الحجاج الافتراضي في القصيدة التفاعلية الرقمية (المستوى السمعي أنموذجاً)

أ.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 أن 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 الثاني منها.

الكلمات المفتاحيَّة: الحجاج - التفاعلية- المستوى السمعي - الشعر.

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 second of them.

Keywords: Argumentation - Interactive - Audiotory level- Poetry

المقدّمة

الحمد لله رب العالمين وصلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه المنتجبين، وبعد:

فإن هذه الدراسة تنبعث بوصفها محاولة تقارب بين التقنية والأدب، إذا علمنا أن التقنية الحديثة قد وجدت لها صدى واسعاً في شتى ميادين الحياة، ومنها المعرفية، إذ ربطت التطورات المعرفية الجديدة بين الحاسوب والأدب ليتولد منهما مولوداً بكراً اسمه الأدب التفاعلي الرقمي، وهو أدب يحكي طبيعة التطور المعرفي وواقعيته.

ومن الأمور المسلّم بها ملاءمة وسائل الدراسة للغة المدروسة، ومعلوم أن لسانيات الخطاب المتعارف عليها إنما هي موضوعة في الأساس للنصوص الورقية، لذلك فهي غير قادرة على استيعاب النص التفاعلي؛ تبعاً لتعدّد مكوناته التي تتجاوز طاقة اللسانيات الورقية بكثير. لذلك كان لزاماً أن نسعى لنشأة لسانيات جديدة تكون قادرة على دراسة النص التفاعلي واستيعابه، إذا علمنا أن النص التفاعلي يتألف – فضلاً عن المستوى الحرفي – من المستوى السمعي والبصري والتوليفي.

وتأتي هذه الدراسة لتحقّق تلك الغاية، فهي محاولة لتحقيق منجز يضاف للجهود العربية متمثّلاً بتأسيس لسانيات خطاب تفاعلية من خلال توظيف النظرية الحجاجية. وقد اقتصرت هذه الدراسة على المستوى السمعي ليكون أنموذجاً للدراسة لنؤسس من خلاله حجاجاً افتراضياً عن طريق تطبيق النظرية الحجاجية على القصيدة التفاعلية الأولى عربياً (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) للشاعر الدكتور مشتاق عباس معن. ومن الله التوفيق.

مهاد الدراسة

قبلاً، اتّخذ الإنسان من الإنشاد وسيلة لعرض النص؛ ففي عصر الشفاهية والارتجال كان الشاعر يوصل شعره لجمهوره بآلية الصوت فكان يعرض نتاجه عن طريق الإنشاد بين جموع الحاضرين، فكانت العلاقة بين منتج النص ومتلقيه علاقة تتسم بالمرونة والعطاء، لكن تلك العلاقة بدأت تضعف شيئاً فشيئاً مع تقدم العصر وحضور الورق فصار المنتج يوطّد علاقته مع نصّه ووسيطه بمعزل عن المتلقي واستجابته، وغالباً ما تكون ردة فعل الجمهور مغيّبة عن منشئ النص (ستار، 2009، ينظر: 75).

وعندما ظهرت البنيوية قالت بوجود علاقة عضوية ثابتة بين الرمز ومعناه أي أن اللغة عندها تطابق الواقع، إلا ان نظريات ما بعد البنيوية جاءت لتنسف هذا الافتراض الأساسي، فلا اللغة عندها تطابق الواقع ولا الرمز اللغوي يحيل إلى معنى بعينه بل يحيل إلى رمز آخر، ليظل يدور في حلقة مفرغة يستحيل معها الوصول إلى معنى نهائي. لذلك أطلقت حرية قراءة النصوص وتتعدد القراءات تبعا للقارئ كما عند نظرية التلقي والتفكيكية (علي، 2010، ينظر: 1/43-44)؛ إذ بدأت من ظهور هذا

النظريات بشارة الاهتمام بالقارئ والخروج به من حيز التلقي إلى حيّز المشاركة؛ نظراً لما وفّرته هذه النظريات من اهتمام بالمتلقي بعد أن أهمل لمراحل طويلة (البريكي، 2006، ينظر: 175-187).

أما اليوم: ((فمفاهيم "النص" و"المؤلف" و"القارئ" التي كانَ يُعتقَدُ أنها ثابتة هي الآن تتصدَّع وتتقطَّع.... وأفعال القراءة والكتابة وإعادة الكتابة التي كان يُنظر إليها إلى وقت حديث بأنها أنشطة منفصلة هي الآن تميلُ إلى الانصهار في فعل واحد أو عملية مثالية واحدة هي "الكتابة -قراءة" التي يبدو أنَّ ما يُسمَّى بـ"الأدب" يجد فيها اكتماله))[1].

فما أن بزغ فجر التفاعلية حتى أصبح المتلقي يتمتّع بحرية لم تكن لتتاح له من قبل؛ فقد وصل الاهتمام به أقصاه؛ لقد أصبح مالكاً للنص، بعد أن أقرّت التفاعلية بأن المنتج ليس هو المالك الوحيد للنص؛ فالنص مطلق على الشبكة ومتاح للجميع التدخل في صناعته عن طريق المشاركة سواء كانت هذه المشاركة تقتصر على الاطلاع فقط، أم تتجاوز الاطلاع إلى المشاركة الإيجابية التي تتيح للمتلقي إعادة توليف النص التفاعلي وإعادة صياغته من جديد ليصبح مشاطراً لمنتج النص الأصلي، مشاركاً له إبداعه (البريكي، 2006، ينظر: 175-187).

إن الطبيعة التكوينية للنص التفاعلي هيّأت الأسباب التي رفعت من مكانة المتلقي ليصبح مشاركاً؛ فتوفّر تقنية الهايبر تكست (النص المتفرع) سهّلت عملية التفاعل بين المتلقي والنص؛ إذ إن ((فعل التلقي سيزداد

---

[1] ألان فيلمان: الأدب والمعلوماتية. من الشعر الإلكتروني إلى الروايات التفاعلية ترجمة: محمد اسليم

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

وسيقوى أثره في حالة النسق الإيجابي للنص المتفرع، لأن الإمكانات المتاحة فيه أكثر)) (البريكي، 2006، ينظر: 178). كما أن توافر النص التفاعلي على العناصر السمعية والبصرية زاد النص ثراءً ووسّع من نوعية المشاركة، فتقريب العلاقة بين الشعر والفنون السمعية من معزوفات وألحان وموسيقى، والفنون البصرية بما تحويه من لون ولوحات تشكيل وحركية، زاد في حصيلة النص التفاعلي من المكتنزات وتعدّدت وفقاً لذلك الصناعات، من ثم انعكس ذلك في المشاركات.

وما يخصّنا هنا هو الجانب الموسيقي من النص التفاعلي متمثلاً بالقصيدة التفاعلية الرقمية (تباريح)؛ وقبل الدخول في جوهر البحث لابدّ أن نتعرّض للعلاقة بين المعارف والفنون، وتحديداً (الموسيقى)؛ فقديماً أسهم العلماء والفلاسفة في التأسيس العلمي للموسيقى من أمثال الفارابي وابن سينا والكندي (علي، 2010، ينظر: 42/1)، محاولة لتأكيد العلاقة بين المعرفة والفنون المختلفة؛ إذ ((هناك أميات مضمرة لا يستشعرها الفرد إلا حين يتماس تعامله مع معطياتها، فالأمية السمعية والأمية البصرية أميتان مضمرتان في أنساق مكتنزاتنا المعرفية؛ إذ يجهل خطورتهما كثير من المختصين بملامح النصوص السمعية والبصرية كالسمفونيات والمعزوفات واللوحات التشكيلية واللحنية وكذا المنحوتات)) (السعود، 2010: 10-11).

فالنصوص السمعية تحديداً تسهم ((في استباق الحدث الشعري (اللفظي) وخلق الجو النفسي الخاص الذي تحدثه عادة الفنون الجميلة وبخاصة (الموسيقى) فهي تنطق لغة خاصة تهيئ ذائقة المتلقي للحدث القادم ليشتغل الفعل الذهني والتخييلي في أقصى درجاته التأويلية)) (ستار،

2009: 72). وقد حدّد د. شاكر عبد الحميد الوظائف البيولوجية للموسيقى بالآتي (عبد الحميد، 2001، ينظر: 299- 300):

1- التعبير الانفعالي والعقلي 2- الاستمتاع الجمالي 3- الترفيه 4- التواصل أو التخاطب 5- التمثيل الرمزي 6- الاستجابة الجسدية 7- لتأكيد الانصياع للمعايير الاجتماعية 8- المساهمة في استمرار الثقافة واستقرارها 9- تحقيق المصداقية للمؤسسات الاجتماعية والطقوس الدينية 10- المساهمة في تكامل المجتمع.

وتعرّف الموسيقى بأنها ((لغة إنسانية أخرى غير لغة الكلمات)) (عبد الحميد، 2001، ينظر: 299)، والاستعانة بالموسيقى في الشعر لم تكن طارئة مع النص التفاعلي؛ بل كانت حاضرة كما في الأماسي الشعرية؛ حيث يلقى الشعر مصحوباً بموسيقى تناسب إيقاعه، ولكن تلك الموسيقى تنتهي مع نهاية القصيدة فهي موسيقى طارئة على النص وليست جزءاً منه كما في القصيدة التفاعلية الرقمية إذ تكون الموسيقى جزءاً مكوناً رئيساً من مكوناتها كما الحرف في القصيدة الورقية (الأسدي، 2009: 9).

إن القصيدة التفاعلية الرقمية تختزل ((تاريخية تطور فاعلية الكلمة الممزوجة في بنيتها وتأثيراتها النفسية، بوصفها وحدة متكاملة، وهي في الوقت عينه تؤدي دور الراوي، فكما أن الراوي تقمّص شخصية الشاعر، فغيّب صورته وصوته في صور تعبيرية وأداء شعريّ، كذلك غيّبت القصيدة الرقمية صوت صاحبها، وغاب تأثيره الصوتي الحقيقي ليحلّ مكانه مؤثر موسيقي تمّ انتقاؤه في معظم القصائد الرقمية بدقة فنية)) (ناصر، 2008: 211- 212)، (حسين، 2010، ينظر: 19-20). وتتمثل فائدة هذا المؤثّر الراوي بأنه يرفع من مستوى الاستجابة للنص التفاعلي، فكلما كانت

الخصائص الموسيقية مختلفة ومتنوعة، كلما كانت الاستجابة مختلفة، ومن ثم تنوعت الوجهات، وزاد التفاعل مع النص (ستار، 2009، ينظر: 77).

ونعني بالخصائص الموسيقية مكونات الموسيقى الأساسية التي يتصدّرها الصوت وتتمثّل بدرجة الصوت Pitch، وجرسه Timbre، واستمراره Duration، وشدته Loudness، وصعوده Attack، وهبوطه Decay (عبد الحميد، 2001، ينظر: 300). ولا تتوقّف درجة التفاعل على الخصائص الموسيقية للقطعة الموسيقية فحسب، وإنما على الخلفية الفنية لدى المستمع؛ فهنالك نوعان من المستمعين للموسيقى، مستمع خبير، ومستمع وجداني. والفرق بين الاثنين يكمن في استرتيجيات الاستماع لدى الطرفين؛ فأصحاب الأسلوب الأول ((يدخلون في نوع من المشاركة المستمرة مع المؤلف للموسيقى، أي مع عملياته التأليفية وتتابعاتها، وهو يطرحون، خلال ذلك، مشكلة معرفية موسيقية ويعملون على حلها...، ثم يصلون في النهاية إلى نتيجة مرضية أو مقنعة (إشباع التوقعات عند مايير)) (عبد الحميد، 2001، ينظر: 314)، أي أن استماعهم يكون من داخل الموسيقى، في حين يلجأ أصحاب الأسلوب الثاني في استماعهم الموسيقى إلى إحالات خارج الموسيقى و((أشياء تقع خارج الموسيقى، إنهم ينسبون الموسيقى إلى شيء خارجها، شيء قد يكون انفعالياً أو حسياً أو واقعياً)) (عبد الحميد، 2001: 314) لأنهم مبتدئون وأقل عهداً بقواعد الموسيقى وأصولها.

ويرى د. مشتاق عباس معن أن الجانب الصوتي ((يؤثر في التدليل والفهم بالمحصّلة في التواصل، وقد انتبه علماء اللغة إلى تأثير الصوت بتنغيم الكلام في دلالة النص، وهو مستوى أولي من مستويات تأثيره. وهناك مستوى الصوت (الملحون) المجرّد عن الكلمة كـ (السمفونية والألحان

الموسيقية الدالّة)، فهي أيضاً تحقق تواصلاً من نوع خاص يمكن أن نسميه بالتواصل اللحني)) (معن، 2010: 89). فالموسيقى داخل القصيدة التفاعلية متعددة مصادرها فبين موسيقى معزوفة، وإنشاد، وموسيقى النص الحرفي التي تقسّم على موسيقى لفظية، وموسيقى لحنية، والأولى تتعلق بالمستوى الحرفي، وأما الثانية - وهي ما يخص دراستنا - فتتعلق بالمستوى السمعي (معن، 2010، ينظر: 89)، (حسين، 2010، ينظر: 13).

إن المستوى السمعي متعلق الدلالة بالمستوى الحرفي، والعكس صحيح (حسين، 2010، ينظر: 11)؛ لأن كلا المستويين يؤديان الدلالة نفسها. ولتقريب الفكرة ذكرت د. ناهضة مثالاً يوضحها متمثلاً بمعزوفة القدر لبيتهوفن، إذ يستعمل بيتهوفن ضربات الطبل القوية المتسارعة بواسطة الآلات النحاسية ليشير إلى حتمية القدر المرعبة، وعندما يريد أن يعبّر عن الإنسان يستعمل الآلات الوترية والهوائية، وهو بذلك يعكس كلمات القصيدة المختارة وهي للشاعر الألماني (شيلر) التي كانت تنشدها جماعة (الكورال) (ستار، 2009، ينظر: 72)، أي ان الموسيقى ترجمت الكلمات إلى لغة موسيقية، مثلما يمكن قراءة الموسيقى في الكلمات.

والشيء نفسه نجده في القصيدة التفاعلية الرقمية؛ فمثلما حاجج الشاعر بالحرف وفق استراتيجيات معينة - ذكرناها سلفاً - فإنه يتخذ من الموسيقى وسيلة حجاجية أخرى ((فالخطاب الحجاجي هو أولاً وبالأساس " فكر " الآخر و" كلامه " اللذان يتعارضان مع اعتقادي الخاص، ولأنني أعارضه في نقطة ما يبدو لي خطابه مجانباً للحقيقة لا يرقى إلى اليقين بل يظل ضمن دائرة الممكن والمحتمل، ومن ثمة فهو خطاب يتأسس على " الصراع " ويتولّد من رحم الاختلاف حول قضية ما ويأتي الكلام تجسيماً لهذا الصراع وذاك الاختلاف فتداخله بالضرورة تعددية بيّنة بين الوضع المتحدّث عنه

والمنطلق المتحدّث منه بين منطلق الأنا ومنطلق الآخر. ومن هنا جاز الحديث عن تعدد الأصوات في النص أو الخطاب الحجاجي)) (الحُسني، 2009: 146- 147).

إن الموسيقى مكوّن رئيس في القصيدة التفاعلية إلى جانب الحرف والصورة بمكوناتها كلّها، وليست جزءاً ثانوياً؛ ولذلك وجب أن يكون في الموسيقى حجاج سمعي، مثلما كان هنالك حجاج حرفي وسيكون هنالك حجاج بصري، ليكون النص التفاعلي بذلك موئلاً للحجاج التفاعلي بمستوياته كلّها؛ ((فالنص التفاعلي الرقمي يمكّن المبدع من توظيف الصورة والصوت مضافاً إلى الحرف في خلق النص لا على أساس العناصر البنائية الخارجية، بل على أساس البناء الداخلي، فالصورة والصوت يندغمان مع الحرف في بنية النص الرئيسة؛ ليكون ذلك الاندغام عتبة أساسية لاستجلاب الخيال الكامل)) (معن، 2010: 11). ويكون الخيال كاملاً في نص رقمي ما اذا تضمن الخيال اللغوي والسمعي والبصري في آن واحد، ويكون ذلك الخيال تفاعلياً عندما يتحقق عنصر المشاركة، وتختلف نسبة تفاعله باختلاف نسبة المشاركة (معن، 2010، ينظر: 59)، (السعود، 2010، ينظر: 87- 88).

ولتوضيح أهمية الخيال في الجانب السمعي وتحديداً الموسيقي نشير إلى أن هنالك ثلاثة مجالات يكون من خلالها الاحساس بالجمال الموسيقي هي: ((الاستقبال عن طريق فهم القوالب الموسيقية، والاستقبال عن طريق التخيل والاستنباط، ثم الاستقبال عن طريق العاطفة. أي أن اللحن يثير في حواسنا إمكان الإحساس بالشكل والقدرة على إطلاق الخيال، ثم الانفعال العاطفي. وتكتمل هذه العناصر الثلاثة عن طريق العقل بشكل يجعل من الاستقبال الفني مجالاً للاستمتاع الجمالي)) (السيسي،

1981، العدد 46). واللّحن ((هو سلسلة من النغمات الموسيقية التي تنظّم في تتابع أفقي)) (عبد الحميد، 2001: 302) وتسهم في تثوير الأحاسيس والمشاعر لدى المستمعين بما تنقله من رسالة مسموعة لا مكتوبة غايتها إقناع المتلقي السامع بقضية معينة والتأثير فيه والحوار معه للوصول إلى نتيجة نهائية.

- استراتيجيات الحجاج الافتراضي في المستوى السمعي.

كيما يحصل مبدع النص التفاعلي على إقناع المتلقي وتأثّره بالنصّ على المستوى الموسيقي فإن هنالك استراتيجيات وآليات يمكن عن طريقها تحقيق الإقناع والتفاعل المطلوبَين، وأهمّ تلك الوسائل والاستراتيجيات ما يأتي:

1- القوة الإنجازية للمسموعة (الأصل) والمسموعة (الموظّفة).

ترى د. فاطمة البريكي أن ((الصوت ليس مجرد خلفية مسموعة للنصوص التفاعلية، بل هو عنصر أساسي فيها، لا يمكن الاستغناء عنه إلا بالاستغناء عن جزء من المعنى يقدمه هو ولا يمكن أن يعوض عن غيابه عنصر آخر من عناصر النص)) (البريكي، 2008: 31). ذلك أن النص التفاعلي بطبيعته إنما هو عبارة عن كلّ موحد متآلف يكمّل بعضه بعضاً، فلا يمكن فصل المسموعة التفاعلية في واجهة "تباريح" مثلاً عن صورة التمثال الصارخ ولا عن اللون الأزرق الداكن ذلك أن الصورة قد اقترنت بالصوت منذ لحظة السماع الأولى فتفاعلا معاً وأصبحا حاضرين في مخيلة المتلقي لدرجة لا يمكن معها التفاعل مع النص بدون ذلك الاقتران ويستحيل فهمه والتأثر به بدون اجتماعهما (الأزرق، 2008، ينظر: 112).

ومن أبرز تجليات تلك القدرة التأثيرية للمسموعة التفاعلية ما نجده في المسموعة الموظّفة فعلياً في القصيدة التفاعلية، والمسموعة الأصلية التي اقتطعت منها تلك المسموعة الموظّفة، إذا علمنا أن مسموعات القصيدة التفاعلية كلها إنما هي مقتطعة من مسموعة أصل. فعملية الاقتطاع الموسيقي هذه نفسها إنما هي آلية يحتجّ بها الشاعر يروم منها إقناعه بما يَعرض عليه من قضية، وهذا ما ألمح إليه الأديب منعم الأزرق عندما تحدّث عن "البتر الجارح للمقطوعة الأصلية" مبيناً ما لذلك البتر من تأثير في متلقي القصيدة؛ إذ يقول في خضم حديثه عن الشاعر (مشتاق عباس معن): ((فبدل إرفاق المقطوعة الموسيقية كاملة وضعنا أمام بتر جارح للمقطوعة الأصلية مما جعل السماع يذكّرنا، عند كل دورة، بالأصل المقصوص وبالدم النازف من نشاز السماع، كأننا أمام تصعيد يؤدي إلى الهاوية (للقص في العربية دلالة الحكي أيضاً!). وإثارة هذا الشعور تتلازم عميقاً مع دلالة "التباريح" التي يقترن فيها العذاب الجسدي بالأشواق الحارة)) (الأزرق، 2008: 111-112).

فلو تفحّصنا بأسماعنا مسموعة واجهة تباريح الرئيسة، وجدنا أنها موسيقى قضية، قضية حياة، وقضية هلاك، فلو حاولنا سماع هذه الموسيقى بشكل منعزل عن النص ومن دون النظر إلى المكوّن البصري عامة، وحاولنا التأمّل فيها برهة من الزمن، فإننا وقتئذ ستأخذنا هذه الألحان إلى عالم يشوبه الظلم والحزن وسلب الحق، عالم اليأس من الحرية والاستقلال، عالم مرير كطعم العلقم أو أشدّ مرارة. وإذا ركّزنا أسماعنا أكثر فلن نجد أن في هذه الحياة أمل، إنه اليأس والقنوط والرغبة في الموت، وعدم الجدوى في هذه الحياة، كل ذلك سيحضرنا ونحن نستمع لهذه الألحان. إن هذه الموسيقى

تريد أن تحاججنا بذلك كلّه فتتخذه حجة للرغبة في الموت والهلاك وعدم الاستمرار في حياة أحياؤها أموات.

والآن لنختبر مدى صلاحية الحجاج الذي قدّمته تلك الألحان الموظّفة المبتورة إذا علمنا أن الخطاب الحجاجي يهدف إلى. فعندما ننظر إلى الأيقونات التي في يسار الشاشة، فسنجد العبارة العمودية:

أيقنت

انّ

الحنظل

موت

يتخمر

عبارة تلخّص كل ما تحكيه تلك الألحان، إذ إنّ الشاعر عبّر عن ذلك الحنظل بالموت! فهو يحاججنا بنتيجة توصّل إليها وهي: أن الحنظل موت يتخمّر، وحجّته في ذلك هي مرارة الحياة التي يعاني. والملفت هنا أن الشاعر وصف الموت بجملة (يتخمّر) ومعلوم أن التخمير وسيلة للتكثير، فكأنه يريد أن الموت والظلم والقسوة ومرارة الحياة أصبحت كالوباء، كالطاعون الذي لا وسيلة لوقف انتشاره بين الآدميين، وهنا يكمن وجه الشبه بين الحنظل والموت المتخمّر؛ فكما أن الموت يتكاثر وينتشر على حساب الناس، كذلك الحنظل فهو يقوى جذوره على حساب غيره من نباتات تجاوره بواسطة خيوطه العنكبوتية المنتشرة حوله، وهنالك وجه شبه آخر بين الاثنين وهو اللون الأصفر، فزهرة الحنظل وثمرته صفراء وهو لون يدل على المرض وانعدام الحياة كما الموت.

والشاعر متيقّن من ذلك أعني (أن الحنظل موت يتخمّر)؛ إذ بدأ عبارته بـ(أيقنت)! وهذا ملفوظ حجاجي يحيل المتلقي إلى أن المرسل عارف ليقنع

القارئ من خلاله لأن يثق بحجة الشاعر ويسلّم بها، لأنها نتاج تجربة وتفحّص واحتياط وتدبّر. ولأن الشاعر أراد ان يصل تفاعل المتلقي مع نصه، عضّد مقطوعته الحرفية بموسيقى سمتها الحزن والإحباط والخذلان، إنها موسيقى الجرح الذي لمّا يندمل. وقد اختار الشاعر هذا النمط الحزين من الموسيقى الذي يتلاءم مع الأيقونات الحرفية المضغوطة ومحتواها؛ ليكمّل بعضهما -أي الحرف والموسيقى- بعضاً.

لذلك فإننا عندما نستمع ألحان تباريح نشعر أنّ ((رابطاً دلالياً رهيفاً يلتزم هذه النصوص متمحوراً حول تراجيديا الحياة العراقية والألم العراقي والجراح العراقية الجليلة... لم يذكرها الشاعر (د. مشتاق عباس) بالنص وإنما احترم جمهور التلقي العريض أن جعل كل صاحب مأساة يقرأ مأساته في (التباريح))) (ستار، 2009: 74- 75)، وهو بذلك يجعل الباب مفتوحاً على مصراعيه لـ (المشاركة) في بناء (تباريح) وإعادة هيكليتها مجازاً من خلال تأويل فحواها، أو حقيقة من خلال التصرّف في بنيتها وفقاً لما يراه المتلقي. وليس هنالك من دعوة صريحة للمشاركة الحقيقة في قراءة تباريح من وصف المتلقي الذي يقوم بالتدخل في بناء القصيدة والتغيير في محتواها وفقاً لذوقه ورؤاه، بـ(المشارك الإيجابي)، وفي ذلك منتهى الحرية الفكرية وأقصاها، وغاية الاختيار ومنتهاه. ذلك أن ((خصوصية الأدب لا تعني أن يبقى الأدب أسير الكلمة وحدها، بل أن يحافظ على خصوصيته جنساً منتمياً للشعر أو الرواية. ومعبراً عن تجربة يريدها صاحبها أن تبقى لها مرجعيتها الفردية، فيذكر اسمه تحت العنوان، ومعبراً عن تجربة يريدها صاحبها أن تخرج من نطاق الفردية لتكون جماعية، يشترك الآخرون في بنائها، فيهمل ذكر اسمه تحت العنوان. في الحالتين، هناك خصوصية للأدب، وهو عدم الخروج عن التعبير عن تجربة تمس جوانب من حياة الإنسان في كل زمان

ومكان، وعدم الخروج عن التعبير وفق الجنس الأدبي الذي يمضي العمل فيه)) (ملحم، 2013: 64).

وعوداً على بدء، فإن مسموعة الواجهة الرئيسة لتباريح هي مسموعة مبتورة من مسموعة أصل شأنها شأن مسموعات تباريح كلّها، وربما يعود سبب ذلك إلى أسباب تقنية غير قصدية تتعلّق بقدرة الملف واستطاعته التخزينية إذ لا تتجاوز أقصى درجات تحمله الزمنية 30 ثانية في حين لم تتجاوز مسموعة الواجهة ذلك المعدل إذ تستغرق 26 ثانية فقط، وقد تعود أسباب بتر المقطوعات التفاعلية إلى أسباب قصدية يروم الشاعر من ورائها تحقيق قوة إنجازية إقناعية وتفاعلية في آن من خلال اللجوء إلى كسر المألوف واقتطاع المسموعة ليعبّر من خلال ذلك إلى وحدة النص التفاعلي بمستوياته كلها وقدرة تلك المستويات على تكميل بعضها بعضاً دلالياً، فإن اقتطع الشاعر جزءاً من أحد المستويات، عملت بقية الأجزاء على سدّ ذلك البتر والبدء من حيث انتهى لتكتمل بذلك سلسلة تباريح الشاعر، هذا من جهة تتعلّق بالنص، ومن جهة أخرى تتعلّق بالمتلقي، فإن الشاعر أراد من خلال هذا البتر كسب تفاعل المتلقي والخروج به من حالة التلقي السلبية التي يكون فيها المتلقي مستهلكاً، إلى حالة التلقي الإيجابية التي يكون فيها المتلقي منتجاً من خلال إعمال فكره وكسب مشاركته الفعلية عن طريق تأثره بالنص وتفاعله بما يُعرض عليه.

ووفقاً لذلك فإن القوة الإنجازية للمسموعة الموظّفة ستكون أكبر من القوة الإنجازية للمسموعة الأم وتفوقها تأثيراً وتفاعلاً؛ ذلك أن المسموعة المبتورة صُمّمت خصيصاً للنص التفاعلي، وارتبطت به مفهوماً ودلالة، حتى أصبحت تلك المقطوعة المقتطعة يقترن سماعها بصورة التمثال ذات اللون الترابي، ولون الخلفية الأزرق، وبالحنظل الذي استحال موتاً يتخمّر. وهذا

ما رآه الأديب منعم الأزرق حينما تحدّث عن القوة الإنجازية للمسموعة المبتورة إذ يقول: ((سيكون مفيداً أن أعرف صاحب المقطوعة، كي أرى وأسمع أكثر. لكنني مع ذلك أوفر حظاً من مستمع أدمن الإنصات لهاته المقطوعة "كاملة" في "سياق" آخر، قبل اكتشافه لتباريح الشاعر، حتى إذا انبثقت بهذا "السياق" صدمته واستحال عليه فصلها عن خارج هذا العمل الرقمي. منذ هذه اللحظة صارت المقطوعة، بالنسبة لي، ملكاً لتباريح مشتاق عباس معن، وكلما استمعت إليها منفصلة، حيثما كنت، سيكون مستحيلاً خلاصي من اقترانها بوجه التمثال واللون الأزرق الداكن. لا مفر من الامتلاء! ولا سبيل للفكاك من لحظة الإنصات الأولى للموسيقى، حيث تبقى محمّلة بذاك "الحضور الأول" مهما اختلفت أزمنة وفضاءات الإنصات)) (الأزرق، 2008: 112-113).

2- التكرار.

أن نكرّر القول يعني أننا نريد التأكيد عليه وتثبيته لدى السامع من أجل الحصول على غايات معينة لعلّ منها التأثر أو التفاعل مع ذلك القول، والشيء نفسه يمكن قوله عن الموسيقى على أساس أنها لغة أيضاً كما الحرف وتفعل في المتلقي فعلها كما الحرف أيضاً مع اختلاف الآلية؛ ولذلك اُستثمرت هذه التقنية أو الآلية في قصيدة (تباريح) لأنها وسيلة لإقناع المتلقي ومحاججته بما يعرض عليه من قضايا وذلك من خلال التكرار والإلحاح إن صحّ التعبير بالإيقاع الموسيقي الذي يحمل بدلالته رسالة معينة تتوافق والرسالة التي يحملها النص الحرفي.

ونجد هذا التكرار الموسيقى في قصائد مجموعة (تباريح) كلها من دون استثناء؛ لأن الشاعر بالنهاية يبتغي الوصول إلى تفاعل المتلقي وإقناعه، وهذا

ما تحققه آلية التكرار لأي نص، لذلك يكون تكرار المقطع الموسيقي في (تباريح) من أهم استراتيجيات الحجاج التي يمكن توظيفها لمحاججة المتلقي وكسب قناعته ومن ثم تفاعله وإثارة مشاعره وتفعيل ذهنه.

3- التّناص السمعي.

يقصد بالتناص عامة بناء مقصدية أو دلالة جديدة على مقصديات أو دلالات سابقة. فالتناص هو استدعاء لقيم دلالية معينة من نصوص سابقة في نصوص لاحقة، وهو -أي التناص- في النص التفاعلي لا يتوقّف عند حدّ المستوى الحرفي بل يتجاوزه إلى المستوى السمعي؛ إذ إن معنى الموسيقى ((يكمن في قدرتها على إثارة التوقعات، ثم إشباع هذه التوقعات، أو حلّها، أو تصريفها بعد ذلك، فمنذ النغمة الأولى، يؤدي سماع قطعة موسيقية معينة - عندما يتفاعل مع الخبرات السابقة للمستمع - إلى سلسلة من التوقعات دائمة التغير)) (عبد الحميد، 2001: 309)، فالموسيقى فن والفن: ((هو الانتاج البشري الذي يعبّر عن عاطفة منتجه نحو الوجود، وموقفه منه تعبيراً منظماً مقصوداً يثير في متلقيه ما أثاره الوجود في منتجه من عاطفة وموقف)) (النويهي، 1959: 22) نقلًا عن (نذير، 2009: 71).

ونجد مثال ذلك التناص في القصائد التي اعتمد فيها الشاعر مشتاق عباس معن المسموعات المشهورة كما في قصيدة (مكابرة) التي وظّف فيها الشاعر مقطعاً من موسيقى الفلم الشهير (تيتانك)، وكذلك في (هامش) الطبقة النصية الأولى نفسها؛ إذ اقتطع الشاعر في تلك القصيدة مقطعاً من موسيقى النشيد الوطني العراقي، وهذا الاقتطاع أو البتر الموسيقي هو بحد ذاته تناص سمعي؛ لأنه يحيل إلى النص الموسيقي الأصل إذا علمنا أن

النص الموسيقي الأصل تصل مدته الزمنية من (2 - 6) دقائق في حين تصل مدة النص الموسيقي الموظّف قرابة (55) ثانية فقط.

وترى د. فاطمة البريكي أن الشاعر قد نجح في هذا التوظيف نظراً لما تحمله هذه المقطوعة الموسيقية من دلالات، إذ تقول: ((إذ وُفّق الشاعر في توظيف مقطع نشيد " موطني " الشهير كخلفية موسيقية للنص، أضافت له الكثير، بكل ما يحمله هذا المقطع الصوتي من إرث على جميع المستويات)) (البريكي، 2008: 33). وكأن الشاعر يحاول في هنا أن يستثمر الجزء (الناطق) من المسموعة ويدع الجزء (الصامت) منها بناءً على الحاجة الدلالية. ولذلك يمكن أن نطلق على الجزء الذي استثمره الشاعر من الموسيقى الأم (الموسيقى الناطقة)، وعلى الجزء الذي لم يستثمر (الموسيقى الصامتة) (زكريا: 68).

ونظير ذلك أيضاً نجده في (نصيحة) الطبقة النصية الثانية من تباريح؛ إذ يوظّف الشاعر موسيقى فلم الرسالة الذي تبلغ مدته الزمنية قرابة (13) دقيقة في حين لم يوظف منه الشاعر إلا قرابة (35) ثانية.

ومما سبق يبرز دور الموسيقى واضحاً وناجحاً في الحجاج إذا ما حاولنا المقارنة بين ما قرأناه (تأويلاً) من الموسيقى، وما قرأناه (كتابة) من الحرف، فلو جمعنا بين القراءتين، لوجدنا نتيجتيهما واحدة، وتوقعات الصوت قد وافقت إفصاحات الحرف، وهنا تحدث المتعة الحقيقة في التفاعل مع النص؛ فـ((عندما تقوم الموسيقى بإشباع التوقّعات التي أثيرت بداخلنا تتحقق المتعة الجمالية، أما عندما لا يحدث هذا الإشباع لأسباب خاصة بنا أو حتى خاصة بهذه الموسيقى، فيتولد الضيق أو الملل)) (عبد الحميد، 2001: 310) ومما ساعد على بروز جمالية القطعة الموسيقية وتحقيقها المتعة فضلاً عن الدلالة هو الغموض والترقّب الذي اتّسمت به،

وذلك مردّه إلى ((أن القطعة الواضحة التي نعجب بها، منذ الوهلة الأولى، وندرك كل جوانبها دفعة واحدة، كثيراً ما تفقد هذا الجمال بعد أن يتكرر سماعها وتصبح مملة ممجوجة. أما القطعة التي نجد في بعض عناصرها غموضاً غير مألوف لدينا، فالغالب أنها تزداد جمالاً بتكرار سماعها، وترتفع قيمتها في أعيننا كلما ازدادت عناصرها الغامضة اتضاحاً، وهنا يكون في التجديد الذي يخرج - إلى حد ما - عن المألوف ما يعلو بالقيمة الفنية للإنتاج الموسيقي)) (زكريا: 74).

إن وظيفة الموسيقى تكون واضحة في إيصال الحجة وإقناع المتلقي بما يعرض عليه من موسيقى عن طريق توظيف خياله السمعي، وهذا يعني أن القراءة بالأذن ممكنة (ستار، 2009: 77). ((فمشهد رجل يمشي في شارع يمكن أن يجعل المشاهدين يكتمون أنفاسهم إذا صاحبته موسيقى تدل على الترقّب)) (العذاري، 2008: 72). وقد حاولنا بغية الحكم على الأثر الحجاجي للموسيقى أن نتّخذ من الحرف قرينة توضيحية تعكس وظيفة الموسيقى في التأثير بالمتلقي؛ ((فارتباط الموسيقى بالشعر وعملية الانتقاء المرهقة في تناسب النغم مع الكلمة لها أكثر من دالة وأهمية في تسبيب العلاقة بينهما)) (ستار، 2009: 73)، لذلك وجدنا تقارب المستويين في الفكرة والدلالة، وهذا أمر بدهي؛ فكلاهما مكوّن أساس للنص التفاعلي، ولكل طاقاته التعبيرية والحجاجية، ووظيفته التأثيرية في المتلقي؛ إذ من الممكن ((أن نتواصل باللحن والصورة نيابة عن الحرف، مع لحاظ إمكان التواصل بالجميع أيضاً)) (السعود، 2010: 42).

وهنا تجب الإشارة إلى ضرورة ملاءمة الموسيقى للمواقف؛ لأن ((الناس يفضلون المستويات الموسيقية التي تستثار على نحو نموذجي وملائم بالنسبة إليهم في موقف معين، والتي تساعدهم على تحقيق هدف

موقفي معين بصرف النظر عن المستوى - من حيث الارتفاع والانخفاض - الذي تكون عليه هذه الموسيقى، فالموسيقى المنخفضة قد تكون ملائمة لموقف معين لأنها تستثير الحالات المعرفية النموذجية المرتبطة به، أكثر من الموسيقى المعتدلة أو المرتفعة، بينما قد لا تكون هذه الموسيقى الهادئة أو المنخفضة ملائمة في موقف آخر إلى نوع آخر من الموسيقى)) (عبد الحميد، 2001: 320).

إن الموسيقى فن وظّفه الشاعر ليوصل واقعه إلى المتلقين على اختلاف أذواقهم وتخصصاتهم، فمنهم من يجد في الحرف آلية لفهم القصيدة، ومنهم من يجد في نفسه المهارة لقراءة القصيدة موسيقياً، ومنهم من يكون متمكناً في قراءة بصريات القصيدة، ومنهم من يجمع بين هذه الآليات جميعاً. ((إنّ قراءة النص التفاعلي تحتاج إلى متلقٍ نوعي قادر على المشاركة في إعادة تخليق النصّ حقيقة أو مجازاً؛ فهو يحتاج إلى أدوات معرفية تتعلق بالتقانة، فضلاً عن معرفته بلغات النصّ التفاعلي غير الولوج في النص الكتابي، واستكناه دلالاته، وهي لغة الصوت المتمثلة بالموسيقى، ولغة الأشكال، ولغة الألوان التي تحتاج إلى معرفة خاصة بسيمياء الألوان والأشكال في تعالقاتها الرمزية والوجودية، والفلسفية وسواها)) (المشاركة التفاعلية: 79).

4- المباغتة بالموسيقى المتسارعة المنفعلة.

يقول د. فؤاد زكريا ((لا شك في أن اللحن الذي يسير في أصوات متلاصقة أبسط في تركيبه كثيراً من ذلك الذي تتباعد أصواته. وليست البساطة في ذاتها عيباً، ولكنها في هذه الحالة قد تؤدي إلى فقدان الشعور بالجدة في الألحان المستحدثة، وإلى صبغ كل اللحان بصبغة التشابه

والتجانس، وإلى انعدام عنصر التنوع فيها. وليس من العسير إطلاقاً أن يظل محترف الموسيقى يسير على سلالم موسيقية علواً وهبوطاً في خطوات متدرجة متلاصقة، مع تنوع يسير في زمن كل صوت، وإنما العسير حقاً أن يؤلف لحناً قوامه تلك القفزات الصوتية الجريئة التي يتكون منها اللحن في الموسيقى الغريبة. فهنا حقاً تظهر المقدرة)) (زكريا: 74).

ونجد نظير هذه الاستراتيجية في هامش الطبقة النصية الثانية التي تعكس موسيقاها حالة الخوف والهلع وأن مكروهاً ما - لعلّه الموت - قد وقع. مما يستدعي لفت المتلقي وشدّ انتباهه والبدء بإقناعه بأن ثمة ما يستحق هذا الصراخ الإيقاعي وتلك الجلبة الموسيقية، وإذا حصل وتنبّه المتلقي بذلك يكون - أي المتلقي - قد تجاوز المرحلة أولى في عملية الإقناع، لتليها المرحلة الثانية التي يلجأ فيها المتلقي إلى مقارنة دلالة ما يسمع من موسيقى مع دلالة النص الحرفي ليطمئن بحكمه، ويؤكد لوعيه صحة ما ذهب إليه، وهنا يكون الإقناع قد حدث.

ولمزيد من الإيضاح؛ فإن الشاعر يختتم مجموعته على نحو يوحي بالهلاك والخطر والموت العاجل، لذلك لم يتوقّف كثيراً عند القصيدة وكأنه في حالة عجلة، فاختصرها بقوله:

أشجار الزيتون قطّعت أوراقها

لأن

الربيع رحل

وهو قول يتناسب في سرعته وقصره ودلالته مع الموسيقى السريعة العاجلة المنذرة. والذي يزيد في هذه الدلالة المستطيلات الأربعة المحفوفة باللون الحمر التي تظهر على يمين الشاشة وتتضمن نصوصاً داخلية وهي

(إياك أن تقترف الأمل) لتنبئ بقرب النهاية والتحذير من الأمل؛ لأنه مجرد خدعة.

فلو فتحنا طبقة المستطيل (إياك) لوجدنا عبارة: (إياك أن تبتكر سنبلة.. فالأرض صلعاء... وفحيح القحط يغني... الخلود لي !!!)، ويتمثل الحجاج بالتحذير (إياك)، والرابط الفاء الذي يربط بين الحجتين (الأرض صلعاء، وفحيح القحط يغني..) والنتيجة (إياك أن تبتكر سنبلة). وعندما نكشف عن أيقونة (ان) نجدها تحمل نصاً مفاده (ان تحيا !!!... أمل موصد...) وكأن الشاعر يريد أن يقول: لا سبيل للحياة ولا أمل. وضمن المستطيل الثالث يطالعنا الرابط الحجاجي (إذن) ليربط بين الحجة (تقترف البوح!!!... والكلام مرتجف على شفتيك ؟؟؟...) والنتيجة (سينمو عليك البوح في وضح الانتظار)، وأما المستطيل الرابع فتنضوي تحته عبارة (الأمل مثل ظل كسيح،،، لا يجيد سوى النوم وقت الغروب) ويريد بها أن الأمل سرعان ما يتلاشى، فلا يمكن الوثوق به لأنه ليس دائماً كما الظل.

إن ((الإيقاع السريع والمستمر دائماً وزيادة التوتر والانفعال والتشويق)) (راضي، 2008: 74) يتناسب ودلالة البنية الحرفية للقصيدة؛ فالموسيقى التي تشعر السامع بالخوف من المجهول، وقرب الختام، أعطت معاني قريبة للمعنى الحرفي؛ فـ((الخوف شيء غريزي مثله مثل الفرح والغضب يأتي نتيجة إحساس الإنسان بالخطر، وهو وسيلة دفاعية للبقاء على الحياة فيدفع الإنسان للهروب إلى الأمان. والخوف له درجات مختلفة حيث يبدأ من الحذر ثم الخوف الشديد إلى جنون الاضطهاد)) (راضي، 2008: 65).

وهذه الاقتراب في الدلالة الموسيقية من دلالة المعنى الحرفي يشكل في حدّ ذاته مسوّغاً ودليلاً في الآن نفسه لتقبّل المتلقي لدلالة المسموعة وما تحمله في إيقاعها المتسارع وضرباتها المتتالية من معاني الإنذار والخطر

وقرب الختام وحتمية النهاية (البحراني، 2015، ينظر: 115)، ومن ثم فإن طبيعة هذه المسموعة المباغتة هي في حدّ ذاتها أداة حجاجية ووسيلة إقناعية جاءت بها التفاعلية لتخترق دواخل المتلقي وتستثير عواطفه وتكسب استجابته ليزداد تفاعله من النص التفاعلي ويكون المستوى الموسيقى بذلك قد خدم المستويات الأخرى في تحقيق استجابة المتلقي وكسب اهتمامه وتأثره بالنص.

5- السلّم الموسيقي[1] (الموسيقى المتصاعدة بالتدرج)

في القصيدة الثانية التي تمثل حاشية الطبقة النصية الأولى من تباريح، لا تواجهنا موسيقى القصيدة بمفاجأة، فموسيقاها تميل إلى السير على المنوال، والحزن الصاخب، واللانتيجة، والميل إلى السكينة الغاضبة؛ فمشاعر أبناء الوطن بدأت بالتجمّد شيئاً فشيئاً. إلا أن الموسيقى في منتصفها تفاجئنا بانتقالة قد تكون إيجابية؛ ففيها نوع من الإصرار والعزيمة وروح التفاؤل، و(ربما) حب الحياة لأول مرة، واللجوء إلى ردة الفعل الحكيمة المتأنية لا السريعة، يخالط ذلك كله شيء من الحزن والحذر والخوف من المجهول.

وحينما نطالع البنية الحرفية للقصيدة نجد دلالتها تحوم حول اللا أدري، والتيهان، والضياع، والغفلة، وهي دلالات تقابل دلالة الموسيقى في إكمال السير على الخطى السابقة نفسها دون جدون أو نتيجة، وذلك ما جاء في الأبيات الثلاثة الأولى إذ جاء في القصيدة:

ولقد مشيت وما علمت بأنني أمشي ودربي يقتفي آثاري
أمشي ولكن لا أرى لي خطوة أمشي يميناً وهو محض

[1] – ونريد به التدرجية التصاعدية في الموسيقى، لا تعددية الموسيقى والألحان.

قـدماي لا أدري تسـير أم التـي تخطـو يـداي وتهتـدي بمسـاري

ضـاع الطريـق أم التـي ضـاعت خطـــاي ولفّهـــا مشـــواري

أمـا البيـت الأخيـر فنجـده خلافـاً للأبيـات الثلاثـة الأولـى؛ إذ نجـده يمثـل نقلة وتحوّلاً في نفسية الشاعر؛ فبعد أن تضمّنت تلك الأبيات ما مفاده ضياع الشـاعر وضـلاله طريقـه، جـاء الشـاعر بالبيـت الأخيـر لـيعلن صـراحة واقعيـة تحقق (الضياع والتيهان) لديه، وهو ما يتناسب مع تصاعد الإيقاع الموسيقي في الجزء الأخير من المسموعة لينبئ عن تصاعد في الموقف وتطورٍ فيه (البحراني، 2015، ينظر: 114). مع اختلاف في وجهة تطور هذا الموقف؛ إذ قد تكون النقلة الموسيقية إيجابية كما ذكرنا، ربما لتخفّف من حدّة التوتّر الذي جاء به المستوى الحرفي، والضياع الذي جاء به المستوى البصري، فتكـون مكمّلـة لصـورة القصـيدة النهائيـة وخيالهـا الكامـل الـذي يخـتلط فيـه اليأس بالأمل، والتيه بالبصيرة كما تشير إلى ذلك (نقطة الضوء) التي تتوسّط خلفية القصيدة.

6- تأخّر المسموعة.

في اثنين من قصائد تباريح تتأخر المسموعة في البدء خلافاً لبقية القصائد الأخرى، حتى ليظن المستمع أن لا موسيقى في تلكم القصائد، حتى يتفاجأ -وهو مستغرق في التفكير- ببدء الموسيقى، هاتان القصيدتان هما (مكابرة) و(هل ترغب بنصيحة أخرى).

إن هذا التعطّل في البدء بالموسيقى في هاتين القصيدتين ليس خللاً في برمجة القصائد كما قد يُظن، بل هو فعل يحمل في طياته معنى حجاجياً، ويحتوي على طاقة تأثيرية؛ ففي قصيدة (مكابرة) يأتي تعطيل موسيقى فلم (تايتنك) لمدة من الوقت لكي يثير عند المتلقي تساؤلاً عن فقدان النص لأحد مستوياته، يساوي في مدته مدة الذهول الناتجة عن فعلي المحاصرة والمباغتة (البحراني، 2015، ينظر: 115) في قول الشاعر:

تحاصرني المنايا والشظايا
والهتافات التي ختلت ببابي
تباغتني
لأفتح التاريخ
ومثلي يفتح التاريخ إن شاءت
أناملـه
ولكني على ما بي
أُداس و...
أظلُّ أدوس على كلّ
الشظايا الخرقت بابي

وتقابل الشريط المتحرك الذي يصرّح بالتأني تحت عنوان (لا تحتاج إلى العجلة).

وفي قصيدة (هل ترغب بنصيحة أخرى) أيضاً تتأخر المسموعة لعدة ثوان قبل البدء؛ لتؤلف بذلك حجة موسيقية تساند الحجة الحرفية في دلالتها، وتروم إقناع المتلقي بأن الأمل في الحياة حي يرزق لما يمت بعد، وتحثّه على التفاؤل والصبر في آن واحد؛ إذ إن الانفراج لا يتحقق فجأة بل بصورة تدريجية وتدلّ على ذلك كلمات: (رذاذ - يزحف - قضمة قضمة) في قوله:

رذاذ من النور
يزحف في هامة الليل
يمدّ هشيم انكسار الصباحات
فهي منذ فجر الولادة
ما انفكّ يأكلها الغيم
قضمةً
قضمةً
وهي باذخة في السكون
لا تحرّك أنملة من ضياء
...
... هكذا
كنتُ أرقبها في الليالي الكبيسة
جدّتي:
أقنعتني بأنّ الغيوم ستحنو
(فالغيوم تشيخ)

عندها ستمطر أضراسها

ويصحو الصباح

فتأخر المسموعة إذن جاء ليساند الحرف في إيصال دلالته إلى المتلقي المشارك ويحاججه في معناه الذي يدلّ على ضرورة التفاؤل والصبر لنيل المراد، فلكل طريق نهايته كما أن له بداية، ولذلك فإن تعطيل الموسيقى جاء ((ليتوافق مع هيئة الرذاذ الذي يتأخر في وضوحه لقلته فضلاً عن فعل الزحف)) (البحراني، 2015: 115). وليتواءم مع حالة الشريط المتحرك الذي يبدأ بـ(بلا عجلة قطعاً)، ومع دلالة كلماته التي تحمل معاني التدرج والمرحلة والانتشار مثل: (ينزف - خطوات - تمطر).

بلا عجلة قطعاً:... عندما ينزف الصبح أضواءه... يستفيق الغروبالليل الأسود: يكره أحداق النجوم؛ لأنها:... خطوات صبح آتٍ الفجر ... وليد ... الليل السماء تمطر دوما... لكن الأرض تموت في زمن الأمجاد... الموتى تبحث عن تابوت

ومثلما تناسب الحرف مع الموسيقى، تناسبت حركة الشريط البطيئة مع الموسيقى الهادئة واللوحة التجريدية الساكنة، حيث ((كان استخدام الحركة مرتبطاً بالإيقاع الذي يتشكل بناؤه على تدفق سرد الأحداث وتطورها وكانت الحركة تميل إلى الإيقاع البطيء لإعطاء الفرصة لتأمل الأشياء وإضفاء جو من الهدوء على الموضوع وتأكيد الإحساس بالبعد الزمني. وقد خلق هذا الإيقاع البطيء شكلاً حسياً خاصاً غلف به الرؤية البصرية للموضوع)) (راضي، 2008: 106)، وهذا يصنع بطبيعة الحال فعلاً حجاجياً قوامه الموسيقى تعضدها المستويات الأخرى في ذلك، ليؤلف النص بأجمعه فعلاً حجاجياً يحث المتلقي على استقبال النص والمشاركة

فيه بعد ان حقّق فعل التأثير في المتلقي، ليخرج - أي المتلقي - منه - أي النص - مقتنعاً بعرضه الذي كانت الألحان وطبقات الإيقاع قوامه.

المصادر والمراجع:

- الأسدي، حسن عبد الغني. المدونة الرقمية الشعرية التفاعل المجال التعالق. 2009.

- 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.

- البريكي، د. فاطمة. مدخل إلى الأدب التفاعلي. المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب. ط1/ 2006.

- 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.

- البحراني، أ.م.د. فاطمة كريم. البلاغة التفاعلية مقاربات في المفاهيم (بحث) ضمن مجلة كلية التربية/ جامعة واسط/ المؤتمر العلمي الدولي الثامن/ آذار/ 2015.

- الحُسني، د. سامية الدريدي. دراسات في الحجاج قراءة لنصوص مختارة من الأدب العربي القديم. عالم الكتب الحديث - إربد - الأردن. ط1/ 2009.

- حسين، سناء علي. جماليات التوليف في الشعر التفاعلي. دار الفراهيدي - بغداد. ط1/ 2010.

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

- زكريا، د. فؤاد. التعبير الموسيقي. دار مصر للطباعة.

- ستار، د. ناهضة. الأدبية الألكترونية ماض بصيغة العصر دراسة نقد - ثقافية. مطبعة الزوراء- بغداد. ط1/ 2009.

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

- السيسي، يوسف. دعوة إلى الموسيقى. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة العدد 46. 1981.

- عبد الحميد، د. شاكر. التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الجمالي. عالم المعرفة - الكويت. مارس/ 2001.

- العذاري، د. ثائر. الأدب الرقمي والوعي الجمالي العربي (تباريح رقمية) نموذجاً. (بحث) ضمن كتاب: الريادة الزرقاء دراسات في الشعر التفاعلي الرقمي تباريح رقمية أنموذجاً. إعداد وتقديم: أ. ناظم السعود. مطبعة الوزراء - بغداد/ ط1/ 2008.

- علي، د. نبيل. محورية الثقافة في مجتمع المعرفة رؤية عربية مستقبلية (بحث) ضمن كتاب (الثقافة العربية في ظل وسائط الاتصال الحديثة). وزارة الإعلام - مجلة العربي - الكويت/ ط1/ 2010. ج1.

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

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

- ملحم، د. إبراهيم أحمد. الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي. عالم الكتب الحديث - أربد - الأردن. ط1/ 2013.

- ناصر، د. مها خير بك. القصيدة الرقمية والبنية الفنية البراغماتية شعر مشتاق عباس معن أنموذجاً (بحث). ضمن كتاب: الريادة الزرقاء دراسات في الشعر التفاعلي الرقمي تباريح رقمية أنموذجاً. إعداد وتقديم: أ. ناظم السعود. مطبعة الوزراء - بغداد/ ط1/ 2008.

- نذير، د. عادل. عصر الوسيط/ أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي. مطبعة الزوراء - العراق. ط1/ 2009.

- النويهي، د. محمد. محاضرات في عنصر الصدق في الأدب. معهد الدراسات العربية العالمية/ 1959.

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