الحجاج الافتراضي في القصيدة التفاعلية الرقمية (المستوى البصري أنموذجاً)

م. د. آلاء علي عبد الله العنبكي كلية الإمام الكاظم (ع) للعلوم الإسلامية الجامعة

الملخص:

هذه الدراسة: هي جزء من مشروع اجتراح لسانيات خطاب تفاعلي تعالج النصوص التفاعلية الرقمية باستراتيجيات تتناسب مع طبيعة النصوص المدروسة، وهي خطوة لمواكبة التطورات الحادثة في العالم المعرفي التي جمعت بين الأدبية والتقنية، وهذه الدراسة هي محاولة للتأسيس للسانيات جديدة – متمثلة بالحجاج أنموذجاً – تتلاءم مع طبيعة النص المدروس إذا علمنا أنّ النص التفاعلي متمثلاً بالقصيدة التفاعلية الرقمية (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) للشاعر الدكتور مشتاق عباس معن، إنما هو نص متألف من عدة مستويات هي: الحرفي والسمعي والبصري والتوليفي، وقد اختصت وقفتنا هذه بالمستوى الثالث منها.

Virtual argumentation in the digital interactive poem (visual level as a model)

Abstract

This study is part of a project establishment linguistics interactive speech dealt interactive texts digital strategies commensurate with the nature of the studied texts, a move to

keep up with developments in the cognitive world, which brought together the literary and technical, and this study is an attempt to establish the linguistics new - represented by pilgrims model - fit the nature of the studied text if we know that the interactive text represented interactive poem digital (digital Tbarih biography of some blue) of the poet Dr. Mushtaq Abbas Ma'an, but it is a text of a monolithic several levels: the literal and the audiovisual and synthesis, has been singled out and Agaftna this level the third of them.

المقدّمة

تأتي هذه الدراسة محاولة للتأسيس للسانيات خطاب تفاعلي - متمثلة بنظرية الحجاج أنموذجاً- تقوم بالوقوف على النص التفاعلي ودراسته من وجهة حجاجية افتراضية من خلال الأخذ بنظر الاعتبار طبيعة النص المدروس والمؤسَّس لاستراتيجياته؛ إذ تنطلق هذه الدراسة من مبدأ قوامه أنّ الاستراتيجية المتّبعة في النص الحجاجي الورقي، ليست هي بالضرورة نفسها الاستراتيجية المعتمدة في النص الحجاجي التفاعلي؛ نظراً للبون الشاسع بين طبيعة النصين وتباين بيئتيهما واختلاف الحاضن الذي ضمّ كلاً منهما.

ومن ثمّ فنحن في هذا الموقف بحاجة إلى اجتراح استراتيجيات حجاجية للنص التفاعلي تكون ملائمة لمناخ النص الرقمي وعناصره المتلونة.إذا علمنا أنّ كل خطاب وإن كان أدبياً خالصاً يحتوي على استراتيجية يصنعها مؤلف الخطاب كيما يستطيع خطابه اختراق رؤية المتلقي وكسب قناعته والتأثير فيه أو لفت انتباهه على أقل تقدير.

وانطلاقاً من هذه الحقيقة يكون من المسوّغ لنا البحث في استراتيجية الاقناع في النص الأدبي التفاعلي والمؤيد لنا في هذه الخطوة هو احتواء هذا النص الأدبي على جملة مكوّنات يتقدمها المكوّن الحرفي أو فلنقل إنّه جزء منها على أساس

أن النص التفاعلي متساوية مكوّناته في الأهمية ولا يتسيّد أحدها على آخر، ومن هنا نباشر البحث في استراتيجية النص التفاعلي الحجاجية من خلال تفحّص المكون البصري منه بوصفه عينة لدراستنا ومن خلال الوقوف على قصيدة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) للشاعر الدكتور مشتاق عباس معن بوصفها نصاً للدراسة. ومن الله التوفيق.

مدخل تمهيدي.

اتخذت التفاعلية من المتلقي شريكاً لمنتج النص ليس في تأويله وتوجيه معناه فحسب، وإنما بإعادة صياغته من جديد على مختلف مستوياته؛ لأنّ التفاعلية تؤمن بأنّ ((النصّ الجدير بالقراءة يشكل في حقيقته وبنيته، حقلاً منهجياً يتيح للقارئ الجدير بالقراءة، أن يمتحن طريقته في المعالجة، أو حيزاً نظرياً يمكنه من البرهنة على قضية من القضايا، أو فضاءً دلالياً يسمح له باقتراح معنى، أو انبجاس فكرة)) (حرب، 1989) نقلًا عن (البحراني، 2012: 20).

ومهما يكن من أمر، فإنّ طبيعة النص التفاعلي أتاحت للمتلقي فرصة المشاركة، ووسّعت من مجالاتها؛ فلم يعد الأمر مقتصراً على الحرف، بل دخلت فنون ومجالات أخرى، فهنالك الموسيقى، وفن التشكيل الذي يتبعه الكشف عن ماهية اللون ودلالاته، فضلاً عن تأويل اللوحات والبصريات والحكم عليها.

إنّ النصوص التفاعلية هي في الحقيقة نصوص تعتمد الافتراض والرمز والاحتمال، وكثيراً ما تلجأ إلى المجاز طلباً لإقناع المتلقي، وحضور الصورة أو اللوحة في النص التفاعلي هو بحد ذاته نوع من المجاز يراد منه زيادة التأثير في المتلقي؛ إذ قيل قديماً إنّ ((التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونُقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبّهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشبّ من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكَلَفاً،

وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفاً، فإن كان مدحاً، كان أبهى وأفخم، وأنبل في النفوس وأعظم، وأهز للعطف، وأسرع للإلف، وأجلب للفرح... وإن كان ذماً، كان مسّه أوجع، وميسمُه ألذع، ووقعه أشده، وحدّه أحدّ، وإن كان حجاجاً، كان برهانه أنور، وسلطانه أقهر، وبيانه أبهر)) (الجرجاني: 85). ولذلك صار هدف مبدع النص التفاعلي مرهونًا تحقيقه بقراءة المتلقي لتلك النصوص وإعادة توليفها وتخليقها من جديد بطريقة يراها - المتلقي - تناسب وجهته وثقافته، ولذلك لم يعد المتلقي هنا قارئاً، بل صار مطّلعاً مبدعاً، يطالع الذي أمامه، ويتدخّل في صناعته، ولذلك سمّي " مشاركاً" (ترجمة اسليم: 2012: 11).

إنّ التفاعلية قدّمت للمتلقي بيئة افتراضية يتخيّلها بأدوات التخييل: الحرف والسمع والبصر، أي مكّنته من تشكيل النص بوحدات بنائية غير الحرف، وجعلت من تلك الوحدات عناصر رئيسة في بناء النص كما الحرف (منجي، 2010: 7)، ولكل عنصر من هذه العناصر البنائية غير الحرفية دورها وتأثيرها وخصوصيتها فليس يغني أحدها عن الآخر ولا يلغيه؛ فلا ثقافة الصورة تلغي أهمية ثقافة الموسيقى، ولا الموسيقى تعوّض عن الصورة، بل لكل جزء وظيفته وأهميته بوصفه حجر بناء أساس في البناء التفاعلي (ستار، ناهضة: الأدبية الإلكترونية ماض بصيغة العصر: 52)، ((فالأشياء تدرك بصورها وكذلك اللغة تشخص في الذهن صورةً ورسماً ولوناً إذا نُطق بالكلمة لذلك تعد الصيغة البصرية إحدى أهم ركائز التعليم وآليات التعاطي مع اللغة عند المتعلمين فهي حين تتجسد في لوحة ورسم وملامح وتكوينات تكون ألصق بالذهن وأدلّ على الثبات والتصوّر والتجاوب... وما الكتابة الصورية في العصور السالفة إلا دليل على حاجة البشرية في عهد طفولتها البعيد إلى فهم اللغة والتعبير عن طريق الرسم والصورة)) (ستار، ناهضة: الأدبية الإلكترونية ماض بصيغة العصر: 39-40).

وبهذا فإنّ التفكير البصري عنصر أساس في فهم التفكير التفاعلي عامة، ويمكن تعريفه - التفكير البصري - بأنّه: ((محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة، والتفكير بالصورة يرتبط بالخيال، والخيال يرتبط بالإبداع، والإبداع يرتبط بالمستقبل، والمستقبل ضروري لنمو الأمم والجماعات والأفراد، وضروري لخروجهم من أسر الواقع الإدراكي الضيق المحدود، لكن المهم إلى آفاق المستقبل الأكثر حرية وأكثر إنسانية)) (عبد الحميد، 2005: 8).

- استراتيجيات الحجاج الافتراضي في المستوى البصري.

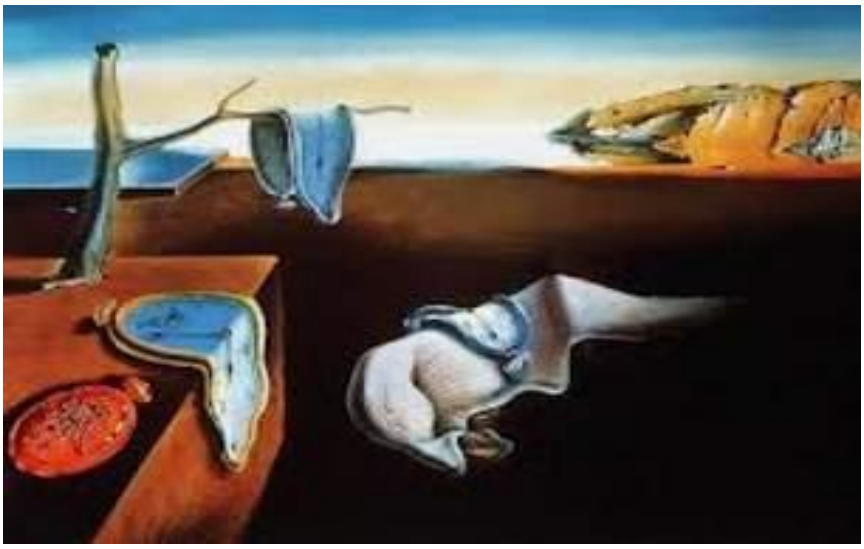
فيما يأتي نحاول استخلاص أبرز الاستراتيجيات الحجاجية للخطاب البصري في (تباريح) الرقمية كيما نبيّن من خلالها القيمة الحجاجية للصورة ومتعلقاتها من لون وحركة، ومدى أثرها في إيصال المعنى ((وكأنّ المبدع التفاعلي هنا يستعيد- مع استبدال الأدوات - انحيازه القديم للتعريف العربي للبلاغة بوصفها " مراعاة مقتضى الحال " مفتتحاً بها عصر بلاغته التفاعلية البصرية)) (منجي، 2010: 19).

وأهم تلك الاستراتيجيات المفترضة ما يأتي:

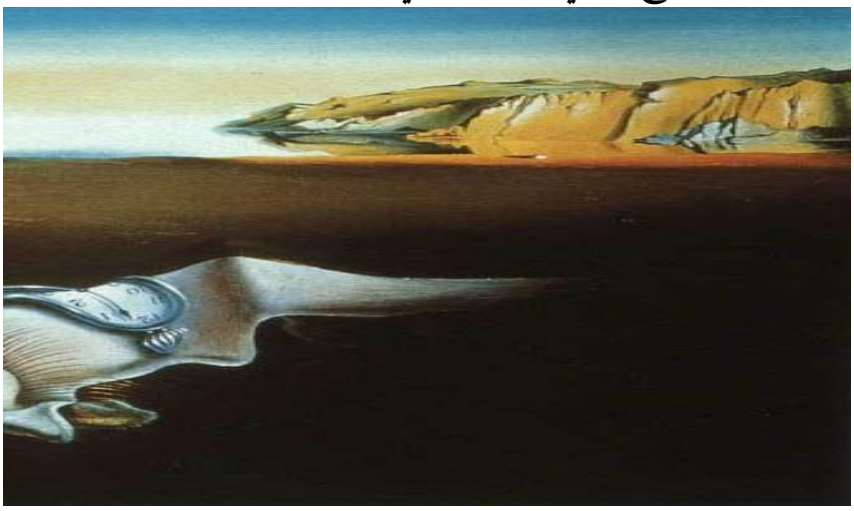
1- **المصورة المبتورة (الحذف والتعويض).**

نجد هذه التقنية حاضرة ضمن متن الطبقة النصية الأولى التي تتصدرها صورة مأخوذة عن لوحة (الساعات المائعة) أو (الساعات الذائبة) لسلفادور دالي، حيث الساعات اللينة المتدلية، والشجرة الجرداء بفعل الزمن. والذي يلاحظ على هذه الصورة أنّ الشاعر (مشتاق عباس معن) لم يوظّفها كاملة، حين اقتطع جزءاً منها، ففي العمل الأصلي ((يتّضح أن بالإمكان تمييز شكل شبه بشري يتوسّط اللوحة، هو الذي عرف باسم "الوحش" والذي اعتمده "دالي" في كثير من أعماله باعتباره معادلاً بصرياً لذاته (نوع من الصورة الذاتية self portrait مع بعض التجاوز)،... كما أتت كتلة الجرف الصخري ذهبية اللون أعلى يمين اللوحة كإحالة من الذاكرة للطبوغرافية الإسبانية كموطن أصلي لـ"دالي")) (منجي، 2010: 72- 73).

والشكل الآتي يوضّح اللوحة الأصلية:



وبهذا يكون الشاعر قد بتر من اللوحة الأم عنصرين هما (الوحش، والكتلة الصخرية). كما يتوضح لنا في الشكل الآتي:



فأصبحت اللوحة بالشكل الآتي:

ويرى د. ياسر منجي أنّ سبب هذا البتر يعود إلى أنّ الشاعر اختار من أجزاء اللوحة ما يتناسب مع كلمات القصيدة ودلالتها، فاختيار الشاعر لأجزاء: الساعات المائعة، والطاولة البنية، والشجرة العجفاء، يتناسب مع كلمات القصيدة؛ فعلى سبيل المثال نجد عبارتي: مدار عتيق، وصوت خطو السنين، تدلان على الزمن، وعبارات: غبار الليالي، ويقتفي ظلها، والطريق العتيق، تتواءم مع شكل الطاولة البنية التي تعكس الأرض المجدبة، والشجرة العجفاء، وبذلك يتحقق الترابط الدلالي بين اللوحة والنص الحرفي (منجي، 2010: 73).

ونتفق مع وجهة الأديب منعم الأزرق الذي ذهب إلى أنّ سبب بتر الشاعر لجزء من اللوحة يعود إلى مقصدية "التعويض" التي يراد منها تعويض البتر والنقصان الحاصل في اللوحة بواسطة النص الحرفي؛ إذ ((فضّل الشاعر الاكتفاء بالجانب الأيسر من صورة اللوحة، أمّا الجزء الأيمن فمتروك لتشغيل ذاكرة وخيال المتصفح البصرية وأطره المعرفية، مما يدفعنا إلى افتراض أنّ مشتاق عباس معن سيعيد بناء الجزء المبتور من صورة اللوحة بواسطة المتن الشعري)) (الأزرق، 2008) نقلًا عن (محمد، 2009: 151).

وأما د. أمجد حميد فيرى أنّ الشاعر تعامل مع اللوحة المذكورة تعاملاً وصفه بـ"الذكي" عندما داخل بين الصورة والحرف وقسّم اللوحة على قسمين؛ قسم مستثمر - وهو على يسار الصفحة، وآخر غير مستثمر وهو على اليمين (التميمي، 2010، ينظر: 113- 114). ويرى أنّ الشاعر ((لم يترك هذا الجزء المحذوف يغيب عن النص،- بل عمل على تعويضه بالنص الكتابي " الحرف "؛ ليكون حضوره - أي الحرف - هنا بوظيفتين:

- وظيفته الرئيسة بوصفه طبقة من طبقات النص التفاعلي الرقمي التكويني (الحرفي - الصوري - السمعي) - حسب د. مشتاق - (الطبقات النصية في تركيبة النص التفاعلي الرقمي: 20).

- وظيفة التعويض بوصفه عنصراً مشاركاً.

والوظيفة الثانية، هي وظيفة جديدة استثمرها الشاعر هنا ليعالق بين العناصر الفنية المكونة للنص)) (التميمي، 2010: 115- 116).

إنّ لجوء الشاعر إلى تقنية البتر يعود إلى أنّ الشاعر أراد أن يحاجج المتلقي على وطنيته وانتمائه لأرضه من خلال بتر هذين العنصرين (الوحش - الكتلة الصخرية) اللذين لا يمثلان طبيعة وطنه وشخصه ولا يعكسانهما، فالشاعر لم يشأ أن يعبّر عن ذات غير ذاته، ولا وطن غير وطنه (نعيمة، 2015: 61)، لذلك لجأ إلى بتر هذا الجزء من اللوحة على أن يعوّضه حرفياً ضمن كلمات القصيدة بطريقة تتلاءم مع شخصية الشاعر، وطبيعة وطنه؛ فـ ((ذاكرة الشعر في العراق مسكونة بوهج الفيافي والصحراء الموعودة بالنخيل، وهي إذ تلتقي بـ"صحراء دالي السوريالية " تصهر عالماً جديداً، سنعيد بناءه مع الشاعر، متلمسين ضوء الشعر الذي سيقود عبورنا بين اللوحة والمتن)) (محمد، 2009: 154).

يقال إنّ ((عرض الصور هي أحياناً حجج ضمنية لدعم أطروحات يستعين المدافعون عنها بتركها رهينة الخفاء)) (الولي، 2013: 1/ 71)؛ لذلك كانت عملية بتر الشاعر لجزء من اللوحة نوعاً من الحجاج الذي يهدف الشاعر من

ورائه إلى تفاعل المتلقي وكسب مشاركته عن طريق تفعيل ذاكرته وفكره، ليعيد (المتلقي) بدوره ما تمّ قصّه، فيعوّض ما بتر تشكيلياً بتتمة حرفية. وبذلك يكون الشاعر قد حقّق مقصديته من وراء البتر وهي محاججة المتلقي باستقلال شخص الشاعر وانتمائه لوطن له هويته الخاصة به، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تحقيق تفاعلية المتلقي مع النص وإحالته من متلق إلى مشارك.

2- **الاختيار والاستبدال (محمد، 2009: 82- 84):**

لقد لخّص الشاعر مشتاق عباس معن تباريحه بأيقونتي (اضغط على ضلوع البوح) المتمركزتين في يمين شاشة الواجهة لتنبعث منهما قصائد مجموعته عن طرق منفذ التأشير والضغط على تلك الأيقونتين. إنّ هذا الفصل لأيقونتي ضلوع البوح المتضمنتين البنيتين الفرعيتين اللتين يتفرع عن كل منهما واجهات متداخلة ربما يعود ((إلى رغبة الشاعر في تعزيز توسعة الخيارات أمام المتلقي وإزكاء إحساسه بثراء المادة النصية والصورية من حيث الكم، وكذا توطيد الشعور لديه بدوره التفاعلي كمسؤول عن اختيارات النقر والقراءة والاسترجاع والتوقف...الخ، وهو هدف له وجاهته فيما لو كان أساساً للفصل والتقسيم الذي أجراه الشاعر)) (منجي، 2010: 94- 95). وفي توسعة الخيارات هذه الشيء الكبير من الإقناع والحجة على القارئ الذي لا ينفكّ مقتنعاً بحتمية التفاعل التي يتضمنها نص تباريح الذي يبدأ أول ما يبدأ بالتخيير لا بالتسيير.

ومن الاستراتيجيات البصرية التي تتضمنها (تباريح)، استراتيجية (الاستبدال)؛ إذ ((تضمّنت النافذة الرئيسة لنص " تباريح رقمية " نصاً مرقوناً بأيقونات مصفوفة بشكل عمودي، تشكّل بمجموعها نصاً شعرياً متكاملاً، اعتمد الشاعر فيه تقنية التكثيف والومضة... ومحتوى النص هو: (أيقنت أن الحنظل موت يتخمر) وبقراءة أولية تتيقن أنّ هذا النص، هو ملخّص لثيمة النص المرتكز على مسندين هما:

- تباريح.

- سيرة)) (محمد، 2009: 83). ويمكن أن نطلق على هذا النوع من الاستبدال (الاستبدال العام)؛ إذ استبدال عبارة مفيدة بعنوان المجموعة كله من حيث الدلالة والمضمون.

وعندما نقدم على نص (أيقنت أنّ الحنظل موت يتخمّر) نفسه، نجد نوعاً آخر من الاستبدال يتولد عنه وهو ما يمكن أن نطلق عليه (الاستبدال الخاص)؛ إذ يتم فيد استبدال كل كلمة من كلمات ذلك النص المترتّب عمودياً في أيقونات بجمل وعبارات يمكن ملاحظتها بمجرد التأشير لا الضغط. وهذا ما نجده حاضراً أيضاً في القصيدة التي تختتم المجموعة وذلك في عبارة (إياك أن تقترف الأمل).

ولتوضيح هذا النوع من الاستبدال فإنّنا عندما نعود إلى عبارة (أيقنت أنّ الحنظل موت يتخمّر) التي تتصدّر واجهة تباريح الرئيسة، نجدها تلخّص الحالة التي يمرّ بها وطن الشاعر بكل أجزائه، وكأنّ الشاعر أراد بها أن يحكي مرارة الألم والقسوة والموت البطيء، أراد أن يقنع المتلقي بمعاناة الشاعر الذي يمثّل وطنه من خلال التأثير فيه بكلمات (الحنظل - موت) وكيما يزيد من فرصة إقناع المتلقي وتأثّره يبدأ كلامه بكلمة (أيقنت) ومعلوم أنّ اليقين ينبع من تجربة أكيدة.

وعندما نشرع بالتأشير بالماوس على كلمة من كلمات هذه العبارة (أيقنت أنّ الحنظل موت يتخمر)، سنجدها تتضمن نصوصاً وعبارات إضافية، بمعنى إنّ كل كلمة من تلك الكلمات الخمس هي طبقة نصية، والطبقة النصية تعني أن يكون لكل كلمة من الكلمات المكتوبة على الأيقونات العمودية (أيقنت أنّ الحنظل موت يتخمر) ((محتوى دلاليٌّ مضغوطٌ، يؤدي وظائف بنائية في النصِّ الرقميّ، والانتقال الرقميُّ في فعل التدليل يتمُّ من خلال تحويل الدلالة إلى إشارة، فكلمة (أيقنتُ) مثلاً تتحول من دلالتِها العرفية إلى حركة نظامية بصرية تكشف عن محتوى دلاليٍّ جديد يقع في منطقةِ الإشارة أي العلامة الدالة، وهذا التحريكُ والكشفُ سيؤدي إلى الانتقالِ بفعل اليقين إلى مستوياتٍ طبقية منظورة جديدة، تترجمها حركة الماوس، وهي هنا أي حركة الماوس في النظام الرقميّ عبارة عن

حركة مُدخلات حسية جديدة، تتعامل مع كلِّ محتوى على أساس كونه خاضعاً لنظام إشاري موحّد يربط عناصر النصِّ مجتمعةً)) (معن، 2010: 38)، و(السعود، 2010: 89- 90).

فالتأشير على كلمة (أيقنت) يكشف لنا عن محتوى دلالي مضغوط يتمثل في قول الشاعر: (أيقنت / حين قرأت (كتاب الدنيا) / أنّ الناس توابيت / والأحلام برأس الموتى / كـ (طراز القبر) / المنقوش بأحلى مرمر / والعطر المنثور على أبواب اللحد / وبَخور الأعواد الثكلى / تنزف عنبر /..... أيقنت: / أنّ المولودين ضحايا / ونعيش / لكن... كي نُقبر).

والتأشير على كلمة (إنّ) يكشف لنا: (إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها / وأرضي تنث ملوكاً / كان آخر من أورق فيها... ملك الموت).

وكذلك بالنسبة لكلمة (الحنظل) إذ ينتج عنها قوله: (الحنظل: أدمن شرب هموم المنصاعين لبوح الحزن... فتحنظل)

وعندما نضع المؤشر على كلمة (موت) تظهر لنا عبارة: (موت يعدو... ماذا يبغي هذا العدّاء المسكين ؟!.)

والحال نفسه مع كلمة (يتخمر) التي ينضوي تحتها قول الشاعر: (يتخمر ظلي في الغرفة، وأنا عار في طرقات الروح / أتلمسني / لعل الغربال المتلفع جلدي / يوقظ ظلي / الموغل في التوحيد بدوني / كي يشرك بي)

إنّ هذه العبارات المضغوطة جملة تحيل دلالتها إلى معنى اليأس والحزن والقهر؛ فالناس في بلد الشاعر مشروع توابيت، وكأنّهم خلقوا ليموتوا أحياء قبل أن يموتوا الموت المتعارف عليه، لذلك فهم يعيشون في وطن لا يألف إلا ملك الموت زائراً. وطن لا يتجرّع أهله إلا مرّاً وعلقماً، ذلك المرّ الذي جعل الحنظل حنظلاً بمذاقه، فمن مرّ حياتهم أصبح الحنظل مرّاً وهنا تكمن قمّة التعبير البلاغي وقوّته؛ فعندما أراد الشاعر أن يقنع المتلقي بواقع أبناء جلدته ومرّ عيشهم قلب

الموازنة فأصبح الحنظل يشتق مرارته من مرّ حياتهم وليس العكس، فما مقدار ما يعانيه هذا البلد من ظلم يا ترى حتى يصبح الحنظل موتاً؟ !

3- الانزياح عن اتجاه خط العربية:

وذلك عن طريقين؛ أمّا الأول فيتمثّل باتجاه حركة الشريط المتحرك من اليسار إلى اليمين. وأمّا الثاني فيتمثّل بعمودية العبارة الأيقونية: كما في عبارة (أيقنت أنّ الحنظل موت يتخمّر) فهي عبارة ((تشارك الموسيقى دورانها " الأبدي " في الاتجاه الوحيد الأوحد، من اليسار إلى اليمين، توحي بالحيرة والاستسلام القدري لدورة الموت الواشمة لسيرة الشاعر، ابن العراق الجريح الذي صار فيه الإنسان يحمل على كتفه نعشه كلما تهيأ لجولة بسوق الناس الطيبين)) (الأزرق، 2008: 117).

ومثلها عبارة (إياك أن تقترف الأمل)، والملاحظ أنّ الشاعر بدأ مجموعته واختتمها بالطريقة نفسها - العبارة المكتوبة عمودياً - وعلّه أراد من ذلك محاججة المتلقي بالرغبة بـ ((التحرر من سطوة كتابة اللغة العربية من اليمين إلى اليسار عبر العصور)) (الأزرق، 2008: 113). ولذلك حاول لفت انتباهه وشدّه إلى غاية النص من خلال هذه المغايرة، وكسر التقليد، إذا علمنا أنّ التفاعلية هي نتاج الحديث ومنتجه في آن.

4- السلّم المرئي: ويتمثل بـ (سلم الشريط المتحرك (السبتايتل) / سلم العجلة:

إذ يصرّح د. ياسر منجي بوجود علاقة بين نص الشريط المتحرك لهامش الطبقة النصية الأولى وصورته، ويسوّغ لتلك العلاقة بقوله: ((يتضح على الفور قوة العلاقة بين المعنى المضمر في النص الذي يستدعي مشتقات الضياع وغموض الوجهة وتشعبها والصورة التي ترمز شرائطها المنحنية المتداخلة إلى حركات دوامية متفرقة وغامضة وباعثة على الارتباك. كما أعتقد أنّ سكونية الصورة لم

يقلل من كفاءتها، بل على العكس ربما يكون قد وطّد من قوة الشعور بديمومة السؤال الأبدي عن الوجهة العصية على الوضوح)) (منجي، 2010: 94).

وانطلاقاً من هذه العلاقة تتضّح لنا القيمة الدلالية للشريط الإخباري وأثره في فهم النص. والذي يلاحظ على الأشرطة المتحركة أنّها تبدأ بكلمة (عاجل) التي كثيراً ما ألفناها على شاشة التلفاز، إلا أنّ الاختلاف هنا يكمن في أن الشاعر لم يستقر على مستوى واحد من العجلة في الطبقة النصية الواحدة بل نوّع بصورة تدريجية من الأهم إلى الأقل أهمية من حيث العجلة، فجاءت في الطبقة النصية الأولى على النحو الآتي:

عاجل - عاجل قليلاً - لا تحتاج إلى العجلة - لا داعي للعجلة.

في حين جاءت في الطبقة النصية الثانية بالترتيب الآتي:

- عاجل - عاجل قليلاً - بلا عجلة - بلا عجلة قطعاً - لا داعي للعجلة.

ويسوّغ د. مشتاق عباس معن هذا التدرج بقوله: ((" تباريح رقمية " تتحدث عن سيرة متخمة بالفجائع، واستمرارها على وتيرة ألمية واحدة تخفّف من اهتمام (المفجوع) بتكرارها، فحتماً ما يكون فيه "العاجل" عاجلاً اليوم سيكون أقلّ " عجلة " بالتكرار. لذا فـ (عاجل) عنوان مألوف في التداول الفضائي، حتى أصبح جزءاً من الهم اليومي، وتغلغل في تداول العراقيين خاصة تغلغلاً صادماً؛ لأنّه يحمل مع حضوره فاجعة جديدة تضاف إلى رصيد الفجائع المكرورة في حياتنا الميتة.

واستثماره بهذا التدرج الموجود على فضاء التباريح الرقمية كان عن قصد؛ لأنّ الاعتياد على شيء يخفّف من أهميته بالاستمرار، فما كان مؤلماً لأول مرة يكون عديم الألم بعد المرة الألف من تكراره، فـ"عاجل" اليوم سيكون "عاجل قليلاً" غداً، و"بلا عجلة" بعد غد، حتى يكون "لا داعي للعجلة "أصلاً بعد كذا يوم[1].

[1] حوار مع الشاعر لناظم السعود، نقلا عن (التميمي، 2010: 111 -112).

وقد بدأت هذه الفكرة أول ما بدأت في القنوات الإخبارية التي تنقل الأخبار العاجلة من خلال هذا الشريط، وغالباً ما تستعمل الشريط الثابت لهذا الغرض، وأمّا الشريط المتحرك فتستعمله لنقل الأخبار عامة، وقد نجح الشاعر في الجمع بين الاثنين؛ الشريط العاجل والحركية، فدمج بينهما ليخرج لنا بشريط إخباري من نوع خاص ينسب للتفاعلية، تدفعه في ذلك مقصدية مردّها غرض الشاعر وغايته في إيصال آلام شعبه ووجعه المستمر عن طريق تكرار ذلك الشريط أمام عيني الرائي، ليبدأ شريطه بالعاجل، لتخف تلك العجلة فتصل إلى بلا عجلة قطعاً؛ لأنّ الوضع المعاش صار معتاداً وأصبح واقعاً فلا داعي للعجلة (البريكي، 2008: 36).

ويرى د. أمجد حميد أنّ هذا التدرّج في العجلة يوحي ((بانعدام " قيمة " الخبر كلما توغّلنا في التسلسل، ذلك التسلسل الذي يقابله توغل في نوافذ التباريح، فهذه العنوانات هي صدور الشرائط، وكلّما أبحرنا في التصفّح تقلّ نبرة العاجل حتى نصل إلى درجة القطع بعدم جدوى العجلة)) (التميمي، 2010: 111). في حين يرى د. علاء جبر أنّ هذا التدرج في العجلة يتلاءم مع مضمون النص معلّلاً ذلك بـ ((أنّ المجموعة عبارة عن سيرة لفجيعة وطن بعيون شاعر مشبع بالألم، ومن باب الضرورة أن تتناقص أهمية العجلة في الذات المفجوعة، كلما امتدّ بها الألم، وقلّ في انقضاء أمد الفاجعة)) (محمد، 2009: 114).

5- **الظهور والاختفاء (تقنية التمرير) (البريكي**، 2008: 36- 37) **(محمد**، 2009: 138).

ويراد بهذه التقنية تلك التي ((تعتمد على إظهار الكلام وإخفائه بالإفادة من تقنية النص المتشعب)) (البريكي، 2008: 36). وخير مثال لذلك الصفحة الرئيسة والأخيرة من تباريح متمثلتين بعبارتي (أيقنت أنّ الحنظل موت يتخمر) و(إياك أن تقترف الأمل)؛ فلو جئنا إلى الجملة الشعرية الأولى؛ فسنجدها مؤلفة من خمس كلمات تمثل كل كلمة منها رابطاً لجملة خفية أخرى تظهر لنا بمجرد التأشير على كل كلمة من الكلمات الخمس، لكنها سرعان ما تختفي بعد مرور بضعة ثوان سواء حرك المؤشّر أم لم يحرّك، والملاحظ على تلك الروابط التشعبية أنّها روابط غير فعّالة، بمعنى أنّها تتشعّب إلى نصوص أخرى داخل الصفحة نفسها دون أن تحيلنا إلى صفحة غيرها (البريكي، 2008: 36).

وتقنية (الظهور والاختفاء) هذه أو ما يصطلح عليه (تقنية التمرير) بالمؤشر، هي نوع من الحجاج التفاعلي الذي يراد منه لفت انتباه المتلقي وكسب تفاعله؛ فعملية الظهور والاختفاء هذه تجعل ((القارئ متحفزًا ومفكرًا في الوقت ذاته، فهو لا يستطيع الوصول إلى النص " بضغطة زر" كما يُقال، إنّما يحتاج إلى أن يفكر في الطريقة التي يمكنه بها الحصول على النص، والمحاولة والتجريب أكثر من مرة، وهذا في النهاية شكل من أشكال التفاعل مع النص، أفضل من القراءة فقط التي تعد تلقيًا سلبيًا)) (البريكي، 2008: 36). ولضمان استمرارية هذا التفاعل من قبل المتلقي أعاد الشاعر استعمال هذه الآلية في الصفحة الأخيرة من مجموعته التفاعلية؛ إذ تحيلنا كل كلمة من كلمات العبارة الشعرية (إياك أن تقترف الأمل) إلى عبارة تتشعّب منها، لتختفي بعد مضي ثوان سواء حركنا المؤشر أم لم نفعل.

إنّ عملية الظهور والاختفاء هذه هي صنف حجاجي غايته إقناع المتلقي بما يعرض عليه عن طريق تفاعله وانفعاله مع النص الذ يظهر ليختفي سريعاً حتى

قبل أن يكمل المتلقي قراءته إذا كان النص طويلاً، وهذا الاختفاء السريع - بطبيعة الحال - سيثير فضول المتلقي ورغبته في الاستمرار ليعيد المحاولة ثانية وثالثة.. وهكذا؛ ذلك أنّ ((كل نص يصل إليه المتلقي يعبّر له عن هواجسه أو يجيب عن أسئلته المفترضة بحسب انفعاله المتوقع لتحقيق التفاعل معه عبر تسطير رقمي تقني)) (التميمي، 2010: 120).

ونشير هنا قبل ختام الحديث عن هذه التقنية إلى أنّ القارئ ربما سيجد التقاءً في حديثنا عن تقنية (الظهور والاختفاء) أو التمرير، مع تقنية (الاستبدال) وتحديداً (الاستبدال الخاص)، إلا أنّنا نود أن نوضح أنّ تقنية الاستبدال التي تحدثنا عنها في السابق أردنا منها استبدال النص الخماسي الأم - (ايقنت أن الحنظل موت يتخمر) مثلاً - بالنص المتشعب عن كل كلمة من كلمات ذلك النص الأصل من حيث الإشارات الدلالية، فكل نص تستبطنه كل كلمة من الكلمات الخمسة يقابل النص الأم في المعنى الذي يريد الشاعر التعبير عنه. أمّا تقنية (التمرير) أو (الظهور والاختفاء) فأردنا منها الوقوف على ما تفرزه عملية الاستبدال هذه من حجاج وتفاعل من قبل المتلقي من خلال ظهور العبارة المستبدلة واختفائها سريعاً، وما تتركه هذه العملية من أثر في نفس المتلقي ورد فعل.

6- تباين التوظيف اللوني للشريط المتحرك:

بدءاً، فإنّ ((دور اللون في التعبير هو نفس الدور الخاص بالضوء فهو عنصر من العناصر المهمة بالنسبة لمرئيات الصورة لا يجب أن نهمله بل نستخدمه ونستفيد منه لتقوية وتأكيد التأثيرات المرئية التي نستخدمها في التعبير عن الموضوع)) (راضي، 2008: 24).

وانطلاقاً من هذه الأهمية نحاول الوقوف على اللون الذي وظّفه الشاعر للشريط المتحرك، بوصفه - الشريط المتحرك - أحد مكونات المستوى البصري؛ إذ اختار الشاعر لجميع قصائد المجموعة اللون الأصفر محفوفاً باللون الأحمر الذي كتب به النص المتحرك، ما خلا قصيدة (مكابرة) ضمن الطبقة النصية

الأولى؛ وهو الشريط الوحيد في المجموعة الذي كتب باللون الأصفر، وتلوّنت خلفيته باللون الأزرق. وربما يعود ذلك إلى الرغبة في تأكيد حالة اليأس والشعور بالضعف والإحباط من خلال عباراته: (لا تحتاج إلى العجلة:... ليس لي: أن أسلّ الحنين... والدموع التي طرزت غمد هذا الشجن... أثثت فوق وجه الأسيل... لي بقايا وطن ليس لي: أن أهز الخيال... والدروب التي فقّأت بؤبؤ الذاكرة... أورثتني الخريف... فاسّاقطت ثمرة الذكريات ليس لي: أن ألفّ الجراح... والدماء التي أمطرتها العروق... طرّزت في أكفّ الضماد فوهات النزيف...،).

أو تعضيداً لعنوان الواجهة (مكابرة)؛ لأنّ المكابرة قد تقتضي المخالفة، وهذا ما حدث أيضاً مع الأيقونات التي في أسفل يسار الشاشة (رجوع - المتن - توبة) حيث جعل إطارها باللون الأزرق في حين تأطرّ في باقي المجموعة باللون الأحمر، ومرد هذا ربّما يعود إلى تأكيد (المكابرة)؛ ((لأنّ الشعراء بطبعهم يرفضون الانحناء للعاصفة كي تمر!)) (العسكري، 2/ 199)، أو من أجل مناسبة ألوان الواجهة وتناسقها. وكيما يسوّغ الشاعر لهذه المغايرة عمل على تغيير ألوان الأيقونات المفاتيح التي في أسفل يسار الشاشة فجعلها مؤطرة باللون الأزرق أيضاً بعد أن كانت باللون الأحمر. وما يؤكد ذلك التسويغ اختصاص التغيير بلون تلك الأيقونات الثلاث التي ذكرناها بصفحة مكابرة كما الشريط المتحرك، لتعود إلى لونها الأصلي في بقية القصائد التالية. مما يقوي من القيمة الحجاجية التي حملتها (مكابرة) بحسب تفسير المتلقي وتأويله لها.

7- المغايرة المكانية للشريط المتحرك (محمد، 2009: 121- 122)، (البحراني، 2012، 114):

الشريط الإخباري المتحرك في القصيدة التفاعلية أحد أهم مسوغات التفاعل البصري من خلال شدّ المتلقي بصرياً، وإنّ أي تغيير أو طارئ يطرأ على بنيته، ينسحب أثره على المتلقي المستقبل، ولأنّ الشاعر كان من البدء مستوعباً لهذه القضية، جعل لكل حركة أو تغيير حسابه الخاص لذلك فإنّ الشادر كان يعني ما يقول، ويقصد ما يفعل. ومن هنا كانت لمكان الشريط المتحرك في شاشات تباريح قيمته الدلالية عند المنتج والمتلقي على حدّ سواء.

عادة ما يكون الشريط الإخباري متمركزاً في أسفل الشاشة كما عهدنا ذلك تلفزيونياً، لكن الشاعر مشتاق معن غاير من مكان الشريط بين أسفل وأعلى، فثبّته في الحاشية والهامش أسفل الصفحة لكلا الضلعين (الطبقتين النصيتين)، في حين جعله متمركزاً أعلى الشاشة في بقية القصائد؛ المتنين والمكابرة والنصيحتين. وذلك يوافق المألوف في الكتابات عموماً، فالمتعارف عليه أنّ الحاشية والهامش يكونان ثانويين دائماً، في حين يتصدّر المتن الصفحة، وأمّا قصيدة (مكابرة) فقد تبّت الشاعر شريطها أعلى الصفحة وجعلها هنا في ارتفاع ليؤكّد حالة المكابرة والرغبة بالارتقاء والمواجهة والوقوف في الصف الأمامي من المواجهة ولذلك بدأ الشريط بعبارة (لا تحتاج إلى العجلة) وكأنّ وضعه هنا وضع مسيطر عليه وليس بالأمر الصعب أو الخطير الذي يجب التنويه عنه بعجالة، وفي ذلك نوع من الاستصغار للمعضلة والرغبة في مواجهتها وما يؤكّد ذلك ما فيها انبعاث للحياة والأمل وما يسّر هذا المعنى علاوة على الألفاظ، طبيعة الصورة وألوان الخلفية بصور عامة، والتي يغلب عليها: اللون الأبيض الذي يحيل على الصفاء والنقاء والافتراح، واللون الأزرق الذي يمثل الغموض والحزن الآني والتفاؤل في آن، والمزج بين اللونين الابيض مع الازرق يعطيان الدلالة على المستقبل وإشراقته والتغيير، ليعالج بدلالة هذين اللونين دلالة اللون الأصفر الذي يدلّ

على المكابرة والمرض، ويعطي الحجة والدليل على أنّ الشفاء محتمل وعودة الوطن إلى أهله ممكنة كإمكان شفاء العليل من مرضه، ولهذا لم يستعمل اللون الأحمر في الشريط المتحرك ربما لأنّه يدل على النهاية أو الدم والموت، كما ويبعث وجود البياض وانتشاره بوصفه اللون الغالب على الخلفية مع الأزرق التفاؤل والانفتاح المحتمل ((مما يعطيها جواً شاعرياً، تكسو فيه الألوان مسحة بيضاء تخفف كثيراً من حدة أصولها اللونية فيصبح اللون باهتاً)) (راضي، 2008: 106).

8- التناغم (التوافق) والتضادّ اللوني:

في خضم حديثه عن رؤية دي سوسير للمفاهيم على أنّها مجموعة من القيم الخلافية، يخلص د. مشتاق عباس معن من ذلك بقوله: ((هذا كله أحالني إلى أن أتعامل مع الصورةِ على أساسِ أنَّها مجموعةٌ من العَلاقات الموظَّفة بصرياً، وقد تركتْ هذه المسألة في نفسي أنْ أحوِّل الصورةَ إلى منطقةِ اشتغال أرى فيها بعضاً من هذه العلاقات المتباينة في بنية الصورةِ اللونية)) (معن، 2010: 63)، و(السعود، 2010: 93- 94). فالصورة عند الشاعر وحدة بنائية حيّة، وعنصر أساس في النص وليس خارجاً عنه، ولذلك كان لها من التأثير ما يقابل الحرف في تأثيره وقدرته الحجاجية (معن، 2010، ينظر: 63)، و(السعود، 2010: 94).

ومن بين تلك الحجج البصرية دلالة اللون وما يحمله من إشارات دلالية وعلامات؛ فـ ((من المستحيل أن ندرك الشكل إدراكاً تاماً إلا باعتباره لوناً فأنت لا تستطيع أن تفصل بين ما تراه كشكل وبين ما تراه كلون؛ وذلك لأنّ اللون هو ببساطة انعكاس لأشعة الضوء على شكل الشيء الذي ندركه، ويعتبر اللون الجانب الظاهري للشكل)) (ريد، 1976: 44) نقلًا عن: (التميمي، 2010: 55- 56)؛ لذلك كان للتناسق اللوني في (المرئية) دلالة، وللتضاد اللوني فيها دلالة أيضاً.

ففي واجهة (تباريح) نجد كلا العنصرين (التوافق والتضاد) حاضرين؛ فـ ((من حيث التناسق اللوني أتت الدرجة البنية الداكنة لصورة التمثال متناغمة مع الخلفية الزرقاء، وكذلك الحال في الدرجتين الفاتحتين المشتقتين في المستطيلين الجانبيين، كما عمل اللون الأحمر في العنوان المتحرك على تأكيد حالة التضاد اللوني المطلوبة لجذب انتباه المتلقي نحو استكناه المعنى الإطاري للعمل ككل، وكذا لتحريك السكونية اللونية في الواجهة فيما لو اقتصر على لونيين أساسيين فقط)) (منجي، 2010: 66). هذا من حيث تناسق الألوان مع بعضها.

ويمكن أن نتناول هذه التقنية من حيث مقاربة اللون مع الحرف؛ فعلى سبيل المثال نجد في الصفحة الرئيسة نفسها ((ألوان التمثال المتدرجة من الأسود، مروراً بلون التراب، إلى التماعات الضوء الأشد فتكاً بالعين (على جبهة التمثال الصارخ) تتراسل بشكل عنيف مع خلفية الاستقبال ذات اللون الأزرق الداكن الضاغط على الحدقة حد الحزن، والذي ينتهي أسوداً بأعلى الصفحة، ويغدو سنداً مضيئاً للأحمر القاني الذي اختير لتلوين عبارة العنوان بالأحمر القاني والحركة السريعة إلى اليمين يكتسب العنوان بروزه المنبه للمتلقي)) (الأزرق، 2008: 113- 114).

9- القيمة المكانية للروابط التشعبية الفعّالة:

ويقصد بها الأيقونات التي تتشعّب منها قصائد المجموعة ابتداءً بالمتن وانتهاءً بالهامش. وقد تكون أيقونتين أو ثلاث أو أربع بحسب القصيدة. تضطلع هذه الأيقونات بوظيفة الذهاب والإياب من وإلى قصائد المجموعة؛ فهي تتيح الرجوع إلى الصفحة الرئيسية، أو إلى المتن، أو الخروج إلى صفحات أخرى كالحاشية، والنصيحة والهامش، ولذلك وسمت هذه الأيقونات بأنها روابط تشعبية فعّالة.

أما مكان هذه الروابط فثابت في قصائد المجموعة كلها، وهو في آخر النص ونهايته، وهذا - بحسب البريكي - يحقق تفاعلية أقل مما لو كان في متن النص،

إذ تقول: ((والروابط قد تكون في متن النص، كما قد تكون خارجه أو على هامشه، لكن وجود الروابط في متن النص يبدو أكثر تحقيقاً لتفاعلية القارئ، لأنّ القارئ يملك حينها خياراً إضافياً، وهو إما أن يكمل النص أو أن يتبع الرابط. أما إذا جاء الرابط في آخر النص فإنّ القارئ سيضطر إلى قراءته حتى نهايته، خصوصاً عند قراءته للمرة الأولى، وهو ما اختاره الشاعر مشتاق في كل نصوصه في هذه المجموعة)) (البريكي، 2008: 38).

وأرى أنّ تفاعلية القارئ لا تعني دائماً أن نترك له الخيار في إكمال قراءة النص من عدمه، وإنما قد تتحقّق بعد قراءة النص المعروض أمامه وتلقيه بكل جوارحه ليعيشه بواقع يمكن أن يؤهله ليستحيل معه مشاركاً وليس متلقياً سلبياً، وذلك لا يكون إلا بإتمام القراءة والتمعن في النص، وذلك أقصى درجات التفاعل وأشكاله. ولا أعتقد أنّ اختيار أن تكون الروابط الفعالة في النهاية تقيد المتلقي في خياراته، وتقلّل من درجة تفاعله؛ فموضعها خاضع لترتيب طبيعي، فبعد نهاية كل صفحة هنالك خيارات للدخول في صفحة أخرى، وبإمكان المتلقي عدم إتمام قراءة الصفحة والخروج منها إلى صفحات أخر إذا علمنا أنّ الشاعر اختار للروابط التشعبية حجماً يجعلها واضحة بما يكفي، ولوناً صارخاً يلفت القارئ إليها بيسر وسهولة وهو اللون الأحمر بخط سميك بارز، كما جعل تحت كل أيقونة خطاً مائزاً لها عن بقية مكونات الصفحة. وبعد ذلك يكون الشاعر قد ضمن انتباه المتلقي وحرية تنقله داخل قصائد المجموعة.

10- **تفعيل الذاكرة الورقية** [1]:

من التقنيات الواضحة التي لجأ إليها الشاعر بغية جذب المتلقي إلى النص التفاعلية، حضور عالم الورقية وعدم إقصائه؛ لارتباط المتلقي به؛ لأنّه عالمه

[1] تحدث الأديب منعم الأزرق عن ما يقابلها (الخضرمة الشعرية) في (الأزرق، 2008: 121)، وكذلك (محمد، 2009: 97 ومابعدها).

الذي لا يزال يعيشه إلى اليوم، وهذا ما يدعى بالخضرمة؛ فولادة التفاعلية لا تعني إلغاء الورقية؛ لأنّ تفعيل الذاكرة الورقية ((ثنائية " الولادة - الانكفاء " لا " الولادة - الموت "، فالكتابة ستنكفئ حين تولد الرقمية، بالضبط كانكفاءة الشفاهية حين ولدت الكتابية)) (محمد، 2009: 98).

ولأنّ الشاعر كان مستوعباً لفكرة تفعيل الذاكرة الورقية وآثارها في المتلقي، لم يشأ التخلي عنها، واستثمرها لكسب نصه التفاعلي مزيداً من الطاقة الحجاجية والقدرة الإقناعية؛ إيماناً منه بأنّ (الناس عبيد ما يألفون)، فبعد أن ألّف المتلقي الورقية، لن يكون من السهل إلغاؤها بولادة التفاعلية، بل يمكن أن تتشارك الاثنان معاً لكسب قناعة المتلقي من جهة، وإرضاء إبداعية المنتج المجدد من جهة أخرى. ومن هنا زاوج الشاعر التفاعلية مع كل أنواع الأجناس الشعرية من شعر عمودي، وحر، وومضة، فضلاً عن النثر، وقصيدة النثر. فضلًا عن ذلك توظيفه لـ (الهامش) و(الحاشية) بما يقابل وظيفتهما الأصلية التي وجدا من أجلها؛ فلو حاولنا إسقاط هذه المفاهيم وسحبها على أيقونات التفاعلية ((سنجد أنّها تقدم دلالة موازية لقيمة المحضون فيها، وكأنّها معادلات موضوعية لقيمة الأشكال فيها)) (محمد، 2009: 103).

ومن انعكاسات تلك الخضرمة الشعرية، احتواء (تباريح) على علامات الترقيم التي اعتمدها الشاعر في نصوصه الورقية، وهذا دليل على أنّه مهّد لتباريحه بأوراقه، وكذلك وضعه (السلاش) فاصلاً بين كلمات عباراته الشعرية كما في نص (أيقنت أنّ الحنظل موت يتخمر) وسبتايتل هامش الطبقة النصية الثانية، فقد اعتدنا أن نفصل به - السلاش - الأسطر الشعرية ((وتلك علامة أخرى على الخضرمة الشعرية، حيث يحمل الإخراج الرقمي ذاكرة الكتابة الورقية، ولا ينزاح عنها إلا بـ" الحد الأدنى " من التقنية)) (الأزرق، 2008: 121).

11- **التناص البصري:**

ويراد به أن تتداخل مصورة مع مصورة أخرى، وتتفق معها من حيث الدلالة من بعيد أو قريب، وهذا لا يعني أن تكون المصورة المتناصة استنساخاً للمصورة الأصل، وإنما استثماراً لدلالتها وإيحائيتها. ونجد ذلك في متن الطبقة النصية الأولى؛ إذ استثمر الشاعر لوحة سلفادور دالي، لكنّه لم يستنسخها، وإنما اختار منها ما يخدم غرضه الشعري، لذلك فهو لم يضع اللوحة كاملة، وإنما اقتص بعضاً منها لبناء مقصديته التي يروم اعتماداً على مقصدية لوحة دالي الأصلية. كما توضحه المصورتان الآتيتان:

اللوحة الأصلية

اللوحة الموظّفة

وقد سبق أن تطرّقنا إلى أسباب هذا القص في تقنية (الحذف والتعويض) وبيّنا من خلالها غايات الشاعر في ذلك. ومهما يكن من أمر، فإنّ أقصى غايات الشاعر من ذلك التناص تتمثّل في النتيجة بالرغبة في كسب تفاعل المتلقي وتحقيق قناعته، من خلال دغدغة ذاكرته بلوحة فنية مشهورة، يمكن من خلال عرض قسم منها تفعيل مشاركته، وشحذ همته الإبداعية، لينسحب ذلك التفاعل مع اللوحة الأصل إلى اللوحة المتناصة ومحاولة فهم مراد الشاعر منها، بمعنى أنّ هذا التناص سيكون بمنزلة الحجة التي ألقاها الشاعر على المتلقي، حتى يوفر لها أسباب الاقتناع والتأثر، وفي ذلك تكمن غاية التفاعلية ومرادها.

مصادر الدراسة ومراجعها

- الأزرق، أ. منعم. تباريح مشتاق عباس الرقمية: قراكتابة عاشقة (1) الإقامة في الغرفة الزرقاء (بحث): ضمن كتاب: الريادة الزرقاء دراسات في الشعر التفاعلي

الرقمي تباريح رقمية أنموذجاً. إعداد وتقديم: أ. ناظم السعود. مطبعة الوزراء - بغداد / ط1 / 2008.

- البحراني، د. فاطمة. المشاركة التفاعلية قراءة في ما بعد التأويل: دار الفراهيدي - بغداد. ط1 / 2012.

- البريكي، د. فاطمة. المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار (بحث): ضمن كتاب: الريادة الزرقاء دراسات في الشعر التفاعلي الرقمي تباريح رقمية أنموذجاً. إعداد وتقديم: أ. ناظم السعود. مطبعة الوزراء - بغداد / ط1 / 2008.

- التميمي، د. أمجد حميد. مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي: كتاب - ناشرون - لبنان. ط1 / 2010.

- الجرجاني، عبد القاهر (ت 471هـ). أسرار البلاغة في علم البيان: تصحيح وتعليق: السيد محمد رشيد رضا. دار المطبوعات العربية. د. ط. / د. ت.

- حرب، علي. قراءة ما لم يقرأ (نقد القراءة) (بحث): مجلة الفكر العربي المعاصر. العدد 60-61. مركز الإنماء القومي - بيروت - لبنان / 1989.

- راضي، د. ماهر. فكر الضوء: منشورات وزارة الثقافة - سوريا - دمشق/ 2008.

- ريد، هربرت. تربية الذوق الفني: ترجمة: يوسف ميخائيل أسعد. دار النهضة العربية. ط1. القاهرة / 1976.

- ستار، ناهضة، إشكالية الأدبية الإلكترونية: ماض بصيغة العصر (بحث منشور على الموقع): (http://www.alnoor.se/article.asp?id=126358#sthash.sAcRzkWc.dpu)

- السعود، ناظم. سحر الأيقونة مقعد حواري أمام الشاعر الرائد مشتاق عباس معن: دار الفراهيدي - بغداد. ط1/ 2010.

- عبد الحميد، د. شاكر. عصر الصورة السلبيات والإيجابيات: عالم المعرفة - الكويت- يناير/ 2005.

- العسكري، سليمان إبراهيم وآخرون، كتاب الثقافة العربية في ظل وسائط الاتصال الحديثة، مركز الدراسات الإقليمية.

- محمد، د. علاء جبر.الحداثة التكنوثقافية: مطبعة الزوراء - بغداد. ط1 / 2009.

- معن، د. مشتاق عباس. ما لا يؤديه الحرف نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب: دار الفراهيدي - بغداد. ط1 / 2010.

- منجي، د. ياسر. جدلية الصورة الإلكترونية في السياق التفاعلي لتباريح رقمية: دار الفراهيدي - بغداد. ط1 / 2010.

- نعيمة، د. حميد يعكوب. تفاعلية تشكيل الصورة في مجموعة تباريح رقمية (بحث): ضمن مجلة كلية التربية / جامعة واسط / المؤتمر العلمي الدولي الثامن / آذار / 2015.

- الولي، د. محمد. الحجاج مدخل نظري تاريخي (بحث): ضمن كتاب "الحجاج مفهومه ومجالاته". ابن النديم للنشر والتوزيع - الجزائر. دار الروافد الثقافية - ناشرون - بيروت. ط1 / 2013. ج1.

- ألان فيلمان: الأدب والمعلوماتية. من الشعر الإلكتروني إلى الروايات التفاعلية: ترجمة: محمد اسليم.

Posted on 11 2012 سبتمبر by ueimoroccan@gmail.com -- abdouhakki@gmail.com