الصورة الكتابية المخبوءة في القصيدة التفاعلية العربية إجراء وتطبيق

أ.م.د. عواد كاظم لفته

تستوحي النصوص الأدبية رؤيتها الفنية والجمالية من العوالم الذهنية والأسطورية والاجتماعية ، فضلاً عن المناخات الفكرية للكاتب ، وبعد التحولات الهائلة في الحياة المعاصرة تغيرت مرجعيات النصوص ووسائل تقديمها ، وظهرت إبداعات جديدة ، ولكن الإبداع ظل ممهوراً بالقدرة ((على الخلق والابتكار والتأليف والتخطيط والاستنباط مع إضافة التفاصيل إلى الفكرة بعيداً عن المألوف والعادي ، فهي قدرات التفكير المبدع ، ورؤاه الفنية ، وجهده الخالص ، وخياله الخصب نحو الطلاقة والمرونة والقدرة على إنتاج أفكار متميزة تحرك التلقي من مستوى تفكير إلى مستوى آخر أعلى في القيمة))[1].

ولقد كان الشعر العربي القديم ينتظم جمالياً وفنياً في آن واحد ، فالفكرة المميزة لا تعني ان يكون إخراجها مبعثراً ، ويبدو ان ذلك مما أوجب الوزن في الشعر العربي ، فالشفاهية ألزمت الشعر العربي القديم بالوزن ومن ثم فأن الوحدات الموسيقية في داخل البيت الشعري تحدد شكله الخارجي وفضاءه الوزني ، حتى ليكاد الوزن بتنغيماته المتنوعة ان يرسم الألفاظ ويسطرها في ذهن المتلقي ، فخلق فضاء كتابياً خيالياً ، ولا ينعدم ذلك بغياب القراءة ، ذلك ان الكتلة الموسيقية تحدد القالب الخارجي للبيت الشعري ، ومن هنا نفهم اقتران الوزن بالشعر إلا ما ندر[2].

إن وجود المحددات الوزنية في ذهن المتلقي يعني ان الخيال يؤام لحظة الإنشاد بين القالب الشعري الموسيقي والصور الفنية المنبلجة عنه ، فالشاعر يقع تحت تأثير سطوة الخيال ويستدر معجمه اللغوي ، وفي هذه الحال تكون الموسيقى الداخلية وحركة الأصوات واشية ببعض ما في الصورة من حركة، وبذلك تتضافر الحركة الداخلية للصورة ، مع دلالة بنية الأصوات اللغوية ، والتنغيم الموسيقي ، فتبدو الصورة الشعرية جلية في النص ، ومستقصاة من وجهة نظر المتلقي:

مكـــر مفـــر ، مقبـــل مـــدبر معـــاً كجلمـود صـخر حطّـه السـيلُ مـن عـل[3]

لقد كان الوزن الخارجي للنص محدداً مساحته الصوتية بوساطة الوزن العروضي (الطويل) ، إذ تتكون أجزاؤه من عدد محدد من المولدات الوزنية لا يمكن الخروج عليها أو الاجتزاء منها ، ثم تأتي

الموسيقى الداخلية فتحدد الكتل الداخلة في الوزن (فعولن) ، (فعاعيلن) وتقتطع ثمانية أجزاء يستطيع المتلقي متابعتها ذهنياً ، فترتسم الألفاظ المتشاركة في خلق الأجزاء الموسيقية كلامياً لا كتابياً ، ومن ثم يتضافر كل ذلك تفاعلياً مع حركة الأصوات اللغوية الدلالية :

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل							
مكررنْ	مفرن مق	بلن مد	بر معن	كجلمو	د صخرن حط	طه سيـ	ل من عل
فعلون	مفاعيلن	فعولن	مفاعلين	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن
ررر	ررر	...	ررر	موو	ررر ط	ط ط س	س سيـ

وفي ذلك تأتي الصور متجلية من التفاعل الخيالي بين الوزن العروضي ووحداته التفعيلة ودلالة الأصوات اللغوية، ذلك ان حركة الأصوات دلالياً مؤكدة من الفونيم الصوتي الكامن فيها، والرنة الموسيقية الحاضنة لها ، إذ يحيل التشظي الصوتي في بنية (الراء) على تكرار الحركة ، وتحيل الدلالة الصوتية في بنية (الميم والواو) على القوة ، وفي بنية (الطاء والسين) على حركة الماء ، وبتفاعل المحركات الثلاثة في النص تتجسد صورة حركة (الحصان) المتكررة :

ررر ، ررر = تكرار الحركة السريعة/تشظي الصوت

موو = القوة والصلابة/تماسك الصوت

ط ط س س سيي = تدفق الحركة/الحركة الفجائية

وباجتماع المحركات الثلاثة في النص ، وتفاعلها ذهنياً في عقل المتلقي تتبلور الصورة الفنية التي أسسها الشاعر ، واستجلاها المتلقي من (قوة الحصان وصلابته ، وتكرار حركته وتدفقها) = (أ) ، (تماسك الصوت وتشظيه وحركته الفجائية) = (ب).

ولما كان التفاعل يعني اللفظ وما يحيط به فيمكن ان تجعل للنص واجهتين ، الواجهة اللفظية (ب) والواجهة الصورية (أ) وتكون الواجهة (ب) نصاً. والواجهة (أ) صورة ، والنص ظاهراً ، والصورة مخبوءة تحت النص .

وهكذا فأن شعرنا العربي القديم لا يخلو من التفاعل بين النص والمؤثر في تلقيه ، ولا ريب في ذلك ، فالتطور في الشكل النصي الكتابي في العصور اللاحقة استدعى ثيمة الرسم بوصفها فضاءً كتابياً ، ومن ثم ظهرت إيقونة التشجير الكتابي الأندلسية ، وهي رغبة من الشعراء في استدعاء المكان ليتفاعل مع الزمن[4].

وأما عصر الحداثة والمعلوماتية ، فقد أسهم في تحول الفضاء الكتابي من الحيز الورقي إلى الآلة الكومبيوترية ، وأشرك الشاعر والمبدع في ذلك بما يمتلكه الكومبيوتر من تقنيات معرفية ، على اننا لا ننكر إن الموازنة بين الفضاء الورقي والفضاء الكومبيوتري لا يعني رجحان الكومبيوتر على الورق ، فكلاهما وسيلة صماء ، يستحدث الشاعر والمبدع فيها ما يراه ، فالخواء الكومبيوتري يعادل البياض الورقي :

بياض ⟵ خواء ⟵ الورق = الكومبيوتر ⟶ خواء ⟶ ذاكرة

إذ تتساوى الذاكرة الكومبيوترية في فراغها مع الورقة البيضاء في خلوها ، ومن ذلك تقرر ان الوسيلتين تقنيتين خاضعتين لعقل المبدع ، وما يبدو فيها هو من نتاج المبدع وخياره.

ولكن الرغبة الحداثوية ومواكبة عصر العولمة ، والدعوة إلى تحديث الوسائل أملت على المبدع تجديد وسائله الكتابية من جهة ، والإفادة من عصر التكنولوجيا من جهة أخرى في شحذ ذهن المتلقي بالصور الفنية إذ ما كانت تتسم به صور الشعراء قبل عصر التكنولوجيا صفة الفرادة وعدم التداخل ، وكلما حصل تداخل انبرى النقد لاستظهاره على انه تناص ، وأما تداخل الصور الحية في العصر الحديث أوجب على المبدع تحديد مسارات الصورة كومبيوترياً ، والسعي إلى فك هذا التشابك فنياً ، فكان النص التفاعلي حاجة حداثوية ملحة.

ويعد الشاعر الأمريكي (روبرت كاندل) في عام 1990 صاحب أول قصيدة تفاعلية ، إذ أفاد من تقنيات الحداثة الصناعية ، وشبكة المعلومات الدولية[5] ، ولم يكن أمام كاندل سبيلاً آخر لاستقطاب المتلقي واستمالته نحو نصه الجديد ، ويبدو لنا إن هذه الاستمالة هي محاولة لاستعمار المتلقي من جديد بعد ان عزف في عصر الحدوث عن التريث واستغلال مساحات الهدوء ، فما كان من الشاعر إلاّ ان يواكب المتلقي حيثما وجد ، وان يكون أمامه حيثما أدار وجهه ، ومن هنا صار الأدب التفاعلي يعيد للمتلقي دوره في إعادة إنتاج النص بما يكشف عن مدى حضوره فيه ، وتوجيهه بالقراءة ، وإعادة إبداعه بالتأويل والمساهمة بإخراجه (إنتاجه) في صور متعدد))[6].

لقد كان المتلقي خاضعاً للمؤثرات الحداثوية مما أسهم في عزوفه عن الأنماط التقليدية ،كما أسهم في وهن التواصلية بين الشاعر والمتلقي ولا نجانب الصواب إذا قلنا إن إحساس الشاعر بضآلة التواصلية مع متلقيه دفع الشاعر إلى التفكير ملياً في نسق جديد يضع فيه نفسه أمام المتلقي ، ويغدو ((التفاعل عملية تواصلية تتم في المستوى الفني بين نص قادر على ان يستوعب قارئه ، وقارئ قادر على أن يستوعب هذا النص))[7] وباستشعار الشاعر ان المتلقي قد وفد مرة أخرى إلى النص ، ركن إلى خلق ديمومة تواصلية معه ، وسعى إلى المحافظة على وجود في تخوم النص التفاعلي ((وتلك مسألة لا تتحقق إلا بوجود مبدع كبير ، ونصٍ فتي مدهش في تميزه))[8].

ولم يكن التجاور الحداثوي بين النص والشاعر سبباً في طغيان عنصر أدبي على عنصر أدبي آخر فالقصيدة التفاعلية تمتلك السمات الفنية الشعرية من دون الإخلال بجزء منها ((أي أن الوسيط الالكتروني الحاضن للمنجز الإبداعي يلبي كل رغبات وحاجات عناصر العملية الابداعية))[9] ويبدو ان النزعة الاقتصادية في العصر الحديث ، وميل المتلقي إلى قلة اقتناء الكتاب المطبوع ، وطبيعة الحياة السريعة ، دفعه إلى المواظبة على تلقي القصيدة التفاعلية بشراهة وانهام إذ ((بات يكفي المرء أن يمتلك جهاز حاسوب متصلاً بالشبكة ومساحة لوضع نصوصه على الخط ، بل وحتى نصوص غيره إن شاء ، ويلم بالابجدية الأولى لإنشاء صفحات ويب التي صار العديد من شركات الاستضافة المجانية يعفي المستخدمين منها عبر المدونات أو الصفحات الجاهزة للاستعمال ، فيصر مالكاً بما يعادل ليس مطبعة ورقية فحسب ، بل وكذلك دار نشر قادرة على توزيع منتوجاتها في أرجاء الكوكب الأربعة على مدار الساعة وبدون حكاية نفاد الطبعات))[10].

ومع كل الدوافع والأسباب التي أوجدت النص الرقمي والأدب التفاعلي يبدو ان منح المتلقي سلطة عليا على النص كان سبباً آخر في شيوع الأدب التفاعلي ، فإذا ما وازنا بين النص الورقي والتفاعلي فإننا واجدون ان النص الورقي تراتبي في فضائه مع إمكانية ظهور الرسم واللون معه ، أما النص التفاعلي فلا تراتبية في فضائه الالكتروني مع حركية للرسم والصورة اكثر بوساطة تحكم المتلقي لهما ، وخلو الاول من المؤثرات الصوتية على حين إمكانية وجودها في الثاني[11].

ويجمع النقاد والباحثون العرب على ان الشاعر العراقي مشتاق عباس معن يعد رائد الأدب التفاعلي في الوطن العربي وعلى مستوى النص العربي ، إذ أصدر عام 2007 مجموعته التفاعلية العربية الموسومة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) ، وفي الربع الأخير من العام نفسه تداولت المجموعة في شبكة المعلومات الدولية ، على حين تأخرت وجهة نظر الشاعر في مشروعه التفاعلي عاماً كاملاً. إذ طرح في 2008/8/16 بيانه الاول الموسوم (من يسبح في الفضاء الشبكي – مقاربات المجازية الرقمية)[12] وبعد أن اصبحت القصيدة التفاعلية متداولة الكترونياً انصبت بعض أقلام الباحثين عليها بالدرس والتحليل ، ان يتفقون على ان للنص الرقمي مكونات تشابه مكونات النص الورقي ، وحددوها في الكلمة وما يتصل بها من تشكيل صوري/رسوم ولوحات وخطوط ، والتشكيل الصوتي/القاء وأداء وأسلوباً ، والتشكيل اللوني/حركة اللون وأبعاده المرئية في الشاشة ، والتشكيل الحركي الذي تتماهى به كل المكونات النصية[13].

ولما كانت هذه المكونات مجتمعة تشكل بنية النص التفاعلي فإننا سنحاول البحث في التشكيل الصوري للنص بوصفه كلمة مقروءة اي اننا سنركز الدراسة على الصورة الفنية للنص التي تختبيء بين السياق المعلن والسياق المختبي وفي التشعيب ، ولنفترض ثمة سؤال ، هل النص المعلن يمكنه إظهار الصورة الكلية من دون الحاجة إلى قراءة المخبوء ، وعلى ذلك فإننا نبحث في الصورة الشعرية التي يجسدها النص وليس في الصورة الالكترونية المرادفة للنص ، منطلقين من فهمنا للصورة الفنية الشعرية التي تتضافر كل السياقات الشعرية من أجل تجسيدها خيالياً ، إذ ((ترتكز القصيدة التفاعلية على الصورة الشعرية بأشكال إدهاشية من جهتين : الأولى تلك التي يتفاعل فيها المكون التصويري مع المكونات الاخرى في أصل النص بوصفه مادة ورقية خطية أولى ، والثانية تلك التي يتفاعل فيها ذلك المكون ضمن سياقه النصي مع مكونات فضاء الشاشة وعناصر الأداء الشعري التفاعلي في أبعادها الالكترونية المتطورة باستمرار))[14].

ولا نزعم ان دراسة الصورة الفنية للنص الرقمي مأمونة الجانب ، ذلك ان الدراسة تستقصي النص من نواحٍ متعددة ، وتفترض تنظيراً بمستوى الادراك للنص الرقمي ((فالوصول إلى مرجعيات الكاتب فيها يعتمد على تداخل مجموعة هائلة من الرؤى النقدية من بينها تحليل النص والخطاب الفكري والتقني والمعلومات وغيرها ، معتمداً في قراءة منهجية دقيقة تظهر فيها آفاق اللسانيات ، وشفرة المعنى والسياق/التناص/اللغة والفكر والمعرفة العلمية/التقنية بأحدث منجزات الرقمية))[15].

وسنختار نصاً تفاعلياً لتحليل الصورة المخبوءة فيه ، إذ شكل مجموعة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) نصوصاً رقمية رائدة تداولها الباحثون بالدرس والتحليل ، وسنستقي نصاً متشعباً (ايقنتُ ان الحنظل موت يتخمر) تنفتح ثرياته المطلعية على خمسة نصوص تشعيبية ،

ايقنت إن الحنظل موت يتخمر

ولكن محاولة الربط بين الجزئيات المتشعبة الكترونياً يؤدى إلى صهر الفجوات ، ووصل الأجزاء صورياً ، فتترأى صورة كلية غير متباعدة الأجزاء :

الحنظل ← الموت
الحنظل ← يتخمر
الموت ← يتخمر
ايقنت ← أنا
أنا ← إنّ

=

أنا ← إنّ
ايقنت ← أنا
الموت ← يتخمر
ايقنت ← أنا

وتعدد إيقونة الموت حاق بين سياقين مدغمين في النص :

أ : أنا ايقنت الموت الحنظل .

ب : إن أنا يتخمر الموت .

وترسم الصورة الكلية معالمها الأولية من (الموت) الذي (يتخمر) في ذات الشاعر ، وبذلك يكون الحنظل مشبهاً بالموت ، وليس الموت مشبهاً بالحنظل ، وتتجلى معالم الصورة الكلية للسياق في ذلك : (صورة الموت الذي ايقنته الأنا في داخلها ، فتخمر وتستشعره كالحنظل مرارة).

وبعيداً عن المؤثرات التفاعلية الاخرى تكون سطوة صورة الموت المرة هي المؤكدة في السياق الكلي ، فصورة الموت مرة ، وقد ايقنتها ذات الشاعر ، وأما محاولة قراءة التشعيب التفاعلي ، فإن السياق النصي يتجزأ على ايقونات يمكن عدّها شفرات تشجيرية تنفتح على صور أخرى في كل نص تفريعي ، إذ ينفتح السياق على خمسة نصوص تفريعية ، اولها :

(ايقنت) :

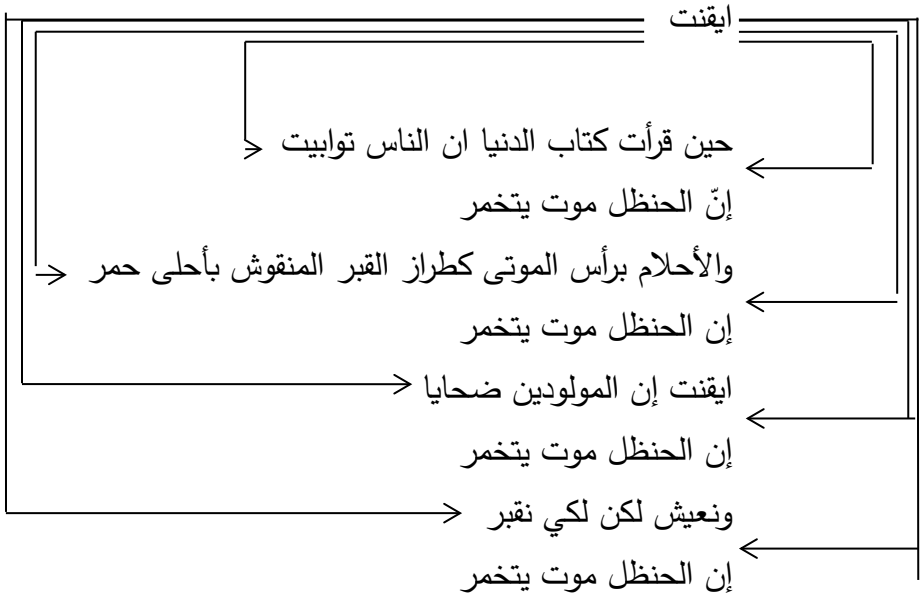
(حين قرأت كتاب الدنيا إن الناس توابيت

والأحلام برأس الموتى كطراز القبر المنقوش بأحلى ممر

ايقنت إن المولودين ضحايا

ونعيش لكن لكي نقبر).

يستظل النص التفريعي بصورة الموت الكلية ، وتبدو صورته منفتحة على النص التفريعي ، ويأتي بصيغة جواب متمم لسؤال في الفعل ايقنت :



وأما محاولة قراءة الجواب النصي للفعل الايقوني (ايقنت) ، واستجلاء معالم صورته التفريعية فيؤسس لصورة مستوحاة من الصورة الكلية ،وصيرورتها جزءاً من أجزائها ، فالصورة ترتسم في أن (الموت طيف مرٌّ يستعلي طموح الانسان ، وتقطيع احلامه ، ويؤجلها إلى زمن اللاوقوع ، وكل المولدين سيموتون ، ويسقون مرّ الفاجعة بموت أحلامهم في رؤسهم ، ومهما عاش الانسان فان غصة الموت ستذيقه مرّها).

وهاتيك الصورة التفريعية تؤكد تناسلها من الصورة الكلية بان (الموت يتخمر في نفس الانسان ، ويستشعره بمرارة الحنظل) ، وبعد انزياح أول المصطلح الايقوني (ايقنت) عن سياقه إذ يبدو الترابط وشيجاً.

وكما ينفتح السياق على نصْ تفريعي ثان :

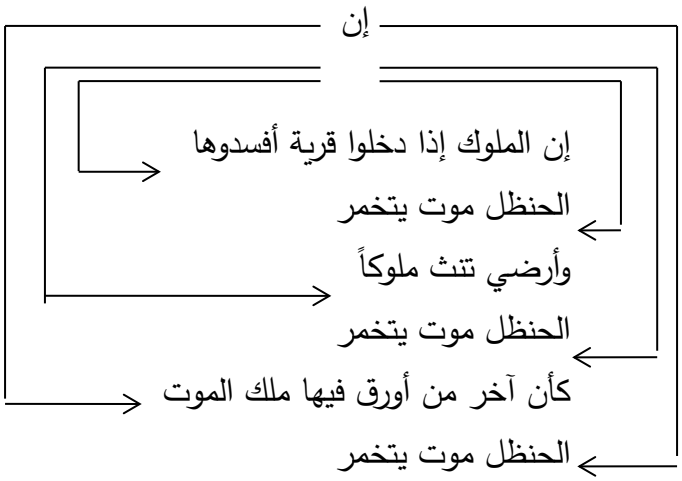
(إن)

(إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها

وارضي تنّث ملوكاً

كان آخر من أورق فيها ملك الموت)

وبالاستغناء عن ثاني المطلع (إن) والاتكاء على سياقه المتبقي والمتأصل في ثريا النص الكلي تتشكل الصورة التفريعية الثابتة التي تشي بوجه الموت الاخر وجزئيته التي تكتمل بالتضافر صورياً بين السياقين الكلي (الثريا) والتفريعي (التشعيب) :



تتجلى صورة الموت في أنه (السلطة الجائرة وجه للموت مرّ المذاق ، ويهيمن شبحه على بلدي ، ولم تنقطع سلسلة الموت ودوافعه ، فهو شبح يستقر في نفوس كل ملوكي).

ويكون التفريع الثاني جواباً لسؤال في التفريع الاول (ايقنت) فالموت الذي (غيب أحلام الناس طيف صنعه الانسان الجائر في وطني) ، وبذلك يتضافر التفريعان الاول والثاني في تشكيل صورة

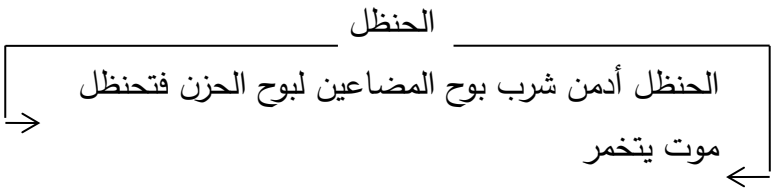
متراكبة من تشعيبين سبب ومسبب.

ومادام النص التفاعلي يتشجر إلى أجزاء تفريعية ، فلاشك إننا سنلج إلى منطقة أخرى في استدعاء صورة التشعيب الثالث :

(الحنظل)

(الحنظل أدمن شرب بوح المضاعين ليوح الحزن متخظل)

وبالاستغناء عن ثالث المطلع من السياق الكلي ، وربط التشعيب الثالث بسياق (الثريا) :



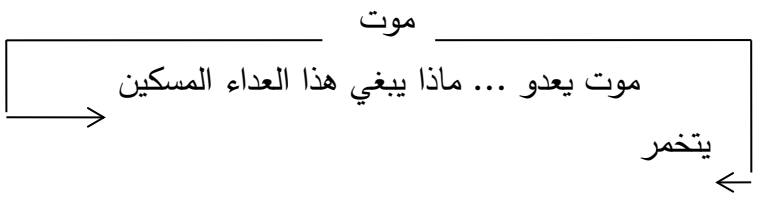
تتجلى في التماهي بين النصين صورة واشية بصيرورة (الحنظل خنوعاً وانصياعاً وسكوتاً على الجور والظلم والتظلم ، وعدم المواجهة موت متكرر) ، وبذلك يغدو التفريع الثلث في التشعيب جواباً على سؤال في التشعيب الثاني بعد تحوله إلى سؤال يتطلب جواباً ، وبمجرد الحاق التشعيب الثالث بالثاني والأول وتكامل الصورة الكلية للتشعيبات الثلاثة ترتسم الصورة الفنية في فضاء يحقق سيرورتها ، فالموت الذي (غيب أحلام الناس طيف صنعه الانسان الجائر في وطني ، وجور السلطة موت مرّ المذاق وشبح الموت يهيمن على بلدي ، ولم تنقطع سلسلة الموت ودوافعه) ويشارك في التسلط وهيمنة الموت على بلدي (الخنوع والانصياع والتظلم ، وعدم المواجهة موت يتكرر) وتتضافر التشعيبات الثلاث الاولى في تشكيل جزء كبير من الصورة الكلية للموت تعتمد على السبب والنتيجة.

وأما تفكيك التشعيب الرابع فانه سيعزز ما بدا لنا من التشعيبات الثلاثة الاولى :

(موت) :

(موت يعدو ... ماذا يبغي هذا العداء المسكين)

وسنحاول تطبيق الاجراء التفكيكي بالاستغناء عن رابع المطلع (الثريا) في السياق الكلي (الموت) ، وربط التشعيب الرابع بسياقه الكلي صورياً :



إن انبلاج السياق في التشعيب الرابع عن نثيت تنقيطي يحتاج إلى ملء الفراغ ، واتمام النص ، ولاشك ان تركيب السياق تركيباً جديداً سيتمم صورته الغيابية (موت يعدو يتخمر ، ماذا يبغي هذا العداء المسكين) ، ذلك ان (الموت ينتشر سريعاً في قلوب الناس ، ويمكث فيها ، وسنأتيه نحن بانصياعنا قبل ان يسرع إلينا) ، وبه تتحول الصورة في التشعيب الرابع إلى إجابة على سؤال بدا في التشعيب الثالث : لماذا أدمن الحنظل شرب بوح المضاعين ؟ لان الانصياع جعل الموت يعدو إلينا ، وفي الحقيقة نحن نسرع إليه بالانصياع .

وتتجه الصورة الكلية إلى شبه اكتمال بتضافر التشعيب الرابع مع التشعيبات الثلاثة الاخرى ، فالموت الذي (غيب أحلام الناس ، طيف صنعه الانسان الجائر في وطني ، وجور السلطة موت مرّ المذاق ، وشبح الموت يهيمن على بلدي ، ولم تنقطع سلسلة الموت ودوافعه ، والخنوع والانصياع والتظلم ، وعدم المواجهة موت يتكرر ، والموت ينشر سريعاً في قلوب الناس ويمكث فيها ، وسنأتيه نحن بانصياعنا قبل ان يسرع إلينا).

ولما كان التفريع الخامس هو التشعيب الأخير في النص ، فلا ريب ان اسقاط خامس المطلع (الثريا) من السياق (يتخمر) يوجب استدعاء ما اسقط قبله من سياق (الثريا) ، وسنحاول تفكيك صورة

التشعيب الخامس في ضوء ادراجها في نسقها الكلي :

(يتخمر)

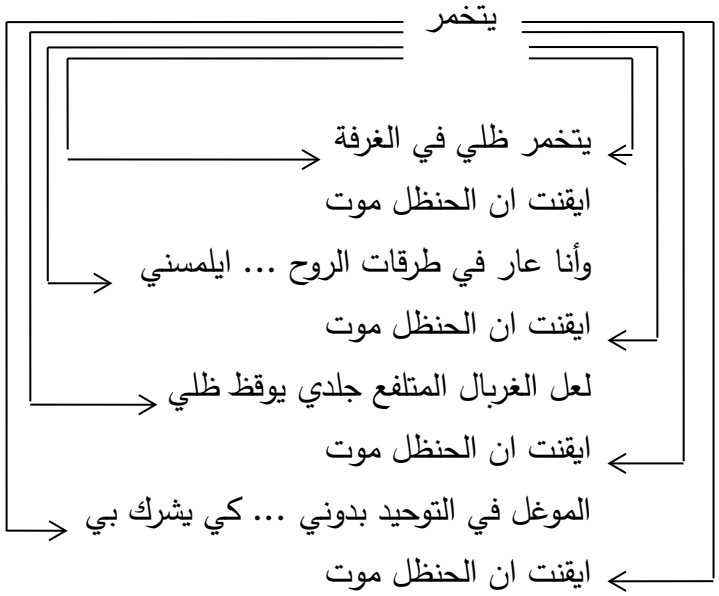
(يتخمر ظلي في الغرفة

وأنا عار في طرقات الروح ... ايلمسني

لعل الغربال المتلفع جلدي يوقظ ظلي

الموغل في التوحيد بدوني ... كي يشرك بي)

ويتماهى التشعيب الخامس في سياقه النصي الكلي (الثريا) في تركيبه الصوري:



جز

تكاملها الصوري (فالموت يستبيح كل خيالاتي حتى بت متجرداً من امنياتي ، وحبيس معتقل ذاتي التي ما عادت تستشعر أناي).

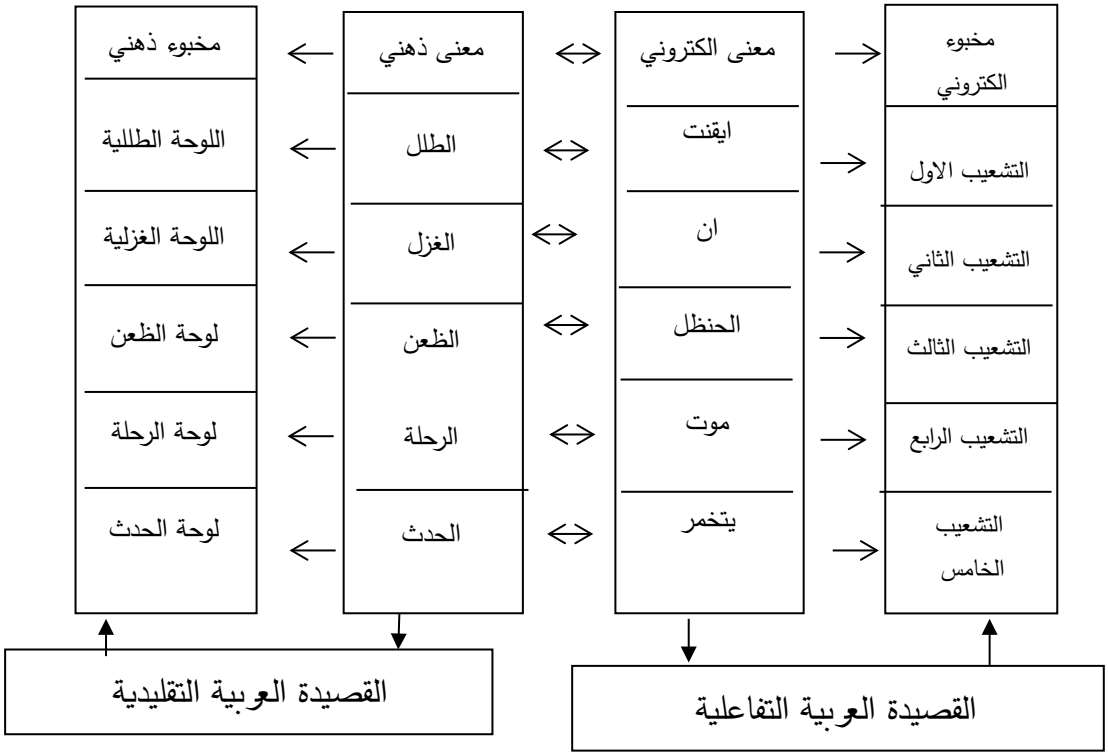
ولا ينفك التفريع الخامس ان يكون جواباً لسؤال ضامر في التفريع الرابع الذي تحول إلى سؤال يتطلب تمام كلية التشعيبات ، لماذا نأتي الموت نحن ؟ وبالإجابة التكميلية وربط الاسباب بالنتائج تتكامل الصورة المخبوءة تراكيباً ، وتتشكل كليتها في تتمة الأجزاء ، فالموت الذي (غيب أحلام الناس طيف صنعه الانسان الجائر في وطني ، وجور السلطة موت مرّ المذاق ، وشبح الموت يهيمن على بلدي ، ولم تقطع سلسلة الموت ودوافعه ، والخنوع والانصياع والتظلم ، وعدم المواجهة موت يتكرر ، والموت ينتشر سريعاً في قلوب الناس ، ويمكث فيها ، وسنأتيه نحن بانصياعنا قبل ان يسرع إلينا ، فالموت يستبيح كل خيالاتي حتى بت متجرداً من امنياتي ، وحبيس معتقل ذاتي التي ما عادت تستشعر أناي).

ولا مندوحة إذا قلنا إن الصورة الكلية تظهر تفشي إيقونة الموت وتجرعها والقبول بها على الرغم من مذاقها المرّ ، وقد تكون إيقونة الموت مستبيحة الفكر والامنيات ، فهي صورة تلملم أجزاءها من التشعيبات الخمسة التي تترابط لغوياً وصورياً في نسق المطلع الذي يحيل على صور أكثر وضوحاً وتفصيلاً مخبوءة في التشعيب النصي ، ولكنها واشية بما ستؤل اليه الصورة الكلية بعد تفكيك إيقونة المطلع وانصهارها في التشعيبات التفريعية ، وبذلك تغدو الطبقة العليا من النص (الايقونة) صورة ذات لون واحد ، على الرغم من تحديدها في إطار ووضوح احالتها ، ولكنه تتطلب ألواناً أخرى تسري في نسغ تشجيرها وتفترض الاسباب وتربطها بعلتها بغية التكامل والوضوح ضمن الخبر الصوري ، فتبدو القصيدة نصاً كتابياً مقروءاً يتقابل فضائياً في ثلاثة محاور (محور النص ، محور الثريا ، ومحور الصورة المتخيلة) ، يتوسطها (محور الثريا) ويامنه (محور النص) ويياسره محور الصورة :

(ايقنت) (حين قرأت كتاب الدنيا إن الناس توابيت والأحلام برأس الموتى كطراز القبر المنقوش بأحلى ممر ايقنت إن المولدين ضحايا ونعيش لكن لكي نقبر)	ايقنت	(الصورة) (الموت طيف مرّ يستعلي طموح الإنسان وتقطيع أحلامه ويؤجلها إلى زمن اللاوقوع ، وكل المولودين سيموتون ويسقون مرّ الفاجعة بموت أحلامهم في رؤسهم ومهما عاش الانسان فإن غصة الموت ستذيقه مرها.
(أن) : (أن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وأرضي تنث ملوكا كان آخر من اورق فيها ملك الموت)	إن	(الصورة) : السلطة الجائرة للموت مرّ المذاق ، ويهيمن شبحه على بلدي ، ولم تنقطع سلسلة الموت ودوافعه فهو شبح يستقر في نفوس كل ملوكي
(الحنظل) : (الحنظل أدمن شرب بوح المضاعين لبوح الحزن فتحنظل)	موت	(الصورة) : الحنظل خنوع وانصياع وسكوت على الجور والظلم ، والتظلم ، وعدم المواجهة موت متكرر.
(موت) : (موت يعدو ...ماذا يبغي هذا العداء المسكين)	الحنظل	(الصورة) الموت ينتشر سريعاً في قلوب الناس ، ويمكث فيها وسنأتيه نحن بانصياعنا قبل أن يسرع الينا.
(يتخمر) : (يتخمر ظلي في الغرفة وأنا عارف طرقات الروح ... اتلمسني... لعل الغربال المتلفع جلدي يوقظ ظلي الموغل في التوحيد بدوني...كي يشرك بي	موت	(الصورة) الموت يستبح كل خيالاتي حتى بت متجرداً من أمنياتي وحبيس معتقل ذاتي التي ما عادت تستشعر أناتي

ولنا أن نزعم بامكانية قراءة الصورة الكتابية المخبوءة للقصيدة التفاعلية في ضوء المزاوجة بين المطلع (الثريا) والتفريع (التشعيب) بعد حذف وحدات المصرع تتابعياً ، والاستعاضة في آخرها بالسياق محذوفاً آخره (آخر قصيدة المصرع) ، وقد اخضعنا نصوص الشاعر الاخرى للمعيار القرائي واقتفينا خطوته ، فكانت الصورة جلية وكما في (تباريح لسيرة رجل أزرق).

ويبدو لنا ان الآلية الالكترونية واستعمال الايقونات الحاسوبية بعد حشوها بآلية لغوية كتابية ووصلها الكترونياً بتفريعات جانبية مخبوءة (التشعيب) هو معادل كتابي للمخبوء الذهني في القصيدة العربية التقليدية القديمة ، إذ يقوم التشعيب مقام اللوحة البنائية ، وتقوم الايقونة اللغوية الظاهرة مقام الجسور اللفظية (حسن التخلص) :



إن الموازنة البنائية بين القصيدة العربية التفاعلية والقصيدة العربية التقليدية يحيل على تقابل بنائي بين المعلن الالكتروني والمعلن الذهني ، إذ يتشكل الاول في سطح الشاشة ، ويتشكل الثاني في أفق التلقي الذي يكتنف الشاعر والمتلقي والنص شفاهياً ، فالمتلقي الكترونياً تتجسد أمامه (الثريا) عيانياً ، على حين ان المتلقي الشفاهي يتجسد أمامه البثية الفنية ذهنياً ، والمتلقيان على يقين ان الثريا والبنية الفنية ستنفتح على مخبوء يشكل التشعيب النصي في القصيدة الالكترونية واللوحات الفنية البنائية فضاؤه اللاحق الذي سيشارك المتلقي في إنتاجه قرائياً وسماعاً ، وما يجب الاشارة اليه ان ما تقيد به الشاعر العربي القديم أخل به أول شعراء العرب تفاعلياً ، إذ بدت نصوص (تباريح رقمية لنصوص بعضها أزرق) فاقدة الهوية العروضية ، وتدور بين العمودي والتفعيلة والنثر[16] ، ولاسيما إذا عرفنا ان من شرائط القصيدة التفاعلية ان يشارك المتلقي في كتابة النص بوساطة البرمجة[17].

الهوامش :

(1) الرؤى المعرفية ومرجعيات المؤلف (النص الرقمي) : 247-248.

(2) تحيلنا قراءة المدونة الشعرية العربية القديمة على وجود نصوص نادرة مضطربة الوزن ، ومنها قصيدة الشاعر الجاهلي عبيد بن الابرص :

اقفـــــر مـــــن اهلـــــه محلـــــوبُ فالقطبيـــــــــــــات فالـــــــــــــذنوبُ

ينظر : عبيد بن الابرص – شعره ومعجمه اللغوي : 27.

(3) ديوان امرئ القيس : 19.

(4) ينظر : عصر الوسيط / أبجدية الايقونة – دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي : 32-33.

(5) ينظر : القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية – إجراء وتطبيق : 19.

(6) م . ن : 27.

(7) القراءة التفاعلية – دراسات لنصوص شعرية حديثة : 6.

(8) م . ن : 6.

(9) عصر الوسيط / أبجدية الايقونة – دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي : 42.

(10)الرقمية ومستقبل الظاهرة الأدبية (شبكة المعلومات الدولية)

http//www.madouza.net/vh/showthread.php?t=3878

(11)ينظر : عصر الوسيط / أبجدية الايقونة : 101-102.

(12)ينظر : م . ن : 104.

(13)ينظر : القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية : 73.

(14)م . ن : 54.

(15)الرؤى المعرفية ومرجعيات المؤلف : 246.

(16)ينظر : غياب الأدوات الشعرية في (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) : 13.

(17) ينظر : الادب والتكنولوجيا, القصيدة التفاعلية :5

المصادر :

- الادب والتكنولوجيا , القصيدة التفاعلية – مشتاق عباس معن انموذجاً: فاطمة البحراني : عود التر: مجلة ثقافية شهرية : ع 18: 2007(شبكة المعلومات الدولية)
- ديوان امرئ القيس : تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم : دار المعارف بمصر : ط3 : 1969 .
- الرؤى المعرفية ومرجعيات المؤلف (النص المعرفي) : د. أشرف لطيف الغريبي ، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر (المرجعيات في النقد والأدب واللغة) : جامعة اليرموك : عالم الكتب الحديث : ط1 : الاردن : 2010.
- الرقمية ومستقبل الظاهرة الأدبية : د. محمد أسليم : (شبكة المعلومات الدولية) :

http//www.madouza.net/vh/showthread.php?t=3878

- عبيد بن الأبرص – شعره ومعجمه اللغوي : د. توفيق اسعد : مطبعة حكومة الكويت : ط1 : 1989.
- عصر الوسط/أبجدية الايقونة – دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي : د. عادل نذير : مطبعة الزوراء : ط1 : العراق : 2009.
- غياب الادوات الشعرية في (تباريخ رقمية لسيرة بعضها ازرق) : علي حسين البياتي : جريدة المؤتمر :ع 2983: 8/ 5/ 2008 .
- القراءة التفاعلية – دراسات لنصوص شعرية حديثة : ادريس بلميح : دار توبقال للنشر : ط1 : المغرب : 2000.
- القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية الحديثة – تنظير وإجراء : د. رحمن غركان : دار الينابيع : ط1 : سوريا : 2010.