميلاديّ، حين وضع الشاعر العربي الجلياني الأندلسي الدمشقي، ديوان التدبيح، الذي خلق فيه نموذجاً رائداً لما يعرف بتشابك الفضاءات الإبداعية، مبتكراً بنية فريدة يتناغم فيها اللون مع الخطّ مع الشكل مع اللغة، لينقل اللغة من كونها ظاهرة صوتية فقط، إلى كونها بصرية، ولينقل الشعر من كونه تمثيلاً ومحاكاة، إلى كونه تشكيلاً صرفاً بالمعنى المعاصر للكلمة¹⁰. هذا يعني أنّ الأدب قدّم على أنّه نوع من أنواع الفنون البصرية منذ القدم.

وأما النقلة النوعية الثانية في تطور بنية القصيدة العربية، فقد كانت مواكبة للتغيرات السياسية في أوروبا خاصة بعد الثورة الفرنسية التي دعت إلى الحرّية والمساواة. إلّا أنّ أهداف الثورة لم تحقّق طموح الشعب، بل على العكس، فقد نشأ نظام استعماريّ كولونيالي أدى إلى إحباط الإنسان الأوروبي، فتولّد لديه الإحساس بالكآبة والإحباط والهروب من الواقع والتمرّد عليه، فلجأ إلى أساليب جديدة في التعبير عن ذاته، وكانت النتيجة ظهور تيارات متعدّدة في الرومانسية توغّلت في العقيدة والفلسفة والفنون الجميلة.

انتقل الاتجاه الرومانسي إلى الشعراء العرب على يد شعراء مدرسة «أبولو» وجماعة «الديوان» وشعراء «المهجر»، ومنهم خليل مطران، وجبران خليل جبران، وبشارة الخوري، وإبراهيم ناجي وغيرهم. وهناك عدّة عوامل ساعدت على تقبّل هذا الاتجاه في الشعر العربي، أبرزها: اتصال العرب بالثقافة الغربية عن طريق البعثات التعليمية

8 التلاوي، 1998، ص 28.

9 الحمداوي، 2013-8-21: <http://www.adabfan.com/old/studies/3787.html>

10 أبو ديب، 1997، ص 77.

وحركات الترجمة، كذلك رفض النهج التقليدي السائد لدى مدرسة الإحياء الكلاسيكية والرغبة في التجديد، والهروب من الواقع الأليم الذي شهدته الدول العربية في ظل الاستعمار الذي حاول طمس الشخصية العربية بغزوه الفكري، وأخيراً ما جرّته الحرب العالمية الأولى من معاناة وويلات أسهمت في تفجير أحزان الإنسان العربي¹¹.

وقد أحدثت الرومانسية بحركاتها التجديدية خلخلة واضحة في الشكل الشعري وعناصره. فقد بشرّ شعراء الرومانسية بنظريات شعرية مخالفة وثاروا على النموذج القديم للقصيدة العربية من حيث المحتوى والصياغة. فاتّجهوا إلى تناول الأدب بمفاهيم رومانسية ميتافيزيقية، مستسلمين للحلم والخيال والتأمل الروحي ووصف الطبيعة، وجعلوا القلب في مكانة أعلى من العقل، فكان دليلهم ومرشدهم¹². كما وكانت مسألة ابتكار أوزان جديدة وأشكال متطورة للقصيدة العربية من جملة القضايا الشعرية التي سعوا إلى ترسيخها، فنظموا على أسلوب الشعر المرسل المتحرّر من القافية، وبنوا قسماً من شعرهم من بحور مختلفة، فمالوا إلى الموسيقى الهادئة والبحور الخفيفة القصيرة.

ظل الاتجاه الرومانسي سائداً فيما بين الحربين العالمية الأولى والثانية عند بعض الشعراء حتى جدّت على الحياة العربية عوامل سياسية واجتماعية واقتصادية وجّهت الشعراء إلى مدرسة جديدة هي «الواقعية»، ومن هذه العوامل: ظهور جيل جديد من الشعراء ذاقوا ويلات الحرب وشهدوا ما أحدثته الحرب النووية في اليابان. كذلك يقظة الوعي القومي العربي بعد الحرب بدافع التخلّص من الاستعمار، والشعور بالظلم والإحساس بالذلّ والغضب، وكذلك الصراع المذهبي بين المعسكرين الغربي الرأسمالي والشرقي الاشتراكي، هذا بالإضافة إلى تعدد الثقافات والتأثر بشعراء الغرب.

هذه التحوّلات وغيرها جعلت الشعراء في الشرق والغرب يحثون الخطى نحو الواقعية لشعورهم أنّ الرومانسية لم تعد تفي بالغرض، إذ لا مكان للهروب والبكاء والندب في واقع تسوده الحروب ويتحكّم فيه القويّ بالضعيف. لذلك، ظهرت الواقعية لمعالجة الواقع بدلا من الهروب منه، وذلك بتسليط الضوء على القضايا اليومية. إذ يرى أصحاب هذا التيار أنّ الفنّان يجب أن يكون شديد الالتصاق بمشاكل شعبه وقضاياهم ويعبّر عنها بصدق ويقدم لها الحلول. وما من شكّ أنّ هذا يتطلب أشكالاً تعبيرية جديدة سواء في الشعر أو النثر؛ ما أدّى إلى ظهور قصيدة التفعيلة التي تمثّل تحوّلاً نوعياً في تاريخ الشعر العربي، ومن روادها نازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي وبدر

11 عيد، 1994.

12 ن، م.

شاكر السياب. فمثلا ترى نازك الملائكة أنّ قصيدة التفعيلة تلبّي مطالب المجتمع الذي نشأت وتبلورت فيه، حيث لا مكان للتأني والتأمل في عصر السرعة والتقدم العلمي، فكان لا بد للشاعر من التحرّر من قيود القافية وتحطيم وحدة البيت للاستجابة السريعة لقضايا الواقع¹³. وسرعان ما أدرك شعراء الشعر الحرّ ضرورة التجديد في أبعاد القصيدة الفكرية والتعبيرية وتوسيع أفق الأنواع الأدبية؛ فتأتّى إسهامهم في الابتعاد عن إطار عالم البلاغة التقليدية واستكشافهم لأطر جديدة متمثلة في إدخال التجريب الملحمي والدرامي والنظم السردية وعناصر القصة والمسرح إلى عالم الشعر، والاقتراب من لغة النثر ومن مفردات الحياة اليومية وتناول الرمز والأسطورة والتجارب الذاتية وأحداث التاريخ¹⁴.

وتتوالى حركات التجديد حتى تظهر على الساحة الأدبية «قصيدة النثر» التي تخلو من الوزن والقافية، وتعتمد أشكالا إيقاعية داخلية متعدّدة ضمن بناء القصيدة الواحدة، وذلك لإتاحة أكبر قدر ممكن من الحرية التعبيرية والفنية للشاعر، ومن روادها رشيد أيوب، وأدونيس وأنسي الحاج وغيرهم¹⁵.

إنّ هذا الضرب من التجديد لهو بمثابة بدايات أولى وتمهيدات مبكرة لظاهرة تميّع الحدود بين الأنواع الأدبية والتداخل فيما بينها، فيما بعد. ولعلّ ما عُرف بـ«القصيدة المركّبة» خير دليل على ذلك. فهذا النوع من القصائد «تتداخل فيه أصوات الشعر ومستويات الدلالة؛ حيث لا توظّف القصيدة وعيها بالواقع ودرائتها برموز التراث العالمي فحسب، بل تضيف إلى ذلك الاستعانة بسمات السرد والوصف القصصي والحركة والحوار المسرحي»¹⁶.

هذه العناصر ليست جديدة في الشعر العربي، إذ تظهر سماتها في الشعر العربي القديم، كما هو الحال في بعض قصائد امرئ القيس (520 - 565)، النابغة الذبياني (?-604)، لبيد بن أبي ربيعة (662-؟)، الفرزدق (641-732)، المتنبي (915-965)، أبو نواس (763-814) وغيرهم. فلدى هؤلاء جميعا نجد تقاطعًا بين الشعر والسرد والحوار، حيث تضمّنت قصائدهم حكايات قصصية ذات مميّزات سردية، فعرضت لحوادث عامة وأحداث شخصية وتجارب شعورية مختلفة.

غير أنّ التلاقح بين الأجناس الأدبية المختلفة بمعناه الإنشائي الفني حسبما يعتقد البعض لم يتحقّق ولم يتخذ طابعًا فنيًا إلا في العصر العباسي. فاحتذى كتاب النثر

13 الملائكة، 1965.

14 جابر، 2012، ص 71

15 أبو خضرة، 2004.

16 جابر 2012.

حذو الشعراء في أساليبهم وأغراضهم لتتشكل بذلك شعرية أدبية جديدة أطلق عليها اسم «شعرية الكتابة»¹⁷. ومن أعلام تلك الفترة ابن المقفع (724-759) والجاحظ (775-868). كذلك يندرج فنّ المقامات في دائرة الشعرية الجديدة. فالمقامات تستوعب تشكيلة كبيرة من أنماط وآليات الكتابة من سجع وتجنيس وترصيع وإمكانات إيقاعية تناظر إمكانات الشعر.

وترى الناقدة ألفت الروبي أنّ هناك تجاوزا وتراسلا واضحا في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد (992-1035) بين الشعر والرسائل والمقامات وقصص الحيوان. كما ترى أن أبا العلاء المعري (973-1057) قد أقرّ شكلا جديداً من الكتابة هو «الرسالة- القصة» في نصّ رسالة الغفران¹⁸.

وإذا تتبعنا المتغيرات التي طرأت على بنية الأدب العربي في العصر الحديث سنجد أنها تسير في اتجاه الدعوة إلى تجاوز المعايير التقليدية للأنواع الأدبية الثابتة وإلى تمييع الحدود الفاصلة بينها. وقد برز هذا الاتجاه أيضا لدى شعراء المدرسة الإحيائية فكتبوا الشعر المسرحي، الذي لمع فيه شوقي على وجه الخصوص.

أمّا في مجال النثر فيعود التأثير الأكبر فيما يخصّ تجاوز المعايير التقليدية للأنواع الأدبية إلى جبران خليل جبران في الفترة الرومانسية، الذي اعتبره النقّاد المؤسّس الأول لرؤيا الحداثة ورائدها. إن تميّزت كتاباته بأسلوب خاص ونكهة مميزة، بالإضافة إلى اشتغالها على التنوع الكبير في الأجناس، ولذلك أطلق بعض الباحثين على نصوصه تسميات تعكس هذا التداخل، مثل: «النثر الشعري» أو «مقالة المناجاة» أو «المقالة الأغنية» وغير ذلك¹⁹.

ومع نشوء ظاهرة الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة كما أشرنا سابقاً، تطورت ظاهرة تداخل الأنواع تطوراً ملحوظاً، وخاصة في حقبة الستينيات من القرن الماضي، وقد وصل هذا التطور أوجه مع «قصيدة النثر» والقصيدة المركّبة.

ولم تنته ظاهرة التطور الدينامي لتداخل الأجناس إذ ترى كوثر جابر أنّه منذ قصيدة النثر إلى يومنا هذا ونحن نشهد مرحلة ما أطلق عليه ب «نص الكتابة» أو النص الذي يقع خارج دائرة الأجناس الأدبية بأطرها التجريدية والتصنيفية ومعاييرها الصارمة. فمع بداية السبعينات بدأ فريق من الأدباء والنقّاد يسعى لتأسيس «كتابة جديدة» خارج حدود الأنواع والأجناس التقليدية، بإسقاط كل عوامل التمايز بينها. وقد تفرّد أدونيس في مشروع «الكتابة الجديدة» وخصّص له مجلة «مواقف» التي دعا من خلالها إلى وجوب تغيير الكتابة نوعياً، ورأى أنّ الحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى

17 ن.م.

18 ن.م.

19 ن.م، ص 67-68.

أنواع يجب أن تزول²⁰

وما لبث الشعراء العرب يجدّون في موسيقى الشعر وعروض القصيدة وقافيتها وشكلها وتلاقحها مع الأجناس الأخرى حتى أتت هذه الجهود بثمارها، وانتظم لهم شكل جديد من الكتابة الشعرية في مطلع الألفية الثالثة والذي يتماشى مع متطلبات العصر من ناحية، ويواكب التغييرات التي طرأت على أشكال الكتابة في الغرب من ناحية أخرى، وأهمها التطورات الهائلة في مجال تكنولوجيا الاتصال والإنترنت في أواخر القرن العشرين. فكان لا بد لهذه التطورات أن تؤثر على الأدباء العرب ليخوضوا بدورهم تجربة فريدة في الكتابة والإبداع وهي تجربة الكتابة الرقمية. يرى سناجلة²¹ رائد السرد الرقمي في العالم العربي أنه مع ظهور مفاهيم جديدة مثل مفهوم الحياة الرقمية والمجتمع الرقمي والواقع الافتراضي، فإنّ الأدب بشكله الورقي لا يستطيع أن يستوعب الثورة الرقمية المتسارعة في العالم، لذا كان لزامًا عليه أن يتخلى عن أدواته المعهودة لصالح أشكال وأدوات تعبيرية أخرى أكثر قدرة وجاذبية. فلا يمكن أن نعبر عن معنى عصر ما، من غير استخدام نفس وسائله؛ لذا فالنصّ الرقمي أكثر قدرة من نظيره الورقي في التعبير عن هذا العصر، الذي له حاجاته ومصطلحاته الجديدة، وبالتالي له لغة جديدة أيضا غير اللغة النمطية المألوفة. وسنتحدث عن ذلك بإسهاب في البنود التالية.

رأينا ممّا تقدّم أنّ تطور القصيدة العربية كان منوطًا دائمًا بالتطورات الاجتماعية والثقافية السائدة في كل حقبة زمنية، قطعت معها القصيدة مشوارا طويلا وشهدت تحولات جذرية هائلة لينتهي بها المطاف الى الرقمية، التي استطاعت أن تختزل كافة التحولات والتغييرات السابقة في شكل حدثي جديد.

20 ن.م، ص 81-82

21 صدرت له ثلاثة أعمال رقمية سردية تفاعلية، هي: ظلال الواحد (2001)، شات (2007) وصقيع (2007).

مقاربة تاريخية ثانية:

التطورات الفنية - الأدبية

في الثقافة الغربية

مع اختراع آلة الطباعة الأولى في العالم على يد المخترع الألماني يوهانس جوتنبرغ عام 1483 حدثت نقلة نوعية في عالم الكتابة والتدوين. فمن ناحية أصبح بالإمكان طبع آلاف النسخ من الكتاب الواحد مما ساعد على انتشار الكتب وجعلها أضعافا مضاعفة، وازدياد عدد القراء، كما أصبح بالإمكان كتابة مؤلفات طويلة جدا تقع في عدة أجزاء. ومن التغييرات الهامة التي أحدثتها ثورة الطباعة تلك، التغييرات في طوبوغرافيا النص. حيث أصبح بالإمكان تقسيم النص إلى فقرات لتسهيل عملية القراءة، وأدخلت علامات الترقيم لتساعد في تنظيم النص وتتبعه، كما بدأ الطابعون يتركون مساحات فارغة لكتابة الحواشي، أو لإدراج الصور، أو لإتاحة المجال للقارئ أن يلتقط أنفاسه. وقد لفتت هذه المساحات الفارغة أنظار الكتّاب فأخذوا يهتمون بالتشكيل البصري للنص وذلك بحسب توزيع السواد على البياض، ونشأ عن ذلك كتابة قصائد بأشكال زخرفية وهندسية مختلفة، وتعددت أشكال قراءات النص ودلالاته. وقد أدرك الكتّاب القيمة التعبيرية لتلك الفراغات فانتقلوا من التركيز على الفضاء النصي، أي ما يمنح فقط للقراءة، إلى التركيز على الفضاء البصري أيضا، وهو ما يمنح للمشاهدة والتأمل.

وهكذا أدت إمكانيات التكنولوجيا الهائلة في عالم الطباعة من تحكم بحجم الخط، تعدد الألوان، الصور والرسومات، إلى فتح مجال الإبداع ونشوء «الظاهرة التشكيلية» التي تدعو إلى تسخير جميع أنواع الفنون في عمل واحد²².

لقد أشرنا سابقا إلى أن أي تغيير ثقافي فني أو أدبي يواكب التغييرات التاريخية والفنية ويتأثر بفلسفة الجماليات للفترات الزمنية المواكبة له. ففي عصر النهضة مثلا، سادت نظريات فن الجمال المثالي (Ideal Aesthetics) التي نادى باعتماد التوازن التماثلي والمثالي في تراكيبه في الفن التشكيلي كذلك في الهندسة المعمارية. وكلّ من حاد عن هذه القوانين لم يؤخذ بعين الاعتبار. حتى حل عصر الباروك في أواخر القرن السادس عشر حيث ظهر فلاسفة، مهندسون معماريون، فنانون وشعراء ثاروا على قوانين فن وأدب عصر النهضة. فقد مال المهندسون الباروكيون إلى هندسة المساحات المقوّسة، والأشكال المتضادة مع الفن التشكيلي الذي كان سائدا آنذاك. وتحدّدت تبعا لذلك ملامح أيديولوجية اجتماعية في التيار الباروكي مفادها عدم الفصل بين العقل والروح بخلاف فلسفة التيار الديكارتية²³. تميّز الفن الباروكي بالتشكيل المتشعب الذي يتراوح بين الزخارف الأرسقراطية والأعمال الفنية التي تهم عامة الشعب. كما امتازت الفلسفة الباروكية بالمزج بين العاطفة والمادة والحركة، والتي انعكست على الفن والشعر²⁴.

يعتبر الشعر الباروكي من المبادرات الأولى لما يسمى بـ«الكتابة التفاعلية»²⁵. فمن الشعراء الذين تعاملوا مع الشعر التجديدي وما يماثل روح الفترة الباروكية، الشاعرين ميامار شخون (Meimar Schöne) وفينكي وولترز (Fenneke Walters). ففي قصيدتهما المعنونة بـ«عرس مواطني بريمن» (To the wedding of (Bremen citizens 1637) نرى أنّ شكل القصيدة يجسّد كأس نبيذ، وأنّ قراءة القصيدة تبدو كالمتاهة؛ ممّا دعا بعض الباحثين إلى تسمية هذا النوع من الشعر بـ«قصيدة المتاهة» (labyrinth poems)²⁶ التي لا تُعرف بدايتها من نهايتها بحيث تتطلّب من القارئ أن يقلب الورقة بالعكس أو يحرك رأسه باتجاهات مختلفة لكي يتتبّع النصّ بحيث يشعر بالدوخان، وبهذا يبدو وكأنه على المستوى المجازي يجسّد حالة من يشرب كأس نبيذ. في مثل هذا الشعر اهتم الشعراء بالجانب البصري مثل الفراغ وشكل الكلمات والحروف وتوزيعها على الورق²⁷.

Stafford, 1999, p. 14 & Sharp, McKinney and Ross, 2003, p. 2 23

لم يحظ هذا الفن باهتمام النقاد في عصره، ولكنه يعتبر اليوم من الفنون التي حظيت باهتمام الفلاسفة المعاصرين مثل فالتر بنجامين (Walter Benjamin) وجيل دولوز (Gill Deleuze)، و مارلو بونتي (Maurice merleau- Ponty) وميشيل فوكو (Michel Foucault) وآخرين. هذا وقد أثر الفن الباروكي المنتشعب في أسلوبه على كثير من الفنانين المعاصرين الذين ألهموا من الفن الباروكي في عروضهم الفنية المرتبطة بالفن الرقمي مثل أعمال الفنان الرقمي بيل فيولا (Bill Viola) وغاري هيل (Gary Hill) وطوني دوف زو (Toni Dove) للمزيد انظر: Hampton, 1991, pp. 1-9 24

Sharp, McKinney, & Ross, 2003, p. 2 25

.Stafford, 1999 , p. 14. Simanowski, 2004 , Retrived on line: www.dichtung-digital 26

.org/2004/3-Simanowski.htm

.ibid. 27

إنّ التغيير الأكبر الذي طرأ على الثقافة الأوروبية الغربية عامة والتي أثرت بدورها على الفن والأدب حدثت في أعقاب الحرب العالمية الأولى، فقد أثار نشوب الحرب على المستوى الفكري للكاتب والفنانين الذين شعروا بالإحباط من الفكر الفلسفي لنظريات الجمال الغربية المتبعة آنذاك. وكانت النتيجة أن ظهرت مع بداية القرن العشرين أربع حركات فنية أدبية ثورية نادى بكسر الثوابت في الفن وكذلك في الشعر، وهي: التكعيبية والمستقبلية والسريالية والدادائية. وقد انبثقت هذه الحركات في فترة زمنية متقاربة حيث تداخل أسلوب الواحدة بالأخرى، إذ نرى أنّ بعض فناني هذه الحركات رسموا بأساليب متشابهة نتيجة للتقارب الفكري والزمني.

الحركة التكعيبية:

نشأت الحركة التكعيبية (1907-1920) كحركة فكرية ثورية انعكست في الأسلوب الشكلي للرسم. ويقوم مبدأ الحركة التكعيبية على فكرة النظر إلى الأشياء والموجودات من زوايا نظر متعددة بعكس الأساليب التقليدية التي تعتمد زاوية نظر ثابتة ووحيدة، والتي تمثلت في فن النهضة والفن الكلاسيكي. فالفن التكعيبية يتمثل في التشظير والتكسير لأشكال الطبيعة وللصور الإنسانية على نحو أشكال هندسية متداخلة.

نتج هذا التغيير لدى فناني المدرسة التكعيبية بتأثير زيارة كثير من فناني أوروبا عامة، وفرنسا خاصة، للشرق الأوسط وأفريقيا، والذين انبهروا بالفن الإسلامي المبني على التقسيم الهندسي والتوريق، وهو ما يعرف بـ"العرايبسك". إضافة إلى تأثير الفن البداي الإفريقي الذي ساد في المستعمرات الأوروبية، مثل الأقنعة الإفريقية التي أثرت على فنانيين غربيين عديدين بطرائق رسم الأشياء، ورسم وجه الإنسان بأسلوب تكسير الشكل الطبيعي لأجزاء هندسية. ومن أكثر الفنانين الذين تأثروا بالفن الإسلامي والإفريقي الفنان الإسباني- الفرنسي بابلو بيكاسو (Pablo Picasso, 1881-1973). فلو نظرنا مثلاً إلى لوحة بيكاسو الشهيرة نساء إفيينيون²⁸ (Les Demoiselles d'Avignon) (1906-1907) لرأينا بأنّ وجوه النساء تبدو كالأقنعة والأجساد مقسّمة بشكل خطوط هندسية تعتمد تفكيك الأشكال ذات الأبعاد الثلاثة، وإعادة تركيبها بشكل مسطح متحرّرة من منظور العمق- الثلاثي الأبعاد (Perspective). على أنّ التشكيل التكعيبية لم يأت على تغيير مفهوم الفضاء الفني بتبسيطه كما يبدو لعين الناظر للوهلة الأولى، بل عمل على إضفاء الكثير من الغموض والإرباك الناتج عن تفكيك الفضاء الفني

28 يمكن رؤية نموذج وشرح عن اللوحة على الموقع التالي:

smarthistory.khanacademy.org/les-demoiselles-davignon.html

وتجزئته إلى عناصره الأولى.

هذه الأفكار أثرت على الشعراء الذين تبنوا مبدأ التكعيبيين وأكّدوا على عنصر التشكيل البصري للكلمات وشكل تموضعها في فضاء الورقة. ومن هؤلاء الشعراء على سبيل المثال، الشاعر الفرنسي أبولينير غيوم (Guillaume- Apollinaire , 1880-1918).

ففي مجموعته الشعرية المسماة (Calligrammes)²⁹ تظهر فيها الكلمات عبارةً عن صورة لخطوط مرسومة على الورقة البيضاء، بحيث يمكن رؤيتها كشكل مجرد من المعنى³⁰. فنرى بعض قصائد هذه المجموعة قد وُضعت فيها الكلمات على نحو أشكال هندسية مثل الدوائر والمثلثات. والبعض الآخر من القصائد اتخذ طابع الشعر التجسدي (concrete poetry)³¹، ممّا ربطها مباشرة بالفن التشكيلي.³²

ظهرت الحركة المستقبلية التي تأسّست في إيطاليا بتزامن مع الحركة التكعيبية. وقد بادر بتأسيسها الشاعر فيليبو توماسو مارينيتي (Filippo Tommaso Marinetti 1944 -1876) الذي نشر بيان الحركة عام (1909) في جريدة فيغارو الفرنسية (Figaro) وفي البيان دعت الحركة المستقبلية إلى إلغاء ونفي تراث الماضي بالخروج على قوانين الفنون السابقة قاطبة. وقد قصد البيان بذلك، الفنون والحضارات الكلاسيكية وعصر النهضة التي كانت تؤلّه الفنانين أمثال ميخائيل أنجلو وليوناردو دي فينشي وآخرين. اعتبر المستقبليون تلك الفنون السابقة فنوناً فاشلة ومزيّفة، ودعوا إلى محوها وبناء فن جديد لا يشبه أيّ فن آخر سبقه. وبخلاف الحركة التكعيبية التي حلّت الشيء إلى عناصره الهندسية الأولى واكتنفتها الهدوء، فإنّ المستقبليين أكّدوا الشعور بالفوضى والضجيج اللذين واكبا المكننة في ذلك العصر. لهذا ركّز المستقبليون على عنصر الحركة، فرسموا الإنسان والمرئيات في حالة حركة، وذلك عن طريق تتابع وتوالي الخطوط والمساحات والألوان. شملت محاولات التعبير عن حركة السيارات وضوضاء المدن وأجوائها المزدحمة، من خلال تحدّب الخطوط وتقوّس الأشكال، واستخدام عنصر الضوء مع هذه المقوّمات المستمدة من الحركة الكونيّة، التي تجعل كلّ شيء في الوجود يتحرك ويتغير في سيرورة مستمرة.

تفترض فلسفة حركة المستقبليين أنّ الزمان والمكان ليس لهما وجود مطلق، لأنّ المطلق هو تصور وهمي، فلا مكان يمكن تصويره بدون مادة، ولا زمان بدون حركة،

29 انظروا نماذج من الشعر المذكور على الرابط التالي: writing.upenn.edu/library/Apollinaire_Calligrammes.html

30 Mitchell, 1996, p. 50.

31 الفرق بين الشعر البصري والتجسدي، أنّ كل شعر تجسدي هو بصري، ولكن ليس كل شعر بصري هو تجسدي وذلك لأنّ كلمة "تجسيد" ويقابلها بالإنكليزية Embodiment عادة تخصّ تجسيد شكل ثلاثي ملموس مثل شكل حصان، كأس، إلخ. بينما البصري يلائمه كلمة "تمثيل" لشيء ما، ويقابل ذلك الكلمة الإنكليزية Representation.

32 Krass, 1977, p. 69. Goldberg, 2006 [1979], p.76., Ricardo, 2009, pp.52- 58.

وأشكال المادة إذا ما خضعت للحركة السريعة انكشفت حتى تتلاشى وتختفي عندما تبلغ سرعتها سرعة الضوء. ويعبّر الفنان المستقبلي عن هذه الرؤية مستخدماً حصيلة علم البصريّات والنظرية النسبيّة مع الخيال الفني الخصب. من أشهر وأهمّ رسّامي هذه الحركة- الذين بدورهم تأثروا بالمدرسة التكعيبيّة-كارلو كارا (Carlo Carra) إمبيرتو بوتشيوني (Umberto Boccioni) جينو سيفيريني (Gino Severini) وجياكومو بالا (Giacomo Balla, 1871 – 1958).³³

أثّرت الحركة المستقبلية على شعراء إيطاليين مثل باولو بوزي (Paolo, 1874-1956) Buzzi) وآخرين. وتجاوز تأثير الحركة حدود إيطاليا إلى باقي الدول الأوروبية، فأثّرت على شعراء عديدين في بولندا ويوغوسلافيا وروسيا، فاشتهر من بينهم الشاعر الروسي فيلادمير مايكوفسكي (Vladimir Mayakovski, 1893-1930) رغم أنّه جاء بعد الحركة الإيطالية بفترة كبيرة، إلا أنّه اتبع الشعر المستقبلي الذي اعتمد الحركة كقانون أساسي، ووظّف عنصر الحركة هذا في الشعر خلال عدم توزيع الكلمات بشكل متوازن وإنما بشكل مبعثر مما يوهم القارئ/ المشاهد الشعور بالحركة.

الحركة الدادائية (Dadaizm)

من أكثر الحركات التي أثّرت على القصيدة البصرية وتحويلها إلى لوحات تعرض في المعارض، هي حركة الداذا (Dada). ونرى أنّ حركة الداذا وضعت أول مكّونات التفكير المتعدّد الوسائط قبل حلول العصر الرقمي؛ لهذا سنخصّص لحركة الداذا قدراً أكبر من الاستعراض نتيجة تأثيرها الفكري على الفنانين والشعراء حتى يومنا هذا.

تأسّست حركة الداذا سنة (1915) كحركة فنية ثورية في الأدب والفن في زويريخ السويسرية بقيادة المصوّر والشاعر تريسيان تازارا (Tristan Tazara, 1896 – 1963). وقد اختير اسم "دادا" لكون الكلمة قد تعني في كل لغة معنى مختلفاً، ولكونها أقرب للفظ الأوّلي عند الطفل³⁴. استهتر الداذايون بفن وشعر ما نسبوه لثقافة البرجوازية فوصفوا ذلك الفن بقولهم: "Art is shit"³⁵. ادّعى تازارا أنّ التقنية العبثية في الأدب لا تعتمد النظريات الجمالية المقننة للفن والأدب، لأنّ الأدب بحسب ادعائه «ليس جميلاً»³⁶. في مقولته هذه يكمن تهشيم لنظريات الجمال في الأدب والخروج عن المألوف.

ضمّت حركة الداذا فنانين وكتاب وشعراء ومصورين ومخرجي سينما، مثل الرسام مارسيل يانكو (Marcel Janco, 1895- 1984)، والفنان متعدد الوسائط مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp, 1887- 1968) والفنان جان أرب (Jean Arp, 1886-1966) والفنان فرنسيس بيكابيا (Francisc Picabia, 1879- 1953) والفنان هوغو بال (Hugo Ball, 1887- 1927).

ومن الشعراء عرف الشاعر رودولف بريسبر (Rudolf Presber, 1868- 1935)، ومن كتّاب المسرح عرف أيروين فيسكاتور (Erwin Piscato 1893-1966)، وآخرون³⁷. تأثّرت حركة الداذا في بداياتها بالحركة التكعيبية في التشظير والتكسير للصورة وكذلك بالحركة المستقبلية بما يخص عنصر الحركة، وتظهر هذه المؤثرات في رسم لمارسيل دوشامب المعنون «رجل عار ينزل عن الدرج»³⁸. ففي هذا الرسم لا نرى الملامح التفصيلية للرجل نفسه بل نرى تمثيلاً لجسد مجزأ هندسي ويمثّل حركة النزول عن طريق تكرار نفس الحركة.

Motherwell, 195 1, p. 78 & Grossman, 1971 34

Kristiansen, 1968, p. 457. 35

Frey, 1936, p. 12 36

Gordon, 1974, pp. 114-124. 37

en.wikipedia.org/wiki/File:Duchamp_-_Nude_Descending_a_Staircase.jpg 38

بالإضافة إلى ذلك، استعمل فنانو الداذا تقنيات الفن المفاهيمي³⁹ (Conceptualism) والرمزي، واستعمال الأشياء الجاهزة (Readymade)، وإكسابها معان جديدة بواسطة طرائق توظيفها. كذلك يظهر في أعمال الداذايين فن الكولاج الذي يضمّ وسائل متعددة، مثل الصور الفوتوغرافية، لصق الكلمات، الأرقام، أي ضمّ مواضيع متشعبة في نفس العمل الفني⁴⁰، وهو ما يشكل أول لبنات الفكر الرقمي.

ازدادت شهرة فنّاني الداذا عندما هاجر الكثير منهم إلى نيويورك وكان أبرزهم الفنان الفرنسي مارسيل دوشامب والمصور الأمريكي مان ري (Man Ray, 1890-1976)، اللذان تشاركا معاً في أكثر من عمل. كما أدخل مارسيل دوشامب في أعماله الأغراض المهملة، مثل آلات تابعة لسيارات وماكنات مختلفة، والتي عبرت عن روح عصر المكننة. كانت الحركة الفنية للداذايين سبّاقة في رؤية الإنسان- الماكنة كردّ فعل على تأثير التكنولوجيا على الإنسان.

فعمل الفنان راؤول هاوسمان (Raoul Hausmann 1886-1971) أسيمبلاج⁴¹ بعنوان «الرأس الماكنة» (Machine Head 1913) وهو عبارة عن عمل تجسيدي (sculpture) لرأس إنسان دون ملامح. وقد صنع هذا العمل من تقنيات متعددة، بحيث نرى على جانب الرأس الأيمن البراغي الحديدية المثبتة بإحكام، وعلى الجانب الأيسر قطعة حديد مثبتة، ومن داخل الرأس تخرج أسطوانة فضية.

هذا النموذج الميكانيكي ونماذج أخرى من أعمال الداذايين ممّن وظّفوا الآلات وأدوات التكنولوجيا المختلفة في عصرهم، مثل الفوتوغرافيا وآلات النسخ في أعمال الكولاجات، كل ذلك التفّ حول مصطلح «الإنسان الماكنة». (Human machine)⁴²

وما يميّز حركة الداذا هذا التشابك بين الفنّانين والمصورين والأدباء على تشكيل القصيدة التي عرضت كلوحات في المعارض. فالشاعر والفنّان فرانسيس بيكابيا (Francis Picabia, 1879-1953) عرض قصيدته المعنونة بـ ('The' L'oeil Cacodylate' Cacodylic eye 1921) والتي اختلطت فيها الكلمات بصور تجميعية (Combine)⁴³ تكوّنت من ملصقات على ورق ممزّق وصور فوتوغرافية وأرقام وكلمات، وأحياناً كان الفنّان يربط بين هذه العناصر بالمعنى، وأحياناً أخرى تكون العناصر المتعددة

39 نصرالله، 2013، ص 178.

40 Kristiansen, 1968, pp. 457- 462

41 أسيمبلاج (Assemblage): وهو مصطلح فني يقصد به استعمال تقنيات متعددة من مواد مختلفة في العمل التجسيدي.

42 Rossario, 2012

43 Gordon, 1974, pp. 114-124 & نصرالله، 2013، ملاحظة 1، ص 178

مجتمعة في نفس اللوحة دون أن يكون بينها علاقة⁴⁴. نستطيع أن نعتبر هذه الأشعار نوعًا من القصائد متعددة الوسائط، مما يدل على أنّ بداية حركة التفكير التشعبي نشأت مع حركة الداذا.

كما أسهمت حركة الداذا في تطوير الشعر الصّوتي وهو ما يسمى (Phonetic poetry)، والمقصود به الشعر الذي يعتمد في الأساس على الإيقاع الصوتي للكلمات. ومثال على الشعر الصوتي ندرج قصيدة لهوغو بال (Hugo Ball, 1886–1927) بعنوان كرفان (caravan, 1916) نقرأ فيها كلمات متشابهة لفظًا تعتمد الإيقاع الصوتي إلا أنّها لا تحمل معنى معيّنًا، وكان القصد منها العبث بالكلمات. وقد قام الشاعر بقراءة قصيدته في مقهى فولتير (Café Voltaire Zurich) (في مدينة زويريخ) وهو يرتدي لباسًا مصممًا حسب الأسلوب التشكيلي التكعيبي، فالقبة تبدو كالمخروط، والمعطف يبدو على شكل مثلثات والثوب كالأسطوانة. هذا التمازج ما بين الأساليب ناتج عن تداخل المدارس التي نشأت في نفس الفترة من ناحية، ومن ناحية أخرى بسبب معاصرة بعض الفنّانين للمدارس الفنية المختلفة⁴⁵.

كان تأثير حركة الداذا على المستوى الفلسفي كبيرًا، ممّا أدى إلى الجرأة على كسر التابوهات الهالوية الفنية بمساندة التكنولوجيا. فمع ظهور آلات الطبع والتصوير أتاحت الفرصة لكثير من الفنّانين والشعراء للنسخ والتلاعب بأعمال فنية بأشكال مختلفة⁴⁶. فالفنان مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp) طبع الموناليزا التي مثّلت الفن الراقي (Sublime Art)، وأضاف لها شاربين بعنوان (L.H.O.O.Q.1919) وكان عمله هذا نوعًا من التمرد على فلسفة الرينسانس التي رسّخت قوانين تحاسب الفنان على أصالة العمل الفني ومستواه التقني ونوعية الألوان⁴⁷. وتبعه الفنان فرانسيس بيكابيا (Frances Picapia) بنسخ النسخ (Reproduction of Reproduction) لنفس صورة دوشامب. كما استُنسخت نفس صورة الموناليزا عشرات المرات على يد أندي وورهل⁴⁸، وكانت الموناليزا المستنسخة مثالًا قويًا وظّفه الناقد والباحث الألماني فولتر بنجامين في إثارة مصداقية المصطلحات الفنية مثل مصطلح الهالة (Aura) والأصيل (authentic)⁴⁹.

44 Frey, 1936, p. 12

45 لشدة تأثير هوغو بال على الفن والأدب فقد أعيد تقديم قصيدته البصرية الصوتية خلال السنوات المتعاقبة حتى اليوم على شكل أداء متعدد الوسائط بأشكال مختلفة.

46 Benjamin, 2003, p. 44. and, Levin, 1988, pp. 77-83

47 Huyssen, 1986, p.148

48 أندي وورهل هو من فنانيّ البوب آرت (الفن الشعبي) الذي تزامن مع فن الروك أند رول، وكان وورهلول من أوائل الذين عملوا أفلامًا قصيرة. انظر موناليزا وورهل على الرابط:

www.christies.com/lotfinder/paintings/andy-warhol-mona-lisa-5371745-details.aspx

49 Benjamin, 2003, p. 45

ومن فناني الدادا أيضا الموسيقي والفنان جون كيج (John Kage) الذي عاصر عدة تيارات فنية مثل البوب آرت (Pop Art) الذي نشأ في الخمسينات. كان لكيج الفضل في تطوير الوسائط الحديثة من ثقافة التسجيل والتي أطلق عليها اسم "ثقافة الـ DJ". كما وأن ظهور الفيديو قد فتح أبوابا أثرت على خياله مما انعكس في أعماله متعددة الوسائط. ففي عمل صورة متلفزة ثابتة (stills) بعنوان "منظر طبيعي" (Landscape, 1932) يضع الفنان رسم بورتريه شخصي على الشاشة، وتظل صورته ثابتة بينما يسمع المشاهد أصواتا تتراوح بين أصوات الشارع وصفارات مزعجة؛ وبذلك تتحول الصورة الثابتة للفنان عن طريق الصوت إلى حالة شعورية وذهنية تمثل للمشاهد مشهدا مليئا بالحياة العصرية المفعمة.

في نفس الفترة ظهرت جماعة من الفنانين والشعراء أطلقوا على أنفسهم اسم الفلوكسوس (Fluxus) وهو اسم لحركة ظهرت في الستينات، أعادت فكر الدادا بما أسموه "الدادا الجديدة" (Neo-Dada). عمل الفلوكسوس مع فنانين من مجالات مختلفة: موسيقى، فن بصري، أدب، تصميم وهندسة، والبعض يسمي أسلوبهم تداخل الوسائط (Intermedia)⁵⁰.

خلال هذه الفترة ظهرت بواكير الأدب الرقمي في ألمانيا على يد الشاعر ثيو لوتز (Theo Lutz) الذي استخدم الحاسبة لكتابة الشعر، فكان من أوائل المفكرين الذين نادوا بالاستفادة من العلوم الطبيعية لصالح الفنون الجميلة. ونفس الفكرة نادت بها كل من المدرستي مدرسة الـ Oulipo⁵¹ ومدرسة الـ ALAMO⁵² في فرنسا. وهؤلاء جميعا عملوا على تطوير الشعر الرقمي الذي يعتمد الحاسوب والتقنية بشكل أساسي. ثم ما لبث هذا النوع من الشعر وأن انتشر وازدهر في كندا، الولايات المتحدة، وإنجلترا.

في سنة 1966 وليس بعيدا عن تأسيس مصطلح الهايبرتكست على يد تيد نلسون (Ted Nelson) عُرض أول معرض تفاعلي لفنانين من مجالات مختلفة عرف بـ "خبراء بالفن والتكنولوجيا". (Experiments in art and Technologies –E.A.T). يرى بعض النقاد مثل كريستيان باول (Christiane Paul) أن هذه المشاركة المركبة الجارية بين فنانين ومبرمجين ومهندسين وعلماء من الممكن أن تحمل معالم الفن الافتراضي⁵³.

Baas, et al. 2011, pp 80-86 50

هي مدرسة نقدية نادت بدمج العلوم والرياضيات في الفن. والكلمة اختصار لـ Ouloir de literature Potentielle بالفرنسية. من أشهر أعلام هذه المدرسة Raymond Queneau و Georges Perec وغيرهم 2011, p.70. Rosario, 2011, p.70 51

هي مدرسة نقدية أسسها اثنان من مدرسة الـ oulipo عام 1981 وهما: Paul Braffort و Jacques Roubaud واسم المدرسة اختصار لـ Atelier de Litterature Assistee Par la Mathematique et les Ordinateurs بالفرنسية 2011, p.68. Rosario, 2011, p.68 52

.Paul, 2002,, p. 474 53

في أواخر السبعينات، كان الفن الأدائي (Performance) قد شاع في الغرب، وهو فن متعدد الوسائط، واعتبر البوابة للفن الافتراضي الذي ظهر في التسعينات. فإنَّ بعض عروض الفن الأدائي قد اعتُبرت رقمية كونها قد وظفت الحاسوب، أو الشاشة بنفس العمل، بحيث لم يكن بمقدور الفنَّان أن يلغي أحد هذه الوسائل من الفن. ومن هنا وُظف مصطلح الوسائط الفائقة (Hypermedia)، الذي أصبح مصطلحا قائما في الأدب والفن الرقميَّين. ومن النماذج الفنية الشهيرة للفن الأدائي أعمال الفنانة أورلان (1947 Orlan).⁵⁴، التي قدّمت عملا أدائيًا بعنوان «سانت أورلان» (Sant Orlan، 1990)، كانت خلاله تجرى لها عمليات تجميلية بناء على تخطيط عملته بواسطة الحاسوب كجزء من تحويل وجهها إلى وجه آخر متشكّل من أعضاء مأخوذة من شخصيات مرسومة لرسّامين مختلفين من حقبات تاريخية مختلفة؛ ما يعني أنّها كانت تنسخ وجوها افتراضية، وهو ما حوّل وجهها لوجه هيبيردي (Hybrid)⁵⁵. وقد بثّ التلفزيون العملية بشكل مباشر بحيث شاهدها ملايين المشاهدين، وكانت في هذه الأثناء تقرأ نصًا من كتاب للفيلسوف وعالم النفس التحليلي جاك لاكان، وقُتحت خطوط الهاتف للجمهور والصحافيين ليتكلموا معها أثناء الأداء. بناء على هذا، فإنَّ أكثر من أداة تواصل تكنولوجية وُظفت في هذا العمل على أنّه أوجدَ عملا فائقا.

وتطور الأمر إلى إلغاء الحدود الفاصلة بين الفن الرقمي والقصيدة الرقمية تماما، بحيث شهدت السنوات الأخيرة تطورا ملحوظا في تداخل الفن والأدب والتكنولوجيا، فبدأنا نقرأ أعمالا فنية أدبية رقمية ومركّبة لشعراء وأدباء من مختلف الدول، وهو ما سنتطرّق إليه في البند التالي.

54 لمعرفة المزيد عن أعمال أورلان انظر: Rose, 1993, 83-125, Jill, 1997, pp. 50-56.

[/http://www.orlan.eu/press/video](http://www.orlan.eu/press/video)

55 انظر نماذج على الرابط التالي http://www.youtube.com/watch?v=no_66MGU0Oo

نحو الفصيدة الرقمية

نبدأ هذا البند باقتباس من مقال للفنان والشاعر روي سكوت (Roy Scott)

بعنوان: (1990) Is there Love in the Telemetric Embrace

”لقد شهدت السنوات العشر الأخيرة ظهور قوتين تكنولوجيتين للحاسوب وهما التواصل السلبي واللاسلكي اللتان أدتا إلى تشابك أكثر من وسيط تواصلية مثل، فن الفيديو، التراكيب الصوتية، الاتصال عن بعد، وأنظمة ضبط متنوعة (citenrebyc)، مما أثر بصورة كبيرة على المجتمع وعلى سلوك الأفراد، وأثار تساؤلات حول ماهية الإنسان وماهية الإبداع. والحقيقة أن علاقتنا مع بعضنا ومع عالمنا بشكل عام أصبحت متعلقة بالثقافة الشبكية التي تتزامن مع تزايد ابتكارات جديدة أدت إلى نشوء أنظمة سلوكية وأفكار وقيم اجتماعية، لا تشبه تلك التي تأسست منذ حركة التنوير، حيث استحدثت استعارات ثقافية ونماذج علمية جديدة؛ أصبح معها التمثيل للواقع والتعبير عنه مفبركاً⁵⁶.

منذ كتابة سكوت (Scott) مقاله عام (1990) حدثت تطورات تكنولوجية سريعة في عالم الحاسوب وشبكات التواصل الاجتماعية ناتجة عن مسيرة تاريخية طويلة منذ الثورة الصناعية حتى اليوم. مسيرة قوامها نحو قرنين على الأقل من التجريب والتغيير، حتى وصل الأمر إلى ما يسمى بالواقع الافتراضي (Virtual Reality) والذي أصبح يشار إليه بالاختصار (VR). ويرى المفكر جان بودريار (Boudlier) أن الواقع الافتراضي هو الواقع الذي تعيشه المجتمعات الحديثة بفضل الكمبيوتر والشبكات الرقمية، وهيمنة التلفزة المنقولة عبر الأقمار الاصطناعية على العقول، بحيث أصبح الإنسان

يعيش في عالم افتراضي. وارتبط مفهوم "الافتراضي" (Virtuality) في تفكير بودريار بالكمبيوتر، حيث حلت منظومة قائمة على معادلات رياضية تجريدية كبديل عن علاقة العقل بالواقع. ضمن هذا الواقع فإنّ النت، الأيفون، الأيباد، الإيميل، الفيديو، والملفات الصوتية (MP3) ونصوص مثل (Mud) و (Moos) كلّها عبارة عن وسائط جعلت الإنسان مرتبطًا بالآلة وبسلطتها، وتوظيفها في شتى مجالات العلم والإبداع، مثل الفن والأدب. وهكذا أدت العلاقة بين الإنسان والماكنة من جهة إلى ابتكار مصطلحات مثل الـ "إنس آلي" (Human machine) ، و"ما بعد الإنسان" (Post Human)، وكلا المصطلحين يشيران إلى غلبة الآلة على حياة الإنسان بشكل يومي. ومن جهة أخرى، حملت مصطلحات عديدة أخرى مثل "المادية" (Materiality)، و"الشيء الخامل" (Object-Cyrborg) يتخلل ذلك دلالات جديدة مع نشوء الإبداع الرقمي الذي يعتبر جنسًا من أجناس "الفن المتعدد الوسائط" (Multi Media Art).

هذه المصطلحات والمتغيرات التي استجدت على عالم الفن والأدب هي نتاج سيرورة ثقافية ارتبطت بمتغيرات اجتماعية وسياسية وصناعية منذ أكثر من قرن. فالقصيدة الرقمية هي نتاج الحركات التجديدية (Avan-garde⁵⁷) التي ذكرناها سابقًا. وقد بيّنا أنّ التحوار مع الفراغ، والاهتمام بالشكل المورفولوجي للكلمات سبق أن تمأسس في الشعر البصري والتجسدي⁵⁸، وأمّا الاهتمام بالإيقاع ولو كان متخيلًا فقد كان من عناصر اهتمام الشاعر منذ القدم⁵⁹. إلا أنّ تطور الحاسوب إلى ما آل إليه اليوم من البرمجة الحاسوبية على اختلافها أضاف وسائط جديدة للتعبير مكنت الشعراء والفنانين من استخدامها إلى جانب الكلمة. ولم تعد الكلمة سوى أداة واحدة من بين أدوات عديدة متاحة للتعبير. إذ أصبح بمقدور الكاتب أن يوظف اللون والحركة والموسيقى والصور والرسومات كأساليب بلاغية جديدة، وهو ما بات يعرف اليوم بالبلاغة الرقمية (Digital Rhetoric)⁶⁰.

يتفق عدد من الباحثين الذين تطرّقوا إلى تحليل النصّ الرقمي بمرجعيات ارتباطه بالتقنيات المحوسبة، مثل ألان سوندهايم (Alan Sondheim) جون كيلي (John Caylay)، كاثرين هيلز (Katherine Hayles)، ريتا رالي (Rita Raley) وفلوريان كرامر (Florian Kramer) روبيرتو سيمونفسكي (Roberto Simanowski) آدالدي موريريس (Adalaide Morris) لوس بيكونو غلازير (Loss Pequeno Glazier) ليف مونافيتش (Lev Monavich) وآخرين، على أنّ القصيدة الرقمية هي:

- .Block. (2002). Retrieved online: <http://www.netzliteratur.net/block/p0et1cs.html> 57
Schaffner, 2006, p. 1 [<http://www.logolia.com/minimalistconcretepoetry/archives/Anna-Katharina-Schaffner-From-Concrete-To-Digital.pdf> 58
Ricardo. 2009, p. 51 59
.Strehovec, 2010, p. 207 60

” ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا عبر الوسيط الإلكتروني، معتمدا على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيدا من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، تتنوع في أسلوب عرضها، وطريقة تقديمها للمتلقّي، الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة، وأن يتعامل معها إلكترونيا، وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها، ويكون عنصرا مشاركا فيها“⁶¹

لقد قطعت القصيدة الرقمية الغربية شوطاً طويلاً في التطور والتقدم، بحيث أصبح بإمكاننا اليوم أن نميّز بين أكثر من 600 نوع من القصائد الرقمية الأجنبية، تختلف عن بعضها البعض في جوانب عديدة، ما جعل النقاد يختلفون في مسألة تصنيفها. فمنهم من اقترح تصنيفاً يعتمد على التقنيات المستخدمة في بناء القصيدة كما فعل غلازير، ومنهم من اعتمد على دور المتلقّي مثل ماري لوري ريان (Mary-Laure Ryan)، ومنهم من أخذ بالحسبان الوقت المستغرق في تشكيل القصيدة وإعدادها على الشاشة مثل جيوفانا روساريو (Giovanna Rosario).

في المقابل، فإنّ القصيدة الرقمية العربية لم تصل إلى هذا الحد من التطور، لذا فإنّ مسألة تصنيفها ستكون أسهل، إذ يمكن أن نميّز اليوم بين نوعين عامين من القصائد الرقمية في الأدب العربي، هما:

1. القصيدة البصرية الرقمية (Visual Digital Poetry).
2. القصيدة التفاعلية الرقمية (Digital Poetry Interactive).

القصيدة البصرية الرقمية

هو شعر يعتمد على التشكيل البصري للنص من خلال توظيف تقنية الوسائط المتعددة (Multimedia)، كإضافة المؤثرات البصرية والمؤثرات الصوتية مثل الصور والرسومات والألوان والموسيقى. وقد تطور هذا الشعر عن الشعر البصري الورقي الذي تحدثنا عنه في البنود الأولى، لكنّه يختلف عنه في أنّ الأخير يعتمد على التشكيل البصري للنص المكتوب فقط، أي طريقة ترتيب الكلمات على الصفحة، في حين يعتمد الشعر البصري الرقمي إضافة إلى ذلك، على مؤثرات بصرية وصوتية، تمنح الكلمات طابعها الحسي المجسد وتجعلها ذات نشاط وحيوية⁶². وتعرف البريكي الشعر البصري الرقمي بقولها: إنّه الشعر الذي يحتوي بالإضافة إلى النصّ الكتابي، على صور ورسومات تمثّل الكلمات، بحيث لا تقرأ القصيدة فقط، وإنما ترى وتشاهد أيضاً، مما يشكل تعصيلاً للمعنى وتوجيهاً له⁶³. وهكذا أصبح بإمكان الشاعر بث الروح في الحرف الخامل عن طريق برامج أنظمة الحركة (Animation) والفلش (Flash) والتي تدفع بالكلمات والعلامات التصويرية المختلفة إلى التجوال الثلاثي الأبعاد بعيداً عن الصورة الصنمية⁶⁴. ويعتبر منعم الأزرق أول شاعر عربي بدأ بكتابة الشعر البصري الرقمي، وذلك من خلال موقع «ميدوزا».

القصيدة التفاعلية الرقمية:

القصيدة التفاعلية الرقمية (Interactive Digital Poetry) هي القصيدة الرقمية التي تعتمد تقنية الهايبرتكست إلى جانب اعتمادها على الوسائط المتعددة. ويتميّز هذا النمط من الشعر بقدرته على الإمتاع، الإثارة والتفاعل مع القارئ⁶⁵. فقد جاءت لفظة «تفاعلية» لتدلّ على تفاعل القارئ مع الحاسوب من جهة، وذلك بواسطة النقر على لوحة المفاتيح والفأرة، ومع النص من جهة أخرى، وذلك عن طريق التجوال بين الروابط.

وقد أخذ النقاد والأدباء العرب المصطلح «تفاعلي» ونقلوه إلى الأدب العربي دون أن يحدّوا مفهومه وأبعاده، ممّا أدّى إلى إحداث بلبلة وتشوّت وعدم الوضوح في تعريف

Glazier, 2002, p. 34 62

البريكي، 2006، 77. 63

Ryan, 1999, p. 1, 64

Glazier, 2002, p. 11 65

المصطلح «تفاعلي» في النقد الرقمي العربي. فنجد أنّ هذا المصطلح قد استخدم لدى النقاد والأدباء العرب ليصف الأجناس الأدبية التي تستخدم التقنيات التكنولوجية الحديثة، في ثلاث حالات مختلفة: ترتبط الأولى بدور القارئ وترتبط الثانية بدور الكاتب أمّا الأخيرة فترتبط بالنصّ نفسه.

فالناقدة فاطمة البريكي تستعمل مثلاً كلمة «تفاعلي» للإشارة إلى الأشكال الأدبية التي تستخدم تقنية الهايبرتكست ويلعب فيها القارئ أو المتلقّي دوراً رئيسياً، أي تلك النصوص التي تتيح للمتلقّي أن يضيف إليها أو يغيّر فيها ويتحرك بين مساراتها بحرية. وتتفق الناقدة عبير سلامة مع البريكي في ربط المصطلح بالدور الذي يلعبه المتلقّي في النص، لذا تعتبر أن النصّ التفاعلي هو نصّ قيد التشكل، أي يشكّله القارئ بحسب رغبته.

من جهة أخرى، أكّد بعض النقاد والأدباء علاقة النصّ التفاعلي بالكاتب وليس بالقارئ. فمحمد سناجلة مثلاً يتفق مع الرأيين السابقين في أنّ النصّ التفاعلي يجب أن ينتمي إلى النصوص التي تستخدم تقنية الهايبرتكست، إلّا أنّه يؤكّد دور الكاتب في إنتاج هذه النصوص. فالنصّ التفاعلي بحسب سناجلة هو النصّ الذي تستخدم فيه تقنية الهايبرتكست إلى جانب تقنيات تكنولوجية أخرى، ويشترك في تأليفه أكثر من كاتب. وهذا التعريف غير دقيق لأنّ النصّ في هذه الحالة يصبح نصّاً جمعياً تفاعلياً.

وقد اكتفى بعض النقاد والأدباء الآخرين بأن يكتب النصّ بطريقة «الهايبرتكست» حتى يعتبروه «نصّاً تفاعلياً»، ولم يشيروا إلى الوظائف الممكنة بالنسبة لكل من القارئ أو الكاتب. ومثال على ذلك، التعريف الذي يقدّمه سعيد يقطين للمصطلح في المعجم الملحق في آخر كتابه من النصّ إلى النصّ المترابط (2005)، ويتفق مع تعريف يقطين كلّ من حسام الخطيب وسعيد الوكيل ومحمد أسليم وغيرهم، ممّن يعتبرون الهايبرتكست شرطاً أساسياً لإطلاق سمة «التفاعلية» على النصّ أو الجنس الأدبي⁶⁶.

يتّضح ممّا سبق أنّ المصطلح «تفاعلي» ما زال يعتريه بعض اللبس وعدم استقرار بين النقاد العرب في تعريفه وتحديد مفهومه ودلالاته. ولتفادي هذا الإشكال، وحتى نستقرّ على تعريف واحد للأجناس الأدبية الجديدة، يجب العودة إلى أصل التسمية التي انبثقت من الثقافة الغربية لفهم معناها والأساس الذي قامت عليه هذه التسمية، وما المقصود بها، وما الذي دفع النقاد الغربيين إلى نعت هذه الأجناس بأنّها «تفاعلية» بشكل خاصّ.

تعني كلمة “Interactive” في الإنجليزية ما يلي: Interactive: Acting Reciprocally, (computers) Acting Mutually, Communicating⁶⁷

من هنا، فالكلمة تصف علاقة متبادلة بين شيئين، أي التفاعل لا يتم إلا بطرفين أو بين قطبين. وهما في هذه الحالة: النصّ والمتلقّي، والتفاعل يعني العلاقة المتبادلة بينهما. وجميعنا يعرف أنّ المصطلح «تفاعلي» ليس حكراً على الأدب في طوره الرقمي، فقد ظهر من قبل في النظريات النقدية الحديثة التي عالجت موضوع التلقّي. فكلّ أدب هو أدب تفاعلي؛ إذ لا وجود للنصّ بمعزل عن المتلقّي الذي يكسبه وجوده وحيويته من خلال تفاعله معه. وهذا أمر ليس بالجديد على النقاد، لكن يمكن القول بأنّ انتقال الأدب من الورق إلى الرقمنة أدّى إلى تغيير مفهوم التفاعل فاكتسب أبعاداً جديدة وأشكالاً لم تكن موجودة من قبل. هذه الأبعاد مستمدة من عالم التقنيات والحاسوب، كما يظهر من خلال تعريف الكلمة باللغة الإنجليزية أعلاه، الذي يربط الكلمة بمفهومها الحديث المستمد من لغة الحاسوب. كذلك فقد جاء في المعجم الشامل، أنّه بموجب المفهوم التقني للكلمة، فإنّها تعني «الطريقة التي يوصف بها تجاوب برامج الحاسوب مع تصرفات المستخدم أثناء تعامله معه. حيث يؤدي النقر بالفأرة من جانب المستخدم على زر أو قائمة معينة، إلى استجابة البرنامج مباشرة، وبالتالي يكون المستخدم على اتصال مباشر ومتبادل ودائم مع الحاسوب. تتصرف معظم البرامج الحالية بشكل تفاعلي وخاصة تطبيقات الوسائط المتعددة»⁶⁸.

وقد نظرت المدرسة التكنولوجية إلى «التفاعلية» بوصفها حواراً حواسياً (Sensory Dialog)، يحدث بين الجنس البشري وبرامج الحاسوب عن طريق لوحة المفاتيح أو الفأرة أو لمس الشاشة. ينتج عنه ردّ فعل من الحاسوب يعبر عنه بالمرجات المسموعة أو المرئية. وتتأبّع الفعل ورد الفعل هذا بين الإنسان والحاسوب يمثل «التفاعلية»⁶⁹.

وإذا نظرنا إلى المفهوم الأدبي للمصطلح «تفاعلي» في الثقافة الغربية، فسنجد أن النقاد الغربيين قدّموا له تعريفات عديدة يجمعها قاسم مشترك واحد، وهو اعتبار تقنية الهايبرتكست شرطاً أساسياً في كل نصّ تفاعلي.

ويشترط كوسيكما، أن يقوم القارئ بأربع وظائف أساسية حتى يتحقّق التفاعل المرجو بينه وبين النصّ، وهذه الوظائف الأربع هي:

1. التّأويل (Interpretation): والذي يعتبر أساس كل قراءة سواء في النص الورقي أو الرقمي.

Babylon, 2008 67

المعجم الشامل، 2001، ص 224 68

محسب، 2007، ص 193. 69

2. التشكيل (Configuration): أي أنّ النصّ المرتبط يسمح للقارئ بإضافة وصلات من عنده، وبذلك يصبح مشاركاً في تشكيل النصّ وبناءه.
 3. الإبحار (Navigation): يعني الاختيار بين وصلات النصّ والإبحار عبر هذه الوصلات المختلفة.
 4. الكتابة (Writing): النصّ المرتبط يجعل من القارئ كاتباً أيضاً وذلك حين يدعوهُ لكتابة جزء إضافي إلى النصّ الأصلي⁷⁰.
- وتعتبر ماري ريان (Marie Laure Ryan)، مثلها مثل بقية النقاد، أنّ الهايبرتكست هو شرط أساسي يجب أن يتوفّر في النصّ حتى نطلق عليه الصفة "تفاعلي"، لكنها تميّز بين شكلين أو نوعين من أنواع التفاعل:

1. تفاعل ضعيف (Weak Literal Interactivity): وذلك حين نتحدّث عن نصّ يستخدم تقنية النصّ المرتبط، لكنّه لا يسمح للقارئ بالتدخل في مضمونه، فالنصّ في هذه الحالة عبارة عن مجموعة من الروابط والوصلات، وكل ما يستطيعه القارئ هو أن يختار أي وصلة يرغب في الولوج إليها. بمعنى آخر، إنّهُ يختار مسار النصّ الذي يريد من بين عدة مسارات معطاة سلفاً. وفي هذه الحالة يكون الفرق بين النصّ الورقي والنصّ الرقمي هو في الكم (Quantitative) وليس في الكيف (Qualitative). فكأنّ النصّ الرقمي عبارة عن مجموعة نصوص مرتبطة فيما بينها، وليس نصّاً واحداً كما هو الحال في النصّ الورقي. وعليه فالنصّ هنا عبارة عن مجموعة احتمالات للقراءة، مقدّمة إلى القارئ.

2. تفاعل قوي (Strong Interactivity): في هذه الحالة يستطيع القارئ أن يتدخّل في مضمون النصّ فيغيّر في الأحداث والشخصيات؛ وبذلك فهو يتنقل ما بين دور القارئ ودور الكاتب. وهذا ما نجده في المسرح التفاعلي حين يختار القارئ الشخصية التي يريدها ويتدخّل في مجرى الأحداث⁷¹.

يتّضح ممّا سبق أنّ المصطلح "تفاعلي" اكتسب أبعاداً جديدة حين ارتبط بالحاسوب. فالحاسوب قدّم أشكالاً أخرى للتفاعل لم تكن متاحة من قبل، فأتسعت دائرة التفاعل لتشمل الوسيط الذي يقدّم من خلاله النصّ، أي أصبح الحديث عن تفاعل مع النصّ وآخر مع الوسيط. ففي النصّ الورقي يكاد يكون التفاعل مع الوسيط، أي الكتاب، معدوماً، فهو لا يتطلب من المتلقّي أكثر من تصفّح أو قلب الصفحات بالأصابع، أمّا التفاعل مع النصّ فهو مقتصر على التفاعل المعنوي أو العاطفي الوجداني من خلال الدلالات التي يمكن أن يكسبها القارئ للنصّ وتأويله للمعنى. بينما تتّسع دائرة التفاعل

Koskima, 2000 70

Ryan, 15/2/2008 71

مع النصّ الرقمي ليصبح التفاعل مع الوسيط أكثر تعقيداً ويتطلب مهارات أخرى من قبل القارئ للتعامل معه، كاستخدام لوحة المفاتيح والفأرة والبرامج المختلفة والتقنيات التكنولوجية المتعددة. وأمّا التفاعل مع النصّ فقد شمل أشكالاً أخرى تعدّت التفاعل الوجداني العاطفي، لكنّا لن نستطيع الوقوف عليها الآن، فشرحها يطول ويحتاج إلى الدعم بالأمثلة والبراهين، ممّا يدفعنا إلى أن نرجئ البحث في هذا الموضوع إلى الفصل التالي من الدراسة.

بعد أن أطلعنا على التعريفات المختلفة، الغربية منها والعربية، للمصطلح "تفاعلي"، نلاحظ أنّ القاسم المشترك بينها جميعاً هو وجوب استخدام تقنية "الهايبرتكست" كشرط أساسي في النصوص لتتسم بالطابع التفاعلي. وعليه، فالنصّ "التفاعلي" هو كل نصّ رقمي توظف فيه تقنية الهايبرتكست، علماً بأنّ درجات التفاعل قد تختلف وتتفاوت حسب الإمكانيات التي يتيحها هذا النصّ للمتلقي⁷². ومن هنا، فالأدب التفاعلي يشمل جميع الأجناس الأدبية الرقمية التي توظف تقنية الهايبرتكست، ومنها: المسرح التفاعلي، والرواية التفاعلية، والقصيدة التفاعلية وغيرها.

تجدد الإشارة إلى أنّ القصيدة التفاعلية ظهرت أولاً في الولايات المتحدة على يد الشاعر الأمريكي روبرت كاندل (Robert Kendall) وذلك عام 1990. أمّا في الأدب العربي فقد كتبت أول قصيدة تفاعلية على يد الشاعر العراقي عباس مشتاق معن وكانت بعنوان: تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق، وذلك عام 2008.

ومن خصائص القصيدة التفاعلية الرقمية والتي تميّزها عن القصيدة البصرية الرقمية بأنّها كما يرى جون كيلى تبدو لنا على شاشة الحاسوب مسطحة، لكنّها افتراضياً تتمرّد على سلطة المسطح (flatland authority) بحيث نغوص في عمقها، في الخطوط الأفقية والعمودية، وهذا ما أطلق عليه "Transliteration morphing"⁷³.

وفي دراسة بعنوان «متون متجاوزة متساكنة: الشعر من السماع والقراءة إلى التفاعل» يقول الناقد باقر جاسم محمد:

«تقدّم القصيدة التفاعلية نفسها بوصفها جنساً أدبياً جديداً، وإن كان ذا صلة لم تنقطع بالشعر؛ فهي شعر من حيث الانتماء والفعل، لكنّها تخرج على كثير من ضوابط الشعرية العربية، أو غير العربية، وسماتها التقليدية أو الحداثيّة. وهي تقدّم نفسها أيضاً بوصفها محاولة للخروج على كثير من خصائص النصّ الورقي وأطره المألوفة والمستقرّة، وذلك لكونها تتعامل مع وسيط مختلف تماماً هو الحاسوب والشاشة الرقمية، ومع ما يمكن أن يقدمه هذا الوسيط من إمكانات فنية وتقنية تؤثر في طبيعة الإنشاء الشعري نفسها، وفي

72 يونس، 2011، ص 51.

73 Cayley, 2002, <http://homepage.mac.com/shadoof>

عملية التلقّي في آن واحد.⁷⁴ ويضيف الناقد في الدراسة نفسها فيقول: «إنّ الوصف الدقيق للقصيدة التفاعلية يظهر أنّها نصّ مختلف على نحو جوهري عن جنس الشعر من حيث الخصائص، ويتجاوز مفهوم جامع النصّ (Architext) إلى مفهوم أوسع وأكثر شمولاً حتى من مفهوم جامع الأجناس الأدبية (Archigenre) لأنّه نوع من جامع الفنون والآداب (Archiarts) فهو مفهوم مفتوح يشمل الأنواع الأدبية والسينما والأنواع الفنية كافة»⁷⁵.

الكاتب الرقمي والمتلقّي الرقمي.

شهد القرن الماضي ظهور مناهج نقدية متعددة، وقد ركّز كل منهج من هذه المناهج على واحد من أقطاب العملية الإبداعية الثلاثة (الكاتب، النصّ، القارئ) معتبراً إيّاه المحور الرئيس في العملية الإبداعية. فالمناهج البيوغرافية ركّزت على الكاتب وعلى حياته وظروفه التاريخية والاجتماعية والثقافية، أمّا المناهج البنوية والشكلانية فركّزت على النصّ المغلق، وعلى بنيته ومجمل العناصر التي يتكوّن منها وعلاقتها المتشابكة بمعزل عن الواقع المحيط به، في حين أنّ مناهج القراءة والتلقّي التي ظهرت في فترة الستينات قد صبّت جلّ اهتمامها على القارئ الذي يكسب النصّ وجوده بفعل القراءة.

غير أنّ طبيعة عناصر العملية الإبداعية هذه قد تغيّرت بانتقالها من طور الورقية إلى طور الرقمية. فوجود نصّ رقمي يعني وجود متلقّ رقمي ومبدع رقمي. وقد أشار كلّ من (Gendolla) و (Shafer) إلى وجود ثلاثة من أشكال التواصل بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والآلة فيما يطلقان عليه اسم "أدب الشبكة" (Net Literature)، وهي:

1. تواصل يتمّ بين الإنسان والإنسان Human-Human
2. تواصل يتمّ بين الإنسان والآلة Human-Machine
3. تواصل يتمّ عن طريق سلسلة من التواصل بين الإنسان والآلة Human-Machine of Chain

وهذا النمط الأخير يعني تواصل لا نهائي بين القارئ والكاتب والآلة، وهذا التواصل يحدث قبل وخلال وبعد إنتاج النصّ⁷⁶.

ويرى جورج لاندو أنّه باستعمال النصّ الرقمي، سيجد منظرو النقد مكاناً لاختبار طروحاتهم، خصوصاً فيما يتعلّق بدور كل من المبدع والمتلقّي في بناء النصّ. بل

74 باقر، 2013-11-15 www.ghaiman.net/derasat/issue_07/mtoon_motajawera.htm .

75 ن.م.

76 Rosario, 2012

ويعتقد أنّ هؤلاء المنظرين قد استشرفوا النصّ الرقمي حين وضعوا أسس نظرياتهم⁷⁷. ومثل هذا الطرح يحتاج إلى التحقيق لبيان مدى صحته من خلال المقارنة بين الآراء ووجهات النظر.

سنحاول في هذا البند من الدراسة أن نشير إلى الاختلاف بين أقطاب العملية الإبداعية في طورها الورقي عنها في طورها الرقمي على الصعيد النظري فحسب، وسنركّز اهتمامنا في هذا البند، على قطبين هما: الكاتب والمتلقي الرقميين، ودور كل منهما في عملية إنتاج، تفسير وفهم النصّ الرقمي.

الكاتب الرقمي:

الكاتب الرقمي هو ذلك الكاتب الذي ينتج نصًا رقميًا أيًا كان نوعه. فحين يجلس الكاتب أمام شاشة الحاسوب لينتج نصّه بمداعبة لوحة المفاتيح واستعمال برامج الكمبيوتر المختلفة يتحول إلى كاتب رقمي. لكن هذا الكاتب لا تكفيه الموهبة الأدبية وحدها لكتابة نصّ رقمي، بل يحتاج إلى مهارات أخرى عديدة، وبهذا الصدد يرى الناقد المغربي محمد أسليم أنه:

«على الكاتب الرقمي أن يجيد لغة أخرى غير لغة القلم التي عهدنا، هي لغة الحاسوب وبرمجياته المختلفة، وأن يتقن استخدام الوسائط المتعددة ويحسن توظيفها فيما يخدم العملية الإبداعية، وهذا يتطلب ثقافة واسعة، تجعل النصّ الأدبي الرقمي الذي يضاهاه النصّ الغربي بعيد المنال في الوقت الراهن في عالمنا العربي. ولكننا نجد الخطى في سبيل الوصول إليه، وهذا سيستغرق وقتًا ليس بالقليل. إضافة إلى ذلك فكثيرًا ما يضطر الكاتب الرقمي إلى الاستعانة بأشخاص آخرين من مجالات معرفة مختلفة لمساعدته في إنتاج النصّ، كان يستعين بخبراء من مجال الكمبيوتر وخبراء من مجال الفن وآخرين من مجال الموسيقى أو الإخراج السينمائي وغير ذلك؛ ما يجعل عملية الكتابة عملية مركّبة تتضافر فيها قوى بشرية متعددة المجالات والثقافات»⁷⁸.

ويتفق جلازير مع هذا الرأي، ما يعني أنّ الكتابة أصبحت سيرورة برمجة (programmatic process)⁷⁹. أمّا البريكي فترى أنّ الكاتب الرقمي يختلف عن الكاتب الورقي بأن الأخير يرى نفسه المالك الوحيد للنصّ، فهو فقط من يستطيع التصرف فيه بإضافة أو حذف أو تغيير، بينما وعلى العكس منه، يدرك الكاتب الرقمي أهمية

.Landow, 1997 77

أسليم 2009-2-28 78

Cayley, 1998, pp. 72–75, and Glazier, 2002, p 96-125, Manovich, 2001, p. 54-48 79

وجود كتاب ومتلقين متعددين، ويتقبل فكرة مشاركتهم جميعاً إياه في إنتاج النص⁸⁰.

ولعلّ النصوص الجمعية (Collective Text) خير مثال على ذلك، كقصيدة المرساة⁸¹ (2007) ورواية على قد لحافك⁸² (2009) وغيرها. فهذه النصوص تقوم على مبدأ المشاركة الجماعية في إنتاج النصّ. ونفس المبدأ نجده في بعض النصوص التفاعلية حيث يقوم الكاتب بتوجيه دعوة مباشرة إلى جمهور القراء يدعوهم من خلالها إلى إدراج إضافاتهم أو ملاحظاتهم إلى النصّ كما هو الحال في قصة (Sunshine 69) (1996) لروبرت أرلانو (Robert Arlano) وقصة صقيع (2005) لمحمد سناجلة.

هذا يعني أنّ الكاتب الرقمي أصبح طرفاً واحداً من بين عدة أطراف تعمل متضافرة على صياغة العمل الأدبي الفني. وسنحاول الكشف عن هذه الحقيقة وتوضيحها بشكل تطبيقي في معالجتنا للقصيدة النموذج في الفصل الثاني.

المتلقّي الرقمي:

سنستخدم في هذا البحث مصطلح «المتلقّي الرقمي» للإشارة إلى المتلقّي الذي يتعامل مع نصّ رقمي، وذلك للتمييز بينه وبين المتلقّي العادي الذي يتعامل مع نصّ ورقيّ. واختيارنا لكلمة «متلقّي» بدلا من «قارئ» يرجع إلى ما في الكلمة من شمولية مقارنة بكلمة «القارئ» المنوطة بفعل القراءة فحسب. بعض النقاد الغربيين مثلا، اقترحوا استعمال كلمة «User» بدلا من «Reader» أو «performer» باعتبار تفاعل حركة جسد القارئ مع النصّ الرقمي مقابل ردّ فعل الذهن مع النصّ الورقي⁸³.

يختلف المتلقّي الورقي عن المتلقّي الرقمي من نواح عدة بدءاً بنوعية الأدوات الأولية المطلوبة لتأدية فعل القراءة مروراً بالوظائف التفاعلية المختلفة، وانتهاءً بامتلاك الأدوات اللازمة لتأدية فعل التأويل.

يرى يقطين أنّ قراءة النصّ الرقمي تستلزم امتلاك ثقافة رقمية خاصة. فمعاينة النصّ الرقمي على شبكة الإنترنت أو على قرص مدمج، تجعل التعامل معه مختلفاً عن التعامل مع الكتاب الورقي المطبوع. فالمتلقّي الرقمي يستطيع أن يتحكّم بالنصّ كما يشاء، فيصغّره ويكبّره ويحذف منه أو يضيف إليه، ويغيّر في شكله وألوانه وغير ذلك. ولكي يقوم القارئ بكل هذا، عليه أن يكتسب خبرة أساسية وضرورية

80 البريكي، 2006، ص 176.

81 يونس، 2011.

82 ن.م.

83 Rosario, 2011, p. 108.

ببرامج الحاسوب، وأن يكون قادرًا على تفعيلها. ويضيف يقطين بهذا الخصوص، أن الوسيط الجديد- الحاسوب- يستدعي ثقافة معرفة جديدة بقصد التعامل معه ومع الإمكانيات التي يقدمها. أي أن هذا الوسيط يتطلب إلى جانب معرفة القراءة، التي هي الحاجة الوحيدة المطلوبة للتعامل مع النص الورقي التقليدي، معرفة لغة أخرى، هي لغة الحاسوب وأيقوناته وعلاقة وظائفه المختلفة. ويحتّم هذا الاستعمال على القارئ أن يكون ملماً ببعض المبادئ الأولية والأساسية في التعامل مع الحاسوب، ليتمكن من خلاله التعامل مع النص⁸⁴.

قلنا إن بعض المناهج النقدية قد سلّطت الضوء على القارئ ومنحته السلطة بعد أن كانت في قبضة المؤلف والنص من بعده. ولعل أبرز هذه المناهج، نظرية التلقي (Reception theory) التي تأسست على يد أصحاب مدرسة كونستانس (Constance) الألمانية عام 1966، وأشهر أعلامها هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) وولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser). ويعتبر الناقد والكاتب الإيطالي امبرتو إيكو (Umberto Eco) من المنظرين الذين أسهموا في وضع أسس هذه النظرية أيضا.

لقد أعاد هؤلاء المنظرين للقارئ اعتباره بعد أن ظلّ مهمّشا لسنوات طويلة. واعتبروا أن القارئ هو الأساس في عملية القراءة. إذ يرى إيزر أن العمل الأدبي له قطبان: قطب فني (Artistic) وقطب جمالي (Aesthetic). فالقطب الفني يكمن في النص الذي يخلقه المؤلف من خلال البناء اللغوي وإحاطته بالدلالات والقيمات المضمونية قصد تبليغ القارئ بحمولات النص المعرفية والإيديولوجية، أي أن القطب الفني يحمل معنى ودلالة وبناء شكلياً. أمّا القطب الجمالي، فيكمن في عملية القراءة التي تخرج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أي يتحقّق بصريا وذهنيا عبر استيعاب النصّ وفهمه وتأويله. ويقوم التأويل بدور مهم في استخلاص صورة المعنى المتخيّل عبر سبر أغوار النصّ والبحث عن المعاني الخفية والواضحة خلال ملء البياضات والفراغات للحصول على مقصود النصّ وتأويله استنادا إلى تجربة القارئ الخيالية والواقعية. ويجعل التأويل من القراءة فعلا حديثا نسبيا لا يدعي امتلاك الحقيقة المطلقة أو الوحيدة المتعالية عن الزمان والمكان. لأنّ القراءة تختلف في الزمان والمكان حسب طبيعة القراء ونوعيتهم. ويوافق أمبرتو إيكو الرأي معتبرا أن النصّ "آلة كسولة، لأنّه في عمقه معطى غير تام، معطى ينقصه الكثير، لتضمّنه بياضات، ولاحتوائه على مناطق غير محدّدة، تنتظر القارئ المناسب لملئها وتوجيهها وجهة تأويلية. فالنصّ يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية، فهو في حاجة إلى مساعدة قارئ ما لكي يعمل⁸⁵."

84 يقطين، 2005، ص 124-123

85 يونس، 2011، ص 151.

كما تحدّث إيكو عمّا أسماه بـ «القارئ النموذجي» (Lecteur model) وهو القارئ الذي يستطيع أن يمنح النصّ تأويلات غير تلك التي قصدها المؤلّف. فالقراءة الخلاقّة تتجاوز المنصوص عليه، والمنطوق به؛ فشرط القراءة وعلة وجودها أن تختلف عن النص الذي نقرأه، وأن ينكشف فيه ما لم ينكشف فيه من قبل. وأمّا القراءة التي تقول ما يريد المؤلّف قوله، فلا مبرر لها أصلاً، لأنّ الأصل أولى منها، ويغني عنها⁸⁶. ويضيف إيكو أنّه لا يستطيع كلّ متلقٍّ أن يصل إلى الدلالة لأنّ هذه الدلالة منوطة بقدرة المتلقي على فك رموز معينة بحسب نهج معين “System of signification”⁸⁷. ولكن هذه النظريات اكتسبت توجهات جديدة مع ظهور النصّ الرقمي، إذ سبق وأن أشرنا إلى أنّ النصّ الرقمي يشمل علامات ميتا-نصية غير لغوية، كالألوان والصور والموسيقى والحركة، بالإضافة إلى اشتماله على روابط مختلفة، وهذا يتطلّب من القارئ طرائق متعددة للقيام بالقراءة والتفاعل وأن يبذل جهداً مضاعفاً للقبض على دلالة النصّ وتأويله.

ويرى مايكل جويس⁸⁸ (Michael Joyce) أحد كتّاب الأدب التفاعلي والمنظرين له، بأنّ أشكال تفاعل المتلقي مع النصّ الرقمي تختلف من نصّ إلى آخر. ويقترح تقسيم النصّ التفاعلي إلى نوعين بحسب دور المتلقي في كل منهما: النوع الأول هو ما أطلق عليه اسم “النصّ التفاعلي الاستكشافي” (Exploratory hypertext) والثاني “النصّ التفاعلي البنائي” (hypertext Constructive)⁸⁹. في النوع الأول يقوم المتلقي بالتنقّل بين الروابط واستكشاف مضامينها دون أن يكون له دور في تغييرها أو حذفها أو الإضافة إليها، بينما في الثاني يشارك القارئ بشكل فعلي في بناء الحكمة عن طريق الزيادة والنقصان والتغيير والحذف.

أمّا ماركو إسكلينين (Eskelinen Markku) فيميّز بين أربعة أنماط من المتلقين الرقميين وذلك بحسب وضعيتهم الفيزيائية تجاه النصّ المقروء. فقصيدة “Text Rain” للفنانين والشاعرين كاميل أوترباك ورومي أكيوتوف (Achituv Romy & Utterback Camille) (1999) هي قصيدة رقمية بُنيت كعمل موضعي على عاكس ضوئي مغطى بمرآة، بينما بُرّمت أحرف القصيدة بشكل يتراقص على الشاشة، ويظهر المشاهدون/المتلقون وهم يتحركون باتجاه الأحرف المتراقصة مما يجعل أجسادهم تنعكس على الشاشة بحيث تصبح ظلال الأجساد جزءاً لا يتجزأ من القصيدة المنعكسة على الشاشة. وكلما ابتكر المشاهدون حركة معينة ليجمعوا بشكل افتراضي الحروف، تهرب منهم لأنها

86 إيكو ، 1995، ص 21.

87 Eco, 1976. P. 8

88 كاتب وناقد أمريكي، يعتبر من رواد الأدب التفاعلي، صدرت له أول رواية تفاعلية عام 1986 بعنوان *Afternoon .a Story*

89 Quoted in Rosario, 2011, p. 101

مبرمجة لتتراقص بحسب حركات جسم المشاهد، بحيث يتحول العمل إلى نوع من اللعبة والأداء الفني والابتكار معا المرتبط بفن الجسد (Body Art)⁹⁰. يمكن القول إن هذه القصيدة لا تندرج ضمن الأدب الرقمي فقط، بل يمكن أن تنسب إلى الفن الحي (live art) لأنها تعرض على شاشة في قاعة المعارض الفنية. وقد عُرض هذا العمل كفن أدائي في عدة صالات عرض في العالم مثل في بينالي فينيسيا، وفي غاليري بوسطن⁹¹. بالإضافة إلى ذلك تحمل القصيدة كل قواعد الفيديو آرت⁹². ولهذا وضعها ريكاردو تحت عنوان عمل موضعي تفاعلي (Interactive installation)⁹³ فأصبحت القصيدة تنتمي إلى الفن الرقمي كما يظهر في الصورة أدناه.

في حين يميّز اليساندرو زينا (Alessandro Zinna) بين ثمانية أنماط من المتلقين يختلفون عن بعضهم بحسب الوظائف المتاحة أمامهم للتفاعل مع النصّ كالقصّ والحذف والزيادة، إلخ⁹⁴. وترى روساريو أنه ثمة أربع صفات أساسية تميّز المتلقي الرقمي بشكل عام، وهي:

الاستقلالية - Autonomy: يعتبر كل متلق للنصّ متلقياً مستقلاً، ولا توجد علاقة بين متلق وآخر، أو بين طريقة تعامل متلق ما مع النصّ وطريقة تعامل متلق آخر مع النص نفسه، عدا في النصوص الجمعية بحيث تكون استجابة القارئ منوطة باستجابة القارئ الذي قبله.

التنقل - Mobility: إن أبسط أشكال التنقل والحركة هي تعامل المتلقي مع الفأرة وتحريكها بيديه. ولكنّ هناك نصوصاً تتطلب تحريك جسد المتلقي كله.

زاوية الرؤية - Point of View: الكثير من الأعمال الرقمية، لا سيما الشعر الرقمي، لا تسمح للمتلقي برؤية النصّ كاملاً، فيكون عليه أحياناً أن يشغل الزوم (Zoom) لرؤية النصّ أو أن ينتقل بين الوصلات المتداخلة فيه.

تحديد الوضعية - Positioning: الأعمال الرقمية تتطلب وسائط مختلفة للظهور، مثل: كتاب إلكتروني E-book أو I pad أو Wi-Fi وغير ذلك.

وفيما يتعلق بالمتلقي الرقمي، يستخدم لاندو المصطلح الكاتب- القارئ (Writer-Reader) لينعت به المتلقي الذي يتعامل مع نوع خاص من النصوص تتطلب القراءة والكتابة معاً⁹⁵. في حين يستخدم سيمانز (Seamans) مصطلح المستخدم- المشاهد

Jones, 1998 90

انظر قائمة المعارض على الرابط التالي camilleutterback.com/projects/text-rain 91

انظر القصيدة على الرابط camilleutterback.com/projects/text-rain 92

Ricardo, 2009, p 55 93

ibid, pp.103-104 94

.Landow, 1997 95

(View-User) لنعت المتلقي الذي يتعامل مع نصوص تتطلب منه معاينتها، لأنّ الكلمات فيها تكوّن أشكالاً متحركة، والنصّ يتضمن صوراً على القارئ أن يراقبها ويشاهدها ليتوصّل إلى الدلالة⁹⁶.

أمّا روبيرتو سيمانوفسكي ففي سياق حديثه عن المتلقي الرقمي فقد استخدم مصطلح «القارئ المغيّب» (Exterminated Reader)⁹⁷، ويقصد به القارئ الذي يفقد السيطرة على النصّ. وهنا، يقوم المؤلّف بإلغاء القارئ حين يضع تعليمات تقرّر نوع البرنامج الذي يتوجّب على القارئ استعماله، مثل نوع الحاسوب-ماكنتوش، ويأتي بمثال على ذلك الرواية الرقمية Uncle Body's Phantom Funhouse 1992 لكاتبها جون ماكديد (John Mc Daid).

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الأدب العربي الرقمي لم يعرف هذا المقدار من التنوع والاختلاف، لذا لا يمكن تطبيق هذه الأنماط والوظائف على النصوص الرقمية العربية؛ وبذلك فإنّ أشكال التفاعل التي يمكن الإشارة إليها لا تزال محدودة نتيجة لقلّة الأجناس الأدبية الرقمية الموجودة على الساحة الأدبية. وبالرغم من ذلك، بإمكاننا أن نشير إلى أنّ تناول النصّ الرقمي قيد البحث، يتطلّب من المتلقي أن يتحلّى بمواصفات خاصة تجعله مختلفاً عن نظيره الورقي. فالنصّ يتطلّب من المتلقي أن يستوعب إلى جانب الكلمات رموزاً وعلامات أخرى عديدة ومختلفة، وأن يتحصّل ثقافات متشعبة (Hyper Cultural Media) وأدوات نقدية متعددة حتى يستطيع أن يتمكّن من دلالة النصّ. ونحن نقترح في هذا البحث أن نطلق على هذا المتلقي الناقد اسم «المؤول الفائق» (Hyper interpreter) الذي يوازي مصطلح القارئ النموذجي (Ideal Reader) عند أمبرتو إيكو.

Rosario, 2011, p. 90 96

ibid. p. 11 97

تلقي الصورة :

الصورة في القصيدة الرقمية

استُعملت الصورة أو ما أطلق عليها "أيقونة" (Icon) كشاهدة على التاريخ و مترجمة لكلام ورغبات من رسموها. أي كانت الصورة هي الكلمة الممثلة للمتلقى⁹⁸. وفي عصرنا الحالي أصبحت الصورة مهيمنة على كثير من مجالات الحياة، مثل الدعايات، التلفزيون، السينما، لافتات الشوارع وغيرها من المجالات. وكثيرا ما كان هناك تماس بين النقاد والباحثين في تأويل الصورة كما الكلمة، مثل تيموتي ميتشيل (Timothy Mitchell) ورولان بارت (Roland Barth) وجاك دريدا، (Derrida Jack) وجيل دولوز (Deluze Gill)، وأيكو وغيرهم. ولم يقتصر التأويل على باحثي اللغة ونقادها بل انتهجه علماء النفس أيضا ك فرويد (Sejmond Freud) ولاكان (Lacan Jack) وماري خوسه موندير (Marie-José Mondzain) وكثيرون آخرون. ولم يكن عفويا أن وضع ميتشيل الكلمتين «"Seeing Saying"» ككلمتين مواكبتين للتلقي عن طريق الرؤية والقول⁹⁹. ويدعي ميتشيل في هذا السياق بأن موضوع العلاقة بين الكلمة والصورة أصبح الموضوع الأكثر تداولا لتحليل الفن عن طريق نظريات الأدب باعتبار أن الكلمة تفسر الصورة أيضا¹⁰⁰، وهذا يعني أن العلاقة متبادلة بينهما: فالصورة تترجم الكلمة وبالعكس. وقد أثرت مسألة تلقي الصورة وكيفية تأويلها باختلاف نوعية المشاهد وكذلك نوعية الصورة نفسها. وفي هذا السياق أيضا تدعي موندين (Mondez) أننا "لا نرى العالم لأننا نملك عيوننا، إن عيوننا تكون مبصرة عندما نملك القدرة على تشكيل صورة متخيلة. هذه القدرات تفسر سبب حاجتنا إلى الحلم (الرؤيا) لكي نتكلم، وهي نفس القدرات التي يستطيع بها الأعمى أن يتخيل بشكل متكامل"¹⁰¹. فهي بهذا الرأي تربط بين تلقي الصورة والتعبير عنها كلاميا، وتتطرق إلى عدم استقرار ماهية الأشياء (كالصور) التي تغير ماهيتها بتحقيق معناها من خلال التنفيذ الفني¹⁰².

مثلما يحتاج قارئ النص إلى مرجعيات معرفية مختلفة لتأويل النص، كذلك هو حال المتفرج. إلا أنه لا توجد قواعد لغة خاصة بالصورة لأن اللغة الأيقونية غير قابلة للتقنين

Mondzain ,2010, p, 307 98

Mitchell, 1996, p, 52 99

ibid, p, 51 100

Mondzainz, 2010, p, 308 101

. ibid, 2010 102

في قانون قابل لأن يطبق على جميع الفنون البصرية: ففي الحد الذي يُفكّ فيه رمز الصورة على كل من المستوى الأيقوني والمستوى الاجتماعي، فإنّ الصورة تتجاوز الإطار الصوري الخامل. ذلك لأنّ الصورة تقدّم للمتفرّج إدراكا بصريًا عامًا، وبعد ذلك يبحث المتلقي عن تشخيص الدلالات المعروفة سابقًا. ومع ذلك، فإنّه يقوم في الواقع، باكتشاف متدرّج للعلامات. وقد التفت الناقد الطلائعي للفن إيرون بانوفسكي (Erwin Banovski) من القرن السابع عشر، إلى ما نسمّيه اليوم بعلم الدلالات للصورة، فكان أول من استعمل مصطلح الأيقونوغرافيا (Iconography) وهو ما يخصّ الرموز البصرية الصنمية، والمصطلح أيقونولوجيا¹⁰³ (Iconology) وهو راجع إلى قصة أي صورة في سياقاتها المختلفة. والمصطلحان لا يمكن عزل أحدهما عن الآخر في سياق تأويل الصورة.

ومن النقاد المعاصرين الذين بحثوا في العلاقة بين الصورة والكلمة، جوديث لازار (Judith Lazar) و (Thibault-Laulan) وكيديت فارجا (A. Kibédi Varga)، وتيري بيريت (Terry Barrett). فمثلا، تصف فارجا الصورة والكلمة بحسب الحواسّ التي يتمّ بواسطتها التقاطها.

ومن النقاد الذين كتبوا في مجال الأدب ثم التفتوا إلى تحليل الصورة، الناقد رولان بارت الذي سعى إلى بحث العلاقة بين لغة النصّ ولغة الصورة. فقرّر بارت أن يخوض تجربة الصورة كنوع من الاستكشاف، ممّا فتح أمامه أفقا جديدا لتلقيه النصّ الأدبي بشكل يتداخل مع الرؤيا البصرية. وما استجدّ على تحليل بارت هو تأويل الحدث في الصورة الفوتوغرافية. فراح ينظر أثر الصورة في متلقيها وما تصنعه في شعوره وسلوكياته. ووضع بارت مصطلحين هما Studum، وهو يعني أن نرى الصورة بشكل انطباعي من باب "أحب هذه الصورة أو لا أحبها" أي تثير فينا شعورا جمالياً معينا، وأمّا المصطلح الثاني وهو Panctum ما يعني أن تسبّب لنا الصورة وخزا أو شعورا قويا بالصدمة¹⁰⁴.

ولا شك أنّ عنوان كتاب ميشيل فوكو «هذا ليس غليوناً»¹⁰⁵ يعتبر فاتحة لقراءة الصورة أو الشكل البصري المرسوم، بين ما هو مرئيّ فعلا وبين ما هو مخفيّ وراء الصورة. فعلى غلاف الكتاب تظهر صورة غليون وهو رسم للرسم السريالي رينيه مارغريت (Renet Margaret). إنّ قراءة عنوان الكتاب "هذا ليس غليوناً" تربك المشاهد. فما يراه هو بالفعل غليون ولكن "ليس غليوناً" حقيقياً. ما قصده مارغريت من خلال هذا الرسم هو أن ينقل للمشاهد بأنّ الصورة هي إيهام بالواقع وليست الواقع نفسه.

Panofsky, 1972, pp 3-16 103

.Fried, 2005, 539-74 104

Foucault, 2008 105

كما أنّ مشاعرنا تجاه صورة "صنميه" ما قد لا تفي بمقصديه الفنّان، فالمؤول يمنح للصورة معنى ويفتح الفكر لتسلسل نظري مستمر. بناء على هذا، فالصورة تستلزم من المفسّر مجازفة ما؛ لأنّها تعبّر عن طريق الحواسّ أولاً- البصر- وليس عن طريق الفكر كما القراءة. فالصورة تقلّد الواقع imitate ولا تنقل الواقع نفسه، ولهذا فهي جائزة للتأويلات المتعددة بحسب خلفية المؤول وثقافته¹⁰⁶.

ويرى ثيبولت لوبان (Thibault-Lauban) أنّ "الصورة هي أولاً تكرار ومن ثم قلب"¹⁰⁷. ويقصد بكلمة «تكرار» نسخ الواقع عن طريق تكراره، ومن ثم قلب هذا الواقع من خلال التفسير الذي يركّز على فهم وتشخيص وفك رموز الصورة، وهو الأمر الذي يحيل إلى مضمون الصورة.

بناء على ما تقدّم، يستوجب تلقي القصيدة الرقمية الإلمام بنظريات الفن التشكيلي ومن ضمنها الصورة البصرية، لكي نتمكّن من تحليل القصيدة بشكل شمولي قدر الإمكان.

106 تجدر الإشارة إلى أنّ المصطلح حول حقيقة الصورة أو زيفها منبعه من المسيحية التي انتهجت نهج تمثيل كلمة الرب وقصصه بالصورة، مدّعية أنّ الصورة هي ما بين الحقيقة واللا-حقيقة (true unreality of presence). انظر:

Mondzain, 2010, p. 310

107 .Thibault-Laulan, 1972, pp. 36-52

قراءة في القصيدة التفاعلية الرقمية

شجر العوالم

«لا يمكن أن نضحّي بجوهر الأدب في سبيل
التقنية، ولا ينبغي أن نفقد المتعة الفنية والجمالية
في الأدب بسبب التقنية، لأنّ الأدب يبقى في
مختلف العصور مرتبطاً أكثر بالوجدان، ويفعل
في الإنسان من خلال أبعاده الإنسانية والجمالية
والفنية»¹⁰⁸

قراءة في القصيدة التفاعلية الرقمية

يتطرق هذا الفصل إلى تحليل قصيدة «شجر البوغان» معتمداً أدوات النقد التفاعلي بما في ذلك فكّ وتحليل مختلف الرموز الحاسوبية وغير الحاسوبية بما فيها من علامات لغوية وأخرى بصرية. لذا لن تكون قراءتنا للقصيدة قراءة خطيّة، بل متشعبة ومتفرعة.

وتكمن خاصية هذا التحليل في أنه لا يقتصر على التفاعل مع النص فحسب، بل يتعدى ذلك إلى التفاعل المباشر مع الشاعر نفسه الذي راسلناه وناقشناه عبر البريد الإلكتروني. إذ لا يمكن تجاهل المؤلف في عالم شبكي يمكّننا من التواصل معه؛ ومع هذا، فالمؤلف لم يخلنا إلى المضمون بقدر ما تعاون معنا على فكّ بعض الرموز بشكل تبادلي (تفاعلي).

ويهمنا في هذا الخصوص الإشارة إلى أننا قد لفتنا نظر الشاعر أيضا في إحدى الرسائل إلى أهمية الترتيب الزمني لقصائده ما شجّعه على العمل والقيام بحتلنة القصائد في الموقع. وفيما يلي نصّ الرسالة التي أرسلها في أعقاب ذلك:

«إذا كنت قد أقررت آنذاك بصعوبة المهمة فلأنها لا تتعلّق بمجرد المقابلة بين النصوص وتواريخ كتابتها، بل بإعادة بنائها، وذلك ما كنت معتكفا عليه قبل تلك الفترة، بحيث حاولت إعادة بناء «شذراتي» الرقمية في عمل متكامل، لا يتدرّج زمنيا، رغم أنّ منته

النصّي مكتوب في المدة الواقعة بين 2003 و 2008، وقد ظهر لي منذ ذلك الوقت إدراج مجمل تلك "الشذرات" ضمن ورشة ظلّت ناقصة ومرتبكة منذ إصداري الأول لها تحت عنوان: "أفق في ليل الأعمى" (1.0 - يونيو 2008) فكانت فرصة البناء الذي استحوذ على تركيزي طوال هذه الأشهر. واليوم إذ أكتب لكما هذه الرسالة أخبركما بإنهاء تحديث "أفق في ليل الأعمى (2.0 - ماي 2013)"، وهو عمل موسّع، ومتشعب، أسميته فرعياً بـ "قصائد فائقة"، ونصومه تجمعها خاصيّة الكتابة دون وسيط الحبر والورق؛ إنّها نصوص رقمية برسم الميلا (بين سنتي 2003 و 2008)، لكنها أيضاً نصوص فائقة التشعب ولا مجال لقراءتها إلا بمنظور جديد¹⁰⁹.

لا شكّ بأنّ رسالة الأزرق تتوافق مع تأثير الناقد على الكاتب بحيث اضطر الكاتب إلى توثيق ما تاه عن توثيقه بفضل ملاحظتنا إليه. كما أنّ تراسلنا مع الكاتب كشف لنا معارف إضافية بالنسبة لبعض الكلمات الأمازيغية التي تتوجب معرفتها لاكتمال المعنى، مما اضطرنا كذلك إلى التعرف على الأساطير الأمازيغية التي وكما أسلفنا في المقدمة، تعتبر إحدى مرجعيات القصيدة التي تضم رموزاً وأساطير تنتمي للشعب الأمازيغي كون الشاعر من أصل أمازيغي ويعتمد على رموز من ثقافته. لهذا سنبدأ بلمحة عن الأمازيغ لما في ذلك من أهمية في فهم الرموز الهامة والمتنوعة التي تظهر في القصيدة، وهو ما سندرجه باختصار في البند التالي.

لمحة تاريخية وثقافية عن الأمازيغ.

إنّ الأمازيغ هم شعب من الشعوب الذين أطلق عليهم البعض اسم «البربر»¹¹⁰، وهي الكلمة المشتقة من الكلمة اليونانية برباروس (Barbarous) والتي تعني الغرباء. والأمازيغ أنفسهم لا يفضلون اسم البربر ويميلون لمناداتهم بـ "الأمازيغ" التي تعني في اللغة الأمازيغية (تمازيغت) أي الناس الأحرار (إيمازيغيين)¹¹¹. للأمازيغ لغتهم التي حاولت السلطات في حقبة تاريخية معينة تغييرها، إلّا أنّ الأمازيغ في السنوات الأخيرة، بدأوا ينادون بإعادة لغتهم الأمازيغية والمطالبة بالاعتراف بها رسمياً في الدولة إلى جانب اللغة العربية.

109 منع الأزرق، رسالة إلكترونية، بتاريخ 8 أغسطس 2013.

110 Zisenwine & Weitzman (eds.), 2007, p.95

111 Brett. M. & Fentress. E., 1997, p. 82

والأمازيغ هم شعب متعدد القبائل موجود في المغرب، وليبيا، والجزائر، ويشكلون 20%-25% من سكان شمال أفريقيا، وأما في المغرب فيشكلون 45% من السكان¹¹².

ولهذا، عندما يقول الشاعر في القصيدة «تبربر دون تعجيم الراء»⁴، فهو يقصد البربر متجردا من النظرة الغربية (العجم) التي نظرت إليهم نظرة سلبية. ونجد أن المثقفين من شعراء وكتاب وفنانين فرضوا تراثهم الأمازيغي سواء عن طريق الفن أو عن طريق الأدب بإدخال كلمات أمازيغية كفضاء للذاكرة (site of memory) بحسب تعبير بيير نورا¹¹³.

هناك من يدعي القول بأن حضارة الأمازيغ وتراثهم الديني والثقافي مستمدة جميعها من تراث الإغريق والمصريين ومختلف الشعوب التي تمازجوا معها، حتى أن بعض العبادات التي ما زالت مستمرة إلى يومنا هذا، هي ذات جذور مصرية أو إغريقية. فللأمازيغ عادات وأساطير ثقافية مترسخة في التاريخ المغربي؛ إذ تلعب الأسطورة دورا هاما في الثقافة الأمازيغية، وكثيرا ما توظف في الآداب والفنون لتولد مضمونا له علاقة بالواقع، ما يستدعي سبر أغوار تلك العلاقة القائمة ما بين الأسطورة وتفكيك رموزها لربطها مع الواقع.

من الأساطير الهامة التي تظهر في القصيدة تلك المتعلقة بالشجرة وبقدرتها على الإحياء والتوالد والتي تظهر من خلال أسطورة لونجا وارتباط نجاتها بالشجرة¹¹⁴. فالشجرة بحسب الأسطورة الأمازيغية ترمز إلى ضرورة وجود علاقة ترابط بين الإنسان والمكان. هناك أساطير توظف كرموز تحيل إلى أحوال خارج إطارها، وفي المقابل هناك رموز واقعية تتحول إلى أساطير، مثل أسماء تاريخية يضيفي عليها الزمن هالة أسطورية، مثل القادة، الأبطال أو الشهداء. ومثال على ذلك من القصيدة "عبد الكريم الخطابي" أو «لوركا». فشخصية لوركا مثلا، هي شخصية واقعية ولكنها مع الزمن اكتسبت بُعدا أسطوريا يدل على الموت من أجل الحرية. هذه اللمحة التاريخية الموجزة عن الأمازيغ كان لا بد منها لأنها تحتل حيزا بارزا في القصيدة.

112 شفيق، 1989، ص 101.

4. إدريس، 2003، ص 116-27.

113 7. Nora، 1989.

114 آيت باحسين «رمزية الشجرة في الأسطورة الأمازيغية» على الرابط:

www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=299245

قصيدة «شجر البوغان»: من النصّ المرقّم إلى النصّ الرقمي

من النصّ المرقّم إلى النصّ الرقمي

نشر منعم الأزرق قصيدة «شجر البوغان» في تاريخ 28 آب 2006 كقصيدة ورقية، ثم ظهرت كقصيدة مرقمة في مدونة¹¹⁵ الشاعر نفسه على شبكة الإنترنت، وبعد ذلك أعاد إنتاجها ليجعل منها قصيدة رقمية، نشرها على موقع المرساة¹¹⁶. وبما أننا نتناول القصيدة في صيغتها النهائية، فنرى من الضروري أن نميّز بين المصطلحين «رقمي» و«مرقّم» حتى يتسنى لنا فيما بعد إدراك الفرق بين تلقي القصيدة المرقّمة التي تشبه القصيدة الورقية إلى حد كبير، وتلقي القصيدة الرقمية وما هي الأدوات النقدية التي يجب أن تتوفر لدى الناقد التفاعلي في التعامل مع كلّ منهما.

يقدم الناقد المغربي سعيد يقطين في كتابه النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (2008)، تعريفا واضحا ودقيقا للمصطلحين المذكورين أعلاه، وبموجبه فإنّ النصّ المرقّم هو النصّ الذي يتم تحويله من صيغته المطبوعة على الورق ليصبح قابلا للمعاينة من خلال شاشة الحاسوب باعتماد برامج تناظرية. هذه البرامج تقدّم لنا النصّ المطبوع على شاشة هيئته الموجودة في صيغته الورقية مثل برنامج PDF الذي يوظّف بعد مسح النصّ ليقدمه لنا كما هو، بحيث يصبح قابلا للمعاينة على شاشة الحاسوب، أو العمل على إعادة رقم النصّ من خلال برنامج مكتبيّ مثل Word وجعله قابلا للمعاينة. في النصّ المرقّم المحوّل إلى جهاز الحاسوب، نكون أمام النصّ كما هو مقدم في الأصل، بدون أي تغيير جوهري يجعله يتلاءم مع طبيعة الجهاز. إنّه يشبه إلى حد كبير صيغة الطبعة التجارية للكتاب المخطوط.

أمّا النصّ الرقمي فهو النصّ الذي ينتج أصلا ليكون قابلا للمعاينة من خلال شاشة الحاسوب فقط، أي من المستحيل ظهوره ورقيا. وهذا النصّ يبني من خلال برامج تناظرية وأخرى دينامية تبني على التفاعل والترابط، مثل برامج الوسائط المتعددة (Multimedia) وتقنية «الهايبرتكست» وغيرها، وهذه البرمجيات تتلاءم أكثر مع الحاسوب والفضاء الشبكي لأنها مصممة خصيصا لذلك. تستدعي هذه البرمجيات خبرة خاصّة وعميقة لأنّها تنهض على إلمام دقيق باللغات البرمجية المتعددة في ترقيم النصّ وجعله قابلا للتلقي وفق مقتضيات الحاسوب الخاصة ومختلف متطلباته، إنّها تبني على عمليات تصميم خاصّة تراعي خصوصية الحاسوب وطبيعته الرقمية التي تقوم على أساس الترابط والتفاعل¹¹⁷. ونرى من الأهمية بمكان أوّلا إدراج القصيدة بصيغتها المرقمة، ليسهل على القارئ تتبعها كوحدة واحدة.

imezran.org/dara 115

www.imezran.org/mountada 116

يقطين، 2008. 117

شجر البوغاز النص المرقم

بالأسنان الضريرة
يقرض عشب المدينة.
يقبل جذع التينة الزرقاء.

.....
.....
تحت شجرة البوغاز الدائخة - ترثج الأساطير
تطير العصافير/...
يطردون شاعر المقهى إلى المرعى،
والفجر ينظ.
والأسود
والقطّ..

ينزل الليل مضرّجا
بالحليب القدريّ
وأنا
بريطة العنق الانتحارية./.. أرى
مدينتي تحت الزلزال
وعش السمندل
على الأنقاض.

يا أبهى من الشمع ساعة انطفاء الأثياع:
ألمج روحي تصفق
مثل أوراق الصبار
حين ترثج الأرض،
ترقص «هموت» على دربكة
الحديد - البرق
وشهوة الزوال.

بدون عتاج
يعلق الشاعر شمسه وجواربه
على كئيبان العجز والصدر.
تهتز الياقوتة السوداء:

(أفعل بعض القوافي - أديرها،
أطفئ..../
أطفئ مصباح العصر .
تكاد تختفي فِراسةُ
الأسماء
(.....)

حيوانات الميكروفون. أشباه الناس.
زرافات الانتظار خلف حصص الشغل. في مقرّ
الحزن الطري كالجبين
على الأسنان الضريرة. حيث يهجم ضمير
القط. يعلّقون الألوان من الأذنين الأرنبيتين.
و يركضون
على الرمل البالي...
(أطفئ.. أطفئ..)
- تقول الظلماء الكاظمة -
ويلي! أعمدنتي يا القنديلُ..
فاجأت بي أَلَمَ المُنتَشَى
..... وتغلق الباب.
بالقوس
راجعاً يَتَمَّ
إلى الحلمة بالبراغي...). بالرمل يكبح
سرّة الافتتان. يستنشق عرق الأوثان الطريح
على سرير البطالة. يشهق. يجري بأنهار
ذاهبة إلى إيطال الماء!
لم يعد موجودا. مثل ظلّ الجنّ
طار.

يقعد - في الحديقة الأخرى-
عجوزاً يُكَيِّف الأوضاع وأغصان الإنعاش
يراجع الريش المُدْفَع شيباً.../
تحت يمانه.
تقرض الفأرة أبيات التنجيس والتجنيس..... هناك.
ههنا. يُقَبِّل طاحونة الماء. يقاومُ الهواء الحامض
بالفقد والفقر.

يتهاوى جذع التي... تينها لم يَعدْ مو
جودا. كان هنا. مثل الجنّ
صار.

يَحْدُثُ - بعد إذن النص - انهيارٌ مهوولٌ
(أهْرَبُ قليلاً إلى النبعِ السهرانِ،
فالقصيدَةُ - تعرف أنت
يا أحمدُ المَبَارَكُ -
قَتَالَةٌ تتأفَعِي !)
يَحْدُثُ - بعد العين - انهيارُ الهاطلينِ
على جدارِ حديقةٍ
تُسَبِّحُها الحاءُ والقافُ.. والأورادُ.
(اسمحو... «ني»)
العصافيرِ الدائخةُ تنقُرُ مجدولَ ماءٍ غسقيّ
ومدينتي التتريّةِ
تفرقُ.
والساروتِ يفرقُ.
ورقصتها، وروث البهائم، والشواري.
وربطة العنق، والقلب
الخائرُ.
يفرقُ.
يفرقُ.
ي
غ
ر
ق
.
.
.

مثل ضفدعة المختبرات السرية:
(ضَوْ شوكة
في دماغ الحيوان. تَعَلَّمْ أنت
الدَّرْسَ
القاتِلَ
في الربيعان. البس معطف الطبيب.
أيها النَّمَامُ. أغلقْ
باب الدومينو. ما فيها بأس.
المساء يبردُ على الزجاجِ.
والساروت في الباب...).

اقفز خارج قوسك الفزحي. اكتب
بالفحم على حائط المارستان. اقفز
إلى
بُن الإنسان.
انعق
أيها القط. يا واهب الغراب.
يا لهيب الماء.
يا
مقتولا بالشمس.

على الرصيف جريدة نسوية
بين يدي حتاية الإفرنج.
على العمود الصحفي
بقعة نبيذ سمراء.
على الطاولة
خمالة الساروت والوجه..
خلف النظارة ذبابة خضراء
أمامي الزجاج
به
أزج «ني»
برغوة
المقام.

صهيل الواحدة نهارا (هشيم ساعة)
حار.../
صهيل سار لشمس تثر بالمعدن وبالفيء،
وأنت الذي تحشر رأس الفنفذ
في عنق الأفعى. أنت
الشاهد القتل.

نزيف شجر البوغاز.
طيور ليل وردية. زخارف قرويات.
دبيب نحل غفير تحت اللسان. نمل طائر
في العظام.. مو..... ت
موجة الأدلوجة والبيوطويات.. مو..... ت
موسم الصبار والدردار.. مو..... ت
موقف الدوار. يأتي - بعد العين - بالدور.. مو..... ت
موسم الدوري بطن الساكوش
حيث النساء (ذوات الريش). مو..... ج

مو
تى..
مراكب القرابة/...
لا الموت
مواكب الغواية/...
أبا عن جدّ:
(لغرية أوطان
لا تأتي
للفاتحين البحر
تجىء
بعد الموت
وموت الموت...)
يقفز الحيوان من المعاجم البتراء - ذوات الجناح -
اللقلاق. الفرنيق.
القبرات
اللاحنات
بالقنبلات
أقمار
لوركا.
جنود إسبانيا الفقراء.
الثهب السامة
الطائرات الحمارات.....
.....

..... يتعطل ساقُ «همّوت».../ تذهب
للموت وحدها
دون
حناء
تقيء الدماء رقصاً
تتحتى إيقاع الرمزِ
على شيءٍ الدفِّ
واسمِ البندير!

عنها قالوا، يا سيدي المحتاج:
الشمس الضريرةُ تعملُ في علبِ الغيمِ
التحتانيةِ.
من. لم. يحشّم. قال. الليل.
القيامة تلاثم غليونك يا سيدي المحتاج:
(قبلنا احترقت)

سُفُنُ من الحبِّ الهَتَّاكِ.
قبلنا أطبقوا كتبَ المكبوتين- أيقظوا
كابوسَ العَلِّيقِ في الدماء- أطلقوا بالحقول
أرانبَ الغازِ
والبارودِ
..... أطلقوا
عليها زغاريده النارِ.

أغلقِ القبرَ يا حَقَّارِ!
أغلقِ قوسكَ القزحي الضَّارِ.
(لا تمت على الرصيف..)
لم يعد موجودا.../
... والزنبقة ما يُدْهِبُها عدَمُ الحرباء.

طارق الناجي يضجر بالبوغاز.
الفراشات تحط على أذنيه.
رأسه النَّاهي منحوتٌ
من صخر المروءة. من وجع القرون.
قلبه اللأهي
ينزُّ بجبِّ غميقِ النبوة...
يحلم في مفارة «مونتيسينوس».
(حائلاً منصوبهً
ولاحقاً
من الكبائر المضافة صارت للكتاب.)
لكن.
لن.
صه!

على الشَّجرِ الأبيض المتوسِّط. تشدو
السقسقات. ناقراتُ الشوكِ. وارتاثُ
دخانِ التَّينِ. أراها.
تهبُّ على التي
في حُبِّها تكوَّبتُ لغتي.
من النَّارِ. في ملَّتِي.
بصمت. بصمت. بصمت.
بصمت. بصمت.
بصمت.
والقطة البيضاء الآن تتيمَّمُ بمخالبة الرِّقَّاء.
رأسها الرمادي عالٍ

ذيلها الأندلسي ساه ولاه
بآه - كهلال الملائكة في عنق الحلاج -
تحقق في الهواء الطلق. تتأنسن بإزمان...
تحفر في تراب الحديقة. تقعى.
تتبرّر دون تعجيم الرء
تدفن الفيء. (ها أصفينا الاسم. وارينا السوأة!)
تقلّم أظلاف الحضارة بأسنانها الحارة.
تخدش أسفل الباب أهداب الشمس.
تناه على حصيرة سوداء فوق رأسي.
تصعد إلى السطح قردة الأشواق
والكيميااء تسقط
والقصف
يشتد على الأسواق.

تنزل من الهواء الطلق الطائراتُ.
يسود السلام الدولي
منذ السابعة والنصف صباحا.
القطعة البيضاء بعد التيمّم بالشعر المشمس تمضغ
القوت المعلّب خضيفا. والقو...
القوة الشبيهة بمنهوك الرجز. والقو/...
القواربُ
من يحصياها يا تفاعيل الجثث...! ?
(أطفئ ضوءَ الحجارة المعدنيّ.
أطفئه.
أخافُ
من
«نبي»
بعل همّوت أخوها من الأمّ
مات..
ابن بهتان (حكّم من الشمس)
مات..
لوركا الحيّ بالقرطاس. بالرصاص
مات..
ابن عبد الكريم يصرخ بالخارج:
« فاروق. فاروق. يا فاروق.
الأبواب المفتوحة
تغلق المذباغ».

السجائر - مثل القصيدة - تقتل الر/.....

الريثات
(في الحزن جمر شاعر)
في الليل يدخل.
والنارُ - تحت قدمي - تأفل...
أشعلت شمسي كُتبا.. لم أقلها.
خوفا. من. النقد. الحديث. الآلة
(الكاتبة الدرداء.
آه. أيها الحوار.
أيتها الأنثى - البحارُ
آه. يا كلام الله. يا لكنة زهر المحار!)
لن.
لن.
لهم.
... / ثم يجلس الآن - في الحديقة - شاعرًا بالحاء والباء
يَلْتَمُ الصَّخْرَةَ اللَّبَوْتَةَ
ونوار الصبار.

أنا شجرٌ. لم ألدني. أنا قائلُ
لا يهّمّ الحوار سوى من رأى غصنه يتأججُ
شوكًا
على نار بنت الحوار!!
يا الصدى. إنني بلدٌ - ولدٌ
يتقدّم بالشوق
في صحن ماء من العينين
... ورغم صليل القفاطين في حلم همّوت
أرى الرذاذ
على جسمها
عبدا لمرقى العراء القديم.

أتفلسفُ في بؤبؤ الفيء.
أنزلُ من أعلى البحر
بأبيض دارٍ
لأبيض أنثى
لأبيض ليل.

شيء ما ليس هو ذلك: (رأسى كالكدية.. يدور)
هو كذلك.
قصف وحشي على القحفة. انحدار نمل من الفودين.

اقتلاع أكسيد الأمعاء. ترقيم العظام.
زرع باعوضة لضخ الأوكسجين. حماية البنكرياس.
تسليط براغيث المعلومات على ريش الزمان.
تلبيس
السبورة الزرقاء.
مراكب تغرب. شمس تغرق
في سُرّة البوغاز (لا نرى التفت!)
سنايك طارق بن زياد تحرن أو تحزن.
يوباً - يُحَيِّي «هَمّوت» - بدون رأس..
سنايك الأوثان تتقوى بدرس
الحيوان. سنايل تنمو في المسالك
البولية.
ثمة قذائف تدك أصقاع الرئة اليسرى.
والطبيب - صاحب المتحف الإنجليزي -
يواجه القصور الكلوي بثبات ونبات.

(أطفئ.)

أضئ

فراشتين على شجر

البوغاز - من الآن

إلى مواء الرمل السكران ،

يا ساعة الرمل السهران

شيء ما. ليس هو كذلك.

الأخر / الحيوان...)

أفعل بعض المسائل - أديرها

أطلع خلف مدى شبيبي أبجله:

ثمة اندحار خارق للنهيق بجمالية القديسين.

ثمة أعطاب تطير أسراباً إلى معسكرات الحداثة.

ثمة أجراس المغول في عنق الشياه.

ثمة العناقُ القسري بالمتاه.

ثمة التراب بين الشفاه.

ثمة دخان يصعد من بيت

العنقاء. ثمة حفل أكتهم للخمر

من الحياة.

ثمة طاحونة القمح.

ثمة برتقال هسبريس. رياضة الأصابع.

العين القهوية

الهُوجاء. أنثى الجذع. أتات الفراش

على فرس المتنبي، أعمال هرقل الناقصة.
كنزُ قَطَاعِ الطرق. جدائلُ لونجا.
أبواب الشمس المنقطة برغوة الفحم الفادح.
أوحاء الشجر الغيران. ندف النار الثلجية. شهب
تزوِّق حَمَالَةَ النَّوْنَيْنِ.../

الإيزيم

يسقط

سهوا

...../ لمن لا يبصرون حفلة الأشياء !

في خدمة الشمع..

في صلاة المغيوب الذريع

ما.

ثُمَّ ثُمَّ.

ماء/.....

...../ يسيل مواء القطة تحت الطيفور.

يكسر زجاجُ الفطرةِ

وُضوءَ الناي.

ثمة. ثمة. قنابل مدنيّة تهطل

بالبوغاز.

.....

.....

منازل كانت لها في الكتاب تأويل الساعة والقلب.

أغصان الأساطير.

أظلاف خنازير من البرونز الروماني.

تشوهات همّوت بنشيش البارود.

شظايا زجاج على رصيف الفلامنكو. خمريات

سافرات. حفریات

كاتمات.

شيء مات.

فيء ما يبدو. كذلك. خلف زجاج العين.

ذبابة خضراء

بين الأسنان الضريرة..

ضراط الكاهنات في منتصف رصيف العمر. المذاهب

والرائجات. الروائح والجاثيات

إلى سكرة الموت. الجائحات إلى

غسق القبر. الذائبات بأحجار الكليّ. الجامحاتُ الطلاوة.

العذوبة. العزوبة. ماء الوجه.. البحر... آه.

الملح. ياه. الصوت. ساه. الموت واه. الليل
زاه. الورد لاه. الفجر ناه. النوم. ياه وياه.
هاه!
نسيت في الصمت
جاهي.

اللهجة ترفع فقسمة النفس
تقصف ببيض الرخ ركافة الموت:
أذكر المؤرّخ خلف الصدى السليط
أذكر الحبر الكسول
أذكر الحفر في الحلق
بعنف الحرف والدقّ بالمفيد..

الديك يذبح عرف قبيله بالقي- قي- هي
الكوكاكولا تستقر في الآلة بأي وجه كان.
يعود القط.
لا لونه.
يعوي القط.
لا كلبه.
يروى القط
ما ظلّه.
يجتاز القصب الغزير الأنفاس بالماء والقاف.
يختفي في رغوة الحفيف. مثل وحش
جميل
تشرب لعابه الإناث،
وتبكي
الفريقة
في وادي الكراث
.....
.....

الضوء يشج. وكل شيء بالرأس
يشب.
في هذه العزلة الخرساء
ههنا. نضاء الشموع بوابل الخسران.

جنني أيها الدوار.
عدني أيها الأوار. أيتها الأنثى - الجوار:
كل شيء سيلهج باسمك.

يا ذات الماء
(و)
الأمان.

يشم التراب. يجيء. يدور
يتعدّد حول ذاته (و) المياه.
يقرض العمر والصرف وحبل الشعر .
يربي الشارب والنشء
فيل.
يربّي المشمش والدجاج.
يترعز في الكيد الضمآن.
يُقَيّد الأصوات في القرطاس
والاسم ماج.

لم
يعد
للصدي
وتر
بعدها شتات لغة الغم صنّاجة
الانتباه!

دواري.
دواتي.
أكن لهذا المساء مبادل
سرّمتي،
أتلّي
من
الشمس.
أحرق مهد الضغينة في اللهاة. ولي
بالحديقة نرجسة تتعبّد
في بحّة الكون.
أصرخ:
يا لكنة الضوء. يا فروة الحق. يا نعمة
تتقدّم قطعانها في البوغاز.
أكن الحياة لظلي
هنا. ههنا.
أتلوّى على حجر الليل مثل مرايا الدروب
إلى الله.
يا لكنة الظن. يا شمعة الحرب. يا قبلة

الليل. يا بختي. من أنا؟ يمطر
السَّارُّ
بي
كالنجوم.
أهتتم شمس الواحدة ليلاً.
أرى قمرى - مثل وحش - على أثرى.
أينا؟ رقصة الدَّقِّ أم أنت؟
أرض النواعير ؟ أم نحن كنز الغيوم؟

ضفادع الصَّحو
على النينوفر
ترقص.
تقطو نقيق الإيفاع.
كل فيء
كل شيء.. ينط...
.....
/.....
/...
صهيل حارُّ
سيلهج باسمك الرُّجو،
يا شمس الحرباء. يا شجر الإنسان!



تتحدّث القصيدة عن الزلازل التي أصابت المناطق والمدن التي تحيط بمضيق جبل طارق والذي يُرمز له في القصيدة بـ «البوغان». من هذه الزلازل، ذلك الزلزال الذي أصاب مدينة طنجة في 2 نيسان عام 1972، والذي دَمّر المدينة تدميرا شبه كلي. ثم توالى على المنطقة سلسلة من الزلازل الأخرى أصابت طنجة والمدن المجاورة لها، في الأعوام 1994، 2004، وراح ضحيتها أكثر من 600 ضحية.

تقع مدينة طنجة - والتي يرمز لها بالبوغاز- في شمال المغرب، وهي قريبة من مالقة والجزيرة الخضراء في الأندلس ولا تبعد كثيرا عن جبل طارق. ومن أشهر معالمها بقايا مسرح سيرفانتيس ومغارة هرقل الفينيقية والتي أُشير إليها في القصيدة. وتمتاز هذه المدينة أيضا باحتضانها لحدائق «المندوبية» ذات الأشجار العريقة التي تمتد جذورها إلى ثمانية قرون.

تتحدّث القصيدة إذن عن الزلزال الذي دَمّر المدينة تدميرا كليًا وعن النتائج الوخيمة التي ترتبت عليه. ومن الجدير ذكره أنّ هذا الزلزال لم يكن من عوامل الطبيعة بل هو زلزال من صنع البشر، نجم عن أشغال أُقيمت في منطقة غير بعيدة من أجل مدّ قنوات خاصّة بالميناء المتوسطي. غير أنّ المُشرفين على هذه الأشغال لم يأخذوا في الاعتبار المخاطر المترتبة عن ذلك. وهكذا يحاول الشاعر أن يصف المدينة وحال سكانها بعد تعرّضهم لهذه الكارثة المريعة، والأضرار الكبيرة التي خلفها الزلزال في المنازل والطرقات والممتلكات بقوله «صهيل شمس حار تنز بالمعدن وبالشيء». فقد تضرّرت عشرات المنازل وانهارت الأعمدة الكهربائية، وردمت الكثير من الآبار التي كان السكان يعتمدون عليها بشكل حيوي لمدّهم بالمياه. واختفت أشجار مثمرة في لحظات قليلة ممّا جعل السكان يعتقدون أنّهم أمام هزّة أرضية حقيقية، قبل أن يكتشفوا فيما بعد أنّها هزّة أرضية من فعل البشر. كما وتفشّت البطالة وتدهورت الحالة الاقتصادية، واضطر مئات السكان إلى النزوح من أراضيهم والاستقرار في مناطق أخرى بعد أن فقدوا منازلهم وممتلكاتهم ومواشيهم، دون أي تعويض. ورغم أنّ السكان تنازلوا عن الكثير من أراضيهم لصالح إقامة مشاريع عملاقة مرتبطة بالميناء المتوسطي، إلا أنّهم ظلّوا مُهمّشين ومبعدين عن سوق العمل، وظلت مناطقهم تتعرّض لزلزلات غير طبيعية وخطيرة جدا، بفعل الأشغال العشوائية التي تنجزها شركات مقاولات عشوائية، والتي أضحت السكان يسمونها «زلزال التنمية».

وقد لجأ الشاعر في وصفه لهذه الكارثة إلى توظيف الأسطورة الخرافية إلى جانب الواقع الأليم مما يجعل الواقع يماثل الأسطورة. وهو إذ يفعل ذلك إنما يستعين بمرجعيات يستوحىها من الثقافة الأمازيغية تارة ومن أحداث التاريخ تارة أخرى.

ضمن هذه الأحداث الغرائبية التي تشبه الأساطير، تتطرق القصيدة إلى ظاهرة الهجرة السرية لمئات الشباب الذين سعوا إلى الحرية والنجاة من الفقر والتي عرفت بظاهرة «قوارب الموت». هذه الظاهرة تحوّلت إلى أزمة اجتماعية سياسية تفرّعت عنها مشاكل وأزمات دولية. بدأت ظاهرة «قوارب الموت» رسمياً يوم 1 تشرين الثاني (نوفمبر) 1988 في شاطئ «طريفة» عند الضفة الشمالية لمضيق جبل طارق. في ذلك اليوم أعلن عن غرق قارب كان على متنه 23 شاباً مغربياً أرادوا الوصول إلى إسبانيا بعدما تبنت مدريد إجراءات صارمة لدخول المغاربة إلى أراضيها. غرق القارب فجراً ولفظ البحر جثة مهاجر سري، تلتها في الأيام اللاحقة جثث لعشرة آخرين، بينما اعتُبر سبعة في عداد المفقودين. منذ ذلك الحين أصبحت رواية أولئك الناجين هي الرواية نفسها التي يرددها كل ناج بحياته من مخالب المضيق، وتتلخّص في عبارة مؤلمة على حد تعبير إيلدفونسو دي سين: «غياب الأفق في بلادي دفعني إلى الهجرة ولولقيت حتفي»¹¹⁸.

لا تزال جثث المهاجرين موجودة في مقبرة طريفة كشاهدة على ما حدث وعلى ما سيحدث لاحقاً من مأس في مضيق جبل طارق الذي بدأ يسجّل سنوياً آلاف الضحايا. وضمن سجل الضحايا الطويل تبقى حالة شاب مغربي في العشرينات مثيرة للغاية: جرّب حظه ثلاث مرات للوصول إلى إسبانيا على متن قارب. في المرة الأولى والثانية سقط في يد دورية للحرس المدني فأعيد إلى المغرب، لكنّ القدر كان له بالمرصاد في المرة الثالثة إذ غرق برفقة 37 آخرين على متن قارب هالك. حدث ذلك في تشرين الأول/أكتوبر 2003، ومن مفارقات القدر أنّ اسمه «الناجي». كان الخبر الوحيد حول هذا الحادث أنّ عدد الغرقى وصل خلال عشرين سنة إلى 18 ألف ضحية.¹¹⁹ وقد ورد ذكر «الناجي» في القصيدة في المقطع التالي:

طارق الناجي يضجر بالبوغاز.
الفرانشات تحطّ على أذنيه.
رأسه النَّاهي منحوتٌ
من صخر المروعة. من وجع القرون.
قلبه اللّاهي
ينزّ بجبّ غميق النبوّة...

118 هو أول صحافي أوروبي يكتب عن هذه الظاهرة ويلتقط أول صورة لأول ضحية.

119 مجدوي، ن، م.

يجلهم في مفارقة "مونتيسينوس"
حالا منصوبة
ولاحقا
من الكبائر المضافة صارت للكتاب.
لكن.
لن.

هذه الأحداث التاريخية وغيرها من أحداث مرّت في تاريخ المغرب والأمازيغ قد خرجت من النصّ الوثائقي المألوف لتكتسي أسلوبًا شعريًا ممزوجًا بالأساطير المخبأة تحت شجر البوغان، الشجر الغريب الذي يضمّ حكايات الماضي. ومن ذلك الشجر شجرة يذكرها الشاعر بـ "التينة الزرقاء"، كون شجر التين والزيتون واللوز هي أشجار الحياة على الساحل المتوسطي الذي يحضن مكان النصّ.

وفي علاقة بمعجم الأسماء الأمازيغية والأسطورية يستحضر الشاعر أسماء أعلام (أماكن وأشخاص) ذات حضور زمكانيّ، مثل «هرقل» الذي عُرف في الأسطورة اليونانية كبطل كان عليه مواجهة اثنتي عشرة مشكلة بأمر من الآلهة، ويصفه الشاعر بأنّ أعماله كانت ناقصة. ومن هذه الأسماء أيضا أسماء أنثوية مثل «لونجا، ذات الجدائل الطويلة التي تمثّل التحام المرأة بالشجرة، كون الشجرة موقع نجاة «لونجا» من القوى التدميرية بحسب الأسطورة. ويستحضر الشاعر كذلك اسم «هموت» وهو اسم أنثوي أمازيغي منقرض، يعيده الشاعر للأذهان من جديد بقوله:

.....
تتعظّل ساق «هموت»... تذهب
للموت وحدها
دون
حناء
تقيء الدماء رقصا
تتحدّى إيقاع الرمز
على شيء الدف
واسم البندير

إنّ هموت لا تمثّل المرأة فحسب، وإنّما تمثّل موتيف المرأة الأرض والوطن، وهو أحد الموتيفات الشائعة في الشعر الحديث والفن عامة. بالإضافة إلى ذلك يستحضر الشاعر صورة «أوفيليا» للرسمّ باول ديلا روشيه (Paul Delaroché, 1797- 1865). وأوفيليا هي بطلة مسرحية "هاملت" والتي تحوّلت من شخصية أدبية إلى رمز ألهم الشعراء والفنانين أمثال رامبو وريدون وأدليون. وتمثّل أوفيليا المرأة التي تذهب إلى

الموت وحدها وتموت ممتزجة بالطبيعة من أجل الحبِّ، وبذلك ترتبط مع شخصية همّوت "التي تذهب وحدها دون حنّاء".

ومن ناحية أخرى يستحضر الشاعر شخصيات تاريخية لعبت دورًا هامًا في تاريخ الأمازيغ والمغرب في حقب تاريخية قديمة وجديدة، مثل "يوباء" الملك الأمازيغي المناضل ضد الاستعمار الروماني الذي استهدف السيطرة على شمال أفريقيا وإذلال الأمازيغ ودمجهم مع الرومان:

يوباء- يحيي هموت- بدون رأس
ويذكر الشاعر أيضًا اسم طارق بن زياد كأحد المناضلين المغربيين:
مراكب تغرب، شמוש تفرق
في سُرّة البوغاز (لا نرى التحت) !
سنايك طارق بن زياد تحزن أو تحزن.

إنّ ذكر طارق بن زياد مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالقصيدة لأنّه مناضل أمازيغي¹²⁰، وهو أيضًا مرتبط بتلك السُرة «سرة الافتتان» والمقصود بها المضيق الذي عبره لفتح إسبانيا، والذي ينطلق منه المهاجرون السريّون خارج المغرب. أمّا المناضل محمد عبد الكريم الخطابي¹²¹ فيعتبر من الرموز الأمازيغية البارزة لمكافحته الاستعمار الإسباني، ونضاله بكل قوته من أجل تأسيس جمهورية مستقلة في الريف شمال المغرب، إلّا أنّ سياسته الوطنية لم تعجب السلطة التي هادنت الاستعمار فنفي إلى مصر. يأتي ذكر عبد الكريم الخطابي صريحًا بقول الشاعر:

« ابن عبد الكريم يصرخ بالخارج:
«فاروق. فاروق. يا فاروق. الأبواب المفتوحة تغلق المذباح»

الفاروق في النداء أعلاه، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السياق التاريخي، قد يكون الملك فاروق الذي استقبل عبد الكريم الخطابي كمنفي سياسي من بلاده. ومن الأسماء التاريخية المشار إليها في القصيدة، قد يكون اسم المؤرّخ والرحالة ابن بطوطة الذي كتب عن رحلته في أرجاء المغرب وادّعى أنه رأى طير الرخ يتبع القوارب،

120 بالنسبة لطارق بن زياد فهناك جدل ما زال قائمًا بالنسبة لأصله، عربي أم أمازيغي. ولكن معظم المصادر تشير إلى كونه أمازيغيًا وهذا هو الرأي الأرجح.

121 زنيبر، م. (1990)، الإدريسي، ع. (2007): وُلِد محمد بن عبد الكريم الخطابي في بلدة أجدير بإقليم الحسيمة سنة 1882 من قبيلة أيت ورياغل. وأعلن عن تأسيس حكومة جمهورية دولة الريف المعلنة في يوليو 1921.

وهو ما نراه في القصيدة مشارا إليه بالكلمة وبالصورة:

اللهجة ترفع فقسة النفس
تقصف ببيض الرخ ركاكة الموت:
أذكر المؤرّخ خلف الصدى السليط
أذكر الحبر الكسول
أذكر الحفر في الحلق
بعنف الحرف والحق بالمفيد..

ولا يغيب عن بال الشاعر استحضار أسماء شعراء منهم مَن مثَّل القيمة الشعرية النموذج، أمثال المتنبي، ومنهم مَن مثَّلوا نماذج النضال ضد الظلم، مثل الشاعر الإسباني فيديريكو غارسيا لوركا الذي قتله الحارس الأسود، بسبب آرائه اليسارية عام 1936، وهو في الثامنة والثلاثين من عمره في غرناطة أوائل الحرب الأهلية (1936 – 1939):

«أقمار لوركا جنود إسبانيا الفقراء»
لوركا الحيّ بالقرطاس، بالرصاص مات.».

وهناك علاقة تناصيّة بين أشعار لوركا وتكرار القمر والطبيعة والشجر، وخاصّة القمر الذي يشحن قصائد لوركا في أغانيه العجرية مثل أغنية «القمر والقمر» والتي يربط فيها القمر مع العجر¹²². وفي قصيدة شجر البوغاز يحتل القمر حيّزا بارزا يتمثل في شكلين: الشكل الأول هو التمثيل الكلامي، بقوله: «الأقمار الأربعة للوركا» والتمثيل الثاني عن طريق تكرار صورة القمر في القصيدة. وقد عُرف لوركا بانخراطه في الحسّ الجماهيري لشعبه وللأقليات والطبقات الاجتماعية المسحوقة. كذلك بالنسبة للشاعر «أحمد بركات» والذي ينعتة الأزرق بـ "أحمد المبارك"، فيقول:

بِحَدُثْ - بعد إذن النصّ - انهيارُ مهوولٍ
(أهربُ قليلا إلى النبعِ السهران،
فالقصيدة - تعرف أنت
يا أحمدُ المباركُ -
فتألهُ تتأفَعِي!)

أحمد بركات هو شاعر مغربي توفي في ريعان الشباب عن عمر يناهز الثالثة والثلاثين، ونادى ضد الظلم وقد كتب قصيدته «أبدا لن أساعد الزلزال» والتي نستطيع

122 وفيها يقول لوركا: «بادر إلى الفرار يا قمر، يا قمر، يا قمر. لنن حال العجر دونك على غرة» مقتبس في لوركا

(د:ت)، ص. 103

استشعارها خلال استرسالها. ولا شك أنّ هناك خيوطا تجمع بين بركات ولوركا، فكلاهما كان سقيما جسديا، وكتبا ضد الظلم، وماتا في شبابهما. يمثل الشاعران انعكاسًا لروح الشاعر الأزرق ولشعراء آخرين ممّن قالوا كلمة الحق وناضلوا ضد الظلم، وكتبوا عن نبض الشارع والعامّة من الناس. ويتضامن الأزرق بكل حسرة مع بركات كنموذج لشاعر احترقت رثاته من «دخان السجائر»:

السجائر - مثل القصيدة - تقتل الر/.....
 الرثات
 (في الحزن جمر شاعر)
 في الليل يدخل.
 والنارُ - تحت قدمي - تأفل...

إنّ التركيز على الشعارين، يبدو كنوع من التماهي والتضامن مع شاعرين قد عانيا على مستوى المجاز زلزالا من نوع آخر، وهو زلزال ظلم السلطة والمراقبة المضروبة على أشعارهما (حياتهما النابضة).

لقد حرّر الشاعر الشخصيات التاريخية التي ذكرها في القصيدة من مفهومها التاريخي والأيدولوجي المنمّط وأكسبها أبعادا إنسانية عامة تمثّل النضال من أجل الحرية بما في ذلك الشاعر نفسه. كذلك يستحضر الشاعر أسماء أماكن مثل مغارة «مونتيسينوس» المأخوذة عن قصة دون كيخوته لسيرفانتيس¹²³، والتي يذكرها الشاعر في سياق ذكر طارق الناجي، إذ يقول:

«ينزُّ بجبّ غميق النبوة... يلهم في مغارة مونتيسينوس»

فقد شبّه حُلم طارق الناجي بعالم متخيل يكمن فيما وراء مضيق «البوغانز»، تماما كما حلم «دون كيخوته» عندما نزل في مغارة «مونتيسينوس» إذ قام برحلة امتدّت واستمرّت في أحلامه، بحيث فقد الخيط بين الواقع والحلم. ويذكر الشاعر مغارة أخرى إلا أنّها مرتبطة بالأسطورة، مثل «مغارة هرقل»، التي تعبّر عن البعد الأسطوري لتكتسي بعدا إنسانيا ممتدّا في الجغرافيا والزمان.

وفي هذا السياق كتب لنا الشاعر يقول:

123 هو ميغيل دي سيرفانتيس وهو كاتب أسباني (1547-1616)، ومؤلف الرواية الدائجة الصّيت 'دون كيخوته دي لا مانشا'

«المغارة دائما نجدها في قصصنا الشعبية تُنسج حولها الأسطورة، فهي مسكونة بالمردة والجنّ كما أنّها في ذات الوقت مأوى للعباد والنّسك واللصوص والثّوار والأنبياء والعلماء والفلاسفة. فالمغارة، هذا البيت المتعدّد الأوجه في الحياة الإنسانية، مهبط للملائكة ومنطلق للفكر والتدبّر والعبادة ومأوى للشياطين والمردة. وقد نُسجت حول مغارة هرقل الموجودة في الواقع على مضيق جبل طارق الكثير من الأساطير».

إنّ، فتلك الأمكنة الأسطورية وظّفها الشاعر لتثبيت الواقع كما سنرى في التأويل التفصيلي.

مبنى القصيدة المرقمة:

نلاحظ من خلال النّص المدرج أعلاه، أنّ القصيدة مثلها مثل أي قصيدة ورقية شكلا وقالباً، فهي من حيث الشكل والمبنى الخارجي مكتوبة بنفس نهج قصيدة التفعيلة، أو قصيدة النثر، إذ تقسم القصيدة إلى 42 مقطعاً شعرياً، مرتبة ترتيباً عمودياً من أعلى إلى أسفل. وقد جعل الشاعر جميع مقاطع القصيدة باللون الأزرق، واستعمال هذا اللون الأزرق بهذه الطريقة لا يحمل دلالات معيّنة، ولا ينمّ عن غاية مقصودة، سوى أنّه لربما ينسجم والإطار الأزرق للمدوّنة نفسها ليس إلّا. وكل ما يمكن ملاحظته على المستوى البصري للقصيدة هو الثراء الطباعي لعلامات الترقيم، وطريقة توزيع الكلمات الزرقاء على خلفية بيضاء كما هو الحال في النشر الورقي. فإذا كانت المساحات الزرقاء هي مساحات الكلام التي يسمع فيها صوت الشاعر ويكشف من خلالها عن حشرجاته، فإنّ المساحات البيضاء هي مساحات الصمت والتأمّل. ومن هنا نلاحظ أنّ المساحات الزرقاء تمتدّ وتقتصر، تكبر وتصغر بحسب الدفقة الشعورية للشاعر نفسه وبحسب تسارع نبضاته وتباطؤها، وكذلك الأمر بالنسبة للمساحات البيضاء.

لكنّا إذا ما تأملنا مبنى القصيدة في الصيغة الرقمية سنجدّه مختلفاً كلياً عن نظيره المرقّم، وبأنّه مرّ بعمليات إنتاج أكثر تركيباً، فهي متعدّدة الاختصاصات، وتحتاج إلى أدوات نقدية مركبة للقبض على دلالتها. وفي هذا السياق يرى الناقد إبراهيم ملحم أنّ ثقافة الناقد التفاعلي للأدب أكثر توجّلاً من مهمّة الناقد العادي؛ لأنّها تهضم التراث والحداثة في حقول مختلفة، منها: اللغة والشعر والنثر. وتهضم أيضاً الفن بحقوله المختلفة، ومنها: الموسيقى والجرافيك والفيديو والصورة. وكلّ واحد ممّا سبق، له أصوله وقواعده في البناء والتأثير. ويضيف ملحم:

«صحيح أنّ الناقد كان يتعامل مع مفردات معيّنة متداخلة معها، مثل: موسيقى الشعر والصورة الشعرية أو بعض مناهج النقد كالتسميائية التي درست بنية القصيدة على أنّها

صور متتالية تعرض متزامنةً وينتظمها قانون أو عرف تمضي فيه. لكن الأمر الآن تجاوز الموسيقى التي كانت مقتصرة على العروض إلى الموسيقى السماعية المصاحبة أو المنبثقة من ارتباط شعبي، وتجاوز الصورة التي يشكلها الشاعر في الذهن إلى الصورة المرئية المصاحبة التي تظهر بوصفها خلفية، أو التي تنبثق من نص شعبي أو التي تكون محاذية للنص... يمكن اتخاذ الإجراءات النقدية هذه في نقد النص المكتوب، ولكننا ينبغي أن نتجاوزها حين نتعامل مع عمل يبدو فيه النص المكتوب جزءًا من هذا العمل، وليس العمل كاملاً. وامتلاك قواعد النقد الأدبي تقتضي التكامل مع قواعد النقد الفني المختلفة؛ حتى يتشكّل لدينا خطاب نقدي قادر على مواكبة العمل وقادر على البناء عليه، وليس التنظير له فحسب.¹²⁴

وعليه، فنحن نتغيّياً من خلال بحثنا التعامل مع قصيدة "شجر البوغان" الرقمية من خلال أدوات النقد التفاعلي سعياً إلى تأسيس هذا النقد الذي لا يزال نبتاً طرياً في النقد العربي.

شجر البوغانز: القصيدة الرقمية

تعليمات حول الدخول إلى القصيدة:

تتطلب قراءة القصيدة الدخول أولاً إلى خانة «قصائد» الموجودة في موقع الشاعر «رقميات منعم الأزرق»¹²⁵. في هذه الخانة يجد القارئ واجهة لصورة تحمل عنوان القصيدة «شجر البوغانز»، وتحت هذه الواجهة عبارة «شجر البوغانز مرفقة بالرمز (02)» والذي أصبح رمزاً للغة الحاسوب. يحيلنا الضغط على الصورة إلى واجهة أخرى تمثل صفحة الغلاف، وبالضغط عليها تظهر واجهة كُتبت في أعلاها العبارة «سهيل حارّ لشمس تنز بالمعدن وبالشيء»، وتظهر تحت هذه العبارة لائحة أرقام مرتبة ترتيباً تصاعدياً من 1-42. وكل رقم من هذه الأرقام يحيلنا إلى واجهة من واجهات القصيدة، التي تتضمن مقطعاً شعرياً وصوراً أو أكثر. وقد وظّف الشاعر الصور في معظم الواجهات كمفاتيح للتقدم خطوة واحدة إلى الأمام بحيث تنتقل المتلقي إلى الواجهة التالية، عدا صورة السمندل الثابتة في الواجهة رقم 21. أما بالنسبة للكلمات الأرجوانية اللون، فقد وظّفت كمفاتيح للرجوع خطوة واحدة إلى الخلف (إلى الواجهة السابقة).

بالإضافة إلى ذلك، توجد في القصيدة أسهم متشابهة في الشكل واللون، غير أنّ وظيفتها تختلف بين واجهة وأخرى. فمثلاً في الواجهة رقم 5 يقوم السهمان بوظيفة الهالين كأداة حصر. بينما يقوم السهمان في الواجهة رقم 10 بوظيفة التصفّح إلى جانب وظيفتهما كأداة حصر. فالضغط على السهم الموجود على اليمين يؤدي إلى الصفحة السابقة في حين أنّ السهم الذي على اليسار يؤدي إلى الصفحة اللاحقة.

ومن المفاتيح التي يجب الانتباه إليها تلك الكلمات والعبارات المؤشّرة على الصور. فحين نمزّج الفأرة على الصور في الواجهات المختلفة تظهر لنا كلمة، أو عبارة، سرعان ما تختفي، إلا أنّها تعتبر ذات أهمية كمفاتيح للمعنى. إذ تظهر هذه الكلمات أو العبارات أحياناً كجزء من الجملة الشعرية سواء في نهاية المقطع أو في بدايته أو داخله، وأحياناً أخرى قد لا تكون مدرجة في المقاطع الشعرية لكنّها تكون ذات علاقة دلالية مع المعنى المتضمّن في نصّ الواجهة نفسها أو مع النصوص في الواجهات الأخرى، علماً أنّ هناك واجهتين لم تظهر فيهما عبارات على الصور وهما الواجهتان: 12 و 23.

جميع الكلمات والعبارات التي تظهر على الصور في الواجهات المختلفة مبينة في الجدول التالي:

رقم الواجهة	الكلمات والعبارات المؤشّرة على الصور
1	تظهر العبارة «بالأسنان الضريرة» على صورة القطّ، وكذلك تظهر نفس العبارة كبداية للمقطع الشعري.
2	تظهر العبارة «السمندل يرى» على صورة السمندل وترتبط مع قول الشاعر «أنا أرى» في المقطع الشعري.
3	تظهر العبارة «البرق وشهوة الزوال» على صورة عيني القطّ وكذلك تظهر في نهاية المقطع الشعري.
4	تظهر العبارة «مصباح العصر» على صورة القطّ والقمر، وكذلك تظهر في المقطع الشعري.
5	تظهر العبارة «نغلق الباب بالشمع» على صورة الشمعة وتقابل عبارة «نغلق الباب بالقوس» في المقطع الشعري.
6	تظهر العبارة «سرّة الإفئنان» على صورة تجريدية لشكل دوائر متداخلة وتتموضع أيضا في بداية المقطع التالي بحيث تظهر كلمة سرّة مظلمة.
7	تظهر كلمة «اختفاء» على صورة الغابة وهي غير موجودة في المقطع الشعري، إلا أنّها تختزل المعنى في الواجهة.
8	تظهر العبارة «عجوز يكيّف الأوضاع»، على صورة القطّ وكذلك تظهر في المقطع الشعري.
9	تظهر كلمة «يتهاوى» على صورة فرع التينة، ويبدأ المقطع بالكلمة نفسها.
10	تظهر العبارة «حديقة الليل» على صورة الوردية وهي غير موجودة في المقطع، إلا أنّها تماثل المعنى المتضمّن في النصّ.
11	تظهر كلمة «مدينتي»، على صورة القمر وكذلك في المقطع الشعري.
12	لا يوجد على الصورة كلمة إشارية
13	تظهر كلمة «اقفز» على صورة الطير وتظهر كذلك في بداية المقطع الشعري.
14	تظهر كلمة «بقعة» على صورة عين القطّ، وتظهر كلمة «رغوة» على صورة حدقة العين وكذلك تظهر الكلمتان في المقطع الشعري.
15	تظهر كلمة «سهيل» على صورة ساعة مهشّمة، وتكرّر الكلمة مرّتين في المقطع الشعري.
16	تظهر كلمة «نزيف» على صورة قطّ وكذلك تظهر في بداية المقطع الشعري.

تظهر العبارة «مراكب القرابة» على صورة المركب، وفي المقابل توجد عبارة «مواكب الغواية» في نهاية المقطع الشعري.	17
تظهر العبارة «يتعطل ساق هموت» على صورة امرأة وكذلك تظهر في المقطع الشعري.	18
تظهر العبارة «قالوا عنها» على صورة النار، ويبدأ المقطع الشعري بعبارة القلب المكاني المشابهة لها: «عنها قالوا».	19
تظهر العبارة «أغلق القبر» على صورة تجريدية وكذلك تظهر في بداية المقطع الشعري.	20
تظهر العبارة «طارق الناجي» على يمين الصورة وعلى يسارها تظهر العبارة «رأسه الناهي»، وكلا العبارتين تظهران في المقطع الشعري.	21
تظهر العبارة «القطة البيضاء» على صورة القطة وكذلك تظهر في المقطع الشعري.	22
لا توجد كلمات مفتاحيه على صورة أوفيليا.	23
تظهر العبارة «بعل هموت» على صورة الباب، وكذلك تظهر في بداية المقطع الشعري.	24
تظهر كلمة «السجائر» على صورة الباب المفتوح، وتظهر كذلك في المقطع الشعري.	25
تظهر العبارة «أشعلت شمسي كتباً» على صورة نار وكتب تحترق وسطها، وتظهر كذلك في النص الشعري.	26
تظهر العبارة «أنا شجر» على صورة رجل وامرأة من وراء قضبان وتظهر كذلك في المقطع الشعري.	27
تظهر كلمة «أفلسف» على صورة القطة، ويبدأ المقطع الشعري بنفس الكلمة.	28
تظهر العبارة «شيء ما» على صورة القطة وكذلك تظهر في بداية المقطع الشعري.	29
تظهر كلمة «أطفئ» على صورة شموع متحركة وكذلك في المقطع الشعري.	30
تظهر كلمة «أطلع» على صورة اليد وكذلك تظهر في المقطع الشعري.	31
تظهر العبارة «في خدمة الشمع» على صورة الشمعة، وتظهر كلمة «يسيل» على صورة القطة، وكلا الكلمتين تظهران في المقطع الشعري.	32
تظهر كلمة «نمة» على صورة المرأة وكذلك تظهر في المقطع الشعري.	33
تظهر كلمة «اللّهجة» على صورة حجر صخري مشبه ببيض الرخ وكذلك تظهر في المقطع الشعري.	34
تظهر كلمة «الديك» على صورة بيضة مقلوبة، وكذلك تظهر في النص.	35
تظهر العبارة «الضوء يشح» على صورة الشموع الثلاثة وكذلك تظهر في بداية المقطع الشعري.	36

تظهر العبارة "عدني أيها الأوار" على صورة يدين تحملان حبة بندورة وكذلك تظهر في المقطع الشعري.	37
تظهر العبارة "يشمّ التراب" على صورة يدين تحضنان الماء وكذلك تظهر في المقطع الشعري.	38
تظهر العبارة "لم يعد" على صورة وردة بيضاء وكذلك تظهر في المقطع الشعري.	39
تظهر كلمة "دواري" على صورة قمر أسود وكذلك تظهر في بداية المقطع الشعري.	40
تظهر عبارة "أكنّ الحياة" على صورة وجه الذئب وكذلك تظهر في بداية المقطع الشعري.	41
تظهر العبارة "ضفادع الصحو" على صورة فم مفتوح وفي داخله ضفدع، وكذلك تظهر في المقطع الشعري.	42

إنّ المفاتيح التي ذُكرت أعلاه بما في ذلك اكتشاف الكلمات المؤشّرة على الصور هي نتاج ذلك التفاعل الذي يحدث بين المتلقّي والكاتب والآلة (الكومبيوتر) عن طريق الرموز الحاسوبية، مثل الأسهم، والنقر بواسطة لوحة المفاتيح أو الفأرة. فالأصابع تتحرّك وقت القراءة بما يتماشى وأوامر الحاسوب الذي يتخفّى من ورائها مبرمج القصيدة والذي يمكن أن يكون الشاعر نفسه أو مساعد مختصّ في برامج الحاسوب. وقد فرّقت هيلز بين الرموز أو المفاتيح الخاملة (Passive Code) لتحليل وقراءة القصيدة الورقية، وبين الرموز الفعّالة (active code) المستخدمة في قراءة القصيدة الرقمية.¹²⁶

تحليل أولي للعنوان الرئيسي: «شجر البوغاز»

يشكّل العنوان في الأعمال الأدبية أحد المفاتيح الهامّة لتأويل النصّ. كما واعتبره الناقد الفرنسي جيرار جنيت أحد العتبات الرئيسية للنصّ أيّاً كان، التي تشكّل معمارية النصّ وأحد مكّونات الإبداع فيه. فمن شأن العنوان أن يثير لدى المتلقّي الحدس والفضول اللذين يخضعانه لاستكمال قراءة العمل، ويثير في ذهنه تساؤلات عدّة، لا يستطيع الإجابة عنها ما لم يقتحم أغوار النصّ، وهذا ما عمد إليه كثير من الشعراء في خلق الوظيفة الإغرائية للعنوان وتغليبها على الوظائف الأخرى كونها نوعاً من الإشهار للنصّ.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ النقد الحديث منذ نشأة الشكلانية عامة والبنوية خاصّة قد أولى العنوان اهتماما كبيرا وعمل على إبراز شعريته وكيفية اشتغاله مع المتعلقات النصّية الأخرى، والبحث عن تداعياته ورمزيته، ووظائفه الإستراتيجية. الأمر الذي ترتّب عليه ظهور علم جديد له قواعده وأصوله وهو ما بات يعرف بـ«علم العنونة»، «التيتولوجيا» (Titrologie).¹²⁷

يقول ابن سيده الأندلسي (ت458هـ) في مُخصّصه بالنسبة لأهمية العنوان: «العنوان والعنوان والعُنيان سمة الكتاب؛ أي علامته، والمدخل إلى رحابه، والعنصر البارز فيه. ويقول الناقد الغربي ميشال هاوسر (M. Hausser): «قبل النصّ هناك العنوان، وبعد النصّ يبقى العنوان».¹²⁸

ويرى محمد مفتاح أنّ «العنوان يمدّنا بزاد ثمين لتفكيك النصّ ودراسته، فهو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدّد هويّة القصيدة، فهو إن صحّت المشابهة، بمثابة الرأس للجسد»¹²⁹. ودراسة عنوان أيّ نصّ، يقترح محمد مفتاح مسلكين اثنين: أحدهما ينطلق من العنوان/ القمّة لفهم المتن النصّي/ القاعدة، ويسمّيه «القمّعة»، والثاني ينطلق من النصّ المدروس لتعرّف دلالة عنوانه وتفهمها، ويسمّيه «القاعدة»¹³⁰. وقد وجدنا أنّ المسلك الثاني هنا كان أكثر جدوى بالنسبة لنا، لأنّ العنوان مجرّدا عن النصّ لا يحيل إلى التداعيات التي يولّدها النصّ نفسه، وبالتالي لا ينسجم مع أفق توقعات القارئ بحسب إيكو.

ف«شجر البوغان» هو العنوان الرئيسي للقصيدة، وهذا العنوان بهذه الصيغة لا يحيل إلى مضمون القصيدة، إذ ينطوي على تضليل معيّن لما تحمله كلمة «شجر» من تداعيات إيجابية ترتبط برمزية الشجرة بشكل عام، كالخير والعطاء. أمّا كلمة «البوغان» فهي اسم مكان، والكلمتان معا تشكّلان جملة اسمية. وكما هو معروف فالجملة الاسمية هي جملة خاملة بعكس الجملة الفعلية، لخلوها من الحدث الذي يشحن المعنى بالطاقة والحركة. وعليه، يمكننا الادعاء بأنّ العنوان وباعتباره جملة اسمية تتكوّن من كلمتين، إحداهما ذات دلالات إيجابية والثانية اسم مكان، فإنّه يتبادر إلى ذهن المتلقّي توقعات معيّنة بالنسبة للنصّ الموازي، إذ يمكن أن يتوقّع مثلا بأنّ مضمون القصيدة سيدور موضوعه حول وصف منطقة البوغان بأشجارها الوارفة، خاصّة إذا كان القارئ يعرف مسبقا أنّ هذه المنطقة تشتهر بالخضرة وكثرة الأشجار. غير أنّ هذه التوقعات سرعان ما تنكسر حين يصطدم بالعنوان الفرعي للقصيدة ويمتنها فيما بعد، وهذا ما سنوضّحه فيما يلي.

127 عبد القادر، 2008.

128 امعضشو، 2014.

129 مفتاح، 1990، ص 72.

130 ن.م.

تحليل أولي للعنوان الفرعي:

"صهيل حار لشمس تنزّ بالمعدن وبالشيء"

العنوان الفرعي للقصيدة هو الجملة «صهيل حار لشمس تنزّ بالمعدن وبالشيء». ويمكن القول بأنّ هذه الجملة هي بؤرة القصيدة ومحورها العام. وفي هذا السياق يقول محمد مفتاح:

إذا صحَّ تشبيه عنوان القصيدة برأس الإنسان، فإنّ هناك ما نصطّح عليه اسم البؤرة أو بيت القصيد، أو الجملة الهدف، ولا يعني هذا أنّ ما قبلها أو بعدها حشو يمكن الاستغناء عنه، وإنما يجب أن نجعل منه سببا ونتيجة. وليس لنا مقياس علمي لرصدها، وإنما هي موكلة إلى حس القارئ وذوقه وحده¹³¹.

أمّا الشاعر نفسه فيقول في سياق العنوان الفرعي:

لا أريد هنا أن أقيّد القراءة بغير ما تقوله الدوال ذاتها. المعدن شيء، لكن ليس الشيء معدنا بالضرورة. لد «الشيء» سلالمة دلالية موسّعة جدا في التداول اللغوي، فالشيء قد يكون تورية أو حجابا لتواصل محصور بين مرسل ومرسل إليه، وهو أيضا قد ينجز الوظيفة اللغوية — أي مجرد التأكد من استرسال الاتصال — في عدة سياقات... وفي الدارجة المغربية غالبا ما نقرن «الشيء» بأداة الإشارة «ذلك»، فنقول: (ذاك الشيء)¹³².

لا يمكننا فهم ادعاء الشاعر اذا قرأنا العنوان بمعزل عن المتن، ذلك لأنّ مضمون القصيدة يكشف لنا عن رمزية العنوانين الرئيسيين والفرعي معا ويوسع دلالاتهما، ما يعني أن عملية القراءة تنطلق من النصّ إلى العنوان وليس العكس.

وأول ما يلفت الانتباه بالنسبة للعنوان الفرعي هو «الحركة»، فالجملة «صهيل حار لشمس تنزّ بالمعدن وبالشيء» تتحرك رويدا رويدا، وتظهر الكلمات تباعا وبيطء، وهذه الحركة كتقنية مستحدثة في الشعر الحديث لها وظائف مختلفة:

أولا، وظيفة حسية، أي إكساب الجملة طاقة وحيوية، فينقلها من مجرد كلمات خاملة

131 ن.م، ص 73.

132 مقتبس عن رسائل الشاعر منعم الأزرق الإلكترونية التي امتدت من تاريخ 2013-2014.

صمّاء على صفحة عادية إلى جملة ذات طاقة وحركة، وهذا ينقل الفعل «تنز» من فعل مجرد إلى حدث بالمعنى الحقيقي وهو ما تحدثت عنه كاثرين هيلز في مقالها¹³³ "From Object to Event". وهكذا تتجسّد الجملة كحدث حيوي أمام ناظري المتلقّي.

ثانياً، وظيفة تأويلية: فإنّ شكل حركة الكلمات على الشاشة (حلزوني، دائري، أفقي، تصاعدي، تنازلي، تماوجي...) يرتبط بالمعنى المتضمّن في النصّ. وهنا نجد أنّ الحركة جاءت متموّجة وأفقية باتجاه السطر الشعري حتى لا يتشكّلت نظر المتلقّي وتبقى في حالة تيقظ ومتابعة لما سيأتي.

ثالثاً، وظيفة تقنية: والمقصود هنا أنّ سرعة الحركة تؤثر على سرعة القراءة وتحدّدها. أي يصبح فعل القراءة مرهون بفعل الحركة، فالنصّ لا يظهر دفعة واحدة، بل يتشكّل أمام المتلقّي في لحظة القراءة نفسها، وهذه السرعة تكون منوطة بالمعنى أيضاً. إذ نلاحظ هنا مثلاً أنّ الحركة بطيئة متموّجة ما يتلاءم مع قوله "تنز"، فالحدث هنا عن عملية انصهار بطيئة ثقيلة تعتصر الألم والمعاناة. وفي الشعر الرقمي الغربي استُخدم الضابط الزمني الذي يحدّد سرعة الحركة كميّار لتصنيف القصائد، فهناك قصائد سريعة الحركة وقصائد أخرى تكون الحركة فيها بطيئة وخفيفة¹³⁴.

قراءة في دلالة العنوانين الرئيسي والفرعي:

باعتبار العنوانين الرئيسي والفرعي عتبات رئيسية لفهم النصّ، فإنّ إعادة قراءة العنوانين بعد قراءة القصيدة نفسها ستحيلنا إلى تداعيات كثيرة لم نكن لنكتشفها من خلال القراءة الأولى بمعزل عن المتن. فإذا وقفنا عند العنوان الرئيسي للنصّ بعد فهمنا للقصيدة سنجد أكثر عمقا وأرحب دلالة، لأنّه ينزاح عن معناه البسيط الحرفي ليكتسب دلالة رمزية. فالشجر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكان، بالأرض، بالمدينة المنكوبة وبالتالي بالوطن، فيصبح الشجر شاهداً رمزياً على المآسي والجرائم التي ألمّت بالمكان. كما ترتبط الشجرة الواحدة بالأنثى وما يتبع ذلك من دلالات مشتركة بينهما مثل العطاء والإثمار والولادة والتجدّد ومنح الحياة. بالإضافة إلى ذلك ترتبط الأشجار وفق المرجعيات الأمازيغية بعالم الأساطير بما تتضمّنه من يوطوبيات وأيدولوجيات وقناعات دينية معينة. وعليه فإنّ «شجر البوغان» لا يشبه أي شجر آخر لأنّه شاهد على حقبة تاريخية لها حيثياتها وخصوصيتها لدى الشعب الأمازيغي.

Hayles, 2006, p. 189 133

Rosario, 2011, pp. 105-106 134

ثم يأتي العنوان الفرعي فيؤكد هذه الخصوصية من ناحية ويبرز أثرها من ناحية أخرى. إذ يقول «سهيل حار لشمس تنز بالمعدن وبالشبيء»، وعند قراءة العنوانين معا يصبح المعنى كالتالي: شجر البوغانز سهيل حار لشمس تنز بالمعدن وبالشبيء» عندها يصبح شجر البوغانز شجرا مختلفا عن كل الأشجار فهو بمثابة سهيل حار.....

العنوان الفرعي إذن يوضح دلالة العنوان الرئيسي. وفيه يلجأ الشاعر إلى توظيف الاستعارة من خلال اعتماده تراسل الحواس. فكلمة «سهيل» والمعبرة عن حاسة الصوت تقترب بكلمة «حار» المعبرة عن حاسة اللمس، فيصبح السهيل بجموحه وقوته حارا أيضا. ويستطيع القارئ أن يستشعر قوة الحرارة من خلال قوله «تنز بالمعدن» أي أن هناك عملية انصهار للمعدن. لكن هذا المعدن لا يُفهم إلا من خلال قراءة القصيدة كلها وبالتالي نفهم المعنى الكلي للعنوانين معا، كما سنوضح فيما يلي.

الوسائط المتعددة في القصيدة:

يبدو جلياً لنا أن ثمة تغييرات واضحة طرأت على شكل القصيدة ومبناها عند انتقالها من الصيغة المرقمة إلى الصيغة الرقمية، وهذه التغييرات ناتجة عن استخدام الشاعر للمؤثرات البصرية في النص، مستعيناً بما تتيحه التقنية من إمكانيات هائلة في هذا الإطار، كإضافة الصور والرسومات وتغيير لون النص، وبعثرته على الشاشة، وتضمينه لعدد من الروابط. وسنحاول في البداية أن نقف عند كل تقنية (وسيط) على حدة لنبين وظيفتها في الشعر التفاعلي الرقمي بشكل عام، وفي هذه القصيدة بشكل خاص، ثم سنبيين لاحقا تأثير هذه الوسائط مجتمعة ودورها الدلالي في القصيدة. فالقصيدة الرقمية التفاعلية حسبما يدعي جاسم باقر:

ليست نصاً لسائياً أضيفت له لوحات فنية وأرفق بمقطوعات موسيقية، وإنما هي نصّ مركّب من كل هذه المكونات بوصفها متونا متجاورة وتحظى بالأهمية نفسها. ولم يعد النصّ اللساني سوى عنصر تكويني واحد من عناصر أخرى. ويتطلب هذا النوع من الأداء المفضي إلى إحداث تأثير جمالي وفكري متميز، وذائقة جمالية مختلفة، وهو يستفيد من التكنولوجيا ويدمجها في صلب عمليتي الإنشاء والتلقي، دون أن يغيب عنه الهدف الجمالي في نهاية المطاف.¹³⁵

أدى استخدام هذه الوسائط المتعدّدة في الأعمال الأدبية إلى إخراج العمل من دائرة الأدب، ليضعه ضمن دائرة الفن، ممّا يتطلب تحليل القصيدة من خلال استعمال أدوات النقد الأدبي من ناحية والنقد الفني من ناحية أخرى في محاولة للكشف عن خصوصية هذا العمل كمشروع حداثي¹³⁶ جديد، شريطة أن يكون الخطاب النقدي متوازناً بحيث لا يطغى الجانب الفني على الأدبي. فالبؤرة أو مركز الاهتمام هو النصّ المكتوب الذي يعطي للعمل صفة الأدبية؛ لأنّ الحد الفاصل بين العمل الفني والعمل الأدبي هو القراءة، فالعمل الفني يُقدّم للمشاهدة بينما العمل الأدبي يُقدّم للقراءة، وكلّ ما يصاحب النصّ الرقمي المقروء هنا من مؤثرات بصرية يؤدي إلى تقوية المعنى أو يتمّ تولّد معنى يضاف إليه¹³⁷. وهذه المؤثرات هي:

الخلفية/ الفضاء:

إنّ أوّل اختلاف يمكن ملاحظته بين قصيدة «شجر البوغان» الرقمية والأخرى المرقّمة هو التغيير الذي طرأ على الخلفية. فبينما ظهرت كلمات القصيدة المرقّمة على خلفية بيضاء كأنّها على صفحة ورقية في كتاب مطبوع، نلاحظ أنّ الخلفية في القصيدة الرقمية هي فضاء الشاشة نفسها، وهذا الفضاء يكتسب صفة الفراغ ثلاثي الأبعاد عند استعمال تقنية الهايبرتكست، بحيث يشعر القارئ أنّه لا يقرأ من اليمين إلى اليسار أو من أعلى إلى أسفل كما هو مألوف في القراءة العادية، إنّما تصبح القراءة من الأمام إلى الخلف، ومن السطح إلى العمق، ممّا يجسّم القصيدة وبالتالي يحفّز حاسة اللمس لدى القارئ إذ تتجسّد القصيدة أمامه ككيان يمكنه لمسه أو قبضه¹³⁸. وما يلفت الانتباه هنا أنّ هذا الفراغ الذي تظهر عليه القصيدة عبارة عن سواد حالك، يوحي بالعمّة أو الليل. والليل له دلالات كثيرة ترتبط بمعاني القصيدة، فهو يرمز إلى السكينة، التستّر، عدم الوضوح، الخوف، والوحشة. أمّا المعنى الآخر للون الأسود فهو يشكّل المكان الذي يشغل مكان النصّ والمعنى، حيث يعني السواد لجة اليمّ العميق، وداخل المغر المظلم، والليل وهو نقطة البدء والنهاية «وقد تكلمت الأديان دائماً عن المياه التي غمرت الكون في البدء، والتي أعطيت اللون الأسود، فاللون الأسود يذكرنا بالولادة للإنسان والكائنات والكون برمّته، يقول أورفيوس:

«أغني الليل، الليل هو أمّ الآلهة والإنسان. الليل هو أصل كل المخلوقات وهو ما نسّميه فينوس»¹³⁹.

Fruin 2003., p. 29 136

Simanowski, 2010, p. 17 137

ن.م، ص 223. 138

www.maaber.org/issue_october09/epistemology1.htm :2014، قصير، 139

هذا الليل يحتوي جسد القصيدة وبالتالي جسد القارئ أيضا. وقد ظهرت مقاطع القصيدة في أماكن مختلفة في هذا الفضاء، فهي غير مرتبة خطياً كما في النص المرقم. تقول جينز سترهوفيك (Janez Strehovec) في هذا المضمّن، أنّه على القارئ أن يتعامل مع الكلمات والجمل في النصّ الرقمي ليس فقط من حيث سياقاتها اللغوية بل أيضا من حيث موضعها على الشاشة (الخلفية) وأن يفكر في دلالة هذه المواضع¹⁴⁰. فقد تظهر الصور البصرية والنصوص اللغوية في مواضع مختلفة على الشاشة، ما يجعل عملية القراءة غير خطية.

الألوان:

إنّ استخدام اللون كعامل، يؤكّد حالة أو قيمة معيّنة؛ فبه يتمّ إثارة انتباه المتلقي لمغزى الترميز الحاصل خلال اللون. فإذا ابتعد المصمّم والمنقذ عن لون الشيء كما هو في الحياة، مثل جعل لون السماء مخضراً بدلا من الأزرق، يكون الخروج عن اللون الطبيعي للأشياء داخلا في نسق الترميز اللوني للمنظر. وعموما، تُقسم الألوان إلى ألوان باردة تبعث على الهدوء والاسترخاء، وألوان حارة تدفع إلى العمل والنشاط والحيوية. وعليه، فإنّ استخدام أي لون لا بد وأن يرمز أو يوحي بمعنى ما أو يعكس دلالة محدّدة.

لقد ظهرت القصيدة المرقّمة في لون واحد هو اللون الأزرق، بينما ظهرت القصيدة الرقمية بألوان عديدة وذلك في مستويين مختلفين: ألوان الكلمات وألوان الصور. يلعب اللون دورا هاما في الأعمال الرقمية التفاعلية، فقد يعبر عن معنى معيّن أو يشير إلى وجود رابط أو يوجّه عملية القراءة¹⁴¹. وقد استعمل الشاعر ألوانا مختلفة للمقاطع، والجمل والكلمات، منها: الأبيض، الرمادي، الأصفر، الأرجواني، الأخضر، البنيّ والأزرق. وقد لعبت هذه الألوان أدوارا مختلفة، كما وارتبطت بدلالات مختلفة. فاللون الأرجواني مثلا استعمله الشاعر للدلالة على وجود رابط؛ فكل كلمة أو جملة ظهرت باللون الأرجواني كانت عبارة عن رابط معين، وبالضغط عليه بالفأرة فإنه يحيل القارئ إلى الصفحة السابقة، أي أنّها بمثابة خطوة واحدة إلى الوراء. وقد ظهرت هذه الروابط الأرجوانية بمستويات نصية مختلفة: تارة في الأفعال، مثل: أرى، الملح، أطفئ. وتارة في الأسماء مثل: الجن، الحلمة. وتارة في العبارات، مثل: مصباح العصر، كان هنا، بعد إذن النصّ، في الحديقة الأخرى... هذا التنوّع يدلّ على تحديد عشوائي للروابط داخل النصّ، إذ يقتصر اللون الأرجواني على عملية التصفّح

Strehovec, 2010, p. 216 140

Rosario, 2011, p. 113 141

بالرجوع إلى الخلف، وبالتالي يمكننا الافتراض بأن اختيار اللون الأرجواني بالذات كان عشوائياً أيضاً. ولكن الحال ليس كذلك في التعامل مع الألوان الأخرى، فبعض الألوان استُخدمت لغايات دلالية رمزية. فاللون الأبيض مثلاً استُعمل لإبراز المعنى بطريقتين مختلفتين، فهو يؤكد المعنى من خلال انسجامه معه تارة، والظهور كتنقيض له تارة أخرى. ففي قوله "ينزل الليل مضرّجاً بالحليب القدريّ" جاءت كلمة الحليب لإبراز المعنى فقد تضرّج الليل باللون الأبيض نتيجة قوة الضوء المنبثق عن الزلزال وهذا ما تعكسه صورة تخطيط الزلزال باللون الأبيض والتي تنسجم مع تخطيط القلب الذي يزداد خفقانه وتوتره نتيجة القصف والهدم والدمار.



بينما نجد أنّ اللون الأبيض وُظف في المقطع التالي لإبراز التناقض في استخدامه لكلمة الظلماء التي تحيل إلى السواد، في حين أنّ الكلمة نفسها وردت باللون الأبيض. هذا التناقض جاء تأكيداً على غلبة ضوء القنديل وتبديده لظلام الليل، أي تغلب الأمل على اليأس وقهره للظلمة الساكنة في القلوب:



أمّا اللون الأزرق فقد وُظف بعناية فائقة في القصيدة ليخدم المعنى، كما يظهر في المقطع التالي على سبيل المثال:



نلاحظ في المقطع أعلاه أنّ اللون الأزرق ورد بتدرّجات مختلفة. فهو من الألوان الباردة التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالماء كما في قوله ”العصافير الداخلة تنقر مجدول الماء“، وهو يرتبط أيضاً بالخوف والعطش والاختناق، فقد ورد في القرآن الكريم قوله تعالى: ”يوم ينفخ في الصور ونحشر المجرمين يومئذ زرقاً“، ولذلك فهو ينسجم مع ثيمة ”الغرق“ و”الدوخة“ باعتبارهما الموضوع الرئيسي للمقطع أعلاه. أمّا في المقطع التالي فنلاحظ هيمنة اللون الأحمر:



ليس غريباً أن يلجأ الشاعر إلى توظيف اللون الأحمر وحده دون الألوان الأخرى، وبهذه الحدة بالذات في هذا المقطع لأنّ اللون الأحمر يرتبط بلون الدم ويحيل بالتالي إلى فكرة الموت وهي الثيمة المركزية للمقطع.

أمّا استخدام درجات اللون البرتقالي في المقطع التالي فيلائم لون الشموع الآيلة للذوبان أو ضوئها الخافت، ثم يفاجئنا الشاعر بعبارة «تضاء الشموع» بلون أصفر متوهّج بارز إيهاما ببريق أمل وسط «عزلة خرساء» و«وابل الخسران».



ومن الجدير ذكره أيضا أنّ هناك بعض المقاطع اللغوية التي جعلها الشاعر باللون الرمادي الباهت، فهي بالكاد تُرى وتلاحظ بالعين المجردة، ممّا يضطر المتلقّي إلى تظليلها بغية إظهارها وقراءتها، وهي في الغالب كلمات أمازيغية مثل: الساروت، الشواري، البندير، الساكوش وغيرها. واستخدامه للون الرمادي الباهت مع هذه الكلمات بالذات، يعبر عن نوع من إثارة الاحتجاج ضد تغييب اللغة الأمازيغية من الفضاء الثقافي المغاربي. وبتظليل الكلمات فإنّ الشاعر يلزم المتلقي تأكيدها من أجل اكتمال المعنى، ومفاد هذا الأمر أنّ اللغة الأمازيغية حاضرة رغم التغييب. كذلك هناك كلمات تمّ تظليلها مثل: الأدلوجة، اليوطوبيات، وغيرها والتي لها وظيفة معنوية بحسب سياق المقطع أو القصيدة كلّها كما سنرى في تحليلنا النماذج المفصلة.

ومن الملفت للانتباه فيما يتعلّق بالألوان أيضا، أنّ ألوان النصّ اللغوي هي نفس ألوان الصور والرسومات البصرية في معظم الواجهات، فتتسجم ألوان هذه مع ألوان تلك في لوحة متناغمة توحد دلالاتهما ومعانيهما، فتعطي شعورا مريحا للعين المسترسلة.

الشكل الطباعي:

نقصد بالشكل الطباعي التلاعب بالكلمات من حيث أحجامها وسمك الخطّ فيها، وتقطيعها وكيفية ترتيبها وظهورها في فضاء النصّ. ويعتبر الخطّ أحد المؤثرات البصرية البارزة في الشعر الرقمي. ومن الجدير ذكره أنّه في النصف الثاني من القرن الماضي، بدأت بعض الاتجاهات النقدية السيميائية الحديثة تُعنى بالناحية الطباعية وبالشكل الطباعي للخطّ¹⁴².

يدّعي الماكري أنّ النصوص تقدّم تنوعًا من خلال بعض نماذجها في الأحجام والأشكال الخطيّة وسمك الأسطر الشعرية، وهذا المظهر يمكن اعتباره منبّهًا أسلوبياً أو نبرًا خطياً بصرياً، يتمّ عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطيّة. ومن هذا المنظور فإنّ دوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي للنصّ. ويضيف الماكري:

«إنّ التقدّم التقني في مجال الصوتيات، قد ساهم بفتح إمكانيات خلق جديدة، وذلك بالاستغلال الشعري لمختلف اللغات التي تقدّم قيمة صوتية مشيرة، وخلق مناظر صوتية بالكلمات، والمقاطع، والصوائت، والصوامت، ومجموع الحقول اللغوية المتداخلة، ثم تحويل الكلمات إلى شحنت عن طريق خلق مناطق جذب بين مختلف العناصر المكوّنة بالارتكاز على الطاقة الكامنة في الخلايا اللغوية. فتكبير حرف أو كلمة يضيف قيمة صوتية أو دلالة صوتية موجهة أثناء القراءة»¹⁴³.

وهذا ما خلص إليه دفيد كريستال (David Crystal) أيضاً في بحثه حول لغة الإنترنت، حيث رأى أنّ للخط قيمة صوتية بارزة، فبواسطته يحاول كاتب النصّ الإنترنتي أياً كان، أن يعبر عن صوته من خلال التلاعب بحجم الخطّ، وتقطيعه وتلوينه وغير ذلك¹⁴⁴.

وهكذا فالتلاعب بحجم الخطّ يوحي بالنبر، فالصوت يكون مرتفعاً مع الكلمات السميكة ثم يهدأ وينخفض مع الكلمات الرفيعة. وقد تمّ استغلال الخطّ في هذه القصيدة بحيث يعبر عن النبر بما يتلاءم مع المعنى، لذلك نجد أنّ عبارة «مثل ظل الجن طار» في المقطع السابع جاءت بخطّ سميك ليعبر عن علو الصوت وارتفاعه وبالتالي عن نبرة الغضب لدى الشاعر والتي تُستشفّ من خلال المعنى.

Rosario, 2011, p. 114 142

الماكري، 1991، ص 198. 143

.Crystal, 2002, p. 35 144

كذلك نجد أنّ عبارة «نسييت في الصمت جاهي» في المقطع 33، قد جاءت بخطّ بارز وسميك أيضاً في تناقض تامّ مع إحياءات كلمة «الصمت». فكأنّ الشاعر يستصرخ وقد ملّ الصمت فأطلق لصوته العنان كردّة فعل عكسية لطول انتظار، وطول صمت. يرى الماكري

» «أنّ الكلام حول الخطّ والشكل الطباعي يقود إلى قضية القيمة التعبيرية والقول بالقصدية، أي ينظر إلى الدليل الخطّي أو الطباعي في أبعادهما الهندسية وحجمهما وموقعهما من الفضاء الذي يحتويهما على أساس قابليتهما لاستثمار تأويلي يتغيّر حولتهما الرّمزية»¹⁴⁵.

وفي الكتابة الورقية يكتب الشاعر نصّه مستعيناً بالقلم، وغالباً ما تكون جميع الكلمات التي يكتبها متساوية وزناً وشكلاً وسمكاً، لأنّ القلم يعطي إمكانيات محدودة للكتابة. لذا لا تستغلّ إمكانيات الخطّ في إنتاج المعنى. ففي معظم الحالات لا تكون أهمية للخطّ في القصائد الورقية التقليدية، إذا استثنينا بعض القصائد البصرية القديمة، لأنّ الخطّ ليس من إبداع الشاعر بل هو غالباً ما يكون من شأن المطبعة ودار النشر. أمّا حين يكتب الشاعر نصّه بنفسه بواسطة الحاسوب، فإنّه يستطيع أن يتحكّم بشكل الحرف ولونه ونوعه وحجمه ممّا يفتح المجال أمامه للإبداع والتعبير كيفما شاء لخدمة المعنى. وتكمن أهمية الخطّ في القصيدة الرقمية في بعدين:

- بعد جمالي: أي منح صيغة العرض جمالية بصرية تُستثمر لإبرازها الإمكانيات التشكيلية التي يوفرها الحاسوب من تظليل وإضاءة وألوان.
- بعد إحصائي: يحمل معه الخطّ خصوصيته كعلامة رمزية، وكونه كذلك يستلزم امتلاك الموضوع الذي ينوب عنه ويمثّله¹⁴⁶.

إذا فالخطّ ليس شكلاً فحسب، بل هو معطى دلالي يضمّنه الكاتب عن وعي وقصد بلاغة خاصّة، ويستفّرّ بواسطته عين المتلقّي المعتادة على تقاليد كتابية معيّنة.

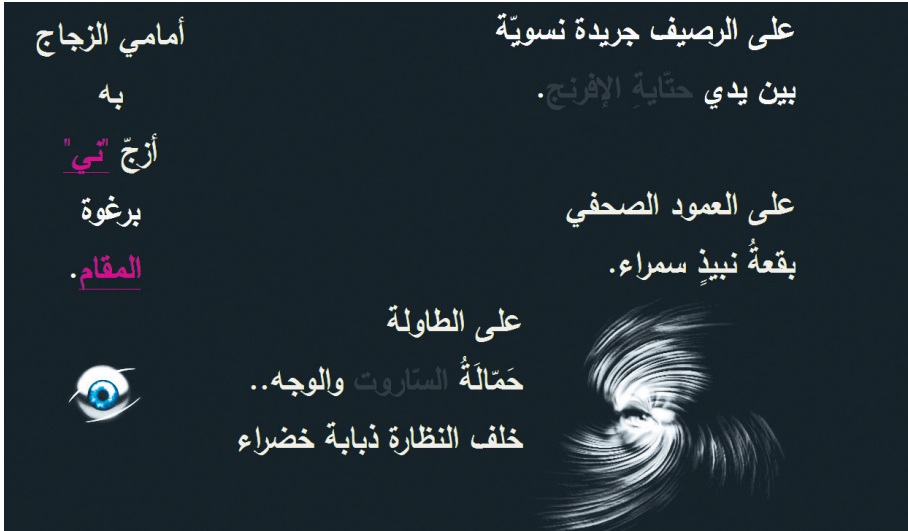
في مواضع أخرى نجد أنّ الشاعر قد تلاعب بالشكل الطباعي للكلمات عن طريق تقطيعها وبعثرتها في فضاء النصّ، فكلمة «يغرق» في المقطع أدناه جاءت حروفها مقطّعة ومرتبّة تحت بعضها في انسجام تامّ مع عملية الغرق، فرسوب الحروف من أعلى إلى أسفل يوحي بعملية الغرق ممّا يعزّز الشعور بالألم نتيجة الموت البطيء.

145 الماكري، 1991.

146 الماكري، 1991، ص 271



وإذا تأملنا المقطع التالي نجد أنّ الشاعر ورّع المقاطع الشعرية في فضاء النصّ بشكل مبعثر، غير مرتّب كما هو في النصّ المرقّم، ممّا يفتح المجال لإمكانيات مختلفة للقراءة وبالتالي لإمكانيات مختلفة للتفسير.



الحركة:

تعتبر «الحركة» من المؤثرات البصرية التي يقتصر ظهورها على الأدب الرقمي فقط، فمن المستحيل أن تظهر في النصوص الورقية التقليدية إلا بشكل إيحائي، وكذلك في النصوص المرقمة. لكنّها، في النصوص الرقمية فإنّها تشكّل عنصراً هاماً لا سيّما في الشعر البصري والشعر التفاعلي. وقد ظهرت كمؤثر بصري بارز في معظم قصائد منعم الأزرق، مثل: الدنو من الحجر الدائري، قالت لي القصيدة ضوءها العمودي، قصيدتان لبيت الوحيد، سيدة الماء وغيرها.

يلتقي القارئ بعنصر الحركة في قصيدة «شجر البوغان» منذ اللحظة الأولى لولوجه القصيدة وذلك من خلال الجملة الافتتاحية «سهيل حار لشمس تترّ بالمعدن وبالشيء». فهذه الجملة لا تمنح نفسها مباشرة للقارئ بل تتشكّل رويدا رويدا من خلال ظهور حروفها بشكل متتال. إنّ ظهور السطر الشعري بهذا الشكل يجعل عملية القراءة منوطة بسرعة ظهور الحروف واختفائها، فالحركة إذا تحددت سرعة تلقّي النصّ. كما ظهر عنصر الحركة بشكل بارز في الجملة: «نزيف شجرة البوغان» في المقطع التالي، وقد حاولنا التقاط المقطع في لحظتين زمنيّتين مختلفتين للدلالة على توظيف عنصر الحركة فيه من خلال ملاحظة التغيير في الجملة المتحركة:



تبدأ الجملة "نزيف شجر البوغانز" بالظهور بشكل متموج حيث تتماهى الألوان مع الحركة مع المعنى ثم تبدأ الحروف الأولى لكل كلمة في الجملة بالبروز والتضخم والكبر كأنها ورم خبيث ينمو ويكبر داخل جسد البوغانز فينتج عنه نزيف حادّ يجمع بين نزيف الجسد ونزيف الروح، لينتهي بالموت المحتّم.

إنّ أهمّ تغيير طرأ على القصيدة الرقمية بشكل عام، بعد توظيف تقنية الحركة، هو انهيار البنية المكانية للقصيدة وهندستها المعمارية. فللقصيدة الورقية بنية هندسية واضحة المعالم، أي لها شكل محدّد. هذا الشكل يحدّد توزيع السواد على البياض أي توزيع الكلمات على الصفحة. وفي الشعر التقليدي حظي مصطلح «البياض والسواد» بأهمية كبيرة لدى النقّاد، باعتبار أنّ اللون الأبيض ليس مجرد ضرورة مادية مفروضة على القصيدة، بل هو شرط وجودها، شرط حياتها وتنفسها. فالبيت أو السطر يتوقّف كما يدعي داغر، لا لأنّه وصل إلى حدّ مادي، أو لأنّ الفضاء ينقصه، ولكن لأنّ مهمته قد انتهت، وقوّته قد استهلكت. فمن منظور شعري كانت ترصد المساحات السوداء أو المساحات النصّية¹⁴⁷ كمساحات كلام، في حين تؤثر البياضات على الوقفات أو لحظات الصمت.

في الحقيقة إذا كان هذا الكلام ينطبق على النصّ الورقي، فإنّه من الصعب أن ينطبق على النصّ الرقمي. فالسطر فيه غير ثابت، وبالتالي لا يمكن الجزم بقضية الفراغات أو المساحات البيضاء باعتبارها لحظات صمت. ولم تعد العبوات السوداء (الكلمات) تعبّر عن طول أو قصر الدفقات الشعورية كما كان متفقاً عليه في الشعر الورقي، لقد أصبح الأمر الآن أكثر تركيباً وتعقيداً. ففي الحاسوب يمكن رصد صيغ توزيع متباينة على مستوى النصّ الواحد في صورة مدّ وجزر، بحيث تنتج داخل الفضاء النصّي الواحد علاقات متعددة ومختلفة بين المساحتين، هذه العلاقات يعاد بها أساساً إلى طبيعة الأنشطة المبرمجة في البناء، لأنّ الكاتب يبني بموجبها فضاءه النفسي ويعكسه على الفضاء النصّي.

إنّ مصطلح «السواد والبياض» إذن لم يعد مناسباً للشعر الرقمي الذي تعداه إلى ألوان لا حصر لها من ناحية، كما جرّده من مفهومه القديم من ناحية ثانية. وفضاء النصّ أصبح مختلفاً، فلم يعد مجرد صفحة بيضاء محدّدة الأطراف، بل أصبح افتراضياً لا حد له. وأصبح بإمكان الشاعر أن يوزّع نصّه في هذا الفضاء بطريقة مغايرة عمّا اعتدناه في الكتب المطبوعة.

يستغلّ الشاعر الرقمي المساحة الافتراضية للشاشة ليوزّع نصّه أينما شاء في أرجائها، مستغلاً عنصري الحركة والتشكيل الطباعي لهذا الغرض. فنجد في بعض

القصاصد الرقمية أسطرًا في الزاوية العليا، وأخرى في الوسط، وبعضها في الطرف الأيسر، وأخرى في الأيمن. ثم إنَّ الكلمات ليست ثابتة ومستقرّة في مكانها، بل يمكن للكلمة أو للسطر أن يغادر مكانه ويختفي. وبذلك لم يعد «البياض» ثابتًا! ولم تعد المساحات الفارغة ثابتة كما كان الحال على الورق، وبالتالي لم يعد هناك شكل محدّد للقسيمة الرقمية.

يقودنا هذا إلى الاستنتاج بأنّه أصبح من الضروري إعادة النظر في النظريات والدراسات التي عُنيت حتى الآن ببلاغة المكان في النصّ الشعري، وأصبح واجبًا على النقاد أن يمنحوا هذه البلاغة قراءة جديدة تأخذ بعين الاعتبار التغييرات التي طرأت على بنية الفضاء النصّي في الشعر الرقمي.

إذن، فالعناصر البصرية حاضرة في النصّ من خلال الألوان، الصور، تشكيل الكلمات، الخطّ، والحركة. وجميع هذه المؤثرات لعبت دورا هاما في تأكيد المعنى وإبرازه، وارتبطت ارتباطا وثيقا بالدلالة وأسهمت في استنباطها كما أضفت على النصّ مسحة جمالية لم تتوفّر له في شكله الورقي والمرقّم.

الصور والرسومات:

تدّعي ستيرهوفك في سياق اعتبار الأدب الرقمي واحتضانه للوسائط المتعددة بما في ذلك الصورة:

«أنّ السؤال الذي أشغل الفلاسفة «ما هو الفن»؟ منذ هيغل وهايدغر سارتر وحتى فولتر بنجامين، قد تجمّد ليحلّ محله السؤال: متى نتعامل مع عمل إبداعي معيّن كفن؟ كذلك لم تعد تلك الأسئلة حول أصالة الأعمال الفنية مهمّة كما كانت من قبل، إذ لم يعد العمل الفني مرتبطا بمؤسّسة فنية وبسلطة ما تقرّر الجودة بفنية العمل الفني، وأصبح الأدب الرقمي هو النوع الفني الذي يجتذب إليه المنظرين»¹⁴⁸.

إنّ الأدعاء أعلاه جاء نتيجة الحرّية التي منحتها الشبكة الإلكترونية بحيث أتاحت الفرصة لكلّ من شاء الإبداع أن يستعين بها للنشر وللتشكيل. وبناء على ذلك استعان الشعراء والأدباء بالشبكة الإلكترونية وكذلك بشتّى البرامج الحاسوبية في إخراج قصائدهم الرقمية، كما هو الحال عند الشاعر منعم الأزرق. فإنّ الإمكانيات التي وفّرتها الشبكة أتاحت الفرصة للشاعر حرية اختيار معظم الصور من النت، والتي وُظفت بالإضافة إلى الجانب البصري كروابط للتصفّح. إنّ حرّية الشاعر في التصرّف بصور

من النت، يشير إلى فقدان سلطة التأليف التصويري، والإخلال بما سبق وتمأسس حول أصالة الأعمال الفنية، إذ أصبح بإمكان كل فرد يعرف التصرف في الشبكة أن يقتنص ما يريد وفق ما يريد استخدامه. ولهذا فنحن لن نحلل جمالية هذه الصور بارتباطها مع زمن انتاجها لأننا نفتقد أسماء منتجها.

بناء على ذلك، سنعرض بعض الصور التي سنراها بمعزل عن النصّ أولاً، وذلك باعتبارها لمسة جمالية وعلامة رافقت الشعر والقصة قبل ظهور الشبكة، إذ تنتمي إلى علم الطيبوغرافيا (Typography)، وهو علم وفن الهيئات المطبوعة على الصفحة التي تقدّم للمتلقّي بما في ذلك الحروف والكلمات والرسوم التوضيحية الورقية¹⁴⁹.

تقوم الصورة بدور جمالي أو استعاري عدا عن كونها بذاتها تمنح وسيلة تواصلية مع المتلقّي بحيث يتمكّن من الحديث عنها. إلا أنه في الأدب أو الشعر الرقمي أصبحت الصورة وسيطاً متفاعلاً بين الوسائط المتعددة الأخرى التي سبق وأشرنا إليها¹⁵⁰. وقد وظفها الشعراء كعامل على فهم النصّ.

في هذا البند سوف نخوض في الصورة نفسها مرّة بمعزل عن النصّ ومرّة بارتباطها معه؛ لكي نفحص التغيير الذي يستجدّ عن ارتباط وتعالق العلامات مختلفة (الصورة والكلمة).

تتفاوت الصور في قدرتها على جعل هذا التواصل بينها وبين المتلقّي، مثلما تتفاوت قدرة المتلقّي تبعاً لوعيه وثقافته. سنرى أنّ لبعض الصور بعداً جمالياً يثير عند المتلقّي انفعالات وقراءات متعدّدة. إنّ هذه القراءات، رغم تعدّد خلفياتها، تبقى إلى حد بعيد رهينة اعتبارات تتداخل فيها الذات المتلقّية بالموضوع الذي يتمّ تلقّيه بشكل جدي. إذ إنّ عملية التلقي والتأويل هي في الأساس عملية متشابكة تطرح علينا إشكالية الضوابط التأويلية التي تستقي مرجعياتها من القيم الاجتماعية والأخلاقية والجمالية. كما أنّ الصور بشكل عام هي صنميّة، إلا أنّها سرعان ما تتحوّل إلى حية من خلال التفسير¹⁵¹. وبناء على هذا تختلف قراءة الصور في سياقات مختلفة كما سنرى.

إنّ الصور في قصيدة «شجر البوغان» قابلة للتصنيف إلى ثلاثة أنواع: صور حيوانات، وصور الطبيعة، وصور لشخصيات نسائية مختلفة. بالنسبة لصور الحيوانات تغلب صور القطّ التي تصل إلى 7 أو أكثر، وهي صور متشابهة في معظمها في الموضع واللون باختلاف توظيفها. تشكّل كل صورة علامة مستقلة ذات معنى استدلالي ظاهري يرتسم من الشكل والانطباع الأوّلي، ومعنى استدلالي علائقي، وهو ما يخصّ التعريف

149 همام، 1989، ص. 7

150 انظر "تقديم" في البحث الحالي، ص. 2

151 105-14 .Metz, 1985, pp. 81-90, Phelan, , 2003..

الإجرائي الذي يعني "الأشكال أو التخوم التي توجد في اللوحة التشكيلية (الصورة)¹⁵² كدوال لفتك تشابك العوالم والحد من تعدادها اللانهائي¹⁵³. ولهذا تكتسب كل صورة عند قراءتها بمرافقة النصّ دلالات إضافية مرتبطة بالحقل الإجرائي وذلك بالتعلق مع «أوجه التشابه الافتراضية بين العوالم الاحتمالية التي يصوغها المتلقي عن اللوحة التشكيلية من جهة، وعالمه الواقعي من جهة أخرى ضمن سياق سائد»¹⁵⁴. بناء على ذلك، نرى معظم الصور التي استعان بها الأزرق مأخوذة من الواقع عدا بعض الصور التجريدية التي سنتطرق إليها لاحقاً. بمعنى أنّ الشاعر أخذ صوراً موجودة في الواقع وقام بتوظيفها كرموز في السياق الشعري.

فإذا نظرنا مثلاً إلى صورة القَطّ (كشيء ملموس) وقد نقول «هذا قَطّ جميل»، «عندي مثل هذا القَطّ»، «لا أحب القَطّ»، إلخ، فإنّ صورة «القَطّ» كعلامة للحيوان المسمّى «قَطّ» نعيّنه في حالة الرؤية الأولى للصورة كعلامة نهائية بالتسمية «هذا قَطّ». لكن، عندما نرى صورة قَطّ إلى جانب الكلمات، علينا أن نفحص هذه العلامة البصرية «القَطّ» في سياقها مع العلامات الأخرى (الكلمات) ومن ثم تأويل العلاقة بينهما. وهنا تتحوّل صورة القَطّ إلى عنصر استقطاب دلالي يثير حوله مسيرات متنوعة في الإحالة والتدليل. سنرى لاحقاً أنّ القَطّ ينقطع عن كونه القَطّ المخلوق الحيواني المعروف ليكتسب دلالات متغيرة ومتنوعة بارتباطه مع النصّ.

إضافة للقَطّ نرى في القصيدة صوراً لحيوانات مثل الضفدع الذي يظهر ثلاث مرّات، وفي كلّ مرّة نرى صورة ضفدع مختلفة في اللون والتشكيل (انظر التحليل في الواجهة 42). أمّا الطيور فتظهر مرّة واحدة كطير خرافي، والذي يشار إليه بالعلامات الكلامية بعدة مسمّيات (الفينق، الرخ). أمّا صور الطبيعة فتأخذ حيناً لا بأس به، إذ تظهر الطبيعة في القصيدة ممثلة بالشجرة أو بمرموزاتها، مثل صورة فرع شجرة التين (الواجهة رقم....) وبصورة اليدين اللتين تحضنان الخضرة والبندورة، (الواجهة رقم 37)، وصورة الوردة بالأبيض والأسود (الواجهة رقم 10)، وصورة وردة الغاردينيا (الواجهة رقم 39). وأمّا صور الشخصيات النسائية، فتظهر ثلاث مرات: صورة لفتاة عارية تعزف على البندير (الواجهة رقم 18)، وصورة لأوفيليا، وهي كما أشرنا سابقاً للفنان باول ديلا روشيه (Paul Delaroche 1856 - 1797) (الواجهة رقم 23)، وصورة ثالثة لامرأة يظهر وجهها بشكل جانبي في مواجهة لدائرة بيضاء (القمر)، وتضع أصبعها على فمها كإشارة للتعبير "صه" (الواجهة رقم 33). وقد عبّر الأزرق عن اختياره للصور من النت بقوله: «إنني اكتفيت باستدعاء الجاهز (اللغة البصرية اليومية

152 التأكيد منا

153 أمهيدي، 2010، ص 39

154 ن. م، ص 39

في النت) وإعادة بنائه وتحويله على غرار ما تؤدّيه الاستعارة في بلاغة الكلام¹⁵⁵.

يؤكد تصريح الأزرق ظهور معظم الصور المرافقة للواجهات بشكلها كيفما أخذت من النت ولم يجر عليها أي تغيير عدا صورتين، وهما صورة النافذة في الواجهة (رقم 15) وصورة القَطِّ "العجوز" في الواجهة رقم (16). والتي استعملت فيهما تقنية قوالب التصميم (الأنيماتسيا) بمساعدة مبرمجين مجهولين¹⁵⁶.



فمثلا في صورة النافذة البيضاء أعلاه، تظهر مسحات لونية حمراء أسفل النافذة وكأنها تنزّ من داخل النافذة المغلقة وتسيل على الأرضية المظللة بالأبيض. وهذه الصورة التي نحن بصدها تقارب في تشكيلها الأعمال الفنية التجريدية والتي من مواصفاتها أنها تأخذ المشاهد (المتلقي) إلى تصورات مختلفة لفهم مضمون اللوحة واستيعاب أبعادها التحليلية. فاللوحة أو الصورة التجريدية وخاصة الصور التي تمثل التيار المفاهيمي-مي (Conceptualism)¹⁵⁷، عادة تكون قابلة لإحالات إلى مفاهيم وتصورات قد تتعدى الشكل الظاهر للصورة نفسها. أمّا تأويل هذه الصورة في سياق النص فيمكن ضبط بعض دلالاتها عند فهمها كاستعارة عن الرنات التي أثلفتها دخان السجائر أو استعارة شاملة للموت كما يستنبط من الأبيات الظاهرة في الواجهة:

155 رسالة إلكترونية من منعم الأزرق بتاريخ Tue, 9/11/12 الثلاثاء.

156 رسالة التكترونية من الشاعر منعم الأزرق بتاريخ Mon, 9/10/12.

157 نصرالله، 2013، ملاحظة 1، ص 178.

السجائر تقتل الر/.....

الرثات

(في الحزن جمر شاعر) في الليل يدخل.

والنار - تحت قدمي - تأفل...

كما ونرى بأن الصور التي يبدو فيها القطّ مرافقاً للقمر لم يكن بالإمكان فك رموزها واستدلال مضمونها لولا قراءة مرجعيات خاصّة بارتباط القمر بالقطّ، ومن ثمّ ارتباط الصورة ذاتها بالنصّ. وقد تطرّق الناقدان بال وميرون (Bal & Myron) المختصّان في تاريخ الفن، إلى التأويل باعتباره متعلّقاً بالعنصر الزمكاني. وقصد الناقدان بذلك أنّ نفس الصورة قد يراها ناقد ما من مكان ما وفي فترة زمنية ما بعين لا تشبه عين ناقد آخر يختلف في مكانه وفترته¹⁵⁸. لهذا فإنّ ميكي بال وبايرون يوافقان النقاد المعاصرين بأنّه لا يوجد تفسير واحد قاطع للصورة¹⁵⁹.



وإذا تأملنا الصورة أعلاه التي تظهر في الواجهة (رقم 40) بشكل معزول عن النصّ، سنرى صورة دائرة سوداء تحيطها هالة لونية بيضاء، قد يراها البعض كقمر وقت الخسوف، ولكن هذه الرؤية أيضاً متعلقة بمعرفة سابقة عن الخسوف، وقد يراها آخر كشكل تجريدي لحوار لوني بين الأبيض والأسود. وهنا يمكن أن نعتبر الصورة كالإشارة، على أنّ وظيفتها تكمن في نقل وبتّ شيء ما، وهو ما يفرض وجود سنن تنتج بمقتضاه تلك المضامين. فإنّ فك رموز مضمون هذه الصورة يحتم امتلاك أدوات لفهم الصورة بكيّتها، وهكذا يلعب النصّ المرافق لهذه الصورة دوره في تشكيل رؤية مخالفة لما قد يراه مشاهد عادي للصورة خارج سياق النصّ. ولهذا، عندما نقرأ

Bal and Bryson.(1991) , pp. 175, 207 158

.ibid.. 34 159

البيتين الأوليين من النصّ نستشعر حبر الشاعر داخل تلك الدائرة المضيئة؛ ممّا جعلنا ندرج الصورة بمرافقة النصّ أدناه.



دواري.
دواتي.
أكنّ لهذا المساء مبادل سرنمتي،
أتدلى
من الشمس.
أحرق مهد الضغينة في اللّهاء. ولي
بالحديقة نرجسة تتعبّد
في بحّة الكون.
أصرخ:
يا لكنة الضوء. يا فروة الحقّ. يا نقمة
تتقدّم قطعانها في البوغاز

تأتي كلمة دواري وهي الساحة، والدوارة بشكل دائري كالسرنمة اللانهائية، ولكنّ التدلي من عنق الشمس هو مؤشر على الاحتراق. والمتكلم هنا يأخذ معه النار ليحرق الضغينة الكامنة في اللّهاء. هذا المتكلم له نرجسة تتعبّد، وفي هذا السكون واللامبالاة المشار إليهما بعبارة «بحّة الكون» تطلو صرخة الشاعر «يا لكنة الضوء. يا فروة الحقّ. يا نقمة تتقدّم قطعانها في البوغاز»، وبالإمكان إرجاع الهالة الضوئية التي تحيط بالسواد، إلى لكنة الضوء والحق الذي يصبو الشاعر إلى علوّه.

وهذا ما يجعلنا ندعي بأن الشاعر نجح في توظيف الجاهز وفقاً لما أراد بثه. وقد سبق وتطرّق فالتر بنجامين للعمل الفني أو الأدبي الناجح بأنه يقاس «بقدر توظيفه بمرجعية الفنان التراثية والثقافية، وتطويع العمل الفني لخدمة غرضه وعصره»¹⁶⁰.

وفي الواجهة رقم (24) نرى تخطيطاً تجريدياً لمستطيل مخطّط بالأحمر وفي مقدّمته إحياء بما يشبه الحافة. إنّ التناقض بين اللون الأحمر والأسود وكذلك التناقض في أشكال الخطوط بين الخطوط العمودية والأفقية، يمنح عمقاً رغم صفة التجريد لهذا الرسم. فلو أخذنا بعين الاعتبار ما ينقله لنا أمبيرتو إيكو بالنسبة لما يسمّيه بالمتاهة الهرمسية، فإنّ كلّ تأويل يصبح جائزاً بالنسبة للمتلقّي.



فإيكو يحاول أن يوضّح بأنّ النظرة المفتوحة للتأويل متعلقة بسنن متنوّعة، وفي الوقت نفسه وبعد الخوض في إشارات عديدة لا بدّ من الوصول إلى معنى بعينه. وعليه، فإنّ هذا الرسم سيجد تأويلاً مخالفاً لظاهره بارتباطه مع النصّ. فالرسم سيعني عندها الدخول إلى عالم مجهول وهو عالم الموت حيث يذكر في النصّ عدة أسماء أسطورية وواقعية وكلّها ذهبت في الغياب والمجهول... الموت، وهذا ما يجعلنا نفترض أنّ هذا الباب هو باب قبر، فنسقط بذلك جميع التأويلات الأخرى الممكنة للصورة نفسها قبل النصّ.

بعض الصور التي تظهر في شجرة البوغاز يمكن تعريفها بالغروتيسكية، مثل صورة القطّ المندمجة مع صورة إنسانية، أو صورة اليد- الشجرة، وصورة الفم الإنساني الذي يخرج منه ضفدع أو يبتلع ضفدعاً. هذه الصور لا يمكن قراءتها بشكل أحادي

الجانب، وإنما نقرأها متعددة لصوره تضمّ شكلين مختلفين، وهو ما أشار إليه ميتشيل بمصطلح (Multi-stability)¹⁶¹. وذلك في سياق عرضه لصوره الأورّ/الأرنب التي تطرقنا إليها في الفصل النظري. ورغم أنّ تلك الصورة ليست نموذجًا عامًّا إلاّ أنّها تدلّ على صورة صنميه تثير في ذهن رؤيتين مختلفتين لشكل واحد مثير لتفسيرات لانهائية كحيلة للتضليل وللإيهام (Illusion) أو لجذب العقل وإثارته¹⁶².

ففي صور ذات دمج لأكثر من شكل واحد، فإننا نفترض أنّ نظرتنا لن تتحدّد في شكل واحد، وإنما تتوزّع النظرة ما بين الشكلين حتى يستطيع المتلقّي استيعاب الصورة. يكفي في هذا السياق أن نعرض صورة دون علاقة بالنصّ، لنرى كيف من الممكن أن نستشعر قوّة فاعليّة الصورة، كمثال على صورة غروتيسكية تضمّ شكلين مختلفين.



في واجهة (رقم 31) نرى صورة لرسم لفنان مجهول، وهي صورة لفرع شجرة منهار ينتهي بأصابع يد إنسانية ذات أظافر حادّة تدلّ على الشراسة. هذا الرسم يدلّ على الحركة والنموّ والانبثاق الذي توحى به صورة اليد المتجهة نحو الأعلى بشكل قطري. وكما هو معروف في الفن، فإنّ الاتجاه من الأسفل إلى أعلى يحمل معه إثارة المشاعر ومن ضمنها المشاعر الثورية والتغييرية. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ موضوعة اليد/ الشجرة في مقدّمة اللوحة يعني التركيز عليها كموضوع. إذ إنّنا نرى في الخلفية البعيدة رموزًا لقرية في أجواء ضبابية. ولهذا فإنّ اليد قد تكون إشارة لمن دُفِنوا تحت الزلزال، وبصورة خاصّة للشجرة التي آل جذعها ” إلى زوال“ لكنّ فروعها تحوّلت إلى أظافر إنسانية اخترقت الأرض وعلت للحياة مرة أخرى.

161 Mitchell , 1994, p50

162 Mitchell, 1996, p. 45

ولو نظرنا إلى الشجرة لما فيها من تفاصيل للقشرة المشققة، فإنها لا تبدو شجرة عادية وإنما شجرة معمّرة. وهنا نعود إلى العلاقة مع شجر البوغان كمكان تدور في فلكه القصيدة. إذن يمكن الادّعاء بأنّ الشجرة/اليد هي بمثابة مجاز واستعارة عن المدينة، التي تنبت لها أظافر بعد سقوطها لتشب من الزوال مرة أخرى. كما أنّ ارتباط اليد بالشجرة متعلّق بكون اليد لها نسيج سطحي يشبه نسيج الشجرة خاصّة إذا كانت يد قد خبرت الحياة فتقفز الأوردة من تحت الجلد لتشجر بالدماء. وبين اليد والشجرة صفة الإنتاج والإثمار، فاليد والشجرة هما منبتقتان من الجسد الكلي للإنسان/الأرض.

كما أنّنا لاحظنا أنّ من بين الصور الغروتيسكية هناك صورة نستطيع نسبها لما يعرف بالفن المنفر (Disgust Art)، بمعنى أنّ النظر إلى الصورة يثير مشاعر النفور لدى المشاهد مثل صورة الفم الذي يبتلع ضفدعاً، والتي تظهر في الواجهة (رقم 42). فلا يمكن للمشاهد إلا أن يشعر معها بالنفور¹⁶³ أو الاستغراب والوخز. وهذا يعود إلى عدم توافق الشكل الذي يظهر فيه الضفدع بما هو مألوف، حيث يبدو الضفدع في داخل فم إنساني مفتوح. وما يزيد الشعور بالنفور، هو الإيحاء باللزوجة التي تسيل من الفم¹⁶⁴. ولهذا تشكّل هذه الصورة خروجاً عن المألوف لما قد يفعله الانسان، فيصيبه التقرّز من اللعاب الذي يظهر ناتجاً عن الضفدع.

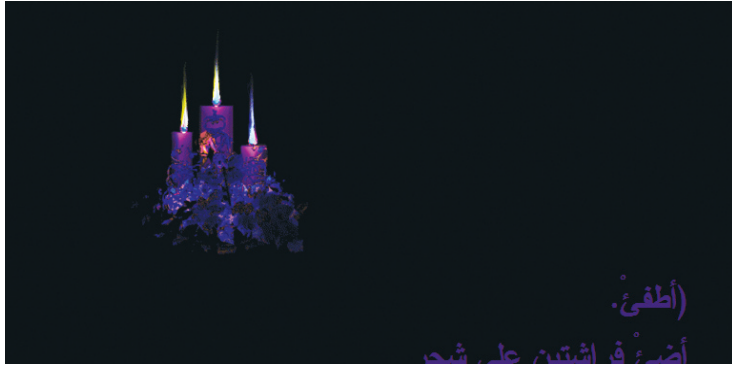


163 Douglas 2000, p. 2, p.54

164 وقد نسبت المواد اللزجة مثل اللعاب والسوائل التي يقذفها الجسد إلى المنفّر، وكذلك إلى مصطلح آخر Abject .

وهو كذلك وُظّف في النقد الفني. للاستزادة انظر: Kristeva 1988, 135، و Foster , 1996, 111

بالإضافة إلى ما ذكرناه أعلاه فيما يتعلّق بالصور بشكل عام، فإنّ الصور في كل القصيدة ثابتة لا تتحرّك عدا صورتين، هما صورة الشمعة الموجودة في الواجهة (رقم 32) وصورة الشموع الموجودة في الواجهة (رقم 30). الشمعات لذاتها تضيء شعورًا روحانيًا حميميًا ودافئًا، كما هو مذوّت في ذاكرتنا. كما أنّ الشموع تحرق نفسها في سبيل الإنارة للغير، وكما هو معروف فإنّ اشتعالها يؤدّي إلى زوالها الحتمي، إلّا أنّه زوال تدريجي. وفي ربط حركة الشموع مع النصّ فهناك ترجمة للأفعال مثل «أطفئ» و «أضيء»، إذ لا يمكن القيام بفعلي الإطفاء والإضاءة إلّا إذا كانت الشمعة مشتعلة حقيقة.



بينما نجد الشمعة ساكنة لا تتحرّك في الواجهة رقم وهي تدلّ على الإغلاق في قوله "تغلق الباب بالشمع" وهنا لا يمثّل الشمع الإضاءة بل وسيلة ختم وإغلاق. أي أنّ الشمعة هنا تمثّل غرضاً صنمياً ما بعد الدّوبان وتكوين مادة تشبه الصمغ اللاصق.



لقد استعرضنا أعلاه نظرة مختصرة عن أشكال توظيف الصور في القصيدة، وركّزنا على المقارنة بين رؤيتها كشكل بصري بمعزل عن النصّ، وكيفية اكتسابها دلالات مختلفة في سياقها مع النصّ. وعليه، فعند تحليلنا لنماذج من الواجهات تحليلاً شاملاً سنربط هذه الصور بالمعنى، من خلال الأخذ بعين الاعتبار التعالقات بين موضوعة الصورة في الفضاء، حجمها، ألوانها، ومضمونها، وربط كلّ هذه العلامات مع النصّ اللغوي.

تحليل نماذج مختارة من القصيدة: صورة الغلاف



تتضمّن صورة الغلاف ثلاث علامات صنميه: القمر، القطّ، والشجرة. هذه العلامات هي ثلاثة موتيفات رئيسية موجودة في القصيدة. فالقطّ يظهر بأشكال مختلفة في أكثر من مقطع في القصيدة، في بعضها يظهر باللون الأسود وفي البعض الآخر ملوّنا بالأبيض والأسود وأحياناً لا نرى منه إلا العينين، وذلك بما يتناسب مع مضمون النصّ المرفق. للقطّ دلالات متنوّعة لدى الشعوب والحضارات المختلفة، لا سيما لدى الشعب الأمازيغي، إن يدعي الشاعر:

«أنّ ثمة معتقدات محلية ترتبط بأنواع ووضعيات محددة للقطّ عند الأمازيغ والمغاربة على العموم. فالقطّ الأسود يرتبط بعالم الجن والشياطين، ويكون ضارًا لكل من يمسه بسوء في الليل. وللقطّ "99 روحاً" بحيث ينجو من الموت مرارا وتكرارا رغم ما قد يتعرّض له جسده من اعتداءات أو حوادث مميتة. كما أنّ استمرار القطّ في المواء دون توقّف يعتبر نذير شؤم، ويعتبر لحسن القط لقوائمه فأل خير يبشر برزق قادم¹⁶⁵».

وهذه الاعتقادات الغيبية عند الأمازيغ هي نتاج اختلاط الحضارة الأمازيغية بالحضارتين المصرية واليونانية القديمتين. ففي القرن السادس عشر قبل الميلاد قدّس المصريون القدماء القطط؛ فعبدوا إله الحبالحُبّ والخصوبة المسمى «باستيت» أو «باست» وكان على هيئة رأس قَطّ وجسم امرأة. وكان المصريون يعاقبون كلّ من يؤذي قَطًّا، بعقوبة تصل حد الموت. وعندما يموت قَطّ ما كانوا يحلقون حواجبهم علامة على الحداد ويحوّلون القطط الميتة إلى موميאות. وأكثر الرموز الأسطورية للقطّ هو «بلوطو» الذي يرمز في الأسطورة الرومانية إلى إله العالم السفلي، ممثلاً بذلك الطابع الشيطاني، وكذلك القطط السوداء تمثل قلة الحظ. وارتبط القطّ الأسود¹⁶⁶ أيضا بالقمر وذلك بسبب نشاطه وخصوبته أثناء الليل. ومما يلاحظ في هذه العلاقة بين القطّ والقمر، أنّ البُؤبُؤين في عيني القطّ يتضخّمان عندما يصل القمر إلى مرحلة البدر، في حين أنّهما يتقلّصان في نهاية مراحل تطوره¹⁶⁷.

بالإضافة إلى ذلك، للقطّ دلالات شائعة أخرى، فهو يمثّل الحيلة والخداع والشبق. وكثيراً ما وُظف في الفنون كمتعلّق بالمرأة، مثل القطّ الذي يرد مع مجموعة الأوداليسكات¹⁶⁸. فمثلاً نرى القطّ بلونه الأسود مرافقا للمرأة الغانية في رسم بول سيزان (Paul Cezanne) المعتمد على رسم أدوارد مانيه والمعنون (A Modern Olympia) 1874-1873،¹⁶⁹ ووصل الأمر عند بعض الهواة بوضع القطّ مكان المرأة نفسها¹⁷⁰. كما وُظف القطّ في الآداب العربية والغربية كرمز ذي دلالات سياسية واجتماعية، كما هو الحال في المجموعة الشعرية «أزهار الشر» (Les Fleurs du mal 1857) لشارل بودليير، وفي رواية «القطّ الأسود» لإدغار ألن بو، و«القطّة الكسلانة» لذكريا تامر.

فإذا افترضنا أنّ الأدب الفرنسي قد وجد تأثيره على الشاعر فهو إضافة لذلك مزج بين ثقافته الفرنسية والأمازيغية والتي لها مرجعيات رومانية وإغريقية ومصرية.

أمّا موتيف القمر، فله دلالات عديدة أخرى في الفن والأدب، فحين يكون بدرًا فهو يرمز إلى استدارة الأشياء ويكتسب رمزيته الأنثوية فيرتبط بالمرأة والخصوبة. فعند اكتمال

166 عثمانة، 1987، ص 122-83

167

168 الأوداليسك هي كلمة تركية ويقصد بها الحرملك. وقد ألهم الحرملك الفنّانين الغربيين المستشرقين نظرة غريبة إلى المرأة الشرقية كامرأة شهوانية ذات ميول جنسية لإرضاء رغبات الرجل. وقد رسمها الفنّانون الغربيون بناء على مخيلتهم و ليس بناء على الواقع.

169 Clark, 1999, p.86.

170 daughternumberthree.blogspot.co.il/2010/05/random-photos.html

1 . بعض الفنانات اللواتي رسمن الأوداليسك استبدلن القط بالنمر وهو استفحال العلاقة بين الشراسة والمرأة، انظر مثلا رسم L'Odalisque au Guépard. على الرابط:

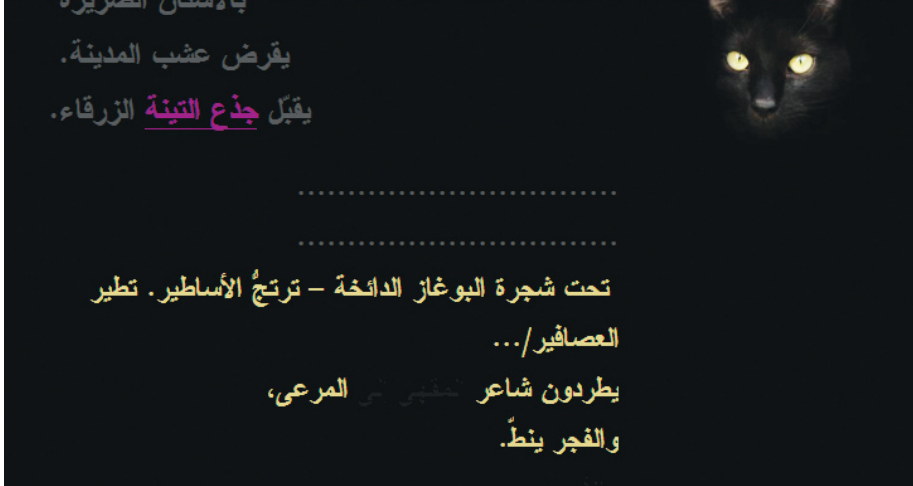
www.jacqueline-marval.com/anglais/gb_expositions.htm

القمر تعاد دورة الحياة بخصوصيتها، وتكتمل رؤى الشعراء. وإذا كان القمر بدرًا مرافقًا للحيوان فهو يرمز إلى الشراسة وحدث المآسي كما في فيلم «الرجل الذئب» (The wolf). وقد وردت الدلالة السلبية للقمر أيضا كعلامة للقيامة إذ يقول الله تعالى «أَقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَانْشَقَّ الْقَمَرُ»¹⁷¹. والشاعر يبدو مطلعًا على الديانات والأساطير معًا.

أما الشجرة، وهي الموتيف الثالث في هذه الواجهة بكل ما فيها من رمزية دينية وأسطورية وارتباطها بالمعرفة والإثمار والدورة الحياتية للإنسان والطبيعة، تأخذ أهميتها من خلال العنوان (شجر البوغان) باعتبارها الإشارة الكلية للمدينة/الإنسان الذي سنراه في حالة الزوال وبدء حياة أخرى. وفي القصيدة تمثل الشجرة المدينة (الأنثى)، والخصوبة، وهي التي تحتضن الأسرار ولغز الحياة، ولكنها مهددة بالزوال إذا ما اقتحمتها «الأسنان الضريرة»¹⁷².

إذا نظرنا إلى صورة الغلاف، نرى صورة لقط أسود يجلس على فرع شجرة جرداء على خلفية قمر مكتمل (بدر) في ليل حالك الظلام. هذه الصورة الكلية بموتيفاتها الثلاثة وما تحمله من دلالات تكتسب معنى سلبياً كون الشجرة متجردة من الخصوبة، وبالتالي من الحياة، مما يوحي للمتلقي أن ثمة حالة من الزوال والدمار. كما أن الليل الذي يلف صورة الغلاف يلف معه جسد المتلقي فيبعث فيه حالة من الرهبة والغموض، ويجعله في حالة ترقب واستعداد لتلقي الحكى التالي. فبحسب الأساطير الأمازيغية فإن الليل هو زمن الرواية الشعبية، وكان الشاعر يقول للمتلقي: استعد لسماح الحكاية. ومما يقوي هذا الادعاء صورة ريشة الكتابة التي تظهر في أسفل الواجهة، وبتمرير الفأرة على هذه الريشة تظهر عبارة «ريشة العابر». وكلمة عابر هنا لها دلالات كثيرة. فالعبور بمعناه التقني يعني العبور من واجهة إلى أخرى، أما العبور بمعناه الاستعاري فيعني العبور من مضيق إلى آخر أو عبور لحدود مجهولة وهو ما سيرتبط بالمعنى الكلي لمضمون القصيدة.

171 القرآن الكريم، سورة القمر : 1
172 مقتبسة من القصيدة، انظر تحليل المقطع الأول.



نرى في هذه الواجهة صورة لقطّ أسود ذي عينيّن صفراوين حادّتين، مضيئتين وسط السواد الذي يشكّل الخلفية للصفحة بحيث يندمج لون القطّ بأرضية المكان المغلق. تحتلّ الصورة الزاوية اليمنى العليا للشاشة، وأمّا النصّ فيرد إلى يسارها. وبما أنّ عملية القراءة في العربية تبدأ من اليمين إلى اليسار، فهذا يستدعي قراءة الصورة أولاً ممّا يدلّل على أهميتها. كذلك نجد أنّ كلمات النصّ وردت بلونين رئيسيين هما الرمادي والأصفر اللذان يتلاءمان وألوان القطّ، باستثناء عبارة «التينة الزرقاء» التي وردت باللون الأزرق والتي وُظفت كرابط يحيل إلى الواجهة التالية. ونرى أيضاً وسط الصفحة سطرين فارغين من النقاط. هذان السطران يمثّلان الوقفة الزمنية، وقفة التأمل والانتظار، والاحتمال الذي يوائم المعنى، وهو الحدث المدمّر الذي يأبى التعبير عنه بالكلمات.

بعد هذين السطرين نرى الكلمات مكتوبة بلون عيني القطّ الشرستين والرائيتين في الظلمة. وبهذا المعنى يتوحد القطّ مع الشاعر كصاحب الرؤية والرؤيا، فالشاعر راء لما لا يرى، وهو يملك من الشراسة ما يمكنه من قرض الشعر القادر على البقاء ما بعد الزوال والفناء. في المقابل، فإنّ القطّ الأسود يقرض عشب المدينة، بأسنان ضريرة، رمزاً لعشوائية وعمى المفترس المدمّر.

ثم سرعان ما يدesh الشاعر المتلقي بعبارة «يقبل جذع التينة الزرقاء»، وهنا توجد مفارقة واضحة بين الفعلين «يقرض» و «يقبل» في تصرّف القطّ المفترس، فهو يأبى

أن يتعامل مع التينة بنفس العبثية والشراسة التي تعامل بها مع عشب المدينة، ذلك لأن شجرة التين هي إحدى شجر البوغان، الذي يحظى بنوع من القدسية والرمزية لدى سكان المنطقة. والقط يتعامل مع التينة برفق ومودة ولطف؛ فالتينة مهددة بالفناء، واللون الأزرق للتينة يرمز إلى الاختناق والموت مما يسبب لها الدوخان. ثم يستعمل الشاعر الفعل المضارع في صيغة الجمع «يطردون شاعر المقهى إلى المرعى» كدلالة عمل قوى جماعية تحيل الكل إلى خراب، فلا المقهى ولا الفجر ولا الحيوانات تبقى في مكانها. حالة مكانية عبثية تصف الحدث وهو الارتجاج (الزلازل) والذي سنرى أنه يعود إلى مدلولات عديدة لا تنحصر في معنى الزلازل الطبيعي.

ونلاحظ أيضا في هذه الواجهة أنه قد تمّ تظليل كلمتي «المقهى» و«الأسود». فالمقهى هو مكان مغلق، وفي السياق هو ذو علاقة بالشعراء المهمّشين الذين وجدوا في المقاهي ملاذا للكتابة وللإلهام. أمّا تظليل كلمة «الأسود» فربما يعود إلى كون «الأسود» لا تظهر عادة في الأماكن المسكونة، لكن وسط هذا الدمار الشامل فحتى «الأسود» المختبئة تخرج من أوكارها. وهكذا يشعر المتلقي أن كل ما في المكان قد ابتلي بفعل الزلازل، عدا جذع التينة الزرقاء التي ظلت الوحيدة الصامدة والمضيئة وسط هذا السواد.

الواجهة رقم 2



في هذه الواجهة يظهر النصّ باللونين الرمادي والأبيض وبخط كبير نسبياً، وصورة لسمندل يعلو النصّ من الجهة اليسرى يقف على صخرة ينظر باتجاه النصّ. وفي أسفل النصّ صورة لتخطيط باللون الأبيض. عند التأشير على صورة السمندل بالفأرة تظهر عبارة "السمندل يرى" وعند تمرير الفأرة على التخطيط تظهر عبارة "أرى مدينتي". وهنا تنتج علاقة بين الشاعر وبين السمندل كشاهدين على انهيار المدينة. فالسمندل حيوان برمائي يعيش معظم حياته في الماء، لكنّه عند وقوع الكارثة قفز من المياه ليقف على الأنقاض، كذلك هو الشاعر الذي ينجو بنفسه رغم محاولته للانتحار وسط هذه المأساة. وقد يكون الانتحار مجازياً، فزوال المدينة التي تحتضن الأساطير والحكايات هو بمثابة انتحار بالنسبة للشاعر.

يقول الشاعر في هذا المقطع:

«ينزل الليل مضجّجا بالحليب القدريّ وأنا بربطة العنق الانتحارية.../.. أرى مدينتي
تحت الزلزال وعش السمندل على الأنقاض»

إنّ نزول الليل بالحليب المضجّج، يحمل في طياته معنى متناقضاً. فكلّمة «المضجّج» تقال عادة للدماء لكنّ الشاعر يستخدمها مقرونة بالحليب وهو الضد الطبيعي للموت بما له من معنى للتغذية والحياة. والحليب المقرون ب «مضجج» يحيل إلى الموت بمرموزه اللوني كبياض ماح، حيث يحيل الزلزال المدينة إلى محو تامّ. وربما يكون الليل قد اكتسب بياضه بفعل قوة الضوء الناتج عن انفجار المعدن (القنابل التي استخدمت في عمليات التفجير).

أمّا بالنسبة لصورة التخطيط التي تظهر في أسفل الواجهة فلها دالتان: الدلالة الأولى هي تخطيط قوة درجة الزلزال بمقياس رختر والتي تنسجم مع الدلالة المجازية الأخرى وهي تخطيط القلب حيث يعلو النبض وينزل إلى أن يختفي تماما، وذلك كناية عن توقف عمل القلب، ممّا يعني الموت.

الواجهة رقم 3

نرى في هذه الواجهة صورة لعيني قط لا يظهر منهما سوى البؤبؤين ينظران نظرة حادة وقد اتسعت حدقتاهما في عمق الليل، ليتمكّن من الرؤية والرؤيا معا وهو بهذا يتوحّد مع الشاعر فيصبح الشاعر هو القطّ والقطّ هو الشاعر، وكلاهما شاهد على الحدث. وبتمرير الفأرة على البؤبؤين تظهر عبارة «البرق وشهوة الزوال»، ما يتلاءم والفناء الصوفي المشار إليه في النصّ. يلي ذلك النصّ باللون الأخضر الزيتي، وفيه

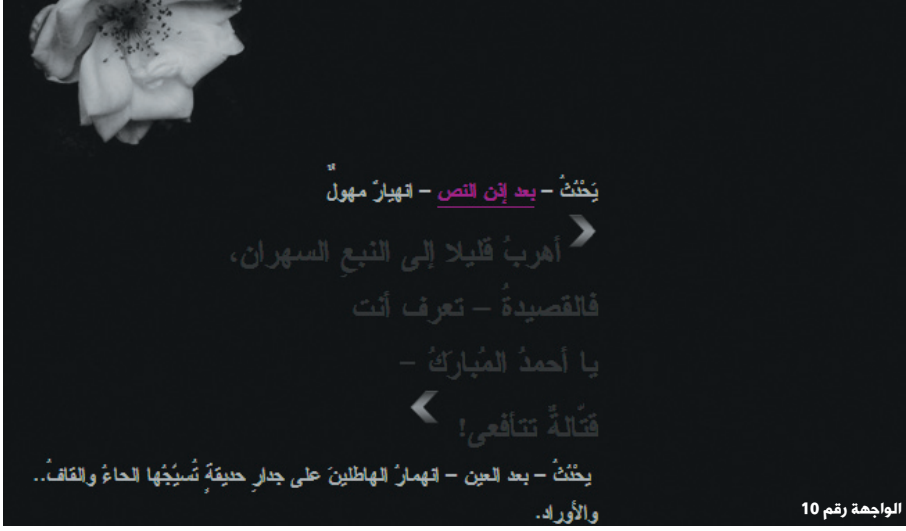


يخاطب الشاعر روحه التي تفنى لحظة التنوير بقوله : «يا أبهى من الشمع لحظة انطفاء الأشياء» وهي لحظة فيها من النشوة والشهوة وقوة الارتجاج ما يجعلها تماثل لحظة النشوة الصوفية. ففوة الارتجاج ماثلة من خلال تشبيهه روحه بتصفيق الصبّار، فمن المعروف أنّ ورق الصبّار ثابت ولا يتمايل مهما كانت الرياح قوية، لكن قوة الانفعال الشعري تماثل قوة ارتجاج الأرض فتتهزّ روحه بعنف. أمّا «هموت» وهو اسم أمازيغي منقرض للمرأة، فيستحضرها الشاعر لحظة رقصها على دربّة الحديد الموحى بانفجار المعدن والزلال. وفي هذا المشهد المتخيّل استحضر للدربة الصوفية التي تُعنى بالرقص حتى الزوال من شدة النشوة، وهكذا هو حال الشاعر لحظة تجلّي القصيدة.

الواجهة رقم 10

في هذه الواجهة نرى على الجهة اليسرى صورة لوردة بيضاء، عند تمرير الفأرة عليها تظهر عبارة «حديقة الليل»، بينما يظهر النصّ من الجهة اليمنى وقد كتب باللونين الأبيض والرمادي. أمّا جملة «بعد إذن النصّ» فتظهر في اللون الأرجواني لأنّها تمثّل رابطًا يحيل إلى مقطع آخر. كذلك نجد سهمين يؤدّيان دور التصفّح من جهة، ودور الحصر كعلامتي ترقيم من جهة أخرى.

يستأذن الشاعر في هذا المقطع النصّ ليخبر عن خبر عاجل وهو انهيار مهول قد حدث، ممّا يدفعه إلى الهرب نحو النبع السهران. ونبعه السهران هو القصيدة نفسها



إذ يقول: "فالقصيدَة.... قَتَالَة تتأفَعِي" أي تأبى أن تظل ساكته فهي تتحشرج داخل صدره وتتلقى كالأفعى ممّا يؤكّد دور الأدب في التعبير عن الواقع ودوره هو كشاعر حاولوا إسكاته وتكبيّل فمه. أمّا ذكره لأحمد المبارك الشاعر الذي سبق وأشرنا إليه فيأتي ليؤكّد دور الشعراء الذين حاربوا بشعرهم ووقفوا شامخين أمام قوى الظلم وأجهزة الرقابة.

يتابع الشاعر المقطع بقوله "يحدث بعد العين" وكأنّه يستأذن من عينه التي تمثّل عين الرائي أو الشاهد، ليتحدّث عن انهمار الهاطلين (الشعراء) على جدار الحديقة المسيّجة بـ "الحاء والقاف". وهنا يوجد تلاعب بالحروف، فالربط بين الحاء والقاف يكون كلمة "الحق" التي يمكن ربطها بالشعراء الذين قالوا كلمة "الحق" آنذاك.

الواجهة رقم 11

نرى على اليمين في الزاوية العليا للواجهة صورة لقمري يغرق في الماء، وبتمرير الفأرة عليه تظهر كلمة «مدينتي»، ويحتلّ النصّ بقية الفراغ في الواجهة. النصّ مكتوب بتدرّجات اللون الأزرق، وهو اللون المهيمن في هذه الواجهة بتداعياته المختلفة، فهو يرمز إلى الماء والبرودة والغرق، وهو أيضا لون روحاني لإيحائه بالسماء، وهي تداعيات تنسجم مع المعنى المتضمّن في النصّ. فالنصّ يصف غرق المدينة التي يصفها الشاعر بالترتية بشكل صريح. هذه المدينة تغرق كليًا بكلّ أشياءها، وكلّ ما سبق وذكره الشاعر في الواجهات السابقة مثل: هموت والشجرة الدائخة بعصافيرها،

(اسمحو... تي)

العصافير الدائخة تنقرُ مجدولَ ماءٍ
غسقيَّ
ومدينتي التَّريَّة
تفرق.

ي
غ
ر
ق
.



والساروت يغرق.
ورقصتها. وروث البهائم. والشواري.
وربطة العنق. والقلب
الخائر.

الواجهة رقم 11

وروث البهائم، والشواري¹⁷³ والساروت 2، وقد وردت الكلمتان الأخيرتان مظللتين لأنهما أمازيغياتان. يتمثل فعل الغرق من خلال المعنى ومن خلال الشكل، فكلمة يغرق جاءت حروفها منفصلة ومرتبّة تحت بعضها من أعلى إلى أسفل لتحاكي عملية الغرق، وكذلك ترتيب الفعل "يغرق" هو ترتيب تنازلي عمودي.

الواجهة رقم 15



صهيلُ الواحدة نهاراً ()
حارٌّ... /
صهيلُ سائرٍ لشمس تنزُّ بالمعنى وبالشيء،
وأنت الذي تحشر رأس القنفذ

في هذه الواجهة يظهر النصّ على اليمين وصورة لساعة ذات أرقام رومانية مهشّمة على جهة اليسار، وبتمرير الفأرة عليها تظهر كلمة «صهيل». النصّ مكتوب بألوان مختلفة تتدرّج من الأصفر حتّى البرتقالي الغامق ما يتناسب مع لون الصورة ومعنى

173 في اللهجة المغربية الدارجة، هي الأداة التي توضع على ظهر الحمار لنقل الرمل والسماد وتندلّ على جانبيه على شكل كيسين مفتوحين من أعلى وممتلئين يشبهان كفتي الميزان. وهو ما يعرف بالخرج في اللهجة الفلسطينية.

النصّ. فالشاعر في هذا المقطع يصف الحدث في ساعات النهار ويحدّد الزمن بقوله «الواحدة ظهرًا» لكنه زمن مهشّم، إذ لا يمكن الإحساس به. يستشعر المتلقي من خلال هذا المقطع لهيب الوجد من خلال التركيز على الكلمات بألوانها النارية الباعثة على الحرارة كقوله «صهيل الواحدة نهارًا» حيث تكون الشمس في أوجها، واستعماله لكلمة «حارّ» وانصهار المعدن في قوله «تنز بالمعدن وبالشيء»، وفي ذلك علاقة تناصيّة مع العنوان الفرعي.

الواجهة رقم 16



نرى على يمين هذه الواجهة صورة غرائبية (غروتيسكية)، وعن طريق برنامج قوالب التصميم (انيميشن) تمّ فيها دمج وجه إنساني لرجل فاغر الفم مع وجه قطّ له أنياب حيوان مفترس. وبتمرير الفأرة على هذه الصورة تظهر كلمة «نزيف»، وتحت الصورة مباشرة خانة تحوي جملة متحرّكة كتبت باللونين الأحمر والأبيض وهي: «نزيف شجر البوغان»، يليها نصّ بألوان مختلفة تتلاءم مع ألوان الصورة الغرائبية. وعلى يسار الصورة نلاحظ نصًّا كتب باللون الرمادي. وفي هذه الواجهة نجد أيضًا بعض الكلمات المظلّلة، مثل: الأدلوجة اليوطوبيات، والدردار والساكوش.

يرمز هذا المقطع بمعناه الكليّ إلى توحد الإنسان مع الحيوان، بحيث يظهر الإنسان بوجهين متناقضين: الوجه الإنساني والوجه الحيواني الذي برز فيه إثر ما يراه من هول الموت، وهو الموتيف المتكرّر في هذه الواجهة، ممّا يعكس إثارة الجانب الوحشي لدى الشاعر ودفعه للتكشير عن أنيابه. وقد نجح الشاعر في إيصال التعبير عن المشهد المنفّر بقوله «دبيب نحل غفير تحت اللسان» و«نمل طائر في العظام..»

موت..». فالصورة الذهنية الناتجة عن هذه العبارات تثير حاستي السمع واللمس لدى المتلقّي بحيث يسمع صوت النحل ويشعر بسريان النمل في العظام. وتظهر نقمة الشاعر على النظريات فيكفر بالأدلوجة واليوطوبيات؛ لذا عمل على تغييرهما كنوع من الاحتجاج على الأحلام غير المتحققة من أحلام الشعراء والمناضلين الذين صبوا إلى مستقبل أفضل، فلم تكن أحلامهم سوى أضغاث وهم وموت.

كذلك نشعر أنّ هذه الواجهة يسودها جوّ قاتم جعل الشاعر يرى الموت مهيمنا على كل شيء حتّى على الأشياء الجميلة، كموسم الصّبّار وقافلة القرويات ذوات الريش التي اعتبرها موجًا من الموتى كناية عن الموت الجماعي.

الواجهة رقم 21



في هذه الواجهة نجد النصّ يحتلّ مركز الشاشة، وقد كُتِبَ باللونين الأزرق والأبيض، وعلى جانبه تظهر من اليمين صورة لمضيق جبل طارق (مضيق البوغان) وبتمرير الفأرة عليها يظهر اسم «طارق الناجي»، ومن اليسار صورة تمثّل مغارة مونتيسينوس وبتمرير الفأرة عليها تظهر عبارة «رأسه الناهي» كما تظهر صورة لمقطع جانبي من وجه رجل كاستعارة عن وجه طارق الناجي الذي وصفه بقوله «منحوت بصخر المروءة»، وكأنّه خُلِدَ ببطولته وعمله بأن نُحِتَ وجهه على جدران المغارة. والملفت للانتباه في هذه الواجهة أن ثَمَّةَ مقطع كامل مكوّن من سبعة أسطر قد تمّ تظليله وإخفاؤه بحيث لا يظهر لعين المتلقّي إلا من خلال تحديده بالفأرة. إنّ موضوعة الكلمات في المركز يتلاءم مع المضمون العام للمقطع. ففي هذا المقطع يتحدث الشاعر عن طارق الناجي الذي سبق وأشرنا إلى قصته في المقدمة، ويصفه الشاعر بالمروءة والتمرد والنبوة. وأمّا ذكر المغارة، ففيه تناصّ ديني لما تحمله المغارة من قدسية

كمكان اتّخذهُ الأنبياء للتأمل والتفكير. وكذلك التناصّ مع قصة أهل الكهف. كما نستشعر التناصّ الديني مع قصة سيدنا يوسف في العبارة «جب النبوة». وبهذا، فإنّ الحلم الذي سعى إليه طارق الناجي يمثّل حلم أبطال لقرون مضت، كما ويمثّل حلم سانشو بطل سرفانتيس في رواية دون كيخوته، الموحى إليه بمغارة «مونتيسينوس» حيث كان يجلس سانشو لنسج أحلامه الوهمية التي آلت به إلى ملاطمة طواحين الهواء ما يمثّل موت الحلم. لذلك يقول الشاعر لاحقاً أنّ هذا الحلم أصبح من الكبائر التي يُقتل الإنسان من أجلها، فكأنّ الحلم أصبح إثماً يعاقب عليه صاحبه. إنّ تظليل المقطع المشار إليه يعبر عن تغييب الحلم وتهميشه. فالحلم بمثابة «حالا منصوبة» بالنسبة للحالمين بالحرية لكنّ مصيرهم هو «الجر بالإضافة» تعبيراً عن انكسار أحلامهم وتحطيمها:

”يحلّم في مغارة“

«مونتيسينوس»

(حالا منصوبة

ولاحقاً

من الكبائر المضافة

صارت للكتاب)

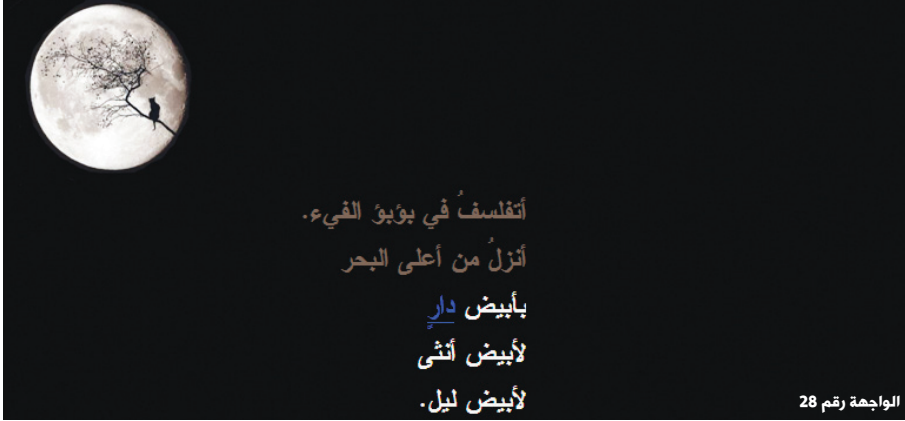
لكن

«لن»

صه!

الواجهة رقم 28

في هذه الواجهة نرى من الزاوية اليسرى صورة لقطّ يجلس على غصن شجرة مزهرة في مواجهة للقمر المكتمل الحجم (البدر). وفي أسفل الواجهة يظهر النصّ بخطّ كبير وبارز في اللونين الأبيض والرمادي. صورة القطّ الجالس على غصن الشجرة تشبه صورة الغلاف إلى حد كبير. لكنّنا إذا تأملنا الصورة جيداً نجد أنّه ثمة فروق دالة بينهما. فالشجرة في هذه الواجهة مزهرة بعكس الشجرة الجرداء في صفحة الغلاف، ممّا يوحي بالأمل في استمرارية الحياة. كذلك نلاحظ أنّ وضعية القطّ (الشاعر) مختلفة، ففي صفحة الغلاف نجده يجلس بشكل يوحي بالإحباط واليأس بينما نجده هنا قد انتصب في جلسته في تحدّ وثقة، فيتمرير الفأرة عليه تظهر كلمة «أنفلسف» وهي غير موجودة في صفحة الغلاف، فالقطّ آنذاك كان لا يزال في مرحلة الصدمة، بينما هو الآن في مرحلة متقدّمة حيث يمكنه أن يفهم ويحلل ويؤوّل ويفلسف الأمور. وقد وُظف اللون الأبيض هنا بشكل بارز كدلالة على المحو التامّ الذي أصاب المكان



(دار) والإنسان (أنثى) والزمان (الليل)، ممّا يشكّل صورة ذهنية في مخيلة القارئ حول بدء الخليقة من جديد. ومع ذلك فإنّ هذا المحو لم يفقد الشاعر الأمل ولم يمنعه بالتالي من التفلسف والتأمّل والتفكير.

الواجهة رقم 37

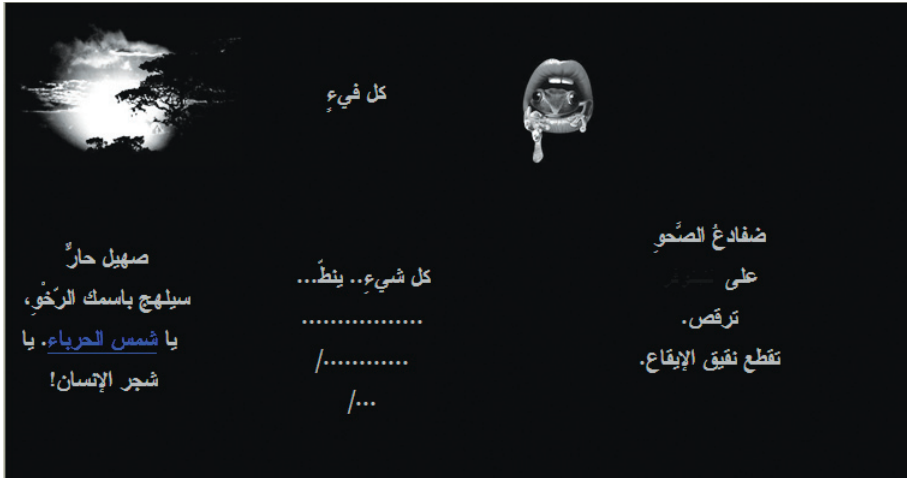


يظهر النصّ في هذه الواجهة باللون الأبيض، عدا كلمة "الأوار" التي تظهر باللون الأزرق كإحالة إلى معنى الكلمة نفسها وهو العطش. وفي أسفل النصّ نجد صورة ليدي امرأة تحملان بعض الخضراوات تنسكب فوقهما المياه. يخاطب الشاعر هنا-

مدينته بقوله أيتها الأنثى، فهو يتعامل معها كامرأة يأمل أن يعود إليها الأمان من جديد، فتلهج كل الأشياء باسمها، ما يشعره بالارتواء بعد طول عطش وطول انتظار.

ونلاحظ أنّ الشاعر قد وّظف اللون الأبيض هنا بشكل إيجابي كدلالة على السلام والأمان والطهارة إذ ينسكب الماء مباشرة من كلمة الأمان فكأنّها تقطر أماناً وسلاماً. وما يؤكد هذا المعنى شكل اليدين اللتين تحتضنان الخضرة بشكل حميمي يرمز إلى العطاء واحتواء الحياة، بالإضافة إلى ذلك فالشكل الدائري لحبة البندورة وتجوية اليدين يوحيان برحم المرأة الذي تنبثق منه الحياة. وهكذا يوحد الشاعر بين المرأة والمدينة في دلالتهما الرمزية.

الواجهة رقم 42



في هذه الواجهة نجد على يسار الشاشة صورة لأشجار وارقة وصورة لشمس ساعة بزوغ الفجر حيث يكون الضوء خافتاً وأبيض. كذلك نجد صورة غرائبية (غروتيسكسة) لفم إنسان في داخله ضفدع، وهذه الصورة ترتبط بالحكايات الشعبية، وبموجبها كان الضفدع يوضع داخل فم الإنسان ليتمصّ منه ريقه كأنّما يتمصّ منه التلوث والوباء فيشفى من المرض. ومن المعلوم أيضاً، أنّ الضفادع يزداد نقيقها عند حدوث أمر إيجابي؛ لذلك فالضفادع ترقص على زهر النينوفر دلالة على الفرح. يلي ذلك النصّ الشعري ويبدأ بالعبارة «كل فيء» الموازية لقوله فيما بعد: «كل شيء». وهنا توجد استعارة للزمن وارتباطه بكل شيء، فالزمن متغيّر وليّن «رخو»؛ لذا شبّه الشمس الدالة على الزمن بالحرباء وهي كناية عن التغير والتبدل، فلا شيء سيظلّ على حاله. فرغم الزلزال المدمر إلا أنّ الأمور تعود لسابق عهدها من جديد، والحياة تتجدّد وكذلك شجر البوغاز سيعود ويحيا من جديد. وهنا يوجد تلاحم بين جميع الكائنات الحية من

إنسان وحيوان ونبات، وبذلك تنتهي القصيدة بعلامات الحياة، وبالضغط على صورة الضفدع (ضفادع الصحر) يعود المتلقي إلى الواجهة الأولى، ما يجعل القصيدة دائرية ويبقيها ورشة مفتوحة على حد تعبير الشاعر نفسه.

الذات الكاتبة:

ظهرت الذات الكاتبة للشاعر كمعبّرة عن نفسها في أكثر من مقطع، من خلال عدة دوال، كالأفعال والحروف والضمائر، مثل:

أرى مدينتي تحت الزلزال (الواجهة 2)
 ألمج روحي تصقق مثل أوراق الصبار (الواجهة 3)
 أفعل بعض القوافي - أديرها (الواجهة 4).
 اسمحوا... "ني" (الواجهة 11)
 أزج "ني" برغوة (الواجهة 14)
 أخاف من "ني" (الواجهة 23)
 أنا شجر. لم ألدني. أنا قائل أرى الرذاذ إنني بلد - ولد (الواجهة 27)
 عدني، جنني (الواجهة 37).
 دوازي، دواتي، (الواجهة 40).

تبين هذه الأمثلة الحضور الطاعني لذات الشاعر التي تمثل شذرات أو طوبيوغرافية تعكس حالة الألم التي تماثل حال شعراء آخرين مثله، وبالتالي حال شعبه كاملاً.

في بعض المقاطع يحاور الشاعر نفسه (مونولوج) تأكيداً على الذات الشاهدة على العصر وأحداث التاريخ. وتصل الأنا المتكلمة والشاهدة أوجها مع نهاية القصيدة في الواجهة (رقم 41)، حيث تكثر أفعال المضارعة في صيغة المتكلم بشكل يختزل أنا الشاعر المندمغ مع الحيوان والقمر والشمس والشجر. ونرى أنّ الخطاب الذاتي يتمحور حول القطّ/ الشاعر، وهو المركز الذي تتجاذب نحوه أقطاب القصيدة وخيوطها كشهادة على الحدث المتشعب في فحواه. كما نلاحظ كيف تتمركز أقطاب الدلالات المتعددة البسيطة والمركبة - للنصّ والصور باتجاه البؤرة، وهي الشاعر بوجهيه الشرس والرئائي كشاهد على فترته وممتزج بالكينونة المركبة من حيوان وشجر وأرض.

بالإضافة إلى ذلك فقد استخدم الشاعر بعض الأفعال التي جعل ذاته فيها فاعلاً ومفعولاً به على حد سواء. ففي قوله: "أزج «ني»، مثلاً، يضع نفسه فاعلاً باعتباره مراقباً أو شاهداً على الأحداث، وفي الوقت نفسه ضحية تلك الأحداث مندمغاً مع الذات الجماعية.

تناولنا في هذا الفصل تحليل قصيدة شجرة البوغان» للشاعر المنعم الأزرق التي ظهرت بصيغتين مختلفتين إحداهما مرقّمة والأخرى رقمية. فبدأنا التحليل باستعراض مختصر عن تاريخ الشعب الأمازيغي وأساطيره كمرجعيات أساسية لفهم مضمون القصيدة. كما استقصى البحث معلومات حول بعض الأسماء المذكورة في القصيدة كأسماء أعلام تاريخية، سياسية، أسطورية وأدبية. ثم قمنا باستعراض مختصر لمضمون القصيدة المتمحور حول الشاعر الرائي والشاهد للحدث -الزلزال- الذي ذهب بالمدينة كجزء يحيل للكل- الوطن. وقد ظهر الشاعر المحتجّ، المتضامن، والشاهد على الماضي والحاضر، الحافظ للتراث والهوية، والمندغم في ثلاثية الإنسان النبات والحيوان كوحدة واحدة تتجلى في القصيدة بشكل مباشر تارة وبشكل مبطن تارة أخرى على المستوى الرمزي الاستعاري.

ثم شرحنا العنوانين الرئيسي والفرعي بتداخل مع فحوى القصيدة، باعتبارهما عتبات موازية للنصّ نفسه. وقد أحالنا تحليل العنوانين إلى تداعيات كثيرة لم نكن لنكتشفها من خلال القراءة الأولى بمعزل عن المتن. لهذا كان لا بد من شرح العناوين مع التركيز على عنصر الحركة في العنوان الفرعي ووظيفته وارتباطه بالمعنى الكلي للقصيدة.

وتحت بند قصيدة «شجر البوغان»: من النصّ المرقم إلى النصّ الرقمي، تطرّقنا إلى المستجدات التي طرأت على القصيدة في صيغتها الرقمية، مثل الوسائط المتعدّدة التي وظّفها الشاعر في القصيدة بما في ذلك الصور والألوان والحركة والخطّ الطباعي بأنواعه، وموضعة كل عنصر من هذه العناصر في فضاء الشاشة، وتفاعلها مع بعضها البعض وتناغمها مع الفحوى. أمّا بالنسبة لتفسير الصور فقد فضلنا قراءة كل صورة كعلامة بحدّ ذاتها أي بمعزل عن النصّ أولاً ثم ربطها مع النصّ تالياً مؤكّدين بهذا إثراء كل علامة للأخرى. فالعلامات اللسانية والعلامات البصرية وُظفت في خدمة بعضها البعض ولهذا تكرّرت بعض الصور في سياقات مختلفة.

وإلى جانب الوسائط المتعدّدة وضحنا استراتيجيات الوصول إلى المعنى أيضاً من

خلال تقنية ثانية وهي تقنية الهايبرتكست. فحاولنا إظهار ما أفاده توظيف هذه التقنية على صعيدي الإنتاج والتلقي، مع الأخذ بعين الاعتبار الوسائط التكنولوجية الأخرى التي ظهرت في بند «مفاتيح القصيدة».

وقد رأينا من خلال التحليل بأنّ العلامات المادية في القصيدة لم تكن خاملة، مثل الكلمات في القصيدة الورقية، بل لعبت دورا فعّالا في تكوين المعنى، فتحوّلت من كونها مجرد علامات صمنية إلى حدث.

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى بعض المآخذ التي تؤخذ على الشاعر منعم الأزرق في هذه القصيدة، مثل الإغراق في الترميز الذي أدى إلى تعقيد العمل الفني والوصول به إلى حد الإبهام في بعض الواجهات، خاصّة فيما يتعلّق بالرموز الأسطورية المستقاه من لأساطير الأمازيغية، والتي يتعدّر فهمها بالنسبة للمتلقي العادي. كما أنّ الشاعر عمد إلى أسلوب التكتيف على مستوى المضمون من خلال حشد عدة مواضيع أدت إلى تشويه الدفقات الشعرية وخلخلة الإيقاع الشعري، مثل:

اقتلاع أكسيد الأمعاء. ترقيم العظام.
زرع باعوضة لضخ الأوكسجين. حماية البنكرياس.
تسليط براغيث المعلومات على ريش الزّمان. (واجهة رقم ١٤)
ومثل قوله أيضا:
الديك يذبح عرف القبيله بالقي- قي- هي
الكوكاكولا تستقر في الآلة بأي وجه كان.

نجل هذا الفصل بالقول بأنّ الصور والكلمات تندرج في ثنائيات متناقضة مثل ثنائية الحضور/ الغياب، الظل/ الضوء في مطابقة للمعنى الكلي للقصيدة. فهناك الغياب الذي يطابق الظل كغياب الناس الذين حوّلو إلى ركام، غياب هموت، الفتاة الأمازيغية، وغياب شعراء مثل أحمد بركات، ومناضلين مثل عبد الكريم الخطابي، غياب ضحايا المراكب النازحة إلى مصيرها المجهول عبر الهروب بسبب البؤس أو هربًا من كبت حرية الكلمة.

وفي المقابل فهناك الضوء الذي يطابق الحضور، كحضور القمر المضيء، الشموع، الصهيل، النار والنور.

نفاش واستنتاجات

وهكذا رأينا أنّ الشاعر تلاعب لفظياً
وصوريا بالتناقضات، ممّا زاد من
تركيب القصيدة وأضاف أبعاداً أخرى
لجماليتها الفنية.

«إنّ الثقافة حاضرة في اليد بشكل لا يوازيه إلا
حضورها في العين. وما بين العين واليد تواطؤ
ثقافي لا يظهر إلا من خلال تحديد النصوص
المتولدة عنهما»¹⁷⁴

نقاش واستنتاجات

أ. أهمية السيرورة في البحث

إنّ عرض السيرورة النقدية في كلّ عمل بحثي، لا يقل أهمية عن المنتج النهائي فيه. وقد تطرّق النقد المعاصر إلى أهمية عرض السيرورة النقدية كما ورد في كتاب «ألف هضبة وهضبة» Thousands Pilatus لجيل دولوز وفليكس غوتاري. حيث أفرد الناقدان فصلاً كاملاً من الكتاب للشرح عن سيرورة عملهما كناقدين مختلفي المجالات.

إنّ تجربتنا في الكتابة النقدية معاً تشبه إلى حد كبير تلك المشاركة بين الفنانين والشعراء أو بين الباحثين والنقاد من مختلف المجالات في أعمال مشتركة، والتي سبق وعرضناها في الخلفية النظرية مثل ذلك التعاون بين مان ري ومارسيل دوشامب وغيرهما.

يكتسب تفسير السيرورة في الأعمال الرقمية أهمية كبيرة باعتبار العمل نفسه سيرورتياً أيضاً. وهذا ما يؤكده فروين بقوله: "نحن واعون بأنّ السيرورة هي أساسية في الإبداع الرقمي، ولكننا بداية نأخذ بعين الاعتبار كيف نتّمكّن من تفسير السيرورة نفسها أكثر من المنتج النهائي. وهذه حقيقة بالنسبة لمجال الأدب الرقمي، وهو المجال

وبما أنّ العمل الرقمي سيروريّ فإنّه يستوجب نقدًا سيروريًا أيضًا. فاقترام نص كـ «شجر البوغان» تطلب منا سيرورة مركّبة، تدخل في سياق التعلم من خلال التجريب، وتندرج في نطاق التجربة الجمالية (Aesthetic Experience). إنّ وصف سيرورة عملنا المشترك كناقتين من مجالين فنيين يعتمدان أدوات نقدية متشابهة من زاويتي نظر مختلفتين، يهدف إلى إشراك القارئ بالسيرورة النقدية التي عشناها بجماليتها وبالتخبّطات والإشكاليات التي واجهتنا.

وتجدر الإشارة إلى أنّه بالرغم من اعتمادنا على النظريات النقدية المتعلقة بالموضوع أثناء سيرورة العمل، إلا أنّنا لم نعتدها بشكل حرفي، وإنّما آثرنا الحوار التفاعلي بيننا وبين النصّ وحوله من جهة، وبيننا وبين بعضنا من جهة أخرى. وهو ما قادنا إلى التجميع والغرلة، وإجراء النقاشات المستمرة التي أثّرت على كلينا في المستويين المعلوماتي والتأويلي. ولعلّ الملفت للانتباه في سيرورة عملنا، أنّ نقاشاتنا حول العمل لم تؤدّ إلى عرقلته، بل أكّدت ادعاء النقاد القائل بلا نهائية التأويل الممكن لعمل ما. كما أنّ مرجعياتنا المختلفة أدت إلى تفاعل الفن التشكيلي مع الأدب في عملية التأويل والتلقي، كمجالين يثري أحدهما الآخر.

إنّ تأويل نص مثل «شجر البوغان» تطلب منّا البحث والتجوال بين أكثر من مجال، ما أكّد ادعاءنا الذي عرضناه في الفصل الأول حول «المؤؤل الفائق» (Hyper Interpreter) الذي يقابل «القارئ النموذجي» عند إيكو. وأمّا النهج التشعبي في التلقي فلم يتخذ المفهوم التشعبي الرقمي فقط، وإنّما شمل التشعب على مستوى المضمون أيضًا. إذ خضنا في مرجعيات ثقافية مختلفة، كما اضطررنا أن نقرأ كلّ منّا أبحاثًا ومقالات من مجال اختصاص الأخرى. هذه القراءات أسهمت في استكشاف العلاقات الدلالية غير المرئية من خلال التجلي المباشر للنصّ أو للصورة. ولم نكتف بالجانب الوصفي للصورة أو للنصّ، بل أبحرنا في مرجعيات ثقافية مختلفة بغية القبض على المعنى.

وكثيرًا ما اضطررنا في سبيل البحث عن معنى للواجهات المختلفة، تكرار عملية القراءة أكثر من مرة، وفي فترات زمنية متقاربة أحيانًا ومتباعدة أحيانًا أخرى. فكنا نضطر إلى أن نبتعد عن النصّ في حالات كثيرة لكي يتاح لكلّ واحدة منّا التبصّر وتعميق الفكر فيه على حدة، ومن ثمّ جمع تلك الأفكار وإعادة تمحيصها. وقد نتج عن هذه العملية المتكرّرة للقراءة أن اكتشفنا مفاتيح لم نلاحظها في القراءات الأولى، مثل الكلمات والعبارات الإشارية التي لا تظهر إلا بتمرير الفأرة عليها.

وفي سياق الحديث عن سيرورة العمل لا بدّ من التنويه بأنّ إحدى الإشكاليات الفنية التي واجهتنا، ويمكن أن تواجه كلّ ناقد أو كلّ متلقٍ لنصّ رقمي، هي تلك الإشكاليات المتعلقة باختفاء النصّ أو اختفاء الموقع نفسه، وبالتالي عدم القدرة على مواكبة السيرورة. فقد اختفى موقع المرساة واختفت معه القصيدة، ولولا تواصلنا مع الشاعر وإرساله لنا القرص المضغوط الذي يحتوي القصيدة، لما تمكنا من متابعة العمل.

ب. رؤى واستنتاجات

إنّ فكرة تقبّل الأدب الرقمي كأدب حديث النشوء لا تزال بين مدّ وجزر في الشرق والغرب على حدّ سواء. فلا يمكننا تجاهل تلك التحوّلات التي نجدها لدى بعض النقاد الغربيين تجاه هذا المنجز التكنو أدبي الجديد، أمثال هايس رويث (Hayes Roath) الذي يعتبر أنّ التطرّف في تطبيق التقنيات التكنولوجية على الأدب هو ممارسة غير علمية، لن تؤدي إلّا إلى خلق حالة من الاغتراب بين القارئ المعاصر والأدب الحقيقي. فبالرغم من أنّه لا يمكننا تجاهل ما أحدثته التكنولوجيا الرقمية في واقع الأدب، إلّا أنّه لا يمكننا بأيّ حال من الأحوال التعامل مع أدبية النصّ خارج المعايير الجمالية. ويضيف رويث بأنّ فكرة الأدب التفاعلي ليست جديدة بالمطلق في عالم الأدب، فكل الملاحم الخالدة والأساطير الشعبية عرفت التفاعل من خلال تعدّد الأصوات وآليات التناصّ وتعدّد الذوات الكاتبة، ولكنّه يرى أنّ السرد في كل تلك الأشكال العريقة بقي حاصلًا كظاهرة وممارسة ذات خصوصية جمالية تنبع من كينونة النصّ ذاته وليس من مرجعية غريبة عنه كما هو الحال في أشكال السرد التي يتم تصنيعها تقنيا خارج أي سياق جمالي¹⁷⁶.

يرى البعض أمثال رويث أنّ الأساس في كلّ عمل أدبي هو الكلمة، وما عداها هي وسائل مضافة تثري العمل وتكسبه طابعًا مميّزًا في الإنتاج والتلقي، كما أنّ طبيعة العمل من حيث معاييرها الفنية التي تجعله منتميًا إلى جنس أدبي دون غيره لم تتغيّر، فما زلنا نقول عن هذا النصّ قصيدة وعن ذلك قصّة وعن آخر رواية قبل أن نتبعه بلفظة «تفاعلي» أو «رقمي» التي تشير إلى التقنية التي يقوم عليها النصّ. ولكن من ناحية أخرى، حتّى لو قبلنا بهذا الرأي فلا يمكن تجاهل الأبعاد الناتجة عن تغيير التقنية خاصّة فيما يتعلّق بالقيم الجمالية للنصّ وبوظائف كلّ من الكاتب، القارئ والناقد.

استحداث قيم جمالية جديدة في النصّ الأدبي الرقمي:

لقد أدّى توظيف التقنية إلى توسيع دائرة القيم الجمالية للنصّ الأدبي، لتشمل قيما لم تكن لتأخذ بالحسبان مع وجود النصّ بصيغته الورقية. ولكي نوضح هذه الفكرة نريد أن نشير أولاً إلى العلاقة بين الأستطيقا والتكنولوجيا بشكل عام.

ترتبط الأستطيقا بالتكنولوجيا من خلال المادة الوسيطة التي يستخدمها الفنان، لأنّ الأستطيقا تهتمّ بتحليل الطبيعة النوعية للمادة الوسيطة ودورها في تشكيل العمل الفني. وهذا ليس بالجديد إذ منذ أن كتب هايدغر أصل العمل الفني، فهو قد حدّد مفهومه لـ «شيئية» الأشياء. إذ يضع «الأداة» في منزلةٍ وَسَطٍ بين الشيء «المجرّد» والعمل الفني. وفي نظره فإنّ العمل الفني الذي يكتفي بوجوده الذاتي يشبه الشيء المجرّد النابع من ذاته، إذ يقول:

«لا نعد الأعمال الفنية من بين الأشياء المجرّدة. فالأشياء المستعملة هي دائماً الأشياء الحقيقية المحيطة بنا. وهكذا فإنّ الأداة هي نصف شيء لأنّها محدّدة عن طريق الشيئية؛ ومع هذا فهي أكثر من ذلك. وهي في الوقت نفسه نصف عمل فني؛ ومع ذلك فهي أقلّ من ذلك؛ فليس لها الاكتفاء الذاتي الخاص بالعمل الفني. الأداة لها منزلة خاصة بين الشيء والعمل الفني. تكتسب الأشياء حضوراً «حقيقياً» في العمل الفني والأدبي نابعا من شكل وأساليب التقنية المختلفة¹⁷⁷».

إنّ ادعاء هايدغر حول «حقيقية» الأشياء في أي عمل إبداعي لا يعني تطابقها مع الواقع، وإنّما يعني الكشف عن معنى جديد. إذن، فالتقنية هي الأساس في العمل الإبداعي، وهي أحد مركّباته الجمالية. وهذا ما ينطبق على الأدب الرقمي كجنس فني. ففي قصيدة «شجر البوغان» مثلا، أخذ الشاعر نفس النصّ (المرقّم) وغيّر التقنية؛ ممّا غيّر في ماهية القصيدة وجعلها أكثر كثافة وخصوصية، ومنحها أبعادا جمالية أخرى.

وقد ظهرت منذ هايدغر بعض الاتجاهات الفنية التي جمعت بين التكنولوجيا والفن - مثل حركة الباوهاوس (the bau haus movement) التي بدأت في ألمانيا - بقصد إنتاج موضوعات وظيفية وجميلة للحياة المعاصرة. ويظهر هذا الاتجاه في كثير من الأعمال الفنية في العمارة وفي المنتجات المستخدمة في الحياة اليومية، مثل صناعة الأثاث والنسيج. وأصبحت هناك عناصر جمالية في صميم التكنولوجيا ذاتها. وبدأت

تظهر كثير من الآلات التي يدلّ تصميمها على مراعاة أبعاد الجمال. فقد ذهب هذه المدرسة إلى حد اعتبار أي منتج صناعي يمكن أن يكون عملاً فنياً لا يقل عن سائر منتجات الفنون الجميلة، وبيّنت أنّ التكنولوجيا ذاتها هي محاولة خلاقة تشبه محاولة الفنّان والموسيقيار والأديب. ويتّضح هذا في الأدوات التي يستخدمها الإنسان. والتكنولوجيا في تصميمها للآلات تعتمد على الخيال والقدرة الإبداعية والحساسية والمهارة. واعتبرت هذه المدرسة أنّ الآلة كأداة مستخدمة في الفن توازي استخدام الفرشاة لدى الرسّام، والطين لدى النحات، فأصبح يتمّ النظر إليها على أنّها امتداد لليد الإنسانية مثلما يتمّ النظر للحاسب الآلي على أنّه امتداد للوعي الإنساني، وقد أدّى هذا إلى تقدير القيم الجمالية للمنتجات الصناعية، كما أدّى إلى ظهور فروع جديدة من علم الجمال أو الأستطيقا مثل أستطيقا الآلة (aesthetics machine) الذي يهتم بدراسة جماليات الآلة. كما أدّى استخدام الآلة إلى ظهور قيم جمالية جديدة في الفن مرتبطة بالتكنولوجيا مثل الدقة (precision) والانسبابية (flawlessness) والبساطة (simplicity) وغيرها.

وعليه، فإنّ استخدام تقنيات تكنولوجيا في عملية الكتابة، كتقنية الهايبرتكست وتقنية الوسائط المتعدّدة، يفرض على المبدع مراعاة الكثير من المعايير التي قد تمسّ بالقيم الجمالية للأثر الأدبي والتي لم تكن لترد في اعتبار الكاتب الورقي. ومن هذه المعايير¹⁷⁸:

- التوازن: ويقصد به عدم إثقال جزء في النصّ أو أكثر بالعناصر البنائية في الوقت الذي يخلو فيه جزء آخر من هذه العناصر أو يكاد، ممّا يسبب خللاً في توازن النصّ.
- الوحدة: أي العلاقة بين العناصر المرئية. فالصور والنصوص التي بينها أشياء مشتركة مثل اللون تعطي الإحساس بمعنى واحد على عكس العناصر المتنافرة التي لا قاسم مشترك بينها.
- الحركة: هناك نوعان من الحركة: حركة عين المتلقي في تتبعه لعناصر النصّ على الشاشة، وكذلك حركة بعض العناصر المرئية نفسها. إنّ عدم تنظيم الحركة بشكل مدروس قد يؤدي إلى تشويش وتشتت القارئ.
- التباين: والمقصود به التبادلية بين عناصر التصميم المختلفة، مثل التبادل بين الإضاءة والظلام، النعومة والخشونة، البرودة والدفء وغير ذلك. كلّ هذه الأمور يجب أخذها بعين الاعتبار حتى لا تؤثر على عين المتلقي فترهقها أو تنفرها.

-المحاذاة: أي الطريقة التي تصطفُّ بها عناصر التصميم من خلال الصفحة.

- التناسب: والمقصود بالتناسب هو علاقة ثلاثة عناصر أو أكثر، أي التناسب بين الأحجام والأوزان في التصميم.
- الإيقاع: أي تكرار عناصر التصميم، مثل الخطوط والألوان والفراغات لكي تعطي التصميم حيوية. وإنَّ أي خلل في الإيقاع شأنه أن يشوِّه النصَّ المكتوب¹⁷⁹.

إنَّ حدوث أي خلل في معايير التصميم المذكورة يتسبَّب في تشويه النصِّ، ويؤثِّر في الحكم على القيم الجمالية فيه. هذا يعني أنَّ على الكاتب أن يتعلَّم طرائق جديدة للكتابة والتعبير، فيدرس هذه العناصر جيِّداً ويعرف كيفية توظيفها. وعلى الناقد أيضاً أن يلمَّ بهذه العناصر وأن يفهم البرمجيات التي تبني عليها هذه النصوص ليتمكَّن من الحكم على مواطن القوة والضعف في النصِّ، وهذا ما يعرف بـ Software Art¹⁸⁰.

وقد لاحظنا أنَّه قد تمَّت مراعاة أصول التصميم الإلكتروني سواء من قِبَل الكاتب نفسه أو من قِبَل المبرمجين الذين ساعدوه على تنفيذ العمل، ممَّا حافظ على التناغم بين العناصر البصرية في الواجهات المختلفة من حيث المحاذاة والوحدة والتوازن. فجاءت ألوان الصور مماثلة لألوان النصِّ ومنسجمة مع المعنى في جميع الواجهات، كما أنَّ التوزيع البصري للعناصر المرئية على الشاشة في الواجهات المختلفة أيضاً كان يتعاقد مع المعنى الذي يريد الكاتب إيصاله، فيجعل الصورة تحتلُّ المركز أحيانا في حين يقصدها إلى الطرف حيناً آخر، ونفس الشيء بالنسبة للنصِّ الكلامي في مراعاة لحركة العين المسترسلة. وعليه، فإنَّ الحكم على جماليات النصِّ الرقمي يتطلب أن يحيط القارئ بجانبين هامَّين، هما:

-المعلومات (Data): أي الانتباه إلى العناصر التي يتألَّف منها النصِّ، كالصور والألوان والخطُّ وغيرها وكيفية توزيعها وتصميمها.
-السيرورة (Process): أي برنامج العمل والبرمجة (Software) التي يقوم عليها النصِّ¹⁸¹. ومثال على ذلك ملاحظة الصور التي أجرى عليها الشاعر تغييرات عن طريق برامج حاسوبية كقوالب التصميم (الأنيميشن).

هذا يعني أنَّه توجَّب علينا أن ننظر إلى القصيدة من جانبيها المذكورين فنقرأ العمل الأدبي إلى جانب القراءة التأويلية قراءة معلوماتية برمجية.

179 بسطاويبي، 2001.

180 ن، م.

181 Wardrip-Fruin, 2010

وفيما يتعلّق بتأثير التقنية على القراءة التأويلية للنصّ، يمكن القول بأنّ اعتماد تقنية الوسائط المتعددة أدّى إلى إحداث تغييرات في مفهوم عدد من المصطلحات النقدية المتداولة كمفهوم «البلاغة»، والذي يرتبط أيضا بجمالية النصّ الأسلوبية. فقبل ظهور النصّ الرقمي، كانت البلاغة الأسلوبية للنصّ تقاس بقدرة الكاتب على توظيف الكلمة لتوليد المعاني والأفكار والصور الفنية، والمحسنات اللفظية كالاستعارة والمجاز والكناية والجناس والطباق، وكذلك بقدرته على الإقناع والحجاج؛ لكنّها اليوم، أصبحت تقاس وفق معايير أخرى وآليات مستجدّة. إذ يمكن للكاتب الرقمي أن يسخر جميع الإمكانيات التكنولوجية لخدمة البلاغة فيوظف اللون كرمز، والحركة كمعنى، والموسيقى كإيحاء، والصورة ككناية. وقد حاولنا من خلال تحليلنا السيميائي لدوالّ النصّ البصرية المختلفة كما أسلفنا أن نستنبط البلاغة الكامنة فيه بتمظهراتها وتجلياتها الرقمية الجديدة، فبيّنا بلاغة التعبير بالصورة وبلاغة التعبير باللون وبلاغة التعبير بالخطّ ودور العلامات البصرية في إثراء المعنى. ذلك ما يؤكّد مقولة سيمانوفسكي بأنّ قيمة الشعر البصري لا تكمن في كونه يقدم أشكالا بصرية في النصّ بل في كون الأشكال البصرية تضيف إلى المعنى السيميائي للكلمات¹⁸². وبالتالي كان انشغالنا في قراءتنا للقصيدة في صيغتها الرقمية- بخلاف قراءتنا لها في صيغتها المرقّمة- كما نرى في البحث عن العلاقات الداخلية للوسيط الجمالي المستخدم، الذي تمثّل في العلاقة بين الألفاظ والصور وبين الألوان ودرجاتها وأبعادها، وبين الكلمات وأحجامها، وفي قدرة الدوالّ البصرية على تحفيز حواس مختلفة لدينا كمتلقيتين، ما أدّى إلى تعدّد أوجه القراءة والتأويل.

من هنا، فإذا كانت جمالية النصّ التقليدي تتحقّق فيما تتحقّق فيه من خلال درجة انزياحه عن المألوف بواسطة الأساليب البلاغية المعتمدة، فإنّ انزياح النصّ الرقمي عن الدارج المألوف يتحقّق من خلال تعدد الوسائط المتضمّنة فيه، وهذه هي البلاغة الرقمية التي تفتح النصّ على قراءات لا نهائية.

أمّا بالنسبة لتأثير تقنية الهايبرتكست على جمالية النصّ فذلك يعود إلى أهميّتها في جعل النصّ نصّا هيريديا (Hybrid text) أو نصّا جامعا للفنون (Archiart) بحيث تضافرت فيه كافّة أنواع الفنون: فنّ الرسم إلى جانب فنّ الإخراج السينمائي إلى جانب فنّ التصوير إلى جانب فنّ الخطّ، ما أدّى بنا إلى التعامل مع آلية التناصّ كأحد الأساليب البلاغية بشكل مختلف أيضا، ومفهوم مختلف، واستبداله بالتناصّ التقني وهو مصطلح بلاغي جديد أفرزته التقنية. وقصيدة «شجر البوغان» غنية بتناصّاتها التقنية، متعدّدة الفنون، جامعة لأشكال تعبيرية مختلفة، ما نقلها بالفعل من دائرة الأدب إلى دائرة الفن، وتطلّب ذلك منّا كناقدين متلقيتين للعمل الفني الأدبي امتلاك أدوات

النقد الفنية والأدبية معا للتفاعل مع القصيدة نقدا وقراءة. كما أن ثراء القصيدة بتعدد علاماتها ودوالها اللغوية والبصرية حدا بنا إلى اتباع نهج التحليل السيميائي وخرق النظام اللغوي في محاولة لتشكيل نظام جديد له خصائصه وأسلوبه الخاص. وقد نجم عن ذلك تعدد تأويلات القصيدة وطرح تفسيرات كثيرة ومختلفة لبعض الواجهات، بل حتى متناقضة في بعض الأحيان، ما يعني أنه ليس فقط يستحيل الوصول إلى معنى محدد أو قصد وقطعي ويقيني في العمل الأدبي الرقمي، بل إن هاجس الوصول إلى المعنى لم يعد غاية يسعى المتلقي إلى تحقيقها، بقدر ما أصبحت المشاركة في إنتاج النص أو إعادة بنائه بواسطة فعل القراءة التفاعلية هي الغاية المرجوة.

تغيير الوظائف المتعلقة بالقارئ والكاتب والناقد:

قلنا بأن التغييرات التي نتجت عن توظيف التقنية في النص الأدبي أدت إلى تغيير في طبيعة الأدب وفي طرائق إنتاجه وتلقيه. فبينما يحتاج كاتب النص التقليدي إلى الموهبة الأدبية فقط لكتابة نص أدبي، فقد أصبح كاتب القصيدة التفاعلية يحتاج إلى خبرة وثقافة عامة في مجالات مختلفة، خاصة فيما يتعلق بمجال الحاسوب وبرمجيّاته حتى يكون قادرا على إنتاج نص تفاعلي. ونحن نستعمل التعبير «إنتاج النص» بدلا من «كتابة النص» لأن الإنتاج عبارة عن سيرورة تتداخل وتتصافر فيها قوى ووسائط مختلفة، بينما لا يحتاج فعل الكتابة غير اليد والقلم. وقد بينّا أيضا أن هذا النص المنتج الجديد يتطلب متلقيًا

(قارئًا/ناقدًا) ذا مواصفات ووظائف تختلف عن مواصفات ووظائف المتلقي التقليدي. فكمتلقتين تفاعليتين، كان علينا التعامل مع قصيدة «شجر البوغان» من خلال ثلاثة مستويات:

- المرجعيات الثقافية والتاريخية للقصيدة.
- العلاقات بين الدوال البصرية والنصية في القصيدة.
- الروابط التقنية المتضمنة في متن النص.

في محاولة لفهم القصيدة في سياقاتها الاجتماعية ومرجعياتها التاريخية والثقافية كان علينا توسيع دائرة القراءة خارج النص، فقرأنا تاريخ الأزمايغ، والأساطير الشعبية المغربية، وراجعنا الأخبار المتعلقة بالزلازل التي أصابت منطقة البوغان على مدار سنوات عديدة وما خلفته من خسائر مادية ومعنوية. كما اضطررنا إلى مراجعة سير بعض الأعلام الذين ورد ذكرهم في القصيدة، مثل أحمد بركات وعبد الكريم الخطابي.

إضافة إلى قراءة في الميثولوجيا اليونانية والأمازيغية والفرعونية. كما اضطررنا إلى التواصل مع الكاتب منعم الأزرق لفهم بعض الكلمات الأمازيغية التي كان من العسير فهمها في سياق النصّ. بالإضافة إلى ذلك فقد اطلعنا على تعليقات القراء على القصيدة من خلال الموقع، ما أثرى الرؤية النقدية إزاء العمل الأدبي من خلال تبادل وجهات النظر. وهذا التواصل بيننا كقارئتين وبين الشّاعر، وبيننا وبين قراء آخرين يدلّ على أنّه في هذه المساحة الافتراضية تتلاشى الحواجز بين الكاتب وقراءه، فتفتّح بينهما سلسلة من التواصل الافتراضيّ يؤدّي إلى تقليص الشعور بالاغتراب بين الكاتب والقراء من ناحية وبين القراء والنصّ من ناحية أخرى. كما ولد هذا التواصل الرغبة الشديدة لدى الكاتب في إنتاج المزيد من الأعمال الرقمية، وتنظيم وحتلته أعماله على الشبكة بعدما علم أنّها تلاقي استحسان القراء وانجذاب النقاد نحو إجراء دراسات طلاعية في هذا المجال حديث النشوء.

أمّا فيما يتعلّق بتفاعلنا مع القصيدة في المستوى الثاني، أي فهمنا للدوالّ النصية والميتا نصية وأشكال تفاعلنا معها، فثمة أشياء كثيرة تقال في هذا الموضوع. أولاً، كان علينا أن نتعامل مع القصيدة تارة كقارئتين وتارة أخرى كمشاهدتين أو مراقبتين، وهذا ما أطلق عليه لاندو- كما أشرنا في الفصل الأول_ اسم «VRReader» أي القارئ المشاهد. فكان علينا مشاهدة الصور، وفهم تموضعها على الشاشة، واستنباط مدلولاتها الرمزية والإيحائية من خلال التأويل السيميائي الذي انتهجناه، ومشاهدة النصّ في تشكّله البصري من حيث ترتيب الكلمات، وألوانها، والنظر إلى حجم الخطّ ونوعه، وكذلك مراقبة حركة بعض الأسطر الشعرية التي تنمّ عن معنى استعاري مغيب. وبالإجمال كان علينا كقارئتين وكمشاهدتين للقصيدة الإحاطة بالبلاغة الرقمية المتضمّنة فيها من خلال إدراك الدوالّ البصرية ومعايير التصميم الإلكتروني من ناحية، وربط ذلك مع النصّ الكلامي من ناحية أخرى، ويأتي ذلك كلّ لمحاولة الاستحواذ على المعنى الكلّي للواجهة أولاً ثم للقصيدة تالياً. بالإضافة إلى التفاعل البصري مع النصّ من خلال العناصر البصرية، فقد أدّت تقنية الهايبرتكست إلى بروز أشكال أخرى من التفاعل معه. إذ تمّ توظيف الروابط في القصيدة للتنقل من واجهة إلى أخرى، مما حدّد رؤيتنا للنصّ، وهذا ما يعرف بـ"زاوية الرؤية" (Point of View) التي سبق وتطرّقنا إليها في الفصل الأول، بحيث لم يكن بالإمكان رؤية القصيدة كاملة دفعة واحدة كما هو الحال مع النصّ المرقّم أو الورقي، وإنّما كان علينا أن نتنقل من رابط لآخر لفتح الواجهات المختلفة وقراءة مضمونها. ونحن إذ فعلنا ذلك فقد قمنا بدور القارئ المستكشف الذي يسبر أغوار نصّ استكشافي (Exploratory Text) كما أطلق عليه مايكل جويس، بغية استكشاف مكنوناته ومضامينه.

لقد عملت الروابط بالإضافة إلى ما ذكر أعلاه على توجيه عملية القراءة من ناحية وعلى تشعبها من ناحية أخرى. فكان علينا أن ننقل بين الواجهات بحسب ما تقودنا إليه الروابط التي كانت تسمح بالتقدم خطوة إلى الأمام أو خطوة إلى الخلف. وفي جميع الحالات أدت هذه التقنية إلى قراءة غير خطية للقصيدة بل قراءة متفرعة ومتشعبة في مسارب وممرات داخلية لم نكن نعرف إلى أين ستؤول بنا في نهاية المطاف. وهكذا مكنتنا الروابط من اختراق جسد القصيدة أو اجتياز سطحها الخارجي والإبحار في لجتها في رحلة استكشافية ما أكسبها بعداً ثالثاً.

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ توظيف تقنية الهايبرتكست قد أدت إلى تفاعلنا مع النصّ جسدياً من خلال النقر على الفأرة ومعنوياً من خلال تحليلنا للروابط ومضامينها. غير أنّ هذا التفاعل يعتبر أبسط أنواع التفاعل¹⁸³ (Degree Zero of Interactivity) أو ما يعرف حتى بالتفاعل الضعيف (Weak Interactivity)، فما كان علينا إلا تتبع المسارات من خلال الروابط دون أن تكون لنا حرية الاختيار بين عدة مسارات معطاة، كما هو الحال في بعض الأعمال الرقمية الغربية التي وُظفت فيها هذه التقنية من أجل بناء النصّ من قبل القارئ، بحيث يستطيع كلّ قارئ أن يبني نصّه من خلال ولوجه للرباط الذي يختار ما يؤدي إلى بناء نصوص مختلفة باختلاف القراء.

نستنتج ممّا ذكر أعلاه، أنّ النصّ الرقمي يحتاج إلى كاتب يمتلك معرفة ببرامج الحاسوب وتقنياته المختلفة وإلى قارئ يتمتع بثقافة واسعة تجعله قادراً على تفكيك عناصر العمل الفني وهي الثقافة التقنية واللغوية والبصرية، وأنّ يتمتع بثقافة واسعة في مختلف الفنون، ليتواصل مع الدوال المتضمنة في النصّ ويفهم العلاقات السيميائية بينها للقبض على معنى معين. وهذا يقودنا إلى التساؤل التالي: هل يمكن القول بأنّ الأدب الرقمي هو أدب نخبوي؟ يتعامل مع كتّاب ومتلقين نخبويين؟

النص الأدبي الرقمي والنظرية النقدية:

لقد كان للتكنولوجيا أيضا أثرها البالغ في تغيير مرجعيات النص الأدبي عامة، فأصبح الحديث اليوم عن واقع افتراضي ومجتمع افتراضي وكاتب افتراضي وقارئ افتراضي. ومن المهم أن ننبه هنا إلى أن الحياة الرقمية التي بتنا نعيشها في الواقع الافتراضي تختلف عن حياتنا الحقيقية، وشخصياتنا الرقمية كثيرا ما تكون منقطعة الصلة بشخصياتنا الحقيقية. ففي الفضاء الرقمي نكون أكثر جرأة وحرية وإبداعا، ولهذا فقد سعى علم النفس إلى إنشاء فرع جديد يهتم بدراسة الشخصية الرقمية ويطلق عليه اسم «سيكولوجيا الحياة الرقمية» (Psychology of Digital Life). ومن الطبيعي أن يسعى مجتمع كهذا مثله مثل أي مجتمع آخر إلى تطوير فنونه وآدابه الخاصة التي تحتّم اصطحاب نقد جديد وأنظمة اصطلاحية جديدة. ولكن هذا المجتمع الرقمي أو الافتراضي الجديد لا يعني أنه ألغى المجتمع الواقعي بفنونه وأنظمتها أو قام على أنقاضه، بل يمكن النظر إليه كاستمرار للمجتمع الواقعي والتواصل معه. بكلمات أخرى لا يمكننا اعتبار الأدب الرقمي شكلا جديدا مستقلا عن الأدب التقليدي أو منقطعا عنه، بل هو حالة استمرارية وربما تطويرية للأدب الورقي. ولكي نجعل هذه الفكرة أكثر وضوحا سنبيّن مدى العلاقة بين الأدب الرقمي التفاعلي والنظريات الأدبية النقدية بناء على ما قدّمناه في الفصل السابق.

يرى جورج لا ندو أن التوازيات بين الهايبرتكست وبين النظرية النقدية تثير الانتباه من عدة نواح، ذلك لأنّ النظرية النقدية تحمل خصائص الهايبرتكست، وفي المقابل فإنّ الهايبرتكست يجسّد جوانب كثيرة في النظرية النقدية، لا سيّما ما يتعلّق بالنصية والسردية وبدور المتلقّي ووظائفه¹⁸⁴. وقد أثبتنا في الفصل السابق أنّ بنية القصيدة التفاعلية باعتمادها الوسائط المتعددة وتقنية الهايبرتكست تنطبق عليها الكثير من مقولات النظرية النقدية مثل مقولة «النصّ المفتوح» لا يكو و«تعدد التأويلات» لايزر، وموت المؤلف لرولان بارت و«اللامركزية» لدريدا وغيرها. فعملية بناء الدلالة تسير بشكل تراكمي خطّي في النصّ الورقي، تنمو وتكبر كلما تقدّم القارئ في عملية القراءة وازداد عدد الكلمات التي يقرأها. غير أنّ بناء الدلالة في النصّ الرقمي كما رأينا تسير باتجاه تشعبي غير خطّي وتبنى بمساعدة مفاتيح كثيرة تتعدّى الكلمات. إذ ينبغي على القارئ أن يجمع الدلالات التي تنطوي عليها الدوال النصية من صور وألوان وروابط في محاولة لفك شيفرات النصّ وإعادة بنائه. وعليه، إذا كان منظرو جماليات

التلقيّ قد نادوا بعدم فرض تأويل واحد للنصّ وعدم فرض طريقة واحدة لقراءة النصّ، ونادوا بشرعية ولوج القارئ إليه من حيث يريد وانفتاحه على تأويلات كثيرة، ونفي سلطة المؤلف، فإنّ ذلك ينطبق أيّما انطباق على النصّ التفاعلي. فقد بيّنّا أنّ القصيدة التفاعلية هي قصيدة غير منتهية المعنى، قابلة لتأويلات لا حصر لها باختلاف القراء وباختلاف مرجعياتهم الثقافية، وهو ما أكّده لنا سيرورة عملنا مع كباحتين من مجالين مختلفتين في محاولتنا لتحليل القصيدة، ممّا أدى إلى تضارب آرائنا حيناً وإثراء النصّ بتعدّد التأويلات الممكنة حيناً آخر.

أضف إلى ذلك فإنّ فكرة «تعدد الأصوات» التي نادى بها باختين قاصدا اجتماع أكثر من مؤلّف واحد للعمل الأدبي وإمكانية وجود أكثر من صوت واحد، تنسجم مع النصّ التفاعلي، ففيه يعمل إلى جانب الكاتب عدد من الخبراء والمبرمجين المختصين في علم الحاسوب، ناهيك عن أنّ بعض الأعمال الرقمية تتطلّب إكمال النصّ والزيادة عليه من قبل القراء مثلما هو الحال مع النصوص الجمعية (Collective Text). وبذلك فإنّ فكرة «تعدد الأصوات» تجد لها صدى قوياً مع النصّ التفاعلي. كما وأنّ تعدد الوسائط التعبيرية في النصّ تخلق تعددا في مراكزه بحيث لا نرى مركزا واحدا للنصّ وإنّما عدة مراكز، وهذا يتناسب ومقولة «اللامركزية» التي نادى بها دريدا.

نستنتج ممّا تقدّم أنّ مسألة التفكير الناقد في الأدب الرقمي من خلال استحضار مقولات نظرية الأدب توحى بأنّنا نمارس هذا التفكير من خلال ذاكرتنا النصية والنظرية. فعلى النقد أن يتتبّع التجربة الأدبية وهي تشهد تغييرات في مظهراتها وتجلياتها، ولكي يتسنّى له فعل ذلك بخطى ثابتة لا بدّ من اعتماد أسس راسخة قديمة.

من هنا، يمكننا الادّعاء بأنّ ما يجري للأدب حاليا في شكله الرقمي، ليس قطعة عن الأدب بصورته التقليدية بقدر ما هو تغيير في طبيعة الأدب نفسه، وفي أشكال إنتاجه وتلقيه. ولذلك فإنّ وعينا بالأدب الرقمي يجب ألاّ يتمّ في إطار اقتطاعه من تاريخ الأدب الحديث والتعامل معه على أنّه ظاهرة بدون ذاكرة ثقافية. بل يجب النظر إليه على أنّه حال تطويرية للأدب في صيغته التكنولوجية الجديدة واستجابة لأسئلة الإنسان في هذا الزمن التكنولوجي. ومن ثمّ فإنّ التعامل مع هذا الأدب هو تعامل مع تطوير أشكال التعبير البشري في مختلف الحقب التاريخية. كذلك يجب التأكيد على أنّ الأدب الرقمي ليس بديلا عن الأدب المكتوب ولا عن الشفهي، كما أنّه لن يلغي وجودهما في مجال التداول الآن أو مستقبلا، لكنّه بمثابة إضافة مهمة فرضتها التطورات التكنولوجية المتلاحقة والمتواترة.

مقارنة بين نصّ «شجرة البوغاز» المرقّم، ونصّ «شجر البوغاز» الرقمي:

شجر البوغاز: النصّ الرقمي	شجر البوغاز: النصّ المرقّم
مرن ودينامي ومتحرّر من سلطة السطر	ثابت ومقيّد بسلطة السطر
متعدد الوسائط: قوامه العلامات والدوالّ السمعية والبصرية والروابط التقنية.	أحادي الوسيط: قوامه الكلمة فقط
ثلاثي الأبعاد وذو عمق	ذو بعد واحد.
تشعبي: يقرأ باتجاهات متفرّعة ومتشابكة.	خطّي: يقرأ باتجاه واحد ومحدّد من أعلى إلى أسفل
يحقّز عدة حواس: السمع والبصر واللمس.	يحقّز حاسة البصر
تفاعل القارئ مع النصّ يتخذ أشكالاً عديدة: البناء، التعليق، الإبحار، الاستكشاف.....	تفاعل القارئ مع النصّ يقتصر على التفاعل الذهني
يلغي الحدود الفاصلة بين الفنون ويعمل على إذابتها وتداخلها.	يلتزم بالجنس الأدبي والحدود الفاصلة بين الفنون
يشارك إلى جانب الكاتب كوكبة من الخبراء في إنتاج النصّ.	الكاتب هو المالك الوحيد للنصّ.
تتعدّى قيمه الجمالية اللّغة والمضمون، لتشمل أيضاً مبادئ التصميم الإلكتروني، واللّغة المعلوماتية.	تقتصر قيمه الجمالية على اللّغة والمضمون
تعدد مراكز النصّ	يوجد مركز واحد للنصّ
يرتكز على نظريات نقدية من مجالات الفنون المختلفة في التأويل والتحليل.	يرتكز على النظرية الأدبية في التأويل والتحليل
لا يمكن طباعته على الورق بأيّ شكل من الأشكال دون أن يفقد من خصائصه.	يمكن تحويله إلى نصّ ورقي في أيّ وقت دون أن يفقد من خصائصه.
يتجسّد على دفعات، من خلال النقر على الروابط	يتجسّد كلياً دفعة واحدة أمام القارئ
ولا يمكن رؤيته كاملاً	صنمي وجامد
متحرّك ودينامي	قابل للقراءة
قابل للقراءة والمعاينة	

الأدب الرقمي العربي

الواقع، التحدّيات والتطلّعات

الواقع والتحدّيات:

إنّ إلقاء نظرة سريعة على واقع الأدب الرقمي في العالم العربي تكشف عن مدى تأخّره عن نظيره في العالم الغربي كيفاً وكمّاً من ناحية، وعن شحّ الدراسات والأبحاث حوله من ناحية أخرى. فيكفي أن نستعرض قائمة ببعض أسماء الكتّاب والباحثين العرب المتخصّصين في الأدب الرقمي مقابل أولئك الذين ظهروا في الغرب لنصدم بكبر الفجوة (Digital Gap) بينهما:

قائمة 1

أسماء الأدباء العرب الذين كتبوا أدبا رقميا	بعض أسماء الأدباء الغربيين الذين كتبوا أدبا رقميا
محمد سناجلة	Michael Joyce
عبد النور ادريس	Robert Arellano
مشتاق عباس معن	Mark Amerika
منعم الأرق	Adrienne Eisen
أحمد خالد توفيق	Stuart Moulthrop
محمد أشويكة	Paul La Farge
محمد الداهي	Paulo Aquarone
	Genco Gulan
	Robert Kendall
	Jason Nelson
	Stephanie Strickland
	Teo Spiller
	Gianni Toti
	Yucef Merhi
	Eduardo Kac
	Philip M. Parker
	Richard Kostelanetz
	Yatin Patel
	David Knoebel
	Jim Andrews
	Rudi Lemcke
	Komnionos Zervos
	Natalie Bookchin
	Simon Bibbs
	Deena larsen

قائمة 2

أسماء الباحثين العرب في موضوع الأدب الرقمي	بعض أسماء الباحثين الغربيين في موضوع الأدب الرقمي
سعيد يقطين	Roberto Simanowski
فاطمة البريكي	George Landow
إبراهيم ملحم	Raine Koskimma
محمد سناحلة	Katherine Hayles
أحمد فضل شبلول	Rosario Giovanna
زهور كرام	Loss Pequeño Glazier
محمد اسليم	Marjorie Perloff
خالد الرويعي	Baines John
السيد نجم	Edward Barrett
إيمان يونس	Berk Devlin
عابدة نصر الله	Crystal David
حسام الخطيب	Gaggi Silvio
	Howell Gordon
	Memmott Talan
	John Zuern
	Peter Gendolla
	Karin Wenz
	Noah Wardrip- Fruin
	Astrid Ensslin
	Alexandra Saemmer
	Janez Strehovec
	Maria Goicoechea

بالإضافة إلى ذلك نجد الفجوة نفسها بين العالم العربي والعالم الغربي بالنسبة لعدد المواقع الإلكترونية على النت وعدد المجالات الإلكترونية المتخصصة في الأدب الرقمي. ونذكر من المواقع الغربية على سبيل المثال موقع ELO- Electronic Literature Organization¹⁸⁵ وموقع trAce¹⁸⁶ وموقع Word Circuits¹⁸⁷، وموقع Hermeneia¹⁸⁸. ومن المجالات الإلكترونية نذكر مجلة bleuOrange¹⁸⁹ ومجلة RiLUnE¹⁹⁰ ومجلة Dichtung Digital¹⁹¹ ومجلة Beehive¹⁹² وغيرها الكثير. مقابل ذلك نكاد لا نجد موقعًا

eliterature.org	185
trace.ntu.ac.uk	186
www.wordcircuits.com	187
www.hermeneia.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2300&Itemid=522	188
revuebleuorange.org	189
www.rilune.org/ENGLISH/mono5/digitallit.htm	190
www.dichtung-digital.de	191
beehive.temporalimage.com	192

عربياً واحداً متخصصاً في موضوع الأدب الرقمي وكذلك الأمر بالنسبة للمجلات العربية، فهناك بعض المواقع والمجلات العربية التي تدرج الأدب الرقمي ضمن موضوعاتها لكن دون تخصص كما هو الحال بالنسبة للمواقع والمجلات الإلكترونية الغربية.

وعليه، فإنّ الأدب الرقمي حقيقة أدبية تميّز العصر التكنولوجي في العالم الغربي، لكنّه عربياً ما يزال يخطو بتئدة وبتردد كبيرين، ولهذا علاقة بمدى انخراطنا في حالة التطور عامّة، ومدى تواجدنا على مناخ يسمح بمثل هذا الإبداع وهو أمر يتعلق بالذهنية العربية ومدى انفتاحها على تقبل المستجدات، كما يتعلق أيضاً بوضعية النقد الأدبي وقدرته على متابعة تطورات حالة النصّ الأدبي عالمياً؛ ما يقودنا إلى الخوض مباشرة في التحديات والعقبات وكذلك في الأسباب التي تعيق ظهور النصّ الرقمي وانتشاره والتنظير له في عالمنا العربي، والتي يمكننا إجمالها على النحو التالي:

يعتبر الأدب الرقمي حديث النشوء نسبياً، غربي الأصل ولا يتجاوز عمره الأربعة عقود، لذا فكثير من الأدباء العرب لم ينكشفوا على هذه الظاهرة الأدبية الجديدة بشكل كاف، وبعضهم لم تسنح له الفرصة بعد لقراءة نصوص أدبية رقمية سواء كانت عربية أو أجنبية. كما أنّ الدراسات التنظيرية العربية في هذا المجال قليلة جداً كما أشرنا أعلاه، ناهيك عن عدم تدريسه في الكليات والجامعات العربية (باستثناء جامعة الإمارات)، بعكس ما يحدث في أقسام الآداب في الجامعات والكليات الأجنبية (أمريكا وإيطاليا وإسبانيا وفرنسا على سبيل المثال) والتي بدأت تعمل على إدخال الأدب الرقمي ضمن مناهجها كموضوع رئيس.

أضف إلى ذلك فإنّ الكثير من المفاهيم والمصطلحات المتعلقة بالأدب الرقمي ما تزال ملتبسة بعض الشيء، ليس فقط في التجربة العربية بل حتى في التجربة الغربية، لكونها حديثة العهد وتحتاج إلى تأملات نقدية متأنية، تُبلور لمأسسة هذا الأدب وفق مستجدات النصوص المنجزة رقمياً، وهو أمر يحتاج إلى الكثير من الوقت خاصة في الأدب العربي الذي يعاني من ضعف التراكم (من حيث الكم).

ومن التحديات البارزة التي تواجه كتابنا العرب في هذا المضمار أيضاً، عدم قدرتهم على مواكبة التطورات التكنولوجية، وبالتالي معاناتهم ممّا يعرف بـ«أمية الحاسوب». فبعض الكتاب لا يتقنون استعمال التكنولوجيا، ولا يجيدون التعامل مع الحاسوب وبرمجياته المختلفة. لذا فهناك حاجة ملحة لنشر التوعية بموضوع التنوير الحاسوبي (Computer Literacy) أي «معرفة كيفية استخدام الحاسوب في حلّ المشكلات وتنمية الوعي بوظائف البرمجيات والمكوّنات وفهم التضمينات المجتمعية للحاسوب». وهذا

لا يعني أنّ التنوّع الحاسوبي يتطلّب دراسة فنية تفصيلية دقيقة لكلّ ما يتعلق بتقنية الحاسوب، فذلك أمر يتولّاه الخبراء والمتخصّصون في هذا المجال، لكنّه يعني الحدّ الأدنى من المعرفة والمهارة في التعامل مع تلك التقنية. ونحن نرى أنّ سبيل النهوض بموضوع التنوّع الحاسوبي تندرج ضمن مسؤوليات الدولة ومؤسسات التعليم العالي ووزارة التربية والمناهج التعليمية، التي بات من واجبها أن تأخذ الموضوع على محمل الجد بغية اللحاق بركب الحضارات المتقدمة، وتقليص حجم الهوة الرقمية التي تفصل بيننا وبين الدول النامية.

كما أنّ الخوف من هذا الوافد الجديد، يحول دون خوض الأدباء والنقاد في حقل الأدب الرقمي. فكل تجديد في الأدب عادة ما يلاقى بتحفظ من قبل الأدباء والنقاد على حد سواء، إلى أن يرسخ ويثبت نفسه على الساحة الأدبية. فلو راجعنا حركات التجديد التي طرأت على الأدب بشكل عام نجد أنّ هذه الحركات كانت تواجه بالرفض والتصدي في بداية مشوارها كما حدث مع رواد حركة الشعر الحديث في منتصف القرن الماضي على سبيل المثال، وقد أشارت نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر العربي المعاصر إلى هذا الموضوع، متطرّقة إلى ذكر الصعوبات التي واجهت الشعراء الذين تمردوا على القوالب الكلاسيكية ونفروا من القيود العروضية، وأعرضوا عن تقليد النماذج الجاهزة فثاروا على الرومانسية وسعوا إلى التفرّد والاستقلال، وبحثوا لأنفسهم عن خطوط شعرية جديدة وموضوعات واقعية تخاطب الهَمّ الجماعي، أمثال بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وآخرين. غير أنّ حركة التجديد التي نادوا بها واجهت الكثير من الصعوبات قبل أن يستتبّ بها الحال وتفرض نفسها بقوة¹⁹³.

ليس غريباً إذاً أن يواجه الأدب الرقمي في بداياته نفس الهجوم ونفس التصدي ونفس الرفض، لدرجة جعلت بعض المتعصّبين للقلم والورقة يشنّون هجوماً حاداً على الأدب الرقمي مدّعين بأنّ الكلمة هي العمود الفقري للنصّ الأدبي وأنّ الوسائط المتعددة تؤدي إلى تراجع القيمة الفنية للنصّ وتفقدته الكثير من غوايته كما تسلبه أحد أهم أركانه وهو عنصر التخيل. ولردّ على هذه المخاوف سنقتبس مقولة للكاتب الأردني الرقمي محمد سناجلة:

«بهذه الصورة أنا لا أخاف من تطوّر العمل الإبداعي بتطور التقنية، بالعكس، ستكون أكثر قدرة على التعبير عني؛ لأنّها ستستخدم أدوات لم تكن متاحة في السابق للوصول إلى إنسانا، ولا يخيفني أن تتحوّل حتى إلى لعبة، لأنّ وصولها إلى هذا المستوى يعني أنّ السياق الحضاري الذي أعيش فيه فرض أن تكون كذلك، ولكن ما يخيفني هو تفرغ هذه اللعبة من مضمونها الإنساني¹⁹⁴»

193 الملائكة، 1976، ص 38

194 سناجلة، 2005

هذا يعني أن الأدب هو الأدب في كل زمان ومكان، والعمل الإبداعي هو تجربة إنسانية تتحسّس الإنسان وقضاياها الراهنة، بغض النظر عن شكل ونوع هذا العمل، وعن آلياته وأساليبه. وعليه، فلا ضرر في توظيف التقنية إلى جانب الكلمة في العمل الأدبي شريطة أن يحسن الكتاب توظيفها بحيث تخدم النصّ معنى ودلالة، فلا تكون مجرد ديكور خارجي للنصّ أو تأثيث مصطنع فرض عليه عنوة، بل عنصرا عضويا داخل النصّ، ومركبا أساسيا من مركباته، فيمكنها في هذه الحالة أن تثري النصّ وتحمله المزيد من الشحنات الدلالية وتجعله أكثر كثافة وخصوبة وحيوية. وفي هذا المضمار تقول زهور كرام «لا يمكن أن نضحّي بجوهر الأدب في سبيل التقنية، ولا ينبغي أن نفقد المتعة الفنية والجمالية في الأدب بسبب التقنية، لأنّ الأدب يبقى في مختلف العصور مرتبطا أكثر بالوجدان، ويفعل في الإنسان من خلال أبعاده الإنسانية والجمالية والفنية»¹⁹⁵.

إنّ إحباط المجدّدين العرب وتصديهم للأدب الرقمي وتردّدهم في الإقبال عليه، يكمن فيما يكمن أيضا في مفهومهم لعملية التجديد هذه، والتي يرون فيها تهديدا لتراثهم وعاداتهم التي ورثوها أبّا عن جدّ. لكننا نريد أن نلفت انتباه مثل هؤلاء المحافظين على التراث إلى أن مفهوم التجديد في نظرنا لا يمكن أن يكون هدمًا للتراث والبناء على أنقاضه، فالجديد لا يلغي القديم بل يحتفظ كلُّ بأصالته، ويمكن يتماشيا معًا دون أن يلغي أحدهما الآخر، فولادة قصيدة التفعيلة مثلا لم تلغ القصيدة العمودية وما زال الشعر العمودي يحظى باهتمام القراء والنقاد والمبدعين حتّى يومنا هذا، والقصة تسير إلى جانب الرواية دون أن تطغى إحداها على الأخرى.

وهكذا، يمكن للخائفين على تراثهم والغيورين على عصر الورق أن يطمئنوا إلى أن الأدب الرقمي لن يلغي الأدب الورقي وسيظلّ الكتاب الورقي موجودا طالما هناك أناس يكتبون وقراء يقرأون. مع ذلك، لا مانع في أن نجرب أساليب جديدة وطرائق مبتكرة، لا يوقرها لنا القلم بقدراته المتواضعة مقارنة بإمكانيات الحاسوب الهائلة.

وأخيرا، بقي أن نشير إلى عقبة أخرى تحول دون تدويت مفهوم الأدب الرقمي عربياً، وهي محدودية الانفتاح الذهني (Open-mindedness) لدى بعض المبدعين العرب. ونقول "بعض" كي نكون متحفّظين لأنفسنا، فلا ننال من البعض الآخر إن وجد. فإذا كان الانفتاح الذهني كما عرّفه المفكر الإنجليزي بيرتراند راسل (Bertrand Russell)، بأنّه الفضيلة التي تمنع العادات والرغبات من جعلنا غير قادرين على تفهم أنّ المعتقدات السابقة ربما كانت بحاجة إلى مراجعة أو هجر، وتكمن قيمته الرئيسية في تحدّي التعصّب الناتج عن قناعاتنا بأنّ آراءنا أكيدة بشكل مطلق؛ فإنّ الذهنية العربية هي أبعد ما يكون عن هذا الانفتاح. لأنّ تقبّل الأدب الرقمي يعني تقبّل تغيير

الكثير من المفاهيم المتعلقة بالعملية الإبداعية، وهذا ليس بالأمر البسيط، فهو يتطلب منّا أن نتخلّى عن أفكار كثيرة ترسّخت لدينا منذ زمن، أهمها: ارتباط النصّ بمنتجه حصراً، فالكاتب الرقمي ليس المالك الوحيد للنصّ كما بيّنا، بل يعمل إلى جانبه كوكبة من المبرمجين والخبراء وربما الفنانين. كذلك فالأدب الرقمي يعني أيضاً التخلّي عن ارتباط الاعتزاز بالتراث بالأوراق الصفراء، وارتباط الموهبة بالكلمة المطبوعة بصورة ديوان شعر أو بصورة رواية. والأدب الرقمي يعني بالإضافة إلى ذلك تقبّل فكرة أن يشارك القارئ الكاتب في إنتاج النصّ ويتفاعل معه بأشكال مختلفة، كأن يضيف إليه أو يغيّر فيه. وعليه، فإنّ كسر هذه الثوابت يعتبر بمثابة الخروج عمّا وجدنا عليه آباءنا، وهذا يحتاج إلى ثورة تصل حدّ التمرد، قد يفقدها الكثير من المبدعين لعدم جاهزية الذهنية العربية بعد. من هنا، ليس غريباً أن يواجه هذا الأدب بالتحفّظ الذي قد يصل حدّ الرفض أيضاً من قبل أدبائنا ومفكرينا الذين لا يوجد لديهم الاستعداد الذهني للتفكير بطرائق أخرى تفتتح على التعددية والمشاركة والانفتاح.

وهنا نعود فنذكر بأنّ الإبداع يعني الدخول في المجهول، في اللاواضح، في اللامحدود وأنّ من يحاول أن يبديع بأساليب مطروقة من قبل ليس مبدعاً بل مقلداً. ولذلك فإنّ البلاغة الرقمية بمفهومها الشمولي تعني الخروج عن التقاليد المتعارف عليها في الكتابة الإبداعية شكلاً ومضموناً وسيورة، إذ نعيش ليس فقط مرحلة ما بعد الحداثة، بل مرحلة ما بعد الانسانية (Post Human)، لأنّ الإنسان لم يعد وحده مالك السيطرة، لقد أصبح الحاسوب شريكه في كلّ شيء، وعلينا أن ننظر إلى الحاسوب ليس كمجرد أداة لإنتاج النصّ بل هو شريك في ذلك، وهذا يذكّرنا بتجربة الـ OuLiPo التي سبق وأوردنا ذكرها في الفصل الأول، وهي مدرسة فرنسية أسّسها الشعراء وعلماء رياضيات بهدف استغلال المعادلات الرياضية لكتابة قصائد أدبية عن طريق تزويد الحاسوب بالمعطيات اللازمة¹⁹⁶.

كذلك تجدر الإشارة إلى أنّه بالاستناد إلى الاحصائيات التي قامت بها شركة IPSOS في العام (2013) فإنّ نصف مستخدمي الإنترنت في العالم يستخدمون الشبكة للبحث عن وسائل للتسلية كمشاهدة الأفلام أو تنزيل الأغاني أو الألعاب، ونعتقد أنّ الاحصائية تشير بصورة ما إلى أن الفرصة سانحة لتقديم الأدب بطريقة مختلفة بحيث ندمج فيه الوسائط المتعددة إلى جانب الكلمة من منطلق أنّ المتعة يمكن أن تتمازج مع المعرفة، ولكن هذا يفرض على جامعاتنا أن تؤسّس لهذا الأدب، لبناء جيل جديد من المتدوّقين والمبدعين والنقاد.

تطلّعات وتوصيات

تشير معظم الدراسات والأبحاث إلى أنّنا كمجتمعات عربية نعاني من وجود فجوة رقمية هائلة تفصل بيننا وبين دول العالم المتقدّمة تحول دون مواكبتنا للتطورات التي يشهدها العالم في المجالين الثقافي والإبداعي كيفاً وكمّاً. ذلك لأنّ طبيعة الرقمنة في الغرب تختلف عنها في شرقنا العربي، فالرقمنة في العالم الغربي هي نتيجة منطقية لتطور موضوعي للمجتمع في مختلف مجالاته المادية والرمزية، وهي نتاج البحث عن مزيد من الإبداع والتطور والجمال والحرية والمتعة. وأمّا في عالمنا العربي فإنّ الرقمنة ما هي إلّا تطبيق لمبدأي التقليد والتبعية التي نشأنا عليهما. وللأسف فنحن لا نزال حتى الآن في مرحلة الاستهلاك دون الإنتاج، ولا يزال أمامنا طريق طويل حتى نستطيع أن نبلغ مستوى المنافسة مع الأدب الرقمي الغربي. ولا نستطيع أن ننكر حقيقة ما في الأمر من خطورة لما ينطوي عليه من أبعاد ستؤثّر في مستقبل الثقافة العربية ومستقبل الفرد العربي في عالم متغيّر باستمرار. فقد بتنا نسمع كلّ يوم مصطلحاً جديداً يتبادله المثقفون لوسم هذا العصر وإنسان هذا العصر والتحوّلات الكبرى التي تشهدها المجتمعات في شتى بقاع العالم، مثل: "عصر ما بعد الإنسانية" و"عصر الثورة الرقمية" و"عصر المعلومات" و"الإنسان الرقمي" و"ما بعد الإنسان" و"السيبورغ" و"مجتمع المعرفة" و"مجتمع الإعلام"، ناهيك عن المصطلحات التي تنذر بنهايات أشكال وأنماط حضارة العصر السابق، مثل: «نهاية عصر الورق» و«نهاية الكتاب الورقي» و«نهاية المثقف» وغير ذلك الكثير. ووسط هذا الخضمّ المتلاطم من المصطلحات وفي ضوء هذه التحوّلات لا بدّ لنا أن نفكّر مليّاً في مستقبل المجتمع العربي ومستقبل الفرد العربي وإمكانية التكيّف مع كلّ هذه التحوّلات بشكل طبيعي وقابل للتراكم والتحوّل النوعي. وهذا يتطلب دراسات معمّقة وأبحاثاً تشمل كافّة المجالات، لكننا سنركّز جُلّ اهتمامنا هنا حول مجالي الثقافة والأدب حتّى لا نحيد عن موضوع البحث.

قلنا بأنّ الأدب الرقمي هو حال تطويرية لمسار الأدب في كافة تحوّلته وتطوراته. وعليه يجب أن نؤسس لنظرية الأدب الرقمي انطلاقاً من النظريات السابقة، وتواصلاً مع التراث وربط اللاحق بالسابق، وعندها تكون عملية التغيير تدريجية وصحيّة وطبيعية وغير مربكة في آن واحد، وهذا يتطلب منا العمل في عدة مستويات:

- العمل على ضرورة تدريس هذا الأدب وعلى كيفية إنتاجه وتلقّيه في الجامعات والكليات، ذلك لأنّ البحث العلمي يضمن تحصين هذا الأدب كظاهرة حديثة وحداثيّة من الانفلات، ويمنحها شرعية القبول والتداول،

- ويحميها من المتعصِّبين والمعادين لها لأسباب غير علمية.
- افتتاح ورشات عمل واقعية وافترضية أكاديمية وغير أكاديمية لتدريس وتعليم الكتابة الرقمية كما هو متبع في بعض الدول الغربية.
- تخصيص مواقع ومجلات أكاديمية وعلمية لنشر الأبحاث والمقالات والإسهامات الإبداعية في مجال الأدب الرقمي لزيادة الوعي به.

بناء على ما تقدّم يمكننا أن ندّعي أنّنا حتما سنسير باتجاه التقنية شئنا ذلك أم أبينا، وسيكون ذلك أكثر يسرا وطواعية مع الأجيال القادمة ممّا هو الحال عليه مع الأجيال الحاضرة، ذلك لأنّ الأجيال القادمة نمت مع التقنية وترعرعت في كنفها، وصارت جزءا من منظومة حياتها اليومية. ومواقع التواصل الاجتماعي تؤكّد أنّ الفرد بات أكثر تعلقًا بالفرد الافتراضي للحصول على المعرفة، أو تبادلها وإنشاء روابط صداقة افتراضية. ونحن مطالبون أن نكتب بأدوات العصر وأن نعبر عن إنسان هذا العصر في كينونته التكنولوجية وفي عالمه الافتراضي، وأن نتناول موضوع الأدب الرقمي بالتحليل والمساءلة والنقد.

بناء على ذلك، فإنّ هذا الكتاب يشكّل إضافة هامّة إلى الكتب العربية التي تُعنى بهذا المجال. ونأمل أن نكون قد أسهمنا في بلورة بعض المصطلحات العلمية في النقد الرقمي، وأضفنا لبنة جديدة إلى صرح هذا النقد الغضّ عن طريق تفاعل مجالي الفن والأدب معا باعتبار أنّ الفن الرقمي هو المجال الرحب الذي يحتضن الأدب الرقمي في ظلّاه. كما نأمل أن يشكّل الكتاب دافعا لنقاد آخرين للقيام بدراسة نصوص رقمية، وكتابة أبحاث علمية ودراسات أكاديمية جديدة، وأن يحفّز المبدعين، وخاصّة الذين لم يخوضوا تجربة الكتابة الرقمية بعد في العالم العربي عامّة وفي المجتمع المحليّ خاصّة.

المراجع

مراجع بالعربية

القرآن الكريم.

أبو خضرة، ف. (2006). السرقات الأدبية وما يتصل بها، شفا عمرو: منشورات مواقف.
أبو ديب، ك. (1997). جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، بيروت: دار العلم للملايين.

إدريس، ر. (2003). "التاريخ الأمازيغي: الحدث والأيدولوجية، مقدمات، الإدريسي، ع. (2007)، عبد الكريم الخطابي: التاريخ المحاصر. منشورات تيفراز ن اريف: دار النجاح الجديدة.

اسماعيل، ع. (1967). الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة: دار الفكر العربي.

أسليم، م. (2014). مفهوم الكاتب الرقمي. موقع محمد أسليم: www.m-aslim.net/site/index.php

أمعششو، ف. (2011). العنوان مفتاح تأويل النص في الشعر، عود الند، 59: www.oudnad.net/59/faridamadshu59.php

أمهيدي، إ. (2010). التناظر والتدليل في سياق التأويل الرسم نموذجاً" في نابو للدراسات الحديثة.

إيتالو، ك. (1999). ست وصايا للألفية القادمة، محاضرات في الإبداع، الصفاة: المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب.

إيكو، إ. (2004). التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

باقر، ج. (2014). متون متجاوزة متساكنة، الجمهورية: www.algomhoriah.net/newsweekarticle.php?sid=97847

البريكي، ف. (2006). مدخل إلى الأدب التفاعلي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
بسطاويسي، م. (2011). النص الأدبي بين المعلوماتية والتوظيف، آفاق الإبداع ومرجعياته في عصر العولمة، دمشق: دار الفكر.

بغداداي، ش. تحولات في بنية القصيدة العربية، ستار تايمز، 2014-1-4: www.startimes.com/f.aspx?t=30633313

بنكراد، س. (2003). السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة.

- بنيس، م. (1985). ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، الدار البيضاء: دار التنوير للطباعة والنشر.
- التلاوي، م. (1998) القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة
- جابر، ك. (2012). الكتابة عبر النوعية، حيفا: مجمع اللغة العربية.
- الجبوري، س. (1994). الخط العربي وتطوره في العصور العباسية، بغداد.
- الحسين، أ. ب. (2014--4/17) "رمزية الشجرة في الأسطورة الأمازيغية"، على الرابط: www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=299245
- الحمداوي، ج. القصيدة الكونكرتية في الشعر المغربي المعاصر، المثقف، 2013
almothaqaf.com/index.php/aaaa/40593.html :8--21
- داغر، ش. (1988). الشعرية العربية الحديثة، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- الرويعي، خ. (2006) الإنترنت بوصفها نصًا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- زنيبر، م. (1990). صفحات من الوطنية المغربية. المغرب: دار النشر.
- ساري، ح. (2005). ثقافة الإنترنت، عمان: دار مجدلاوي للنشر.
- سناجلة، م. (2005). رواية الواقعية الرقمية، عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان.
- عبد الحميد، ش. (2005) عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، الصفاة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الصفاة.
- شفيق، م. (1989). ثلاثة و ثلاثين قرنا من تاريخ الأمازيغيين، الرابط: دار الكلام للنشر والتوزيع.
- طلعت، همام. (1989). 100 سؤال عن الإخراج الصحفي. عمان: دار الفرقان للنشر. ص. 7
- عبد القادر، ر. (2008). العنوان في النص الأدبي، أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 3، 2، 1-22: fll.univ-biskra.dz/images/pdf_revue/abdelkader/20rehim.pdf/03-pdf_revue_02
- العذاري، ث. (2008). الأدب الرقمي والوعي الجمالي العربي، الريادة الزرقاء، دراسات في الشعر التفاعلي الرقمي، إعداد ناظم السعود، الدار البيضاء: دار الزوراء.
- عثامنة، خ. (1987). "الجن جيران لا نعرفهم" الكرمل، أبحاث في اللغة العربية جامعة حيفا 8.
- عيد، ي. (1994). المدارس الأدبية ومذاهبها، لبنان: دار الفكر اللبناني.
- قصير، ز. نحو عالم افضل، لغة الألوان، معابر، 2014-6-20: www.maaber.org/issue_october09/epistemology1.htm

- كرام، ز. (2009). الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.
- كرام، ز. الأدب الرقمي حقيقة أدبية تميز العصر التكنولوجي، دروب، 2014: www.doroob.com/archives/?p=42565
- لوركا، ف. غ. (د:ت) قصيدة الغناء العميق وأغان غجرية (1946) ترجمة سعد صائب، دمشق: دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة.
- الماكري، م. (1991). الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- مجدوبي، ن، م. www.e-joussour.net/ar/node/1588
- محسب، ح. (2007). إخراج الصحف الإلكترونية على شبكة الإنترنت، القاهرة: دار العلوم للنشر والتوزيع.
- المطوي، م. (1997). في التعالي النصي والمتعاليات النصية"، المجلة العربية للثقافة 32، ص 196: arabic.tebyan.net/index.aspx?PageSize=1&PageIndex=15&LANGUAGE=2&BOOKID=101475&PID=31143
- المعجم الشامل لمصطلحات الحاسب الآلي والإنترنت. (2001). الرياض: مكتبة العبيكان.
- الملائكة، ن. (1965). قضايا الشعر العربي المعاصر، بغداد: دار النهضة.
- مفتاح، م. (1990). دينامية النص، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- ملحم، إ. (2013). الأدب والتقنية، عالم الكتب الحديث.
- نصر الله، ع. (2013). الأبيض والبياض في سياقات ثقافية مختلفة وانعكاسهما في الفن الأمريكي المعاصر.
- الحصاد، بيت بيرل: دار الأركان للإنتاج والنشر
- هايدغر، م. (2003) أصل العمل الفني، بترجمة أبو العيد دودو، الجزائر: منشورات الاختلاف
- يقطين، س. (2005). من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الأدب التفاعلي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- يقطين، س. (2008). النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية: نحو كتابة عربية رقمية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- يونس، إ. (2011). تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث. كفر قرع، عمان: دار الهدى للطباعة والنشر، دار الأمين.
- يونس 2. إ. (2011). أدوات الكتابة وماهية الإبداع: من النقش على الحجر إلى الوسائط المتعددة، مجلة الحصاد، بيت بيرل: مركز أبحاث اللغة والمجتمع العربي.

مراجع بالإنجليزية

- Bal, M. & Bryson, N. (1991). "Semiotics and Art History" Art Bulletin, LXXIII, 174-208.
- Baas, J. et al. (2011). Fluxus and the Essential Questions of Life, (pp 80,86). Chicago and Hanover, NH: University of Chicago Press and Hood Museum of Art.
- Barrett, T. (2002). interpreting art: Building communal and individual Understanding, in Contemporary Issues in Art Education, Yvonne Gaudelius & Peg Speirs, eds. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, pp. 291-300.
- Barrett, E. (1988). Text, Context, and Hypertext, the MIT press, Cambridge, London.
- Baudelaire, Ch.(1950). Les Fleurs du Mal, ed. Jacques Cr6pet and Georges Blin, pp.411-12. Paris:
- Benjamin, W..(2003). Extracts from The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In The Photography Reader. Ed. Liz Wells..(pp. 41-52)London: Routledge
- Block, F.W .(2002). "Digital poetics or On the evolution of experimental media poetry" At: <http://www.netzliteratur.net/block/p0et1cs.html>
- Brown, S, Pulsford, S, Sears, R. (2000) Literature and the Internet, Garland Publishing, London,
- Calvi, L. (2010) "Disjoint Montage in Blow Up: The Role of Readers and Spectators in Pre-Digital Media". C. E. Ball and J. Kalmbach (eds.), RAW- Reading and Writing New Media. Hampton Press
- Cayley, J. (2002). "The Code Is Not the Text (Unless It Is the Text". Electronic Book Review, Retrieved online: http://www.electronicbookreview.com/v3/servlet/ebr?command=view_essay&essay_id=cayleyele.
- Cayley, J. (2002). "What Is Transliterated Morphing?" Text file accompanying river
- Island. <http://homepage.mac.com/shadoof> (accessed August 20, 2003).
- Cayley, J. (Fall. 1998) "Of Programmatology." Mute:, 72-75.
- . Clark. T .J. (1999). The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers. Revised edition. Princeton: Princeton University Press.

- Crystal, D. (2001). *Language and the Internet*, Cambridge University press, New York.
- Douglas, M..(2000). *Purity and Danger: An Analysis of the Concept of Pollution and Taboo*. London: Routledge.
- Eco, U. (1976) *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana UP.
- Foucault, M. (2008) *This is not a Pipe*, Translated and edited by jams Harkness University of California Press, Quantum Books.
- Foster, Hal. (1996). "Obscene, Abject, Traumatic." *October* 78,: 106–24.
- Frey, J. G. (Dec., 1936) ",From Dada to Surrealism" *Parnassus*,. 8, 7, 12-15
- Fried, M.. (2005). "Barthes's Punctum." *Critical Inquiry* 31.(3), 539–74
- Gaggi, S.(1997). *From Text to Hypertext: Decentering the Subject in Fiction, Film, the Visual Arts and Electronic Media*. (Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gendolla. P., Schäfer J. (eds.)*The Aesthetics of Net Literature Writing, Reading and Playing in Programmable Media, Medienumbrüche | Media Upheavals* (16), 319- 385.
- Glazier, L. (2002). *Digital Poetics*, The University of Alabama Press,Alabama.
- Gordon. M. (1974). "Dada Berlin: "A History of Performance (1918-1920)" *The Drama Review: TDR*,. 18, 2, 114-124.
- Grossman, M. L. (1971) *Dada: Paradox, Mystification, and Ambiguity in European Literature*. New York
- Haftman, W.(1965). *Painting in the twentieth century, part 2*, Praeger, New York.
- Hale, C. (1996). *Wired Style: Principles of English Usage in the Digital Age, Hardwired*, Singapore.
- Hayles, K.N. (1999). *How We Became Post Human: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: Chicago UP.
- (2006). "The Time of Digital Poetry: From Object to Event. Forthcoming" in *New Media Poetry: Aesthetics, Institutions, Audiences* , (PP. 198-209)Thomas Swiss and Dee Morris, editors, MIT Press, Cambridge , Mass. Retrieved online: [http://www.bth.se/tks/lkdm.nsf/pages/73C688385492EBD8C12572190027E382/\\$FILE/Binder6.pdf](http://www.bth.se/tks/lkdm.nsf/pages/73C688385492EBD8C12572190027E382/$FILE/Binder6.pdf)
- Hayles, K, N., Montfort, N, Rettberg, S.& Strickland, S., (eds), (2001). *Writing machines*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Hampton , T.,(1991) "Introduction: Baroques", in Yale French Studies, .80, 1-9.
- Huysen, A. (1990). "Mapping the Postmodern." in Feminism/ Postmodernism. Ed. Linda Nicholson. New York, Routledge.
- Jill. O'. (1997). "Saint Orlan Faces Reincarnation." Art Journal 56.(4), 50-56
- Jones. A.(1998) Body Art/ Performing the Subject. Minneapolis: Minnesota UP.
- Joyce, M., (1995). Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics. (University of Michigan Press.
- Koskima, R. (2000). "Reading Victory Garden" en Digital Literature. From Text to Hypertext and Beyond. Retrieved online: users.jyu.fi/~koskima/thesis/chapter6.htm#mark6.
- Kristiansen. D. M(Oct. 1968). "What is Dada?" in Educational Theatre Journal, . 20, 3,. 457- 462
- Kristeva, J. (1982). Powers of Horror: an Essay on Abjection. Tr. Léon Roudiez. New York: Columbia UP.
- Krauss, R. .(1996). "'Informe' without Conclusion." October 78, 89-105
- Landow, G., (1997) hypertext2. Baltimore, London.
- .Levin Th. Y, (winter, 1988) "Walter Benjamin and the Theory of Art History ", October, . 47, 77 -83
- Manovich. L. (2001). The language of new media. Cambridge, MA: MIT Press.
- Metz, Christian. (1985). "Photography and Fetish." October 34, 81-90.
- Mitchell, . W. J. T. (1996). "Word and Image" in , Critical Terms for Art History. Robert Nelson and Richard Shiff ed, U of Chicago Press.
- Mondzainz, M-J. (2010). "What Does Seeing an Image Mean?" journal of visual culture 9(3), 307-315.
- Morris, A., & Swiss, T. (Eds.) (2007). New media poetics. Cambridge, MA: MIT Press.
- Motherwell, R. ed(1951). "Dada Manifesto 1918," in The Dada Painters and Poets, New York: Wittenborn, Schultz, Inc.
- Nora, P. (1989). "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire." Representations 26, 7-25
- Panofsky, E.(1972), "Introduction" in Studies in iconology: humanistic Themes in the renaissance art, (pp 3-16) West View press.

- Paul, C. (2002), "Renderings of Digital Art" *Leonardo*, 35, (5), 471-474.
- Phelan, P. (2003).. "Broken Symmetries: Memory, Sight, Love." In *The Feminism and Visual Culture Reader*. Ed. Amelia Jones.(pp. 105-114) London: Routledge
- Ricardo. F. J. (2009)."Reading the Discursive Spaces of Text Rain, Transmodally" in, *Literary Art in digital performance : case Studies in New Media Art and Criticism* , Ricardo ,F. J., ed, (pp. 52-68). New York: London: Continuum
- <http://camilleutterback.com/projects/text-rain/>
- Rose, .B. (1993). "Is It Art? Orlan and the Transgressive Act." *Art in America* 81 (2) 83-125.
- Ryan, M-Laure.(1999). *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington: Indiana UP.
- Schaffner, A. K. (November 2006), Paper presented at the conference. "From Concrete to Digital" at the Georg Brandes School, Copenhagen University, 9.-10. Retrieved online: <http://www.logolalia.com/minimalistconcretetpoetry/archives/Anna-Katharina-Schaffner-From-Concrete-To-Digital.pdf>
- Schaffner, A. K., (9.-10. November 2006).From concrete to digital: the Reconceptualization of poetic Paper presented at the conference "From Concrete to Digital" at the Georg Brandes School, Copenhagen University, Retrieved online : <http://www.logolalia.com/minimalistconcretetpoetry/archives/Anna-Katharina-Schaffner-From-Concrete-To-Digital.pdf>
- Scott, R. (Fall, 1990)."Is There Love in the Telemetric Embrace? in *Art Journal*, 242-247
- Sharp, R., McKinney, P., & Ross, S. (2003). "Visual Text: concrete poetry, hyperfiction and the future of the narrative form "Glasgow :Humanities Advanced Technology and Information Institute (HATII), University of Glasgow. www.iash.ed.ac.uk/vkpublication/Sharp_McKinney_Ross.pdf.
- Simanowski, R. (2010). *Against the Embrace. The Recovery of Meaning Through the Reading of Digital Arts* . Minnesota: University of Minnesota Press. [switch.sjsu.edu/web/art.online2/brett .links/conjuring.html](http://switch.sjsu.edu/web/art.online2/brett.links/conjuring.html).
- Stafford , B. M., (1999) *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting*. Cambridge, MA:MIT Press

- Strehovec, J. (2003). "Text as a Loop/ On the Digital Poetry " in Melbourne, DAC (pp. 1-5) retrieved online <http://hypertext.rmit.edu.au/dac/papers/Strehovec.pdf>.
- Thibault-Labulan, A.-M. (1972). «Image et spectateurs», In: Communication et langages. 13,. 36-52.
- Varga, A. K. (Spring.1989). "Criteria for Describing Word-and-Image Relations", Art and Literature I, pp. 31-53.
- Wardrip-Fruin, Noah &Montfort, N. (2003). The New Media Reader. MIT Press, Cambridge, London.
- Zisenwine, D &Weitzman, B. M. (2007). The Maghrib in the New Century: Identity, Religion and Politics Gainseville, FL: University Press of Florida.

روابط على الشبكة

www.imezran.org/mountada

imr.org/digital/qasayid.htm

daughternumberthree.blogspot.co.il/201005//random-photos.html

www.jacqueline-marval.com/anglais/gb_expositions.htm