

شُعْرنة المرئي والمسموع

قراءة سيميوتقافية في قصيدة «بصيرة الأمل» الرقمية التفاعلية

د. وصفي ياسين عباس

أستاذ الأدب والنقد الحديث المساعد بقسم اللغة العربية،

كلية العلوم والآداب بمحافل عسير، جامعة الملك خالد

البريد الإلكتروني: wasfi.eltall@yahoo.com

(قدم للنشر في ١٩/٠٩/١٤٤١هـ؛ وقبل للنشر في ١١/٠٨/١٤٤١هـ؛ ونشر في ١٠/٠١/١٤٤٣هـ)

المستخلص: يهدف البحث إلى مقارنة قصيدة (بصيرة الأمل) الرقمية التفاعلية للشاعر السعودي (محمد حبيبي) في إطار منهج السيميوتقافة الرقمية، محاولاً الكشف عن علاقات النص الداخلية والخارجية، والتعرف على نوع البلاغة التي أضفتها الحركة الواعية للصورة والتنوع الشري للأصوات، والوقوف على البعد الثقافي لتشبيء الإنسان.

يكتسب البحث أهميته من خلال رصده لما صنعه التوليف التقني في قصيدة (بصيرة الأمل) من مجازاتٍ جديدةٍ خدمت النص الشعري فصار حركياً، وخدمت النصوص غير اللفظية، فصارت مشعرنةً.

يخلص البحث إلى أن قصيدة (بصيرة الأمل) رغم أنها بسيطةٌ تقنياً لغياب الرابط والتشعب، إلا أنها غنيةٌ دلاليًا لحضور التوليف التقني الذي أسهم في منح كلِّ مكونٍ من مكوناتها ميزةً المكون الآخر. ورغم أن الشاعر قد انساق خلف إعجابه بجمال المقطوعات الموسيقية الثلاث لتصير شمه؛ فلم يحسن توظيف بعضها، إلا أن تجربته الإبداعية في الشعر الرقمي التفاعلي واعدة وتستحق الدعم والاستمرار.

الكلمات المفتاحية: التوليف، الحركي، الرابط، الرقمي، غير اللفظي، المجاز.

Audio-Visual Poetry A Semiotic-Cultural Reading in Interactive Digital Poem (Vision of Hope)

Dr. Wasfi Yassin Abbas

*Assistant Professor of Literature and Modern Criticism, Department of Arabic Language
College of Science and Arts in Mahayel Asir - King Khalid University
Email: wasfi.eltall@yahoo.com*

(Received 23/04/2020; accepted 29/06/2020; Published 09/08/2021)

Abstract: This research aims at reading the Saudi poet Mohamed Habibi's interactive digital poem, 'Vision of Hope', through the digital semiotic- cultural approach, trying to depict the external and internal text relationships, identifying the type of rhetoric to which the smart movement of the image and the multifaceted diversity of voices have added, and recognizing the cultural dimension of depicting a human being as a thing.

What adds to the importance of this research is pinpointing the role of the technical syntheses of figurative language in the poem, 'Vision of Hope' that served the poetic text to become animatic, and served the non-verbal texts to become poetic.

The research concludes that though the poem is technically simple because of the absence of hypertext, it is significantly rich because of the existence of the technical synthesis that has contributed in giving each of its component the advantage of the other. In addition, although the poet follows his admiration of the beauty of the three musical compositions of Nusseir Shammah, some of them were not well employed. The poet's creative experience of interactive digital poetry is promising and deserves to be supported and sustained.

Keywords: Tuning, kinesthetic, hypertext, digital, non-verbal, metaphor.

(أ) المقدمة

إنّ الأدب الوسائطي، أو الأدب الرقمي التفاعلي، هو الأدب المنقول إلينا عبر شبكة الألياف الضوئية وناقلات الاتصال والمعلومات فائقة السرعة. والوسائط هي مجموعة متنوعة تندمج عبر نص تشعبي مترابط، تضمّ بجوار الحرف، كلا من الصورة والصوت وباقي مستجدات التقنية. في ضوء ذلك، فإنّ (الأدب الوسائطي) يدلُّ على أدب الشاشة وصفة التشعب عبر العقد والروابط مع تحقُّق أي درجة من درجات التفاعل. وينسحب هذا المصطلح بالضرورة على أنواع الأدب الرقمي التفاعلي شعراً وسرداً؛ لذلك نُطلق على الشعر الوسائطي أو الشعريات التي استعانت بالوسائط المعلوماتية، مصطلح (الشعر الرقمي التفاعلي)، أو مصطلح (الشعر الوسائطي)، فالمصطلحان مترادفان، ولا بأس في استخدامهما معاً، أو استخدام واحد منهما للدلالة على الآخر.

في ضوء ذلك، وقف التوليف التقنيّ والشاشة وسيطاً ضرورياً بعد انفتاح النص على أشكال وأجناس تعبيرية، وعلى نصوص تخيلية وغير تخيلية، وأخرى لغوية وغير لغوية، ما أثّر على عمليات الإبداع والتلقّي والنقد. ومن ثمّ، أصبح النصّ اللفظي قادراً على توليد الرموز وتخليق المجازات والتعبيرات الكنائية، بينما أُرهِف النصّ المسموعُ الإحساسَ وترجم المشاعر، ووهب النصّ المرئيّ الحيويّة والحركة والروح الجديدة. وعندما تجاوزت هذه النصوصُ في توليفة واحدة داخل النصّ الرقمي التفاعلي، سعى كلّ عنصر منها إلى أن يمنح العنصر الآخرَ بريقه وميزته الفارقة وقوته، خاصةً إذا أُحسن توظيفه ووُضع في سياقه، ما يساعد على إعادة تشكيل

هذه النصوص وصوغ دلالاتها وابتكار علاماتها، ويدعو إلى تحفيز الحواس على الربط بين العنصر اللفظي وغيره من العناصر الأخرى المكملّة له.

نطالعُ هذه الرؤية في قصيدة (بصيرة الأمل) الرقمية التفاعلية، وهي قصيدة للسعودي (محمد حبيبي): شاعرٌ وأكاديميٌّ، صدرت له خمسة دواوين شعر مطبوعة: (انكسرتُ وحيداً ١٩٩٦م، أطفئُ فانوس قلبي ٢٠٠٤م، الموجدة المكية ٢٠٠٧م، جالساً مع وحدك ٢٠١١م، تُظلّني ضحكك ٢٠١٩م)، وخلال أكثر من عقد من الزمن، أسهم عربياً في إثراء الأدب الرقمي التفاعلي، بثلاثة أعمال شعرية: (غواية المكان ٢٠٠٦م، حدقة تسرد ٢٠٠٧م، بصيرة الأمل ٢٠١٧م). له أيضاً عدد من الدراسات النقدية.

* إشكالية البحث:

تتمثل إشكالية البحث في اجتراف منهج نقدي لمقاربة الشعر الوسائطي، يستجيب لما فرضته الحركة التاريخية للتطور الحضاري بعد بروز الحاجة إلى منهج نقدي يتناسب وطبيعة الظاهرة الرقمية في الأدب العربي دون القطيعة مع النقد الكلاسيكي؛ لتقريب هذه الظاهرة من المتلقي، وفي نفس الوقت، مساعدتها على الاستقرار الاصطلاحي.

* هدف البحث:

يهدف البحث إلى مقارنة قصيدة (بصيرة الأمل) الرقمية التفاعلية في إطار منهج السيميوثقافة الرقمية الذي يجمع بين ثلاث آليات نقدية: (البنية الرقمية للنص، سيميائية النص، نسقية النص)، محاولاً الكشف عن علاقات النص الداخلية والخارجية من خلال تفكيك مكوناته، والتعرّف على نوع البلاغة التي أضفتها الحركة الواعية للصورة

والتنوع الثري للأصوات، والوقوف على البعد الثقافي لتشبيء الإنسان.

* أهمية البحث:

يكتسبُ البحثُ أهميته من خلال رصده لما صنعه التوليف التقني في قصيدة (بصيرة الأمل) الرقمية التفاعلية من مجازاتٍ جديدةٍ؛ ما خدم النص الشعري فصار حركياً بفعل حيوية النصوص السمعية والبصرية، وخدم النصوص غير اللفظية، عندما نقل إليها خصائص النص الشعري فصارت مشعرةً. أي الكشف عن دور المزج التقني بين الملفوظ والمرئي والمسموع والحركي، حتى بدت النصوصُ؛ ملفوظة وغير ملفوظة، في امتزاجها الجديد، نصّاً واحداً مشعرناً، وصار كلُّ نصٍّ فيها رافداً مختلفاً في نوعه، متنوعاً في إضافته.

* أسئلة البحث:

يحاول البحثُ الإجابة عن تساؤلات تتعلق بكيفية استفادة النصوص الشعرية من حركية وحيوية النصوص المسموعة والمرئية؟ وإلى أي مدى شعرنت النصوص المسموعة والمرئية من خصائص النصوص الشعرية؟ وكيف توّسل النصُّ الشعريُّ بطرق عرض مبتكرة؟ وإلى أي مدى كان الحضورُ الأنثويُّ لافتاً في النصوص اللفظية وغير اللفظية؟ وما الشروط الواجب توافرها في النصوص المسموعة والمرئية لدعم النصوص اللفظية تقنياً؟ ولسوف يغدو البحث ويروح حول هذه الأسئلة وغيرها ممّا يُستجدّ.

* فرضية البحث:

تقومُ فرضيةُ البحث على أنّ تجربة (محمد حبيبي) في الشعر الرقمي التفاعلي واعدة وتتطور.

* خلفية البحث:

من الدراسات النقدية التطبيقية، التي اهتمت بمقاربة الشعر الرقمي التفاعلي وفق منهج نقدي أو أكثر، والتي أفادت منها هذه الدراسة، ما يلي: (الكتابة والتكنولوجيا لفاطمة البريكي)^(١) قاربت قصيدة مشتاق عباس الرقمية التفاعلية (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق ٢٠٠٧م) وفق ستة عناصر نابعة من طبيعة هذا النص، وهي: (الكلمة، والصورة، والصوت، واللون، والحركة، والروابط التشعبية). (مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي لأمجد التميمي)^(٢) رصدت خمسة مستويات في قصيدة التباريح لمشتاق عباس، وهي: (اللغوي، والبصري، والسمعي، والحركي، والتوليقي). (القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية. تنظيم وإجراء لرحمن غركان)^(٣) قارنت بين مكوّنات القصيدة قبل دخولها الفضاء الإلكتروني وبعده، مستشهدةً بقصيدة التباريح لمشتاق عباس، متوسّلةً بآليات المنهج السيميائي. (الأدب التفاعلي الرقمي. الولادة وتغير الوسيط لإياد الباي وحافظ الشمري)^(٤) قاربت قصيدة التباريح لمشتاق عباس وفق آليتين نقديتين هما التفكيك والسيميائية. (تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث لإيمان يونس)^(٥) ركّزت على درجة استفادة النصوص من الوسائط المعلوماتية، ولم تسمّ منهجاً نقدياً محدداً سوى إشارتها المقتضبة في المقدمة عن استعانتها من حيث المبنى والسيرورة بنهج البحث النظري. (الرقمية وتحولات الكتابة النظرية والتطبيق لإبراهيم ملحم)^(٦)، استعانت بالعناصر النقدية الستة التي اقترحتها (فاطمة البريكي) مضيفاً إليها عنصراً واحداً هو (الأنا). (البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي. تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق (الأنا). (البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي. تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق أنموذجاً. مقارنة سيميو دلالية لفطيمة محيي)^(٧)، اعتمدت على المنهج السيميائي في

مقاربة قصيدة التباريح لمشتاق عباس، مستعينةً بخمسة مستويات: (اللغوي، والحركي، والبصري، والسمعي، والتولييف). (الأدب في مهبط التكنولوجيا لمها جرجور)^(٩)، قرأت قصيدة التباريح لمشتاق عباس وفق آليتين نقديتين هما: السيميائية ونظرية التلقي.

وعرض النص على أكثر من منهج نقدي هو ما سيعول عليه منهج (السيميوتقافة الرقمية) في مقاربه لقصيدة (بصيرة الأمل) الرقمية التفاعلية؛ للكشف عن مكونات النص الرقمي التفاعلي وآليات اشتغاله، وأثر ذلك في تطوير الأبعاد والدلالات، وثرء الشيفرات السيميائية، وخفاء ومراوغة السياقات والأنساق الثقافية.

* منهج البحث:

لمقاربة قصيدة (بصيرة الأمل) الرقمية التفاعلية، تبنى الدراسة منهج (السيميوتقافة الرقمية) الذي اقترحه (وصفي ياسين عباس) في دراسته النظرية المنشورة بمجلة (فصول) شتاء ٢٠١٨م بالمجلد ٢٦ / ٢ العدد ١٠٢، بعنوان (السيميوتقافة الرقمية نحو منهج نقدي للأدب التفاعلي الرقمي)^(٩)، ودرسته التطبيقية المنشورة بمجلة (الأداب، جامعة ذي قار) العدد ١٣، القسم الأول، ٢٠١٩م، بعنوان (سفر الخروج الأزرق «لا متناهيات الجدار الناري» لمشتاق عباس معن أنموذجاً. قراءة سيميوتقافية)^(١٠).

وفي ضوء هذين المرجعين، سوف نستعرض بإيجاز دلالة هذا المنهج وأدواته الإجرائية ومؤثرات أدائه.

السيميوتقافة الرقمية: منهج إجرائي يمكن التأكد من تحققه عملياً، ومشروع لإرساء قواعد نقدية تضاهي أو تقترب من القواعد والمعادلات العلمية؛ لأنه يجمع

بين نشاطات وممارسات نقدية، ويصنع انسجماً وتوافقاً بين ثلاث آليات نقدية. ويعتمد هذا المنهج على ثلاث آليات مستقلة في عملها متكاملة في أدائها، حيث القيام بـ (تفكيك البنية الرقمية للنص للتعرف على آليات اشتغاله، وفكّ الشيفرات السيميائية به، والوقوف على السياقات والأنساق الثقافية)، فكل آلية وفق محركاتها، تنظر للنص الرقمي التفاعلي من زوايتها الخاصة، لذلك رُوعي في نحت المصطلح أن يأخذ اسمه من الآليات الثلاث: (السيميوثقافة الرقمية). فكل من البنية الرقمية أو السيميائية أو النسق، ما هي إلا جزء من المنهج، نستعين بها لتكوين رؤية كلية عن النص، لا لتشغل المثلث كاملاً، ولكن كأحد أضلاعه فقط.

ينهضُ المنهج على توليف ثلاث آليات نقدية، وتفسير سبيكةٍ تتداخلُ فيها الأدبيةُ والتقنيةُ في آن. والذي يجبُ الإشارةُ إليه هنا، هو أنَّ عملية التوليف بين المدارس النقدية في مقارنة النص الرقمي التفاعلي تحت مسمّى (السيميوثقافة الرقمية): تعتمد أولاً على المهارة في صناعة الانسجام والتوافق والتواءم بين الآليات الثلاث: (البنية الرقمية والعلامة والنسق). وتنبه ثانياً لاختلاف الطبيعة المعرفية لهذه الآليات واختلاف مرجعياتها الفلسفية وربما تناقض السياقات التي أنتجتها. وتحرص ثالثاً على أن تحتفظ كل آلية بخصائصها النقدية المميزة، رغم التغيير الطفيف الذي قد يطرأ على طبيعتها أثناء التطبيق؛ حتى تتمكن من فحص النص الرقمي التفاعلي بمقاييسها الخاصة والنظر إليه من زوايتها النقدية، فتضيء فيه جانباً لا ينهضُ به غيرها.

وتستبعد رابعاً أيّ مظنة بأن عرّض النص الرقمي التفاعلي على ثلاث آليات نقدية قد يخلق تليقاً أو تدخلاً أو حتى تعجلاً؛ لأنّ هذا المنهج تم اختباره على

النصوص الوصائية، وتطويره وفق آليات منضبطة، والصبر عليه طويلاً، والتواصل مع المشتغلين في النقد الرقمي واستشارتهم، واختبار عملية تلقّيه أيضًا. يتكون منهج (السيميوثقافة الرقمية) من الآليات الثلاث التالية:

* البنية الرقمية للنص:

تقوم بتفتيت البنية الرقمية للنص، والوقوف على مكوناته المختلفة، وآليات اشتغاله، ومساراته القرائية المحتملة، ولها ستة مقاييس أداء. أولها: (وصف المكونات العامة)، ويقف على العتبات والمكونات الداخلية وقوائم التفاعل. ثانيها: (التجنيس)، ويحدّد الجنس الأقرب إليه النص. ثالثها: (الطبيعة الغالبة)، ويقف على العنصر المهيمن بالنص. رابعها: (المسارات القرائية)، ويحدد المسارات المحتملة لعملية الإبحار، للتحرك بيسر بين العقد والروابط دون ضياع. خامسها: (الروابط التشعبية)، ويشرح أنواع الروابط التشعبية ووظائفها وأشكالها وأماكن ورودها وعددها وحقيقتها التي تصل بينها. سادسها: (النصوص الموازية)، ويحصى كلّ ما يمكن إدراجه تحت هذا النوع، محدّدًا مدى نجاح عملية التوليف التقني داخل النص.

* سيميائية النص:

تهتم بالقراءة النقدية في بُعديها؛ الأدبي والتقني في آن، وتقوم بفكّ شيفرة العلامة التي يختزنها الحرف والرابط والعقدة والحركة والصوت والصورة، ولها أربعة مقاييس أداء. أولها: (الحرف)، ويضم العتبات، والنصوص التخيلية، والنصوص غير التخيلية. ثانيها: (الصورة)، ويشمل كل ما يمكن متابعته بحاسة البصر، وهو نوعان: الصورة الثابتة، والصورة المتحركة. ثالثها: (الصوت)، ويضم الموسيقى والإيقاع وكل ما ينتمي إليهما، وكل ما يمكن استقباله بحاسة السمع. رابعها: (التوليف

التقني)، ويستعرض دور التقنية في المزج بين النصوص اللفظية والمسموعة والمرئية، وبين كل إمكانات التعبير، مزجاً ليس ميكانيكياً جافاً، بل علائقياً مكتنزاً دالاً.

* نسقية النص:

تعتمد في وصولها للسياقات والأنساق الثقافية على قراءة الأعماق لا السطوح، وتخضع لمقياسين. أولهما: (النسق الثقافي)، ويتم في إطاره، النظر إلى النص الرقمي التفاعلي «باعتباره حادثة ثقافية وليس نصاً أدبياً فحسب، والنظر إليه بصفته حامل نسق أو أنساق تحتاج لقراءة الأعماق والتأويل الثقافي للأنساق»^(١١). آخرهما: (القراءة الثقافية)، والتي «تبدأ من النص لربطه بأنساقه الثقافية، أو تبدأ من الثقافة لتصعد إلى النص، وتتحرك على السطوح ثم تتجاوزها إلى الأعماق»^(١٢). تسلك هذه القراءة طريقين: «الأفقّي؛ يلتقط الأنساق ويستبطن المنتجات الثقافية، ويردّها لمرجعياتها المختلفة، حسب ما تملّيه طبيعة النص. الرأسّي؛ ويقوم بتحديد الأنساق التي توصلت إليها القراءة، وتسميتها بما يناسبها، مع حشد النصوص المنتمية إليها، وإعادة ترتيبها بحثاً عن القواسم المشتركة بينها»^(١٣).

أي أن القراءة الثقافية سوف تكون أداة فاعلة لوضع النص الرقمي التفاعلي في سياقه الثقافي الذي أنتجه.

(ب) القراءة النقدية

* ١. البنية الرقمية للنص:

(١-١) بطاقة تعريف:

بعد الدخول إلى قصيدة (بصيرة الأمل) من الرابط:

<https://youtu.be/SUdwXz81MfE>

أو

<https://www.youtube.com/watch?v=SUdwXz81MfE&feature=youtu.be>

نكتشف أنها عملٌ يقوم على مقدمة وسبع مقطوعات شعرية وخاتمة. ينهض المدخل والخاتمة بعمليات التوثيق والتمهيد أو التلخيص، حيث نتعرف على اسم العمل وصاحبه وعام إنتاجه مع لقطات مرئية تستعرض أبرز القصائد. انظر الملحق (١).

تتكون المقدمة من لقطات مرئية متتابعة بطلتها صفحة بيضاء، مثقوب أعلاها، مربوطة بخيط رفيع، معلقة وسط مناظر طبيعية لزهور بيضاء وأشجار زاهية، هذه الصفحة تبدو يافطة مرة، وشاشة تلفزيونية أخرى. فمع ظهورها كياطرة بيضاء، تنهض بعملية توثيق العمل؛ حيث تتابع عليها كتابة سوداء من سطرين؛ الأعلى بالعربية والأسفل بالإنجليزية: كاسم المبدع (محمد حبيبي Mohammad Habibi)، واسم العمل الأدبي وتاريخه (بصيرة الأمل 2017 The Vision of Hope)، وتأكيداً على الأسبقية الرقمية، ربما داخل السعودية، والتجنيس ترد الجملة التالية باللغة العربية (صدرت نسخة تجريبية لبعض لوحات هذا العمل في عام ٢٠٠٧م). أمّا مع ظهورها كشاشة تلفزيونية، فإنها تنهض بالتمهيد للعمل، حيث بدت معلقة بغصن شجرة مرة، وبعنق وردة حمراء أخرى. تستعرض الشاشة لقطات سريعة متتابعة لأبرز

مكونات العمل؛ كاحتراق أوراق وكتاب شعر مفتوح ومركب ورقي عائم على سطح الماء وصندوق حمام ومنديل أحمر، وتنتهي المقدمة بتكرار اسم العمل وتاريخه مرة أخرى. كل ذلك يتم عرضه، خلال خمس وثلاثين ثانية بمصاحبة موسيقى هادئة. قد تثير الخاتمة سؤالاً جوهرياً أو تُقدم اقتراحاً وعلاجاً، أو تستعرض ملخصاً لأبرز ما ورد. والأخير، هو ما قامت به خاتمة (بصيرة الأمل)، وكأنها مقالة خطية نحتاج لتلخيصها. كررت الخاتمة ما قامت به المقدمة من توثيق وتلخيص؛ حيث يظهر فيها كتابٌ على طاولة خشبية تحيطه أوراق شجرٍ مرصوفة حوله. الكتاب أبيض مفتوح من اليسار، كتابته التي في الصفحة اليمنى معكوسة على صفحته اليسرى، يتناوب تقليب الصفحات بين التوثيق والتلخيص، حيث اسم الشاعر بالعربية والإنجليزية، ولقطة لطفل يلعب في أثر المطر، ثم اسم العمل وتاريخه، ثم عبارة الأسبقية والتجنيس، ثم لقطة الطفلة التي تحاول الرسم، ثم بالونة حمراء تحمل نصاً شعرياً، وأخيراً قارورة عطر، وتنتهي الخاتمة بتكرار اسم العمل وتاريخه واسم صاحبه. كل ذلك، يقع في خمس وثلاثين ثانية أيضاً، في ظل امتداد موسيقى المقطوعة الأخيرة (قصة كردية) لُنْصير شَمّه.

لم تُضف الخاتمة شيئاً للعمل، سوى التكرار الذي أفقدها قيمتها. والاكتفاء بالمقدمة وحدها يؤدي الغرض تماماً؛ باعتبارها غلاًفاً رئيساً يمكن استثمار وظيفته دلاليًا.

بين تشابه المقدمة والخاتمة، تحتشد سبعُ مقطوعات شعرية متتابعة لا يفصل بينها سوى ثانية أو أكثر من الصمت وسواد الشاشة، ويوفر الفيديو أدوات التحكم الشهيرة؛ كالتقديم والتأخير، رفع الصوت وخفضه، الإيقاف، القفز عبر سحب

المسطرة للأمام أو للخلف، الإغلاق.

تخلو (بصيرة الأمل) تمامًا من تقنية الروابط والعقد، فلا تحتاج إلى خارطة معرفة لمساراتها القرائية المحتملة، حيث يكون الإبحار فيها أفقيًا من البداية حتى النهاية، ومن نافذة واحدة؛ لذلك فهي بسيطةٌ تقنيًا، لكنها غنيةٌ بعلاقتها ودلالاتها وأنساقها.

(٢-١) قصيدة رقمية تفاعلية:

في عبارته التعريفية التي وردت بالمقدمة وتكررت بالخاتمة، يذكر الشاعر (محمد حبيبي) أنه قد (صدرت نسخةٌ تجريبيةٌ ببعض لوحات هذا العمل في عام ٢٠٠٧)، ورغم ما في هذه العبارة من إشارة واضحة إلى أسبقيته كشاعر سعودي في الأدب الرقمي التفاعلي، إلا أن ما يلفت الانتباه هو الإقرار بالتجنيس حين وسم (بصيرة الأمل) باللوحات، ولم يُسمَّها بالرقمية أو بالتفاعلية أو بهما معًا. يبدو أن الشاعر يدرك حقيقة المآزق الذي يعانيه المصطلح النقدي في هذا النوع من الأدب، صحيح أن هناك استقرارًا نسبيًا لحقيقته بعض المصطلحات بعد رحلة نضوج على مدى قرنين، لكن ما زالت مسألة التجنيس تؤرق المشتغلين في المجال؛ مبدعين ونقاد.

جمعت (بصيرة الأمل) بين الملفوظ والمسموع والمرئي والحركي، وخلت من الرابط والعقدة والتشعب القرائي، واحتفظت بأدنى درجات التفاعل وهي التحكم في تشغيل النص، واحتفظت بخاصية مهمة من خصائص الرقمية وهي التوليف التقني. لقد نجح الشاعر في التوليف بين الملفوظ وغير الملفوظ؛ ما أكسب غير الملفوظ شعريّة الملفوظ، وأكسب الملفوظ حركيّة وحيويّة غير الملفوظ، وأفرز نصًا تصدر

فيه التوليف التقني ناصية المشهد، الأمر الذي يدفعنا إلى تجنيس (بصيرة الأمل) بالقصيدة الرقمية التفاعلية، وليس اللوحات.

(١-٣) شعرنة المرئي والمسموع:

انفتاح النص الرقمي التفاعلي على أشكال وأجناس تعبيرية مختلفة، يصيب بالحيرة أمام إشكالية الطبيعة الغالبة في النص، حيث انفتحت (بصيرة الأمل) على نصوص تخيلية وغير تخيلية، لغوية وغير لغوية. لكن وقوف التوليف التقني كعنصر فارق في العمل، يُنهي هذه المسألة، ويمكننا من التعرف على طبيعته الغالبة.

لقد توّسل النص الشعري بطرق عرض كثيرة ابتكرها الشاعر، وهو ما يُحسب له، حيث كتب نصّه على البالونات الحمراء بخط يده، وسجّله على جذع شجرة منزوعة اللحاء، وخطّه بعود خشبي على الطين الناتج عن سقوط المطر، وطبعه على ورقة بيضاء تحترق تحت وهج القدّاحة، وعرضه على الشاشة وفقاً لتقنية الإنيميشن؛ وهي تحريك النص اللفظي على الشاشة، حيث كانت الجمّل الشعرية تبدأ حركتها من الأمام أسفل الشاشة لتختفي في أعلاها بالخلف. كل هذه الوسائل المبتكرة، لم توهمنا أبداً أن النص الشعري هو الطبيعة الغالبة على (بصيرة الأمل)، لماذا؟

من خلال عملية الإبحار، نلاحظ أنّ النصوص السمعية والمرئية زاحمت بشدة النص اللفظي، وربما أزاحته قليلاً من الواجهة، بدرجة دفعتنا أحياناً للتفتيش عن أماكن وجوده وأسباب تجلّيه، وبدا في ظهوره مستأنساً بالنصّين السمعي والمرئي، ممّرّاً رسائله عبرهما، متأنّقاً في وجودهما، مستفيداً من حركتيهما، واهباً من خصائصه الشعرية لهما، حتى بدت النصوص في امتزاجها الجديد نصّاً واحداً

مشعرنا. إنَّ النصَّ المرثيَّ يوجّه المتلقّي نحو تخيّل الصورة حسب قدرته على التخيّل، ويوجّهه أيضًا نحو تخيّل أصوات الطبيعة والكائنات التي تحتفظُ بها ذاكرته، وتبدأ (بلاغة الحركة) مع تغيّر دوره في تأويل النص الجديد. هذا الكلام يجعلنا نتوقف قليلاً أمام مصطلح الشعرية.

الشعرية: «مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته»^(١٤)، ظهر على يد أرسطو في بحثه الوجيز المركز (فن الشعر)، والذي «تحكّم في مفاهيم النقد الأدبي في أوروبا قرابة ثلاثة قرون»^(١٥)، ورغم شيوع المصطلح بداية من القرن العشرين على يد الشكلايين، إلا أنه حتى الآن ما زال شائكاً، خاصة بعدما اتسعت دلالاته متغلغلا في كل الأجناس الأدبية، وطال حتى الخطاب اللغوي والتواصل. كما كان التلقّي النقدي سبباً في ذلك أيضاً، بداية من الشعرية كعلم مساوٍ للشعر، وانتهاء بوصفها قوانين للإبداع، مروراً باعتبارها قوانين للخطاب الأدبي والتي في ضوئها أصبحت السرديات فرعاً من فروع الشعرية، تبحث في البنية السردية ومكونات الخطاب السردية.

ومصطلح الشعرية، لم يخرج منذ ظهوره وحتى اليوم، عن مفهوم الأدبية وجوهر الأدب وماهيته وما يجعل الأدب أدباً. أي أن الشعرية تسأل ما الأدب؟ وتبحث داخل النص لا خارجه، وتحدد المستويات المتداخلة فيه، خلافاً للسانيات التي تكتفي بالوصف اللغوي دون البحث عن تداخل هذه المستويات أو تفاعلها؛ لذلك بحثت هذه القراءة في تداخل وتفاعل المستويات اللفظية والسمعية والبصرية في قصيدة (بصيرة الأمل)، وتوقّفت عند مواطن التوليف التقني كنوع من الانزياح؛ حيث تتحرك الدلالة من الجزء نحو الكل، ومن الكل نحو الجزء، وتتفاعل النصوص اللغوية وغير اللغوية وصولاً للمعنى العام والرؤية الكلية، والتحول الذي نهضت به

الكلمة وقامت به الصورة، وكذلك المفارقة، والتكثيف البلاغي الذي يفيد الاختصار في سبيل العمق وحرية التصور، والكاميرا التي اقتصدت في حركتها لا في دلالتها. كل ذلك ساعد الموسيقى والأغاني والأصوات الأخرى على تقديم تعبيرات كنائية جديدة ما كانت لتؤديها وحدها لولا تأثرها بخصائص النص الشعري. من هنا كانت مشروعية العنوان: (شعرنة المرئي والمسموع).

(٤-١) النصوص الموازية:

احتشدت في (بصيرة الأمل)، نصوصٌ موازيةٌ كثيرةٌ، بدايةً من العنوان الرئيس، رغم أن مقتطعاتها الشعرية السبع افتقدت إلى عناوين داخلية، ورغم أن الخاتمة كرّرت ما قامت به المقدمة، إلا أن نصوصها الموازية يمكن رصدُها في ثلاثة أنواع؛ بستة أشكال:

الأول؛ الملفوظ الذي ورَدَ باللغة العربية واللغة الإنجليزية. اقترن النصُّ العربيُّ بنظيره الإنجليزي بدايةً من المدخل وحتى النهاية مرورًا بأربع لوحات وقف النص الإنجليزي في ثلاث منها موازيًا للنص العربي، وفي الرابعة حضرت صورٌ وصفحاتُ الكتب الشعرية المترجمة عن اللاتينية والإنجليزية والروسية.

الثاني؛ المرئي الذي اتخذ من الصور والفيديو وسيلةً له.

الثالث؛ المسموع الذي جمع بين ثلاث أغاني هي: (اذكريني - أغنية فصيحة) لفيروز، (عطشان اسمع يا نهر - أغنية عامية) لعبادي الجوهر، (خبرني يا طير - أغنية عامية) لوديع الصافي، وبين ثلاث معزوفات موسيقية لتُنصير شمه هي: (حب العصفير، حدث في العامرية) من ألبوم: رحيل القمر، و(قصة كردية) من ألبوم: إشراق^(١٧).

* ٢. سيميائية النص:

(١-٢) خيط جامع:

(بصورة الأمل)، هو المركب الإضافي الذي اتخذته (محمد حبيبي) عنواناً لقصيدته، مع خلوها تماماً من العناوين الداخلية. تعني البصيرة في اللغة الإدراك والفطنة وبُعْد النظر، والأمل يعني الرجاء والتوقُّع. والتركيب الإضافي يؤدي معنى فطنة الرجاء، فأَيُّ فطنةٍ وأَيُّ رجاءٍ يقصدهما الشاعر؟ وهل يتوجَّبُ على الرجاء أن يكون فطنًا؟ وأين نجدُ صدئ ذلك في النصوص؟ عندما نبحرُ بين دلالات المقطوعات الشعرية السبع، نجد أن الأولى تعقِّدُ الأمل على الشعر لإنقاذ العالم من ماديته المُقْتِية. والثانية تؤكدُ على حرمان الإنسان من الحُبِّ وحاجته للارتواء العاطفي. والثالثة تبثُّ أمل العودة إلى الوطن والأحبة مهما طال الغياب. والرابعة والخامسة تنفيان الوثوق في نوايا الآخرين في ظل انعدام الإنسانية والوفاء. والسادسة تحتفي بحرية الحب وضرورة عدم سجنه. والسابعة تُوصي بالحفاظ على العشق والغرام بعيداً عن أعين الرقباء. فما علاقة العنوان بكل هذه القضايا المثارة؟

إذا دققنا النظر، وجدنا الأمل والفطنة قاسماً مشتركاً وخيطاً جامعاً؛ فالأمل نلمسه في قدرة الشعر على النجاة، وفي العودة بعد غياب، وفي القدرة على الارتواء العاطفي. فالشعر باعتباره رمزاً للعلم والثقافة ما زال الأمل معقوداً عليه في تخليص البشرية من أدرانها المادية، وكل المهجَّرين والمشرِّدين والغائبين والمقصيين لم يفقدوا أملهم في العودة والحياة، وكل العشاق والمحبين والفقراء والمعوزين يأملون في ارتوائهم النفسي والمادي.

أمَّا الفطنة، فيجب أن نتحلَّى بها أمام شعورنا الغامر المخادع بامتلاك الحبيب أو

تظاهر الآخريين بالإنسانية والوفاء أو أمانة العواذل والرقباء. فالحبيب يجب الانتباه لاحتياجاته الروحية حتى لا يتحوّل حبنا له إلى قيد يعدّ عليه أنفاسه ويحبس حريته، والإنسانية لا تُقاس إلا بالأثر الإيجابي للفعل، تمامًا كالوفاء الذي لا يُقاس إلا بحقيقة ما يحدث وراء ظهره. أما العواذل، فإنهم يحتاجون حنكة في التعامل معهم حتى لا يُفسدون حياتنا ولا يهدمون بنياننا.

(٢-٢) ثلاث نساء لمشهد واحد:

في المقطوعة الشعرية الأولى: كشف العبث الصادر من الفتاة بالنص اللفظي والصادر من الطفل بالنص المرثي، أنه لم يكن مقصودًا لذاته، بل لتمرير رسالة ثقافية بالغة التعقيد. الفتاة، وهبت عمرها للمراقبة والرصد وراء الستائر الشفيفة لرجل يتجاهلها طوال الوقت، فقررت جذب انتباهه عابثة في أضرار لمبتها مرة وفي خصلات شعرها أخرى، حتى جعلها النص اللفظي شيئًا نافذة. المرأة، في الحقيقة، نافذة بيتها، التي تمر من خلالها معظم مقومات الحياة، ولولاها لأصبح البيت قبرًا.

في نهاية النص المرثي، بدا المركب الورقي العائم لعبة يلهو بها طفل صغير. وقد يتبادر إلى الذهن أن الشعر غدا بلا قيمة، خاصة وأن المركب الورقي العائم مصنوع من مسودات القصائد التي كتبها الشاعر. لا، فالطفل العابث رمز إلى أن الحياة لعبة كبيرة في يد عابث غير مكترث. والشعر لا يزال قادرًا على إنقاذ العالم من ماديته باعتباره بابًا واسعًا للثقافة، ومؤشرًا دالًا على العلم، وقارب النجاة الوحيد في ظل المادية التي جرفت كل المسرات الروحية من حولنا، وربما كان في تركيز الكاميرا على السيل الجاري تعبير عن استمرارية الشعر في أداء دوره الروحي. لكنه سيفقد دوره وربما قيمته تمامًا إذا اعتلى ناصيته العابثون وأنصاف الموهوبين والمتشيعرون.

لم يتكفل النصُّ المرثيُّ بهذا الأمر وحده، بل كشف عن كتاب مفتوح على قصيدة به بمساعدة كتابين آخرين. فما هذه الكتب؟ وما الحكمة من جمعها معاً؟ وما دلالة تلك القصيدة؟ إنَّ الإجابة عن هذه الأسئلة، تدفعنا لمراقبة حركة الكاميرا جيداً داخل القصيدة.

حين تصفّحت الكاميرا كتاب (ألحان الوجود)، توقّفت عند إحدى صفحاته التي وُضع على جانبيها كتابان؛ يظهر عنوان الأول واضحاً (حليب مُراق)، ولا يبدو من عنوان الآخر سوى هذا المقطع (من، وسي، التاسع عشر). وبعد الكشف والتحرّي نجد أنفسنا أمام أمرين:

الأول: أن كتاب (ألحان الوجود)؛ هو مختارات الشاعرة التشيلية (جابريللا ميسترال)^(١٧) الحائزة على جائزة نوبل، قدّم له (بول فاليري) ونقله إلى العربية (مفيد عرنوق). وأن كتاب (حليب مُراق)؛ هو مجموعة للشاعرة البريطانية (سارة ماجواير) قدّم له ونقله إلى العربية (سعدي يوسف). وأن الكتاب الذي لم يظهر من عنوانه سوى مقطع (من، وسي، التاسع عشر)، نعرف بعد البحث والتقصّي أنه كتابٌ (مختارات من الشعر الروسي من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) وهو مختارات لُنخبة من أشهر الشعراء الروس، نقله إلى العربية (ماجد علاء الدين). انظر الملحق (٢)

ولعلّ في ذلك إشارة واضحة إلى التكثيف البلاغي الذي نهضت به (حركة الكاميرا)، حيث تقتصد في حركتها لا في دلالتها فيما يمكن تسميته ببلاغة الحركة، التي تومئ دون أن تفصح؛ لتترك مساحة مناسبة للتلقّي والتأويل والفهم، وتكشف لقطاتها الصامتة عن رافد أصيل من الروافد الثقافية لدى الشعراء العرب وهي الاتصال غير المباشر بأدباء العالم عن طريق القراءة والمتابعة لتتاجهم في لغتهم الأم

أو في المترجمات، حيث يطلع الشاعرُ العربيُّ على مختارات رائعة من الشعر اللاتيني والإنجليزي والروسي.

الآخر: أن إحدى الصفحات التي توقفت عندها الكاميرا، تكشف عن جانب آخر للتكثيف البلاغي الذي تنهض به الصورة عندما ترفد النص الشعري بمجازات جديدة لم يكن ليؤديها دونها. لقد توقفت الكاميرا عند قصيدة بعنوان (هات يدك)، والتي نقرأ فيها:

(هات يدك ولنرقص معاً،

هات يدك وستهواني.

إنني مثل زهرة واحدة، كزهرة واحدة،

زهرة فحسب.

سوف تغني الأغنية ذاتها

وسوف ترقص...).

هذه الأسطر الشعرية المترجمة، بطلتها فتاة تريد أن تأخذ بيد فتاها؛ لتعلمه معنى الحب الحقيقي، وتعلمه أن هذا الشعور النبيل يستحق الحرص على بقاءه والحفاظ على مقتنياته التي أظهرتها الصور المتتابعة للكاميرا؛ كقنينة العطر، والأوراق الملونة، وبقاوة زهور البنفسج حية وجافة، والمسبحة، وملصقات القلوب الوردية والحمراء، وقطعة القماش الأحمر، وكُتِب الشعر المترجمة. ولعل في ذلك، خيطاً جديداً و رابطاً بين النصين اللفظي والمرثي، كما أن في استعراض الكاميرا لهذه المقتنيات تأكيداً على بقاء الحب في صدور مُريديه عن طريق تبادل الدواوين والهدايا وبقاوات الزهور ورسائل الغرام والاحتفاظ بها مهما تقدّم عليها الزمن، لأن بقاء الحب في بقائها.

في الجانب السمعي للقصيدة، أمسكت أغنية (اذكريني)^(١٨) لفيروز بخيط الحب، عندما جاء صوت (فيروز) الحالم المشحون بالحنان والعاطفة مختلطاً من رفته المفرطة بأصوات الكمنجات والنايات المشاركة في إنتاج اللحن، فما عدنا نفصل بين صوت الآلة وصوت فيروز؟ تعبيراً عن موسيقية صوت فيروز بالفطرة، وعن عذوبة الغرام بين حبيبين سابحين في عالم من الصفاء والسحر والخيال، يطالبان بعضهما بعدم نسيان ما بينهما من لحظات الغرام الهانئ الجميل الذي مرّ مسرعاً كحلم.

أضاف النصان المرئي والمسموع للنص اللفظي، وصار كل منهما رافداً مختلفاً في نوعه متنوعاً في إضافته. وكان الحضور الأنثوي لافتاً، حيث جسدت النصوص ثلاث فتيات: الأولى؛ في النافذة تهب الحياة لبيتها وتعلم فتاها معاني جديدة للحب. والثانية؛ في الكتب تخطّ شعراً خالداً وتفوز بجوائز الأدب العالمية. والثالثة؛ في الأغنية تقدّم طرباً عليلاً يأسر النفس وتطالب حبيبها ألا ينسى غرامها العليل. لقد توّسلت كل فتاة منهنّ (فتاة النافذة في قصيدة حبيبي، فتاة القصيدة المترجمة، فيروز) بطريقتها الخاصة في الكشف؛ فالأولى كانت وسيلتها الكلمة، والثانية الصورة، والثالثة الصوت. وتضافر هذه المكونات اللفظية وغير اللفظية، صنع مجازاتٍ شعريةً جديدةً وسيلتها التوليف التقني، ما خدم النص الشعري فصار حركياً بفعل حيوية النصوص السمعية والبصرية، وخدم النصوص غير اللفظية، عندما نقل إليها خصائص النص الشعري فصارت مشعنة.

(٢-٣) حلّق مشقوق:

يعترف الشاعرُ في المقطوعة الشعرية الثانية، بالعجز واستحالة الوصل مع الحبيبة، تماماً كالطفل الصغير الذي يمسك في يده علبه الألوان ويعجز عن الرسم. إنّه

العجزُ أمام التعبير عن المعاني الرقيقة للجمال رغم تجلّيها، والعجز عن وضع الحب في قالب يناسبه رغم وجوده. هذا العجزُ أصاب القلوب بالعطش والحلوق بالتشقق والمشاعر بالجفاف والموت. وهو ما يؤكد عليه النصُّ المسموعُ، حيث اشتكى (عبادي الجوهر) في أغنيته (عطشان اسمع يا نهر)^(١) من العطش رغم وجود النهر والماء، اشتكى من العطش للمطر والشتاء والخُضرة في ظل الصحاري الممتدة بطول العمر، اشتكى من الجفاف والشمس الحارقة والغيم المتأخّر والشتاء المزاوغ حتى صار بيته عنواناً للعطش.

لقد انسحب العطش في النصِّين اللفظي والمسموع على حرمان الإنسان الشديد من الحب والركة والرحمة والعواطف النبيلة والارتواء، حتى أصبح الجفافُ والحرمانُ والجفاءُ عناوينَ لحياته، وصار مستحيلًا وصوله لحالة الارتواء العاطفي في زمن أعطى ظهره للرومانسية والحب والإنسانية.

يرشّح النصُّ المَرثِيّ لنفس القيمة، كفعل من أفعال الشعنة، عندما تحركت الكاميرا داخل غرفة نوم يغلب عليها اللونُ الأحمرُّ؛ السرير والوسائد والبالونات، وقد استخدم الشاعرُ البالونات الحمراء في طرح نصه الشعري مكتوبًا عليها بخط يده باللون الأسود. إنَّ اللونَ الأحمرَ كفيلاً بأنَّ يلهبَ المشاعرَ، والبالونات والزينة تجلبُ البهجة، والسرير والوسائد يبعثان على الشعور بالراحة. انظر الملحق (٣)

أي أنَّ البيئةَ الحاضنةَ بالغرفة تساعدُ على وجود الحب وبقائه. لكنَّ النصَّ المسموعَ ينفي ذلك، فصوت (عبادي الجوهر) كان شجيًّا صافيًّا آسرًا، حملنا مباشرةً إلى شاطئِ النهر حيث الحلق المشقوق والإحساسُ القاهرُ بالعطش والحرمان. وجاء النصُّ المَرثِيّ مرشّحًا له. ونخلُصُ إلى القول بأنَّ توفّرَ مظاهر الحب لا يعني

وجود الحب أو استمراره بين أهله ومريديه، لأنهم متعطشون إليه بالفعل، لكنهم غير قادرين على استبقائه.

(٤-٢) حلم العودة:

تستهجنُ المقطوعة الشعرية الثالثة، أمر الطريق التي كانت تنقضي بسرعة رفقة الأشجار والأغاني وضجيج الشاحنات والمطبات، حيث أصبحت فجأةً موحشةً أكثر من أي وقت مضى. وهنا نرصدُ نسقين مختلفين للشاعر يعكسهما على الطريق التي لم تتغير فيزيائياً: الأول؛ انتشاء وسعادة وقت العودة، حيث كانت الطريق تمرّ بسرعة دون انتباه رغم المطبات والشاحنات. الآخر؛ حزن وتوجُّس وقت الرحيل صارت معه الطريق موحشةً ثقيلةً لا تنقضي. لذلك استقطب الشاعر أغنية (خبرني يا طير)^(١٠) لوديع الصافي، التي تؤكد على الاشتياق والحنين إلى الأهل والوطن والأحبة، وإرسال الأشواق الحارة مع الطير من الغربة، وإرسال البُشرى بالرجوع يوماً. إنه الأمل في الرجوع بعد غياب.

في النص البصري، احتلت الكاميرا مقدمةً سيارةً في طريقها الليلي المظلم، حيث تبدو شاشة عدادات السيارة، ودوائر مضيئة تنبئ عن سيارات شحيحة في الجهة المقابلة. يمزج النص بين صورة الطريق المتحركة وبين صورة ثابتة لطريق من القار مرسوم عليها بالطبشور الأبيض، هذه الرسوم تجمع أشكالاً مختلفة؛ كقلوب ومطبات وحروف وأشجار وخطوط متفرقة تشبه إنساناً، وعلى الشاشة وبواسطة تقنية الإنيميشن يتحرك النص الشعري من الأمام أسفل الشاشة ليختفي في أعلاها بالخلف. إذاً، أخذ النص اللفظي من النص المسموع قيمة بثّ أمل العودة في نفس المسافر تخفيفاً عنه. وأخذ شيئاً من النص المرئي الذي كرس لسيارة تطوي طريقاً

ليليًا مظلمًا لا تقطعه سوى أضواء شحيحة لسيارات في الجهة المقابلة، هما: التأكيد على حالة الوحشة والوحدة والخوف أثناء السفر ليلاً، وبث أمل العودة مع الأضواء الخافتة القادمة من بعيد.

(٥-٢) الوفاء المتزوع:

استعان (محمد حبيبي) في مقطوعاته الشعرية الثلاث: الرابعة والسادسة والسابعة، بمعزوفات موسيقية لتُصير شمه، نرجى الحديث عنها إلى (نسق المخاتلة).

مفارقةً سوداءً بطلها حطّابُ المقطوعة الشعرية الرابعة. فالحطّابُ الذي يمتهنّ قطع الأشجار، أرّقه حزنُ الغصن المخلوع اليابس ووحدته كيتيم، فحمله برفق، وشدّبه، ووضع فيه رأسًا حديدًا، ثم عاد ليضرب به جذع الشجرة الأم. إنَّ مبادرة الحطّاب بإخراج الغصن الوحيد من يئمه وحزنه، وإلحاقه بأمه الشجرة كي يرضع من خصرها وينهل من حنانها، جاء على حساب حياة الأم. انظر الملحق (٤)

يأتي النصّ المرثيُّ مازجًا بين أربعة مكونات عن طريق الصور مرةً والفيديو أخرى: الأول؛ لشجر ممزّق اللحاء أو مقطوع وهو طريح الأرض. الثاني؛ لطفلة تحاول جاهدةً رسم شجرتين حتى تنجح. الثالث؛ لفأسٍ معلقٍ بفرع شجرة. الرابع؛ لنصٍّ مكتوبٍ باللون الأسود على جذع شجرة بعد نزع لحائها، مرةً باللغة العربية وأخرى باللغة الإنجليزية.

لقد جمع النصّ المرثيُّ بين أشجار ممزّقة، وبين أخرى تنبت في كراصة رسم لطفلة، مع وقوف الفأس بينهما مذكّرًا بدوره الوحشي، وهو معلقٌ على فرع شجرة، ينتظر يد الحطّاب في القضاء على المزيد من الشجر، والقضاء على أمومة العالم

بحُجة بقاء الأبناء. لكن، جاءت المحاولة الناجحة لرسم الأشجار على يد طفلة صغيرة، أملاً في مستقبل أفضل.

ومن ثم، أتى فعل الحطّاب منزوعاً من الرحمة، ووقع فعل فرع الشجرة منزوعاً من الوفاء. إنها الإنسانية التي لا تُقاسُ بحُسن النوايا ولا بجميل التعاطف بل بالأثر الإيجابي للفعل، وفعل الحطّاب مع فرع الشجرة لم يكن إنسانياً بعدما اتخذه وسيلةً للقضاء على الأصل. كذلك، الوفاء، لا يُقاسُ بما يمكن أن تراه أمام عينيك، بل بحقيقة ما يحدث وراء ظهرك. وفعل الراوي في المقطوعة الشعرية الخامسة مع المرأة المذعورة من الجو العاصف لم يكن وفيّاً بعدما تواطأ ضد خوفها مشجّعاً ضربات البرق على الاستمرار.

لقد تقاطعت نصوص المقطوعة الشعرية الخامسة، لفظياً وسمعيّاً ومرئياً؛ تكريساً لحالة من الخوف والرعب سببها الطقس العاصف، هذه الحالة يكون الوفاء معها أولى وأجدر.

الجو العاصف يثير الخوف عادةً، خاصةً مع السحب السوداء وانقطاع النور وهزيم الرعد وسقوط المطر في الظلام، وهو ما دفع المرأة إلى أن تتناسى خجلها فتقفز مذعورةً، ومن ثم، تظاهر الراوي بطمأننتها. لكن حرصه على استمرارها خائفة جعله يلوّح للبرق مشجّعاً.

ما يلفت الانتباه حقاً، هو خلوّ هذه المقطوعة من التأثيرات الموسيقية والغنائية بعد الاعتماد بشكل أساسي على أصوات الطبيعة، خاصةً صوت الهطول القوي للأمطار وزمجرة الرعد وسط الظلام الدامس وضربات البرق، ترشيحاً لحالة الخوف التي أثارها الملفوظ.

يبدأ النصُّ المرئيُّ، بطفل صغير نسمعه يكرّر جملةً بالعامية السعودية أربع مراتٍ: (حطّها هنا وهي تطلق، أي: ضعها هنا كي تصدر صوتًا) لنعرف فيما بعد أنه يتحدث عن حشرة. ثم تستعرض الكاميرا أطفالاً يلهون في آثار المطر بحشرة سوداء، ويلعبون في الطين، وينسجون أشكالاً بأوراق الشجر، كما تظهر يدٌ لشخص بالغ يمسكُ عودًا خشبيًا ويكتبُ به على أثر المطر. انظر الملحق (٥)

وتسجّل الكاميرا لحظات هطول الأمطار القوي صهبة هزيم الرعد وومضات البرق، ويستغل المبدعُ سوادَ الطقس العاصف كخلفية لنصه مستخدمًا تقنية الإنيميشنز حيث تظهرُ سطوره تبعًا باللون الأبيض ثم تقتربُ قليلًا من الشاشة قبل أن تختفي. لقد أكّد النص المرئي على حالتين:

الأولى؛ حالة اللهو والاستمتاع التي يمر بها الأطفال إثر سقوط المطر، بداية من الحشرة التي يطارودنها، انتهاءً باللعب في برك الماء الصغيرة وأوراق الشجر والطين.

الأخرى؛ حالة الإلهام والإبداع التي يمر بها الشعراء إثر سقوط المطر، حيث تُسجّل اليدُ الشاعرة بعضَ الدفقات الشعرية على التراب المبلل مرةً، وعلى الطين أخرى.

(٦-٢) أغلال الحب:

دأب الراوي، في المقطوعة الشعرية السادسة، على تربية الحمام في باحة داره، وذات يوم قانظ، هرب حمامه إلى أقفاص أقرب جارٍ، ليكتشف أنه كان سجينًا كبيرًا لكائنات مجبولة على حب الحرية والهواء النقي.

مرئيًا، استعرضت الكاميرا صورًا لممارسات الحمام اليومية: الأولى؛ حمامةٌ تداعبُ نفسها واقفةً على قش قديم، والثانية؛ حمامةٌ تشربُ واقفةً على حافة وعاء

ألومنيومي (طشت) مهترئ مكسور. والثالثة؛ مجموعة من الحمام تقف على صناديق قديمة فوق أحد المنازل، ومع هذه المجموعة تقترب الكاميرا من الصور الحميمية لذكر حمام يتقرب من وليفته. والرابعة؛ لنص شعري قصير مكتوب كجدارية على أحد صناديق الحمام باللغتين العربية والإنجليزية. والصورة الخامسة؛ لحمام ينطلق محلّقاً في الأفق.

قد يتحمّل الحمام/ الحب عيشه تحت وطأة الفقر، حيث الفراش الخشن والأواني المهترئة، طالما أنه يتمتع بالحرية وقرب الحبيب، لكن، عندما يتحول الحبيب إلى قيد وقفص فإنه يهرب بعيداً.

(٧-٢) مشاعر مهترئة:

في المقطوعة الشعرية السابعة، تحايل الحبيبان على تمرير خطابات العشق والغرام بينهما بعيداً عن أعين الرقباء، فمرة نجدها مكتوبة بالحبر السري لا يكشفها إلا كي النار، وأخرى نراها مكتوبة بطريقة معكوسة لا يكشفها إلا قلب الورقة وتهجّي الحروف من الظهر.

في ضوء ذلك، تبدو القداحة مشتعلةً بوهجها الواهن، حيث يظهر بالكاد نص شعري مكتوب بخط اليد، ثم نار تأكل في الظلام شيئاً لا نعلمه إلا بعد اقتراب الصورة منه لنعرف أنها أوراق لمسودة قصيدة، ولمساعدة المتلقي على قراءة هذا النص تقترب الكاميرا من الورقة التي يميل لونها إلى الصفرة تدريجياً حتى يصبح بُنيّاً بعد احتراقها تماماً. انظر الملحق (٦)

يظهر النص مطبوعاً بكامله على الورقة، ونظراً لصعوبة الإمام به كاملاً تتم كتابته على الشاشة وعلى خلفية الأوراق السليمة والمحترقة. أخيراً، تظهر صفحة

مكتوبة بحروف غير مرتبة لكلمتين بخط اليد، ثم معكوسة لنفس الكلمتين لنعرف في النهاية أنها عبارة: (أحبك فاطمة).

لقد كشف النصان اللفظي والمرثي عن المعاناة في التعبير عن الحب في ظل انعدام الحرية والثقة، وعن الصعوبة في قراءة كلمات النص المخطوط على ورقة بيضاء تتعرض للنار في ظل انعدام الرؤية وعدم وضوح الحروف. ورغم ذلك، تحمل الورقة الصغيرة المكتوبة بطريقة معكوسة اعترافاً بالحب لفاطمة.

* ٣. نسقية النص:

(١-٣) تشييء الإنسان:

إن التحول الثقافي المتوقع للإنسان يُفضّل أن يكون إيجابياً، لكن التحول الذي وقع في نصوص (بصيرة الأمل) كان سلبياً متراجعاً وحاداً. لقد نزع النص اللفظي الصفة الإنسانية عن بعض الشخصيات بالقصيدة، وأظهرهم جماداً وأشياء جامدة؛ كالفتاة التي صارت نافذة، والابن الذي أصبح فأساً، والرجل الذي تحول قفصاً. لقد توسّلت التحوّلات الثلاثة إلى الشيئية بالكلمة، وزاد التحول إلى الفأس بالصورة، لأنه كان أكثر إيلاماً.

في المقطوعة الشعرية الأولى:

(الفتاة التي لم أعرها اهتماماً،

سنيئاً وراء شفيف الستائر،

ترقبني

تفتح أزرار لمبتها،

وتعابث خصلاتها عامدة..

الفتاة - التي خلف قضبان شبّاكها - نافذة..

علّمتني:

«الحياة نوافذ بيت،

حياة البيوت النوافذ،

نافذة البيت، فاصلة من هواء،

وحنجرة لكلام الرصيف، تمرّره النافذة»

أمام التجاهل الذي مارسه الراوي ضد محاولات الفتاة جذب انتباهه، لجأت

إلى فعل الإغواء. لكن ما نوع الإغواء الذي ساهم في تطوير نسقتها؟

إنّ فتح الأزوار والمعاشة العادمة لخصلات الشعر إغواءً بالجمال، حتى لو

تخفّى الفتح وراء أضرار اللبّة، واكتفت المعاشة بالخصلات. لذلك كان الإغواء

الحادث مستهدفاً استكشاف قيمة الشيء والفعل في آن. لقد صارت الفتاة نافذة. قد

يتبادر إلى الذهن أن الفتاة لطول مكوثها تحجّرت وتبيّست وتحولت إلى نافذة. لا،

فالنافذة فيزيائياً تقتصر على فتحة في الجدار لتأمين الإضاءة والتهوية ومرور الكلام.

بينما اكتسبت النافذة بُعداً ثقافياً عند أنسنتها، واكتسبت الفتاة بُعداً اجتماعياً عند

تشبيّنها، فأصبحت به سرّ حياة البيت، والممول الأساسي لأسباب الحياة فيه،

فالبيوت مقابرٌ دون النوافذ/ النساء التي تمنحها الحرية والانطلاق وأسباب الوجود.

إذاً كان التحول سلبياً، لكنّ قيمته إيجابية.

في المقطوعة الشعرية الرابعة:

إذا كان فعل الإيواء الذي بادر به الحطّاب إنسانياً وإيجابياً، فإنّ قيمته سلبية

فادحة الأثر حيث منحت الابن مسوّغاً للعقوق وعدم الوفاء لأمه، وأصبح ساعداً

المؤمِّل غداً، فأسأ بلا قلب تُضربُ به خَاصَرَتِها. إنه فَعْلُ المِفارِقَةِ السُوداءِ، الذي جَمَعَ بين تَنافُضِ الرَغْبَةِ والفَعْلِ، بين الرَحْمَةِ وعدمِ الوَفاءِ، بين التَعاطُفِ والقَسوَةِ، بين جَمالِ الحَلْمِ وقَسوَةِ الواقِعِ، ما يَكشِفُ عن وَحْشِيَةِ الحَاضِرِ الذي اِختَلَطَ فِيهِ الحَابلُ بِالنَّابِلِ والصَّالِحِ بِالطَّالِحِ. إنه الفَعْلُ الذي تَفهَمَهُ كُلُّ اللُّغَاتِ وَكُلُّ الأشْجارِ وَكُلُّ الأَجيالِ؛ لِذلكَ وَرَدَ جُزْءٌ مِنَ النِّصِّ اللفْظيِّ مُترَجِّماً لِلإنْجِلِيزِيَّةِ.

فِي المَقْطُوعَةِ الشَّعْرِيَّةِ السَّادِسَةِ:

فِي باحَةِ الدَّارِ،

كُنْتُ أُرَبِّي الحَمَّامَ،

ذاتَ قِيْظٍ تَطايِرُ

حَتَّى تَجاوزَ صَنْدُوقَ جاري،

تَعَلَّمْتُ أَنَّ الحَمَّامَ يَحِبُّ الهِواءَ نَقِيًّا،

وَأَنِّي قَفْصٌ ..

In the house courtyard
I used to grow pigeons.
They flied on a hot day,
tell they came over my neighborhood.
Now I know that pigeons like fresh air,
Now I know that I was just a cage.

يَحْتَفِي النِّصُّ اللفْظيُّ بِقِيَمَةِ الحُبِّ عَندَما يَكُونُ وادِعاً حَرّاً طَليقاً، لَكِن عَندَما نَفَرُضُ عَلَيهِ قِيودَنا الكَثيرَةَ، وَنَكْبَلُهُ بِمِشاكِلِنا المَعقَّدَةِ، فَإِنَّهُ يَتَحَوَّلُ تَدْرِيجاً إِلى قَفْصٍ حَدِيدِي يَتَوَجَّبُ الفِراؤُ مِنْهُ وَالتَّحَوُّلُ عَنْهُ نَحْوَ أَقْرَبِ مَرَفَأٍ. وَهَذا ما أَقرَهُ الرّاوي عَندَما اكْتَشَفَ مَعَ حَمَّامِهِ الهارِبِ أَنَّهُ بِأَدَمِيَّتِهِ كانَ مَجْرَدَ قَفْصٍ حَرَمَ الآخَرِينَ حَريَتَهُمْ وَمَنَعَهُمْ مِنَ الاسْتِمْتاعِ بِبَهجَةِ الحِياةِ. لَقَدْ وُضِعَ النِّصُّ اللفْظيُّ فِي لُغَتَيْنِ؛ العَرَبِيَّةِ وَالإنْجِلِيزِيَّةِ،

كإشارة واضحة إلى شفافية الفكرة وعالميتها بحيث تصيرُ عابرةً للقارات غير عابئة بالهُويات، ليست موجَّهةً لجنس معين محدد، وإنما للإنسان بوجه عام.

(٢-٣) مخاتلة المسموع:

رقة الموسيقى وسحرها لا تعنيان أبدًا صلاحيتها أو قدرتها على دعم أي نصٍّ لفظي تقف بجواره تقنيًا، وأقل ضرر يمكن أن يحدث هو نزْعُها من سياقها الذي جاءت من أجله. هذا الأمر لم ينتبه إليه جيدًا الشاعرُ (محمد حبيبي) في خياراته الموسيقية، التي كانت رائعةً، حيث اختار ثلاث معزوفات موسيقية لتُصير شمه هي: (حب العصفير، حدث في العامرية، من ألوم: رحيل القمر)، (قصة كردية، من ألوم: إشراق). لكنَّ، المعزوفات الموسيقية الثلاث لم تخدم نصوصها اللفظية والمرئية؛ لأن (حب العصفير) تناسبُ مقطوعةً شعريةً أخرى غير التي ألحقت بها. أمَّا معزوفتا (حدث في العامرية، قصة كردية) فقد وجب في حقهما الإبعاد نهائيًا لخروجهما عن السياقين اللفظي والمرئي. وكان الأولى بالشاعر (محمد حبيبي)^(١١)، وهو الأكاديميُّ الباحثُ، ألا ينساق خلف إعجابه بهذه المعزوفات الموسيقية الآسرة، وأن يبحث في قضاياها ومدى مواءمتها لعمله قبل الاستعانة بها.

في المقطوعة الشعرية الرابعة: صوّرت معزوفة (تُصير شمه) الموسيقية (حب العصفير)، لغة التخاطب الفريدة بين الطيور، حيث رصدت أوتار العود حوارًا ولغةً راقيةً بين العصفير؛ وهي تغازلُ وليفها وتبادلُ معه المشاعر الحميمة. لقد جسّدت الموسيقى لغتها؛ وهي تضربُ بأجنحتها لتلعب، وهي تنقرُ الحبَّ لتأكل وتطعم صغارها، وهي تبني عشّها وتشدو للكون، إنها معزوفةٌ مستوحاةٌ من جمال الطبيعة الغناء حين كانت العراقُ عراقًا يتقلّبُ في النعيم. إذًا، لم تتوقف مهارةُ (تُصير شمه)

على تشخيص المشاعر والحالات والمواقف الإنسانية وحدها، بل امتدت لكل ما هو غير إنساني وعبرت عنه ببراءة.

لكن، توظيف المعزوفة الموسيقية السابقة، في غير مكانها، لا ينقص من قيمتها فحسب بل من قيمة النص اللفظي نفسه، حيث لا يأخذ كل نص من الآخر، لا من قوته ولا من ميزته. ويقف اختلاف السياق بينهما عائقاً على الدمج والتأثير. ولو اطلع الشاعر (محمد حبيبي) على قضية هذه المعزوفة لوجد أنها تلائم المقطوعة الشعرية السادسة تماماً، حيث لغة الحب بين الحمام، التي عبر عنها المرئي والمسموع والحركي بطريقة جاذبة، بعيداً عن لعبة الخطاب الأسيفة.

في المقطوعة الشعرية السادسة: خلّدت معزوفة (حدث في العامرية)^(٣٣) ذكرى إنسانية أليمة تحكي عن (ملجأ العامرية)، وهو ملجأ بحي العامرية (بغداد)، قصفته الطائرات الأمريكية بقنابل ذكية في ١٣ من فبراير ١٩٩١م، أثناء الحصار المضروب على العراق بعد حرب الخليج الثانية، ولقي فيه ٤٠٨ أشخاص حتفهم في التفجير، من بينهم ٢٦١ امرأة، و ٥٠ طفلاً رضيعاً.

لقد نجح (نصير شمّه) في تخليد هذه المذبحة بأوتار عوده الذي أضاف إليه وترين جديدين، حيث نقل إلينا عزفه الشجي المتفرد؛ أصوات الأطفال وهم يلعبون في الملجأ، وأصوات الطائرات وهي تحوم فوقهم ثم تقصفهم، وهلع الناس وصراخهم وأصوات سيارات الإسعاف، وأصوات الثكالي والمحزونين وصوت الأذان. لقد جسدت موسيقاه في هذه المعزوفة كل صور الدمار الذي حلّ بالمكان، كي تظل الواقعة لعنة تطارد المجرمين أبد الدهر. إن تقييد الملفوظ بالمرئي والمسموع والحركي، يهدف إلى إثراء الملفوظ بالإضافة إليه، لا الانتقاص منه، وهذا

ما حدث مع الأغنيات الثلاث التي دمجها الشاعر في نصوصه الشعرية. لكن استقطاب معزوفة (حدث في العامرية) للمقطوعة الشعرية السادسة، كان خبطاً عشواء يُؤخذ على الشاعر، الذي كان عليه أن يتحقق من القضايا التي عالجهها (نُصير شمه) في معزوفاته الموسيقية، خاصة التي قرر الشاعر ضمّها لعمله.

إن القضية التي عالجهها (نُصير شمه) في معزوفته (حدث في العامرية) تختلف تماماً عن قضية (محمد حبيبي) في مقطوعته الشعرية، فالأول ندّد بقصف أطفال الملجأ بالطائرات دون رحمة أو إنسانية، والآخر أكّد على خطورة تقييد الحب وقمعه. لقد وثّق (نُصير شمه) لحادثة تاريخية مليئة بالصراخ والدم والموت أكسبت نصّه الموسيقي قيمة وشهرةً وخلوداً. هذه القضية لم تخدم الشاعر (محمد حبيبي) في مقطوعته الشعرية لاختلاف السياق بينهما، الأمر الذي يكشف عن وجه مرذول لتوظيف التقنية في الأدب دون بحث أو خبرة، اكتفاء بالتلقّي العفوي للأشياء أو النصوص.

في القصيدة الشعرية السابعة: تتبنّى معزوفة (قصة كردية)^(٢٣) قضية الأكراد؛ وهم أحد أكبر القوميات التي لا تملك دولةً مستقلةً أو كيأناً سياسياً موحّداً معترفاً به عالمياً. والقضية الكردية تُستخدم اليوم، كورقة ضغط سياسية من دول التواجد الكردي الأربع (العراق، إيران، سوريا، تركيا).

ترصد المعزوفة الموسيقية مآسي الشعب الكردي بالعراق وأوجاعه. صحيح أنها لا تُنادي بانفصال الأكراد لما في ذلك من مضرة لهم حالياً، لكنها تعترف بأحقّيتهم في الحياة بكرامة وعزة دون انتقاص أو دونية. إنها معزوفة تعالج قضية شعب حضاريّ مغبون.

والشاعر (محمد حبيبي) جانبه التوفيق في توظيف هذا النص المسموع؛ لأنه استعان بمعزوفة تؤرّخ لقضية سياسية عرقية قومية، بعيداً عن سياق الملفوظ والمرثي اللذين يؤكدان أنّ الحبّ في صدور المحبين خطاب سرّي مهرب لا تحفظه إلا النار، تماماً كالجرح الذي لا يطهره إلا الكيّ. ولا مفر للمحبين من الاكتواء بنار الرُقاء، ولا مفر لهم أيضاً، من اللجوء إلى إحراق خطابات العشق حفاظاً على سرية العشق وبقائه.

(٣-٣) تجربة واعدة:

تقومُ فرضيةُ هذا البحث على أنّ تجربة (محمد حبيبي) في الشعر الرقمي التفاعلي واعدة وتتطور. وكى نثبت صحة أو خطأ هذه الفرضية، علينا أن نتعرّف على مجمل التجربة، التي عرضنا منها حتى الآن قصيدة (بصيرة الأمل). وللشاعر (محمد حبيبي)، عملاق شعريان آخران ينتميان للنوع الجديد من الأدب الرقمي التفاعلي هما: (غواية المكان، حذقة تسرد)، والأمانة العلمية تدفعنا لعرضهما وتشرح مكوّناتهما والوقوف على ما يميزهما؛ للاستدلال على هذه الفرضية.

وردت قصيدة (غواية المكان) في جزأين؛ الأول ٢٠٠٦م^(٢٤)، والآخر ٢٠٠٦م^(٢٥)، ونلاحظ أنها تكوّنت من قسمين: المدخل والنصوص، وخلت تماماً من الخاتمة. اقتصر المدخل على الجزء الأول، وجاء بهدف التوثيق، وكان طويلاً نسبياً، حيث تصدرته لوحة بالغة الإنجليزية تشير إلى إطلاق النص لأول مرة في ديسمبر ٢٠٠٦م، وهي نفس اللوحة التي انتهى بها العمل في الجزء الثاني. استعرض المدخل التوثيقي بمعلومات عن اسم العمل واسم المبدع باللغتين العربية والإنجليزية، ثم اسم عازف مقطوعة الناي، واسم صاحب اللوحات التشكيلية، واسم صاحب الموال، واسم

التقني معالج الصور. هذه المعلومات وردت مصحوبةً بصور ريفية قديمة لفلاحين وفلاحات، وبيوت قديمة، وصناعات يدوية أبرزها الخوص.

خلت قصيدة (غواية المكان) من تقنية التشعب، معتمدةً على أدوات الفيديو. وأتت النصوص الشعرية معظمها سماعيةً بإلقاء الشاعر نفسه، ترافقها صورٌ من القرية. يبدأ النص بتوطئة تشير إلى أنَّ غواية المكان هي بعضُ أساطير القرية منذ قرنين. على يمين الشاشة يثبت اسم الشاعر بالإنجليزية (M.Habibi). أيضًا، زواج العرض المرئي بين لقطات ومشاهد لرقصة على الطبول وصور لأطفال يلعبون ولقطات من الشارع، وبين النص الشعري المسموع أو المقروء.

ما يميز هذه القصيدة هو تعظيمها لدور المرأة القروية وقيمة الأمهات في الحياة، كما أنَّ لغتها جمعت بين الفصحى والعامية، ولا ندري سبباً وجيهاً يجعل هذا العمل البسيط مشطوراً لجزأين رغم قصره.

على الجانب الآخر، تتكون قصيدة (حدقة تسرد)^(٢٦) من ثلاثة مكونات، هي: المدخل والخاتمة والمقطوعات الشعرية التسع. اكتفى المدخل باسم العمل واسم المبدع باللغتين العربية والإنجليزية. أما الخاتمة، فقد خصصت كبطاقة تعريف للشاعر، حيث عرضت بعض صوره وصورَ أغلفة دواوينه الثلاثة، وأعادت عملية التوثيق اسم المبدع واسم عمله مضافاً إليهما زمن انطلاق العمل لأول مرة في نوفمبر ٢٠٠٧م.

خلت قصيدة (حدقة تسرد) كذلك، من تقنية الرابط والتشعب، مكتفيةً بما وفّرتة تقنية الفيديو من أدوات، ومزجت بين النصوص اللفظية والمسموعة والمرئية، واللغتين العربية والإنجليزية، وغلب على معظم المقطوعات الشعرية الظلام

والاستعانة بأصوات الطبيعة وأصوات الليل. ثم وقف الصوت في معظم الأحيان كخلفية أو ممهّد للنص القادم. أمّا الفيديو، فقد اكتفى بالتأكيد على النص اللفظي والترشيح له، وكان بطيئاً في بعض النصوص. كما غلب على معظم القصائد طريقة العرض التوريقية كأن تُعرض كشرائح على أوراق بيضاء.

جمعت قصيدة (حدقة تسرد) بين قضايا اجتماعية مختلفة؛ كالمناسبات والمواقف والممارسات الحياتية، ويُحسب لها الالتفات إلى معاناة بائع غزل البنات في الحصول على قوت يومه، وأيضاً استنكار الكتابة الرديئة والمليئة بالأخطاء على الأسوار والحوائط ما يسبب تلوثاً بصرياً ممجوجاً.

وبالمقارنة بين القصائد الثلاث: (غواية المكان، حدقة تسرد، بصيرة الأمل)، نلاحظ أنها تشترك في مسألة التوثيق القبلي والبُعدي، والاعتماد على ما وفّرتة تقنية الفيديو من أدوات، وخلوّها جميعاً من تقنية الرابط والتشعب، وإمكانية الاطلاع عليها من نافذة واحدة، وبساطة التقنية مع ثراء الدلالة. لكنّ (بصيرة الأمل) تتميز عن (غواية المكان، حدقة تسرد) بتنوّع نصوصها المختلفة أجناسياً والمتألّفة تقنياً والأكثر عددياً، وتنوّع طريقة العرض على الشاشة والاستفادة الواضحة من تقنية الإنيميشنز. كل ذلك يثبت أنّ تجربة (محمد حبيبي) في الشعر الرقمي التفاعلي واعدة وتتطور، وتحتاج الدعم المناسب لاستمرارها وإثرائها تقنياً.

(ج) الخاتمة

استندت مقارنة قصيدة (بصيرة الأمل) الرقمية التفاعلية للشاعر السعودي (محمد حبيبي) على منهج السيميوتقافة الرقمية الذي يجمع بين ثلاث آليات، هي (بنية النص، سيميائية النص، نسقية النص)؛ هذا المنهج يؤكد في تطبيقاته على أن كل آلية من الثلاث تحتفظ في عملها بخصائصها التي تميزها عن غيرها، رغم ما قد يطولها من تغيير طفيف، كما أن كل آلية لديها القدرة على فحص النص الرقمي التفاعلي بمقاييسها الخاصة والنظر إليه من زوايتها النقدية، فتضيء فيه جانباً لا ينهض به غيرها. ومن ثمّ، تخلص القراءة إلى تسجيل النتائج التالية:

تكونت قصيدة (بصيرة الأمل) من ثلاثة أشياء: (المقدمة، المقطوعات الشعرية السبع، والخاتمة) وتخطت المقدمة مسألة التوثيق، عارضة تمهيداً جيداً عن مكونات العمل، لكنّ الخاتمة كررت ما قامت به المقدمة من التوثيق والتلخيص. كما خلت القصيدة من تقنية الرابط والتشعب، مكتفية بما وفّرتة تقنية الفيديو من أدوات، ومن ثمّ صار الإبحار أفقياً من البداية حتى النهاية، ومن نافذة واحدة؛ لذلك فالقصيدة رغم بساطتها تقنياً، فإنها غنية بعلاّماتها ودلالاتها. وتجدر الإشارة إلى أن العنوان الرئيس (بصيرة الأمل)، قد نجح في الإقناع بجدواه وصلاحيته بعد نهوضه كقاسم مشترك وخط جامع بين النصوص الداخلية للقصيدة.

اعتمدت (بصيرة الأمل) على التوليف التقني بين الأجناس المختلفة: (الشعر/ النص اللفظي، والأغاني والمعزوفات الموسيقية/ النص المسموع، والفيديو/ النص المرئي، والفن التشكيلي/ الألوان المختلفة والصور الفوتوجرافية، والأنيميشنز/

تحريك الكلمات). أضف إلى ذلك أنّ نجاح التوليف التقني رغم اختلاف الفنون، أسهم في منح كل مكوّن ميزة المكوّن الآخر؛ فالنص اللفظي ولّد الرموز وخلق المجازات، والنصان المرئي والمسموع وهبا الحيوية والحركة والروح، ما خلق نصّا جديداً قوامه التشعُّرُن والحيوية والكثافة.

أجاد الشاعر في نصوصه المرئية بالمزج بين الثابت والمتحرك، كما أجاد في طريقة عرض نصوصه اللفظية؛ على البالونات، وجذوع الأشجار، وفوق الطين، وعبر تقنية الإنيميشنز. كما شهدت بعض شخصيات النصوص الداخلية تحولاً ثقافياً نحو التشيي، وخلق تحوّلها نحو النافذة والفأس والصندوق خلخلةً في مخزونها الثقافي من الفعل والقيمة.

معزوفات (نُصير شمّه) الموسيقية، خدعت الشاعر (محمد حبيبي)، فانساق خلف إعجابه بجمالها الأسر، فلم يُحسن توظيف بعضها، حيث وضع واحدةً في غير مكانها، واستعان باثنتين غير مناسبتين للسياق. وأخيراً، أثبتت المقارنة بين القصائد الثلاث (غواية المكان، حدقة تسرد، بصيرة الأمل) للشاعر (محمد حبيبي)، أنّ تجربته في الشعر الرقمي التفاعلي واعدة وتتطور، وتحتاجُ الدعم المناسب لاستمرارها وإثرائها.

(د) الملاحق

ملحق (١):



بداية المقدمة من قصيدة (بصورة الأمل)

ملحق (٢)



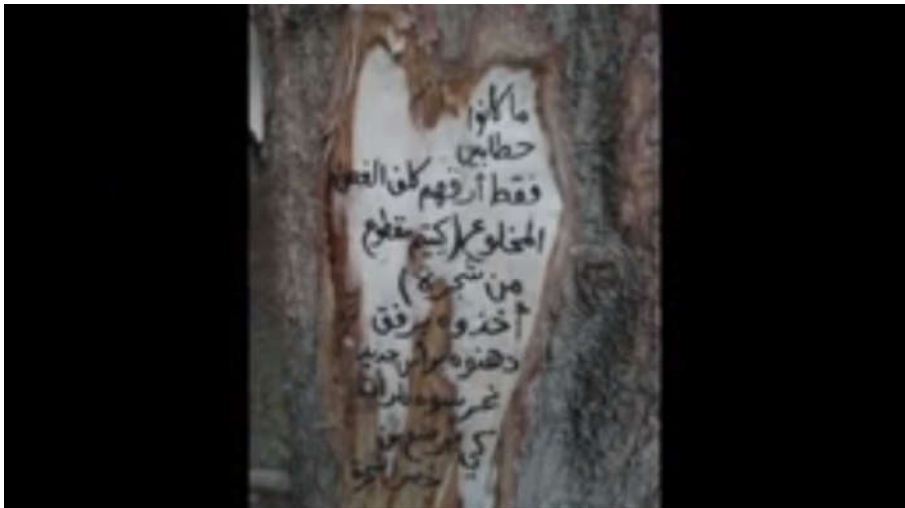
المقطوعة الشعرية الأولى من قصيدة (بصورة الأمل) وتظهر فيها الكتب الشعرية الثلاثة المترجمة

ملحق (۳):



المقطوعة الشعرية الثانية من قصيدة (بصورة الأمل) ويظهر فيها اللون الأحمر والكتابة الشعرية على الألوان

ملحق (٤):



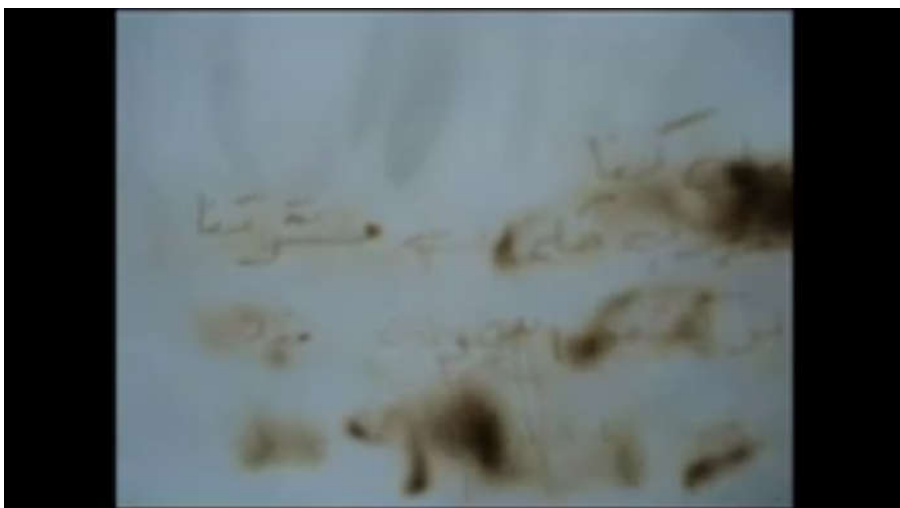
المقطوعة الشعرية الرابعة من قصيدة (بصيرة الأمل) وتظهر فيها الكتابة الشعرية على جذع الشجرة

ملحق (٥):



المقطوعة الشعرية الخامسة من قصيدة (بصيرة الأمل) وتظهر اليد التي تكتب شعراً على الطين

ملحق (٦):



المقطوعة الشعرية السابعة من قصيدة (بصيرة الأمل) ويظهر فيها حرق المسودات الشعرية

الهوامش والتعليقات

- (١) الكتابة والتكنولوجيا: د. فاطمة البريكي. (ص ١٢٦: ١٣٧).
- (٢) مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي: د. أمجد التميمي. المقدمة (ص ٨) وما بعدها.
- (٣) القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية. تنظير وإجراء: د. رحمن غركان. (ص ٤٣: ٦٩).
- (٤) الأدب التفاعلي الرقمي.. الولادة وتغير الوسيط: د. إياد الباوي، د. حافظ الشمري. (ص ٥٤: ٧٦).
- (٥) تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث: د. إيمان يونس. (ص ٩٧: ١٨٥).
- (٦) الرقمية وتحولات الكتابة.. النظرية والتطبيق: د. إبراهيم ملحم. (ص ٦) وما بعدها.
- (٧) البنية الدلالية للشعر التفاعلي. تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق أنموذجا.. مقارنة سيميو دلالية: فطيمة ميجي. (ص ٤٧: ٦٣).
- (٨) الأدب في مهبط التكنولوجيا: د. مها جرجور. (ص ٨٥: ١٠٨).
- (٩) للاستزادة عن هذا التنظير يمكن الرجوع إلى: مجلة فصول: مجلة فصلية محكمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد ٢٦/ ٢ العدد ١٠٢ / شتاء ٢٠١٨ م: د. وصفي ياسين عباس. (ص ٤٩٤: ٥١٧).
- (١٠) للاستزادة عن هذا التطبيق يمكن الرجوع إلى: مجلة آداب ذي قار: مجلة فصلية محكمة، جامعة ذي قار، العراق، العدد ٣١، القسم الأول، ٢٠١٩ م: د. وصفي ياسين عباس. (ص ١: ٤٥).
- (١١) النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية: د. عبدالله محمد الغدامي. (ص ٧٧: ٨٠).
- (١٢) القراءة الثقافية: د. محمد عبد المطلب. (ص ٢٢: ٢٤).
- (١٣) آليات الخطاب الثقافي: د. وصفي ياسين. (ص ١٥).
- (١٤) مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم: د. حسن ناظم. (ص ١١).

(١٥) فن الشعر: أرسطو. (ص ٣).

(١٦) تجدر الإشارة إلى أنّ الأغاني الثلاث لم تكلفنا عناء البحث عنها لأنها موسومة بأسمائها وأسماء مطربها، عكس المقطوعات الموسيقية الثلاث لتُصير شَمّه، فرغم المعرفة بمؤلفها، إلا أنّ حاجتنا لمعرفة أسمائها دفعتنا للاستماع إلى ستة ألبومات موسيقية، بعدها أتت الخطوة التالية التي تتعلق بالبحث في تاريخ الفن لمعرفة قصة وهدف كل مقطوعة، وعلاقة كل واحدة بالنص الشعري الذي احتضنها.

(١٧) (جابريللا ميسترال): هو اسم مستعار لـ (لوثيا دى ماريّا ١٨٨٩: ١٩٥٧ م). شاعرة ودبلوماسية تشيلية، أول امرأة لاتينية حازت على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٥٥ م عن مجمل أعمالها الشعرية الملهمة التي جعلت من اسمها رمزاً يُحتذى ومثلاً تتطلع إليه شعوب أمريكا اللاتينية. راجع الرابط: https://ar.wikipedia.org/wiki/جابريللا_ميسترال

(١٨) أغنية: (اذكريني).

أذكرُ الأيَّامَ يا حلو الهوى	*	في حنايا الغاب عند الجدول
حين كنّا والهوى حلو الغوى	*	نشاكى في حنين القُبل
ضمّنا الليل على بوح طوى	*	كلّ ما في قلبنا من غزل
فأنا إن أشتكي مُرّ النوى	*	لا تلمني يا حبيبي أنتهي
اذكريني كلّما الفجرُ بدا	*	واذكري الأيام ليل السهر
اذكريني كلّما الطيرُ شدا	*	وحكى للغاب ضوء القمر
اذكريني واذكري عهد الهنا	*	أترى عشتُ إذا لم تذكرني
نحن جمّعنا من الليل الغنا	*	وحكايات الجمال المزهر
يا حبيبي هرب الليل بنا	*	ومشيناها دروب الحُلُم
فلهُونا عند واحات الهنا	*	وجلسنا في ظلال النعم
يا صفا دنيا من الورد لنا	*	وعشّيات خفاف السّم
نتهادى نتهادى والغنى	*	طائرٌ في كلّ روض يغتني

(١٩) أغنية: (عطشان اسمع يا نهر).

عطشان.. اسمع يا نهر
عمر الصحاري والجفاف..
عمري أنا.. ما مرّ على عمري مطر
عطشان لدموع الشتا
مشتاق للون الخضر
عطشان.. اسمع يا نهر
صبري عزف..
صبري نزف..
أنا النخيل.. وأنا ارتجافات السعف..
ناديتك بصوت العطش
شلال صوتي.. يا اللي ما تسمع.. نشف
شوقي لّوح لك.. وقف
ترابي لّوح لك.. وقف
والصمت.. في صرخة اعترف
منين أرتوي.. والدنيا صحرا وبس
النار تحتي.. وفوق عيني الشمس
الشتا بالصيف اختفى
والغيم ما عنده وفا
وأنا العطش بيتي
ونسيمي عاصفه

(٢٠) أغنية: (خبّرنى يا طير)

طير الطاير من عنا من عند الأهل

كيف الزرع بموطنا كيف حال السهل
خبّرني يا طير
بيي وأمي كيف حائل كيف الجيران
دخلك جابين ببائل بعد الهجران
خبّرني يا طير
خبّرني ولفي الأسمر كيف حال عينه
مسافة يومين وأكثر بيني وبينه
كيف حاله يا طير
يا طير يا طائر على جناح الهوى
كيف أهلي كيف صاروا ع النوى
يا ريتني ريشة صغيرة بجانحك
ونرجع أنا وياك ع بلادي سوا
راجع راجع ع بلادي ع بلاد الخير
بشر أهلي وولادي يللا يا طير
كيف حاله يا طير

(٢١) عندما تواصلت مع الدكتور محمد حبيبي أطلب منه إمدادي بأسماء المقطوعات الموسيقية التي استعان بها، أفادني مشكوراً بعدم معرفته شيئاً عنها، فقررت الوصول إليها والبحث فيها، فتتبعْتُ كل إنتاج نصير شمه الموسيقي.

(٢٢) راجع الرابط: ملجأ العامرية https://ar.wikipedia.org/wiki/ملجأ_العامرية

(٢٣) راجع الرابط: كرد <https://ar.wikipedia.org/wiki/كرد>

(٢٤) محمد حبيبي: (غواية المكان ١ ٢٠٠٦ م).

على الرابط: <https://www.youtube.com/watch?v=a-GpuUf7h2s>

أو الرابط: <https://youtu.be/a-GpuUf7h2s>

(٢٥) محمد حبيبي: (غواية المكان ٢٠٠٦ م).

على الرابط: <https://www.youtube.com/watch?v=F56oITWH3f0>

(٢٦) محمد حبيبي: (حدقة تسرد ٢٠٠٧ م).

على الرابط: <https://www.youtube.com/watch?v=fDpGiFTyLSY&feature=youtu.be>

أو الرابط: <https://youtu.be/fDpGiFTyLSY>

قائمة المصادر والمراجع

* المصادر:

- حبيبي، محمد (٢٠١٧): (بصيرة الأمل). الرابط:
<https://www.youtube.com/watch?v=SUdwXz81MfE&feature=youtu.be>
أو:
<https://youtu.be/SUdwXz81MfE>
- حبيبي، محمد (٢٠٠٧): (حدقة تسرد). الرابط:
<https://www.youtube.com/watch?v=fDpGiFTyLSY&feature=youtu.be>
أو:
<https://youtu.be/fDpGiFTyLSY>
- حبيبي، محمد (٢٠٠٦): (غواية المكان ١). الرابط:
<https://www.youtube.com/watch?v=a-GpuUf7h2s>
أو:
<https://youtu.be/a-GpuUf7h2s>
- حبيبي، محمد (٢٠٠٧): (غواية المكان ٢). الرابط:
<https://www.youtube.com/watch?v=F56oITWH3f0>

* المراجع:

- أرسطو (د. ت.): فن الشعر. ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة. د. ط.. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- الباوي، إياد - الشمري، حافظ (٢٠١٣): الأدب التفاعلي الرقمي. الولادة وتغير الوسيط. الطبعة الثانية، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان.
- البريكي، فاطمة (٢٠٠٨): الكتابة والتكنولوجيا. الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء.
- التميمي، أمجد (٢٠١٠): مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي. الطبعة الأولى، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت.

- جرجور، مها (٢٠١٦): الأدب في مهب التكنولوجيا. الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء.
- عباس، وصفي ياسين (٢٠١٨): السيميوثقافة الرقمية نحو منهج نقدي للأدب التفاعلي الرقمي. مجلة فصول: مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فصلية محكمة، المجلد ٢٦/ ٢ العدد ١٠٢، القاهرة. ص ص ٤٩٤: ٥١٧.
- عباس، وصفي ياسين (٢٠١٩): سفر الخروج الأزرق «لا متناهيات الجدار الناري» لمشتاق عباس معن أنموذجاً. قراءة سيميوثقافية. مجلة آداب ذي قار: جامعة ذي قار، فصلية محكمة، العدد ٣١، القسم الأول، العراق. ص ص ١: ٤٥.
- عبد المطلب، محمد (٢٠١٣): القراءة الثقافية. الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- الغدامي، عبدالله (٢٠٠٥): النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية. الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت.
- غركان، رحمن (٢٠١٠): القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية. تنظير وإجراء. الطبعة الأولى، دار الينابيع، السويد.
- ملحم، إبراهيم (٢٠١٥): الرقمية وتحولات الكتابة. النظرية والتطبيق. الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد.
- ميجي، فطيمة (٢٠١٦): البنية الدلالية للشعر التفاعلي.. تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق أنموذجاً.. مقارنة سيميوية دلالية. الطبعة الأولى، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد.
- ناظم، حسن (١٩٩٤): مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء.
- ياسين، وصفي (٢٠١٤): آليات الخطاب الثقافي. الطبعة الأولى، مؤسسة العالم العربي للدراسات والنشر، القاهرة.
- يونس، إيمان (٢٠١١): تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث. الطبعة الأولى، دار الهدى للطباعة والنشر/ دار الأمين للنشر والتوزيع، عمان/ رام الله.
- موقع ويكيبيديا: <https://ar.wikipedia.org/wiki/>

List of Sources and References

* Sources:

- Habibi, Mohammed (2017): **Vision of Hope**
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=SUdwXz81MfE&feature=youtu.be>
Or: <https://youtu.be/SUdwXz81MfE>
- Habibi, Mohammed (2007): **Pupil Narrate**
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=fDpGiFTyLSY&feature=youtu.be>
- Habibi, Mohammed (2006): **Seduction of The place -1**
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=a-GpuUf7h2s>
- Habibi, Mohammed (2007): **Seduction of The place -2**
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=F56oITWH3f0>

* References:

- Aristotle (Without date): **Poetics**. Translation, submission and commentary by Ibrahim Hamada. Without edition, The Anglo-Egyptian Library, Cairo.
- Al-Bawi, Iyad & Al-Shammari, Hafez (2013): **Digital Interactive Literature.. Birth and Change of Media**. Second edition, Academic Book Center, Amman.
- Al-Breiki, Fatima (2008): **Writing and Technology**. First edition, Arab Cultural Center, Beirut / Casablanca.
- Al-Tamimi, Amjad (2010): **Introduction to Interactive Cultural Critique**. First edition, Publications of Muhammad Ali Baydoun, Dar Al-Kutub Al-Ilmiya, Beirut.
- Jarjour, Maha (2016): **Literature in the Cradle of Technology**. First edition, Arab Cultural Center, Beirut / Casablanca.
- Abbas, Wasfi Yassin (2018): **Digital SemeCulture toward a Critical Approach to Digital Interactive Literature**. Fusoul Magazine: Literary Criticism Magazine, the Egyptian General Book Authority, a refereed quarter, Volume 26/2 Issue 102, Cairo. Pp. 494: 517
- Abbas, Wasfi Yassin (2019): **The Blue Exit Book "The Infinity of the Fire Wall" by Mushtaq Abbas Maan as A model. Semi-cultural Reading**. Dhi Qar Literature Magazine: Dhi Qar University, Refereed Quarterly, Issue 31, Section One, Iraq. Pp. 1: 45
- Abdul Muttalib, Muhammad (2013): **A Cultural Reading**. First edition, the Supreme Council of Culture, Cairo.
- Al-Ghazami, Abdullah (2005): **Cultural Criticism: Reading in Arab Cultural Systems**. Third edition, Arab Cultural Center, Beirut / Casablanca.
- Gharkan, Rahman (2010): **The interactive Poem in Arabic Poetry. Arthroscopy and Procedure**. First edition, The Springs House, Sweden.
- Melhem, Ibrahim (2015): **Digital Transformations of Writing. Theory and Practice**. First edition, Modern Book World for Publishing and Distribution, Irbid.

- Mihi, Ftaymeh (2016): **The semantic Structure of Interactive Poetry Digital Statements of Biography, Some of them Blue as a model A semio-semantic approach**. First edition, Al-Farahidi House for Publishing and Distribution, Baghdad.
- Nazem, Hassan (1994): **Poetic Concepts A comparative Study of Origins, Methodology, and Concepts**. First edition, Arab Cultural Center, Beirut / Casablanca.
- Yassin, Wasfi (2014): **Mechanisms of Cultural Discourse**. First edition, Arab World Foundation for Studies and Publishing, Cairo.
- Younis, Iman (2011): **The influence of The Internet on The forms of Creativity and Reception in Modern Arabic Literature**. First edition, Dar Al-Hoda Printing and Publishing / Dar Al-Amin for Publishing and Distribution, Amman / Ramallah.
- <https://ar.wikipedia.org/wiki/>

Copyright of Umm Al-Qura University Journal for Languages & Literature is the property of Association of Arab Universities and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.