المكونان الحسي والبصري في المنجز الشعري العربي (نماذج مختارة)

sensory and Visual Components in Arabic Poetry (Selected Samples)

د. شميسة خلوي [1]

[1] قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر2 (الجزائر)، dr.khaloui.alger2@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/04/23 تاريخ القبول: 2021/05/10 تاريخ النشر: 2021/06/01

ملخص:

يسعى الشاعر للتعبير عن خوالج نفسه وأحيانا أخرى يحاول مخاطبة جمهور متذوق للشعر، وطلبا للتفاعل والتأثير في المتلقي، نجد بعض الشعراء قد سلكوا مسلكا مخالفا للمعتاد، فخرجوا من دائرة التقليد إلى الآفاق الواسعة، فنلفيهم وظفوا الإشارات الصوتية والحركية في أبسط تجلياتها وذلك ما يسمى بالقوافي الحسية، كما هيكل بعضهم المادة الشعرية في أشكال هندسية مختلفة، ناهيك عن استثمار الحرف العربي بجمالياته، وكل ذلك فيما يسمى القصيدة البصرية، وينسحب أمر التجديد أيضا على الشعر التفاعلي الذي أضحى حاضنا للمكونين الصوتي والبصري.

وتأسيسا على ما سبق سنعرض في هذا الورقة البحثية لنماذج شعرية مختلفة حفلت بالمكونين الحسي أو البصري، أو بهما معا، في تجربة تعتبر خرقا للنسق المتعارف عليه في الإبداع الشعري الأدبي العربي، مستهلين بحثنا بذكر المبادئ النظرية وصولا لعرض التجارب الشعرية وتحليلها.

كلمات مفتاحية: : المكون الحسي، المكون البصري، الشعر العربي، الإبداع.

Abstract

The poet seeks to express his inner feelings and sometimes tries to address an audience that can taste poetry. Some poets have chosen to take

المؤلف المرسل: شميسة خلوي

a different path going from the circle of tradition to broad horizons seeking to affect the audience and make them react to their works. Therefore; they applied the sound component in its simplest manifestations and that is called sensory rhymes. Some of them have structured the poetic matter in different geometric shapes by investing the Arabic letter with its aesthetics as well under the name of visual poem. And the matter of renewal also applies to interactive poetry that has become a source of sound and visual components.

Based on what has been said earlier; we will present in this research paper some different poetic samples that included sound component or visual component or both of them in an experience that is deemed to break the ordinary mode in the Arabic literary poetic creativity, starting by mentioning the theoretical principles then presenting and analyzing the poetic works.

Keywords: sensory Component; Visual Component; Poetry; creativity.

1. مقدمة:

هذه محاولة تروم النظر إلى منظوم القول عند العرب من زاوية اللامعتاد عند الشاعر والمتلقي، محاولة لبسط الحديث عن الشعر الذي لا يكتفي بالمفردات، وعن الشاعر الذي يؤمن أن الإبداع عصي على قوانين الجمود، فيبدع شعرا له خاصية التميز عن غيره.

وإنه لا يخفى على القارئ اللبيب ما طرأ على الشعر من تحديثات وتغيرات قديما وحديثا، تولَّدت عن ذلك طفرات سرعان ما أصبحت مِنْوَالا يُنسج على شاكلته خرقا للنسق المتعارف عليه في الإبداع الأدبي باعتبار المعرفة عموما تراكمية حيث يأخذ اللاحق من السابق، فمن إزاحة الوقوف على الأطلال تدريجيا من القصيد إلى ظهور الموشحات التي تعتبر نقلة حقيقية لشكل القصيدة العربية المتداول، إلى الأشكال الشعرية الحديثة مثل قصيدة النثر والشعر الحر انتهاء بالعمود الومضة والشعر التفاعلي ولا ندري ما يكون بعده.

وليس بعيدا عن النماذج المذكورة عرف المنجز الشعري العربي حضور المكونين الحسي والبصري، مما يدخل ضمن محاولة تقديم الشعر العربي بحلة مختلفة عن السائد، ولنا فيما يلي عرض لتوظيف كل من المكون الحسي والبصري في مدونات مختارة:

2. المكوِّن الحسي في المنجز الشعري العربي (القافية الحسيَّة):

تعد الملفوظات بالمعاني التي تحملها المادة الخام لنظم الشعر، مع مراعاة خصائص النظم المتعارف عليها من قِبل النقاد، إلا أن هناك من الشعراء ما صُنِّف نظْمه ضمن ما يسمى بـ "القوافي الحسية"، وقد أشار مصطفى صادق الرافعي (ت: 1937م) إلى هذا المصطلح بعينه حيث تنوب فيه الحركة أو الإشارة عن اللفظ في موضع القافية[1]، ويضم هذا النوع من القوافي الإشارات أو الحركات أو الأصوات التي يصدرها الإنسان استعانة بحركة أحد أعضاء جسمه، كالعينين أو الحاجبين أو الفم وغيرها، وكلها تدل على معاني معينة غالبا تكون متداولة ولا تحتاج إلى إعمال فكر.

إن هذه الإشارات التي تقوم بتبليغ المعاني وبيان مدلولاتها قليلة الاستخدام بالنسبة للإنسان الذي رزقه الله حواسه كاملة، ويستطيع أن يعبر باللغة، في حين يختلف الأمر مع فئة الصم والبكم إذ «تتضح أهمية التواصل غير اللفظي من خلال الإشارات في التعبير عن المشاعر والانفعالات والتواصل الوجداني»[2]، وتبقى الإشارات على درجات من الأهمية بالنسبة للإنسان.

وإن لغتنا العربية مليئة بالمصطلحات التي تدل على الإشارات الحسية، كالغمز واللَّمز والهمز والإيماء والرمز وغيرها، فـ (الغَمْزُ)[3]: الإشارة بالجفن والحاجب، و(اللَّمز) [4] في الوجه، تَلْمِزُه بفيك بكلام خفي، و(الهمز)[5]: صوت مَهْتوت في أقصَى الحلق، فإذا رُفِّهَ عن الهمز صار نفسا، وتحوَّل إلى مخرج الهاء[6]، و(الايماء)[7]: يكون إشارة باليد، أو بالرأس كإيماء المريض برأسه للرُّكوع والسُّجود، كما يكون بالحاجب بلا كلام أيضا، وكذا (الرمز باللسان)[8]: الصوت الخفي، وغيرها كثير مما قيَّدته معاجم اللغة.

هذه الإشارات التي نتحدث عنها صاغها بعض الشعراء قافية في بعض مقطوعاتهم الشعرية، ومعلوم أن القوافي من أهم ضوابط الإيقاع في القصيد وهي على أكثر التعارف شيوعا: ما ذكره الأخفش

(ت: 830هـ) من كونها «آخر كلمة في البيت وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام»[9]، وهذا مع اختلاف بين العروضيين في تحديد الملفوظ الأخير الذي يؤطرها.

ومن كثرة مباحثها، توسَّع مفهومها إلى أن وسمت بـ "علم القافية" وهو «علم يبحث في تحديد القافية وحروفها وحركاتها وأشكالها وجمالها وموسيقاها وعيوبها وما على ذلك مما يتصل بها»[10]، وطالما إنها حظيت بهذا الاهتمام فإن غدت عمود الشعر، يقول ابن رشيق القيرواني (ت: 456هـ) واصفا دور القافية في المنظوم الشعري ومدركا لأهميتها: «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية»[11]، فإذا علمنا –مما تقدم– ما للقافية في مذهب الشعر من أهمية بوصفها من أركان الشعر العربي القديم، نتساءل: هل استطاع الشاعر العربي التمرد على خصائصها المتوارثة؟ وهل تمكن من إحداث التفاعل بين الكلمة وغيرها؟

إن الطريف في الأمر أن هناك من الشعراء –على قلتهم–، استعانوا بالإشارات الحسية نيابة عن اللفظ المشكِّل للقافية مع تمام المعنى بها ووضوحه وهي من باب الصناعات اللفظية التي ولع بها المتأخرون.

وأورد صاحب العمدة قوافي حسية منسوبة لأبي نواس (ت: 198هـ) لم تجر العادة بمثلها[12]، وذلك أن الخليفة الأمين بن هارون الرشيد (ت: 198هـ) قال له مرة: هل تصنع شعراً لا قافية له؟ قال: نعم، وصنع من فوره ارتجالاً: وَلَقَدْ قُلْتُ لِلمَلِيحَةِ قُولِي *** مِنْ بَعيد لِمَنْ يُحِبُّك: (إشارة قبلة)

فَأَشَارَتْ بِمِعْصَمٍ ثُمَّ قَالَتْ *** مِنْ بَعِيدٍ خِلافَ قَوْلِي: (إشارة النفي)

فَتَنَفَّسْتُ سَاعَةً ثُمَّ إنِّي *** قُلْتُ للبَعْلِ عِنْدَ ذَلِكَ: (امش)

فتعجب جميع من حضر المجلس من اهتدائه وحسن تأتيه، وأعطاه الأمين صلة شريفة، ومن خلال هذه الحادثة وما أنتجته من قوافي حسية، ندرك أن بوادر التجديد والثورة على القديم قد بدت في العصر العباسي والشاعر نفسه أعلنها مدوية متصديا لنمطية الوقوف على الأطلال ومناجاة الحبيب حين أنشد:

قُل لِمَن يَبكي عَلى رَسْمٍ دَرَس *** واقِفاً مَا ضَرَّ لَو كانَ جَلَس[13]

ومن الإشارات الحسية أيضا قول الشاعر[14]:

ظَفَرْتُ بِمَعْشُوقٍ لَهُ الحُسْنُ حُلَّة *** فقبَّلته شفعًا وَقُلْتُ لَهُ (إشارة القبلة)

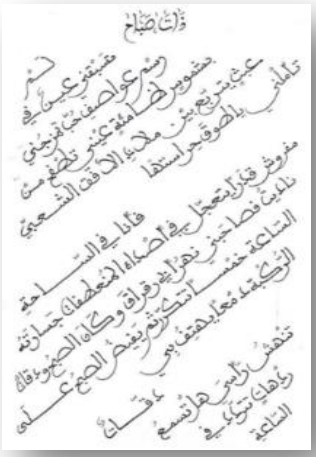
فَقَالَ أَتَهْوَانِي فَقُلْتُ لَهُ نَعَمْ *** فَقَالَ وَمَنْ غَيْرِي فَقُلْتُ لَهُ (إشارة النفي)

لقد جعل الشاعر قافية البيت الأول صوت القُبلة مكرَّرًا مرتين كما يدل عليه قوله: "شفْعا" وقافية الثاني الصوت الدال على النفي مكرَّرًا أيضًا، وهو ينشأ عن القرع بطرف اللسان على أطراف الثنيتين المتقدِّمتين من أعلى الثغر، فزاد الشاعر بذلك من ايقاعية القصيد وميَّزه عن غيره بإضافته للتأثير الصوتي.

3. المكون البصري في المنجز الشعري العربي:

وننتقل من المكوِّن الحسي إلى المكون البصري، إذ «تولدت في عملة الكتابة الشعرية وظائف بصرية جديدة لم تكن مستمدة من قبل الكلمات في طريقة سماعها شفاهيا وإنما أصبح لهذه الملفوظات وجود»[15]، ونمثل لذلك بتجربة الشاعر المغربي محمد بنيس حيث اتخذ من الكلمات رسما، فأنتج قصيدة بصرية –قصيدة العين–، مستثمرا المكان والقيمة البصرية للحرف العربي بجمالياته ضمن مستطيل باعتباره شكلا هندسيا جعله قالبا لقصيدته "ذات صباح"[16]، ومن المعلوم أن «للخط العربي قواعد ومعايير خاصة وقوانين تضبط حروفه لكن للحروف العربية ميزة هي المطاوعة وتقبل التجديد والتمشي مع الحديث»[17]، وهو ما استغله الشاعر في إحداث التغيير فجوَّد خطه على نحو يستهوي المتلقي، ونشير أيضا إلى أن استعمال الخط المغربي دون غيره جاء من باب المباهاة الثقافية والاعتزاز بالانتماء، والصورة الموالية تُظهر ذلك:

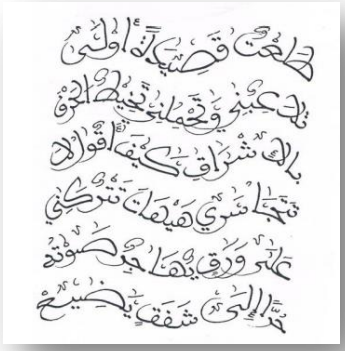
الشكل 1:



المصدر: محمد بنيس، الأعمال الشعرية، 282/1.

وفي نموذج آخر لنفس الشاعر، نجده قد أعطى لقصيده روح الحركة مثلما توضحه الصورة التالية المتضمنة أبيات من قصيدة "قادمون من الحلم":

الشكل 2:



المصدر: محمد بنيس، الأعمال الشعرية، 245/1.

إن هذه التموجات أو الاهتزازات التي هيكلت مسار خط القصيدة تعكس الاضطراب والقلق الذي يسيطر على الشاعر وهو يلقي بتجربته الشعرية للمتلقي، واختياره للخط المغربي ساعده في تجسيد تجربته الشعرية، لأن الخط المغربي على وجه العموم هو من أكثر الخطوط العربية ليونة فحروفه كثيرة الصور وأحجامها المتباينة تسمح له بتقمص أشكال غير متناهية وخلق حالات تشكيلية معقدة، كما يمتاز بالحرية التشكيلية فليس للخطوط المغربية قواعد قياسية مضبوطة على شاكلة الخطوط المشرقية التي ضُبطت بمقاييس نقطية، لكن بالمقابل نجد في الخط المغربي حضور نوع آخر من المقاييس وهي المقاييس البصرية التي تعتمد على احترام شكل الحرف ونسبته بين الحروف[18].

إذن، تعد تجربة الشاعر المغربي محمد بنيس رائدة في مجال المزاوجة بين الخط وطريقة رصفه للملفوظات الشعرية تنشيطا لفاعلية القراءة لدى المتلقي باعتباره عنصرا هاما في عملية البث والتلقي، و«مثل هذه الكتابة الشّعرية تبلبل أساساً نظام الكتابة وتقلب رأسا على عقب مراجعه المعروفة»[19]، وبتكررها تصير مجالا خصبا للإبداع وتنويع العرض.

وليس بعيدا عن هذه الفكرة التفاعلية، اختزل بعض شعراء الحداثة السطر الشعري مهيكلين المادة الشعرية وفق شكل من الأشكال، مخاطبين حاسة البصر في المتلقي مثلما يقول سعدي يوسف[20] في

قالب أخذ شكل مثلث وهمي قائم الزاوية، حيث يمكن قراءة المقطوعة من الأعلى إلى الأسفل كما يمكن قراءتها بالشكل العكسي، ولكل قراءة دلالتها النفسية عند الشاعر أو عند المتلقي، يقول الشاعر:

تَنَاءَى ومرَّ مُرُورَ الأَغَانِي

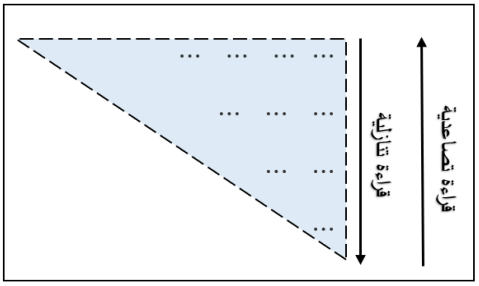
تَنَاءَى ومرَّ مُرُورًا

تَنَاءَى وَمرَّ

تَنَاءَى

يمكننا تجسيد مقطوعة سعدي يوسف الشعرية بهذا الرسم الموضح للهيكلة الهندسية العميقة للملفوظات مع طرق تلقي معانيها:

الشكل 3:



المصدر: من تصميم الباحثة

وفي تجربة أخرى مشابهة، تعاضد الشكل مع المعنى، فأنتج أسطرا شعرية وفق شكل هندسي مثلث أيضا له امتداداته التأويلية، في قول الشاعر العراقي فاضل العزاوي:

لماذا؟

لماذا؟ لماذا؟

لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟

لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟

لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟

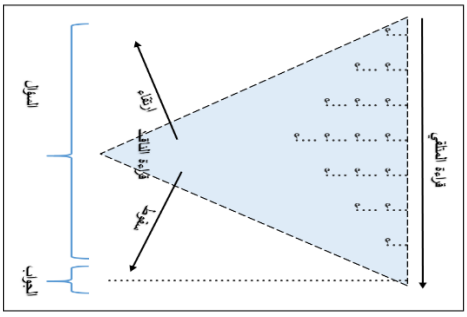
لماذا؟ لماذا؟

لماذا؟

سَقَطْتَ وأنْتَ السَّمَاء تُظلُّ وَجْه الضَحِيَّة

يظهر أن البنية الشكلية التي اختارها الشاعر أتت لتمنح المتلقي بُعدا قرائيا جديدا يختلف عما تقترحه القصيدة التقليدية، فقد اعتمد الشاعر على ثماني أسطر أخذ فيها لفظ (لماذا؟) الصدارة في عدد مرات تكراره حسب النظام (1-2-3-4-3-2-1) في نسق صاعد يمثل الارتقاء ثم نسق نازل يمثل الهبوط، إلى غاية جملة (الجواب) وقد حمَّل الشاعر القالب الشكلي للأسطر الشعرية الدلالة المصاحبة لهَمِّ السؤال والحزن على المآل، وبهذا يكون الشاعر قد وظف آلية جديدة تساهم في نقل شعوره للمتلقي حرفا شعريا وهندسة، ونمثل لهندسة الأسطر الشعرية المدروسة بالشكل الموالي:

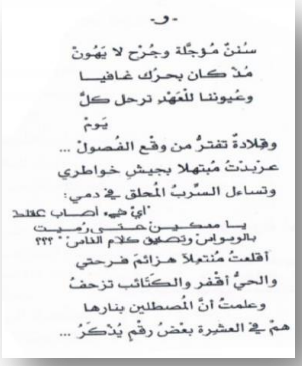
الشكل 4:



المصدر: من تصميم الباحثة

ويستمر الإبداع وكسر رتابة المعتاد عند الشاعر الحداثي، حيث تستغل المساحة الخطية بشكل جديد كما يظهر لنا من النموذج الشعري التالي لعبد الله حمادي وهو يتلاعب بنوع الخط في إدراج نظمه:

الشكل 5:



-و-

سُنَنٌ مُوجَّلة وجُرْح لا يَهُونْ
مُذْ كان بحرُك غافيا
وعُيونُنا للمَهْدِ ترحل كلَّ
يَوْمْ
وقِلادةٌ تفترُّ من وقْع الفُصولْ ...
عرّيتْ مُبتهلا بجيش خواطري
وتسامل السِّربُ المُحلق في دمي:
"أيّ هَمٍّ أصاب عقلك
يا مسكين حتى رُمْت
بالويلِ وبالصفيق كلام الدامْ" ؟؟؟
أقلعتُ مُنتعلاً هزائمَ فرحتي
والحيُّ أقْفر والكتائب تزحفُ
وعلمتُ أنّ المُصطلين بنارها
همّ في العشيرة بعْضُ رقْم يُذْكَرُ ...

المصدر: عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، 2011م، 26.

لم يكتف الشاعر بنوع واحد من الخط، بل زاوج بين خطين اثنين، خط ساد الورقة الشعرية ابتداء وانتهاء، وخط ثان طعَّم به القصيد، حيث نجد الحرف المغربي وقد توسّط الحرف المشرقي، ولعل ذلك للفت الانتباه نحو السؤال (أي شيء أصاب عقلك يا مسكين حتى رميت بالوسواس وتصديق كلام الناس؟؟؟)، وجاء أيضا لتأكيد الهوية المغاربية باعتبار الخط المغربي «يشمل بصفة عامة مجموع خطوط بلاد المغرب والأندلس، أي تلك الرقعة الجغرافية التي كانت تمتد من صحراء برقة بليبيا إلى نهر الإبرو بالأندلس، والتي تميزت بوحدة ذهنية ومذهبية وحضارية ذات خصوصيات واضحة المعالم»[21]، وعلى هذا حقَّق التشكيل البصري دلالته المقصودة في القصيدة، وقد يلجأ الناظم إلى التشكيل البصري عن طريق الرسم ليكون طرفا فاعلا في عملية الإبداع الشعري مثلما نجد ذلك ماثلا في ديوان عز الدين ميهوبي من خلال قصيدته النازفة لفظيا وبصريا كما توضحه الصورة:

الشكل 6:

المصدر: عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، 1985م، 143.

إن المتلقي لهذه الأسطر الشعرية لا يشعر بانقطاع المعنى فور وصوله لآخر ملفوظ (ملحمة نازفه!) بل يواصل المعنى دغدغة شعور القارئ بالاتكاء على الرسم الذي ذيَّل الكتابة الشعرية لتتحد الكلمة مع الصورة في بناء دلالي يشير إلى عمق النزيف وحِدته، وعليه، تعدَّت الرسمة الوظيفة التزيينية إلى الوظيفة الدلالية المقصودة.

من وقع النماذج المعروضة، نتأكد من القصدية في تقسيم البنية الخطّية للقصيدة الواحدة، بغية الوصول بالمتلقي إلى لحظات (خيبة الانتظار) والتي تتمثل في «مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي وهي لحظات تأسيس الأفق الجديد»[22]، تأسيسٌ يمنح للقصيدة تأشيرة مرور إلى عالم الإبداع والإضافة النوعية، وفي مدى أكثر أهمية فهو تأسيس يعمل على تطوير الفن الأدبي معاكسا النسقية.

4. تعاضد المكون الحسي والبصري في المنجز الشعري العربي:

ذكرنا سالفا أن بعض الشعراء وظفوا الإشارات الصوتية والحركية في أبسط تجلياتها وذاك الموسوم بالقوافي الحسية، هذا التوظيف خلق له حضورا في عصرنا لكن بطريقة تتناسب وروح العصر، فمع تطور التكنلوجيا ودخولها حياتنا، أصبح لها الأثر الكبير في تغير الكثير من المعطيات ولا سيما بعد انتشار الحواسيب، ولم يكن الأدب بمنأى عن هذا التحول الحتمي، ولا سيما الشعر، إذ تحولت القوافي الحسية التي كان ينتجها الشاعر إلى قوافي حسية تفاعلية ينتجها الإنسان عن طريق الحاسوب، وثبتت بذلك مقولة أن «الكتابة عرس للعين والأذن والباطن»[23]، فغدا الشاعر يوظف الدلائل الأيقونية البصرية والحركية والسمعية لتكون نقلة نوعية مبتكرة، وتم الجمع المكونين الحسي والبصري في إطار ما يسمى بالشعر الرقمي التفاعلي الذي يعد فرعا من فروع الأدب الرقمي[24].

لقد ظهر الأدب الرقمي التفاعلي حينما احتكَّت التكنلوجيا بالعملية الإبداعية الأدبية، ولم تعُد الكلمة هي الوسيلة الوحيدة المتاحة للتعبير إذ عرضتْ التكنلوجيا وسائطها المتعدِّدة في عملية الكتابة و«أصبح بالإمكان إضافة الصوت والموسيقى والصور والرسومات ولقطات الفيديو وتحريك كلمات النص في فضاء الشاشة والتلاعب بالألوان والإضاءة في فضاء الشاشة»[25].

إن الأدب الرقمي من منظور سعيد يقطين[26] هو الإبداع الذي يعتمد على اللغة أساسا في التعبير الجمالي ثم على علامات أخرى غير لغوية صورية وصوتية وحركية إضافة إلى الترابط النصي التوليفي الذي يسمح بربط مكوِّنات النص اللغوية وغير اللغوية ربطا يقوم على الانسجام والتفاعل.

وإجابة عن سؤال: ما الأدب الرقمي؟ يجيب فيليب بوطز إنه «كل شكل سردي أو شعري يستعمل الجهاز المعلوماتي وسيطا ويوظف واحدة أو أكثر من خصائص هذا الوسيط»[27]، وهذا يعني التركيز على الوسيط وخصائصه حتى يتميز هذا الأدب عن غيره، والقصيدة الرقمية التفاعلية هي نتاج مرحلة العرض الإلكتروني، إنها القصيدة التي تجاوزَ ناظمها صيغتها الخطية التقليدية وقدمها للمتلقي مستعينا بالخصائص التي تتيحها التقنيات الحديثة مع الاعتماد على تفاعل المتلقي معها باعتباره مشاركا في إنتاج النص.

والمهم هو أن الساحة الأدبية العالمية تأثرت بالمنجز التكنلوجي وواكبت عصر التقنية، وسار على نفس الدرب بعض الشعراء العرب، بإبداعهم لقصائد رقمية ورقمية تفاعلية، وسنكتفي بعرض تجربتين اثنتين فحسب، واحتراما للتدرج الزمني نبدأ بعرض تجربة منعم الأزرق، من خلال قصيدته الرقمية (الخروج من رقيم البدن/ 2012م) ثم تجربة مشتاق عباس معن في لا متناهيات الجدار الناري (2017م) حيث تعاضد الحسي (السمعي والحركي) مع البصري.

1.4 الخروج من رقيم البدن لمنعم الأزرق:

تنطلق مقاطع قصيدة (الخروج من رقيم البدن) الرقمية من الواجهة حتى تكتمل جميعها، وفيها وظف الشاعر المكون لتكون عتبة الدخول إلى رقيمه والتي تظهر فيما يلي:

الشكل 7:

المصدر: منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، على الرابط:

https://www.youtube.com/watch?v=i9KRD5IJ5Ow

إن كل من يترسَّم الخلفية الصورية التي بُني عليها العنوان، يرجع البصر رأسا للظواهر الفلكية، ولا سيما الانفجارات النجمية، بما تحمله الصورة من ايحاءات شكلية ولونية، وحتى ما يتبعها من صوت لاحقا.

إن هذه الخلفية ما هي إلا شبيهة بنجم مستعر متفجر، ويعرف علميا في لغة علم الفلك بـ:(Supernova) وهو «نجم تزيد كتلته على كتلة الشمس بحوالي (1.5) مرة حيث ينهار النجم العملاق الأحمر على نفسه بسبب الجاذبية الهائلة فيه والتي تزداد بسبب وجود عناصر ثقيلة في باطنها ونتيجة لهذا الضغط تتولد حرارة كبيرة في باطن النجم حتى لا يستطيع النجم تحملها فتنفجر نواة النجم مولدة طاقة هائلة بحيث تصدر طاقة توازي الطاقة التي تولدها الشمس خلال حياتها كلها في أسبوعين فقط»[28]، وكأنه إقرار من الشاعر بالانفجار بعد المقاومة والتمرد بعد الطغيان، وتبقى الصورة تحكي: حياة نجم في حالة أفول! ونتبين الشبه بين عتبة القصيدة الرقمية بصور فلكية حقيقية للظاهرة الفلكية المذكورة، فيما يلي:

الشكل 8:

المصدر: جابر عبد الحميد، معجم علم النفس والطب النفسي، 1981، 289/1.

وليس هذا التوظيف ضربا من الخبط، وإنما فيه تناسب مع الحالة الشعورية التي انبنى عليها العنوان من تذمر وغضب إلى الانعتاق والتحرر، ولو بطريقة بعيدة عن الواقع، حيث يذكر علماء النفس أن الإسقاطات النجمية أو الوهمية هي «ظاهرة نفسية فرضية مؤداها الاعتقاد بأن للنجوم تأثيرا يشكل أفعال الإنسان وصحته وشخصيته ومصيره»[29]، فالمهم عند الشاعر هو التعبير عن التغيير والخروج من رقيم مظلم.

وإلى جانب الأيقونات البصرية والحركية نجد الشاعر قد أولى اهتماما بالوسيط الصوتي، حيث أضاف مقاطع موسيقية مختلفة باعتبار الموسيقى لغة تدغدغ الإحساس من خلال هويتها الثقافية، والشعور الذي تحمله، كالفرح والبهجة أو الحزن والقلق وغير ذلك.

وعليه فالمؤثرات الصوتية في هذا العمل الرقمي نراها ناقلا قويا للعواطف، ولقد حقَّق الشاعر بذلك توليفا بين مختلف العناصر المكوِّنة للعتبة، وقد خلق هذا الخرق اللغوي لذة سمعية خاصة لو علمنا أن «الموسيقى أشد الفنون تأثيرا على النفس وأشدها تمرُّدا على التحليل فهي في جوهرها لا تدين بشيء لعالم الملموسات ولا لعالم اللغة»[30]، وليس غريبا هذا التوظيف لما نعلمه من علاقة الرحم التي تجمع الفنون، و«ما أكثر ما ينظر الشعر بعينه إلى الفنون الأخرى ويستعير منها، كما تنظر هي أيضا إليه وتستعير منه!»[31].

2.4 لا متناهيات الجدار الناري لعباس مشتاق معن:

إن احتكاك المتلقي بلا متناهيات الشاعر يبدأ من وقوفه أمام مساحة سوداء، تتوسطها ساعة بأرقام رومانية صفراء ذهبية، تتكون الساعة من (05) دوائر، ابتداء من المحيط الخارجي وصولا إلى أصغر دائرة في المنتصف حيث ينبعث منها عقرب الساعات متبوعا بعقرب الدقائق فعقرب الثواني، وهذا ما توضحه الصورة:

الشكل 9:

المصدر: مشتاق عباس معن، لا متناهيات الجدار الناري، على الرابط: *https://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/*

حينما تضع مؤشر الفأرة وسط الساعة دون ضغط، وبمجرد ملامسة المركز تظهر للمتلقي معلومات تخص المدونة وصاحبها كما يظهره الشكل الموالي:

الشكل 10:

المصدر: مشتاق عباس معن، لا متناهيات الجدار الناري، على الرابط: *https://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/*

بحيث تظهر الحروف والكلمات بسرعة فائقة ومتتابعة ليكتمل المشهد بحروف عربية ذهبية اللون، على يمين الساعة عنوان المدونة في سطرين متناسبين من حيث استغلال المكان (لا متناهيات/ الجدار الناري)، وعلى يسار الساعة تجنيس المدونة كونها (قصيدة تفاعلية رقمية) وتحتها مباشرة اسم الشاعر دون لقب أكاديمي (مشتاق عباس معن) لتختفي هذه الإشارات حين إبعاد الفأرة عن مركز الساعة.

وعودا إلى الساعة بوصفها المكون الصوري وفي عالم رقمي تعد فيه الصورة الرقمية «بنية دلالية تعمل على جذب الفضاء العقلي إلى الفضاء الفيزيائي من خلال استعارة معاني مفاهيمه التقليدية في بناء المفاهيم الفريدة للفضاء المعلوماتي»[32]، هذا الفضاء الذي يأخذ متتبع اللامتناهيات إلى عالم الزمن بكل حمولاته، وما الزمن في متاهة مشتاق عباس معن إلا رمزا سيميولوجيا يمثِّل «قيمة اصطلاحية تنشأ من ربط الشيء بمعناه الثقافي والاجتماعي، كربط غصن الزيتون بالسلام والميزان بالعدالة والأخضر بالأمل...إلخ»[33]، فما الذي تمثله الساعة؟ وما الذي يرمي إليه الشاعر من خلال الرمز الزمني؟

فأما الدلالة المباشرة للساعة فمعلومة، حيث يضع هذا الجهاز أمامنا التوقيت بالساعة والدقيقة والثانية، لكن لهذا التوظيف أبعادا تتعلق بالزمن في حد ذاته، فمرور الساعة بعد الساعة يعني تعاقب الليل والنهار والأسبوع والشهر والسنة ويعني توالي الأعمار أيضا.

وبالتركيز على صورة الساعة التي جعلها مشتاق عتبة للولوج للامتناهياته نجد عقاربها تسير عكس المتعارف عليه، فبدلا أن تدور من اليمين إلى اليسار نجدها اتخذت خط سير معاكس من اليسار إلى اليمين، فهو التمرد على العادة، والرغبة في التغيير، ولهذا الاستنتاج مبرراته، حيث «ارتبط مفهوم الزمن عند الإنسان منذ مراحل الحياة الإنسانية الأولى بعالم المتغيرات الذي يحيط به ويعايشه، فكل ما حوله في تغير مستمر في دورة حياة متكررة»[34].

وقد اختار شاعرنا اللون الأسود للساعة وخلفيتها أيضا، وتغلَّب هذا اللون على الأصفر الذي كوَّن أرقام الجهاز والدائرة المحوَّفة المحيطة به، فلماذا غلبة اللون الأسود على غيره؟

إن للألوان أبعادا ايحائية ودلالات رمزية، حسب المتعارف عليه في الثقافة اللونية، وحسب السياق الذي يرد فيه الفضاء اللوني، فاللون الأسود الذي نتحدث عنه مشبع بالدلالات الرمزية، وعلى العموم فإنه لا يخرج عن كونه[35] أيقونة للموت والحزن والدمار والشر والخوف من المجهول، وفي بعض الأحيان يكون رمزا للقداسة والوقار، ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء.

كما حرص الشاعر مشتاق على توظيف الموسيقى هو الآخر، والتي ساهمت نوتاتها في عقد ميثاق من العلاقات الزمنية بينه وبين المتلقي، فحين سماع ما اختاره من ايقاعات نجد أنفسنا ندخل متاهات اللامتناهيات بكل حواسنا، إنه التوليف الفني الذي استطاع به الشاعر أن يجعل المتلقي مشاركا، وما الفن سوى «القدرة على توليد الجمال ومهارة في استحداث متعة»[36]، وهو ما تحقَّق من خلال هذه الإحالة الإبداعية.

5. خاتمة:

بعد جولتنا في عالم الإبداع الشعري الذي جعل من الجانبين الحسي والبصري مرتكزا في عملية التلقي نخرج بمجموعة من النتائج البحثية أهمها:

-إن التجاوز والانفتاح نحو توظيف الوسائط المختلفة في الشعر قديم، لا يتعلق فقط بالأدب الحديث أو المعاصر، وإنما كان له الحضور الأول عبر مجموع من الانزياحات عن المعتاد، ولا سيما حضور القوافي الحسية عند بعض الشعراء والمحصور في بعض الإشارات الصوتية والحركية التي يؤديها الشاعر بالموازاة مع نظم مقطوعته الشعرية.

– لقد تمكن الشاعر العربي في عصرنا من إنتاج نص شعري انطلاقا من تجاور بنيات ذات أنساق تعبيرية مختلفة، حيث مزج بين الخطاب اللغوي والأيقونات البصرية، وظهر ذلك فيما يعرف بقصيدة

العين، وتعد الصورة البصرية ثقافة خطابية ولعلها تتقدم على الأدوات الشعرية المتعارف عليها لسرعة تلقيها ومن ثمة تأثيرها القوي.

– تزيَّن المشهد الشعري العربي المعاصر بنوع مستحدث من الشعر والموسوم بالشعر الرقمي التفاعلي والذي خاض تجربة إدخال الأنساق غير اللغوية جميعها من صورة وحركة وصوت على المتن اللغوي الشعري، مما يجعله أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا وملائمة لحياة الإنسان في القرن الحادي والعشرين.

– إن التجارب المذكورة في متن البحث تعد رافدا للحركة الشعرية وأحد أسس تطورها، وما هي إلا نماذج مختارة يمكن الإفادة منها والزيادة عليها.

مراجع البحث:

(1) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، القاهرة، مكتبة الإيمان.

(2) محمد علي كامل، قاموس لغة الإشارة، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، ط1، 2004م، 27.

(3) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، ط4، 1995م، (باب الغين والزاي والميم معهما ز غ م، غ م ز مستعملان فقط)، 386/4.

(4) المرجع السابق، (باب الزاي واللام والميم)، 372/7.

(5) السابق، (باب الغين والزاي والميم)، 386/4.

(6) نفسه،(باب الهاء مع التاء)، 349/3.

(7) نفسه، 366/7، و(باب اللفيف)، 432/8.

(8) نفسه، (باب الزاي والراء والميم)، 366/7.

(9) أبو الحسن الأخفش، القوافي، تحقيق: احمد راتب النفاخ، دار الأمانة، 1974، 03.

(10) إميل بديع يعقوب، المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، 1991م، 338.

(11) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، 1401هـ - 1981م، 151/1.

(12) ينظر: المرجع السابق، 310/1.

(13) أبو نواس، الديوان (برواية الصولي) تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، ط1، دار الكتب الوطني، 1431هـ/ 2010م، دار احياء التراث مصر، 555.

(14) ينظر: مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، 2/ 336.

(15) روز غريب، تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، ط1، بيروت، 1971م، 191.

(16) محمد بنيس، الأعمال الشعرية، قادمون من الحلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002م، 282/1.

(17) محمود شكر الجبوري، الخط العربي والزخرفة الإسلامية (قيم ومفاهيم) دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، 155.

(18) عمر آفا ومحمد المغراوي، الخط المغربي: تاريخ وواقع وآفاق، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1428هـ/ 2007م، 56.

(19) شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء. المغرب، ط1، 1988م، 32.

(20) سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، ط1، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، 2014م، 193/3.

(21) عمر آفا ومحمد المغراوي، الخط المغربي، 29.

(22) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي –أصول وتطبيقات–، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001م، 47.

(23) عبد الله راجع، الجنون المعقلن، الثقافة الجديدة، العدد 19، 1981، ص 56.

(24) لما فرض الواقع وجود هذا الأدب قامت فوضى المصطلحات وتعدَّدت التسميات على شاكلة: الأدب الإلكتروني، الأدب الحاسوبي، الأدب الديجيتالي، الأدب المتشعِّب، الأدب السيبرنيطيقي، الأدب الروبوتي،

الأدب اللوغارتمي وغيرها، ومعها طفت على الساحة النقدية مفاهيم عدة تعبر كلها عن فحوى هذا الأدب، وتصفه وتقعِّد له.

(25) إيمان يونس، أدوات الكتابة وماهية الإبداع من النقش على الحجر إلى الكتابة بالوسائط المتعددة، مجلة حصاد، العدد: 01، 2011م، 45.

(26) ينظر: سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008م، 190.

(27) فيليب بوطز، ما الأدب الرقمي؟ ترجمة: محمد أسليم، علامات، العدد: 35، 2011م، 102.

(28)عماد مجاهد، معجم علوم الفضاء والفلك الحديث، الأردن، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع 195.

(29) المرجع السابق، 01.

(30) جان برتليمي (Jean Berthlemy) بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ط1، 1989م، 317.

(31) عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، عالم المعرفة (119)، 18.

(32) André Rouillé : l'image numérique, Paris, Edition Gallimard, 2007, p.21.

(33) فايزة يخلف، الصورة الرقمية وإرغامات المرجعية القيمية الكونية، مجلة الصورة والاتصال، المجلد: 03، العدد: 09، 55.

(34) صفوت كمال، مفهوم الزمن في الأساطير والمأثورات الشعبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1977م، المجلد: 08، العدد:02، 517.

(35) ينظر: عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ط2، دار النهضة العربية، القاهرة، 1982م، 260، وأحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط2، عالم الكتب، القاهرة، 1997م، 186.

(36) محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ط1، بيروت، لبنان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1980م، 10.

7. قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

- آفا، عمر والمغراوي محمد، (2007م) الخط المغربي، ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.
- الأخفش، أبو الحسن، (1974م) القوافي، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، بيروت.
- الخفاجي، أبو محمد بن سنان الحلبي، (1982م)، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت.
- الرافعي، مصطفى صادق (1988م) تاريخ آداب العرب، مكتبة الإيمان، القاهرة.
- العشماوي، محمد زكي (1980م) فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1.
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، (1995م) كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، القاهرة، ط4.
- القيرواني، ابن رشيق، (1981م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت.
- برتليمي، جان، (1989م) بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة.
- بنيس، محمد، (2002م) الأعمال الشعرية، عمان، ط1.
- حمادي، عبد الله، (2011م) أنطق عن الهوى، دار الألمع للنشر والتوزيع قسنطينة، ط1.
- داغر، شربل، (1988م) الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط1.
- دعدوش، أحمد، (2011م) مشكلة الزمن من الفلسفة إلى العلم، دار ناشري للنشر الإلكتروني.
- رياض، عبد الفتاح، (1982م) التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط2.
- سعدي، يوسف، (2014م) الأعمال الشعرية، منشورات الجمل بيروت، ط1.
- صالح، بشرى موسى، (2001م) نظرية التلقي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1.
- عزي، عبد الرحمن، دراسات في نظرية الاتصال نحو فكر إعلامي متميز، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط4.
- غريب، روز، (1971م) تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت ط1.
- كامل، محمد علي، (2004م) قاموس لغة الإشارة، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، ط1.

- مجاهد، عماد، معجم علوم الفضاء والفلك الحديث دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن.
- مكاوي، عبد الغفار، (1987م) قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، عالم المعرفة (119).
- ميهوبي، عز الدين، (1985م) في البدء كان أوراس، باتنة، الجزائر، دار الشهاب ط1.
- يقطين، سعيد، (2008م) النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- André Rouillé : l'image numérique, Paris, Edition Gallimard, 2007.

المقالات:

- صفوت كمال، (1977م) مفهوم الزمن في الأساطير والمأثورات الشعبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، (02)
- عبد الله راجع، الجنون المعقلن، (1981م) الثقافة الجديدة، (19).
-إيمان يونس، (2011م) أدوات الكتابة وماهية الإبداع من النقش على الحجر إلى الكتابة بالوسائط المتعددة، مجلة حصاد، (01).
-فايزة يخلف، الصورة الرقمية وإرغامات المرجعية القيمية الكونية، (2017م) مجلة الصورة والاتصال، (09)
-فيليب بوطز، ما الأدب الرقمي؟ (2011م) ترجمة: محمد أسليم، مجلة علامات، العدد (23).

مواقع الانترنيت:

- مشتاق عباس معن، (2017م) لا متناهيات الجدار الناري،، تاريخ الاطلاع: 25نوفمبر 2020م: /https://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital
- منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، (2013م) تاريخ الاطلاع: 10 جانفي 2021م: https://www.youtube.com/watch?v=i9KRD5IJ5Ow