الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة 1 -الحاج لخضر-
كلية اللّغة والأدب العربي والفنون قسم اللّغة والأدب العربي

اَلقَصِيدَةُ العَرَبِيَّةُ التَّفاعُلِيَّةُ قرَاءَةٌ فِي البُنَى الدَّلَالِيَّةِ وَالمُؤَثِّرَاتِ السَّمْعِيَّةِ وَالبَصَرِيَّةِ

-لَا مُتَنَاهِيَاتُ الجِدَارِ النَّارِيِّ لِمُشْتَاقْ عَبَّاسْ مَعْنْ -أُنْمُوذجًا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل م د) في الأدب العربي

التّخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة: إشراف الدكتورة:
إلهام شافعي د. دليلة مكسح

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرّتبة	الجامعة الأصلية	الصّفة
أحمد جاب الله	أستاذ	جامعة باتنة1	رئيساً
دليلة مكسح	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة1	مشرفاً ومقرراً
فريدة مقلاتي	أستاذ	جامعة خنشلة	عضواً
نادية خميس	أستاذ	جامعة باتنة1	عضواً
فتيحة غزالي	أستاذ محاضر أ	جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة	عضواً
لبنى دلاندة	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة 1	عضواً

السنة الجامعية: 1444-1445هـ/ 2022-2023م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة 1–الحاج لخضر-
كلية اللّغة والأدب العربي والفنون قسم اللغة والأدب العربي

الّقَصِيدَةُ الّعَرَبِيَّةُ التَّفاعُلِيَّةُ قرَّاءَةٌ فِي الّبُنَى الدَّلَالِيَّةِ وَالّمُؤَثّرَاتِ اَلسَّمْعِيَّةِ وَالّبَصَرِيَّةِ
-لَا مُتَنَاهِيَاتُ الّجِدَارِ النَّارِيِّ لِمُشْتَاقْ عَبَّاسْ مَعْنْ -أُنْمُوذجًا

أطروحة مقدمة نيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل م د) في الأدب العربي
التّخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة: إشراف الدكتورة:
إلهام شافعي د. دليلة مكسح

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصّفة
أحمد جاب الله	أستاذ	جامعة باتنة 1	رئيساً
دليلة مكسح	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة1	مشرفاً ومقرراً
فريدة مقلاتي	أستاذ	جامعة خنشلة	عضواً
نادية خميس	أستاذ	جامعة باتنة 1	عضواً
فتيحة غزالي	أستاذ محاضر أ	جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة	عضواً
لبنى دلاندة	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة 1	عضواً

السنة الجامعة: 1444-1445هـ/ 2022-2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

﴿قال ربّ أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليّ وعلى والديّ وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصّالحين﴾ سورة النمل الآية :19

إنّ خير فاتحة أفتتح بها رسالتي، هي أن أحمد الله وأشكره حمدا كثيرا مباركا فيه على إعانته لي على إنهاء هذا العمل المتواضع، فللّه حمد الشّاكرين، والصّلاة والسّلام على أشرف خلق الله حبيبنا المصطفى عليه أزكى الصّلوات والتّسليم.

كما أتقدّم بالشّكر الجزيل للدّكتورة **دليلة مكسح** على توجيهاتها الصّائبة ونصائحها القيّمة، وكذا الدّكتور **مشتاق عبّاس معن** على نبل أخلاقه وتواضعه وبذخه العلمي المميز تجاه طلبة العلم حيثما كانوا وأينما وجدوا.

كما أشكر لجنة المناقشة التي تكبّدت عناء قراءة الأطروحة، لتقويمها وتصويبها وإثرائها بالنّقد البناء.

الحمد لله

إهداء

أهدي ثمرة جهدي

إلى **والديّ العزيزين** حفظكما الله لي وأمدّكما بالصّحة والعافية، وجعلكما تاج عزّ على رأسي .

إلى أختي **إيمان** وأخي **أيمن** أدامكما الله سنداً لي .

إلى صديقتي **فضيلة راشدي** التي أخذت بيدي في سبيل إكمال هذا العمل .

إلى كل من علمني حرفا ، وإلى كل من ساندني من قريب أو من بعيد .

إليكم جميعا أهدي هذا العمل .

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف خلق الله محمد ﷺ، خير ما تفتح به الأعمال والأقوال

يعدّ الأدب التّفاعلي نتاج العلاقة القائمة بين الأدب والتّكنولوجيا، حيث كان التّمازج بينهما واستعارة الأدب لوسائط التّكنولوجيا المتعددة؛ حدثا بالغ الأهمية في المنظومة الإبداعيّة الأدبية، إذ برزت نماذج جديدة في غاية التّنوع والاختلاف، تميّزت بملامح التّقنيّة من توظيف بارز للصّورة والصّوت والرّوابط التّشعبية، هذه الخصائص أحدثت نقلة نوعيّة في الوسيط الحاضن للأدب من الورقية إلى الجهاز الرّقمي، الذي أصبح الوسيط الخاص بتلقي وتصفح هذا النّوع من الأدب، واستطاع أيضا استيعاب بنياته الجديدة، التي بدأت تقاسم الحرف دلالاته لكن لم تحاول إلغاءه بأي شكل من الأشكال، بل كانت داعمة له، توحي ببعض ما عجز الحرف عن الإدلاء به، وكذا لتفتح آفاقا أوسع لتفاعل القارئ، وتمنحه طاقات لا متناهية في القراءة والتّخييل.

والشّعر العربي بدوره تأثّر بمستجدات العصر، إذ ألهمته التّكنولوجيا وأغرته وسائطها المتعددة؛ فاستعار إمكاناتها وطوّعها خدمة لحرفه الشّعري؛ فأنتج بذلك نماذج شعرية تفاعلية في خضم الرّقمية، ولعل المدوّنة الشّعرية التّفاعلية (لامتناهيات الجدار النّاري)، كأحدث إبداع تفاعلي عكست هذه العلاقة، وأبرزت خصائص هذا النّوع من الإبداع بجملة من النّصوص الشّعرية المتنوعة، وبتوظيف بنى بصرية وصوتية مصاحبة لها كمؤثرات تقنيّة جديدة، تتغيا لامحدودية التّفاعل والتّأثر والتّأثير بهذا الابداع، وفق ما تفرضه من عقد وروابط تشعبية وفضاءات افتراضية متعددة، تسهل وتثري عمليّة التّصفح والتّفاعل، هذه المدوّنة التي تعرّضت لها بعض الدّراسات كمقالات محكمة، منها مقال **لوصفي ياسين عباس** المعنون بـ: ***سفر الخروج الأزرق (لا متناهيات الجدار النّاري) لمشتاق عباس معن أنموذجا قراءة سيميوثقافية***، والتي كانت دراسة واصفة للمدوّنة تعرّض فيها للنّصوص الشّعرية المكوّنة لها، وكيفية عملها، وبعض الخلفيات التي قامت عليها، مكتفيا بتحليل الجانب الحرفي، دون النّظر في الجانب البصري والصّوتي، نفس المنهجية اتبعتها الباحثة **منال رشاد حسين عبد الجواد** في مقال بعنوان: ***النّص الأدبي في عصر الانفوميديا (لامتناهيات الجدار النّاري" مشتاق عباس معن" نموذجا)***، والتي تعرضت للتّحولات الطّارئة على النّص الأدبي وخصوصيته

الجديدة المستمدة من عصر الإنفوميديا الرّقمي، واكتفت بالتّعرض للجانب الحرفي للمدوّنة، وشرح مقتضب عام للألوان الموظّفة بصريا، وهناك دراسات تم إنجازها سنة 2022 بالجامعات العراقية؛ لكن لم نتمكن من الحصول عليها أو التّواصل مع أصحابها، وبغرض توسيع الدّراسة والكشف عن هذه المدوّنة بكل بنياتها وعلاقاتها التّقنية والدّلالية، كان موضوع دراستنا معنونا كما يلي: **القصيدة العربية التّفاعلية قراءة في البنى الدّلالية والمؤثّرات السّمعية والبصرية –لا متناهيات الجدار النّاري لمشتاق عباس معن– أنموذجا.**

هذا الأخير الذي قام اِختياره على جملة من الأسباب، أهمها: حداثة موضوع الأدب التّفاعلي في الدّراسات الأدبية والنّقدية، وقلّة الاهتمام بالشّعر التّفاعلي ومدوناته المتعددة درسا وتحليلا، إذ أنّ أغلب الدّراسات عامة، أفقية ومكررة، لم تصل بعد إلى توضيح خصوصية العلاقة القائمة بين الأدب والتّكنولوجيا، أي مجرد دراسات نظرية واصفة تمت لصالح ملتقيات أكاديمية أو مجلات علمية، في حين أنّ الدّراسات والأطاريح الأكاديمية المهتمّة بالموضوع قليلة وشحيحة جدا، وما هو متوفر عن ذلك؛ بعض المقالات التي تبين طبيعة عمل المدوّنة تقنيا والكشف السّطحي للبنى المكونة لها، دون تعمق في الدّراسة والتّحليل.

قامت هذه الدّراسة على دافع أساسي يهدف إلى البحث في مسألة بنى الشّعر التّفاعلي المتنوّعة، والكشف عن مرتكزاتها الدّلالية، وتتبع المقصديات والرّؤى الشّعرية، انطلاقا من النّسيج الحرفي؛ فالبناء المشهدي والصّوتي، هذه البنى الثّلاث المتظافرة والمتعالقة فيما بينها هي من تحدد طبيعة الدّلالة العامة للمدوّنة، إذ لا يمكن الوصول إلى القراءة النّهائية للمدوّنة بتجاهل إحدى هذه البنى المركزيّة، كونها من أسهمت في بنائها وتشكيلها وإخراجها في قالبها الحالي كإبداع شعري تفاعلي، نجح في الجمع بين النّسيج الحرفي والمؤثرات السّمعية والبصرية في قالب فني أدبي واحد. كما رغبت الدّراسة الكشف عن خصوصيّة الأدب في رحاب وطواعية التّقنية، وتوضيح العلاقة الثّلاثية بين الإبداع التّفاعلي والمنتج الرّقمي والقارئ المتصفح، وتوضيح مدى قدرة الكلمة على التّفاعل بينها وبين البنى الأخرى كالصّوت والصّورة، وآثر ذلك على شكل الابداع.

واستنادا على ذلك، يحاول البحث الإجابة عن التّساؤلات التّالية:

- ما هو الأدب التّفاعلي؟ وهل يمكن أن تكون منجزاته بديلا لما ألفته ذائقتنا الأدبية؟

- ما حقيقة الشّعر التّفاعلي؟ وهل تمكّنت اللامتناهيات كمنجز رقمي من استيعاب تحوّلات الشّعرية العربية قديما وحديثا؟
- ما أبرز البنى المشكّلة للامتناهيات؟ وكيف أسهمت المؤثرات السّمعية والبصرية في إثراء الدّلالة العامة للنّسيج الحرفي؟
- هل نجحت اللامتناهيات في تحقيق نظرية الحقول المعجمية الدّلالية؟ وكيف تمّ ذلك؟
- ما أهم المرتكزات الدّلالية للامتناهيات؟
- ما المرتكزات التي بيّنها التّشكيل الخطي، كنموذج للكتابة، وكذا للتّشكيلات البصرية والسّمعية، وهل هي متجانسة ومتناغمة أم مواكبة اعتباطية للجديد ليس إلا؟
- ما أوجه التّعالق الدلالي في اللامتناهيات، وهل وفق الشّاعر في تعلاقاته المتعدد؟

أسئلة وأخرى كانت محورا للدّراسة، وللإجابة عنها جاء الهيكل البنائي للبحث مكوّنا من مقدّمة، فصل تمهيدي كمدخل، ثلاثة فصول وخاتمة. تمحور الفصل التمهيدي حول موضوع: **النّص الأدبي بين المتغيرات الوسائطيّة والتّفاعلية الرّقمية**، حيث كان نظريا، تطرق إلى ماهية التّفاعلية كمصطلح دخل رحاب الأدب بمفهوم جديد، وخصوصيّة مغايرة؛ يستمد من الرّقمية بعض سماتها؛ حيث تقوم على التّفاعلية والتّأثير المباشر والفعلي على القارئ المتصفّح، ثمّ تناول ظاهرة تغير وسائط إنتاج وتلقي النّص الأدبي، إذ أنّه لم يعد حبيس الورق، بل تمّ تطويع التّقنيّة بكل روابطها وتقنياتها في خدمته، ثمّ إبراز التّحوّل الحاصل على الوسيط من خصوصيته الورقية إلى الالكترونيّة، مبرزا عوامل وأسباب هذا التّحول، والذي يعتبر مواكبة لمستجدات ومتطلبات العصر، ونوعا من أنواع التّجريب في الأدب.

يليه الفصل الأول المعنون بـ: **الأدب التّفاعلي (الماهية/ المكونات/ الأنواع/ الخصائص)**، والذي تطرّق إلى ماهية الأدب التّفاعلي، كاشفا عن الإشكال الاصطلاحي العائد إلى عدم الاتفاق على التّسميات، وكذا تنوع المناهج والمدارس التي يتبنى الباحثون أفكارها، ثم الاستقرار على مصطلح الأدب التّفاعلي مصطلحا واصفا وشاملا لهذا النّوع من الابداع، مبرزا مكوناته وأنواعه، مركزا على القصيدة التّفاعلية، مبينا خصوصيتها ومكوناتها وأنواعها، كاشفا عن وضعيّتها غربيا وعربيا من خلال تجربة كل من **روبرت كيندل** غربيا **ومشتاق عباس معن** عربيا.

يليه الفصل الثّاني المعنون بـ: **البنى اللّغوية وغير اللّغوية في اللامتناهيات (الرؤى والأبعاد)**، كانت البداية مع تحليل البنى اللّغوية من تراكيب نحوية، وخارطة تشكيل النّسيج اللّغوي التّركيبي على اختلاف أقسامه، ثمّ تطرق إلى نظرية الحقول المعجميّة الدّلالية والرّؤى التي قامت عليها، وكذا الأبعاد التي رغبت في الوصول إليها، وكيفية إسهامها في توسيع الأبعاد والرّؤى القرائية، ثمّ الكشف عن البنى غير اللغوية، والتي تم فيها التّطرق إلى واجهة العمل، ومجموعة الصّور المشهدية المؤثرة في العمل، وكذا مجموعة الأيقونات القابعة في فضاء الشّاشة، وتحليل كل ذلك من خلال النّظر في الأبعاد السّيميائية، والرّؤى التي استقى منها الإبداع ماهيته.

ثمّ يأتي الفصل الثّالث المعون بـ: **المرتكزات الدّلالية للامتناهيات (أبعاد التّعالق المتعدد والتّشكيل الخطي والسّمعي)**، والذي تناول ظاهرة التّعالق النّصي والمشهدي؛ حيث انطلق من فكرة أن الأدب لا ينهض من فراغ، بل له طبقات أولية تحيا مع كل محاولة كتابية، وتصعد للسّطح سواء بنية مقصودة، أو دون وعي من الكاتب نفسه، إلاّ أنّ القارئ المطّلع يتمكن من كشفها، وإبراز خلفياتها السّابقة، ونجد أن اللاّمتناهيات سجّلت تعالقا نصيا ومشهديا، أثرى دلالاتها ووسّع آفاقها القرائية، ثمّ تعرض الفصل إلى ظاهرة التّشكيل الخطي في الكتابة، والتي خرجت عن النّظام السّائد بغرض خلق التّفاعلية، كاشفا عن أهم هذه التّشكيلات والتّلاعبات في رقعة الكتابة، يليه المبحث الأخير وقد خصص للجانب السّمعي والموسيقي، والذي تناول فيه الجانب الإيقاعي للصوت، انطلاقا من نوعية قالب القصائد سواء كانت عمودية أو حرة أو قصائد نثرية أو قصائد الومضة، وتبيان أثر ذلك على المتصفّح، ثمّ تعرض لأهم المقطوعات الموسيقية الموظّفة كمؤثرات سمعية خارجية دُعِمَت بها القصائد، فساهمت في تجميلها وشد المتلقي كسامع إليها.

وأنهي البحث بخاتمة تضمّنت جملة من النّتائج المتوصل إليها، من خلال الدّراسة والتّقصي، إضافة إلى بعض الاقتراحات والتّوصيات الرّامية إلى تحقيق اهتمام أكبر بهذا النّوع من الأدب، وتشجيع الباحثين للغوص في مجالاته الواسعة.

طبيعة هذا البحث حتّمت ضرورة الأخذ بآليات مناهج متعددة، من أبرزها المنهج البنيوي التّكويني، لأنّ الدراسة قائمة على النّظر في نوعية البنى الموظّفة في اللاّمتناهيات، وتحليلها من خلال الكشف عن خصوصيات هذه البنى وسماتها، تتخلله آلية التّحليل حينما يستعرض البحث

المرتكزات القائمة عليها، والأبعاد المتوارية خلفها، كما استعانت الدّراسة بالمنهج السيميائي كونه الأصلح والأفضل لتتبع طبيعة العلامات، سواء كانت لغوية تمثّل النّسيج الحرفي بتشكيله المتنوع، أو بنى غير لغوية كالصّوت والصّورة والأيقونات والرّوابط، وتمثّلت أهميته في تحديد مرتكزات هذه الدّراسة والكشف عن العلاقات الرّابطة بين هذه البنى، وكيفية تظافرها لبناء دلالة نهائية للمدوّنة.

وقد أُعتمد في انجاز هذا العمل على مجموعة من الرّوافد المتعددة، التي كان من شأنها إنارة بعض الجوانب المظلمة فيه، فكانت بحق السّند المعرفي المهم، وتتقدم هذه الرّوافد النّسخة الأصلية لمدوّنة الدّراسة **(لامتناهيات الجدار الناري)**، بوصفها المنبع الرّئيس لها، يليها بعض المراجع نذكر أهمها: ما خص الأدب التّفاعلي: كتابا **سعيد يقطين** بعنوان: النّص المترابط ومستقبل الثّقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية 1997)، وكتاب: من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الابداع التّفاعلي 2006)، وكتابا **فاطمة البريكي**: مدخل إلى الأدب التفاعلي 2006، وكذا الكتابة والتّكنولوجيا 2008، كتابا **حسام الخطيب**: الأدب والتّكنولوجيا وجسر النّص المتفرع hypertexte 1996، و آفاق الابداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية 2001، **زهور كرام** بكتابين: الأدب الرّقمي أسئلة ثقافية وتأملات فلسفية 2009، شعرية النّص التّفاعلي (آليات السّرد وسحر القراءة2014) **رحمن غركان** بكتاب: القصيدة التّفاعلية في الشّعرية العربية 2010، كتاب **سلام محمد البناي** المعنون بـ: من الخطية إلى التّشعب 2009، **عادل نذير** بكتاب: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة 2010، **عصام شرتح** بكتاب: الشّعرية وصدمة الحداثة (رؤى جمالية في الحداثة 2022)، **فريد عوض** بكتاب: علم الدّلالة 2015، أما في الجانب البصري فتم الاعتماد على: كتاب **قدور عبد الله الثاني** المعنون بـ: سيميائية الصّورة 2008، **كلود عبيد** بكتاب: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها 2013)، وكتاب **أحمد عمر مختار**: اللّغة واللون 1997، **صدام الجملي** بكتاب: انفتاح النّص البصري (دراسة في تداخل الفنون التّشكيلية 1439ه)، وفي الجانب الموسيقي تم الاعتماد على بعض المراجع أهمها: **سعيد محمد اللّحام** بكتاب عنوانه: التّعبير الموسيقي 1997، **فوزي كريم** بكتابين : الموسيقى والشّعر 2015، وكذا الفضائل الموسيقية 2002، وكذا على بعض الدّراسات السّابقة كـ: دراسة **وصفي ياسين عباس** المعنونة، بـ: سفر الخروج الأزرق (لا متناهيات الجدار النّاري) لمشتاق عباس معن أنموذجا قراءة سيميوثقافية، وكذا دراسة الباحثة **منال راشد حسين**

عبد الواحد المعنونة بـ : النّص الأدبي في عصر الإنفوميديا (لامتناهيات الجدار النّاري مشتاق عباس معن أنموذجا)، وغير ذلك من الكتب المختلفة والتي خدمت وطورت البحث وأسهمت في إثراء أفكاره وتحليلاته وإضاءة جوانبه المختلفة.

ونظرا لأنّ الموضوع جديد على السّاحة الأدبية، واجهتنا بعض الصّعوبات، منها قلّة الدّراسات المتخصصة في طبيعة هذا المنجز الجديد، وعدم القدرة على الوصول إلى متخصصين في هذا المجال للاستفادة من توجيهاتهم ونصائحهم وملاحظاتهم.

ولا يسعني في ذلك إلاّ أن أحمد الله حمدا كثيرا مباركا فيه على إتمام هذا العمل، وأتقدّم بالشّكر الجزيل والتّقدير الكبير لأستاذتي المشرفة **د. دليلة مكسح** والتي تعهدتني من أول خطوة بالرّعاية والاهتمام، ولم تبخل عليّ بتوجيهاتها وملاحظاتها وتعديلاتها القيمة التي أثرت الدّراسة في جانبها العلمي، وكذا رقة تعاملها وتواضعها، ما جعل جو العمل يتسم بالأريحية والثّقة المتبادلة.

كما أشكر الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على جهدهم في قراءة هذا العمل وقبولهم المناقشة، وكل من شدّ على يدي ودفعني قدما في سبيل إخراج هذا العمل إلى النّور.

ولله الحمد والمنة

إلهـــــام شافعـــــي

المدخل

1. في مفهوم التّفاعليّة لغة واصطلاحا.

2. النّص الأدبي والمتّغيرات الوسائطيّة

3. تغير الوسيط من الورقي إلى الرّقمي

4. عوامل وأسباب ظهور الأدب التّفاعلي/ التّجريب في الأدب

توطئة:

دخل العالم حديثا مرحلة جديدة كنيت بالمرحلة التّكنولوجية، هذه التّكنولوجيا التي بدأت في فرض قوانينها على مختلف المجالات وترك بصماتها في كل ميدان، والمجال الأدبي غير بعيد عن هذا التّأثير. فقد أبهرته الّتقنية ببرمجياتها وبوسائطها المتعددة، لتدخله إلى الفضاء الشّبكي، بعد أن كان حبيس الفضاء الورقي، إذْ أصبح النّص اليوم يعتمد على التّكنولوجيا في إنتاجه وتلقيه، ما أتاح للمبدع مساحات أوسع لتشكيل النّصوص بطرق متعددة حسب ما يوفره الوسيط من خيارات تشكيلية متنوعة، هذا التّقارب والتّمازج أو لنقل التّماهي بين الأدب والوسائط التّكنولوجية والذي أنتج نصوصا بأشكال غير مألوفة، لا بد له من أن ينتج أيضا مصطلحات جديدة تواكب هذا التّحول وتجعل له هوية وخصوصية، وعليه ظهر مصطلح جديد يرافق هذا الإبداع هو (الأدب التّفاعلي Interactive Littérature)، هذا الأدب الذي يقدم نصوصا مفتوحة غير محدودة، ينشئه المبدع معتمدا على التّقنية ويطرحه في الفضاء الشّبكي، حتى يتفاعل معه القراء، قراءة وتعديلا وتصرفا، ليصبح القارئ هاهنا مشاركا في انتاج هذا النّص من خلال ما يتركه من تدخلات وتعقيبات أو تعديلات وهنا يكمن جوهر التّفاعلية، هذه الأخيرة المرتبطة بالأدب التفاعلي ارتباطا وثيقا. فماذا نقصد بها؟

1. مفهوم التّفاعلية لغة واصطلاحا:

تجدر الإشارة إلى أنّ صفة التّفاعلية لا ترتبط بالأدب التّفاعلي فحسب، بل هي صفة موجودة في الأدب بصفة عامة وفي جميع مراحله، إذْ أنّ الأدب لا يفرض وجوده إلا بالتّفاعل معه، وذلك ما يظهر عند متلقيه، هؤلاء الذين تتنوع مستويات تفاعلهم مع النّصوص بحسب تنوع أفقهم المعرفي والشعوري/ الحسي، لكن التّفاعلية في النّصوص الرّقمية لها مفاهيم أخرى وإضافات متعددة، حيث أنّها لا تقف عند حد التّلقي فحسب، بل هي شراكة انتاجية وترويجية للعمل في آن واحد، وعليه فالتّفاعلية هي:

1.1 التفاعلية :(Interactivité) كلمة ذات أصل لاتيني مركبة من كلمتين.

- **Inter** : تعني : بين أو ما بين
- **Activus** : وتفيد الممارسة في مقابل النظرية[1] .

وعليه حينما نُترجم مصطلح **التّفاعلية Interactivité** فإننا نجد أنّها:" ممارسة بين اثنين، أي تبادل وتفاعل بين شخصين، ...، إذا نفهم أنّ جوهر مصطلح التّفاعلية يكمن في التّبادل والتّفاعل، حوار بين اثنين، أي اتصال في وضعية الوجه للوجه، فهي ممارسة اتصالية قديمة"[2]

لو عدنا إلى المعاجم العربية كمعجم لسان العرب لابن منظور أو القاموس المحيط للفيروز أبادي فإننا لا نجد في الجذر(فعل) تعريفا يخص مصطلح (تفاعل/ تفاعلية)، يقول ابن منظور في باب (فعل):" الفعل: كناية عن عمل متعدٍّ أو غير متعدٍ، فعل، يفعل، فَعْلا وفِعلا...الاسم الفعل والجمع الفِعالُ مثل قِدْح وقِداح... ومنه افتعل فلان حديثا إذا اختلقه.. وافتعل عليه كذبا وزورا؛ أي اختلق، وفَعَلْتُ الشيء فانفعل كقولك كسرته فانكسر"[3]، لكن لو عدنا إلى المعاجم الحديثة كالمعجم الوسيط وتحديدا إلى مادة(**فعل**)، وهي الأصل اللغوي للفظة التّفاعلية نجد:" فعل الشيء فعلا وفعالا أي عمله، وانفعل:" مطاوع فعَله: فهو منفعل، وبكذا: تأثر به انبساطا وانقباضا، والتّفاعل: هو التّفاعل الكيماوي (عملية كيميائية)، أما **تفاعلا:** أثر كل منهما في الآخر"[4]

---

[1]. ينظر: خالد زعوم، السّعيد بومعيزة: التفاعلية في الإذاعة (أشكالها ووسائطها)، سلسلة بحوث ودراسات إذاعية، تونس، ع 61، ط1، 2007، ص 26

[2]. ساعد سعد: رجع الصّدى في وسائل الإعلام الجديدة: التّفاعلية كمصدر معلومة جديد –أنموذجا– (دراسة تطبيقية على عينة من الصّحف العربية)، مجلة الرّسالة للدّراسات والبحوث الانسانية، السّعودية، مج2، ع8، سبتمبر 2018، ص 12

[3]. ابن منظور: لسان العرب، مادة (فعل)، دار المعارف، القاهرة، ط1، م5، ج46، ص3438

[4]. إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق، مصر، ط5، 2011، ص 695

2.1 التفاعلية اصطلاحا:

بالرغم من الاستخدام الواسع لمصطلح التّفاعلية في مجالات عديدة، إلا أنّ الباحثين يواجهون صعوبة في تحديد المفهوم الدقيق لها، إذْ اعتبروها مفهوما هلاميا زئبقيا يصعب التّحكم فيه، وإبراز الوجه العام له، وهذا ما يؤكده القول التّالي:" التّفاعلية مفهوم معقد وليس له حتى الآن تعريف موحد، ومن طرق التّعامل مع هذا التّعقيد أن نتعامل مع التّفاعلية على أنّها مفهوم متعدد الأبعاد"[1]

وهناك من ربط مصطلح التّفاعلية بالإنترنت كمصطلح حديث، إذ جاءت لتعبر عن الاتصال الحاصل بين الرّسالة والمتلقي وكيفية التّلقي في ظل الثّورة الرّقمية، فـ" على الرغم من اتفاق معظم علماء الاتصال على أنّ التّفاعلية مرتبطة بالأنترنت، إلا أنّهم لم يتفقوا على وضع مصطلح محدد لها"[2]

تعود صعوبة الوقوف على معنى شامل للتّفاعلية، إلى أنّها تُستخدم في معنيين اثنين، فمهندسو الإعلام الآلي يذهبون إلى أنها تشير إلى التّفاعل بين المستخدم والحاسوب، ليكون التّفاعل حينها متمثلا في الاتصال المباشر بالحاسوب، في حين يدرجها علماء الاتصال ضمن إطار الاتصال بين البشر، وعلى هذا الأساس تُعرّف على أنّها:" درجة تحكم المشاركين في عملية الاتصال في الحوار المتبادل، وقدرة كل منهم على تبادل الأدوار في العملية الاتصالية، هؤلاء المشاركين يمكنهم أن يتفاعلوا من إنسان إلى آخر عبر غُرف الدّردشة أو تبادل رسائل البريد الإلكتروني. ويُفرق بعض الباحثين بين نوعين هما: التّفاعلية البشرية وتفاعلية الوسيط"[3]

نفهم من ذلك أن التّفاعلية بدأت بين العلاقة التي تربط الأشخاص بعضهم ببعض، ثم تطورت لتدل على العلاقة بين الإنسان والآلة. وهذا ما تؤكده **فضيلة تومي** حينما عرّفت التّفاعلية على أنّها:" الممارسة بين اثنين، وتفاعل وتبادل بينهما في موضوع ما. فمعناها يكمن في التّفاعل والتّبادل، الذي

---

[1]. محمد حسني نصر: اتجاهات البحث والتّنظير في وسائل الإعلام الجديدة: دراسة تحليلية للإنتاج العلمي المنشور في دوريات محكمة (بحث مقدم في مؤتمر التّواصل الاجتماعي: التطبيقات المنهجية)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 11/10/ مارس 2015، ص 13

[2]. حلمي محمد أحمد محسب: قياس تفاعلية المواقع التّلفزيونية على الأنترنت: بالتّطبيق على موقعي الجزيرة وCNN، المجلة المصرية لبحوث الإعلام، ع 29، يناير/ مارس 2008، ص 221. 264

[3]. محمد حسني نصر: اتجاهات البحث والتّنظير في وسائل الإعلام الجديدة، ص 13

يتم من خلال اتصال بين شخصين، أما التّفاعلية وارتباطها بالوسيط فهذا حديث العهد نسبيا، ووليد العلاقات بين النّاس والآلات"[1]

نفس المفهوم ذهب إليه عبد **الرحمن الشّامي** قائلا أنّ التّفاعلية:" اتصال مزدوج الاتجاه يحدث بين مستخدمين اثنين، أو مجموعة من المستخدمين أو يجري بين المستخدم والآلة، ويتم في بيئة واقعية أو افتراضية تمكن من تبادل الرموز الصّوتية أو المرئية أو كليهما معا"[2]

يعرفها **روجرز** على أنها:" تعنى مدى قدرة المشاركين في العملية الاتصالية على تبادل الأدوار والسّيطرة والتّحكم في خطابهم المشترك"[3]، أي التّفاعل المشترك بين شخصين فأكثر.

ويذهب **فيليب بوتز** إلى أنها:" تعني الخاصية للعلاقة التي تقوم بين القارئ والبرنامج، إنّها قدرة تمنح القارئ وإكراه يُخضع البرنامج: يمنح العملُ القارئَ قدرة التّأثير في تركيب العلامات المقتَرَحة للقراءة ويفرض العملُ نفسه على البرنامج أن يتجاوب مع بعض المعلومات التي يُقدمها القارئ"[4] فهو بذلك يجعل من التّفاعلية تأثيرا وتأثرا متبادلا بين إنسان وآلة أي جهاز الكمبيوتر، فيسهم القارئ في بناء العلامات والتّحكم في سيرها. فهي هنا تمنح القارئ نشاطا ماديا تجاه الآلة يتجاوب معه المتلقي وفق الشّروط المتاحة والرّوابط المقترحة.

يعرفها **سعيد يقطين** بأنّها:" عملية التّبادل أو الاستجابة المزدوجة التي تتحقق بين الامكانات التي يقدمها النّظام الاعلاماتي للمستعمل والعكس، ويمكن التّدليل على ذلك من خلال نقر المستعمل على أيقونة مثل الانتقال إلى صفحة أخرى"[5]. ويضيف مفيدا بأنّ التّفاعل له خاصية أعم وأشمل تتيح للمتلقي مساحات شاسعة للتّفاعل مع النّص: "وهناك معنى آخر للتّفاعل أعم، وهو ما يتمثل

---

[1]. فضيلة تومي: تكنولوجيا الاتصال (التفاعلية وعلاقتها بالبحث العلمي في الجامعة الجزائرية)، مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع3،2011، 494. 496

[2]. عبد الرحمن محمد سعيد الشّامي: تلخيص معضلة التّفاعلية في وسائل الاتصال الجديدة، (18/10/ 2015)، على الرابط: http://knowala.wordpress.com

[3]. سهير نحاس: التّفاعلية ومابعد التّفاعلية في الإعلام الحديث، مجلة ثقافات، 25 أوت2017، على الرابط: http://thaqafat.com/2017/08/84314

[4]. فيليب بوتز وآخرون: الأدب الرقمي، تر: محمد أوسليم، الدار المغربية للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2016، ص 31

[5]. سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي)، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 259

في العمليات التي يقوم بها المستعمل وهو يتنقل بين الروابط لتشكيل النّص بالطريقة التي تفيده، وهو بذلك يتجاوز القراءة الخطية التي يقوم بها قارئ الكتاب المطبوع"[1]

وهذا ما يتجلى من خلال تعاطي المتلقي مع الإبداع، بحيث ينتقل من وحدة إلى أخرى بواسطة الأيقونات المتاحة، كما يتيح له الجهاز خيارات مختلفة ومتعددة وفقها يتمكن من التّفاعل مع الإبداع وتشكيله بالطريقة التي تروق له، لكن دون الخروج عن الخيارات التي تسير وفقها البرمجيات المعتمدة في ذلك الإنتاج.

نفس الرأي تبنّته الباحثة **عائشة العاجل** والتي ذهبت إلى أنّ التّفاعلية هي:" تلك الأنماط الاتصالية عبر الأنترنت كالتّخاطب الفوري والبريد الإلكتروني أو التّعقيب المباشر على مادة الاتصال (النّص)، حيث يتمكن القارئ/المتصفح من التّعليق على ما يتصفحه ويحاور القارئ أو محرر المادة كما بمقدوره مراسلة الكاتب أيضا".[2]

أما **إدريس بلمليح** فيُعرف التّفاعل قائلا:" إنّ التّفاعل عملية تواصلية تتم في المستوى الفني بين نص قادر على أن يستوعب قارئه، وقارئ قادر على أن يستوعب هذا النّص، وتلك مسألة لا يمكن أن تتحقق إلا بوجود مبدع كبير أو نص فني متميز ومدهش"[3].

وعليه فالتّفاعل سمة مرتبطة بمختلف النّصوص الإبداعية غير أنّ درجة التّفاعل فيها متفاوتة، من خلال ما يوفره النّص من زوايا تفاعلية متعددة، إذْ يكون التفاعل بهذا سمة مرغوبة ومطلوبة بين المبدع والمتلقي، وقبل ذلك بين المبدع والوسط الذي يعيش فيه، فلولا تفاعلها لما نتج إبداع، ومطلوبة بين الإبداع والمتلقي، حتى يتمكن هذا الأخير من استنطاق النّص والوصول به إلى غايته المنشودة.

- المبدع+ الحياة= الإبداع
- الإبداع+ المتلقي+ التّفاعل = قراءة جديدة

---

[1]. سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي)، ص259

[2]. عائشة مصبح العاجل الشّحي: التفاعلية في الصّحافة الإماراتية، منشورات دائرة الثّقافة والإعلام، يناير 2013، نقلا عن: عائشة العاجل ترصد التّفاعلية في الصّحافة الإماراتية في كتاب جديد، مجلة الإتحاد، (2013 /01/02)، ينظر الرابط: www.alittihad-ae.cdn.ampproject.org

[3]. إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعرية حديثة)، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000، ص6

ويمكننا القول بأنّ التّفاعلية اليوم باتت مطلبا لا بد منه في أي عمل إبداعي خاصة العمل الأدبي المرتبط بالتّكنولوجيا؛ لأنها:" توفر أجواء تلقٍ لا تقوم على الاستقبال فقط، بل التّفاعل الحي بين منتج النّص والمتلقي، من خلال آلية التّلقي عبر استعمال الحاسوب ليجري التّفاعل مع الشّكل الرّقمي للنّص الأدبي بوصفه قناة التّعبير عن بوح الذات"[1]. هذا التّفاعل يُستحضر أكثر في العمل الإبداعي انطلاقا من مدى تمكن المبدع من توظيف وسائل التّقنية التي تتيح للقارئ مساحات أكثر وسبل متعددة غير محدودة التفاعل.

هناك نوعان أساسيان للتفاعلية، ويتم تحديد ذلك استنادا إلى ماهية الوسائط المستخدمة وهي:

- **التّفاعلية الموضوعية** و**التّفاعلية الذاتية**.

النّوع الأول: وهو **التّفاعلية الموضوعية:** وهي التّفاعلية الملازمة للمتلقي، إزاء النّصوص المبثوثة في فضاء الشّاشة العنكبوتية، وتتجلى في الأصناف الثّلاثة الآتية: [2]

التّفاعلية العمودية: وهي التّفاعلية التي من خلالها يمكن ترصُّد عمل المتلقي وقدرته على التّعامل مع الإنجاز التّفاعلي، من خلال القراءة الخلاقة، كون المتلقي يستخدم فيها مختلف الخيارات المتاحة من التّقنية المنتجة والمرافقة للنّص في آن واحد، ثم كيفية إعادة بناء النّص من جديد في ضوء المناقلة بين النّصوص المقروءة، واستبدالها، فقد يستبدل المتلقي الجانب السّمعي والصوري أو المجال الحركي وتغيير آلية الحركة والكون وغيرها.

وكذا **التّفاعلية الأفقية** وهي انتقال المتلقي بين عقد النّص وروابطه، بطريقة أفقية دون تدخل أو دون إحداث أي تغيير في البنية الأساسية له. ويكون تنقله بالتّقديم والتّأخير فحسب.

ثم **التّفاعلية المزدوجة** وهي النوع الأبرز والأوسع للتّفاعلية، من خلاله يستطيع المتلقي الاتيان بنص جديد تماما من رحم النّص الأم، وهذا من خلال القراءة المثالية للنّص والتّلاعب بالعقد والرّوابط،

---

[1]. أمجد حميد التميمي: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص33

[2]. ينظر: عادل نذير: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة (دراسة في الأدب التّفاعلي الرّقمي)، كتاب ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص 72. 74

بطريقة احترافية، إذْ أنّ المتلقي هنا استثمر كل الخيارات التّقنية المتاحة، فضلا عن الخيارات التّقنية الأساسية وهذا النّوع هو الذي يحقق مقولة موت المؤلف، لأن القارئ قادر على إنتاج نص جديد.

أما النّوع الثّاني وهو **التّفاعلية الذاتية:** ونقصد بها مدى تماهي (المقروء/ المسموع والمرئي) مع المشهد التّفاعلي من خلال العقد، وهي المسؤولة على الانطباع الأول للمتلقي، الذي ينطلق منه لإعادة إنتاج النّص أو المشاركة. وفيه يتم مراقبة النّصوص المكتوبة، أو المسموعة أو المرئية. سواء كانت النّصوص متحركة أو ثابتة، ويمكن القول أنّ التّفاعلية الذّاتية هي نافذة للأداء التّقني والفني للمبدع، أو المصمّم وكيفية تعامله مع الخيارات التّقنية المتروكة للمتلقي بغية استدراجه لدائرة التّفاعل أو المشاركة.

2. النّص الأدبي والمتغيرات الوسائطية:

كان التطور والبحث المستمر عن الجديد هو السّمة البارزة في هذا الوجود، إذْ ما فتئ الإنسان يجرب الولوج إلى عوالم جديدة ليكتشفها ويحدد معالمَا أكثر للجمال والتّغيير، وقد كان الأدب هو الآخر يغري المبدع بفساحة وعمق إمكانياته وأدواته، وكذا جدة عوالمه، ما أدى بالأديب إلى الاغتراف من تلك الامكانيات ليعبر عن واقعه وعن آماله وأحلامه.

لقد عرف الأدب ثلاث مراحل تبعا للوسيط الذي يتم به عرضه وتلقيه ولكل مرحلة من هذه المراحل خصوصيتها ومميزاتها، التي تتباين بها عن المرحلة التي تسبقها والتي تليها، هذه المراحل تكشف عن جوهر الفترة التي كانت بها، وعن خصائص التّفكير والكتابة، فالمرحلة الشّفاهية على اعتبارها الطّبقة الإبستمولوجية الأم التي أسست للإبداع الأدبي، لم تخل من إبداعات ذات شأن عالٍ من الجودة الفنية، والتّركيب اللّغوي، واتساع القاموس الدّلالي، والنّسق الفكري، هذه المرحلة التي كانت تعتمد في الدّرجة الأولى على مبدأ السّماع والحفظ، إلا أنها خلّفت نصوصا تشهد على جودة الإبداع وقتها وقد تناول **ولتر أونج**، هذه القضية وأسهب في الحديث عن هذه الطّبقة الإبستمولوجية الأولى للأدب، وكان قد أقرّ بوجود نصوصٍ لها أشكال إبداعية جمالية تعد كاملة في الصّياغة والمعاني، وكان كتابه: **(الشّفاهية والكتابية)** خير ما تناول فيه هذه القضية وبيّنها فأشار إلى أن

الثّقافات الشّفاهية:" يمكن أن تولّد أشكالا فنية للقول فيها حذق ومهارة "[1] وقد استدل على ذلك بالقصائد الهومرية بحيث وصفها بالكمال ودقة الإبداع :"... منذ العصور القديمة إلى الوقت الحاضر نُظر إلى الإلياذة والأوديسة في التّراث الغربي بوصفهما قصائد من أعجب ما أبدع الإنسان نموذجا وإلهاما وصدقا "[2].

وليس الأدب العربي ببعيد عن الأدب الغربي القديم فقد وُجدت في تراثنا قصائد شفاهية رائعة كانت تُلقى مشافهة وتنقل إلى الأجيال اللاحقة من خلال الحفظ والسّماع، ولعل ما في المعلقات من تصريح عن وجود أدب شفاهي اتسم بالعظمة والدّقة، وسعة القضايا والموضوعات دليل على خصوصية الوسيط الشفاهي.

يقول عنترة بن شداد[3]:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ من مُتَرَدَمٍ أم هـــل عرفـــت الـــدّار بعـــد تـــوَهُمِ

يدل هذا البيت على أن الشّعراء السّابقين قد تناولوا قضايا جمة وإن لم تصلنا ابداعاتهم، إلا أن هناك ما يدل على وجودها في أشعار التّابعين، وما يدل على ذلك أيضا أن القصيدة العربية؛ وصلتنا وفق نموذج شعري كامل يخلو غالبا من الخطأ والزّلل، وهذا يدل على أنها اتكأت على قصائد شفوية ضاع منها الكثير مع الزّمن ونفس القضية نجدها في شعر امرئ القيس حينما أنشد مخاطبا: –[4]

عُوجا على الطّلَلِ المحيل لعلّنا

---

[1] . والتر أونج: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، الكويت، ع182، فبراير 1994، ص13

[2]. المرجع نفسه، ص14

[3]. أبو عبد الله الحسين بن أحمد المرزوقي: شرح المعلقات السبع، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص 154

[4]. عبد الحق حمادي الهواس: ابن حذام بين الوهم والحقيقة، مجلة جامعة طيبة للأداب والعلوم الإنسانية، السنة الخامسة، ع 8، 1436هـ، ص 597

نبكي الدّيار كما بكى ابن حُذام*

أي أن هناك من سبق امرئ القيس في قول الشّعر والبكاء على الأطلال وهو ابن حذام*، هذا الأخير الذي لم تصلنا قصائده على اعتبار أنها زالت إذْ أنها اعتمدت على المشافهة فقط.

لذلك قلنا أنّ هذه المرحلة هي مرحلة صاحبت الإنسان البدائي ورافقته في مسيرته الحياتية، واستمرار هذه الثّقافة الشّفاهية/السّماعية، مرهون بظروفها وطبيعتها، ومتى زالت تركت بذورا ترهِّص لبروز مرحلة جديدة تليها، تكون ذات خصائص وطبيعة مغايرة، وفي هذا الصدد تقول **فاطمة البريكي**، متحدثة عن تجدد الأنواع الأدبية وكيفيات عرضها، بأن لكل مرحلة «ظروفها وطبيعتها الخاصة التي استمرت حينا من الدهر إلى أن حان وقت الانتقال إلى المرحلة الثّانية»[1]

لقد اتسمت المرحلة الكتابية بميزة المادية التي ضمنت استمراريتها، على عكس الشّفاهية ، فصحيح أنّها قدّمت لنا نصوصا تتسم بنوع من الكمال، ولكنها لم تستطع أن تحفظ لنا كل النّصوص الأدبية التي وُلدت في تلك الفترة، فالمرحلة الكتابية هنا هي مرحلة تضمن الحفاظ على مختلف النّصوص ورصد التّغيرات الحاصلة فيها من خلال التّدوين، هذا الأخير الذي تطور بشكل ملحوظ مع بروز آلات الرّقن والطّباعة ليدخل النّص الأدبي بذلك أولى مجالات التّكنولوجيا؛ فالطباعة هنا كانت وكأنها ثقافة جديدة جاءت لتغيير الأطر التي كانت تتحكم في المنظومة الثّقافية حينها وغيرت تراتبية الأشياء ونظم التّحكم، حيث غيرت الطباعة: "وظيفة المعلومات إلى نشر المعرفة لا مجرد تسجيلها وهو ما أدى بدوره إلى سقوط سلطة الكنيسة* وسلطة الاقطاع، وسلطة المتحدث إلى مستمعه

---

*. البيت لامرئ القيس. وتروى قافيته (حمام)، وتروى(حذام) وابن(حذام)، وقالوا أنه شاعر قديم في الزمن الغابر. ويستدلون بقوله: "كما بكى" أن أمرأ القيس ليس أول من بكى الديار، بشهادة إمرئ القيس نفسه. ولذلك يسقط قولهم" أول من بكى واستبكى...الخ" امرؤ القيس، ولعل امرأ القيس أقدم من وصلنا شعره في بكاء الديار. ينظر: محمد حسن شّراب: كتاب شرح الشّواهد الشّعرية في أمهات الكتب النحوية، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ج3، ط1، 2007، ص 165

* يقال أنّه رجل من طيء، لم يصلنا شعره الذي بكى واستبكى فيه إلا إشارة من امرئ القيس في البيت السابق.

[1]. فاطمة البريكي: مدخل إلى الادب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، ط1، 2006، ص17

*. كانت الكنيسة تحتكر قراءة الكتب ومنعت ذلك عن الطبقات المتدنية من المجتمع، فكانت هي من تملك أحقية التعلم فقط، لكن الطباعة وسعت من دائرة امتلاك الكتب وقراءتها.

التي منحه إياها التّواصل الشّفهي لما قبل عصر الطباعة، وبذلك تحققت للإنسان خلوته مع كتابه المطبوع، وسيلته لإغناء معرفته وفرصته في التّمعن المتأني في مضمون نصوصه لتنمو لديه النّزعة النّقدية العقلانية "[1].

لم تتوقف انعكاسات ظهور الطّباعة على ما تم ذكره فحسب، بل عملت أيضا على تغيير المنظومة الخاصة بإرسال وتلقي النّصوص الأدبية إذْ أنها: " بداية لاختفاء العلاقة المباشرة وتباعد الأفراد وانفراد كل منهم بالكتاب أو النّص المطبوع الذي أصبح هو أداة التّواصل بين الكاتب (المرسل للرّسالة) والعالم الخارجي (الفرد أو الأفراد) الذين يستقبلون الرّسالة"[2]

هذا الأمر ألغى التّواصل المباشر للكاتب أو المؤلف بمتلقيه كما هو موجود في المرحلة الشّفاهية إذْ كان المبدع (الرّاوي/ الشّاعر) على علاقة مباشرة بمتلقيه، وبدخول الإبداع مرحلته الكتابية أصبح المتلقي يحصل على الإبداع دون أن يتماس بالمبدع، فالإنسان هنا شبهه **(مارشال ماكلوهان)** بأنه واقع في أزمة؛ بحيث أنه كان يعيش في الجنّة في مرحلته الشّفاهية، والطّباعة وكأنها التّفاحة التي أغرته على التّجريب وبذلك أخرجته من عالم المشافهة إلى الكتابة إذْ " استخدمتها الأفعى في إغواء آدم وترتب عن ذلك الإغواء والإغراء خروج آدم من الجنّة، وذلك بالضّبط ما فعلته الكتابة بأساليب التّواصل المباشر التي عرفها المجتمع البدائي البسيط المتجانس"[3]

لم تدم سلطة الحكم في يد الطباعة كثيرا، حتى اهتزت المنظومة المعرفية والإبداعية مرة أخرى، ببروز وافد جديد قلب موازين القوى، إذْ ظهرت التّكنولوجيا مرة أخرى ولكن بحلة أكثر تطورا، أدق معالجة وأسرع إنتاجا، وفي خضم هذا التّغير التّكنولوجي شعر الإنسان مرة أخرى بجمود الوسائل التي بين يديه وضيق أفقها، وبدأ يسعى لامتلاك وسائل أفضل وأنجح، لا تقيدها أغلال وتتسع لمعالجة كل ما يتطلع له، فبدأ باستعارة الوسائط التّكنولوجية وترويضها، لينتقل الإبداع بذلك من

---

[1]. نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات (رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي)، عالم المعرفة، الكويت، ع 265، ط1، 2001، ص 122

[2]. أحمد أبو زيد: تكنولوجيا الاتصال هل تدعم الغربة او الاعتزال؟، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع 544، 2004، ص29

[3]. أحمد أبو زيد: ماكلوهان والثورة الإلكترونية، مجلة العربي، وزارة الإعلام، ع15، 2003، ص 45

حضارة الورق (الرقن) إلى حضارة (الرقم/ التكنولوجيا)، هذه الأخيرة التي باتت:" تقوم بدور فعال في ربط النّاس في كل أنحاء العالم ببعضهم البعض وتساعد على إزالة الفوارق والاختلافات، بحيث تردّ العالم إلى التّجانس الذي يميز الحياة في المجتمع القديم البسيط، وسوف يساعد ذلك على قيام القرية الإلكترونية أو القرية العالمية التي تعيد أمجاد جنّة عدن"[1]

بعد بروز التّكنولوجيا وتطورها الدّائم، بدأت هذه الأخيرة تلج مختلف الميادين بوسائطها المتعددة، وبدأت تجسد نوعا من فرض الذّات على مختلف المجالات، وبذلك حشدت حولها الجميع، ولم يعد استخدامها قصرا على ميدان دون آخر، وهذا بسبب ما تتمتع به من مرونة في الوسائط المتعددة التي تبقى قابلة وجاهزة للتّغيير والتّطوير المستمر. ليدخل الأدب مغامرة تجريب وسائط كتابية جديدة، إنها المرحلة التّكنولوجية بامتياز فتغيرت بذلك المفاهيم والقوالب والأشكال، إذ لم يعد يهمنا النّص الأدبي كمحتوى فقط، بل أصبحنا نهتم أكثر بالطّريقة والكيفية التي يصل بها هذا المحتوى إلى القارئ الذي أصبح اليوم متلقيا فاعلا ومجددا للنص، وأيضا نهتم بكيفية تلقي هذا النّص وكيفية التّفاعل معه، فالاهتمام اليوم مرتكز على الوسيط الحاضن أكثر من النّص في حد ذاته بتوجيهه وتقديمه بالطريقة الخاصة به، وإذا ما اعتبرنا أن النّص رسالة نجد أنها أصبحت:" أسيرة الوسيط يثمنها ويضخمها ويقومها.. إن الرّسالة باعتبارها مدلولا تذوب كلية في الوسيط الذي أصبح رسالة، دالا ومدلولا في الوقت نفسه"[2]

فلا يمكننا الحكم على محتوى الرّسالة دون النّظر في ماهية وخصائص الوسيط الحاضن لها؛ فاليوم باتت الشّبكات والوسائط تحدد حتى أطراف المنظومة الإبداعية، وهذا ما ذهب إليه **نوربرت ويذر** بقوله:" إن النّص يختلف معناه باختلاف الحامل الذي يُكتب عليه، فالحامل المادي ليس مسألة

[1] . أحمد أبو زيد: ماكلوهان والثورة الإلكترونية: ص45

[2]. الطيب بودربالة: سيمياء وسائل الإعلام والاتصال (مارشال ماكلوهان نموذجا)، محاضرات الملتقى الوطني الثالث، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004، ص02

شكلية ولا أمرا عرضيا، إن النّص لا يلقى الاستجابة نفسها سواء كان مكتوبا على قطعة جلد أو على دفاتر القطني، إن الورق هش لا يحفظ النّص ولا يصونه"[1]

ومعنى ذلك أن الوسيط إذا كان ورقيا صبغ هذه الميزة على العناصر الأخرى، وهي الإبداع، المبدع، والمتلقي، بحيث تحكمها الطبيعة الورقية، أما إذا كان الوسيط مقترنا بالتّكنولوجيا أي إلكترونيا، اصطبغت بقية العناصر الأخرى بالميزة الإلكترونية، لذلك يمكن القول إنّ الوسيط مهما كان نوعه يؤثر لا محالة في هذه الأقطاب الثلاثة (المبدع، الإبداع والمتلقي)، وهذا لما يتمتع به من سلط تأثيرية متعددة تمس الأقطاب سالفة الذكر.

هنا نصل إلى مجموعة من الإشكالات المهمة التي تتطلب الوقوف عندها، والتي تدور حول امكانية إفادة النّص الأدبي من هذه الوسائط التّكنولوجية، ليس فقط من خلال تحول مادة النص من الورق إلى الشّاشة الزّرقاء؛ بل لا بد من معرفة حيثيات هذا التّغير، وكيفية الإفادة هل هي مرتبطة بمدى معين وشروط محددة أم تراها تتسع إلى آفاق أرحب وعليه:

- ماهي علاقة الأدب بالزّمن التّكنولوجي؟ وهل استفاد الأدب منه؟ وإلى أي حد يمكن الحديث عن تجربة تكنولوجية خلفت نوعا من الإبداع الأخاذ؟
- هل استطاع الأدب تجاوز أنماط الكتابة الورقية المتعارف عليها إلى ما هو أعمق من تطوير لصيرورة الحركة الأدبية الإبداعية أم لا؟

إن تقاطع العالم التّكنولوجي والأدبي، أحدث انتقالا نوعيا للأدب من عالم الورق إلى عالم الرقم، وأنتجا لنا نصوصا رقمية بامتياز، تمخضت عن هذا التلاقح الفريد من نوعه، والذي جعل النّص يُحتضن عبر وسيط، هذا الأخير الذي يعرضه على الشّاشة الزّرقاء، بحيث يمكن للمتلقي وقتها من تصفحه والإبحار فيه.

إنّ دخول الأدب عالم التّكنولوجيا، قلب موازين المفاهيم السّابقة، وخلق مفاهيما جديدة أكثر اتصالا بالوسائط إذْ:" أن ما ورثناه من تعريفات للأدب من قبل، لم يكن فيها ما يعبر عن الوسيط

[1]. عبد السلام بن عبد الأعلى: ثقافة الكتاب وثقافة الشاشة، مجلة فكر ونقد، 26(/08، 2020)، ينظر الرابط: http://www.aljabriabed.net

الحاضن، إذْ لا أهمية له سواء في ذلك الوسيط الطيني، أو الوسيط الورقي، غير أنّ الوسيط هذه المرة أغرى المشتغلين بمراقبة المشهد الثّقافي والمعرفي، فتركوا في تعريفاتهم للأدب ما يعد حجر الزّاوية الذي ينشأ في ضوء الأدب التّفاعلي –الرقمي–والركن الأساسي لانطلاق تعريف جديد، يرضى به المتطلعون إلى أهمية الوسيط"[1]. فالوسيط هنا يمنح أهمية مضاعفة للإبداع وكيفية إيصاله إلى المتلقي هذا الأخير الذي لا يركز عليه من حيث تلقيه للإبداع نفسه، بل التّركيز يكون حول قيمة الإبداع وتفاعل المتلقي معه، وأيضا إعادة إنتاج النص من جديد، بحيث له الحرية في الزّيادة عليه، وهذا من خلال ما تتيحه الوسائط من فرص الزّيادة والتّعديل أو الحذف.

هنا فقط نستطيع أن نجزم أن ثالوث العملية الابداعية المتعارف عليه قد تغير فلم يعد هناك: نص، مبدع ومتلقي فحسب، بل ظهر:" الرّكن الرّابع، وهو ركن الوسيط الذي سوف يُعدل تلك الخطاطة على النحو التالي:(المبدع –النّص–الوسيط–المتلقي)"[2]. إلى هنا وصل النّص الأدبي إلى أفقه الأوسع والأرحب من خلال نزع القيود التي كانت قد فُرضت عليه بوسائط جامدة ومحدودة، أما اليوم فالتّقنية بوسائطها اللامتناهية حققت وبجدارة مبدأ سعة التّخييل ولا محدودية الرؤيا الأدبية. ما خلق نوعا من التّجاذب بين المتلقي المبحر والرّسالة المتمثلة في النّص، وفق بيئة رقمية، والتي لم تصل إلى حد التّلقي فحسب بل منحته ميزة التّفاعل والمشاركة في الإنتاج أيضا.

كما أضفت التّكنولوجيا مميزات أخرى للقراءة تفصل الإنسان المتلقي للنّص عن بيئته وواقعه وتدخله في عالم النص من خلال تداعي الحواس وتراسلها؛ فهو لا يقرأ فحسب، بل يرى ويسمع، وكأنه قد أُدخل في عالم جديد ومغاير تماما لواقعه الحقيقي إذْ أن:" السّمع والبصر مدركان رئيسيان لتفعيل المعلومة وتحقيق الاستجابة والتّماهي أيضا، فحاول المبدعون تخليق الخيال السّمعي كما عند **(إليوت)**، والبصري كما عند أصحاب المشجرات أو دعوات بعض الشّعراء المعاصرين، ولضعف امكانيات الوسيط الناقل والحاضن للنّص (الوسيط الرقمي)"[3]

---

[1]. عادل نذير: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة (دراسات في الأدب التفاعلي الرقمي)، ص47

[2]. المرجع نفسه، ص48. 49

[3]. مشتاق عباس معن: نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2010، ص08

ولابد أن الوسيط العادي غير قادر دوما على تفجير الطاقات الابداعية لدى المبدع، هذا ما يؤدي إلى تقليص دائرة التّفاعل بين الإبداع ومتلقيه، إذا هو لم يحقق بعد الطّموحات المنوطة به، لكن بولادة الوسيط الإلكتروني، تحقق الإبداع الواسع، وتوسع معه التّفاعل بين المتلقي والابداع.

هذه التّغيرات التي حصلت للأدب لم تجعل من النّص كيانا حرفيا فقط؛ بل أضحى النّص: "ما يتراءى في صورة كل مركب من علامات بصرية عرفية مرصوصة أو مرتبة فوق سطح ذي بعدين، صفحة في كتاب أو ملصق أو على حائط أو شاشة حاسب آلي"[1] ومعنى ذلك أن النّصوص الظّاهرة على الشّاشة الزّرقاء هي في الحقيقة نصوص تخيلية رقمية في الذاكرة الصلبة للكمبيوتر، مخزّنة وفق لغة الألة.

إن الكلمة الورقية لها وجود مادي عكس الكلمة الإلكترونية، فما يظهر على الشّاشة ما هو إلا ذلك التّعبير الافتراضي لاستدعاء المُناظر الرقمي–DIGITAL–للحرف:" فالكاتب إلى الكمبيوتر مثل النّص المكتوب أو المطبوع والقارئ من الشّاشة يدرك أنه ليس أمام كلمات مادية حقيقية مثل النّص المكتوب أو المطبوع بل إنّه أمام حزم إلكترونية تندفع من أنبوب الكاثود* القابع خلف الشّاشة لكي تشكل على سطحها خيالات تشبه الكلمات"[2]

إن المطبعة مرتبطة بالمرحلة الكتابية جعلت من الأفكار:" نقوشا غائرة وجاءت تكنولوجيا المعلومات لتسلب الورق ماديته بعد أن حوّلته إلى وثائق إلكترونية"[3]، ولعل أفضل طريقة لوصف النّص الإلكتروني هي العودة إلى مقارنته بالنص المطبوع الذي يؤلفه الكاتب:" في ترتيب محدد، فيكون للنّص بداية ووسط ونهاية، ولا يمكن للقارئ تعديل هذا التّرتيب فعليه أن يبدأ النّص من بدايته

---

[1]. بابيس ديرميتزاكيس: النص التشعبي: ما وراء حدود النص (النقد الادبي على مشارف القرن الواحد والعشرين، العولمة والنظرية الأدبية)، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة، نوفمبر 2000، ص 375

* . أنبوب الكاثود: عبارة عن أنبوبة تحوي على صمام إلكتروني ينتج فيضا من الإلكترونات على هيئة شعاع دقيق (بإرسال أقطاب كهربائية موجبة الشحنة وتعمل على انحراف شعاع الإلكترونات الناشئة من القطب السالب، لتقع على الشاشة فيُحدث نقطة مضيئة، (2020/10/01) على الرابط: http://www.Ar.m.wikipedia.org

[2]. حنا جيرس: الهيبرتكست (عصر الكلمة الإلكترونية)، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع527، أكتوبر 2002، على الرابط: http://www.alarabi.nccal.gov.kw

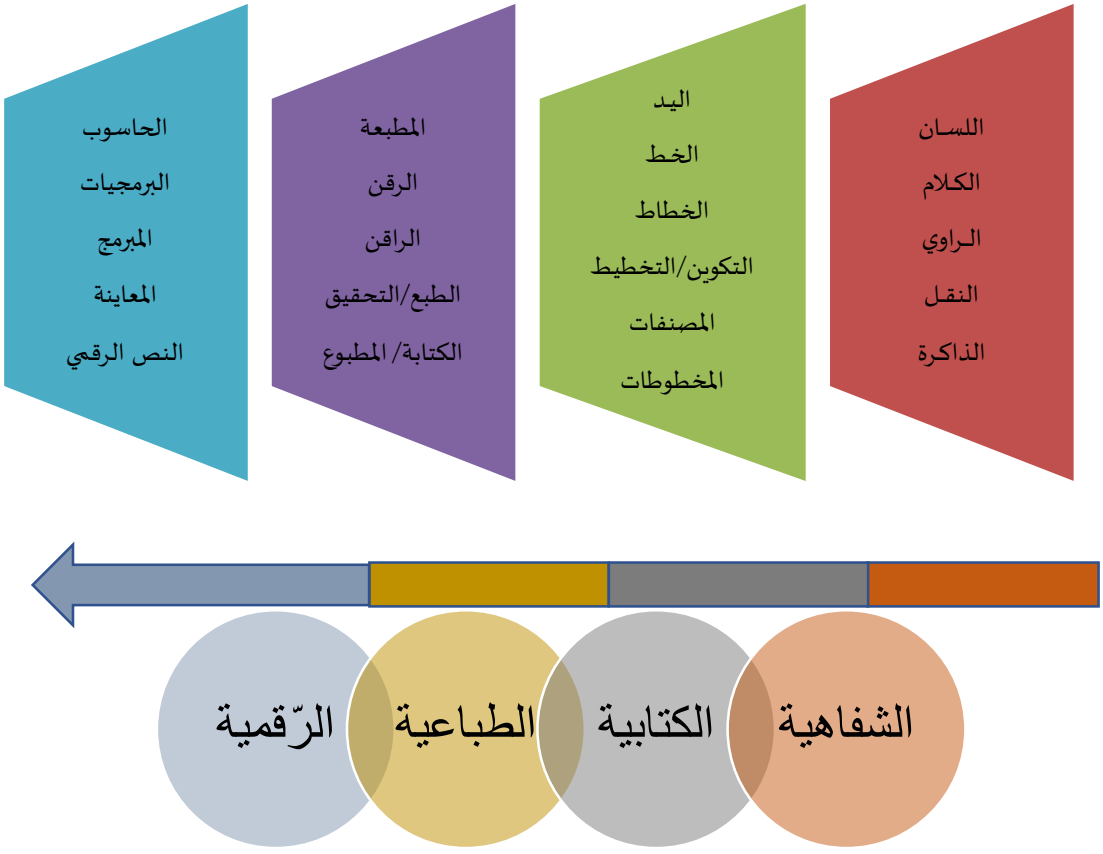
[3]. نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات، ص 256

وينتهي إلى النّهاية المرسومة له، ويرتبط هذا النّص المطبوع بالنّصوص الأخرى من خلال الهوامش السّفلية أو الفهارس التي تحيله إلى نص آخر يقرأه بالطّريقة نفسها، فالنّص المطبوع تتم قراءته...بطريقة متتابعة أو خطية"[1]

فيما يلي مخطط يوضح دورة تكوين الوسيط الحاضن للنّص الأدبي:

-مخطط يوضح دورة حياة الوسيط الحاضن للنّص الأدبي-

[2]. حنا جريس: الهيبرتكست (عصر الكلمة الإلكترونية).



-تطور النص الأدبي-

3. تغير الوسيط الأدبي من الورقي إلى الإلكتروني

إن اختراع الحاسوب Ordinateur، وظهور الشّبكة العنكبوتية Internet، أدى بالإنسانية إلى العيش في عالم سريع، ومتغير في نواحيه المختلفة والمتباينة، بحيث دخل العالم اليوم مرحلة جديدة هي مرحلة عصر الأنفوميديا بامتياز، أو كما يطلق عليه عصر الوسائط المعلوماتية، عصر المعلومات أو الزمن الرّقمي، هذه التّسميات المختلفة تصب في بوتقة واحدة هي تحكّم التّكنولوجيا في العصر بصفة مطلقة.

هذه الأخيرة أحدثت تغيرات جذرية مست الميادين المختلفة، مما أسهم وبشكل كبير " في التّحولات الكبرى الطارئة حيث أصبحت الأجهزة الرّقمية، التّلفاز الرّقمي، الهواتف الذّكية، الدّفاتر الرّقمية، كل هذه الأشكال الرّقمية هي المهيمنة على هذا العصر دون منازع "[1]

لقد بدأ وجه هذا التّحول يتضح أكثر في أواخر القرن العشرين، حين أصبحت "المعلومات كيفما كان نوعها وحجمها تنتقل عبر القارات، وصار النّاس يبحرون ويتجوّلون في الأصقاع، ويتابعون آخر المستجدات، ويتعرفون على أحدث الإصدارات وآخر الصّيحات في كل مجال، وفي أي مضمار، وهم لا يبرحون مقاعدهم "[2]

هذه الميزة أصبحت منتشرة، وهذا ما نجده على مستوى مواقع التّواصل الاجتماعي، أو المنتديات المتنوعة، حيث نجد الحوارات المختلفة والمتنوعة المليئة بالمعلومات، يجريها أشخاص متباينون زودتهم الانترنت بمعلومات ومعارف لم تكن في حوزتهم.

لقد سيطرت الوسائط التّكنولوجية اليوم على مختلف الميادين، ليصبح هذا العصر عصرًا رقميًا بامتياز، حيث تمكّنت وسائطه المختلفة من اقتحام العوالم الإنسانية المختلفة دون استئذان، دون أن نشعر أو أن نمتنع عن استخدامه، " ... لقد تسللت إلى مخادعنا، إلى جيوبنا ... إلى عيوننا

---

[1]. سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص 179

[2]. سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ص 26

... وبإيجاز نعترف أنها حشرتنا بين أزرارها مكرهين. وربما كانت ثورة الحاسوب من أشرس الثّورات التي عرفتها البشرية "[1]، وهذا ما يوضحه شدة اِلتحام الحياة الحاضرة وتأثرها بالتّكنولوجيا.

فالتّكنولوجيا من خلال الحاسوب والأنترنت، أتاحت للإنسان عوالم أخرى، وبدائل متنوعة، سهلت عليه القيام بأعمال كثيرة، وجنبته أعباءً لم يكن ليتحملها، فشبكة الأنترنت مثلا تسهل عليه عملية الحصول على المعلومات في ظرف قياسي، ودون بذل جهد كبير وبسرعة فائقة، وبذلك تتحقق ديمقراطية المعرفة في هذا العصر المعلوماتي.[2]

إن الإنترنت أو الشّبكة العنكبوتية، هي مجموعة من المواقع الإلكترونية المختلفة مترابطة فيما بينها، بحيث يمكنك الانتقال من موقع لآخر بكبسة زر واحدة، مما يتيح للإنسان الإبحار في آفاق أرحب والتّعرف على أشياء أكثر، فسهلت بذلك عمله، وأسهمت هذه التّقنية التّشعبية المترابطة وبشكل كبير في زيادة قدراته –الإنسان–الإبداعية أثناء تفاعله مع هذه المواقع وما تحويه من كم كبير من المعارف المختلفة.

وإفادة النّص الأدبي من التّقنيات الحاسوبية ووسائطها المتعددة* MultiMedia أسهم بشكل كبير في فتح أبواب النّص الأدبي نحو آفاق افتراضية، غيرت ملامحه وقوانينه التي كان يسير عليها؛ فالنّص الأدبي استوقفته الوسائط التّكنولوجية وأغرته بدخول عوالمها، فراح يسعى إلى استعارة هذه الوسائط، ليدخل النّص بذلك إلى عالم جديد هو عالم افتراضي بامتياز، يروم من خلالها –الوسائط –إلى إحداث قفزة نوعية وتحوّر وتحرّر على مستوى أجناسه الإبداعية، واللّحاق بتطورات البرمجة الإبداعية

---

[1]. عبد الحميد الحسامي: ثمرة تزاوج الأدب والتكنولوجيا (تطور الأدب من التفاعلي مدين للثورة الرقمية)، صحيفة العرب، ع: يناير 2009، (10. 02. 2009)، على الرابط: http://www.alarab.co.uk.com

[2]. أحمد شبلول: أدباء الانترنت أدباء المستقبل، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط2، 1999، ص 23. 24

* . الوسائط: جمع وسيط، تستعمل للدلالة على أدوات أو وسائل التواصل بين الناس مثل الجريدة، المذياع، الأسطوانة، الكتابة، التلفزة الإنترنت، وحين تكون موصولة بـ (المتعددة) تستعمل في مجال السمعي البصري والمعلومات للدلالة على توظيف الأصوات والصور والخطاطات ومقاطع الموسيقى في آن واحد. ينظر: سعيد يقطين من النص إلى النص المترابط، ص 266-267

فالثّورة التّكنولوجية المعاصرة بوسائطها المتعددة، استقطبت النّص الأدبي، ليظهر الأدب في حُلّة جديدة تتلاءم مع متغيرات العصر، لم تكن متاحة قبل أن تعرف التّكنولوجيا طريقها إلى الحياة، وتؤثر فيها بما في ذلك الإبداع الأدبي.

إنّ التّكنولوجيا المعاصرة وبفضل خاصية التّفاعلية القائمة بينها وبين الأدب استطاعت وبشكل كبير تطوير الأدب وفتحه على عوالم جديدة لم يكن لينشأ فيها ويتطور دونها. هذا التّزاوج بين عالم التّكنولوجيا وعالم الأدب تمخّض من رحمه عالم جديد أشبع الحس المعاصر الذي " أصبح يريد أدبًا جديدًا، أدبًا ينبعُ من صميم الواقع الإنساني"[1]. لنقول أنّ هذا التّلاقح بين الأدب والتّكنولوجيا، هو حتمية وضرورة قبل أن يكون تَتَبُعًا فقط، ومواكبة للظروف والتّحولات الطارئة للتّكنولوجيا بوسائطها المتعددة، لأن الأدب اليوم وخاصة الشّعر يعيش واقعًا مؤلمًا، نتيجة عزوف الأجيال الجديدة عن التّخصصات الأدبية، إلى التّخصصات التّقنية التي تحقّق في نظرهم منفعة أكبر، وهذا الأمر ليس غريبا إذا ما عدنا إلى النّجاح الذي حققته وما تزال تحققه التّكنولوجيا في الميادين المختلفة محدثةً تغيرًا في الثّقافة الإنسانية ككل، وهذا ما عجز الأدب عن تحقيقه، فكاد يفقد مكانته[2].

هذه المشكلة التي يعيشها الأدب بعامة، والشّعر بشكل خاص، تفرض عليه الولوج إلى العصر المعلوماتي واستعارة وسائطه وتقنياته " الشّعر في عصرنا يدخل في محنة .. تهدد بمزيد من انزوائه، مفادها أن منتجيه أصبحوا أكثر عددًا من مستهلكيه وما أكثر الشعراء الذين ليس لهم قراء سوى أنفسهم، فهل يتحول الشّعر إلى ممارسة ذاتية انطوائية لا تعنى بالآخر المتلقي "[3].

ومن هنا لابد للأدب الدّخول في علاقة وطيدة، قوامها التّداخل والتّزاوج والتّفاعل مع التّكنولوجيا، واستعارة وسائطها المختلفة والانسجام معها بتناغم إيجابي، ليُجنب نفسه ومتلقيه مشكلة التّهميش، والبعد عن الأدب بأجناسه المختلفة، وهذا التّزاوج يفرض بدوره مراعاة العديد من الرّكائز

---

[1]. أحمد غانم: الأدب في عصر التكنولوجيا (الأدب العربي ارتبط طول حياته بالقيم اللغوية والتاريخية)، (23/ 12/ 2019)، على الرابط: www.moc.gov-sy\idex.php

[2]. ينظر: حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع Hypertexte، مجلة الراية، ط 1، 1996، ص57

[3]. حسام الخطيب: عناق الثقافة الأدبية بالتكنولوجيا هل من مفر؟ مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، ع 37، (2009/07/26). على الرابط: www.nizwa.com

المختلفة فهذه العلاقة :" مشروطة طبعا بشروط كثيرة أهمها عدم زيادة الجرعة العقلية والعلمية وإبقاء المجال رحبا أمام النّزوع العاطفي الوجداني ... "[1]، وليس الانتقال بالكتابة من القلم ومداده، وورقة فارغة للكتابة إلى عالم التّقنية وما يحويه من عوالم الطّاقة والأزرار والحروف الإلكترونية، بمشكلة تعيق هوية الأدب وأصالته، ألم ننتقل قبلا من عالم الألواح الطينية وجدران الكهوف و أوراق البردي !؟

إنّ دخول الأدب إلى عوالم الإنترنت يُحتّم عليه أن يقوم على ملكة التّعامل مع جهاز الحاسوب، لتُفرز لنا هذه العلاقة أشكالا تعبيرية جديدة تصطبغ بصفة العصر الرقمية.

من خلال هذه الثنائية المتّحدة دخل الأدب إلى عوالم افتراضية مختلفة، نقلته من عالم الورق إلى عالم الرقم، عالم أكثر رحابة وسعة " وتحولت الصّفحة من صفحة صماء إلى شاشة عرض مضيئة، ولم تعد الكلمة هي الوسيلة الوحيدة المتاحة للتّعبير، قد عرضت التّكنولوجيا وسائطها المتعددة في عملية الكتابة، فأصبح بالإمكان إضافة الصّوت والموسيقى، الصّور والرّسومات، ولقطات الفيديو، وتحريك كلمات النص في فضاء الشّاشة، والتّلاعب بالألوان والإضاءة "[2].

فالتّكنولوجيا أسهمت وبشكل كبير في إلغاء الحدود التي تجعل من كل فنٍ جِنسًا قائمًا بذاته، وعملت على تهجين هذه الأجناس وإذابتها في بوتقة واحدة، فتمازجت فيما بينها، وأنتجت جنسًا أدبيًا جديدًا بفضل الوسائط التّكنولوجية المتعددة MultiMedia.

ومنه فالتّكنولوجيا شملت المنظومة الإبداعية، فمن خلالها تحرر المبدع من سطوة الورقة وثقافة المطبوع، التي كانت تقيد فكره وتُشعره بالجمود أمامها والاستكانة لها، إلى آفاق أرحب، إلى فضاء اللاّخطية والتّشعب، مما أثر على طبيعة النّصوص الإبداعية التي أصبحت بدورها منفتحة ومترابطة، فالنّص مع التّكنولوجيا ليس ملكا للمبدع فحسب، بل للمتلقي أيضا، بحيث:" منحته التّكنولوجيا بوسائطها المتعددة عوالم جديدة للتّفاعل مع الإبداع وأنمت حسه الفني وكثّفت شعوره

[1]. حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، ص 20

[2]. إيمان يونس: أدوات الكتابة وماهية الإبداع (من النقش على الحجر إلى الكتابة بالوسائط المتعددة)، مجلة الحصاد، ع 1، 2011، ص 45

بالمتعة أثناء تلقي الإبداع والتّفاعل معه، فغاية التّكنولوجيا تحويله من متلقٍ سلبي إلى متلقٍ إيجابي ينفذ إلى أعماق العمل الفني، ويُسهم في صنعه وإعادة بناءه وفق رؤيته هو للنّص "[1].

داخل هذا العالم الافتراضي برز أدب جديد يوظف الوسائط التّكنولوجية المختلفة معتمدًا على اللّغة أولا، ثم الصّورة والصّوت والحركة، مستعينا بتقنية النّص المترابط للوصل بين هذه الركائز. مبرزا الجمالية الفنية لهذا التّزاوج التّكنو–أدبي، لننتقل إلى مرحلة جديدة مرحلة الإبداع الرقمي، من العالم الورقي إلى العالم الرقمي.

4. عوامل وأسباب ظهور الأدب التّفاعلي/ التّجريب في الأدب

هناك العديد من العوامل التي أدت إلى هذا التّحول من الأدب الورقي إلى الأدب اللاورقي (الرقمي)، وقد تراوحت بين أسباب ثقافية وسياسية وفكرية وغيرها ولعل من أبرز هذه العوامل نذكر ما يلي:

- ❖ بروز العولمة والتي باتت واقعا لا مفر منه، هذه الأخيرة سعت إلى: "تأسيس حضارة جديدة لصالح المركز العالمي، الذي ينتج التّكنولوجيا ويقود ظاهرة العولمة"[2]
- ❖ ظهور شبكة الأنترنت وتطورها بشكل سريع.
- ❖ تطور الإعلاميات والصّورة الرّقمية: لقد أدى التّطور التّكنولوجي إلى بروز الإعلاميات المعززة بالصّور الرّقمية إلى هيمنة هذا الميدان على الحياة بمختلف أوجهها، من خلال تنظيم المعلومات والبيانات والمعطيات، فأصبح يتصدر واجهة التلقي، بما يقدمه من كم هائل للمعلومات في ظرف وجيز، ولما له من تأثير ومن قدرة فائقة على توجيه دفة الرأي العام. ولذلك كان عاملا من عوامل ظهور الأدب التّفاعلي الذي يعتمد على الحاسوب" حوسبة وترقيما وتحكما وهندسة"[3]
- ❖ تطور الوسائط التّكنولوجيا بشكل رهيب واستمراري، واعتمادها على التّفاعل كركيزة أساسية بين عالم المادة والمتصفحين، فهي تمثل:" التّفاعل الحي بين الإنسان والأدوات اللّازمة لتطبيق

---

[1]. نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، ص490

[2]. محمد يوسف الهزايمة: العولمة الثّقافية واللغة العربية (التّحديات والآثار)، الأكاديميون للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2012، ص 33

[3]. جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، منشورات شبكة الألوكة، ط1، 2016، ص 51

المعرفة بهدف حل المشكلات، وإيجاد نمط من البهجة والمتعة وتنمية الوعي بما ينفعه في الحياة."[1]

- ❖ بروز المؤلفات التّنظيرية والنّقدية العديدة المهتمة بتأثر الأدب بالتّكنولوجيا، هذه المؤلفات التي طرح فيها أصحابها:" مفاهيما جديدة تماما عن المنظومة الإبداعية"[2] وكذا نجحت هذه المؤلفات التّنظيرية في استيعاب" علاقة الأدب بالمعلوماتية"[3]
- ❖ الدّعوة الجادة إلى ضرورة مواكبة الثّقافة الرّقمية وأي تأخر في تلبية هذه الدّعوة والاستعانة بالوسائط التّكنولوجية هو تأخر ثقافي وتدهور لعجلة التّنمية؛ لأن العصر الحالي هو العصر الذي:" يتّصل بتوظيف تكنولوجيا جديدة (وسائط جديدة) في العمل الثّقافي وسواه من المجالات الحيوية في الحياة العامة، وأي تأخر في التّفكير فيه، والعمل الجاد من أجل تحقيقه لا يمكن إلا أن يُضاعف من تأخرنا الثّقافي"[4]
- ❖ الدّعوة إلى تأسيس:" إطارات توحد كل المؤمنين بأهمية الثّقافة الرّقمية، وإصدار كتب ودراسات تدعو إلى الاهتمام بهذه الثّقافة"[5]
- ❖ إقامة النّدوات والمؤتمرات الثّقافية والعلمية، التي تشيد بهذا النّوع من الإبداع وضرورة تجربته.
- ❖ تداخل الحقول المعرفية، وتضاؤل الحدود الفاصلة.
- ❖ اتساع مساحة حرية الممارسة الفكرية لدى الكاتب والقارئ على حد سواء.
- ❖ قلة التّكاليف مقارنة مع الكتاب الورقي.
- ❖ الإمكانية الواسعة للحفظ والتّخزين.

---

[1]. عبد الرحمن بن حسن المحسني: توظيف التّقنية في العمل الشعري السعودي منطقة الباحة نموذجا، النّادي الأدبي الباحة، السّعودية، دط، 2012، ص 13

[2]. باللّدمو خديجة: المتلقي بين نظرية التلقي والأدب التّفاعلي، أطروحة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012/ 2013، ص 87

[3]. المرجع نفسه، ص 99

[4]. سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي)، ص 19

[5]. زهور كرام: الأدب الرّقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص 29

- ❖ امتزاج الكل في الواحد وتحقيق حلم التّفاعلية الذي يسقط الجدار الفاصل بين الكاتب والمتلقي، وبالتالي إشراك المتلقي في عملية انتاج النص.
- ❖ قدرة الشّبكة العنكبوتية بخوادمها، على استيعاب أحلام الجيل الجديد. ومجاراة النّظرة الأفقية الحاسوبية للعالم.
- ❖ السّرعة وسهولة النّشر.
- ❖ اختصار المسافات وتوفير الجهد.
- ❖ توفر المكتبات الأدبية الرّقمية.
- ❖ انفتاح المتلقي والكاتب معا على العالم الالكتروني(الشبكي).
- ❖ مواكبة الزّخم المعرفي الذي يميز العصر التّكنولوجي.
- ❖ تحقيق فكرة هيمنة مبدأ الشّمول والتّكامل الفني، وكذا فكرة النّص الفني الشّامل الذي يصل بين الحركة والكلمة والصّوت، كما يعتمد على مبدأ الجمالية تظهر على شكل مشاهد تصويرية.

وعليه يمكن القول أنّ النّص الأدبي قد تعرّض لعدة تغيرات هامة رافق تكوينه ونشأته، واتّسمت كل مرحلة بمميزات فارقة عن المرحلة التي سبقتها؛ فبعد أن داعب النّقش أنامل الإنسان الأوّل مخلدًا آثاره وتصوراته، جاءت الشّفاه لتنقل التّجارب سماعيا، حتى وصل الإنسان إلى اختراع الأبجديّة التي كانت مرافقة لمسيرة حياته لحقبا طويلة، وظلّ الأدب ينقل بذوره بين هذه المراحل مؤكّدا أنّه ملتصق بالإنسان لا محالة، لتُغريه التّكنولوجيا مؤخرا، بكل عوالمها العجيبة، وتجذبه إليها معيرة إيّاه مؤثرات عديدة جعلته أكثر جمالا وأعمق تأثيرا، لقد رزقته التّفاعليّة اللامحدودة، تفاعليّة مع بحر أزرق لشّاشة حاسوب أو لوح إلكتروني ذكي، فراح المتلقي يتصفّح أدبه، ويتفاعل معه إعجابا وتعليقا، وحتى مشاركة في الكتابة، إنّه الأدب التّفاعلي الذي لم يكن وليد الصّدفة، بل أدب واكب متطلّبات العصر، وأفق الإنسان والآلة معا.

- فما هو الأدب التّفاعلي؟
- هل تغير فيه مفهوم النّص؟ وكيف كانت سمات تكوينه؟

ماذا أضفت له المؤثرات والوسائط المتعددة؟ وكيف أسهمت في تعميق التّفاعلية؟

الفصل الأول

1. في ماهية الأدب التّفاعلي وإشكالات التّسمية والتجنيس

2. مكونات الأدب التّفاعلي

3. أنواع الأدب التّفاعلي

4. واقع الأدب التّفاعلي غربيا وعربيا

توطئة:

بعد أن غزت الوسائط التّكنولوجية عديد الحقول، وبدأت في نسج خيوطها فيها، جرّبت استمالة الأدب، وبدأت في غرس بذورها بتربته الخصب، التي احتضنتها، وبدأت في عالم التّجريب، واخضاع مختلف الأجناس الأدبية المتعارف عليها، لهذا المستحدث الجديد، فبدأ المبدعون العرب يجربون خوض غمار تجربة ادخال الابداع في عالم التّقنية، وبالتّالي تجربة قوالب جديدة لإبداع كانت الكلمة سر قوّته وتصويره، إلا أنّها اليوم، باتت تشارك كرسي مملكة الأدب مع وسائط جديدة مثل الصّورة والصّوت والحركة، في ترابط متقن خلقته الرّوابط التّشعبية، بمختلف عقدها السّابحة في فضاء الشّاشة الأزرق، فتغيرت أشكال الأدب وتغيّرت بذلك آفاقه، لقد بات اليّوم يواكب العصر على غرار مختلف الميادين، وراح النّقاد يتعرّضون لذلك، ويضعون مصطلحات جديدة، تُعرِّف وتصف هذه القوالب الابداعية التي اتخذت من الابداعات السّابقة، طبقة أوّليّة تستند وترتكز عليها، وتدعّمها بعوالم التّقنيّة المعاصرة، لتظهر بذلك مفاهيم متعددة لهذا الأدب، عبّرت عن تعدد الانتماءات الفكرية للنّقاد والباحثين، فمنهم من راح يتعامل مع هذا الابداع انطلاقا من الدّراسات الغربية، وجعل التّرجمة والتّعريب أساس الدّراسة، ومنهم من بدأ في البحث عن سمات تربط هذا الإبداع بالتّراث، ليجعل له بذورا في التّراث العربي، وسنتطرق لذلك في هذا الفصل، ونحاول التّعرض لمختلف المصطلحات المتعلقة بهذا الابداع الرّقمي، والكشف عن عوامل نشأته على الصّعيدين العربي والغربي، وبالتّالي استعراض التّجارب الرّائدة له، وتحديد أنواعه وسماته التي تميزه عن نظيره الورقي.

1. ماهية الأدب التفاعلي وإشكالات التّسمية والتجنيس

شهد الأدب منذ سنة 1986[1]، ثورة رقمية تزامنت وبدايات النّشر الإلكتروني، الذي أدخل آليات المعلوماتية في النّص الأدبي وطريقة بنائه، فكُني هذا الأدب بمسميات عديدة منها ما حددها الناقد **(جميل حمداوي)** في كتابه **(الأدب الرقمي بين النّظريـة والتّطبـيق)**، والتي جاءت كالتالي:

"الأدب الرقمي (Litérateur-Numèrique)، الأدب التفاعلي(Litérateur-Intractive)، والنّص السيبرنطيقي (cybertext)، وأدب الصّورة أو الأدب الديجيتالي (Litérateur-èlectronique)، والنّص المترابط (hypertexte)، والأدب الآلي (Litérateurèlectronique)، والأدب الرّوبوتي (Littèrature–robotique)، الأدب المبرمج (Littèratureprogrammèe)، وأدب الحاسوب (Littèrature par ordinateur)، والأدب الإعلامي (Littèrature-informatique)، الأدب اللّوغاريتمي، الأدب الويبي (Littèrature de web)، والكتابة الإنترناتية، والكتابة الفيسبوكية (Ecriture par facebook)، وأدب الشّاشة (Littèrature à l'ecran)"[2]، هذه التّسميات التي جاءت بعد اجتهاد المنشغلين على هذا الحقل الأدبي الجديد، الذي كان وليدا للتّحولات التّكنولوجية السّريعة.

أولا. النص المترابط

النص المترابط هو شكل جديد من الكتابة غير المقطعية على جهاز الحاسوب، إذْ أنّه يمنح خاصية التّفاعل للمتصفِح (المستخدم) من خلال الوصول إلى الوحدات النّصية التي تكونه، هذه الأخيرة مرتبطة فيما بينها لتكوّن شبكة من المقاطع تبني جسدا واحدا.

إنّ مصطلح النّص المترابط يقابله المصطلح الإنجليزي (hypertext) الذي يُستخدم للتّعبير عن: "أحدث أشكال الكتابة الإلكترونية، وهو يشكل نصا إلكترونيا يرتبط بنصوص أخرى عن طريق

---

[1]. السّيد نجم: النّص الرقمي وأجناسه (قراءة في واقع منتج النّص الرقمي في العالم العربي)، مجلة الكلمة، ع 2008، (06/19/ 2008)، على الرابط: http://alkalimah.com

[2]. جميل حمداوي: الأدب الرّقمي بين النّظرية والتّطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، مؤسسة المثقف العربي، ط1، 2016، ص 14

روابط داخل النّص...فالكاتب والقارئ يدركان أنّهما ليسا أمام كلمات مادية مثل النّص المكتوب أو المطبوع، بل هما أمام حزمة إلكترونية فاقدة لعنصر الثّبات. أما وسائط التّخزين فهي لا تخزن كلمات؛ وإنّما تُخزن المُنَاظِر الرّقمي لها، والهيبرتكست يتميز بخاصيتين هما: –

الأولى: أنّه يمكن قراءته على الشّاشة بطريقة غير متتابعة، فهو نص يتفرع ويرتبط بنصوص إلكترونية مرتبطة بدورها بنصوص أخرى وهكذا.

الثّانية: إمكانية ربطه بملفات الصّوت والصّورة والأفلام المتحركة"[1]

نفس الفكرة نجدها في موسوعة **مايكروسوفت إنكارتا** (Encarta Microsoft)، إذْ تُعرف النص المترابط على أنّه: " نظام لتخزين الصور والنّصوص وملفات الكمبيوتر الأخرى التي تسمح بربط مباشر إلى النّص أو الصّورة أو الصّوت أو أيّة معلومات أخرى"[2]

فالنّص المترابط يرتبط ارتباطا مباشرا بجهاز الكمبيوتر؛ لأنّه نظام على شكل ذاكرة يخزن مجموعة من النّصوص والصّور والأصوات ويعيد تشكيلها وفق نظام لغوي رقمي مترابط داخل جهاز الحاسوب، ثم يعكسها كما يجب أن تكون في شكلها المنظور أو المسموع أو المقروء. هذه الأخيرة تتشكّل وفق تنظيم تسلسلي/حلقي، مكونةً من شبكة كثيفة ومتداخلة، متفرعة وغير كرونولوجية.

يعود ظهور مفهوم النّص المترابط إلى سنة 1945 على يد **فنيفار بوش**[3] في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث كانت الحواسيب وقتها أقرب ما يكون إلى آلة حاسبة فقط، بعدها توالت المبادرات لتطوير فكرة **فنيفار بوش** إلى أن وصلوا إلى متتاليات التّشعب مجسدة في النّص التّشعبي وقد تناول **فنيفار بوش** في مقاله(كيف نفكر 1945)[4] ؛هذه الفكرة وعمل على توسيع الذّاكرة، كون مجال عمله كان في التّوثيق أي عالم الكتابة التّقليدية، فحينما واجه مشكلة تكدّس المعلومات المطبوعة ، بحيث:"

---

[1]. ينظر: حنا جريس: الهايبرتكست (عصر الكلمة الإلكترونية).

[2]. مفهوم النص المترابط، ينظر الرابط: www.Encarta.msn، نسخة (2016)

[3]. فنيفاربوش: مهندس عالم أمريكي، يتعبر الملهم الأول لفكرة الأنترنت، صمم حاسبة سنة 1941، ثم في الحرب العالمية الثانية توصل إلى فكرة الميمكس، وهي آداة افتراضية لضبط مشاهد ميكرو فيلم مع بنية مماثلة، لذلك النّص التشعبي، الذي يستطيع أي فرد أن يخزن فيها كتبه ومجالاته واتصالاته، ينظر الرابط: http://ar.wikipedia.org تم الاسترجاع (2021/08/22)

[4]. ينظر: فانيفاربوش: السّيرة الذّاتية والمساهمات والأعمال، على الرّابط: www.ar.warbletoncouncil.org تم الاسترجاع:(05/ 05/2022)

لم يستطع أحد رسم صورة عامة لها، وكان يشكو من قصور أساليب الفهرسة للمعلومات، وكان يقول أن العقل البشري لا يعمل بهذه الطريقة، وأنّه يعمل بطريقة الروابط والميمكس، تشبه صورة شبكات خيوط العنكبوت وهي تتمدد، كما يحدث داخل تجاويف المخ البشري."[1]، جهود **فنيفار بوش** ألهمت المهندسين والفلاسفة والباحثين إلى ضرورة إدخال هذه الآليات إلى عالم الأدب بحيث عملوا على تعميق الفهم بالتّطبيقات المختلفة على تعدد مجالاتها، ومحاولة تقريبها من العالم الأدبي، من خلال الدّراسة والفهم العميق الأوليين، فراح بعض كتاب الرواية خاصة باعتماد آلية التّرابط في كتابة نصوص محكية ترابطية، ويعود الفضل في تعميمه إلى اِختراع الانترنت والمواقع الإلكترونية.

أما **تيدور نيلسون**[2] فهو أوّل من استخدم مصطلح النّص المترابط وذلك سنة 1965، للإشارة إلى الكيفية التي بواسطتها يمكننا أن ننتقل في قواعد المعطيات عن طريق الإبحار من وثيقة إلى أخرى باستعمال (كلمات/ مفاتيح) تسمى روابط، وسواء تم نشر هذه النّصوص المترابطة بواسطة الأنترنت أو على سندات محمولة أو الأقراص المضغوطة، فإنها تشير إلى ملفات (files) مرقمة ذات خاصية معيارية لتسهيل انتقالها من حاسوب لآخر .

ونفهم من هذا الطرح أن النّص المترابط هو عبارة عن مجموعة ملفات رقمية مرتبطة فيما بينها، ويمكن الانتقال من نص إلى آخر من خلال العقد وما تتيحه هذه الأخيرة من خيارات للتّصفح.

يمكن القول أنّ هذه التّعريفات تنظر إلى النّص المترابط من الزّاوية المفهومية للنّص الشّبكي (Cybertext)، الذي يشمل النّظام الذي يربط بين الوثائق والملفات المختلفة، بشكل آلي داخل جهاز الكمبيوتر، في حين يجب أن تكون من زاوية مصطلح (hypermedia)، الأوسع مدلولا. لأنّه: " لا يقتصر على تكنولوجيا الحاسوب فحسب، أي لا يسعى إلى خلق الرّوابط بين الوثائق والنُّصوص فقط، بل بين الصّوت والصّورة والرّسومات التّخطيطية"[3]. على أن يكون هذا التّرابط يثري خاصية التّفاعلية التي نقصد بها تفاعل المتصفح مع هذه المادة.

---

[1]. أمين سعيد عبد الغني: مواقع الأخبار العربية على الأنترنت وصورة الولايات المتحدة بها بعد أحداث سبتمبر 2001، قسم الإعلام التربوي، ص 16

[2]. عبده حقي: ما هو النّص التّشعبي، مدونة عبده حقي الرقمية، (2021/05/23)، على الرابط: http://www.abdouhakkisite.blogspot.com

[3]. عمر زرفاوي: السيبرنيطيقا والنص المترابط (قراءة في التحولات المعرفية)، مجلة قراءات، ع 2011، ص 253

ومن حيث رواج مصطلح الهيبرتكست في الدّرس النّقدي العربي فإنّ الباحث **سعيد يقطين** يُعد ممن نظّر له بطريقة منهجية ودقيقة؛ إذْ اختار له مصطلح النّص المترابط إذْ يقول:" النّص الذي نجم عن استخدام الحاسوب وبرمجياته المتطورة، والتي تمكن من إنتاج النّص وتلقيه بكيفية تبنى على الربط بين بنيات النّص الدّاخلية والخارجية"[1] وقد أشار **سعيد يقطين** إلى أن مفهوم التّرابط قد استعاره من ميدان الإعلام، كما اعتمد أيضا على دراسة **حسام الخطيب**، من خلال كتابه(الأدب والتكنولوجيا)، هذا ما مكّنه من ترجمة الهيبرتكست بالنّص المترابط ونقل مفهومية التّرابط من عالمها إلى مجال تحليل النّص الأدبي، إذ يعرفه قائلا:" نظام يتشكل من مجموعة من النّصوص ومن الرّوابط (liens)تجمع بينها، متيحا بذلك للمستعمل إمكانية الانتقال من نص إلى آخر حسب حاجياته"[2]، وعن سبب اختياره لمصطلح المترابط كي يقابل مصطلح الهيبرتكست يقول:" التّرابط هو السّمة الأساسية التي تتصل بمفهوم hypertexte ولذلك فضلنا هذا المصطلح على غيره"[3]

وقد وافق عدة باحثين على ما ذهب إليه **سعيد يقطين** في جعل النّص المترابط مقابلا للمصطلح الأجنبيhypertexte ، ولعل أبرزهم:

- **فاطمة كدو**: في مؤلفها (أدب. com)
- **زهور كرام** في مؤلفها (الأدب الرقمي"أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية")
- **لبيبة خمار** في مؤلفها (شعرية النّص التفاعلي)

في حين تذهب **إيمان يونس** إلى استخدام كلمة المرتبط بدل المترابط، إذْ أنّها ترى أنّ مترابط خاصية تتعلق بالنّصوص الورقية والإلكترونية معا تقول:" كل نص يكون مرتبطا عندما تكون فقراته مرتبة متعاقبة متماسكة من حيث التّسلسل والمضمون، لذلك فإن هذه التّسمية قد لا تحيل إلى فكرة ارتباط النّص بغيره من النّصوص. أما كلمة مرتبط، فتشير ببساطة إلى ارتباط النّص بعلامات أو

---

[1]. سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط، (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ص 09

[2]. المرجع نفسه، ص 100. 101نقلا عن: hypertext in dictionnaire hachette multimedia. P98

[3]. المرجع نفسه، ص101

بوصلات أو بنصوص أخرى، غير ما هو ظاهر ومرئي للعين، وهي الفكرة الأساسية التي يقوم عليها هذا النّص" [1]

إلا أنّ كلامها فيه نوع من المبالغة الدلالية، فكون النّص مرتبط بوصلات أخرى معناه أنّه تابع لها، وليس مكملا لها، أما مترابط تعني أن النّص يشكل مع مجموعة من الملفات الأخرى حلقة ترابطية يكمل كل منها الآخر. فيكون مترابطا بواسطة وسيط وهو العقد.

وهذا ما أكده **سعيد يقطين** في قوله الآتي والذي عرّف به النّص المترابط على أنّه:" وثيقة رقمية تتشكل من "عقد" من المعلومات قابلة لأن تتصل بعضها ببعض بواسطة روابط"[2]

وعليه يرى **سعيد يقطين** أن تحديد مفهومية النّص المترابط لابد أن تستند إلى نقطتين أساسيتين:[3]

الأولى: أن مفهوم النّص المترابط ينطلق من النّص أولا، وثانيا من التّرابط الذي يصل بين مختلف أجزائه.

ثانيا: ارتباط النّص المترابط بالحاسوب (الوسيط الجديد الذي يتحقق هذا النّص من خلاله).

ويضيف أن النّص المترابط يتّضح من خلال القالب والوظيفة التي وُضع لها، يقول:" ... وتبعا لذلك فتحديداته تتعدد بحسب الاستعمالات التي يُوظّف فيها"[4]

---

[1]. إيمان يونس: مفهوم الهيبرتكست (hypertexte) في النّقد الأدبي الرقمي المعاصر، المجمع الأعلى للغة العربية، ع 6، 2012، ص 44-45

[2]. سعيد يقطين: من النص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ص 130

[3]. المرجع نفسه، ص 130

[4]. المرجع نفسه، ص 130

ثانيا. النص المفرَّع:

ونجد **حسام الخطيب** قد اقترح تسمية النّص المفرّع في كتابه (الأدب والتكنولوجيا وجسر النّص المفرّع) الذي تحدث فيه عن المصطلح وذكر سبب اقتراحه لمصطلح النّص المفرّع. بحيث عرف النّص المترابط انطلاقا من المصطلح الإنجليزي (الهيبرتكست)، إذْ يقول أن: "مصطلح الهيبرتكست (hypertext) تسمية مجازية لطريقة في تقديم المعلومات يوصل فيها النّص والصورة والأصوات والأفعال معا. في شبكة من التّرابطات مركبة غير تعاقبية مما يسمح لمستعمل النّص أن يتصفح الموضوعات ذات العلاقة دون التّقيد بالّترتيب الذي بنيت عليه هذه الموضوعات، وهذه الوصلات تكون غالبا من تأسيس مؤلف وثيقة النّص المفرّع، أو من تأسيس المستعمل حسبما يمليه مقصد الوثيقة"[1].

نفس المصطلح فضلته **فاطمة البريكي** في كتابها (مدخل إلى الأدب التفاعلي 2006)، متحيزة فيه لترجمة **حسام الخطيب**، إذْ أعربت عن موافقتها له قائلة:" وقد اخترنا في هذه الدراسة ترجمة المصطلح الأجنبي كما وضعها **حسام الخطيب**، لأن مقترحه يبدو أكثر دلالة على مضمون المصطلح الأجنبي، وأجد في اقتراح **الخطيب** ارتباطا بينه وبين ما يماثله في آلية العمل على تراثنا العربي القديم، لذلك فضلته على اقتراح **يقطين** الذي يعبر على نحو لا يقل دقّة عن مصطلح **الخطيب**، عن مضمون المصطلح الأجنبي"[2]

ويقصد هنا أنّ النص المفرّع عبارة عن مجموعة من الملفات المتباينة من نصوص وصور وأصوات تكون داخل شبكة تعتمد على التّفرع، على شرط ألا يكون هذا التّفرع كرونولوجيا أو تعاقبيا ما يسمح للمتصفح باستخدام هذه الملفات بحرية، دون التّقيد بتراتبية معينة، وتصفح هذه الملفات تنشأ عنه خطة للتّنقل، هذه الأخيرة قد تكون من إنشاء المبدع نفسه، أو من إنشاء المتلقي الذي انتقل في هذه الملفات بالطّريقة التي رآها الأنسب والأفضل. على أن تكون نقطة الانطلاق والوصول واضحة، لتكون نتيجة هذا التّصفح ذات مقصدية واضحة.

---

[1]. حسام الخطيب: الأدب والتّكنولوجيا وجسر النّص المتفرع Heypertext، ص 118

[2]. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 22

ثالثا. النص المتعالق:

إلا أن الباحثة **سوسن مرة** قد أعطت ترجمة أخرى للنّص المترابط، واعتمدت تسمية النّص المتعالق وتقصد به كتابة غير تتابعية، فهو النّص الذي يتشعب ويعطي خيارات عديدة للمتلقي" وخير مكان لقراءته هو شاشة تفاعلية، وهو سلسلة من الكتل النّصية تربطها حلقات يمكن أن تمنح القارئ مسارات مختلفة"[1]، وقد اعتمد الباحث **سمير الخليل** نفس المصطلح معرفا إياه قائلا:" هو الرّبط المباشر بين موقع وآخر من النّص نفسه أو النّص وآخر، والقدرة على استحضارها في اللّحظة ذاتها"[2]، فهو هنا يؤكد على أنّه مجموعة من الملفات المختلفة المترابطة مع بعضها ترابطا آليا، ما يضمن استحضارها في الآن نفسه.

جابر عصفور هو الآخر ترجم النّص المترابط بمصطلح النّص المتعالق، فيقول أنّ التّعالق النّصي عبارة عن:" صيغة صرفية أكثر مطاوعة، خصوصا في أداء دلالات جديدة ترتبط بالإمكانات التي أتاحها الكمبيوتر للنّص، سواء المنقول إليه او المخزون فيه، أو المكتوب والمبرمج له. والتي تكشف عن المعاني التي أصبحت مصاحبة للاصطلاح في مجالات الكمبيوتر وعلوم الاتصال التي أدت إلى تعديل بعض مفاهيم علم العلامات أو السميوطيقا"[3]. ويقصد بذلك أنّ النّص داخل الشّابكة قد تغيرت مفاهيمه ورموزه؛ وقلب عالم العلامات رأسا على عقب، إذْ أصبح صيغا رقمية تقوم على إظهار الملفات المخزنة داخل الكمبيوتر، ليس على الوجه الأصلي لها وإنّما على شكل صيغ رقمية يمكن الانتقال بينها من خلال العقد التي توفر لنا خاصية التّعالق. وهذا ما نجده سابقا عند **جيرار جينيت** الذي أشار في تحديد شعرية النّصوص إلى علائقية النّصوص، إذْ ينطلق من البعد العلائقي للنّص، في تحديد شعريته، ويقصد بذلك مجموع المقولات العامة من خطابات وأجناس أدبية وتلفّظات موجودة في النّص، حيث يقول أن:" الشّعريّة خصيصة علائقية...إنّها تجسّد في النّص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أنّ كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر

---

[1]. سوسن مرة: نقد الواقعية الرقمية، صحيفة القدس العربي، (2006/05/16)، على الرابط: http://www.alquds.co.uk

[2]. سمير الخليل: تقويل النّص تفكيك لشيفرات النّصوص الشّعرية والسردية والنقدية، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمان، 2016، ص 91

[3]. جابر عصفور: هوامش الكتابة (التعلق/ التعالق النّصي)، مجلة الحياة الإلكترونية، ع 14876، (2003/12/17)، على الرابط: http://www.alhayat.com/article/1151453

دون أن يكون شعريا، لكنه في السّياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق الشّعرية ومؤشر على وجودها."[1] فالنّص المتعالق هو ما يتوفر على مجموعة من العلاقات المترابطة فيما بينها، والتي تتيح لنا خاصية التّنقل من منحى دلالي لآخر من خلال التّواصل والتّعالق بين البنيات. وهي أيضا ما يجعل من النّص على علاقة مباشرة أو غير مباشرة مع نصوص أخرى.

رابعا. النّص المتشعب:

في حين نجد مجموعة من الباحثين قد ترجموا مصطلح الهيبرتكست إلى لفظة النّص التّشعبي، وهذا ما نجده عند **عبير سلامة**، والتي وضّحت ذلك من خلال بحث كانت قد أجرته سنة 2003 بعنوان: **(النّص المتشعب ومستقبل الرّواية)**، ونفس المصطلح يستخدمه **محمد أسليم** ووضّح ذلك من خلال مقال له كان قد نشره عبر موقعه الرّسمي عبر الشّابكة بعنوان: **(المشهد الثقافي العربي في الأنترنت)**، و كان ذلك سنة 2003، ونجد **عز الدّين المناصرة** هو الآخر يفضّل استخدام مصطلح النّص المتشعب، وظهر ذلك من خلال كتابه **(علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي** 2006)، على اعتبار مصطلح الهيبرتكست:" كتلة لغوية متحركة في الاتجاهات كافة فهي تأخذ طابعا متشعبا ودرجات هذا التّشعب مرهونة بنوعية الشّبكة ومدى ليونة أو صعوبة وتعقيد صلاتها"[2]

كما استخدم الباحث **سيد نجم** أيضا مصطلح النّص التّشعبي، كون الهيبرتكست بنظره قائم على فكرة التّشعب لذلك كان مصطلح التّشعبي هو الأقرب له بحيث يُعرف هذا النّص على أنّه:" كل نص نُشِر نشرا إلكترونيا سواء كان على شبكة الأنترنت، أو على أقراص مدمجة أو في كتاب إلكتروني وغيره. متشكلا عن نظرية الاتصال في تحليله، وعلى فكرة التّشعب في بنياته"[3]

---

[1]. كمال أبو ديب: في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 14

[2]. عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي، دار مجدلاوي، القاهرة، ط1، 2006، 427-429

[3]. سيد نجم: النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي (رؤية حول الأدب الجديد)، مطبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 2010، ص 40

خامسا. التّفاعل النصي:

أما الباحثة **نهلة فيصل الأحمد** فوضعت اصطلاح التّفاعل النصي مقابل الهيبرتكست، وقد تناولت ذلك في كتابها(التّفاعل النّصي– التّناصية (النّظرية والمنهج))، وتذهب إلى أنّ هذه الآلية تجمع بين ملفات مختلفة(نصوص حرفية/ الحركة/ الصّوت/ الصّورة)، هذه الأخيرة التي لا يمكن أن تجتمع معا في آنٍ واحدٍ إلا من خلال جهاز الحاسوب، الذي يقوم بتنظيمها وفق لغة Html،وظهور هذه الملفات تجعل القارئ المتصفح منتجا للنّص بطريقة غير مباشرة من خلال تفاعله اللامنقطع مع العقد والملفات المتنوعة، بحيث هو من يحدد طريقة التّصفح والقراءة، حتى يصل إلى نهاية هذه الملفات؛ فخاصية التّفاعل النّصي موجودة ومتوفرة في هذه النّصوص أكثر من النّص الورقي العادي. وتذهب إلى أنّ:" التّفاعل النّصي مركب وصفي تجتمع لمتلقي هذا المصطلح دلالة منشطرة دلالتين، فهو في جزئه الثّاني نص، وفي جزئه الأول ممارسة (تفاعل)، فيكون الجزء الثّاني هو حقل أو موضوع هذه الممارسة"[1]

يذهب **سعيد يقطين** إلى أنّ: " التّفاعل يتجاوز النّص في بعده اللّفظي إلى نصوص ذات طبيعة صورية أو صوتية أو غيرها، ويستفيد من أبعاد مختلفة للنّصوص الفنية وسواها"[2] ويضيف:" التّفاعل النّصي يتسع لكل النّصوص سواء كانت لفظية أو غير لفظية، وسواء قُدمت شفاهيا أو كتابيا أو إلكترونيا"[3] وهو هنا يشير إلى أن التّفاعل ليس حصرا على الأدب الرّقمي التّفاعلي، بل يمكن أن نجده في مختلف النّصوص مهما كان وسيطها الحاضن كلاميا أو ورقيا أو إلكترونيا. وتضيف **نهلة الأحمد** مؤكدة في أن التّفاعل موجود منذ القدم في النّصوص ولكنه اليوم أكثر اتساعا وأعمق ملامسة للنّص نقول:" التّفاعل النّصي لا يضيف شكلا جديدا على النّص، بل يكشف عن خاصية كانت مطمورة، إنّه رمز جديد يحرّك دينامية القراءة والكتابة في النّص الموجود والمترابط مع نص آخر."[4]

---

[1]. نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النّصي (التناصية/ النّظرية والمنهج)، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، القاهرة، ط1، 2010، ص 19

[2]. سعيد يقطين: التّفاعل النصي والتّرابط النّصي بين نظرية النّص والإعلاميات، مجلة علامات، ج22، مج8، ماي 1999، ص 221

[3]. المرجع نفسه، ص 226

[4]. نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النّصي (التّناصية/ النّظرية والمنهج)، ص 250

سادسا. الأدب التّفاعلي:

إنّ الأدب التّفاعلي يتمثل في مجموعة الإبداعات المنوطة بشاشة الحاسوب والمترابطة بمجموعة وحدات تتحكم فيها العقد والرّوابط التّشعبية، وله أشكال متنوعة مغايرة للأدب التّقليدي، فهو إذا:" جنس أدبي جديد تخلّق في رحم التّقنية، قوامه التّفاعل والتّرابط، يستثمر إمكانات التّكنولوجيا الحديثة، ويشتغل على تقنية النّص المترابط(HyperText)، ويوظّف مختلف أشكال الوسائط المتعددة(hypermédia)"[1]، إذْ أن هذا الأدب لا يكتفي بلغة واحدة بل يسعى إلى تقديمه عبر الوسائط التّعبيرية كالصّوت والصّورة والحركة وغيرها.

يعرفه **سعيد يقطين** على أنه:" مجموعة من الابداعات التي تولّدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة من قبل أو تطورت من أشكال قديمة ولكنها اتخذت مع الحاسوب صورا جديدة في الانتاج والتلقي"[2]؛ فهو هنا يؤكد على أن الأدب التّفاعلي مرتبط كل الارتباط بجهاز الحاسوب، إذ أنّه أصبح بصورة ونمط جديدين فهو بمؤثرات عدة وبوسيط رقمي غير ورقي، ويحتاج لتفاعل جديد ومختلف تماما عن التّفاعل مع النّص الورقي، إنّه تفاعل متعدد الزّوايا يحتاج إلى معرفة بالموسيقى وفن التّصوير والحركة، ليكون بذلك مرسل لمتلقي ذو مرجعية فكرية متشعبة هو الآخر.

ويعرف أيضا على أنه: "الأدب الذي يوظّف معطيات التّكنولوجيا الحديثة بتقنياتها العالية والمتشعبةHyperText ، وهذه المعطيات تقدم لنا جنسا أدبيا جديدا يجمع الأدبية والالكترونية"[3]، ونفهم من هذا القول أنّ هذا الأدب تولّد من رحم التّقنية واستخدم مؤثراتها المختلفة من صوت وحركة وصور وروابط تشعبية وفضاءات إلكترونية مختلفة مما أنتج أجناسا أدبية ذات منطلق قديم ولكن بروح جديدة ومعاصرة.

إنّ الأدب التّفاعلي أدب مغاير لما هو متعارف عليه، قوامه التّكنولوجيا بوسائطها المتعددة، وجمع في بوتقته المميزات الأدبية والالكترونية معا، إذْ تربطه علاقة وظيفية مع التّكنولوجيا، يختص

---

[1]. عمر زرفاوي: الكتابة الزرقاء (مدخل إلى الأدب التفاعلي)، مجلة الرافد، دار الثّقافة والإعلام، الشّارقة، ع56، أكتوبر 2013، ص 194

[2]. سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الأدب التفاعلي)، ص63

[3]. هويدا صالح: ادب تفاعلي أم ادب تشعبي؟ مجلة الجوبة، مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية للنشر، الجوف (السعودية)، ع 27، ربيع 2010، ص 106

أيضا بالعلاقة التّفاعلية بين المتلقي والنّص أكثر من اهتمامه بالنّص في حد ذاته إذْ انّه:" يهتم بالعلاقة التّفاعلية التي تنشأ بين الرّاصد والنّص على مستوى التّصفح والتّلقي والتّقبل"[1].

هذا الأدب يعبر عن الانتقال الثّقافي للأدب من ثقافة المسموع فالمكتوب وصولا إلى الإلكتروني الذي يجعل من التّكنولوجيا ركيزة أساسية له:" فهو لا يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الالكتروني، أي من خلال الشّاشة الزّرقاء، ولا يكون هذا الأدب تفاعليا إلا إذا أعطى للمتلقي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنّص" [2]، وهذا يعني أن المبدع والمتلقي متمكنان من استخدام الحاسوب بمهارة والقدرة على فهم برمجياته، دون الشّعور بحواجز نفسية على الأقل بينهما وبين الوسيط الذي ينقل عبره المبدع إبداعه إلى المتلقي، ويتلقى هذا الأخير الرّسالة بنفس الوسيلة (الوسيط).

إنّ الأدب التّفاعلي يركّز كثيرا على التّفاعلية، لذلك يشترط فيه تواجد التّصفح الفعال للقارئ، هذا الأخير الذي يجب أن تكون تدخلاته في إعادة انتاج النّص فعالة وتفاعليّة، وهذا ما يتيحه النّص التّفاعلي، فهو يترك دوما مساحة أوسع للمتلقي ليُسهم في انتاج النّص. وها هو **عبد النّور إدريس** يركّز على دور القراءة التّفاعلية من قبل القارئ إذْ أنّ:" النّص الرّقمي يخلخل النّظرية الأدبية، بحيث يُرجع فاعليته الأدبية إلى المتلقي المتفاعل (المستهلك/المنتج)، الذي ينزاح عن المركز ليقيم في الهامش دون مرجعية، حيث يستطيع الهامش أن يرتبط بالمركز فقط من أجل إضعاف سلطته والتقليل من هيمنة أدواته "[3].

هذا الحكم من قبل النّاقد يحتاج إلى إعادة نظر وتعقيب لأن المتلقي والمبدع في الأدب التّفاعلي، يتمحوران في مركزية العمل وفي هامشيته في آنٍ واحد، كيف ذلك؟ لأن المبدع وهو ينتج نصه يكون في مركز العمل، في حين يكون المتلقي في الهامش ينتظر الإبداع الذي يصل إليه كاملا، كما أنتجه صاحبه، أما وقد أكمل المبدع إبداعه يطرحه في الشّابكة بين يدي المتلقي هذا الأخير الذي ينزاح من هامشيته ويترجل إلى مركز العمل من أجل تصفحه وإعادة انتاجه وفق ما تتيحه له الوسائط والعقد، وهذا ما تؤكده الباحثة **صفية علية** وهي تتحدث عن مكانة كل من المبدع

---

[1]. جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ص 14

[2]. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 112

[3]. عبد النّور إدريس: الثقافة الرقمية (من تجليات الفجوة الرقمية إلى الأدبية الإلكترونية)، سلسلة دار الاختلاف، مكناس، المغرب، ط1، 2011، ص06

والمتلقي قائلة:" حيث يتصدران مواقع المركز والهامش، وتخول لهما هذه المرجعيات تبادل هذه المواقع فيما بينهما وفقا للوضعيات الافتراضية التي يتخذانها معا"[1]

الجدول التالي يمثل تنوع تسميات الأدب التّفاعلي:

[1]. صفية علية: آفاق النّص الأدبي ضمن العولمة، أطروحة دكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014-2015، ص 42

المصطلح بالأجنبية	المصطلح بالعربية
Littérature numérique	الأدب الرقمي
Littérature interactive	الأدب التفاعلي
Littérature digital	أدب الصورة/ الأدب الديجيتالي
Cypertext	النص السيبرنطيقي
Littérature électronique	الأدب الالكتروني
Hypertexte	النّص المترابط
Littérature technologique	الأدب الآلي
Littérature robotique	الأدب الروبوتي
Littérature programmée	الأدب المبرمج
Littérature par ordinateur	الأدب الحاسوبي
Littérature informatique	الأدب الإعلامي
Littérature de web	الأدب الويبي
Ecriture de l’internet	الكتابة الأنترناتية
Ecriture par Facebook	الكتابة الفيسبوكية

نخلص إلى أنّ الباحثين قد تعاملوا مع مصطلح الهيبرتكست بزوايا نظر مختلفة ويمكن تلخيص ذلك في:

أ. التّعامل مع المصطلح انطلاقا من التّرجمة الحرفية (الفائق/التشعبي)

ب. ترجمة المصطلح انطلاقا من كونه لا يحيد عن الموروث العربي (المفرّع/ المتفرع)

ج. ترجمة المصطلح انطلاقا من منطلق التّعريب، أي استخدام المصطلح معربا (HyperText الهيبرتكست)

د. الاستناد على أرضية نقدية وتحليلية للمصطلح (المترابط/ المتعالق/ التّفاعلي)

هـ. ويمكن توضيح التسميات التي أُطلقت على مصطلح الهيبرتكست ملخصة في الجدول التالي:

الباحث	المصطلح	المصدر/ الكتاب
سعيد يقطين	النّص المترابط	من النّص إلى النّص المترابط 2005
إيمان يونس	النّص المترابط	مفهوم الهيبرتكست في النقد الرقمي المعاصر، ع6، 2013
زهور كرام	النّص المترابط	الأدب الرقمي وأسئلة النقد
لبيبة خمار	النّص المترابط	شعرية النّص التّفاعلي
فاطمة كدو	النّص المترابط	الأدب. Com.
حسام الخطيب	النص المفرّع	الأدب والتّكنولوجيا وجسر النص المفرع 1996
فاطمة البريكي	النّص المفرّع	مدخل إلى الأدب التفاعلي 2006
جابر عصفور	النّص المتعالق	التعلق/التعالق النّصي (مجلة الحياة)، ع 14876، 2003
محمد أسليم	النّص التّشعبي	مقال: المشهد الثّقافي العربي في الأنترنت 2003
عز الدين المناصرة	النّص المتشعب	علم التّناص المقارن نحو منهج عنكبوتي 2006
عبير سلامة	النّص المتشعب	مقال: النّص المتشعب ومستقبل الرواية 2003
سيد نجم	النّص المتشعب	النّشر الإلكتروني والإبداع الرقمي، (رؤية حول الأدب الجديد)، 2010
نهلة فيصل الأحمد	التّفاعل النّصي	التفاعل النّصي التناصية (النظرية والمنهج)، 2002
أحمد فضل شبلول	النّص المرجعي الفائق	أدباء الأنترنت أدباء المستقبل 1997

لقد آثرت هذه الدّراسة اختيار مصطلح(الأدب التّفاعلي)، لأنّه جامع لكل التّصورات السّابقة ومختزل لها، ولأنّ التّفاعل لم ينل خصوصيته إلا مع العصر التّكنولوجي المعلوماتي المعاصر، لذلك فكل أدب تفاعلي هو أدب رقمي ترابطي تشعبي...إلخ، هو النّص الحاضن للثّقافة الرّقمية شكلا ومضمونا، تأثرا وتأثيرا، إبداعا ومشاركة، هو البوتقة التي تجتمع فيها مختلف الفنون من رسم و نحت وتشكيل وموسيقى وأداء صوتي ومسرح... وتترابط فيما بينها بواسطة الرّوابط التّشعبية التي تتيح التّفاعل اللامحدود بينها وبين القارئ/ المتصفح، إنّه النّص الذي أُعتمِد في بنائه على مبدأ الاختيار، لأنّه وبكل بساطة النّص المعرّض للبناء المستمر والتّشكيل اللانهائي، فهو يعتمد على التّفاعل كدعامة أساسية له إذْ جعلت التّفاعلية:" مختلف أجزاء العمل تدخل في علاقات حوارية مع بعضها البعض، وهدمت الحدود بين فعلي القراءة والكتابة من خلال المسارات والعقد التي يقوم القارئ باختيارها"[1]

يجمع المبدع الأصلي للنّص التّفاعلي بين بنيات ومؤثرات مختلفة (صوت، حركة، صورة، كلمة، لغات البرمجة...) لبناء نصه فينتج لنا:" حالة تخيلية غير خطية، لا يتحقق نوعها وجنسها التّعبيري إلا مع القارئ/ القراءات، يضع نظاما يبدو منسجما مع الشّاشة، تتحول عناصره مع عملية تنشيط الرّابط إلى مجموعة من العلامات التّرميزية، والتي تشتغل في علاقة تقاطعية مع القارئ/ القراءات على تدبير المعنى ومن ثم انتاج الدّلالة المفتوحة عليه"[2]، وهنا مربط التّفاعلية إذْ لا يحقق النّص التّفاعلي وجوده إلا من خلال تفاعل القارئ معه وتلاعبه بمساراته وتشغيل عقده وتتبع روابطه بحرية تامة، ومن ثم إمكانية إعادة تشكيله مرة أخرى، ولولا التّفاعلية التي يتيحها هذا الأدب لما تمكن القارئ/ المتصفح من التّفاعل مع الأصوات والموسيقى والرّوابط والكلمات ولغات البرمجة، والتّعامل معها بالطّريقة التي يجدها الأنسب بحيث يختار نقطة الانطلاق، ويواصل التّقدم وصولا إلى النّقطة النّهائية والتي يراها نهاية العمل التّفاعلي.

إنّ التّفاعلية في الإبداع الرقمي تتمحور في مركزين اثنين، أحدهما داخلي والآخر خارجي، فالدّاخلي يتمحور في تفاعلية لغات البرمجة والعقد والرّوابط والبنيات المختلفة المشكّلة لهذا الإبداع،

---

[1]. لبيبة خمار: شعرية النّص التّفاعلي (آليات السّرد وسحر القراءة)، دار رؤية للنشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2014، ص29

[2]. زهور كرام: الأدب الرقمي (أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية)، ص 35

أي تفاعل مع العناصر المشكلة له، وخارجي بين هذه البنيات والمنظومة الثّقافية التي تعكسها والتي يحملها القارئ وينتمي إليها، هي تفاعلية مع مستجدات العصر، ومسايرة ركب تغير الوسائط الجماهيرية، فهذا الأدب القائم على التّفاعلية أصبح:" الفضاء الذي نلاقي فيه ذواتنا المتعددة بمحمولها (الحلم) ومرغوبها، استلهاماتها وكوابيسها، نلاقي أنفسنا كما هي دون أقنعة، ولا رتوش فنكون في فضائه كما نشاء، متحررين من كل الضّغوطات التي تكبلنا، والإكراهات التي تَكبتُ فينا الأنفاس"[1] إنّه وباختصار أدب الجميع حيث يجدون فيه أنفسهم، يتعاملون معه دون قيود وبحرية تامة.. لكن شرط أن ينتمي للعصر الذي هو فيه ويكون مطّلِع ومواكب لتحولات الوسيط وكيفية التّعامل معه.

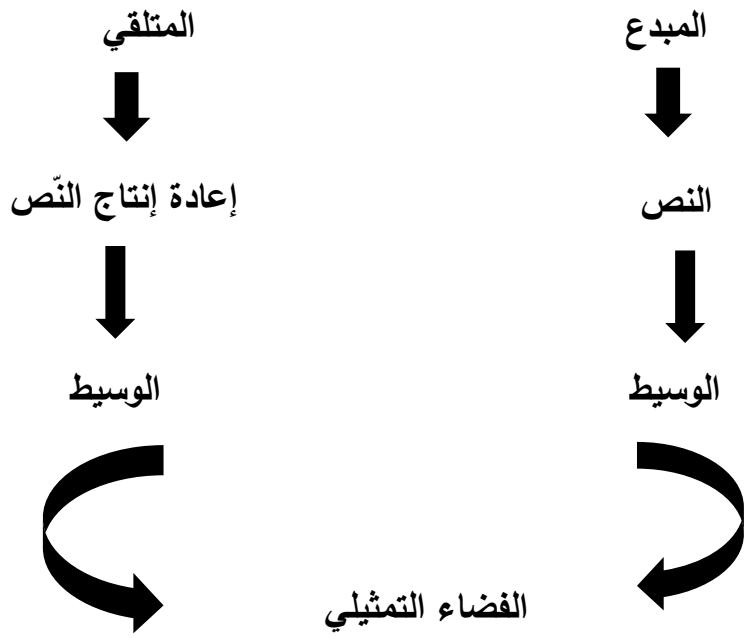
تبرز تفاعلية الأدب التّفاعلي في تبادل الأدوار بين القارئ والكاتب، بطريقة غير مألوفة سابقا، فالكاتب ليس هو المالك الوحيد لنصه، إذْ أنّ القراءة التّفاعلية تتأسس من مقولات القارئ ونظريات التّلقي، بحيث يشارك المحتوى ويعلق عليه، ويتعامل مع المبدع من خلال التّدخلات، ويقيم عمله بالإعجاب أو الدّعم...فمن دون" التّفاعلية ومن دون الحضور التّشاركي للمتلقي، لن تكون هناك أي صورة أو أي شكل أو أي حركة، أو تحول في سيرورة الزّمن وأخيرا لن يتحقق أي عمل فني رقمي. بل سيبقى هذا العمل جامدا في إطار صورته البكر الأولى"[2]

التّفاعلية في الأدب التّفاعلي أصبحت بمفهوم جديد ومغاير عما سبقها خاصة في العلاقة الثّلاثية للتلقي (المبدع/ النص/ المتلقي)، هي اليوم لا تقف عند نقطة التّلقي فحسب بل تطورت لتصل إلى ما بعد التّلقي أي تحطيم النّص، وإعادة تشكيله بطريقة جديدة، وهذا ما نجده في مدونة تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق لمشتاق عباس معن والتي تمت إعادة إنتاجها بطريقة جديدة من خلال المبدع النّاقد هيثم نوح وهذا ما يمثله المخطط التالي:

---

[1]. لبيبة خمار: الإفتراض ومروحة دوساد، (10/31/ 2015)، على الرابط: http://labiba-khammer.narration.over-blog.com/2015/10/5635012ftml

[2]. عبده حقي: أسئلة النّقد في الإبداع الرقمي، منتدى الكتاب العربي، 19/ 11/ 2017، على الرابط: http://www.arabworldbooks.com/ar/e-zine



-مخطط يوضح دورة حياة النّص التّفاعلي-[1]

2. مكونات الأدب التفاعلي

أ. أنساق النّص التّفاعلي المترابط

تنقسم النّصوص التّفاعلية المترابطة وفق تجلياتها الظّاهرة في عالم الشّابكة، وفق أنساق تقييمية وتقنية:

أولا. الأَنساق التّقييمية

للنّص المترابط أنساق تقييمية، صُنفت بحسب تفاعل القارئ (المتصفح) معها، وهي على قسمين، تحدث عنها **حسام الخطيب** في كتابه (**الأدب والتكنولوجيا وجسر النّص المتفرع***، وكذا **فاطمة البريكي** في مؤلفها (**مدخل إلى الأدب التّفاعلي**)*، كما تناولهما **عادل نذير** بالشّرح والتّحليل في مؤلفه (**عصر الوسيط (أبجدية الأيقونة) -دراسة في الأدب التفاعلي-الرقمي-***، والنّسق التّقييمي

[1]. إياد إبراهيم فليح الباوي وحافظ محمد عباس الشمري: الأدب التّفاعلي (الولادة وتغير الوسيط)، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1، 2011، ص 23

* ينظر: حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع hypertexte، ص127

* للاستزادة ينظر: فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التّفاعلي، ص 22-23

* للاستزادة ينظر: عادل نذير: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة (دراسة في الأدب التفاعلي-الرقمي-) ، ص62

ينقسم إلى نسقين الأول النّسق السلبي، والثاني النّسق الإيجابي، وذهبت إلى هذا الطّرح **فاطمة البريكي**[1]، أما **حسام الخطيب**[2] فأطلق عليهما النّسق المغلق والنّسق المفتوح.

1. النسق السّلبي/النّسق المغلق:

وهو النّسق الذي يُقدّم من قبل مجموعة من المختصين، يحوي مادة ذات مضمون محدد، يمنح للمتصفح حرية التّنقل، لكن دون إجراء أي تعديلات أو تغييرات على المضمون، وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه المضامين تكون ملفات رقميّة كالموسوعات وتاريخ الفن ودليل ضريبة الدّخل، يقول **حسام الخطيب** في وصفها:" ومن الواضح أنّ مثل هذا النّص يكون مغلقا في وجه أية تعديلات على يد المستعملين، ولكن بالطّبع تبقى للمستعملين حرية التّجول بين شبكة الكتل والوصلات على النّحو الذي يُرضي أهدافهم، ولكنهم لا يستطيعون أن يُغيروا أيًا من الجسم الأصلي للنّصوص أو طريقة تشكيلها"[3]

وهناك من يرى أن:" النّسق السلبي يمثل النسخة الإلكترونية للنسخة الورقية، بحيث يمكن قراءته إلكترونيا وورقيا من غير أن تتأثر ملامحه"[4]، وهذه التّقنية أجدى للكاتب الذي يواجه مشكلة في النشر، وإيصال مؤلفاته إلى شريحة أوسع من القراء.

2. النّسق الإيجابي/ النّسق المفتوح:

وهو النّص المفتوح، الذي يهتم بالمتلقي ويمنحه مساحة أوسع، وحرية أكبر، بحيث يجعل الفرصة سانحة له في التّعديل والتّغيير، وهذا النّسق خلق قفزة نوعية على مستوى التأليف؛ فنقله من المؤلف الواحد إلى التّأليف الجماعي حيث أن هذا:" النّسق يمكنه أن ينقل عملية تأليف النُصوص نقلة نوعية من التّأليف الفردي إلى التّأليف الجماعي، كما أنّ له درجات أكثر تعقيدا كفيلة بإعطاء القراء فرصا ممتازة لإغناء النُّصوص."[5]

---

[1]. ينظر: فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التّفاعلي، ص 22. 23

[2]. ينظر: حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع hypertexte، ص 127

[3]. المرجع نفسه، ص 127

[4]. عادل نذير: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة (دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي)، ص 62

[5]. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 23

وعليه فالنّسق السّلبي هو مجموعة النّصوص والملفات والبرمجيات الرّقمية، التي تمتاز بانغلاقها على الذات، فتعامل المتصفح معها منوط بمجموعة القواعد التي وضعها المؤلف، بحيث يكون الانتقال محدود وضيق، وتدخل القارئ بالتّعديل والتّغيير غير ممكن بتاتا، على عكس النّمط الإيجابي الذي يمنح للمتلقي حرية أوسع وتدخلات تفاعلية مثمرة، تمكنه من التّعديل والتّغيير في متن النّص الأصل، فالمبدع في النّسق الإيجابي يظل محايدا يراقب تدخلات القراء، لإثراء إبداعه بالتّفاعل.

ثانيا. الأنساق التّقنية/ البرمجية

وهي مجموعة الأنساق التّقنية التي ولّدَتْها التَّطورات التّكنولوجية واستفاد منها الأدباء في خلق النّصوص، وذلك من خلال صفة التّرابطية، وقد استخلص **سعيد يقطين** هذه الأنواع كالآتي.[1]

1. أنواعها:

أ. التّوريقي:

يقصد به أن تصفّح النّص الرّقمي مشابه لتصفح الكتاب المطبوع: " أسمينا هذا النّوع الأول(التّوريق) لأنه يضارع نظام التّوريق أو قلب الصّفحات في الكتاب المطبوع. وإذا اعتبرنا صفحة الكتاب مثل الصّفحة التي تظهر على الشّاشة فإن الانتقال إلى الصّفحات الأخرى لا يتم إلا من خلال:

1. النقر على أسفل الصّفحة التي تكون على صورة مثلث صغير يمثل صفحة مطوية، أو أيقونة تمثل سهما أو يدا تشير سبابتها إلى اتجاه الصّفحة الموالية.
2. النقر على مثلثين متقابلين يشير أحدهما إلى الصّفحة السّابقة والآخر إلى الصّفحة التّالية"[2]

أي أن التّفاعل مع الكتاب يكون بواسطة أيقونات شارحة وموضحة لكيفية التّنقل وقلب الصّفحات إذْ أنّ العملية تتم بواسطة" النّقر عبر وسيلة الإدخال المعروفة بالفأرة، والتّفاعل المنشود في النّصوص التّفاعلية على هذا النّحو يكون معدوما، ولاسيما أنّ ما يكون بين يدي المتلقي لا تعدو الخيارات فيه سوى التّقدم إلى الأمام أو التّأخر إلى الوراء"[3]

---

[1]. ينظر: سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ص 136-141

[2]. المرجع نفسه: ص 136

[3]. عادل نذير: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة (دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي)، ص 63

ب. الشجري

نفهم من اصطلاح الشّجري أنّ المعلومات تتعرض إلى ترتيب معين تنضوي كلها تحت دلالة كلية إذْ أنّ:" المعلومات منظمة على مستويات تأخذ بعدا تراتبيا يبدأ من الأصل وينحدر نحو الفروع المنضوية تحته، ويسمح هذا النّوع للقارئ بأن ينتقل في تراتبية المادة بحسب المسار الذي رسمه له المؤلف وذلك بالتّحول من مستوى أعلى إلى آخر أدنى، أو العكس إذا لم يرد القارئ مراعاة ترتيب المادة"[1]

ونجد هذا النوع غالبا في فهارس الكتب، والنّصوص ذات البعد التّفصيلي وهذا ما يوضحه الشكل التالي[2]:

-رسم توضيحي للنمط الشّجري-

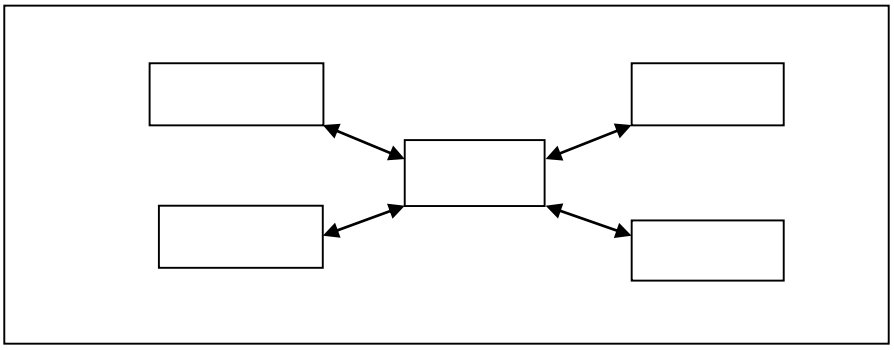
[1]. سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط، ص 137

[2]. المرجع نفسه، ص137

ج. **النّجمي:**

هذا النّوع نجده غالبا في النّصوص ذات البعد التّعريفي، بحيث يتم التّطرق إلى مجموعة من الدّلالات ذات مفهوم واحد جامع لها، يأخذ مفهوما مركزيا يصفه **سعيد يقطين** بقوله:" يأخذ هذا النّوع صورة (النّجم)، الذي يقع في محور دائرة، وتدور في فلكه نجوم أخرى، ويكون هذا النّوع عادة في النّص المترابط ذي البعد التّعريفي أو القائم على تحديد دلالات الكلمات أو المفاهيم"[1]، فالمفهوم المركزي يشمل عقدة مركزية، والمفاهيم الفرعية تشكل كلها المفهوم المركزي العام.

ويتمثل هذا الأداء التّقني بالنّصوص المنسوبة فيه على نحو ما يجري في هذه الخطاطة: [2]



-خطاطة تمثيلية للنّص النّجمي-

د. **التّوليفي:**

هو بنية معمارية لا تخضع لأي نظام خطي:" بحيث لا يمكن أن نتصور له مسارا محددا نحو ما يكون مع الأنواع المتقدمة"[3]، إذْ أن هذا النوع يحوي مجموعة محددة من العقد التّرابطية لكنه يعطي مساحة أكبر للمتلقي من الأنواع السّابقة، لأنّ المستخدم له حرية الاختيار الواسعة في اختيار الاتجاه الذي يسير فيه من بين الاتجاهات المتعددة المعروضة على الشّاشة.

وهو ما يتضح في الخطاطة التالية[4]:

---

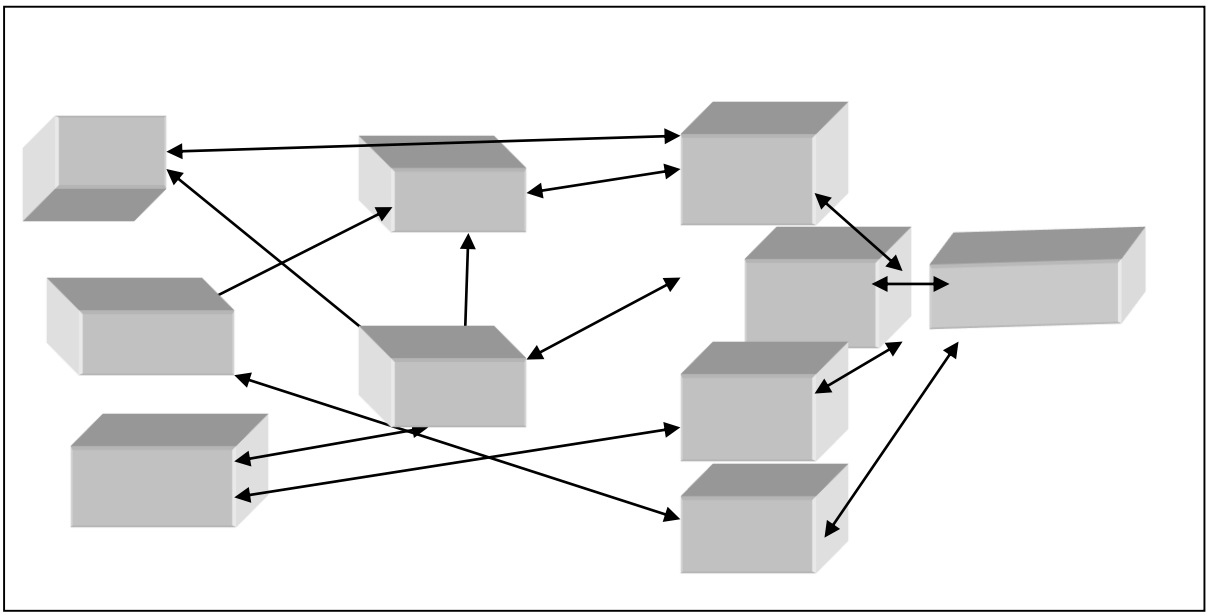
[1]. سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي)، ص138

[2]. المرجع نفسه، ص 138

[3]. عادل نذير: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة (دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي)، ص 64

[4]. سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي)، ص 139

الواجهة ⟷ العقد* ⟷ منظومة الروابط والعقد.



-شكل يوضح النّص التّوليفي-

هـ. الجدولي:

هو مزيج بين التّوليفي والشّبكي، بحيث يتيح للقارئ اختيار ما يريد الانتقال له في ضوء النّقر على العنوان، فتتفتح له عقدة من خلالها ينتقل إلى عقد النّص الأخرى، وقد تعسر على **سعيد يقطين** استحضار مثال على النّص الجدولي إذْ يقول:" لم أعثر في مختلف الأدبيات التي ترصد أنواع التّرابط النّصي تحديدا لهذا النوع، ولكني من خلال واجهة موقع قراءة بعض الرّوايات التفاعلية*، وكذلك من خلال واجهة لاندو landaw** التي تتكون من خمس عشرة 15 خانة كل منها تنفتح على عالم كبير من العقد."[1]

* العقد (nœud): هي الوحد التقنية التي تناظر الصفحة، أو كتلة المعلومات المحفزة لمتلقيها في التفاعل معها بوصفها وثيقة، أو نصاً، أو صورة، وكل عقدة تؤدي إلى عقد أخرى بواسطة الروابط التي تصل بينهما أو بواسطة الخارطة التي توجه إلى الانتقال بين شبكة من العقد. ينظر: سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي) 262

* هذه الرواية التفاعلية بالفرنسية تحمل عنوان Ecran totam، وهي للكاتب آليان Alain، ويمكن الحصول على الرواية أو قراءتها من خلال موقع: www.citeweb.com _ تم الاسترجاع (2021/04/22)

** ينظر الرابط: http://landow.stg.brown.edu تم الاسترجاع (2021 /04/22)

[1]. سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط، ص 139

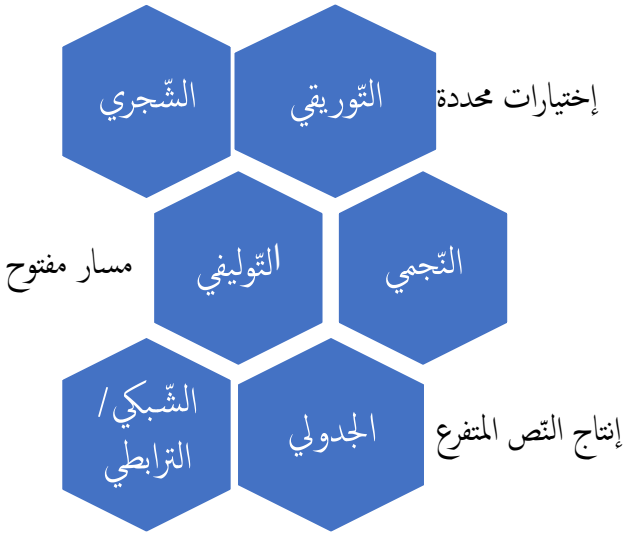
ويمكن تمثيل النّص الجدولي كما الشكل التالي:[1]

-رسم توضيحي يمثل النّص الجدولي-

و. التّرابطي/ الشّبكي:

هو النّص الذي يتميز بالتّرابطية الشّاملة، إذ يجسد البعد الافتراضي للنّص المترابط، ويتيح التّحرك بين العقد الأمر الذي يمنح المتلقي فرصة إنتاج نصه المتفرع بحيث:" يتميز عن غيره بالتّرابطية الشّاملة إذ هي السّمة التي تحدد مجمل العلاقات بين كل أجزائه المختلفة، ... المستعمل يمكنه أن يتحرك بين العقد المختلفة حسب اختياره وبذلك يمكنه أن ينتج نصه المترابط الخاص به"[2]

وفيما يلي مخطط يشمل جميع الأنساق التّقنية/ البرمجية



[1]. سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط، ص140

[2]. المرجع نفسه، ص 140

2. أنماط الأنساق التّقنية/ البرمجية

صنف **سعيد يقطين** الأصناف التي تنطوي ضمن نسقية الأنساق التّقنية/ البرمجية إلى نمطين إثنين.

أولا. النّمط البسيط:

ويشمل النّسق التّوريقي، الشجري، النّجمي، لأنّها الأقرب إلى طبيعة الكتاب الورقية من علاقتها بنظم المعلوماتية، وتسميه **لبيبة خمار** بالنّص المترابط التّعريفي أذْ أنّه:" يسمح لكل معلومة مقدمة داخل عقدة، بالارتباط بعقدة أخرى تقدم معلومات ذات طبيعة تعريفية، تؤدي إلى تعميق البحث، وإثراء المعلومات الأولية بمجموعة من الرّوابط"[1]

ثانيا. النمط المركب:

ويشمل (التّوليفي، الشّبكي، التّرابطي، الجدولي)، كون هذه الأنواع تتحقق فيها خاصية اللاّخطية، إذْ أنّها السّمة الجوهرية التي لا نجدها في الكتاب الورقي، إذْ أنّ:" عدد روابطه لا حد له، وهو منفتح على كل مكوناته ويسمح للقارئ بأن يتفاعل معه بصورة لا نجدها في أي نص آخر"[2]، وعليه يسهم هذا النّص في "خلق متلقٍ ذي قدرة على التّواصل والتّفاعل مع منظومة الأفكار والرّؤى الفنية، والأدبية المحتضنة تقنيا عبر وسيط الحاسب الآلي"[3]

ب. طرائق الانتقال في النّص التّفاعلي المترابط:

التّعامل مع النّص التّفاعلي المترابط يعرض على المستخدم أن يكون على معرفة تامة بكيفية الانتقال بين عقده وروابطه، حتى يجسد مبدأ التّفاعلية، صُنِّفت أشكال التّنقل في النّص المترابط إلى طريقتين هما التّجوال والإبحار.

---

[1]. لبيبة خمار: شعرية النّص التفاعلي (آلية السرد وسحر القراءة)، ص 56

[2]. سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي)، ص 142

[3]. عادل نذير: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة (قراءة في الأدب التّفاعلي الرقمي)، ص67

أولا. التّجوال (Broutage)

هو الانتقال العفوي بين عقد النّص وروابطه دون هدف معين، إذْ يوصف بأنّه:" الانتقال بين العقد دون غايات مضبوطة أو هدف غير التّجوال لتزجية الوقت أو إشباع الفضول من خلال التّحرك داخل النّص المترابط، والنّقر عليها لمعرفة ما يمكن أن ينضوي تحتها"[1]، وهي الطّريقة التي يتبعها المستخدم دون دراية بعوالم وشروط النّص، ولا تشترط أن يكون المستخدم عالما بهذه التّقنيات، إذْ أنّ انتقاله غير مقيد ولا يستند لهدف ما، يحكمه حبّ الاطلاع على ما هو وراء العقد وبداخل الرّوابط.

ثانيا. الإبحار(navigation)

وهو عكس التّجوال، إذْ أنّه: " الانتقال من عقدة إلى أخرى بواسطة الرّوابط، لغاية محددة، وتتمثل في البحث عن أشياء بعينها، والوصول إلى معلومات خاصة ومعينة مسبقا"[2]، ووضّح **عبد القادر فهيم شيباني** إجراءات الإبحار، إذ جعلها شبيهة بفعل القراءة الورقية كما ذهب إليها **بيار فاستري** " كونه –الإبحار– عبارة عن معاني تتبعية لسلسلة من العقد، حيث يمكننا العودة لما سبق، بمعاودة عقدة سابقة مرة أخرى، ولا تكون الثّانية سوى لاحقة عن الأولى، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تلغيها"[3] وينقسم الإبحار إلى ثلاثة أنواع تتنوع حسب طبيعة النّص المترابط، وما تفرضه من سبل للتّعامل معه وهي:

أ. الإبحار الإجرائي (navigation opérationnelle):

يسمح هذا الإبحار بالانتقال داخل النّص بغض النظر عن محتواه. من خلال استغلال العقد الموضوعة والموضِحة لكيفية التّنقل كـ: الدّخول، الخروج، الذّهاب إلى، التالي، اللاحق، السّابق...، وهذا الإبحار يتحقق إما:" بواسطة الأدوات أو الوظائف التي تتيحها برامج الإبحار المختلفة والمتعددة أو بواسطة واجهة النّص المترابط ذاته، الأزرار، الصّور، الأيقونات، الخارطة"[4]

---

[1]. سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي)، ص 143

[2]. المرجع نفسه، ص 144

[3]. عبد القادر فهيم شيباني: سيميائيات المحكي المترابط سرديات الهندسة التّرابطية (نحو نظرية للرواية الرقمية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014، ص 65

[4]. سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي)، ص 144

ب. الإبحار الدلالي (navigation Sémantique)

وهو ما يكون الانتقال فيه من خلال خاصية الانتقال الموجه، الذي يتيحه الاشتراك الدّلالي، أي:" إقدام المستعمل على تحقيق الرّبط بين عقد المعلومات بحسب اشتراكها في الدّلالة على شيء أو حقل محدد"[1]، وهذا الانتقال من صورة إلى نص أو إلى سماع مقطوعة موسيقية مرافقة أو مغادرة الفضاء المترابط إلى فضاء آخر يكوِّن هذه التّنقلات كلها:" معَيَّنة أو محدَدَة إما بلون مغاير، أو بواسطة خط تحتها، أو يتغير شكل مؤشر الفأرة حين نمرره عليها"[2]

ج. الإبحار الذاتي (Self-navigation Hypertexte)

هو ما يتيح حريّة أكبر داخل النّص المترابط، ويسلط الضّوء على المتلقي أكثر فأكثر، بل إنّ المتلقي يلعب دورا هاما في تشكيل النّص المترابط في حركة تفاعلية من خلال ما يقدمه من إمكانات[3].

3. خصائص النّص التّفاعلي المترابط

لكل نص بنية تحكمه وتحدده، تتيح لقارئه التّعرف على مسارات النّص ومفاتيحه، حتى الوصول إلى الكشف عن ماهيته فكل: "عمل أدبي ما هو إلا تجَلٍ لبنية محددة وعامة، وليس العمل عندئذ إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة"[4]، ولعل النّص المترابط والنّص الورقي يشتركان في العديد من الخصائص التي تتمثل في الانفتاح والتّناص والتّعدد الدّلالي والقرائي، لكن النّص المترابط يتميز عن النّص الورقي بعدة خصائص لا توجد إلا فيه وهي كما يلي:

أولا. اللاّخطية:

من المتفق عليه أنّ النّص الورقي يتبع مبدأ الخطية في الانتقال بين وحداته هذه الأخيرة التي تعني:" السير من مكان إلى آخر في مسار محدد سلفا والمُضي قدما صوب نهاية أو خاتمة، ذروة

---

1. المرجع نفسه، ص 144
2. المرجع نفسه، ص 144
3. ينظر: المرجع نفسه، ص 144.145(بتصرف)، نقلا عن: Davids.Maill ; reading and writin hypertext.1997 in : www.dmail/valberta:ca
4. تيزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت؛ رجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987، ص 23ص 177. 178

أو أوج مركز"[1]، أي الانتقال من البداية إلى الذّروة فالخاتمة (النّهاية)، في حين أنّ اللاخطية عكس ذلك تماما، وهي الانتقال بين الوحدات والتي قد تكون صوت أو صورة أو كلمة بطريقة غير كرونولوجية لا تعتمد بتاتا على التّراتبية، بل تعتمد على الطّريقة الشّبكية، إذْ أنّ هذه الوحدات:" لا ترتبط ببعضها البعض بشكل خطي...وإنما بشكل شبكي"[2]، وذلك من خلال النّقر على الرّوابط والعقد، وتترك الحرية التّامة للقارئ المتصفح في اختيار البدايات، والتوقف عند النّهاية الموضوعة بأي طريق اختار دون قيود.

ثانيا. ديناميكية القراءة:

ويقصد بها حركية القراءة غير المحددة، إذْ يعتمد النّص المترابط على علامات قرائية، وتتمثل في مجموع العلامات المتمظهرة في النّص وتميزها كما يلي:

أ. العلامات التي تقود القارئ نحو عناصر بعينها.

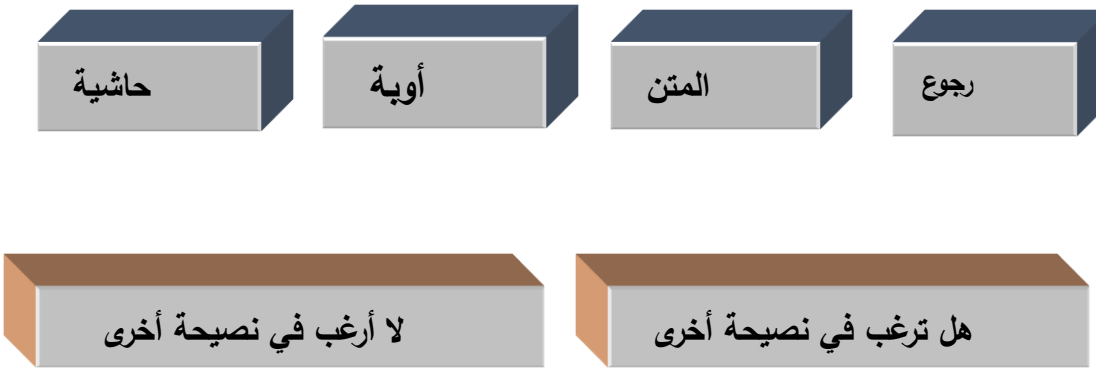
ب. العلامة التي تقدم اقتراحاتٍ لإمكانيات مختلفة تسمح بالاستمرار في العملية القرائية.

ومنه فالعلامة المحدّدة تكون مثلا بوضع المبدع لأيقونة تحدد له كيفية التعامل مع النّص، مثلا: انقر هنا، اضغط هنا، والعلامات التي تقدم اقتراحات لإمكانيات مختلفة تسمح بالاستمرار في العملية القرائية مثلا: وجود عدة أيقونات كما نجدها في مدونة تباريح رقمية لـ**عباس مشتاق معن.**

---

[1]. أندراسكابانيوس: النّص التّشعبي إمكان القراءة الثلاثية الأبعاد (النقد الأدبي على مشارف القرن العشرين العولمة والنظرية الأدبية)، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة، نوفمبر 2000، ص 355. 356

[2]. لبيبة خمار: دراسة في النّص والنّص المترابط من النّصية إلى التفاعلية، (02/04/ 2009)، على الرابط: www.djelfa.info/vb/shouthread.phd



فكل هذه الأيقونات هي اختيارات متعددة لقراءة النّص المترابط العام، إذْ أنّ داخل النّص المترابط تظهر لنا ثنائية الثّابت والديناميكي، لاحتوائه على وحدات ثابتة لا تظهر كعلامات قابلة للتّنشيط، فلا تعتبر إلا ظلا لأي رابط مادي مسجل داخل النّص يقدر ارتباطه بمكوناته كمكونات الجملة، خلافا للوحدات الدينامية التي يمكن تنشيطها والتي تسمح بالانتقال من مستوى ومحتوى نصي آخر، وتجدر الإشارة إلى أنّ ديناميكية القراءة تجسد ديناميكية بناء النّص المترابط، ولا يمكن الوصول إلى خصائص هذا النّص ودلالاته إلا من خلال القراءة النّشطة الواعية. والوعي التّام بلاخطية هذا النّص، كما أنّ البلاغة الرّقمية الجديدة تُحمّل النّص اللغوي:" مزيدا من الشّحنات الدّلالية، فالصّورة، والصّوت والحركة، ستضيف على الدّلالة المعتادة للكلمات شحنات إضافيّة تجعلها أكثر كثافة وأكثر شعريّة"[1]

ثالثا. البعد اللّعبي:

تعج مساحات النّص المترابط بخاصية البعد اللعبي في فضاءاته، إذْ أنّ المعنى في النّص المترابط مهم، ولكن للشّكل أيضا أهمية تضاهي الدلالة، وهذا من خلال الإمكانات الحسية الموظّفة من صوت وصورة وحركة، والبعد التّكنولوجي الذي توفره الوسائط المتعددة، إذْ أنّ القارئ للنّص التّرابطي يظلُّ: "أسيرا لهذا النّص التّرابطي، فلا يغادر السّطح للتّسلل إلى الدّاخل، حيث يكمن

[1]. ثائر عبد المجيد العذاري: الأدب الرّقمي والوعي الجمالي العربي، مجلة آداب الفراهيدي، جامعة واسط، العراق، ع2، س1، 2010، ص 88

المحتوى، هذا النّوع من اللّعب هو لعب سطحي لا يُلغي اللّعب الحقيقي، الذي يمتاز به النّص المترابط والنّاتج عن دمج الكتابة والقراءة في الممارسة نفسها ليصبح فضاء النّص فضاء افتتان"[1]

رابعا. ثلاثية الأبعاد:

وتعود هذه الخاصية إلى طبيعة النّص الالكتروني المؤلف من ثلاث وحدات: الكتابة، العرض، التّصفح والاطلاع، ورغم تداخل هذه الخصائص إلا أنّها مستقلة عن بعضها، وبتفاعلها تتشكل الوحدة الدّلالية للنّص المترابط[2].

خامسا. اللامادية:

إنّ ارتباط النّص المترابط بجهاز الحاسوب، جعل منه نصا غير ملموس، أي لا يتمتع بالمادية التي يتميز بها الكتاب الورقي، فالنّص على شاشة الكمبيوتر هو نص تخييلي لنص رقمي مخزن في ذاكرة الكمبيوتر، فبعد أن جاءت المطابع وجعلت الأفكار عبارة عن كلمات يتم تخزينها على مستوى الورق، ظهرت التّكنولوجيا لتخرج الكلمات من الورق وتجعلها في عالم رقمي بامتياز فلقد: "حوّلت مطبعة **جوتنبرج** الأفكار إلى نقوش غائرة في مادة الورق، وجاءت تكنولوجيا المعلومات لتسلب من الورق ماديته بعد أن حوّلته إلى وثائق إلكترونية"[3]

سادسا. غياب النّهاية:

إنّ النّص المترابط هو نص حداثي بامتياز تغيب فيه النّهايات الكلاسيكية المتعارف عليها في النّصوص الورقية، إذْ أنّ القارئ يبدأ قراءة النّص التّفاعلي المترابط بأي البدايات شاء، وحيث توقف تلك هي النّهاية الخاصة به، وانعدام النّهاية في هذه النّصوص يعود إلى كونه متاهة متعددة المسالك والمسارات.

---

[1]. عمر زرفاوي: الكتابة الزرقاء (مدخل إلى الأدب التفاعلي)، مجلة الرافد، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ع 56، أكتوبر 2013، ص 168

[2]. ينظر: سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي)، ص 170

[3]. نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات (رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، ص 114

إنّ تعدد الخيارات المتاحة لدى القارئ، تؤدي إلى السّير المغاير لكل قراءة، مما يترتب عنه:" اختلاف المراحل التي سيمرّ بها كل منهم، ممّا يعني اختلاف النّهايات، أو الظّروف المؤديّة إلى تلك النّهايات وإن تشابهت أو توحدت"[1]

سابعا. الشّكل المتاهي:

يستمد النّص المترابط بعض خصائصه من العالم الذي نشأ فيه (الشّبكة العنكبوتية)، وهي الأخرى أخذت سماتها من شكل بيت العنكبوت الذي يقوم على أنسجة متشابكة ومتداخلة فيما بينها، إذْ يشبه المتاهة تماما وعليه يقول **ميشال فوكو:** "المتاهة ليست المكان الذي نتيه فيه وإنّما المكان الذي نُخرج منه التّائهين"[2]، لذلك نقول إنّ النّص المترابط يمتلك شكلا دائريا لا متناهيا، والقارئ مهما ظن أنه وصل إلى المركز تلاشى هذا المركز.

ثامنا. التّركيز على الكلمة:

صحيح أنّ النّص المترابط يتميز بتعدد مستوياته المعرفية من صوت وصورة وحركة، إلا أنّه لم ولن يتخلى عن الكلمة (الحرف) لما تحويه من حمولة دلالية، وتجدر الإشارة إلى أنّ الكلمة في الأدب الرّقمي ليس لها وجود مادي كما الكلمة المكتوبة على الرّقم، إنّها انعكاس للمعادل الرّقمي للحروف، وبالتّالي هي:" استدعاء للمناظر الرّقمي للحرف؛ فالكاتب إلى الكمبيوتر والقارئ من الشّاشة يدرك أنّه ليس أمام كلمات ماديّة حقيقية مثل النّص المكتوب أو المطبوع، بل إنّه أمام حزم إلكترونيّة تندفع من أنبوب الكاثود القابع خلف الشّاشة، لكي تشكل على سطحها خيالات تشبه الكلمات" [3]، كما أنّها يجب أن تكون في قالب إخباري. وتكون أيضا زرا معلوماتيا. مثل الأيقونات التي تمثل مجموعة من الاختيارات.

تاسعا. التّقطيع:

يتميز النّص المترابط بتركيبته اللاتراتبية، من مقاطع متعددة، إذْ يسهل عزل عيّنة من النّص وقراءتها دون أن يختل البناء الكلي للنّص شكلا ومضمونا. كون وحدات النّص المترابط تقوم على

---

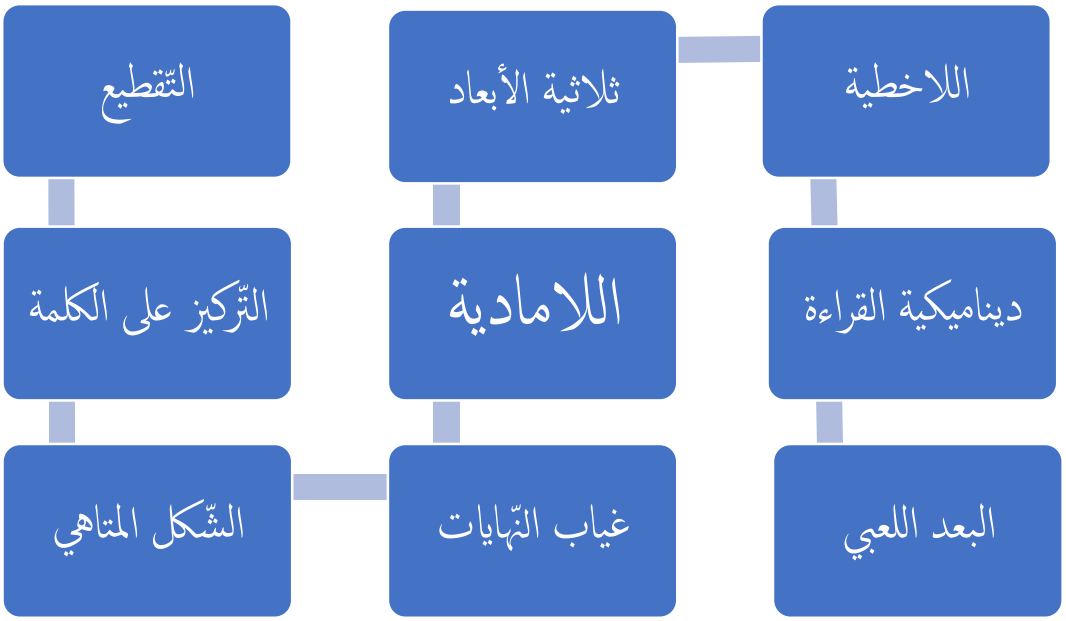
[1]. عادل نذير: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة (دراسة في الأدب التّفاعلي-الرّقمي)، ص 54

[2]. نقلا عن: صفية علية: آفاق النّص الأدبي ضمن العولمة، ص 61. 62

[3]. حنا جريس: الهيبرتكست عصر الكلمة الإلكترونيّة.

الاستقلالية بذاتها، فالعمل الأدبي الرّقمي التّفاعلي:" لم يعد يتكون من وحدات متتاليّة خطيا، بل يتكوّن من مجموعة كتل متوازيّة من الوحدات، تقع في مستوى واحد، وليس هناك ترتيب معين أو مفترض لتراتبها"[1]

فيما يلي مخطط يلخص خصائص النّص التفاعلي:



ويمكن لملمة مجمل هذه الخصائص في النّقاط التّالية:

يتميز الأدب التّفاعلي بمجموعة من المميزات الفارقة التي تحدد ماهيته وتميزه عن مختلف الأشكال الأدبية التّقليدية الأخرى، وقد حددتها **فاطمة البريكي** في النّقاط التالية:

- "يقدم الأدب التّفاعلي نصا مفتوحا، نصا بلا حدود، إذْ يمكن أن يُنشئ المبدع أيا كان نوع إبداعه نصًا، ويلقي به في أحد المواقع على الشّبكة، ويترك للقراء والمستخدمين حرية إكمال النّص كما يشاؤون"[2]، ومعنى ذلك أنّ إنشاء هذا النّص وطرحه عبر الشّابكة يكون وفق شروط منظّمة، وليس بطريقة عشوائية، إذْ يستوجب على الكاتب المبدع أن يكون عالما بأمور التّقنية ما يخوّل له التّعامل الحسن معها.

[1]. ثائر عبد المجيد العذاري: الأدب الرّقمي والوعي الجمالي العربي، ص 85

[2]. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 50

- "يمنح (الأدب التّفاعلي) المتلقي/ المستخدم فرصة الإحساس بأنّه مالك لكل ما يقدم على الشّبكة، أي أنّه يعلي من شأن المتلقي الذي أهُمل لسنين طويلة من قبل النّقاد والمهتمين بالنّص الأدبي، والذين اهتموا أولا بالمبدع، ثم النّص والتفتوا مؤخرا إلى المتلقي"[1] ، إذ أنّ الأدب التّفاعلي أعطى مساحة أوسع للمتلقي، تضمن له التّفاعل الجيد مع النّص الموضوع أمام شاشته، ومن خلال ذلك يمكنه الإضافة أو الحذف أو التّعديل، وتجدر الإشارة إلى أنّ ذلك أيضا لا يكون عشوائيا، إذْ يتوجب عليه أن يكون على دراية بالأنساق التّقنية وكيفية تسييرها والتّحكم فيها.
- "لا يعترف (الأدب التفاعلي) بالمبدع الوحيد للنّص، وهذا ما يترتب على جعله جميع المتلقين والمستخدمين للنّص التّفاعلي مشاركين فيه ومالكين لحق الإضافة والتّعديل"[2]، ومعناه أن النّص له مبدع أصلي واحد، ومن خلال القراءة والتّصفح النّاجح من قبل المستخدمين، ينشأ نوع من التّدخلات في البنية الأساسية للنّص وتحويرها وبالتّالي جعل النّص الأصلي يبدو بشكل مغاير، لذلك لا مجال للقول أنّ هذا الأدب يتمتع بأحادية المبدع.
- "البدايات غير محددة إذْ يمكن للمتلقي أن يختار نقطة البدء التي يرغب بأن يبدأ دخول عالم النّص من خلالها"[3]
- "النّهايات غير محددة...فتعدد المسارات يعني تعدد الخيارات المتاحة أمام المتلقي/ المستخدم، وهذا ما يؤدي إلى أن يسير كل منهم في اتجاه يختلف عن الاتجاه الذي يسير فيه الآخر...مما يعني اختلاف النّهايات"[4]
- يتميز الأدب التّفاعلي بتنوع بنياته التّركيبية إنّه:" مزيج بين الكلمة وعناصر أخرى"[5]؛ فهناك الكلمة والصّورة والصّوت والحركة...الخ

---

[1]. فاطمة البريكي: الكتابة والتكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2008، ص 124

[2]. المرجع نفسه، ص 51

[3]. المرجع نفسه، ص 124

[4]. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التّفاعلي، ص 52

[5]. فايزة يخلف: الأدب الإلكتروني وسجلات النقد المعاصر، كلية علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، مجلة المخبر، ع9، 2013، ص 103

- الاستعانة بلغات متعددة في بناء بنية النّص مثل:" لغة البرمجة المعلوماتية، إلى جانب باقي مكونات الملتيميديا، فالبرمجة تدخل على اعتبارها لغة محورية، ومنجزة لنصية النص التّخييلي الرّقمي"[1]
- "يتيح الأدب التّفاعلي فرصة الحوار الحي والمباشر، وذلك من خلال المواقع ذاتها، التي تقدم النّص التّفاعلي، روايةً كان، قصيدةً أو مسرحيةً، إذ بإمكان هؤلاء المتلقين/ المستخدمين، أن يتناقشوا حول النّص، وكذا حول التّطورات التي حدثت في قراءة كل منهم له، والتي تختلف غالبا عن قراءة الآخرين"[2]، أي أنّ الأدب التّفاعلي يتيح للمستخدمين ما يشبه بمساحة تفاعلية كالتّعليقات مثلا، والتي تكون أسفل كل وحدة، وهذا ما نجده في الرّواية التّفاعلية (طينجو)* **لعبد الله استيتو**، والتي كانت عبارة عن مجموعة وحدات، كلما انتقل القارئ من وحدة إلى أخرى تظهر له مساحة لإبداء رأيه وتوقع الأحداث القادمة.
- درجة التّفاعلية في الأدب التّفاعلي، تزيد كثيرا عنها في الأدب التّقليدي المقدّم على الوسيط الورقي، لأن التّفاعلية هنا خلقتها الحرية التّامة للمستخدم، لأن النّص مفتوح، والإبداع متعدد، لا بدايات ولا نهايات محددة بطرق إلزامية، وكذا تنوع الوحدات بين الكلمات والأصوات والصّور، وتمازج كل ذلك بالحركة تارة والسّكون تارة أخرى، جعل كل هذا المتلقي متفاعلا بامتياز.
- تعدد صور التّفاعل، بسبب تعدد الصّور التي يقدم بها النّص الأدبي نفسه إلى المتلقي، فتنوع أشكال النّص التّفاعلي، واختلاف تشكيلاته بحسب التّقنيات المستخدمة والرّوابط والعقد المتاحة، خلقت بروز نقد متعدد وجديد له .

---

[1]. زهور كرام: الأدب الرّقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص 50

[2]. فاطمة البريكي: دخل إلى الأدب التّفاعلي، ص 52

* رواية طينجو: رواية رقمية للكاتب المغربي عبد الله أستيتو تم إنشاؤها سنة2018، بطريقة تفاعلية بينه وبين القراء، إذ يكتب فصلا ثم يمنح القراء مساحة لتخيل الأحداث المقبلة وإبداء الرأي وكل ذلك عبر منصة رقمية تفاعلية، فيكتب القراء تدخلاتهم على شكل تعليقات ويرسلونها إلى الكاتب لتظهر أسفل كل فصل، لا يمكن قراءة الرواية إلا من خلال تحميلها كتطبيق من قوقل أو بلاي ستوري، رابط تحميل الرواية: http://www.tingo-1.0-apkombo.com.apk

❖ خلق المتعة والاستمتاع بالعمل عند المتلقي:" فيتمكّن من التّفاعل مع العمل الفني، ...وتنمية حاسة التّذوق لديه، وتكثيف عملية شعوره بالمتعة"[1]

في النّهاية نخلص إلى أنّ النّص الورقي والنّص الرقمي تفصل بينهما مجموعة من النّقاط البارزة والتي تحدد خصوصية كل واحد منهما، ويمكن جمع الفروق بينهما في الجدول التالي:[2]

النّص الورقي	النّص الرقمي
الارتباط بمبدأ الشّفاهية والكتابية	الارتباط بشاشة الحاسوب
نص مقروء	نص معاين
التّلفيظ	تعدد الوسائط
الخطية/ متسلسل	اللاخطية/ غير متسلل
سكوني	ديناميكي
القراءة	الابحار
البنيات/ العلاقات	الرّوابط/ العقد
واحد	مركب

[1]. نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات (رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي)، ص 490

[2]. ينظر: سعاد مسكين: النص المترابط (بتصرف)، على الرابط: www.presentation.youtube.com

أما الفرق المضموني والّكلي للأبعاد المرافقة لأبعاد الكتابة يمكن إجمالها فيما يلي:

الأبعاد	النّص الورقي	النص الرقمي
نمط الكتابة	خطي/ تراتبي	متفرع/ تراكمي
التّلقي	تأويل/ مقروء	مقروء /تأويلي / تفني
الفضاء	ثابت	متحرك/ دينامي
الصّوت	غير موجود فعليا (سالب)	متوفر (موجب)
الحركة	غير موجودة فعليا(سالبة)	متوفرة (موجبة)
الصّورة	خطية/ إدراك بتوجه واحد	محسوسة إدراك تفاعلي

ويمكن تلخيص ذلك في الجدول التالي:

النّص السطري (مخطوط/ مطبوع)	النّص المفرّع (إلكتروني/ تفاعلي)
مقيد لسلطة السّطر	غير مقيد لسلطة السّطر
ذو البعد الواحد، بعد سطري	متحرك متعدد الوسائط
جامد غير قابل للحركة	متطور في حالة تشكيل افتراضي غير محدد الشّكل
يصعب التّحكم في حجمه	يمكن التّحكم في حجمه
متحرك شكليا العلاقة تعاقبية ذات بعد واحد	منفتح على النّصوص العلاقة تزامنية ومفرّعة
مغلق شكليا على المتلقي	مفتوح لتصفح المتلقي وتدخلاته
مصور بمؤلف مع احتمال الشّراكة	تأليف فردي أو جماعي، والمشاركة مفتوحة

4. أنواع الأدب التفاعلي:

إن الأدب التفاعلي امتاز بمجموعة من الأنواع الأدبية التي تمخضت عن ارتباط الأدب بالتّكنولوجيا، هذه الأخيرة التي دخلت إلى الأجناس الكلاسيكية المتعارف عليها، وطورتها بطريقة تحاكي فيها العصر بواسطة التّقنية والوسائط المتعددة، فالكلام عن الأجناس الرّقمية التّفاعلية لم يرس بعد على منهجية تقسيم أجناسياته، بل هي أجناس سابقة ظهرت بقوالب وروح جديدة، إنّها:" أيقونات جديدة لمحتويات قديمة... هي ماضٍ بصيغة العصر، ومنظور قديم برؤية ولغة معاصرة، فإذا ما حاولنا تصنيف كل عصر بلغة مخصوصة يمتاز بها ويتفوق وينتج فتكون هي صورته التي

بها يمتاز ما بين العصور، فإنّ نهايات القرن العشرين ومطلع الألفية الثّالثة هي التّكنولوجيا والاتصالات بكل أشكالها وأنواعها واستعمالاتها وأهدافها"[1]، ومن بين هذه الأجناس التي احتضنتها الرّقمية، وأضفت عليها لمساتها نجد الشّعر التّفاعلي الرّقمي، الرّواية التّفاعلية التّرابطية، المسرح التّفاعلي، القصة التّفاعلية...الخ.

وهذا ما يؤكده **محمد سناجلة** بقوله: "هذا العصر سينتج أدبا جديدا قادرا على هضم كل ما سبق ومزجه مع ما توفره الثّورة الرّقمية من امكانيات كبيرة لخلق جنس أدبي إبداعي جديد، قادر حقا على حمل معنى العصر الرقمي بمجتمعه الجديد وإنسانه المختلف"[2]

إن هذه الأجناس الأدبية التّفاعلية للأدب التفاعلي جمعت بين ميزتين اثنتين: البعد الرّقمي التّكنولوجي والبعد التّفاعلي، فهي قد دخلت عالم التّكنولوجيا واستعارت وسائطها وتقنياتها لتخلق روابط وعقد تنقلية تتيح التّفاعلية، تفاعلية المستخدم مع هذه المادة والتّصرف فيها.

أولا. الرّواية التّفاعلية

هي نوع من أنواع الكتابة السّردية القصصية، المرتبطة بالتّقنية والتي تعتمد على برامج مخصصة مثل SOFTWARE إذ لا يمكن كتابتها دون هذه البرامج، كانت أول رواية تفاعلية بعنوان قصة الظّهيرة Afternoon a Story عام 1986[3]، ثم توالت بعدها التّجارب الرّقمية غربيا من قبل عدة مؤلفين أمثال **روبرت كيندل**، **وبوبي رابيد**، أما عربيا فنجد **محمد سناجلة** قد أبدع في هذا الجنس الرّقمي بمدونات رقمية عديدة.

تعرفها **فاطمة البريكي** بقولها:" جنس أدبي تولّد في رحم التّكنولوجيا المعاصرة، التي تغذي أفكارها ورؤاها، محققا (الرّواية) مقولة أن الأدب مرآة عصره"[4]. وهي بذلك تؤكد على دور التّقنية في إخراج هذا النّوع من الأدب، أما **عبير سلامة** فتعرفها قائـلة:" ...النّص الذي يُستخدم في الانترنت

---

[1]. ناهضة ستار: إشكالية الأدبية الإلكترونية ماضٍ بصيغة العصر، (19/ 2011/09)، على الرابط: http://www.alnoor.se/articlz.asp?id=126358

[2]. محمد سناجلة: الأدب الرقمي يُكتب يُقرأ ويُشاهد معا، (02/01/ 2008)، على الرابط: http://www.forum1.esgmarkets.com/showthead.php?p

[3]. ينظر الرابط: http://en.wikipedia.org/wiki/ernoon.astory

[4]. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 111

لجمع المعلومات النّصية المترابطة، كجمع النّص الكتابي بالرّسوم التّوضيحية، الجداول، الخرائط، الصّور الفوطوغرافية، الصّوت، نصوص كتابية أخرى، وأشكال غرافيكية متحركة، وذلك باستخدام وصلات/ روابط، دائما باللون الأزرق وتعود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن "[1]

وهذا ما يؤكده **سعيد يقطين** حينما كان بصدد وصف بنية الرّواية التّفاعلية إذ يقول عنها:" هذه بنيات نصية بالدّرجة الأولى، لكن يمكن أن تأخذ بعدا صوريا أو صوتيا."[2]؛ هذه البنيات المتباينة من صوت (موسيقى)، صورة (رسم، تصوير فوتوغرافي، منحوتات)، أو حرف (الكلمات)، وحركة. كلها مرتبطة فيما بينها بطريقة آلية، إذ يكون الانتقال من وحدة إلى أخرى عن طريق النّقر الأيقوني ويضيف:" أن كل بنية لها طبيعتها النّحوية والدّلالية والعلاماتية الخاصة، ويستدعي ذلك جعل هذه الشّذرات/ البنيات مختصرة ولا تتعدى في أحسن الأحوال صفحة الشّاشة "[3].

[1]. إيمان يونس: مفهوم المصطلح (الهايبرتكست)، مجلة ديوان العرب الرّقمية، (19/ 01/ 2014)، على الرابط: http://www.diwanarab.com، تمّ الاسترجاع:(16/ 05/ 2022)، نقلا عن: عبير سلامة: النص المتشعب ومستقبل الرواية، على الرابط: http://www.nisba.net/3y/studies3/hyper.html

[2]. سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2010، ص 329

[3]. المرجع نفسه، ص 329

ثانيا. المسرح التّفاعلي

ظهرت المسرحية التّفاعلية لأوّل مرّة سنة 1985 على يد المبدع **تشارلز ديمر**، الذي يعد رائدا للمسرح التّفاعلي بحق، وقد كانت أولى مسرحياته بعنوانChâteau de mort ، وكان قد أسّس بعدها مدرسة لتعليم كتابة سيناريو المسرح التّفاعلي على موقعه الخاص على الأنترنت، من خلال تقديمه لدورات تعليمية متعددة، فيكون في مسرحه التّفاعلي هذا يُؤسس لنظرية مسرحية جديدة* سُميت بـ:(نظرية المسرح الرقمي)[1]

والمسرحية التّفاعلية جنس أدبي رقمي، لا تختلف كثيرا عن المسرحية الكلاسيكية لكن لها مجموعة من الخصائص التي تميزها عن سابقتها. فتعرفها **فاطمة البريكي** بأنها:" نمط جديد من الكتابة الأدبية، يتجاوز الفهم التّقليدي لفعل الابداع الأدبي الذي يتمحور حول المبدع الواحد، إذ يشترك في تقديمه عدة كتاب، كما قد يُدعى القارئ/ المتلقي أيضا للمشاركة فيه. وهو مثال العمل الجماعي المنتج الذي يتخطى حدود الفردية وينفتح على آفاق الجماعية الرحبة."[2]، وفي هذا القول إشارة إلى أن المسرح الرقمي التّفاعلي ينبعث من انتاج جماعي لا فردي. تحكمه التّفاعلية والرّقمية التي ترتكز على الرّوابط التّشعبية والتّقانات الالكترونية التي يوفرها جهاز الحاسوب.

ونجد **ناصر بن محمد العمري** يؤيد ما ذهبت إليه **البريكي** قائلا:" إن هذه الممارسة – يقصد المسرحية الرّقمية التّفاعلية–تقضي على مصطلح أفق الانتظار، وأن مسرحية بهذه المواصفات لا يمكن تقديمها على خشبة المسرح، ولا يمكن قراءتها أو التّفاعل مع مجريات أحداثها الأوّلية والتّكميلية التي قام الآخرون بتأليفها إلا عبر شاشة الانترنت الرّقمية "[3].

معنى ذلك أن المسرحية الرّقمية التّفاعلية، لا تنشأ إلا في وسط رقمي بحضن الحاسوب وتقنياته المتعددة، لكنها جماعية لا فردية قائمة على تفاعل الجماعة على بناء أو تكملة العمل المسرحي.

---

*. للاستزادة ينظر: محمد حسين حبيب: المسرح الرّقمي بين النّظرية والتّطبيق، (2009/06/30)، على الرابط: http://www.alkalimah.net

1. ينظر: تشارلز ديمز، على الرابط: http://www.thetherapist.com، تم الاسترجاع:(06/15، 2021)

2. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 99

3. ناصر بن محمد العمري: مع الثورة الرقمية والمسرحيات التفاعلية (المسرح مرشح لتحولات جذرية في بيئته)، جريدة المدينة،(أسبوعية)، (27/ 10/ 2010)، على الرابط: http://www.al-madina.com/articl/53016

كما نجد **محمد حسن حبيب** رائدا للمسرح التّفاعلي العربي، الذي نجح في إنشاء مسرح تفاعلي بين بغداد وبلجيكا، وكان ذلك يوم 20 مارس 2006، وقد تحدث عن ذلك الناقد **سيد نجم** قائلا:" إن محاولة **محمد حبيب** وأصدقائه في بلجيكا من العرب والبلجيك أعطى للتّجربة أهمية مضافة ...فلم تكن المسرحية على إطارها الشّكلي المعروف من خشبة مسرح وجمهور، بل كانت مقهى في بلجيكا وآخر في بغداد وعدد من الأجهزة (كمبيوتر، أجهزة إضاءة، ساحة المقهى هنا وهناك)، ثم فريق هنا للمشاركة والمتابعة وفريق هناك أيضا "[1].

ونفهم من ذلك أن **محمد حبيب** وظّف الوسائط التّفاعلية في إخراج نصه المسرحي الجماعي، واعتمد على مجموعة من المؤلفين لا مؤلف واحد، تحكمهم جميعا التّفاعلية. كما أنّه أتاح بابا تفاعليا جديدا للمشاهد والذي يتيح له الانتقال من كرسي المشاهد الصّامت إلى كرسي المؤلف المشارك. وهذا ما أكده **محمد حبيب** في تعريفه للمسرح التّفاعلي على أنه:" يوظّف معطيات الوسائط الرّقمية المتعددة في انتاج وتشكيل خطابه المسرحي شريطة اكتسابه صفة التّفاعلية "[2].

---

[1]. سيد نجم: النص الرقمي وأجناسه (قراءة في واقع منتج النص الرقمي في العالم العربي)، (19/07/ 2008) ، على الرابط: http://www.alkalimah.net

[2]. محمد حسين حبيب: مسرحية(فايسبوك) وثقافة المسرح الرقمي، أول يومية الكترونية صدرت من لندن (21 /05/ 2001) ، ع 4080، على الرابط: www.elph.com/cupture/2011

ثالثا. أدب الطّفل التّفاعلي:

لعل الطّفل اليوم يعد من أهم الفئات التي تحظى باهتمام شديد، إذ تسعى أغلب الأطراف، الهيئات والمنظمات، إلى خلق منظومات سليمة تهتم بتنشئته، حتى يتم بناء شخصيته بطريقة سليمة. تتماشى مع العصر الرّاهن ومستجداته، لذلك جرى الاهتمام بأدب الطفل بطابعه التّكنولوجي، أو ما يعرف بأدب الطّفل التّفاعلي، حيث تقدّم له المادة الابداعية من خلال الوسيط التّكنولوجي بطريقة مثالية. تراعي خصوصية الطّفل الفكرية. وعليه فإن هذا الأدب هو عبارة عن جنس أدبي، يتمتع بأشكال كتابية وقرائية جديدة. تعرفه **خديجة باللدومو** على أنه: "جنس أدبي جديد يقارب مرحلة الطّفولة، وهو توليفة من المؤثرات اللّسانية وغير اللّسانية، حيث تتغير فيه أطراف المنظومة الابداعية. ويتجدد فيها الجهاز المصطلحي، ليصبح المبدع منتجا والقارئ مستخدما وتختلف فيه عملية القراءة والكتابة، وتظهر عناصر جديدة من الصّوت والصّورة، حيث تمتزج هذه العناصر في توليفة جزئية تقوّض نظرية الأدب "[1].

إن قول الباحثة بأن أدب الطّفل جنس أدبي جديد هي لا تعني أنّه جديد كل الجدّة ولم يكن معروفا من قبل، إنما الوسيط الذي يقدم من خلاله هو الذي تغيّر، فبعد أن كان ورقيا صار الكترونيا؛ فتدخلات التّكنولوجيا وكذا تطور العصر ومستجداته جعلت له قالبا آخرا بمميزات جديدة، أسهمت في تعميق التّفاعلية بين الأدب والطّفل.

إن الجنوح لفكرة إدخال أدب الطّفل للعالم التّكنولوجي لابد منها، وهي خطوة مهمة لجعل الطفل يعايش واقعه كما هو، لأن طفل العصر الرّاهن وُلد في عالم متغير بالنّسبة لنا لكن هو واقع يمتاز بالثّبات بالنّسبة له، هذا الطّفل الذي سيميل فطريا إلى كل ما هو حداثي ويبتعد نوعا ما عن الأمور الكلاسيكية، إذ أنّه لن يجد فيها مثيرا له ولا يجد فيها ما يشبع رغباته في اللّعب والاستمتاع وعليه فإن أدباء اليّوم عليهم أن يعلموا:" أن طفل الانترنت سيقوم بالتّجوال داخل الشّبكة العنكبوتية، والبحث عن نصوص أدبية وأشكال فنية تلائم اهتماماته وقدراته الجديدة، عبر المواقع المختلفة، وإذا ما وجد شيئا يثير اهتمامه، فإنه يقوم باستدعائه فورا على شاشة الحاسب الآلي "[2].

---

[1]. خديجة باللدومو: الأدب الرقمي العربي الموجه للطفل (دراسة في المنجز النقدي)، ص 107

[2]. أحمد فضل شبلول: أدباء الانترنت أدباء المستقبل، دار الوفاء، الاسكندرية، ط2، 1997، ص 92

هذا الأدب يتمثل في القصائد الشّعرية والأناشيد، الأفلام الكارتونية ثلاثية الأبعاد، القصص المكتوبة بواسطة الحاسوب، والتي تميل إلى الطّابع السينمائي، الألعاب الالكترونية ذات البعد الابداعي التّعليمي النّفعي، برامج حاسوبية تفاعلية، فنون الرّسم الالكتروني المرفق داخل الألواح الالكترونية عبر برامج متخصصة، الأسطوانات الرّقمية وما تحويه من مواد ترفيهية خاصة بالطفل ...الخ.

رابعا. القصيدة التّفاعلية

أ. تعريفها:

هي كل شعر أُنتج في بيئة رقمية وتطوّر فيها ليُقدّم من خلالها، فهو المتولد عن:" الدّمج بين ما هو لغوي لساني سكوني، وبين ما هو لغوي شبكي، وتفاعلي دينامي، ممثلا في لغة البرمجة القائمة على مبدأ الأمر والاستجابة والتّنفيذ، الرّابطة بين المبدع/ الشاعر، والمبدع عبر وسيط هو الشّاشة "[1].

تعرف **فاطمة البريكي** القصيدة الرّقمية التّفاعلية في كتابها مدخل إلى الأدب التّفاعلي قائلة:" هي نمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الإلكتروني مُعتمدا على التّقنيات التي تتيحها التّكنولوجيا الحديثة، ومستفيدا من الوسائط الالكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النّصوص الشّعرية، تتنوع في أسلوب عرضها، وطريقة تقديمها للمتلقي/ المستخدم، الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشّاشة الزّرقاء، وأن يتعامل معها الكترونيا، وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها، ويكون عنصرا مشاركا فيها "[2].

فالقصيدة الرّقمية إذًا تعتمد على الدّعامة الرّقمية الالكترونية، وتبتعد عن الوسائط الكلاسيكية كالورقة والقلم، وهي موجهة إلى قارئٍ مبحرٍ وليس إلى القارئ التّقليدي، وتعتمد في نشأتها وإخراجها على الصّورة والموسيقى وآلية الاسترجاع والاستباق التّقنيتين. إنها القصيدة التي تتخطى النّمط الواحد، الباحثة عن آفاق أسمى وأوسع، توغل في النّفس البشرية بواسطة مؤثرات حسّية متنوعة، لتكشف عن

---

[1]. لبيبة خمار: الشعر الرقمي المترابط (قصيدة وجود لمحمد سناجلة)، (29/ 07/ 2015)، على الرابط: http://www.labibakhamer.com

[2]. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 77

التّفاعل المشترك بين الشّاعر والمتلقي إنها ببساطة:" بانوراما متحركة في حدود الذّات الخالقة، المبدعة مع الذّات الأخرى المتذوقة أو المتفحصة أو المشاركة، في ذات الوقت، حيث تعتمد القصيدة على الكلمة المرادفة للصّورة بأشكالها المتعددة، المتحركة والثّابتة، جنبا إلى جنب مع الموسيقى أو المؤثر الصوتي الفاعل والمتحرك هو الآخر، لدفع القصيدة باتجاه التناغم والاكتشاف "[1].

إن القصيدة الرّقمية هي القصيدة التي لا يمكن تقديمها على الورق بتاتا إذ نجدها على شكل ملف مخزنة بداخل قرص مضغوط CD أو DVD ، أو يتم تحميلها في موقع رقمي. لا يتم فتحها أو تشغيلها إلا عبر جهاز الحاسوب، وببرمجيات خاصة بها توّفر إمكانية تشغيل الصّوت والصّورة والتّعرض للنّصوص في آن واحد. إنها النّص الذي يُعرض ويُقرأ ويُسمع في آن واحد بواسطة آليات تحقق كل ذلك. وهذا ما يؤكده **لوس غلايزر**:" هي تلك القصيدة التي لا يمكن تقديمها على الورق"[2]. إذْ أن وجودها مرتبط بالتّقنية لا غير وهذا ما ذهبت إليه **عبير سلامة** في أن القصيدة التّفاعلية:" قصيدة قيد التّشكيل يمكن الاشتباك مع نصها بفعل، قد تكون نصية، قوامها كلمات فحسب، أو متعددة الوسائط تستخدم واحد –أو أكثر من العناصر البصرية/الصّوتية/المتحركة–قد تكون خطية البناء أو تشعبية، لكنها في جميع الحالات تمنح القارئ خيارات المشاركة في تشكيلها، وتنقسم خيارات التّشكيل إلى: تشكيل النّص، وتشكيل مسارات امتداد للنّص"[3]

إنّ ما ذهبت إليه **عبير سلامة** في أن القصيدة الرّقمية التّفاعلية ذات ركيزة تستند إلى الحرف وإلى المستويات السّمعية (الموسيقى، الكلام الحي)، والبصرية (الصّور)، وتكون غير ثابتة في كل حالاتها لأن الحركة تتخللها من مستوى لآخر، وتقوم على التّشعب بين الرّوابط المختلفة التي من خلالها ننتقل تشعبيا بين الوحدات المكوِّنة لها. وهي بذلك تتيح للقارئ المستخدم مساحة كبيرة وواسعة

---

[1]. سهام مصطفاوي، محاضرات في الأدب التّفاعلي، تخصص النّقد والدراسات الأدبية، السنة الثّالثة، كلية الآداب والفنون، جامعة الشّلف(الجزائر)، دت، ص 8

[2]. فاطمة البحراني: القصيدة التفاعلية وفروقاتها عن الرّقمية والالكترونية (مراجعات في تثبيت المنجز العربي)، مجلة الآطام، السّعودية، ع34، م26، 2009، ص 26

[3]. عبير سلامة: الشعر الرقمي طرق للعرض طرق للوجود، مجلة عاشقة الصّحراء الرّقميّة، (2015/06/22)، على الرّابط: http://www.sha3erjordan.net

ليس للقراءة فحسب بل للتّفاعل المستمر إلى غاية إعادة البناء والتّشكيل في حالة كان القارئ المستخدم عالما بالمجال التّقني.

من خلال هذه التّعريفات نخلص إلى أن القصيدة الرّقمية التّفاعلية، عمل فني منتج بطريقة تستدعي إكمال البناء وإعادة التّشكيل بطريقة مغايرة، لأن قوامها التّفاعل اللامنقطع بين القارئ والابداع. هو تفاعل داخلي يتعلق بإعادة بناء وتشكيل النّص بحلة جديدة، وتفاعل خارجي مثل مشاركة هذا العمل والتّعليق عليه والإعجاب به.

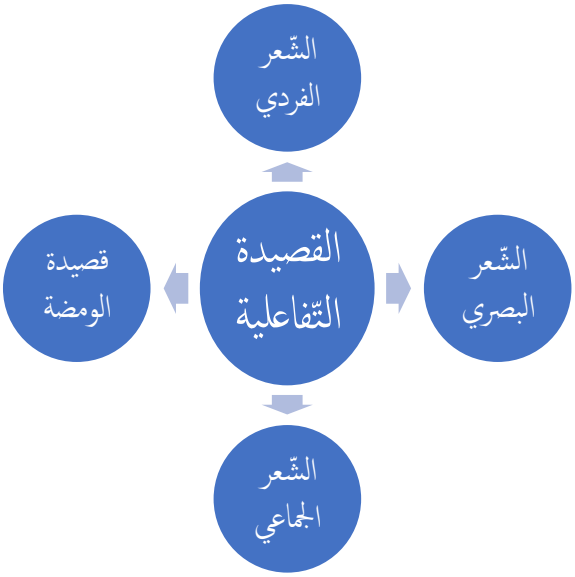
كما أنّها تتكون من مستويات عدة متناغمة فيما بينها كالعناصر الصوتية والتصويرية والحركية والتي لا يمكن للورق أن يستوعبها، فالموسيقى مسموعة والصّورة متحركة تسبح في فضاء الشّاشة والحركة ترتبط بكل صغيرة وكبيرة في القصيدة، أما تواجد القصيدة على الورق يحتم عليها أن تكون مطبوعة جامدة. وهنا تكون آلية عرض هذه المستويات كبيرة وأكثر تأثيرا.

وتجدر الاشارة إلى أن الحركة لا تكون مندمجة في مختلف هذه العناصر فحسب بل تكون متفردة بعنصر معين وتكون طاغية عليه وصانعة لهويته مثل نصوص الومضة الشّعرية الرّقمية التي تظهر على الشّاشة ضمن أشرطة متحركة أسفل أو أعلى أو في وسط الشّاشة، وأحيانا تظهر بمجرد تمرير المؤشر على بعض الأيقونات وما أن تلبث بعض الثّواني حتى تعاود الاختفاء.

ب. أنواعها:

إنّ توظيف التّكنولوجيا في الإبداع الشّعري، أحدث تغيرات كثيرة على بنية القصيدة بصفة خاصة، وبالتّالي على أنواعها عامة، فأصبحت القصائد ذات بناء مركّب يجمع بين الخصائص الأدبية والتّقنية معا. وهذه الأنواع الشّعرية هي: –

- الشّعر الفردي
- الشّعر الجمعي
- الشّعر البصري
- قصيدة الومضة



أولا. الشّعر الفردي:

هو مجموعة القصائد ذات المؤلف الواحد، كقصيدة (يا طيور الإنس غني)[1] لـ **يوسف الباوي**، وقصيدة (كونشرتو الذئاب)[2] **لعبد الله عقيل**، وقصائد **منعم الأزرق**، هذه القصائد تتمتع بمؤلف واحد، وقد وظّفت هذه القصائد المؤثرات السّمعية والبصرية المتنوعة.

ثانيا. الشّعر الجمعي:

وهو الشّعر الذي يؤلفه مجموعة من المؤلفين حيث يجتمع مجموعة من الشّعراء على تأليف قطع شعرية تكوّن قصيدة واحدة في ذات المنحى وتعالج قضيّة واحدة، على أن يستخدم الشّعراء تقنياتهم الخاصة ووسائط تكنولوجية متعددة من أجل إخراج القصيدة الجماعية.

لا تخلو هذه القصائد من المؤثرات السّمعية والبصرية بهدف إثراء الابداع، وتوسيع دائرة المستويات التّفاعلية، ومن أمثلة هذه القصائد نجد قصيدة المرساة أو الميدوزا[3]، والتي جاء في بدايتها:" هي ذي قصيدة المرساة، تمد يدها من شرفة القصيدة إلى كل أعضاء هذه المنتديات،

---

1. يوسف الباوي: ياطيور الأنس غني، صيد الفؤاد، (2008/09/05)، على الرابط: http://www.said.net/flash/toyoooor.html

2. عبد الله العقيل: كونشرتو الذئاب، جهة الشعر، (2007/08/1)، على الرابط: http://geocities.com/orifeous/wolf.html

3. مجموعة شعراء: المرساة، (2007/07/15)،على الرابط: http://www.imezran.org/mountada/viewfirum.php?f:34

فساهموا في تمديد عمرها وتوكيد أفقها بما لها من روافد الجمال"[1]، نلمس من هذا الكلام أنّ هناك دعوة مباشرة من المشرف على المنتدى إلى المساهمة الجماعية في كتابة قصيدة المرساة، وتجدر الإشارة إلى أنّ القصيدة مكونة من عدة مقاطع شعرية، يُستهل كل مقطع بإشارة إلى مؤلفه والبلد الذي ينتمي إليه، ورقم عضويته في المنتدى، وعدد مشاركاته فيه وهم كالتالي:

المؤلف	الجنسية	عدد المشاركات
منعم الأزرق	المغرب	10
ثريا حمدون	المغرب	08
جمال المحدالي	السعودية	05
عبد القادر السكاكي	المغرب	04
عبد الكريم أكروح	المغرب	04
أحمد قيقاي	المغرب	01
محمد فري	المغرب	01
العربي لغواني	المغرب	01
محمد عماري	المغرب	01

على أن تكون إضافات الشّعراء تخدم الفحوى العام للقصيدة ولا تخرج المقاطع المضافة عن الدلالة العامة للمرساة، وكل شاعر يجتهد في وضع المؤثرات السّمعية والبصرية، ويتفنن في توظيف الألوان والخلفيات، حتى تتفرد وتتميز مقاطعه عن سالفتها.

[1]. الموقع السابق.

ثالثا. الشّعر البصري:

لقد احتل التّشكيل البصري مكانة بارزة من لغة الشّعر وشكله، إذْ لم يعد الشعر الحديث والمعاصر يخلو من توظيفات بصرية متنوعة سواء كانت لفظية فقط، أو على شكل صور مستخدمة من خلال الوسائط التّكنولوجيا المتعددة، إذْ أصبحت هذه القصائد تتجاوز فعل القراءة الكلاسيكي إلى تفعيل حاسة الرؤية (البصر) لقراءة البنى البصرية إلى جانب البنى الحرفية. إنّ التّوظيف البصري حتمية لا بد منها إذْ أنّه:" يساير واقع الحياة المعاصرة، التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية، ويتضمن كل ماهو ممنوح للبصر في فضاء النّص، ويحيل إلى أهمية المبصرات في إنتاج دلالة النّص الشّعري...فاختلاف التّشكيل من نص إلى آخر حسب المضمون وحالة كل نص يجعله جزءا أساسيا من النّص بحيث يصبح المعطى الكتابي مولدا للمعنى الشّعري"[1]

ومعنى ذلك أنّ المبدع يدعم إبداعه بتوظيف ألبوم من الصّور والرسوم، بحيث لا تُقرأ القصيدة فقط بل تُرى وتُشاهد أيضا، وهذا النّوع الشّعري قريب نوعا ما إلى مصطلح الشّعر الهندسي، وهذا ما تؤكده **البريكي**: "لابد أنّ هذا النّمط- الشّعر البصري- موجود فعليا، ومصطلح(الشّعر البصري) مستخدم، ولكن بدلالة مختلفة عن التّعريفين السّابقين، يجعله أقرب إلى مصطلح (الشّعر الهندسي)، الذي يمثل نمطا من النّصوص الشّعرية التي عرفها الأدب العربي القديم، ولكن لم يلق حظا كافيا من الشّيوع والرّواج بين متلقي الأدب، ومتذوقي الشّعر"[2]

وتجدر الإشارة إلى أنّ الشّعر الهندسي هو نوع شعري ينتهج فيه المبدع قالبا معينا من الكتابة تنتمي إلى الأشكال الهندسية، كالدّائرة والمربع والمثلث...الخ، وتكون الكلمات منظّمة داخل هذا الشّكل الهندسي.

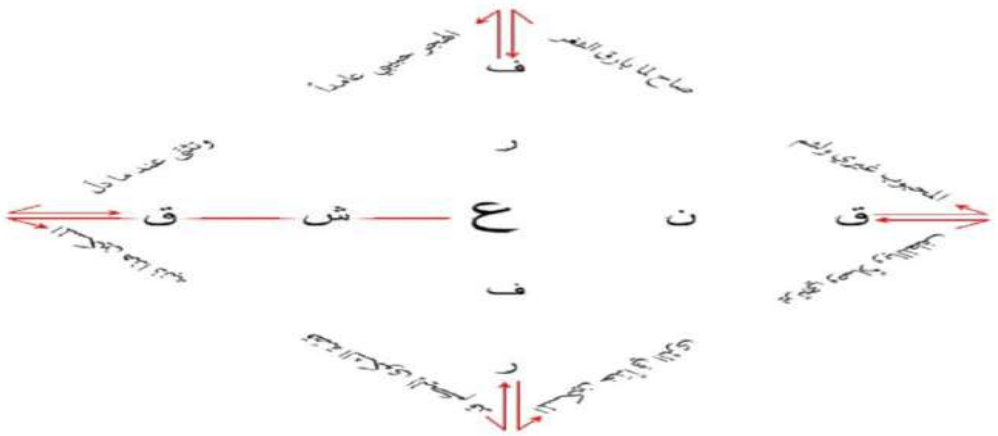
وهذه بعض أشكالها:[3]

---

[1]. محمد سالم سعيد الصفراوي: التّشكيل البصري في الشعر الحديث (1950/ 2004)، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2008، ص 22

[2]. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 91

[3]. فاضل يونس حسين: جمالية القصيدة الهندسية بين الواقع والطموح (دراسة استقرائية وتطبيقية)، مجلة العلوم الإسلامية، الموصل، مج6، ع 12، 2012، ص 32



وهي من الأشكال التي ترسم المعين إذ تقول أبياتها:

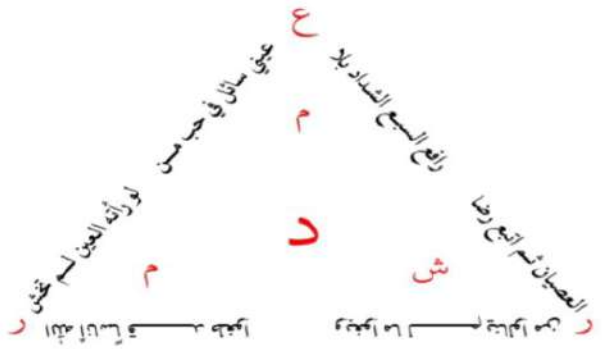
عَشـــــقَ المِسْـــــكينُ هـــــذا ذنبـــــه قصـــة الشّـــكوى إلـــيكم قـــد رَفـــع

عفّـــر المســـكين خـــدًا فـــي الثّـــرى يَرتَجـــي وصـــلا وبـــاللّطف قنـــع

عنّـــق المحبـــوب غيـــري ولـــثم صـــاح لمـــا بـــارق الثّغـــر فـــرع

عـــرف الهجـــر جيبـــي عامـــدا وتثنـــى عنـــدما دلّ قشـــع

وهناك شكل أخر وهي القصيدة المثلثية وهي كما يلي:



تقول الأبيات:

دمـــع عينـــي هاطـــل فـــي حـــب مـــن لـــو رأتـــه الشّـــمس مـــن ضـــوء رمـــد

دمّـــــــر الله رجـــــــالا أفســـــــدوا وتمـــادوا فـــي عتـــو مـــا شـــهد

دهـــــش المـــــرء بـــــه لكنّـــــه مـــا يطيـــق الـــرّد حتـــى إن عمـــد

ومن بين القصائد الرّقمية البصرية نجد قصيدة (قالت لي القصيدة ضوءها العمودي)[1] **لمنعم الأزرق**، وله أيضا (لعبة المرآة سماء ولكن)[2]، ونجد قصيدة (سيدة الياهو)[3] **لعبد النور إدريس**، وكذا قصيدة (أسود ما يحيط بشقراء النّعامة)[4] **لجمال المحدالي**.

ومثال هذا النّوع نستحضر قصيدة قالت لي القصيدة ضوءها العمودي، وقصيدة لعبة المرآة ...سماء- ولكن، لمنعم الأزرق.

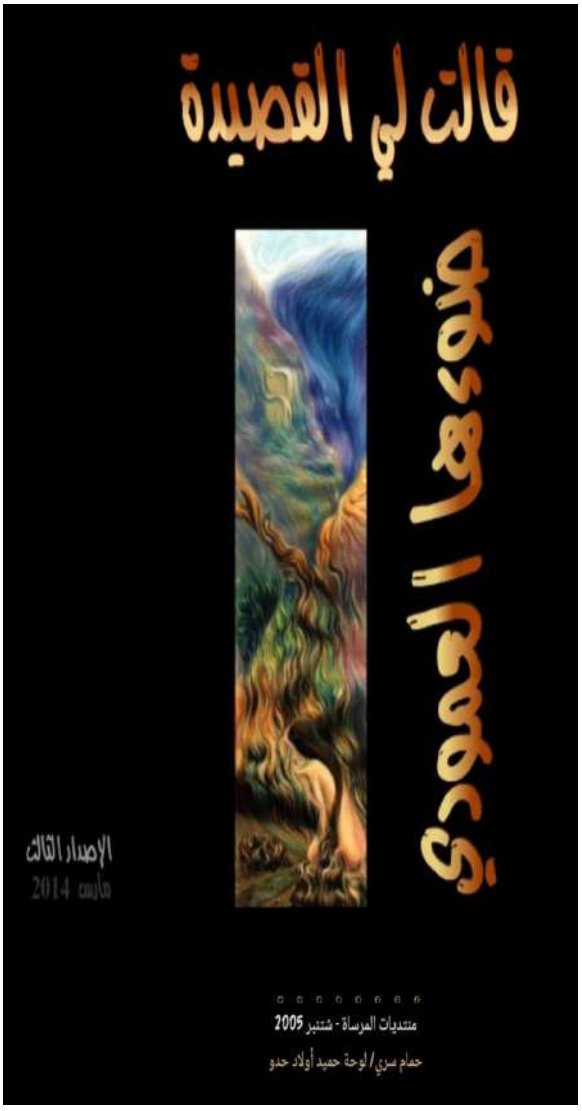
---

1. منعم الأزرق: قالت لي القصيدة ضوءها العمودي، موقع المرساة،(02/ 12/ 2006)، على الرابط: http://www.imezren..org/mountafa/viewforum.php?f34

2. منعم الأزرق: لعبة المرآة...سماء-ولكن، موقع المرساة، (10/ 12/ 2006)، على الرابط: http://www.imezren..org/mountafa/viewforum.php?f34

3. عبد النّور إدريس: سيدة الياهو، موقع المرساة، (2006/12/25)/ على الرابط: http://www.imezren..org/mountafa/viewforum.php?f34

4. جمال المحدالي: أسود ما يحيط بشقراء النعامة، (02/27/ 2007)، على الرابط: http://www.imezren..org/mountafa/viewforum.php?f34



قالت لي القصيدة ضوءها العمودي

قصيدة: لعبة المرآة سماء...ولكن

رابعا. القصيدة الومضة

إنّ مصطلح قصيدة الومضة أثار عدة نقاشات حول ماهيته وخصائصه، إلا أنّ هذه القصيدة يمكن أن تعرّف على أنها:" القصيدة البالغة في القصر، حتى لتكون الجملة الواحدة قصيدة"[1]، إنّها أيضا:" قصيدة الدّفقة الشّعورية الواحدة، أو حالة واحدة يقوم عليها النّص، تتكون من مفردات قليلة وتتسم بالاختزالية"[2]، تقوم هذه القصائد غالبا على المفارقة، السّخرية والدّهشة، يُعتمد فيها على الاختزال، وتكون في غالبها قصيرة، ولكن مكثفة الدّلالة، وكذا تعتمد على استخدام معطيات التّكنولوجيا، كما يكون الزّمن فيها ضيقا محددا ومختصرا، إنّها:" مجاراة لعصر السّرعة، لأن قيمة اللّحظة في حياة الإنسان المعاصر أصبحت لا تُقاس بشيء إذْ ما قورنت بحياة الإنسان القديم، الذي كان دائم البحث عن شيء ينسيه وقته."[3]

ولعل من أبرز نماذج قصائد الومضة نجدها في موقع **بيترهاورد** (PeterHoward)، الممثل الرّئيسي لمدرسة تعليم كتابة القصيدة الومضة.[4]

ج. خصائصها:

تتميز القصيدة التّفاعلية الرّقمية بمجموعة من الخصائص، التي من شأنها تأكيد هويتها الرّقمية، وتبيان الفروق بينها وبين القصيدة التّقليدية الكلاسيكية، ولعل من أهم هذه الخصائص نذكر: –

- الاهتمام المستمر بالمعطيات التّكنولوجية الفعالة.
- الاعتماد على الحركة كعنصر فعال في القصيدة التّفاعلية الرّقمية.
- الاستغلال المكثف والايجابي للمؤثرات السّمعية والبصرية.
- الاعتماد على تقنية تراسل الفنون، ودمجها في العمل الشّعري كـ (الرسم وما يدانيه، الصّوت وما يحويه من أصوات متنوعة ومتباينة، الحركة، التّصوير، المسرح...الخ).

---

[1]. محمد الصالح خرفي: التّجريب الفني في النّص الشّعري الجزائري المعاصر (الممكن والمستحيل)، مجلة النّاص، جامعة جيجل، ع2. 3 أكتوبر/ مارس، 2005/2004، ص 22

[2]. فاطمة سعدون: جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو للشّاعر أحمد عبد الكريم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع8، 2012، ص 319

[3]. محمد كعوان: شعرية الرّؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003، ص 60

[4]. ينظر الرابط: http://trace.ntu.ac(traceonline.writting.school)

- تحرير الحرف (الكلمة) من محدودية الزّمان والمكان.
- إثراء اللغة بمؤثرات مقترنة بها: كأن تصبح اللّغة ملونة، متحركة، منطوقة، مسموعة...الخ.
- الاعتماد على الإيقاع الخاص، المصاحب للموسيقى الدّاخلية للغة الشّعرية.
- خلق التّناغم الواضح بين الرّوابط التّشعبية، وجعل التّنقلات بين الوحدات والمستويات مرنة وعملية.
- التّزام حسن الابداع والدّقة في اختيار الألواح الفنية، والمقطوعات الصّوتية، بحيث تكون منتقاة بطريقة مقصودة لا اعتباطية، تعمل على إثراء العمل والسّمو به دلاليا وليس العكس.
- "تتم قراءة القصيدة التّفاعلية الرّقمية عبر وسيطها الإلكتروني، وبمعزل عن صورتها الورقية الأولى، لأنها تستمد تكوينها من وسيطها التّفاعلي التّكنولوجي"[1]
- تتطلب القصيدة الرّقمية خبرة عملية في مجال البرمجة الرّقمية، وتنوعا في أساليب عرض الواجهات وطرق تسلسل الأيقونات فيها انسجاما مع المؤثرات السّمعية والمرئية، فضلا عن دقة الاختيار فيما يتعلق بالكتل اللونية كاللّوحات والكتل المنحوتة والخزفيات، وغيرها من النّتاجات الفنية.[2]
- القصيدة الرّقمية عبارة عن كتل متعددة منها الكتلة اللّسانية، السّمعية والبصرية، وما يتخلل كل ذلك من حركة، على عكس القصيدة الورقية التي يتم بناؤها من خلال العقد اللّسانية، وتجدر الإشارة إلى أنّنا يمكن أن نجد فيها المجال المرئي المشاهد، ولكنه كلاسيكي جامد غير متحرك فعليا، وهذه الطّبيعة اتصفت بها عملية بناء القصيدة الرّقمية، بحيث أثّرت في:" طبيعة البث الشّعري، ونقله من الخطية إلى الشّبكية، وأثرت في طبيعة الإنشاء الشّعري من حيث أنّها لم تعد محض فن كلامي فحسب. إنّما اقترنت بجملة من الفنون البصرية كالرّسم والنّحت والتّصوير

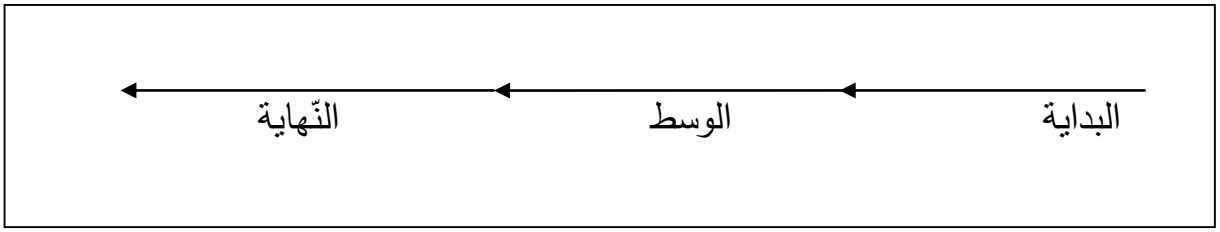
---

[1]. رحمن غركان: القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية (تنظير وإجراء)، دار الينابيع، السويد، ط1، 2010، ص 74

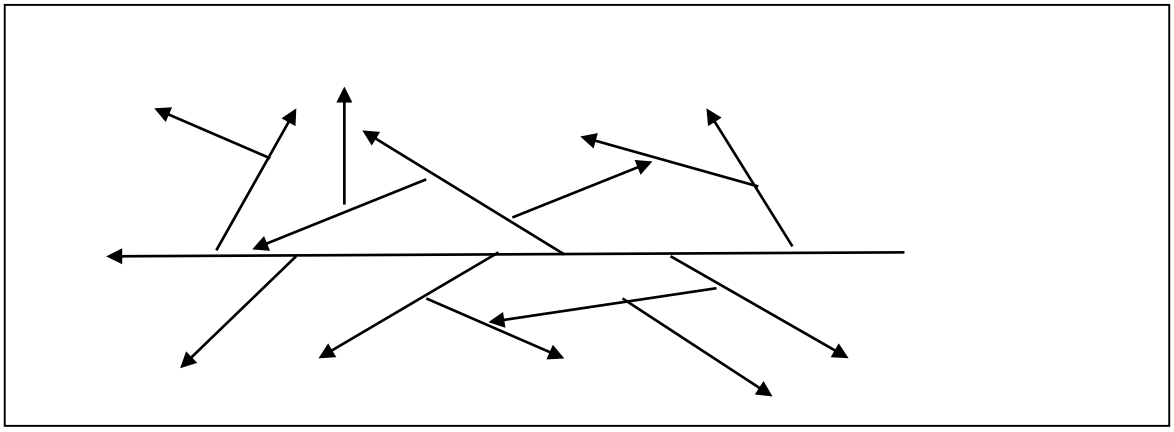
[2]. أمجد حميد التميمي: القصيدة التّفاعلية الرقمية والنقد الثقافي التفاعلي، مجلة معكم الرقمية، (212/22/ 2007)، على الرابط: http://www.maakom.link

السّينمائي، والفنون السّمعية، الموسيقى والغناء، وبذلك لم يعد لدينا فن قولي واحد يتمثل في النّص الشعري، وإنّما صارت لدينا حزمة من الفنون القولية والأدائية والبصرية والسّمعية"[1]

- إشراك المتلقي في عملية إعادة بناء النّص الشعري، ومنحه الحريّة في التّنقل بين العقد والرّوابط.
- شكل القصيدة التّفاعلية الرّقمية، يقوم على التّشعبية والتّرابطية، في حين تقوم القصيدة الكلاسيكية على الخطية والكرونولوجية. وهذا ما يمثله المخطط التالي:[2]



-الشّكل يوضح مسار القصيدة التّقليدية ذات المتن اللساني-



-الشّكل يوضح القصيدة التّفاعلية الرّقمية (مجموعة المتون اللّسانية والصّورية والصّوتية) -

[1]. باقر محمد جاسم: متون متجاورة متساكنة (الشعر من السّماع والقراءة إلى التفاعل)، كلية الآداب، جامعة بابل، مجلة غيمان، العراق، 2009، ص 35

[2]. باقر محمد جاسم: متون متجاورة متساكنة (الشعر من السّماع والقراءة إلى التفاعل)، ص 39

د. مكوناتها وشروطها:

1. مكونات القصيدة التّفاعلية:

لا يتوقف التّكوين البنائي للقصيدة التّفاعلية، على **الكلمة** فحسب، بل تتظافر مجموعة من المكونات الأساسية فيما بينها وتترابط بتناسق وانسجام محكم لتشيِّد البناء العام للقصيدة ضمن عالم رقمي، هذه المكونات مجتمعة تسهم كلها في بناء الدّلالة العامة للنّص الشّعري. منها ما يتعلق **بالصّورة** وكل ما يرتبط بها من رسومات وألواح، وألوان متعددة وفن للتصوير، وخلفيات متباينة منها الثّابتة ومنها المتحركة، ومنها ما يرتبط **بالحركة** التي من خلالها يدب النّفس في كل جزئية من جزئيات العمل الشّعري فالكلمة متحركة والحروف تنفصل عن بعضها البعض في فضاء الشّاشة ثم تعود لتجتمع مع بعضها البعض مكونة الكلمات على اختلاف معانيها، كل ذلك في حركات راقصة ملفتة للنّظر، وكذلك تلتصق الحركة بمجموعة الرّوابط التّشعبية فتجعل المهم منها في مرحلة ما مشعا متحركا يترنح يمينا وشمالا، أو قد تجعل له كهيئة قلب ينبض مبرزا أهميتها في ذلك الحين، وهناك **الأصوات** التي تملأ الشّاشة بمشاعر من نوع خاص، تسمعها صارخة مدوية وهي تعلن عن تمردها وتمرد الكلمات المصاحبة لها، وتارة أخرى تكون أصواتا هادئة فيها نوع من النوستالجيا لواقع قد مضى ومجد قد زال، وكل هذا يحدث في **فضاء الشّاشة** الذي يشهد على تجسد كل هذه المعاني، ويرافق كل هذه الحركات والأصوات، مبرزا جمالية المشاهد البصرية بتلاعب وسحر ألوانها، هذه اللّوحة المشهدية أو الحسية إن أمكن وصفها بذلك، ترتبط فيما بينها بواسطة **الرّوابط التّشعبية**، بحيث تسهم هذه الأخيرة بتقنياتها في خلق علاقات رقمية بين مختلف العناصر لتتلاحم وتنسجم مع بعضها، بناءً فتكوينًا فظهورًا وتجسيدًا والجامع الأوحد لكل هذا هو سيد العصر **الحاسوب**، إذْ أنّها الوسيلة الوحيدة لتلقي هذا الأدب التّفاعلي، مما يتطلب خبرة عملية في مجال البرمجة الرّقمية، وتنوعا في أساليب عرض الواجهات، وطرق تسلسل الأيقونات.

هذه المكونات هي: الكلمة، الصّورة، الصّوت، اللّون، الرّوابط التّشعبية، الحركة، وفضاء الشّاشة، هذه المكونات مجتمعة أكدت على نوع من تراسل للفنون[1] في العمل الرّقمي، وبعض هذه المكونات سميت بالمؤثرات المصاحبة للعمل الفني الرّقمي وتتمثل في المؤثرات السّمعية والبصرية،

[1]. ينظر: أمجد حميد التّميمي: مقدمة في النّقد الثّقافي، ص 51-52

فضلا عن دقة الاختيار فيما يتعلق بالكتل اللّونية، كاللّوحات المنحوتة، والخزفيات، وغيرها من النّتاجات الفنية؛ أي أنّ هذه المؤثرات يجب ألا يتم توظيفها إلا بعد أن تتعرض إلى عملية انتقاء هادفة تُكمل دلالة العمل، ولا تنقص منه أو تعمل على تشويهه.

أولا. الكلمـة:

إنّ الحرف أساسي لأي عمل أدبي، إذْ أنّه الوجه الأوّل والوسيلة المثالية لشاعرية البوح والكشف عن الدّلالة والمقصدية. إنّ الكلمة إذا هي الرّكيزة الأساسية التي يقوم عليها أي فعل قولي سواءً كان عاديا مألوفا أو قولا فنيا إبداعيا، لكن هذه الرّكيزة (الكلمة) في الشّعر الكلاسيكي تختلف عن كيفية توظيفها في القصيدة التّفاعلية إذْ تتوشح بصفات أخرى مغايرة تماما لوظيفتها الكلاسيكية المعتادة ف " القصيدة تصدر في صورتها المألوفة عن وعي الشّاعر الفني الجمالي في إعادة خلق الكلمة، وبث روح المغامرة والاختلاف والتّميز فيها، أما القصيدة التّفاعلية فتصدر عن الكلمة متفاعلة مع المكونات الأخرى، من إلقاء صوتي، وصور، ورسوم، وخطوط، وألوان، وحركات"[1]، هذه الخصوصية التي تتمتع بها الكلمة في القصيدة التّفاعلية، تجعل من فعل القراءة أيضا ذو منحى توسعي. إذْ لا يكتفِ القارئ بالقراءة الفاحصة للدّلالة فحسب. بل يتعداها إلى قراءة الكلمة في مستواها التّعبيري المرتبط بالوسائط الإلكترونية، فالقراءة الأولى ذات مستوى خطي محدود أما القراءة الثّانية؛ فهي التي تولي أهمية لتحوّل الكلمة في عالم رقمي. بعد تعاملها مع الوسائط التّكنولوجية، إذْ تتحول دلالاتها وكذا تتنوع وظائفها أيضا وبالتّالي لابد من تغير مستوى قراءتها وتحليلها، إذْ أنّ التّقنية تمنح الكلمة حسها الإيقاعي الجديد، ودلالتها الفنية الثّرية، كذلك تفتح للكلمة آفاقًا تأويليةً جديدة لا محدودة، وتجعل تركيب الكلمة" منظور إليه في فضاء الشّاشة وعبر روابطه التّشعبية أولا، وثانيا عبر المظاهر التركيبية للجملة الخطية، وتجعل بناءها موصولا بما رسمه الشّاعر بواسطة فاعلية الأيقونات والرّوابط والعقد والامكانات الأخرى التي يتيحها الوسيط الإلكتروني"[2]

إنّ الكلمة وهي مندمجة في فضاء الشّاشة والتي يتوقف وجودها بجملة التّقنيات التي تحدد ماهيتها ودلالتها، تشترط قراءة ذات مستوى تأويلي عالٍ وواعٍ في نفس الوقت بخبايا عالم التّقنية،

---

[1]. رحمن غركان: القصيدة التّفاعلية في الشّعرية العربية (تنظير وإجراء)، ص 74-75

[2]. المرجع نفسه، ص 75-76

ويجب أن يكون القارئ متمرسا في استخدام مناهج موافقة لذلك كان المنهج السّيميائي الأقرب تطبيقيا إلى تشريح النّص الرّقمي وإماطة اللّثام عن بعض خبايا الكلمة، وهي في عالم رقمي، وقد تحدثت **البريكي** عن أهم النّظريات التي يجب أن يستند إليها المتعامل مع هذا الأدب حتى يصل إلى قراءة واعية للنّصوص الرّقمية، إذْ تقول:" ولعل أكثر النّظريات اتساقا مع تطبيقات (الأدب التّفاعلي)، هي نظريات القراءة والتّلقي ونقد استجابة القارئ، كما تجد مقولات **باختين** عن الحوارية، و**كريستيفا** عن التّناص، صدًا طيبا في تطبيقات هذا الجنس الأدبي الإلكتروني الجديد"[1]

وعن تأكيدها بأن هذه النّظريات هي الأصلح في التّعامل مع النّصوص الرّقمية، كون النّظريات تولي أهمية كبيرة للقارئ شأنها شأن الأدب التّفاعلي الذي يركّز على خلق مساحة واسعة لتعامل القارئ مع الإبداع الرّقمي.

إلى هنا نخلص إلى أنّ الكلمة ركيزة ذات أهمية كبيرة في أي عمل أدبي سواءً كان كلاسيكيا أو رقميا، إذْ أنّ أي عنصر أدبي آخر لا يمكن له أبدا أن يعوّضها:" وإذا استطعنا الاستغناء عن كل العناصر الأخرى في الأدب، فإننا لا يمكن أن نستغني عن الكلمة، لأنها هي الأساس"[2] فالكلمات إذا كيمياء كما وصفها الشّاعر **رامبو**، إذْ أنّها يمكن أن:" توحي بالصّورة والإيقاع، والملمس، والطعم والرائحة واللّون"[3]. حيث أنّ كلمة زهرة الياسمين مثلا توحي لنا باللّون الأبيض أو الأصفر والرائحة الزكية العطرة معا.

[1]. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 144. 145

[2]. المرجع نفسه، ص128

[3]. حسن سليمان: سوسيولوجيا الخطوط (كيف نقرأ صورة)، المكتبة الثقافية، القاهرة، دط، 1970، ص 24

ثانيا. الصورة

يقول **فان كوخ:**" ولم يفه الفنّان التّشكيلي في آخر الأمر بكلمة، واكتفى بالصّمت وأنا أفضل كثيرا هذا"[1]. فهو هنا يؤكد على أهمية الصّورة وضرورتها الحتمية في الواقع الحالي. إذْ تمكنت وببراعة من إنزال الكلمة من عرشها العاجي واعتلاء كرسي العرش بدلا عنها، حيث أنّ التّكنولوجيا قد بلغت ذروتها مع بشائر القرن الحادي والعشرين، واستحوذت على ميدان الإعلام والاتصال وأثرت عليه بطريقة واسعة جدا، حيث أعلت من شأن الصّورة وأولتها أهمية كبيرة تعدت أهمية أي ركيزة من ركائز الميدان الإعلامي لتبرز مع كل هذا مصطلحات جديدة لعل من أبرزها ثقافة الصّورة، هذه الأخيرة التي عُنيت باهتمام الباحثين والدارسين إذ يُعرف **رولان بارت** الصّورة على أنّها:" Magic سحر"[2]، في حين وصفها البعض على أنّها:" ذلك الكل الفني المتكامل"[3]، ويذهب **السيد نجم** إلى اشتقاقها إذْ يقول:" يشتق المصطلح من كلمة لاتينية تعني المحاكاة، حتى أنّه في المجال السّيكولوجي مترادفة مع التّشابه النّسخ، إعادة الإنتاج، وفي العربية تعني ″هيئة الفعل″ ، الفعل وصفته"[4]، وإذا ما عدنا إلى الأهمية التي تحضاها الصّورة اليوم، سنجد أن مجال الإعلام والاتصال هو الذي أعلى من شأنها إذْ وجد نفسه أمام حتمية انتشار ثقافة الصّورة. وهذا ما يؤكده **مارشال ماكلوهان** انطلاقا من نظرية الحتمية الإعلامية إذْ أكد على أنّ:" العامل الإعلامي التّقني هو الذي يفسر أساسا التّحولات التاريخية في الاتصال والمجالات الأخرى المتأثرة به"[5]

وإذا ما عدنا إلى علاقة الأدب بالصّورة لوجدناها قديمة جدا، إنّها علاقة وُلدت بينهما منذ النّشأة، إذ سرعان ما يتحرك وجدان الشّاعر نحو محاكاة صورة ما فإنّ:" الرّسم والكتابة فن واحد وأنّ

---

[1]. ريجبيس دوبري: حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، أفريقيا الشرق للنّشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2002، ص35

[2].Roland Parthe, la chambre claire.note sur la photographie.cahier du cinèma.Gallimard, seuil.1980, p 138

[3]. غيور غيغاتشف: الوعي والفن (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)، تر: نوفل نيوف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990، ص 11

[4]. السيد نجم: الصورة وواقع الأدب الافتراضي، (2011/11/13)، على الرابط: http://www.maamri-ilm2010.yoo7.com

[5]. نقلا عن: عبد الرحمن عزي: المصطلحات الحديثة في الإعلام والاتصال، الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط1، 2015، ص12

الشّاعر يستطيع أن يرسم الشّعر كما يستطيع الرّسام أن يكتب قصائدا بلا صوت"[1] هذه الأهمية وهذا التّقارب بينهما ازداد يوما بعد يوم، إذ لم يعد الشّعر المعاصر يولي أهمية قصوى للغة الشّعرية فحسب، بل أشرك الصّورة في مجال البوح وعوامل التّأثير، لأنه أدرك أنّ اللّغة وحدها ليست الوسيلة الوحيدة لنقل الدّلالات والإيحاءات إلى المتلقي، بل أضحت الحواس مصباحا منيرا للدّلالة فـ:" التّلقي المعاصر للشّعر العربي، أصبح يعتمد على العين المجردة، لا على السّمع، لأن الخطاب الشّعري لم يعد كلمات وأفكار فقط، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر لفهم النّص، وفهم التّشكيل الخطي المرافق الذي أصبح ذا دلالات عميقة"[2]

هذا الأمر لا يدل على أنّ الصّورة هي الوسيلة المثلى للبوح عن الدلالة وإيصال المعلومة، بل هي شريكة الكلام(اللّفظ) في ذلك، بل العلاقة التي تجمع بينهما هي علاقة تكامل وهذا ما وضّحه **عبد الله الغذامي** الذي ربط الصّورة والكتابة بالثّقافة:" إنّ ثقافة الصّورة لن تزيح ثقافة الكتابة من الوجود، ولكن الذي سيحدث هو تجاوز قوي بين صيغ ثقافية متعددة... وإن بدت الصّورة أكثر قوة وأبلغ مفعولية وأوسع انتشارًا، إلا أنّ الثّقافة الكتابية ستظل موجودة وفاعلة ولن تنقرض لا كصيغة ولا كنسق فكري خطابي...ولكن الصّورة حتما ستكون هي العلاقة الثّقافية وستكون هي مصدر الاستقبال والتّأويل"[3]

لنقول أن حتمية التّطور في الواقع المعيش هي التي فرضت الصّورة على الأدب وبخاصة الشّعر، كونها تلعب دورا مهما في انتاج الدّلالة النّصية، وهذا ما يؤكده **محمد الصّفراوي** وهو بصدد الحديث عن التّوظيفات البصرية في النّصوص الأدبية إذ يقول:" إن التّشكيل البصري يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية، ويتضمن كل ما هو ممنوح للبصر في فضاء النّص، ويحيل إلى أهمية المبصورات في انتاج دلالة النّص الشّعري...فاختلاف التّشكيل من

---

[1]. اسماعيل خلباص حمادي الزمالي، هديل علي كاظم، العلاقة بين النّص المكتوب والنّص المرئي الشّعر والصورة الفوتوغرافية (بيت الطين للشاعرة وفاء عبد الرزاق أنموذجا)، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ع12، 2013، ص 02

[2]. محمد صالح خرفي: فضاء النّص (دراسة نقدية في الشّعر الجزائري المعاصر)، منشورات أرتشيك، الجزائر(القبة)، ط2، 2007، ص 79

[3]. عبد الله الغدامي: الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005، ص 918

نص إلى آخر حسب مضمون وحالة كل نص يجعله جزءًا أساسيا من النّص بحيث المعطى الكتابي البصري مولدًا للمعنى الشّعري"[1]

ولعل الشّعر المعاصر لهو أحسن نموذج للتّوظيف الكثيف للصّورة على اختلاف أشكالها، إذ تنوعت بين صور ذهنية متخيلة وصور حسية تقوم على المدركات الحسية المرئية فعليا إذ أنّها:" تشكيل يكونه الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[2]، ولذلك كانت الصّورة المرئية أحد أهم مستويات القصيدة التّفاعلية الرّقمية المعاصرة، والتي امتازت بعمق المدى التّأويلي، هذا الأمر أسهم في بلورة فكرة التّماهي التّدريجي بين الفنون في طيات الإبداعات الأدبية إذ باتت القصائد اليوم عبارة عن:" لوحة فنية مؤلفة من كلمات أو مقطوعة وصفية في الظاهر، لكنها في التّعبير الشّعري توحي بأكثر من الظّاهر، وقيمتها ترتكز على طاقتها الإيحائية، فهي ذات جمال تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة"[3]، هذا التّماهي هو نوع من التّفاعل الدّلالي الكاشف عن عمق التّجربة الشّعرية، وانحراف جديد للإبداع عن الأشكال التّقليدية، إذ أنّه أولى إرهاصات الكتابة الجديدة، التي حتما منحت المتلقي مسؤولية جديدة في التّعامل معها مما يحتم عليه انتاج قراءة نقدية جديدة قوامها التّفاعل.

إنّ القصيدة التّفاعلية المعاصرة ركزت كثيرا على الصّورة وجعلت من فضاء الشّاشة مسرحا لها، إذ اعتبرت إحدى أهم المؤثرات الرّقمية للعمل الإبداعي وهذا ما يؤكده الشّاعر الامريكي **(عزرا باوندا):**" إنّ العمل الفني المثمر هو ذلك العمل الذي يحتاج تفسيره إلى مائة عمل من جنس أدبي آخر، والعمل الذي يضم مجموعة مختارة من الصّور والرّسومات هو نواة مائة قصيدة"[4]

تظهر الصّورة في النّصوص الشّعرية التّفاعلية الرّقمية بأشكال مختلفة فقد تكون الصّورة كخلفية لنص شعري، أو قد تأخذ حيزا من فضاء الشّاشة لتُكمِل دلالة الكلمة المصاحبة لها، وبالتّالي تكون هنا جزءًا حيويا من النّص الشّعري، لا يكتمل العمل إلا بها. إذْ أنها ترجمان للمعنى وقطعة عن

---

[1]. محمد الصّفراوي: التّشكيل البصري في الشّعر الحديث (1950/ 2004)، ص22

[2]. عليّ البطل: الصورة الفنية في الشّعر العربي في أواخر القرن الثاني، دار الأندلس للنّشر والتّوزيع، ط2، 1981، ص30

[3]. محمد الماكري: الشّكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص 109

[4]. نقلا عن: عبد الغفار مكاوي: الشّكل والخطاب (الشّعر والتّصوير عبر العصور)، مجلة عالم المعرفة، ع 119، نوفمبر 1987، ص 11

جانب من جوانب الإبداع، وهذا ما يطمح إليه الإبداع التفاعلي إذْ لا يمكن الاستغناء أبدا عن صورة موظّفة إلى جانب النّص الحرفي فـ:" أصل توظيف الصّورة بوصفها عنصرا من عناصر النّص التّفاعلي، يجب أن يكون حضورها ضروريا وأساسيا للنّص أي أن تكون جزءًا من بنيته الأصلية، لا يمكن الاستغناء عنها، وغياب الصّورة لابد أن يحُدث خللا في النّص، لأنّها تغَيِّب معها الجزء الخاص بها من المعنى"[1]، فأهمية الصّورة إذًا تكمن في دورها في الكشف عن خبايا النّص، وعن رؤيا جديدة ومختلفة للعالم إذْ أنّها لا تتوقف على الجوانب الحسية والعقلية فحسب بل:" تعكس على نحو دقيق ومباشر العلاقة بين الفرد والمجتمع في كل عصر"[2]، وفي النّص التّفاعلي تذهب الصّورة إلى أبعد من ذلك إذْ تأسر حواس المتلقي داخل العمل الشّعري السّابح في فضاء الشّاشة وتفصله عما يحيط به من عالم خارجي، وتخلق له عالما جديدا ينطلق من الصّورة المُشَاهدَة في حد ذاتها وهو ما يبرز في القول التّالي عن شدّة تأثير الصّورة، فحين:" تمسح أعيننا صورة ما، لا نرى ألوانا وخطوطا فقط، بل نشم رائحةً، ونسمع أصواتا تتفاعل في بوتقة الخلق لتصبح طاقة من الانفعال الذّي يحدد لنا بدوره إيقاعا ونغما، ونتبعه بأعيننا على السّطح المرسوم"[3]

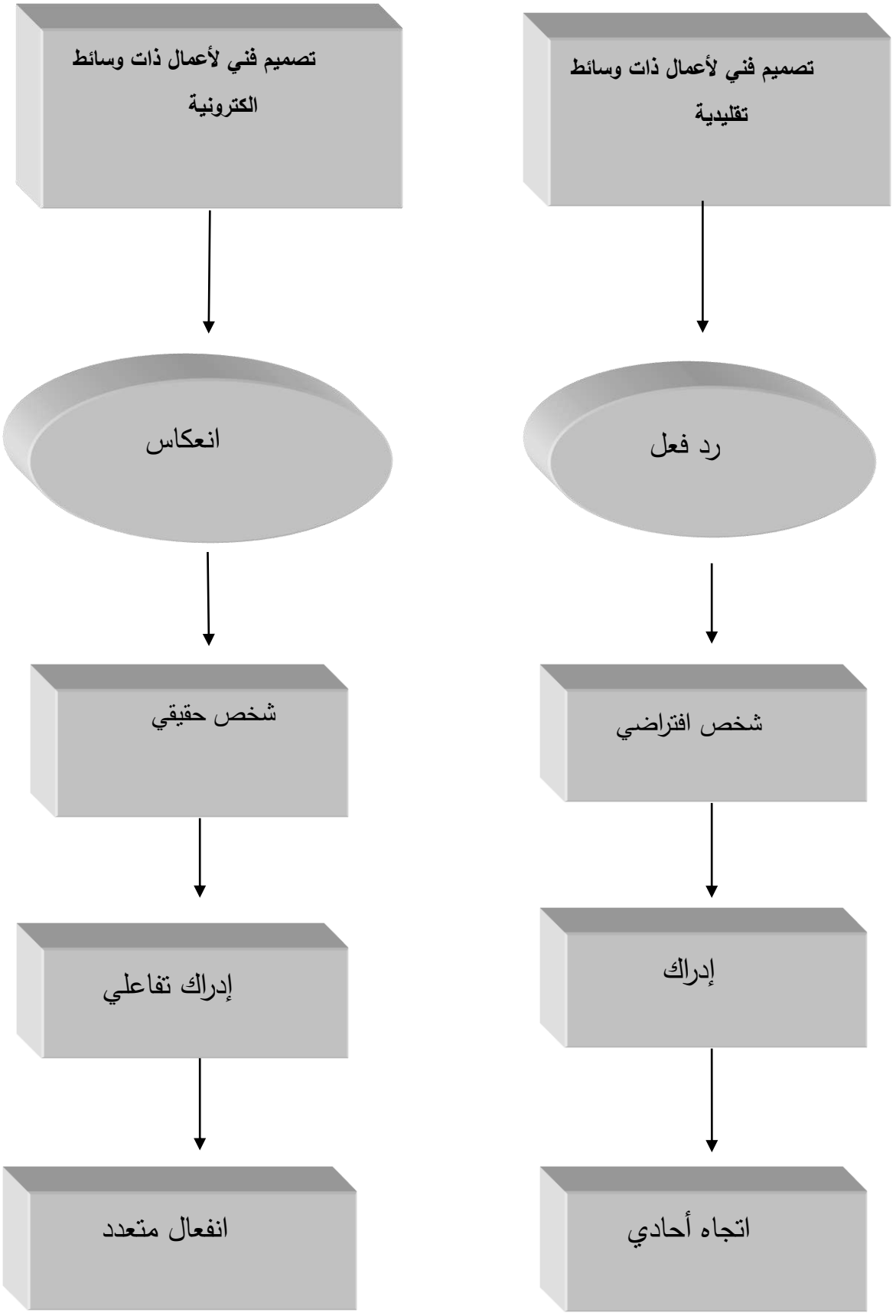
وفي الخطاطة التّالية نوضح الفرق بين الصّورة التّقليدية والصّورة عبر الوسيط الإلكتروني:

---

[1]. فاطمة البريكي: المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار، (12/ 11/ 2007)، على الرابط: http://www.middle-east.ontion.com

[2]. عادل نذير: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة (دراسة في الأدب التفاعلي-الرقمي)، ص 38، نقلا عن: حسين سليمان: الخطوط كيف نقرأ صورة، هيئة الكتاب (المكتبة الثقافية)، القاهرة، ط1، 1970، ص 24

[3]. عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة (الشّعر والتّصوير عبر العصور)، ص 12


تصميم فني لأعمال ذات وسائط تقليدية
رد فعل
شخص افتراضي
إدراك
اتجاه أحادي
تصميم فني لأعمال ذات وسائط الكترونية
انعكاس
شخص حقيقي
إدراك تفاعلي
انفعال متعدد

ثالثا. الصّوت:

الأدب والموسيقى مظهران لجانب نفسي مهم في الإنسان، إذ نالت الموسيقى منذ غابر الأزمان مكانة خاصة عند المفكرين والفلاسفة وحتى عند سواد النّاس، إذ عدّها البعض عنصرا مهما من عناصر فهم الوجود، فالأصوات والتي تتمثل في :"المسموعات وهي بطبيعتها ذاتية...تعتمد على الذّات التي تتلقاها اعتمادا أساسيا، وتبعث فينا شعورا بأنّها صادرة عن أعماقنا الباطنة، وليس أدّل على ذلك من أنّ التّفكير بدوره، وهو عملية باطنية تماما، يتخذ قالبا زمانيا، يتمثل في تعاقب الأفكار بعضها وراء بعض، ولكنّه يستحيل أن يتخذ قالبا مكانيا، أي أن تُشاهد الأفكار فيه خارجيا، فالموسيقى على هذا الأساس ألصق الفنون بأعماق الذّات الإنسانية"[1]. وفي هذا القول تفضيل للموسيقى على غيرها من الفنون، على اعتبار أنّ كل من الرّسم والنّحت من الفنون التي تصيغ لنا إحساسات مكانية كالمرئيات والملموسات مثلا، ويتم إدراك هذه الأمور وهي خارجية مستقلة عنّا. وكأننا نحس بوجود عالم خارجي مواز لنا، على عكس الموسيقى التي تتميز بارتباطها بالذّات، أي الشّعور بالعالم الذّاتي، من خلال الأفكار التي تراود الذّات أثناء سماع الموسيقى، وبالتّالي هي ذات طبيعة زمانية تعتمد على فكرة التّعاقب وتراسل الأفكار في أعماق الذّات.

إن للموسيقى علاقة وطيدة بالذّات والنّفس البشرية، فهي قد ابتدأت بسيطة كتقليد أصوات الطّبيعة، أو من نفخة وضربة يد، فهي إن كانت:" في آلة نفخ فهي تخرج من الأنفاس المختلجة في صدره، وإذا كانت إيقاعية فهي تنقل لنا شيئا من داخله وتؤديه ليصبح مادة مستقلة عنه، ولكنّها ما زالت تحتوي جزءا من ذاته"[2]

إنّ علاقة الأدب وبخاصة الشّعر بالموسيقى، علاقة قديمة. فاهتمام الشّعراء بالأوزان هو تصريح مباشر بأهمية الموسيقى في الشّعر إذ عكفوا على الاهتمام بالانسجام الموسيقي للمقاطع الشّعرية حتى تبلغ غايتها في التّأثير كونهم قد أدركوا بأنّ:" للشّعر نواحي أخرى تتعلق بالمعنى

[1]. فؤاد زكريا: التعبير الموسيقي (الثقافة السيكولوجية)، دار مصر للطباعة، مصر، ط1، 1956، ص14-15

[2]. سعيد محمد اللّحام: التعبير بالموسيقى (السّلسلة الموسيقية)، منشورات دار مكتبة الحياة، ط1، 1997، ص7

الشّعري، وما فيه من خيال وصور جديدة لم تكن تخطر على بال، تؤثر في النّفس تأثيرا شديدا وتثير منّا العاطفة."[1]

فالموسيقى الشّعرية على أنواعها تدخل أغوار النّفس البشرية، وتخرج ما بها إلى الضوء، حزنا وفرحا، ذكريات ومطامحا، حتى لأنّها تزيد فيه الهِمّة والاستعداد والاقدام، لذلك فاقتران الموسيقى بالكلمة خاصة الشّعر، والتحامهما مع بعض سيكون حتما ذا أثر واسع وتأثير عميق، وتحقيق كبير لغاية يطلبانها، لذلك لم تعد الموسيقى في الوقت الحاضر تتبع الشّعر فحسب، بل هما في مستوى واحد من الأهمية، أحدهما يكمل الآخر، يسهمان معا في تكثيف المعنى وإثراء الدّلالة وتوصيل المقصديّة ببراعة.

ولعل أبرز المحاولات الموسيقية التي كانت في القرن العشرين، كانت من قبل الموسيقي **(سكريابن)** حيث أوجد صيغة فنية جديدة جمع فيها بين الصّوت واللّحن وذلك في:" قصيدته السّمفونية **برومثيوس** وقد سميت هذه السّمفونية بالمزدوجة، لأنها تجمع بين التّعبير اللوني والقيمة الصّوتية الموحية باللّون"[2]. هذا التّقارب بين الفنين تطور أكثر ببروز الثّورة الإلكترونية، فأصبحت الموسيقى حينها لصيقة بالعمل الأدبي وهو بين أيدينا دون أن تتوفر وسيلة فعلية حسية أخرى عدا الحاسوب، وهذا ما حققه الأدب التّفاعلي من خلال خاصية الإلقاء المباشر للأشعار أو من خلال الموسيقى المصاحبة للقصائد والتي تتفاعل في شبكة مترابطة بين مختلف العناصر الأخرى من صور وألوان وحركات وروابط تشعبية، ليكون الصّوت في القصائد التّفاعلية موازٍ تماما لها. لذلك فالشّاعر في الشعر التّفاعلي عليه أن يجتهد في:" استثمار كل الايقاعات الصّوتية، استثمار نبض كل الأصوات من صوته الإنشادي إلى الموسيقى، إلى الأصوات التي تبثها الطّبيعة من رعد، وخرير ماء، ونزول مطر، وهبوب ريح، وإيقاع ساعة أو حركة سيارة أو طائرة"[3]

وتجدر الإشارة إلى أنّ توظيف الصّوت على أنواعه لا يكون اعتباطيا بل لا بد من أن يرافق القصيدة ويشاركها جانبا من جوانب البوح الخاص بها، ليكون بذلك مكونا رئيسا في القصيدة التّفاعلية.

---

[1]. إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952، ص 19

[2]. أسعد محمد علي: بين الأدب والموسيقى (دراسة مقارنة في الفن الروائي)، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1985، ص 17

[3]. رحمن غركان: القصيدة التّفاعلية الرّقمية في الشّعرية العربية، ص 81

إذ أنّه ليس مجرد:" خلفية مسموعة للنّصوص التّفاعلية، بل هو عنصر أساسي فيها، لا يمكن الاستغناء عنه، إلا بالاستغناء عن جزء من المعنى الذّي يقدّمه هو، ولا يمكن أن يعوض غيابه عنصر آخر أو مكون مجاور"[1]

لذلك وجب على الشّاعر استغلال الثّروة الإيحائية للصّوت خاصة الموسيقى في ابداعاته لما تحمله هذه الأخيرة من روافد هائلة؛ فهي لا تترجم لغة واحدة. لأنها لسان حال كل اللّغات ويفهمها الجميع على اختلاف جنسياتهم ومستوياتهم معنى ذلك أنّها ذات لغة واسعة النّطاق، ومساحة تأثيرها لا حدود لها، لا تكف غوصا في كهوف الذّات لتخرجها إلى النّور وتسدل السّتار عن خباياها الدّفينة في أغوارها القصية.

رابعا. اللّون

الحياة رحبة ومتغيرة تتلون في مختلف جوانبها بألوان تبرز جمالياتها وخصوصياتها، إذ أنّ كل ما فيها يزخر بألوان عدة سواء في عالم الأشياء أو الإنسان أو الحيوان، فلقد كان اللّون وأصبح:" جزءًا من العالم المحيط بنا، وهو يلازمنا في حياتنا، ويدخل في كل ما هو حولنا"[2]، إذ لم يعد اللّون خاصا بالفنون التّشكيلية، والوجود الطّبيعي فحسب، بل أصبح مستعارا في الأدب. هذا الأخير الذي استفاد من الصّورة ووظّفها في مختلف ابداعاته. ومن البديهي ألا تكون هذه الصور صماء وحيدة اللون، بل جعلها لوحة متعددة الألوان حسب ما يرنو إليه من دلالات ومن كشف للمشاعر والأحاسيس.

لقد كانت الصّورة كما أسلفنا من أبرز مكونات القصيدة التّفاعلية اليوم. هذه الصّور التي تزخر بالفضاءات اللّونية المدمجة في خضمها، حيث توجب على الشّاعر التّفاعلي اختيار اللّوحات والصّور ذات الألوان التي تخدم غاياته. كما أنّه تفنن في توظيف اللّون بشكل مستقل عن الصور حينما جعله فضاءً للشّاشة وكخلفية للنّص حيث يكتب عليه أبياته. هذه الأخيرة التي تتمتع بألفاظ ساكنة تارة ومتحركة تارة أخرى في بحر الخلفيات التي استفادت من توظيف الألوان كداعم معنوي لها، ولإثراء

[1]. رحمن غركان: القصيدة التّفاعلية الرّقمية في الشّعرية العربية، ص 82

[2]. أحمد عمر مختار: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، ص13

مختلف الجوانب الدلالية وتوسيعها، لذلك توجّب على الشّاعر التّفاعلي التّحكم الجيد في خاصية توظيف الألوان سواء عبر الصّور أو بجعله كيانا مستقلا للقصيدة، كما يكون توظيفها يخدم القصيدة لا أن يشتت بناءها وينقض مراميها، وإذا ما راعى الشّاعر ذلك سيكون حتما:" موفقا في اختيار الألوان التي تستجيب لقدرة النّص على التّعبير، وإمكانية الصّورة على الإيحاء بالمعنى الفني"[1].

خامسا: الحركة

الحركة هي مجموعة الأنساق التعبيرية لمحاكاة الواقع ولمسايرة أفكار المبدع، فكل شيء مختبئ إذا تحرك ظهر إلى العلن.

يتميز النّص التّفاعلي/ الرّقمي عن النّص التّقليدي بالحركة الفعلية، كما أن كلاهما يمتاز بالحركة الضّمنية، إذ تسهم الحركة على اختلاف أنواعها في إثراء الدّلالة، ولها وظيفة جمالية أيضا حيث تجعل النّص يتميز بنوع من اللّيونة والنّشاط. على أن الحركة الفعلية تخص الأدب الرّقمي ما جعلها نقطة فارقة بين الأدب الورقي والرّقمي، فالنّص التّفاعلي الرّقمي غير ثابت على وجه واحد، إذ نجد الحركة في مختلف عناصره المكونة له: فالصّورة ثابتة ومتحركة والتي غالبا ما توظَّف في النّصوص الرّقمية بصيغة (gift) هذا بالإضافة إلى خاصية الأبعاد الثّلاثية والرّباعية وحتى تقنية الهولوجرام التي أدخلت إلى عالم الصور، فـ" الصّورة الآن لها شكل رباعي الأبعاد. لقد منحت الحياة للصور وصار لها سلوكها الخاص وأصبح لها وجود يتفق مع الزّمن الخاص بأفكارنا وتصوراتنا وخيالاتنا، فالصّور الآن تولد، وتنمو وتتغير، وتموت، وإحدى الخصائص المميزة للأشياء الحيّة أنها يمكن أن تكون لها ذوات متنوعة،...هويات متعددة تتكون من لحظات عديدة، متناقضة وكلها قادرة على التّحول الدائم، الذي يكون لحظيا خلال الحاضر، ويكون كذلك استعاديا تأمليا"[2]، كما يمكن لعديد التّطبيقات الخاصة بالصّور إجراء تعديلات على الصّور العادية وجعلها متحركة، كصّورة لشلال يتدفق ماؤه، أو صورة لعصافير تطير عبر فضاء الشّاشة، أو لسمكات يسبحن عبر فضاء الشّاشة الأزرق، ويتم رصد الحركة في النّص الرّقمي بصريا وتتضح أكثر في الرّوابط التّشعبية والصّور والأفلام وما يوفر ذلك هي عدة برامج كالبوربوينت **(PowerPoint)** والفلاش**(flash)** كما

[1]. رحمن غركان: القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية (تنظير وإجراء)، ص 84

[2]. شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، دار العين للنّشر، القاهرة، ط1، 2007، ص 148

لا يفوتنا الحديث عن صفة التّفاعلية والحركة، إذ أن عناصر التّفاعلية من إبحار وتأويل وتشكيل وكتابة كلها تضمر الحركة في طياتها، فـ" التّأويل صدور عن حركة المعنى وانفتاحه على التّأويل وتعدد القراءات والإبحار صدور عن فاعلية النّص التّصويرية من جهة، ما يضمره من عمق فني مؤثر في متلقيه، وفاعلية المتلقي في الإفادة من التّقنيات الإلكترونية وما يتضمنه فضاء الشّاشة من ممكنات تتيح للمتلقي أن يبحر قارئا ومنتجا في أن واحد، أما التّشكيل فهو صدور عن حركيّة النّص من جهة تركيبة النّصية الخطية، ومن جهة بنائه، الذي حركته الرّوابط التّشعبية من جهة أخرى، أما الكتابة في القصيدة التّفاعلية فهي ممكنة، إذ يوفر الحاسوب بتقنياته الحرية للمتلقي في التّحرك عبر فضاء الشّاشة بالقراءة والإضافة وتحريك ما يمكن تحريكه عن طريق العقد والرّوابط التّشعبية بشكل تقني وفني واع.[1]

فالكتابة ممكنة ومتاحة من خلال الخيارات التي تتيحها لغات البرمجة ومختلف البرامج الإلكترونية، إذ يمكن الكتابة بشكل أفقي أو عمودي مع الميزة الديناميكية، كما يتميز النّص بخاصية التّجلي والاختفاء، وتطورت البرامج بتطور التّكنولوجيا، إذ يمكن التّعامل مع النّص وهو يتساقط من فوق الشّاشة كزخات المطر أو إيقافه وإعادة تشغيله متى أراد المتلقي. كما يمكن تغيير شكل النّص ولون خلفيته وحجم الخط وغيرها...وكل هذا متاح انطلاقا من حركية النّص التّفاعلي.

إن الحركة في النّص التفاعلي تتجلى من خلال مظهرين إثنين:[2]

أ. **المظهر الأول:** ويتمثل في الحركة الذّاتية المضمرة في بنية النّص الخطية، في حركية المعنى الشّعري كونه ينفعل بها ويُثرى بتجلياتها ويتسع بتأويلها. والمكون التّصويري دال في هذا الاتجاه وكاشف عن القصد، فكلما كان النّص ثريا بأفق رؤاه كانت حركيته الذّاتية ملفتة، ما يجعل الشّاعر يجتهد في إخراج عمله بطريقة مبتكرة، هذا ما يجعل المتلقي هو الآخر أمام حرية واسعة للإضافة والتّعقيب.

ب. **المظهر الثاني:** ويراد به الحركة التّقنية التي تتفاعل فيها المكونات السبعة: (الصّورة، اللّون، الكلمة، الصّوت، الرّوابط التّشعبية، الحركة، فضاء الشّاشة)، ومن هذه التّقنيات تقنية الظّهور

[1]. ينظر: سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ص 257-258

[2]. ينظر: رحمن غركان: القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية (تنظير وإجراء)، ص 86-87

والاختفاء، فما أن ننقر على أيقونة جديدة حتى يختفي المحتوى السّابق فهي:" تظهر لبرهة قصيرة توازي مدة قراءتها، لتختفي ولا تظهر مرة أخرى إلا بإعادة تمرير المؤشر على الكلمة التي تنطلق منها مرة أخرى"[1]، كما أن هذه التّقنية مبرمجة سابقا بطريقة تلقائية ولغايات محددة.

كما نجد أيضا تقنية النّص المتحرك سواءً أسفل أو أعلى أو بوسط الشّاشة، وهي تقنية يوفرها الوسيط الإلكتروني وسرعان ما يتفاعل معها المتلقي، لأنّها تذكره بشريط الأخبار الذي يمر أسفل الشّاشات التلفزية الإخبارية، وهو عبارة عن شريط طولي لأخبار مقتضبة تمر بوتيرة سريعة، وغالبا ما تكون ملونة بألوان مميزة تعبر عن أهميتها كاللّون الأحمر مثلا.

لنصل إلى أن الحركة في النّص التّفاعلي هي عبارة عن خطاب موازٍ محمل بجملة من الأنساق التّعبيرية، الموجهة للمتلقي وهو بدوره يترجمها إلى وحدات لغوية تأثيرية. والهدف من توظيف الحركة كنسق في الأدب التفاعلي هو تحريك مشاعر المتلقي نحو النّص والتّفاعل معه بطريقة غير محدودة.

سادسا. الرّوابط التّشعبية

الرّوابط التّشعبية هي مجموعة الرّوافد التي يلجأ إليها الشّاعر(الأديب) من أجل إبراز سمة التّفاعلية لنصّه الأدبي ويتم توظيفها من أجل المتلقي أيضا لتسهيل تنقلاته في العمل الأدبي إذ يهدف "المتلقي باستخدامها للكشف عن المعنى الفني التّفاعلي الذي قصده الشّاعر من جهة ولأجل أن يكون هو قد شارك بصورة أو بأخرى في معطيات هذه التّجربة من جهة أخرى"[2]

الرابط (**Link**) هو ما يربط بين العقد، إذ يتجلى في ضوء أو زر أو صورة أو أيقونة أو كلمة معينة تعيينا خاصا. وعند تمرير المؤشر (**MOUSE**) عليه يتحول إلى كف، أو يظهر أمامنا حقل يطلب منّا النّقر على المؤشر، وعلامة (**CTRL**) في لوحة المفاتيح، وعند النّقر تفتح لنا العقدة التي

[1]. عادل نذير: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة (دراسات في الأدب التفاعلي الرقمي)، ص 156

[2]. المرجع نفسه، ص 156

يحيل إليها الرّابط وما نقرأه هو (العقدة)، وما ينجر به في النّص التّفاعلي هو روابط تنقسم إلى قسمين تنظيمية ومرجعية[1]

وعليه فإن الرّوابط التّشعبية هي ما تربط بين عقدتين ضمن وجهة محددة، إذ بمجرد تفعيل الرّابط تُفتح العقد، ولا يمكن للعقد ألا تحوي روابط إذ غالبا ما تتكون من رابطين إثنين، ولا يمكن أن تقوم على رابط واحد وفي هذه الحالة تكون هذه العقدة هي نهاية للنص، إذ يمكن الوصول إليها ولكن لا يمكن الانطلاق منها. فهي في هذه الحالة عقدة وصول ورجوع ليس إلا. لذلك فعلاقة الرّوابط بالعقد مهمة جدا إذ:" يستحيل على العقدة التي لا تتضمن رابطا، أن تحيل إلى عقد أخرى، لأن دورها يكمن في هذه الحال في ضمان مسار الرّوابط فقط، يتوزع المحتوى الوسائطي بين الرّوابط والعقد، وهما يتعاضدان من أجل تحقيق دلالة المحتوى، عبر تقريب الإيحاء، بإيصال الوحدات المعرفية المراد توصيلها للقارئ. إنّهما يمثلان جانبا مهما من بنية النّص المترابط داخل الوسيط المترابط"[2]

إنّ الرّوابط التّشعبية تحتم على المبدع أن يكون عالما بها، حتى يكون توظيفها فعالا، كما يجب على المتلقي أيضا أن يكون ذكيا في توظيفها حتى نستطيع أن نطلق عليه صفة القارئ الإيجابي الخلاّق. وهذا ما نادت إليه **(فاطمة البريكي)** حينما أكدت على ضرورة الإحاطة بعالم الرّوابط التّشعبية والبعد عن التّوظيف السّطحي الكلاسيكي لها، إذ أنّ الرّوابط التي وُظفت بطريقة تقليدية غالبا:" تميل إلى الصّفحة ذاتها، مع أنّ فكرة الرّوابط تتعارض مع هذا، إذ أنّ النّص يتشظى معها إلى عدة أجزاء، ليجد القارئ نفسه في كل مرة مع نص جديد مع كل رابط جديد. لا أن يجد نفسه يعود في كل مرة إلى النّص نفسه..."[3]

وقد قُسمت الرّوابط التّشعبية بحسب **ريرك شرويدر** انطلاقا من مبدأ الإحالة إلى[4]:

---

[1]. ينظر: سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ص 261

[2]. عبد القادر فهيم الشيباني: سيميائيات المحكي المترابط سرديات الهندسة الترابطية (نحو نظرية للرواية الرقمية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، دط، 2014، ص54

[3]. فاطمة البريكي: الكتابة والتكنولوجيا، ص 136

[4]. عبد القادر فهيم الشيباني: سيميائيات المحكي المترابط سرديات الهندسة الترابطية (نحو نظرية للرواية الرقمية)، ص120

- إحالات الإبحار.
- إحالات التّصفح
- إحالات الوسيط المترابط.

إن الرّوابط التّشعبية الموجودة في فضاء الشّاشة تؤدي وظائف بنائية وتركيبية للنّص التّفاعلي. لذا وجد تطوير قوة حضورها من خلال استغلال العمق التّقني في الممكنات التّكنولوجية، لأن براعة توظيفها تولد الانفتاح الذّهني للمتعامل مع الإبداع وتوسيع رؤاه النّقدية تجاه العمل وبالتّالي توسيع وتفعيل دائرة التّفاعل.

سابعا. فضاء الشّاشة

فضاء الشّاشة هو المكان الذي يُعرض عليه الإبداع التّفاعلي رؤية وقراءة، ويتسع هذا الفضاء إلى كل عناصر الإبداع بالإضافة إلى مختلف الرّوابط والعقد والحركية النّاتجة عنهما واشتغال الصّوت، وتقنيات التّجلي والاختفاء، وغيرها...الخ، إنّه وبكل بساطة النّقلة النّوعية للأدب من عالمه الكلاسيكي الورقي إلى العرض الرّقمي: "لأنه نقلة من مفهومية النّص الخطي التّدويني إلى المفهوم الصّوري، لفهم النّص المعاين"[1]

إنّ النّص التّفاعلي يُعرض علينا عبر فضاء الشّاشة، وهو لا يعرض نصا مكتوبا فحسب، بل يعكس لنا رموزا إلكترونية تعكس صورة الألفاظ المرادة وشكلها الكتابي، كما يعكس لنا الرّموز الصّوتية على شكل موسيقى والرّموز البصرية والمشهدية على شكل صور ولوحات. وهذا ما أبرز مصطلحا جديدا يقابل القراءة يسمى بالمعاينة أي يعتمد على البصر/الحس في تلقيه والتّعامل معه. لأن القراءة في الغالب تكون بطريقة عمودية، أما المعاينة فهي تعتمد على التّجوال الأفقي بين عقد النّص ووحداته، عبر الرّوابط الموظّفة. فالنّص المعاين:" يتيح لنا خاصية الصّوت والصورة على خلاف النّص المقروء الذي يمكن أن يصاحبه شريط صوتي، كما وجدنا بعض التّجارب الشّعرية لكن لا يصل إلا بعوارضه الصّوتية، واللّون لا يتضح إيقاعه أو تدرجاته اللّونية وسائر أشكال تفاعله إلا من

[1]. محمد سليم: الرّقمية ومستقبل العناصر الأدبية، على الرابط: http://www.midouza.net

خلالها. والحركة لا تعاين إلا على مساحتها ومن خلال أبعادها، والرّوابط التّشعبية لا تشتغل موزعة إلكترونيا وبوعي تقني وفني إلا عليها، فهي المكون الحاضن المميز لشكل القصيدة التّفاعلية"[1]

ليكون فضاء الشّاشة الوجه واللّسان الذي يعبر عن الإبداع ويبرزه في أحلى حلة، على أن تتطور استخدامات فضاء الشّاشة بحسب تطور تكنولوجيا العرض.

2. شروط القصيدة التّفاعلية:

لابد للقصيدة التّفاعلية من أن تتوفر على جملة من الشّروط المهمة، هذه الأخيرة تتظافر فيما بينها لتشكل التّفاعلية المطلوبة الناشئة بين النّص والمتلقي، والتي تتمثل في خلق المساحة الواسعة، والحرية اللاّمحدودة للمبحر في التّعامل مع النّص من خلال إعادة تشكيله أو الحرية في اختيار سبل تنقلاته، هذه الشّروط حددها **كوسميكا** نقلا عن **إسبن آرسيت**، بأربعة وظائف فتحدث عن:" وجود أنواع لوظائف المتلقي/ المستخدم، يجب توافرها فيه أثناء قراءته نصا حتى يصح وصفه بـ"التّفاعلية"، وهذه الوظائف هي: التّأويل، الإبحار، التّشكيل والكتابة" [2]

أولا. التأويل(Interprétation)

يرى **إسبن ارسيث** بأن التّأويل شرط ضروري لاكتمال أي قراءة مهما كانت، فالتّأويل كما قال:" جزء ملازم لكل قراءة، وعندما يقرأ قارئ نصا إلكترونيا فإنه فضلا عن التّأويل يبحر بفاعلية في طريقه في شبكة الأنترنت من خلال مسارات النّصية المتفرعة"[3]. هو هنا يؤكد على أنّ فعل التّأويل مرتبط بالقراءة ولا تهم نوعية هذه القراءة، ولا نوعية النّص المقروء سواء كلاسيكيا أو إلكترونيا، إذْ أنّه يرتبط بفعل القراءة على تنوع أشكالها، لكن التّأويل في قراءة النّص الإلكتروني عليه أن يقترن بشرط أساسي آخر هو الإبحار.

---

[1]. ينظر: إبراهيم ملحم: الأدب الرقمي والمصطلحات المتجاورة، مجلة الإمارة، ع 24، أبو ظبي، سبتمبر 2014، ص 16-17

[2]. ينظر: مشتاق عباس معن: مالا يؤديه الحرف (نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب)، دار الفراهيدي للنّشر والتّوزيع، العراق، ط1، 2010، ص 35. 36

[3]. المرجع نفسه، ص 36

ثانيا. الإبحار (navigation)

الإبحار هو تقنية تسمح بالتّنقل في النّص التّفاعلي، يعرفه **سعيد يقطين** على أنّه:" الانتقال من عقدة إلى أخرى بواسطة الفأرة على الرّوابط لغاية محددة، تتمثل في البحث عن المعلومات ومراكمتها وتجميعها لهدف خاص، ويُعطي للمبحر مصطلح هو :(المستعمل)، وبذلك يختلف الإبحار عن التّصفح لأن الإبحار بحث عن معلومات محددة وخاصة"[1]، ومن خلال هذا المفهوم يمكن أن نميز أنّ الإبحار يكون بغرض الوصول إلى معلومات محددة ويكون المستعمل على دراية بتنقلاته وخصوصيتها، في حين أن التّصفح هو الانتقال الاعتباطي بين عقد النّص دون هدف معين.

ثالثا. التّشكيل (configuration)

التّشكيل ويُقصد به:" إعادة تشكيل النّص في حدود معينة"[2] بحيث يكون مسموح للقارئ من إعادة بناء النّص في حدود يسمح بها نظام الكتابة الذي وضعه الكاتب الأصلي من خلال حريته في اختيار نقطة البداية ونقطة الوصول النّهائية للعمل، وأيضا أن يبحر المتلقي في العمل باستخدام الرّوابط المتاحة وفي النّهاية يشكل رؤيته الخاصة للإبداع، ويمكنه أن يترك إعجابا أو تعليقا عن ذلك.

رابعا. الكتابة (Ecriture)

الكتابة هنا يمكن أن تأخذ معناها لكن بطريقة مجازية، بحيث أنّ النّص يتيح للقارئ مجموعة من خيارات الدّخول والتي من خلالها يتعامل مع النّص، ويحاول إعادة هيكلته لكن دون المساس بالمتن الأساسي، إذْ على " النّص التّفاعلي أن يسوّق بقاعدة بيانات تتفي ضمن كل ملفات البرمجة والعرض، الأمر الذي يمكّن المتلقي من الدّخول إليها، لإحداث ما يشاء من إعادة لتشكيل النّص، أو البرمجة بما يتواءم مع ذوقه من غير المساس بالمتن الرئيس للنّص"[3]

ويبرز الجدول التالي الفرق بين النّص التّقليدي والنّص التّفاعلي عبر حاضنه فضاء الشّاشة.

---

[1]. سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ص 257

[2]. مشتاق عباس معن: مالا يؤديه الحرف (نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب)، ص 36

[3]. عادل نذير: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة (دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي)، ص 112

النّص الورقي	النّص في فضاء الشّاشة
النص المقروء	النّص المعاين
مكتوب	رقمي
سكوني	دينامي
القراءة	الإبحار
الخطية	اللاخطية
البنيات/ العلاقات	الروابط/ العقد

-جدول يوضح الفرق بين النص الورقي والنّص المعاين-[1]

وعلى نحو أكثر إيجازا. نستطيع تلمس الفارق المضموني والشّكلي للأبعاد المرافقة لنظامي الكتابة الإبداعية بمستوييها الرّقمي والورقي.

الأبعاد	النّص الورقي	النّص الرقمي
نمط الكتابة	خطي/تراتبي	متفرع/ تراكمي
التلقي	مقروء/ تأويلي	مقروء/ تفني/ تأويلي
الفضاء	ثابت	متحرك
الصوت	- منعدم	+ متوفر
الحركة	- منعدمة	+ متوفرة
الصورة	خطية/ إدراك ذو وجه واحد	محسوسة/ إدراك تفاعلي

[1]. سعاد مسكين: النّص المترابط، على الرابط: www.presentation.youtube.com

ونجد حسام الخطيب قد صنّف ذلك وفق الجدول التالي:

النّص السطري (مخطوط/ مطبوع)	النص المفرع (إلكتروني/ تفاعلي)
مقيد لسلطة النّص	غير مقيد لسلطة السطر
ذو البعد الواحد، بعد سطري	متحرك متعدد الوسائط
يصعب التّحكم في حجمه	يمكن التّحكم في حجمه
متحرك شكليا (العلاقة تعاقبية ذات بعد واحد)	منفتح على النّصوص العلاقة تزامنية ومفرّعة
مغلق شكليا على المتلقي	مفتوح لتصفح المتلقي وتدخلاته
مصور بمؤلف واحد على احتمال الشّراكة	تأليف فردي/ جماعي، والمشاركة مفتوحة
جامد غير قابل للحركة	متطور في حالة تشظي افتراضي غير محدد الشّكل

-النّص بين السّطرية والرقمية ومعضلة المرجعية الداخلية-[1]

[1]. حسام الخطيب: آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، ط1، 2001، بيروت، ص 57

5. واقع الأدب التّفاعلي غربيا وعربيا

أولا. الأدب التّفاعلي في الثّقافة الغربية

ظهرت الثّورة التّكنولوجية في الأدب بعد التّلاقح الحاصل بين ركائزها البنائية الثلاث: جهاز الكمبيوتر(hardware)، البرمجيات/التّطبيقات الإلكترونية (software)، وكذا شبكات الاتصال (waps)، هذا الأمر هزّ منظومة النّص الأدبي وغيرها كليةً، لتصبح كتابة النّص وتخزينه وارساله للمتلقي حتى يتلقاه ويتعامل معه بطريقة مختلفة تماما، إنها الطّريقة الأسهل كتابةً والأسرع انتشارًا، وكذا الأسرع تخزينًا/ استرجاعًا وإرسالاً.

كان **تيبور باب** (Tibor Pap) أوّل من ألّف نصا رقميا معتمدا فيه على الوسائط التّقنية، وذلك سنة 1985، بحيث انتمى هذا النّص الرّقمي ذو الوسائط المتعددة إلى جنس الشّعر، إذ منح قصيدته عنوان(**أغلى ساعات الحاسوب**)، وكان ذلك ضمن فعاليات مهرجان (Polyhonix9) سنة 1985، فقد عرض قصيدته الشّعرية الأولى (**أغلى ساعات الحاسوب**) في عشر شاشات، وقد عُدّت هذه القصيدة أوّل نص متحركٍ رقميا، لأنّ المبدع زاوج بين الإيقاع الزّمني، والتّحريك المبرمج الديناميكي، واستعمل الوسيط الرّقمي، مع توظيف اللّوغاريتمية التأليفية*، ومزج ذلك كلّه بالصّوت والصّورة والحركة، والإرتكان إلى القراءة التّفاعلية في الوقت ذاته"[1]

وفي نفس السّنة قدّم الروائي **ميشال جويس(Mechael joyce**) قصة رقمية بعنوان **قصة الظّهيرة (Afternoon Story)**، التي اعتمد فيها على:" برنامج آلي يسمى بالفضاء السّردي

* اللغة اللّوغماتية التأليفية: يعتمد الأدب الرّقمي على منطق الرّياضيات و اللوغاريتم الرّياضي؛ بمعنى أنّ المؤلفات الفنيّة والجماليّة خاضعة للحوسبة والرّقمنة الرّياضيّة، أو أنّ الأساس الرّياضي والمنطقي هو الذي يتحكم في توليد النّص الرّقمي عمقا وسطحا وظاهرا، أو أكثر من هذا فالبرامج اللوغاريتمية هي التي تسهم في نقل النّص الأدبي من عالمه البياني التّقليدي إلى عالم إلكتروني بصري سمعي، في شكل مدوّنات ومخططات وسيناريوهات حسابيّة ورقمية، نقلا عن: جميل حمداوي: الأدب الرّقمي بين النّظرية والتّطبيق(نحو المقاربة الوسائطيّة)، مجلّة اتحاد كتاب الأنترنت المغاربة، المغرب، دط، جويلية 2016، ص11

[1]. جميل حمداوي: الأدب الرّقمي بين النّظرية والتّطبيق (نحو المقاربة الوسائطيّة)، شبكة الألوكة، ج1، ط1، 2016، ص 93

(story espace)الذي اخترعه (**مارك برينشتاين (Mark Bernstein)** ولم تصدر نسخته الأصلية الأولى إلا في سنة 1987م"[1]

بعد ذلك توالت ثقافة المزج بين الأدب والتّكنولوجيا واستعارت مختلف الوسائط التّقنية كحامل وخادم للأدب منذ منتصف التّسعينيات من القرن العشرين، وبدأت الدّول تعمل جاهدة على توسيع شبكات الإنترنت لمختلف البقاع، من أجل ضمان التّفاعل مع عالم الشّبكة؛ وبالتالي تقريب التّكنولوجيا لمختلف الميادين بما في ذلك ميدان الأدب، لتتوسع بعدها ثقافة الأدب الرّقمي يوما بعد يوم، ولعل من أبرز المدوّنات الدّاعمة له نجد مدونة **إدواردو** كاك (**Eduardo kac**)، التي كانت مختصة في الأعمال الأدبية الرّقمية، ثم أسّس كل من **ريموند كوينو (Queneau Raymond**)، و **فرانسوا أليوني(Francois le lyonnaise)** دائرة الأدب التّجريبي[2]، أما في سنة 1985 فقد أُصدرت مجلة تُعنى بالأدب الرّقمي من قبل كل من **أورلان(Orlan) وفريدريك دوفلاي (Frédéric Develay)**، أسمياها(**مجلة الفن السّامي (Art access)** ، "وقد توقفت سنة 1986. ضمت هذه المجلة مجموعة من الشّعراء الرّقميين الذين كونوا جماعة (L.A.I.R.E) سنة 1988، وقد شارك في هذه المجلة كل من: **جان بيير بالب (Jean-) (Balpe pierre) وفيليب بوتز(Philippe Bootz) وتيبور بوب(Tibor Papp)** [3]"

أما سنة 1960 فقد شهدت تحوّل اسم دائرة الأدب التّجريبي إلى اسم آخر هو(**L'oulipo**)، هذه الجماعة أسّسها الشّاعر **رايمون كوينو(Raymond Queneau)** بمشاركة **فرانسو أليوني(Francois le lyonnais)** بباريس، بحيث اهتمت هذه الجماعة بالأدب الرّقمي وتقريبه للمبدعين وتذليل الصّعوبات التي قد تواجههم أثناء التّعامل مع الوسائط الرّقمية، بحيث استعانوا في توضيح ذلك من خلال تعريفهم بالمعطيات الرّياضية والأشكال التّوليفية، مما جعل الاقبال على هذه الجماعة كبير، وضمت مبدعين جدد في كل مرة، واتسع بذلك نطاق عملها خارج أمريكا وكذا الدّول الأوروبية.

---

[1]. جميل حمداوي: الأدب الرّقمي بين النّظرية والتّطبيق (نحو المقاربة الوسائطيّة)، ص93

[2]. ينظر إبراهيم عبد النّور: المشروع الوطني للبحث PNR، (مرجع رقمي)، دت، ص 32

[3]. جميل حمداوي: الأدب الرّقمي بين النّظرية والتّطبيق (نحو المقاربة الوسائطيّة)، شبكة الألوكة، ص 93

1. الإبداع التّفاعلي عند روبرت كيندل في أجناسية الشّعر.

روبرت كيندل (**Robert Kindel**) الشّاعر الأمريكي الذي أُعتبر المؤسّس الأول لمشروع القصيدة الرّقمية التّفاعلية عند الغرب. والرّائد الأوّل الذّي تمكن من جمع التقنية والأدب بطريقة جديدة، وديناميكية، وقد وصف تجربته في خوض غمار التّكنولوجيا وإخضاعها للأدب قائلا:" في العام 1990 عندما شرعت في كتابة القصيدة الإلكترونية لم أكن أعرف أي شخص يمارس الكتابة الإبداعية على الشّبكة، ولا كان للشّعر الإلكتروني تسمية اصطلاحية في حينها أفضل من اسم الهايبرتكست التي عُرفت بها نصوصي في ذلك الوقت...وحدها كانت طيوري تُحلق في ذلك الفضاء الإلكتروني المطلق[1] "

كانت رغبة **كيندل** في جعل الشّابكة ذات مواقع ثقافية نفعية من أبرز الأمور التي أدّت به تجاه العمل الدؤوب لأجل إخضاع التّكنولوجيا للأدب، إذ أنّها عُرفت باتجاه سلبي وبمحتويات لا تخدم لا الفرد ولا المجتمع، فاجتهد في خلق مواقع تعمل على نشر الثّقافة الأدبية خاصة الشّعر وجعل الوسيط خادما للإبداع. بحيث يضمن له الاستمرارية والانتشار الواسع ما يضمن له الوصول إلى شرائح مختلفة ومتباينة في مختلف أرجاء المعمورة، على عكس الأدب الورقي الذي يكون متاحا غالبًا لفئة قليلة وفي حدود جغرافية محصورة ومحددة. وأوّل ما اشتغل عليه هو انشاء موقع الكتروني يختص بالتّعريف بتجربته وتقريبها للقارئ؛ إذْ حاول من خلال هذا الموقع:" تعريف مستخدمي الشّبكة بهذا الجنس الأدبي، الذي وجد في التّكنولوجيا أرضا خصبة للعطاء والتّجديد، وقد لقيت قصائده، التي تتنوع طرق تقديمها للمتلقي، ترحيبا وتفاعلا من قبل المتلقين المختلفين في حين أنّه –كما ذكر **كيندل**–لا يجد تفاعلا يُذكر حين ينشر قصائده نشرا ورقيا تقليديا[2] "

وعليه فإدراج **كيندل** لإبداعاته عبر الشّابكة، جعلها أكثر قربا من المتلقي ومنح إبداعاته مساحة تفاعلية أكبر وأوسع مما كانت عليه ورقيا. إذْ يُقبل القراء على أعماله بطريقة واسعة ومن مختلف

---

[1]. مرح البقاعي: القصيدة الرّقمية الفن هو تاريخ تكنولوجيا الرّوح، مجلّة أدب وفن الإلكترونيّة، (أفريل 2004)، على الرّابط: http://www.adabfan.com/ciriticism/751.html

[2]. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص80

البقاع، أي أنّ أدبه لم يعد محصورا في بقعة جغرافية واحدة بل بات يطرق باب كل الفضاءات دون استثناء ولا حصر. ويمنح لهم حرّية أكبر في التّفاعل والتّعليق.

ولعل قصيدته (**In Garden Of Recounting**) الأبرز انتشارا والأحسن نموذجا للنّص الشّعري في رحاب التّكنولوجيا، فهي تعتبر من اللّبنات الأولى التي تؤسس للأدب التّفاعلي في جنس الشّعر، ويمكن العثور على هذه القصيدة من خلال موقع:(**Brunken Boat**[1])، وهي من القصائد المميزة في طريقة العرض والتّقديم، وكذا في اتاحة الحرية غير المشروطة في التّعامل معها من قبل المتلقي/ المستخدم، فما أن يلج المتلقي إلى الموقع حتى يقابله عنوان القصيدة (**In Garden Of Recounting**)، وعند النّقر على العنوان تظهر أربع دوائر خضراء مصفوفة بشكل عمودي، كل منها تحمل كلمة مكتوبة بخطٍ غليظٍ أسودٍ وهذه الكلمات هي(**الذّكريات، تتساقط، مثل، المطر**). وما أن يتم النّقر على هذه الكلمات حتى تظهر الجمل التّالية.

1. الذّكريات (Mémories) وتظهر الجملة التالية:

Mémories grown where words

2. تتساقط .(Fall)وتظهر الجملة التّالية:

Fall in withe story. That swindler who soaks you

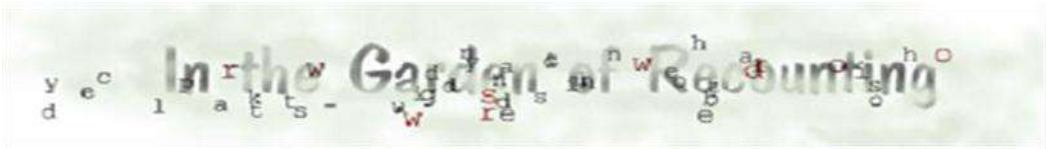
3. مثل .(Like)وتظهر الجملة التّالية:

Like trees downed by editoriat wind andrain

4. المطر. (Rain) وتظهر الجملة التّالية:

Rainbow curtains upon-gray acts

وهذا كله توضحه الصورة التّالية:



-عنوان القصيدة[2]-

[1]. ينظر الموقع التّالي: http://www.drunkenboat.com/db6/kendall.com

[2] . رابط القصيدة: http://www.drunkenboat.com/db6/kendall..com

-صورة توضح الكلمات المفتاحية التي تنبثق منها الأبيات الشّعرية[1]-

في الجهة المعاكسة كما هو موضح في الصّورة توجد نباتات، ما أن يتم النقر عليها حتى يبرز البعد اللّعبي للقصيدة. وتبدأ في كشف أوراقها مما يتيح للمتلقي اكتشافها وسبر أغوارها. وهذا ما تمثله الصورة التّالية[2]:

المتلقي وهو يتصفح هذه القصيدة لا يكون متفاعلا مع مستوى واحد بل يتعامل مع ثلاث مستويات: اللّغوي الصّوتي والحركي.

[1] . رابط القصيدة : http://www.drunkenboat.com/db6/kendall.html

[2]. الرابط نفسه.

لنقول أنّ **روبرت كيندل** استطاع أن يحقق الهدف من نقل الأدب إلى عالم الشّاشة وإخضاع الوسائط الرّقمية له. لأنّه وببساطة تمكّن من منح الحرّية للمتلقي، وجعل الأدب كيان ديناميكي حسي واسع غير محدود.

ثانيا. الأدب التّفاعلي في الثّقافة العربية

يزداد وعي العرب واهتمامهم بالثّورة التّكنولوجية يوما بعد يوما، إذ تطورت طرق تعاملهم وتحكمهم بالتّقنية، إلى أن أصبحت التّقنية اليوم في العالم العربي جزءًا من منظومة الحياة اليومية، هذا ما جعل المبدعين في مجال الأدب يحذون حذو الأدباء الغرب في جعل الأدب يستكين للواقع التّكنولوجي ويستعير منه وسائطه ليساير العصر الذي هو فيه، إذ ليس من المعقول أن يبقى الأديب حبيس الورقة والقلم، وقد باتت كل المجالات خاضعة لشروط التّكنولوجيا، وسيرتها بحسب توجهاتها كخادم تتأثر بها ويؤثر في العالم من خلالها. هذا ما تؤكده المقولة السّائدة في أنّ الأديب ابن بيئته، ما يجبر المبدع أن يواكب تحولات العصر الذي يعيش فيه فعليه أن يكون على تماس واتصال وتوافق مع هذه التّكنولوجيا وقد كان هذا التّقارب مثمرا ونتجت عنه أوجه عديدة للأدب، أكثر تطورا، و قلب هذا التّزاوج الحاصل بينهما أيضا المنظومة الاصطلاحية، وعليه يمكننا القول أن:" لقاء الأدب بالتّكنولوجيا المعلوماتية أدى إلى انتاج عدة مفاهيم مزجية أو تركيبية مثل مفهوم (التكنو أدب) و(أدب النّص المترابط) أو(النّص الأعلى) أو(النّص الفائق) أو(الأدب الإلكتروني) أو (الأدب الشّبكي) أو (الأدب التّفاعلي)[1]"

ولو عدنا إلى البدايات والإرهاصات الأولية التي دعت إلى إدخال الأدب إلى ساحة التّكنولوجيا لوجدناها في سنة 1973 وبالتّحديد في الخامس والعشرين من شهر مارس، حيث انعقد المؤتمر التّاسع للأدباء العرب، وفيه تم مناقشة المحور الرئيسي للمؤتمر والمتمحور حول: "الأدب العربي والثّورة التكنولوجية في النّصف الثاني من القرن العشرين، هذا الأخير الذي نشر أبحاثه في مجلة الموقف الأدبي في عدد أبريل 1973"[2]

[1]. فايزة يخلف: الأدب الإلكتروني وسجلات النّقد المعاصر، ص 99

[2]. ينظر: حسام نايل: الأدب العربي والتّكنولوجيا الرقمية (محاولة استكشافية)، دط، ص 216

بعدها برز **حسام الخطيب** بمؤلف ضخم المادة المعرفية أسماه(الأدب والتّكنولوجيا وجسر النّص المتفرع)، وفيه تطرق إلى علاقة الأدب بالتّكنولوجيا، وعمل على ضرورة الحث بالإسراع في إدخال التّكنولوجيا على المؤسسة الأدبية، وأنّ السّاحة الأدبية العربية في خضم تحدي تكنولوجي عظيم عليها أن تخرج منه فائزة لا محالة، إذْ عالج في كتابه التغير الحاصل للقرن الواحد والعشرين نحو عالم المعلوماتية، وطرح السّؤال التّالي في بداية الفصل الثاني والذّي تمحور حول ماهية التّحولات الحاصلة في القرن الواحد والعشرين، فهل يكون هذا الانتقال انتقال من قرن إل قرن أم من عالم إلى عالم آخر، فهو يرى أنّ التّكنولوجيا ليست مسألة عادية بل هي مسألة مصيرية ستجعل العالم ضمن مستويين اثنين للحياة الإنسانية إذ يكون:" الأول مستوى الأذكياء المقتدرين المتسلحين بتكنولوجيا القوة العسكرية والغزارة المالية والتّنظيم الفائق، والثّاني: مستوى سائر البّشر المشغولين بالاستهلاك وكسب القوت بعمل السّخَرَة، والعاجزين عن إحداث أي تغيير في مصيرهم ومصير العالم من حولهم"[1]

ثم تحدث عن تخوفه من عدم تدارك العرب لهذا التّفاوت التّكنولوجي وحتّم عليهم مواكبة هذه الانتقالية، إذْ يُؤكد قائلا:" والمشكلة أنّ الهوة بين الجانبين تتزايد يوميا وعلى وتيرة متسارعة جدا...هذا الانقسام يشمل حتى أساليب الانتاج الأدبي والفني والجمالي بوجه عام"[2] ليتأسف بعدها عن حال المبدعين العرب الذين وقفوا وقفة المتفرج ليس إلا فـ" المؤسسة الأدبية تقف من التّطورات التّقانية والعلمية عادة؛ وقفة المستريب والمتوجس وكذلك الخائف على موقعه من التّجديدات المرتقبة التي يمكن أن تتمخض عنها الفتوح التّقانية"[3]

لكن هذه الوقفة المتوجسة والمتخوفة لم تدم طويلا، وبدأ المبدعون العرب يأخذون على عاتقهم مسؤولية خوض التّجربة، فكونوا نوادي علمية تهتم بالأدب التّفاعلي، كما أنشؤوا مواقع إلكترونية تجمع بينهم وتحفظ إبداعاتهم الرّقمية.

---

[1]. حسام الخطيب: الأدب والتّكنولوجيا وجسر النّص المتفرع، ص 33

[2]. ينظر: المرجع نفسه، ص 34

[3] . المرجع نفسه، ص37

ومن أبرز المواقع والمدونات الرقمية التّفاعلية العربية نذكر:

- موقع اتحاد كتاب الأنترنت العرب: http://www.arab-ewriters.com/diglit.php
- موقع اتحاد كتاب العرب المغاربة: http://www.veimage.blogspot.com
- موقع ميدل أست أون لاين: http://middle-east.com
- مدونة الأدب والفن للدكتور حمزة قريرة: http://www.litartin.com
- موقع المرساة للأدب التفاعلي: http://www.imezran.org/mountada/viewfirum.php?f:34
- موقع الدكتورة لبيبة خمار: http://www.labiba-khammer-narration.over-blog.com
- موقع الدكتور عبد الرحمن المحسني: http://dr-almohsini.com
- موقع الدكتور محمد أسليم: http://www.aslim-ma.site
- موقع الدكتور محمد شويكة: http://ww.chowika.com
- موقع الدكتور محمد سناجلة: http://www.sanajlah-shades.com
- قصائد مشتاق عباس معن الرّقمية: http://imzarn.org/mountada/viewforum.php?=46
- تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق، على الرابط: www.4shared.com
- لا متناهيات الجدار النّاري: http://dr.mushtaq-iq/my-poetry-works/interactive-digital
- القصة الرقمية لأحمد خالد توفيق: http://angelfire.com/sk3/my-interactive.html
- إبداعات إسماعيل البويحياوي:(والذي يعاد، قصيدة الصمت، حفنات الجمر)، على الرابط: http://www.zanobia-blogspot.com/2014/07/blogspot-930.html=1narration

أ. التّجربة التّفاعلية لرائد القصيدة العربية التّفاعلية (مشتاق عباس معن)

شهد العالم الثّقافي العربي سنة 2007 بروز أول قصيدة رقمية تفاعلية متكاملة من إبداع أنامل الشّاعر العراقي **مشتاق عباس معن** أسماها(تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق)، هذه القصيدة أدخلت الشّعر العربي في خضم تجربة شعرية معاصرة بامتياز اتسمت بمنحى مغاير تماما عن المألوف بحيث صيغت فيها الرؤى الابداعية بطريقة حداثية أكثر اتساعا وأعمق دلالة، لأنّها تجربة تقوم على العلاماتية والتّرميز والإيحاء الدّلالي أكثر من الصّياغات المباشرة كثيرة الإسهاب، فكانت هذه القصيدة الارهاص الأول والنّموذج الكامل الذي وُضع كلبنة أساسية لمصطلح جديد وجنس مغاير عُرف بالشّعر التّفاعلي.

تمكن **مشتاق عباس معن** من خلق ثورة رقمية جديدة وحداثية للأدب العربي، لأنّه استطاع أن يحرر الأدب من قيود الورقة والقلم، وأطلق له عنان الحرية ضمن عوالم زرقاء، هذه الثّورة لم تولد هكذا عبثا ودون وعي شعري، بل كانت قائمة على وعي شامل بما قد تحدثه هذه الأخيرة على نموذج الشّعر العربي، إنها ببساطة تجربة معاصرة ذات طبقات إبستمولوجية تأصيلية، ارتكزت على الشّعرية العربية الأصيلة ثم بدأت تخطو خطوات رصينة نحو الحداثة بوعي أكثر عمقا. لذلك يمكننا القول في أنّه:" لاغرو في توليف نص شعري على منهج جديد قد يكون مقاربة حداثية، لكنّه من النّاحية الفعلية تمرد عصري يحتاج إلى مزيد من التّنقيح والتّشبث، فالظّاهرة الشّعرية تبقى محكومة بمدى محايثتها للبنية الجمالية والثّيمة الموضوعية لشعر الحداثة"[1]، مع ذلك تجربة **مشتاق عباس** معن جاءت لترتقي بالأدب خاصة الشّعر منه، لأنّها أثرته بمدخلاتها الجديدة تأسر المتلقي بفاعليتها وجدّتها وسحرها اللامتناهي، إذْ أنّ هذه التّجربة اتّسمت بـ:" خصوصيات تعبيرية وفنّية وتشكيلية ذات فاعلية شعرية نوعية، استنادا إلى جملة عوامل وأسباب منها ذاتية عائدة إلى المهارات الفنّية والتّقانية والثّقافية التي يمتاز بها، وموضوعية تتعلق بالظّروف البيئية، المكانية، الحضارية و التّاريخية التي حفّت تجربته وطبعتها بطابعها، قادت شعريته إلى نوع خاص من البنية التّعبيرية والآدائية،

[1]. نادية هناوي سعدون: مقاربات في تجنيس الشّعر ونقد التّفاعلية، دار غيداء للنّشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2018، ص07

شكّلت تجربته على نحو ينطوي على قدرٍ معين من التّميز والتّفرد في المناخ والأسلوبية"[1]. فالمتصفح لقصائد **مشتاق** الرّقمية التّفاعلية يجدها ذات مرجعيات ثقافية تأصيلية إذْ اتكأت على الشّعرية العربية، لأنّه يوظّف القصائد العمودية بكل قوامها العظيم وكأنّه شاعر ينتمي حقا للعصر الثّقافي القديم، كما يوظف أيضا القصيدة الحرة وقصيدة النثر، وهذا كله في عالم رقمي دعّم به قصائده وزيّنها بدلالات ومكونات جديدة تزاحم الحرف وفّرتها الثّورة التّقنية وهي الصّوت والصّورة والحركة..، فأبدع لنا مدونتين شعريتين(تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق2007، ولا متناهيات الجدار النّاري 2017) في غاية الجمال والكمال، وهذا كله بفضل مزاوجته بين التّكنولوجيا والأدب، لذلك نكرر أن **مشتاق معن** قد:" وعى مشروعه النّقدي ورسم ملامح التّأصيل له في كتبه النّقدية (النّقد الأدبي الحديث' محاضرات في النّظرية والمنهج')، و(تأصيل النّص 'قراءة في أيديولوجيا التّناص') و(الشّيزوفرينيا الإبداعية 'مقاربات نقدية في سيميولوجيا النّص')، فهو يكتب الشّعر بطريقة واعية مستندة على إشاعة التّلوينات الفنّية في النّص الشّعري التي من شأنها تقديم تفسيرات وظيفية لحجم العلاقة التّطويرية بين الإنتاج والتلقي"[2]

الشّاعر كان قد تحدث ونظّر لمشروعه ووضع له أسسه التي يقوم عليها مبينا مختلف النّظريات ثم طبّق ذلك على ابداعاته، هذا ما جعل قصائده تنشأ وفق وعي شعري عميق، ما أسهم وبشكل كبير في نجاح قصائده ووصولها إلى شريحة واسعة من المتلقين، هذا الوعي النّقدي و الثّقافي:" رسّخ القناعة لدى المتلقي المتخصص بقدرته على استعمال اللّغة استعمالا فنيا يكون دليلا على قوة مهارته الإبداعية المتجسدة في شاعريته القادرة على خلق استجابة لها بالغ الأثر في متلقي نصوصه الشّعرية التي وضعها في مدلول تصويري أشبه بوعاء يحتضن لغته الشّعرية، لتتجسد شكلا ومضمونا في بناء النّص"[3]

---

[1]. محمد صابر عبيد: العلامة الشّعرية (قراءات في تقانات القصيدة الجديدة)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص41

[2]. أحمد عبد حسين الفرطوسي: التّجليات العلامية في االشّعر العراقي مشتاق عباس معن أنموذجا، مجلة الأستاذ، كلية التّربية ابن رشد، قسم اللغة العربية، بغداد، ع201، 2013، ص 105

[3]. عدنان غزوان: مستقبل الشّعر وقضايا نقدية، دار الشؤون الثّقافية، بغداد ط1، 1993، ص116

إنّ سعي الشّاعر وراء التّجريب الشّعري العميق، كان وراء رغبة ملحة في مسايرة الأدب العربي لمتطلبات عصره، وأيضا لمواكبة التّحولات الحاصلة في القصيدة الغربية، كما أنّه يريد أن يؤكد على أنّ المبدع العربي لا يستكين دوما للقوالب المعهودة الثّابتة، بل تحكمه روح المغامرة والتّجريب، تجريب غير هادم للقوالب الكلاسيكية ولكنّه لا يؤمن بثباتها أيضا، هو يحافظ على الهوية العربية لكن يمكنه تغيير الشّكل وإضفاء روح جديدة لشعر بحنين ونوستالجيا للماضي المجيد، دون الامتناع عن التّطلع نحو المستقبل برؤية جديدة وإيجابية، فهو يرى أنّ ثبات الكلاسيكي والاستمرارية في قوالبه دون الحياد عنها هو تجميد للإبداع الشّعري الذي لا يمكن وضع حدود له، لكونه نابعا من حاجة الذّات المبدعة في" تخريج خوالج النّفس في بوح فني إيحائي يكون المردود العلامي المبث في تلافيق النّص دليله الأوحد الدّال على عمق التّجربة ومدى التّطور الذي أحدثته في القيم الثّابتة، لكونها لا تؤمن بالوقوف على حدود المقدّس والتّعامل معه تعاملا نسخيا، بل تعمد على تغيير دلالته، وتحريك بوصلته باتجاه آخر تتلاقح فيه الرؤى، وتستجيب لتغيراته الأنساق"[1]

وما أن نلج إلى تحليل مدونته التّفاعلية الثّانية **(لا متناهيات الجدار النّاري)** وهي موضوع أطروحتنا حتى تتبين لنا أكثر تجربته الشّعرية الفريدة من نوعها، والمتحدية للصّعوبات والعراقيل التي تعيشها السّاحة الأدبية العربية بعامة، والعراقية على وجه الخصوص، إلا أنّ ما منحه تأشيرة الوصول إلى هذا التّفرد، وهذه الرّيادة الشّعرية هو تحكمه في التّكنولوجيا بتقنياتها المتعددة، وكذا الشابكة وما توفره من خيارات لا نهائية، هذا ساعد على إقبال **مشتاق معن** على خوض التّجربة هو ومجموعة من المبدعين العرب الذين لم يختصوا فقط في الشّعر الرّقمي التّفاعلي، بل تعدوا ذلك إلى الأجناس المختلفة، وهذا ما يؤكده **مشتاق** حول تأثر المبدعين العرب بالثّورة التّكنولوجية والأنترنت يقول:" منبرا حرا للتّعبير عن الرّأي والتّفاعل الثّقافي، والبحث والتّنقيب عن الأفكار والآراء المختلفة، واليوم نشهد تأثير المبدع المثقف العربي مساهما في هذه التّفاعلية –الرّقمية، من خلال إصداره للعديد من الإصدارات والمجموعات المختلفة"[2]، وهذا من خلال قوة تأثير الأنترنت على مختلف الجوانب الحياتية

[1]. أحمد عبد حسين الفرطوسي: التجليات العلامية في قصيدة الشعر العراقي مشتاق عباس معن أنموذجا، ص 111. 112

[2]. عزيز العرباوي: عن التّفاعلية الرقمية مشتاق عباس معن يساهم في الثورة العلمية، موقع بوابتي، (2009/06/17)، على الرابط: http://www.myportail.com

بما فيها الأدب، فلابد من مواكبة تغيرات العصر والاستفادة من الوسائط التّكنولوجية وتوظيفها خدمة للأدب، على اعتبار أنّ الأدب يعبر عن العصر لذلك كان لزاما عليه الاستعانة بها لأنها أصبحت عنوانا للعصر الحالي ووشاحا يتوشح به كل العالم في مختلف جوانبه.

خاتمة الفصل الأوّل:

الأدب التّفاعلي واجه مشكلة اصطلاحية عميقة، عادت إلى ذلك التّجاذب في الاصطلاحات بين الباحثين؛ فمنهم من أعاده إلى صفته الأولى كنص مترابط، نظرا لبنياته التّرابطية وعقده المتشابكة، وانطلاقا من ترجمة المصطلح الغربي الهيبرتكست، ثمّ تنوعت التّسميات بين نص شبكي باعتبار أن كينونته تتشكل في الحاسب الآلي، ثمّ النّص المتفرع على اعتبار أنّه متكون من بنية رئيسية متفرعة إلى بنيات أخرى، أما المتعالق ومعناه التّعالق التّام والضّروري بين البنيات المشكلة للنّص بطريقة آلية؛ فالنّص التّشعبي وهو النّص الذي تتشعب أفكاره وبنياته المحددة، وعليه نخلص إلى أنّ هذه التّسميات متعددة ومختلفة الألفاظ إلى أنّها تتقاطع في الوظيفة والماهية العامة في كونه نص ترابطي قوامه التّفاعلية اللامحدودة وأجناسه تنتمي لشق الأدب التّفاعلي الذي يعتمد على الرّقمية كميزة جوهرية له تشكلت من التّرابط التّام بين عقد النّصوص وروابطها التّشعبية، والبنيات المتعددة من كلمة وصوت وصورة وحركة، هذه البنيات التي أسهمت في خلق تفاعليّة مختلفة تماما لا تتوقف على كونها تفاعليّة حرفية شعورية فحسب، بل تفاعلية قوامها اشتغال الحواس فعليا مع تنوع البنى التي قامت على مؤثرات حسية، كما خلقت الرّوابط إضافات جديدة للمتلقي يستطيع من خلالها الإضافة أو تقديم اقتراحات للتّعديل في الأعمال التّفاعلية الرّقمية، هذه الرّوابط كأنساق منها ما كان سلبيا؛ بحيث تضيّق أفق التّفاعل ومنها ما كان إيجابيا رحبا يوّسع من معيارية التّفاعل بين النّص والمتلقي.

تميّزت النّصوص التّفاعلية بعدة خصائص جعلتها تتفرد عن بقيّة الإبداعات الكتابية، منها اللاخطيّة أي أنّها حصرا لا تتشكل بطريقة أفقية؛ بل قوامها التّرابط والتّشابك، كما أنّها غير ماديّة؛ فهي غير ملموسة، كونها تُعرض بطريقة لغة html، القائمة على الرّموز الرّقمية، بحيث تترجم المعطيات وتعكسها على شاشة الحاسوب، بالإضافة إلى طريقة التّكوين المتاهية، بحيث يضيع المتصفح في العمل حتى أنّ بداياته في غالب الأحيان تكون اختيارية ونهاياتها غائبة، إذ تكون طريق اتباع الرّوابط المتعددة في ذات التّرميز، والوصول إلى خيار العودة هي نهاية ذلك. كما أنّها ابداعات تفاعليّة ثلاثية الأبعاد توظّف الفنون المختلفة وتزج بها في عوالم النّص، وهذا لا يعني أنّ

الكلمة لا أهمية لها، بل كل التّركيز قائم على الاهتمام والتّركيز الكبير باللّفظة ودور نسيجها في بناء دلالات الإبداع التّفاعلي.

وكما ذكرنا سالفا أنّ هذا الأدب يتقاطع مع الأدب الكلاسيكي في أجناسه، من رواية وقصة وشعر ومسرحية وأدب طفل، إلا أنّ هذه الأجناس في خضم الرّقمية قد كُتبت بطريقة جديدة تشترط توفر العوالم التّقنيّة، وتُعنى بها لأنّها من تسمح في الاستخدام الوظيفي والفعلي للفنون الابداعية المختلفة في جنس واحد.

وكان الشّعر التّفاعلي من أبرز الأنواع الأدبيّة الرّقميّة التي شهدت تفوقا ونجاحا في مجال نقل الأدب للشّاشة وتطويع التّقنية في خدمته، إذ تغيرت وتنوعت مكوناته فزيادة إلى الكلمة أضيفت له الصّورة الفعلية المشاهدة وأشرطة الفيديو والحركة التي أثرت في الديناميكية المباشرة للإبداع لفضل الرّوابط التّشعبية التي كان فضاء الشّاشة المختلفة الألوان فضاء اشتغالها وتأثيرها.

يشترط الابداع الشّعري التّفاعلي عدة شروط جديدة لا تتوقف على الأفق القرائي العادي للنّصوص من اتباع مناهج وتحليل نصوص وفق أساسيات مجسّدة سلفا فحسب، بل تظهر شروط إلزاميّة منها الابحار وهو الغوص في روابط وعقد النّص بطريقة سليمة واعية بأساسيات التّنقل، وكذا التّأويل وهو الفعل اللازم للقراءة السّليمة الواعية والمتّبعة لشروط الرّقمنة وخصوصية النّص القرائي المعتمد أساسا على الابحار المستند إلى التّرابط الشّبكي، وكذا التّشكيل وهو الذي يمكن أن يتجسد وفق الرّؤية التّأويلية السّليمة؛ فهي من تحقق لا محالة إعادة تصرف في النّص الأم الذي خرج من عصمة كاتبه الأصلي، إلى حسن تصرف القارئ المتصفح الذي يعتبر كمهندس جديد للبناء الأولي؛ بحيث يتعامل مع النّص وفق قراءاته وابحاره المضبوط، كما يوجد شرط الكتابة، والتي تعتمد حصرا على لغة html الرّقمية، وأنّ أي لفظة أو صورة أو شريط فيديو أو حركة لها معادلها الرّقمي الذي يعكسها على شاشة الحاسوب، وتسمح نفس الكتابة بإعادة التّشكيل النّصي أو برمجته دون المساس بماهيته الأصلية.

هذه الخصوصية التي تتمتع بها هذه النّصوص، برزت مع أوّل عمل رقمي، وبدأت تظهر مع تطوّر الابداعات، إلا أن حددت هذه المقاييس الحاليّة، كما لا يعني ذلك أنّها متوقّفة، بل لا بدّ من

ظهور متطلبات وشروط جديدة تواكب الزّخم المعرفي الثّري، لأنّ هذه الأجناس كانت بوتقتها الرّقمية التي لا تستكين لقوالب جاهزة، بل هي دائمة التّحور والتّحول؛ فتجربة **روبرت كيندل ومشتاق عباس معن** تجارب كانت بمثابة اللّبنات الأولى المؤسسة فعليا لهذا الصّرح الابداعي الشّامل، وستليها تجارب أكثر نضجا وأعمق تفاعلية.

فالواقع الابداعي العربي في المجال التّفاعلي الرّقمي، شهد ميولا من المبدعين، فراحوا يخوضون غماره في مختلف الأجناس مرتكزين على الشّروط الخاصة به، والنّقاط الأساسية التي لا يمكن الخروج عنها؛ ففي مجال الشّعر التّفاعلي كان آخر انجاز هو المدونة الشّعرية التّفاعلية **(لا متناهيات الجدار النّاري)** لمشتاق عباس معن كنموذج متنوع جمع فيه بين مختلف الأنواع الشّعرية، موضّحا فيه أنّ الرّقمية قادرة على استيعاب كلّ قوالب العصور الأدبية المختلفة، وتطوعها بطريقة ناجحة، تبرز جمالياتها وتحييها بطريقة أكثر تفاعليّة، تدعّم فيها التّقنية الكلمة بمختلف الوسائط التّكنولوجية، وتخرجها في أبهى حلّة، مواكبة ضروريات العصر ومستجداته، وعليه يمكن أن نمهد لذلك بجملة من الاشكالات:

- كيف جسّد مشتاق عباس معن المدونة الشّعرية؟ وفي أي شكل أخرجها؟
- ماهي البنى الدّلالية المكونة للابداع الشّعري؟
- ما هو شكل الألبوم المشهدي الموظّف في المدوّنة؟ وكيف كان تأثيره على البنى اللّغوية؟
- ماهي أهم الحقول الدّلالية الطّاغية على النّص؟ وهل أدّت وظيفتها الدّلالية؟
- كيف كان تركيب الجملة الشّعرية؟ وهل استطاع الشّاعر أن يتلاعب بهذا التّركيب اللغوي؟
- هي أسئلة وأخرى سيتم التّطرق لها في الفصل الثّاني، كاشفين عن البنى الدّلالية الموظّفة انطلاقا من تقسيمها إلى مجموعة علامات لغوية وغير لغوية، ثمّ الوقوف على تأثيرها بالجانب الدلالي العام للمدونة.

الفصل الثاني

1. الهيكلة العامة للمدوّنة الشّعرية "لامتناهيات الجدار النّاري"
2. البنى اللغوية ودلالاتها في "لامتناهيات الجدار النّاري"
3. البنى غير اللغوية في "لا متناهيات الجدار النّاري" (الصّور والأيقونات)

توطئة:

شهدت الدّراسات الأدبية الأخيرة، اهتماما كبيرا بعلم العلامات على اعتبارها بنية وظيفية تواصليّة، إنّه العلم الذي يهتم بالعلامات اللّسانية وغير اللّسانية، في الأعمال الإبداعية الأدبية، بحيث أن الملفوظات والرّموز والصّور كلّها علامات تقوم بالكشف عن خبايا النّصوص من خلال وظيفتها التّواصلية، وقدرتها على الإيحاء الدّلالي.

ولأن اللّغة مجموعة من التّراكيب الصّوتية المنطوقة، فإنها علامة لغوية تؤدي وظيفة تواصلية، بحيث تنقل الرّسالة المنطوقة أو المقروءة أو المسموعة من الشّخص المرسل إلى المرسل إليه، ثم تحقّق وظيفتها من خلال استقبال المرسل إليه للرّسالة، وفهم فحواها، وهي بذلك تكون قد أدّت وظيفتها النّفعية.

وبدوره الشّعر كلام يقدم دلالة تواصلية، إنّه اللّغة المنطوقة والتي تعتبر الوسيلة:" الاتصالية المهيمنة على حياة أفراد المجتمع، إلا أنّها ليست الوسيلة الوحيدة من وجهة نظر علم العلامات لتحقيق التّواصل، لأنّ الإنسان يمتلك وسائل أخرى غير منطوقة تقوم بوظيفة التّواصل مثل اللغة"[1] فأحيانا قد يعجز الكلام عن إيصال الرّسالة، لتظهر بذلك العلامة غير اللّغوية كبنى دلالية، تكمل الوظيفة التّواصلية، من خلال الرّموز والأيقونات والصّور، والحركة،...الخ، وقد اهتمت السّيميائيات بنظرية العلامة وأولتها أهمية كبيرة، فبدأت الاهتمام بـ:" دراسة الأنماط والأنساق العلاماتية غير اللّسانية، وما دامت العلامة قد تختلف فتكون لسانية (لفظية)، أو غير لسانية (غير لفظية)، فإن السّيمياء هي علم الإشارة الدّالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أن النّظام الكوني وبكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة، فتدرس السّيميولوجيا هذه الإشارات وعلائقها في هذا الكون، ومن ثمة توزعها ووظائفها الدّاخلية والخارجية"[2]

تسهم العلامات على نوعيها إذا في عمليات التّواصل، وتكمل بعضها البعض في الوظيفة التّواصلية، إذ تعملان معا على تحليل الخطابات الأدبية، ولو عدنا إلى الشّعر القديم لوجدنا الشعر

---

[1] . عفاف بنت عمرو عبد الله العتيق، التّواصل غير المنطوق في ديوان الخنساء (دراسة في السيميائيات العربية)، مجلة الدّراسات اللغوية، مج16، ع1، يناير 2014، ص 151

[2] . المرجع نفسه، ص 171

كإبداع عربي خالد خلق تواصلا منقطع النّظير، إذ جعلوه سجل العرب، حفظ أمجادهم وتاريخهم، وتجاربهم، وكانوا يفاخرون به، ويقيمون الاحتفالات إذا ولد وظهر عندهم شاعر جديد، وباعتبار الشّعر علامة لغوية، فهو هنا قد حقّق وظيفته وأداها على أكمل وجه، ونفس الشيء إذا دُعِّم هذا الأخير بعلامات خارج اللّغة، ولن نبتعد كثيرا عن العصر القديم، لنذهب إلى سوق عكاظ، والذي كان يشهد اعتلاء أحد الشّعراء ركح مسرحهم الشّعبوي، ويقدم قصيدته معتمدا في إلقائها على وسائل أخرى، كالحركة والصّوت وتعابير الوجه، فتكون القصيدة ذات بنية:" مطابقة مع حركة التّواصل وفعاليته وغايته، والإيقاع أساس القول الشّعري الجاهلي؛ فهو قوة حيّة تربط بين الذّات والآخر، من حيث إنّه نبض كائن، ومن حيث إنّه يؤالف حركات النّفس وحركات الجسم" [1]

فما قام به الشّاعر وهو بمعرض الإلقاء، إدخال لوسائل أخرى، تدعّم العملية التّواصلية، وهي حتما وسائل غير لغوية، حققت تفاعلا وتأثيرا مزدوجا، هذا الأمر انتبه إليه الشّعر المعاصر، خاصة التّفاعلي منه، وراح يجرب كيفية إدخال العلامات غير اللّغوية كبنى، بطريقة فعلية في إبداعاته، دون الاستغناء عن الحرف وهذا بغرض خلق تفاعلية غير محدودة بين القارئ المتصفّح، ومبدع النّص، وبينهما وبين الإبداع، وكان **مشتاق عباس معن**، من روّاد هذه التّجربة، إذ أشرك حرف مدونته التّفاعلية مع العلامات غير اللّغوية، من صور وحركات وألوان وموسيقى وأصوات، وأيقونات...إلخ، والتي زاحمت كلها الحرف بطريقة تقنيّة؛ فقاسمته الوظيفة التّواصلية، وباحت ببعض أسرار الإبداع الشّعري التّفاعلي.

[1] . أدونيس: الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000، ص 27

1. الهيكلة العامة للمدوّنة الشّعرية "لا متناهيات الجدار الناري"

أولا. في عنونة المدوّنة الشّعرية:" لامتناهيات الجدار النّاري"

يحتل العنوان مكانة مميزة في الأعمال الأدبية، كونه اللّبنة الأولى التي تفتح لنا آفاق هذه الابداعات، وقد اختار الشّاعر عبارة **(لا متناهيات الجدار النّاري)**، عنوانا لمدوّنته الرّقمية التّفاعلية، كعتبة نصية أولى قد تكشف القليل من دلالات العمل فهو :" مرآة مصغّرة لكل ذلك النّسيج النّصي"[1]. كما أن العنوان أيضا حامل للّدلالات التي تنكشف تباعا في طيّات النّص لذلك كان غالبا، آخر ما يكتب في العمل الأدبي إنه:" حامل للمعنى، وحمال وجوهٍ، موازٍ دلالي للنّص، وعتبة قرائية مقابلة له، توجّه المتلقي إلى مقصد بذاته، أو يلمح للمحتوى"[2]

اعتمد عنوان المدوّنة الشّعرية على تقنية الظّهور والاختفاء، فهو لا يظهر في واجهة العمل، والتي تتمثل في ساعة ذات أرقام لاتينية، ولا يتم الكشف فيها عن العنوان إلا بتمرير المؤشر على مركزها، وكأنّ الشّاعر يقرُّ بطريقة أو بأخرى أن العنوان هو مركزية المدوّنة الشّعرية كلّها، يضفي بظلاله على كل النّصوص المبثوثة في طيّات ساعاتها الاثني عشرة.

إن تقنية الاظهار التي اعتمد عليها الشّاعر تتمثل في أن العبارات والنّصوص لا تظهر إلا حينما نؤشر على رقعة اشتغالها، وكان العنوان كذلك إذ وُجدت بؤرة ظهوره في مركز السّاعة وبمجرد تمرير المؤشر عليها يظهر العنوان كاملا على الشّاشة الأمر الذي يجعله:" قابلا للرّؤية، عبر منحه سمة مكانية أو فضائية، وبذلك يغدو متمايزا ومختلفا عما حوله، وهو بهذا التّمرئي يسمطق الفراغ ويؤسس لـ: (سيميوطيقا المرئي)، أي يهب الفراغ معنى، فالظّهور بوصفه ولادة وتهديدا للفراغ، وجود في مواجهة العدم"[3].

---

[1]. جميل حمداوي: مقاربة العنوان في النّص الأدبي، (30/ 01/ 2007)، على الرابط: http://alkalimah.net

[2]. محمد البازي: العنوان في الثّقافة العربية (التّشكيل ومسالك التأويل)، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، بيروت/الجزائر/الرباط، ط1، 2011، ص 19

[3]. خالد حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية)، التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، دط، 2007، ص 59

يظهر العنوان بلون ذهبي في فضاء أسود معتم، مما يجعله مميزا للمتلقي، ويتزامن ظهوره على يمين الشّاشة، ظهور جملة أخرى على يسار الشّاشة، هي **(قصيدة تفاعلية رقمية لمشتاق عباس معن)**. وهي بمثابة الميثاق الذي عقده الشّاعر مع العمل، فوصف عمله بأنّه قصيدة تفاعلية رقمية، مبتعدا عن تعمية صفة العمل، وأيضا لتفادي الفوضى الاصطلاحية التي قد تلحق عمله أثناء القراءة، وهذا يعود إلى إيمان الشّاعر بأن العنوان هو: "عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرائه من جهة"[1]

لذلك جُعِل العنوان متزامنا مع وصف العمل وتحديد نوعه وجنسه الأدبي، إذ أنّه قصيدة رقمية تفاعلية؛ وهذا ما وضّحه **جيرار جينيت** سابقا إذ حدد وظائف العنوان في: " وظيفة التّحديد، والوظيفة الوصفية، والوظيفة الإيحائية، والوظيفة: "الإثارية–الإغرائية"[2].

أعلن الشّاعر أنّ الإبداع هو عبارة عن قصيدة وهي جنس شعري، ولكن لم يحدّد نوع هذه القصائد، سواء كانت عمودية أو حرة، أو نثرية...الخ، وبعد الولوج وتصفح النّصوص الشّعرية، نجد الشّعر العمودي، والشّعر الحر، وقصيدة الومضة، والقصيدة النثرية، وهذا ما وضّحه **عباس وصفي ياسين** قائلا:" وسم **مشتاق معن** مجموعته الشّعرية بالقصيدة رغم أنّها ديوان كامل يجمع فيه بين الشّعر العمودي وشعر التّفعيلة، وبين قصيدة النثر وقصيدة الومضة"[3]

أما عن كون هذا العمل رقميا، فهو واضح كونه قد وُضِع على شاشة الكمبيوتر معتمدا على التّقنيات التّكنولوجية، ويتم عرض طياته وفق الوسائط المتعددة مع استحضار الصّور والأصوات إلى جانب الحرف لأداء الدّلالة الكاملة للعمل.

وإذا ما عدنا إلى العنوان: **"لا متناهيات الجدار النّاري"** أوّل ما يجذبنا عبارة الجدار النّاري، هذا المصطلح المستورد من العالم التّقني، وهو عبارة عن: "جهاز (Hardware) أو نظام (Software) يقوم بالتّحكم في مسيرة ومرور البيانات (Packets) في الشّبكة أو بين الشّبكات.

---

[1]. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، ط1، 2008، ص 71

[2]. محمد البازي: العنوان في الثّقافة العربية (التّشكيل ومسالك التّأويل)، ص 16

[3]. وصفي عباس: سفر الخروج الأزرق (لا متناهيات الجدار النّاري) لمشتاق عباس معن أنموذجا. قراءة سيميوثقافية، جامعة الملك خالد، السّعودية، ع1، 2019، ص4

والتّحكم يكون إما بالمنع أو السّماح، وغالبا يستخدم عند وجود الأنترنت والتّعامل مع بروتوكولات ولكن ليس شرطًا"[1]

تعرفه **إيناس عدي:** "هو برنامج أو جهاز يقوم على حماية جهاز الحاسوب أثناء اتصاله بشبكة الانترنت من المخاطر، حيث يتولى جدار الحماية فحص كل المعلومات والبيانات الواردة من الأنترنت...ثم يقوم بالسّماح لها بالمرور...إذا كانت متوافقة مع إعدادات جدار الحماية، أو يقوم باستبدالها وطردها إذا كانت من البرامج الخبيثة كالفيروسات، وبرامج التّجسس"[2]، فهو إذا جدار حماية يقوم بمراقبة الملفات الواردة إليه، فإن وافقت إعداداته سمح لها بالمرور، وإن لم تكن كذلك منعها من المرور.

استحضر الشّاعر هذا المصطلح ليؤكد أنّ العمل رقمي، ينتمي لجهاز الحاسوب وبرمجياته، وليكشف بأنّ شعره أو البوح الموجود في مدونته، عبارة عن جدار تنبيه وحماية للشّعب العراقي والأمة العربية على حد سواء، وكلامه هنا مخاطبة صريحة لهذه الذّات العربية المتشظية وتحفيزها على ضرورة المقاومة، وحماية المقومات العربية من الانتهاك، أو ربما من الضّياع والتّشتت.

ثانيا. نظام عمل المدوّنة الشّعرية "لامتناهيات الجدار الناري"

تعد لا متناهيات الجدار النّاري ثاني عمل رقمي للشّاعر **مشتاق عباس معن.** تظهر الواجهة على شكل ساعة ذات أرقام لاتينية، وفي كل ساعة قصيدة رئيسية بعنوان موحد، تليها إحدى عشرة قصيدة رقمية كل منها يحوي نصا تشعبيا شارحا لها، إذ تنبثق هذه النّصوص من كلمات يتم الكشف عنها بشكل متاهي، أو بتوقع الكلمة المفتاحية لتُظهر النّصوص الموازية للقصائد، وبتوضيح أكثر هي اِثنا عشرة ساعة في كل ساعة 12 قصيدة، وفي كل قصيدة نص تشعبي، بمجموع 144 قصيدة و139 نصا تشعبيا، إذ هناك قصيدة واحدة لا تحوي نصا تشعبيا.

[1]. سارة محمد الشّهوبي، غادة عمران الهوني: الجدار الناري، المعهد العالي للمهن الشّاملة للبنات، ليبيا(بنغازي)، 2010، ص 5

[2]. إيناس عدي، الجدار الناري Firawall، (مرجع رقمي عبر الأنترنت)، ص 2

وللمدوّنة هيكلة عامة تتمثل في الآتي:

- الواجهة
- السّاعة الأولى بعنوان: الفقر
- السّاعة الثّانية بعنوان: الإحباط
- السّاعة الثّالثة بعنوان: الخضوع
- السّاعة الرّابعة بعنوان: الوحدة
- السّاعة الخامسة بعنوان: الجمود
- السّاعة السّادسة بعنوان: الجهل
- السّاعة السّابعة بعنوان: التّخلف
- السّاعة الثّامنة بعنوان: الضّياع
- السّاعة التّاسعة بعنوان: الألم
- السّاعة العاشرة بعنوان: الهجرة والمطاردة
- السّاعة الحادية عشرة بعنوان: الموت
- السّاعة الثانية عشرة بعنوان: المقاومة

تجدر الإشارة إلى أنّ هذه القصائد لا تُظهر العنوان إلا بالنّقر عليها، ليظهر العنوان في أعلى شريط العنوان الخاص بالكمبيوتر. كما أنّ قراءة القصيدة تستوجب تمرير الفأرة على كل لفظة فيها، إذ لا يظهر النّص التّشعبي الموازي إلا بعد تمرير الفأرة بطريقة متسلسلة على كل الألفاظ وما أن يتغير شكل المؤشر من سهم ⇦ إلى يد ☝ حتى يظهر النّص التّشعبي، أمّا الانتقال إلى قصيدة أخرى فيتم أيضا بعد التّمرير ليتوقف المؤشر ☝ على الكلمة ويجعل لها مظهرا مخالفا وبارزا مظلِلاً الكلمات التي تحيط بها، بعد النّقر عليها ننتقل إلى قصيدة موالية.

-صورة الواجهة-[1]

ونوضح فيما يأتي مفاتيح التنقل في المدونة

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري.

الفقر	الإحباط	الخضوع	الوحدة والعزلة	الجمود	الجهل	التّخلف	الضّياع	الألم	الهجرة	الموت	المقاومة
والحنظل	اليباس	يسيل	الحنجرة	الظّلال	شفاهي	الفأس	المرآة	وكلّما	ضياع	آخر	على الرّغم
بالهذيان	الجدب	سيأتي	تتهجاني	بالمسير	وارتجل	أمي	للحميم	رموش	والمنافي	بالفجيعة	مهده
الأفول	البيوت	قصير	الطّرقات	أكفاني	خيانات	الفك الأرد	أقتش	الفردوس	تعتريني	أرامانا	الرّمس
اليباس	الصّدى	طريقي	سري	مشمس	الجدران	الخفاش	المستفيق	والتّعب	قشور	ليل	ركامي
الشّحوب	مدينتنا	وجهة	انتظرتك	لليباس	الجدران	جبا	الصّخر	الذّبول	يوسوس	المقبرة	الجدار الأصم
ظمأ	أحداق	المدى	البعاد	التّاجي	شاخصان	فمي	البنفسج	ثكلى	الرّيح	بغاوين	جديد
عطش	عطره	هامة	الجدران	الجدار	الشّقتان	المستبد	سرّ	لجراح	حروفي	اختضاض	نذوي
جفّ	صبأ	يقتاتها	الجهات	أفقه	المطفاءة	الحروف	الذّليل	المسروق	الحروف	نهار	الغروب
ظميا	للنازحين	أوراقهم	التّرحال	نورسي	جباهي	السّيول	الموبقات	أضرحتي	المسافات	شرقية	العافي
الدجى	الأوسمة	كفقاعات	بالصّمت	إليا	طللي	بابها	لوقت	بهمسا	العويل	بداية	حزين
غصون	رعاياها	العيون	المسير	إننا	الرّغيف	أحداقك	أسئلة	البساتين	دريك	الشّمس	الموعودة
اليباس	فأسي	غيابا	ولم تلد	أجلاني	الصّخر	ومشيت	المصلوب	مهمل	فجرا	صبحا	دمي

2. البنى اللّغويّة ودلالاتها في اللاّمتناهيات

أ. البنى التّركيبية في اللاّمتناهيات

تعد الدّراسات الدّلاليّة للنّص الشّعري من أبرز الدّراسات التي تهتم بالبنى اللّغوية، إذ أنّها تتعامل مع اللّفظة من مختلف جوانبها؛ لتكشف عن دلالاتها الظّاهرة والخفيّة، فيتجلى وقتها النّص الشّعري على حقيقته الكليّة.

1. الجملة الفعليّة:

الجملة الفعلية هي كل جملة مكوّنة من فعل وفاعل ومفعول به، وقد تتعدى إلى مفعول به ثان، ولها وظيفتان: وظيفة الدّلالة الزّمنيّة؛ وهي تبين زمن الفعل سواء أكان ماضيا، مضارعا، أو أمرا، وكذا الوظيفة الدّلاليّة المعنويّة، وهي ما يتعلق بالمعنى الذي يحمله الفعل، ويحيل إليه ضمن النّسيج العام.

المدوّنة الشّعريّة التي بين أيدينا استعانت كثيرا ببوح مسبوك بجمل فعليّة، إذ وظّف الشّاعر الجمل الفعليّة بأنواعها، والتي تكشف عن ديناميكيّة النّص وحركيّته، حينما كان في معرض السّرد والإخبار، وذلك من خلال توظيف عدّة ضمائر تمحور أغلبها حول (أنت/ هو)، هذه الضّمائر تعود غالبا على الوطن، و(أنا/نحن) يكشف من خلالهما الشّاعر تماهيه التّام مع الوطن أيضا.

1.1 الجملة الفعليّة المكتفيّة بمفعول به واحد:

تكررت الجملة الفعلية التّامة في المدونة كثيرا، خاصة ما كان فاعلها يعود على الضّمير الغائب (هو)؛ حيّث أسند إليه الشّاعر القيام بالفعل في مواضع عديدة، فها هو يتحدث عن القمح بوصفه خبزا عاطلا، هذا المجرم الذي أسند إليه ارتكاب جرائم كثيرة، فكانت أفعاله تمتد إلى متمم واحد، يقول الشّاعر:

الخبز العاطل

يأكل كفّي

يعض جروح شفاه صغاري

يرعى كل بقايا الخوف

يكنس من أرجاء الروح

قشّ الصبر

يا سنبلة!

تحمل منذ عجاف أسمر

سرَّ الموت...

خلِّ رفات الوقت قليلاً

فالتابوت يئنّ ضحايا

تلو ضحايا

تلو ضحايا

ومهاد الغافين طويلاً خشبٌ قان

يحضن من أغصان رفاقي جِلْداً أنزع

يقطر وهناً

فوق مسام الخطو الأحمر

يعلم . . . أنّ

نداءَ الوقت:

بقايا خنجر

تفتح جفناً

كي يغفو ما بين الحنظل والحنظل[1]

هذه القصيدة عبارة عن سند إخباري تقريري، حيث يتحدّث الشّاعر عن الخبز العاطل، وهو رمزيّة للجوع والقحط، والضّمير الذي يدل عليه من خلال الإسناد الفعلي **(يأكل، يعضّ، يرعى، يكنس، يحضن، يقطر، يعلم، يغفو)** هو ضمير الغائب **(هو)**، كما تجدر الإشارة إلى أنّ الأفعال كلها جاءت في زمن المضارع، وتعدّت إلى المفعول به، مثال:

(يأكل كفي)، (يقطر وهنا)، (يئنّ ضحايا)، (يفتح جفنا)، ساهمت هذه الأفعال في خلق ديناميكية مميزة للنّص الشّعري، إذ توالت تأثيرات الخبز العاطل على الحياة، فهو ليس جامد أبدا بل وحش يقوم بأكل اليد التي تحاول أن تلتقفه، ويعضّ الشّفاه التي تحاول قطعه. خبز يرعى الخوف

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق1 س 1(الفقر)

في جعبته وينشره بين أهل العراق، منذرا إياهم بالجوع لأنّه بخيل، هو من يحضن الرّفاق في طيّات الجوع ويفتح جفن القبر عليهم، لذلك أعطى له الشّاعر أهميّة كبيرة وجعله متقدما على الأفعال، ثم سيّرها متسلسلة، كل فعل أقسى من الفعل الذي سبقه.

كما نستشف من قراءة القصائد، دور الجملة الفعليّة في الإخبار عن الحالات الشّعوريّة بطريقة تتابعيّة مميّزة، منبثقة من فعل أوليّ، استدرج أفعالا منسوبة له، يقول:

تشرئب الظّلال

على ساحل الأمنيات الوحيدة

تراقب

عصفورها المتّشي بالرّحيل

...

تحني جناحي أوبارها بالرّياح

وتطلق

أحداقها

بالمسير ... ! [1]

حوّلت الأفعال هذه القصيدة إلى مشهد حركيّ مميز، إذ كان الفعل تشرئب مركزيا في هذه القصيدة، وعطف عليه الأفعال التّالية:**(تراقب، تحني، تطلق)**، حيث أكملت هذه الأفعال دلالة الفعل الأول، ووضّحت المقصديّة منه بشكل مميز فـ:" المعنى النّحوي في الجملة الفعليّة محكوم بدلالة الفعل، ودلالة الأجزاء معه؛ ثمّ السّياق؛ فهذه الثّلاثة تتعاون جميعها في تحديد وظيفة الأجزاء التي تصحب الفعل."[2]

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 2 س 4 (الوحدة والعزلة)

[2] . محمد البنا: تحليل الجملة الفعليّة، مجلّة معهد اللغة العربيّة، مكة المكرّمة، ع2، 1984، ص 98 –99

2.1 الجملة الفعليّة ذات المفعول به المتصل

نستشف الجملة الفعليّة المتعديّة إلى المفعول به كضمير يكون متّصلا بالفعل، في مواضع عدة، منها:

تتلقفني أثداء العزلة

لترضعني من صليل سكونها

وجعا أخرس

ويضيف:

ينزفني النّاي أمثولة للبكاء القروي

يندبني لحنجرة بلا أوتار[1]

تعبر هذه الجمل عن حالة التّوحد الحاصلة بين الشّاعر والآلام؛ فقد تلقفته الوحدة(**تتلقفني**)، ورضعته الآلام (**ترضعني**)، هذه النّكبات التي كان النّاي بوحها المميز الذي يلتقط كل بذور الجراح، فكانت وجهة الشّاعر أيقونة للألم العظيم، فراح ينزفه(**ينزفني**) عزفا ويندبه (**يندبني**) لحنا تراجيديا، يعبر عن قساوة الظّروف، وسوداويّة الواقع الملغّم بالأحزان، وردت هذه الجمل الفعليّة متواترة متتابعة لتؤكد على الانبثاق السّريع للألم.

3.1الجملة الفعليّة المتعدّية:

الجملة الفعلية المتعدية هي جملة تحوي أفعالا تعدّت إلى مفعول به ثان، وجار ومجرور، مثل:(**يعضّ جروح شفاه صغاري**)[2]، (**يحضن من أغصان رفاقي جلدا أنزع**)[3]، (**يعلم أنّ نداء الوقت بقايا خنجر**)[4].

نفس الأمر نجده في القصيدة الموالية:

مسلّة جرحي

تغفو فوق رموش الحمّى

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق1 س4 (الوحدة والعزلة).

[2] . المصدر نفسه، ق1 س1 (الفقر).

[3] . المصدر نفسه، القصيدة نفسها.

[4] . المصدر نفسه، القصيدة نفسها.

تحفر ألواحاً من دم

تغسل بهاء الحرف ملياً

تنسج رغوة دمع أصفر

تهدأ . . .

تسكن . . .

تغفو فوق ركامي اليغلي . . .[1]

هذه القصيدة ذات جمل فعليّة متسلسلة، إنّها أفعال مضارعة متعدّية، والفعل المتعدي هو:" ما تجاوز حدوثه من الفاعل إلى المفعول به، نحو: بريت القلم"[2] جاءت الأفعال منسوبة لمسلة جراحه –والتي يعود عليها الضّمير الغائب: هي–، وهي:(تغفو، تغسل، تمسح، تهدأ، تغفو)، جاءت الأفعال متعديّة لتؤكد على تواصل الأحداث، هذه المسلة التي كانت رمزيّة لمجد العراق، لكنّه اليوم مريض يهيئ لموته، فقد حفر قبره وغسل جثّته، ثمّ سكنت روحه وغفت، لتؤكد على نهاية الزّمن الجميل، جعل الشّاعر من الأفعال المضارعة استمرارية للسّوداويّة حاضرا ومستقبلا؛ مسلة تغفو على أرق تسببه حمى مستديمة، لتحفر في ألواح الذّكريات لحظات الألم الدّامي، والقهر الذي صاحبه تنكيل بالجسد العراقي وإهراق دمه مدرارا، ليغسل الحروف البهية المنقوشة على المسلة رمز الحضارة، مخضّبا إيّاها بدماء التّضحية، إلاّ أنّ الدّموع الصّفراء تتهاوى مدرارا من شدّة صراع الجسد مع الحمى اللّعينة التي التصقت بالجسد الدّامي ترفض المغادرة، إلا بعد أن تحيله لمجرّد ركام لجثث أجسام ضعيفة لم تستطع مقاومة فاختارت أن تهب أرواحها فداء لحريّة موعودة.

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق 4 س 12 (المقاومة)

[2] . حفني ناصف وآخرون: الدّروس النّحويّة، دار العقيدة، الاسكندرية ط1، 2007، ص 232

4.1. التّقديم والتّأخير في تراتبية الجملة الفعليّة

من المتّفق عليه أنّ الجملة الفعليّة، هي ما تكوّنت من فعل وفاعل ومفعول به، إلاّ أنّ الشّاعر تلاعب بذلك، حيث قدّم وأخّر في عناصر الجملة الفعليّة، وكان يتغيّا في ذلك منح الأولويّة للكلمة المقدّمة على اعتبار أنّ لها دلالة ومركزيّة في المعنى.

1.4.1 التّلاعب بالفعل

في معرض تقديم الفاعل عن الفعل يقول الشّاعر:

الذّبول

يفيض عليّ اصفرارا [1]

قدّم الشّاعر الفاعل، وهو الذّبول على الفعل يفيض، ليبرز أهميّة هذا الفاعل الذي فاض باصفراره على الموجودات، فنشر اليباس ومهّد للقحط، وبالتّالي الموت، يقول:

رماد على خافقي رسا[2]

قدّم ها هنا الفاعل والجار والمجرور على الفعل للتّأكيد على قسوة هذا الرّماد، الذي مسَّ أكثر عضو يضمن الحياة، وهو القلب، للدّلالة على الموت وتوقف النّبض، يقول:

في كل ثيّابي يتمطى[3]

في هذا البيت أخّر الشّاعر الفعل يتمطى بفاعله المستتر(هو)، ويقصد به الظّلام على الجار والمجرور، ليعلن سطوة الظّلام على كيانه وجلبابه. ويقول في معرض آخر:

عطر أريجها يحنو[4]

أُخِّر ها هنا الفعل أيضا، لتسليط الضّوء على عطر الأريج الخاص بالأم، الذي يحنو على كل الموجودات، وقد ركّز على أهميّة الفاعل في الحدث، أكثر من الحدث في حد ذاته.

2.4.1 التّلاعب بالمفعول به:

قدّم الشاعر المفعول به على الفاعل، فيقول:

---

[1]. مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 5 س 9 (الألم)

[2] . المصدر نفسه، ق 5 س 9 (الألم)

[3] . المصدر نفسه، ق12 س9 (الألم).

[4] . المصدر نفسه، ق 5 س 1(الموت).

يأكل الأمواجَ ملح ناصع القسمات [1]

لقد قدّم المفعول به (الأمواج)، على الفاعل (ملح) والأصح:(يأكل ملح ناصع القسمات الأمواج)، هذه الملوحة المرتفعة أكلت البحر فتبخّر، ولم يعد يحمل ماءً في جعبته، لم يبق فيه إلا رذاذ الرّمل المغطى بالملح النّاصع، في إشارة إلى أنّ العراقي قد فقد هويّته وخصوصيّته وكرامته، إنّه عار تماما لا ملاذ له يحميه من النّوائب.

2. **الجملة الاسمية:**

هي الجملة التي تبدأ باسم وتفيد معنى، نحو: محمد مجتهد، أو هي التي تتكون من المسند إليه، والمسند الذي يأتي اسما أو فعلا، وإذا وقع المسند اسما فالغالب أن يكون وصفا نحو: زيد قائم[2]، والجملة الاسميّة هي جملة أقل تأكيدا من الجملة الفعليّة، لذلك كانت الجمل الفعليّة كثيرة في المدوّنة، بحيث جاءت بوظيفة السّرد والاخبار، في حين ترتبط الجملة الاسميّة بوظيفة التّوضيح والتّعليل والتّنبيه، والغرض منها التّأكد التّام. ومن أمثلتها:

الأفق المرّ

ينبت صبارا أشعث في ثوب الرّيح [3]

الجمل هنا عبارة عن تركيب لغوي جاء في سطرين، الأول **(الأفق المرّ)** عبارة عن مبتدأ وهو **الأفق**، وأما المرّ فهي صفة لازمة له، ثم يأتي الخبر جملة فعليّة، تشرح خصوصيّة هذا الأفق المرّ، إنّه المستقبل المكلّل بالسّواد والمآسي، المستقبل الذي تعلن عن سرمديّته الغيوم في جملة اسميّة تؤكد وتنبه إلى صفة المستقبل الأليم.

يقول الشاعر أيضا:

السّحاب الثّقال بالوصل ينأى [4]

---

[1] . مشتاق عباس معن: متناهيات الجدار الناري، ق 10 س7 (التّخلف).

[2] . ينظر: ابن هشام الأنصاري جمال الدين: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك؛ محمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط1، 1964، ص 421/ 422

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق 2 س 1 (الفقر).

[4] . المصدر نفسه، ق 3 س 1 (الفقر).

إنّ الجملة الاسميّة هنا، والتي جاءت بنفس الصّيغة مع سابقتها، تؤكد أنّ المستقبل هو الآخر معنون بالظمأ المؤكد، فسحابه الثّقيل لن يمطر في هذه الأرض، لن يمطر مطرا، بل تعويذة غربة، وهجرة مؤكّدة، إنّها سحب الفراق والبعاد، وبنفس الطّريقة، يقول، موظّفا أسلوب العطف:

وربيعي الكسول يزداد بطئا [1]

مؤكّدا مرّة أخرى أنّ لا ربيع في وطنه، لا أزهار، لا أمل، ولا مجال للحياة، إنّها بلاد الخريف القاتل.

وبالعودة إلى التّلاعب التّركيبي، يتّضح ذلك في:

1.2. المبتدأ والخبر:

المبتدأ والخبر اسمان يؤلفان الجملة الاسمية، والأصل:" في المبتدأ أن يكون معرفة، ويقع نكرة إذا أَفَادَتْ، بأن يتقدّم عليها الخبر الظّرف أو الجار والمجرور، نحو: عندك فضل، وفيك خير"[2]، يقول الشّاعر:

لي كوكب لا ينحني للشّمس[3]

إنّه بيت بجملة اسميّة، يتكون من مبتدأ وخبر، قدّم فيه الشّاعر الخبر **(لي)**، وهو شبه جملة، على المبتدأ وهو **(كوكب)**، والأصل **(كوكب لا ينحني للشّمس لي)**، وهذا بغرض التّأكد من عدم هداية وطنه وجهله، إنّه تنبيه وتأكيد، ويقول أيضا:

مرفوع الرّأس أنا

جسدي مقطوع الرأس

أعمى

وبلا عينين أرقب كل شظايا الأمس [4]

---

[1]. مشتاق عباس معن: متناهيات الجدار الناري، ق3 س 1 (الفقر).

[2]. حفني ناصف وآخرون: الدّروس النّحوية، دار العقيدة، الإسكندرية (مصر)، ط1، 2007، ص 424

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 4 س 6 (الجهل)

[4] . المصدر نفسه، ق 3 س 12 (المقاومة)

هذه القصيدة في غالبها مركبة من جمل اسميّة، يقول:(**مرفوع الرأس أنا**) والأصل (**أنا مرفوع الرأس**)، حيث قدّم الخبر الذي جاء مضافا، والغاية من ذلك هو التأكيد على الخبر، إنّه خبر يؤكد الفخر بعزّته وشموخه وسموه.

وفي موضع آخر يقول:

وجه أمي مازال حضنا من الذّكريات الطّرية [1]

اتّبع الشّاعر نفس النّهج، حيث قدّم جملة (**وجه أمي**) وهي اسم **لما زال**، وبقي خبرها(**حضنا**) في مكانه، ودلالة ذلك أنّه يهدف إلى إبراز أهميّة الوجه، وجه الوطن المصلوب، الذي يأمل خيرا لأبنائه، لكنّ ظروفه أحلك وأَمَرُّ وأقوى، إلاّ أنّه ما زال بقعة لكل ماض جميل.

2.2الحال:

الحال اسم نكرة منصوبة تبين هيئة وحالة ما قبلها من فاعل أو مفعول به، أو هما معا أو غيرهما[2] ولم يسلم الحال من هذا التّلاعب، وهو:" كيّنة الإنسان، وهو ما كان عليه من خير أو شر، يذكر ويؤنّث والجمع أحوال وأحولة"[3] والأصل فيه أن يتقدّم صاحبها على الحال، لكنّ الشّاعر خالف ذلك في عدّة مواضع، يقول:

إذ عطشا يريق الكاس [4]

حيث قدّم الشّاعر الحال (عطشا)، على يريق الكأس، لأنّ الهدف هو إبراز حال العراق الظّمئة في أرض القحط ويقول أيضا:

دفئا يفاتحني الرّحيل

فأظل مثل حمامة ضلّت بقايا عشّها [5]

---

[1] . مشتاق عباس معن: متناهيات الجدار الناري، ق 1 س 12 (المقاومة).

[2] . أحمد ناصر أحمد ناصر: النّحو الميسرة، ألفا للنشر والتّوزيع، الجيزة (مصر)، ط1، 2010، ص230

[3] . لسان العرب، مادة (حول)، ص 186

[4] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 8 س 12 (المقاومة).

[5] . المصدر نفسه، ق 11 س 10(الهجرة والمطاردة).

إذ جاء الحال دفئا متقدّما على صاحبه، والأصح أن يقول، يفاتحني الرّحيل دفئا، والهدف من ذلك التّنبيه إلى دفء الرّحيل، والرّغبة الملحّة في الخروج من هذا الوطن البارد الذي عرّى أبناءه ورزقهم برد الشّتاء، وسيء الظّروف، فباتوا يبحثون عن حضن آخر، يمنحهم دفء الحياة.

ب. الجمل الطّلبيّة

1. الأمر

لقد كانت جملة الأمر من أكثر الجمل الطّلبية ترددا في المدوّنة، إذ تكرّرت ثمانية وعشرين مرّة، مقارنة مع الجمل الطّلبيّة الأخرى، والأمر هو:" طلب الفعل على وجه الاستعلاء، وله صيغ عديدة؛ فيكون بفعل الأمر، والمضارع المقرون بلام الأمر واسم فعل الأمر، والمصدر النّائب عن فعل الأمر"[1]، ويأتي الأمر بغرض:" الإرشاد والدّعاء، الالتماس، التّمني، التّخيير، التّسويّة، التّعجيز، التّهديد والإباحة"[2]

يقول الشّاعر مخاطبا وطنه الجريح:

أشعلْ عيونَك في الدجى وامضِ

وافرش بخطوك توتةَ الأرضِ

القفرُ أجّج ناظريه عمىً

أبصرْ، فما وسعي على الغمْضِ

ما زال ينبض بالشحوب لظى

وشحوبك الميمون في غضِ [3]

نلمس أن هذه القصيدة ذاتُ جمل طلبية بامتياز جاءت بصيغة الأمر، حيث يدعو الشّاعر وطنه إلى البقاء يقظا أمام ترصد الغزاة والحاقدين، وألا يستسلم للإغفاءة، فالشّحوب إذا تفاقم فيه حوّلَه إلى جثة هامدة كما رغب الماكرون به، ولذلك لا بد من استمرار نبض القلب، والتّمسك بالحياة رغم قساوتها، والغرض من الأمر هنا هو التّحفيز والإرشاد.

ويواصل في ذات الدرب يقول:

---

[1]. علي الجارم؛ مصطفى أمين: البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع)، المكتبة العلميّة، بيروت، دت، دط، ص165

[2] . المرجع نفسه، ص 165

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 10 س 1 (الفقر).

أيها المتشي بالمجيء . . .انفجر

وسّد الرجوع

طريقي مليء بأعمدة من رياح بليدة

وأنت تظلّل سندانة من حريق [1]

في هذه الأسطر يحاول الشّاعر أن يلهم أمّته صّحوة عاجلة، إنّها أسطر جاءت بغرض الإرشاد، بأن عليهم ألا يستكينوا لهذا الواقع التّعيس، وينفجروا في وجه كل ظالم ومتسلط.

يقول أيضا:

لملم خريفك ما أمرَّك

وانزع عن الأصفاد نحرك [2]

يوجّه الشّاعر كلامه لوطنه المرّ، يأمره بالإسراع في لملمة خريفه الذي أضفى اليباس على كل شيء، إنّه يوجه نبرات اللّوم والعتاب والتّأنيب للوطن، يحثّه على التّحرك ونبذ الجهل والخزعبلات التي أوصدت بابه عن نور العلم، لعلّه يرى الحقيقة، وينهض ليغيّر واقعه، ويسترجع حريّته لتعود خيراته وينتهي خريفه اللّئيم.

بعد أن سئم الشّاعر من نهضة العراق، راح يفكّر في الهجرة، لكن روحه الوطنيّة تحاول ثنيّه عن ذلك، فراح يخاطب نشيده الوطني الذي يتردد بصخب في روحه بكل قسوة، يقول:

أيَّهذا النّشيد الوحيد

كفّ عن غزو أمتعتي لا تراود زوّادتي

وامتطِ ظهر هذا الصّدى [3]

القصيدة تفوح برائحة الاغتراب؛ داخل الوطن والرّغبة في الهجرة عنه، إذ لم يتبق في وطنه إلا الذّكريات المنقوشة في جدران الغروب الآفلة؛ أي أنها مخزّنة في ذاكرة الماضي الجميل، وما عاد واقع اليّوم يصلح للحياة، بل لابد من تركه والابتعاد عنه، لعلّه يجد الحياة في أرض أخرى، لكن هيهات فنشيده الوطني يغزو كيانه ويوقظ وطنيته، لكنّها حسمت رأيها في المغادرة تاركة الوطن،

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق 4 س 3 (الخضوع)

[2] . المصدر نفسه، ق 12 س 7 (التّخلف)

[3] . المصدر نفسه، ق3 س2 (الإحباط)

وطن اليباس وحيدا يصارع الجفاف والقحط لوحده، فلا يلبث حس هذا النّشيد من مراودته لكن هيهات فهو لم يعد إلا صدى يتردد، لأنّ قوة المأساة أكبر بكثير من تحمل المعاناة والنضال دون جدوى، وجاء الأمر هنا بغرض التهديد لقسوة الفعل (كف) أي توقف حالا عن مراودة مشاعري في البقاء وعدم المغادرة.

أما عن الأمر الذي جاء بصيغة المضارع المقرون باللام، يقول:

لا تكن

كالتي

أحصنت

فرجها

بالبغاء [1]

فالشّاعر هنا جاء بالأمر تحت صيغة المضّارع المسبوق بلا، لينصح وينهي الوطن عن ارتكاب الأخطاء في سبيل الهدف السليم، وكأنّه يخبره أن طريق الحرية هو طريق واحد فقط، لا تؤدي إليه كل المسالك، طريقه واضحة، وهي عدم الرّضوخ وتحرير الأفكار، ومحاربة العدو، لا غير.

ويقول أيضا:

لا تعيا بالبحث فإني،

أُولَدُ حضناً حين يشعّ الرمس . . . [2]

يوجّه الشّاعر كلامه للوطن هذا الأخير الذي يترقب من أبنائه مساندته فراح يبحث عنهم، وها هو الشّاعر قد جاءه طالبا منه عدم البحث عنه؛ فهو لا يحتاج إلى سماع بوح وطنه، كونه قادر على الاحساس بأنينه وتوجعه، حتى من همسه الخافت، كونهما متماهيان، ذاب كلاهما في الآخر، فلم يعد شيء يُخْفى عليه، إنّه يحتضن وطنه في أحلك الظّروف حتى حين تقترب النّهاية، إنّه تعويذة المقاومة، وركيزة السّند، وبذرة البعث المنتظرة، ليبقى الوطن شامخا مرفوع الهامة كالنّخلة.

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 1 س 3 (الخضوع).

[2] . المصدر نفسه، ق 3 س 12 (المقاومة).

نلمس من أنّ الأمر في هذه المدوّنة جاء بصيغتين، صيغة الأمر العاديّة من خلال الأفعال التّالية:(**أشعل، امض، افرش، أبصر، لملم، اسكن)**، وصيغة المضارع المقرون باللام من خلال:**(لا تحتضن، لا تعيا، لا تراود، لا تكن)** والأمر بصفة عامة بدلالة التّهديد فبعد أن يئس الشّاعر من وطنه، راح يهدده بأن يتركه وشأنه ويُبعد حنينه الرّقراق عن روحه، ومن جهة أخرى جاء بدلالة التّحسر على ماضي الوطن، وحثّه على النّهضة الفوريّة، وإعادة تقويم أركانه ليتحرر من ربقة الاستعمار، ويهزم الظّروف التي أغرقته في الجهل والعتمة.

2. الاستفهام

الاستفهام هو صيغة طلبيّة، تتضمن السّؤال، ويكون بهدف الاستفسار أو تجاوز الحيرة، وطلب التّوضيح، بالمختصر هو:" طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل"[1]، وقد تخرج ألفاظ الاستفهام عن:" معانيها الأصليّة لمعان أخرى تستفاد من سياق الكلام، كالنّفي، والإنكار، والتّقرير، والتّوبيخ، والتّعظيم، والتّحقير، والاستبطاء، والتّعجب، والتّسوية، والتمني، والتّشويق."[2]

لقد كثرت الأساليب الاستفهاميّة في المدوّنة، كظاهرة تركيبية قصد بها الشّاعر الحصول على الإجابة والاستهزاء بسؤاله في مرّات عديدة، وأحيانا أخرى جاء بهدف التّحسر، يقول:

...

حفيف القحط يطول

...

هل أيقنت بعرس الجدب؟! [3]

إنّه استفهام تعجبي، استعان الشّاعر فيه بأداة الاستفهام هل وتستخدم لما:" يطلب به التّصديق الإيجابي بدون التّصور، ولا تدخل على جمل الشّرط أو جمل بها إن، وبعض العلماء ذكر أن؛ هل تأتي بمعنى كلمة قد، كذلك فإن هل لا تدخل على النّفي على عكس الهمزة، يمكن أن يسبقها حرف

---

[1]. علي الجارم؛ مصطفى أمين: البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع)، ص 179

[2]. المرجع نفسه، المرجع نفسه، ص 183

[3]. مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 1 س 2 (الإحباط).

عطف ولكن لا يتقدمها"[1]. إنّ الشّاعر هنا يستفهم عن جهل أهله، وعدم تصديقهم للدلائل التي صاحبت أيامهم، هم غير قادرين على فهم المأزق الطّارئ الذي هم فيه؛ فبات يوضح لهم ما حصل في بلاده المنكوبة، إذ طغى عليها القحط، وغادر العصفور بزقزقته أغصان أشجارها، فبات العزف صامتا؛ لأنّ عازفها مقطوع الأصابع، ثمّ راح يستفهم متحسرا مستنكرا هذا الوضع، هل أيقنوا هذا العرس التّراجيدي الصّامت عن إعلان الجدب الذي استولى على أرضه. ويقول:

هامتي تعشق ألحان التّأسي

فهي منذ الفأس تبحث: أين رأسي؟ [2]

جاء الاستفهام هنا بأداة الاستفهام (أين) وهي اسم:" يدلّ على الظّروف، كما يتم استخدامه للسّؤال على المكان"[3]، فالهامة (البوم)، تبحث عن رأس الشّاعر، وتحاول الثّأر منه، إنّها عنوان الأسى والانتقام، إنّ الشّاعر ها هنا يتساءل عن مآله في وطن محاط فيه بكل أنواع المآسي، التي تنذره بالموت. واسم الاستفهام هنا جاء ظرفيا ليؤكد على أنّ المآسي تحاول أن تُهلك العراق من نقطة قوته ومركزيته (الرّأس).

ويقول أيضا:

أما أن تشتهيك الفصول؟ [4]

يتساءل الشّاعر عن سوء حظ العراق، فهو حبيس الخريف الذي أسقط له كلّ أوراقه، وقتل أزهاره يباسا، فاستفهم عن موعد الزّمن الذي قد تتذكره الفصول، فتقرر زيارة أرضه اليباب، متى يأتي الشّتاء فيفيض الفرات، وتمتلئ الآبار والجرار؛ فيُسقى الزّرع وترتوي الأرض، متى يأتي الرّبيع لتزهر الورود، وتملأ بأريجها أرصفة بغداد، ومتى يأتي الصّيف فتنضج التّمور، وتتحوّل الحنطة إلى سمارها الذّهبي لتميل أعناقها للمناجل بكل رضا، فتشبع البطون، كلها استفهامات جاءت بغرض التّمني، لكن الوطن باقة من الأقاحي اليابسة التي خانها المدار.

---

[1]. أميرة قاسم: أدوات الاستفهام والغرض منها، موقع المرسال الالكتروني، (2020/09/16)، على الرابط: https://www.almrsal.com

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 12 س 2 (الإحباط).

[3] . أميرة قاسم: أدوات الاستفهام والغرض منها.

[4] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق1 س3 (الخضوع).

ويؤكّد الشاعر على ذلك بحسرة في استفهامه، فيقول:

من أي شح أنت يا وطن اليباس على الغصون [1]

يؤكّد في استفهامه التّعجبي أنّ السّنين العجاف قد طالت، وأبت أن تغادر بلاده، هذه البلاد التي ربط بها صفة البخل، ثمّ راح يحاول استنطاق الوطن، لعلّه يخبره عن ماهية هذا الشّح، ليجد له الحلول، لكن الوطن عاطل عن الكلام.

ويقول أيضا:

فعلام يفزّ الورد على الجدران؟! [2]

إنّ الظّمأ متواصل، والأرض صامتة، والأهل قد هاجروا وطنهم الأم، السّحاب الثّقال ناءت عن العراق، والمدار ابتعد بخطواته عنه، تاركا الخريف حاضنا له، كل هذه الظّروف قادت الشّاعر إلى الاستفهام مستهزئا من حلم العراق في انبثاق أزهار تزيل بعض القبح عن وطن اليباس، فيقول: لماذا تنبت الأزهار، وواقعها أبكم، بل كيف تزهر والأرض التي كانت تحتضن البذور، شاخت وماتت على أنقاض المأساة، يبست الأشجار وسقطت غارقة في تصدّعات الأرض وتشققاتها، وهل تزهر الأرض المتصدّعة!؟.

ويضيف قائلا:

كيف تنمو على جبهتك غصون القلوب

وأرضي مثخّنة بالملح والأشنات؟! [3]

استمر حس الشّاعر مؤكدا على أنّ أرضه مالحة، مليئة بالبكتيريا السّامة، والأعشاب الضّارة، فكيف تنبت الأغصان؟ حتما لن تنمو ولن تطول.

ثمّ يعاتب الشّاعر وطنه قائلا:

هل ستبقى عاريا كالظّل؟ [4]

---

[1] مشتاق عباس معن: متناهيات الجدار الناري، ق 12 س 1 (الفقر).

[2] . المصدر نفسه، ق 7 س 4 (الوحدة والعزلة).

[3] . المصدر نفسه، ق 5 س5 (الجمود).

[4] . المصدر نفسه، ق 11 س 10 (الهجرة والمطاردة).

يحاول الشّاعر أن يستفزّ وطنه، بهذا الاستفهام الاستنكاري، والذي خرج فيه الاستفهام عن:" معناه ليدل على معنى الإنكار وهذا الإنكار إما يكون في الشّرع وإما العقل وإما العرف"[1]؛ فهو يحثّه على ضرورة المقاومة ورفض الرّضوخ، والاستيقاظ من الجهل والغفلة، والخروج فورا من العتمة إلى النّور، إنّه يحرّضه على التّغيير ورفض الواقع بالمقاومة، ويبين له ضلالته وضرورة التّمسك بدرب الهداية.

ثمّ يحاول الشّاعر البحث عن كيفية التّخلص من هذه النّكبات قائلا:

ترى من أين اختتم الضّباب؟ [2]

الشّاعر يستفهم طالبا المساعدة والتّنوير في إيجاد حل للنّكبات التي يتخبط فيها عراقه، وجاء هذا الاستفهام بغرض التّقرير عن حاله المتشظية.

واستخدم أداة الاستفهام الهمزة، الّتي تدل على تقرير بغرض النّفي على الاثبات، يقول:

ألا يحنث الجرح عن فضح أوردتي [3]

أي هلا يندم الجرح ويتوب عن النّزف الذي لا ينفذ من أوردتي وأوصالي، وبتمرير المؤشر على لفظة (أوردتي)

ويقول:

إلام تظلّ

بلا

سحنة

وتنزف

أعطافك

الموبقات ؟!! [4]

---

[1] . عبد الحميد الحريري: الاستفهام الاستنكاري، (12ماي 2022)، على الرابط: https://mawdoo3.com/

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 11 س 4 (الوحدة والعزلة).

[3] . المصدر نفسه، ق 1 س 7 (التّخلف).

[4] . المصدر نفسه، ق 9 س 8 (الضّياع).

هذه القصيدة هي قصيدة العتاب، حيث يعاتب الشّاعر هذا الوطن الذي سُلبت منه حريّته ومن ثمّة هويّته، يعاتبه قائلا إلام تظل بلا سحنة بلا أوصاف، ولا سمات؟، ثمّ يستدرك قائلا أنّه وطن الجراح النّازفة، حيث بقيت جراحه تنزف بلا هوادة، إنّها جراح الموبقات والذّنوب والآثام التي اقترفها في حقّ أهلها الثّكلى المثقلين بالهموم، إنّه استفهام جاء بغرض العتاب والاستنكار من أخطاء الوطن الجسام.

ثم يستفهم متمنيا زوال غربته وعودته إلى وطنه في قصيدة كلها حسرة، بآداة الاستفهام الظّرفية متى، والتي تستخدم للدّلالة على: الزّمن المطلق"[1]، يقول:

متى تعترينني

وبيني وبينك ألف فزاعة للرّحيل [2]

قصيدة تفوح حسرة، مستهلها سؤال تضاربت فيه كل المشاعر من حسرة ورغبة وتمن، في عودة الوطن لسابق عهده، ليعود أبناؤه إليه من الأقاصي البعيدة.

لنخلص إلى أنّ الاستفهام في هذه المدوّنة في غالبه، جاء بغرض التّعجب والاستهزاء لتبيين ضلالة الوطن ودعوته إلى الاهتداء بالدّرب السّليم، وانتهى بالنّهي عن الزّلل وبتّمني عودة المجد السّالف وبعث الحياة في العراق الجريح من جديد.

3. النّداء:

النّداء هو طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعو"[3]، وهو صيغة طلبية تمثّلت في القدوم أو الاستدعاء، وله أدوات عديدة مثل الهمزة، كما يخرج النّداء عن معناه الأصلي إلى:" معان أخرى تستفاد من القرائن، كالزّجر والتّحسر والإغراء"[4]، وظّف الشّاعر النّداء في عديد المواضع، تراوح فيها استخدام ثلاث أدوات، وهي **(يا، أيا، أي)**، وتنوعت دلالات النّداء بحسب سياق القصيدة، يقول مخاطبا السّنبلة:

---

[1] . محمد مروان: أدوات الاستفهام، (03،2020/12)، على الرابط: https://mawdoo3.com/

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 3 س 10 (الهجرة والمطاردة).

[3] . علي الجارم؛ مصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص 195

[4] . المرجع نفسه، ص 195

يا سنبلة

تحمل منذ عجاف أسمر

سر الموت [1]

الشّاعر هنا يخاطب السّنبلة، هذه الأخيرة التي يفترض أن تحمل سر الحياة، لكنّها باتت حاملة لرائحة الموت، إنّه يحدّثها ويزجرها بأن تبعد القحط قليلا عن هذه الأرض، اذ استخدم الشّاعر آداة النّداء **يا** والتي تستخدم لنداء القريب والبعيد معا، والشّاعر هنا جعلها قريبة منه ملتصقة بأرضه البور، كما تجدر الإشارة إلى أنّ آداة النداء **يا**، غالبا ما تستخدم للنّداء على العاقل، إلاّ أنّ الشّاعر نادى بها السّنبلة، فيواصل معاتبا إياها بسبب بخلها قائلا:

خل رفات الوقت قليلا

فالتّابوت يئن ضحايا

تلو ضحايا

تلو ضحايا [2]

قرينة النّداء هنا جاءت بدلالة الزّجر؛ فهو قد سئم من كثرة القحط، وتنازل السّنابل عن مسؤوليتها في إطعام البطون الجائعة، التي سيرت النّاس جثث تحملها توابيت الموت نحو المقابر، ويقول مخاطبا وطنه الذي جعله باقة يابسة:

يا باقة من رماد [3]

جعل الشّاعر وطنه باقة جافة وميتة، بعد أن تحمّل كل الأزهار وفاح بكل عطور الحياة، ها هو اليوم يابس يصارع الموت، إنّه يتحسر عليه، ويبكي حاله المهزومة، ثمّ يعمق تجسيد حالة الوطن الذي رضخ للتّخلف والجفاف، فضاع نوره، ويبست أغصان زيتونه، وأصبح اليوم مجرد قبر كحيل وكانت دلالة النّداء هنا التّحسر والتّفجع على واقع آل إليه وطنه.

ثم يستخدم الشّاعر الأداة أيا فيقول مخاطبا وطنه:

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ص ق 1 س 1 (الفقر).

[2] . المصدر نفسه، س 1س 1 (الفقر).

[3] . المصدر نفسه، ق 1 س 3 (الخضوع)

أيا جدثا يسير

أين بقايا وجهك المصبوغ بالنّارنج؟ [1]

نادى الشّاعر وطنه بأداة النّداء **أيا** وهي تستخدم للمنادى البعيد، إذ شبّه الشّاعر وطنه بالجدث وهو القبر، وجعل له أرجلا يسير بها، وهي كناية على أنّ هذا الوطن بات جسدا هائما دون روح، تتخبطه النّكبات وتصفعه الأيام، فيتحسّر على حاله البائسة، ويستفسر عن مجده الغابر، وحيويته السّابقة، قائلا:(**أين بقايا وجهك المصبوغ بالنّارنج؟**)؛ فلقد اختفت كل ملامح وجهك حتى نشاطك المعهود زال، والهدف من ذلك هو التّحسر وفي نفس الوقت التّحفيز على ضرورة العودة إلى الماضي وإحياء الخصال الجميلة لمقاومة الحياة بتعرجاتها. إنّ الشّاعر هنا جعل صفة وطنه في الماضي ومجده الغابر شيئا بعيدا وصعب المنال يأمل في عودته رغم بعده، فالنّداء هنا جاء بغرض إيقاظ الوطن من غفوته المستديمة، علّه يعيد بعض حيويته، وأليس هو الوطن المصبوغ بالنّارنج.

ثم يقول:

أيها الموؤود صمتا في فمي

يشتهيك الجفن وسنا فنم [2]

يخاطب الشّاعر ذكرياته التي أراد أن يبوح بها، لكن لسانه عاطل عن الكلام، فقد صمّت كل الآذان التي كانت تسمعه لذلك قرر الصّمت للأبد، وها هو يتمنى أن تنام ذكرياته، فتكف عن مزاحمة لسانه، وتمنحه الرّاحة، إنّه يخاطبها ويترجاها بأن تتركه وحاله، علّه يهنأ ويرتاح من ضجيجها الذي يرزقه السّهاد.

ثمّ يتراجع عن هذه الأمنيّة، لأنّه يعلم أنّ الرّاحة لن تكون بالصّمت، فيتوجّه إلى مخاطبة وطنه الصّامت الرّاضخ، ويحثّه على المطالبة بحقوقه، وإبراز قوانينه الخالدة، التي ضمنت لعهود طويلة عيشة هنيّة، إنّه يحثّه على إظهار الوصايا التي خلّدها جلجامش في ألواحه الطينيّة، في أنّ الخلود هو خلود الأثر واستمراره، ويكون ذلك بالاجتهاد والتّحرر والحفاظ على صيت الأمجاد،

يقول:

---

[1] . مشتاق عباس معن: متناهيات الجدار الناري، ق 3 س 5 (الجمود)

[2] . المصدر نفسه، ق 2 س 6 (الجهل)

أتعلم أنّ شفاهك طاعنة بالوصايا؟

أيا أيها المستبد بحمل الحروف [1]

وغرض النّداء هنا هو التّحفيز على الكلام، وإماطة اللثام عن المجد السّالف، فيمسح عنه غبار السّنين العجاف، ويتلو عليها الوصايا الخالدة، ليُعاد بعثه من جديد. ويقول أيضا بعد أن استنزف كل أمله في تغيير الوطن:

أيهذا الوليد العقيم [2]

إنّ الشّاعر هنا يسخر من الوطن، ويهزأ من شخصيّته الجامدة، غير القادرة على خلق جديد، يخاطبه مؤكدا أنّه مسح يديه منه، وأنّه لا يأمل منه وفيه خيرا، إنّه عقيم من كل شيء إلا من توليد الخسارة، لأنّه ومنذ السّنين العجاف الطّويلة خاصم الفرح واستكان لسرمديّة المقابر، ثم يقول متحسرا حزينا:

يا مسرات! وما أورقت بي [3]

يخاطبها متحسرا زوالها، ومتمنيا عودتها إليه، علّها تعيد له بعض الأمل لكن هيهات.

ثم يقول:

الموحشون سواك

وإن اتخمتك المنافي

يا عابراً للمغيب المهيب [4]

رغم كل هذا الظّلام الذي يعيشه الوطن، ورغم الجراح النّدية التي خلفتها المنافي فيه بهجرة أبنائه، وتركه في صراعه اللّعين مع كل الأعداء الطّبيعية والبشرية، إلاّ أنّ الشّاعر أبى أن يصف وطنه بالوحشية، لأن الأعداء هم من أحالوه لذلك.

يقول:

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النارّي، ق 7 س 7 (التّخلف).

[2] . المصدر نفسه، ق 2 س 9 (الألم).

[3] . المصدر نفسه، ق 4 س 9 (الألم).

[4] . المصدر نفسه، ق 9 س 12 (المقاومة).

قد سال منك دمي

يا ناكئ النّدم [1]

ظلّ الوطن ينكأ ويندي جراح النّدم، حتى استفاق أهله على ضرورة المقاومة، وعدم الاستكانة، وترك الهجرة والمنافي والعودة إلى أرض العراق، بوضع اليد في اليد، إنّه نداء غرضه تنبيه الوطن بأنّه قادم إليه ليفديه بالنّفس والنّفيس فيخلصه من براثين الجهل والاستعمار.

ج. الحقول الدّلاليّة في "لا متناهيات الجدار الناري":

الحقول الدّلالية تنتج عن مجموعة الألفاظ التي تربط بينها وشائج مشتركة ومتقاربة، تكوّن حقلا دلاليا عاما، إنّها مادة لغويّة لمجموعة من الوحدات المعجميّة ذات المفهوم الموحد، تُعرّف على أنّها:" قطاع متكامل من المادة اللّغوية، يُعبّر عن مجال معين من الخبرة وفي السّياق ذاته يقول **جون ليونز** بأنّه:" مجموعة جزئية لمفردات اللّغة"[2]

وعليه فالحقول الدّلالية عبارة عن مجموعة من الألفاظ أو الوحدات المعجميّة، التي تقوم بينها علاقة مشتركة، تدل كلّها على وحدة دلالية عامة، مثلا لو قلنا: الأب، الأم، الأخ، الأخت، الجد، الجدة، العم، العمة، الخال، الخالة...الخ من التّراكيب المماثلة، لجمعناها كلها في خانة حقل واحد هو حقل القرابة، وعليه تنوعت الحقول الدلالية منها حقل المدن، حقل الطّبيعة، حقل الألوان، حقل السياسة،... إلخ.

وبالعودة إلى المدوّنة التّفاعلية لا متناهيات الجدار الناري، نجدها متنوعة الحقول الدّلالية، بعد أن تعانقت الألفاظ الدّالة على حقل واحد فيما بينها، ومن أبرز الحقول الموظّفة نجد: حقل النباتات، حقل الحيوانات، حقل الطّبيعة، حقل المدن، حقل الهجرة، حقل الألوان، حقل الضّوء وغيرها، إذ تكوّن كل حقل من مجموعة من الوحدات المعجمية المتقاربة، والتي انصهرت في بوتقة حقل واحد لتشكّل الدّلالة العامة للنّصوص وهي كما يلي:

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق 12 س12 (المقاومة)

[2] . فريد عوض حيدر: علم الدّلالة (دراسة نظرية وتطبيقية)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005، ص 174

1. حقل النّباتات

الوحدات المعجمية	التّكرار
السنبلة	تسع مرّات
الصّبار	ثلاث مرّات
الحنظل	خمس مرّات
الشّوك	مرّتين
النّخيل	خمس مرّات
النّارنج	ثلاث مرّات
اللّيمون	مرّة واحدة
التّوت	مرّتين
الصّفصاف	ست مرّات
الزّيتون	مرّة واحدة
السرو	مرّتين
الصّنوبر	ثلاث مرّات
السّيسبان	مرّة واحدة
السوسن	مرتين
شقائق النّعمان	ثلاث مرّات
الأقحوان	مرّتين
عباد الشّمس	مرّة واحدة
البنفسج	ثلاث مرّات
الورد	إحدى عشرة مرّة
النّعناع	مرّتين
الهيل	مرّة واحدة
الحشائش (حشاش)	أربع مرّات
الرّز	مرّة واحدة

التبغ	مرّتين
الخشخاش	مرّة واحدة
الحناء	مرّة واحدة
القطن	مرّة واحدة
اليقطين	مرّة واحدة
الثّمار	ثلاث مرّات
العرجون(التمر)	مرتين
الطحالب/ الأشنات	مرّتين
التّواتر	87

ترمز النّباتات إلى العلاقة الرّوحية التي تربط الإنسان بالطّبيعة، فتوظيف ألفاظ النّباتات في القصائد الشّعرية له أبعاد عميقة ذات مجالات دلاليّة واسعة، تفتح وتوسع الآفاق القرائيّة؛ فهي عادة ما تأخذ دلالة البعث والطّقوس الأسطوريّة، التي تتمحور حول قضيّة الموت والحياة، وكذا إعادة البعث؛ فموتها هو الموت الذي يحاصر الإنسان، أما أجنّتها المُكْتَنَزَة في أعماق التّربة فهي حياة وبعث جديد.

لقد مال الشّعراء المعاصرون إلى توظيف المعجم النّباتي، في قصائدهم بكثرة، لأنّه يحمل أبعادا تثري مقصدياتهم الدّلالية، فارتقى النّبات من كونه لفظا عابرا، إلى اعتباره لفظا مكثّفا معبرا عن قضايا متعددة، إذْ:" يتم تأويل الشّجر كصورة مثاليّة وكرمز لتجديد الحياة والعودة الخالدة إلى المبدأ"[1]، وكان الشّاعر **مشتاق عباس معن** قد أثرى مدوّنته الشّعريّة بكم هائل من النّباتات، تراوحت بين الأشجار النّفعية، وأشجار الزّينة، وكذا بين الأزهار والنّباتات الصّحراويّة، وقد كان تكرر المفردات النّباتيّة الصّريحة 87 مرّة، إلى جانب العديد من الصّور النّباتيّة الموظّفة، والتي تكون في غالب الأحيان صورا مرافقة للنّبات الوارد ذكره في القصيدة المعروضة، أو تكون صورا رامزة للغطاء النّباتي بصفة عامة.

[1] . عبد الحسين فرزاد؛ سيد إبراهيم آرمن: الرّموز النّباتيّة في الشّعر الفارسي المعاصر، مجلة إضاءات النّقديّة، س5، ع18، 2015، ص 61، نقلا عن: زمردى حميرا: نقد تطبيقي أديان وأساطير، طهران، ط2، 2006، ص 187

أولا الأشجار

أ. شجرة الزّيتون:

الزّيتون الشّجرة المقدّسة، هي الشّجرة المعمرة على وجه الأرض لآلاف السنين، ورد ذكرها في القرآن الكريم، حيث أقسم الله بها في سورة التيّن، يقول تعالى:﴿ **والتين والزّيتون**﴾ (سورة التّين لآية 1)، وقسمه بها دليل على أهميّتها وعظمتها، إذ تعتبر شجرة الزّيتون، شجرة المحبة والسّلام، إنّها رمز لـ:" الصّلح والخصوبة والتّزكيّة، والقدرة والفوز والجزاء"[1]، ويشير غصن شجرة الزّيتون إلى السّلام، لأنّه مرتبط بقصّة الحمامة وسيدنا نوح، هذه الأخيرة التي عادت بغصن زيتون مبشرة إياه بإنحصار ماء الطّوفان، فغدا منذ ذلك الحين رمزا لـ: السّلام والتّسامح والتّسامي، فضلا عن كونه إشارة الدّيمومة والتّواصل"[2]

وردت لفظة الزّيتون في المدوّنة مرّة واحدة، يقول الشّاعر فيها:

كنوم الفجأة

يورق الربيع سريعاً ويمرّ

قبل أن يكمل الزيتون عطره [3]

بداية محبطة لهذا النّص، فقد زار الرّبيع أرض العراق على حين غرّة، وغادر بسرعة وكأنّه لم يأت، غادر الأرض البور، ولم يمنح حتى لشجرة الزّيتون فرصة للإزهار، والتي تمثل اللّحظات الأولى لولادة الثّمار.

هذا الرّبيع الذي كان من المفترض أن يكون رمزا لتجدد الحياة، بعد الجفاف الذي كانت تعانيه الأرض، لكن هيهات فقد غادر قبل أن يضع لمساته الحنون على نباتات هذه الأرض، التي ملّت صبرا، في انتظار قدومه ليعيد لها الحياة ويهب روحا جديدة لما تكتنزه في أحشائها من خير وفير، حتى الزّيتون مرّ عليه الرّبيع دون أن يوقظه، وقد تمثلت رمزية الزّيتون في قصائد الشّاعر في صورة الوطن، لما تحمله هذه الشّجرة من معاني القدسية والأزلية والخلود، فجذورها ضاربة في الأرض

[1] . صادق فتحي دهكردي؛ نادر محمدي: رمز الطّبيعة في شعر المقاومة لدى بلند الحيدري، مجلّة كلية التّربية الأساسية للعلوم التّربوية والإنسانية، جامعة بابل، العراق، ع38، أفريل 2018، ص 13.

[2] . بشرى البستاني: قراءات في النّص الشّعري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2002، ص 197.

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق 6 س 2 (الإحباط)

متشبثة بها، كما يتشبث الإنسان بهويته، لتكون شجرة الزّيتون التي تنتظر الرّبيع هي الوطن المغتصب المحتل، وإذ ما أزهرت الزّيتونة وأثمرت وعاد إليها يخضورها؛ فهي الوطن الذي تخلّص من أيادي الاستعمار وكسر خنجر الخونة.

ب. النّخيل:

النّخيل من الأشجار المقدّسة المذكورة في القرآن؛ فقد ارتبطت قدسيتها بمولد المسيح عيسى عليه السّلام أسفل جذع النّخلة، قال تعالى في صورة مريّم: ﴿ **وهزي إليك بجذع النّخلة تساقط عليك رطبا جنيّا**﴾ سورة مريم:(الآية: 25) ، وأغصان النّخيل ترمز إلى الشّهادة في المعتقد المسيحي، حيّث أن لهم يوم خاص بالنّخيل، يذكرهم بدخول المسيح إلى أورشليم، ليرمز عندهم لـ:" القوّة والتّجلد، والشّموخ والعزّة، وفوق كل ذلك الخصب في مواجهة القهر الزّماني والمكانيّ"[1]، شاع استخدام النّخيل في الشّعر، لرمزيّته الواسعة، وقد ورد ذكره في اللامتناهيّات خمس مرّات إلى جانب عدّة صور مرافقة لشجرة النّخيل أو لثمارها، يقول الشّاعر:

نخيل هذي البيوت

لم يستقم منذ قرون

وتمرها يسيح كفقاعات الرقي

يستافها

ألف ضفدع وضفدعة[2]

استهل الشّاعر نصه، بذكر نخيل العراق، والنّخيل في الذّاكرة الجماعية يمثل:" الحياة والخصب والعطاء، هو دم العراق"[3]، فنحن نعتبر النّخلة شجرة مقدّسة مباركة معطاءة، لكنّ النخلة التي تحدث عنها الشّاعر هنا، قد خالفت عقيدتها في العطاء، إنّها نخلة لم تجد على أهلها بالرُّطب المبارك، بل أنتجت تمرا أجوفا تستفه الضّفادع، والتي ترمز لكل خائن ومستغل لثّروات العراق.

ويقول أيضا:

---

[1] . عبد القادر عبد الرحمن بابي: الموسوعة الشّعرية في المفردات النّباتيّة (عرض وتحليل)، المؤتمر الدّولي الثّالث للغة العربيّة، المجلس الدّولي للغة العربيّة، دت، ص5.

[2] مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 10 س 3 (الخضوع).

[3] . إليا الحاوي: الشّعر العربي المعاصر (بدر شاكر السياب)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، دت، ص 102

الفكّ الأدرد

.....

قطع ذقن نخيل البصرة[1]

دلالة أخرى على أنّ خونة العراق قد قضوا على خيرات العراق، فها هو نخيل البصرة يتعرض للقطع الجائر، بفعلهم هذا هم يقضون على أمل العراقيين في عودة الحياة بعد القحط، على اعتبار النّخلة رمزيّة للخصب، لتتحول دلالة النّخيل هنا إلى تصوير الواقع المرّ للجفاف والقحط الذي تلاه الاستغلال والرّضوخ، يقول الشاعر:

ذاب عرجوني على ظل نبي

يا مسرّاتُ! وما أورقتِ بي؟

مرّت الأوجاع ظلاً ناطراً

فوق أيامي ولم تنسكبي؟

من رآكِ قد رآني غائباً

حائراً بين المنى والتعبِ [2]

ذاب عرجون الشّاعر على ظلّ نبي، إنّها دلالة على التّنعم بحلاوته؛ فالتمر الرّطب يخفف الآلام ويبعث على الانشراح، ويعوّض ما نفذ من طاقة الجسم، لكنّه يعود ويقول، أنّ ذلك مجرد أمل؛ فهذه المسرّات لم تطأ بابه بعد، ولم تورق روحه بها، فكيف تمر به كل الأوجاع وتسكن روحه، وبيته وتصاحبه كظلّه طول هذه السّنين العجاف، ومع ذلك لم تنسكب حلاوة الرّطب إلى أيّامه لتنسيها بشهدها بعض مرارة الألم، فكلّ هذه المآسي لم تشفع له عند القدر، بل لم تزده إلا ألما.

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 3 س 7 (النّخلف).

[2] . المصدر نفسه، ق4س9 (الألم).

وقد دعّم الشّاعر ذلك بصور للنّخيل أو ثماره كما يلي:

صورة عراجين التّمر [1]

صورة التمر [2]

ج. الصّنوبر:

الصّنوبر شجرة غابيّة معمّرة، هي من الأشجار التي يستعين بها الشّعراء في قصائدهم، لدلالتها المرتبطة ببعض المناحي الأسطوريّة، إذ يُعتقد أنّها الشّجرة التي صنع منها نوح سفينته التي أنقذته ومن تبعه من أهل التّقوى من الطّوفان، وهيّ الشّجرة التي يقدّسها المسيحيون على اعتبار أنّها الشّجرة التي صُنِع منها الصّليب الذي صُلِب عليه عيسى عليه السّلام (حسب اعتقادهم طبعا)، لتكون دالة على التّضحية والفداء، وجرت العادة على استخدامها للذّكرى السّنوية للميلاد، كونها الشّجرة الدّائمة الخضرة، فهي إذا رمزيّة لـ :"تجدد الحياة"[3] ، وقد ورد ذكرها مرّتين في المدوّنة يقول الشاعر:

الجبل في صيفي كصنوبرة وحيدة [4]

ويقول أيضا:

فرشة من صنوبر أشعث [5]

---

[1]. مشتاق عباس معن: متناهيات الجدار الناري، صورة ق6س3 (الخضوع)

[2] . المصدر نفسه، صورة ق4س9 (الألم)

[3] . إسلام عزي: الأصول الوثنيّة المسيحيّة: شجرة الميلاد (شجرة الصّنوبر)، منتديات اتباع المرسلين، (17/ 02/ 2022)، على الرّابط: http://www.ebnmaryam.com

[4]. مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 6 س 3 (الخضوع).

[5] . المصدر نفسه، ق1س 9 (الألم).

في هاذين السّطرين الشّعريين نلمس حسّا مأساويّا مرتبطا بالوحدة والعزلة، وكذا بالضّعف والتّلاشي، وصف الشّاعر الوطن بالجبل ثم بصنوبرة تحاول المقاومة، لكنها وحيدة رابضة في مكانها تواجه الرّيح بكل ما أوتيت من قوة، على أنّ الخيانة محيطة بها، من كل حدب، حتى من قوتها الدّاخلية التي خانتها قد أكلها الصّبر رويدا رويدا، حتى نفذ واستنفذها معه. ولم يبق منها سوى الغبار الطّاغي.

الشّاعر هنا وظّف الصّنوبرة وبين استحالة أن تكون دالا على البعث والتّجدد، لأنّ الواقع معاكس حطّم كلّ بذور الحياة بقحطه وجفافه القاتل.

د. شجرة السّرو

السّرو شجرة غابية معمرة، تستخدم للتّظليل والتّمثيل الضّوئي، هي شجرة خاصة بـ:" القبور، فهي ترمز للموت، كما أن اخضرارها الدّائم رمز للبعث، ... كان الرّومان واليونان يربطونها بالقوى الكامنة تحت الأرض."[1]

وردت لفظة السّرو مرّتين في اللامتناهيات، يقول الشّاعر:

حين أنظر إلى أولادي وهم يضحكون

أتذكّر

دمعاً آتٍ في أحداق السّرو[2]

أشار الشّاعر في بداية بوحه إلى ضحكات أولاده، وهي في الحقيقة رغبته في مستقبل آمن لأطفال العراق الذين يحلمون باللّعب والفرح، هذا الأمن الذي لن يتحقق إلا برفض الاستكانة للخونة، والتّسلح بالمقاومة المستديمة، كشجرة السّرو الشّامخة المرتكزة في مكانها تقاوم الرّياح بكل ما أوتيت من قوة، فلا مستقبل آمن دون التّضحيات والصّمود، لكنّ الشّاعر قرن الصّمود بالدّموع، فأحداق الشّجرة مليئة بالدّموع لأنّها تسكن المقابر دائمة الفقد، يتكرر أمام ناظريها سيناريو الموت باستمرار، لتدخل في حالة حزن دائم، ينذرها في كل لحظة بالموت الذي يقطع طريق الضّحكات ويتحداها بعدم الاستمرار في الفرح، هكذا هي حالة العراق لا فرحا دائما فيها، لأنّ الهلاك يتبعها في كل آن.

ويقول أيضا:

---

[1] . عبد الحسين فرزاد؛ سيد إبراهيم آرمن: الرموز النّباتية في الشّعر العراقي المعاصر، ص 69

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 5 س 2 (الإحباط).

حين تهطل على شجر السّرو

ظلالك الخضر

دعني ألامس طراوتها

ولا يعتريك الجّفاء...

فكلّ هذا المساء الطّويل،

طويلٌ[1]

في هذا النّص يحاول الشّاعر أن يمنح وطنه بعض النّدى، ليقاوم به هذا الجّفاف، يلامس تفاصيله ليبعد عنّه ظلال الفقد، ويحتويه بالأحضان، ثمّ ينبّهه إلى أنّ مساءه طويل لأنّ صبحه غائب، فهلاّ أسرعت في مقاومة يومك المتعب، واستدعاء الغد بشمسه الدّافئة ليعود بها ومعها إلى العهد القديم الخالد بذكره، وإعطاء تأشيرة بعث جديدة للرّماد، الذي لا بد أن يتشكّل حريّة، يقاوم فيها الموت المتربّص به. فالشّاعر هنا يحاول أن يبعد رمزيّة المقابر عن شجرة السّرو، يستجدي يخضورها الدائم بعدم الزّوال، هو يقاوم الجفاف والهلاك ولو كان ذلك على حافة القبور، يؤخر الموت الوشيك بالأمل في انتفاضة ترفض الرّضوخ للسّواد والقحط.

هـ. شجرة الصّفصاف:

الصّفصاف شجرة معمرة، تمتاز بطول القامة، والأغصان الكثيفة المتعاليّة، تعيش غالبا على أطراف الأنهار والوديّان لتخزّن الماء في جذورها العميقة؛ أثناء فترات القحط والجفاف، تمّ توظيفها في الشّعر كأيقونة ترمز لـ:" العصيان والحريّة" [2]؛ فالعصيان لأنها شجرة تضرب جذورها عميقة في باطن الأرض بحثا عن الماء أثناء جفاف الوديان التي تنبت على أطرافها؛ فهي لا تستسلم للجدب بل تزداد اخضرارا في فصل الرّبيع والصّيف، أما الحريّة فلأنّها متعالية لا تزيد إلا طولا، بحيث يستحيل أن تجد صفصافة واحدة ذات طول عادي، بل دوما تحاول أن تطاول أعنان السّماء، كما تحدّث عنه **شاكر النّابلسي** في معرض حديثه عن تردد رمزيّة الصّفصاف في الشّعر الفلسطيني بأنّه

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق3 س 12 (المقاومة).

[2] . حامد صدقي؛ جمال نصّاري: الطّبيعة في شعر بدر شاكر السّياب ونيمايوشيج، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العراق، ع15، خريف2013، ص 124

يوظّف للدّلالة على:" المنعة والإرادة الفلسطينيّة الصّلبة، لأنّ شجر الصّفصاف يستخدم كمصدّات للرّياح في المزارع الفلسطينية"[1]، لقد ورد ذكر هذه الشّجرة في المدوّنة ست مرّات، يقول الشّاعر:

وتنكسر المنافي في ممرّاتي القصيّة

. . .

. . . خدّان منهمكان في عشق

وينفجران في كفيّ دفئاً:

. . . أمي

وقد عبرت ملامحها على الصفصاف

تمسح دمعها الريفي عن جدّي

وتطبع طيبةً ما زال عطر أريجها يحنو على

جدران قريتنا المسوّر عشبها بالهيل

. . . لا أستطيعك يا أبي

فأفلت زمام حنينك الرقراق

يطعن قلبهَا الأيام

إذ شجّتْ

وطالتْ

فاندلقتُ على سنابلها الضنينة

. . . إنه وقت الشحوب[2]

---

[1] . شاكر النّابلسي، مجنون التّراب (دراسة في شعر وفكر محمود درويش)، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، 1987، لبنان، ص670

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق5س1 (الفقر).

قصيدة استهلت بلفظة وطني، هو الوطن الذي يعيش فيه الشّاعر منفاه القهري، خاطبه تارة باسمه **(وطني)** ثم لقّبه بأمي فالأم وطن، ثمّ منحه صفة الأب **(لا أستطيعك يا أبي)**، إنّ الوطن هو الكيان المتجذر فينا أبا عن جد، هو الأمان والحياة والمستقبل، إذ كان يتمتع بشروط الحياة الهادئة، هو بلسم الجراح ومسعفها يقول عنه **جالينوس:** "يتروّح العليل بنسيم أرضه، كما تتروح الأرض الجدب ببل القطر"[1]. ولكنّ الوطن أيضا هو المنفى إذ غادر صفاته المعهودة وبات ينشر السّواد والظمأ والفقر، ثم راح الشّاعر يستذكر حال بلده وما اشتاق إليه فذكر شجرة الصّفصاف ورائحة الهيل المنبعثة من جدران المنازل، وملامح أمه وطيبتها. هذه الملامح التي حفظتها شجرة الصّفصاف الصّامدة المقاومة التي أبت أن تستضيف النّسيان في ذاكرتها، فذاكرتها تأبى الثّقب الذي تتسلل منه الذّكريات دون أن تعود إلى حاضنتها، إنّها الشّجرة التي لا تتعرض للنّفي ولا تخضع لقانون الطّرد، لأنّها شجرة لا تتطاول إلا لتتنفس حريّة.

والشّاعر هنا يعاني الحنين الذي يتسلل إلى روحه ويخلق فيها شروخا عميقة، لا يستطيع تحمله أمام ضياع كل سمات الماضي المجيد، وكأنها ذكريات طاعنة لجروح لا تكف عن النّزيف، نزيف لا يخلِّف هو الآخر إلا شحوب ما قبل الموت. وباستحضار الصّفصاف، كان يأمل في العودة إلى وطنه مغادرا منفاه القهري، ليتنفس حريّة في وطن المقاومة. حيث ذكرياته المخزّنة في ذاكرة لا تعترف بالنّسيان.

ويقول في موضع أخر:

حنجرة الوقت . . . لا أوتار لها

وحفيف القحط يطول

. . . . . .

العصفور بلا تغريد

والصفصاف حثيث الوجد

[1] . جالينوس (129/ 199) طبيب يوناني: يعتبر أحد أعظم الأطباء في العصور القديمة، أسس عشرات المؤلفات في علمي التّشريح والفيزيولوجيا، انظر ترجمته في: منير البعلبكي: معجم أعلام المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1992، ص 156

. . . . . .

الناي ضرير

والعازف مبتور الإصبع

. . . . . .

هل أيقنت بعرس الجدب؟! [1]

الإحباط هو ذلك الشّعور الذي يصيب الإنسان، بعد اصطدامه بأمر ما، إذ كان يتوقع فيه شيئا يفرحه، ويرغب فيه لكن جرت الرّياح بما لم تشتهه السّفن، كما هو حال أرض العراق التي كانت محط آمال شعبها، لكنّ الواقع كان محبطا لهم، وقد استهل الشّاعر قصيدته بقوله:(**حنجرة الوقت... لا أوتار لها**)، دلالة على طول فترات القحط والجفاف وما خلّفاه من جوع ومرض وسقم، فقد طال حفيف القحط وسلب رونق موسيقى الطّبيعة، بعدما سرق من العصافير تغريدها التي كانت تستمتع بأغصان الصّفصاف المخضرّة، وقد باتت اليوم جرداء يابسة، إنّ الصّفصاف هنا خالف عقيدته، واستسلم هو الآخر للقحط، فلم يعد عنوانا للصّمود بقدر ما أصبح نموذجا للرّضوخ والاستسلام، مات لينتفي بعده تغريد العصافير النّاشد للحريّة، حتى النّاي أصبح ضريرا لا صوت له، ولا نفخ فيه يجدي، ناهيك عن أنّ العازف مبتور الأصابع، وصف دقيق لانعدام كل أسباب السّعادة. إنّ التّغريد والغناء والنّاي والعازف كلها دوال للأفراح والأعراس، إنّها مؤشرات للعرس ولكنّه عرس للجدب ليس إلاّ.

وبتمرير المؤشر على لفظة (**الصّفصاف**)، يظهر النّص التّشعبي منسدلا يقول فيه الشّاعر:

الصّفصاف لا ينمو إلا دمنا. [2]

في هذا المقطع استسلم الشّاعر نهائيا ورضخ لفكرة الموت، لأنّ الصّفصاف عنوان الأمل بات اليوم دمنا، وعليه لم تبق في هذه الأرض إلا الدّمن المستحضرة من ذاكرة الماضي الجميل؛ الآفل دونما إشراقة مكررة.

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق1س2 (الإحباط).

[2] . المصدر نفسه، القصيدة نفسها (نص تشعبي)

نفس الحس التّشاؤمي نجده في قصيدة أخرى ضمن نصّها التّشعبي يقول:

الورد النّاعس

مُترع بالصّفصاف العاري [1]

شجرة الصّفصاف صحيح أنّها شجرة عملاقة رابضة في الأرض بجذورها الأصيلة، متعالية شامخة في السّماء، لكنها تبقى عارية في فصلي الخريف والشّتاء، لتبدو على هيئتها مجرد أغصان متطاولة سكنها البوم، وهذا ما أراده الشّاعر في أول سطر من هذه القصيدة: حينما قال: **(أطلق الصفصاف في ثمري)**؛ أي جعل ثماري فارغة لا أهميّة لها، لن تُطعم أحدا، كما أنّها لا تكون بعد ذلك بذرة تُنبت شجرة أخرى. هي لن تُسهم في تجدد الحياة وتبدلّها.

نلمس أنّ الشّاعر حينما وظّف الصّفصاف في ساعة الفقر، وظّف دلالته المعهودة بالعصيان والصّمود والتّعالي، ولكن في ساعة الإحباط تغير كل شيء جعل الصّفصاف مستسلما راضخا، فأُحبط الشّاعر وبدأ يشعر برعشة الموت تقبل، لأنّ عناصر الحياة لم تصبح إلا دمنا، وقد يحين دوره لا محالة.

و. النّارنج:

النّارنج؛ شجرة من الحمضيّات اكتشفها العرب لأول مرة في إشبيليّة، عادة ما ترمز إلى التّحضر والمجد العربي، إذا ما اقترنت بقصائد الفخر، وهي رمزيّة للتجدد والانبعاث، وردت ثلاث مرّات في المدوّنة، يقول الشّاعر:

أيا جدثاً يسير

أين بقايا وجهك المصبوغ بالنّارنج؟

فحموضة الأجواء تنبي بالمغيب . . .! . [2]

[1] . مشتاق عباس معن: متناهيات الجدار الناري، ق10 س6 (الجهل)، نص تشعبي

[2] . مشتاق عباس معن، لا متناهيات الجدار الناري، ق3س5 (الجمود)

يخاطب الشّاعر القبر السائر، يقول الشّاعر:(أيا جدثا* يسير...أين بقايا وجهك المصبوغ بالنّارنج*)، وكأنّ القبر هنا خاوٍ بلا هويّة، ثم ذكر النّارنج ليخطف منها لونها، ويلصقه بالقبر، – القبر مصبوغ بالنّارنج،– إنّهما بلون النّار، والنّارنج كدال ترمز إلى التّحفز والنّشاط لما تحويه من حموضة تنعش من يتناولها، فهي تقاوم الأرق والكسل وتبعث على الحيويّة، والملاحظ أنّ الشّاعر وحّد بين لون النّار ولون القبر بفاكهة النّارنج الحامضة بعبقرية فذة، وإذا ما عدنا إلى دلالة اللون البرّتقالي وهو القاسم المشترك بين النّارنج والنّار والقبر، لوجدنا بأنه:" الأقرب إلى ألوان اللّهب النّاري، أو إشعاع الشّمس"[1] ، ويضيف:" البرتقالي محفز روحي يدعو صاحبه إلى طلب المزيد" [2]، وأجد أن العلاقة بين النارنج والقبر، هي أنّ النّارنج الفاكهة التي تنعش صاحبها وتحفزه، ، وأن اللون البرتقالي هو أيضا اللون الذي يلعب دور التّحفيز وفي نفس الوقت لون الخطر، والقبر قد أخذ صفة اللون من النّارنج والنّار معا، ليشير الشّاعر من خلال ذلك إلى أن أرض الوطن تطلب دوما المزيد من الموتى ، والمزيد من الرّماد لترضي خواء القبور وتشبع نهمها لاحتضان الجثث.

ثانيا: الأزهار:

أ. الشّقائق:

شقائق النّعمان هي من الأزهار البريّة المشهورة والمعروفة لدى سائر الشّعوب ومختلف الحضارات، تتميز بعدّة ألوان من أبرزها الأحمر القاني، ولها مدلولات ثقافية متعددة، ضاربة في عمق التّاريخ العربي وحتى الغربي، ورد ذكرها مرّتين في المدوّنة يقول الشّاعر:

---

* الجدث: القبر.

* النارنج: فاكهة من الحمضيّات تشبه البرتقال.

[1] . ضاري مظهر صالح: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، دار الزّمان للطباعة والنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 2012، ص 216

[2] . المرجع نفسه، ص 217

هذه الأرض

لا تنبت غير الشقائق! [1]

ذهب الشّاعر إلى القول متعجّبا، أنّ هذه الأرض لا تنبت إلا الشّقائق!، والشّقائق هي أزهار شقائق النّعمان الحمراء، وسميّت بالشّقائق لأنّها زهرة لا تنبت لوحدها بل في جماعة، وكأن وجودها لا يكتمل إلا بحضور الجماعة، هيّ الزّهرة التي تعلقت بالتّضحية في سبيل المحب والحزن والآسى الذي ينبجس من شدّة فقد المضحي، وكان لها بعدا أسطوريا إذ وردت في قصة عشتار وأدونيس ، كما: "وردت في الأساطير البابلية وغيرها من الحضارات... ويجعلها زهرة دماء المحبوبة المتناثرة على الأرض، أو دماء العاشق المغدور"[2]؛ فبعد سقوط الدّم تنبت الزّهرة. أما في الثّقافة العربية فقد ارتبطت بالنّعمان بن المنذر، هذا الذي:" قتله كسرى ملك الفرس دهسا تحت أقدام الفيلة"[3]، وشقائق الشّاعر التي نبتت مجتمعة في أرض العراق هي التّضحيات الجماعية التي تفتدي بالرّوح في سبيل حريّة الوطن، هي صورة الدّماء التي تبقى نازفة من الكيان العراقي، هي دم الجروح التي لن تلتئم في أرض الموت.

ب. السّوسن:

السّوسن زهرة العشق والجمال[4]، تمّ ذكرها في المدوّنة في موضعين اثنين، يقول الشّاعر:

يفيق على شرفتي الانتظار

ليرقب سوسنة

ليس تأتي [5]

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق1س11 (الموت)

[2]. نجيب بن مسعود: "شقائق النّعمان" رمز الحب والتّضحيّة، مجلة ثقافة وفنون الإلكترونية، (2020/04/15)، على الرابط: http://www.raqim.com

[3] . سنان ساتيك: شقائق النّعمان...بين أسطورة أدونيس وملك المناذرة، مجلة العربي الجديد الالكترونية (12يوليو2015)، على الرّابط: http://www.alaraby-co-uk.cdn-amproject.org

[4] .ينظر: منى هاشم: لنهدي العالم زهور السوسن ليمنحنا الأمل، (08/ 05/ 2020)، موقع المقال الالكتروني، على الرابط: https://elmqal.com/iris-flower

[5] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق9س10 (الهجرة والمطاردة).

مازال الشّاعر جالسا على شرفته، ينتظر مرتقبا ساعة الرّحيل، وقد رمز إلى الانتظار بـ(ترقب سوسنة)، والسوسنة من السّوسن وهو نوع من النباتات الزّهرية، وهي زهرة مقدّسة في بعض الثّقافات، تحمل معنى:" الرّسالة والأرجواني منها، يعتبر رمزا للفخامة الملكية"[1]، كما اعتبر السّوسن:" تاجا للأنوثة، ومن علامات نهوض عشتار من سباتها الشّتوي، وتقدست على أنّها زهرة أنثى ورمز للمرأة وللخصوبة"[2]، إنّ السّوسنة عند الشّاعر هي الرّسالة المقدّسة التي تحمل إليه خارطة العودة إلى وطنه الجريح، إنّها أيضا الزّهرة التي يَصنع منها تاجا ليُتوِّج به وطنّه، الذّي عانى من تكالب الظّروف عليه، ولكنّ السّوسنة لم تأت؛ فبات الانتظار طويلا كليلٍ يرخي سدوله بكل أنواع الهموم، وأرق الشّاعر يعاند النّوم بالسّهاد؛ ليظل منتظرا الآتي، وفي الصّورة المرفقة زهرة السّوسن التي سلبها كل ألوانها، وجعلها زهرة سوداء لا ملامح لها، مثل درب العودة، الذي اختفت ملامحه، فلا هادي إلى الوطن بعد الضّياع.

ج. الأقحوان:

زهرة الأقحوان هي من الأزهار الشّديدة الانتشار، مذ نهاية الشّتاء حتى آخر الرّبيع، وهي من أوّل الأزهار التي تزهر ترحيبا بقدوم الرّبيع، شاع استخدامها في الشّعر العربي، لدلالاتها الكثيرة وأبرز ما يوصف به هو تراص الأسنان وجمالها، يقول الأعشى:[3]

---

[1] . ينظر: هبة خماري: الدلالات الرمزية (الأزهار، الألوان، الكلمات) في قصيدة تعاليم في الحب للشاعر الأردني نضال زيغان، حوليات الآداب واللغات، مج4، رقم1، مسيلة، 2016، ص 51

[2] . مؤنس بخاري: السّوسن تاج الأنوثة، موقع مؤنس البخري الشّخصي، (27/ 03/ 2019)، على الرّابط: http://www.albukhari.com

[3] . الأعشى قيس بن ميمون: ديوان الأعشى، شر: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987، ص 178

وتضحك عن غرّ الثّنايا كأنّه ذُرى أقحوان نبته متناغم

وقد كان الأقحوان في الشّعر العربي القديم صورة لـ:" الضّحك والابتسام، لأنّهم وجدوا فيه صورة الثّغر، فأوراقه صغيرة ومفلّجة، وفي تفكيرهم ذلك يحمل نضجا عقليا"[1] ورد ذكره مرّتين في المدوّنة.

يقول الشّاعر:

ألف صيف وصيف مر فينا

وما مرّنا

مرة أقحوان الرّبيع[2]

في هذا المقطع يؤكد الشّاعر على خبث الطّبيعة التي لم تَجُد عليه بالأمل، والذي مثّله بأزهار الأقحوان، هذه الزّهرة التي ترمز إلى الجمال والسّكينة والهدوء والاحتواء، إنّها رمزيّة لـ:" الفطرة والصّفاء والنّقاء"[3]، لكن حدث أن عمّ القحط وانعدم الأقحوان، لتنتفي كل الصّفات المنبثقة منه، فالأقحوان هو الرّبيع الذي يعيد للعراق حيويّته وينبت أجنّة البذور من باطن الأرض، ولكن لم يزهر الأقحوان قط، وبالتّالي بقي ثغر الأرض مغلقا لا يكشف عن جماله ببريق فلجات زهر الأقحوان. القحط فقط هو من زار هذه الأرض وألفها أما الرّبيع الذي يستبشر له بالأقحوان قد ظلّ غائبا لسنين طويلة.

ويعود الشّاعر إلى توظيف الأقحوان، بكلمة جمع (الأقاحي)، في نص تشعبي للقصيدة السّابعة من السّاعة الثّانية، يقول:

يا واحة من غصون الأقاحي* اليبيسة

وعطر كسيح [4]

---

[1] . عوني صبحي الفاعوري: دلالات الأزهار في ديوان (ما أقل حبيبتي) للشاعر راشد عيسى، مجلة جامعة دمشق، سوريا، مج 22، ع 3و4، 2006، ص 167

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 10س3 (الخضوع).

[3] . عبد القادر عبد الرحمن بابي: الموسوعة الشّعرية في المفردات النّباتيّة (عرض وتحليل)، ص 4

* الأقاحي: جمع أقحوان أقحوانة.

[4] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق7س2 (الإحباط).

هنا يخاطب الشّاعر أرضه الجرداء، التي لم يبق منها إلا أغصان هشيشة لأزهار الأقحوان اليابسة، التي ضيعت عطرها في غياهب الجفاف. ونجد أنّ الأقحوان باعتباره زهرة بيضاء ترمز أيضا إلى المشيب، فحينما قال الشّاعر الأقاحي اليبيسة وكأنّه تحدّث عن دنو زوالها واندثارها، إنّه الموت الذي يترقب نهاية العراق. فنشر أولا قحطه ليكسر سرّ الحياة في كل الموجودات.

د. البنفسج:

زهرة لها روابط عديدة في ثقافات مختلف الشّعوب، كما ترتبط كثيرا بالجانب الأسطوري باعتبارها زهرة الموت. في التّراث العربي ينظر إلى لون:" زهرة البنفسج نظرة حزن، وربما نظرة تشاؤم"[1]، وعليه ظلّت زهرة البنفسج زهرة القبور والمقابر، إنّها:" زهرة المحبطين...توحي بالموت والجنائز"[2]، لا تخرج دلالاتها عن التّوتر والخوف وترقب المجهول بنوع من التّشاؤم، تكرر ذكرها في المدوّنة مرّتين، يقول الشّاعر:

وخطوي إليك

تباريح أكمه

أضاع

بسِفْر

البنفسج

ألوانه

تدلّت أصابعه عكّازة تقتفي

غبش المنسئين[3]

يشد الشّاعر خطواته إلى الوطن الجريح، بتباريحه العمياء التي أضاعت طريق العودة، وأضاعت معها لون البنفسج، شكّل استحضار البنفسج هنا زاوّية رمزية، فهو المعروف بقصر مرحلته

---

[1]. حمودي عبد محسن: البنفسج الأخير، موقع الحوار المتمدن، (12/ 11/ 2010)، على الرابط: http://www.a.ahewer.org

[2] . باسل العال: رمزيّة الزّهور في الشّعر العربي المعاصر، صحيفة القدس العربي، (2/ 03/ 2015)، على الرّابط: http://www.alquds.co.uk

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق6س8 (الضّياع).

العمريّة، كذلك هي الحياة في العراق قصيرة تتعرض لكل نوائب الدّهر المميتة، فالقتّل استفحل في أرضها، كما استفحل الموت بزهرة البنفسج التي أضاعت لونها الأسطوري بلون السّواد واللّون البنفسجي هو" لون الاعتدال، رمز للوضوح ونفاذ البصيرة والعمل العاقل والتّوازن بين الأرض والسّماء، الحواس والرّوح، الشّغف والذّكاء، الحجب والحكمة."[1] العراق إذا فقد سرّ وجوده فقد بصيرته وتوازنه في الحياة؛ فباتت تباريحا بأصابع تتدلى على عكازة المرتحل في غبش الظّلام.

ويقول أيضا:

الذّبول

...

يلوك بفيء البنفسج

أطياف كلّ الخيول التي طرزتها

غصوني ملياً . . .. [2]

يقول الشّاعر أنّ البنفسج يلوك كلّ أطياف الخيول التي طرزها الشّاعر في عالم أحلامه، إنّ البنفسج قضى على أحلام الشّاعر، أعلن عن صحوة مأساوية، صحوة تنذر بالموت ونهاية المجد العربي.

فالبنفسج عند الشّاعر هو رمزيّة للموت الوشيك والرّضوخ للعدو، والمكوث في سرمديّة الظّلام حتى ضاع مجد الأمة، فتقرر مصيرها بالزّوال. لترحب بها المقابر محتضنة حزنها وانتكاستها الأليمة دون نهضة.

هـ. الورد:

يعتبر الورد رمزا للجمال والبهاء، وهو على رأس الأزهار، لما يمتاز به من رائحة زكيّة وصورة بهية ناعمة، تزيّنت به المنازل والقصور والحدائق؛ لما يخلّفه من أثر طيب وراحة نفسيّة لمشاهده، إذ لجأ الشّعراء إلى توظيفه في قصائدهم، حتى يضفي الورد عليها جمالية للمعنى، كما تعطي هذه الألفاظ روحا جديدة للصّورة الشّعريّة.

---

[1] . كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، 2013، ص 119

[2] مشتاق عباس معن، لا متناهيات الجدار الناري، ق 5 س9 (الألم).

ورد ذكر مفردات الورد في المدوّنة أحد عشرة مرّة، منها قول الشّاعر:

أتعبت غصنا يستجار بظلّه ولطالما غفت الورود بحقله[1]

في هذا البيت العمودي، ينقل لنا الشّاعر صورة القحط في استعارة جميلة، حيث شبّه الورد بالإنسان، حينما قال:(**غفت الورود بحقله**)، ليرمز إلى قحط الأرض ويباسها المستديم، فقد أصبحت برداء هشيش يابس ملأ القبح ملامحه في انعدام مباسم الورود، هذه الأخيرة التي دخلت في سبات لن ينتهي، في رمزيّة أرادها الشّاعر أن تكون عنوانا للخضوع والاستسلام ورفض البعث في الأرض اليباب.

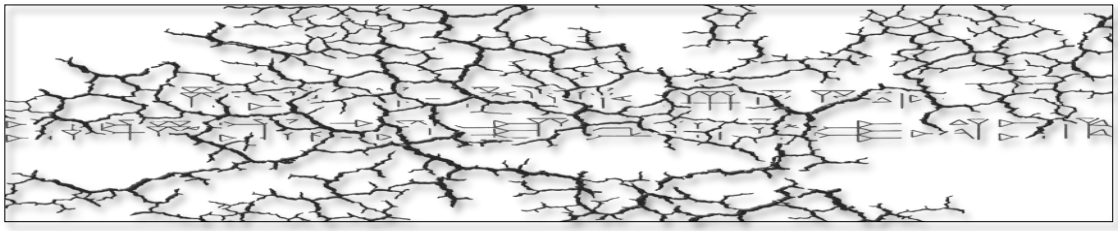
ويقول في معرض آخر:

ما زالت شقوق الأرض عطشى

المطر النازف ظامي

فعلامَ يفز الورد على الجدران ؟!.[2]

يصف الشّاعر حالة الأرض المتصدّعة بالشقوق، وكأنّها تفتح أفواهها الظّامئة، ولكن هيهات، فالمطر ظامٍ شحيح، ليستدرك الشّاعر أحلامه، ويعاتبها بأن تُوقِف توقعاتها في أن تتزين جدران مدينته بالورود المتسلقة، والصورة التي أرفقها الشّاعر توافق النّص تماما وهي كما يلي:



-صورة الأرض المتصدّعة-[3]

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق8 س1 (الفقر).

[2] . المصدر نفسه، ق 7 س4 (الوحدة والعزلة).

[3] . المصدر نفسه، صورة ق 7 س4 (الوحدة والعزلة)

إذ رسم الشّاعر أرضا غزتها التّشققات التي تعبر عن السّنين العجاف الطّويلة التي مرت بها، والتي لم ترتوِ فيها ولو بقطرة من المطر.

في هذه القصيدة ضاعت الكلمات من الشّاعر لقساوة مشهد الأرض اليابسة ذات الأفواه الفاغرة من الورود.

ثم يستحضر باقة من الورد، يقول:

الدّلال...

تغريد أخضر

وغصون ندية

وباقة من دفءٍ ظليل[1]

عاد الشّاعر بذاكرته إلى خريفه الزائل القابع في الماضي، الذي يفرش للرّبيع أزقة تتسلق جدرانها الدّلال الخضراء النّدية، التي تنشر عطرها في صباحات المارة، فتملأ روحهم بالأمل في يوم تكتنفه رعاية الأم لوليدها، وتمنح لهم باقات من الدفء الظليل، الذي يخفف عنهم قسوة شمس الظّهيرة، لكن كل ذلك انتفى ولم يبق إلا بقايا خطى زائلة، إنّها الخطى التي اختارت الصّحراء، دربا لها، وهل تحفظ الرّمال الخطى؟! والباقة هنا مجرد ذكرى لربيع لن يعود.

ويقول أيضا، رابطا الأزهار بالخريف والقحط:

ما زال وجهُ أمي

وطناً للفراشات الحزينة

وغصناً لكلّ الورود التي عضها الخريف

. . . . . .

وجه أمي

ما زال حضناً من الذكريات الطرية

يبلّله الندى

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 11 س 5 (الجمود)

على الرغم من كل هذا اليباس . . . !![1]

يستطرد الشّاعر في وصف وجه أمّه الذي يمثّل الوطن، فالعصافير المغرّدة في سالف السّنين، باتت تلحّن مواويل الحزن التّعيسة، أمّا فراشاته فلم تعد تنشر أجنحتها في السّماء الزّرقاء، مترنّمة بأمل بين الورود، بل باتت حزينة؛ لأنّ الورود قد عضّها الخريف منذ أمد، معلنا هلاكها، وكأنّ الخريف كلب مصاب بداء الكلب، إذا عض أحدهم فلا علاج له إلا الموت، كذلك هو الخريف عض الورود كرمزيّة للهلاك الآتي لا محالة، ثم يعبر متمسكا بنوع من الأمل الضّئيل فرغم كل الجّفاف الذي يحيط به ورغم كل القبح الذي يرتسم في أراضيه المنعدمة الورود، إلا أنّ وجه الأم مازال موطنا للذّكريات النّديّة.

ثالثا. النّباتات

1. النّباتات الصّحراوية:

أ. الصّبار:

من النّباتات الصّحراوية الشّوكية التي تتحمل القحط والجفاف، يرمز به إلى تحمل الصّعاب، وكذا البؤس والعذاب، الصّبار من الصّبر؛ فهو دال على الصّبر وقوة التّحمل، وهذه الدّلالة أُخِذت من كونه يتحمل الحرارة ويبقى دوما أخضرا، وكذلك يتحمل الجفاف إذ نادرا ما يموت؛ وهذا بسبب ما توفره أشواكه وأوراقه اللّزجة الغليظة من الماء المخزن فيها.[2]

ورد ذكره أربع مرّات في المدونة، يقول الشّاعر:

الأفق المرّ

ينبت صبّاراً أشعث في ثوب الريح

يثأر من عطر النعناع

يوقد في ليل الأوجاع

فتيل ظلام . . .

ويؤجل نسياناً يأتي

---

[1] . مشتاق عباس معن: متناهيات الجدار الناري، ق1س12 (المقاومة).

[2]. ينظر: أنغام راشد: رمزية الصبار الزّيتون في الفن التّشكيلي الفلسطيني، (15/ 08/ 2015)، على الرّابط: https://youthpal.org

يفضح كلّ شجون الماضي

ويعطّر أجواء الحاضر

بالهذيان! . . .[1]

استهل الشّاعر هذه القصيدة بالحديث عن الأفق، ذلك المستقبل المجهول، وألصق فيه صفة المرارة؛ مؤكدا على بؤس الحاضر الذي لا يحمل مؤشرات للأمل في غدٍ مشرق. هذا الغد القاحلة المالحة أرضه، الأرض الملائمة تماما للصّبار أشعث الأشواك من كثرة الجفاف، جفاف جاء بطعم الظلام اللانهائي، لا يكف عن محاربة الأمل، حتى لو تمثّل في رائحة تنعش الرّوح المقاومة كالنّعناع، إنّه الأفق المعنون بالظّلام الدّائم الذي يوقد في الأرواح بؤس الذّكريات المريرة، ليجعل من الحاضر، وقتا عبثيا بامتياز، فهو لم ولن يعلن عن صفاء الأفق وانتعاش الرّوح لبدأ حياة يرجى أن تكون مغايرة رافضة للسّواد، وهذا ما يؤكده النّص الموازي المتواري وراء كلمة (النّعناع)، فبعد تمرير المؤشر عليها تظهر الجملة التالية:

النّعناع يؤجل عطره في زمن الصّبار[2]

وهذا يؤكد على استمرارية البؤس العربي، وقحط الأرض. لكن مقابل ذلك وظّف كلمة يُؤَجل وهي تبعث على بصيص أمل في زوال زمن الصّبار وتعطيل قدوم الخير.

ويقول في معرض آخر:

ترتديني الجرار خجلى وظمأى

والسّحاب الثّقال بالوصل ينأى

فيظلّ الجفاف يسقي جذوري

وثماري العجاف بالموت ملأى

يستحثّ الأفول أفقي سريعاً

وربيعي الكسول يزداد بطئا

يشتهيني الخريف صبحاً شَحوباً

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 2 س 1 (الفقر).

[2] . المصدر نفسه، ق 2 س 1 (الفقر)، نص موازي

يحتسيني الصّبّار شيئاً فشيئا[1]

كثّف الشّاعر دلالات القحط والموت في هذه القصيدة أيضا، واعتمد تقنية كتابة مغايرة للقصيدة الأولى والثّانية؛ لينظُم قصيدته هذه بالشّكل العمودي، لتُمثل البوح الذاتي للشّاعر يعبر فيها عن طموحاته في غد مشرق لكن هيهات، وكان تركيزه على منح مساحة واسعة لكلمة الجرار؛ لأنها تمكنت من كل كيان الشّاعر وارتدته دونما رحمة، أراد الشّاعر أن تكون هذه الجرار كريمة مليئة بالماء الذي يطفئ ظمأ هذه الأراضي التي ابتلعها الجفاف، لكنّها جرار شحيحة استوطنها الظمأ بدل الارتواء، حتى السّحاب بدى مُدبرا مبتعدا شيئا فشيئا، ليؤكد على ثنائية الموت والظّلام، فلا يكف الجفاف يسقي جذوره معلنا عن دنو موته، في انعدام الماء/الحياة، إنّ العراق الذي تحدّث عنه الشّاعر بضمير الأنا يتشرب الظمأ والموت تدريجيا مثله مثل الشّاعر ومثل أي مواطن أخر، يعاني نفس المصير.

في هذه القصيدة التي ازدحمت بآلام العراقيين من حاضرهم، وآمالهم في مستقبل واعد نلمس فيها مفارقة واضحة حيث:" يتقلص الكلام إلى حد المحو، وينحبس الصّوت الشّعري، فيتكلم بصمت، وثمة جدل بين الصّوت والصّمت،...؛ فيمنح على مستوى البوح نفسا شعوريا تشاؤميا، وعلى مستوى الصّمت نفسا إشراقيا، فالصّمت تشكيل طباعي لآلام الرّوح، ومحاولة الخروج منها"[2]، شبّه الشّاعر نفسه في هذه القصيدة بالغصن الخاوي الجاف المهمل، حتى تموت ثماره وتسقط دون أن تستوي، فلا السّحاب يسقي جذوره وهو المثقّل بالمطر، ولا هو قادر على تحرير ذاته والصّمود في وجه الطّبيعة، فها هو الخريف قادم ينذر بفصل أصفر شاحب، تتساقط فيه أوراق الأمل، الورقة تلو الأخرى، ثمّ يتلاعب الشّاعر بالطّبيعة ويستحضر نبتة الصّبار لما تتمتع به من مقاومة لقسوة الطّبيعة، علّها تضمن بقاء الأمل حتى قدوم الشّتاء المحمل بالمطر، الطّارد للظمأ لكن هيهات، فقد جعل الصّبار آمال النّاس وصبرهم مشروبا يحتسيه شيئا فشيئا، منذرا بزوال الأمل، ولا يلوح في آخر نفق الحياة إلا النّهاية المشؤومة، فـ" الخريف تنذر (شهوته) أو(اشتهاؤه) للشّاعر كله، بالوصول إلى

[1]. مشتاق عباس معن: متناهيات الجدار الناري، ق 3 س 1 (الفقر).

[2] . سمر الدّيوب: قصيدة الومضة والنّوع المفارق (دراسة البناء الضدي)، دار الثّقافة، حكومة الشّارقة، ط1، 2022، ص73

النّهاية ذاتها، حيث التّلاشي مضمونا وأداءً بحيث تنسحب المفردات، وتتآكل الأسطر، لتصل بنا إلى التّهيؤ الحياتي ذاك، والذّي يجسده التّشكيل المتلاشي شيئا فشيئا"[1]

لنخلص إلى أنّ الصّبار رمز القوة والجلدة والتّحمل، لم يقدر على المقاومة، فَقَدَ كل هويّته، نفذ صبره، تشربه الألم رويدا رويدا، فغاص في عمق السّراب يتغيا الأفول الأبدي.

ب. الحنظل:

الحنظل نبات صحراوي من فصيلة القرعيات، يفترش الأرض زاحفا ليحتل مساحات واسعة، ويسمى أيضا بالعلقم، وهو نبات مُرٌ شديد المرارة، يضرب به القول كرمزية للشّدة والمصائب، حيث كانت العرب تقول إذا ما اشتد عليها أمر: أمَرُ من العلقم.[2]

تمّ ذكر الحنظل في المدوّنة ثلاث مرّات، اثنتان بلفظ الحنظل وواحدة بلفظ العلقم، يقول الشّاعر:

أي درب نز منه وهمى

علّه يورق عيناً بلسما

فالمسافات نزت عن أفقه

وغدت كل الزوايا علقما

أين يمضي والخطى موؤدة

ساقها الكسلى بقايا من عمى [3]

في هذه القصيدة يتعمق حجم السؤال أكثر، فيتساءل الشّاعر مستفهما بحسرة عن الوجهة التي سترافق مسيره، هذا الدّرب الذي يفرز الوهم، يتوقع منه أن يكون معطاءً فيورق بلسما لجراحه

[1] . عبّاس رشيد الدده: مهوى التّفاحة مقاربة في مشروع مشتاق عباس معن في العمود الومضة، دار الفراهيدي للنّشر والتّوزيع، العراق، ط1، 2015، ص 146

[2] . ينظر: الحنظل، على الرّبط: https://ar.wikipedia.org

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق8س5 (الجمود).

القصيّة النّازفة، في المسافات التي ارتأت أن تلازم الأرض وتوصد نوافذ الأفق، وبتمرير المؤشر على لفظة (المسافات)، يظهر النّص التّشعبي، في قول الشّاعر:

المسافات ظنون متكررة[1]

إنّها الأماكن المجروحة في الذّات المليئة بآمال كاذبة، تتلوها ظنون صادقة، وباتت زوايا الرّوح في ذات الشّاعر وفي بقاع الوطن، بطعم العلقم، بعد أن كانت ملجأ الخائف والضّائع والمجروح، ليستحق هذا الوطن لقب (وطن الجراح)، لأنّ الشّاعر ينهي كلامه بيقين واضح، أنّ لا أحد سيخرج من هذه المسافات الكئيبة المتصدية، فالخطى موءودة، يقودها الكسل الأعمى ليس إلى أي مكان بل إلى الظلام والعمى الأبدي، وهذا للتّأكيد عن حالة الجمود الخانق، والعجز عن التّحرك والمضي قدما.

لا تختلف رمزيّة الصّبار عن الحنظل فكلاهما في نفس الدّائرة، فالعراقي ما عاد يطيق صبرا على مصائبه ولو كان من جيل حنظلة، بسبب مرارة واقعه الأليم المعنون بطعم الموت.

2. النّباتات العطريّة:

مال الشّعراء إلى توظيف النّباتات العطرية لما تثيره من تراسل حسي في القصائد، وكانت علاقة العطر بـ:" مقصد القصيدة مرتبطة بالدّيار والدّمن والآثار والنّسيب"[2]، وقد ذكر الشّاعر إلى جانب الأزهار والورود، مجموعة من النّباتات العطرية منها: الهيل والسيسبان، والنّعناع. وسيتم الوقوف على دلالاتها فيما يأتي:

أ. الهيل:

الهيل من النّباتات العطرية المستحبّة، خاصة عند العرب إذ كانت تتم إضافة القليل منه للقهوة العربية الأصيلة، ليزيدها طعما مميزا بسبب رائحته الخاصّة، تمّ ذكره مرّة واحدة في المدوّنة يقول الشّاعر:

---

[1] . مشتاق عباس معن: متناهيات الجدار الناري، ق8س5 (الجمود)، نص تشعبي.

[2] . ألاء داود: العطر في الشّعر العربي وكيف تغنى به الشّعراء، موقع جنّة العطور، (02/ 04، 2022)، على الرّابط: http://www.perfumesheaven.com

أمي

وقد عبرت ملامحها على الصفصاف

تمسح دمعها الريفي عن جدّي

وتطبع طيبةً ما زال عطر أريجها يحنو على

جدران قريتنا المسوّر عشبها بالهيل[1]

الهيل في هذه القصيدة دال على الذّكريات الطّرية واللّحظات الأصيلة في بلاده الجريحة، عاد الشّاعر بذاكرته من خلال حاسة الشّم وتذكّر شوارع بلدته المصوّرة بالهيل كعشبة لا يخلو بيت عربي منها؛ لأنها طقس ضروري من طقوس ارتشاف القهوة العربية، بحيث يضفي عليها نكهة الصّفاء والنّشوة والتّمتع، ذكريات طريّة عادت بالشّاعر في وقت الشّحوب، فالجدران عارية بل محطّمة، وفنجان القهوة الصّباحي قد كسر على مائدة آمنة في زمن القحط.

ب. النّعناع

النّعناع من النّباتات العطريّة المنعشة، يستخدم كمشروب يبعد التّوتر والقلب ويهدئ الجسد والرّوح، يستعين به الشّعراء حينما يكونون بصدد الحديث عن رغبتهم في الرّاحة والهدوء، والخلوة الذّاتيّة الآمنة، تمّ ذكره في المدوّنة لمرتين، يقول الشّاعر:

النّعناع يؤجل عطره في زمن الصّبار[2]

وكأنّ الشّاعر هنا يحاول أن يؤكد أن كل ما من شأنه أن يغير سرمدية العراق؛ لا نفع منه، فالتّوتر والقلق وانعدام الصّبر قد احتل مَوَاطِنَ ذات الفرد العراقي، وأحال العصر إلى عصر الضّياع والتّشتت والخضوع. وأنّ كل ما هو جميل يخزّن طاقاته الحيويّة لما بعد زوال الاستعمار والاستغلال المطبق على أرض العراق، هي نوع من مناجاة الطّبيعة بأن تجود عليهم بالرّبيع الذي ينتش بذور الحياة مرّة أخرى. ربيع يعيد البعث لتكوين حياة آمنة.

ويقول في معرض آخر:

وأعفر النّعناع بالوجع الخبيء

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 5 س1 (الفقر)

[2] . المصدر نفسه، ق 2 س 1 (الموت)

وأنا المبلل بالعمى[1]

في هذا المقطع يعفر الشّاعر النّعناع، يرشّه بالتّراب لعلّ الحيّاة تعود إليه، لكن النّعناع خاصم عبقه المنعش، ليستكين للوجع المميت، ثم يلجأ الشّاعر للمفارقة، وهي:"يكون فيه المعنى الخفي في تضاد حار مع المعنى الظاهري"[2]، وتتمثل المفارقة في عبارة (أنا المبلل بالعمى)، حيث جعل الشّاعر العمى سائلا يبلله، في حين أنّ الأعمى عيونه جافة، لا تُبَلّل، إنّها كناية على أنّ العمى احتل العين وبلّلها بظلمته، فغُمِست الرؤية في الظّلام إلى الأبد. كما هو حال النّعناع المعفر بالتّراب دونما جذور فلا هو يَنْبُت ولا هو يُنعِش. لنقول أنّ للمفارقة "وظيفة مهمة في الأدب بشكل عام والشّعر بشكل خاص، فهي في الشّعر تتجاوز الفطنة وشد الانتباه، إلى خلق التّوتر الدّلالي في القصيدة عبر التّضاد في الأشياء، الذي قد لا يأتي فقط من خلال الكلمات المثيرة والمروعة في السّياق، بل عبر خلق الإمكانيات البارعة في توظيف مفردات اللّغة العادية واليومية داخل الخطاب الشّعري"[3]

رابعا. نباتات أخرى

أ. السنابل (القمح):

يقول الشّاعر:

الخبز العاطل

يأكل كفّي

يعض جروح شفاه صغاري

يرعى كل بقايا الخوف

يكنس من أرجاء الروح

قشّ الصبر

يا سنبلة!

---

[1] . مشتاق عباس معن: متناهيات الجدار الناري، ق 2 س11 (الموت)

[2] . أسامة عبد العزيز جاب الله: جماليات المفارقة النصية (قراءة بدائية في ديوان(مجروح قوي) لمحمد صبحي)، موقع ديوان العرب الرقمي، (15/ 04/ 2008)، على الرّابط: https://www.diwanalarab.com

[3] . أسامة عبد العزيز جاب الله: جماليات المفارقة النصية (قراءة بدائية في ديوان (مجروح قوي) لمحمد صبحي)، موقع ديوان العرب الرقمي، (15/ 04/ 2008)، على الرّابط https://www.diwanalarab.com

تحمل منذ عجاف أسمر

سرَّ الموت...

خلِّ رفات الوقت قليلاً

فالتابوت يئنّ ضحايا

تلو ضحايا

تلو ضحايا

ومهاد الغافين طويلاً خشبٌ قان

يحضن من أغصان رفاقي جِلْداً أنزع

يقطر وهناً

فوق مسام الخطو الأحمر

يعلم . . . أنّ

نداءَ الوقت:

بقايا خنجر

تفتح جفناً

كي يغفو ما بين الحنظل والحنظل[1]

يتحدث الشّعر في هذه القصيدة عن ظاهرة اجتماعية بشعة يعانيها شعبه العراقي وأمته العربية، لذلك استهل مطلعها بـ: **(الخبز العاطل)**، أي الخبز الذي لا يُنتفع به، وهو كناية عن الجوع. وهذا ما يؤكده في قوله: (يأكل كفي)، فالخبز في الحقيقة يُؤكل، وليس هو من يمارس فعل الأكل. وهذا كناية على أنّ الجوع هو من يأكل، وليس هو من يمارس فعل الأكل. وهذا كناية على أنّ الجوع هو من يأكل أطفاله وشعبه، ما جعله يعيش هذا المشهد المأساوي الذي خلّف فيه أزمة نفسية عميقة، هذا الجوع المنبعث من الفقر كلّف نفسه أن يكون راعيا عن كل مَوَاطِن الخوف، فلم يكف الجوع فقط بل أُلحقت به العذابات النّفسية والخوف من المستقبل القريب، حتى نفذت كل أبواب الصبر وهو ما يؤكده الشّاعر في قوله:(يكنس من أرجاء الروح...قشّ الصبر)، فطول الفقر والمعاناة احتلت كل مواطن الجسد، وطردت منه كل صفات الجلدة والتّحمل، ثم يتجه مخاطبا السّنبلة، هذه الأخيرة كانت

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق1س1 (الفقر).

دوما رمزا للخير والعطاء، لقوله تعالى:﴿**مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة**﴾ سورة البقرة:(الآية: 261)، وها هو محمود درويش يستحضر قصة سيدنا يوسف والسّنبلات السّبع يقول:[1]

سبع سنابل تكفي لمائدة الصيف

سبع سنابل بين يدي، وفي كل سنبلة

ينبت الحقل حقلا من القمح

لكن الشّاعر ها هنا لم يجعل من هذه السّنبلة رمزا للخير، بل هي رمزية عن القحط والجفاف وضيق العيش، هي السّنبلة التي تحمل سرّ الموت والجثث المتكدسة التي لاقت حتفها بسبب الجوع، فلم تجد من يحتضنها سوى التّوابيت الخشبية المرصوصة الواحد تلو الآخر، هذه الجثث التي عاشت حياة مرة كالحنظل، ولاقت حتفها بطريقة أشد مرارة، وكأنّ فترة عيشها حاصرها الحنظل معلنا عن ولادة ميتة ومُرّة.

المتصفح لهذه القصيدة يجد أنّ كلمة الخبز هي الكلمة المحورية فيها، والتي أخذت كل مجالات سعة القراءة، فالشّاعر أراد أن يجعل التّعامل مع الكلمة يتم باتجاهين للقراءة، الأول من خلال قراءة الكلمات الظّاهرة من أول وهلة ننقر فيها على قصيدة الفقر، والثّاني هي بالبحث عمّا وراء هذه الكلمات، وكأن القارئ عليه أن يكتشف أنّ هذه الكلمة محورية فعلا، إذا لا بد بأنها تحمل كلاما آخر متوارٍ في طياتها، وما أن يتجه إليها المتصفح ويمرّر عليها الفأرة حتى يبرز نص تشعبي منها، يقول فيه الشاعر:

الخبز العاطل...ينسى ملامحنا على أطراف سنبلة [2]

هذا النّص من شعر الومضة؛ فيه كثافة دلالية واسعة إذْ" تلزم قصيدة الومضة الكثافة والإيحاء، والنّهاية المدهشة، والمفارقة، وتنبثق من موقف انفعالي ولحظة مأزومة، وتُبنى على صورة كليّة واحدة، وعلى الوحدة العضوية"[3]، فالخبز هو رمز العطاء لكنّه عاطل لا نفع فيه، كما أن الخير ينسى ملامح أفواه العراقيين، سطر شعري عميق الرّؤى مكثف الدّلالة، ذو شحنة مأساوية تبعث على

[1] . علي الشّرع: محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، وزارة الثّقافة، عمان، ط1، 2002، ص 81

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق1 س1 (الفقر)، نص تشعبي.

[3] . سمر الدّيوب: قصيدة الومضة والنّوع المفارق (دراسة البناء الضدي)، ص 25

الموت ببطء. ليدل هذا البيت على تواصل دلالة الجوع؛ لأنّ السّنبلة خائنة لا تمنحنا خبزا نسد به رمق أكبادنا. لذلك يبقى العراق الوطن الذي لا يتسم إلا بالشّح والبخل رغم كل الخيرات التي يحتويها.

ويقول الشّاعر في موضع آخر:

كل سنبلة

في المدينة يعرفني ظلّها

والزهور التي جاورت ظلّها

يعرفني عطرها

غير أن اليباس يراودني دائماً !!.[1]

استهل الشّاعر قصيدته بذكر السّنابل، وهو ثاني استحضار لها في هذه المدونة، إنّ السّنبلة في العرف كما ذكرنا تشير إلى دلالة تجدد الحياة وثراءها، لكنّها في القصيدة رمزية للقحط والجفاف والمعاناة وعبثية الحياة، هذه السّنبلة القابعة في مدينة العراق ليست سنبلة خير وعطاء، بل سنبلة جدب وقحط وشقاء.

ويقول أيضا:

القمح متهمٌ، خؤون

والخبز أعدى ما يكون

ولكل سنبلةٍ نزت في حقله شرّ المنون

تنسلّ من أعطاف بُرْقعه إلى الوجع السنون

القحط يسترخي نزيزاً يرتديه الميتون

من أي شحٍّ أنت يا وطن اليباس على الغصون[2]

استهل الشّاعر كلامه باتّهام القمح بالخيانة، رغم أنّه يحمل في ذاكرتنا كل معاني الخير والوفرة والكرم، إلا أنّه في نظر الشّاعر والعراق ليس إلا خائنا بوعوده، فهو لا يعبر إلا عن القحط والشّح والجوع، ثم تحدّث عن سيرورته المعتادة إلى خبز؛ لكن هذا الأخير ليس إلا عدوا للجياع والفقراء،

---

[1]. مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق4 س1 (الفقر).

[2]. المصدر نفسه، ق 12 س 1 (الفقر).

لأنّ رمزية القحط والجدب قد احتلت كل الدّلالات الرّامزة للأمل في بزوغ شمس الرّبيع الوفير، حتى السّنابل التي قد تقترف خطيئة النّمو في بلد العراق معرّضة لأشد العواقب والموت الحتمي، فلا الغيوم آتية ولا المطر يجود عليها بمائه، ثم يكثّف الشّاعر من رمزية اكتساح القحط للوطن في قوله:(**القحط يسترخي**) وهي كناية عن راحته التّامة في هذا الوطن وعدم رغبته في مغادرته إنّه بالمختصر وطن اليباس.

إنّ القمح في نظر الشاعر هو ذاكرة الماضي الخصب، لكنّه بات الموصوف بالخيّانة، فطغى القحط بانعدام القمح واستحالته إلى خبز، فتحول العراق إلى وطن اليباس على الغصون، هذا الوطن الذي بات بلد الجوع في كل أركانه القصية، وهذا ما يؤكده في النّص التّشعبي الذي ينبثق من لفظة (القمح)، فيقول الشّاعر:

القمح موغل بالصفرة.[1]

في هذا السّطر التّشعبي نفهم معنيين اثنين من لفظة الصّفرة، الأول حينما يكون الأصفر رمزية للخيانة للمرض والشّحوب، إذ "يرتبط بالمرض والسّقم والجبن والغدر والبّاءة والخيانة والغيرة"[2]، فالقمح هنا خائن لأنه شحيح لا يمنح خبزا، وهو أيضا دلالة على المرض الذي ألمّ بالعراق من شدّة القحط؛ فعجز عن العطاء المراد الذي يسكت بطون أهله الفارغة، ومن جهة أخرى هو دلالة على" التّحفز والتّهيؤ والنّشاط"[3] ، وكأنّ الشّاعر هنا أراد أن يقول أنّ القحط لن يطول وسيأتي يوم وتُنبت فيه الأرض بذورها المكتنزة في ترابها، فالعراق:" ينتظر الخصب والنّجاة بعد هذا الموت، فالوطن في صميم وجوده، وكل شيء في هذا الوطن كامن في ضدّه، فالحياة في الموت، والاخضرار في القحط"[4] ، إذ لا بد من هذه المعاني المتضادة أن تنبئ بدنو نهاية القحط وزواله وانهاء سمفونية وطن اليباس.

ب. الحناء:

الحنّاء من النباتات التي تستخدمها المرأة العربية للزّينة، بحيث تخضّب بها يديها ورجليها، أو تقوم بوشم بعض المناطق من جسدها، لتظهر في كامل أنوثتها وجمالها، هي:" ذاك الوشم الغريب

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 12 س 1 (الفقر)، نص تشعبي.

[2] . أحمد عمر مختار: اللغة واللون، ص 184

[3] المرجع نفسه، ص184

[4] . سمر الديوب: قصيدة الومضة والنّوع المفارق (دراسة في البناء الضدي)، ص 76

واللّون البهي، الذي يطرّز أصابع اليد والكفوف من أجزاء الجسم، إنّها فرحة العروس... وشارة الفرح"[1]، وهي في التّراث من دوال الفرح والسّعادة، ويرى المجتمع اللّيبي أن للحنّاء قدرة غريبة على خلق الألفة وتقريب الأزواج باعتبارها رمز من:" رموز البهجة والفرح، فهي تستخدم في العادات المرتبطة بالأفراح، ونظرا لاعتقاد أفراد المجتمع في أنّ نبات الحناء وأصله من نباتات الجنّة، أنزلوا عليها معتقدات حيث أن لها قدرة على التّقريب بين العروسين وزرع الحب والحنان بينهما"[2]، وبالتّالي تحمل الحناء دلالات الخير والأمل في السّعاة والفرح، والتّمسك بكل ما هو منبع للفرح والحيّاة.

ورد ذكرها في المدوّنة مرّة واحدة، يقول الشّاعر:

وتفتلني الحنّاء

كخاصرة قطن

مغزلاً لوقت ليس يأتي . . . [3]

استحضر الشّاعر الحنّاء، ومنح لها قدرة تخضيب القطن وغزله خيوطا، وتحضيره لوقت لن يأتي، فعالم الشّاعر أبيض ناصع غارق في الاستسلام، وكأنّه يحمل راية بيضاء تعلن خضوعه واستسلامه وتوقفه عن نشر التّحفيز، ثمّ جاءت الحناء بلونها الأحمر، وأحالت الأبيض للونها القاني، إنّه رمزيّة للدّماء الآتيّة والتّحضير للحرب، إنّها ميعاد للثّورة، لكنّه استدرك قائلا: لوقت ليس يأتي، ودلالة ذلك أن الثّورة لن تزور هذا الوطن المستسلم الخائر القوى. كما تظهر لنا دلالة أخرى من لفظة الخاصرة حينما نربطها بمردوخ الذي جاء إلى الأرض ليخصبها فحاول خنزير أن يقتله فأصابه في خصره؛ ليسيل دمه الأحمر على الأرض البور، فتنبت بعدها الحشائش والنّباتات التي خصبت بفعل دمائه، فكأن لون الحناء هنا هو دم مردوخ مخصب الأرض، جاءت عنوانا للتّحفيز على الثورة.

---

[1] . سعدي جبّار مكلف: الحنّة في الشّعر الشّعبي العراقي، موقع الحوار المتمدن، (21/ 04/ 2019)، على الرّابط: http://www.ahewar.org

[2] . عبد المومن السيّد، علاء عبد المنعم الزّيات: رموز الحنّاء بين التّقليديّة والمعاصرة (دراسة أثنوجرافية بإحدى المدن الليبية، مجلّة كليّة الأدب، جامعة بنها، عدد يوليو2008، ص65

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق10 س 8 (الضّياع).

ج. التّبغ والخشخاش:

التّبغ والخشخاش نباتات مخدّرة تُذْهب العقل، وتفقد الاحساس بالألم وإن كانت أقل تركيزا من الأنواع الأخرى، يؤدي تناولها مرارا إلى الإدمان عليها والحاجة الملحة لزيادة الجرعات في كل مرّة، ويتم توظيف هذه المواد المخدرة في الشّعر كدال للدّعوة إلى:" طرح الهموم وجلب السّرور"[1]، كما أنّ لها تأثير على متعاطيها إذ: "يصبح في نشوة لا يميز فيها بين الحلو والمرّ"[2]

يقول الشّاعر:

أبجدية حزني

تنام على لوح من الخشخاش

تتهجاني

وغزاً

وغزاً

لتغتالني عند أقرب

قصيدة محشوة بالذكريات . . . ! .[3]

إنّ الشّاعر هنا يحاول أن يستعين بالخشخشاش العشبة المخدّرة ليبتعد عن واقعه المر، لكن تأبى أبجدية حزنه أن تستسلم للتّخدير، وبات الحزن منعشا ذات الشّاعر بالكرب والقهر الدفين.

[1] . محمد كامل حسين: دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، دط، 2017، ص 100

[2] . المرجع نفسه، ص 103

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 2 س4 (الوحدة والعزلة).

د. الطّحالب:

الحروف في شفاهي
كفؤوس متكدرة
لا تعرف الأبواب الخلفية
فكلّ طَرْقِها متخثر الصدى
ينمو خلسة
كطحالب بلا أكتاف . . .![1]

استهل الشّاعر قصيدته بالحديث عن الأبجديّة، إنّها أبجدية تسكّنت الشّفاه تأبى مغادرتها لتبوح بما يرهق روحها، شبّهها الشّاعر بالفؤوس المتكدرة، أي بفؤوس متصدّية لن تقوى على اقتلاع الأقفال المتصديّة الضّائع مفتاحها، بل إنّها أسوء من ذلك، هي لا تعرف حتّى الأبواب الخلفيّة تكتف بما يراه الجميع، ولا تهتم بالتّفاصيل المتوارية التي تنقذ الموقف، وتحرر من ربقة الخفاء، إنّ حروف الشّاعر بسيطة خجولة صامتة، طرقها متخثرة متصدية، لا تسير إلاّ في الطُرق البالية التي لا تقدم لليوم ولا للمستقبل فصيح الكلام، لأنّها غارقة في صمت الحرف الكئيب المتلفّح بلفاح الجهل القديم، لا تحب الخضوع للتّجدد والنّمو والازدهار، حتى نموها البطيء يكون خلسة مثل الطّحالب التي تنبت دون أكتاف، لا تحتاج إلاّ لواقع مهترئ متعفن لتضع عليه قاموسها البالي الذي أكل الزّمان دهره وصُمّت صفحاته، وجاءت رمزيّة الطّحالب كدال للاهويّة واللا أصالة ، لأنّ أبجديّة الشّاعر الآن ما باتت لها قيمة فالجهل تحكّم فيها، وما عاد يعرف كيف يدافع عن حقوقه ويطالب بهويّته، لقد خانته أبجديّته وباتت تّائهة في زمن انتشار الطّحالب، هي الأبجدية الذي حبست حروفها فامتنعت عن التّعبير، لأنّه اتهمها بالجهل وأقنعها بأنّ هذه الأبجدية ليست خاضعة للتّجديد.

ثمّ يقول:

كيف تنمو على جبهتك غصون القلوب
وأرضي مثخنة بالملح والأشنات ؟!.[2]

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق 1 س 6 (الجهل)

[2] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق 5 س 5 (الجمود)

أرض الشّعر أرض لا تنبت القمح والأشجار النّافعة لأنها مليئة بالأشنات؛ أي الطّحالب، والملح الذي يسرق الحياة من النّباتات النّافعة التي لا تقدر على مقاومته. لنخلص أن الطّحالب والأشنات تتشكل رمزيتها للدّلالة على آثار القحط والضّياع واللانفعية.

إن حقل النّباتات جاء محملا بدوال عميقة، كشفت هي الأخرى عن سرمدية الطّبيعة العراقية التي خالف شريعتها، وسديم الكون الذي ألف جغرافيتها واستسلمت للقحط والجفاف؛ فبدل أن تكون أرضها عامرة بالورود والأزهار لتنشر الصّفاء، الأمل، الارتياح والبعث الجديد، اكتسحها الحنظل والصّبار، حتى الصّبار تنازل عن دلالته التي توحي بالصّبر والمقاومة واختار الاستسلام لأن صبره قد نفذ بسبب مرارة الواقع الذي من حوله، أما خيراتها من تمر، نارنج و زيتون؛ فقد استولى العدو والخونّة على ثمارها اليانعة، أما ما تبقى منها؛ فقد استحالت إلى ثمار خاوية جافة تستفها الضّفادع، وللخروج من هذه الأزمة راح الشّاعر يستحضر الحناء ليخصب الأرض ويهيئها للثورة، واستدعى أغصان الزّيتون لتمنح روحه السّلام والطمأنينة والأمل في غد مشرق، يتطلع فيه كعباد شمس إلى شمس الحريّة، لكن هيهات فالعدو لا يستسلم خاصة أمام نفاذ الصّبر وبطش المقابر ورغبتها الدّائمة في احتضان الجثث المنهزمة.

2. حقل الألفاظ الدّالة على الحيوانات

استعان الشّاعر بذكر مجموعة من الحيوانات على تنوعها، في مدوّنته الشّعرية، وقد تمّ تواتر ذكرها 73 مرّة، تنوعت بين حيوانات أليفة كـ: القطط، الخيل، الدّجاج...إلخ، والحيوانات المفترسة كـ: الذئب، وكذلك بعض الطّيور كـ: الهدهد، البومة، الغراب، الحمامة، الخفاش، الطّطوة...إلخ، وذكر أيضا بعض الحشرات كـ: العقارب، والبعوض، والجراد، والدّبور والنّحلة...إلخ، وقد تمّ توظيفها أحيانا بمعانيها الحقيقية المتعارف عليها، وأحيانا أخرى غيّر وبدّل في دلالاتها المعتادة، وأدمجها في قوالب دلالية جديدة تخدم وتعكس فحوى النّص، كما تبين أهميّة المتناقضات في إبراز الدّلالة بشكل أوضح، وإذا ما عدنا إلى الحيوانات الموظّفة نجد أنها مستقاة من بيئة العراق من صحرائه الشّاسعة وساحله الطّويل الثّري، ولقد وردت في المدوّنة الشّعرية كما يلي:

الوحدات المعجميّة (الحيوان)	التّكرار
البوم	أربع مرّات
الخفاش	ثلاث مرّات
الهدهد	مرّة واحدة
العقرب	ثلاث مرّات
الغراب	مرّتين
طائر الطوطوة	ثلاث مرّات
الهزار (البلبل)	ست مرّات
النّوارس	ثلاث مرّات
الحمائم	ست مرّات
العصافير	عشرة مرّات
الدّجاج	مرّتين
الجراد	ثلاث مرّات
البعوض	مرّة واحدة
الفراشات	ثلاث مرّات
النّحلة	ثلاث مرّات
اليعسوب (الدّبور)	مرّتين
الخيل	ثمان مرّات
الشياه	مرّة واحدة
الذّئب	ثلاث مرّات
الضّفدع	مرّتين
القطة	أربع مرّات
التّواتر	73 مرّة

ومن خلال الجدول يمكن تصنيف الحيوانات كما يلي:

أولا: الطّيور:

أ. الحمائم:

الحمامة من الطّيور الأليفة والبيتيّة، تألف غالبا الأوساط القريبة من البشر، وديعة مسالمة غير ضارّة، وظّفت في أشعار الأدباء بنسبة كبيرة، لما تحمله من دلالات عميقة تثري كتاباتهم وتلطّفها، والحمامة كدال تحظى غالبا بمعنى ثابت إذ أنّها الطّائر الذي يُضرب به المثل في: "الحريّة والسّلام، والنّظر إلى الأفق الواسع، وقديما استخدم الحمام ليكون رسولا، فكان يرمز للوصل والوفاء"[1]

ذكر الشّاعر الفواخت، وهي السّرب من الحمام المطوق، والحمامة هي رمز لـ:(المأوى ...وللود، ورمز للخصوبة والأنوثة، ثمّ هي رمز للحزن والشّوق والصّبابة والبكاء، ثم هي رمز للألفة المشهور من تآلف الحمام."[2]

الشّاعر هنا وظّفها للدّلالة على الحزن، وقد سبقه **أبو فراس الحمداني**، في وصف أحزانه التي قاسمها مع حمامة كانت قد وقفت على شباك زنزانته، وقتما كان يعاني العزلة والوحدة في ظلمات السّجن يقول:[3]

[1] . محمد جرادات: دال الحمامة في شعر تميم البرغوثي، منتدى الشّعر الأفضل الإلكتروني، (20/02/ 2009)، على الرّابط: http://www.she3r.alafdal.net

[2] . عبد الله الطّيب: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ج3، ط1، 1970، ص 910

[3] . عباس ابراهيم: شرح ديوان أبو فراس الحمداني، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 150

أقول وقد ناحت بقربي حمامة

أيا جارتا! هل تعلمين بحالي

أيا جارتا! ما أنصف الدّهر بيننا

تعالي أقاسمك الهموم تعالي

تحدّث الشّاعر **مشتاق عباس معن**، عن حالته بوصف حالة الحمامة، والتي قرنها بالرّقة والكآبة والشّجن، فقد جُعِلت في قفص ضيق منع عنها التّحليق، وهذا يتبين من خلال قوله: **(يماطل جناحاها بالرّفيف)**، حالها كحالة العراقي الذي أُوصِدَت كل الأبواب في وجهه، وتشابكت طرقات سبيله، فما عاد يقوى على التّقدم والمسير، كما سُلب منها هديلها بقوله:**(مقيدة الهديل)**، مثّلها كمثّل العراقي مبحوح الصّوت مكمم الفم، مقطوع اللّسان، فلا يقوى على المطالبة بحقوقه ولا حريته، فالصّمت تمكّن منه، ولم تسلم منه حتى الرّبابة التي أُغتيلت كل أوتارها، لتَحكم عليها الأقدام بالصّمم، فيبقى سر الشّاعر المفضوح، وهو رغبته في الحرية، موصود الشّبابيك، ويبقى حلمه في غد أبيض، قابعا في الظلال بعيدا عن النّور في الغروب الحالك الظّلمة.

وفي موضع آخر جعل الشّاعر نفسه حمامة أميّة، تحاول الهجرة عن أرض العراق البخيلة الشّحيحة، يقول:

عاريا كالبحر

مبتلا بألف حمامة أميّة

تستل رمل الصّمت هسهسة[1]

فقد خرج أهل العراق كالحمامات المطوّقة ضعيفة الأجنحة كثيرة الشّجو، خرجت من المأوى الذي كان يوفر لها كل متطلباتها، لكنّه اليوم أصبح شحيحا بخيلا، لبخل الطبيعة التي اغتيلت سياسيا بفعل استغلال جشع، فخرجت مُطلِقةً العنان لجناحين لم يألفا الطّيران، فلم تجد ما يبهجها إلا رذاذ الرّمل الذي يملأ الفضاء، فتستفه على مضض، يحاصرها الضّباب والسّواد من كل صوب وحدب؛

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 11 س 4 (الوحدة والعزلة)

فتضيع بوصلتها، وبذلك تضيِّع وجهتها، هذا الضّباب الذّي نشر الشّجون بدل الهديل فخنق حنجرتها، ولفّها بالوحشة، وعطّل أجنحتها، فأوصد عليها شبابيك الأمل؛ أما الصّورة الموظّفة فهي تمثل موقف مجموعة من الطّيور تطير في الفضاء يحدوها الرّذاذ من كل جهة، مثلت درب التّرحال الذي يفترض أن يكون هادئا بعيدا عن صخب النوائب التي تركها في وطنه، إلا أن الصّعوبات والنّكبات تبعته؛ لتهول رحلته المعنونة بالاختناق.

لقد كانت الحمامة دال للحزن والألم الذي يعانيه الشّاعر، فجناحاها المطوقان رمزيّة للحريّة المكبّلة، الحريّة التي أُخِذت من العراق بقوّة، أمّا الأجنحة المكسورة الضّعيفة فهي الهجرة، وكل ما يكتنفها من مرارة؛ لأنّ الفرار من ويلات الشّؤم في العراق لن يكون سهلا، فطريق مغادرته موحش ومؤلم، موحش لأنّ معالم الطّريق مجهولة، ومؤلم لأنّ الذّاكرة دائمة التّجدد تستحضر ربيع العمر في بلد لم يبق فيه إلا القفر، الخراب والغبار، فأصبحت الذّكريات تملأ زوّادة الشّاعر والمهاجرين بلحظات زالت ومن الصّعب أن تعود، إنّها زوّادة للحنظل والمرارة والنّواح القشيب.

لنخلص أن الحمامة رمزية للحزن والكآبة، والسّوداويّة التي يعيشها العراقي خاصة والعربي عامة، إنّها الأمل الطّامح في تغيير الأوضاع، والعودة إلى المجد الأول، لتعود وعاءّ ينضح سلاما ووصالا بدلا من التّهجير القسري.

ب. **العصفور:**

ركّز الشّعر بخاصة والإبداع بعامة على توظيف رمزيات الطّيور في جوانب إبداعاتهم المختلفة، كدال يدعم مدلولات النّصوص، وهذا عائد للرّمزيات العديدة التي توائم مختلف الحالات التي يمرّ المبدع بها، فيحاول محاكاتها بطريقة مختلفة، ولقد ورد لفظ العصفور في المدوّنة لأزيد من عشر مرّات، كما دعّمها بصور عديدة للطّيور، سواءً كانت صورا كاملة أو جزئيّة، كتصوير الجناح فحسب،

أو الرّيش...، وتجدر الإشارة إلى أنّ صور الطّيور قد اعتمد فيها على تقنيّة التّصوير الفوطوغرافي، وكذا التّمثيلية وحتى الرّسم، وقد ورد ذكر العصافير مرتبطا بأصواتها؛ فمن المتعارف عليه أنّ العصافير تملأ الطّبيعة بتغريدها اللامنقطع؛ فتشكل مع بقيّة الموجودات سمفونيّات رائعة تجعل المصغي لها يشعر بالنّشوة والسّرور، ولكن الشّاعر ها هنا جعلها مسلوبة اللّسان، حثيثة الوجد، أضاعت سرّ وجودها في الكون، ونتلمّس ذلك من العبارات التّالية: **(العصفور بلا تغريد ق 1س2، العصافير لملمت زقزقتها عن مدينتنا ق4س2، العصافير تموء...تسبح في بركة من دخان غليظ ن ت ق 4س2، أيّها العصفور العاطل عن السّقسقة ق4س7، العصفور ما زال عاطلا عن العش ن. ت ق 4س 7، عصفورها المتّشي بالرّحيل ق 2س 5، حنين العصفور النّاطر عود الغصن المسروق ق 8 س 9، فلا الطّير يعلم سرّ الجناح...ولا الجنح يعرف أن يهمسا ق 10 س 9، عصافير الوجع الصّافي ق 1 س 12.)**

إنّ المتلقي لهذه العبارات ضمن نسيج القصائد، يستشف دلالاتها السّوداويّة، العصفور هنا هو العراقي المشتت في الأرض، ظلّ يعاني من الاضطهاد في أرضه؛ فحُرم من حريّة التّعبير بتكميم فمه، وهذا ما يتضح من قوله:" العصفور بلا تغريد" أي هو بلا كيان بلا صوت ولا هويّة، حتّى أنّ الكلام في هذه الأرض لم يعد ينفع، فقرر عدم المحاولة، ليظلّ الصّامت إلى الأبد، يقول: **(أيها العصفور العاطل عن السّقسقة)**، أنّه يحاول مخاطبة العراقي الرّافض على أن يفصح عن الحقيقة، المتعب من شدّة الرّفض لواقعه ولمستعمر أرضه، ولكن لا جدوى؛ فقرر أن يلملم بوحه في ذاكرته المثقوبة ويهجر هذه المدينة المنكوبة، يقول: العصافير لملمت زقزقتها عن مدينتنا، لقد أصبحت فارغة تماما، قرر أهلها مغادرتها، وهذا ما يؤكده الوصف التّالي: عصفورها المتّسم بالرّحيل، إنّه العراقي الذي يهم بالهجرة تاركا وراءه مجدا متآكلا، لم يبق منه إلا أطلال المسلات الجريحة المتهالكة، ومشاهد ماضٍ حُفِظ بأبجديّة الحزن في ذاكرة السّواد، قرّر الهجرة وترك بلاده التي غزاها دخان المستدمر، غادرها وهو يئنُّ، لأنّه لا يغادر شيئا عاديا، بل غادر أمّه، كيانه، روحه، لقد بات بعد الهجرة جسدا وهيكلا دون روح يسبح في نكبات وأهوال المجهول، يقول: **العصافير تموء...تسبح في بركة من دخان غليظ،** عطّل الشّاعر السّقسقة لأنّ توظيفها هنا يناقض الدّلالة، لأنّها رمزيّة للفرح والسّرور، وربط العصفور بالمواء، والمواء هو صوت الهرّة تُصدره أثناء الخوف أو الاحتياج أو

الحنين، خوفا من ظلمة الأرض وسرمديّة الكون، واحتياج لأرض تضمن العيش في أمن وسلام، أمّا الحنين؛ فهو ذلك الخيط الغليظ الذي يشدّ العراقي بأرضه حتّى وهو بعيد عنها، وكأنّه الحبل السّري الذي يربط الوليد بوالدته، فيحميه ويطعمه ويضمن سلامته، ثمّ إنّ ترحاله لم يكن عاديا، فقد امتلأت السّماء بدخان الرّصاص الغليظ، إنّه رحيل ترافقه المخاطر، فظلّ العصفور مرتحلا، وما زال عاطلا عن السّقسقة والعش معا، لم يستقر في أرض أخرى، لأنّ عشه وبيته في تراب العراق ليس إلاّ؛ فمتى تكون انتفاضة حق العودة، سيعود حتما متى استعادت العراق ثرواتها المنهوبة، وخيراتها الوفيرة التي تضمن لأهلها مجابهة الفقر والقحط، وهذا ما يؤكده في قوله: **حنين العصفور النّاطر عود الغصن المسروق**، إنّه هنا العراقي المنتظر بحنين استرجاع حريّته وضمان حق العودة المشروع، لكن هيهات فهو المتصَفُ بالجبن، لا يعرف القوة التي يخزّنها في جسده، ولا كيف يستخدمها، كما أنّه ملّ من الكلام والمطالبة بحقوقه وحريّته، يقول:

فلا الطير يعرف سر الجناح

ولا الجنح يعرف أن يهمسا [1]

فيظل العراقي للأبد يعايش نكبة الفشل الذي حققه الاستسلام والرّضوخ، ليعلن الألم انتصاره الدّائم، وسيطرته الواسعة الموجعة إنّهم عصافير الوجع الصّافي الذي لا يخالطه أمل في سرور ضئيل.

نخلص إلى أنّ رمزيّة العصافير لم تكن عن الحب والسّلام والأمان، بل هي أيقونة للحزن والعذاب، رمزيّة للعراقي الذي يعاني من فقدان كل ذلك، فهو المطعون بالظّهر من مواليه، فأصبح أهله شيعا وفرقا، ثمّ اعتلى اللاأمن في أرضه، فأعلنت الحرب بداياتها، وأبرز السّلاح سيطرته وجبروته وعظمة سطوته، ثمّ كُبّلت الحريّة، وهُجّر أهله ليعانوا –ما تبقى لهم من سنين–، من أمراض الوجع، إنّه وجه السّنين الماضيّة وما فيه من حسرة وحنين لمجد ماض لن يعود، وحزن ووجع على حاضر لا أركان له، ومستقبل عنوانه ضياع حقّقه الرّضوخ المرير.

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 10س9 (الألم).

ج. البوم

البومة طائر ليلي، ارتبط في أذهان الكثيرين بالشّؤم والخراب، كما ارتبط في بعض الثّقافات بالحكمة، وُجد هذا الطّائر متكيفا مع مختلف الأوساط ما أدى إلى حضوره الملفت في الإبداعات المختلفة، خاصة الثّقافات الشّعبية والتّصورات الأدبية، والبومة كدال تتمحور ضمن إطارين، الأول أنّها ترمز للحكمة والتّعقل والتّريث؛ فهناك حكمة تقول:" قبل أن تجلب أعمالك إلى النّور، تفحصهم في الليل"[1]، كما نجد أن البومة جعلت كشعار يتحدث عن الحكمة والتّعلم، إذ تظهر واقفة على كتاب مفتوح، وتحتها كُتِبَ:" بالدّراسة واليقظة، تمتلك جوهر المعرفة"[2] أما الإطار الثّاني فهو ارتباطها بالخراب والموت الآتي، فقد كان:" سماع نعيب البومة يعني أنّ ساحرة تقترب أو أنّ أحدا ما على وشك الموت."[3]

ربطت الثّقافة بين البومة وعالم الأشباح والموت والخراب، إذ غالبا ما نرى في لوحات الرّسامين:" بومة تنعق عند قبر ميت، بل تمّ الرّبط بين البوم والمشعوذين كرفيق دائم في أوكارهم، حتّى أننا نجد في الحكايات القديمة أنّ السّاحرة الشّريرة التي تركب العصا دوما يصاحبها من الخلف، على عصاها، طائر البومة"[4]، وقد ورد ذكر البومة في أربعة مواضع لعل أبرزها ما ورد في هذه القصيدة، يقول الشّاعر:

ذات فأس سحيق

خرّم البوم ألواحنا

شجّ عينَ الحرف

---

[1] . البومة خرافات وأساطير بين الشؤم والنّظرة الحكيمة، صحيفة الاتحاد إلكترونية، (03/ 09/ 2010)، على الرابط: http://www.alittihad-ae.cdn.ampproject.org

[2] .جمال بوطيبي: أساطير بين الشؤم والنّظرة الحكيمة، موقع ألتبرس الإخباري، (2020)، على الرابط: http://www.altapress.com.cdn.ampproject.org

[3] . الرّابط نفسه.

[4] . دنيا يوسف: البوم نذير شؤم في الأساطير الشّعبية فماذا عن الآداب المختلفة؟، مجلّة أخبار الدّنيا الإلكترونيّة، (06/22/ 2019)، على الرّابط: http://www.aldonyanews.om

كمّم الجنحَ في خافقَي فجرنا واستباح الصباح

. . . . . .

ذات رعد كسيح

أحرق الفأس هاماتنا بالضجيج

أسمل الذكريات

رمّم الجرحَ في نزفنا المستقيم

لم يزل نزفنا يستقيم

. . .

. . .

ألا يحنث الجرحُ عن فضح أوردتي!!؟. [1]

في هذه القصيدة تتأزّم معاناة العراق من مخلّفات الجهل المظلّم الظّالم، الذي أدّى إلى التّخلف، فالفأس سعت إلى إفساد ألواح القراءة، تحاربها خوفا من انقشاع ظلام الجهل، فاستدعى بوم الليالي لشجّ هذه الألواح وخرقها دونما رحمة، إنّ استدعاء الشّاعر للبوم فيه عبقرية جميلة، لأنّه لم يكتف فقط بالظّلام بل استدعى عاشقه الشّرعي الذي لا يظهر إلاّ فيه، والبوم في الثّقافة العربية رمزية للتّشاؤم والتّطير والعالم السّفلي، إذ زعم العرب أن الصدى، وهو:" ذكر البوم، يسكن القبور...يقال له الهامة، زعموا أنّه يخرج من رأس القتيل إذ لم يؤخذ بثأره، فيقول: اسقوني اسقوني حتى يؤخذ بثأره"[2]، كما أنّ البوم :"يرتاد الخرائب، ويجاور القبور، ويلزم حدود اللّيل"[3].

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق1س7 (التّخلف).

[2] . حمد بن حمد الفقيه الحسني الهاشمي: مخاطبة الطير في الشّعر العربي حتى نهاية ق5هـ، أطروحة ماجستير في الأدب والنّقد، جامعة أم القرى، المملكة العربية السّعودية، 2014، ص 55

[3] . إبراهيم محمود: حركيّة الثّقافة المتعلقة بالبوم في أنساقها الوظيفية، مجلة الثّقافة الشّعبية، ع6، دت، على الرابط: http://www.folkculture6h.org

والبوم عند الشّاعر أيضا مرتبط بالخراب، فقد استدعاه الجهل ليخرق ويثقب ألواح المعرفة، ويشجّ الحروف المكتوبة فيها، ليمزّق الأثر فتغدو الكلمات دون معنى، هذا البوم الذي يستعيد نشاطه في الظّلام، ينشره أكثر بجناحيه ليكمّم الزّمن إذْ يقول:

كمم الجنح في خافقي فجرنا واستباح الصّباح[1]

أي أنّ الظّلام استولى على روح الشّاعر واغتال فجرها، واستباح الاعتداء على الصّباح، لينتصر ويضمن سطوته لعهد مظلم جديد، يتوقف الشّاعر عن الكلام، ليستعيد أنفاسه ثمّ يعود إلى تصعيد اللّهجة وتأزيم العقدة يقول:

ذات رعد كسيح

أحرق الفأس هاماتنا بالضجيج[2]

فالرّعد أصبح معطّلا، مشلولا عن الدّوي، إلاّ أنّ الفأس التي امتهنت قطع الهامات ملأت السّاحات بالضّجيج، وفي لفظ الهامات عاد الشّاعر لاستحضار لفظ البوم التي تعشق اختراق هامات البشر لتأخذ بثأرها، حيث شبّه التّخلف هنا بالفأس والبوم التي تحرق الهامات العربية، حرقت أفكارها وشتت أفعالها، فأردتها غير واعيّة بحجم المصائب التي أصابتها وأغرقتها حد النّخاع.

د. الهزار

الهزار أو كما يعرف بالعندليب، الطّائر المهاجر، يميل إلى العيش في المناطق شبه الجافة، للتّعشيش فيها، والأماكن كثيفة الشّجيرات القريبة للمسطّحات المائيّة للمقام بها بعد الهجرة، يشتهر الهزار بالغناء الجميل، الذي يحاكي بعض أصوات الطّبيعة، كصوت الجداول المائية وحفيف الأشجار، إذ له مقدرة كبيرة على تقليد الأصوات، كما يكثر صوت تغريده في المدن والحواضر الكبرى، بهدف التّغلب على الضّجيج الموجود فيها.[3]

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق1س7، ق 1 س 7 (التخلف).

[2] . المصدر نفسه، ق 1 س 7 (التخلف).

[3] . ينظر طائر الهزار، موقع المعرفة الإلكتروني، على الرابط: www.marefa.org

ورد ذكر الهزار في المدونة الشّعرية أربع مرّات، بالإضافة إلى الصّور المشهديّة المرافقة له، ولعل من أبرزها المشهد البصري للقصيدة العاشرة من السّاعة الثّانيّة عشرة. خالف الشّاعر دلالات الهزار، فهو الطّائر الذي يرمز إلى الحب والرّومانسيّة، لكنه لدى الشاعر كان رمزيّة للكآبة والخيبة والحزن، فقد مُنعت عليه صفة التّحليق وهو الطّائر المعروف بالهجرة الدّائمة، يقول الشّاعر:

حيث الظّلال القصيّة

ثمّة هزار مرشوش بداء النّقرس[1]

يعود الشّاعر في هذه القصيدة بذاكرته إلى وطنه البعيد عنه، واصفا بعض العراقيين بطائر الهزّار، هؤلاء قد كانوا فيما مضى ينعمون بالفرح والأمل، ها هم اليوم صامتين اختفت ابتساماتهم خاضعين مستسلمين، لا يقوون على الحركة لرفض واقعهم، وكأنّهم مصابون بداء النّقرس*، مثلهم مثل طائر الهزّار، الذي اعتاد على الهجرة وعدم الاستكانة لمكان واحد يمنع عنه الحياة، ولكنّه مصاب بداء النّقرس الذي التهم مفاصله، ومنعه من الحركة والتّنقل، محتضنا آلاف الخيبات والآلام التي مرّت وتمر عليه، في بلاد الضّياع.

ثم يقول في موضع آخر: **الهزار المثقل التّغريد**[2]، يحاول أن يخرج طائر الهزار الذي تسكّن الكسل تغريده ليبعث فيه أمل التّغريد، ويوصد عنه أبواب الصّمت القاتل الرّهيب، ويقول: **التّغريد من زغب الغناء الذابل الألحان**[3]، فالذّبول قد عشعش في عش الهزار، ولا بد من إعادة إحيائه من جديد، ليقتل زمن الصّمت، إنّه تحويل لكينونة وطن بأجنحة الكلام الأخضر الرّابض في أفقها يهدده الرّماد المتّشي بالنّار.

ثم يقول في موضع أخر:

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق1س5 (الجمود).

* النّقرس: نوع من أنواع التهاب المفاصل، يسبب نوبات مفاجأة من الألم الشّديد واحمرارا وتورما في المفاصل، له مسميات عديدة هي: داء المفاصل، داء الملوك، للاستزادة ينظر: الإدارة العامة للتثقيف الإكلينيكي (أمراض العظام 'النقرس")، وزارة الصّحة، المملكة العربيّة السّعوديّة، (24/ جمادى الأول/1443هـ)، على الرّابط: http://www.moh.gov.sa

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 11 س9 (الألم).

[3]. المصدر نفسه، ق11 س 9 (الألم).

حين ينسى الهزار وجعه

تنهمك القناديل بالرمل

. . . تزيد ليمونة الظهر لزوجة الظمأ

. . . تتعثر الكلمات بحروفها

. . . تتعالى وسوسة الشجو

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . . الهزار حزين !!!.[1]

إنّه الهزار الذي نسي وجعه، لكن كل ما هو من حوله خائن، انزاحت تربة العراق، وخلفتها الرّمال، لتكسوها وتزيدها ظمأ، لتتعثر كلمات البوح، وتضيع مخارج الحروف، وتتوه الأبجدية، فتتعالى وسوسات الشّجر الأليمة مرّة أخرى، حزِن الهزار، لأنّ أحلامه لم تصل إلى مبتغاه، فليس كل الأمنيات تتحقق خاصة إذ ما تعلقت بأرض يباس.

لنخلص إلى أنّ الدّالة المتعارف عليها لطائر الهزّار، قد قلبها الشّاعر ومنحه صورة سوداويّة عكست قمة المعاناة التي يعيشها العراقي وجسّدها طائر الهزّار، فقد اختفت ملامح سروره، وسُرقت منه مواويله السّعيدة التي تنشر التّفاؤل والأمل، كُمِمَ فمه، وقُطِع لسانه، ثمّ شُلّت حركته التي كان يعوّل عليها معلنا رفضه لواقعه، فبات سجين داء النّقرس، إذ حاول مرارا وتكرارا تجاهل ألمه، لكن ظلّت الخيبات والآلام تحتضنه أكثر فأكثر.

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق10 س 12 (المقاومة).

هـ. الهدهد

الهدهد طائر يعيش في المناطق الدّافئة، له مدلولات كثيرة في ثقافات الشّعوب على مر العصور، إذ أُعتبر:" طائر مقدّس في مصر القديمة... ويعد من رموز الفضيلة في بلاد فارس، ... كما أُدرج في بعض الثّقافات على أنّه من الحيوانات المقيتة ويجب عدم أكله، وفي بعض الدّول الاسكندنافيّة كان وجود الهدهد بالقرب من النّاس نذير على وقوع حرب ما...، كما ورد ذكره في العديد من الكتب السّماويّة لا سيما في القرآن الكريم"[1]، ذكر الشّاعر الهدهد لمرّة واحدة في قوله:

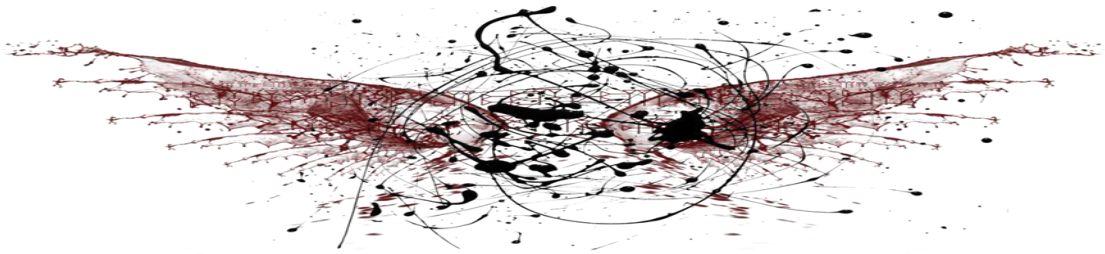
يا هدهدي ذبحوك واستبقوا النبأ

فعلامَ تتبعني الخبايا من سبأ

وعلامَ يمسك ناظراي عن العناق

الرمش ينبي بالعناق وإن صبأ[2]

في هذه القصيدة استحضر الشّاعر قصة سيدنا سليمان مع الهدهد، هذا الأخير الذي كان مهددا بالذّبح بسبب تأخره، لكنّ سليمان عفى عنه، لما جاءه بأخبار ملكة سبأ، على عكس هدهد العراق الذي ذُبح مباشرة دون أن تُمنح له فرصة تبرير غيابه، إنّه مجرد كبش فداء، فالهدهد هو رمزية للعراقي المظلوم المطارد في كل بقعة وحين، والذي يتعرض للعذاب الدّائم، لا أمل له في بلاد باتت في حكم الاحتلال، الذي قلب الموازين فجعل أهلها محاصرين مطاردين متهمين، يهيمون في الأراضي البور، باحثين عن أمل دفين للحياة وأرض تصلح للمستقبل، لكن مصيرهم مرسوم محتوم بالتّجويع والتّنكيل والقتل، وزادت الصّورة المرفقة من توضيح المعنى، وتظهر كما يلي:



[1] . ينظر: مها دحام: معلومات عن طائر الهدهد، مجلّة سطور، (03/04/ 2021)، على الرّابط: http://www.sotor.com

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق7س2 (الإحباط).

-صورة تمثيلية لطائر-[1]

تمثّل الصّورة جناحي طائر الهدهد، تشكلان بقعة من الدّماء دلالة على ذبح الحرية وهلاكها، فالأجنحة غالبا رمز للحرية، والدماء هي رمزية للموت والحرب والقتل، إنها حرية مغتالة قد تعرض مجسمها للتّنكيل والقتل والنّزف، ووسط الجناحين بقع سوداء، كانت ترمز للظّلم والقسوة والاضطهاد، إنّه المصير المحتوم الذي تمثل في إعدام الشّعب العراقي، الذي كانت تهمته الوحيدة رحلة البحث واسترداد حريته المسلوبة، فتعرض لإعدام شرس عنيف مزق هيكل كيانه.

و. النورس

النّورس الطّائر البحري الملائكي الملقب بـ(الملاح التّائه في بحر الحب)، قاطن للموانئ والسّفن، يتميز بملاعبة الماء بجناحيه، كان النّورس ولا يزال رمزا لـ:" الانعتاق والتّرحال والأمل"[2]، يعتبر طائر النّورس مدلّل الشّعراء والأدباء، لأنّه مرتاد للشّواطئ والموانئ، حيث يهرب الأدباء من ضوضاء الحواضر، فيأنسون بصوته الحسن وحركاته الاستعراضيّة، لذلك كان حضوره بارزا جدا، منها ما نجده عند الرّوائي الأمريكي **ريتشارد باخ**، وتحديدا في روايته(**النّورس جونثان**)، حيث قال على لسان النّورس:" يجب أن تفهموا أن النّورس فكرة غير محدودة للحريّة"[3] ، فالنورس عنده رمز للحرية، كما أنّه رمز رومانسي، إذ أنّه الطّائر الحر، الرّاغب دوما بالحريّة، إنّه الفرد الرّافض للقمع، وانعدام الأمن، المتأمل دوما في عالم صاف من العنف والسّرمديّة.

ورد ذكره ثلاث مرّات في المدوّنة، قرنها الشّاعر غالبا بالحزن والألم، قال:

أنا الأجواء

أكبت نورسي

وأشدّ جنح الريح

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، صورة ق 7 س2 (الإحباط).

[2] . ينظر: كاظم فنجان الحمامي: التّحليق في فضاءات الود، رابطة أدباء الشّام، (31 /10/ 2009)، على الرّابط: http://www.odabasham.net

[3] . نقلا عن: ريتشاد باخ: النّورس جوناثان ليفنجستون، جمال خرسان: قبل أن يفوت الأوان...استيقظي أيتها النّوارس، موقع النّاس الإلكتروني، (12/2/ 2013)، على الرّابط: http://www.al-nnas.com

أشربها الدروب

. . . . . . فيندلق السكون[1]

ذكر الشّاعر الأجواء التي حبست تقدم نورسه الرّاغب في الحرية، والنّورس:" أيقونة رمزية في سباق العودة خاصة في الشّعر الفلسطيني المهاجر"[2]، كما أنّه يعبر عن:" الغربة والشّوق والأمل"[3]

فالنّورس الذي آلمه الشّوق لوطنه، قد مُنع من العودة، لأنّه مسجون، إلاّ أنّ الشّاعر يحاول أن يقاوم الرّيح ويشق طريقه إلى وطنه، غير أنّ السّكون يستولي بسرعة على الدّروب ليعمِّرها بالجمود. ويقول في موضع آخر:

لستُ أول مَن ستتلوه النوارس في الرّياح

لستُ آخرُ مَن سينزفه النّواح

قبلي تدثّر ألف أفق بالفجيعة[4]

في هذا المقطع الشّعري، يؤكّد الشّاعر على ديمومة المآسي والأحزان، وذلك من خلال تكرار عبارتي (لست أوّل) و(لست آخر)، وجاء التّكرار هنا لأنّه:" يؤدي جانبا إيقاعيا في النّص ذا صلة بالوزن، وذا صلة بالمعنى، إذ يكسب تكرار الكلمة معنى جديدا، حتى قيل بحق إنه قد يحييها أو يميتها"[5].

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق 9 س 5 (الجمود)

[2]. عمر عتيق: دراسة أسلوبية في ديوان (أخر الماء) للشّاعر الكبير سليمان دغش، منشورات المجلة الإلكترونية، دنيا الوطن، (03/27/ 2013)، على الرابط: http://www.pulpit.alwatanvoice.com

[3] . هناء الحمادي: طائر النّورس...رحال يبحث عن الدفء في الإمارات، مجلة الإتحاد، (24/ 12/ 2012)، على الرابط: http://www.alittihad.ae.cdn.ampproject.or

[4] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق 2 س 11 (الموت)

[5] . يوسف حسن نوفل: أصوات النّشر الشعري، الشّركة المصرية العالمية للنّشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1995، ص 130

ذكر الشّاعر طائر النّورس، هذا الطائر الذي يُعرف بـ" عشقه للسّفن والموانئ، تراه يجوب البحار لامسا بجناحيه وجه الماء، غاسلا عنه هموم التّغريب في البحار البعيدة"[1]، والشّاعر هنا استحضره لأنّه طائر الهجرة، والتّغريب، لأنّ الشّاعر لن يكون أوّل مهاجر عن أرض الموت، ولا آخر من تبكيه الأرض وتنزفه بالنّواح، فلقد أمدّ الفجيعة حتى دثّرت عديد النّاس قبله، ليظهر النّص التّشعبي أثناء تمرير المؤشر على لفظة **(النّوارس)**، يقول الشّاعر:

النّوارس تترك البحر منشغلا بالبلل[2]

تترك النّوارس البحر منشغلا بالبلل وأي بحر مبلّل؟!، إنّه البحر الذي يتشرّب البلل هموما متراكمة كتضخم الأمواج العاتية، متدفقة كالسيول التي لا تزداد إلا سرعة وقوّة كلما تقدّمت أكثر؛ إنّه البلل المتمثل في هموم أهله وبلده المعفّر بالنّحيب، المقمّط بكفن الموت منذ أمد بعيد، والصّورة المرفقة كانت لبحر أزرق، يسلكه النّورس المهاجر إلى شواطئ أخرى، لعلّه يجد فيها حياة لم تذق بعد مرارة الموت.

وقد رافقت النّص موسيقى حزينة تزيد من شعور قدسيّة أجواء الموت، يتخلّلها تغريد النّوارس من حين لآخر، إنّها سمفونيّة الموت التي تعزف حكاية الهجرة عن هذه الأرض إلى اللّحد والقبر والموت إلى الفجيعة، ودعّم كل ذلك بصورة لطائر النّورس فوق بحر هائج، ناقض فيه الواقع إذ قلما تطير النّوارس فوق بحر هائج، بل تفضل الطّيران على البحر الهادئ، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على كثرة الهموم والآلام والنّكبات وانعدام الأمن والسّلام.

-صورة نورس-[3]

[1]. كاظم فنجان الحمامي: التّحليق في فضاءات الود، رابطة أدباء الشّام، (10/31/ 2009)، على الرّابط: http://www.adabasham.net

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق2 س 11 (الموت)

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، صورة ق 2 س 11 (الموت).

ز. الغراب

الغراب طائر يرمز عادة إلى الشؤم والسّوداوية، بسبب لونه الأسود الحالك، ونعيقه المكروه، وكأنّ صوته نذير شؤم وموت ومكروه قد يحصل، ويلقب بغراب البين وحادثة ذلك تقول أنّه:" بان عن نوح عليه الصّلاة والسلام، لمّا أرسله من السّفينة ليكشف خبر الأرض، فلقي جيفة، فوقع عليها ولم يرجع إلى نوح"[1]

وقد وظّف الشّاعر الغراب في موضعين اثنين، أكّد من خلالهما أنّ توظيف الغراب لم يأت اعتباطيا، بل له دلالة مركزيّة، عبّرت عن وحشيّة عدوه وسوداويّة عالمه، ومأساويّة حياته، وبعده الدّائم عن الأهل والخلان، الأمن والأمان، الفرح والسّرور، يقول الشّاعر:

فمنذ ارتعاشة أحلامنا في التلاقي

تهادى الغراب لينبش أجداثنا

في

سلال

البعاد . . .[2]

احتمل الشّاعر في هذه القصيدة عودة مجد العراق، بعودة المهاجرين إلى وطنهم، بقوله: **(فمنذ ارتعاشة أحلامنا في التّلاقي)**، أي دنو الملاقاة، إلا أنّ هذا الإحساس بالأمل لم يدم طويلا، فقد ظهر الغراب في الوسط، لينشر شؤمه ويفرق الأحبة، وقد ضُرب به المثل في تفريق الأحبة، يقول النّابغة الذّبياني:[3]

زعم الغداف بأن رحلتنا غدا

---

[1] . إبراهيم أبو عواد: رمزيّة الغراب في الشّعر، شبكة النّبأ المعلوماتيّة، (25/ 07/ 2020)، على الرّابط: http://www.am-annabaa.org

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 6 س 4 (الوحدة والعزلة).

[3] . النّابغة الذبياني: ديوان النّابغة الذبياني، تح: محمد الطّاهر بن عاشور، الشّركة الوطنية للنّشر والتوزيع، الشّركة التونسية للتوزيع، الجزائر، تونس، ط1، 1976، ص 93

وبذاك خبرنا الغراب الأسودُ

لا مرحبا بغد ولا أهلا به

إن كان تفريق الأحبة في غدِ

فقد ارتبط الغراب منذ القدم بالشّؤم والتّطير، إنّه:" علامة النّحوسة والشّتاء والخوف"[1]، هذا الغراب الذي ذكره الشّاعر اقترن بالقبر، إذْ يحاول أن ينبش أجداث العراق وشعبه، إنّه ينذر بدنو النّهاية والغروب المؤكد، إنّها النّهاية التي تبعث على البعد والنأي والغربة الدائمة.

نخلص القول أنّ دال الغراب، هو رمزيّة للعالم السّوداوي والحقيقة الواضحة المشبّعة بمشاعر الخوف والفراق والألم؛ فالغراب هو العدو الذي فرّق بين أبناء الوطن، ورمى بهم في سلال البعاد، بعد أن نهب خيراتهم، وحطّم أمجادهم، فلا بد إذا من نهضة رصينة موحدة لمجابهته، وإعادة شمل العراق الكسير، وتضميد جراحه النّازفة.

ح. **الخفاش**

الخفاش طائر ليلي من الثّدييات، يسكن الكهوف والأماكن المظلمة، غالبا ما يرمَز للشّؤم، الموت، المجهول المريب والخطر القادم؛ فهو الطّائر الذي يُتَطيَّرُ منه منذ غابر الأزمان، وُظّف في المدوّنة ضمن ثلاث مواضع، يقول الشّاعر:

أيها العصفور العاطل عن السقسقة

انزع عشّك العاري

وكفّ عن التحليق

إن كنت تصفق بلهجة الخفّاش![2]

[1] . محمد عجيبة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفاربي، ج1، 1994، ص 324

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 4س7 (التّخلف).

إنّ الخفاش في الثّقافة هو رمزية للسّلبية، لأنّ شكله مريب متحوّل:" إذْ أنّه يطير ولا يسير، وأنّه يلد ولا يبيض، ...نشط في الظّلام ويختبئ في النّور، ويتغذى على أكل الذّباب والبعوض...كما أنّه يأخذ من الإنسان جلده، ومن الطّير صورته، ومن اليربوع أظفره، ومن الثّعلب أنيابه..."[1]

لذلك استهزأ الشّاعر به، فوجه كلامه للعصفور بألا يكون مثله، وهو تنبيه للعربي على عدم الحذو حذوه، وإذا فعل ذلك أصبح إمّعة لا شخصية ولا هوية له، وقد أرفق ذلك بصورة لطائر فاقد للملامح تعمد الشّاعر بذكاء تمويه الصّورة، فملامح الطّائر غير واضحة، ولا ملامح الوسط الذي يطير فيه، يطير العصفور في السّماء وحوله تموّجات بتدرجات اللّون الأخضر المتعددة. وللّون الأخضر دلالات عدة إيجابية؛ لكن في الصّورة تعمّد الشّاعر انتقاء تموجات عديدة للأخضر، أخضر محاصر بالرّمادي والأسود مع تمويه صريح لملامح الصّورة ومكوناتها، وهذا إن دلّ على شيء، فإنّه يدل على عدم نضج مكونات الصّورة؛ فالعصفور غير قادر على تحديد هويّته الحقة، ومعنى وجوديته، فهو يصفق بلهجة الخفاش عديم الهويّة، ولعلّ المصطلحين (**green-hand**) و(**green-horn**)، يصفان لنا حالة العصفور المغلّفة ملامحه بالأخضر المموّه واللّذان يعنيان:" الشّخص غير النّاضج ، الذي تعوزه الخبرة، وكذا: الشّخص الغِر، قليل الخبرة"[2]

الخفاش عند الشّاعر استمر في دلالة التّشاؤم والسّلبية، أنّه النّموذج الذي يعشق التّماهي ولا تليق به الفردانيّة والتّفرد، وهذا ما نهى عنه المواطن العراقي، نهاه على اتباع سبيل الخفاش، ودعاه إلى التّميز وإثبات الذّات.

لنخلص إلى أنّ دال الخفاش هو دعوة للتّمسك بالهويّة، وعدم الانقياد وراء ما يهدد حقيقة الشّخصيّة، فعلى العراقي أن يلتزم بحريّته ويدافع عنها، لأنّه ومنذ الأمد معروف بعزّته وأنفته ورفضه الدّائم للرّضوخ والاستعمار، وعليه أن يعود لأمجاده ويستقي منها الدّروس والعبر ليستند عليها، ويؤسس لديمومة شخصيّته العربيّة المتفردّة عمّا سواها.

---

[1]. حماد بن حامد السالمي: عن المتخفشين في الأرض؟!!، صحيفة الجزيرة الإلكترونية، (20/ 05/ 2007)، على الرابط: http://www.aljazirahcom

[2] . أحمد عمر مختار: اللغة واللون، ص 81. 82

ط. الطّطوة

الطّطوة طائر يقطن الأراضي منخفضة الأشجار، يبني أعشاشه عادة في المناطق المنخفضة بواسطة أوراق الأشجار الجّافة، أو الأغصان اليابسة، أو داخل أجمّة الصّبار، له مكانة مميزة في الثّقافة الشّعبية العراقيّة، إذ تكتفي رؤيته أن تبث فيك الرّعب والخوف والقلق، لأنهم يتوقعون بأنّه منذر لهم بكارثة قد تحصل، إذ يعتقدون أنّ أصواته: "نذير شؤم لأنّها في نظرهم تمثّل إعلانا وإخبارا عن موت قريب أو حبيب أو صديق مقرب، فإنّه يفوق حتى الغراب الأسود الذي تعارف عليه بأنّه هو مصدر الشّؤم الأكبر"[1]

كما أنّ له أصول في الأساطير الشّعبية خاصتهم، إذ تقول الأسطورة أنّ أصله عبارة عن: "امرأة شريرة مسخها الخالق على شكل طائر ينشر الشّر والخراب، أينما حلّ، ويدفع أجدادنا هذا الشّر بجمع الأطفال في باحة القريّة، والطّلب منهم ترديد عبارة **(سكين وملح)**، كي يفر الطّائر ويرحل"[2]

ولقد وظّف الشّاعر هذا الطّائر من خلال جمعه على لفظة الططاوي مرّتين، ثم أشار إليه بأنّه الطّائر وحيد الجنح، يقول الشّاعر:

يزفّني ابتهال الططاوي للرّيح[3]

وظف الشّاعر لفظة الطّطاوي، وهي جمع ططوة، ويقصد بها طائر ضعيف تعصف به الرّيح من كل جانب، طائر اعتبرته الثّقافة الشّعبية طائر شؤم لأنّه يبنى أعشاشه في المناطق الهشّة التي يتوقع خرابها في أية لحظة، ثم ها هو يبتهل ويتوسل من الرّيح أن تعطف عليه، والشّاعر أيضا تعصف به ريح الذّكريات الماضية، وجراح الحاضر النّازف، فجعلته كورقة خريف يتلاعب بها الهواء، كيفما شاء.

---

[1]. عبد السّتار الطّائي: الططوة...وفلسفة الموت، مؤسسة النّور للثّقافة والإعلام، (10/8/ 2013)، على الرّابط: http://www.alnoor.se

[2] . عبد اللّطيف السّعدون: عن طائر شؤم يأبى مغادرة العراق (01/5/ 2022)، مجلة العربي الجديد، على الرّابط: http://www.alaraby-co-uk.cdn.ampproject.org

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 8 س 3 (الخضوع).

ثم يقول:

فاستويت على حشاش راعش القامات

حطّته الططاوي في المسا

واعشوشبت في الورد

أردان الظلام[1]

في هذه الأبيات أيضا تتعالى نبرة الحسرة، على مآل الوطن؛ فأرضه البور باتت يابسة حقا وجسّد ذلك بالصّورة حينما وصف مكنونات أرضه التي يفترض أن تكون معطاءة لأنّها بلاد الرّافدين (دجلة والفرات)، لكنّهما اليوم باتا مسكنا للحجارة ليس إلا، فغدت أرض العراق بذلك ظمأ يغطيها العشب اليابس المنكسر، بقوله: (حشاش راعش القامات)، أي أنّه جاف يابس. يتهاوى سريعا إلى الأرض من أبسط ثقل عليه، بل لأنّ الطّطاوي نذير الشؤم والخراب، قد حطّ عليه وبنى فيه عشّه فكيف تنعم العراق، وكيف يزورها الفرج؟ وها هو الطّائر المشؤوم يطارد كل فرح آت معنونا نصره بالظّلام الأبدي، الظّلام الذي يتخبط فيه وطنه، قد احتل كل جميل، حتى الورود اعشوشبت فيها أردان الظّلام، وأغرقت عطر الورد بل أودته قبل أن يزهر.

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق 10 س 6 (الجهل).

وها هو الشّاعر يورد هذا الطائر مرّة أخرى، ويصف تمسكه بأرض العراق، وعدم رغبته في مغادرتها بالطّائر وحيد الجنح، يقول:

ومسلّتي مازال سحراً بابليّاً بابُها

يستافها طير وحيد الجنح

يبغضه الرّبيع...[1]

انّ استحضار الطّطوة هنا إشارة إلى أن مقامها قد طال في أرض العراق، وها هي تنشر الخراب حتى في ماضيها، الماضي الرّاسخ القابع في نقوش مسلة الباب البابلي، حيث بدأ الصدأ والرّيح بنحت صخورها لتمسح عنها ما كُتب فيها عن أمجاد الماضي، لتبقى كطلل جامد لا يسكنه إلا طيور الشّؤم.

لنخلص إلى أن الطّطوة هو طائر مأساوي بامتياز، أورده الشّاعر ليؤكد على النّحس الذي أصاب العراق ولا يرغب في مغادرتها.

وعليه يمكننا القول، بأنّ حقل الطّيور المذكورة في القصّائد كان عبارة عن دوالٍ صريحة للتّشاؤم الذي يحيط بالعراق خاصة والوطن العربي بعامة، وكان توظيف ذلك موافقا أحيانا لما هو متعارف عليه في التّراث العربي والموروثات الشّعبية الأخرى، كما لعبت تقنيّة الانزياح دورها في التّعبير عن قضايا القصائد، وهي قضايا شغلت بال الشّاعر، عن واقع أمّته الذي يكتنفه السّواد من كلّ زاويّة، أمّة دخلت في غياهب الضّبابيّة الكثيفة، وجدت نفسها تحارب العدو الذي جاء يدعي السّلام والحماية، وتعالج جراحا نازفة من أثر خنجر مطعون في الظّهر من أيادٍ كانت تعتقد أنّها صديقة؛ فجعل نفسه: **الحمام** الحزين كثير الشّجن والشّدو بالنّاي الضّرير المتألم، تحوم فوقه **البوم والغربان** وتنفث في روحه الشّؤم والمأساويّة متوعدة إياه بالمآسي المتجدّدة والموت القريب، ليستوطن **الطّطاوي** أعشاشه ويحولها لخراب بالقش الهشيش، فيطرد الرّبيع بتلازم القحط لمستوطناته اليابسة؛ فلم يبق له من خيار إلا التّحوّل إلى **نورس**، نورس بروح مغايرة، إنّه النّورس المكسور الجناح، لا يداعب الشّواطئ لأنّ الملح قد أعمى بصيرته وشلّ حركته، كما أنّ الخراب قد تسكّن الموانئ بمواويل الحسرة والشّدو

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 10 س7 (التّخلف).

الأخرس، فكانت هجرته بالجناح المكسور خيارا وحيدا تتضارب فيه رغبة مغادرة أرض اليباس بالذّاكرة المثقوبة التي رمت بكل الذّكريات، وأبت إلا أن تخزن حنين العودة إلى الأرض القديمة أرض الأجداد والأمجاد، فبات الحالم بغد أفضل يصل الآمال بالماضي السّحيق متجاهلا الحاضر المرير

ثانيا. الحيوانات الأليفة

أ. الخيل:

يقول **ميشيل دومونتيني** عن الحصان:" عندما أمتطي صهوة الحصان فإنني لا أرغب في التّرجل عنه أبدا، لأنني سواءً أكنت مريضا أم معافى، أشعر بأنني أحسن حالا في تلك الوضعيّة"[1]

الخيل حيوان أليف ومحبب، وله أهميّة كبيرة لدى الشّعوب المختلفة، ولعل العرب من أبرز الأمم التي اهتمت بالخيل، وأولتها عناية خاصة، إذ:" كرّموا الخيل ووصفوا محاسنها وخُلقها وخِلقها، وبحثوا في أنسابها وأصولها"[2]، فقد كانت الرّفيق لهم أثناء التّرحال والحروب، وخصصوا لها مساحات شاسعة في أشعارهم، فأبدعوا في وصفها والفخر بها، وجعلوها وعاءً يصبون فيه مختلف القيم الفكريّة والفلسفيّة، كلّما كان العربي متعلقا بفرسه وسيفه وهو:" تعلق واجب ومشروع، فيهما وعليهما تستمر الحياة، وتحفظ الكرامة، ويحرز النّصر على الأعداء؛ فهذا الثّالوث كتلة واحدة (الفارس، الفرس، السّيف)، يرمز إلى عزّ الإنسان العربي ومنعته وشرفه"[3]؛ فالفرس إذا هي رمز للعزّة والكرامة، وللأصالة الضّاربة في عمق التّاريخ، وقوتها هي ضمان لاستمراريّة المجد في الحاضر والمستقبل.

ورد لفظ الخيل في المدوّنة ثمان مرّات، منها مرّتان بلفظ الخيل، وثلاث مرات بلفظ صهيل، وثلاثة صور مشهديّة للخيل الأولى تظهر منها أقدام الخيل، والثّانية صورة ظليّة للخيل، وأخرى صورة خيل طيفيّة باللّون الأسود تحاول اختراق العتمة، يقول الشّاعر:

---

[1] . نقلا عن: ميشيل دومونتيني: مقالات، إلين ووكر: الحصن التّاريخ الطّبيعي والثّقافي، تر: رامي البيروتي، أبو ظبي للثّقافة والتّراث، ط1، 2010، ص9

[2] . إبراهيم السّامرائي: الخيل في الأدب القديم، حوليّة كليّة الانسانيّات والعلوم الاجتماعيّة، ع7، 1984، ص175

[3] . ينظر: أبو يحي أحمد إسماعيل الأيوبي: الخيل في قصائد الجاهليين والإسلاميين، مرا: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1997، ص 26

الذبول

يفيض عليّ اصفراراً

في زمان الصهيل

يكسّر كلّ اخضرار ينز بظلّي

يلوك بفيء البنفسج

أطياف كلّ الخيول التي طرزتها

غصوني ملياً . . . [1].

اختار الشّاعر لفظ الذّبول كبداية لقصيدته متحدثا فيها عن الإنهاك الشّديد والضّعف المؤكد الذي بدأ يغزو جسد الشّاعر، وكانت أولى بوادره الاصفرار، هذا الأخير الذي يعبر عن البؤس والذّبول والحزن والقلق، كما يدل على الفساد والجفاف والدّمار، يقول تعالى: ﴿ **ولئن أرسلنا ريحا فرأوه مصفرا لظلّوا من بعده يكفرون**﴾ سورة الروم: (الآية: 51)، ويقول أيضا: ﴿ **ألم تر أنّ الله أنزل من السّماء ماءً فسلكه ينابيع في الأرض ثمّ يخرج به زرعا مختلفا ألوانه ثم يهيج فتراه مصفرا ثم يجعله حطاما إنّ في ذلك لذكرى لأولي الألباب**﴾ سورة الزمر: (الآية: 21)، إنّ الأصفر هنا دلالة على الدّمار والهلاك، وكان الشّاعر أيضا يصف بداية ذبوله، لأنّ صفرة الوجه تكون من الإعياء والتّعب والشّقاء: "وكان ذلك الرّجل مصفر اللّحم، فإذا هم قد أصابهم وباء واصفروا"[2]، الشّاعر هنا تمكّن منه التّعب جراء الجري وراء أحلام الحريّة والخروج من دوّامة الآلام في زمن الصّهيل، والصّهيل هو صوت الخيل، إنّه دلالة على وطأة الحرب، وأكّد ذلك بصورة لأقدام فرس تلطم التّربة بأقدامها، فتثير الغبار من حولها، ليكسر غبار تلك المعارك الطّاحنة كل اخضرار يحاول أن ينبئ بقدومه في أرض الياس.

[1] . مشتاق عباس معن، لا متناهيات الجدار النّاري، ق 5س 9 (الألم).

[2] . أحمد عمر مختار: اللغة واللّون، ص 221

-صورة أقدام الخيل-[1]

الصّورة التي جاء بها الشّاعر هي جانب من أقدام الفرس، وتم التّركيز فيها على الحدوة، وقد استحضرها الشّاعر لأنها رمزيّة للاستعداد للحرب والقتال الشّرس في سبيل الفوز، هي ضد الخضوع والاستكانة، جاءت لتطرد الذّبول الذي تمكّن من الشّاعر ومن الأمة العربيّة، التي وجدت نفسها محاصرة من مختلف آفات الشّلل الرّهيب؛ شلل عن الحركة نحو التّحرر والرّفض؛ فقد شكّلت الحدوة رمزا لـ:" الحظ الجيد عند الإغريق، لأنّها مصنوعة من الحديد الذي يعتقدون أنّ به قدرة لردع الشّيطان، وقد اتخذت شكل هلال القمر الذي اعتبر رمزا للخصب والحظ الجيد" [2]

السّر في الحدوة يكمن في أنّها رمز للخصب والنّمو والبعث، بعث جديد، ضد سبات الاستكانة والرّضوخ، ورمز لقوة الخير التي تواجه مختلف الشّرور، وهذا ما نجده في المسيحيّة، وتحديدا في قصّة القديس **دونستان** الذي طلب منه الشّيطان أن يصنع له حدوة من الحديد، فوافق القديس، على شرط أن يعلق الشيطان على الحائط وهو مقيد، حتى يتمكّن من إكمال مهمته راغبا في قهره وتعذيبه أكثر، مما جعل الشّيطان يتوسّل الرّحمة ففك وثاقه بعد عذاب شديد، وتعهده ألا يدخل أي بيت وضعت حدوة الحصان على بابه*، إلا أنّ حصان الشّاعر تمكّن منه الذّبول ودخل في مرحلة الرّضوخ، وفقدت حدوته ميزته السّحرية الجالبة للحظ.

ثمّ يقول أنّ البنفسج يلوك كلّ أطياف الخيول التي طرزها الشّاعر في عالم أحلامه، إنّ البنفسج قضى على أحلام الشّاعر، الذي استحضر الخيول بصهيلها لأنّها تحرّر الفارس وتبعثه على المقاومة وعلى الثّورة فـ:" الثّورة كطبيعة الحصان، فهو يتحرك نحو الأمام والحركة من طبعها"[3]، إلاّ أنّ الشّاعر انطلق من لفظة الخيول ليبعث منها نصا تشعبيا مأساويا، يقول فيه:

---

[1] . مشتاق عباس معن، لا متناهيات الجدار النّاري، صورة ق 5س 9 (الألم).

[2] . ليندا مصطفى علي شلّة: صورة الفرس في الأدب الشّعبي الفلسطيني، أطروحة ماجستير، جامعة النّجاح الوطنيّة في نابلس، فلسطين، 2016، ص 15

* . للاستزادة ينظر: تشارلز بناتي: قصّة العادات والتّقاليد وأصل الأشياء، تر: مروان مسلوب، دار الخيال، لبنان، ط1، 2003، ص15. 16

[3] . يوسف البكار: فدوى طوقان (دراسة ومختارات)، دار المنهل، بيروت، ط1، 2004، ص 119

الخيول مرّت ولم تلتفت إلى حوافرها النّابية على متوني[1]

الخيول التي لاك أحلامها البنفسج مرّت على الشّاعر دون اكتراث، حتى لما سببته من آلام في أرض الشّاعر، فالحصان الآن بات رمزا للأمة العربية الثكلى التي حطّمت أبناءها وشرّدتهم في كل البقاع؛ فبدل أن تكون هذه الخيول حاملة لمشعل النّصر، أصابتها هي أيضا عدوى الخضوع والجهل والتّخلف واللامبالاة، فباتت تسبح في العبث دون ارتواء.

يقول الشّاعر:

كيف الوصول

وكل المسافات . . . عصف أصم

وليل اللقاء

صهيل

من

العابرين

القدامى

يدربك في أضلعي

كي يفيق[2]

يتساءل الشّاعر في هذه القصيدة عن كيفية الوصول إلى الوطن وبالتّالي محاولة إخراجه من الظّلام، إنّ كل الطّرق صماء، لا علامات للطّريق فيها، ثمّ يصف وقت اللّقاء، واختار الشّاعر وقت اللّيل، لأنّ وقت اللّقاء طويل وبعيد تتمازج فيه أصوات الفرس العربية الأصيلة، وصوتها (الصّهيل)، رمزيّة على الثّورة ورفض الاستكانة، لذلك قال:(**يدربك في ضلعي كي يفيق**)، فالصّهيل هنا صوت يحفز الوطن على النّهوض من سباته الطّويل من جهة الحنين الذي يتسلل إلى فؤاد أبناء الوطن في

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 5 س 9 (الألم).

[2] . المصدر نفسه، ق 9 س 10 (الهجرة والمطاردة).

المهجر، يطاردهم كي يعودوا إلى الوطن الجريح، الذي لابد أن تلتئم جراحه بجمع شمل أبنائه في أرضه وتحت رايته.

والملاحظ في تكرار دال الخيل، أنها تكررت مع لفظ الصّهيل الدّالة عليه أكثر من لفظة الخيل، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدل على أنّ الفعل وهو الصّهيل، أهم من مصدره، إنّه يحاول أن يستعير الصّهيل وهو الصّوت العالي المليء بالشّحن الإيجابية، والدّافع للرّغبة في القتال واللامبالاة من وطأة الحرب وخوض غمارها دونما خوف أو رهبة، وبالتّالي منح هذه القدرة للعراقي بضرورة تحرير لسانه والإعلان عن رفضه لواقعه، ولتحكّم العدو في شؤونه، إنّه دافع للهمم وطرد للذّبول والخوف من الذّات المهمّشة المسجونة في سراديب الظّلام، إنّها محاولة رامزة تنم على رغبة الشّاعر في منح كل طاقة إيجابيّة لشعبه وأمّته في تغيير حالها، ونفض غبار الذّل عن كيانها القابع في الظّل، الذي يعاني من صدأ بدأ ينهش ركائزه شيئا فشيئا؛ ليعلنها كطلل متهالك في طور التّهاوي المؤكد.

ب.الدّجاجة

الدّجاج من الحيوانات التي وظّفت في الشّعر العربي للدّلالة على رمزيات عامة، غالبها ما يتعلق بصوتها وكذا بتبعيّتها للدّيك كسيد وحاكم لها، ورد ذكرها في المدوّنة مرّتين واقترن ذكرها بحيز القرية، ففي الموضع الأوّل يقول الشّاعر:

الفكّ الأدرد

كفاه بداء النذر تورمتا!!

أوغل في قتل شياه الحي

لفّ منائر كلّ مساجد أرض الله

بخيط أخضر

رمّل كلّ دجاج القرية[1]

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق 3 س 7 (التّخلف).

استهل الشّاعر كلامه بعبارة الفك الأدرد* ادّعى أنّه الصّالح المصلح؛ فقد زار كل مساجد الله مدّعيا التّقوى، متزيّنا بخيط الورع الأخضر، والأخضر في ثقافة المتصوفة العثمانيين رمزية لـ:" الجنّة سواءً التي وهبها الله للإنسان في الدّنيا أو وعد بها المؤمنون في الآخرة، وصار شعارا لآل البيت في الفكر الصّوفي العثماني"[1]، وكأنّ هؤلاء ممن يطوفون بالمساجد، وهم يرتدون الأخضر يمكن أخذ البركة منهم والسّير على خطاهم وتصديق آرائهم والإيمان بأفعالهم. كما أنّه اللّون الذي يعبر عن:" النّمو والتّجدد في الحياة وكذلك السّلام والأمن"[2]، لكن هذا الرّجل الذي يدعي التّصوف قد رمّل كل دجاج القرية، بعد أن قتل ضأنها، والدّجاج هنا رمزية للمواطن الضّعيف الذي رمّله القدر فيمن كان مسؤولا عنهم، فبقي اليوم بلا حول ولا قوة، يكابد مشاق الحياة، وحيدا بلا ركيزة، إنّ الدّجاج عامة يوظّف كدال لـ:" الضّعف المطلق، لأنّها تحتاج الدّيك وتبقى معه، ... إنّها رمزية للاستعمار أو الحاكم الذي لم يستطع طرد الاستعمار"[3]

إنّ الدّجاج القروي هنا، هو إشارة إلى العراقي الذي يتتبع حاكمه حتّى وإن كان على زلل، تَتَبُّع لا يحكمه منطق، حاكم استغل ثقة رعيّته؛ فقادهم للهاويّة، وزجّ بهم في شباك الاستعمار، بعدها عمّم الجهل، الخرافات، التّشيع والفرق في صفوفهم، ثمّ وصف هذا الشّعب بأنّه يحاول أن يغيّر الواقع بعد استفاقة متأخرة، كما أنّ كلمة الدّجاج لو بدأنا قراءتها من أخر حرف لأوله لوجدناها؛"**(جاء جدلا)**، ومنه جادل بعضه بعض ويخترق القوانين بسبب الجدل الى طوائف ومناطق"[4]. فلا أمل يرجى منه في توحيد صفوف المجتمع الذي يرمز إليه بدال الدّجاج، لأنّه سيبقى يتبع غيره دون نخوة.

ج. الشّياه:

* الأدرد: هو الفم الذي فقد كل أسنانه.

[1] . حنان عبد الفتاح محمد مطاوع: الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، المؤتمر التّاسع عشر للاتحاد العام للآثاريين العرب، كلية الآداب، الاسكندرية، 2016، ص 435

[2] . حسين صالح: الإبداع تذوق الجمال، دار دجلة، عمان/ الأردن، ط1، 2008، ص 83

[3] . بتصرف: أحمد العربي: الرّمز في قصيدة القدس بنت يتيمة رمزيّة (الدّيك، الدّجاجة، الكعبة، القدس) بين الدّال والمدلول، مؤسسة الوجدان الثّقافيّة، (04/19، 2018)، على الرّابط: www.moasssadtalwijdan.wordpress.com

[4] . بتصرف: أحمد العربي: الرّمز في قصيدة القدس بنت يتيمة رمزيّة (الدّيك، الدّجاجة، الكعبة، القدس) بين الدّال والمدلول.

الشياه جمع شاة (الأنعام)، من الحيوانات الأليفة التي يربيها الانسان ويستأنسها للانتفاع بها، وقد تمّ اعتمادها في الشّعر غالبا كرمزية للتتبع الأعمى والاستغلال الذي يؤدي للموت، وقد ارتبطت دلالتها هذه بالمرياع، ورد ذكرها في المدونة مرّة واحدة، يقول الشّاعر:

الفكّ الأدرد

كفاه بداء النذر تورمتا!!

أوغل في قتل شياه الحي[1]

تحدّث الشّاعر مرّة أخرى عن الفك الأدرد، فجعل له كفان مصابتان بداء النّذر، إنّهما متورمتان رمزيا، وكأنّه اقترف ذنبا ما، وحاول أن يكفر عن ذلك بنذر!!، هذا النّذر الذي احتاج لتحقيقه ذبح أغلب ضأن الحي كقربان وتكفير عن النّذر.

إنّ الشّياه هنا رمزيّة للمجتمع السّاذج الذي لا يحكمه منطق، يضحي بنفسه دون أي سبب وجيه، وإذا ما عدنا إلى الثّقافة العربيّة لوجدنا الشّياه مرتبطة بالمرياع*، وهو قائد الغنم الذي يعتمد عليه الرّاعي في توجيه القطيع، يتميز بجمال صوته الذي يجذب إليه القطيع؛ فيسير خلفه إلى أي وجهة أراد حتّى لو كانت إلى المذبحة؛ أي يسير خلفه حتّى لو كان المسير سينتهي بالموت، وتجدر الإشارة إلى أن المرياع نشأ بجوار الحمار، إذ يعتقد أنّه هو والده الشّرعي، ويقوم بتتبعه في أولى مراحل حياته، بعدها يقوم باقتياد القطيع بنفس سلوكيات الحمار، يسمى في الثّقافة العربية بـ:" يهوذا الماعز، لأنّهم يعتقدون أنّ يهوذا الذي تسبب في صلب السّيد المسيح عليه السّلام، وذلك بخيانته له وتسليمه إلى الرّومان، ويطلق عليه أيضا: Bell-Wetter أو كبش الفداء"[2] ، يهودا اقترف جرمه

---

[1] مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 3 س 7 (التّخلف).

* المرياع: شيخ القطيع، هو خروف ابن ساعته لم يذق حليب أمه، ولم يتلبب منها... يتم فصله عن القطيع، ويتم إرضاعه من زجاجة موضوعة في خرج الحمار، ومع مرور الوقت يصبح الحمار بمثابة أمه وأبيه، يتبعه أينما ذهب، وفي مرحلة متقدمة من عمره يتم خصيه والعناية به ليسمن ...ويوضع في رقبته جرس...لتصبح مهمته قيّادة القطيع من خلف الحمار" ينظر: حلمي الأسمر: مجلّة رصين، (08/05/ 2016)، على الرّابط: http://www.raseen.com

[2] . ينظر: محسن حفني: المريّاع والانصياع للسلطة، شبكة الجزيرة، (29/ 08/ 2016)، على الرّابط: http://www.aljazeera-net.cdn

لجهله وعمى بصيرته، كذلك هو الفك الأدرد، العراقي الذي غلّف قلبه الزّلل، وانقاد لأوامر المستدمر؛ فأصبح مرياعا يقتاد أهله إلى الموت المحقق.

ومن الرّوايات التي تحدّثت عن المرياع أنّ:" مرياعا سار بالقطيع في منطقة وعرة حتى وصل إلى حاف واد سحيق، فانزلقت قدماه فسقط في أسفل الوادي، فما كان من باقي القطيع إلاّ أن لحقه، بحكم الاقتياد، الواحد تلو الآخر لكون النّعاج والخراف اعتادت على أن تقاد"[1]، إنّ الشّياه رمزيّة للانقياد الأعمى، الذي يؤدي إلى الموت، كذلك هم أهل العراق ممن عمَت بصيرتهم، وطغى الجهل عليهم، ينقادون للموت دونما أية صحوة، والأسوء ما في كل ذلك أنّ المرياع حاكمهم، يدّعي صلاحهم وتأمين سلامتهم، فضحى بهم قربانا لبطشه وجهله وقلّة حيلته، إنّ الشّاعر أراد أن يوضّح أنّ التّبعيّة ذات مخلّفات خطيرة، لأنّها تحتّم السّير في طريق محفوفة بالمهالك التي تكلّف الحياة، دونما أي تفكير، كذلك هم الشّياه الذين وثقوا في المريّاع، فأضحوا جثثا مذبوحة.

د. القطط:

القطط من الحيوانات الأليفة، التي يأنس بها الانسان، لكن أن تكون سوداءً؛ فهي هنا محط للتّطير والتّشاؤم، إذْ كانت القطط السّوداء مرتبطة بالخرافات والفلكلور فـ:" في المملكة المتحدة والولايات المتحدة، كان يعتقد أن القطط السّوداء شر وترتبط بالسّحر... وفي الصّين، كان القط الأسود علامة على الأوقات الصّعبة والفقر، وفي أوروبا إذا قفزت قطّة سوداء على سرير مريض، كانت تلك القفزة علامة تؤكد أن الموت كان قريبا"[2]، وقد وظّف الشّاعر القطط في أربعة مواضع، واحدة تحت عبارة (القطط السّوداء)، وواحدة تحت صيغة الفعل (تموء)، والبقية جاءت بالمصدر (المواء)، ونلمس في مختلف هذه التّراكيب الحس المأساوي، وكذا السّرمدية والضّبابية الطّاغية على الحالة الشّعوريّة للشّاعر. يقول:

السّطوح العالية تضايقني

---

[1] . محسن حفني: المريّاع والانصياع للسّلطة.

[2] . تامر محمد: القط الأسود بين الخرافة والموروث الشّعبي، موقع كابوس، (15 /11/ 2021)، على الرّابط: http://www.kaboobbos.com

لأنّها ملأى بالقطط السّود[1]

استخدم الشّاعر رمزيّة القطط السوداء والتي يُتطيّر بها، كونها رمزا لآتٍ مر، وأن أحداثا مؤلمة ستقع، إنّ الشّاعر قد ملّ من آلامه فكيف سيطأ سطوحا أخرى مليئة بوجوه الشّؤم، فيزيد ألمه حدّة وتعفنا، إذ أصبحت مباسمه تائهة في التّرمل والثّكل، فقدت كلّ الثّقة في الهجوع لطلب العون والأمل في الخلاص.

ويقول أيضا:

المواء يرجمني...فأغدو ضنينا بملء اشتعالي[2]

جعل الشّاعر هنا فعل المواء شخصا يتجسّد في رجل يرجم ذنوبه بالحجارة، لكن الشّاعر جعل المفارقة هنا سيّدة للبيت الشّعري، فالوجع يرجم ذاته المتشظيّة، ويهلكها بمختلف الجراح والأسقام؛ فتغدو عليلة باحتراق روحها، ويقول:

العصافير تموء.... تسبح في بركة من دخان غليظ[3]

إن العصافير تموء استعارت المواء من القطط، لأنها ضيّعت بهجة زقزقتها الحلوة، لتعبر عن شجنها وخوفها ورغبتها فيمن يحميها من سرمدية العالم من حولها، إنّها تشعر بالتّشاؤم والألم الذي لاحقها من حالة بلادها القابعة تحت القصف، فالبنايات محطّمة، والسّماء ملبّدة بالدّخان السّام الكثيف. ولم يبق لها من خيار إلا المغادرة نحو المجهول، لعله يكون أرحم من حاضر قاتل مشلول.

لنخلص أن القطط هي الدّال المثالي عن التّطير من هذا الواقع المشلول، الذي تحيط به الأزمات من كل زاوية، وتعصره النّكبات لتأخذ ما تبقى من روحه الكئيبة.

ثالثا. الحيوانات المتوحشة

أ. الذّئب:

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق6س9 (الألم)

[2] . المصدر نفسه، ق4 س11 (الموت)

[3] . المصدر نفسه، ق4س2 (الإحباط)

وظّف الشّاعر الذّئب في مدوّنته ضمن ثلاث مواضع فقط، لكن دلالته ترافق مختلف جوانب المدوّنة، وقبل الولوج في دلالة الذّئب في المدوّنة، نستعرض الدّلالة العامة المرتبطة به، إذ يعتبر الذّئب من الحيوانات المتوحشة والمفترسة، التي تألف الغابة، كما يتميز بمقدرته على التّكيف السّريع مع مختلف الأوساط، وقتاله الشّرس من أجل الحصول على فريسة تنفعه مهما واجهته من صعوبات.

إنّ الذّئب عادة ما يشير إلى الغدر والخيّانة والظّلم، ويضرب به المثل في الخّيانة يقال:" أخون من الذّئب"[1]، ويقال أيضا:" أظلم من الذّئب"[2].

ورد ذكر الذّئب فيما يلي:

الموضع الأوّل:

يقول الشّاعر

راجلاً ستين جُبّاً فاغراً بالمتعبين

كي يظلّ الذئب متهماً . . . ؟![3]

الموضع الثّاني:

يقول الشّاعر في نص تشعبي منطلقه لفظة الذّئب:

الذئب ظنون حليقة لا تعرف غير الجبّ[4]

الموضع الثّالث:

يقول الشّاعر:

لا تحتضن البيوت بصوتك

فالذؤبان

---

[1] . أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ط1، 1988، ص 333

[2] . المرجع نفسه، ج2، ص 27

[3] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق 5 س 7 (التخلف)

[4] . المصدر نفسه، ق5 س 7 (التخلف)، نص تشعبي.

عين لا تهاب الصحو

تسترعي ضياع السّر

لتشرب من عبير الحرف

ألحان القطيع[1]

في هذا النّص يعود الشّاعر إلى استحضار رمزيّة الذّئب، هذا الذي جعله حقيقة الأعداء المتربصين بالعراق، إذ جمع الذّئب على الذّؤبان، فالأعداء المتربصون بالعراق النّازف كثر، يسعون دوما لطمس الحقائق، ومنعها من الظّهور، هذا العدو الذي يزعم بأنّه الدّليل الذي جاء ليخرج العراق من أزمته، مدّعٍ أنّ الذّئب متربص بها كما تربّص بيوسف حسب ادعاء إخوته، ولكنّهم هم الذّئب وهم العدو، جاؤوا لقتل أبجدية الحرف، وتحطيم المسلات، وأبواب بابل، وتجفيف الرّافدين والاستيلاء على نخيل الوّاحات وبترولها، إنّهم دليل جاء للقضاء على القطيع وتشتيت جمعهم، لا توحيد الجماعة وتعذيب ألحان الحرية.

ثم قال الشّاعر **(كي يظلّ الذئب متّهما)**، لقد جعل من الذئب متهما وليس مرتكبا للخطيئة، لأنّ من ارتكب الخطيئة هو العدو المغتصب المتربص بالعراق، فالشّاعر هنا حاول أن ينصف الذّئب، كما أنصفه سيدنا يوسف، فهو كان يبحث في الجبّ عن أعداء العراق الذين حاولوا أن يبقوا أصابع الاتهام تشير إلى قوى أخرى غيرهم، وظلّوا متنكرين وراء أقنعتهم، يوارون سوء وجوههم المتسلّطة، وجوه حقيقتها ذئاب شرسة، لذلك التصقت الصّورة النّمطية للذّئب في كونه:" ينتهك الحرمات مما جعله يحمل صفة الضّياع والتّشتت، فهو ظاهريا متّهم تلتصق به الخطيئة، ولكنه في الباطن بريء لم يرتكب ذنبا" [2]

هذا ما جعل الشّاعر يوظّف لفظة الذّئب كانبثاقٍ لنصٍ تشعبي يقول فيه:

الذّئب ظنون حليقة لا تعرف غير الجب.[3]

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 2 س8 (الضّياع)

[2] . عماد عبد الوهاب الضّمور؛ حسن مطلب المجالي: صورة الذئب في الشّعر الأردني المعاصر، ص44

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 5 س 7 (التّخلف)، نص تشعبي.

الذّئب هذا المتّهم الخؤون، مجرّد ظنون حليقة تدور في حلقات مفرغة لا تعرف إلا الجب مكانا للجريمة.

رابعا. الحشرات:

1. الحشرات النّافعة

أ. النّحلة:

النّحلة حشرة مباركة، اعتبرها القدامى حيوانا أسطوريا، إنّها الحشرة النّافعة الاجتماعيّة، التي لا تعيش منفردة، تعلم أنّ سرّ قوتها في تجمعها وشملها العظيم، ترمز النّحلة في الثّقافات العالمية لـ:" الحيويّة واليقظة والنّقاء"[1]، كما أنّ بعض الصّفات البشرية قد ألحقت بها، فهي رمزيّة لـ:" الاجتهاد، الانسجام والتّناغم، الشّجاعة، الطّهارة والفحولة"[2]، تكرر دال النّحلة في المدوّنة مرّتين، لكنّ اللاّفت أن دلالتها لم تحمل قط معنى النّقاء والسّلام؛ بل كانت النّحلة عقربا؛ وبدل أن يكون رحيقها هبة لمن يستحقه أصبح طعاما سائغا للدّبابير، يقول الشّاعر:

ونحله عقارب طائرة بريش وصوف[3]

تحدّث الشّاعر عن عراقه المغتالة عن تبدل معالم الحياة فيها، إذ ما عادت العراق عراق المجد المتصل بالحاضر، تكالبت عليها أيادي الغدر؛ فشرّدت أهلها، وهجّرت إلى البقاع القصيّة، أما ثرواتها؛ فقد استولت عليها وأردت ما تبقى منها عالما كلّه بؤس وشقاء؛ فحتى النّحل المبارك الذي يفترض أن يفيض بعطائه على أهله، لم يبق له من ملجأ إلا أشجار الصّفصاف مريرة المذاق، مالحة الأرض، فأصبح عقربا يغرس سمّه في كل آت.

يقول الشّاعر:

يطعم ناب الدبابير ستر الرّحيق[4]

---

[1] . أسعد الهلالي: رموز مقدّسة.... النّحلة، الصّدى نت، (1/20 /2022)، على الرّابط: http://www.elada.net

[2] . منير توما: رمزيّة الطّيور والنّحلة وغيرها في الأدب والفن، صحيفة الاتحاد، (1/20 /2020)، على الرّابط: http://www.alittihad44.com

[3] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق1س2

[4] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 7 س 8 (الضّياع)

فعراق اليوم بدل أن يفيض بعطائه على أهله الجياع، ها هو يطعم الرّحيق للدّبابير، إذ شبّه الشّاعر وطنه بالدّبور الذي لا طائل منه، والذي بات يهديه الرّحيق ليطعمه، بدل أن يعطيه للنّحل صانع العسل، والدّبور هنا هو العدو المتربص بالعراق، فبدل أن يقضي على العدو بات يطعمه من خيراته ويحرم أهله منها، ليبقى الجوع والبؤس متربصا بهم أكثر فأكثر.

ب. الفراشة

الفراشة من الحشرات المحببة للإنسان، إذ يبتهج الفرد برؤيتها وهي تطير في الأجواء تتمايل بهيكلها الأنيق المبهرج الألوان، هي غالبا رمزيّة للأمل والبهجة والسّرور، وظّفها الشّاعر في المدوّنة في ثلاث مواضع، من بينها قول الشّاعر:

رقصت على فمه النديّ فراشة الضحكات لوّنتِ

البساتين اليتيمة بالمواويل المكرّسة الحنين على

قوافل يومها المخزون في جُبب الهزارِ المثقلِ

التغريد ِمن زغبِ الغناءِ الذابلِ الألحانِ يسألُ في

زمان الصمتِ عن وطنٍ لأجنحةِ الكلامِ الأخضرِ

المشتول في أفق ِ الرمادِ المتّشي بالنارِ . . .[1]

نقل الشّاعر النّدى المشاهد على أوراق النّباتات في المشهد البصري السّالف، من كينونته البصرية إلى نسيج الحروف، جعله لازما للفم، إنّه فم ندي تزيّنه فراشات ضاحكة، والفراشات رمز لـ:" العطاء والفداء والنّشاط الدّائم والجمال والرّوعة"[2]، هذه الفراشات التي لوّنت البساتين اليتيمة العطشة بمواويل تنشر الحنين، تعيد لحظات الفرح والسّرور التي كانت تنعم بها هذه الأرض المتألمة.

فراشات المدوّنة هي دلالة على الرّغبة في نشر الأمل، واستدعاء الفرح لهذه الأرض التي احتلّها الحزن، وقضى القحط على أزهارها فغادرها رقص الفراشات، فراح يأمل في بعث جديد من

---

[1] . المصدر نفسه، ق 11س 9 (الألم)

[2] . نظام الدين إبراهيم أوغلو: الأمثال العربية في طبائع الحيوانات والطّيور، الجمعية الدّولية للمترجمين واللّغويين العرب، محاضرة في جامعة هيتيت تركيا، (25 سبتمبر 2007)، على الرّابط: http://www.wata.cc

النّدى الذي يتوّج الأزهار، علّه يغري الفراشات بالقدوم لتنشّر طاقة إيجابية تمنحهم قوة جديدة في المقاومة والمسير نحو الحرّية والانتصار على النّكبات التي حلت بهم. لذلك جعل الشّاعر الفراشات برتقالية لما تبثّه من روح التّغيير والتّحول/ فقد:" ارتبطت الفراشات ذات اللّون البرتقالي بالشِفاء، والعدوانية، والعاطفة، وتدل على التّركيز على الأهداف"[1]، إنّها عدوانيّة ضد القدر الذي حتّم على العراق الدّخول في صومعة الجهل وقيود الاستّعمار، وتحوّل لا بد منه من الزّحام الأرضي السّرمدي، إلى عالم النّور وما يكتنزه من تحرر يلغي ربقة الجهل والاحتلال.

3. الحشرات الضّارة

أ. اليعسوب

ورد ذكر اليّعسوب في المدوّنة مرّة واحدة يقول الشّاعر:

أقشّرني كشرنقة خان يعسوبها

سرَّ الدمقس

يطعم ناب الدبابير ستر الرحيق[2]

في هذه القصيدة يشبّه الشّاعر تجرد حاله، بالشّرنقة التي تتعرض إلى تقطيع غشائها الواقي الذي تنسجه دودة القز حول نفسها حتى يكتمل نموها، لكن نموها توقف فقد اغتالها اليعسوب، قبل أن تنعم بالدمقس والذي يتمثّل في نسيج الحرير الذي تصنعه كشرنقة، وتدخل فيه محتمية، وعندما يكتمل نموها وتتحول إلى فراشة تخرج من مأواها لتمارس حياتها، واليعسوب هنا هو رمزيّة للعدو الذي ظلّ يسرق من العراق عيشته الهيّنة، وخيراته الوفيرة؛ فكان سارقا وكان قاتلا ومحطما لبيوت العراقيين، إنّه مشردهم قصرا.

ب. الجراد

وذاكرتي أسلمت أهلها للجراد

---

[1] . سليمة الغاوي: إلى ماذا ترمز الفراشة، (03/ 04/ 2022)، موقع موضوع الالكتروني، على الرّابط: https://mawdoo3.com

[2] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق 7 س 8 (الضّياع).

يبعثر أوراقهم في صفار الخريف الطويل – بلا أذرع –[1]

يصف الشّاعر ذاكرته التي خضعت للجراد، هذا الأخير الذي يوظّف للدّلالة على الخراب والهلاك، وإفساد الأرض، وقد ذكره الله عز وجل في كتابه العزيز، وقرن ذكره بالعذاب؛ حينما تحدّث عن قوم موسى يقول الله عز وجل في سورة الأعراف:﴿**فأرسلنا عليهم الطوفان والجراد والقمل والضفدع والدّم آيات مفصلات فاستكبروا وكانوا قوما مجرمين**﴾ سورة الأعراف: (الآية:133)، وبالعودة إلى المعاني التي أرادها الشّاعر، نجد أنّ ذاكرته قد خضعت للمآسي والهلاك الذي تعانيه بلاده المغدورة؛ فقد حطّم العدو كل جميل فيها، وذِكرُ الجراد دلالة على كثرة الأعداء المتربصين بهذا الوطن؛ فالجراد:" تصوير للبلاء والآفة، هم جيش من المهاجمين والمدمرين، في شروح كتاب المقدس، فسّر بهجوم تاريخي، أو ألم وتعذيب من الشّيطان"[2]، لذلك كان أثر فسادهم واسعا وعميقا، مثلهم مثل الخريف الذي يزحف إلى الأشجار، فيعريها من كل أوراقها ويبث اليباس في فروعها، ومن جهة أخرى نلمس أنّ الشّاعر حينما ربط الذّاكرة بالجراد، فهو يلمّح إلى أنّ ذاكرته أصبحت مثقوبة، أهلك الجراد كل لحظاتها الجميلة وذكرياتها المقدّسة في أرض الحضارات الآيلة للزّوال بفعل الغزو الغاشم.

ويقول أيضا:

وبيني وبينك ألف فزاعة للرحيل

تهدهد أنفاسها في اخضرارك

ليأكلني جراد التنائي[3]

إنّه لمقطع يقطر حسرة، إذ ابتدأه الشّاعر بسؤال فحواه: متى تعتريني؟، إنّه سؤال فيه حسرة وشوق وأسى اختلطت فيه كل المشاعر، مما أدى إلى تشظّي الذّات وانقسامها؛ فبيّن الوطن وأبنائه ألف فزاعة تحرّض على الرّحيل، والفزاعة هنا هي الهموم والأزمات وترصّد العدو، والظّمأ والفقر والجوع، إنها عوامل كثيرة تشابكت فحرّضت على الهجرة الجماعية، هجرة مؤكدة، أكّدتها حالة الذّات

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق 9 س3 (الخضوع).

[2] . شواليه زان؛ كريان ألن: معجم الرموز، نشر جيجون، طهران، دط، 1976، ص 295

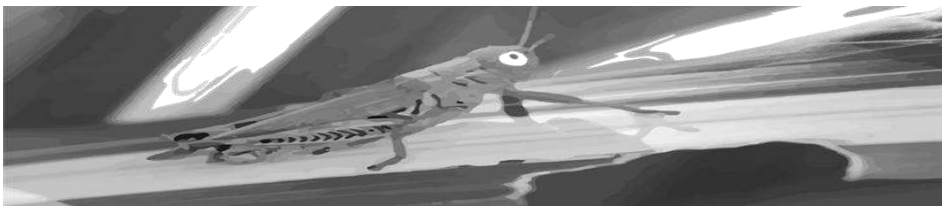
[3] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق 3 س 10 (الهجرة والمطاردة).

التي تكاد أنفاسها تنقطع في أرض اليباس التي تشهد على اللّحظات الأولى للخضرة، لأنّ الجراد اكتسح أرضها فهشّم نباتاتها وقضى على ينوعتها، وقطع كل الصّلات التي ترسم علاقة العراقي بأرضه، إنّه كما قال: (جراد التّنائي)، الذي أكل كلّ أوصال الشّاعر، وحرّضه على النأي عن هذا البلد، والهجرة منه إلى المجهول الذي لا تُعلم أحداثه، وفضل ذلك على العيش في أرض معلومة الصّعاب، محققة المكائد.

كما تحدث عن صنف آخر من الجراد وهو الجندب يقول:

السّكون في قريتي . . . جندب أخرس .![1]

إنّ قرية الشّاعر مأهولة بالسّكون...حتى الجنادب بها خرساء، وقد اعتمد الشّاعر في هذه القصيدة على توظيف الجندب كتيمة في موقعين إثنين بصري ولفظي، فالموقع اللّفظي حينما ألصق به الخرس، وهو المعروف بالعزف الدائم، أما الموقع البصري حينما جعله خلفية للنّص، والجندب هو نوع من الجراد الصّغير الذي يملأ صوت أغانيه ليالي الصّيف، فكان يُطرب السّهر، ويؤنس السّكون، ولكنّه اليوم بات أخرسا، فقد مزماره في القرية القاحلة الموغلة في اليباس.



ج. البعوض:

ذكر الشّاعر البعوض ليشير إلى ضعفه وقلّة حيلته وتخبط حاله بين الأهوال والنّكبات، يقول:

كتفي المتهدلين كجفني بعوض[2]

الشّاعر هنا يعبّر عن حاله المتأزمة الضّعيفة، إذ أن كتفه سر قوّته باتت مترهّلة العضلات، متساقطة القوام لا مقدرة لها على حمل مزيد من الهموم.

---

[1] . المصدر نفسه، ق 9 س 5 (الجمود).

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق 1 س 10 (الهجرة والمطاردة).

د. **العقرب:**

العقرب حشرة ضارة سامة، تلدغ فريستها وتودي بقتلها في غالب الأحيان، تمّ ذكرها في المدوّنة لترمز إلى السّلبية المطلقة الصّارخة، والأخطار المحدّقة في الوجوه البائسة، إنّها العدو والمجهول المدجّج بالخطر، الفاقد تماما لأيّة أشعة رامزة للأمل والسّلام، يقول الشّاعر:

أصغي إلى أفقي... وهو مدّجج بالعقارب[1]

إنّه اصغاء وليس استماع، لأنّ الصّوت الذي يُراد سماعه خافت، لعلّه يرهف السّمع ليتبيّنه، هو اصغاء للأفق الآتي، للمجهول السّوداوي المدجّج بالعقارب، والعقارب تشير غالبا إلى فكرة الطّعن من الوراء، استحضرها الشّاعر لأنها تعكس الواقع الأليم. إنّ العقرب موجودة في واقع الشّاعر تحاصره من كل جانب، إنّها كالمفترس الذي:" يتربّص بفريسته، أو الذي ينفث المرار لتنجلي أسرار القلب بمرار الأيام ورهقها"[2]، العقرب في هذا البيت تمثّل:" ميثيولوجيا الحزن والألم والاستعمار للأوطان، ولدواخل قلوبنا التي تحوّلت بفعل القدر إلى قلوب مستسلمة للدغات العقارب والثّعابين، ربما لنفيق، أو لنموت شهداء أو مقاومين ضدّ المستعمر الغاشم للجسد العربي الصّغير، ولجسد الذّات الهائمة في العالم"[3]؛ فالعقارب هنا هي العدو المتربص بالعراق خاصة، وبالوطن العربي عامّة، يهدف إلى تشتيته من خلال نفث سمومه، وبالتّالي القضاء التّدريجي عليه نهائيا.

وأرفق الشّاعر بهذا النّص، صورة لعقرب يبدي كماشته (القواطع) وذيله الذي تتوسّمه الإبرة السّامة، وهو مستعد للانقضاض على فريسته. والصّورة كما يلي:

[1] . المصدر نفسه، ق 7 س 11 (الموت).

[2] . حاتم عبد الهادي السيّد: قراءة جمالية في "قلب العقرب سيرة شعر للشّاعر محمد حلمي الرّيشة"، المجلّة الثّقافية الجزائريّة الالكترونيّة، (10/21/ 2017)، على الرّابط: http://www.thakafamag.com

[3] . حاتم عبد الهادي السيّد: قراءة جمالية في "قلب العقرب سيرة شعر للشّاعر محمد حلمي الرّيشة".

-صورة جزئية لعقرب-[1]

خامسا. حيوانات أخرى

أ. الضّفدع

الضّفدع حيوان برمائي ارتبطت به عدة دلالات رمزية لعل أبرزها ما تعلق بصوته وتناغم هذا الأخير مع الضّفادع الأخرى المستوطنة في بركة مائية، مما يشكل أوركسترا صوتية غير متجانسة ومتواترة، تم توظيفه في المدوّنة في قول الشّاعر:

نخيل هذي البيوت

لم يستقم منذ قرون

وتمرها يسيح كفقاعات الرقي

يستافها

ألف ضفدع وضفدعة[2]

ذكر الشّاعر نخيل العراق، لكنّه نخيل، خالف عقيدة العطاء، نخيل لم يَجد على أهله بالرُّطب المبارك، بل أنتج تمرا أجوف تستفه الضّفادع، ضفادع استفت وامتصت كل خير باقٍ لأهل العراق؛ فهي إذا رمزية لمن يسعى إلى الخراب والهلاك، ولا بد أن يكون ممثلا لأعداء العراق الكثر، إنهم ألف ضفدع وضفدعة.

من خلال معجم الحيوان نلمس الحس الشّعري للشّاعر الغارق في السّوداويّة، إذ أنّه لم يكتف بتوظيف الحيّوانات الرّامزة للشّر، والمنذرة بحدوث الكوارث فقط، بل استدعى أيضا حيوانات ترمز للأمل والخير والسّلام، ولكنّه عارض طبيعتها، جعلها الخاسرة والمنكسرة في زمن الظّلام، بحيث ضيّق أفقها وجعلها حبيسة عالم السّرمديّة والحزن، تقاتل من أجل الانتصار، لكنّها استسلمت في النّهاية لقوى الرّضوخ والشّلل؛ بنفاذ الصّبر والقدرة على التّحمل.

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، صورة ق 7 س 11 (الموت).

[2] . المصدر نفسه، ق 10 س 3 (الخضوع).

لنقول أنّ الشّاعر من خلال معجم الحيوانات الموظّف، تمكن من إيصال دلالاته المرادة؛ فالعدو مثّله بالذّئاب الماكرة، وبالعقارب السّامة التي تتربص بهيكل العراق؛ تريد اغتياله، ومختلسي ثرواته وناهبيها مثّلهم بالضّفادع التي تستف كل شيء، مثلها مثل الجراد، الذي يقضي على الأخضر واليابس، أمّا أهله فهم الحمائم السّجينة في سراديب الماضي، تشدو بألم عن وطنها الجريح، لتقرر الهجرة كنورس مكسور الخاطر، نحو موانئ جديدة لعلّها تكون جبرا لخاطره، وبلسما لجراحه التي تتجدد دونما شفاء، ولكن هيهات **فالهزّار** الحزين لا يكف عن عزف الغناء المتفرد الألحان، يشق به سكون اللّيالي الكئيبة ببردها القارص، لعلّه يوقظ في الذّاكرة المفقودة لحظات المجد الغابر، حيث كانت **الفراشات** الملوّنة تكلل الزّهور وتتوجها بأكاليل زهيّة الألوان؛ تبهج الوجود، وتنقل بتناغم حركاتها الاستعراضيّة الفرح من مكان لآخر، لكن هاجمها **البوم**؛ و**الغربان والخفافيش** على حين غرة، وفتكت بها منذرة إياها بدنو الأجل والنّهاية الأليمة لبلاد لا تستحق إلا السّلام، فاستسلم محاربوها زاهدين عن حمل أوسمة الانتصار، الذي ما عاد له طعم ولا هيبة، لأنّ مرارة الحنظل طغت على كل شيء.

3. حقل المدن

الوحدات المعجمية لحقل المدن	التّكرار
بغداد	ثلاث مرّات
الفرات	مرّة واحدة
البصرة	مرة واحدة
عمان	مرّة واحدة
صنعاء	مرّة واحدة
دمشق	مرّة واحدة
روما	مرّة واحدة
غرناطة	مرّة واحدة
مجمل التّكرارات	عشر مرات

يتعلق الإنسان بالأمكنة، لما تحمله من ذكريات مرّت عليه فيها، ومن علاقات اجتماعيّة قد تكوّنت فيها، وكان الشّعراء من أفضل من صوّر علاقة الفرد بالمكان، وبيّن التّرابط الوثيق بينهما، ولعل من أبرز الأماكن التي يبدع الشّعراء في وصفها، هي المدن الأصليّة لهم، وأيضا المدن التي هاجروا إليها رغبة أو قهرا، فكانت تشكّل دالا شعريا بارزا في قصائدهم، إذ لم تعد المدينة ذلك الفضاء الطّوبوغرافي بل أصبحت إيحاءات متنوعة تعبر عن مقصديّة الشّاعر، وتفتح القصيدة على أفق واسع للقراءة، حيث كان وصفهم للفضاء يستند إلى رمزيّات مقصودة وكان:" محاولة يتجسد من خلالها المكان في لوحة مصنوعة من الكلمات، فالشّاعر عندما يصف لا يصف واقعا مجردا، ولكنّه واقع مشكّلٌ فنيا؛ فالوصف للمكان هو وصف لوحة مرسومة، أكثر من وصف واقع موضعي."[1]

[1] . إيمان السّيد أحمد الجمل: المكان في شعر مملكة غرناطة (آفاق التّجلي)، حوليات كلية الدّراسات الاسلاميّة والعربيّة للبنات، الاسكندريّة، مج 6، ع 32، 2016، ص 384.

ويقصد بذلك أنّ الشّاعر لا يتوقف على الحدود الجغرافيّة، بل يستحضر المدن، ليعيد بعث دوال مرتبطة بها تاريخيا وثقافيا، ثمّ يشكّلها ويصوّرها بطريقة مغايرة، باثا في طيّات نصوصه الشّعريّة، من أجل إتمام الصّورة المقصودة المبتغاة.

كان الشّاعر **مشتاق عباس معن** حريصا على إيراد معجم المدن فترددت في مدوّنته عدة مدن، عراقيّة وعربية وأجنبية، منها: (بغداد، البصرة، عمّان، غرناطة، روما، دمشق، صنعاء...)، وسيتم الوقوف على ذلك تباعا.

أ. بغداد

بغداد المدينة التي ولد فيها الشّاعر–مسقط رأسه–، كانت تتراوح بين دلالتين اثنتين، الأولى في كونها منبعا لـ: "اليأس والكآبة وانعدام الأمن والإحساس بعدم التّوازن النّفسي، وغير ذلك من الأمراض العصريّة"[1]، إنّها مدينة الضّياع.

أمّا الدلالة الثّانية، فقد كانت مدينة للحلم وحق العودة، إذ جعلها مدلولا رمزيا للماضي المجيد، إلى كل ما يحمله من صور للجمال والنّقاء والصّفاء، فكان حلمه لا يتجاوز بغداد المدوّرة، لما تدخّره ذاكرته من صور جميلة، إنّها المدينة الأسطورية التي كانت أعظم مدينة هندسية على وجه الأرض، فقد وردت لفظة بغداد ثلاث مرات في المدوّنة، يقول الشّاعر:

رغوة النارنج
تحرق لسان الغابة الممدود على
فرشة من صنوبر أشعث
وتخمّر أوراق الصبّار
وعلى مقربة من أشلاء الوحشة
تسيل أصابع بغدادي المدوّرة
فوق
شلال
من

[1] . خيرة جريو: المدينة والرّيف في شعر السّياب، مجلة جامعة بابل العلوم الإنسانية، مج22، ع2، 2014، ص 34

التراب العتيد . . .

تقضمها أسنّة الندم الأول

وتودعها زوّادةً للبلاء

تظلّ بغدادي تدور

وكلما أوشكتْ أنْ تغادر رغوة النارنج

افترشتها زوّادةٌ جديدة

من البلاء الحامض . . .![1]

استهل الشّاعر قصيدته بذكر الرّغوة، إنّها رغوة النّارنج الحامضة، التي أحرقت لسان الغابة، وظّف الشّاعر في هذه القصيدة جملة من ألفاظ الألم المنبعث من كثرة النّكبات والمحن، وهي: **(تحرق، صنوبر أشعث، الوحشة، أوراق الصّبار، تسيل أصابع بغداد، النّدم، البلاء الحامض)**، كلّها ألفاظ كثّفت دلالات الألم في هذه القصيدة، فوطنه بات حامضا لا تستقيم فيه الحياة، إذ يحيط به الصّنوبر المتلاشي الهشيش، ويتكاثر فيه الصّبار بأشواكه المتجددة؛ لتنشر أشلاء الوحشة في كل مكان، وقد منح الشّاعر مدينته بغداد صورة هندسية مدوّرة، وكأنّها تدور في دائرة مفرغة تحاول الخلاص، لأنّ الدّائرة غالبا تشير إلى الحركة اللانهائيّة، إنّها محاولات لا نهائية في سبيل العودة إلى أمجاد خلت، لكن هيهات فكلّ ما يحيط بها يبعث على الوحشة، إذ أنّ أسنّة النّدم تقضمها من شدّة النّدم الأول، ندم على حالة الخضوع التي مرّت عليها، ولم تخلق فيها إلا الألم، لتغدو بغداد زوّادة للبلاء، وهذا دلالة على أنّ البلاء فيها يولد وينمو وينتشر مخلفا محنا جديدة، وموقظا نزيف جراح دفينة، وكلّما حاولت المدينة مغادرة الحموضة الحارقة إلاّ وأعادها القدر مرّة أخرى فِراشا لبلاء جديد، إنّها بالمختصر عراق البلاء الحامض.

وفي نص آخر كرّر لفظة بغدادي المدوّرة، والملاحظ أنّ الشّاعر ربط بغداد بالدّائرة، والدّائرة عادة تعد:" رمزاً للكمال والاكتمال... ورمزاً للقواعد التي تتحكم في الكون، وهي رمز للشّمس، في أفق السّماء، كما هي رمز للوحدة والتّفرد تجسد البداية والنّهاية، وديمومة الاتصال والانفصال في كل نقطة من محيطها معالم للبداية والنّهاية كدورة الحياة، التي تتضمن الموت والانبعاث والتّجدد...

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق1 س 9 (الألم).

إنها المحيط الذي يدور حول المركز والمكان الذي يجد فيه الانسان نفسه آمنا مطمئنا في حماية الإله الذي يحرسه ويبعد عنه الشّر..."[1] ، فالشّاعر منحها صفة التّكرار واللّانهاية، من جهة هي لا نهائيّة الأحزان، ومن جهة أخرى هي الرّغبة الجامحة والحلم المستيقظ في بعث الماضي وعودته للحاضر المريض كي يعيد فيه سرّ الحياة، لبعث جديد ينهي سيطرة المآسي على مدينة الحلم.

ب. البصرة:

مدينة عراقية عريقة، سميت بذلك لأنّ أرضها:" التي بها العقيق وأعلى المربد حجارة، وهو الموضع الذي يسمى الحزيز، كما ذُكر أن المسلمين حين وافوا البصرة للنّزول فيها، نظروا إليها من بعيد وأبصروا الحصى عليها فقالوا: إن هذه أرض بصرة، يعنون خصبة فسميت بذلك"[2]، كانت البصرة مدينة ذات إشعاع حضاري وعلمي منقطع النّظير، إنّها المدينة التي شهدت تفوق العلم والعلماء، بحيث يفدون إليها من كل حدب وصوب، طمعا في التّكوين والتّزود بفضل المعارف، تمّ ذكرها في المدونة في قول الشّاعر:

الفك الأدرد

...

قطع ذقن نخيل البصرة[3]

إنّ الشّاعر جعل من مدينة البصرة، مدينة للنّور والخير، لأنّها مرتبطة بالعلم والخصب، إنّها المدينة التي تكتنز ثروة العراق حضاريا ونفعيا، لكنّها اليوم محطّمة تماما، بسبب الجهل وسوء الاستغلال، لقد نُهِبت ثرواتها واستغلت أرضها، ثمّ تركت جرداء لا شية فيها غير القحط، كأن لم يزرها مطر، ولن يفعل، لأنّ سر قوتها بُتِر وانتهك فزالت وتحطمت كالرّماد تماما.

[1] . صباح كنجي: رمزية الدائرة في المعتقدات الدينية القديمة، ص 23، دت، دط، (كتاب رقمي).

[2] . محمد سعد إسماعيل: مربد البصرة النّشأة والتّطور التّاريخي، كلية الآداب واللغات، جامعة بورسعيد، دت، (مرجع رقمي)، ص 02

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 3 س 7 (التّخلف).

ج. منطقة نهر الفرات:

الفرات النّهر العراقي الكبير، الذي شملت ضفافه العديد من المدن العراقيّة المشهورة، كـ: البصرة، الكوفة(النّجف)، النّاصرية...، يلتقي مع نهر دجلة في المدخل الشّمالي لمدينة البصرة ليكوّنا معا شط العرب.

الفرات هو منبع خيرات العراق، يحفظ أراضيها من القحط والجفاف، ذكره الشّاعر في مدوّنته ضمن بكائية مؤثّرة، متحسِّرا فيها على مآل هذا الرّمز العظيم، يقول:

كيف أحنو ويدي معصم فأسي

والذي يرقب ترحاليَ نفسي

والذي يشربني كفّ شفاهي

يرتويني لذّةً كأساً بكأسِ

عطشي يغري فراتي بلظاه

ويهيل التُرْبَ عن جذريَ غرسي

كنتُ قبل الريح يحدوني نشيدي

صرّني الريحُ تباريحَ لرمسي

ها أنا مقصلةٌ، رأسي فطامي،

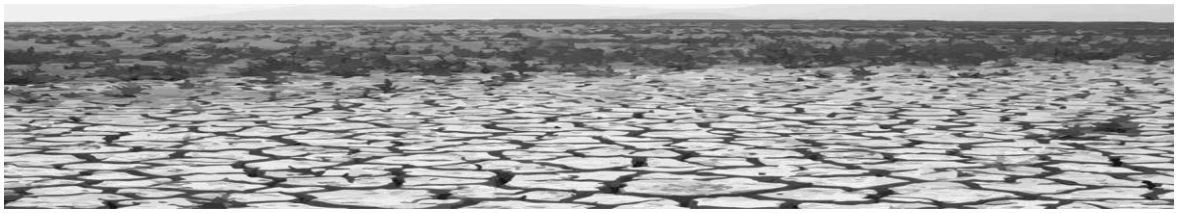
لوحها أمي تناغيني لطمسِ[1]

في هذه القصيدة التي يمكن أن نصفها ببكائية الشّاعر، يصوّر الشّاعر ذاته المتشظية بكثير من الحسرة والألم، إذ أنّ الخراب حلّ بعراقه وبنفسه أيضا، مما جعله يرتقب التّرحال لعلّه ينقذ نفسه، فكل الوطن يحاربه، ويسعى إلى إلحاقه بمقبرة النّكبات والآلام والجراح المستقيمة، عطشه يزداد، وفراته قابع يواجه الظمأ وحيدا، فتحاول أرض العراق أن توقف زحف الرّياح، وتهيل التّرب على الجذور خوفا من انجرافها، هذه الرّيح التي آلت معها أناشيده إلى كونشيرتو الرّحيل وتباريح لصوت تراب مَدْفَنِه، بعد أن كانت أناشيد للحرّية والوطن والأمل، باتت اليوم بالرّياح سمفونيات للحزن والموت، ثم يشتد الوصف قسوة، فذات الشّاعر المتوحدة بالوطن أصبحت مقصلة، وكأن رأسه كبش

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 2 س 7 (التّخلف).

فدائها ولوحها الوطن. لخّصت هذه القصيدة لوحة للوطن المغدور المشؤوم الذي لا يملك نفعا لنفسه ولا لأبنائه.

ينسدل النّص التّشعبي لهذه القصيدة من كلمة (عطشي)، إذ يقول الشّاعر: **عطشي...دليلي،** لقد أصبح العطش دليلا في أرض اليباب، دليل الظّمأ المستمر في أرض جرداء، سلب الفقر والقفر كل خيراتها، وهذا ما تمثّله الصّورة المرفقة لأرض متشققة بات الجفاف يواصل مسيره فيها، ويقضي على كل الغطاء النّباتي فيها شيئا فشيئا.



الفرات هو الآخر يعاني من القحط الذي أصاب أهله، نضبت منابعه، فلم يعد منبعا للإرواء، بل مصدرا للعطش والظّمأ.

د. صنعاء/ دمشق/عمّان:

صنعاء مدينة عربيّة يمنية عريقة، كانت منبع الأدب والفن والتّراث الشّعبي والأسطوري، قيل عنها أنّها السّحر الذي أصبح مدينة، إنها عطر التّاريخ العربي القديم، أبرز ما يميزها بناياتها الرّائعة التي تعبر عن أناقة الهندسة القديمة منذ غابر الأزمان، أما دمشق التي لقبها **محمد كرد علي** بمدينة السّحر والشّعر، فهي عاصمة العرب قديما، منبع الثّقافة والأدب، والتي يعني اسمها: "الأرض المزهرة أو الحديقة الغناء"[1]، تحدّث عنها **موريس باريس** قائلا:" دمشق موطن من مواطن الفكر، ومعهد من معاهد الشّعر، وقصر من قصور الرّوح، فيها يجتمع الغرب والشّرق، لا يحاول كلٌّ منهما أن يصرع صاحبه، بل يجنح إلى التّفاهم معه والامتزاج به ... قال: ولقد حدثتني راهبة شريفة من راهباتنا أن الأسر الإسلامية على غاية من الأخلاق العالية، وأن الإسلام دين يأمر بأمور صالحة."[2]

أما عمّان فهي المدينة التي يتميز أهلها بالنّخوة ونصرة المظلوم، وجمال الرّوح وصفائها، المدينة التي تمنح الدفء والأمان، ورد ذكرها في العديد من قصائد الشّعراء المعاصرين، فكانت

[1] . محمد كرد علي: دمشق مدينة السحر والشّعر، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر ط1، 2013، ص9

[2] . المرجع نفسه، ص 56

عندهم المدينة التي تتجاوز:" الواقع المباشر إلى تعميق الصّفة المكانيّة بكل ما تحمله من أبعاد جماليّة، إذ تظهر بوصفها بؤرة إيحائية تمارس فعل الامتداد الرّوحي والانتشاء العاطفي"[1]

ورد ذكر هذه المدن مجتمعة في قصيدة واحدة يقول فيها الشّاعر:

يتلفّت ظلي

. . . يختبئ

فخفافيش خطاي تطارده منذ . . . .

ولأني عديم الجلباب

صفعني الشتاء

فاسّاقط دفء الأجداد عن كتفي المتهدلين كجفني بعوض

توسلت حارات عمّان

أزقّة صنعاء

شوارع دمشق

وعدت إلى مسقط جرحي بخفّي ضياع !!.[2]

استهل الشّاعر قصيدته بـ **يتلفت ظلي**، وكأنّ الشّاعر يتلفت مضطربا يترقب أمرا غير مرغوب، إنّ الظّلّ يحاول أن يتخفى من خفافيش الشّؤم التي تطارده منذ زمن، ثم يستدرك العراء الذي يعانيه وكيف يتكبد دونه قساوة البرد، إذْ فاجأه الشّتاء سريعا، وهو دون مأوى ودون شيء يمنع عنه قسوة الصّقيع، وبالنّقر على لفظة **(ظلي)**، يظهر النّص التّشعبي الذي يقول فيه:

ظلي يسد عليّ منابع همسي[3]

ورد ظلّ الشّاعر في هذه القصيدة بالمعنى الإيجابي، إذ ألحق به الحنين إلى ماض دون مكائد ومتاعب، ماض كان الظّل فيه مستراحا له من حرارة الشّمس الحارقة، ظلا يهرب إليه العطشان فيُخفف عنه قسوة الطبيعة، لكن اليوم باتت الخفافيش تترقبه لتغزوه شؤما، وتحيل ارتباطه بالشّمس

---

[1]. عماد الضّمور: صورة عمّان في الشعر المعاصر، صحيفة الرّأي (3/ 7/ 2015)، على الرّابط: http://www.alrai-com.cdn.ampproject

[2] . مشتاق عباس معن، لا متناهيات الجدار الناري، ق1س10 (الهجرة والمطاردة).

[3] . المصدر نفسه، ق 1 س 10 (الهجرة والمطاردة)، نص تشعبي.

إلى الظّلمة، ليكون ابن الظّلام بالكفالة عنوة، وهذا ما توضّحه عبارة صفعني الشّتاء، فانعدم تواجد الشّمس في السّماء، وبذلك تنعدم الظّلال الوارفة، وهنا تعود الذّاكرة بالشّاعر إلى الماضي، ماضي أجداده المجيد في حارات عمان وصنعاء ودمشق، وقتما كان المجد العربي عظيما، صنع الجمال والعناية للعرب، ولكنّه اليوم يعود إلى وطنه العراق الجريح بخفي ضياع، فلم يجد من ترحاله بالذّاكرة إلا التّحسر والألم، وعاد يجرّ أذيال الخيبة بخفي ضياع.

هـ. روما/ غرناطة:

تعتبر روما من أبرز المدن اللاتينيّة قديما، حيث شكّلت حضارة مترامية الأطراف، نافست الحضارة الإغريقية وقتها، بدأت تنهار بفعل الحكم الإمبراطوري الاستبدادي، تمكّن المسلمون من كسر شوكة نفوذها واسترجاع القسطنطينية منها سنة 1453هـ[1]؛ لتتوالى سلسلة الفتوحات لبقية المدن الرومانيّة، لكن بعد وفاة **السّلطان محمد الفاتح** كُسرت شوكة المسلمين، فضاعت منهم روما وبقت بقايا رماد الحسرة.

أما غرناطة فهي مدينة أندلسية، كان العرب سر قوتها وتكوينها، وقد تم فتحها من قبل **طارق بن زيّاد**، لكنّها ضاعت منهم بسبب:" الفتنة بين العرب والبربر سنة 400هـ"[2] وكذلك بسبب: "تشتت أهواء أمرائها وأصبح بعضهم لا همّ لهم سوى كأس يشربونها، وقينة تسمعه، ولهو يقطع به أيامه"[3]، ووردت المدينتان في المدونة لمرة واحدة في قصيدة واحدة، يقول فيها الشّاعر:

رماد الكوز.. بقايا روما

بغداد المدوّرة

ودفء غرناطة[4]

يفصّل الشاعر في إيراد بقايا الرّماد، إنّه بقايا كأس فخاري مكسور، وبقايا روما القديمة، الرّماد هو بغداد المدوّرة في حلقة مفرغة، يحاول البحث فيها عن منفذ للخروج من أزمتها، هذا الرّماد هو

[1] . ينظر: توفيق عمر كمال؛ محمود سعيد عمران: تاريخ الدّولة البيزنطيّة، دار المعرفة الجامعية، 2010، ص 239-240

[2] . بن سعيد أبو الحسن علي بن موسى: المغرب في حلي المغرب، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1955، ص 93.

[3] . محمد كرد علي: غابر الأندلس وحاضرها، مؤسسة هنداوي، يورك هاوس، المملكة المتحدة، ط1، 2014، ص 112

[4] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 10 س9 (الألم)، نص تشعبي.

دفء غرناطة، هو الحنين إلى عهد العرب المسيطرين على اسبانيا، صناع مجد غرناطة يوم تخليصها من نجاسة المجرمين، هو الحنين إلى زمن الفتوح الخالدة، فلعلّ هذا الدّفء يتسكّن كيان الرّماد، فيستحيل منه طائر يعيد الأمجاد، ويفتح على العراق أبواب الأمل، في سبيل تخليصها من أعدائها وقطع أذيال جرائمهم التي طالت الأخضر واليابس، ولذلك ختم قصيدته بـ **(أن يهمسا)**، هو يحاول أن يهمس في جناح العنقاء للتّحرر من ربقة الرّماد، وتنشر أغانيها التي تنشدها على نعيم الجنّة، في سماء العراق، لذلك استحضر صورة بصريّة لمجموعة من النّباتات التي تحاول أن تطاول قاماتها لتسطع عليها الشّمس، كما يحتضنها النّدى من كل جوانبها؛ ليهيئ لها البداية الرّطبة على الانبات والبعث والتّجديد، فالمدينتان كانتا دالا على حسرة المجد الغابر، حينما كان العرب أسياد العالم، ولم يبق اليوم لهم سوى الرّماد.

4. حقل الضّوء (الظّلام والضّياء)

الوحدات الدّلاليّة	التّكرار
الظّلام	أربعون مرّة
الضّياء	ثمانية عشرة مرّة

تزدحم نظريّة الثّنائيات الضّدية في الأعمال الشّعريّة بطريقة كبيرة، ولعلّ ثنائيّة الظّلام والضّياء كانتا من أبرز الثّنائيات، إذ تشكلان معا في تناقضهما دلالات عميقة، تجسّد القضيّة التي جاءت بها القصيدة، والتي قامت على الرّؤى المتضادة والصّراعات الكونيّة، التي تكشف بطريقة أو بأخرى جوهر القصيدة، إذ يظل:" الظّلام والضّياء، من الطّبيعة النّفسية، لأنّ النّفس عالم المزيج بين الظّلام والضّياء، ومن هذا التّأليف بين النّقيضين يترعرع الحس الشّعري والعالم المليء بصراع التّناقض، فأنا لا أرى ظلاما ولا ضياءً، وإنما أتصور –تحت تأثير الحالات– هذا الضّوء وهذا الظّلام"[1]، ولقد قامت المدوّنة الشّعرية التّفاعليّة على عدّة ثنائيات منها (القحط/النّماء، الحياة/الموت، الخضوع/ المقاومة، الاستسلام/ الرّفض)، وكانت ثنائية الضّياء/ الظّلام من أبرز هذه الثّنائيات والتي نجدها مبثوثة في طيات مختلف الثنائيات السّابقة، وسيتم تفصيل ذلك انطلاقا من الدّوال.

أ. دلالة حقل الظّلام:

[1] . جميل حمداوي: سيميوطيقا العنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج25، 1997، ص79

المتصفح للامتناهيات يلحظ الحضور البارز لحقل الظّلام، والذي خرج من كينونته الفيزيائيّة الطّبيعيّة، إلى كونه قالبا انصهرت فيه رؤى الشّاعر ومشاعره، وجسّد تجاربه ومعاناته في أرض اليباب؛ فبات الظّلام رمزا شعريا انطوت تحته صور المعاناة، القسوة، الاضطهاد، الموت، الحزن، الألم واليأس... وغيرها من مظاهر السّلبية المطلقة.

مشتاق عباس معن شاعر صدمته الحياة السّوداويّة في عراق القحط، فراح يستوعب لا إراديا ويتشرب الطّاقة السّلبية الطّاغية في بلاده، فانفجرت روحه بمدوّنة شعريّة ترجمت كل ذلك وباحت بما لم يتمكّن اللّسان من قوله مباشرة، فقد ساد في عالمه منطق الظّلام، عالم الكادحين في أرض جرداء قاحلة، إذ تكرّرت ألفاظ الظّلام لأزيد من أربعين مرّة، إلى جانب الصّور المشهديّة التي طغى عليها السّواد، فأُظلمت جميع زواياها، وأردتها العتمة مشاهدا مأساويّة، تطفح بالتّشاؤم، وتحلم بشموع الأمل. فعالمه كما قال مجرد ليل يوقد الأوجاع، يقول:

الأفق المرّ

يوقد في ليل الأوجاع

فتيل ظلام[1]

إنّ عالم الشّاعر ذو أفق مرٍّ كواقعه تماما لا نهار فيه، بل كلّه ليل يحرّض الأوجاع على الاستيقاظ، أوجاع تتكاثر لتكوّن فتيل الظّلام، شعلة العتمة الأبديّة، وبما أنّ أوجاعه لن تنتهي؛ فهي تمنح عمرا أطول للفتيل الذي خالف شريعته في نشر الضّوء، وبات ينشر الظّلام، ويحث على الأفول.

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق2س1 (الفقر).

يقول الشّاعر مؤكدا:

يستحث الأفول

أفقي سريعا[1]

فواقعه لا يعرف إلاّ السّوداويّة، والدّخول السّريع في عالم الظّلام، حتى أنّ الظّلام بات يهوى ملء عيون العراقيين بالسّواد، فها هو يخاطب عينيه قائلا:

يابؤبؤا يشتهيه الظّلام[2]

جعل الشّاعر الظّلام هاهنا مستعمِرا للعين، يمنع عنها أيّ شعلة للنّور، يغرقها في العتمة حدّ الأفق البعيد، البعيد جدا، حتّى تصبح العتمة كرصاصة تغتال كيانه الضّعيف يقول: **تغتالني الظّلمات والنّكبات**[3]، النّكبات وردت معطوفة على الظّلمات، لأنّها في الحقيقة عبارة عن عتمة مكثّفة، عتمة مع آلام وحسرة، إذ أنّها تتكاثر وتقوى في الظّلمة لتكبر كقذيفة تهلك كيان ضحيتها الأعزل، ليكون الظّلام هنا العدو المتربص بالعراق الأعزل، ثمّ يستحضر الشّاعر الشّمعدان لعلّه يطرد بعضا من أردان الظّلام، في صورة مشهدية أغرق فيه الظّلام شهب الشّموع، وهي كما يلي:

-صورة الشمعدان-[4]

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق3س1 (الفقر).

[2] . المصدر نفسه، ق1س3 (الخضوع).

[3] . المصدر نفسه، ق2س 4 (الوحدة والعزلة).

[4] . المصدر نفسه، صورة ق3س8 (الضّياع).

استحضر الشّاعر صورة لشموع محترقة تنير ظلمة غرفة اكتسحها السّواد، والشّموع ترمز إلى: "النّور والتّضحية باعتبارها تحترق لتنير ظلمة الآخرين...وترمز أيضا إلى القداسة والحميمية"[1]، إذ يحاول الشّاعر من خلالها محاربة الضّياع الذي أصابهم، لعلّ نور الشّموع يعيده إلى طريق الصّواب والهداية، ليظهر النّص التّشعبي للقصيدة الثّالثة من الدّرب الثّامن، منسدلا من حرف الجر(في)، يقول الشّاعر:

في زمن الشمعدان الكسول

تفز الشموع

ليبصق كلّ ظلامٍ زهيد:

سواداً

ذبولاً

وشيئاً من الأمسيات الطوال ...!.[2]

استحضر الشّاعر الشّمعدان حامل الشّموع، ووصفه بالكسل، إذ لا يقوى على حمل الشّموع، بل يفزعها لتهرب منه، ويستمر بذلك الظّلام، والذّبول، وأمسيات التّعاسة والكرب الطّويلة، فبدل أن تُنّار الشّموع لتؤنس طول اللّيالي بشاعريتها وحميميتها، جاء الشّمعدان الكسول رافضا حمل الشّموع معلنا عن استمرار الظّلام بوحشة يحفظ فيها بشاعة دمية محترقة الملامح، تثير الفزع لا الحميم، ثمّ يقول:

---

[1] . عبد اللّطيف الهدار: قراءة في قصيدة (هاتي شموع العمر دفئا وارسمي لـ: الشاعر عمر الهباش) ، صحيفة دنيا الوطن،(27/ 12/ 2007)، على الرابط: http://www.pulpit.alwatanvoice.com

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 3 س 8 (الضّياع)، نص تشعبي.

كم ضجّ من مسّ الخطى معراجي

وأناخ في دربٍ طريدٍ داجي

لم ينزعِ الظلمات عن أكتافه

ومضى يزقّ ظلامَهُ أوداجي

ويجرّ عتمة ليله في صبحه

ليظلّ في غبش الغروب الناجي[1]

نلمس في هذه القصيدة كميّة رهيبة من التّشاؤم، فالظّلام قد اكتسح كلّ شيء، وضرورة الهجرة باتت تؤرق أوداج الشّاعر، وتحاول تمزيقها، لأنّ وطنه قد استكان وحيدا في درب مظلم، لم يحاول أن يطرد الظّلام الذي سكن أكتافه كالمعطف تماما، وبات هذا الظّلام كالطّائر الذي يطعم فراخه من فمه يقول:**(وبات يزق ظلامه أوداجي)**، إنّه يطعم أوداج الشّاعر بالظّلمة حد الامتلاء، إنّه الكريم ذو الجود في نشر الظّلمة، يمشي ويجر خلفه العتمة حتى في أوقات الصّبيحة، يحيل كل ركن في الصّباح أسودا غارقا في حلكة الظّلام، ثمّ يصل الشّاعر إلى إيمان مطلق، بأنّ النّاجي هو سجين الظّلام، يقول:**(ليظل في غبش الغروب النّاجي)**، والغبش هو ظلمة آخر اللّيل، إنّها كناية عن عدم الرّغبة في المقاومة وإسدال معطف الظّلام لارتداء ثياب الشّمس، شمس الحرية التي سبقتها المقاومة، لقد فضّل الجمود في سكون الظّلام، معتقدا بأنّه النّاجي من توالي الأزمات، يظهر النّص التّشعبي الموازي لهذه القصيدة منبثقا من أول لفظة من السّطر الأول**(كم)**، يقول الشّاعر:

كم ضلّ عني في السّرى معراجي

وحدت على أوباره أوداجي[2]

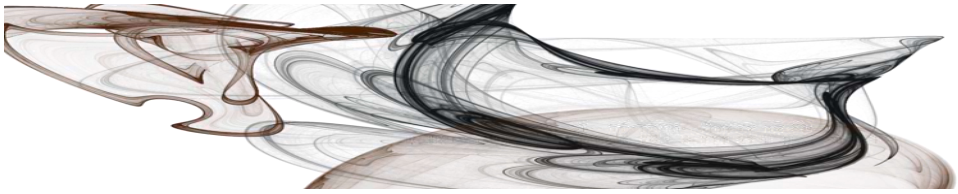
---

[1] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق 6 س 5 (الجمود).

[2] . المصدر نفسه، ق 6 س 5 (الجمود)، نص تشعبي.

في هذا النّص الموازي تحدّث الشّاعر عن كل من يحاول تعطيل ارتقاء الشّاعر إلى النّور أو تقدّمه في سبيل إماطة اللّثام عن شمس العراق، فقد عتّم الظلام مسيره، وتوه خطواته، وبدل أن يسير نحو معراجه، ها هو ينزل في دركات الظّلام مرغما مقتادا مهددا، بالسّرمدية الأبدية.

والصّورة التي أرفقها الشّاعر بهذا النّص تظهر كما يلي:



-صورة صدام العتمة والنّور-[1]

تمثّل الصّورة الصراع الكوني، إنّه الصراع بين الأرض والظلام، هذه الأرض التي مُثلت بترابها البني، والسّواد الممثل بأجنحة السّواد الحالك، اللّون البني هو:" لون الحقول والصّلصال والتّربة الأرضية... إنّه رمز للخضوع والفقر"[2]، خضوع العراق لسرمدية الظروف وتكالب النوائب والشّرور بلونها الأسود الذي أعدم جميع الألوان، وها هو اليوم يقضي على كل شيء حتى التّراب القاحل الفقير من بذور الحياة، ويقول أيضا:

حين تهطل على شجر السّرو

ظلالك الخضر

دعني ألامس طراوتها

ولا يعتريك الجّفاء...

فكلّ هذا المساء الطّويل،

طويلٌ[3]

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 6 س 5 (الجمود).

[2] . كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها)، ص 126

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق3 س 12 (المقاومة)

في هذا النّص يحاول الشّاعر أن يمنح وطنه بعض النّدى، ليقاوم به هذا الجّفاف، يلامس تفاصيله ليبعد عنّه ظلال الفقد، ويحتويه بالأحضان، ثمّ ينبّهه إلى أنّ مساءه طويل لأنّ صبحه غائب، فهلاّ أسرعت في مقاومة يومك المتعب، واستدعاء الغد بشمّسه الدّافئة ليعود بها ومعها إلى العهد القديم الخالد بذكره، وإعطاء تأشيرة بعث جديدة للرّماد، الذي لا بد أن يتشكّل حريّة، يقوم فيها الموت المتربّص به، ويقول أيضا: **وأنا المبلل بالعمى**[1]، لقد جعل الشّاعر العمى سائلا يبلله، في حين أنّ الأعمى عيونه جافة، لا تُبَلّل، إنّها كناية على أنّ العمى احتل العين وبلّلها بظلمته، فغُمِست الرؤية في الظّلام إلى الأبد.

مثّل الظّلام لدى الشّاعر العالم القاسي، الغارق في الشّؤم والسّوداويّة، طغى على كل سمات الفرح والأمل، جاء بصورة الرّماد كدال عن الموت المؤكد والآثار الزّائلة، ثم قرنه بالقبور والمقابر كدال على الموت والنّهاية، كما تمكّن من ربطه بعمى العين، ليقتل البصر والبصيرة معا، وكان الظّلام عنوانا للعدو الغاشم الذي ينشر قوّته وبأسه على القوم الضّعفاء، ثمّ جعله قميص الجهل الذي يملأ أعطاف الكون بالخزعبلات والأفكار الخاطئة، ليجعله في النّهاية عنوانا عريضا للاستسلام، لأنّه استكان له وجعله ملاذه ومنجاته الوحيدة، يقول:(**ليظلّ في غبش الغروب الناجي)** إنّها إشارة إلى أنّ القبر والموت منجاة من واقع أسود وأمر.

ب. دلالة حقل الضّياء:

يعد الظّلام والضّياء من أسس دورات الحياة، إذ يتعاقبان ليل نهار، ليشكّلا اليوم بكل تفاصيله الطّبيعيّة، أما الشّاعر فقد خرج بهما من المجال الطّبيعي إلى الدّلالة الفلسفيّة للوجود، فالضّياء عنده مرتبط بمبدأ الحضور والغياب، وقد ورد تكراره في المدوّنة لثمانية عشرة مرّة، نلمس فيها الدّوال المتناقضة في ذات المفردة، أي أنّها مفردات ذات تراكيب متناقضة مثل:(الصّبح الغائب، الشّمعدان الكسول، فتات الشّمس، نجما يشع ظلاما،...)، وغيرها من الألفاظ التي تتغيا الدلالة السّلبية.

فالمتصفح القارئ لهذه القصائد يلمس بأنّ القراءة قد كسرت كل كؤوس الأمل، فالصّبر قد نفذ من البوح الممزق، يقول الشّاعر: **الوقت مرتبك بالضّياء**[2] ، وكأنّ النّهار قلق مرتبك خائف وخجول

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق2س11 (الموت)

[2] . المصدر نفسه، ق 11 س 4 (الوحدة والعزلة)

من أن يتّبع سنّته الكرونولوجية ويخلف اللّيل، وكأنّه يشك في قدرته على بث النّور، أو كأنّ ما سيقوم به فعل مشين ليخاف من ردّة فعل من هم في انتظاره، ليحكم على أهله بترديه وارتباكه بالسّواد الدّائم.

ويقول أيضا:

كل صيف وصيف

وأنا واقف أرمّم أشرعة الشمس في سحنتي[1]

في هذا النّص نلمس أنّ الشّمس لم تزر بلاده، إذ انتشر فيها الظّلام لسنين عديدة، إنّ الشّمس:" دلالة على الميلاد والحرّية والاستمرار، وذلك لتجددها كل صباح، كما ترمز إلى الإشراق والجمال"[2]، ويقول في معرض آخر:

لي كوكب لا ينحني للشمس

تطفو فوقه الظلمات في قلقٍ

ويلامس الخفّاش

فيه كوّةً

من مهمهٍ فذّ الصرير

. . . هو أشعث الجدران

يحتطب الشتاء ليدهن الشرفات برداً

هو يرتمي في نجمة قطبية

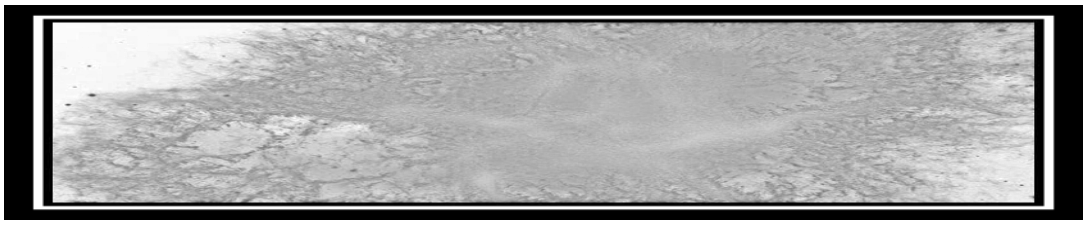
ينسى المدار

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق 2 س 5 (الجمود)، نص تشعبي.

[2] . رسول بلاي؛ حسين مهتدي: الرّموز الطّبيعية ودلالاتها في شعر يحي السّماوي، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع3: 1436، ص 205(بتصرف)

. . . يأتي ليبتكر اللهاث[1]

استهل الشّاعر كلامه برمز من رموز الطّبيعة وهو الكوكب، الذي لا ينحني للشّمس، الشّمس التي غالبا ما ترمز إلى الحرّية، ووضوح الرّؤية والحقيقة، إنّها:" رمز للخير والعطاء والسّعادة والحريّة... كما تدل في أكثر الأحيان على الخير ولها معنى الإيجابية"[2]؛ لكنّها هنا جاءت كناية عن وطنه العراق الذي لا يستجيب للمسير في طريق النّور والهداية، ويبقى مقترفا ذنب البقاء في بقع الجهل والظّلام، حتى أنّ الظّلمات تطفو فوقه مضطربة، وكأنّه جثة يأكل الغراب من رأسها، لأنّها لا تبدي حراكا، إنّه الوطن الذي غادره الحمام واستوطنته الخفافيش العاشقة للظّلام، هذا الوطن الذي تَمثّل في جدار أشعث كثير الغبار، فيه شرخ ضيق يحاول أن يجعل للنّور منفذا لما هو وراءه، لكنّ الخفافيش تمنع دخول النّور فهي تسدّ الكوّة بجسمها الأسود، ثم يردف قائلا أنّ هذا الوطن الأسود القابع في الجهل دون حراك، وطن بارد على أهله، لأنّه يحتطب الشّتاء؛ أي يحتطب البرد بدل الحطب، وهي مفارقة عبقرية من الشّاعر فالوطن البارد الذي لا يجمع أهله بدفء أوصاله هو الوطن الأشعث الذي لا يحب النّور، إنّه وطن ضائع في مدار بعيد يعاني الظّمأ وحيدا، وبتمرير الفأرة على كلمة (المدار)، هذا المدار الذي نسي الشّاعر معالمه ليعود أدراجه، كثّفه بنص تشعبي يقول فيه: **المدار خطوات كوكب آثم**[3]، إذ اتهم وطنه بالإثم، لأنّه حبيس الجهل حبيب الظلام، ودعّم ذلك بصورة رمادية للمدار وهي كما يلي:



خاتما كلامه بصورة مشهديّة لخصت كل شيء إنّها صورة رمادية لمدار بلا معالم، يضيع فيه كل من يلجه، إنّه العراق الفاقد لكل سمات الحياة.

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 4 س 6 (الجهل)

[2] . صادق فتحي دهكردي؛ نادر محمدي: رمزية الطّبيعة في شعر المقاومة لدى بلند الحيدري، ص 173

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 4 س 6 (الجهل)، نص تشعبي.

إنّ الشّاعر لم يرد أن يعيش في السّوداويّة ظلّ يناغي الشّمس والنّجوم والصّبح والقمر، لكن ما من مجيب، حتّى شك في حقوقه من هذا الكوكب فلم يعد يطلب شمسا، بل يطلب فقط فتاتها لعلّه يضيء له بعضا من العتمة، ويبعث دفئا في كيانه البارد، يقول: **لعل فتاتا من الشّمس ينبض فيهم**[1]، لكن أبت هذه الشّمس إلا أن تنشر السّواد يقول: **شمسها تنث أجنحة سودا**[2]، ثم يصور الشّاعر صباحاته المؤلمة الكئيبة في غرفته البائسة، يقول:

في الغرفة المظلمة لا يتكوّر اللّيل وحده

فالصّباح يمر بمعطفه الأسود

ويمسد عود الشّمس شعر جدرانها بالكحل

كل شيء فيها يذكّرني بالليلة القادم

لأنّ أحداقي متشيّة بالسّواد

منذ الأمس[3]

هذه الغرفة هي محطّة للذّكريات، إذ أنّها ذكريات يتأسى الشّاعر بذكرها؛ فالسّواد قد حذف كل جميل فيها، فما عاد الصّباح منيرا بنوره بل أُجبر على ارتداء معطف السّواد، يمسد الظلام أشعته بالكُحل، فتستحيل أحداقه متشيّة بالسّواد منذ الأمس؛ فمتى يكون العهد الجديد الذي يكون صاحبه ذو أحداق تنشر نورا، وتهتدي بالشّمس دليلا وناصرا ومجيرا، في مهدٍ يفتح الباب على عهد جديد.

نخلص إلى أن ثنائية الظّلام والضّياء، لم تكن ثنائية متناقضة في هذه المدوّنة بل ذاب الضّوء في العتمة، وانصهر في ظلامها الحالك، تشرب لونها الكحيل، فأشبع الصّباحات بالسّرمديّة، ليعلن أن لا مكان للغد المشمس المنير الدّافئ وأن العراق كتب عليه القدر أن يقبع في الظّلام مودعا نور الأمجاد الماضيّة. لأن الأمل في نور النّجم، ودفء الشّمس، ونسمة الصّباح، لم يكن قيد التّوقعات، فالطّبيعة أبت أن تسير الأمور في العراق إلا كما شاءت لها أن تسير في دروب الضّبابية والسلبيّة.

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق11س11 (الموت).

[2] . المصدر نفسه، ق 9س 11(الموت).

[3]. المصدر نفسه، ق2 س 12 (المقاومة)

5. حقل الهجرة

الوحدات ت المعجمية لحقل الهجرة	التّكرار
التّرحال	ثمانية عشرة مرّة
الجهات (المسير/ الطّريق)	ستّ مرّات
البعد	سبع مرّات
الانتظار	سبع مرّات
الذّكريات	ثمان مرّات
زوادة (الأمتعة)	خمس مرّات
المنفى	ثلاث مرات
الحميم	ست مرّات
المسافات	خمس مرّات
الفقد/ الوحشة	إحدى عشرة مرّة
المرافئ	ثلاث مرّات
الوحدة	ثلاث عشرة مرّة
التّواتر	92 مرّة

تعقد الحياة وتأزم أوضاعها، وضياع الآمال والأحلام في البلد الأم، يجعل المرء مترددا في البقاء بداخله، لأنّه سيعيش الواقع المزري البخيل الذي لن يقدم لأهله شيئا، سيبقى يصارع مختلف المعارك التي لن تنتهي، فلا هو يفوز بالحرب، ولا هو يرتاح، ما يجعل مخرج الهجرة ضروريا لديه، لعله يجد ضالته في أرض أخرى ليست بأرضه، ومع وجوه جديدة، يأمل أن تؤنس وحدته، وكان الشّاعر **مشتاق عباس معن** كثير التّطرق إلى تيمة الهجرة في لامتناهياته، فكثرة الآلام والمآسي من جهة والإستعمار والطّغاة والخونة من جهة أخرى، جعلته يبرز رغبة أهل العراق في الرّحيل عن بلد لن يعطيهم السّلام، فخصص السّاعة التّاسعة من لامتناهياته للألم، الذي سكن روحه، وهشّ كيانه، فضاع بين متاهات الزّمن، تليه السّاعة العاشرة كمخرج لهذا الألم الرّهيب معنونة بالهجرة والمطاردة، الهجرة الحتميّة من وطن اليباس، هجرة لا طواعيّة للرّوح فيها، إذ أجبرته الآلام وأرغمته على الرّحيل

عن عالم القحط الذي يُنْبتُ من كل ركن رمادا ويفوح يباسا وموتا، لكن طاردته الذّكريات والحنين إلى الوطن، ذكريات استيقظت في طريق الهجرة اللامعلوم؛ فكانت خيطا غليظا مذكرا بمجد عتيق، وعز وفير وتاريخ مجيد، لكن بحاضر أهزل وواقع تلبَّسه الحنظل، في هذه المدوّنة تكررت دوال الهجرة لأزيد من اثنين وتسعين مرّة، أما الألم المرتبط بها؛ فتكرر لستين مرة، يصف فيها الشّاعر حالته المزريّة، في وطنه الجريح، ونفسيّته المتأزمة الصّارخة بكاءٌ لا يخفف عنه شيئا، لتدعوه بقهر إلى ضرورة التّرحال، يقول:

العويل الفصيح

لا يقلّل من لثغة الألم

فأنياب الأنين

مغروزة في متون الحروف الجريح . . . ! .[1]

استهل الشّاعر كلامه بذكر العويل الفصيح، والعويل هو البّكاء بصوت يعبر عن قمّة الحزن ولما ألحقت به كلمة فصيح، فهو يتحدّث عن قصائده الفصيحة إنّها بكائيات لغويّة، ترجم فيها حالاته المتأزّمة.

وفي قوله:(**لا يقلّل من لثغة الألم**)، يوضّح الشّاعر أنّ البوح من المفترض أن يكون مقلّلا من الآلام التي يعانيها المرء، لكن بوحه هو عن آلام وطنه لا يقلل البتّة من حجم الآلام، لأنّ الألم والمصائب أكبر بكثير من الكلمات، وبتمرير المؤشر على لفظة العويل، يظهر النّص التّشعبي الشّارح، يقول الشّاعر:

العويل المتعرّج

يطارد أفول سروري

. . . فلات حين رحيل[2]

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق8 س 10 (الضّياع).

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق8 س 10 (الضّياع)، نص تشعبي.

يستطرد الشّاعر في وصف هذا العويل، إنّه متعرج لا يستقيم على وضع واحد، يطارد أفراح الشّاعر ومسراته ويحثّه على ضرورة الرّحيل، إذ ينشر الآلام في كل أنحاء الوطن، حتّى يهجره أهله، ولقد شبّه الشّاعر الآلام بليث مكشّر عن أنيابه، يحاول افتراس الأبجديّة، فلا يكون اعترافا، ولا بوحا ولا عويلا فصيحا، هو مفترس يحطّم الكلمات، ويبعثر الحروف، ويجعل من كل بوح رسالة صمت بصفحة بيضاء لا حبر عليها، وهذا مجاز عميق من الشّاعر، واستخدامه للمجاز يعود إلى كونه من:" أحسن الوسائل البيانية التي تهدي إليها الطّبيعة؛ لإيضاح المعنى؛ إذ به يخرج المعنى متصفًا بصفة حسية، تكاد تعرّضه على عيان السّامع؛ لهذا شُغفت العرب باستعمال «المجاز» لميلها إلى الاتساع في الكلام، وإلى الدّلالة على كثرة معاني الألفاظ، ولما فيه من الدّقة في التّعبير"[1].

يزداد ألم الشّاعر ويتفاقم فيقول:

كل هذا النواح يبقى الأقلا

لجراح تفتدي بعضاً وكلا

لو أنخت الدموع وقفاً عليها

أزهرت شاطئاً وروّتك بذلا [2]

القصيدة السّابعة تستحق عنوان البكائيات بامتياز، حيث يبكي الشّاعر عراقه المصلوبة، المجروحة من كل مكان فيها، فقد استعمل لفظ النّواح وهو البكاء المصحوب بالصّياح، إنّه البكاء الذي انطلق من أعماق الرّوح من شدة الوجع، وهول المصيبة، كذلك هو حال العراق يحرّض على النّواح والعويل، من هول ما حصل لها، ومن شدّة وطأة تقهقرها وجهلها وتخلّفها، والنّواح هو اللّفظة التي انطلق منها الشّاعر في نص تشعبي يقول فيه:

النّواح الطّريد خبيء جفوني

النّواح الطّريد خبيء جفوني

[1] . أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، دط، 2019، ص 298

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق 7 س 9 (الألم).

لو جفّ لانشق القمر[1]

إنّ النّواح سكن روح الشّاعر، وبات يصاحب مآسيها، نواح يذرف أمطارا من الدّموع المتواصلة، التي يستحيل أن تتوقف، لذلك وظّف الشّاعر حالة مستحيلة الوقوع، فمآسي العراق متواصلة تستدعي النّواح المرير، هذا النّواح الذي يستحيل أن يتوقف ولو توقف لانشق القمر، دلالة على أنّ المآسي تولد وتنمو وتتجدد في العراق، مثل طائر الفينيق تماما، الذي يستحيل رمادا لأنّ النّار أحرقته، ثمّ فجأة ينهض من رماده إلى هيئته الأولى، طائر الفينيق يعود إلى الحياة بالبعث، أما العراق فإنّها تبعث المأساة والأحزان في كل حين، لتزهر هذه الدّموع الشّواطئ التي أكل الملح أمواجها، ستُسْقى بماء الدّموع المالح المنبعث من المآسي وتعود لتسقي أرض المآسي من جديد، يقول الشّاعر في صدد حديثه عن الهجرة:

خطوة

تغتالني في مهمهٍ من ضجّة الترحال

تعرف أنها وجعي

. . . وتسري في دروبي

تقفل الطرقات . . .

تغفو

كي أصيح . . .![2]

استهل الشّاعر جهة طريقه بخطوة، فأي خطوة هي؟!؛ إنّها الخطوة التّي تغتال كيانه، وتحرّضه على التّرحال، والهروب من الواقع الذي لا يحفظ إلا الجثث النّازفة، والكيانات التي أكل الصّبر روحها المرحة، هذه الخطوة وجع، كيف لا وهي خطوة الغربة عن الوطن الأم، فرغم آلامه وضياعه، إلا أنّه فيما سبق كان بلسما للجراح، لا ملهبها، إنّ الشّاعر: "موجوع بخطوة الرّحيل التي ملأت عروقه وسدّت طريقه، ودفعته للانفجار بالصّراخ، هذه الخطوة تنفلت من ألحانه وتتلاعب بأوتاره،

[1] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار النّاري، ق7 س 9 (الألم)، نص تشعبي.

[2] مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 9س 4 (الوحدة والعزلة)

رغم علمها أنّه موتور بالصّمت، وبأنّ طريقه موغل في الضّباب"[1]، هذه الخطوة التي تسري في دروب الشّاعر، والتي تحرّضه على الرّحيل، احتاجت لنص تشعبي يكثّف دلالتها فكلمة (تسري) تفتح نافذة لنص تشعبي يقول فيه الشّاعر:

وتسري فيه أوصالي

ليرعى غصن ترحالي[2]

هي الخطوة التي تحاول أن ترعى غصن التّرحال، ليبقى أخضرا غضا، يضمن دوام التّحريض على الرّحيل، رحيل من وطن اليباس، كون البقاء فيه تأكيد على الموت بالظّمأ، الخطوة المحرّضة على الرّفض، رفض الصّمت، لأنّ الكلام في وطنه يجدّد الوجع، فتعطل كلام الشّاعر، وضاقت روحه، لذلك جاءت الخطوة موقظة إياه من هذه الغفلة؛ ثمّ تبدأ الموجودات في تحريضه على ضرورة التّرحال، يقول:

تشرئب الظلال

على ساحل الأمنيات الوحيدة

تراقب

عصفورها المتشي بالرحيل

يسقسق

منذ احتباس الطريق بفيض الخطى

فالشبابيك موبوءة بالقيود

وأبوابها موغلة بالصدود

لكن . . .

[1] . وصفي ياسين عباس: سفر الخروج الأزرق (لامتناهيات الجدار النّاري) لمشتاق عباس معن أنموذجا، ص 19

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 9س 4 (الوحدة والعزلة)، نص تشعبي.

أذيالها موكولة للضباب

تحنّي جناحَي أوبارها بالرياح

وتطلق

أحداقها

بالمسير . . . ! .[1]

استهل الشّاعر كلامه بالحديث عن الظّلال التي تتطاول على السّاحل الوحيد للأمنيات، تراقب عصفورها، والعصفور كرمزية يدل على الحرّية والانطلاق إذ يرمز لـ:" السّلام والحب، بما يمتاز به من سلوك أليف عكس سلوك الطّيور الجارحة"[2]، هذا العصفور الذي يهم بالرّحيل، يسقسق بألم وبحة، بات صوته ضعيفا، كضعف ذاته المتشظيّة، بين الرّغبة الملحّة في الهجرة، وما يليها من ألم الفراق، فكان مسيره بطيئا متثاقلا، وحوله ما يمنعه من ذلك، فالشّبابيك مغلقة والأبواب متصديّة، والضّباب يكتنف كل الوجود، لكن مع كل هذه العراقيل يظلّ العراقي في صراع بين ضرورة الرّحيل والحنين لذكريات الوطن الجميلة، ثمّ يغادر الشّاعر وطنه ويزداد ألمه بسبب الذّكريات، يقول:

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 2س 5 (الاحباط)

[2] . خيرة مباركي: بين فلسفة الجسد وشعرية التّخييل في قصيدة العصفور للشّاعر عاطف الجندي، الصدى. نت، (11/ 09/ 2016)، على الرابط: http://www.alsada.net

هناك . . .

حيث الظلال البعيدة

ثمة بيارق فتية

تحنو على المحبة

. . . . . .

هناك . . .

حيث الظلال القصية

ثمة هزار مرشوش بداء النقرس

يحتضن خيبات مبلّلة

لا تقوى على التحديق بقرص الدفء

. . . . . .

هنا . . .

حيث الظلال القريبة

ثمة

لا

شيء . . . ؟!!.[1]

نستشف من هذه القصيدة أنّ الشّاعر، قد غادر وطنه الجريح، وهو الآن في أراضي الغربة، لكنّ الحنين أعاد ذهنه إلى بلاده؛ فبدأ يتحدث عنّها واستخدم أدوات الإشارة، فقد أشار إلى وطنه بالأداة (هناك) دلالة على بعده عن وطنه، ثمّ أردف قائلا:(**حيث الظّلال البعيدة، هناك توجد بيارق فتية)**، توجد أعلام كبيرة تجمع سكانها، أحبابها تحت رايتها وتغمرهم بالحب والعطف، ثم يكرر

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 1 س 5 (الجمود)

الشّاعر صيغة (**هناك**)، ويردف (**حيث الظلال القصية، ثمّة هزار**)، ولكنّه جامد ساكن، يشبهه بالإنسان المصاب بداء النّقرس، ولمّا ساءت حالته أصابه الشّلل مثل طائر الهزار الذي يفترض ألا يتوقف عن الحركة، ولكنّه جامد ساكن في مكانه، محتضنا آلاف الخيبات والآلام التي مرّت وتمر عليه، وبتفعيل كلمة (خيبات)، يظهر النّص التّشعبي كالآتي:

يقول الشّاعر:

الخيبات المحتملة

موت مألوف[1]

دليل على كثرة الخيبات، حتى بات العراقي لا يتوقع إلا حدوثها، هذه الخيبات لن تتغير فهي جامدة، مطأطأة الرّأس، لا تقوى حتى على التّحديق بقرص الدّفء، وهذا كناية على عدم القدرة على مداعبة الشّمس، والتي تمثل رمز الهويّة، وبالتّالي الاستكانة للواقع المرّ، ثم يصف الشّاعر مكان تواجده فيقول:(هنا)، دلالة على قربه منه، ويضيف حيث الظّلال القريبة، (**ثمة لا شيء**)، أي لا شيء مما سبق، ثمّ يستعين الشّاعر بتقنية الاسترجاع؛ فيصور الشّاعر مشهد خروجه من بلاده.

يقول:

حين خرجت عَجِلاً

نسيت ملامحي في المرآة

ولأني لم أعد بعد . . .

سينسى الآخرون ملامحهم أيضاً[2]

استهل الشّاعر حديثه بتيمة الخروج من الوطن على عجلٍ، في تلك اللّحظة لم يكن يهم إلا الخروج بسرعة، لتفادي وقوع رصاصة طائشة في صدره، أو مصادفة هامة تبحث عن روح مشرّدة للانتقام والسّقاية منها، حتى أنّ النّسيان في تلك اللّحظة كان عصيا على تذكّر ملامح المهاجرين

[1] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق 1 س 5 (الجمود)

[2] . المصدر نفسه، ق 1 س 8 (الضّياع).

المخزّنة في مرآة الوطن، فالمعروف أن المرآة انعكاس لما يقابلها، لكنّها عند الشّاعر مرآة صماء تخطف من الرّائي شخصيته وملامحه وهويّته، تجعله شخصا آخر بغير ملامح، ليخرج من وطنه عاريا من أيّة صلة به إلاّ الحنين؛ فنسى الشّاعر ملامحه ونسى أبناءُ الوطن ملامحهم أيضا، وبتمرير المؤشر على لفظة (سينسى)، يظهر النّص التّشعبي:

سينسى الطّريق ملامحي

لكن أرصفة مدينتي

الموشاة بملامح الفقراء

على الرّغم من فخامة رخامها المستورد[1]

يستمر الشّاعر في وصف ضياع مأساة هويّته التي نستها المرآة، حتّى الطّريق الذي سار فيه نسي ملامحه وكأنّه لم يمر عليه، ليعود الشّاعر ويقول أنّ بلاده ستبقى رمزا للفقر والعطش، لأنّ ملامح الأنا الجماعية الضّائعة الفقيرة قد تجلّت في روح جدرانها، وإن كانت مزيّنة بالرّخام المستورد الذي أراد طمس الهويّة العربية القديمة، وكذلك هم العرب حاول الاستعمار أن يطمس هوياتهم ببعثهم على التّشرد عن بلدانهم، ثمّ الاستلاء عليها، ومحاولة بنائها من جديد لطمس وقبر الهوّيات الأصيلة، لكن الجذور تأبى الاستكانة.

استعان الشّاعر في هذه القصيدة بصورة غير واضحة، يكتنفها السّواد من كل زاوية فيها، وبعد إمعان النّظر فيها نجد فيها ملامح لكف وأصابع متشبّثة في قطعة قماش تحاول تمزيقها. كأنّ الشّاعر هنا، يحاول أن يمزّق الحاجز الذي أضاع هويّته وملامحه الأصيلة، ليسترجعها من جديد، ثمّ يعمق الصّورة قائلا:

العازف يعرف

أوطان الوجع المغروز بثوب الناي

فيغرس أنياب صلافته

[1] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق 1 س 8 (الضياع)، نص تشعبي.

ليذّكره

بحنين العصفور الناطر

عود الغصن المسروق[1]

استهل الشّاعر قصيدته بالمعرفة، فالعازف يعرف مواطن الوجع والمطبّات التي سببت الألم، ولولا ذلك لما تجرأ على العزف، لذلك كان نايه يواكب حالة ذلك الألم، ويحاول تجسيدها، كيف لا وقد غرز الوجع جراحا عميقة في جدران النّاي المستديرة، إنّ رمزيّة النّاي هنا تعود لكونه منبعث من:" رنّة النّدب والإلتياع، ...ومن اتقاد جذوة الحزن وتطاير شررها في أنّات النّحيب والتّفجع"[2]، وأحزان النّاي المنبعثة من سمفونياته الأليمة تغرس أنياب طاقتها السّلبية بصلافة، ففي هذا السّطر انزاح الشّاعر عن المعهود؛ فحينما نقول غرس، فالفاعل يقوم بغرس شجرة أو غصن أو بذور تبعث الحياة من جديد، لكنّ النّاي غرس أنيابه، والأنياب دلالة على الأمر السّيء القاهر، يقول المتنبي:[3]

إذا رأيت نيوب الليث بارزة

فلا تظنن أنّ اللّيث يبتسم

فالأنياب هي رمزية للقسوة والسّطوة والبطش، وما دام النّاي قد غرس أنيابه فهو مثل الأفعى التي تنفث سمّها في الإناء، والذي شرب منه هلك، فالنّاي هنا تشرّب كل هموم شعبه، وها هو يعيد غرس تلك الأحزان ويدفنها في الأرض الثّكلى، فيزيدها يتما وتفجُعا. داخل وطنه وخارجه. إنّ الشّاعر عانى قسوة الطّبيعة والاستعمار، وجهل أبناء الوطن واستكانتهم للعتمة، فهاجر مرتحلا لعلّه يجد هناك بعضا من الرّاحة، لكنّه ازداد ألما ولوعة واشتياقا إلى وطن مغروس في فؤاده بمجده العتيد.

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق8 س 9 (الألم).

[2] . وفيق سليطين: ناي الرّومي في لهاة الشّعر العربي الحديث (لا يشدو النّاي إلا عندما يكون فارغا)، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، اللاذقية، سوريا، ع1، ربيع 2010، ص 65

[3] . عبد الرّحمن الرّبقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ج4، دط، 1986، ص 85

6. حقل الطبيعة

الوحدات المعجميّة	التّكرار
السّحاب	سبع مرّات
اللّيل	تسع مرّات
الصّبح	أربع مرّات
الغروب	خمس مرّات
الريح	سبع مرّات
الشّمس	ثمانيّة مرّات
المطر	خمس مرّات
القمر	ثلاث مرّات
الجبل	مرّتين
النّجوم	أربع مرّات
الكون	ثلاث مرّات
المدار	مرتين
الأرخبيل	مرّة واحدة
الخريف	سبع مرّات
الرّبيع	مرّتين
الشّتاء	خمس مرّات
الصّيف	ثلاث مرّات
التّواتر	77مرّة

كانت الطّبيعة ومازالت الكتاب المفتوح الذي لا تنفذ صفحاته أبدا، فقد ألهمت الشّعراء منذ غابر الأزمان، ومازالت تغريهم على الولوج الدّائم في رحابها الفسيحة، إذْ أصبحت العناصر الطّبيعية، رموزا شعرية تطفح بمعانٍ سامية، بعيدة عن كينونتها الجغرافيّة، لقد باتت اليوم الإسفنجة التي تتشرب مظاهر الوجود، ثمّ تحاول إظهارها في قالب ثري ومتنوع، يكشف عن قضايا جوهريّة عميقة، وكان الشّاعر **مشتاق** من الشّعراء الذين وظّفوا الطّبيعة بشكل كبير في أشعارهم، خاصة في المدوّنة التّفاعلية لا متناهيات الجدار النّاري، منها الشّمس، القمر، النّجوم، الفصول الأربعة، اللّيل، الصّبح، السّحاب، المطر، منها ما جعله إيجابيا ارتقى إلى عالم الحلم بأيام نقيّة آمنها، ومنها ما جعله سلبيا مفعما بالمأساويّة والتّحسر على أمجاد غابرة، وحاضرا محطّما ومستقبلا مجهولا. لكن هذا لا يعني أنّ بعض هذه العناصر تحمل النّقيضين، وهذا راجع إلى أنّ رموز الطّبيعة عامّة لا تستكين لقالب واحد موحد، بل تتميز بـ:" كون قيمتها الجماليّة متبدّلة ومتطوّرة بشكل مستمر، وهو ما يجعل تاريخ قراءتها متواصلا ومتطوّرا بشكل دائم، وكذلك تتميّز الرّموز الطّبيعيّة بالدّيناميكيّة والحيويّة التي تعطي للمبدع حريّة التّصرف الفني في هذه الرّموز"[1]

ورد تكرر الرّموز الطّبيعية 77مرّة، وقد وظّفت كما يلي:

أ. اللّيل:

اللّيل ظاهرة طبيعيّة، تحدّث عنها الشّعراء منذ القدم، إذ جعلوه مدركا للهموم وباعثا لها، إنّه موقظ القلق والحزن والذّكريات الأليمة، فيفرش لها مطارح النّوم سهادًا لتسهر عليها حتى الصّبح، إنّه رمزيّة لـ:" المصائب والمسائل السّلبية كالظّلم والاحتلال والغضب والفقر والجهل"[2]، ورد في المدوّنة تسع مرّات، بالإضافة إلى صور مشهديّة معبرة عنه: يصفه الشّاعر بـ**(ليل الأوجاع)**، فهو الذي يستحضر الذّكريات الأليمة، ويعيد سيناريو المأساة، إنّه السّلبي بامتياز، الذي لا يعطّر الحاضر إلا بالجنون جراء التّحسر المؤلم، إنّه ليل الذّكريات، يقول:

---

[1] . معروف يحي، عبيدات عاطي: استدعاء الرّموز ودلالتها في الشّعر الفلسطيني المقاوم المعاصر (لطفي زعلول نموذجا)، مجلة اللغة العربية وآدابها، فلسطين، ع2، 1435هـ، ص 13

[2] . صادق فتحي دهكردي؛ نادر محمدي: رمز الطّبيعة في شعر المقاومة لدى بلند الحيدري، ص 171.

أبجدية حزني

تنام على لوح من الخشخاش

تتهجاني

وغزاً

وغزاً

لتغتالني عند أقرب

قصيدة محشوة بالذكريات . . . ! .[1]

استهل الشّاعر قصيدته هنا بذكر الأبجدية، والأبجدية هي ما يشمل كلّ تراكيب ونسيج الكلمات، لتعبّر عن كثرة الكلمات والتّعابير، وهذه الأبجدية هي أبجدية الحزن بكل تأكيد، فقاموسه قد استسلم للأسى واليأس، تنام هذه الأبجدية الحزينة على لوح من الخشخاش، وكما هو معروف فهو نبتة يستخرج من بذورها الأفيون، تلك المادة المخدّرة، وكأنّه يتشرّب هذه المادة ليدخل في حالة اللاّوعي، والشّعور بالنّشوة؛ لأنّه بعيد عن عبثية العالم وحنظلية واقعه، لكن هناك من يوقظه ويعيده إلى وعيه الأليم، باستحضار ذكرياته الأليمة المنقوشة في روحه، وتحوّل اللّيل لدى الشّاعر إلى حلم، حيث يأمل أن يغادره السّهاد ويغفو قليلا ليرتاح، يقول:

سأرطّب جفني بماء النوم قليلاً

فأنا لم أحلم

بالإغفاءة

منذ

كوابيس

العودة

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 2 س4 (الوحدة والعزلة).

نحو

الفردوس القاني[1]

في هذه الأبيات واصل الشّاعر أمله الذي حلم بتحقيقه؛ فهو يحاول أن يرطب جفونه بالنّوم، بعد كلّ ذاك السّهاد، الذي أصابه لمدّة طويلة، لأنّه لم يحلم بالإغفاءة منذ وقت طويل، لعلّه اليّوم يرطّب رموشه.

ثمّ يُحَدِّث الشّاعر اللّيل ويحثّه على المغادرة، فقد غزت ظلمته الكون، فأضحت الذّات معتمة تشتهي حلول النّور، يقول:

يا ليلاً لا يعرف صبحه

وظلاماً من أملي أكسلْ

في كلّ ثيابي يتمطّى

وإلى كلّ دروبي يرحلْ

أقْصِرْ من لفتاتك فيِّ

، لا تعجلْ، فحميمك منهلْ[2]

اللّيل ينسلّ من الظّلمات ليسقي هذه الأرض مزيدا من الأوجاع، ويدفع بها إلى السّفر عبر العتمة التي سكنتها كل ألوان الوجع عبر الصّحاري الظمئة للفقد فتجفف كل بوادر الأفراح، بتشرّبها لكلّ الضّحكات؛ فيغدو الفرح أعزلا مهملا، ضائعا في بلاد لن ترى الصّبح، لأنّه حاول مرارا أن يشمسا؛ لكن السّراب أكله دونما رحمة، فيوجه الشّاعر رجاءه إلى اللّيل ويتوسّل إليه قائلا:

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 3 س 9 (الألم).

[2] . المصدر نفسه. ق 12 س 9 (الألم).

أقْصِرْ من لفتاتك فيِّ

، لا تعجلْ، فحميمك منهلْ[1]

هو يترجاه بأن يتركه وشأنه، يترجاه ألا يستعجل بالقدوم حتى تنضج ثمار حقوله، التي تحاول أن تبعث من جديد، ويترك مجالا أوسع لصبحه أن يشمسا، ولكنّ رجاءه مجرد عبث، فبتمرير المؤشر على لفظة (حنينك)، يظهر نص تشعبي يكمل المعنى يقول فيه الشّاعر: **حميمك الفسيح أضيق من منهل ؟!**[2]، رغم ضيق الحميم إلا أنّه يوقف دورة التّجدد، ويحيلها للعدم، ومثّل الشّاعر ذلك في المشهد البصري المرافق، بليلة مظلمة أُفتقد فيها القمر، وتاه فيها المسير.

اللّيل عند الشّاعر هو سطوة العدو، الضّياع في عتمة لا نور فيها، ليل الذّكريات الأليمة والسّهاد المستطيل. إنّه ليل لا هدوء ولا راحة فيه إلا التّيه في دوّامة النّكبات، متاهة المآسي التي تتشابه فيها المداخل والمخارج، يخرج من مأساة فيقع في أخرى، وهكذا دواليك لأنّها بلاد اللّيل الكحيل. التي لا تعترف بوجود الصّبح.

ب. المطر والسّحاب

المطر عنوان الحياة وأصلها، إنّه من ينبتها، ويجدّد الوجود، هو الذي:" ينبّئ بتجدد الحياة على وجه الأرض...إنّه رمز من الرّموز البشريّة الحبلى بالدّلالات"[3]، إنّه منقذ الأرض بعد الجفاف، ومغذي البطون الجائعة بعد القحط، تمّ توظيفه كثيرا في الشّعر المعاصر كونه: "أداة لتفجير الطّاقات الباطنة في ذات الشّاعر، وهذه الأداة تتكئ على مترسبات الشّعور واللاشعور، ومعطيات الواقع واللاواقع، يمتزج فيها الحلم بالواقع والرّمز بالحقيقة في جدليّة متشابكة"[4]، وظّف الشّاعر المطر في خمسة مواضع، تراوحت كلّها حول رغبة الشّاعر في مطر يعيد بعث الحياة من جديد، وعتاب يوجهه له بسبب طول غيابه وشح سحابه، هذا السّحاب الذي ذكره سبع مرّات، بطريقة سلبيّة، لأنّه العاطل عن حمل المطر، بل ينث رمادا وجفافا، إنّه السّحاب الذي خاصم المطر للأبد، يقول الشّاعر:

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 12 س 9 (الألم).

[2] . المصدر نفسه، ق 12 س 9 (الألم)، نص تشعبي.

[3] . محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، دار الفاربي، بيروت، ج2، ط1، 1994، ص 252

[4] . رجاء عيد: لغة الشّعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1995، ص 97.

عبءُ المطر الذي ناءت به السحاب

سرقته الصحاري الفاغرات

على حين ظمأ[1]

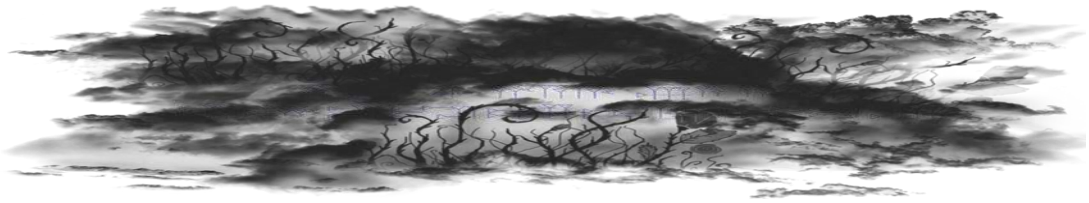
إنّ السّحاب الثّقال والتي تحمل المطر، رغم حمولتها الثّقيلة إلا أنها ناءت عن الأرض العراقية الظمئة، وغادرت به إلى الصحاري الفاغرات التي لن ترتوي مهما أخذت من مطر، ثم يقول:

الغيوم مقابر للنّازحين إلى أفقها

البروق نذور

وصوت الرّعود زئير ضياع[2]

في هذه القصيدة يكشف الشّاعر عن الحقيقة المزيّفة للظّواهر الطّبيعية، فلا الغيوم كريمة بالمطر، ولا البرق يبشر بالغيث، ولا الرّعود تعكس صراع الغيوم المتسابقة بالسّيول، كلّها صور مزيفة في أرض العراق، فالحالم بالغيوم لن يفرّ من الموت الجاف، لأنّها لا تحمل مطرا بل تجود بالشّح اللامنقطع النّاقل للمقابر الجماعية لأفواه الجياع، والبرق ينذّر بقدوم زمن جديد من القحط، أما زئير الرّعود فما هو إلاّ ناقوس خطر للدّخول في متاهة الضّياع المؤكد، ليظهر النّص التّشعبي من لفظة(الغيوم)، والذي يؤكد على أنّها غيوم شحيحة إذ يقول الشاعر: **الغيوم تُغيثنا بالظمأ الأسود[3]**، وهذا كله بخلفية صورة كما يلي:



-صورة الغيوم-[4]

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 6 س 1 (الفقر).

[2] . المصدر نفسه، ق 8 س 2 (الإحباط).

[3] . المصدر نفسه، ق8 س 2 (الإحباط)، نص تشعبي.

[4] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، صورة ق8 س 2 (الإحباط).

إنّها صورة لغيوم ملبدة ودخان متصاعد، يكتسحان معا الأشجار والأزهار الصّامدة؛ فتخنقها بدخانها الأسود الكّثيف، ارتبط الدّخان بالهموم والأحزان والعدمية والسّواد، وها هو في هذه الصّورة يفرض سيطرته على النّباتات ويحاول إهلاكها، إنّه يستوطن الأرض بالعبث والسّرمدية، بدل المطر باعث الحيّاة، ويتضاعف تشاؤم الشّاعر في المطر الكاذب والغيوم البخيلة، يقول:

ما زالت شقوق الأرض عطشى

المطر النازف ظامي

فعلامَ يفز الورد على الجدران ؟!.[1]

يصف الشّاعر حالة الأرض المتصدّعة بالشقوق، وكأنّها تفتح أفواهها الظّامئة، ولكن هيهات، فالمطر ظامٍ شحيح، ليستدرك الشّاعر أحلامه، ويعاتبها بأن تُوقِف توقعاتها في تزيين جدران مدينته بالورود المتسلقة، إنّها التّشققات التي تعبّر عن السّنين العجاف الطّويلة التي مرت بها، والتي لم ترتو فيها ولو بقطرة من المطر، في هذه القصيدة ضاعت الكلمات من الشّاعر لقساوة مشهد الأرض اليابسة ذات الأفواه الفاغرة، ليكون خطاب المطر والسّحاب، خطابا للتّأنيب والعتاب، لأنّها خالفت شريعة الكون، وباتت تنشر القحط واليباب، بدل الخصب والنّماء.

ج. الشمس/ القمر/ النّجوم

الشّمس والقمر والنّجوم، عناصر طبيعية مرتبطة بالنّور والدفء والضّياء، لقد باتت من الرّموز الأدبية لما تحمله من دلالات مكثّفة، إنّها رمز للحريّة والبصيرة والجمال، جعلها الشّعراء عوالما حيّة تتنفس من رئة الشّعر هواءّ، وتتحسس خلجات البشر؛ فتعبر عنها برؤى وجوديّة مميّزة، ونجد أنّ الشّاعر قد كثّف من توظّيفها، والملاحظ أنّ حسّه الشّعري الغارق في السّلبية قد أثّر عليها، يقول الشّاعر:

إذا لم تكن أحداقك عبّاداً للشمس

لا تغرس منارة عالية

[1] . المصدر نفسه، ق7 س 4 (الوحدة والعزلة).

لأنها ستكون مرتعاً للحمائم الغريبة[1]

في هذا النّص يوجّه الشّاعر نصيحة للوطن، ينبّهه بألاّ يطاول النّظر في السّديم، إذْ عليه الالتزام بتتبع النّور دوما، نور الشّمس التي تعد منارة للحق والخلاص والنّجاة، وهو ينصحه بألا يطاول النّظر أيضا في الأحلام إذا كانت يده قصيرة، والشّمس هنا جاءت كتأكيد على السّمو والرّفعة، فمن كان دوما متطلعا للشّمس، لا يرضى إلا بالرّفعة والرّقي، ويقول أيضا:

ويظل يناغي في مبسميه.... شموسا[2]

الشّمس هنا حلم يتوق إليه الشّعب المضطهد، إنّها رغبة في رؤيّة الشّمس التي تبعث فيهم الدّفء وتجعل بسماتهم ظاهرة وأفراحهم دائمة، لأنّها عنوان لذلك.

أما القمر فقد جعله وصفا للوحدة والكتمان يقول:

حطّت حروفي

حيث آخر ما رآه الصّمت في أفق القمر[3]

فأفق القمر مجهول غير معلوم، يكتسيه الرّماد وعالم الرّؤى، غالبا ما يرتبط بليالي البوح الأليم، لكنّ حروف الشّاعر هنا، والتي مثّلت بوحه حطّت على القمر، اتسمت بالصّمت والكتمان، يقول:

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 11 س 7(التّخلف).

[2] . المصدر نفسه، ق 2 س12 (المقاومة).

[3] . المصدر نفسه، ق7 س10 (الهجرة والمطاردة).

البيوت تنام على سغب مقمر بالهجوع

في هذه المقبرة[1]

القمر هنا جاء برمزيّة الحنين الممزوج بالألم، كما يمكن أن نتلمس تفسيراً فلسفياً لانشغال الإنسان بالقمر المضيء، لأنّ الإنسان هنا في حالة من الحيرة والاضطراب أو القلق الإنساني، ونور القمر هنا يبعث على التعاسة لأنّه يذكرنا بظلمة القبر

أمّا النّجم فقد ورد في المدّونة لأربع مرّات، وكانت دلالته متنوعة، إذ وصفه بالأفول، وانعدام الوضوح والقرب من التّهاوي، يقول:

تخمّرت نجومك الآيلة لليباس[2]

نجوم الوطن طال مكوثها في المدار العتيق، فلا هي كانت بلسما ضد السّهاد المرير، ولا كانت الدّليل والهادي للضّائع في عتمة المسير، ليكون مصيرها التّخمر والاستعداد للتّهاوي، ويعمّق الصّورة، حينما يشبّه الوطن بالنّجم الوحيد، يقول:

نجما وحيدا

يشع ظلاما كما المسبغة[3]

النّجم هنا رامزٌ للوحدة في ظل العتمة، إنّه وحيد في السّماء الليلية الحالكة، يحاول أن يلمع ويسطع أكثر، ليقاوم العتمة، لكنّه ظلّ وحيدا في ظل انعدام رفاقه فانطفأ، مثّله مثل الوطن الذي تخلى عنه إخوته؛ فظل يقاوم وحيدا حتّى تآكل صبره، واستسلم للغياب. ثمّ يقول:**(النّجوم تئن)**، إنّها تُحْتَضر دلالة على قرب النّهاية، وعن كثرة النّكبات المتواصلة واللامنقطعة، والتي ضاعفتها الطّعنات من الخلف، فزادت الجراح نزيفا كالسّيول الجارفة.

الشّاعر **مشتاق**، اتّخذ من السّماء، القمر، النّجوم والمدار، عنصرا هاما للكشف عن أفكاره، معتقداته وفلسفته، عن أحلامه ومخاوفه، إنّها عناصر أبرزت وجهة نظره في الحياة وفي الواقع المرّ

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 5 س11 (الموت).

[2] . المصدر نفسه، ق5 س5 (الجمود).

[3] . المصدر نفسه، ق 11 س 8 (الضّياع)

الذي يتخبط فيه من نكبة لأخرى، ومن مأساة لمأساة أسوء وأعمق...لقد نجح الشّاعر حينما أخرج هذه العناصر من مجالها الجامد إلى رموز مكثّفة بالدّلالات، استوعبت كل أفكار الشّاعر وترجمتها في جمالية دقيقة.

د. الفصول الأربعة:

استقطب الشّعر الطّبيعة بكل جوانبها، وأبرز ما استهواه تعاقب الفصول، في سلسلة كرونولوجية فريدة من نوعها، تنشر الاختلاف والتّنوع في أربعة أزمنة، يقول **ابن قتيبة** بأنّ الأزمنة أربعة:" الرّبيع وهو عند النّاس الخريف، وسمته العرب ربيعا، لأنّ المطر يكون فيه، وسماه النّاس خريفا، لأنّ الثّمار تخترق فيه، ثمّ الشّتاء ثمّ الصّيف، وهو عند النّاس الرّبيع، ثمّ القيظ وهو عند النّاس الصّيف"[1]، وقد ورد تكرار ألفاظ الفصول سبعة عشرة مرّة، وهي كما يلي:

أولا. الخريف

سميّ خريفا لاختراق الثّمار فيه[2]، هو الفصل الكئيب غالبا ففيه:" يبرد الهواء، ويتغير الزّمان، وتصرم الثّمار، ويتغير وجه الأرض، ويصفر ورق الشّجر، وتهزل البهائم"[3]، ذكره الشّاعر سبع مرّات، وجعله الفصل التّراجيدي الذي تعرّض فيه كيانه لليباس، يقول:

لم نعد

في ظلال الخريف

قامة وارفة

إننا تمتمات الغيوم [4]

[1].محمد بن مسلم ابن قتيبة، أدب الكاتب، تح: محي الدين عبد الحميد، المطبعة الروحانية، مصر، 1338، ص 86. 87

[2] . المرجع نفسه، ص 87

[3] . شهاب الدين النّويري: نهاية الإرب في فنون الأدب، دار الكتاب والوثائق القوميّة، القاهرة، ط1، ج3، ص 173

[4] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 11 س 5 (الجمود)

استهل الشّاعر قصيدته بالنّفي (لم نعد)، والنّفي هو:" الاخبار عن ترك الفعل"[1]، والشّاعر هنا غيّب العودة، غيّب كونه قامة وارفة، فقد كان الخريف القديم يجود عليهم بالخير، فيرزق الأرض خير الجنان وطيب الأزهار، أمّا اليوم فهو مجرد تمتمات للغيوم، وقرن الشّاعر الغيوم بعجوز تتمتم كلمات مهموسة، لا تريد أن يسمعها إلا من هو بجانبها، إنّه شح الكلمات، وبالتّالي شح الغيوم من المطر، هم مجرد هدوء يسبق الغروب، فالغروب يخلّد لسباته الطّويل بهدوء تام.

ثمّ جعل الخريف الفصل الذي يعري الوجود، فيكشف عن الوجوه الحقيقيّة، يقول:

تدفعنا أوزار الشجر الخريفي

لنحشّ جذور الشجر الطازج

فهي نذور خيانات مؤجلة[2]

في هذه القصيدة فضح الشّاعر بعض أهل العراق، ممن تسلّط عليهم الجهل، فخانوا الوطن، كما أنّه أشار برمزيّة إلى أنّ الخيانة الحاصلة عبارة عن خيانات كثيرة، من داخل العراق ومن خارجه، فاستحضر فصل الخريف، وهو الفصل الذي تُقلّم فيه الأشجار، لتتخلص من بعض حمولتها التي ستعرقل نمو الشّجرة، وقد صوّر هذه الفروع بمن يضمر الشّر للعراق، فعليه التّنبه لهم و قطع أوصالهم، قبل تفشي الوباء الصّادر منهم، يُقطع كما تقطع الأغصان الجديدة التي تحاصر الأغصان القديمة وتحاول شلّها تدريجيا، إذا لابد من استئصال الخونة والقضاء عليهم حتى لا يعيثوا في الأرض فسادا، ثمّ يقرن الخريف بالهلاك، فيقول:

لملم خريفك ما أمرَّك

وانزع عن الأصفاد نحرك

أزرى بك الصفصاف لمّا غصنُه للشُّح جرَّك

ومشيت تتبعه فكان الغصن في الطوفان ظفرَك

---

[1]. علي بن محمد الجرجاني: التّعريفات، تح: مجموعة من العلماء، دار الكتب العلمية، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1985، ص 219

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 3 س 6 (الجهل).

ونسيت أنّك تورد الخطوات حين الفقد غيرَك

وتصبّ فوق جبينك المتكدّر الموءود جورَك[1]

في هذه القصيدة يوجّه الشّاعر كلامه لوطنه المر، يأمره بالإسراع في لملمة خريفه الذي طال مقامه به، الشّاعر هنا يواجه وطنه باللّوم والعتاب والتّأنيب، إنّه الوطن الذي استضاف الخريف لأكثر مما يستحق، حتّى تساقط كل أبناء الوطن الواحد تلو الآخر، كما تتساقط أوراق الأشجار في فصل الخريف الذي يبعث فيها جفافا يحيلها صفراء بعد خضرة؛ فتتهاوى في الأرض مغمًيا عليها، مثلها مثل المواطن الذي أنهكته صفرة الخريف بنكباته فصار مشتتا مرتحلا بلا عقل ولا وعي يتخبّط في ويلات الجهل والتّخلف، ليصرخ الشّاعر بملء فاه:(**انزع عنك الأصفاد تحرك**)، أي تحرك انزع عنك قيود الجهل، تحرك تثقف كن واعيا لما يحدث من حولك، فقد أغراه الصّفصاف، هذه الشّجرة التي لا تنبت إلاّ على ضفاف الأنهار والأودية والتي تتحمل شحّ الأرض، وفقر الغيوم، أغرت الشّاعر بخدمتها ورعايتها، ليكون أبناء الوطن قربانا لها، ولكنّها لم تقدّم لهم إلا المرارة، إنّها رمز للرّاغبين في هلاك العراق، إلا أنّ العراق لم ينتبه لذلك وظلّ يعاني الفقد، ليختم قصيدته بقوله:(**وتصب فوق جبينك المتكدر الموبوء جورَك**)، أي أنّ أعمالك والتي راح ضحيّتها أبناؤها في هلاك ذاتك، إلى مصير التّشظي والتّبعثر والزّوال، وبتفعيل فعل الأمر(لملم)، يظهر النّص التّشعبي، يقول الشّاعر:

لملم خريفك وامض عنك

واسكن فهذا الصّمت جنك[2]

يواصل الشّاعر عتابه، مؤكدا على أن لاوعي الوطن، وصمته الرّهيب، ورضوخه لأعدائه هو ذنبه الذي لم يشف، ولن يشف منه، وستظلّ مخلّفات الخريف تواصل فعلها، حتى تسقط آخر أوراق الشّجر، ويسقط معها الوطن في مقعد انتظار المآل المأساوي.

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 12 س 7 (التّخلف).

[2] . المصدر نفسه، ق 12 س 7 (التّخلف)، نص تشعبي.

ثانيا. الشّتاء

هو الفصل الذي يشتد فيه البرد، وهو فصل ذو حدين، يقول عنه **علي بن أبي طالب:**" توقوا البرد في أوّله، وتلقوه في آخره؛ فإنّه يفعل بالأبدان كفعله في الأشجار، أوّله يحرق وآخره يورق"[1]، تناوله الشّاعر خمس مرات في المدوّنة، حيث تحدث عن برودته القاسية وسحابه الكثيف، يقول:

لي كوكب لا ينحني للشّمس

...

يحتطب الشّتاء، ليدهن الشّرفات بالبرد [2]

الشتاء هنا هو البرد المتمثّل في العجز والقهر والموت البطيء الذي آلم العراقي، سكن بيوته الخاوية، رفض دخول دفء الشّمس له، إنّه الثّلج الذي يشلّ الحركة؛ فيسكن الجسد، ليعانق القبر لعلّه يجد فيه دفئا غير برد جدران بيته، ليواصل الشّاعر وصف الشّتاء البارد؛ فها هو يصوّره باللّص الذي يسرق الذّكريات الجميلة التي تبعث الدفء في الكينونة الوجودية، يقول:

ولأني عديم الجلباب

صفعني الشتاء

فاساقط دفء الأجداد عن كتفي المتهدلين كجفني بعوض[3]

الشّاعر فقد هويّته، وباح عن ذلك بقوله: عديم الجلباب، هذه الهويّة التي كانت قديما تمنحه الدفء والعزة والفخر، لكنّه فقدها؛ فصفعه الشّتاء، هذا الأخير الذي صوّره على أنّه العدو الذي سرق منه هويّته، سلبها منه، بعدما قضى على تراث أجداده المجيد، فما كان إلا أن تساقط دفء هذه الذّكريات عن جسده المتهالك؛ فبات جسدا بلا هويّة، وبالتّالي بلا روح تحن لماضيها المجيد.

---

[1] . شهاب الدين النّويري: نهاية الإرب في فنون الأدب، ج3، ص 176

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 4 س 6 (الجهل).

[3]. المصدر نفسه، ق 1س 10 (الهجرة والمطاردة).

ثالثا. الرّبيع:

فصل إعادة بعث الحياة، إنّه الفصل الذي:" يطّلع فيه النّبات وتزهر الأشجار، وتورق، وتنبع العيون وتسيل الأودية"[1]، إنّه فصل الخير والنّماء، جعله الشّاعر منبرا للتّغني بالطّبيعة، ومنبعا للأمل والحب والأمان في الحياة، ذكره الشّاعر في مدونته قائلا:

كنوم الفجأة

يورق الرّبيع سريعا ويمر

قبل أن يكمل الزّيتون عطره[2]

جعل الشّاعر من الرّبيع حلما سريع المرور، لأنّه لا يلبث طويلا في أرضه القاحلة، يأتي على الأشجار؛ فتورق لكن لا تزهر لتكمل عطرها، يغادر سريعا وكأنّه خائف من شر يلاحقه، لقد ارتبط الرّبيع عنده بالبخل؛ فهو لا يبعث الحياة، بل يقتل صبيانها دون أن ينعموا بالحياة، ثمّ يقول: **وربيعي الكسول يزداد بطئا**[3]، إنّ ربيع الشّاعر يبطئ المجيء، بل هو لا يرغب في القدوم.

رابعا. الصّيف:

فصل الحرارة والقيظ، إنّه الفصل الذي:" تفور فيه المياه، وتنضج الفواكه...يكثر الرّطب والعنب ويسقط الطّل والمن والسّلوى بالشّام"[4].

ذكره الشّاعر في ثلاث مواضع، وجعله دالا على القحط والجفاف، إنّه الفصل الذي تعطل فيه الخبز، واسودت الحنطة، ويبست الحشائش، الفصل الذي تنضب فيه الآبار، ويسقط الرّطب من النّخيل دون أن يستوي، يقول:

---

[1] شهاب الدين النويري: نهاية الإرب في فنون الأدب، ص 169

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 6س 2 (الإحباط).

[3] . المصدر نفسه، ق 3 س 1 (الفقر).

[4] . زكرياء محمد القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 2000، ص 76

فمنذ صيف وصيف أفتش عن حضن أمي البعيد

لأرقد فيه[1]

بيت عميق الدّلالة، واسع الأثر، كثير الخيبة، يفوح بالوحدة والعزلة، إذ شبّه الشّاعر وطنه بحضن أمّه، الذي ينام فيه آمنا مطمئنا، لكن هذا لم يحدث، لأنّه فتش عليه منذ زمن طويل بحث عنه في الصّيف الحار المعنون بالجفاف واليباس والقحط، ولكنّه لم يعثر عليه، لتطول عزلته، وينعدم أمنه وطمأنينته، ويغرق في العزلة كليا.

ثمّ يقول:

ألف صيف وصيف مرّ فينا

وما مرّنا

مرّة أقحوان الرّبيع[2]

الصّيف هنا رمزّية لزمن القحط الطّويل، فهو لا يرغب في المغادرة، ظلّ يسقي جذور الأشجار يباسا ويزيد الظّمأ أكثر فأكثر، وتكرار الشّاعر للفظة الصّيف دلالة على طول مدة مقامه، وبالتّالي طول مدّة الجفاف واستمرار السّنين العجاف. هو عنوان للاجدوى والموت الجاف.

لنخلص إلى أنّ الفصول كدال تمحورت حول دلالتين الأولى سلبية والثّانية إيجابية يحوم عليها البوم، السّلبية كانت مع الخريف والصّيف، هذا الخريف الذي تساقطت فيه الأوراق، وتعرت فيه الأشجار، وكانت غيومه بخيلة شحيحة، تفرغ حملها في الصّحاري الفاغرات، فلا هي أفادت الأرض، ولا هي أشبعت نهم الصحاري، أمّا الصّيف المعنون بالقحط، فقد بسط أكف التّرحيب بالسنين العجاف الطّويلة، عاهد نفسه على استضافتها أكثر فأكثر، مؤجلا موعد الرّبيع الذي يأتي ويمضي سريعا، فلا يلبث أن يضع لمساته التّجديدية على النّباتات حتى يغادر سريعا، خائفا من لا متناهيات الموت، أما الشّتاء القارص، فقد جمد الطّموح، واحتطب الثّلج. لم يجد على الأرض بالمطر، بل بعواصف باردة جافة، صنعت توابيت من الجثث معانقة القبور، علّها أرحم من التّكور في جدران البلاد الباردة.

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 6س 47 (الوحدة والعزلة).

[2] . المصدر نفسه، ق 10 س 3 (الخضوع).

7. حقل الألوان

الوحدات المعجمية لحقل الألوان	التّكرار
الأسود	20 مرّة
الأصفر	أربع مرّات
الأحمر	سبع مرّات
البنفسجي	مرّتين
الأخضر	خمس مرّات
الرّمادي	خمس عشرة مرّة
التّواتر	ثلاثة وستون مرّة

اللون أحد أبرز عناصر الجمال ارتباطا بالحياة، فهو يحيط بنا من كل جانب، إذ لا يمكن أن: " نتصور هذا الكون بأشجاره وحدائقه وأنهاره وجباله دون ألوان، لأننا لا يمكن أن نتخيل لوحة فنيّة مجرّدة من الألوان، فكيف لنا أن نتخيل ما أبدعه الله وزينّه بألوان شتى."[1].

مال الشّعراء إلى توظيف حقل الألوان في قصائدهم من أجل التّشكيل الأمثل للصّورة الشّعريّة، إذ شغل اللّون مكانة كبيرة من الشّعر قديما وحديثا، ولعل الشّعر التّفاعلي الرّقمي، وظّف اللّون بطريقة أكثر فعاليّة، إذ لم يوظف اللّون في صوره الحسيّة فحسب، بل وظّفه ضمن نسيج الكلمات وزج به داخل الصّور المشهديّة وملفات الفيديو التي تكوّن المدوّنة التّفاعلية، وكانت اللاّمتناهيات قد وظّفت ذلك بغية الوصول إلى المقصديات بطريقة تفاعلية سريعة، حيث كان الاشتغال على الألوان فيها واسعا جدا، لم نلمس هذا الاشتغال في جانب النّسيج الحرفي فقط، بل حتى في شاشة النّص والصّور المشهديّة، والأيقونات التّوجيهية، ومن أبرز الألوان ترددا نجد الأسود أخذ طليعة التّوظيف يليه الرّمادي، فالأحمر، فالأخضر، فالأصفر، فالبنفسجي ...أما بقية الألوان فجاءت مبثوثة في الجانب الحسي البصري بطريقة متفاوتة.

[1] . طاهر محمد هزاع الزّواهرة: اللون ودلالاته في الشّعر الأردني نموذجا، دار الحامد للنّشر والتّوزيع، ط1، 2008، ص13

1.الأسود:

حاز اللّون الأسود على مكانة مميزة في المدوّنة، فهو مبثوث في غالب القصائد والصّور، تمّ ذكره لفظيا لأزيد من ثلاثين مرّة، وهذا يدل على الظّلام والعدم الذي انبثقت منه تباريح اللامتناهيات، كتيمة للامتناهيات الحزن والكرب، جعل الشّاعر اللّون الأسود سجنه الأرضي، الذي رزقته الطّبيعة للعراق، حيث أنّه يقبع في الظّلام الحالك، لا الشّمس تُقشعه ولا القمر والنّجوم ترصّع بنورها سماءه المتّشية بالعتمة اللاّنهائية، يقول:

لي كوكب لا ينحني للشمس

تطفو فوقه الظّلمات في قلق[1]

إنّ الأسود هنا هو رمزيّة لـ:" العدم والإِنطفاء...وهو النّهاية التي بعدها لا يوجد شيء"[2]، فكوكبه الأسود لا يمنح إلا القلق من العبث الذي يكتنف واقعه، ويخنق مستقبله، فأردان الظّلام لا تعشعش إلا في أرضه البور القاحلة، يقول:

واعشوشبت في الورد

أردان الظّلام[3]

فالظّلام موت له خيوط، سوداء كثيفَةَ، جاءت لتقضي على كل عناصر الحياة، وتنشر فيها بذور الموت المستعجلة على الإنتاش، ثمّ كان السّواد عنده الجهل المتربص بهم، أحال كل ما يحيط بهم أسودا عديما، قضى على جميع الألوان، يقول:

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 4 س6 (الجهل).

[2] . حافظ المغربي: صورة اللون في الشعر الأندلسي (دراسة دلالية وفنيّة)، دار المنهل، بيروت، ط1، 2009، ص 230

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق10 س6 (الجهل).

ذاكرة الجدران

يمزقها الطلاء العابر[1]

يعود الشّاعر إلى الذّاكرة، وهذه المرة ليست بذاكرة المعرفة، بل ذاكرة الجدران، وأي ذاكرة للجدران يا ترى؟!، إنّها الجدران التي استكانت للطّلاء الأسود الدّاكن الذي محى كل معالمها وآثارها، إذ مزّق الطّلاء العابر هويّة العراق، وسلب خيراته، حطّم بيوته، يتم أطفاله، شرّد أهله، ومن بقي في بلاد الظمأ رُزِق بكهوف الجهل المظلمة، ليبقى فيها حي الجسد ميّت الرّوح. وبتمرير المؤشر على لفظة (الطّلاء) يظهر النّص التّشعبي كما يلي:

الطّلاء العابر تشتهيه الجدران الدّاكنة[2]

وهو دلالة على بؤس العراق، الذّي سلبت منه نوائب الدّهر ابتسامته؛ فبات وجهه عابس الملامح رديف الظّلام.

2. الرّمادي:

لا يختلف الرّمادي كثيرا عن الأسود، هو الآخر عديم اللّون، كرمزيّة للاهوية،" كان العبريون يغمرون أنفسهم بالرّماد تعبيرا عن الهم العميق"[3]، ورد ذكره خمسة عشرة مرّة، كان مقترنا في غالبها بالضّباب، حيث جعل الشّاعر طرقاته ضبابية، يقول:

أوغل في الضّباب[4]

أي لا معالم لدربه، يسير دون وجهة واضحة، لا نور يرشده، غشيت عيونه غشاوة التّعمية والتّمويه، إنّه الفاقد لمبتغاه، الضّائع التّائه في دروب الحياة الضّبابيّة، يتخبط في المآسي والنّكبات في كل آن، حتى أنّه وسّع من وقع هذا اللّون، ولم يجعله عاملا خارجيا فقط، بل جعله ضلعه الثّالث، يقول: **الضّباب ضلعي الثّالث**[5]، الشّاعر هنا جعل الضّباب دالا على الجهل، وعمى البصيرة وذهاب

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 5 س 6 (الجهل).

[2] . المصدر نفسه، ق 5 س 6 (الجهل)، نص تشعبي.

[3] . كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص115

[4] . مشتاق عباس معن، لا متناهيات الجدار الناري، ق 10 س 4 (الوحدة والعزلة)

[5] . المصدر نفسه، ق 11 س 4 (الوحدة والعزلة).

العقل، وعدم القدرة على اتخاذ القرارات السّليمة، فكل دروبه خاطئة ومعالم طريقه غائبة، وكأنّه المسؤول الأول عن حاله الكئيبة، وضياعه في متاهات الأرض اليباب، الشّاعر هنا يقر بأنّه يتحمل ما حدث، فبعض من مسؤولية هذا الضّياع تنسب إليه، لأنّه رضخ للضّباب، وجعله جزءا منه، فبات فاقدا للحقيقة والبصيرة.

الرّمادي هنا رمزيّة على الغموض والمأساة، واللاأمن وتوقع الأمور السّلبية، هو لون اليأس والرّضوخ للشّر لذلك فهو رمز لكل معاني:" التّداخل والنّفاق والضّبابية في كل شيء"[1]

3. الأحمر:

يعد الأحمر من الألوان المستمدّة من الشّمس والنّار، إنّه لون العنف والحزن، والثّورة واليقظة، يستعمل للتّعبير عن:" المشقة والشّدة والخطر والغضب"[2]، وظّفه الشّاعر في سبعة مواضع، قرن غالبها بتيمة الدّم، يقول:

ومهاد الغافلين طويلا خشب قان

يحضن من أغصان رفاقي جلدا أنزع

يقطر وهنا

فوق مسار الخطو الأحمر

يعلم.... أنّ

نداء الوقت

بقايا خنجر[3]

نلمس أنّ اللّون الأحمر هنا دلالة على الثّورة والتّضحيّة، وضرورة الإسراع في الكفاح، لأنّ الوقت كالخنجر لا يتوقف أبدا عن الطّعن، فإن توقف العراقي ساكنا في مكانه، سوف يُطعن آلاف

[1] . قدور عبد الله الثّاني: سيميائية الصّورة، دار الوراق، عمّان، ط1، 2008، ص 113.

[2] . أحمد عمر مختار: اللغة واللون، ص 212

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 1 س1 (الفقر)

المرّات، لأنّ الحرية تُؤخذ بالقوة ولا تهدى بالمجّان، تؤخذ بإعلان الثّورة والتّضحية بالنّفس والنّفيس، التّضحية التي تجعل الطّريق أحمر قانيا بدم المقاتلين في سبيل الحرية، لا أسود كحيلاً، ثمّ يجعل الأحمر دلالة عن الوطن النّازف، يقول:

أنت في البحر ظمي

إيه يا نبع الدمِ

حضنك الفقد لظى

يحتمي فيه فمي[1]

يوجّه الشّاعر خطابه في هذه القصيدة إلى الوطن، هذا الوطن الذي اقترنت به قساوة الطّبيعة وخيّانة الجيران، وتفرّق الخّلان، وتشرّد الأبناء، إنّه وطن العطش النّازف المضحي دون نتيجة، إذ أنّه سيبقى الظّمي الأبدي حتى لو نما في البحر، فالعطش مقدّر عليه، وبتمرير المؤشر على الضّمير(أنت) العائد على الوطن، يظهر النّص التّشعبي في قوله:

أنت في الجرح دمي

إيه يا نبعي الظّمي [2]

نستشف من هذا النّص مدى قرب الوطن من الشّاعر، حتّى أنهما وصلا لدرجة التّماهي، تماهي الأنا في الهو، إنّه دمه النّازف من جراحه المتجددة، ونبعه الظّمي، النّبع الفاقد لماهيّة الحياة، فلا ماء في دروبه ولا ارتواء، ليعود لبوحه ويقول بحسرة:(**إيه يا نبع الدّم**)، وهذا التّحسر دلالة على كثرة الجراح النّازفة للوطن، من طعنات الخيّانة، ورصاصات العدو في صدره المنهك بأحمال المآسي، حتى حضنك يا وطني ملتهب يحرق كل من يعانقه، فلا سبيل للبقاء فيك وملازمتك، مع ذلك فبوح الشّاعر يحتمي في حضنه، لأنّه يلهب فمه ويحرّضه على البوح الصّريح، ذي اللّهجة الملتهبة التي لا ترحم العدوّ ولا الخائن، ولقد دعّم الشّاعر هذا النّص بصورة لبقعة من الدّم، تنبعث منه خيوط حمراء، كأنّها أشعة ملتهبة، تحرق كل من يلامسها إنّها كناية عن تفجّع الذّات النّازفة التي ترجو أن

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 6 س 7 (التّخلف)

[2] . المصدر نفسه، القصيدة نفسها، نص تشعبي.

تكون هذه التّضحيات ذات فائدة على العراق، إنّها تضحية الذّات في سبيل حياة الوطن، ثمّ جعله دالا على ضرورة المقاومة، يقول:

أعييتني فَنَمِ

يا واهبَ الحلمِ

قد سالَ فيكَ دمي[1]

يوجه الشّاعر كلامه للوطن، ويحثّه على النّوم، بعد كلّ هذه التّضحيات الجسام، والمآسي العظيمة، التي أرهقت كاهله، وأرّقت مضجعه، فقد حان وقت نومه الآن، بعد أن وضع شعلة المقاومة والأمل في يد أبنائه الأجلاء، الّذين لم ولن يبخلوا عليه بدمائهم، ضحوا لأجله بكل غال ونفيس، لينعم هو ويتمكّن أهله من العيشة الهنيّة.

وبتمرير المؤشر على أداة التّحقيق (قد)، يظهر النّص التّشعبي كما يلي:

قد سال منك دمي

يا ناكئ النّدم[2]

ظلّ الوطن ينكأ ويندي جراح النّدم، حتى استفاق أهله على ضرورة المقاومة، وعدم الاستكانة، وترك الهجرة والمنافي والعودة إلى أرض العراق، بوضع اليد في اليد. وهي دلالة على مواجهة العدو معا متحدين في جسد واحد بهدف واحد، ليكون النّصر حليفهم، فما خاب من اجتهد وما غُلِب من اتحد واجتمع على الحق.

إنّ اللّون الأحمر في الغالب جاء بعنوان الدّم الدّال على التّضحيات الجسام المقدّمة في سبيل الحريّة والتي لن تتوقف مهما عاش الوطن من خيبات. فقد جاء ليثير:" روح الهجوم والغزو والشّجاعة والثّأر"[3]

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق12 س 12 (المقاومة)

[2] . المصدر نفسه، ق12 س 12 (المقاومة)، نص تشعبي.

[3] . أحمد عمر مختار: اللغة واللون، ص 154

4. الأخضر:

اللون الأخضر من أبرز الألوان تواجدا في الطّبيعة، يرمز اللّون الأخضر في المعتقدات الشّعبية إلى:" الخصب الذي يبعث على التّفاؤل وبالجمال المستمد من جمال الطّبيعة، وبالشّباب الذي توحي به خضرة النّبات الغضّ الرّطب"[1]، وَرَد الأخضر في المدوّنة خمس مرّات، يقول الشّاعر:

الدِّلال...

تغريد أخضر

وغصون ندية

وباقة من دفءٍ ظليل[2]

عاد الشّاعر بذاكرته إلى عمره الزائل القابع في الماضي، الذي يفرش للرّبيع أزقة تتسلق جدرانها الدِّلال الخضراء النّدية، التي تنشر عطرها في صباحات المارة، فتملأ روحهم بالأمل في يوم تكتنفه رعاية الأم لوليدها، وتمنح لهم باقات من الدّفء الظّليل، الذي يخفف عنهم قسوة شمس الظّهيرة، لكن كل ذلك انتفى ولم يبق إلا بقايا خطى زائلة، إنّها الخطى التي اختارت الصّحراء، دربا لها، وهل تحفظ الرّمال الخطى؟!؛ فالأخضر هنا رمزيّة لـ: "الرّخاء والخصب والبركة"[3]، ويقول أيضا:

الفك الأدرد

لفّ منائر كل مساجد أرض الله

بخيط أخضر[4]

---

[1] . أحمد عمر مختار: اللغة واللون، ص 210

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 11 س 5 (الجمود).

[3] . شكري بوشعالة: رمزيّة الألوان من المقدس الديني إلى السياسي، ص 14

[4] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 3 س 7 (التّخلف).

الأخضر ها هنا رمزيّة للقدسية، إنّه:" رمز دائم للحب والأمل والخصب والخير والسّلام والأمان"[1]، والفك الأدرد يحمل اللّون الأخضر ليوهمهم أنّه محل للثّقة بنشر السّلام والأمان، ولكنّه في الحقيقة مهلكهم وطاعن لظهورهم في سبيل إرضاء العدو، ثم يقول:

.....يسألُ في

زمان الصمتِ عن وطنٍ لأجنحةِ الكلامِ الأخضرِ

المشتول في أفقِ الرمادِ المتّشي بالنارِ . . . [2]

ألصق الشّاعر اللّون الأخضر بالكلام، رغبة منه في أن ينتهي زمن الصّمت الموسوم بالخضوع، فيعلو الصّوت الرّافض المنادي بالحريّة والخصب والنّماء، يُنبت هما على رماد وطن يوشك على الإنطفاء.

الأخضر عند الشّاعر حلم يراوده، ورغبة تعلو هامته في إعادة الحيّاة للوطن، وإنماء أجنّة الأزهار في أعماق تربة القحط، إنّه الكلام المحفّز على البعث والنّهضة الضّرورية، لشحذ الهمم نحو ثورة تعيد مجدا غابرا، وتبني مستقبلا زهارا.

5. **الأصفر:**

يعتبر اللّون الأصفر من أشع الألوان لارتباطه بالشّمس، يضرب به المثل للجبن والخداع، كما يستخدم للتّنبيه والتّحذير، إنّه رمزيّة لـ:" الذّبول والضّعف والمرض"[3]، يوصف بها غالبا النّبات الذّابل الجاف لأنّه في تلك المرحلة يميل إلى الصّفرة، وَرَد اللّون الأصفر في المدوّنة أربع مرّات، يقول الشّاعر:

---

[1]. عزّة حسين غراب: الألوان ودلالاتها السّياسية في العصر العباسي، مجلّة كليّة الآداب، جامعة طنطا، مصر، ج1، ع19، 2006، ص 65.

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 11 س 9 (الألم)

[3] . أحمد عمر مختار: اللغة واللون، ص 213

وذاكرتي أسلمت أهلها للجراد

يبعثر أوراقهم في صفار الخريف الطويل – بلا أذرع –.[1]

جعل الشّاعر هنا الصّفار رمزيّة للخريف الذي قضى على أوراق الأشجار، وأسقطها على الأرض الواحدة تلو الأخرى، هو رمزيّة لـ:" المرض والسّقم والجبن والغدر والخيانة"[2]، فمثلما خان الجراد الدّال على الاستعمار أرض العراق وأهلك كل خيراتها، جاء الخريف ليهلك خضرة الأشجار ويحيلها صفارا سقيما ذابلا ميتا لا محالة، نفس المعنى ذهب إليه الشّاعر في قوله:

يحفر في مباسمي صفرة ثكلى

ويباسا من النّواح القشيب[3]

ها قد دنا الموت من الشّاعر، وبدأ يبث فيه اليباس والخواء، فيتهاوى كيانه غبارا أصفرا لا بعث بعده. فها هو يؤكد مرّة أخرى على اجتياح الذّبول لذات الشّاعر المريضة بمختلف الأسقام يقول:

الذّبول

يفيض علي اصفرارا[4]

خريف سخي، يجود بالذّبول المرتقب فيُلون سحنة العراقي صفارا، وينشر الصّفرة في كل الأحياء، يوشيها بالذّبول الممهِّد للموت المرتقب. حتّى المسلات لم تسلم من الصّفار الخانق، فسكن كل كيانها، لتذرف دموعا صفراء، ويقول في معرض أخر:

مسلّة جرحي

تغفو فوق رموش الحمّى

تحفر ألواحاً من دم

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 9 س 3 (الخضوع)

[2] . أحمد عمر مختار: اللغة واللون، ص 229

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 9 س 3 (الخضوع)

[4] . المصدر نفسه، ق 5 س 9 (الألم)

تغسل بهاء الحرف ملياً

تنسج رغوة دمع أصفر

تهدأ . . .

تسكن . . .

تغفو فوق ركامي اليغلي . . .[1]

استهلّ الشّاعر خطابه باستحضار المسلة*، وهي الأعمدة التي خلّدت تاريخ العراق بما نقش فيها من أمجاد غابرة، رافق الأجيال بالعبر الممتدّة، هذه المسلة هي جرح الشّاعر، إنّها المصابة بالحمى المغمورة بالدّم، مُسِحت حروفها البهيّة، واستحالت غبارا لا يحمل أثرا لدروس الماضي، وميثاق عهد العراق، المجيد، إنّها تذرف الدّموع الصّفراء، والأصفر هنا هو رمزيّة للضّعف والذّبول والمرض، إنّها الدّموع التي يئست من حالة المرض المسيطرة الذي نخر جسد العراق، فمسح تفاصيله وطمس أمجاده، وجعله جثّة هادئة ساكنة، تغفو على الرّكام المتصاعد. وتجدر الإشارة إلى أنّ اللون الأسمر الذي ربطه الشّاعر في المدوّنة بالخبز يحمل ذات الدّلالة لأنّه يذكرنا بـ:" الأوراق المتساقطة، بالحزن والخريف...إنّه رمز للخضوع والفقر"[2]

6. البنفسجي:

لون السيّطرة والقوّة، كان يرمز لـ: "الوضوح، ونفاذ البصيرة، والعمل العاقل والتّوازن بين الأرض والسّماء، الحواس والرّوح، الشّغف والذّكاء، الحب والحكمة"[3]، كان قديما اللّون المحتكر من قبل الأباطرة، ولا يمكن لغيرهم ارتداء ثياب بنفسجية، لصعوبة استخلاص هذا اللّون، وقد تمّ توظيفه في المدوّنة ضمن موضعين اثنين، يقول الشّاعر:

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 4 س 12 (المقاومة)

* المسلة: عمود أثري من الحجر، طويل ومربع الشّكل رأسه محدد، ينظر: قاموس المعاني الرقمي، على الرابط: http://www.almaany.com

[2] . كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص126

[3] . المرجع نفسه، ص 119

وخطوي إليك

تباريح أكمه

أضاع

بسِفْر

البنفسج

ألوانه

تدلّت أصابعه عكّازة تقتفي

غبش المنسئين[1]

البنفسج هو رمزيّة الحكمة، لكن في هذه الأبيات هو رمزيّة لضياع الحكمة، وعمى البصيرة، وتشتت التّفكير، وعدم القدرة على اتّخاذ القرارات الصائبة، العراق هنا فقد سرّ وجوده، فقد بصيرته وتوازنه في الحياة، فباتت تباريحا بأصابع تتدلى على عكازة المرتحل في غبش الظّلام. لا معالم تساعده على العبور إلى برّ الأمان، يقول أيضا:

الذّبول

...

يلوك بفيء البنفسج

أطياف كلّ الخيول التي طرزتها

غصوني مليًّا . . . . [2]

إنّ البنفسج هنا هو زهرة البنفسج ذات الدّلالة السّلبية، المستندة على هشاشتها ونموها الدّائم حول القبور، إنّها برائحة الموت، تمكّن فضاؤها من سلب الإيجابية المرتبطة بلونها، وعمّم فيها صورة

[1] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق 6 س 8 (الضّياع)

[2] . المصدر نفسه، ق 5 س 9 (الألم)

الموت والمقابر، فها هي هنا بدال الوحش الرّاغب في القضاء على المجد العربي، وتكسير شوكة قوة الفارس العربي الذي كان لا يُشقّ له غبار، أمّا الآن فقد عاث فيها الذّبول فسادا، لأنّ الرّوح الهائمة للبنفسج تسكّنت جسد الفرس فغرق الفارس في دوامة السّلبية المطلقة، التي تؤدي به للموت، كونها الأزهار التي :"ترمز إلى الموت والفناء ونهاية الأشياء، فكثيرا ما يتم زيارة المقابر مع إحضار باقة من الورود البنفسجية التي توضع على قبر الميت"[1]

لنخلص أنّ حقل الألوان اتّسم بالسّلبية، فالأسود والرّمادي، كانا يرمزان إلى الواقع عديم الرّكائز، والمستقبل اللامتغير عن الحاضر، نقلا لنا بصور وحشيّة حجم المعاناة والدّمار الذي تعيشه الذّات المضطهدة، المسلوبة الحريّة، المتحسرة على مجد غابر زائل متهالك، لا يقوى على بعث جديد، الأسود هو العدو والجهل في أبشع ملامحه، ثمّ جاء الأصفر رديف الخريف، يحمل في جعبته الذّبول يرشه على كل الموجودات في أرض اليباب، قضى على الأخضر وقتل بذور الحيّاة وهي محتضنة التّراب، لكنّه جاء متوسلا الأخضر لعلّه يصدّ زحف الخريف، ويبقى يانعا، يزين الجدران بدلاله الخضراء، وينز الزّهر في الجدران عديمة اللّون، لكنّ الذّبول بدأ ينشب أظفاره، فاستدعى الشّاعر اللّون الأحمر كتحفيز على الثّورة والرّفض الخضوع والاستكانة للخريف، ثمّ استحضر البنفسجي بدلالتين للتّذكير بأن أهل العراق أهل حكمة وبصيرة، عليهم أن يعلموا سر قوتهم وكيف يتحكمون فيها، ويوقفوا الطّاقة السّلبية التي تحاول امتصاص الحكمة وتعمية البصيرة، بنشر هاماتها التي تبحث عن كيان لتسكن فيه.

8. حقل القرابة

اللفظة	التّكرار
أمي	إحدى عشرة مرّة
أبي	مرّتين
جدي	مرّتين
أولادي	ثلاث مرّات
التّواتر	18 مرّة

[1] . إلى ما ترمز زهرة البنفسج، (2018 /11/03)، على الرّابط: https://ujeeb.com

1. الأم

ذكر الشّاعر الأم أحد عشرة مرّة، وعادت دلالتها على وطنه، فحينما يشبه الوطن بأمه، هو بكل تأكيد يتحدث عن العطف والحنان والحب والعناية، يقول الشّاعر:

أمي

...

تطبع طيبة مازال عطر أريجها يحنو عليّ[1]

الأم هنا رمزيّة للطّيبة والحنان، تتعامل بكل رفق مع أطفالها، كذلك هو الوطن يحاول حماية أبنائه، ويبعث فيهم نفسا جديدا لحب الحياة، ويقول أيضا:

منذ صيف وصيف أفتش عن حضن أمي البعيد

لأرقد فيه[2]

فالشّاعر هنا، سئم من الغربة التي حرمته الرّاحة، ورزقته السّهاد، وتمنى العودة إلى وطنه الجريح ليتوسد ترابه، فيهدأ حنينه الرّقراق. ثمّ غيّر الشّاعر لهجته، وعاتب وطنه الذي يقتل أبناءه، بسبب الجهل والرّضوخ للعدو، يقول:

ها أنا مقصلة، رأسي فطامي

لوحها أمي تناغيني لطمس[3]

ويقول واصفا بلاده الجريحة النّازفة، التي فقدت هويّتها:

قامتي

كغربال أمي الوحيد[4]

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات اجدار الناري، ق 5 س1 (الفقر).

[2] . المصدر نفسه، ق 6 س 1 (الفقر).

[3] . المصدر نفسه، ق 2 س7 (التخلف)

[4] . المصدر نفسه، ق11 س 8 (الضّياع)

إنّه الوطن الذي لا يحفظ هويّة أبنائه، ويصفه بالشّلل والرّضوخ، قائلا:(**والدتي المقعدة**)، ثم يقول:

ما زال وجهُ أمي

مبلّلاً بالفقد

وعباءتُها مبخّرةً بالأسئلة . . .

تنشر خصال كهولتها

فوق انحناءة التّنهيدة الحرّى

وتنسلُ شعر لياليها الموغلة بالوحشة

. . . . . .

ما زال وجهُ أمي

يعدّ سنوات القحط

بأكوام التجاعيد الناتئة

ويحنو على زغبٍ

من عصافير الوجع الصافي

ويدثّر عشّاً من المواويل الوحيدة

يظلّل أحراش الضيم الأسود

. . . . . .

ما زال وجهُ أمي

وطناً للفراشات الحزينة

وغصناً لكلّ الورود التي عضها الخريف

. . . . . .

وجه أمي

ما زال حضناً من الذكريات الطرية

يبلّله الندى

على الرغم من كل هذا اليباس . . . !![1]

عاد الشّاعر إلى وطنه، فوجد وجه الوطن والذي نسب له كنية الأم قد توشّح برداء الفقد، الوطن عنده هي الأم العجوز التي أطال الزّمن معاناتها، فراح يصف حالها، ويغوص في تجاعيد جسدها، إذ جعل عباءتها منبثقا للاستفهامات الباحثة عن أجوبة، وهي في وهن الكّهولة مع تحسّر مرير على الزّمن الذي ولّى، والذي خلّف فيها آثارا للجراح القاسية في أرض موغلة بالوحشة، وهي تعدّ سنوات القحط الطّويلة التي تشهد عليها تجاعيد، لم تكن من قبل قد رسمت دروبها في وجه الصّبية التي آلت عجوزا طاعنة في السّن، يستطرد الشّاعر في وصف وجه أمّه الذي يمثّل الوطن، فالعصافير المغرّدة في سالف السّنين، باتت تلحّن مواويل الحزن التّعيسة، أمّا فراشاته فلم تعد تنشر أجنحتها في السّماء الزرقاء، مترنّمة بأمل بين الزّهور، بل باتت حزينة؛ لأنّ الورود قد عضّها الخريف منذ أمد.

لقد كانت الأم أيقونة عن الوطن، الذي يحاول أن يحمي أبناءه ويرعاهم ويجمعهم تحت رايته، لكنّ الظّروف أبت إلاّ أن تجعله الأم التي تتحكم فيها الخزعبلات، الأم المقعدة المقيّدة، الجافة، غير أنّ فطرة الأم طغت وكافحت دوما لتكون أما ترعى أطفالها رغم قساوة الظّروف.

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 10 س1 (الهجرة والمطاردة).

2. الأب:

ذُكر الأب مرّتين، وهو الآخر كان رمزيّة عن الوطن، فها هو الشّاعر يتحدث إليه متوسلا إيّاه في إبعاد ذكرياته عن غربته، لأنّها سرعان ما تطفو إلى السّطح لتذكره بحسرة عن عصر مضى ولن يعود، يقول:

...لا أستطيعك يا أبي

فأفلت زمام حنينك الرّقراق[1]

ثمّ يجع ممتلكات الأب، كجزء من الهويّة أو المعين على المصائب، يقول:

لم يزل تحت هذا العويل القديم

-معطفي

-وقارورةٌ لأبي

-وشيء من السيسبان العتيق لوالدتي المقعدة[2]

في هذه القصيدة تطرّق الشّاعر إلى الحديث عن حالته النّفسية المتدهورة، إنّه شاعر مهاجر يعاني آلام الغربة والحزن والتّشتت والضّياع، ومازال العويل يتسكّن روحه المتشظّية بذاكرته الأليمة، ما يزال يمعن النّظر في زوّادته التي حملها على حين عجل من بلاده؛ قارورة والده، معطفه الرّث الذي لم يمنع عنه حرّ الشّمس ولا صقيع البرد، وشيء من السّيسبان، وهي شجرة ذات رائحة زكيّة تقاوم الجفاف، تبقى مخضرّة طوال السّنة، باتت هذه الأمور من ممتلكات الشّاعر التي يحتفظ بها في غربته تذكّره بموطن اليباس، إنّها أمور تعيده للماضي إلى بلد مجروح يعاني وحيدا وطئة الاستعمار، والشّاعر في غربته باق على فتح زوادته وتفقد ما فيها، ليعد جراحه إلى النّزف الأليم. فقارورة والده هنا دلالة على الظّمأ والجفاف الذي يعيشه وطنه.

---

[1]. مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق 5 س 1 (الفقر)

[2]. المصدر نفسه، ق 10 س 10 (الهجرة والمطاردة).

3. جدي

الجد هو الجذر والأصالة، رمزية للتّقاليد المستمرة، والقيم النّافعة، جعله الشّاعر دالا على الماضي الجميل، يقول:

أمي

وقد عبرت ملامحها على الصّفصاف

تمسح دمعها الرّيفي عن جدي[1]

إنّ الشّاعر يحاول حفظ أحداثه الماضيّة وتاريخه المجيد، يحاول أن يُخزن أجداده الذين صنعوا مجدا وها هو يتهاوى أمامهم في موقف تراجيدي عظيم، فجاءت الأم لتمسح الدّموع، أي التّحسر والألم، وتمنح أملا في إعادة البعث وإحياء الأمجاد، ويقول أيضا: **فاساقط دفء الأجداد**[2]، استمرت الأحداث التّراجيدية، لتؤكد أنّ هذه الدّموع، ستستمر لأنّ دفء الماضي قد انمحى، وبقي برد الحاضر ينهش الجسد المتلحف بالثّلج.

4.الأولاد:

الأولاد هم رمزيّة للمستقبل والبراءة، للسّرور الدائم واللامبالاة، تمّ ذكر الأولاد ضمن ثلاث مواضع، يقول: **أنظر إلى أولادي وهم يضحكون**[3]، ربط الأطفال بالرّوح الجميلة، والبسمات الدّائمة، واللّهو البريء، إنّهم العالم المثالي الذي يكتنفه الضّباب، عالم لا يورق إلاّ الرّاحة، ولكن في هذه المرّة هم مهددون لأنّ واقع آبائهم محطّم هزيل، ينبئهم باليتم،

يقول الشّاعر:

هز مرّة

نعش أولادك المتعبين[4]

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق 10 س 10 (الهجرة والمطاردة).

[2] . المصدر نفسه، ق 1 س 10 (الهجرة والمطاردة).

[3] . المصدر نفسه، ق 5 س 2 (الإحباط).

[4] . المصدر نفسه، ق 1 س 3 (الخضوع).

تأزّمت الأحداث، ومات الأطفال، وهاهم يُقتادون في توابيت طويلة نحو المقابر، في إشارة تراجيديّة قويّة بأن مستقبل العراق مغيّبُ عنها، لأنّ القحط دائم.

3. البنى غير اللّغوية في "لا متناهيات الجدار الناري" (الصّور والأيقونات)

استعان الشّاعر ببنى غير لغوية لبناء مدوّنته الشّعرية، وجعلها مرتبطة بالحرف مكمّلة لدلالاته وإيحاءاته؛ وكان الشّاعر قد استهل مدوّنته بالصّورة ، وهذا على اعتبار أنّ الكتابة منذ القدم كانت مرتبطة بالرّسم في المرحلة النّقشيّة، إذ كانت الأحرف الهجائية عبارة عن صور ورسومات لحيوانات وغيرها تعبر عن معنى معين، أو فكرة أو شعور، ثمّ شغلت الصّورة بعد تطوّرها مساحة كبيرة في محيط الأدب والفن، ونالت مكانة مركزية وأساسية، إنّها لوحة:" ملموسة وتعميمية في الوقت ذاته للحياة الإنسانية، يتمّ بناؤها بمعاضدة التّخييل، ولها دلالة جماليّة."[1]

تعتبر الصّورة سلطة في العصر الرّاهن، لذلك ارتأى الشّاعر أن يبدأ إبداعه بالبنى غير اللّغوية، إذ كانت واجهة مدونته مشهدية بامتياز، إنّها أوّل ما يلفت الانتباه، فالصّورة:" شكل يحمل مضمونا، ويستهدف جملة من المقاصد تتجاوز الجماليات إلى التّعبير والتّأثير والحجاج"[2]، كأنّها إشهار أولي معرّف للعمل وجاذب للمتلقي نحوه، هذا إلى جانب مجموعة من الأيقونات، كروابط تصل نحو المساحات الحرفية، والتي كانت هي الأخرى مدعّمة بعلامات غير لغوية، كالصّورة والموسيقى والحركة، باعتبار أنها نصوص موازية للحرف، إنّها:" علامات بصرية، لها مكانتها في تكثيف دلالة النّص المعروض، بما تثيره في نفسية المتلقي، وزيادة درجة إقباله على المبصرات...، هذا إلى جانب الأبعاد الرّمزية والدّلالية لألوانها."[3]

لقد أصبحت الصّورة اليوم أحد أهم أشكال التّعبير والتّأثير، فقد هيمنت على مختلف المجالات، وباتت تواجهنا أينما توجهنا؛ وحيثما حللنا، في وسائل الإعلام على اختلافها، في جداريات الشّوارع،

---

[1] تيموفييف ليونيد: أسس نظرية الأدب، دار التّنوير، موسكو، ط1، 1976، ص 60، نقلا عن: فخري صالح: التّجنيس وبلاغة الصّورة، دار ورد الأردنية للنّشر والتّوزيع، ط1، 2008، ص 31

[2] . توفيق بن حنيش: العنوان وصورة الغلاف في رواية البرنزي للأديب عمار التيمومي، مجلة صدى نت الإلكترونية، (2017/06/13)، على الرّابط: http://www.alsada.tumblr.com

[3]. محمد بلوافي: قراءة في غلاف الرواية، موقع ديوان العربي الإلكتروني، (2009/05/01)، على الرابط: http://www.diwanalarab.com

في المساحات الإعلانية والإشهارية، إنّها ذات قوى تأثيرية عظيمة، تنضح بدلالات لا حصر لها، ولقد وظّف الشّاعر 144 صورة مرافقة للقصائد الشّعريّة، وكذا صورة الواجهة وحنظلة، ومجموعة الأيقونات التّوضيحية، كلها زاحمت الحرف في البوح والإدلاء.

أ. صورة الواجهة:

هي عبارة عن ساعة دائرية ذات لون ذهبي، فيها اثنا عشرة رقما لاتينيا، ذات إطار يدور عكس الاتجاه المعروف لعقارب السّاعة، الملاحظ أن عقربي الدّقائق والسّاعات ثابتين. إذ يُشيران إلى السّاعة الحادية عشرة و55دقيقة؛ أي الثّانية عشرة إلا خمس دقائق، أما عقرب الثّواني فهو يتحرك بطريقة معكوسة عن الاتجاه السّليم، وكأنّه يعود إلى الوراء. بعد وضع مؤشر الفأرة على مركز السّاعة تظهر كلمات على يمين الشّاشة وشمالها، كُتِب على اليمين "لامتناهيات الجدار النّاري" وعلى الشِّمال (قصيدة تفاعلية لمشتاق عباس معن)؛ أي عنوان العمل ووصفه، تظهر حروف الكلمات بطريقة تدريجية لتُشكلها، وكأن أحدهم ينقر على لوحة المفاتيح لإظهار المحتوى المراد؛ أي (وضعية الكتابة قبل اكتمالها)، وما أن يكتمل الاسم والوصف حتى تستقر الكلمات دون أن تتحرك، وبمجرد إبعاد المؤشر عن مركز السّاعة حتى تزول الكلمات من الشّاشة دفعة واحدة. وهي كما يلي:

صورة السّاعة اللاّتينيّة[1]

[1] . ينظر: مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار النّاري. النسخة الأصلية ملف main –page

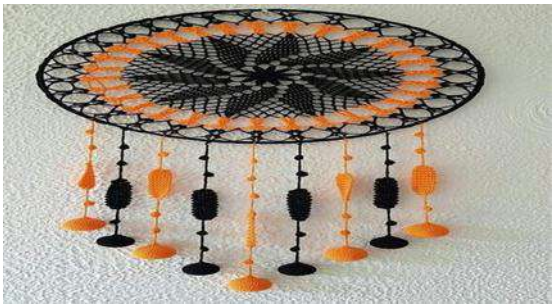
- **الهالة**

حول السّاعة توجد خلفية دائرية، وكأنّها هالة تتحرك بطريقة عكسية، موافقة تماما لاتجاه عقرب السّاعة الذّهبية، لكن ما أن يتدخل المتلقي ويمرر عليها المؤشر حتى تدور بالطريقة التي اعتدنا عليها، وكأنّه يشير هنا إلى أنّ الإنسان لديه القدرة على تغيير المستحيل، لذلك عليه أن يحاول وألا يفشل. وهي موضّحة في الشكل التالي:

-الشكل الهالة-[1]

هذه الهالة فيها اثنا عشرة خطا طويلا، يقسمها ويمر عليها كأنّها ساعة أيضا، مع خطوط صغيرة تقدر بستين خطا، كل خمسة خطوط متواجدة بين خطين طويلين وكأنها تمثل الدقائق، هذه الهالة مقسمة إلى أربعة أجزاء في كل جزء يوجد تخطيط هندسي ذهبي اللّون يشبه في تكامله -في كل جزء-إلى حد ما أجنحة الفراشة هي الأخرى تحمل جزءًا من شكل السّاعة.

وحينما نعود إلى الهالة المحيطة بالسّاعة نجد أنها شبيهة أيضا بصائدة الأحلام (dream chaser)، هذا الشّيء المعروف كثيرا في ثقافة الهنود الحمر السّكان الأصليين لقارة أمريكا، والتي ارتبطت بهم منذ آلاف السنين، حيث كانت تمثل جانبا من عاداتهم وتقاليدهم وهي ممثلة في الصّورة التّالية:



[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري. النسخة الأصلية ملف main –page

إذ يعتقد الهنود الحمر أنّ صائدة الأحلام جالبة للحظ مانعة للكوابيس التي قد تتراءى للنّائم، إذ تطرد الأرواح الشريرة من مخيلة النّائم وتمنع وصول الطاقة السلبية إليه، كما هو الشّأن لدور الهالات التي تحيط بجسم الانسان وقد وُصفت صائدة الأحلام (dream chaser)، على أنّها:" إطار دائري به شبكة تشبه شبكة العنكبوت معلقة عليها بعض الخرز والزخارف، وينزل منه خط من الرّيش–يدعى المالك–هدفها حماية النّاس في أحلامهم من الكوابيس مع السّماح فقط للأحلام الجيدة بالمرور"[1]. فالهنود يعتقدون أنّ شبكة الخيوط تحاصر الأحلام السّيئة، ثم تحرقها بأشعة الشّمس الذّهبية، وهذا الأمر موجود في ساعة واجهة المدوّنة، هي الأخرى ذات هالة لديها خيوط طويلة متشابكة تحاصر الأحزان والنّكبات وتنبئها بضرورة عودة العصر الذّهبي إلى العرب، فتعود قوتهم ووحدتهم. كأن هذه الهالة تحمي الزّمن القصير المقدر بخمس دقائق، والذي خُصِصَ للاستفاقة العربية من الرُّضوخ التّام للعالم والسّيطرة الغربية عليه.

ترافق هذه الصّورة معزوفة موسيقية توحي على التّرقب والمفاجأة عنونت بـ (war is ended)، مدّتها تقدر بـ: دقيقة و24ثانية، توازيها دقات السّاعة، كما نلمس فيها نوعا من التّحفيز، هذه المقطوعة ذات نوتات تزداد حدة حتى نهايتها، ما أن تنتهي هذه المقطوعة حتى تتكرر مرة أخرى، المتلقي في شاشة العرض الأولى غير قادر على التّحكم في المقطوعة الموسيقية، إذ لم يتح له المبدع أيقونة تجعله يوقف الصّوت أو يقلل من حجمه، لذا الخيار الوحيد أمامه هو إيقاف تشغيل الصّوت كليا من خلال الزر الذي يتحكم في ذلك، من خلال جهاز الكمبيوتر سوءاً بطمسه أو تخفيضه لأدنى درجة، على عكس بقية النّوافذ التي يمكن التّحكم في صوتها طمسا وتشغيلا، وربما يكون ذلك إشارة من الشّاعر إلى أنّ التّحكم في سيرورة الزمن مستحيلة لأنه دائم السيران نحو الأمام لا يوقفه شيء، وهذا ما حدّده الشّاعر؛ إذْ أكّد على أهمية الزّمن وسطوته وسرعة تقدمه من خلال جعل عقارب السّاعة متوقفة عند الثّانية عشرة إلا خمس دقائق، فالزّمن هنا يتدفق بسرعة رهيبة دون هوادة، وأمّا عن دلالة إرفاق السّاعة بأرقام لاتينية؛ إشارة منه على أن الغرب هم من يتحكمون في العالم؛ إنّهم ببساطة مركز العالم ومن يأخذون بزمام كل جديد، وكل تطور ونمو. أما عقرب الثّواني الذي يسير

[1]. ولاء سليمان: حكم دريم كاتشر...صائدة الأحلام، موقع المرسال، (2021/8/8)، على الرّابط: http://www.almrsal.com

بسرعة باتجاه عكسي، فهو يعبر عن التّقهقر العربي، ومن جهة أخرى الرّغبة في معاودة إحياء التراث العربي العريق بأمجاده الغابرة، عندما كان العرب هم سادة الشّعوب، وما أمامهم الآن إلا مقاومة الزّمن ومضاعفة جهودهم في مواكبة الغرب، قبل فوات الآوان. وكأنّ إشارة إلا خمس دقائق، هي الحلقة الأخيرة لسيناريو الانتفاضة، والفرصة الوحيدة لمواكبة العصر من خلال لملمة الذّات المنكسرة، وهذا ما سيتّضح بعد تحليل النّصوص المنبثقة من كل ساعة.

لو عدنا إلى السّاعة عكسية الاتجاه لوجدناها موجودة فعلا في الواقع، وهي ساعة الجنوب الموجودة على مبنى الكونغرس في ساحة **موريللو** بلاباز عاصمة **بوليفيا**، وهي السّاعة الوحيدة في العالم التي تدور عقاربها عكس الاتجاه المألوف للسّاعات، إذ من خلالها يرى الشّعب البوليفي خاصة قبيلتي:**(كيتشوا)** و**(أيمارا)** أنّ: "الماضي الذي يعرفون أحداثه بوضوح أمامهم، وأحداث المستقبل المجهولة تكون خلفهم وهي تكشف ببطء عن نفسها وتتخذ مكانها في الماضي"[1]، وهذه السّاعة عندهم هي رمزية لكسر هيمنة الشّمال، واستعادة الهويّة البوليفية، والعودة إلى المسار الجديد، وكان الرّئيس البوليفي السّابق:" ينتمي إلى شعب إيمارا وقام بعدة محاولات لإزالة وإضعاف التّأثيرات الاستعمارية على الأمة" الماضي" [2]، والجنوب كما هو معروف بأنّه الجزء الأضعف والذّي يكون تحت وطأة الاستعمار، هذا الأخير الذي منح له لقب الشّمال، وقد بيّن ذلك وزير الخارجية البوليفي **ديفيد تشوكوهوانكا** قائلا:" هل من المفترض أن تعمل السّاعات جميعها بالطّريقة نفسها؟ لماذا يتعيّن علينا أن نكون مطيعين دائما؟ لمَ لا نكون متميزين ومتفردين؟ لا نرغب على الإطلاق في تعقيد الأمور، بل نرغب في تذكير أنفسنا أنّنا نعيش في الجنوب لا الشّمال" [3]

وكأنّ الشّاعر **مشتاق عباس معن** هنا استحضر خصوصية هذه السّاعة وطمح في إعادة الزّمن العربي إلى سالف مجده، لعلّه ينهض وينتفض من كونه مستعمرا قابعا في منطقة الجنوب. عليه أن يتفرد ويرفض الهيمنة الشّمالية بكل خلفياتها الاستدمارية.

---

[1] . عبير السّيد: ساعة الجنوب ... تعرف على السّاعة التي تدور عقاربها عكس الاتجاه!، (04/ 02/ 2020)، على الرابط: http://www.arabicpost.net

[2] . الرّابط نفسه.

[3] . الرّابط نفسه.

كان حضور الألوان في بوابة العمل مقتصرا على الأسود الطّاغي بنسبة كبيرة من الشّاشة، شاركه الحضور اللّون الذّهبي الذي بدا أكثر بريقا وتألقا في الأرقام اللاتينية للسّاعة، وعقاربها وكذا في الزّخرفة الهندسية الموجودة على الهالة المحيطة بالسّاعة، ونجد أنّ اللّون الذّهبي يشتد توهجه في بعض الأشكال، وكأنّها أشكال تشتعل بفعل الحرارة لتكشف عن لهيب النّار، نفس اللّون عُنوِن به العمل ووُصِف به، لكنّه أقلّ توهجا. ونجد أنّ هذين اللّونين منسجمين جدا، وكأنّ السّواد الحالك يشتد سوادًا فقط ليُبرز اللّون الذّهبي اللاّمع، فرغم تناقض اللّونين إلا أنّهما شكّلا لوحة جد متناسقة وهذا ما يؤكده أرسطو:" إنّ الألوان ربما تتواعم كما تتواعم الأنغام بسبب تنسيقها المبهج"[1]، وحينما نعود إلى رمزية الألوان الموظّفة، نجد أنّ اللّون الأسود هو أعمق الألوان. هو في الحقيقة سلب اللّون نقيض الأبيض، هو:" كل ما دُكِن لونه ومال إلى الظُّلمة"[2]. ورد ذكره في القرآن في عدة مواضع:

- ﴿وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ تَرَى الَّذِينَ كَذَبُوا عَلَى اللَّهِ وُجُوهُهُمْ مُسْوَدَّةٌ أَلَيْسَ فِي جَهَنَّمَ مَثْوًى لِلْمُتَكَبِّرِينَ﴾ سورة الزمر:(الآية: 60).
- ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ﴾ سورة آل عمران:(الآية: 106).
- ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ﴾ سورة النحل: (الآية: 58).
- ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِمَا ضَرَبَ لِلرَّحْمَنِ مَثَلًا ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ﴾ سورة الزخرف:(الآية 17).
- ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ﴾ سورة فاطر:(الآية 27).

استعمل اللّون الأسود في العديد من الجوانب إلا أنّه في الغالب يعبر عن الأمور السّلبية: كالحزن والتّعاسة والألم والمرض والموت والمجهول...الخ، كونه:" يعبر عن السّلبية المطلقة، حالة الموت التّامة واللامتغيرة، الأسود لون الحداد...هو حداد بلا رجاء، والحداد الأسود هو الفقدان النّهائي، السّقوط في العدم بلا عودة" [3]

الشّاعر وظّف اللّون الأسود بطريقة مكثّفة، إذ طغى على أغلب الشّاشة، ليعبر من خلاله عن الحزن الشّديد الذي يعيشه تجاه وطنه العراق الجريح، وعن حالة أمّته الضائعة، هذه الأمّة القابعة

---

[1] . أحمد عمر مختار: اللغة واللون، ص 175

[2] . عاهد الماضي: ألفاظ الألوان في العربية، دار السّلم للطباعة، دمشق، ط1، 2000، ص 137

[3] . كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص49

في الجنوب، تاركة السّاحة شاغرة للشّمال الذي استغل الفرصة وتحكّم في كل أمورها، لم يكتف بذلك بل واصل عمله في نخر قواعد الأمة والقضاء على مقوماتها بنفث سمومه وأفكاره الخانقة، ما جعل الشّاعر يدخل في حالة حداد عن هذا السّقوط في العد اللانهائي، واكتساح اللّون الأسود كل الشّاشة دلالة على أنّ الكون قد توشّح السّواد مانحا العقوبة والإنذار لهذا العالم المعاصر، حاثًا إياه على الانتفاضة، انتفاضة سريعة وإن كانت متأخرة، قبل أن تتحرك عقارب السّاعة وتُغلق بذلك فرصة التّغيير والمقاومة، كونه اللّون الأقصى لـ: "العقوبة والإدانة"[1]، عقوبة عن التّكاسل والاتباع وإدانة بجرم التّخلف والاستكانة.

ومن وجهة التّحليل السيكولوجي يعتبر الأسود: في الأحلام اللّيلية أو السّوداء، أو الإدراكات الحسيّة الحساسة لحالة الأرق، غيابا لكلّ الألوان، لكلّ نور، فالأسود يمتص الضّوء ولا يعيده، إنّه يستحضر قبل كّل شيء، السّديم، العدم، السّماء اللّيلية، والظّلمات الأرضية للّيل، السّوء، الغم، والحزن، عدم الإدراك، اللاشعور والموت"[2].

وهذه المعاني السّلبية التي يحملها الأسود ملخّصة في "اللامتناهيات"؛ هي لا متناهيات الحزن والانكسار والخذلان، من هذا الواقع المرّ الذي تفوح منه رائحة الخسارة التي راكمها الفشل المستمر بفعل التّقاعس؛ فشل تلو الآخر جعل الحياة العربية يغشاها السّواد، ما ولّد فيهم "الإحساس بالكثافة والتّخثير والثّقل"[3]، كثافة المآسي وتراكمها وثقل المسؤولية الملقاة عليهم، إنّها مسؤولية الانتفاضة التي يجب أن تُحقِقَ النّصر.

نجد أنّ الشّاعر فطن جدا عند توظيف الألوان، فقد منح اللّون الأسود المكانة الأولى وقرنه بالأصفر الذّهبي هذا الأخير الذي يتخلله الأصفر المحمر(الأصفر الملتهب)، فمن منح الأسود المكانة الأولى هو:" يريد التّخلي عن كل شيء...ناتج عن معارضة حرونة، هذه الحالة الحاضرة التي يشعر فيها بأنّه لا شيء يجب أن يظل كما هو، إنّه في ثورة ضد القدر أو ضد حظه على

[1] . المرجع نفسه، ص 64

[2] . المرجع نفسه، ص 68-69

[3] . كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص 68-69

الأقل"[1]، وهنا تكمن المفارقة في هذا اللّون، فإن كان يعبر عن الموت والمقابر؛ فهو يعبر أيضا عن الوعود، إنّه:" الوّعد بحياة متجددة كالليل الذي يحتوي على وعد بالفجر، والشّتاء الذي يعد بالرّبيع"[2]، إنّه تنبيه الانتفاضة والوعد بكسر شوكة الذّل والهوان، لذلك كان يرمز في بعض الأحايين إلى الأبهة والجبروت، لأنّه يعبر أيضا عن:" المرجعية والقوة، غالبا ما يكون لباس رجال الدّين أسود اللّون، ويضع الشّيعة الأمامية على رؤوسهم عِمامة سوداءَ اللوّنِ"[3]، والقوة ضرورية للانتفاضة في سبيل التّغيير والوقوف في وجه أطراف صلدة كالحديد أو أشد.

ولعل مزاوجة الأسود مع الأصفر الذّهبي، لالتفاتة مميزة إذ اعتبر:" اللّون الأسود مع الأصفر أحسن الألوان حين يكون المراد لفت الانتباه السّريع، ولذا تُطلى بهما الحواجز والكتل المنخفضة...للتّحذير من التّعثر أو التّنبيه إلى خطر"[4]

فالشّاعر هنا وجد أنّ شعبه خاصة وأمته العربية بعامة كانت قابعة في الظّلام لعهود طويلة، ولم يبق لها إلاّ وقت قصير جدا للنّهوض من هذا السّبات وتدارك عجلة العالم، لذا تحتاج لاستفاقة سريعة جدا تسابق فيها السّاعة اللاتينية، قبل أن تنقضي الخمس دقائق المتبقية، ويغلق بذلك باب الوجود، وهذا هو سبب استعمال اللّون الذّهبي المشع والذي ارتبط بـ: "التّحفز والتّهيؤ للنشاط، وأهم خصائصه اللّمعان والاشعاع وإثارة الانشراح...وهو أميل للإيحاء"[5]

والأصفر الذّهبي الموظّف في وسط الشّاشة وعنّون به العمل، فهو علامة لـ:" الازدهار وحصاد ثمار جهد طويلٍ ومضنٍ، كما يرمز إلى الطّاقة الخلاقة والفكر، الذّكاء، القوة والثّراء"[6].

جعل الشّاعر أرقام السّاعة بالتّرقيم اللاتيني القديم، وربط ذلك باللّون الأصفر الذّهبي في إشارة ضمنية بتطور العالم الغربي اليوم في كل مجالات الحياة، بعد اتكائه على حضارته القديمة، وكأنّه

---

[1] . أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 196

[2] . المرجع نفسه، ص 71

[3] . كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص 66

[4] . أحمد مختار عمر: اللغة واللّون، ص 157

[5] . أحمد مختار عمر: اللغة واللّون، ص 184

[6] . مها هاشم: الألوان في فلسفة الفنغ شوي (fang shui)، (كتاب رقمي)، على الرابط: http://www.mahahashem.com/Dragonnoir

حصد ثمار تلك الأمجاد وصنع بها مستقبلا لامعا ناجحا جعلهم في مركزية القوة والثّراء الاقتصادي –مع أن تاريخهم القديم عليه ما عليه من آراء سلبية، لكنّهم أحسنوا الاستفادة من بعض ما فيه وأحسنوا النّظر في أخطائهم وأخذوا منها الدّروس– وهي إشارة من الشّاعر إلى العالم العربي بضرورة سرعة الالتفاتة إلى حالتهم والعودة السّريعة لأمجادهم لاستخلاص العبر منها، وأخذ الطّاقة الخلاقة لمواكبة الغرب، ولم لا التّحكم مرة أخرى في العالم وقلب موازين القوى، كون هذا اللّون له رابطة قوية بالشّمس التي تمنح الحياة في كل مرّة للموجودات فهو:" أقرب الألوان إلى الضّوء ولذلك فهو التّنوير والحكمة والتّفاؤل والأمل والوضوح والثّقة، ويفيد الحياة ومعايشة اللّحظة ذهنيا ويمثل التّركيز والذّكاء ويساعد على الذّاكرة"[1]، كما نجد أنّ الهندسة العثمانية في البناء قد اعتمدت كثيرا على اللّون الأصفر الذّهبي لأنها رأت أنّه يرتبط "بالضّوء والشّمس والنّور الإلهي"[2]

وكل هذه الدّلالات جعلت منه اللّون الذي يدعو إلى التّفاؤل، والنّشاط، وسرعة التّحرك النبيه والعقلاني الدّاعي للتّغيير الإيجابي لواقع سلبي.

نخلص إلى أنّ صورة الواجهة تعطي إحساسا بقوّة الزّمن وقساوة الواقع الذّي نعيش فيه، فاللّون الأسود الطّاغي يعبر عن الغرق في سراديب الظّلام العميقة، بالإضافة إلى ترميز عقارب السّاعة العكسية، التي توحي بالرّغبة الملحة في تأخير الزّمن وإعادة استرجاع الماضي الهادئ، ماضي الأجداد البسيط والمريح في نفس الوقت، أمّا المقطوعة الموسيقية الموسومة بـ:(**war is ended**)، هذا العنوان الذي يحمل ترجمة الحرب قد انتهت، وقد تنتهي حينما يكون عقربي السّاعة على الرقم **12**(**XII**)، فالمتأمل لنوتاتها يجد وكأنّها تنذر بنفاذ الوقت مع نوع من التّرقب، إذ جاءت بالتّناغم مع دقات عقارب السّاعة، فعلينا أن نقاتل بشدة في اللحظات الأخيرة من الحرب وإلا كنا من الخاسرين، لتكون هذه المقطوعة داعية إلى تأمل عميق في الوجود، وترجٍ للأمل من الأصفر الذّهبي اللاّمع، وما يكتنزه من بوح في كل ساعة من ساعاته، إذْ أنّ الواجهة تخلو من الكلمات **(غير عنوان العمل وصفته)**، التي تعبر عن ماهية العمل، وهذا تشويق للاستعجال في اختيار ساعة بدأ التّصفح

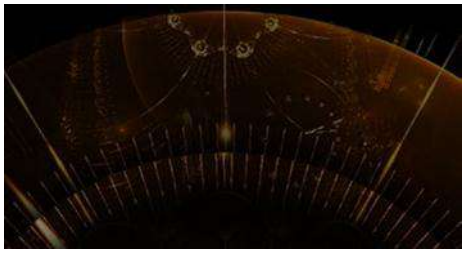
[1] . نارمين محمد عبد المحسن حسن: توظيف اللّون في شعر ابن الرومي، رسالة دكتوراه، جامعة الزقازيق، مصر، 1995، ص 91

[2] . نادر عبد الدايم: التّأثيرات العقائدية في الفن العثماني، رسالة ماجيستير، جامعة القاهرة، مصر، 1978، ص95

والكشف عمّا يتوارى وراء كل ساعة، لعلّها تكون حلولا للخروج من المأزق العربي الذّي جعلنا في هامش العالم، إلى رفض التّبعية ولم لا التّربع على مركزية العالم باستثمار قوتنا وتجمُّع شملنا.

- **رمزية الفراشات:**

تظهر في الصّورة التّالية أجنحة الفراشات التي وُظفت في الأجزاء الأربع للهالة:



-الصورة مقتطعة من الهالة لتبيين الأجنحة بوضوح-[1]

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري (الواجهة).

وحينما نحاول فك شيفرة الفراشة، نجد أنّ أقدم توظيف لها في أسطورة إغريقية تقول أن بطلا خارقا :"سقط في بركة ماء، حُلَّ ثم تحوّل إلى فراشة، ومنذ ذلك الوقت لقبت عندهم بالحشرة الرّوحيّة، واعتبرت شرنقتها أعجوبة على مرّ السّنين"[1]، هذا التّحول استند عليه الشّاعر لأنّه يبحث عن التّغيير، تغيير الذّات والمجتمع العربي، لكن نجد أنّ أجنحة الفراشات في هذه الهالة محصورة بين تلك الخطوط، وكأنّها واقعة في شبّاك العنكبوت، وكأنّ قوة ما رمت بها في غياهب الظّلم والقهر، وهي تحاول التّحرر والخلاص لمواصلة تجسيد أحلامها النّورانية، لكن رمزية الخلود والتّحول التي تتمتع بها الفراشات تجعلها أقوى بكثير من رمزية نسيج العنكبوت الذي لا بد أن يُقطع يوما، ويمكن أن نفهم من تلك الشِّباك؛ شباك الأسر والقيد، دلالة أخرى على تحدي ذلك والإصرار على البعث، فالفراشة:" تمر بأشكال مختلفة انطلاقا من الأسروع (دودة القز)، حتى النّفغة (عذراء الفراشة)، ومن النّفغة إلى الفراشة، بعد أن تُنهي دودة القز وظيفتها بوضع البيض ونسج خيوط الحرير، تخلد للنّوم ملتفة بخيوطها لتتحول بعد فترة إلى فراشة، وبذلك تتحرر من شرنقتها الأرضية لتُنهي بقية حياتها طليقة، يجذبها الضوء أينما كان"[2]

وكما أسلفنا الذكر في أنّ الشّاعر يريد أن يتمتع هو وأمّته بالخلود تجاه القضية والتّحرر من قيود الآخر الغربي، والانطلاق من جديد لبناء المستقبل؛ فالذي يعيش في واقع أسود دنّسه الاستدمار بمخططاته، يحاول اليوم الخروج من هذا المأزق، بحلة جديدة وهوية اعتمدت على الجذور السّالفة شأنه شأن الفراشة التي تحولت من شرنقة غير جميلة؛ لتتحول شيئا فشيئا إلى أن صارت في منتهى الرّوعة والجمال، وكأنّ الشّاعر هنا استند أيضا إلى الميثيولوجيا الرومانية القديمة واليابانية، والتي ترى أنّ:" الرّوح فراشة جميلة، وأنّه عندما يحين موعد خروج الروح من الجسد تخرج فراشة من فم الإنسان"[3]، فتضمن استمرارية الأرواح الباحثة عن الخلود؛ لأنّ الجسد فانٍ لا محالة.

---

[1]. حميد لشهب: أرض الفراشات السّوداء، الحوار المتمدن، (2015/03/27)، على الرّابط: http://www.aheware.org

[2] . رشيد أغبال: الرمز الشّعري لدى محمود درويش، مجلة الكلمة، مجلة أدبية فكرية، ع21، (سبتمبر2008)، على الرّابط: http://www.alkalimah.net

[3] . هند مسعد: كيف أسرت الفراشة الشّعراء والرّسامين على مر العصور، (2019/12/23) على الرابط: http://www.aljazeera-net-cdn.ampporoject.org

نخلص إلى أنّ الفراشات رمز للشّباب والتّنقل الدائم والحرية اللاّمتناهية؛ ففي ثقافة وفلسفة **الفنغ شوي** تستخدم الفراشات لجلب الحظ السّعيد دوما فهي:" الوّلادة الرّوحية والتّحول والتّغيير والأمل والتّجديد"[1]، كما لا يمكن تجاهل رمزية ثلاثية الفراش الظّلام والنّار، وهذا ما كان في الشاشة؛ فالشّاشة مظلمة سوداء كأنها الظّلام، والهالة تدور حول السّاعة تتخللها خطوط ذهبية ترمز إلى النّور وبينها فراشات قابعة في الضّوء، وهي رمزية للتّضحية من أجل الحلول في العالم النّوراني، وكأن الشّاعر هنا أيضا يدرس كل الاحتمالات، وأنّ المقاومة عليها ألا تنتهي حتى وإن تطلب الأمر التّضحية بالجسد في سبيل الخروج من الظّلام، إنّها التّضحية التي تضمن حياة القضية واستمراريتها. إنها الاستشهاد الذي لا يحقق إلا خلود الأثر.

ب. أيقونات فضاء الشّاشة

بعد الخروج من صورة الواجهة واختيار الدّرب القرائي الأول، يجد المتلقي نفسه أمام شاشة جديدة بفضاء أيقوني مشترك مع كل القصائد والسّاعات، وهي صورة لمذكّرة يوميات تتحرك يمنة ويسرة، تصعد إلى الأعلى، ثمّ تهبط إلى الأسفل، لتتوقف عن الحركة بمجرد وضع المؤشر عليها، على اليّمين يوجد شريط ثابت في رأسيته كُتب عنوان المدوّنة، مكونا من حروف مبعثرة، تجتمع لتكوّن العنوان **(لامتناهيات الجدار النّاري)**، وأسفل منه تظهر الأيقونات التّالية:

عين الذّئب	الأفق الكامل
لون أفقك	**لون بوحك**
عيونك الأفق	**كمم بوحك**

وأسفل هذه الأيقونات، صورة متحركة (Gift)، تمثل طريقا صحراويا قاحلا يسير فيه حنظلة عائدا إلى مكانه الأصلي.

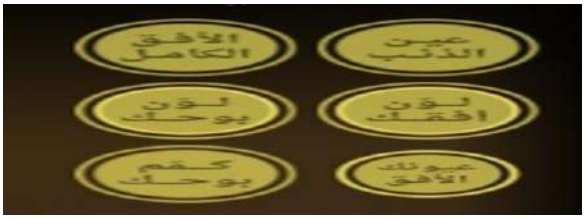
تحتل هذه الأيقونات 30% من مساحة الشّاشة تقريبا، وتتمتع بخاصية الإظهار والإخفاء، إذ وضع لها سهما جانبيا، بمجرد الضّغط عليه تختفي اللاّئحة، والأمر نفسه عند الإظهار، وجعلت

[1] . ينظر: المعنى الرّوحي لرمز الفراشة واستخداماته في فنغ شوي، (06/ 11/ 2021) على الرابط: http://alyakoutee.com

أيقونات اللائحة كلها بنفس الحجم واللّون ونوع الخط، لكن تختلف كل واحدة منها في الوظيفة المنوطة بها، وعلى اليسار توجد (13) ثلاث عشرة أيقونة، تشمل واجهة أيقونة مصغّرة لواجهة المدوّنة، السّاعات الإثنا عشرة مرقمة من واحد لإثني عشرة باللاتينية.

شكّلت هذه الأيقونات روابط رامزة مؤثرة في فضاء الشّاشة، سمحت كلها في خلق ديناميكية للمدوّنة، حيث ساهمت في: "فعل القراءة وإنتاج النّصوص، بمنح إشارات له، وعليه أن يختار من الإشارات ما يخدمه ليبني نصّه الخاص به، الذي ارتضاه لنفسه"[1]

وهي كما يلي:



1. أيقونة عين الذّئب:

أيقونة عين الذّئب أيقونة دائرية ذهبية، تحيط بها هالة ذهبية أيضا، كتب في سطحها عبارة (عين الذئب)، بعد تفعيلها نلاحظ أنّ فضاء الشّاشة قد تغيرت إضاءته، وكأنّ هالة من السّواد قد أحاطت به؛ بحيث انتشرت العتمة تدريجيا على فضاء الشّاشة، ويمكن وصفها في أنّ يطبق أحدهم عينيه قليلا، وكأنّه يحاول التّدقيق في صورة ما، إذ يصبح ما حول الصّورة ضبابيا في حين تتوضّح الرؤية في الزّاوية المراد رؤيتها، وهي مركز الشّاشة، وربط الشّاعر العين هنا بالذّئب لأنّه الحيوان الأبرز الذي يتحكم بطريقة شاملة في: "ضبط الأنظمة العصبية؛ فهي ذات سيطرة على الرّؤية القريبة من الدّماغ التي تقع في منطقة المخ"[2]، كما تتميز حاسة الإبصار لديه بـ: "الدّقة، الحدة والنّشاط"[3]، ولو بحثنا في عبارة عين الذّئب، لوجدنا بأنّ لها خيوطا وأصولا في الثّقافة الشّعبية، إذ أنّ هناك حادثة تقول:" خرج الأسد والذئب والثّعلب يوما للصّيد، فاصطادوا بقرة وغزالة وأرنبا، فقال الأسد

[1] . منال راشد حسين عبد الواحد: النّص الأدبي في عصر الإنفوميديا (لامتناهيات الجدار النّاري مشتاق عباس معن أنموذجا، (اللغويات والثّقافة المقارنة)، مجلة كلية الآداب، جامعة الفيوم، مج 13، ع1، يناير 2012، ص 1318

[2] . فضل بن عامر العماري، الذئب في العلم والتّاريخ، المجلة العربية للنشر والتّوزيع، الرياض/ السّعوديّة، ط1، 1440، ص 18

[3] . المرجع نفسه، ص18

للذئب: كيف نقسم هذا الصّيد بيننا؟؛ فقال الذئب للأسد: الحصة على قدر الجثّة، أنت أيها الأسد أكبر جثة فالبقرة لك، والثّعلب أصغرنا فالأرنب له، وأنا متوسط فالغزالة لي؛ فغضب الأسد ولطم الذئب، لطمة فق منها عين الذئب، فالتفت الأسد إلى الثّعلب، وقال له: ما رأيك أيها الثّعلب، كيف تكون القسمة؟، فقال الثّعلب: أيها الأسد أنت سيدنا وملكنا فالأرنب فطورك، والبقرة غداؤك، والغزال عشاؤك، فقال الأسد: نعم الرأي رأيك أيها الثّعلب، ولكن من أين تعلمت هذه الحكمة؟؛ فقال الثّعلب: تعلمت الحكمة من عين الذئب"[1].

ونجد أنّ الشّاعر موفق جدا في اختياره، كونه وضع الذّئاب كإشارة فاضحة للحكم الديكتاتوري في المجتمعات، وأبرز العدالة المهمّشة، وقانون الغاب الجائر، فالمستعمر استولى على كل خيرات الوطن، وهو الممثل بالأسد ملك الغاب، والحكام حاولوا النّظر كما الذّئب، لكن تمّ اغتيال أفصحهم، فتراجعوا لمكانة الثّعلب راضخين لقانون الغاب، لا العدالة.

ومن جهة أخرى وبالتّحديد في الموروث الثّقافي، ارتبط الذّئب بصورة نمطية كونه: "حاكما ظالما، جائرا حينا، وقاضيا فطنا وعادلا منصفا في أحيان أخرى"[2]، إنّه المحتال والاحتيال غالبا يرتبط بالرّؤية هو الآخر، إذ يترصد بالضّحية، لذلك نجد الذّئاب معروفة بـ:" صفة الختل... والحيلة، ...هي دائما تبيت ترصد ولو كلّفها ذلك انتظارا طويلا، فهي تظلّ صامدة حتى تحين الفرصة"[3]، والاحتيال والمراقبة مرتبطان بحاسة البصر، والتي يجب أن تكون فطنة، يقظة ومستعدة، لا يرفّ لها جفن، حتى تصل لمبتغاها، كذلك كان أعداء العراق متربصين به، يحاولون القضاء عليه، والاستيلاء على خيراته وتقاسم الغنيمة فيما بينهم، لتكون أيقونة عين الذّئب الأيقونة الرّامزة لترصد الأعداء بالعراق، وهم المستعمر الغاشم، والحاكم الجاهل وبعض أبنائه الخاضعين لحكم السّابقين، وعلى هذا

[1] . حكمة عين الذئب: موقع البوابة الإلكتروني، (16/ 09/ 2017)، على الرّابط: http://www-albawaba.com-cdn-ampproject.org

[2] . صابر إبراهيم بدوي: الدلالة الرّمزية لصورة الذئب في الشّعر الجاهلي (دراسة سيميائية)، مجلة الدّراسات العربية، كليّة دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، 2018، ص 2359

[3] . عماد عبد الوهاب الضّمور؛ حسن مطلب المجالي، صورة الذّئب في الشّعر الأردني المعاصر، مجلة رؤى فكرية، سوق أهراس، مج4، ع2، 2018، ص 32

الذّئب بمختلف أشكاله أن يأخذ عقابه، لأنّه المحتال الماكر السّارق، يجب أن يخرج من العراق خالي الوفاض كما دخل تماما.

2. الأفق الكامل:

هي أيقونة تجعل خيار رؤية الشّاشة أوسع، بحيث تختفي أشرطة المهام الخاصة ببرمجيات الكمبيوتر التّوضيحية، ويبقى فقط فضاء الشّاشة العارض لنصوص المدوّنة، مما يجعل المتلقي مالكا للإبداع بعيدا عن أي تأثير خارجي.

3. لون أفقك ولون بوحك

عند تنشيط أيقونة **لون أفقك**، تظهر الشّاشة بحلّة جديدة نسبيا، بحيث تظهر أكثر العبارة السّومارية القابعة في الأفق، والتي تترجم إلى **(لامتناهيات الجدار الناري)**، في حين تظهر الأمور الأخرى، مظلّلة نسبيا، تظهر تفاصيلها كظلال فقط.

أما أيقونة **لون بوحك** هذه الأيقونة خاصة بالقصيدة؛ فبمجرد تفعيلها يتغير لون خط الكتابة من الأبيض للأزرق، إنّه بوح أزرق على ورقة تحوّل لونها هي الأخرى من الأسود للأبيض. الشّاعر أراد من هاتين الأيقونتين، إعطاء تفاعلية أكبر للمتلقي في التّغيير، تغيير من الأسود للأبيض، هو رغبة في الحياة، في تحسين الظّروف، ونبذ الظّلام، إنّه الخروج من براثين الجهل والعتمة إلى نور المعرفة والحرية، فالكتابة باللون الأزرق هي كتابة الطّمأنينة والهدوء على صفحة بيضاء لا يلطّخها سواد، لأنّ الأزرق الفاتح يعكس:" الثّقة والبراءة والشّباب، ويوحي بالبحر الهادئ والمزاج المعتدل"[1]

أما الأبيض يدل على:" الصّفاء والنّقاوة"[2]، جعله الشّاعر الصّفحة النّقية التي بثّ فيها اعترافات هادئة زرقاء جاءت مغروسة بعمق في تلك الصّفحة، وكأنّها دعوة إلى:" التمييز والشّعور بالمسؤولية والإيمان برسالة ينبغي تأديتها"[3]، إنّه بوح بنكهة وصايا، يجب أن تُفهم جيدا، لترفض واقعا أرغم الحاضر على الرّكوع لوجه المستعمر والطّبيعة، فلا بد من البعث الجديد، لكسر شوكة واقع هش، يمهد لمستقبل مريض منهك القوى.

---

[1] . أحمد عمر مختار: اللغة واللون، ص 183

[2] . المرجع نفسه، ص 164

[3] . المرجع نفسه، ص 183

4. أيقونة عيون الأفق

هي الأيقونة التي تتيح لنا ولوج أي أفق نشاء، وهي اثنا عشرة طريقا، تظهر كلها في يسار الشّاشة، مرتبة كرونولوجيا من واحد إلى اثني عشر، يرافق كل ساعة منها اثنا عشرة قصيدة وألبوم من الصّور، وسمفونيات موسيقية.

5. كمم بوحك

عند تفعيل هذه الأيقونة، يتوقف الصّوت، إنّها كاتم صوتي للموسيقى المصاحبة للمقطوعات الشّعرية، وكأنّ الشّاعر يعطي للمتصفح حريّة إسكات ما يزعجه، وكأنّها إشارة إلى ضرورة إبداء الرأي في التّغيير، إنّه يُسكت صوت الخوف المنبعث من الظّلام، يُسكت القلق الذي يؤرق مضجع التّفكير في الخلاص، يسكته ليسمح لصوت الحرّية بالبروز، المتخمر في رغيف المقاومة، الرّافض لسمو عنفوان الظلام، يُسكت سمفونيات الحزن والموت، ليصنع مجدا جديدا مفعما بالحياة التي لا تعرف طعم الخضوع والاستسلام.

ج. صورة حنظلة المتحركة(Gift)

قبل الولوج في تحليل دلالة صورة **حنظلة** لا بد أن نعرج على خلفيات هذه الشّخصية الضّاربة في عمق الوجدان العربي، ونوضّح خلفياتها وإطار اشتغالها. فمن هو حنظلة؟

1. من هو حنظلة؟

حنظلة الشّخصية الكاريكاتورية، التي أبدعها **ناجي العلي***، بعد أن رسمها، أظهرها إلى العالم على شكل طفل حافي القدمين مديرا ظهره لمخاطبيه، مخفيا وجهه عنهم، هذه الشّخصية جاءت محملة بهموم القضية الفلسطينية ذات الواقع المرير، وخاصة بعد نكسة حزيران 1967.

---

* . ناجي العلي أحد رموز القضية الفلسطينية، ولد سنة 1936 في الجليل شمالي فلسطين، هُجِّر من وطنه سنة 1948مع أفراد عائلته، بعد قرار التّقسيم الأممي إلى مخيم عين الحلوة بصيدا بلبنان، درس في مدرسة المائس المسيحية، وتداول على عدة مهن إلى أن هاجر إلى السّعودية وحاول إكمال دراسته في الرسم ولكنه لم يكملها، وتحصل هناك على دبلوم في الميكانيك، امتهن بعدها مهنة الصحافة واشتغل في حدة صحف ومجلات عين بعدها رئيسا لرابطة الكاريكاتوريين العرب، بلغت صوره 40 ألف رسمة، وأصدر ثلاث كتب منها مجموعة قصصية ولم يكمل المؤلف الرابع إذ أخذته أيادي الغدر، بحيث اغتيل في 22تموز 1987، وتوفي في 29 آب 1987 متأثرا برصاصة غادرة من مسدس كاتم للصوت، ينظر الرابط: عبد الرحمن علال: ناجي العلي...رّسام حدّ الاغتيال، مركز دراسات الوحدة العربية، ع448، 2005، على الرابط: http://www.go.microsoft.com/fwmk/p/?link=255141

ولد **حنظلة** في:" الخامس من حزيران 1967...والذي أطلّ أوّل مرة 1967 من خلال صحيفة السّياسة الكويتية، حنظلة الطفل الكبير قدّمه **ناجي العلي** بعبارات صادقة أعلن فيها التّمرد والصّدق...هو صبي في العاشرة من عمره كان متجها إلى الأمام ثم أدار ظهره سنة 1973"[1]

إنّ صورة **حنظلة** في الحقيقة ما هي إلا صورة الرّسام الفلسطيني **ناجي العلي**، الذي أُجبر على ترك وطنه، يصفه ناجي العلي قائلا:" وُلد حنظلة في العاشرة من عمره، وسيظل دائما في العاشرة، ففي تلك السّن غادرت الوطن، وحين يعود حنظلة سيكون بعد في العاشرة، ثم سيأخذ في الكبر بعد ذلك...قوانين الطّبيعة المعروفة لا تنطبق عليه، إنّه استثناء لأن فقدان الوطن استثناء...وستصبح الأمور طبيعية حين يعود إلى الوطن...لقد رسمته خلافا لبعض الرّسامين الذين يقومون برسم أنفسهم ويأخذون موقع البطل في رسوماتهم...فالطّفل يمثّل موقفا رمزيا ليس بالنّسبة لي فقط...بل بالنّسبة لحالة جماعية تعيش مثلي وأعيش فيها...قدّمته للقراء وأسميته حنظلة كرمز للمرارة، في البداية قدّمته كطفل فلسطيني لكنّه مع تطوّر وعيه أصبح له أفق قومي ثم أفق كوني إنساني" [2]

وظهور **حنظلة** إلى العلن ليس وليد الصّدفة، بل هو نتاج تراكمات لتجارب مريرة عاشها الشّعب الفلسطيني والذي كان **ناجي العلي** واحدا منهم، لم يكتف بوصفه **لحنظلة** بل أنطقه معرفا بنفسه، في أوّل ظهور له، إذْ يُخبرنا **حنظلة** عن نفسه وهويته وعن مدى تشرّبه لمرارة واقع بلده وأمّته يقول: "عزيزي القارئ اسمح لي أن أقدم نفسي أنا ...أعوذ بالله من كلمة أنا:... اسمي حنظلة ...اسم أبي مش ضروري، أمي اسمها نكبة، نمرة رجلي ما بعرف لأني دائما حافي...ولدت في 5 حزيران 1967...جنسيتي...أنا مش فلسطيني...مش أردني، مش كويتي... مش لبناني مش مصري مش حدا، ...باختصار معيش هوية ولا ناوي أتجنس...محسوبك إنسان عربي وبس...التقيت صدفة بالرّسام ناجي كاره شغله لأنّه مش عارف يرسم... وشرح لي السّبب...وكيف كل ما رسم عن بلد...السّفارة بتحتج...الإرشاد والأنباء بتنذر...قال لي ناوي أشوف شغلة غيرها...قلتله إنت شخص جبان وبتهرب من المعركة وقسيت عليه بالكلام...وبعد ما طيبت خاطرو...وعرفتو عن نفسي..وإني إنسان عربي واعي...وبعرف كل اللغات وبحكي كل اللهجات...وقلتلو إني مستعد أرسم عنه

---

[1] . آلاء جرار: من هو حنظلة، (15/ 07/ 2008)، على الرابط: http://www.marefa.com

[2] . فؤاد معمر: كتاب ناجي العلي، (مرجع رقمي)، دط، دت، ص 28

الكاريكاتور كل يوم...وما بخاف من غير الله...وقلتلو إلي بفكروا بالكنديشن والسيارة وشو يطبخوا أكثر ما بفكروا بفلسطين...عزيزي القارئ أنا آسف لأني طولت عليك وما تظن إني تعمدت ها الشيء عشان أعبئ مساحة.. وإنّي بالأصالة عن نفسي وبالنّيابة عن صديقي الرّسام أشكرك على طول و"بس" "[1]

كلام **حنظلة** عن نفسه أثناء تقديم شخصيته هي إشارات واضحة عن واقع الأمة العربية عامة، وفلسطين على وجه الخصوص، هو يتعمد عدم تجنيس نفسه إذ يعتبر نفسه ضحية من ضحايا مخلفات تقهقر الواقع العربي، ويرى نفسه في الوقت ذاته الصّوت المتمرد الرّافض للواقع، الفاضح لسياسات المستعمر القاهرة، ولخيانة بعض أشباه العرب لأوطانهم، لذلك كانت رسوماته ذات وطء عميق، لأنّه وببساطة رمز للهويّة العربية المغتالة، وأيقونة الكفاح الفاضح يقول عنه **ناجي العلي:** "**حنظلة**" أيقونة تحفظ لي روحي وتحفظني من الانزلاق، حنظلة شاهد وشاهد(شاف كل حاجة)"[2]

إنّ تقديم **حنظلة** لنفسه باللّهجة الدّارجة الفلسطينية، دلالة عن قربه للمخاطَبين وأنّه واحد منهم وقريب منهم لغة وفكرا ومعيشة، لذلك نصّب نفسه وكيلا عنهم وناطقا عن هموهم.

اختيار **ناجي العلي** للفظة **حنظلة** كاسم لأشهر شخصية كاريكاتورية في إبداعاته، للدّلالات الكثيرة والعميقة، التي يحملها هذا اللّفظ، ويعود سبب اختيار هذا الاسم إلى:[3]

أولا. **حنظلة** مشتق من الحنظل وهو نبات صحراوي شديد المرارة، كما أنّه اسم علم لمن اشتهر بالصّفات النّبيلة الفاضلة المحمودة.

ثانيا. كانت الحركة الصّهيونية تلقب من نشأ في فلسطين من أبناء اليهود بـ (جيل الصابرا) نسبة إلى الصّبار...وربّت هؤلاء على العنف والكراهية، **وناجي العلي** اختار الحنظل وهو أيضا نبات

---

[1] . فؤاد معمر: كتاب ناجي العلي، ص 28

[2] . كلم محمود عبد الله: ناجي العلي كامل التراب الفلسطيني (من أجل هذا قتلوني)، بيسان للنّشر والتّوزيع والإعلام، بيروت، ط1، 2006، ص83

[3] . ينظر: عمر خليفة بن إدريس: مزاحمة السّردي للشّعري في" رباعية حنظلة للشاعر راشد الزّبير السنوسي، مجلة الباحث، كلية الآداب جامعة بنغازي، ع9، 2015، ص 100

صحراوي كالصّبار يتحمل عوامل الطّبيعة القاسية .... كشخص وصفة معارضة لجيل الصّابرا اليهود، وكأنّه جعل حنظلة تحدٍ غير مباشر لهم.

من هنا يمكن القول أنّ اختيار الاسم لم يرد اعتباطا بل له خلفيات رصينة جعلت هذه الشّخصية تستحق هذا الاسم دون سواه.

وبالعودة إلى شكل **حنظلة** وهو السّائر في الدّرب يواري وجهه عن النّاس، قد حدث بعد رفضه للواقع، فهو في بداية الأمر لم يكن يخفي وجهه، بل كان يظهره أحيانا وهو يحمل كلاشينكوف والحجارة، لكن بعد سنة 1973، عقد **ناجي العلي** يدي **حنظلة** للخلف، وأدار له وجهه نحو الماضي، لأنّه كان رافضا لسياسة التواطؤ العربية بعد إمضاء السّادات لمعاهدة السّلام المصرية المزعومة، ورضوخهم لاتفاقية **كامب دايفيد**، يقول:" أريده مناضلا رافضا لكل ما يجري على السّاحة من مؤامرات وخذلان"[1]، وتكتيف **حنظلة** هو عدم رضا المجتمع العربي المغلوب عن أمره بالحلول المقترحة، والتي تعتبر شوكة تكسر الكيان العربي ليس إلا، أما عن استبدال شعر رأسه بالشّوك فهو إشارة إلى القنفذ ذي الجسد المكسو بالشّوك كرمزية للدّفاع عن النّفس، والأهبة الدّائمة للمقاومة ورفض الأحداث الحاصلة.

2. حنظلة في لا متناهيات الجدار الناري

إنّ توظيف الشّاعر **مشتاق عباس معن لحنظلة** في مدونته ينم عن عبقرية فذّة في تكثيف الدّلالة، فقد رافقت صورة حنظلة كل قصائد المدونة، فهو السائر في درب لا متناه. على يمين وشمال الطريق كثبان رملية تتماوج، وكأنها أمواج بحر تتحكم فيه ظاهرة المد والجزر، وعلى جنبات الطريق نباتات شوكية جافة.

[1] . ماهر اليوسفي: ناجي العلي (مدهش الملهاة ومفجع المأساة)، أطلس للنشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2006، ص 45

صورة حنظلة[1]

حنظلة في هذه المدوّنة يسلك الدّرب وهو مطأطأ الرّأس، عاقدٌ يديه وراء ظهره، وكأنه يعيش في حالة ضياع وخوف وهلع من واقعه، يظهر وهو حافي القدمين إذْ لم يكن قادرا على ارتداء حذاء يحمي قدميه من قسوة الطّريق ووحشيته، بل لم يعد يشعر بالألم، ولم يعد يعبأ به، فجرح روحه أشد وأعظم، والتّجرد من لبس الحذاء هو دلالة أيضا على أن حنظلة من سواد النّاس وفقراء المجتمع الذين يعانون الأمرين، مرارة الفقر، العوز والحاجة، ومرارة الاضطهاد المطبق عليهم من قبل الاستدمار الذي اشتد ساعده بخيانة أشباه العرب للقومية العربية. أما إدارة ظهره للقارئ فلأنّه ملّ من أسلوب محاولة الاقناع، إقناع القارئ بضرورة النّهضة والكّفاح المستمر، والوقوف ضدّ واقع مرير فرضه الاستعمار الغاشم، إذ أنّه عالم بالحلول المقترحة والموضوعة من قبل من باعوا الأمانة، واستكانوا للاحتلال متوشحين برداء الخيانة، فسئم من توليهم زمام أمور الحكم العربي، وأدار وجهه عنهم، في إشارة صريحة على أنّه متبرئ من تلك الاتفاقيات الخادعة، لأن تأثيراتها كبيرة الوطأة على وحدة الوطن، بل الوحدة العربية جمعاء، وهو لن يكشف عن وجهه إلا بعد أن يكون راضٍ عن أحوال وطنه وأمته، وهذا ما أكّده **ناجي العلي** حينما سُئل عن موعد رؤية وجه **حنظلة** فقال:" عندما تصبح الكرامة العربية غير مهددة، وعندما يسترد الإنسان العربي شعوره بحريته وانسانيته"[2].

إنّ الشّاعر وظّف **حنظلة** بأغلب رمزياته، فعن المرارة عبر عن مرارة واقع وطنه العراق الجريح، الذي عاث فيه المستعمر فسادا بداعي الحماية، والتّخلص من الشّعبوية والديكتاتورية فقلب الوطن رأسا على عقب، وجعل شعبه يعيش في جحيم القتل والتّشريد، وعن واقع أمّته المشتتة بعد وحدة أنهكتها الصّراعات القومية والمناوشات العقدية، والفرق الطائفية، وظّفه مُدبرا عائدا إلى ماضيه مخفيا وجهه الذي تظهر عليه الخيبة الكبيرة، والشّحوب والتّعب من الدّعوة للانتفاضة الفكرية الواعية دون جدوى، فقد حاول تكرارا ومرارا الاقناع بضرورة التّحرك والرّفض لكن هيهات، ويمكن أن يكون أيضا قد أخفى وجهه خجلا من تاريخ ماضيه المجيد وكيف آل إليه واقعه المرير المحطم عن بكرة أبيه، عقد يديه وراء ظهره تصريح منه بعدم رضوخه للقوانين الجديدة، ورفضه المشاركة فيها وبذلك تدنيسها

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري.

[2] . المعتز الصّواف: طش فش (البحث عن الصديق...مستمر)، دار الآداب، بيروت، ط1، 2012، ص 18

بحلول ليست إلا تدميرا للوطن والأمة، ويمشي دون توقف وبخطوات متثاقلة إشارة إلى درب المقاومة والكفاح، والذي قد يتيه فيه لتشابه معالم الطّريق وتكرّرها، لكنّه عازم على المقاومة وهذا ما يرمز إليه الشّوك على رأسه، وكأنّه قنفذ، إنّه الرّمز المقاوم الصّامد بضميره الحي الذي يأبى الصّمت وإن تعب من الكلام، ما جعل النّاس يتبنون **حنظلة** ويجعلون منه ضميرهم الحي، ويضيف **ناجي العلي** قائلا:" أنّه ضميرهم الواعد، لقد حاولت من خلال مواقفه أن أبرز القضايا التي يتبناها وجعلته يتعامل مع الواقع بشجاعة خالية من أي رياء أو كذب أو نفاق"[1].

صدق **حنظلة** وعدم ريائه دليل على أنّ اللامتناهيات تصريحات صادقة لا متناهية عن واقع يجب أن يرفض الاستكانة للذّل والهوان، ويقدس المقاومة واستنهاض الهمم وإحياء تراث الأمجاد العريق، لنتكأ عليه، ونربطها بالحاضر. حتى نتمكن من الخروج من دوامة العدم والضّعف، التي لبثنا فيها طويلا، ونعود مرة أخرى لنتحكم في ساعة الزمن ونرسم ساعاتها، دقائقها وثوانيها بالرّسم العربي ليعود العصر الذهبي للعرب كما كان سابقا.

استندت اللامتناهيات على صفة **حنظلة** الدّائمة المستمرة، فهو الشّاهد الذي لا يموت، هذا الذي دخل الحياة ولن يغادرها، الأسطورة التي قاومت الموت؛ لأنّها لا تعترف بقوانين الطبيعة، ولد ليحيا وليستمر لأنّه لم يولد ليكبر بل وُلد طفلا في العاشرة من عمره وسيبقى كذلك، إنّه وببساطة الضّمير الذي لا يخفت نوره أبدا، إنّه:" المخلوق الذي ابتدعته لن ينتهي من بعدي وبالتّأكيد وربما لا أبالغ إذا قلت أنّني قد أستمر به بعد موتي"[2].

لنصل إلى أن **حنظلة** هو أيقونة الرّفض لواقع مرير ضاعت فيه الهويّة العربية من جهة، ومن جهة أخرى يُمثّل أيقونة التّمرد والعصيان المستمر ضدّ الواقع المتكلّس.

د. الصّور المرافقة للقصائد الشّعرية:

1. صورة السّنبلة ودلالات القحط:

[1] . منصف المزغني: حنظلة العلي، دار طبرا للنشر/ دار أقواس للنشر، تونس، ط1، 1985، ص14

[2] . المرجع نفسه، ص19

صورة السّنبلة1

ارتأى الشّاعر أن تكون السّنبلة أوّل عتبة مشهدية لمجموعة السّاعة الأولى المعنونة بالفقر؛

فخصص لها قصيدة تتضح كلها بدلالات القحط والجفاف والجوع والفقر، فمن المتعارف عليه أنّ السّنبلة تعد رمزا للخير والنّماء منذ أقدم العصور، لكنها ليست كذلك في اللاّمتناهيات، لقد جعلها الشّاعر رمزا للبخل والموت جوعا، إنّها تيمة موضوعية لاثني عشرة قصيدة طغت كلها بجبروت الفقر والقحط الذي أحاط بكل شيء، استطاعت صورة السّنبلة أن تختصر:" التّفاصيل وتجمع الأشتات باعتبارها البداية والنّهاية والجوهر الذي تدور في مداراته القصيدة"[2].

لقد مدّت السّنبلة بظلالها على كل القصائد، باعتبارها السّنبلة الخائنة لشريعة الطّبيعة، سنبلة لم تهب الحياة ولن تهب. سنبلة تغمدها منجل غادر مزّق أجنتها دونما نضج ولا استواء، إنّها صورة فوتوغرافية لسنبلة في مواجهة المغيب، بدأ الظّلام يكتسح قامتها المتمايلة، يحاول كسرها رويدا رويدا، إذ طغى اللّون الأسود على أرضيّة الصّورة، ثمّ يأتي اللون البني المتدرج من الفاتح للغامق، ليشكّل المنظر لوحة طغى عليها البني الغارق في السّواد، ولو عدنا لدلالة اللّون البني لوجدنا أنّه اللّون:" المائل للسّواد، وبالتّالي لكل ما هو شرير، ولكن من ناحية أخرى نجد اللّون البني كان رمزا للتّواضع والبساطة وإيمان البشر الذي لا يتزعزع بضعفهم البشري وتقبلهم لفكرة الموت والفناء والعودة للتراب."[3]

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، صورة ق1 س1 (الفقر).

[2] . إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشّهاب، للطباعة والنشر، باتنة، ط1، 1985، ص 186

[3] . هيرمان بلاي: ألوان شيطانية ومقدسة (اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها)، تر: محمد جوهر، أبو ظبي للثّقافة والتّراث (كلمة)، ط1، 2010، ص 89

رمزيّة التّواضع في هذه المدونة جاء بنكهة الخضوع، ورضوخ للأسود الذي نهض من الأرض، وهو يتعالى إلى السّماء، ليصل تماما مع الغروب، ويقضي على البني الذي يوّرث فكرة التّراب والقبر، وبالتّالي الموت، إنّه اللّون الذي سيكتسحه السّواد المعبر عن:" الحزن والتّعاسة والألم والموت والخوف من المجهول"[1]. وما يؤكد ذلك هو الدّخان الأسود الذي اكتسح السّنبلة التي قاومت لآخر رمق، وهي كما يلي:

صورة السّنبلة[2]

تُظهر الصّورة مجموعة من السّنابل السُّمر، يحاول الدّخان الأسود التهامها وخنقها، استخدم الشّاعر السّنابل هنا كرمزية لتخزين بعض الإرث العراقي، العربي في الذّاكرة، كمخزون ثقافي يعيد الوطن إلى مساره الصّحيح، وهذا استنادا لقوله تعالى:﴿**تزرعون سبع سنين دأبا، فما حصدتم فذروه في سنبله إلاّ قليلا مما تأكلون**﴾ سورة يونس: (الآية: 47)، والسّنبلة التي صوّرها الشّاعر سنبلة سمراء، تدلّ على وقت قطافها، وتخزينها ليُنتفع بها في أوقات الشّدة، كما أنّ اللّون الأسمر هو:" لون الحصاد عند الشّعوب الزّراعية"[3]، لكنّ هذه السّنابل محاطة بهالة من السّواد، إنّه دخان خانق يحاول أن يهلكها، لذلك لم تخلق إلا وجعا أسمرا، والسّواد دلالة على:" السّلبية المطلقة، حالة الموت التّامة، واللامتغيرة"[4]، لذلك لن تُخزّن السّنابل لغد العراق، فالدّخان قد التهمها، واللّون الأسود أكد ذلك وقضى على اللّون الأسمر، وأرداه عبثا، فنشر بذلك الحزن ووسع دائرة الآلام، وثَقَّل الهموم أكثر فأكثر،

---

[1] . عزّة حسين غراب: الألوان ودلالتها السّياسية في العصر العباسي، ص 46

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، صورة ق1 س4 (الوحدة والعزلة).

[3] . ناجي عباس مطر: سيميوطيقا اللون (دراسة ثقافية)، المؤتمر الدّولي الثّالث حول القضايا الرّاهنة للغات (اللهجات وعلم اللغة)، جامعة ذي قار، العراق، 31يناير/ 1فبراير2019، ص 7

[4] . كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص 64

لتثقل كاهل الشّاعر والعراق ككل. خاصة وأن الدّخان قد التهم الوصايا المسمارية التي كانت تتخلل صورة السّنبلة.

2. صورة شقائق النّعمان كرمزيّة للتّضحية والانهيار

صورة شقائق النّعمان[1]

الصورة المرفقة للنّص الحادي عشر من الدّرب الخامس المعنون بالوحدة والعزلة، هي صورة لأزهار شقائق النّعمان، هذه الزّهرة التي ترمز للإخلاص والتّفاني في الحب، ووجع الفراق، إنّها دم الحب الذي رعى جنينا في الأرض لينشق كزهرة حمراء.

ارتبطت هذه الزّهرة منذ القدم بـ:" التّضحية والانبعاث من جديد..."[2]، ولو عدنا إلى سبب اختيار اللّون الأحمر لوجدناه يؤدي دلالة ما يتغياه الشّاعر ولكن لم يبح به، اكتفى الشّاعر بوضع الصّورة المشهدية، والتي تمثل الشّقائق واستعار منها لونها الأحمر الذي يحمل دلالات كثيرة خاصة أنّه يثير:" روح الهجوم والغزو والافتتان والشّجاعة والثأر، ويخلق في الانسان نوعا من التّوتر العضلي، ويرفع من حرارة الجسم."[3]

أراد الشّاعر دون أن يفصح، توعية شعبه بضرورة التّحلي بالشّجاعة في مقاومة العدو، والعودة إلى المجد الضّائع، لابد من التّضحية في سبيل العودة إلى أمجادنا وعدم الاستكانة للجمود، الذي

---

[1] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار النّاري، صورة ق 11 س5 (الجمود).

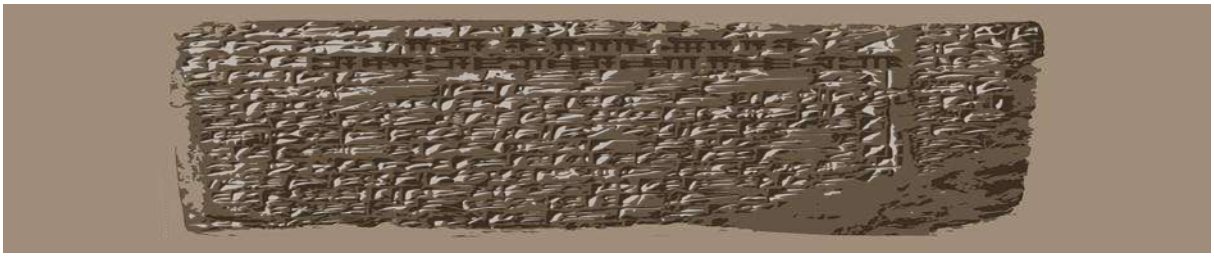
[2] . نجيب بن محفوظ: شقائق النّعمان" رمز الحب والتّضحية"، مجلّة ثقافة وفنون الإلكترونية، (15/ 04/ 2020) على الرابط: http://www.raqiim.com

[3] . أحمد عمر مختار: اللغة واللون، ص 154

طال مكوثه بأرض العراق، لكنّ الدلالة لا تكتمل إلا بكمال الصّورة، فأزهار شقائق النّعمان بدأ الصفار ينبش بأظافره فيها، والأصفر ارتبط بالذبول والمرض، إنّه:" دلالة سلبية لأنه يعطي إحساسا قهريا بالذّبول والاعتلاء وربما الموت."[1]

اللّون الأصفر في الصّورة رمزية على آفة الجمود التي أصابت العراق، فالشّاعر يحلم في انتفاضة، لكن الواقع أخرس والدّرب إليها ضليل.

3. صورة نقوش الكتابة المسمارية وضياع الأمجاد



صورة النّقوش[2]

تتمثل الصّورة في لوح طيني، يحوي نقوشا مسمارية، مثّل بها الشّاعر التّاريخ العراقي المجيد خالد مع هذه النّقوش الغائرة، التي قاومت آلاف الحقب الزّمنية، إنّها الوصايا الرّاسخة بالأبجدية الأولى التي تحاول الحفاظ على ركائز العراق شامخا، وتنقل لأبنائه تجاربا صنعت مجدا، ومنعت فشلا، لكنّها اليوم باتت أبجدية للحزن، لأن المجد السّابق تلاه واقع محطّم بمستقبل مجهول، كُسرت المسلات التي كانت ركائز للبيت العراقي، وتآكلت بعض حروفها، فباتت رموزا غير كاملة، رموزا مبهمة متحسرّة على ما آل إليه العراق، وقد ظُلِّلت في هذه اللّوحة عبارة **(لامتناهيات الجدار النّاري)** بالكتابة المسمارية، وكانت بارزة أكثر من بقية الحروف، إذ لا نهاية لمآسي الشّاعر التي تغتاله في كل لحظة، تعمق جراحه النّازفة، وتؤكد عن سرمدية واقع متوشّح بالأحزان. ثم يعمق حجم الألم الدّفين حينما وظّف صورة للألواح المنقوشة وقد تعرضت للتّشقق والكسر الوشيك وهي كما يلي:

[1] . حافظ المغربي: صورة اللّون في الشّعر الأندلسي (دراسة دلالية وفنّية)، دار المنهل، بيروت، ط1، 2009، ص 199

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق2 س 4 (الوحدة والعزلة).

صورة لوح مسماري مهشم[1]

صورة لوح مسماري مهشم[2]

توظيف الشّاعر لصورة الألواح المسمارية المحطّمة، النّاقصة الملامح، لالتفات ناجح منه، إنّه يؤكد على أنّ تاريخ العراق بصفة خاصة، وتاريخ العرب بدأ يصدأ، بدأ ينهار ويتآكل من داخله، لقد فقد بريقه السّابق، ودخل في عهد العتمة الحالك، زمن اختفت فيه ملامح التّغير، وهمّشت فيه وصايا الأجداد، فلا نجاح ولا فوز فيه، وقد ألغى الشّاعر عن هذه اللّوحات كل الألوان وجعلها صماء امتصت كل ألوان الطيّف وعكست اللّون الحيادي، الذي يستحضر: "العدم والسّديم، والغموض واللاتميز"[3]

4. صورة الشّفاه ودلالات الرّفض

اللامتناهيات، هي بوح مسترسل، لتآكل روح نازفة، أراد من خلالها الشّاعر أن يحكي أسطورة الأمجاد، ويتحسر على ضياع سرّ الحياة، فصوّر الواقع البائس، والأرض المغتصبة، والطّبيعة البخيلة، وتخييم غمامة الجهل على هامات أبناء العراق، فراح يصرخ فيها، أن استيقظوا ... ارفضوا واقعا كبّل أحلامكم ولجّم كلماتكم، إنّه يأمل تحركا كلاميا، من أبناء بلده لعلّ الكلام يصبح دعوات لا منقطعة في سبيل النّهوض، لكن الشّفاه مقمّطة، والأفواه مبتلّة بالصّمت، وقد وظّف الصّورة التّالية:

صورة شفاه حجريّة[4]

[1] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، صورة ق6 س6 (الجهل).

[2] . المصدر نفسه، صورة ق8 س6 (الجهل).

[3] . كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص69

[4] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، صورة ق7 س 7 (التّخلف)

إنّها الشّفاه التي لا تقوى على الحركة، مستسلمة للصّمت، نقشت عليها رموز غير واضحة، للدلالة على أبجدية الجهل المتحكمة في زمام أمرها. إنّ أبجديتها متحجرة تماما مثلها، فلا أمل في كلامها ما دام الجهل رفيقها. وقد خصّ الشّاعر الشّفاه الحجرية باللّون الأسود، كلون للجهل والخطايا المرتكبة في العراق، وقد ورد في الأثر أنّ:" الحجر الأسود قد نزل من السّماء أشد بياضا من الثّلج، وأنّه اسود من ذنوب العباد وخطاياهم" [1]

ثمّ ينتفض الشّاعر ويرفض ذاك الواقع، ويوظّف صورة لفم مفتوح سيبوح بأي شيء، وهي كما يلي:

صورة الفم المفتوح[2]

وظّف الشّاعر صورة لثغر مفتوح، يصرخ بأعرض شدقيه، وأرفقها لعبارة:(**الشّفتان مزلاج للبوح)**، فالشّاعر اختار درب البوح وكشف خبايا الاستعمار، سوف يشي بالخونة والمتواطئين، ويفضح كل العملاء، ثمّ يحثّ أبناء وطنه على المقاومة، ويدفع بهم نحو التّحرر كلمة وفعلا. وقد تميز الثّغر بالبياض المحيط به، والسّواد القابع في داخله، ودلالة ذلك أنّ الكلام الذي سيقوله ذو أبجدية واضحة تكشف الأسرار المستورة، أبجدية المقاومة ونبذ الجهل، لأنّ الأبيض رمز لـ:" الشّفافية واللّمعان والبريق والصّفاء"[3]، شفافية تواجه عتمة الحقائق، وسوداوية الجهل التي فرضها السّواد القابع في الأعماق.

[1] . أحمد عمر مختار: اللغة واللون، ص 225

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، صورة ق 7 س 6 (الجهل)

[3] . أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني: الجماهر في معرفة الجواهر، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1984، ص223

5. صورة خريطة العراق وانقسام الهويّة

صورة خريطة العراق[1]

وتستمر دلالة الموت في التّوظيف البصري الموالي، والذي تمثّل في خريطة العراق المنقوشة على صخرة نُحتت فيها كلمات بالرّموز المسمارية، إنّها كلمات الأرض الميتة، لأن الخريطة اكتظت باللّون البني وهو لون التّراب، والذي يرمز إلى:" لون الأرض الثابتة، ... يُستخدم للتّعبير عن العائلة والأخلاق المتوارثة والمُتأصلّة التي تُستمد الحكمة منها"[2]. لذلك جعله لونا لخريطة العراق التي رمزت للأهل والتّاريخ المتوارث منذ غابر الأزمان، إلاّ أنّه اليوم بات يعاني التّقسيم والتّشتت والتّفرقة، فأسهم هذا اللّون في:" خلق مشاعر قاسية قد تميل إلى الوحدة والحزن والعزلة، خاصةً عندما توظّف بعض الظّلال الفاتحة له في اللّوحات بكمياتٍ كبيرة وشاسعة، فتوحي بمشاعر قاسية وبإحساس كبير بالفراغ يتمثّل بصحراء واسعة قاحلة وخالية"[3]، عزلة ووحدة روحية في بلد أصبح غير قريب من الذّات، بلد مجهول لأنّ أحداثه غريبة، نافت العادات والأمجاد السّالفة، فبات أهله فرقا وشيعا، ليعاني وحدته القاسية منعزلا عنهم. هذا اللّون الذي أحدث شروخا عميقة في جسد الخريطة يحاول تمزيق أبجدية الأرض وتشتيت حروفها، يمنع تواصل الحروف لتبقى وحيدة منعزلة لا دلالة لها في انفرادها، لأنّ تجمعها هو من يمنحها معنى الوجود، ورسالة الحيّاة، مثلها مثل الشّقائق لا تستقيم حياتها إلا في خضم الجماعة، لكن الشّروخ امتدت أكثر فأكثر، وضمنت تشتت الأبجدية وتمزيق الخريطة، لتموت الهوية، إنّه عبث النّهاية.

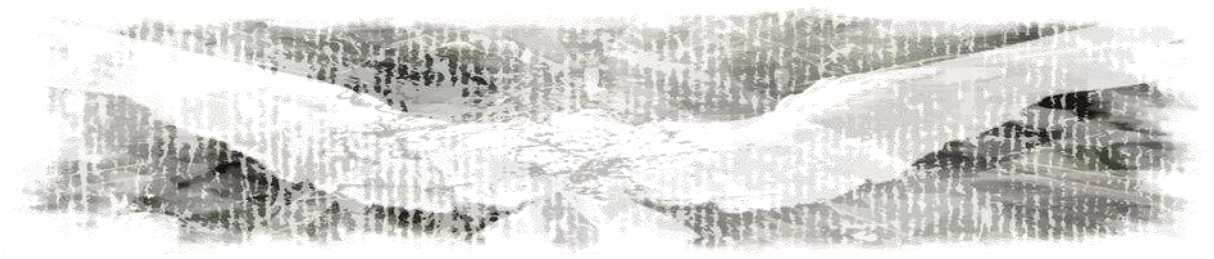
---

[1] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق 1 س 11 (الموت)

[2] . مجد فرارجة: دلالات اللون البني، (18 /01/ 2021)، على الرّابط: http://www.mawdoo3.com

[3] . Kendra Cherry (1-2-2020), "The Color Psychology of Brown". www.verywellmind.com ،

6. صورة النّسر ورمزيّة الحرية



صورة النّسر[1]

تمثّل الصّورة نسرا جارحا أبيض اللّون يطير في سماء سرمدية، رافضا التّقسيم الجائر للعالم بين الشّمال والجنوب، جاعلا الهوية العراقية في اتجاه الشّمال، وهذا ما تبرره الكتابة المسمارية في أعلى الصّورة، يحاول هذا النّسر بكل قوته بسط جناحيه ليحمي الهوية العراقية، ويبقيها في مركزية العالم، يقف في وجه كل من يحاول إسقاطها والزّج بها في دركات الجنوب، إنّه الذّود عن الهوية مهما كلّف ذلك، وقد كان الشّاعر ذكيا حينما جعل النّسر هو حامي هذه الحرية، لما يتمتع به من خصال؛ فهو رمزية لـ "المقاومة وأحيانا أخرى للشّهداء والمهاجمين،....إنّه يحاول أن يفدي بنفسه في سبيل حرية الوطن.... والشّعب والكرامة"[2]، النّسر هنا هو العراقي الأصيل المحارب الرّافض للكيان الاستعماري، المحافظ على الهوية، لكن العراق اليوم هو حقا في خانة الجنوب، إنّه الوطن الفقير المسلوب الثّروات أولا والمحتل المشرد الأبناء ثانيا، كل هذا يزج به في خانة الجنوب غصبا عنه، لذلك حاول الشّاعر أن يوقظ في الذّات العراقية نسرها الرّافض لهذه الحالة السّلبية، وجعل الكتابة المسمارية في خانة الشمال، رغبة منه في أن تعود العراق لسالف عهدها المجيد، متحكمة في شؤون العالم، ومنبرا للثّقافة والعلوم، وقتها يحق لها أن تبرز أوسمتها التي خلّدتها الذّاكرة الجميلة، التي استحالت اليوم لذكريات تبعث على الحسرة والأسف.

6. صورة الكف والمقاومة الوشيكة

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق10 س 2 (الخضوع)

[2] . صادق فتحي دهكردي، نادر محمدي: رمز الطّبيعة في شعر المقاومة لدى بلند الحيدري، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والانسانية، جامعة بابل، ع38، نيسان2018، ص 172، نقلا عن: شواليه زان؛ كربران ألن: معجم الرّموز، نشر جيجون/ ط1، ص 13.

صورة الكف[1]

ختم الشّاعر المدونة بصورة الكف مع الكف، كرمزيّة للاتحاد الحاصل بين أبناء العراق، في سبيل النّهوض من واقعهم بأقل الأضرار، وقد أبدع الشّاعر في توظيف الألوان، فقد كانت أرضية الصّورة من البني القريب للأسود الرّامز للمأساة والموت، ثمّ استخدم اللّون البني الفاتح الرّامز للتّمسك بالهويّة والأرض، ثم رفع فوقها البياض كوشاح سماوي شامل، كرمزية لصفاء العراق وحلول السّلام.

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، صورة ق12 س 12 (المقاومة)

خاتمة الفصل الثاني:

- شكّلت بنية اللامتناهيات تنوعا ملحوظا، حيث مزج الشّاعر في بناء مدونته بين العلامات اللغوية وغير اللغوية، إذ لم يكتف بالنّسيج الحرفي فحسب، بل أدخل مجموعة من الرموز والصّور والأيقونات إلى جانب الحركية في المجالات البصرية اللامحدودة، لأداء وظيفة تواصلية ناجحة، وتحقيق الرؤيا الشّاملة النّابعة من الإيحاءات الدّلالية لهذه البنى، فتكون القراءة النّهائية للإبداع كاشفة عن أسراره وخفاياه.
- استهل الشّاعر مدونته بعالم مشهدي بامتياز؛ فكانت واجهته عبارة عن ساعة لاتينية اكتسحت سديم الشّاشة، تلألأت بألوان أيقوناتها العددية الذّهبية، في غياب كلي للحرف، وما أن يتم تمرير المؤشر على مركز السّاعة حتى يبدأ النّسيج الحرفي بالتّشكل، فيشكل جملتين على يمين وشمال السّاعة، على اليمين عبارة "لا متناهيات الجدار الناري" بلون ذهبي وهو عنوان المدوّنة، وعلى شمالها عبارة قصيدة رقمية **لمشتاق عباس معن**، بلون ذهبي أيضا كميثاق علني للعمل الشّعري، وكانت ساعات الواجهة الاثني عشرة عبارة عن أيقونات توجيهية وناقلة للبنى الأخرى، فبالنّقر على أحدها نكون في فضاء جديد تماما تلثه أيقوني، وبقية ذلك ورقة لمفكرة عليها النّسيج الحرفي تتحرك باستمرار، بالإضافة إلى الصّورة والموسيقى المرافقتين لكل واجهة جديدة.
- تعتبر لا متناهيات الجدار الناري مدونة تفاعلية رقمية ناجحة، معبرة عن التّلاقح الإيجابي بين الأدب والتّكنولوجيا، إذ وضّحت من خلال طريقة بنائها مميزات الأدب الذي يواكب كل جديد، بحيث أضافت له التّقنية الكثير، ولم تقص عنه خصائصه السّابقة، بل بالعكس زادته جمالا وألقا وتفاعليّة.
- الحقول الدّلالية الموظّفة كانت منوعة هي الأخرى، وكانت كفيلة بالكشف عن المستويات الدّلالية التي نهضت عليها المدونة.
- التّنويع في التّراكيب اللغوية، والتلاعب في تشكيلها وبنائها يعبر عن مدى مقدرة الشّاعر في فهم اللغة، والتحكم فيها، وكذا تمكنه في جعل الكلمات المتلاعب بها في مركز العناية والاهتمام، لأنها من تحرك الدّلالة وتثريها.
- الاعتماد على الصّيغ الفعلية ينم عن لا تناهي المعاناة في أرض العراق والعرب، ويعبر من جهة أخرى في نصوص السّاعة الثّانية عشرة عن دنو زمن المقاومة، وضرورة التّحرك، ونبذ الرّضوخ لنيل الحرية واسترجاع الأمجاد.

- الاعتماد على توظيف الحقول الدّلالية أثرى المدونة بطريقة رائعة، لأنّه فتح رؤاها ووسع القراءة، بحيث ينطلق المتصفح من دلالة كل حقل ويتابع فك طلاسمه ومغازيه في درب يغري على الاكتشاف وتبيان المتواريات. وكأنّه في متاهة دلالية تلقي مفتاحا وتخبئ عشرة مفاتيح، وفي كل مرة تلقي واحدا حتى يبلغ المتلقي باب البوابة النّهائي، ليفتح باكتشاف الدّلالة العامة للنّصوص.
- كان الألبوم المشهدي الموظّف من أفضل البنى الدّلالية الطّاغية على المدونة؛ فلقد أدى وظيفته على أكمل وجه، وأسهم في بناء النّص، كما كثّف من دلالاته المكتنزة في تفاصيل الصّور، وأكمل بطريقة جميلة جدا معاني النسيج الحرفي، فلقد كان الالتفات البصري موفقا إلى حد كبير لأنّه داعم للنّصوص كميزة مرافقة، كاشف لجوانب لم يتمكن الحرف من البوح عنها، فاستعان بالصّورة لتبوح بصمت عن كل المسكوت عنه.
- تنوع الألبوم المشهدي بين صور فوتوغرافية ومصممة، عبّر عن سعة أفق الشّاعر وتحكّمه في المجال التّقني، كما أبرز ذلك رغبته في التّنويع لفتح آفاق تفاعلية أرحب.
- شكّلت صورة حنظلة المتحركة بؤرة دلالية عميقة، إذ أرسلت بظلالها في كل القصائد، إنّها صورة ديناميكية رافقت كلّ السّاعات؛ وتمكنت من التّعبير عن مدى عمق الأسى، والألم الذي يعيشه العربي عامة والعراقي على وجه الخصوص، في زمن كان مزاجه حنظلا، وأيامه تبتغي خلاصا في زمن الصّبار.
- كانت الميكانيزمات الحركية لخطوات حنظلة رسالة مشفرة على ضرورة العودة إلى المجد العربي، وإيقاظ الذّات الغارقة في المآسي الحاضرة، توقظ المقاومة وتحرر العقلية العربية من رضوخها المرير.
- رأس حنظلة المجعد المتّجه للأسفل رمزية على الإحباط الذي تعرض له، وحركة يديه المعقودتين وراء ظهره، تصريح مشهدي بتبرئته من السّلوكيات العربية في حق الأرض، وغسل يديه من الجهل المسيطر على العقل العربي، إنّها صورة للرّفض وعدم المضي في طريق الحاضر المعنون بالخيبات، نكس رأسه وعقد يديه وتبرأ من أهل عصره، وها هو يغادرهم باكيا على أنقاض مجده الغابر، لعلّه يحي الدّيار ويوقظ الأمجاد.
- حركة عقارب السّاعة هي الأخرى رمزية لرغبة الشّاعر بضرورة العودة للماضي وإحياء أمجاده، والتّشبع من العبر المبثوثة فيه، واستلهام الدّروس منها، ثم إحياء الجميل فيها، واسترجاعها من رمادها كالفينيق تماما، لخلق المقاومة واسترجاع الهوية والأرض والذّات المهترئة.

- توقف عقارب السّاعة عند التّوقيت (11:55)، جاء بذكاء من الشّاعر، إنّه حلم، في منح فرصة إضافية للعربي بضرورة لملمة حاضره بسرعة، وإصلاح نفسه بعد عودته إلى ماضيه واستخلاص العبر منه، ثمّ الدّخول في كرونولوجيات المستقبل، ومواكبة العصر الذّهبي بقيادة الغرب، ثم العمل على اعتلاء مركزه واسترجاع مكانة العربي السّابقة، وقتما كان متحكما في مركز العالم.
- نجحت الصّور المرافقة في أداء وظيفتها كنصوص معبرة بصمت بألوانها وتفاصيل ريشتها، وكانت خير مواز للنّصوص، فكل واحدة كانت تنصهر بالدّلالات والمغازي المعبرة عن جوانب دلالية متنوعة.
- توظيف الصّور بطريقة مدروسة، والابتعاد في توظيفها عن الاعتباطية، منحها قوة تأثير رهيبة، وأضفى كمالا على البنى المشهدية، ومنحها أيضا سلطة البوح بامتياز.

لنخلص أنّ الشاعر تمكن وبامتياز من خلق التفاتات بصرية وتركيبية ناجحة أضاءت الكثير من الجوانب الدّلالية للمدوّنة، واعتماده على بعض الصّور المتحركة بيَّن عبقريته وقدرته على التّعامل مع التّقنية، وفهمه العميق لها، إذ أضفت الكثير ووسعت سعة القراءة والتّفاعل، وهذا من خلال تناغمها مع النّسيج الحرفي الديناميكي المنوع بحقوله الدلالية، والمشكل بطريقة بنائية مغايرة، أفصحت عن مجمل الرؤى التي تغياها الشّاعر.

الفصل الثالث

1. التّعالق النّصي في لا متناهيات الجدار النّاري
2. التّعالق الصّوري المشهدي في لا متناهيات الجدار النّاري
3. التّعالق الحرفي المشهدي في لا متناهيات الجدار الناري
4. التّشكيلات البصرية ونظم الكتابة في لا متناهيات الجدار الناري
5. التّشكيلات الصّوتية والموسيقية في لا متناهيات الجدار الناري

توطئة

تواجه النّصوص الشّعرية عامة والمعاصرة خاصة نوعا من صعوبة الفهم، ووصول القارئ إلى المقصديّة القرائيّة المرجوّة التي ابتغاها المبدع، لذلك باتت القراءات تتعدد، والآراء تختلف حول مقصديّة العمل الواحد إذ إنّ: "النّص لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائيّة، بل هو فضاء دلالي وإمكان تأويلي، ولهذا فهو لا ينفصل عن قارئه، ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ، وكل قراءة تحقق إمكانا دلاليا لم يتحقق من قبل، كل قراءة هي اكتشاف جديد."[1]، وهذا راجع إلى أن غالب الشّعراء يستندون إلى توظيف عناصر عدّة من مجالات ومنابع مختلفة في أعمالهم الشّعريّة، فترى الشّاعر يعود إلى ثقافات عديدة، ويستسقي منها الرّموز المختلفة، والتّي يراها تخدم دلالة عمله، ثمّ يوظّفها في أشعاره كمادة خام، وعلى القارئ أن يغوص في دلالاتها الماورائيّة، وخيوطها المتشعّبة غير الظّاهرة، ليصل بعد فهمها إلى الغاية والقصد من توظيفها، وكذا الدّلالات التي أغنتها ووسعت آفاق الشّعر من خلالها، ولعل الشّاعر يميل إلى توظيف الأساطير والرّموز التّاريخية والدّينيّة، والتي كانت ذات شأن في عصرها، لتعود من خلال أشعار المبدعين على شكل تعالق نصي، يبوح بدلالات عميقة، وهذا هو جوهر الكتابة، والتي:" تقتضي الاستناد إلى المخزون اللّغوي، الذي هو نتاج تراكم وتحصيل لعدد كبير من النّصوص، ولذلك فإنّ النّص أو الخطاب الذي يقدّمه المبدع، يتمخّض عن عمليّة التّفاعل والتّداخل لهذا النّص الذي ينتجه، وهذا التّفاعل هو الذّي يدعى "تداخل النّصوص" أو "تداخل الخطابات" "[2]

لتكون هذه التّوظيفات مادّة دسمة تثري الأعمال الأدبيّة، وتوسّع آفاقها، كما تلعب دورا كبيرا في تفاعليّة القراءة اللامحدودة، والتي تخرج من النّص إلى آفاق أرحب، وهي تستلزم في الآن نفسه قارئا متطلّعا، واسع الثّقافة، غير محدود الرّؤى، ولا ضيّق الآفاق، لأنّه سيحتاج في كلّ مرّة العودة لزاده المعرفي، لتحليل شيفرات النّصوص المتنوعة، وبالتّالي يكون النّص من خلال القراءة عبارة عن قطعة كتابية، تستمد معانيها من الايحاءات التّأويلية للقراء الذين يستعملون الشّفرات النّحوية، والدّلالية، والثّقافية المتاحة لهم لفك دلالات النّصوص.

---

[1]. علي حرب: نقد الحقيقة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1993، ص9

[2]. نور الدّين السّد: الأسلوبيّة في النّقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه دولة، الجزائر 1994، ص 271

لقد وظّف الشّاعر التّعالق النّصي في مدونته بمختلف أنواعه، فراحت نصوصه تعود إلى قصص وأحداث ماضية، وتستحضرها بشكل مختلف لتكوّن نصوص المدوّنة، مؤكدة بذلك مقولة **رولان بارت** في أنّ:" النّص فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة... وهو نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة"[1]، فالإبداع لا يتشكل من فراغ أو عدم، بل يكون النّص متقاطعا مع نصوص أخرى يستفيد منها ليشكل نفسه نصا جديدا، ويعرف جيرار جينيت التّعالق النّصي قائلا:" كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني"[2]، فلا بد من وجود علاقات تربط النّصوص بعضها ببعض سواء بوعي من المبدع أو دون وعي منه.

الفكرة نفسها ذهبت إليها **جوليا كريستيفا** في قولها: "النّص عبارة عن جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللّسان بواسطة الرّبط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السّابقة عليه والمتزامنة معه."[3]، ولعل **رولان بارت** قد وسّع في ذلك بقوله معرفا التّعالق النّصي: "ممارسة دلالية يوظّف فيها المبدع كل طاقاته، فالنّص تناص والتّعالق النّصي هو إدراك القارئ لعلاقات بين النّص والنّصوص السّابقة له، أو الحضور الفعلي في نص آخر"[4] ولقد استحضر **مشتاق عباس معن**، ذلك بصور مختلفة؛ فهو يلمح ويشير تارة أو يضمن نصوصه بأسماء لشخصيات ورموز أو علامات توسع أفق نصوصه، وبالتّالي ترفع حدود القراءة وتوسعها، وهذا ما يوضّحه **أحمد الزّغبي** في تعريفه لتداخل وتعالق النّصوص بقوله: "التّناص، في أبسط صورة، يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس أو التّضمين أو التّلميح أو الإشارة، أو الأفكار، مع النّص الأصلي وتندمج فيه، ليتشكل نص جديد واحد متكامل" [5]

---

[1] . رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد القادر بنعبد العالي، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط2، 1986، ص85

[2] . محمد عزّام: النّص الغائب (تجليات التّناص في الشّعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 2001، ص 14

[3] . جوليا كريستيفا، علم النّص، تر فريد الزّاهي؛ مرا: عبد الجليل ناظم، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991، ص 21.

[4] . عبد الحميد علوي إسماعيل: الخطاب النّقدي عند رولان بارت لموت المؤلف، مجلّة مغرس، (14/ 06، 2012)، (مرجع رقمي)، ص 1

[5] . أحمد الزّغبي: التّناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنّشر، الأردن، ط2، 2000، ص 11

وسوف نتعرض لأنواع التّعالق النّصي المستخدمة في المدوّنة:

1. التّعالق النّصي في "لا متناهيات الجدار النّاري"

أولا. التّعالق الديني:

يلجأ الشّاعر غالبا إلى استحضار القصص الديني في أعماله الشّعرية بطريقة مغايرة، سواءً أكان بذكر رمز يعود للقصة أو بتلميح وإشارة لها، هذا الأمر الذي يعبر من جهة عن صوفيّة وعرفانيّة المبدع أحيانا، ومن جهة أخرى عن بلاغة القرآن الكريم وبيانه، والدّقة التي نلمسها في معاني ألفاظه ودلالاتها، كما أنّ الدّين بصفة عامة يحمل تراثا خصبا ومنوعا، يُسهم بشكل كبير في إثراء دلالات الأعمال الإبداعيّة التي استحضرته من خلال تقنيّة التّعالق النّصي، الذي يحاول إيصال القارئ إلى الغاية بأسرع طريقة ممكنة، كما أنّ التّعالق الديني له:" هدف جمالي، بحيث أن أسلوب القرآن هو الأسلوب الأمثل للغة العربية، واتخاذ بعض صوره وأساليبه نموذجا يضاف للصّياغة الأدبية، مما يكسبها رونقا وجمالا، هذا فضلا عن الهدف الديني الذي يجعل التّواصل بين القارئ والكاتب تواصلا خلاقا، لما يجمع بينهما من رصيد زاخر بتقديس القرآن الكريم والتّأثر بمعانيه العظيمة"[1]، معنى ذلك أنّ التّعالق مع النّص القرآني، أمر يضيف الكثير للنّص الشّعري، ويرفع من قيمته وتأثيره، ويبلغ رسالته الدّلالية على أكمل صورة.

إنّ التّعالق مع التراث الديني والقرآن الكريم في المدونة الشّعرية "لا متناهيات الجدار الناري"، هو علامة بارزة فيها، فقد استطاع الشّاعر استلهام النّصوص التي تتلاءم مع موضوعه وقضيته الأساسية، هذا الأمر أغناها دلاليا وجمّلها بيانيا وبلاغيا، وحفّز طاقاتها وذاكرتها النّصية التّشعبية، إذ عاد الشّاعر إلى عدّة قصص واردة في القرآن الكريم، كقصة سيدنا يوسف، والتي عالج من خلالها ظاهرة القحط التي مرت ببلاده، وربطها بالسّنين العجاف التي يعيشها العراق، ليعود إلى النّبي ذاته، ويسرد حادثة رميه في البئر من قبل إخوته، واتهامهم للذّئب، في مقتل أخيهم، وهي إشارات إلى العدو الذي يتربص بالعراق من العرب والغرب، ثمّ تعالق مع قصّة هدهد سيدنا سليمان، وغراب هابيل وقابيل، وكذا سورة الكهف والإخلاص والأنفال، وغيرها من التّعالقات النّصية العديدة، كما أنّ

[1] . عوض الغباري: دراسات في أدب مصر الإسلامية، دار الثّقافة العربية، القاهرة، 2003، ص181، نقلا عن: نعيم عموري: التّناص القرآني في أشعار أديب كمال الدين، مجلة مركز دراسات الكوفة، العراق، ع47، 2017، ص 209

ثقافة الشّاعر الواسعة جعلته يستحضر حادثة العشاء الأخير المرتبطة بسيدنا عيسى عليه السّلام، والتّعاليم التي قيل أنّه قد تعرض لها في حفلة عشائه الأخير، كما استحضر أيضا مصطلحات تنتمي للتّراث المسيحي واليهودي، كـ: المحبرة وسفر الخروج، وسيتم استعراض ذلك في الآتي:

1. التّعالق النّصي مع قصّة سيدنا يوسف عليه السّلام

أ. دلالة السّنين العجاف

مال الشّعر المعاصر إلى توظيف قصص الأنبياء والرّسل لما في قصصهم من عبر متوخاة، وهذا ما نجده في المدوّنة الشّعرية "لا متناهيات الجدار النّاري"، إذ وسّع الشّاعر من استحضار رموز عديدة تعود إلى قصص الأنبياء والرّسل، وقدرته على استنباط الدّلالة من مرموزياتها، وبعد الاطلاع على قصائد المدوّنة، نجد أنّ تعالق القصائد مع القصص القرآني كان من خلال التّلميح والإشارة، ولعل قصّة سيدنا يوسف من أبرز القصص القرآنية الموظّفة في معظم المجموعات الشّعرية، لتتحول إلى دلالة رمزية موحية ومعبرة عن واقع الشّاعر والظّلم المسلّط عليه، من قبل أهله الذين يتخبّطون في غياهب الجهل، ومن قبل العدو المتنكر الذي يحاول دون هوادة تشتيت جمع أهله، وسرقة خيراته والاستيلاء على أرضه التي حوّلها بعد مدّة إلى رقعة لا يألفها إلا القحط والجفاف.

يقول الشّاعر في القصيدة الأولى من السّاعة رقم واحد:

يا سنبلة

تحمل منذ عجاف أسمر

سر الموت....[1]

تعالقت هذه القصيدة مع قوله تعالى:﴿**يوسف أيها الصّديق أفتنا في سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات لعلي أرجع إلى النّاس لعلهم يعلمون**﴾ سورة يوسف: (الآية: 64)، أخذ الشّاعر من هذه الآية رمزية السّنين التي لحقت بمصر في عهد سيدنا يوسف، وأسقطها على السّنين العجاف الطّوال التي خلقت حالة من القحط يعيشها العراق، وهذا كله قد تمّت معالجته من خلال رمزيّة السّنبلة الميتة التي لا أجنّة للحياة فيها إذ لا تحمل إلا سرّ الموت، الذي عبّر عنه اللّون الأسمر الخانق المائل للبني الذي يرمز أحيانا إلى السّلبية المطلقة، إنّه يوحي بـ: "مشاعر

[1] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق1 س1 (الفقر).

قاسية وبإحساس كبير بالفراغ يتمثل بصحراء واسعة قاحلة وخالية من الحياة"[1]، إنّ اللّون البني النّاتج عن تركيز واستغلاظ الأسمر يرمز إلى القحط الذي أصاب البلاد، خاصة وأنّه شديد العتمة قريب من الأسود، إنّه القحط الأسمر، المعبر عن الموت والنّهاية المأساويّة، هو عكس السّنبلات الخضر، إنّهن سنبلات يابسات لا تعبرن إلا عن السّنين العجاف النّاشرة للجوع والظّمأ والقحط والجفاف، إذ يؤكد الشّاعر هذه النّهاية المحتومة يقول:

فيظل الجفاف يسقي جذوري

وثماري العجاف بالموت ملأى[2]

ب. دلالة الذّئب والبئر

ذكر الشّاعر أيضا كيف رمى إخوة يوسف أخاهم في الجب ليتخلّصوا منه، متهمين الذّئب بالتهامه، يقول الشّاعر:

وأنوخ بالسيارة العجلى لحتفي

راجلاً ستين جُبّاً فاغراً بالمتعبين

كي يظلّ الذئب متهماً . . . ؟! [3]

يبحث الشّاعر ها هنا عن المتهم الرّئيسي في مقتل أهل العراق، ومهلك العراق بكل أنواع المآسي، إنّه يتعالق مع قوله تعالى: ﴿**قال قائل منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في غيابات الجب يلتقطه بعض السّيارة إن كنتم فاعلين10، قالوا يا أبانا مالك لا تأمنا على يوسف وإنا له لناصحون11 أرسله معنا غدا يرتع ويلعب وإنا له لحافظون12 قال إني ليحزنني أن تذهبوا به وأخاف أن يأكله الذّئب وأنتم عنه غافلون13**﴾ سورة يوسف: (الأية 10 –13)، ويقول أيضا:﴿**وجاؤوا أباهم عشاءً يبكون16 قالوا يا أبانا إنا ذهبنا نستبق وتركنا يوسف عند متاعنا فأكله الذّئب وما أنت بمؤمن لنا ولو كنّا صادقين17**﴾ سورة يوسف: (الأية 16 –17).

---

[1] . مجد فرارجة: دلالات اللون البني، (18 /01/ 2021)، على الرّابط: http://www.mawdoo3.com نقلا عن: kendra cherry : the color psychology of brown. (2020/07/11)، على الرّابط: www.veiywellmind.com

[2] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق3 س1 (الفقر).

[3] . المصدر نفسه، ق5 س 7 (التّخلف)

إنّ العدو الحقيقي لأهل العراق هم أهلها الذين تواطؤا مع العدو، هم من أطالوا له أذرعه الخبيثة للقضاء على خيرات العراق، كما أنّ العدو الحقيقي هو الجهل، الذي تمكّن منهم، وألقاهم في غيابات الظّلمات التي لا قرارة لها؛ فالذّئب في قصّة يوسف متهم بريء، لأنّ إخوته هم من حاولوا التّخلص منه برميه في البئر المظلمة، لكن رحمة الله أرسلت مخلصا له، أخرجه من الظّلمات إلى النّور، على أنّ الذئب ظلّ متهما لزمن طويل، حتّى ظهرت الحقيقة، والتقى يوسف بيعقوب وسرد له الحقيقة، فبرأ الذّئب من تهمهم الباطلة.

إنّ الذّئب التصقت به صفة القتل والاحتيال والمكر منذ القدم، ولكن في قصّة سيدنا يوسف كان الذّئب بريئا، الأمر الذي جعلنا نشعر بالشّفقة عليه؛ فقد غدا:" الذّئب الذي أكل يوسف في زعم أسباط يعقوب رمزا للبراءة، فقال: ذئب يوسف، لكل من رُمي بذنب اقترفه غيره، وهو منه براء، حتى قيل في المثل:(برأ براءة الذّئب من دم ابن يعقوب)"[1]، كذلك هم أهل العراق سيظل الجهل يتحكم فيهم، ولن تظهر حقيقة خراب البلاد وسرقة خيراتها، إلا بنور العلم والمعرفة، والتّحكم في موازين القوى، لاسترجاع الخيرات المنهوبة، والحريّة المقيّدة؛ فعلى العراقي نبذ طرق التّخلف ومحاربة الجهل، لأنّه أوّل عدو له، فلو كان يستظل بنور العلم، ما تجرأ العدو على سرقة أرضه وتشتيت أهله.

ج. رؤيا سيدنا يوسف

ويتعالق في جانب أخر من جوانب قصّة يوسف، وهي رؤياه التي قصّها على والده، إذ يقول تعالى: ﴿**إذ قال يوسف لأبيه يأبت إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين**4﴾ سورة يوسف: (الآية 4)، يوسف هنا رأى أنّه سيصبح ذا شأن عظيم في المستقبل، لذلك نهاه أبوه عن سرد الرّؤيا على إخوته، حتى لا تشتعل نار الغيرة فيهم، فيكيدون له المكائد، أمّا الشّاعر فقد استحضرها هنا بطريقة عكسية تماما، يقول:

لي كوكب لا ينحني للشّمس[2]

---

[1] . وسام قباني: تجليّات قصة سيدنا يوسف في الشّعر الأندلسي (بين الثّابت القرآني والانزياح الشّعري)، وزارة الثّقافة الهيئة العامة السّورية للكتاب، دمشق، دط، 2012، ص 78

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق4 س 6 (الجهل).

إنّ العراق كوكب لكنه عاشق للظّلام والعتمة، لا يحب النّور، ولا أشعة الشّمس الدّافئة في اللّيالي الباردة المعتمة، ظلّ محبا للجهل الذي اتّخذ من الظّلام صفة مميزة له، إذ يؤكّد الشّاعر مضيفا:

تطفو فوقه الظّلمات في قلق[1]

أي لا شأن للعراق كشأن يوسف، لأنّه لا يعلم كيف يتخلّص من التّخلف الذي سعد بتخبّطه فيه، فغزته الخفافيش السّود، بدل حمام السّلام والأمان، فمتى يستفيق العراق من سبات الجهل الطّويل.

إنّ استحضار الشّاعر لقصة سيدنا يوسف، وللجوانب المذكورة آنفا يعبر عن مدى قدرته على خلق التّعالق النّصي الإيجابي الذي أثرى دلالة القصيد، كثّف معاني الأبيات، وجعلها تسرح في رؤى قرائية واسعة؛ فيوسف الضّحية المغدورة، الذي عايش الكثير من الآلام، وتعرض للعديد من الخيانات بدأ من أهله(إخوته)، ثمّ ممن اعتبرهم أهله (زوجة عزيز مصر)، ثمّ تعرُّض مصر لسنين الجفاف الطّويلة، وقتما كان هو المتحكم في خزائنها، وكيف استطاع بحنكته وذكائه من التّحكم في مراحل الجفاف، رغم كل العراقيل التي واجهته من الجهلة والكهنة وأثرياء المدينة، ممن يحتكرون قوت الأهالي، كذلك هي دلالات الشّاعر المقصودة، فالعراق تعرض للخيانات العديدة، من أهله الذين تحكم فيهم الجهل وسيرتهم الظّلمة إلى دركات التّخلف ونهاية التّاريخ، وتسهيلهم لذلك بدخول العدو إلى العراق، الذي استنزف أرضها وخيراتها، ونهب ثرواتها، فما علم العراقي من يجابه الجهل أم العدو؟ أم الطّبيعة الشّحيحة التي رزقت أرضه بسنين القحط والوجع الأسمر؟ فبات أهلها يتخبّطون لسنوات طوال في الجوع المرّ والظّمأ المستديم، أمام تنكر إخوته العرب، يلاحظون انهياره دون ردّة فعل، ففقد العراق آخر آماله وبقي مستكينا للعتمة لا يفكر في إعادة إحياء مجد ماضيه، ظلّ القابع في العتمة اللانهائية، رافضا الرّضوخ لشمس المعرفة والحريّة، فلا طاقة له لآمال جديدة يتوقع انكسارها في ظل واقع أخرس، وكان هذا التّعالق مع قصة سيدنا سليمان أثر بارز في إثراء النّص

[1] . المصدر نفسه. القصيدة نفسها.

جماليا ودلاليا، لأنّ" المعطيات التّراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمّة، ونوعا من اللّصوق بوجدانها لما للتّراث من حضور حيّ ودائم في وجدان الأمّة"[1]

2. قصة هدهد سيدنا سليمان عليه السّلام

استحضر الشّاعر طائر الهدهد في قصيدته السّابعة من السّاعة الثّانية، وفي أسطر القصيدة تعالق نصي مع القرآن الكريم في سورة النّمل، حيث تحدّث الله عزّ وجل عن عظمة سيدنا سليمان وكيف سخّر له جنود الإنس والجن والطّير، يقول الله عزّ وجل:﴿**وقال يا أيها النّاس علمنا منطق الطير وأوتينا من كل شيء إنّ هذا لهو الفضل المبين 16 وحشر لسليمان جنوده من الجن والإنس والطّير فهم يوزعون17**﴾ سورة النّمل: (الأية: 16-17) ، وكان الهدهد صاحبه الذي يعتمد عليه في استطلاع الأخبار، كذلك في قصّته مع سيدة سبأ، ولعل اختيار الهدهد عن سائر الطّيور، يعود لسبب اسمه المشتق من الهداية والهدى، في تبيان طريق الصّواب، والشّاهد القرآني يقول:﴿**وتفقد الطّير فقال مالي لا أرى الهدهد أم كان من الغائبين20 لأعذبنه عذابا شديدا أو لا أذبحنّه أو ليأتيني بسلطان مبين 21، فمكث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به، وجئتك من سبأ بنبإ يقين22**﴾ سورة النّمل: (الأية: 20-22)، فقد غاب الهدهد عن سليمان ولما تفقده لم يجده؛ فغضب منه غضبا شديدا، وأحلّ اللّه له ذبحه، فتعهّده بالذّبح، على أن يعفو عنه في حالة جاءه بأخبار طيّبة، ولما جاءه بأخبار سيّدة سبأ وقومها الذين كانوا في ظلالة، عفا عنه وأرسل معه رسالة لهداية هذه الملكة وشعبها، أمّا الشّاعر فقال:

يا هدهدي قتلوك واستبقوا النّبأ

فعلام تتبعني الخبايا من سبأ [2]

إنّه تعالق متضاد؛ فهدهد الشّاعر الذي كان غائبا من المفترض له أن يعود محملا بأخبار اليقين، الأخبار التي كانت سترفع الإحباط عن العراق وأهلها، ولكنّه ذُبِحَ دون أن يتركوا له فرصة للحديث عمّا في جعبته من أسرار، ذبحوه فماتت الحريّة والمعرفة، وانتشر القهر والظّلم مع القحط والجفاف المستكين في أرض العراق، فهدهد سليمان عاد من سبأ بنبأ يقين، وهدهد الشّاعر عاد من

[1] . ينظر: علي عشري زايد: استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1997، ص 16

[2] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق7س2 (الإحباط).

سبأ وهو يحمل النّبأ لكن لم تترك له فرصة كشف الأسرار، كما منح سليمان فرصة لهدهده، لقد اغتيل هدهد الشّاعر بوحشيّة دونما رحمة.

إنّ استحضار الهدهد هنا جاء برغبة من الشّاعر في توظيف دلالة المعرفة والهداية؛ التي كان يرمز إليها هذا الطّائر في الشّاهد القرآني، لكن القصيدة انحرفت عن هذه الدّلالة، لأنّ قوى أخرى معاكسة عملت على قتل ذلك، فضاعت معها أمال العراق في غد مشرق.

3. غراب البين في قصة هابيل وقابيل

لقد تعلق الغراب بالبين والفراق في الذّاكرة الثّقافية منذ القدم، ولقد كان مرتبطا أيضا بأول جريمة وقعت على وجه الأرض، وهي الجريمة المتعلقة بابني سيدنا آدم، حينما قتل قابيل أخاه هابيل، وعجز عن مواراة جثّة أخيه، وصادفت هذه الجريمة جريمة أخرى قد وقعت على مرأى قابيل، حيث حدث شجار بين غرابين وقتل أحدهما الآخر، وحاول القاتل أن يحفر حفرة ليضع فيها جثّة أخيه ثمّ أهال عليها التّراب، ومن هنا جاء اسم الغراب، لغرابة الحدث وبشاعته، وفي الشّاهد القرآني يقول الله تعالى:﴿**فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه قال يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب فأوارى سوءة أخي فأصبح من النّادمين 31**﴾ سورة المائدة: (الآية 31).

إلا أنّ الشّاعر خالف ذلك، فغرابه جاء ليكشف عمّا في القبر لا أن يخفيه، يقول:

تهادى الغراب لينبش أجداثنا[1]

فالغراب هنا هو الطّائر الذي يحمل كل معاني المآسي والأحزان، والدّلالات المرتبطة برمزيّة الخراب والموت والدّمار، فغراب الشّاعر جاء ينشر الفراق بين أهالي العراق ويرميهم في:

في

سلال

البعاد [2]

ففي القصيدة جاء لينبش الأجداث والأجداث هي مرادفة للقبور، لكنّها بدلالة القبور التي تحوي بعض أبناء العراق في أرضهم، تحفظ أصولهم، تحويهم وتحمي جثثهم، لكنّ الغراب كسر قدسيّة ذلك، أتى بفعل مدنس، إنّه النّموذج الرّامز للقتل والتّوحش والإنذار بالخراب، إذ أصبح الغراب الرّمز:

[1] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق6 س4 (الوحدة والعزلة).

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، القصيدة نفسها.

"سيد كل شر، ونعيق كل داعية للقتل والإرهاب، والعدوان على حق الحياة للأخرين، ودلالة لكل شؤم، ودليلا للموت والمقابر"[1]

إنّ الغراب هنا رمزية لإنهاء كل جميل، جاء ليقضي على آمال العراقيين في غد أجمل يعودون فيه إلى وطنهم، وملاقاة أحبائهم، يقول الشّاعر:

فمنذ اِرتعاشة أحلامنا في التّلاقي

تهادى الغراب لينبش أجداثنا [2]

لقد جاء الغراب ليهيئ للمرة الألف قبور البين والفراق.

4. سورة الكهف:

تعتبر سورة الكهف من أبرز السّور غنىً بالمنحى القصصي والرّمزي، لذا نجد المبدعين يستعينون بها في إيصال دلالاتهم عبر نصوصهم سواء الشّعرية أو النّثرية، فتجعلها أكثر بريقا وأوسع أفقا، والشّاعر **مشتاق عباس معن** آثر إلاّ أن تتعالق قصائده بها يقول:

زبدٌ من الفحم يوغل في معطف الكهف

وهم على حمم الترقّب

يزاورون ذات اليمين وذات الشمال

لعلّ فتاتاً من الشمس ينبض فيهم

الموت أولهم

الرصاص باسط منجله في الخراب [3]

في هذه الأسطر استطاع الشّاعر أن يسرد شعريا قصة أصحاب الكهف، الذين غادروا قريتهم خوفا من بطش أهلها بهم، لأنّهم اتبعوا طريق الرّشاد، والهداية والصّلاح، فاختبأوا في الكهف، ومن شدة التّعب ناموا، وقد استغرق نومهم أزيد من ثلاثمائة من السّنين، وكان حسبهم أنّه يوم أو بعض يوم، ورافقهم للكهف كلبهم الذي كان باسطا ذراعيه، وفي الشّاهد القرآني، يقول عزّ وجلّ:﴿**وإذ اعتزلتموهم وما يعبدون إلا اللّه فأووا إلى الكهف ينشر لكم ربكم من رحمته ويهيئ لكم من أمركم**

---

[1]. وليد حسني: الغراب بين التّقديس والتّدنيس، صحيفة الأباط، (2020)، على الرّبط: http://www.alanbatnews.net

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق6 س4 (الوحدة والعزلة)

[3] . المصدر نفسه، ق 11 س 11 (الموت)

مرفقا16 وترى الشّمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين وإذا غربت تقرضهم ذات الشّمال وهم في فجوة منه ذلك من آيات اللّه من يهد اللّه فهو المهتد ومن يضلل فلن تجد له وليا مرشدا17 وتحسبهم أيقاظا وهم رقود، ونقلبهم ذات اليمين وذات الشّمال وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد لو اطلعت عليهم لوليت منهم فرارا ولملئت منهم رعبا18﴾ سورة الكهف: (الآية 16-18).

وبالعودة إلى القصيدة نستشف أنّ الشّاعر أراد أن يبلغ أن العراقيين قد ولجوا إلى كهف مظلم معتم، رغبة في الأمان والاحتماء من الواقع المر خارجه؛ فباتوا يترقبون أشعة الشّمس لعلّها تزور كهفهم وتمدهم ببعض الأمل، لذلك هم يتزاورون ذات اليمين وذات الشّمال، بحثا عن شمس الحرية والنّور الذي يحيل سرمدية كهفهم إلى ضياء، لكن حتّى فتات الشّمس يرفض أن ينير عتمة كهفهم، والرّصاص الذي يفترض أن يكون في حوزتهم كوسيلة للمقاومة، ها هو يمتد إليهم ليغتالهم متوعدا إياهم بالهلاك

لقد تعالق الشّاعر دلاليا مع سورة الكهف؛ فأهل الكهف ولجوا للكهف هربا من القرية الظّالمة الكافرة، خوفا من أن يعذبوهم ويقتلوهم بسبب دخولهم في سبيل الهدى، لقد فروا بـ: "إيمانهم من الشّرك وأهله، ومن الملك الظّالم الغاشم"[1]

وكذلك هم العراقيون فروا من العيشة القاسية، لكنهم دون أي تحرك يأملون في شمس الحرية، فبدل أن يحملوا السّلاح كان هو الزّاحف نحوهم، لأنّ العدو كان السّباق لامتلاكه، وبه كان هلاكهم ودمارهم.

[1] . عبد العزيز بن صبحي الجوير: قصة أصحاب الكهف (دراسة موضوعية تحليلية)، مجلة كلية الدّراسات الاسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، مج5، ع36، 2020، ص 285

5. قصّة سيدنا موسى عليه السّلام وعصاه المعجزة

إنّ قصّة سيدنا موسى قصّة مليئة بالمعجزات التي منحها الله إياه، بغرض إعجاز فرعون والسّحرة، ولعل عصاه أحد أشهر هذه المعجزات، لما لها من حوادث كثيرة تبين عظمة الخالق وسمو الحق في وجه الشّرك والكفر والسّحر، ولقد استعان الشّاعر بهذه العصا وتعالق مع دلالاتها؛ بحيث أسهم هذا التّعالق في خلق تفاعل مع القالب الجديد والذّاكرة النّصية السّابقة، ما جعل نصوص **مشتاق** نصوصا متاحة لانفتاح القراءة، إنّها نصوص استطاعت أن تقدم ايحاءات جديدة عبرت بشكل مختلف عن توجهات الشّاعر وتصوراته، إذ :" لم تتوقف النّصوص أبدا في أن تكون قابلة في كل الظّروف واللّحظات التّاريخية لأن تُقرأ وتؤول بأشكال جديدة ومختلفة عمّا سبق، وأنّه ليبدو أن ليس هناك قوّة مهما علا شأنها أن تمنع من استمرارية قراءة وتأويل النّصوص بأساليب جديدة، واستنتاجات مغايرة في الحاضر والمستقبل"[1]، وهذا التّعدد راجع لتعدد البنيات النّصية ومصادرها، وكل ذلك يسهم في تبيين وتوسيع الأفق العام للإبداع الشّعري.

يقول الشّاعر:

عكازة ظلي

تربك خطوي

فمآربها تكبر دوما

وتنوخ على سفري الأول [2]

وفي الشّاهد القرآني يقول تعالى:﴿**وما تلك بيمينك يا موسى 17 قال هي عصاي أتوكأ عليها وأهش بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى 18**﴾ سورة طه: (الآية: 17-18)، هي عصا موسى التي ارتبطت بعدة معجزات؛ إذ تحولت إلى أفعى كبيرة تلقف كل:" الحبال والعصي التي هي في أعين النّاس ثعابين، وعندما أيقن السّحرة أن ما جاء به موسى حق وليس بسحر سجدوا لله أمام هذه المعجزة"[3]، وكل ذلك كان برهانا على عظمة وجبروت ومقدرة الله عز وجل، الذي سخر لسيدنا موسى معجزات

---

[1] . حميد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 2003، ص 242- 243

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق6 س 8 (الضّياع).

[3]. عثمان المحمد: هي عصايا أتوكأ عليها، صحيفة البيان، (2014/07/10)، على الرابط: http://www.albayan-ae.com

أخرست كل كافر عنيد، فالعصا القرآنية فيها منافع كثيرة، أما عصا **مشتاق** فإنّها العصا التي تربك الخطو، وتضيّع الاتجاه، إنّها العصا الضّارة الطّاردة للأمل، تتحول وتكبر لكن في الفراغ والعبث، عصا تكسر الآمال وتحطّمها، ليبقى العراقي حبيس السّوداوية مكسور الجناح، ضائع الخطى.

6. التّعالق النّصي مع الكتب السّماويّة (قصّة سيدنا عيسى عليه السّلام والعشاء الأخير)

يرد السّيد المسيح في طليعة الرّموز الدينية الموظّفة في الإبداعات الأدبية، لما له من امتدادات فكرية واسعة، فلا تخلو القصائد الشّعرية للمبدعين من استحضار هذه الأيقونة الدّينية والدّلالية الواسعة، لما لها من أثر كبير في توسيع دلالة النّصوص الموظّفة فيها، وكذا تحرير أفق القراءة اللامحدودة، إذ من:" النادر أن نجد شاعرا لا يوظّف هذه الشّخصية وما يرتبط بها من دلالات، تنسجم مع الواقع الذي يعيشه"[1]، وقد تعالق **مشتاق** مع الحادثة الأشهر في حياة المسيح والديانة المسيحية، والتي ألهمت حتى الرّسامين على محاكاتها أمثال الرّسام **ليوناردو دافنشي** في لوحته العشاء الأخير، كما تمّ تمثيل أحداثها في فيلم بعنوان العشاء الأخير، والحادثة كانت عبارة عن:" عشاء عيد الفصح الذي كان آخر ما احتفل به يسوع مع تلاميذه، قبل أن يتم اعتقاله ومحاكمته وصلبه، يعتبر الحدث شديد الأهمية، إذ تأسس به سر القربان وقدّم فيه يسوع خلاصة تعاليمه"[2]

وفي هذه الحادثة تمت عديد الأمور، من أبرزها أنّ المسيح علم بدنو أجله، وأنّه سيعود إلى الأب –**حسب زعمهم**–، وبذلك قدّم وصاياه أبرزها قوله:" وصيّة جديدة أنا أعطيكم، أحبوا بعضكم بعضا، كما أنا أحببتكم، بهذا يعرف الجميع أنكم تلاميذي، إن كنتم تحبون بعضكم بعضا."[3]

أما نص **مشتاق** فيقول فيه:

العشاء الأخير

لم يكن آخرا

فالبيوت تنام على سغب مقمر بالهجوع

---

[1] . خالد سليمان، ظاهرة الغموض في الشّعر الحر، مجلة فصول، مج7، ع 3و4، 1987، ص72

[2] . موسوعة ويكيبيديا: العشاء الأخير، على الرابط: http://www.ar.m-wikipedia.org

[3] . لجنة من اللاهوتيين: التّفسير التّطبيقي للعهد الجديد، دار تاندل للنشر، بريطانيا، ط1، ص 362، نقلا عن: موسوعة ويكيبيديا، على الرّابط: http://www.ar.m-wikipedia.org

في هذه المقبرة [1]

القصيدة مفارقة لدلالة العشاء الأخير، الذي أعدّه المسيح للحواريين؛ حيث حضّر لهم مائدة عليها أشهى وألذ الأطباق، إلاّ أن العراقيين ينامون جياعا بلا عشاء، فحاكمهم لم يوفر لهم شيئا ينعمون به، أرضهم قاحلة وثرواتهم منهوبة، وبيوتهم تصارع في ألم سكون اللّيل المؤرق المظلم، بيوتهم مجرد مقبرة، فهل عليهم انتظار مسيح جديد يخلّصهم ويغذيهم بروحه، كما فدى المسيح بنفسه من أجل أصحابه.

7. التّعالق مع سورة المسد

يقول الشّاعر:

...الرّذاذ ينوء برغوته

...يرش البرد...

ونحن نحاول كسر ارتعاشة

حبل المسد... [2]

في هذه القصيدة وردت لفظة (حبل المسد)، وهي تعالق مع قوله تعالى:﴿**في جيدها حبل من المسد5**﴾ سورة المسد: (الآية: 5)، تحدّث الله في هذه السورة عن عمّ الرسول أبي لهب، الذي كان شديد العداوة والأذية لسيد الخلق محمد بن عبد الله، فأخزاه الله وتوعّده بجهنم هو وزوجته التي لا تقل شؤما عنه، إذ جعل النّار مستقرا لهما، أمّا زوجته فهي تحمل أوزارا كمن يحمل الحطب على ظهره، وقد أعدّه الله على رقبتها ليفا من الحطب، تُلقي به على زوجها في جهنم، أما حبل مسد القصيدة، فقد حافظ على دلالات النّار، ولكنّها نار الدفء، لا النّار التي تلقي الذّات في صراع من الجحيم، إنّ الشّاعر هنا لم يعد يعبر عن حال ذاته فحسب، بل جعل نفسه النّاطق الرّسمي عن شعبه، وهذا ما يتّضح من خلال التّراكيب التّالية:**(نحاول، نستدر، نحن، نطوف، نقرفص، نلوذ، نذوي)**، فنون العظمة أو نون الجماعة التي جاءت مع الأفعال المضارع جاءت بدلالة أن مصير

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 5 س 11 (الموت)

[2] . المصدر نفسه، ق7 س12 (المقاومة).

الفرد العراقي هو مصير كل الشّعب العراقي، إنّهم يواجهون نفس المصير، وجاءت كذلك كون الشّاعر تشرب كل هموم شعبه، وها هو يقاسمهم نفس المصير، إنّها الذّات الجمعيّة التي تقاسمت نفس المسير، يحاصرها الصّقيع، يحاول قهرهم بنوبات البرد القاتلة، وهم يحاولون كسر ارتعاشة حبل المسد، هذا الحبل المستوحى من سورة المسد، إنّهم يحاولون كسر ارتعاشة هذا الحبل، لأنّه يمثّل شعلة النّار التي يأملون تحريكها، لتبعد عنهم موجات الصّقيع المهلكة، لعلّها شعلة تعيد فيهم دفء الحياة من جديد، لكنّ الجليد تكوّر وتجبّر واعتلى عرش الحكم حتى أصبح آلهة، وهذا الجليد هو الوطن البارد الذي أهلك أهله العراة، ورغم ما به من سلبيات إلا أنّهم لم يتركوه وحيدا، جعلوا منه كعبة جليديّة يطوفون حولها، وهم في قمّة البرد، إلا أنهم سرعان ما يلوذون بالفرار، نحو إناء النّار، لعلّه يدفئهم، لكنّه قمقم من جمود لم يدفئهم، بل صاروا بعده عدما، لأنّ الجليد مستمر، لم يطاوله أحد لا شمس ولا نار.

8. التّعالق مع سورة الإخلاص

من العبارات التي شكّلت التّعالق النّصي مع السّور القرآنية ما نجده في القصيدة الثّانية عشرة من السّاعة الرّابعة، يقول الشّاعر:

تولد ولم تلد[1]

في هذا البيت استحضر الشّاعر مفردات من سورة الإخلاص في قوله تعالى:﴿**لم يلد، ولم يولد3**﴾ سورة الإخلاص: (الآية:03)، والشّاعر هنا قال:(**تولد ولم تلد**)،إنّ الوطن هنا لا يلد الخير لأهله، إنّه يلد الرّمد والصّدأ والكمد، يئد أهله، ولا يلد مجدا متواصلا، فتّش فيه الشّاعر عن إخلاصه تجاه أبنائه لكنّه لم يحصد إلا الإحباط، في بلد يدعو إلى الوحدة والعزلة، والتّشتت والضّياع، بدل ولادة الأمل ورعاية المقاومة، إنّه البلد الذي لا يلد الحياة، بل يئد كل حنظلة يحاول قول لا للرّضوخ والاستكانة.

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 12 س4 (العزلة والوحدة).

9. قصة الاسراء والمعراج:

ألهمت قصص الأنبياء ومعجزاتهم قريحة الشّعراء، فباتوا يستحضرون عبق هذه المعجزات في إبداعاتهم، للإفصاح عن مدى ثقافتهم وتوغّلهم في الموروث الدّيني، وفقه معالمه، وقد كانت حادثة الإسراء والمعراج من بين المعجزات النّبوية التي مال الشّعر إلى الارتكاز عليها، لبناء قصيدة بمعان سامية، تعطي الدّلالة الرّوحيّة والدينيّة، فالإسراء هي رحلة الرّسول محمد صلى الله عليه وسلم، من مكة إلى بيت المقدس، ثمّ عرّج إلى السّموات السّبع، قال تعالى:﴿**سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى**﴾ سورة الاسراء:(الآية :01)، وقوله:﴿**ثمّ دنا فتدلى8 فكان قاب قوسين أو أدنى 9 فأوحى إلى عبده ما أوحى10 ما كذب الفؤاد ما رأى11 أفتمارونه على ما يرى12 ولقد رآه نزلة أخرى13 عند سدرة المنتهى 14**﴾ سورة النّجم:(الآية:8-14).

في رحلته صلى الله عليه وسلم، رفعه الله ليرى معجزات خلقه، وفيه كشف الله عن العبر وعجائب الخلق، وما فيه من أدلّة وبراهين، وفي الموضع الشّعري يقول الشّاعر:

كم ضجّ من مسّ الخطى معراجي

وأناخ في دربٍ طريدٍ داجي

لم ينزعِ الظلمات عن أكتافه

ومضى يزقّ ظلامهُ أوداجي

ويجرّ عتمة ليله في صبحه

ليظلّ في غبش الغروب الناجي[1]

العراق استكان وحيدا في درب مظلم، لم يحاول أن يطرد الظّلام الذي سكن أكتافه كالمعطف تماما، وبات هذا الظّلام كالطّائر الذي يطعم فراخه من فمه يقول:(**وبات يزق ظلامه أوداجي**)، إنّه يطعم أوداج الشّاعر بالظّلمة حد الامتلاء، إنّه الكريم ذو الجود في نشر الظّلمة، يمشي ويجر خلفه العتمة حتى في أوقات الصّبيحة، يحيل كل ركن في الصّباح أسودا، غارقا في حلكة الظّلام، ثمّ يصل الشّاعر إلى إيمان مطلق، بأنّ النّاجي هو سجين الظّلام، يقول:(**ليظل في غبش الغروب**

[1] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق 6 س 5 (الجمود).

النّاجي)، والغبش هو ظلمة آخر الليل، إنّها كناية عن عدم الرّغبة في المقاومة وإسدال معطف الظّلام لارتداء ثياب الشّمس، شمس الحرية التي سبقتها المقاومة، لقد فضّل الجمود في سكون الظّلام، معتقدا بأنّه النّاجي من توالي الأزمات.

يظهر النّص التّشعبي الموازي لهذه القصيدة منبثقا من أوّل لفظة من السّطر الأول (كم)، يقول الشّاعر:

كم ضل عني في السّرى معراجي

وحدت على أوباره أوداجي

في هذا النّص الموازي تحدّث الشّاعر عن كل من يحاول تعطيل ارتقاء الشّاعر إلى النور، أو تقدّمه في سبيل إماطة اللّثام عن شمس العراق، فقد عتّم الظّلام مسيره، وتوه خطواته، وبدل أن يسير نحو معراجه، ها هو ينزل في دركات الظّلام مرغما مقتادا مهددا بالسّديم الأبدي.

جاءت رحلة الإسراء والمعراج برغبة التّخفيف عن الرّسول جراء وفاة عمه وزوجته، وما جرى له بالطّائف، لذلك ابتغى الشّاعر أن يعرج بذاته عن واقعه، لعلّ ذلك يكون سلوانا له عن آلامه المريرة، لكن هيهات.

ثانيا. التّعالق النّصي مع التّراث الشّعبي

1. الأمثال

تعتبر الثّقافة الشّعبية زخما معرفيا عميقا، يكوّن التّراث والتّاريخ، ويشكّل نمط التّفكير والوعي الخاص بكل حقبة، لأنّه ينقل لنا حوادث واقعية وكيفية التّعامل معها، وقد خلقت هذه الحوادث والوقائع حكما وأمثالا اختصرتها في جمل مركّزة ذات دلالات عميقة ومؤثرة، ونظرا لأهميتها في إبلاغ القيمة الدّلالية والبلاغية بشكل سريع، ذهب **مشتاق** إلى ضرورة الاستعانة بالأمثال كومضات مركّزة لمعانٍ عميقة، ذات تأثير بارز ودقيق، يخدم آفاق ورؤية اللامتناهيات.

أ. عاد بخفي حنين:

وظّف الشّاعر المثل القائل (عاد بخفي حنين)، في القصيدة الأولى من السّاعة العاشرة، يقول:

وعدت إلى مسقط جرحي بخفي ضياع[1]

والمثل السّائد يقول:(عاد بخفي حنين)"[2]، إنّه المثل الذي يضرب فيمن جرّته الخيبة وأحاط به الإخفاق، فالشّاعر بقوله:**(وعدت إلى مسقط جرحي بخفي ضياع)**، هو تعبير عن ضياع خطواته، بعد أن طاف بالمدن العربية العريقة متذكرا مجدها وتاريخها، لكنها اليوم باتت تصارع التّيه، بضياع هويتها، وانقسام أهلها، وسرمدية مستقبلها، عاد الشّاعر إلى بغداده يائسا تملأه الخيبة، ويحاصره الخوف، يهدده صقيع الشّتاء، حالما في دفئه القديم، لعلّه يحنو عليه، فيورق جانبا من حاضره

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق1 س 10 (الهجرة والمطاردة).

[2] . رجع بخفي حنين، مناسبة المثل أنّ رجلا من مدينة الحيرة العراقية، كان مشهورا بإتقانه لصناعة الأحذية، وكان النّاس يُقبلون عليه ويثنون على جودة أحذيته وحدث أنّ" أقبل عليه أعرابي يسوق راحلته، قد سمع عن حنين وجودة أحذيته، ... فساومه على زوج من الأحذية حازا إعجابه، وطال الأمر حتى أنّ الزّبائن كانوا يتراجعون عن الشّراء لانشغال حنين مع الأعرابي... لكن المفاجأة هي انصراف الأعرابي بكل برود تاركا حنينا ينظر إلى خفيه، فضاع يومه ولم يبع شيئا، فاشتعل حنين غضبا، وقرر أن ينتقم من الأعرابي...، غلق الدّكان وتتبعه ثمّ سبقه ورمى بإحدى الخفين على الطّريق، ثم ابتعد بأمتار ورمى الثّاني، واختبأ في مكان يراقب ما يصير من أمر الأعرابي؛ فلما وصل إلى المكان انتبه إلى خف ملقى على الطّريق وقال: ما أشبهه بخفي حنين ! ولو كان معه الآخر لأخذته، ومضى ولما انتهى إلى الخف الثّاني اندهش واصفر وجهه، وندم على تركه الخف الأول، ورجع مسرعا ليأخذه بعد أن ترك راحلته وراءه، وهنا خرج الدّاهية حنين وأخذ الرّاحلة وما بها من سلع وهدايا، حتى إذا رجع الأعرابي لم يجد إلا ذكراها، وصداها، فعاد إلى دياره يجر أذيال الخيبة واليأس، وحين وصل أقبل عليه قومه يسألونه، بماذا جئتنا من سفرك؟ فقال الأعرابي: جئتكم بخفي حنين، فصار مثلا يضرب عن اليأس من الحاجة والرّجوع بالخيبة والفشل الذّريع"، ينظر: رجع بخفي حنين بين نار الانتقام وخيبة الأمل، (2021)، على الرّابط: http://www.analbahr.com

المتكلس، يستعطف الشّاعر ويتوسل المجد العربي المتمثل في أسمى المدن العربية وأعرقها، لعلّه يتحد فيغدو قوة واحدة في وجه الظّلم والطّغاة، لكنه نال الخيبة، مثله مثل الأعرابي الذي ساوم حنينا، لكنّه خسر صفقته، حينما استولى حنين على راحلته وما حملت، تاركا إياه بخفي الاحباط والفشل.

ب. إذا كان الكلام من فضّة فإن الصّمت من ذهب

تعالق النّص مع مثل آخر في قوله:

يمضغني صوتك المتورم على شفتيك

مليء بالكلام

أيتها الفضّة النّاعسة[1]

إنّ الشّاعر هنا استحضر ضمنيا المثل القائل:(إذا كان الكلام من فضة، فإن السّكوت من ذهب)، "[2]

قصّة المثل تذهب إلى أنّ الصّمت أبلغ من الكلام وأجدى منه، ولكن ليس ذلك في حالة الشّاعر، إنّ الشّاعر خاطب الكلام واصفا إيّاه متعالقا مع المثل الشّعبي، بالفضّة، إنّها فضّة ناعسة، والفضّة رمزيّة لـ:" الخير، والحب، والسّلم، والأمان"[3]، ومنه جاء الكلام في بلاد الصّمت ضرورة لنشر الخير والمقاومة؛ فالصّمت المتورم بات يمضغ الشّاعر، يخرجه من جادة صوابه، إنّ الوطن راضخ لضياعه، راضخ لضياع أبجديّته وحروفه، لا يميل إلى الرّفض وقول (لا)، إنّه لا يهتم لشؤون أهله ولا لجمعهم

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 10س 8 (الضّياع).

[2] . يعود المثل في أصله إلى أنّ: " رجلا مسنا عجوزا، شعر بالوحدة بالإضافة إلى مرضه، ولم يجد من يؤنس وحدته، فقرر أن يخرج من وحشة هذا الوضع المظلم الممل، فاستأجر حكواتيا ليقوم بتسليته بقصصه وحكاياته ... أتى الحكواتي ليباشر عمله على أتم وجه، في اليوم الأول قص على العجوز الكثير من الحكايا والقصص من الصّباح حتى المساء، وأخذ أجره مقابل ما قام به، ...مرّ الوقت وبدأ الرجل المسن يشعر أنّ كلام الحكواتي ثقيل على مسامعه وقلبه، إذ كان لا يصمت أبدا، لدرجة أشعرت الرجل المسن بالملل الشديد، فطلب منه أن يلتزم الصّمت على أن يأخذ أجرته كاملة، وبالفعل التزم الحكواتي الصّمت تماما حتى انتهاء يومه في المساء، وفي آخر النّهار أخذ أجرة أكثر من أجره اليوم السّابق، فأخذ يردد بينه وبين نفسه: إذا كان الكلام من فضة، فإنّ السكوت من ذهب، أمل العتوم: إذا كان الكلام من فضة فإن السكوت من ذهب، (12/11/ 2020)، على الرابط: http://www.e3arabi-cim.cdn-ampprojet.org

[3] . آيت با حسين: لماذا يفضّل الأمازيغ الفضّة على الذّهب، مجلة أصوات مغاربية الإلكترونية، (2020/12/23)، على الرّابط: http://www.maghrebvoice.cil.cnd.ampproject.org

تحت جناحه الذي يفترض أن يكون أكثر مكان دافئٍ يحميهم من جور الصّقيع ويكون كتفه درعهم الواقي من هجوم العدو، لكنه لم يفعل شيئا، حتى أضعف الايمان وهو الكلام استكثره عليهم، لأنه يراه فضة، ويرى السّكوت من ذهب، جرى وراء مثل لا يستقيم مع حالته المزرية التي تتطلب التّحرك فعلا وكلاما. ليبقى الوطن حبيس البكم، أخرسا لا ينبس ببنت شفة، إنّه فضة ناعسة، وجاء هذا المثل بغرض التّنبيه، إذ كان تركيبة تنبيهية لرفض تكميم الفم، وضرورة إعلاء الصّوت برفض الكيان الإستدماري، أما وظيفته الفنيّة فكانت بغرض:" الإيجاز والبساطة والكثافة في المعاني"[1]

ثالثا. التّعالق الأسطوري

ارتبطت الأسطورة بمعتقدات البشر وعلومهم وحضاراتهم وتاريخهم، وكانت أشبه بالفلسفة البدائية للإنسان الأول، إذ سمحت لنا بالتّعرف على جانب من التّراث الإنساني القديم، وطبقاته الإبستمولوجية الأولى، فأدت بذلك وظيفة معرفية هامة في التّعرف على التّشكيلة الإدراكية والعقلية للحقب الزّمنية القديمة، ثمّ انتقلت إلى وظيفة فنية حينما أدرجت في عوالم الإبداع الأدبي خاصة ما كان منه شعرا، إذ تعد الرّحم الإبداعي في تشكيل القصيدة الحداثية عند شعراء الحداثة؛ فتجلت بعض القصص الأسطورية في ثنايا الإبداع، حاملة معها مغازي فنية كبيرة، مركّزة ومكثّفة من خلال الرّموز وأسماء الشّخصيات، إذ كانت كإشارات لعوالم دلالية عميقة، يعتبر **مشتاق** من أبرز المهتمين بأسطرة الأحداث الشّعرية، إذ تقاطع في لا متناهياته مع الأسطورة، وراح يستحضر بعض الرّموز الأسطورية، كشهرزاد، وطائر الفينيق، والغول وشمشون ومردوخ..إلخ، للتّعبير عن الرّؤية الأيديولوجية والفكرية لقصائد مدونته حيث كان بارعا في استلهام الأحداث الأسطورية والتّلاعب برموزها بطريقة خادمة لجوهر الرّؤية الشّعرية، وعمق الدّلالات المرادة، وقد تنوعت مصادر هذه الرّموز والشّخصيات الأسطورية الموظّفة للدّلالة على عالمية الإبداع التّفاعلي وقدرته على استيعاب مختلف التّجارب وتطويعها لمجال الرّقمية، ومن أبرز الشّخصيات المتعالق معها شهرزاد:

[1] . غنيّة عابي: الدلالات الاجتماعية في الأمثال الشّعبية منطقة أولاد عدي لقبالة–أنموذجا–، رسالة ماجستير، تخصص أدب شعبي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة/ الجزائر، 2016، ص 25

1. أسطورة شهرزاد

شهرزاد الأسطورة التي غزت كل العالم، وعُرفت بقدرتها على السّبك وعبقريتها في السّرد، وتحملها للمكاره لتخوض مغامرة شرسة ضد الملك شهريار العازم على الانتقام من كل نساء المملكة، بسبب خيانة كان قد تعرض لها، لكنّها تجشمت الصّعاب، وحاولت وقف سيناريو القتل بسردها لقصص ومغامرات مشوقة دامت ألف ليلة وليلة، "تميزت شهرزاد بالذّكاء الشّديد الذي فاق ذكاء الملك شهريار، فهي الوحيدة التي استطاعت النّجاة من قبضته، فقد كانت شهرزاد بارعة في تأليف القصص، وكانت تروي لشهريار الملك حكايات متسلسلة حتى ينتهي الليل"[1]، وفي النّهاية صفح عنها، وتحررت كل النّساء من عقوبة القتل.

أما في المدوّنة فيقول الشّاعر عن شهرزاد:

هذه الأرض

لا تنبت غير الشقائق!

ولو كشفت شباكها الأعور

لانبجست من تربها ألف شهرزاد ذبيحة

لم تحسن قصّ أظافر حكاياتها المخلبية!

. . . مرة:

ربتُ على صدرها المغبرّ:

فتنهّد أماً غافية

تخيط الأوجاع بسنارة صوف

عضتها قذيفة عمياء من موت عابر . . .

[1] . رحاب حمدي: شهرزاد: من أحلى الشخصيات في العالم، على الرّابط: https://wikiforschool.com/index-page.php

وعلى مبعدة من الغبار

نزت دمية تحتضن ذراعاً نافرة

أيتمت وردةً من حرير . . .

– مرّة:

ربتُ على صدرها الموبوء بالصرير

فانتفضت ألف جمجمة من سكون المواجع

وألف أسورة من أكفّ ذليلة . . .

– مرّة:

ربتُ على صدرها المسنون

فاندفعت جثتي تحتوي أعطافها الرمادية

لتمسّد آخر خصلة من جدائل الشقائق . . .[1]

يذهب الشّاعر في أنّ هذه الأرض قد حوَت ألف شهرزاد ذبيحة لم تحسن سبك حكايتها، وهنا تكمن المفارقة، فشهرزاد في قصص ألف ليلة وليلة هي:" أسطورة فن السّرد والنّداء...تريد أن تخمد نار الثّورة والانتقام في قلب شهريار وعقله."[2]

إنّها الحكمة التي تمكّنت من:" ترويض الفحولة الباطشة وتنزع عنها براثنها المؤذيّة، وتنقلها من مستوى الضّرورة الحيوانيّة إلى أفق الحرّية الانسانيّة"[3]

إنّ شهرزاد في قصيدة الشّاعر لم تكن فصيحة اللّسان، حكيمة الفكر، إنّها شهرزاد التي أُسقطت غدرا ذبيحة في شباك العدو، فكان الهلاك لأبناء الوطن، والفوز لصالح العدو الغادر، لأنّ شهرزاد

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 1س 11 (الموت).

[2] . ينظر: فيصل حسين طحيمير غوادرة: رسالة الغفران والكوميديا الالهية وألف ليلة وليلة والآداب الأخرى، أبحاث مؤتمر الأدب العربي والآداب العالمية بين التأثير والتأثر، عالم الكتاب الجديد، إربد(الأردن)، 2011، ص 439

[3] . جابر عصفور: دفاعا عن التّراث، الدّار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2013، ص 74

العراق لم تكن أبدا صاحبة نسج محبك للقصص والحكايات، التي تبعث على الوَلَهِ والشّغف، فقلبها قد امتلأ بالأوجاع التي لا تكف عن نسج خيوطها بسنارة الأوجاع، وقد أدرج الشّاعر هنا السّنارة بدل إبرة الخياطة، لأنّ السّنارة ذات رأس كبير، دلالة على كبر الأوجاع وعمق الآهات، وتوسع المآسي وملوحة الأجواء، وكذلك عمق الجراح، التي تأتي من وخز السّنارة، وكأنّها قذيفة أحدثت شرخاً في كيان العراق المحطّم، لتحمل معها رسالة الموت العابر الذي لابد أن يحطّ بأرض العراق، ويمكث فيها زمنا ليس بالقصير، حتى يرتحل مرّة أخرى فتيتّم الورد لأنّ حرير أوراقه قد استحال حطاما من ضربات القذيفة العابرة، فاعتلى صرير الموت من صدر اكتسحه الغبار.

يوسّع الشّاعر من استخدام أسلوب المفارقة؛ فها هو يتحدّث عن الانتفاضة لكنّها انتفاضة الجماجم والجثث التي تحاول أن تلامس آخر خصال الشّقائق لتعلن عن أبديّة الفقد، لأنّ الموت قد حلّ لا محالة، فيعمق الشّاعر دلالة الفقد والموت.

2. أسطورة الفينيق

تعرض الشّاعر لذكر قرينة دالة على طائر الفينيق في شعره، وبذلك تعالق مع الثّقافة الأسطورية الرّاسخة في المعتقد البشري عن هذا الطّائر المنبعث من رماده يقول:

رماد على خافقي رسا

ينز دموعاً، جروحاً، أسى

ويزحف أبخرةً من وجوم

ليأكل صبحي إذ أشمسا

فلا الطّير يعلم سرّ الجناح

ولا الجنح يعرف أن يهمسا[1]

استهل الشّاعر قصيدته بمشهد النّهاية، إنّه الرّماد نهاية الاحتراق، إنّه الموت، بل بقاياه، الذي رسا على خافقي الشّاعر، ولو عدنا إلى رمزية الرّماد أسطوريا نجد أنّه يعود إلى أسطورة البعث

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق10 س 9 (الألم)

والتّجدد المرتبطة بأسطورة طائر العنقاء، هذا الطّائر الخرافي الذي كان توظيفه بارزا في الشّعر بعامة، والشّعر المعاصر على وجه التّحديد، وتقول الأسطورة:" أنّ هذا الطّائر ينبعث بعد احتراقه، مثله مثل طائر الفينيق، ويضارع طائر العنقاء طائر السيمرغ عند الفرس"[1]، كما ارتبط طائر العنقاء بالمثل العربي الشّهير:" احترق فبُعث مجددا من رماده"[2]

إنّ إيراد الشّاعر للرّماد في مستهل قصيدته، يجعل من القارئ مترقبا لحدوث ولادة وشيكة أو بعث جديد، هذا الرّماد الذي يدفع دموعا ويتوجّع ألما، من شدّة الجراح التي آلت به إلى حال مؤلم، والشّاعر يحاول بعث الحياة من الجماد، وهو الرّماد ثمّ يربطه بالخافق، وهو عامل يكسر هذا الجماد، ويحاول أن يبثّ فيه رعشة الحياة؛ فينبثق التّجدد مدرارا كما الدّموع، لكن بخار الأسى يحاول التهام كل وليد، ويدخله في سراديب الضّياع، يحاول أن يأكل كل صبح إذا أشمس، فهذا الوطن الذي يعيش مشهد الحزن البادي على الوجوه، يملأ العالم بالجراح والأسى.

3. أسطورة الغول:

أخذت شخصيّة الغول حيزا كبيرا في الثّقافات الشّعبية، وارتبطت بها قصص أسطوريّة كثيرة، خلقت صورة ضبابية غامضة ومرعبة في أذهان العامة، لما ألصقت بها من صفات الجبروت والقتل والتّخويف، يقال: "غاله يغوله: أخذه من حيث لا يدرِ. قالوا: والغول بعد المفازة، لأنّه يغتال من مرّ به، والغول من السّعالى: سميت بذلك لأنّها تغتال، ومن معاني الغول عند العرب، الدّاهية، الحيّة، المنيّة والتّهلكة" [3]

وقد تعالق الشّاعر مع لفظة الغول كرمز يعبر من خلاله عن جبروت العدو وبطشه واغتياله لأهل العراق يقول:

كنّا يأكل بعض بعضا

---

[1] . خليل أحمد خليل: معجم الرّموز، دار الفكر اللّبناني، بيروت، دط، 1995، ص 121

[2]. أمل فكري: العنقاء المستحيل الذي لا نعرفه، منتدى الميزن الإلكتروني، (04،2020/18)، على الرّابط: http://www.elmeezan.com

[3]. مشهور حسن محمود سلمان: الغول بين الحديث النّبوي والموروث الشّعبي، دار القيم، المملكة العربية السّعودية، ط1، 1989، ص 56

ونخلّل أضراس الموت بعود المدفع

ونمسّد أغصان الجرح بكفّ الغول

وصهيل الخوف

يرفرف في بيت أراملنا المنسيات[1]

إنّها القصيدة التي تحصي خطايا الشّعب وفرقتهم وتشتتهم، فهم لم يضعوا الكف فوق الكف، لمواجهة العدو، بل بات كل واحد منهم يأكل ظهر أخيه، وكانوا بذلك ومن دون دراية يحضرون على مهل حفلا جنائزيا للموت الجماعي، إنّهم بذلك قد رسموا للموت طريقا إلى نهاية حياة العراق، وفي قوله:**(يمسد أغصان الجرح بكفّ الغول)**، كناية على عدم تفطّنهم لألاعيب الغول المتمثّل في العدو، هذا الأخير الذي جاء يدّعي تطويرهم وتنويرهم وإرشادهم، جاء يحمل معه الشّمعدان السّداسي، زاعما أنّه سوف ينير لهم دروب التّحرر والتّقدم، ولكنّه في الحقيقة لم يكن إلاّ الكف الذي يغرز في جسد العراق أضراس المكائد وأكفّ الهزيمة، وسموم العلّة والسّقم الوجيعة، فاشتد صهيل الخوف، إنّها الأحصنة المضطربة من هول الغبار حولها، وشدّة الرّماح التي تتساقط عليها مدرارا فعلا صهيلها الخائف من العدو الخانق الجبار، الذي غرس أغصان الجراح في كيان الأمة العربية جمعاء.

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 3 س 11 (الموت)

4. أسطورتي شمشون ومردوخ

شمشون شخصيّة خرافية، ذات بداية أسطوريّة عند الشّعوب التي كانت تعبد الشّمس، فاسمه يعود إلى:" الأصل العبري القديم (شمس)، والبابلي (شامشوا)، وكلا الكلمتين تعنيان (الشّمس)"[1]

ارتبط **شمشون** بشخصيّة أخرى وهي **دليلة**، الفتاة الفلسطينية التي حاولت تخليص أهلها من بطش **شمشون** وشر بني إسرائيل، إذ أنّ **شمشون** أعلن حبه لها فقط انتقاما من الفلسطينيين، حيث اقترف الكثير من الجرائم في حقهم، لقد:" وضع مشاعلا في أذناب ثلاثمائة ثعلب لتركض خائفة في حقول الفلسطينيين وتحرقها كلّها، ...كان يذبح أعدادا كبيرة من الفلسطينيين، كما قتل ألف فلسطيني بفك حمار...، كان دوما يمثل العقليّة العنصرية المتعالية للفكر اليهودي الذي يرى النّاس مجرد حشرات أو ذباب يمكن التّخلص منهم" [2]، إلى أن تظهر **دليلة** الحكيمة التي تفطّنت لشرّه وفتنته، وحاولت إيقافها وكسر شوكة قوّته وجبروته، وبعد أن علمت أنّ شعره هو سر قوته، عملت على إغفاله وقص شعره، ففقد قوّته وتمّ القبض عليه من قبل الفلسطينيين، ليسجن في معمل طحين الشّعير، وتقول الأسطورة أنّه عاد بعد أن كبر شعره، وظهر في احتفاليّة خاصة بالفلسطينيين في أحد المعابد وأمسك بأعمدة المعبد، وحطّمها فهلك هو، ومات كل من كان بداخله.

والشّاعر هنا جعل من **شمشون** فتنة في الأرض، وكشف زيف نواياه ورفض التّعاطف معه، لأنّه العدو الذي يتربّص بالعراق وأهله، مثله مثل الرّيح العاتية التي تهلك كل ما تمر عليه، تماما كما النّار في الهشيم، **شمشون** في المدونة هو رمزية لمتصنع الود، ومخفي المكائد، إنّه العدو والخائن اللّذان يُظهران حسن النّوايا، ولكنّهما لا يحملان إلا المكر والخبث، ولقد أسقط الشّاعر عن **شمشون** قدرته على تحطيم المسلاة التي تشكّل تاريخ العراق، بل بقيت المسلاة بذاك السّحر البابلي، محافظة على مجدها المعرّض للهلاك، إذ يقول الشّاعر:

---

[1] . مالك وردي: هل شمشون قاضيا أم كان طليقا زانيا فاجرا؟، دراسات وأبحاث في التّاريخ والتّراث واللغات، موقع الحوار الإلكتروني، (15/ 11/ 2017)، على الرّابط: http://www.m.amehwer.org

[2] . ينظر: إبراهيم عباس: شمشون ودليلة...صناعة الأسطورة وأسطرة السّياسة، مجلة الاتحاد الإلكترونية، (23/ 02/ 2011)، على الرابط: http://www-alittihad-ae.cdn.ampprogect.net

البحرُ عارٍ

يأكل الأمواج ملح ناصع القسمات

في وجع النخيل

يشدّها للطين

وحيث جرارنا المرسوم في عطشي ظماها

. . .مردوخ أودع سرّه

شمشون أيقظ فتنة في الريح

. . . ومسلّتي مازال سحراً بابليّاً بابُها

يستافها طير وحيد الجنح

يبغضه الربيع . . . [1]

ذهب الشّاعر إلى أنّ بحر العراق عار من الماء، فقد أكل الملح كل الأمواج، وتواصل الظّمأ إلى الأرض ليوجع النّخيل بالعطش، وتبقى الجرار ثكلى بفقد الماء، مرثية بالعطش، ثمّ يستحضر الشّاعر أسطورة بابلية اقترنت بالبعث والنّماء، وتجدد الحياة، إنّه **(مردوخ)**، هذا الإله الذي تفوّق على كل الآلهة، وتحصّل على قوى خارقة لأنّه جمع كل أسرارهم، إنّه كبير الآلهة، وكانت قوّته تتمثل في: "حكمته التي كان يستخدمها لمساعدة النّاس الأخيار على معاقبة النّاس الأشرار"[2]

إنّ **مردوخ** هنا هو رمزية للعراقي الأبي بقوته وحكمته القديمة، فحينما قال الشّاعر:**(مردوخ أودع سرّه)**، أي قد دفن حكمته، يرمز هنا إلى خزائن الحكمة، ليوم أكثر عسرا، كما كان يودع دمه في الأرض لإخصابها، ثمّ يظهر**(شمشون)** هذا الرّمز الذي يوحي إلى القوة واللاعقل، **شمشون** الذي استطاعت **دليلة** أن تكشف عنه سر قوّته، لتظهر فتنته المرتكزة في شعره، ليعيش بعدها حبيسا يطحن القمح والشّعير.

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 10 س 7(التّخلف)

[2] . مردوخ ويكيبيديا.

الشّاعر في تعالقه مع أسطورة **شمشون** أراد أن يكشف زيف الاستعمار مهما كان، لأنّه دوما يسعى لصنّع تاريخ يتعاطف الآخرون معه، فشمشون الذي أراد القضاء على الفلسطينيين في أرضهم من أوّل يوم وجد فيه، اتّخذ من ذريعة حب دليلة قناعا يستعطف به النّاس، إلا أنّ **دليلة** مثّلت الهوية والنّخوة والعقل، الذي من خلاله كشفت أسراره وخلّصت أهلها، وحافظت على نماء وتجدد العراق متواصلا من زمن **مردوخ** الذي أودع سرّه في أجنّة التّربة لعلّها تتفتق منها حياة جديدة.

وعليه يمكن القول أنّ تقنية التّعالق مع الرّموز الأسطورية كانت غنيّة بالإيحاءات والدّلالات والمثيرات التّقنية التي وضّحتها في المدّونة، إذ كانت هذه الرّموز ذات:" ملامح جمالية في نسقها، تؤدي دور الصّورة الرّمزية المؤثرة التي توجّه الحدث، وتعمق فاعلية الرّؤية الشّعرية" [1]

رابعا. التّعالق الأدبي

يعتبر التعالق الأدبي من أبرز أنواع التّعالقات النّصية تميزا، وأسهلها كشفا، إنّه أحد أهم مميزات النّص الأساسية، والتي تحيله إلى مجموعة من نصوص أخرى سابقة له، أو معاصرة له، إنّه:" ترحال للنّصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[2]، ليكون النّص عبارة عن خلاصة لعدد من النّصوص، هذه الحوصلة النّصية تكون بوعي أو دون وعي من المؤلف، كونه اسفنجة تتشرب مختلف ما تم الاطلاع عليه، فيكون الاستحضار هنا بشكل عفوي أحيانا وبشكل واع أحيانا أخرى.

ونلمس في اللامتناهيات روحا شعرية لقصائد سابقة، عن عصر الشّاعر والتي تعالق معها، لتؤكد على تأثر الشّاعر بالموروث الشّعري العربي، فبرزت مدونته كاشفة عن محمولات دلالية أشد قربا من المتصفح الواعي. وأصدق تأثير فيه.

فها هو يتعالق مع مقطع من جدارية **محمود درويش**، الذي قال:

أما أنا وقد امتلأت

---

[1] . عصام شرتح: الشّعرية وصدمة الحداثة (رؤى جمالية في الحداثة)، دار العتيق للثّقافة والفكر، سوريا، ط1، 2022، ص 20

[2] . جوليا كريستيفا: علم النّص، تر: فريد الزّاهي، مرا: عبد الجليل ماظم، دار طوبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1991، ص 21

بكل أسباب الرحيل

أنا لست لي

أنا لست لي...[1]

فمحمود درويش هنا تشرّب مرارة الظّلم والضّياع، وقهر الذّات وتشظيها في واقعه البائس، قد امتلأت روحه عن آخرها بأسباب الرّحيل، رحيل عن ذات خاوية قبل الرّحيل من الفضاء المكاني، إنّه يعاني الخواء والانقسام، يعاني غربة واغترابا، انتفت فيها نفسه بكل أسباب البقاء.

أما **مشتاق عباس معن** فيقول:

كنتُ انتظرتُكَ في قِبْلتي

أكثرَ من قُبلَتَي عاشقٍ

ودمعةِ أم

. . . كنتُ انتظرتُكَ

حتى نضجتُ بكلّ أسباب الرحيل[2]

يخاطب الشّاعر وطنه، ويحاول أن يعاتبه عن عدم إيفائه بوعده، وعدم استرجاع هويته، فهو دائما ما كان ينتظره بالدّعاء مع اتجاه القبلة، هذا كناية عن الدّعاء وقت الصّلاة وهو متجه للكعبة، يحاول التّوسل لوطنه كي يعود إلى سابق عهده، فاشتياقه إليه، أكثر من اشتياق المحبوب لمحبوبته، ودموعه الموجوعة في سبيله تعدت حتى دموع الأم على أطفالها، إنّه يحاول تجسيد هول كآبته، وحجم مأساته، فلو كانت دموع الأم يضرب بها المثل في كثرة الحزن، وعدم القدرة على تحمل هكذا مشاعر، فكيف تكون مشاعر الشّاعر، وقد فاقت حالة الأم الثكلى.

ويتعالق لفظيا مع سينية الخنساء في رثاء أخيها صخر، وكذا سينية البحتري التي وصف فيها إيوان كسرى، إذ تقول الخنساء، في مطلع قصيدتها:

---

[1] . محمود درويش: الجدارية، مجلة الكلمة، ع21، سبتمبر 2008، ص 29

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 5 س 4 (الوحدة والعزلة).

يؤرقني التّذكر حين أمسي فأصبح قد بليت بفرط نكس[1]

ويقول البحتري في مطلع قصيدته:

صنت نفسي عمّا يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس[2]

والشّاعر **مشتاق عباس معن** كتب قصيدة سينيّة، استحضر فيها المنحى الصّوتي في سينية البحتري ورثائية الخنساء، يقول في مطلعها:

كيـــف أحنـــو ويـــدي معصـــم فأســـي والـــذي يرقـــب ترحـــالي نفســـي[3]

إذ وظّف الكلمات التّالية:(**فأسي، نفسي، كأس، غرسي، رمسي، رأسي، طمس**)، وكأنّ الحس الموسيقي لسينية الخنساء والبحتري رافقه في قصيدته هذه، والتي بكى فيها حاله المزرية، ومآل نفسه المخزي، والملاحظ أنّها كلمات مشكّلة من حرف السّين، هذا الحرف الذي يتميز بـ:" صفير عال يوحي بنفس قلقة، ويدل على الحرقة والانحدار من العلو"[4]، وينسجم هذا مع رؤية **مشتاق** الغارقة في واقع الظلم والاستبداد.

[1] . الخنساء تماظر بنت عمرو: ديوان الخنساء، حمدو طماس، دار المعرفة، ط2، 2004، ص 71

[2] . البحتري: ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، مصر، مج 1/2/ 3/4/5، ط3، ص 1152

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 2 س 7 (التّخلف)

[4] . كلودين عزيز: دراسة شعرية الأصوات في ديوان لكيما جسد قديم لنا يتحرر لـ: عبده لبكي، (2016/06/27)، على الرابط: http://www.georgetraboulsi.wordpress.com

2. التّعالق الصّوري المشهدي في لا متناهيات الجدار الناري:

المميز في لا متناهيات الجدار النّاري أنها تفتح لك نوافذ وروابط على نصوص سابقة، وأيضا صور سابقة، إنّها مدونة إبداعية تتسم بالتّفتح والزّخم الحضاري، فلم تقتصر ظاهرة التّعالق مع النّصوص فحسب، بل وجدنا الصّور الموظّفة تحيلنا لأعمال إبداعية أخرى لرسامين مشهورين، وكأن الثّقافة حتّمت على الشّاعر **مشتاق عباس معن**، ومساعده التّقني **مصطفى محمود شاكر**، على ضرورة الأخذ من مشارب أخرى بطريقة واعية أو غير واعية، لتبرز هذه الأعمال في المدوّنة بصور مختلفة، ولكن بدلالات متلاقحة مع بعضها البعض.

ومن أبرز هذه الصّور نجد:

أ. صورة الفم الصّارخ:

الصورة الأولى [1]

الصورة الثّانية[2]

تمثّل الصّورة الأولى شفتان مفتوحتان على أقصى شدقيهما، تحاولان الصّراخ، كانت مرافقة للنّص القائل:

الشّفتان

لا تقوى على مكابدة السّر[3]

إنّ الشّاعر يكشف أنّ زمن الصّمت قد ولى، وأنّ الأسرار قد أثقلت كاهله، فلا مجال أمامه إلا البوح، أمّا الصّورة الثّانية فهي لأسد فاتح فاه، يحاول هو الآخر الزّئير بأعلى صوته، ورافقت النّص التّالي:

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، صورة ق7 س 6 (الجهل)

[2] . المصدر نفسه، صورة ق8 س 10 (الهجرة والمطاردة)

[3] . المصدر نفسه، ق7 س6 (الجهل)

العويل الفصيح

لا يقلل من لثغة الألم

فأنياب الأنين

مغروزة في متون الحروف الجريحة. !...[1]

الشّاعر جعل صراخ الأسد رمز القوة عويلا، إنّ بوحه مؤلم لأنّه ينطلق من سرد أحداث مأساوية مشبعة بالأحزان، الصّورتان صوّرتا لنا ظاهرة الصّراخ فنيا كتيمة للبوح، ولو عدنا للصّراخ كظاهرة بصرية نجد أنّ أبرز لوحة عالمية تمثّلها هي لوحة (الصّرخّة) للفنان التّرويجي:(**إدفارد مونك***)، وهي كما يلي:

هي صورة صّور صاحبها فيها شخصيّة تبرز ملامح:" الرّعب والخوف الشّديد والألم النّفسي والوحدة بشكل مكثّف وإبداعي مؤثر، فالوجه قد استطال وتشوّه من شدة الخوف وملامح الوجه مطموسة نسبيا كالعينين والحاجبين والأنف، أمّا الفم فهو مفتوح ويصرخ والعينان شاخصتان بشكل مبالغ فيه واليدان تغطيان الأذنين" [2]

تعالق الشّاعر في صوره للفم الصّارخ، مع صورة الرّسام النّرويجي **إدفارد مونك** في لوحته الصّرخة، فكلاهما أراد التّعبير صراخا وعويلا وفضحا لأسرار التّعب والمرض النّفسي، كلاهما يعاني اضطرابا نفسيا، وتشظيّا ذاتيا، وتمزقا روحيا، فلا بد من إخراج كل ذلك الألم عن طريق البوح صراخا

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق 9 س 10 (الهجرة والمطاردة)

* إدفارد مونك: رسام نرويجي ولد سنة 1863 بمدينة لوتن، أسس نمط رسم انسيابي يقوم على المواضيع النّفسية، وتعد لوحته هذه ثاني أهم عمل عامي بعد لوحة الموناليزا، وكان قد رسمها عام 1893، ينظر: نادية البنا: "الصرخة"..قصة ثاني أشهر لوحة في تاريخ الفن بعد "الموناليزا"، بوابة أخبار اليوم الإلكترونية، (02/16/ 2021)، على الرابط: http://www.M.akhbarelyoum.com

[2] . إدفارد مونك: الصّرخة، موقع ويكيبيديا، (1 ماي 2022)، على الرّابط: http://www.ar.M.Wikipidia.org

وعويلا، ينمّ عن ثقل المأساة ومرارة الأحداث. ولتفطّن الشّاعر على أهمية الصّراخ كتيمة استثنى ملامح الوجه واكتفى بالفم المفتوح على أقصاه؛ لأنّ البوح الصّارخ قد نال كل الاهتمام.

ب. صورة السّاعات

الصّورة الأولى[1]

الصّورة الثّانية[2]

الصّورة الأولى رافقت عبارة:**(حنجرة الوقت...لا أوتار لها)**، أمّا الصورة الثّانية، فقد رافقت عبارة:**(خنقت حفيف الوقت ذي الأجراس)**، ولو عدنا إلى السّاعتين لوجدناهما ساعتا العدم، الأولى نقشت على غصن خشبي لامع جاف، والثّانية في مكان مخضر بدأ السّواد يكتسيه، نلحظ أن لا ترقيم للسّاعات ولا عقارب تدور، ساعة مميهة لا شية فيها، إنّها ساعة العبث بامتياز، فيها نتلمس الضّياع والتّشتت والانهيار، إذ لا تحكّم في الوقت لأنّ الشّاعر خنقه، ويعد هذا كناية على أنّ الجهل قد أخرجهم من الزّمن نحو العبث والسّديم الأمدي.

تعالق الشّاعر مع لوحة **السّاعات المائعة** أو **إصرار الذّاكرة** للرسام **سلفادور دالي***، وهي كما يلي:

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، صورة ق 1 س 2 (الاحباط).

[2] . المصدر نفسه، صورة ق 12 س 8 (الضّياع)

*. سلفادور دالي: رسام إسباني (1904–1989)، صاحب اللوحة الزّيتية السّريالية إصرار الذّاكرة، والتي نفذها سنة 1931 بالزّيت على القماش، ينظر: أوميد عبد الكريم إبراهيم: إصرار الذّاكرة..دالي يخلط الفوضى والإبداع، مجلة الخليج الإلكترونية،(28/05/ 2020)، على الرابط: http://www.alkhaleej.ae

-لوحة إصرار الذّاكرة لسلفادور دالي-

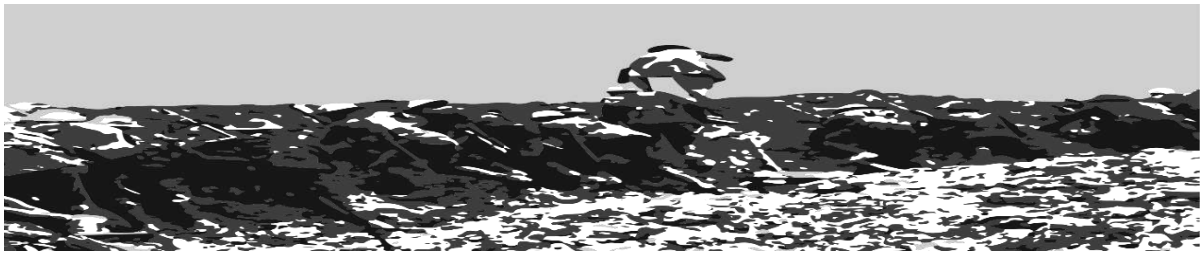
هذه السّاعة تمتلك خصوصية التّعبير عن سيرة الزّمن، كما أنّ الشّاعر:" يؤرخ لزمنه المتداخل بأبعاده، وارتحالات الذّاكرة والمستقبل المتمثل بالانتظار والتوقع"[1]، كما تجسد هذه اللّوحة علاقة الإنسان بالفراغ الذي تحوّل إلى متاهة زمنية متوارية، ترتادها الذّاكرة وتعجز عن الخروج منها، فيصيبها الذّبول والتّلاشي تماما كحال السّاعات العدمية. فالسّاعات صور تكيف أنّ مفهوم الوقت الاعتيادي يصبح اعتباطيا وغير منطقي، وبلا فائدة، إنّها رمز لـ: "تكسير حدود الزّمن، أو تجميد الزّمن...إنّها إشارة إلى الجسد نفسه، والذي سيضمحل تدريجيا دون أدنى قدرة على مقاومة حركة دوران الزّمن"[2].

كانت أوجه التّقارب أنهما ترمزان للمذهب السّريالي والاتجاه العبثي، السّاعتان فقدتا أهميتهما في تحديد الوقت، تلاشي ساعات **دالي** يقابلها التّميه التّام لساعات **مشتاق** واختفاء كلي لمعالمها، وكأنّها ذابت تماما كما ساعة إصرار الذّاكرة، كلا السّاعتين على أرضية خشبية، فساعة **دالي** على غصن زيتون يابس، أما ساعة **مشتاق** فهي منقوشة على غصن جاف يُحتضر، اكتسحه السّواد ليرديه عدما، بالمختصر مثّلتا الضّياع والتّشتت وعدم القدرة على مواكبة الزّمن.

[1] . سلام محمد البناي: من الخطية إلى التّشعب (مراجعة مشروع إبداع تفاعلي لتأمين ذاكرة جمعية)، مطبعة الزّوراء، العراق، ط1، 2009، ص 222-223

[2] . أوميد عبد الكريم إبراهيم: إصرار الذّاكرة...دالي يخلط الفوضى والإبداع، مجلة الخليج الإلكترونية، (2020/05/28)، على الرابط: http://www.alkhaleej.ae

ج. صورة الجنود:



صورة الجنود[1]

شكّلت الصّورة صورة الموت المحقق، آلاف الجثث المترامية على هاوية الخندق، وهناك من يحمل سلاحه للمقاومة، رافقت الصّورة البيت التّالي:(**أفواج تتراءى/ وعبيد القتل ينامون برمش أنزع)**

تعالقت مع لوحة الحرب العالمية الأولى، للرّسام الإنجليزي **كرو نيفينسون** التي رسمها سنة 1914، والتي قال عنها: "كنت أول فنان يرسم صورا للحرب، دون أن يكون له مجد، وبدون البطولات ذات الألوان الزّائدة التي تشكّل تقليدا في جميع لوحات الحرب حتى هذا الوقت، وأضاف: لم يشاهد أي رجل أي نوع من الأبهة في الخنادق"[2]

-صورة دمار الحرب لكرو نيفينسون-

فالّصورتان عبّرتا عن بشاعة الحرب، ودناءة القتل، الجثث مترامية، ناقوس الموت لا يتوقف جرسه عن الرّنين تحذيرا، خوف عارم يملأ الذّوات، هروب إلى المجهول دون معالم... إنّه سيناريو الحرب الوحيد حيث تختفي منه كل أوجه الحياة.

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، صورة ق8 س 11 (الموت)

[2] . أحمد صوان: لوحة عن الحرب العالمية بمبيون إسترليني، مجلة البوابة الإلكترونية، (31/ 10/ 2017)، على الرابط: http://www.albawabanewes.com

د. صورة البحث عن الهويّة ولوحة التّمزق

الصّورة التي اعتمدها الشّاعر هي لشخص يحاول تمزيق قطعة قماش تشبه إلى حد ما كيس الخيش الخشن، رافقت الصّورة النّص الأول من السّاعة الثّامنة المعنونة بالضّياع، بحيث تحدّث عن ضياع هويتّه حتى المرآة نسيت ملامح وجهه الضّائع، والصّورة الموظّفة عبرت عن ذلك بطريقة مختزلة جدا، إنّ الشّخصية المصورة تحاول تمزيق الوشاح الذي غطاها بالسّواد، تحاول خرقه للخروج إلى العلن، ونيل الحرية باسترجاع ملامح الهوية.

ويمكننا القول أنّ الشّاعر تعالق مع لوحة التّمزق للرّسامة الأمريكية جوانا بارنوم*

-لوحة التّمزق أو الخرق لجوانا بارنوم (Joanna Barnum) -

هذه اللّوحة التي رسمتها على جزأين، الجزء الأول لفتاة تحاول الخروج من ربقة القماش الذي قيدها، تحاول التّنفس واسترجاع ذاتها المغيبة، أخرجت يديها بكل قوة، وراحت تحدث شرخا في

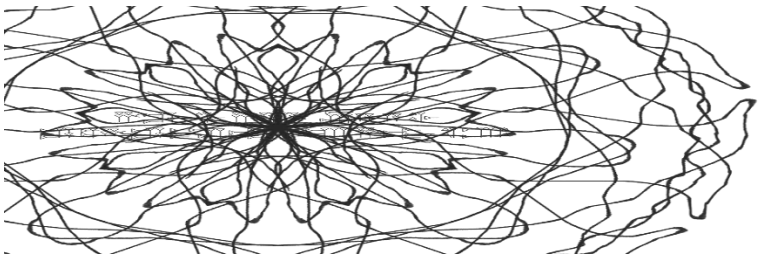
* . جوانا بارنوم: رسامة أمريكية صاحبة لوحة التّمزق، لها عدة أعمال فنية مشهورة، تستخدم في رسوماتها الألوان المائية.

القماش لتسارع في إخراج رأسها في حالة تعبر فيها عن أنّها تعاني الاختناق؛ وهناك جزء آخر لهذه اللّوحة، رسمته في لوحة أخرى أبانت فيه هوية الفتاة وأخرجتها للعلن.

صورة **مشتاق** ولوحة **جوانا** عبرتا عن الضّياع، والتّشتت والشّعور بالقهر والتّغييب القصري، **فمشتاق** نسي ملامحه من كثرة بقائه في الظّلام، و**جوانا** شعرت بالاختناق من سديم العالم الذي غيّبها وقتل هويتها، فحاولا معا تمزيق عالميهما بكل قوة وإبراز ملامحهما وهويتهما لنيل الحرية الأبدية التي لن تكون إلا بإثبات وجود الذّات المقاومة.

3. التّعالق الحرفي المشهدي في لا متناهيات الجدار الناري:

الشّاعر ابن بيئته، وابداعه المعنون باللامتناهيات جاء ليصف العراق وحالها المرير، وبالضّبط مسقط رأسه بغداد، هذه المدينة التي ورد ذكرها عدّة مرّات في المدوّنة، وكان قد ألصق بها صفة المدوّرة بقوله، بغداد المدوّرة، ولعل الاسم يعود إلى اسمها السّابق، كونها المدينة المدوّرة التي بناها المنصور مع قيّام الدّولة العباسية، بحيث اعتبر تخطيطها:" مفخرة العرب والمسلمين في ميدان العمارة والهندسة والتّخطيط"[1]، وقد وظّف الشّاعر لهذه المدينة صوّرا عديدة تصفها، اتّسمت كلّها بالشّكل التّدويري، ولعل أبرزها صورة نجدها في القصيدة الثّانية عشرة، من السّاعة الرّابعة، وهي كما يلي:



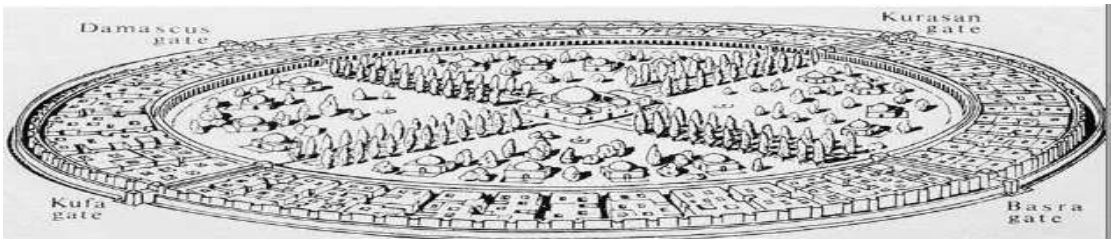
وصف الشّاعر هنا القرية التي استحالت إلى رماد، والصّورة عبارة عن خطوط دائريّة مخططة بالرّماد، ولعلّ الرّماد هنا يعود إلى المنصور الذي:" أحب أن ينظر إلى تخطيطها فأمر أن يخطّ بالرّماد، ثمّ أقبل يدخل من كلّ باب ويمر في فصلانها وطاقاتها ورحابها، وهي مخطوطة، ثمّ أمر

[1] . طاهر مظفر العميد: بغداد مدينة المنصور المدوّرة، مطبعة النّعمان، النّجف، العراق، ط1، 1967، ص 12

أن يجعل على تلك الخطوط حب القطن والنّفط، وراح ينظر إليها وهي تشتعل ثم أمر أن يحفر الأساس على ذلك التّخطيط"[1].

رماد المنصور جمّل التّخطيط، وجعله يستقر عليه كونه من أجمل وأرقى التّصاميم المنجزة، فكان رمادا للبداية والبعث الجديد لأرقى مدينة عمرانية على وجه الأرض، لكن رماد الشّاعر في قريته، هو رماد الأنقاض التي لا تعترف بإعادة البعث ولا الولادة الجديدة.

وتكرّر التّعالق مع بغداد المدوّرة مرّة أخرى، في صورة واجهة السّاعة اللاتينية السّوداء، فهي في الحقيقة ساعة استفاقة بغداد، وما ساعاتها الملوّنة بالذّهبي إلا إشارة إلى ضياع أمجادها الذّهبية التي باتت في يد اللاتين، ولا بد من استرجاعها، ونلمس أنّ السّاعة مقسّمة إلى أربعة أجزاء، كذلك هي بغداد، بنيت وفق أربعة أجزاء، لكل جزء باب خاص به، يوصل إلى وسط بغداد، وتسمى هذه الأجزاء أرباع، وكأنّها من أرباع السّاعة، والفراشات المستعرة اللّون وكأنّها تحترق على حافات ودوائر السّاعات، إنّها إشارة إلى حب القطن الذي اشتعل مع النّفط على المخطط الرّمادي للمدينة، وكأنّه يؤجج لبؤرة نهضويّة ستولد قريبا، وكل ذلك يمثّله مخطط لصورة العراق المدوّرة وهو كما يلي:



-مخطط لتصميم مدينة بغداد المدوّرة-

-صورة تخيليلة لمدينة بغداد المدوّرة-

إذ تمثل الصّورة هيكل بغداد المدّورة المقسّمة إلى أربعة أجزاء أو أرباع، كل جزء له باب خاص به، وفي المركز يتربع قصر المنصور، يتوسّط الأجزاء الأربعة بنفس المسافة، وتجدر الإشارة

[1] . طاهر مظفر العميد: بغداد مدينة المنصور المدوّرة، ص 16

إلى أنّ بناء بغداد تمّ على شكل:" دائرة مكوّنة من ثلاث حلقات مركزيّة، بحيث يكون لكل واحدة من هذه الحلقات وظيفة معيّنة، وتمت إحاطة كل حلقة مركزيّة بسور خاص بها"[1]، والأمر نفسه في ساعة الواجهة؛ فهي مكوّنة من ثلاث حلقات، كانت الأولى مركزا للسّاعة، يقصد بها الشّاعر مركزيّة العالم، والحلقة الثّانية هي حلقة الزّمن أو الوقت الذي يمضي كالسّيف في حدّته، والحلقة الثّالثة هي الهالة التي تحمي العالم من الشّرور والمصائب.

ونجد تعالقا آخر مع لوحة لبغداد بعنوان: بغداد المدوّرة للرّسامة العراقيّة وداد الأورفيلي*، والتي رسمتها سنة 1999، وهي كما يلي:

-لوحة بغداد المدوّرة للفنانة وفاء الأوفلي-

[1] . مدينة بغداد المدوّرة، (مرجع رقمي)، ص 2، على الرّابط http://www.baytdz.com

* . وداد الأورفيلي: من مواليد بغداد 1929، درست الفن في بيروت، وتخرجت من معهد الفنون الجميلة من كليّة الملكة عالية سنة 1960

اللّوحة عبارة عن:" أربعة أجزاء مربّعة الشّكل، أبعاد كلّ قطعة (60*60)، وتمّ رسمها بمادة الزّيت على قماش الكانفس، أبعاد العمل الكليّة 240*240"[1]، وقد التزمت فيها الرّسامة نفس ما كان في تخطيط مدينة بغداد، إذ أنّ لوحتها مقسّمة لأربع أجزاء، رسمت وفق ثلاث حلقات دائريّة، كان مركز اللّوحة قصر بغداد، واحتوت على هالة زرقاء، توحي من لونها الهدوء والاطمئنان، جاءت لتحمي العراق من المآسي وتبشّرها بالأمل والسّلام، لكنّها لم تكن كذلك، لم تكن مدينة السّلام عند الشّاعر، بل المدينة التي لم تشفع لها حالتها الكبيرة، ولم تكفل لها الرّعاية والاهتمام وإبعاد المآسي والأحزان، فظلّت قرية وحيدة تعاني الظّلام والعدم والرّماد النّائم للأبد.

4. التّشكيلات البصرية ونظم الكتابة في "لا متناهيات الجدار النّاري"

تعتبر التّجربة الشّعرية المعاصرة من أثرى التّجارب الإبداعية ذات الخصوصية المنوّعة والمتباينة؛ بحيث استثمرت مختلف معطيات الحداثة، وغيّرت نمط الكتابة الشّعرية، بما في ذلك الطّرق والقوالب، بالإضافة إلى تحيين الموضوعات المطروقة ومعالجتها بطريقة جديدة، فكانت بذلك القصيدة ذات بنية متميزة اتسمت بالتّحرر خاصة في جانبها البصري، هذا الأخير الذي انصب حوله الاهتمام على اعتبار أنّه أحد أهم ركائز عمليات التّلقي؛ فالقصائد الآن باتت نصوصا تشكيلية تعتمد بدرجة أولى على أنّها مادة إبصار، فمادة قراءة. وهذا خلال النّقلة من ثقافة السّمع(الأذن) إلى ثقافة الرّؤية أو الإبصار (العين).

كانت ظاهرة التّشكيل البصري تقنية بارزة في اللامتناهيات إذ منحتها بعدا بصريا عزّز بشكل كبير عملية التّلقي والتّفاعل بين النّص والمتلقي، وهذا من خلال التّقنية التي دعّمت ذلك، حيث نلمس في أشعاره تنويعا للخطوط والتّلاعب في توظيف البياض والسّواد، والتّوظيف المتنوع للمجال البصري الفعلي، كما لا تفوتنا الإشارة إلى ظاهرة التّطريز البصري، والتّفعيل البصري من خلال علامات الوقف، وتكرار القفلات اللّفظية، وغيرها من التّشكيلات البصرية المنوعة، إذ لم تعد قصائده مجرد نصوص، بل هي أيضا فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة (الصّور، الرّسم، الألوان، الأصوات) والتي تحكمها مقصدية منتج الابداع، وعليه فالتّشكيل البصري هو:" كل ما يمنحه النّص للرّؤية، سواءً أكانت الرّؤية على مستوى البصر/العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/عين

---

[1] . قصّة لوحة بغداد المدوّرة للفنانة العراقيّة وداد الأورفلي، (مرجع رقمي)، ص 3، على الرابط: http://www.ibrahimcollection

الخيال)"[1]، ليؤكد التّشكيل البصري على دوره التّدليلي البارز في الفواصل الشّعرية والتّشكيل البنائي، مما يعمق الرّؤيا الشّعرية، ويزيد التّراكيب على تنوعها بمردود إيحائي فعال، ويجعل القصائد تتمتع بنوع من الحيوية والديناميكية، وكانت التّنويعات البصرية كما يلي:

أولا. تقنية البياض والسّواد

يعتبر البياض في القصيدة نصا موازيا، إنّه النّص الغائب الذي يتم تشكيله من خلال التّصورات القرائية، وكأنّه اللّعبة اللّغز التي تحدد قدرة المتلقي على الإمساك بدلالة القصيدة، واكتشاف ما تمّ اخفاؤه بين طيات البوح والكتمان، إنّه الصّمت الذي لم تسعفه اللّغة، يقابله السّواد الذي يعبر عنه النّسيج الحرفي البوح الكلامي المباشر، وهذه التّقنية ظاهرة بارزة في الشّعر الحداثي تعرف على أنّها:" أداة كتابية لا تكاد تتوافق مع الظّاهرة الشّفاهية التي لا تحمل هذه الفراغات بأنماطها المتباينة، وهذا يعني أنّ هناك تصادما بين النّطق والصّمت من ناحية، وبين البياض والسّواد من ناحية أخرى"[2]، وجاءت اللامتناهيات مغلفة بالصّمت رغم كثرة نصوصها الحرفية، المتحدثة عن آلام العراقيين، وتشظي الذّات المنكسرة، فيسود الصّمت لكبر المأساة وثقلها، ليتجسد البياض طويلا، خالقا تفاعلا متميزا بين الصّوت والصّمت، وبين السّيمياء والتّشكيل، والسّبب في هذا التّشكيل البصري يعود إلى كون غالبية القصائد تنتمي للعمود الومضة، هذا النّوع الشعري الحداثي يعتمد على:" التّكثيف الشّديد والتّلميح الأشد، حيث تكون فيها مساحة المصرّح به أقلّ بكثير من مساحة المسكوت عنه... ومن ثمة تسمح للمتلقي بإعمال فكره واستخدام كل مهاراته الثّقافية والأدبية واللّغوية لفك طلاسم القصيدة، ...قصيدة الصّمت الإيجابي أو الصّمت المقروء"[3]، ويمكن تلمّس ذلك في قول الشّاعر:

على قارعة الفضح

اكتشفت:

---

[1] . محمد صفراوي: التّشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950-2004 (بحث في سمات الأداء الشّفوي)"علم تجويد الشعر"، النّادي الأدبي بالرياض/ المركز الثقافي العربي، الرياض/ بيروت، ط1، 2008، ص19

[2] . علاء الدين علي ناصر: دلالات التّشكيل البصري الكتابي في النّص الشّعري الحديث، مجلة الأثر، ع29، ديسمبر 2017، ص 114

[3] . ينظر: يحي ولي فتاح حيدر: العمود الومضة في الشّعر العراقي المعاصر (وطن بطعم الجرح) أنموذجا، مجلة الآداب، ع127، ديسمبر 2018، ص 159

أن مدينتي لم تكن فاضلة!

ورعاياها

بقايا

أحلام

محرّمة !.

إنّ توظيف الفراغ في هذه الأسطر جاء بين دال (الحقيقة/ الأسرار)، فقد كشف الشّاعر عن لغز كان مبهما، وعن سبب بؤس العراق، التي كان يعتقد أنها فاضلة ولا تشوبها شائبة، وإذا به يجد خونة من أهلها لبثوا بظهرها يوجهون لها الطّعنات، دون هوادة أو ندم، وهو الذي كان يسير للأمام مواجها العدو معتقدا أن العدو دوما يقابله، وإذ به يتفاجأ من أن بعض العدو من أهل بيته، لذلك طال بؤسه، واستعصى عليه فك أسره، فالخيانة نخرت جسده، وحطّمت قوته، وشتتت شعبه، وهذا الأمر لا يعاني منه العراق فحسب؛ بل كل الأمة العربية فيها دودة الخيانة، التي لا تنفك تنخر عصا الصّمود؛ التي ترتكز عليها القومية العربية، فتحيلها إلى شيع وفرق وتنشر بينها سمومها، فينشغلون بالصّراع الدّاخلي فيما بينهم، ويبتعدون عن المقاومة الحقة، وهي مقاومة المستعمر واستئصال أعضاء الخيانة من الجسد الموبوء، كل هذه المآسي التي اكتشفها جاءت في فضاء البياض الصّامت الذي تلى رعاياها بقايا أحلام محرمة، فكل لفظة من هذه الألفاظ سبقها بياض طويل عبّر بصمت عن حجم قساوة الأسرار التي آثرت الاختباء لأنّها لن تزيد إلا الاحباط والخيبة الوشيكة، وعليه كان الفراغ هنا هوّة عميقة تفصل بين المتحرك كلغة والسّاكن كفراغ، وفي هذه الهوة:" يتحقّق الخلْق ويتم اشتراع أفق كتابة يحتفلُ بعلاقة الذّات واللّغة، و علاقة اللّغة بالاحتمالات الجمالية" [1]ويقول أيضا:

إلام تظلّ

بلا

سحنة

[1] . صالح لبريني: بَيَانُ الْفَرَاغِ... مِنْ أَجْلِ أُفُقِ شِعْرِيٍّ مُخَاتِلٍ، مجلّة القدس العربي الرّقميّة، (2020/09/29)، على الرّابط: https://www.alquds.co.uk

وتنزف

أعطافك

المويقات ؟!![1]

اتسمت طريقة تشكيل هذه القصيدة بالاختلاف؛ فقد استقلت فيها اللّفظة بسطر لوحدها، وتوزعت الألفاظ بشكل هندسي متناثر، تُحتم على القارئ التّفاعل التّام مع النّص وتتبع مساراته الكتابية بصريا، عبّر السّواد والبياض معا عن قلق الشّاعر الكبير وخيبته العظيمة، ورغبته الجامحة في استنهاض وطنه الفاقد للهوية، هذّه الهوية التي اختفت وراء اكتساح البياض لفضاء القصيدة، محاولا الكشف عن تلابيبها وابرازها مقابل بوح السّواد.

وعليه كان البياض طاقة تفجيرية خلاقة تُستشف من القراءة الواعية للإبداع، فها هو **رامبو** يعلي من شأنّه وأهميته يقول:" يا نفسي لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير؛ بل بما تبقى من البياض على الورق"[2]، إنّه لغة كيانية موازية كاشفة عن دلالات متوارية لم تتمكن تدرجات السّواد الخطي من استيعابها فقد يضيق الأسود ويكون:" غير قادر على استيعاب هذا الوهج التّحولي المنبعث عن عوالمه الدّاخلية"[3]، ليغري البياض القارئ ويحثّه على الغوص في مساحاته لسبر أغوار القصيد والوقوف على دلالاته التّصورية. لكن هذا لا يقصي أبدا دور السّواد كنسيج لغوي واعتباره:" ثانويا في التّحفيز وإثارة الشّعرية، لأنّه يحمل دلالات يمكن سبر أغوارها... لذلك يقع على عاتق المتلقي جزء كبير من مهمة الكشف عن كيفية توظيف التّشكيلات الكتابية واستغلال الإمكانات التّعبيرية للغة المكتوبة"[4]

---

[1] مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 9 س8 (الضّياع)

[2]. محمد بنيس: ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985، ص 100

[3] . زهيرة بولفوس: التّشكيل البصري في الشّعر الجزائري المعاصر، مجلة سرمدن، مج 11، ع40، س11، شباط، 2015، ص 202

[4] . عصام شرتح: إثارة المستوى البصري عند شعراء الحداثة المعاصرين، موقع ديوان العرب، (2017 /01/03)، على الرّابط: http://www.diwanalarab.com

ثانيا. ظاهرة التّطريز اللّفظي البصري:

التّطريز اللّفظي بصريا مصطلح حديث قديم، لكنّه برز كثيرا مع التّجربة الحداثية للشّعر، وكان علامة التّجريب الشّعري، بحيث مال إليه الشّعراء المعاصرون لما له من خصوصية شكلية مغايرة، أولت أهمية كبيرة للتّفاعل البصري على اعتبار الرّؤية أسرع أثرا من الكّلام، وعليه فالتّطريز اللّفظي مهارة إبداعية تهتم بالألفاظ والحروف، والتّشكيلة السّطرية للقصائد، ويقوم على فكرة تجدد الشّكل الفني والتّلاعب في تراص النّسيج الحرفي بهدف خلق التّأمل والتّفاعل مع النّصوص، ومنحها نفسا وروحا جديدة، ويُعرّف على أنّه:" توزيع الأسطر الشّعرية بصريا، بما يحقق لها قوة الدّلالة، وعمق الإيحاء، سواء بالتّوازي السّطري أو بالتّفاوت السّطري"[1]

وللتّطريز اللّفظي أثر عميق على النّصوص، إذ يعمق دلالاتها، ويفعل مساحاتها البصرية، وبالتّالي يثري مجالها التّفاعلي، بتدعيم التأثير النّفسي والشّعوري، وقد اعتمد **مشتاق** على هذه التّقنية في لا متناهياته، لما لها من دور كبير في التّأكيد على مقدرة اللامتناهيات على استيعاب مختلف الأشكال والتّقنيات وتطويعها لعالم الكمبيوتر.

أ. التّشكيل الحرفي

من أشكال التّطريز اللّفظي المستخدمة، ما تعلق بالحروف، حيث يبدأ السّطر بحرف، وبداية كل سطر تشكل الكلمة المفتاح، هو:" أن يجعل الشّاعر حروف أوائل الأبيات تشكل اسما معينا"[2]، ويجسد التّطريز البصري:" دلالة الاسم من خلال تفريق حروفه على أوائل الأسطر الشّعرية، ثم الانسياب من كل حرف بما يعكسه على الذّات الشّاعرة من دلالات"[3]، وهذه التّقنية أكدت على أهمية الحرف في كونه يملك:" إيحاءً خاصا؛ فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى، يدل دلالة إيحاء، ويثير في النّفس جوا يهيئ لقبول المعنى"[4]، ومن النّصوص التي اعتمد فيها **مشتاق** على هذه الخاصية، نجد قوله:

---

[1] . عصام شرتح: الشّعرية وصدمة الحداثة (رؤى جمالية في الحداثة)، دار العتيق للثّقافة والفكر، ط1، 2022، ص 48

[2] أمين بكري شيخ: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980، ص 224

[3] . محمد صفراوي: التّشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950-2004 (بحث في سمات الأداء الشّفوي)، ص191

[4] . محمد مبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتوزيع، ط7، 1981، ص 24

واو: العويل

وجيم: الجنون

ودال: الدليل إلى عشبة دنستها الفصول[1]

يتجلى التّطريز البصري في كلمة (وجد)؛ بحيث فصل الشّاعر عنها حروفها، وجعل كل حرف منها انطلاقة لتركيب جديد وسطر جديد تنساب منه الألفاظ، ابتدأها بالعويل والبكاء على هذا الوطن، فالواو هي رمزيّة للتأوّهات المؤلمة التي يتلوها البّكاء حدّ العويل، تحسرًا على ما آل إليه الوطن.

والجيم هي جنون الوطن وتصرّفاته اللاواعية، التي جعلت منه فريسة سهلة الاقتياد، من قبل العدو المتربص به منذ حقب طويلة، وها هو اليّوم قد عرف أسراره ونقاط ضعفه؛ فاستغل الفرصة وأطاح به، واستولى على خيراته ورزق أرضه العطش والظمأ، وحطّم بيوته ليشرد أهله، ونشر الغربان والخفافيش في أرضه، بعد أن طرد الحمائم والفراش من أرض كانت أرضا لكل ما هو جميل، أما الدّال فهي: دليل لعشبة دنستها الفصول؛ فلا هي نمت ولا هي أزهرت، بل يبست وجفّ غصنها الذي توغّل فيه الظّمأ الأسمر، لتهشمها الرّيح في أوّل فرصة.

أكّدت حروف كلمة **(وجد)**، على تغلغل هذه الكلمة في ذات الشّاعر، حيث جسّدت حالة وجدانه المتشظي بفعل واقع قتل الذّات وسلبها جمالها، بعد أن قبر المشاعر الجميلة وأحال جمال الفصول إلى قبح مدوٍ.

[1] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار النّاري، ق 8 س8 (الضّياع).

ب. تشكيلات السّطر الشّعري الكتابية

لقد تنوعت قوالب الكتابة الشّعرية المعاصرة، حيث شهدت انتقالا من نظام البيت التّفعيلي إلى نظام السّطر الحر غير المحدود بتفعيلات ممتدة، ما سهل على الشّعراء تجربة فكرة التّشكيل البصري أثناء كتابة السّطر الشعري.

وقد اعتمد **مشتاق عباس معن** على هذه التّقنية من باب التّجريب، بحيث تلاعب بطول الأسطر الشّعرية وأدخل عليها تراكيب ثابتة، خلقت نوعا من الانسجام الكتابي والّصوتي الإيقاعي، ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر:

هز مرة:

غيمَ أوجاعنا كي يسيل الأنين ؟!

هز مرة:

نعشَ أولادك المتعبين ؟!

هزني مرة:

. . . . . .

لا تكن

كالتي

أحصنت

فرجها

بالبغاء . . . ![1]

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق1 س 3 (الخضوع)

فتكرار عبارة **هز مرّة** في بداية كل مقطع كان بمثابة استهلال مشترك بين المقاطع، جعل المتلقي يلحظ الجانب البصري الموّحد الذي أثّر كثيرا في الجانب التّركيبي والإيقاعي، فالتّراكيب التي كانت بين الجملة الأمرية المشتركة **(هز مرة)**، كانت شبه متطابقة صوتيا، بينهما تناغم سلس كشف عن دلالة النّص، وأسهم في فتح مجال تأثيري بصري بين المتلقي والنّص، بحيث قرّب منه النّص وأغراه على كشف خباياه.

ويقول أيضا:

هناك . . .

حيث الظلال البعيدة

ثمة بيارق فتية

تحنو على المحبة

. . . . . .

هناك . . .

حيث الظلال القصية

ثمة هزار مرشوش بداء النقرس

يحتضن خيبات مبلّلة

لا تقوى على التحديق بقرص الدفء

. . . . . .

هنا . . .

حيث الظلال القريبة

ثمة

لا

شيء . . . ؟!!. [1]

كرّر الشّاعر التّركيب (هناك حيث الظّلال) وأضاف لها في كل مقطع لفظة جديدة (البعيدة/ القصيّة/ القريبة)، ثم يكشف عما يوجد في تلك الظّلال، ويستهل مجيبا بكلمة (ثمة)، في هذه القصيدة تفاوتت الدّفقات الشّعورية للشّاعر مع كلّ تشكيل سطري، فالظّلال البعيدة هي السّواحل التي تشهد على رحيل المغتربين فتحنو عليهم طيبة وتنشر عليهم عطفا، أمّا الظّلال القصيّة ويقصد بها بلاده الجريحة فثمة هزار مصاب بالنّقرس يعيش خيبات متجددة، أما الظّلال القصية القريبة وهي فضاء غربته فلا شيء فيها إلا العدم، فقد فيها الشّاعر كل أحاسيسه، نستشف أنّ الشّاعر يستفيض بالكلام متى كان الفضاء مختلفا، لذلك تنوع طول الأسطر الشّعرية في كل مقطع، ما بنى دلالة مختلفة لكل واحد، عبّرت بصدق عن خبايا الفضاء، وبالتّالي هذا التّفاوت في الدّفقات الشّعورية نقل التّفاوت البصري والدّلالي للقارئ المتصفح أيضا.

ثالثا. علامات التّرقيم:

علامات الترقيم أحد أهم ركائز النّصوص، لما لها من دور مهم في الكشف عن دلالات التّراكيب والجمل، وتتمثل في:" وضع علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات، لإيضاح مواقف الوقف وتيسير عملية الفهم والافهام."[2]

كما أنها تقوم بإضاءة الأسلوب التّعبيري للمبدع، حيث لها فاعليتها في تحرير بنية النّص، وإثراء الجانب الدّلالي والبلاغي بالإيحاءات اللّازمة، والمميز في علامات الوقف أنها مجرد رموز وإشارات، مما يمنحها سلطة بصرية تربطها مع القراءة البصرية للنّصوص، وهي: النقطة (.)، النقطتان (:)، نقاط الحذف (...)، الفاصلة (،)، الفاصلة المنقوطة (؛)، الشّرطة (-)، الشّرطتان (- -)، علامة التّنصيص («»)، القوسان الحاصران ()، علامة الاستفهام (؟)، علامة الانفعال (!).

ظاهرة التّرقيم في النّص الشّعري، ظاهرة حداثية، جاءت بعد حركات التّجديد الشّعري المتواصلة، إذ كثر حضورها في الكتابة الشّعرية، على اعتبار أنّها دوال تعبيرية تربط بين الدّلالة

[1] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق9 س 8 (الضّياع).

[2] . محمد الصّفراوي: التّشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950-2004 (بحث في سمات الأداء الشّفوي)، ص 199

اللّغوية والبصرية، وتعمل على:" استكشاف الرؤى المتمركزة باللاشعور لدى الشّاعر، وتحفيز فكر وخيال القارئ، وإعطاء فسحة في إعادة كتابة النّص على ألا يبتعد عن جوهر النّص، لأنّ عدم وجودها قد يتسبب في اتساع الدّلالة أو انتاج معنى مغاير للنّص"[1]، وقد وظّف الشّاعر **مشتاق عباس معن** العلامات الوقفية بكثرة على اختلافها في مدونته الرّقمية، وهي كما يلي:

1. النّقطة:

تعبر النّقطة على نهاية الكلام، والوصول إلى المقاصد المرادة، لها أهمية كبيرة إذ لها: "القدرة على خلق نمط، والتّعبير عن الإيقاع والحركة، ولها القدرة على أن تكون بؤرة اهتمام، أو تكون مناطق ذات صفات مميزة"[2]، يقول الشّاعر:

كل سنبلة

في المدينة يعرفني ظلّها

والزهور التي جاورت ظلّها

يعرفني عطرها

غير أن اليباس يراودني دائماً !!.[3]

استخدم الشّاعر النّقطة في مسارها السّليم المتوقع، أكّد من خلالها عن بلوغ مقصديته، كما منحت المتلقي سمة الأداء الشّفوي بتوقف الكلام صوتيا، انتهى كلام الشّاعر معبرا عن حالة مزرية يعيشها هو وأبناء وطنه، لقد حوّطهم الجفاف والقحط من كل جهة وصوب، ليؤكّد أنّ هذا الوطن لن تزوره الأحلام الجميلة، ولن تعود إليه الأمجاد القديمة ببهائها المقدّس، لأنّ قبح القحط قد استولى على كل شيء، وسيستمر كذلك.

---

[1]. حسين عجيل السّاعدي: التّشكيل البصري في نصوص الشّاعر جاسم أل محمد الجياشي (سيميائية علامات الوقف)، موقع الحوار المتمدن، (2018 /01/14)، على الرّابط: http://www.m-ahewar.org

[2] . مالنز فريدريك: الرسّم كيف (عناصر التّكوين)، تر: هادي الطائي، مرا: سلمان الواسطي، دار الشّؤون الثّقافية العامة، بغداد، ط1، 1993، ص11

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق4 س1 (الفقر).

2. نقاط الحذف:

نقاط الحذف علامة مهمة في الكتابة الشّعرية، يلجأ إليها الشّاعر بغرض لفت المتلقي لكلام يفترض أن يكون، لكنّه لم يتمكن من تجاوز حدود البوح، فاختار التّواري وراء نقاط ستقول الكثير، تسمى هذه النّقاط بـ:" نقاط الاختصار، وهي ثلاث نقاط لا أقلّ ولا أكثر توضع على السّطور، متتالية أفقيا لتشير إلى أنّ هناك نبرا أو اختصارا في طول الجملة"[1].

ومن النّصوص التي استخدم فيها الشّاعر نقاط الحذف نجد:

أتكدّر بالغسق الآيل . . .

أتوغل في قفرٍ فذ

ظلاً محشواً حتى النصف أمكث

بالتبغ الآسن

. . . وأسدّ غصون الأمسِ . . .[2]

استخدم الشّاعر نقاط الحذف للدّلالة على البتر من جهة، والاختصار وعدم التّكرار من جهة أخرى، فالشّاعر يتحدث عن العبث الذي اكتنف العراق، فلم يرد تفجيع المتلقي أكثر بالمآسي التي سيذكرها تباعا، لذلك استعان بالنّقاط الثّلاثة، والتي تكررت في ثلاثة مواضع، كانت ستقول حتما أنّ ما وراء الكلام أسوء، فالعبث طاغي، والكدر سكن شرايين الحياة، والتّبغ المتعفن اكتسح أوردة الغصون بلا فائدة، كتعبير مأساوي على أنّ الغصون دخلت في نشوة الأفول، والتي لن تستفيق منها حتى تتعفن وتموت، فتزول معها الحياة.

[1] . أركان عمر: دلائل الإملاء وأسرار التّرقيم، أفريقيا الشّرق، طرابلس، ط2، 2002، ص119

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق12 س 1 (الفقر).

3. المد النّقطي:

هو كتابة عدّة نقاط أفقية متتابعة تتجاوز الثّلاثة نقاط، تعبر تقريبا عن دلالة البياض في الأسطر الشّعرية، إذ تشغل مساحات معينة في أوّل الكلام أو وسطه أو منتهاه، بحسب ما يراه الشّاعر مواكبا لدفقاته الشّعورية، ونجد أن تكرار النّقاط:" يؤدي نظاما معينا؛ بحيث يحقق إحساسا بنسيج الشّكل"[1]، يقول الشّاعر:

مرآتي الباردة

لا تحفظ غير ملامح ميتة

تصفّف جدائل أمتعتي الفائتة

تتجاوز وجهي الأوحد

تلامس كفّي الموبوء بالكلس

. . . . .

. . .

. . . . مرآتي الباردة وجه آخر

للحميم . . . ! .[2]

استخدم الشّاعر المد النّقطي في هذه القصيدة في ثلاث مواضع هذه المرآة أصبحت باردة، فقد وصف مرآته بالبرودة، لأنّها لا تحفظ صور وملامح الأحياء، بل تحفظ فقط الملامح الميتة البّاردة، وحقائب الرّحيل الرّثة، فقد تجاوزت كل ملامح الوجوه، إنّها تحاول أن تحفظ المآسي فقط، لذلك لم يذكر المزيد مما تحفظه، واستعان عليه بنقاط متواصلة يكثّف بها دلالة الحجم الكبير للمآسي المخزّنة

[1]. صدّام الجملي: انفتاح النّص البصري (دراسة في تداخل الفنون التّشكيلية)، الفيصل للنّشر والتّوزيع، الرّياض، ط1، 1439هـ، ص 17

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق2 س 8 (الضّياع)

في الذّكريات، والتي لا تبعث إلا الشّعور بالبرد، في وطن كان شعاره الفقر والبرد والظّمأ، لا شيء فيه يبعث على الأمل في الحياة، كل قاطنيه جثث باردة، وكل ملامحه مهشّمة.

4. علامة الانفعال (التأثر):

علامة التّعجب هي العلامة التي تعبر عن الانفعال والحيرة لأنّ التّعجب يعدّ:" تعبيرا عن حالة انفعالية واحدة من حالات التّأثر والانفعال"[1]، وتعرف أيضا على أنّها:" العلامة التي توضع في نهاية كلّ جملة تعبر عن العاطفة، كالتّعجب والفرح والحزن والاستنكار، والتّهديد، والوعيد، وبعد الاستفهام الذي خرج عن الغرض الأصلي."[2]

يقول الشّاعر:

آهِ يا صوتي: على (أينٍ) تصيح!

فالذي يأكل أوداجي فأسي![3]

الشّاعر يحاول مخاطبة صوته الباحث عن الغادر الذي لا يتوقف عن توجيه طعنات الغدر له، لكنّه قال له متعجبا بحسرة: أن توقف، فالعدو منا وفينا، إنّه جهلنا الذي استحال فأسا تهشم رؤوسنا وتشتهي قطع أعناقنا، لتحطّم كياننا وحاضرنا، فمتى تحررنا منه بلغنا المعرفة، وبالتّالي الحياة، ولكن هيهات.

5. علامة الاستفهام:

علامة الاستفهام هي العلامة التي تأتي بعد السّؤال والاستفسار، توضع في" نهاية كل جملة قصد بها السّؤال عن شيء ويراعى أن يكون وجهها في نهاية الكتابة، ولا توضع حينما يخرج الاستفهام عن غرضه الأصلي إلى غرض بلاغي"[4]، يقول الشّاعر:

---

[1] . عمر أركان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص 115

[2] . عبد السّلام محمد هارون: قواعد الإملاء وعلامات التّرقيم، دار الطّلائع للنّشر والتّوزيع والتّصدير، القاهرة، ط1، 2005، ص 73

[3] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق 12 س 2 (الإحباط)

[4] . عبد السّلام محمد هارون: قواعد الإملاء وعلامات التّرقيم، ص 73

أما أن تشتهيك الفصول؟[1]

في هذا البيت وظّف الشّاعر علامة الاستفهام في مكانها السّليم، في آخر تركيب جاء مستفهما، أدّت هذه العلامة دلالة عميقة، فالشّاعر يستفهم متحسرا تارة وداعيا تارة أخرى أن تتعاقب الفصول على بلاده الجريحة، يأمل أن يأفل الخريف ويغرب عن أرضهم ليزورها الرّبيع بأزهاره وطيب عطوره بعد شتاء جواد كريم، فصيف يونع الرطّب وينضج الثمار، لكن لم يحصل ذلك، ظلّ الخريف ولبث طويلا، فساد الانكسار، والقحط والجفاف، وماتت في كل ذلك أجنة الحياة، والغرض من هذا الاستهام هو الاستبعاد، ومعناه:" عدّ الشيء بعيدا"[2]، أي عودة المياه لمجاريها في العراق شيء مستبعد يبعث على الحسرة والتّفجع، ويقول في موضع آخر زاوج بين علامتي التّعجب والاستفهام:

إلام تظلّ

بلا

سحنة

وتنزف

أعطافك

المويقات ؟!![3]

إنّها أبيات العتاب، يعاتب الشّاعر وطنه الذي سُلبت منه حريّته، ومن ثمّ هويّته، يعاتبه قائلا: إلام تظل بلا سحنة بلا أوصاف، ولا سمات، لا تنبت خيرا، بل لا تنزف إلا زللا ومآسيا، يخاطبه متعجبا مستنكرا حاله، ويحثّه أن عد إلى رشدك وهويتك وانزع عنك المآسي وارمها بعيدا.

نصل إلى أنّ علامات الترقيم شكّلت تقنية تنظيمية لعملية بناء وكتابة النّصوص الشّعرية، إذ كانت موجّهة للعين كمجال بصري، وأخذت شكل النّصوص بصريا، بحسب الرّؤى التي يقوم عليها

[1] . مشتاق عباس معن: لامتناهيات الجدار الناري، ق 1 س 3 (الخضوع)

[2] . هيثم الثّوابية، الاستفهام في الحماسة للمرزوقي، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، مج41، 2014، ص507

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق9 س 8 (الضّياع)

النّص، وتمثّلت هذه العلامات في شكل أيقونات رمزية سيميولوجية؛ فتحت مجالات بصرية جديدة أسهمت في توسيع الأفق القرائي، وبالتّالي أثرت الدّلالات النّصية المكتنزة وراءها.

5. التّشكيلات الصوتية والموسيقية "في لا متناهيات الجدار النّاري"

من المتعارف عليه أنّ الشّعر هو الكلام الموزون المقفى الذي يستند إلى نظام صوتي منتظم لا يقبل الخلل، فالشّعر إيقاع متكامل متوازن مع النّسيج الحرفي، يخلق حسا موسيقيا عذبا تستسيغه الأذن ويستسهله اللّسان، إنّه توليفة إيقاعية صوتية، بل سمفونية حرفية تعبر عن الوجود بإيقاعات خليلية في غاية الكمال، لكن مع التّقدم الحاصل تغيرت هذه الأسس، تطورت أساسيات القصيدة العربية الحداثية؛ فتغيرت أشكالها وطرأت عليها تنويعات جديدة، جعلت المفاهيم والأسس السّابقة محل تساؤل؛ فلم يعد الاهتمام بالإيقاع منوطا بالبحور الخليلية الجاهزة، بل توسّع المجال الصّوتي إلى المفهوم الواسع للإيقاع، لتظهر بذلك البنى والتّشكيلات الصّوتية والإيقاعية على اختلاف أجناسيات القصائد الحديثة، ويدخل الإيقاع في علاقات مع البنى الدّلالية والبلاغية، بعد انصهار قضية الشّكل والمضمون؛ لتصبح الدّلالة كنسق سيدة الموقف، تولّد مختلف الطّاقات الإيقاعية في تشكيلات صوتية أكثر حدة، وأعمق تأثيرا، وعليه يمكن القول أنّ الإيقاع هنا يكون بمعنى الجريان والتّدفق؛ لأنّه خاضع لمبدأ الحس الشّعري لا القوالب الجاهزة، إنّه:" تنظيم الحركة وتقسيم الأزمنة في الألحان تقسيما منظّما."[1]

لا يخفى علينا أنّ الإيقاع منذ القديم قد ارتبط بالموسيقى وعالم الأصوات، هذه العلاقة النّاشئة بينهما تعرّضت هي الأخرى لزيادات وتوسيعات وظيفية؛ وهذا ما تؤكّده **فاطمة الوهيبي**: "تبدو العلاقة بين الشّعر والموسيقى علاقة سطحية، إذا كان المراد من الموسيقى مجرد الوزن والإيقاع الشّعري، ولكن العلاقة تبدو أعمق كلما استنبطنا التّجارب الممتعة التي استمعنا فيها للإنشاد الشّعري، حيث الصّوت يضيف متعة بموسيقاه، وتبدو العلاقة أوثق كلما أضيفت إلى موسيقى الشّعر وموسيقى الصّوت، الموسيقى واللّحن المنبعثان من آلة موسيقية مصاحبة."[2]

---

[1] . محمود أحمد الحنفي: الموسيقى النّظرية، مكتبة النّهضة، مصر، ط5، 1958، ص 87

[2] . فاطمة الوهيبي: كتاب دراسات في الشّعر السعودي، النادي الأدبي بالرياض، السّعودية، ط1، 2005، ص 35

هذه النّقطة أثراها الأدب التّفاعلي، حينما جعل الموسيقى وعالم الأصوات مرافقة للابداعات الشّعرية، تزاحمه في أداء الدّلالة، والتّأثير على الذّائقة السّمعية والشّعورية، وبالتّالي يصل الإيقاع الموسيقي كتشكيل صوتي لغايته الشّاملة لأنّه بهذا:" يمتد إلى آفاق متعددة ومستويات من الحركة والانتظام، تمتد في أعماق النّص لتصنع قوة فاعليتها إلى خارج النّص، وخارج بنيته الجامدة ذات العلاقات الدّاخلية"[1]

كانت اللامتناهيات المدوّنة الفارقة في عالم الشّعر، من ناحية الشّكل، وكذا من ناحية التّركيبة الإيقاعيّة والموسيقية، حيث كان النّسيج الشّعري جامعا بين عدّة أشكال شعرية، وهي القصيدة العمودية، الشّعر الحر، قصيدة النّثر، قصيدة الومضة، تأكيدا من الشّاعر على قدرة الشّعر التّفاعلي على استيعاب الإبداع العربي قديمه وحديثه، وقدرته على الجمع بين الأصالة والمعاصرة في توليفة شعرية واحدة تنبض لغة، وتُسمع ألحانا، وتُري انسجاما جماليا، إنّها المدونة التي تُقرأ وتُشاهد وتُرى وتُسمع، حيث جمع فيها الشّاعر بين الإيقاع الشّعري، والإيقاع الموسيقي العام، فخلق تزاوجا متكاملا بين الإيقاع الشّعري وعالم الموسيقى، فما هي أبرز التّشكيلات الصّوتية من النّاحية الإيقاعية والعروضيّة؟

- وهل حقق فيها الشّاعر تنويعا صوتيا ناجحا؟
- فيما تمثّلت التّشكيلات الموسيقية كمقطوعات صوتية؟
- وهل أدّت وظيفتها الدّلالية والتّواصلية؟
- وهل حققت التّوليفة الإيقاعيّة والموسيقية انسجاما وتلاحما بينهما؟

[1] . راشد فهم القثامي: شعرية الإيقاع (بحث في قصيدة محمد الثبتي)، أروقة للدراسات والتّرجمة والنّشر، القاهرة، ط1، 2014، ص 48

أ. التّشكيلات الصّوتية (عروضيا):

جاء النّص **المشتاقي** نصا في غاية الكمال والتّفرد شكليا ودلاليا، جمع بين أشكال شعرية متعددة أكّدت على عبقريته الشّعرية في التّحكم بالنّسيج الشّعري شكلا ومضمونا؛ فهو الذي جمع بين قوالب الشّعر المتعددة، العمودية، والحرّ والتّفعيلة، وقصيدة الومضة، وأخضعها جميعا للنّظام الخليلي الموحّد، ببحوره الشّعرية المنتظمة وقوافيه الموحدة، ثمّ كتب الشّعر الحر على أصوله، ودعّمه بالإيقاعات الصّارخة عن التّدفق الشّعري، فسال فيض روحه مع كل دفقة شعورية يترجمها لأسطر تعبر عن حالته المتشظّية، وما أن يتوقف هذا السّيل الشّعوري، حتى يستكين له القلم، ويتوقف عن الكتابة، ثمّ تضيق كلماته فيلتجئ للعمود الومضة المكثّف جدا في عبارة أو عبارتين، إنّه القائل في صمته ما لا يتسع له الكلام.

فها هو الشّاعر يعود إلى الأصالة، بقصيدة أشبه للموشّحات الأندلسيّة، من البحر البسيط:

فتشتُ لم أجدِ في قرية الرمدِ

إلاّكَ يا بددي[1]

مستفعلن/ فعلن مستفعلن / فعلن

مستفعلن/ فعلن

كانت تفعيلتي:(مستفعلن/ فعلن)، مكررة في جميع الأبيات، شكّلت بذلك توليفة صوتية متناغمة بسبب تكرارها المنتظم والمتعادل المقاطع، كما شكّل التّصريع في البيت الأول ظاهرة صوتية إيقاعية، وهو:" ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[2]، فكرّر الوزن فعلن في كلمتي **(أجد)**، و**(الرّمد)**، وكانت اللّفظة الثّانية نتيجة الأولى، إذ أنّ الشّاعر لم يجد في قريته البائسة إلا الرّماد، والتّلاشي والضّياع، ويؤكد ذلك بعبارة:**(إلاك يا بددي)**؛ فالوطن بات بددا، بات عبثا، وقد بنى قصيدته على حرف الدّال كروي لقافيته، هذه الأخيرة التي خلقت نوعا من الانسجام في الموسيقى وأبيات القصيدة، إذ شكّل تكرارها:" جزءا هاما من الموسيقى الشّعرية،

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق12 س 4 (الوحدة والعزلة).

[2] . ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنّشر والتّوزيع والطّباعة، بيروت، ط3، 1972، ص 173

فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السّامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التّردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[1]

ولقد منح الشّاعر حرف الرّوي (الدال)، قيمة موسيقية، ضمن الوحدة الإيقاعية الكامنة في التّبدد والتّلاشي والعبث؛ فجاء مجهورا موافقا لبوحه الأليم الذي عبّر عن خيبته العميقة في بلاده التي لم تنتج إلا الرّماد.

وفي قصيدة عموديّة من بحر الكامل، يقول:

أشعلْ عيونَك في الدجى وامضِ

وافرش بخطوك توتةَ الأرضِ[2]

فعلن/ مفاعلتن، مفاعلتن

فعلن/ مفاعلتن/ مفاعلتن

انتهج الشّاعر نفس المد المقطعي، إذ اعتمد على التّصريع في أوّل الأبيات، واعتمد أيضا على قافية موحدة، كما جعل حرف الرّوي واحدا في جميع الأبيات الشّعرية، وهذا بغرض خلق التّأثير في المتلقي دلالة وإيقاعا، ولو أعدنا النّظر في بحر القصيدة لوجدناه يتحمل أيضا تفعيلات البحر الكامل، ليكون تقطيعه كما يلي:(متفاعلن/ متفاعلن، فعلن) مكرّرة في الشّطرين.

ويتّبع إيقاعات بحر الرّمل في قصيدة أخرى يقول:

هامتي تعشق ألحان التأسي

فهي منذ الفأس تبحث: أين رأسي؟[3]

بحيث تكررت تفعيلة: (فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن) مكررة في الشّطرين، وفي بعض الأبيات:(فاعلاتن/ فعلات/ فاعلاتن)، ونلمس ظاهرة التّدوير بين الأبيات.

وفي قصيدة أخرى عمودية، استخدم بحر الرمل يقول فيه:

---

[1] . إبراهيم أنس: موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952، ص 244

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق10 س 1 (الفقر)

[3] . المصدر نفسه، ق12 س 2 (الإحباط)

كيف أحنو ويدي معصم فأسي

والذي يرقب ترحاليَ نفسي[1]

إذ تكررت تفعيلتي **(فاعلاتن/فعلن)** على طول الأسطر، ودعّمها بالتّصريع في كلمتي: **(فأسي، نفسي)**، وكان لصوت السين دور هام في خلق إيقاع مميز للقصيدة، وكأنّها معارضة صريحة لسينية البحتري والخنساء كما أشرنا سابقا في التّعالق الأدبي.

لم تقتصر الأوزان على القصيدة العمودية فحسب، بل وظّف الشّاعر أيضا القصيدة الحرة بتفعيلاتها وإيقاعاتها الأشد تأثيرا يقول على منوال البحر الخفيف:

كل هذا النّواح يبقى الأقلا

لجراح تفتدي بعضاً وكلا[2]

إذ تكررت تفعيلة (فاعلاتن)، على طول الأسطر، لتعطي نفسا موسيقيا موحدا أثناء القراءة، كما نلمس أن طول الجمل الشّعرية جاء متساويا مع بعضها البعض، وأيضا تكرر الصّوت (لا) في أواخر الأسطر، يضفي توقفا بالمد ليعبر عن عمق التّنهيدات الصّاعدة من روح ممزّقة، وكيان مهمش متآكل، ما جعل نفسه في التّأوه وتمديده عميقا طويلا، مشكلا إيقاعات شديدة التّأثير، ثمّ يستعرض قصيدة أخرى من البحر الكامل قائلا:

خنقتْ حفيفَ الوقت ذي الأجراسُ

وطغى يكمّم صوتَه الوسواسُ[3]

كرّر الشّاعر تفعيلة (متفاعل) طيلة الأسطر الشّعرية، وزّود القصيدة بتقنية التّدوير، مؤكدا على استمرار إيقاعاته الشّعورية، بحيث جعلها مواكبة لبوحه المستمر في وصف العبثية المطلقة المتحكمة في وطنه، وفي البحر المديد يقول:

حيث البيوت الرضيعة

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق2س 7 (التّخلق)

[2] . المصدر نفسه، ق 7 س 9 (الألم)

[3] . المصدر نفسه، ق 12 س 8 (الضّياع)

التي أيتمتها الحروب

تورق الجنّة الموعودة[1]

كرر الشّاعر التّفعيلات التّالية:(فاعلاتن/ فاعلان/ فاعلاتن فعلات)، نلمس في هذا الإيقاع نوع من الرّتابة بسبب طغيان النّبرة السّردية والتّقريرية، المستمدة من القاموس المألوف للّغة اليومية على هذه القطعة الشّعرية.

أما قصيدة العمود الومضة، فقد لقيتْ هي الأخرى اهتماما إيقاعيا بارزا، منبعثا من نسيجها الحرفي وصمتها المتواري خلف البياض والتّكثيف؛ فها هو الشّاعر يعود بها إلى أوزان البحر البسيط بنص ومضوي قصير، شديد التّكثيف، يقول:

أعييتني فَنَمِ (مستفعلن/ فعلن)

يا واهبَ الحلمِ (مستفعلن، فعلن)

قد سالَ فيكَ دمي (مستفعلن/ فعلن)[2]

قصيدة من العمود الومضة، ذات إيقاع مكرر ومتراتب، خلق نغما موسيقيا منتظما، ورغم أنّ عمود الومضة من محدثات الشّعر المعاصر، إلاّ أنّ الشّاعر جعلها تستوعب الوزن والإيقاع، وحتى بعض الأمور العروضية، فنجد التّصريع في سطريها (فنم)، (حلم)، وكذا وجود قافية موحدة، (فنم)، (حلم)، (دمي)، وكلها بوزن(فعلن)، كما أنّ الرّوي مشترك في كل ومضة، وهو حرف الميم المكسورة، وفي قصيدة أخرى من عمود الومضة.

يقول الشّاعر:

شاخصان في المدى أحدوثةً (فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلا)

كنتُ أخمدتُ لظاها في دمي (فاعلاتن/ فاعلاتن/فاعلا)

وجهكَ المصلوب عطشى عينه (فاعلاتن/ فاعلاتن/فاعلا)

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق 11 س 12 (المقاومة).

[2] . المصدر نفسه، ق12 س 12 (المقاومة).

ومصابي فيك ذيّاك الظمي (فاعلاتن/ فاعلاتن/فاعلا)[1]

في هذه الأبيات تتكرر تفعيلتا (فاعلاتن/ وفاعلا)، هذه الأخيرة التي أصابها الكف، وهو:" حذف الحرف السّابع السّاكن، فتصبح فاعلات، وهو الصّالح إلا أنّ فيه شيئا من القبح"[2]

نخلص القول أنّ الشّاعر **مشتاق عباس معن**، نوّع في أشكال القصائد، فقد نظم شعره في مختلف الأشكال، وجعل لكل شعر موسيقاه وإيقاعاته المميزة رغم تشاركها مع بعضها البعض في الخصوصيات الإيقاعية سواء الدّاخلية أو الخارجية، وانتقال الشّاعر من إيقاع لآخر يبين أنّ: "الإيقاع غير قار ولا ثابت، وإنما هو تابع للحالات النّفسانية التي ينتج عنها الشّاعر قصيدته، ثمّ هو تابع للحالات النّفسانيّة لمنشد الشّعر أيضا، فيُوقَّر، أو يُخَفَفُ، أو يَرَومُ، أو يُشِمُ، الإيقاع الشّعري، بخلاف الوزن، ليس قوالب جاهزة، لكنّه عبارة عن فضاء تتفاعل فيه أصوات اللّغة، ومقاطعها الإيقاعية والوزنية، بحسب انتقالات وامتزاجات تقبّلها الفطر السّلمية"[3]

أما بعض القصائد المشتاقية، فقد وجدت في الإيقاع الدّاخلي متنفسا لها ومسرحا خصبا لخلق تفاعلاتها، إذ أصبحت القصائد خطابا مغايرا، يقوم على الشّاعرية وخلق التّفاعلية الإيقاعيّة، والتي تستلزم:" الإنصات لعلاقاته التّناغمية الصّادرة عن تقابل المقاطع...وتناغم النّبرات بين حدّة في الارتفاع وشدّة في الانخفاض، مما يولد حسا موسيقيا يثير دهشة المتلقي، ويسلب مشاعره، ويشبع توقعاته أو يخترقها، ويجعله متعلقا بتوارد هذه العلاقات منشغلا باتصالها فيما يشبه السّلم الموسيقي."[4]

هذا الأمر جعل الشّاعر يخلق الإيقاع انطلاقا من الحركات الدّاخلية للقصيدة، وبالتّالي الاهتمام بوحدة النّص ونسيجه الحرفي، أي الاهتمام بمجموعة الألفاظ والجمل وعلاقاتها التّقابلية أو التّضادية، وما تحدثه هذه العلاقات من إيقاعات وآثار خالقة للموسيقى، يقول الشّاعر:

أتكدّر بالغسق الآيل . . .

---

[1]. مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق6 س 6 (الجهل).

[2]. محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا، ط1، 1997، ص 50

[3]. محمد مفتاح: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة–الموسيقى–الحركة) مبادئ ومسارات، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ج1، ط1، 2010، ص 197

[4] . خيرة محمد عين: شعرية الانزياح (دراسة في جمالية المدلول)، دار حمادة للدّراسات الجامعيّة، الأردن، ط1، 2001، ص 243

أتوغل في قفرٍ فذ

ظلاً محشواً حتى النصف أمكث

بالتبغ الآسن

. . . وأسدّ غصون الأمسِ . . .[1]

نستطيع أن نتلمس أصداءً إيقاعية، من خلال الصّيغ الموظّفة، إذ لا وزن ثابت في إيقاع الألفاظ، لكن هناك إحساس بإيقاع جذاب، هناك جرس نابض من الكلمات المتتالية (أتكدر، أتوغل، أمكث، أسُدّ)، إذ تتزايد الدّفقة الشّعورية، مع التّقدم في كل بيت آتٍ ويزداد معها الانفعال، كما أنّ هذه الأفعال فيها تشاكل دلالي عن الشّعور بالأسى والألم، مما جعل قراءتها تتم بنوع من التّصاعد النّغمي المعبر عن قسوة دلالاتها، كما تكرر صوت السين وهو الصوت الرّخو المهموس في غالب الأبيات، ليخلق نوعا من الحس الموسيقي المكرر والمتراتب.

وفي قصيدة أخرى يتصاعد الإيقاع الدّاخلي من تقنية التّضاد المعنوي بين التّراكيب يقول:

حنجرة الوقت . . . لا أوتار لها

وحفيف القحط يطول

. . . . . .

العصفور بلا تغريد

والصفصاف حثيث الوجد

. . . . . .

الناي ضرير

والعازف مبتور الإصبع

. . . . . .

هل أيقنت بعرس الجدب ؟![2]

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، ق12 س 1 (الفقر).

[2] . المصدر نفسه، ق1 س 2 (الإحباط).

فالتّضاد موجود تقريبا في كل بيت، فالسّاعة بلا أوتار، والعصفور بلا تغريد، والعازف قطعت أصابعه، جمل متتالية متصاعدة تعبر عن قمة المأساة في زمن التّناقض، فلا حياة ترجى من أرض سرقت من الوجود سر السّعادة والحياة، سلبت من كل الأشياء أرواحها التي تبقيها حيّة، ونشرت العدم، ليس إلا العدم.

كما نلمس الإيقاع الدّاخلي يتجلى من **التّكرار المنوّع**، الموظّف بكثرة في القصائد، وهو المعبر عن:" اضطراب النّفس ويدل على تصاعد انفعالات الشّاعر، وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكوّنة للكلمة، في الإشارة، وعلى الحركات، إذ بمجرد تغيير الحركة يتغير المعنى ويتغير النّغم"[1]، فتكرار لفظة معينة يسهم في لفت انتباه المتلقي، كما يحقق انسجاما وتلاحما في الدّلالة والإيقاع.

ومن أنواع التّكرار الموظّف في المدونة نجد:

- التّكرار الصّوتي الحرفي: وهو أن نجد صوتا مهيمنا على كل القصيدة.
- التّكرار اللّفظي: تكرار كلمة قد تستغرق المقطع أو القصيدة ككل.
- تكرار العبارة: تكرار عبارة تحكم القصيدة ككل.
- تكرار القافية: وهي تكرر وزن القافية في الأسطر الموالية للقصيدة ككل.

[1] . عبد الرحمن تيبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 194

ويبرز توضيح ذلك في الجدول التّالي:

التّكرار الصوتي	التّكرار اللفظي	تكرار القافية	تكرار العبارة
الضاد ق1/10 **النون ق1/12** **الباء 6/12** **الألف ق7 /2** **السين ق2/12** **الدال ق4/12** **الجيم ق5/6** **الهاء ق 9/ 6** **الباء ق6/12** **السين ق7/2** **الكاف 12/ 7** **السين ق 8/12** **الباء ق9/4** **الفاء ق10/5** **الهاء ق12/2**	الدّروب ق3/7 - قيل ق 3/12 - مرّة ق 1/ 11	ق 8 / 5 ق 11/ 6 ق 2/ 6 ق 2/ 7 ق 8/ 7 ق 10/ 9 ق 12/ 10	هز مرّة ق 1/ 3 هنا حيث الظّلال ق 1/ 5 الفك الأدرد ق 7/3

من الجدول يمكن القول أنّ: تكرار الأصوات كان بارزا في المدونة، إذ أثر كل صوت في ناحية دلالية معينة، وكان خادما للدّلالة العامة لقصيدته التي اعتلا ركحها الصّوتي، فالباء جاء انفجاريا معبرا عن ضرورة التّغيير ورفض الخضوع، والسّين كصوت مهموس، جاء ليؤكد على استمرارية المآسي، إنّه الصّوت المهموس الذي يبعث على الصّفير، فالسّين يصاحبها: "اضطراب شديد للهواء، ينتج عنه صوت يشبه الصّفير"[1]، هذا الأخير الذي جاء بدلالة الاستمرارية والدّوام، استمرارية لكل المآسي وما يتبعها من حقول دلالية، إنّه الدّال على الأسى واليأس واللّحد، إنّه الفأس

[1] . فاطمة كاظم خضير راشد: صوت السّين العربية في ظل لهجات شبه الجزيرة العربية – دراسة لغوية موازنة–، أطروحة ماجستير، كليّة التّربيّة للبنات، جامعة بغداد،2016، ص 29

التي تلاحق الهامات وتحفر لها رمسها، وتحاول قطع جذور العراق وترميها في النّار لتستعر، بالمختصر هو الحرف الرامز للامتناهيات الأحزان والكوابيس.

أما تكرار العبارات فقد شكّل نوعا من التّواشج اللّفظي، الذي يؤكد على البراعة اللغوية، يعني أنّ الأصوات مختارة بعناية لتضمن بناء الإيقاعات المحكمة والدّقيقة، وتكرر العبارات شكل الهيكل العام للقصائد، إذ حكم بناءها وحدد وحدتها، وأثرى بشكل رهيب دلالاتها ومعانيها، وخلق أخيرا جوا إيقاعيا جميلا في نفس المتلقي، بعد أن لفت انتباهه وحاز على إعجاب ذائقته السّمعية والتّأثيرية. كما لعب دورا بارزا في الكشف عن:" الحالة النّفسية للشّاعر بشكل مباشر، وما يريد أن يوصله من رسائل ومضامين فكرية تحملها القصيدة على وفق رؤيته الشّعرية"[1]

إذ تكررت لفظة **(الدّروب)** مرتين للتأّكيد على أن الشّاعر بات همه الوحيد معرفة كنه الدّروب، فهو قد ضاع وتاه في دروب الهروب والهجرة، وها هو يبحث عن الدّرب السليم للعودة إلى الفطرة السّليمة والانتفاضة الطّاهرة، كما تكررت لفظة (قيل)، وركز على دلالتها القولية بأنّ كثرة الكلام دون أن يتبعه تطبيق لا يتقدم، بل لا تزيد إلا تقهقرا وتأخرا.

كما كرّر الشّاعر لفظة **(مرّة)**، في نص شهرزاد بداية للمقاطع الثّلاث، وراح يركز في كل مقطع على اللّفظة التي جاءت بدلالات الكشف والتّقرير عن حجم الخسائر التي يتكبدها العراقي في كل مرة.

أما تكرار العبارات فكانت عبارة **(الفك الأدرد)**، مؤكدة على استمرارية انتهاك خيرات العراق، ونشر الظّلم والجهل والقهر من قبله، تكرارها في بداية كل مقطع إحالة مباشرة إليه كمتهم رئيسي تسبب في خراب الوطن وكسر ظهره خيانة، وتحطيم مستقبله تواطؤا مع العدو.

وتتمثل في قوله:

الفكّ الأدرد
كفاه بداء النذر تورمتا !!
أوغل في قتل شياه الحي
لفّ منائر كلّ مساجد أرض الله

[1] . معتز قصي ياسين: جماليّة التّكرار في شعر أحمد مطر، كجلّة الخليج العربي، البصرة، مج46، ع1-2، 2018، ص 209

بخيط أخضر
رمّل كلّ دجاج القرية
قطّع ذقن نخيل البصرة
غادر بيت الوحدة
وحده
وخيال الطاعن بالقصف

بعيد المرمى

قد يغفو في حضن الراحل
الفكّ الأدرد

لا يعلم ؟!!!.[1]

أما عبارة **(هناك حيث الظلال)**، فهي عبارة متكررة، ويُعرّف هذا النّوع من التّكرار على أنّه تكرار لـ:" صيغة لغويّة معيّنة...وهذا لدواع منها: التّأكيد، التّنبيه، الشّمول، التّرغيب، التّشويق، التّلذذ، التّحسر،... وغير ذلك من دواع لها دورها في تشكيل البنية الشّعرية"[2]، وقد شكّلت عبارة **(هناك حيث الظّلال)**، وحدة صوتية إيقاعية متكررة، جاذبة لانتباه المتلقي، الذي تأثر بالإحالة الصّوتية للمكان، فراح يحاول الكشّف عن كل مكان تكررت فيه العبارة، وما يحويه من صفات، وهذه الفضاءات المحال إليها بعبارة **(حيث الظلال)** كانت تتراوح بين العراق كمسقط رأس وطريق للهجرة، وبلاد المهجر، وأمل الشّاعر في أن تُعكَس الطّريق ويتم السّير في هذه السّلسلة ثلاثية الأمكنة، لكن بدْأً من فضاء الهجرة، عودةً إلى مسقط الرّأس، لكن بعد أن يسترجع العراق مجده الضّائع ولن يتم ذلك إلا بالمقاومة التي تليها الحريّة.

وشكّلت عبارة **(هز مرة)**، التّركيب الصّوتي الذي أراد به الشّاعر استفاقة جماعية، وتأنيبا عميق الوطأة على العراقيين والعراق، لأنّهم يتحملون جزءا كبيرا مما حصل فيهم، فيعدد ما خسروه أمامهم ويحثهم بالكشف عنه، ثم يختم مكررا نفس العبارة، بضرورة التّحرك ورفض الخضوع، والقتال حفاظا على مجد العراق وتاريخها العريق.

---

[1]. مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، ق3 س 7 (التّخلف)

[2] . نورة محمد البشيري: جمالية التّكرار في شعر عبد الكريم الكرمي (دراسة أسلوبية)، كليّة الآداب، جامعة الأميرة نورة، السّعوديّة، ص15. (مرجع رقمي).

أما تكرار **القافية** فكان الأبرز صوتيا لأنّها اختيرت بعناية شديدة من النّاحية الصّوتية، مما خلق تلك النّغمة الإيقاعية المشوقة والملفتة والمؤثرة في الآن نفسه، فقد كانت القوافي متنوعة ومتعددة، تكررت فيها أغلب الحروف، وكان هذا التّنويع رغبة من الشّاعر في تجديد وتغيير الأصوات، وكذلك بعدا عن الرّتابة والثّبات، كما يشكل التّغيير ولادة جديدة وإحياءً قصديا للدّلالات الثّائرة بالمعاني في كل مرّة. وبالتّالي توسيع أفق القراءة، كما أنّ الكلمات التي شكلت قوافي القصائد كانت تمثل ظاهرة بديعية في غالبها، إذ وردت على شكل جناس غير تام، ونستشف ذلك صوتيا من خلال القراءة والإحساس بتكرر الفونيمات وتجانسها، وأيضا من النّاحية البصرية، حينما نشاهد الكلمات التي تمثل القافية في نسيجها الحرفي الموحد والمتشابه مع بعضها البعض، ليتبني بذلك توازنا صوتيا ودلاليا رائعا. فالتّكرار هنا أسهم في:" في تمتين وحدة النّص وتماسكه بالإضافة إلى أنه مرتبط بالحالة النّفسية للشّاعر بشكل مباشر، وما يريد أن يبعثه من رسائل ومضامين فكرية"[1]. فزيّن النّص شكليا وحسّنه صوتيا، وعمق رؤاه دلاليا.

ب. التّشكيلات الموسيقية

إنّ تأثير الموسيقى على النّفس، يتجاوز تأثير بقية الفنون، إنّها العالم المغلّف بالسّحر والغموض، وكونها نمط فني مستقل بذاته، فهي:" لا تصوّر أو تقلّد شيئا؛ فبينما الرّسم فنا تصويريا، والنّحت له صلة بتصوير الواقع الخارجي عن طريق أبعاده الثّلاثة، والأدب يمثّل الواقع عن طريق الرّموز اللّغوية؛ فإن الموسيقى لا تقلّد ولا تمثّل شيئا."[2]

وهذا القول معناه أنّ الموسيقى توحي ولا تقلد، هي تنقل لنا الأصوات الطّبيعية والحالات النّفسية، بعد أن تهذبها وتحسّنها وتقربها إلينا بطريقة تأثيرية؛ لأنّ الأصوات الطّبيعية لها ذبذبات غير منتظمة، كأصوات الآلة الموسيقية التي تخضع لنظام تقني صارم، وضروري حتى تخرج لنا الأصوات بتلك الهيئة، ونأخذ مثالا: استحالة تقليد الآلة للصّوت البشري، وعليه كانت الموسيقى تلك اللّغة القائمة بذاتها على الإيقاعات واللّحن والتّوافق الصّوتي، لتعبر عن حالات صاحبها، أو تحيل إلى تجارب تحاول تجسيدها، مخلّفة تأثيرا كبيرا في نفسية صاحبها، وقد ولجت الموسيقى اليوم ومنذ

[1] . عرجون محمد هادي: جمالية التكرار ودوره في بناء النص الشعري، (23/ 05/ 2021)، على الرابط: https://www.diwanalarab.com

[2] . فؤاد زكريا: التّعبير الموسيقي (الثّقافة السيكولوجية)، دار مصر للطباعة، ط1، 1956، ص 9-10

القدم جميع المجالات؛ فهي بـ: "مقاماتها وتأليفها ومظاهرها وثقلها ووحدتها تتحكم في كل شيء في هذه الحياة"[1]، والشّعر ليس ببعيد عنها؛ فهو في حد ذاته يستقيم بمجموعة الأوزان المنتظمة، والأصوات المتناغمة، مما يشكّل لحنا موسيقيا، تستسيغه الذّائقة السّمعية؛ فالعلاقة بينهما تتجسد في:" صحبة مع الكلمات، تمنحها حيوية وخطا بيانيا لمسارها، أو تلك التي تتطلبها وتمنح توسعا عاليا للتّبادل بينها وبين اللّغة المنطوقة التي تشكّلها، في الأولى يبادر الشّاعر وفي الثّانية يبادر الموسيقي"[2]، بعدها جاءت الموسيقى كفن مستقل بحد ذاته، فرافقت الإبداع الأدبي، وكانت الخطوة الرّصينة، لهذا التّقارب والتّمازج بطريقة جدية مع الكاتب المسرحي **(قاكنر** 1813- 1883)، بحيث جعل فن الأوبرا مصاحبا للأداء الشّعري[3]، لتتوالى بعدها التّجارب، إلى أن نصل إلى عصرنا الحالي، هذا العصر الرّقمي الذي ألغى الحدود الفاصلة بين الأجناس والفنون؛ فتلاقحت الفنون وتمازجت في رحاب الأدب، وأصبح كل منها يخدم الطّرف الآخر، يغنيه، يثري ويوسع دلالاته، ويضفي عليه جماليات أخاذة، ومقاصد دقيقة، وإدخال الموسيقى كنص ومؤثر مواز للأدب، جاء لكونها:" تمتلك قوة تأثيرية كبيرة، قادرة على إثارة عواطف متنوعة ومتباينة"[4]

وعليه نحا الشّعر إلى الموسيقى، وتطلع أن ينال منها بعض خصائصها الجوهرية فيها كي يتمكن من:" الانفلات عبر المحسوس إلى المطلق، والانفلات عبر الزّمني إلى ما هو غير زمني، والبحث عن التّعبير عن عاطفة جديدة، يولّدها الجمال أعمق من العواطف السّريعة الزّوال، والانفلات من الجزئي إلى الكلي."[5]

ولعلّ المدوّنة الرّقمية التّفاعلية "لا متناهيات الجدار النّاري" قد استوعبت خصوصية العلاقة بين الشّعر والموسيقى، إذ استعان الشّاعر **مشتاق** بالمؤلف والموزع الموسيقي **علي سهيل نجم،** لتأليف مقطوعات موسيقية توافق عدد نصوص المدوّنة، انطلاقا من الدّلالات الحرفية، إذ لم يكن تأليفها اعتباطيا بل مستندا إلى دلالة النّسيج الحرفي، وكذا المشهد البصري المرافق، يقول سهيل نجم

---

[1] . محمد مفتاح: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة-الموسيقى-الحركة)، ج1، ص 165

[2] . فوزي كريم: الفضائل الموسيقية، دار المدى للثّقافة والنّشر، ط1، 2002، ص 59

[3] . للاستزادة: ينظر المرجع نفسه، ص 76 إلى 87

[4] . فوزي كريم: الموسيقى والشّعر، دار نون للنّشر، الإمارات، ط1، 2015، ص 47

[5] . المرجع نفسه، ص 62

أنّ المقطوعات: "... من تأليفي وخيالي الشّخصي، وكان ذلك بعد المداومة مع **د. مشتاق** بخصوص مقاصد النّصوص، ونوعية الآلة الموسيقية المستخدمة"[1]، أما عن عدد المقطوعات الموسيقية المؤلفة فيقول:" العدد الكلي للمقطوعات جاء بعدد النّوافذ، أي اثنا عشرة نافذة تحتوي على اثني عشرة مقطوعة، بالإضافة إلى مقطوعة الواجهة ليصبح العدد الكلي مائة وخمسة وأربعون مقطوعة موسيقية"[2]، لكن بعد تصفح ملفات المدوّنة التّوضيحية نجد ست مقطوعات ضمن كل ساعة، أي بمجموع 72 قطعة موسيقية، زائد مقطوعة الواجهة، ولعل ذلك تم بعد تركيب الموسيقى على النّصوص بطريقة رقمية بتدخل المساعد التّقني **مصطفى محمود شاكر** رفقة الشّاعر، فحدث تغيير في تحميل المقطوعات المرافقة للنّصوص، واستقر الاختيار على العدد الذي تتحمله المدوّنة الرقمية.

تنوعت المقطوعات الموسيقية الموظّفة في كل قصيدة، هذا التّنوع راجع إلى طبيعة كل نص، وبالتّالي تنوعت الآلات الموسيقية المستخدمة، وكانت كما يلي: البيانو، الكمان، القيتارة، آلة التّشيلو، الترومبيت، الوتريات، الآلات النّفخية، بالإضافة إلى مؤثرات صوتية مستخدمة كأصوات طبيعية، صوت طائر النّورس، آهات بشرية (رجالية/ نسائية) من خلال جهاز السامبلر، صوت طبول الحرب، صوت دقائق السّاعة، صوت صفير الباخرة، وسيتم تبيان خصائص وأثر أهم المقطوعات الموظّفة كما يلي:

1. المقطوعة الأولى موسيقى الواجهة[3] (أوركسترا التّرغيب والتّرهيب)

ما أن تُفتح واجهة المدوّنة، حتى تُستَهدَف الأذن بسمفونية صاخبة، بطول (1.42)، تبعث على التّرقب والتّوتر، وكأنّها تمنح المتلقي بعض الوقت أو فرصة في ضرورة إبداء الحركة تغييرا للوضع، إنّها تتوعده بمضي الوقت من خلال دقات السّاعة التي لا تتوقف، إذ استخدم المؤلف في هذه المقطوعة كل من صوت دقات السّاعة، أصوات طبول الحرب، أوركسترا مجتمعة من أصوات الآلات الوترية، صوت الكمان وصوت التّرومبيت.

---

[1] علي سهيل نجم: محادثة واتساب، (30 أوت2020)، على السّاعة: 10.30

[2] . نفس المحادثة.

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، موسيقى الواجهة

جاء صوت السّاعة بدلالة استمرارية الوقت وتدفقه وقرب انتهاء مهلة الانتظار المقدرة بخمس دقائق، قبل حلول فجر يوم جديد، إنّها تتوعد العراقي بالخطر، وتحثّه على ضرورة الإسراع في الدّخول إلى العالم الجديد والخروج من السّرمدية التي يتخبط فيها، تغريه بالدّخول في مقاييس العصر الذّهبي والمضي في مواكبة مستجداته قبل نزول كل ذرات الرّمل من السّاعة، وانغلاق بوابة العبور نحو العالم الجديد، وهذا كله في جو مرعب، مع أصوات طبول الحرب التي كانت تدق دون توقف وهوادة، منذرة بوقوع شؤم متوقع، ومستقبل مخيف، إنّها الحرب التي يجب أن يخوض غمارها، ويحارب من أجل الفوز أو يستسلم فيؤكل نيئا، أو تُرمى جثّته على هوامش التّاريخ، ويصاحب ذلك أصوات آلات وترية كان الكمان أبرزها والتي تتميز بـ: "امكانياتها الصّوتيّة التي تجعلها من أكثر الآلات الموسيقية قدرة على محاكاة الصّوت البشري، كما تتميز بتقنياتها العزفية المختلفة التي تعطيها القدرة على أداء العديد من الألوان الموسيقيّة المختلفة" [1]، هذا الأخير الذي عبّر عن تحسر الشّاعر، ونقل خلجات نفسه وآهاته على مجد ضائع، ومستقبل ذهبي بيد الغرب، لقد شكّلت هذه المقطوعة أوركسترا التّرغيب والتّرهيب، ترهيب من الحرب الحاصلة ونتائجها التي أدّت إلى ضياع المجد العراقي، وتوعّد بمستقبل بنكهة العلقم واللّاهويّة، وترغيب في ضرورة الإسراع بالدّخول في أبجديات الزّمن اللاتيني، وإعادة تركيبة الزّمن باسترجاع الأمجاد الضّائعة بعد الوقوف على أسرار المطبات التي وقع فيها العربي، فمنح العلوّ والتّقدم على طبق من ذهب لغريمه الأزلي (الغربي)، هذا الأخير الذي استغلّ ذلك تماما وانزاح عن هامشيته وانحطاطه، والتحق بالمركز متربعا على عرش التّحكم في العالم، بعد أن تخلى عنه العربي لجهله وقلة حيلته، لكن أمل الشّاعر باقٍ لا متناهٍ، يحلم بالعودة إلى مركزية العالم واسترجاع مجد ضاعت معالمه، لكن نقشت أسراره في وجدان من يغلف الوطن أرواحهم، لنقول أنّ هذه الأوركسترا الموسيقية التي تشكّلت بمنهاج:" الامتداد، وتوزيع الحركات، والانتفاع من التّلوين الأوركسترالي من أجل مزيد من خدمة الأمزجة، والمشاعر والأهواء والأفكار"[2]، قد تمكّنت من التّأثير في المتلقي ومنحه كل المقاصد المتوارية، وإن كانت قد أدّت الصّورة جزءا منها، لكن دور الموسيقى المرافقة هو من أعلى من هذا التأثير، وعمّق الإحساس بعمق المأساة

[1] . ياسر فاروق أبو السّعد: تطوّر أسلوب الأداء المنفرد على آلة الكمان في الأغاني المصريّة خلال النّصف الثّاني من القرن العشرين، مجلّة علوم وفنون الموسيقى، كليّة التّربية الموسيقيّة، مج 42، يناير 2000، ص 1149

[2] . فوزي كريم: الموسيقى والشّعر، ص 154

وضرورة التّغيير، لذلك تتسارع أنامله في البحث عن درب الخلاص، باختيار الولوج في أي درب قبل نفاذ الوقت المتمثل في الفرصة الوحيدة للخروج من سجن الظّلام.

2. المقطوعة الثّانية[1] (الجرار الخائنة بثمالة العطش)

كرّر الشّاعر السمفونيّة التّالية مرّتين، إذ نجدها في القصيدة الثّالثة، والقصيدة التّاسعة من السّاعة الأولى (الفقر)، بطول (1.00د)، تبتدأ المقطوعة بنوتات قصيرة هادئة سرعان ما تتمدد ويزداد حجم نغمتها وإيقاعها، وظّف الشّاعر في هذه المقطوعة آلة البيانو، ومجموعة من الأصوات المتداخلة للآلات الوترية، ابتدأت المقطوعة بنقر هادئ على أصابع مفاتيح البيانو، دون أن يصاحبها صوت أي آلة أخرى، لكن سرعان ما يتكاثف العزف على البيانو، وتدخل أصوات موسيقية أخرى من الآلات الوترية، لتعبر عن نوع من التّوتر والقلق، المستمد من الحالة التي يعانيها الوطن، فالأرض عطشى والآبار جافة، والجرار خائنة لم تقم بوظيفتها المعتادة، صعدت من البئر خاوية كما دخلته أوّل مرّة، فلن تروي الجفاف، بل أعلنت عن فصل الثّمالة بالظمأ، وقد لجأ العازف إلى استخدام تقنية موسيقية مميزة، في أول وآخر المقطوعة، وهي تقنية العزف المنفرد للبيانو (solo)، حيث يظهر:" صوت البيانو بشكل واضح دون أي مرافقة لحْنيّة من الآلات الأخرى بدور أشبه بحيلة لحْنيّة بسيطة"[2]، نفس الشّيء مع نهاية المقطوعة، إذ توقف الآلات الوترية، مفسحة المجال للبيانو بإنهاء المقطوعة التي بدأت هادئة، وانتهت هادئة حتّى اختفت وكأنّها دلالة على الاستسلام والرّضوخ لقوة القحط الذي سقى الجذور ظمأ حدّ الثّمالة، وملأ الثّمار العجاف بروح الموت المحقق، وعليه نخلص إلى أنّ البيانو احتوى دلالة الاضمحلال والضّعف، إذ أسهم بكثافته الصّوتية وسط المقطوعة في زيادة استشعار الخطر القادم موتا وتلاشيا، ولعل انخفاض المقامات الصّوتية دلّ على الخضوع والاستسلام للموت بعد خواء الجسد من روح الحياة، أما الآلات الوترية المرافقة فقد عملت على:" إخراج نغمات مختلفة ومتنوعة تزيد من جمال صوت الآلة"[3]

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، مقطوعة ق3 و9 س 1 (الفقر)

[2] . ياري بسام النّمري: توظيف آلة البيانو عند الرحابنة (يا جارة الوادي أنموذجا)، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، لبنان، مج46، ع 3، 2019، ص 89

[3] . عبد الرّزاق بلبشير: محاضرات في مقياس الموسيقى الحديثة، مقياس الموسيقى الحديثة، قسم الفنون، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2019/ 2020، ص 32

3. المقطوعة الثّالثة[1]: (الوطن وكونشيرتو الرّحيل)

كانت القصيدة الخامسة من السّاعة الأولى، عبارة عن ذكريات تدوّن على صفحات مذكّرات بائسة، استذكر فيها الشّاعر وطنه البعيد؛ يستذكره في منفاه، معيدا شريط ذكرياته السّعيدة. ملامح أمّه وهي تحنو على حديقة منزلها بكل حب ودفء، وعبق الهيل الذي يسم قهوة والده الصّباحية، ذكريات تغزو وجدانه، ترافقها مقطوعة موسيقية بطول (0.28 ث)، ذات عزف منفرد لآلة البيانو، وهو ما يسمى بالكونشيرتو، هذا الأخير الذي تستعرض فيه الآلة المنفردة: "إمكاناتها بأقصى طاقاتها، في يد عازف بارع متمكن من أداء كل ما يكتب للآلة المعينة مهما كانت صعوبته"[2]، وكان اختيار البيانو لهذا العمل موفقا جدا، لأنّه الآلة الأبرز القادرة على:" عزف نغمات متعددة في مساحة صوتية كبيرة جدا، تشتمل على مساحة جميع الآلات الموسيقية الحادة الطّبقة، والغليظة الطّبقة على السّواء"[3]، كما يجب أن يكون العازف متميزا وعبقريا في العزف، ليتمكن هو الآخر من أن:" يباري مختلف آلات الأوركسترا الأخرى، حتّى أنّ هذا الحوار قد يصل إلى ذروته في تجسيد الأفكار ويثبت العازف المنفرد قدرته على حوار الأوركسترا بأفكاره الموسيقية"[4].

والعازف قد حقّق ذلك لأنّه استطاع أن يجاري مقاصد الكلمات، والتي شكّلت ألفاظها أوركسترا عليه أن يجاريها بآلة وحيدة، قادرة على إثبات نفسها في حوار واسع مع بقية الآلات مؤديّة وظيفتها على أكمل وجه، فلقد تمكنت آلة البيانو الهادئة من أن تنقلنا إلى بيت الشّاعر الذي كان ينعم فيه بالرّاحة والسّكينة ورؤية لحظات يومياته العابرة، في مشهد سينمائي تتزاحم فيه الأحداث بين شخصيات ثلاث **(الأم/ الأب/ الشّاعر)** في فضاء موحد بهويّة أصيلة، لكننا نحس أيضا بنوع من الحزن المنبعث من النّوتات الموسيقية، وهو الحزن المستيقظ من وقع ذكريات مضت ولن تعود، تصعد كحلم جميل في فضاء الغربة، لكنّها تُصفع بوحشية من أكف واقع مرير.

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، مقطوعة ق 5 س 1 (الفقر)

[2] . عبد الرّزاق بلبشير: محاضرات في مقياس الموسيقى الحديثة، ص44

[3] . المرجع نفسه، ص 42

[4] . أحمد محمد عبد ربه موسى؛ أحمد صبحي أبو ديبة: مدخل إلى علم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة النّجاح الوطنية، نابلس، ط1، 2008، ص 56

4. المقطوعة الرّابعة[1]: (انتظار بنكهة غودو)

كانت المقطوعة الموسيقية بطول (0.44 ث)، ابتدأت بألحان بارزة لآلة القيثارة، ترافقها آلة البيانو ومجموعة من أصوات الآلات الوترية مجتمعة، لنص ملأت السّحب السّوداء سماءه الحزينة مغطيّة شساعة صحاريه الفاغرة، نص كان الانتظار عنوانه، انتظار طال قدومه، ولكن هل يصل؟

اختار العازف آلة القيثارة للتّعبير عن تيمة الانتظار لأنّها: "آلة رومانسية للغاية، حساسة تمسّ القلب، وساعد على ذلك أنّ لونها الصّوتي ناعم ومنخفض...لذلك كتبوا لها مقطوعات مفعمة بالحب والعاطفة والمشاعر"[2]، والإنتظار دوما ما يتعلق بالمحبوب، يتعلق بالطّرف الذي سيعيد إليه الحياة، يرجى فيه الخلاص، وانتظار الشّاعر هو انتظار للمطر الذي راح يناجيه بعذوبة ودفء ألحان القيثارة لعلّه يميل ويذرف دموع الغيث على الصّحراء البائسة، وينزع عنه ثقل سحائبه السّوداء، لكن انتظاره كان بنكهة غودو، وهذا ما أبرزته أصوات الآلات الوترية التي شقّت هدوء القيثارة، وبدأت تضخّم نوتاتها لتكسر رتابة الرّومانسية، وتبث فيها الأسى، واعدة إياها بأنّ لعنة غودو ترافق غيوم سماء العراق.

5. المقطوعة الخامسة[3]: (الأرض تأبى أن تكون فينيقا)

ينفتح النّص السّابع من السّاعة الرّابعة على مقطوعة موسيقية بطول (0.41 ث) تحيلنا إلى الأصالة، وهذا من خلال صوت آلة الكمان البارز، ترافقها مؤثرات صوتية بشرية مستمدة من برنامج **سامبلر** على خلفية صورة لأرض استحالت رمادا، أرض مشقوقة تأبى أن تُخرج أجنّتها المكتنزة ورودا، وكأنّها أرض الماضي الذي حبس الفينيق في سجن فولاذي مانعا إياه من التّجدد وبعث الحياة، وهذا ما وسّع من دلالة ألحان الكمان، الآلة العريقة الضّاربة في جذور التّاريخ الثّقافية، إنّه الآلة التي

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، مقطوعة ق6 س1 (الفقر)

[2] . عماد حمدي: القيثارة الآلة الموسيقية الأكثر رومانسية، مجلة العرب الالكترونية، (28 / 01/ 2022)، على الرّابط: http://www.alarab-co-uk.cdn.ampproject.org

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، مقطوعة ق7 س 4 (الوحدة والعزلة)

:" تحرّك عواطف المستمع، وكوامن الشّجن فيها إلى جانب سائر ضروب المشّاعر الإنسانية"[1]، وهذا لقربه الشّديد من الصّوت البشري على مستويين اثنين: مستوى الخامة، ومستوى الامتداد الزّمني.

فقد تمكّن الكمان من فرض حالة النّكسة والكآبة وعدم الثّقة في أرض قرّرت أن تحبس الفينيق في أحشائها للأبد، لتزيد الوجود تمزّقا، وتزيد أهلها موتا وانكسارا، وهذا ما عبّرت عنه الآهات البشرية المرافقة للكمان، والتي توشحت بالحسرة والأسى، وأخرجت كوامن ذاتها آهاتٍ متواصلة، لعلّها تشفي غليلها الدّامي، وكانت هذه الآهات متناغمة جدا مع صوت الكمان، وكذا تردد أصوات الآلات الوترية، فشكّلت سمفونية الموت الوشيك في الذّائقة السّمعية للمتلقي.

6. المقطوعة السّادسة[2]: (الصّراع بين العتمة والنّور)

بعد استشعار الموت في المقطوعة السّابقة، ها هي مقطوعة القصيدة السّادسة من السّاعة الخامسة بطول (1.17 د)، تدق طبول الحرب، تنذر بالنّهاية، تحدّثنا عن صراع وشيك الحصول، صراع أحالت الكلمات إليه، إنّه الصّراع الأبدي بين العتمة والنّور، حيث يعلو صوت التّرومبيت عاليا، وهو الآلة النّفخية التي أزّمت الشّعور، وأدخلت النّفس في حالة توتر وخوف، تترقب أبجديات الصّراع بين عالمي الظّلام والضّياء؛ فها هي الذّات التي أمَلَتْ أن تعرج إلى النّور، تجد نفسها محكومة بسراديب الظّلام الأرضي، يجرّها إليه، يدخلها في سراديب العتمة الأبدية، مع دقات طبل الحرب اللّعينة، وزفرات التّرومبيت الحادة، واختيار هذه الآلة يواكب الحالة الشّعورية للشّاعر فهي: "أغلظ آلات النّفخ النّحاسية صوتًا"[3]،التي ضيّقت النّفس وأرغمت الذّات على الانصياع لكلمة الظّلام، وولجت في النّهاية إلى سراديب العتمة، لتظل في غبش الغروب النّاجية، وأية نجاة متوخاة في الظّلام رديف العدم.

---

[1] . مجموعة باحثين: الكمان، مجلة القافلة الإلكترونية، دت، تم الاسترجاع (25/ 05/ 2022)، على الرّابط: http://www.qafilah.com

[2] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، مقطوعة ق 6 س 5 (الجمود)

[3] . معلومات عن آلة الترومبيت الموسيقية، (29/ 04/ 2014)، على الرّابط: https://www.dreamboxgate.com/

7. المقطوعة السّابعة[1]: (الانفجار وإعادة البناء)

كان النّص الرّابع من السّاعة الثّالثة، خطابا نهضويا بامتياز، تمثّل في رسالة من عمود الومضة كتوبيخ لوطنه وحثّه على الانفجار، انفجار يعيد إليه قوته الضّائعة، ويحقق له إعادة بناء نفسه من حطامه بجمع شتات ما يكوّن أصالته، بعيدا عن كل الشّوائب التي التصقت به؛ فأردته جثّة هامدة مستسلمة للغبار، كلّ ذلك بمرافقة مقطوعة موسيقية هادئة حنينيّة، جاءت بطول (0.41 ث)، شكّلتها أصوات أسمى الآلات الموسيقية الملامسة للرّوح وهي النّاي، وآلة التّشيلو (violin cello)، والكمان، فآلة التّشيلو الآلة التي تصدر:" الأصوات الغليظة، وتسمى في أوروبا بالأمومة"[2]، لقد جعلها الشّاعر رمزية للأم التي تحنو على وليدها، وتحثّه بالاتكال على ذاته، كذلك هو الشّاعر، يحثّ وطنه على الانفجار الذي يخوّل له إعادة بناء هيكله من جديد، ورافقت نغمات التّشيلو أصوات النّاي المتواصلة، التي تلامس وجدان القارئ، لأنّها قد خرجت من أنفاس ذَاتٍ تشربت الموقف، وها هي تحاول تقريبه للآخر إيحاء، ليأتي صوت الكمان معظّما الإحساس بالحزن الذي آل إليه الوطن، ثم ينفجر الموقف الحسي، منتظرا انفجار الوطن لإعادة تشكيل ذاته، رافضا كل أشكال الخضوع.

8. المقطوعة الثّامنة[3]: (التّضحية والحرية)

ختم الشّاعر لامتناهياته بقصيدة من عمود الومضة، عبّر فيه عن التّضحيات الجسام التي صاحبت سيناريو المقاومة، والأرض المرتوية بدماء الشّهادة، حتّى باتت أيادي أهلها المتراصة كالبنيان الواحد مخضّبة بالحرّية، خاطب الشّاعر وطنه الذي أعياه الانفجار بأن يرتاح لأنّ الحرّية محققة، صَاحَب هذا النّص مقطوعة موسيقية بطول (1.05 د)، وجاءت بعزف منفرد (solo) من خلال استخدام آلة البيانو، التي أضفت الهدوء والسّلام الرّوحي بدقاتها المنتظمة المتسلسلة غير الحادة ولا الغليظة، صاحبها مؤثر سمعي لأمواج البحر، وكأن الشّاعر يرتاح على ضفاف بحر هادئ يستمع لضرباته المتأنية على صخور الميناء الذي شهد حق العودة إلى الدّيار، وتراص المكافحين لاسترجاع الأمجاد، إنّها قطعة موسيقية تبعث على الارتياح والإحساس بالنّعيم؛ لأنّ الهدف قد تَحقق، وعاد العراق إلى مساره الصّحيح، بعد أن دخل الزّمن وانفجر ثمّ أعاد بناء نفسه،

---

[1] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، مقطوعة ق4 س 3 (الخضوع)

[2] . محمود الحنفي: علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1987، ص 64

[3] . مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري، مقطوعة ق12 س 12 (المقاومة)

وجمع أبناءه، وها هو اليوم يرتاح هادئا لأنّ أسباب القهر قد ولت بعيدا، وأمواج البحر عادت لمدّها وجزرها لم تستسلم لملح القسمات، عادت الحياة لطبيعتها وعاد التّحكم في سيرورة الزّمن، وبالتّالي عودة عقارب السّاعة لاتجاهها السّليم، فراح الوطن يرمّم ماضيه ويصلح حاضره، ويستشرف مستقبلا لا يرضى بالظّلام والعبث.

إلى هنا نقول أنّ الموسيقى هي اللّغة التي أدّت دورها كما يجب، استطاعت إيصال السّامع إلى الفهم والإدراك السّليم لمقاصد المدونة، وما ترمي إليه، بطريقة أشدّ تأثير وفاعلية، كونها ليست:" مجرّد أنغام وأصوات مصفوفة بطريقة ضبابية وبترتيبات متقابلة ومتكررة وموزونة فقط، وإنّما هي صدى أصوات قادمة من الطّبيعة المرئية أو الخفية المتضررة، وأخرى لصدى اللّغة الأم ومعانيها، تلك اللّغة الفطرية التي ترتكز على أصوات ونغمات تعبر عن حالات وحاجات أساسية وغريزية تترجم لأصوات كالحزن، والألم، والضّعف، والخوف، والتّوسل، والتّواصل، والتّقرب، والحنو، والنّداء، والسّرور، والبهجة، والغضب، والثّورة"[1]

[1] . عبد الرحمن الصّباغ: في نشأة الموسيقى وعلاقتها باللغة، موقع ديوان العرب، (03/ 12/ 2018)، على الرّابط: http://www.diwanalarab.com

خاتمة الفصل الثالث

لنخلص القول أنّ اللامتناهيات ذات مرتكزات دلالية وخلفيات متشعبة، تمكّنت من خلق تعالق نصاني مع مختلف المحطّات، وهذا إن كان يعبر عن شيء؛ فهو يعبر عن مدى سعة إطّلاع **مشتاق عباس معن**، وتعدد مشاربه الثّقافية؛ فقد تعالق شعره مع النّص القرآني، وراح يستحضر منه القصص التي عبّرت عن حالته وواكبت تموجاته الشّعورية، خاصة من خلال قصّة سيدنا يوسف، وكل ما يكتنفها من دلالات لامست روح النّص المشتاقي، بالإضافة إلى قصص العديد من الأنبياء، كسليمان وموسى وعيسى عليهم السّلام، وسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

لم يكتف الشّاعر بالتّعالق الديني فحسب، بل تعالق شعره مع التّراث الشّعبي، باستحضار أمثال شعبية دعّمت توجهه وخدمت أفكاره، إلى جانب استحضار إضاءات أسطورية عظيمة، ألقت بأشعتها على النّصوص فزادتها عمقا، ونوّعت من طرق قراءتها مثل أسطورة شهرزاد، والغول، وشمشون ومردوخ، كما لا يخلو نصه من التّعالق الأدبي مع شعراء آخرين، حيث حضرت بعضا من سمات أشعارهم في اللامتناهيات، وهذا يؤكد على أنّ الشّاعر **مشتاق** تشرّب الشّعرية العربية قديمها وحديثها فسكنت روحه الإبداعية.

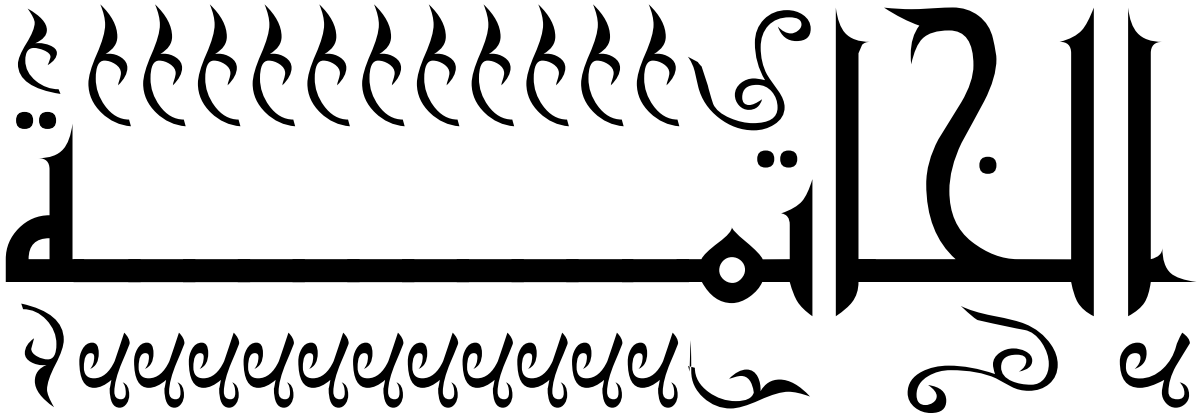
ظاهرة التّعالق في اللامتناهيات لم تكن في الجانب النّصي فحسب، بل تعدته إلى البنى البصرية، حيث تعالقت مع أشهر اللّوحات العالمية، والتي حضرت بطريقة أو بأخرى في عمله وعبّرت بإيجاز عمّا تحمله الصّور من خلفيات واسعة، أُسقطت على اللامتناهيات لبناء وإكمال دلالتها ومن أمثلتها: لوحة التّمزق لـ: **جوانا بانوم**، وكذا لوحة إصرار الذّاكرة **لسلفادور دالي**، ولوحة الصّرخة **لإدفارد مونك**، وكذا لوحة الحرب **لكرو نيفينسون**.

وبالنّظر إلى اللّوحات العالمية والصّور المشتاقية، نستشف بسهولة القواسم الشّكلية والدّلالية المشتركة بينهما، لتشكل هذه الصّور توليفة بصرية ذات مرتكزات تأويلية موحّدة.

وبالعودة إلى المرتكز التّشكيلي في النّسيج الحرفي، يظهر أنّه متنوع وحداثي جدا، حيث جرّب الشّاعر خرق قوانين الكتابة، وترك الفواصل والفراغات المتمثلة في البياض، ثمّ تلاعب بالأسطر الشّعرية من خلال علامات الوقف العديدة التي قامت ببوح دلالي في غاية الكمال.

أمّا من النّاحية الصّوتية؛ فلم يشأ الشّاعر الابتعاد عن ماضيه الأدبي العظيم، وراح يكتب قصائد من الشّعر العمودي، محترما فيها عروض الخليل بكل ما تفرضه من شروط، وتبرزه من مظاهر ثمّ نوع في القوالب الشّعرية من شعر حر، قصيدة الومضة والقصيدة النّثرية، وجعل لكل منها خصائصها الموسيقية البارزة، سواء من حيث الموسيقى الخارجية المستمدة من تفعيلات البحور الشّعرية المتنوعة وقوافيها المختلفة، أو الدّاخلية التي تبرز من تنوع الدّفقات الشّعورية للمبدع، فكانت اللامتناهيات المدوّنة التي استوعبت تغير وتطور الشّعرية العربية من القصيدة العمودية المضبوطة بعروض الخليل إلى القصيدة النّثرية المتحررة.

أما الموسيقى، الفن الملازم للأدب التّفاعلي؛ فقد كان حضورها بارزا بثلاث وسبعين مقطوعة موسيقية من تأليف الأستاذ **علي سهيل نجم**، والذي ألّفها انطلاقا من إيحاءات القصائد موظّفا أغلب الآلات الموسيقية، ودعّمها بمؤثرات صوتية مصاحبة للموسيقى زادتها أنغاما أكثر تأثيرا في المستمع.


الخاتمة

استطاع الأدب التّفاعلي كمنجز خاضع لشروط الرّقمنة من مواكبة مستجدات العصر والاستجابة لها، وتمكّن من اخراج إبداع أدبي يضاهي الإبداع الورقي، في لغته وإيحاءاته، كما أضفت له التّقنيّة نقاطا تأثيرية إضافية تمثّلت في المؤثرات السّمعية والبصرية ما زاده جمالا وعمقا في التأثير والتّفاعل.

الشّعر التّفاعلي جنس أدبي متطور عن الشّعر الورقي، إذ تتم كتابته بالقوالب الشّعرية المعتادة، وبنفس اللّغة الحرفية، لكن هذه الأخيرة تترك مساحات جديدة تخص بنى جديدة، كالصّوت والحركة والصّورة والرّوابط الّتشعبيّة، كل ذلك يتحول إلى رموز رقمية بفضل لغة html، لتتظافر كلها معا وتشكّل المدوّنة الشّعرية وتنعكس على شاشة الحاسوب، تهدف إلى التّأثير والتّفاعل اللامحدود.

"لا متناهيات الجدار النّاري" لمشتاق عباس معن، مؤلف شعري تفاعلي رقمي فريد من نوعه، استطاع أن يبين سلاسة العلاقة الموجودة بين الأدب والتّكنولوجيا، وكيفية تطويع هذه الأخيرة خدمة للأدب، من أجل تقريبه لأوسع شريحة من القراء، وكذا خلق التّفاعليّة اللامحدودة المستمدّة من عقده وروابطه، والتي تحلّل بنياته المتعددة، وتكمل بعضها بعضا لا محالة.

تمكّن الشّاعر من خلق تراكيب لسانيّة ذات نسج محكم أدّت وظيفتها على أكمل وجه، حيث كان عالما بمواضع الكلمات وشروط توزيع ألفاظ الكلام، فكان يتلاعب بها تقديما وتأخيرا، يقدّم ما وجد أنّه ذا أهميّة مقصدية مركزية، فيجعل أضواء الكشف والأهميّة موجّهة نحوه، ويؤخر ما كان ثانويا وأقل منه دلالة، ليفسح المجال للتّراكيب المقدّمة، فكانت هذه التّلاعبات (التّقديم والتأخير) واضحة وسليمة، ما مكّنها من تعزيز أهميّة النّسيج الحرفي في بناء وتشكيل الدّلالة.

شكّلت الحقول الدّلالية في اللامتناهيات تنوعا ثريا؛ إذ تكوّنت الدّلالة من جملة من الحقول الدّلاليّة المتظافرة فيما بينها، عبّرت عن اتساع النّطاق الموضوعاتي للامتناهيات، من حقل للحيوانات، النّباتات، المدن، الضّوء، الألوان، الأقارب... الخ، فكانت عبارة عن شيفرات نصّية واكبت الزّخم الثّقافي للشّاعر، كرموز مفعمة بالدّلالات القائمة على خلفيات ثقافية مسقطة على واقع الشّاعر وراهنه المتهالك.

شهدت اللامتناهيات كثافة في توظيف البنى غير اللّغوية، من صوّر مشهديّة ثابتة ومتحرّكة، ومجموعة من الأيقونات المشتركة مع كل القصائد، أسهمت كلّها في أداء طريقة جديدة للبوح، بوح خاص أكّد دلالة الحرف، وأضاء بعض ما عجز عن الادلاء به؛ فكانت بحق السّند الإيحائي العميق الذي وسّع سبل القراءة التّفاعلية، وفتح نوافذ المدوّنة على عوالم رؤيوية جديدة، لم يكن الحرف لوحده كفيلا لفتحها وتذليل ما استعصى على فهمها.

تقاطع خطاب اللامتناهيات نصيا ومشهديا مع ما سبقه، لتؤكد اللاّمتناهيات بأنها المدونة التي تؤكد أنّ لا شيء يولد من العدم، بل لا بد من وجود تعالقات واعيّة أو غير واعية في ثنايا الإبداع، ويعبر ذلك عن ثقافة الشّاعر الغزيرة، التي كفلت له استدعاء مختلف الخلفيات، لتظهر في مدوّنته، ويكتشفها القارئ من خلال القراءة التّفاعلية الواعيّة، والمؤولة للكلمات والصّور والأصوات.

من أشكال التّعالق نجد تعالق الشّاعر مع التّراث الديني، فراح يستحضر قصة سيدنا يوسف، والتي ضربت بظلالها في طيّات المدوّنة، عبّرت عن المعاناة التي يعيشها العراقي من نفي وغدر وحرمان من جهة، ومن طول سنوات القحط والجفاف التي ضربت أرضه وتسكّنت روحه دونما مغادرة، كما تعالق مع قصّص عديد الأنبياء، كهدهد سليمان، وغراب قابيل وهابيل، وعصا موسى، والعشاء الأخير لعيسى، ورحلة الاسراء والمعراج لسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، كلّها أثرت النّص، وعمقت دلالاته، وجمّلت أساليب الطّرح باستدراج ثقافات متعددة، تخلق شطحات روحيّة وفكريّة ممتعة لدى القارئ، وتدفعه للاطلاع أكثر عن هذه الرّموز المكثّفة دلاليا، الفضفاضة فكريا ورؤيويا.

كما تعالق مع القصص الأسطوري، الأمثال الشّعبية والنّصوص الأدبية، إذ اختار منها ما يواكب حالته النّفسية، ويدعّم أفكاره ورؤاه، كما استدعاها لكونها رموزا مكثّفة تكفي كلمة واحدة منها للافصاح عن الكّثير من الأسرار المتوارية خلف النّسيج الحرفي.

لم يكتف الشّاعر بالتّعالق الحرفي فحسب، بل تعالق أيضا مع لوحات عالمية مشهورة، وحاكاها بطريقة مغايرة من خلال صوّر ابتدعها هو، لكن كانت خلفياتها مبثوثة في الثّقافة الابستمولوجية، فاستحضر لوحة (الصّرخة) **لإدفارد مونك**، ليعبر من خلالها عن ضرورة الكلام ورفض الخضوع للاستعمار والجهل والعدميّة، ومن خلال لوحة (السّاعات المائعة) **لسلفادور دالي**، وظّف الشّاعر

صورا لساعات عبثية بامتياز اختفت منها ملامحها، لا عقارب لها ولا أصوات، تماهت مع العبث وغرقت في السّرمدية، شأنها شأن ساعات **سلفادور دالي** الذّائبة المستسلمة لسلطة اللاوقت في عصر مادي معدني قتل الرّوح، ثمّ راح يعبر عن الحرب التي يخوضها الجندي العراقي المدافع عن أرضه، والذي يعاني ويلات الحرب ووطئة الاستعمار والجهل والظّلام، بصورة للرّسام الإنكليزي **كرو نيفيسون** والتي صوّر فيها بشاعة الحرب العالمية الأولى، أما عن بحثه عن هوّيته الضّائعة مع حريّته فوضع صورة لأحدهم يحاول خرق وتمزيق قطعة قماش خشنة أخفت ملامحه، وهيّ نفس الفكرة التي عالجتها الرّسامة **جوانا بارنوم** في لوحتها **التّمزق/ الخرق**، والتي كانت تحاول فيها الخروج من الظّلام إلى العلن.

اتبع **مشتاق عباس معن** طريقة الكتابة التّجريبية، إذ أعطى مساحة كبيرة للبياض في أشعاره ليقول الكثير من خلال تصورات القارئ، وراح يطرّز أشعاره بطريقة جماليّة أضفت روحا جديدة للحروف، كما منح مجالا اِشتغاليا واسعا لعلامات التّرقيم، وأشركها في البناء الدّلالي والإيحاء المكثف.

لم يبتعد الشّاعر عن قواعد الشّعرية العربية القديمة، بل جعل مدوّنته جامعة لمختلف الأشكال الشّعرية قديما وحديثا، من شعر عمودي وحر، وقصيدة نثرية، وقصيدة الومضة، مشكّلا إياها بالبحور الشّعرية الخليلية والتي نوّع من استخدامها في القصائد العمودية، كما أبدع في توظيف الموسيقى الدّاخلية، والتي تنهض من الحروف والتّراكيب والدّفقات الشّعورية.

لم يكتف الشّاعر بتوظيف المجال السّمعي منبثقا من الحرف فحسب، بل استحضر الموسيقى كبنية ومؤثر خارجي، يستحوذ على الذّائقة السّمعيّة، ويشدّ المتصفّح السّامع إليه، فتنوعت المقطوعات بتنوع الموضوعات، واختلفت معها طرق التّأليف وكذا الآلات الموسيقية التي ساهمت في إخراجها، من آلة الكمان والنّاي و القيثارة، وآلة التشيلو والترومبيت، والبيانو...، وإدخال بعض المؤثّرات الخارجية كصوت الطّيور والأمواج، وبوق الباخرة، ودقّات السّاعة، والآهات البشرية (سامبلر)، كلّها أدّت دلالات عميقة، وكانت اِنارات وضاءة للعمل بكل، تأثيرا وتحسينا وتوسيعا للرّؤى والحدود القرائيّة.

إلى هنا يمكننا القول أنّ اللاّمتناهيات مدوّنة شعريّة تفاعليّة، اتخذت شكل هندسي ومسار قرائي دائري، احتوت على مائة وأربع وأربعين نصا، وكل نص متفرع لنص تشعبي موازي له، لعبت في

غالبها على انتاج حالة شعرية مليئة بالحزن والشّجن واليأس والشّعور بالإحباط، إلاّ أنّها انحرفت عن ذلك مع بعض نصوص السّاعة الثّانية عشر المعنونة بالمقاومة كنفيض للسّاعات الحادية عشرة، إذ عبرت عن قرب الخلاص ونيل الحرية، باسترجاع الذّات المسلوبة المتهالكة، وهذا ما دعّمته البنى البصرية المائة والخمس والأربعين، زيادة إلى الأيقونات المشتركة مع جميع فضاءات شاشة النّصوص، وصورة حنظلة، كلّها قاسمت الحرف دلالاته، ودعّمته بالإيحاءات المستمدّة من تفاصيل رسمها وألوانها بخلفياتها العميقة، كما كانت المقطوعات الموسيقية مجالا جاذبا وملفتا للسّمع، يمتص تفاعل القارئ ويغريه على اكتشاف المزيد فالمزيد، لتكوّن هذه البنى الثّلاثة نسق المدوّنة العام الذي يدور في مناحي دلالية موحّدة عبّرت عن حالة العراق ومآسيه اللامتناهيّة.

وفي الختام يمكن أن نضع بعض التّوصيات التي نأمل أن تكون إضاءات بحثية للباحثين، وهي تخص الجانب الموسيقي للمدوّنة، هذا الأخير الحافل بمقطوعات موسيقية كثيرة، استطعت في مرّات عديدة إيجاد شبه في الإيقاع بينها وبين عدة سمفونيات عالمية كسمفونية "ضوء القمر" وكذا "روعة الحرب" **للودفيغ فان بتهوفن**، و سمفونية "دخول الجنة" **لإيفانجيلوس أوديسياس**، لكن نتيجة عدم التّمكن من تحديد السّلم الموسيقي الموافق وكذا محدودية الثّقافة والمعرفة المتعلقة بهذا الميدان اِستشكل علي الأمر، على أن تكون موضوع بحث قيم للمتخصصين في ذلك، هذا بالإضافة إلى قضية الكتابة الرّقمية كمناظر للصّيغ اللّفظية والمشهدية والحركية، هي أيضا نقطة بحث للمختصين في الكّشف عن طواعية الكتابة العادية للغة الرّقمنة، وانعكاسات ذلك. كما نأمل مستقبلا أن يكون الاهتمام أكثر بهذا الأدب الذي واكب الثّورة الرّقمية، ورفض فكرة عدم تجدد الأدب وبقائه في طواعية الورق فحسب، بل أدخله للجهاز الرقمي ليضمن له البقاء والاستمرارية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا. المصـــادر

1.مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار النّاري. (مدوّنة رقميّة تفاعلية)، 2017.

ثانيا. المراجـــــع

1. إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952.
2. إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشّهاب، للطباعة والنشر، باتنة، ط1، 1985
3. أبو يحي أحمد إسماعيل الأيوبي: الخيل في قصائد الجاهليين والإسلاميين، مرا: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1997.
4. أحمد الزّغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنّشر، الأردن، ط2، 2000.
5. أحمد فضل شبلول: أدباء الانترنت أدباء المستقبل، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط2، 1999.
6. أحمد عمر مختار: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997.
7. أحمد فضل شبلول: أدباء الانترنت أدباء المستقبل، دار الوفاء، الاسكندرية، ط2، 1997.
8. أحمد محمد عبد ربه موسى؛ أحمد صبحي أبو ديبة: مدخل إلى علم الموسيقا، كلية الفنون الجميلة، جامعة النّجاح الوطنية، نابلس، ط1، 2008.
9. أحمد ناصر أحمد ناصر: النّحو الميسرة، ألفا للنشر والتّوزيع، الجيزة (مصر)، ط1، 2010.
10. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، دط، 2019.
11. إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعرية حديثة)، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000.
12. أركان عمر: دلائل الإملاء وأسرار التّرقيم، أفريقيا الشّرق، طرابلس، ط2، 2002.
13. أسعد محمد علي: بين الأدب والموسيقى (دراسة مقارنة في الفن الروائي)، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1985.
14. إليا الحاوي: الشّعر العربي المعاصر (بدر شاكر السياب)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، دت.
15. أمجد حميد التميمي: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب ناشرون، لبنان، ط1، 2010.

16. أمين بكري شيخ: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980.
17. إياد إبراهيم فليح الباوي وحافظ محمد عباس الشمري: الأدب التّفاعلي (الولادة وتغير الوسيط)، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1، 2011.
18. بشرى البستاني: قراءات في النّص الشّعري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2002.
19. توفيق عمر كمال؛ محمود سعيد عمران: تاريخ الدّولة البيزنطيّة، دار المعرفة الجامعية، 2010.
20. جابر عصفور: دفاعا عن التّراث، الدّار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2013.
21. أبو هشام الأنصاري جمال الدين: مغني اللبيب، تح: مازن المبارك؛ محمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط1، 1964.
22. جميل حمداوي: الأدب الرّقمي بين النّظرية والتّطبيق (نحو المقاربة الوسائطيّة)، شبكة الألوكة، ج1، ط1، 2016.
23. جميل حمداوي: الأدب الرّقمي بين النّظرية والتّطبيق (نحو المقاربة الوسائطيّة)، مجلّة اتحاد كتاب الأنترنت المغاربة، المغرب، دط، جويلية 2016.
24. جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النّظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، مؤسسة المثقف العربي، ط1، 2016.
25. حافظ المغربي: صورة اللون في الشعر الأندلسي (دراسة دلالية وفنيّة)، دار المنهل، بيروت، ط1، 2009.
26. حسام الخطيب: آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، بيروت، ط1، 2001،
27. أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنّشر والتّوزيع والطّباعة، بيروت، ط3، 1972.
28. حسن سليمان: سوسيولوجيا الخطوط (كيف نقرأ صورة)، المكتبة الثقافية، القاهرة، دط1، 1970.
29. أبو عبد الله الحسين بن أحمد المرزوقي: شرح المعلقات السبع، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010.
30. حسين صالح: الإبداع تذوق الجمال، دار دجلة، عمان/ الأردن، ط1، 2008.
31. حميد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 2003.
32. حفني ناصف وآخرون: الدّروس النّحوية، دار العقيدة، الإسكندرية (مصر)، ط1، 2007.
33. خالد حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية)، التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، دط، 2007.

34. الخنساء تماظر بنت عمرو: ديوان الخنساء، حمدو طماس، دار المعرفة، ط2، 2004.
35. خيرة محمد عين: شعرية الانزياح (دراسة في جمالية المدلول)، دار حمادة للدّراسات الجامعيّة، الأردن، ط1، 2001.
36. راشد فهم القثامي: شعرية الإيقاع (بحث في قصيدة محمد الثبتي)، أروقة للدراسات والتّرجمة والنّشر، القاهرة، ط1، 2014.
37. رجاء عيد: لغة الشّعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1995.
38. رحمن غركان: القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية (تنظير وإجراء)، دار الينابيع، السويد، ط1، 2010.
39. زكرياء محمد القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 2000.
40. زهور كرام: الأدب الرّقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009.
41. سعيد محمد اللّحام: التعبير بالموسيقى (السّلسلة الموسيقية)، منشورات دار مكتبة الحياة، ط1، 1997.
42. سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.
43. سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2010.
44. سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي)، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
45. سلام محمد البناي: من الخطية إلى التّشعب (مراجعة مشروع إبداع تفاعلي لتأمين ذاكرة جمعية)، مطبعة الزّوراء، العراق، ط1، 2009.
46. سمر الدّيوب: قصيدة الومضة والنّوع المفارق (دراسة البناء الضدي)، دار الثّقافة، حكومة الشّارقة، ط1، 2022.
47. سمير الخليل: تقويل النّص تفكيك لشيفرات النّصوص الشّعرية والسردية والنقدية، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمان، 2016.
48. سيد نجم: النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي (رؤية حول الأدب الجديد)، مطبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 2010.

49. شاكر النّابلسي، مجنون التّراب (دراسة في شعر وفكر محمود درويش)، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، 1987، لبنان.
50. شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، دار العين للنّشر، القاهرة، ط1، 2007.
51. شهاب الدين النّويري: نهاية الإرب في فنون الأدب، دار الكتاب والوثائق القوميّة، القاهرة، ط1، ج3، ص 173
52. صدّام الجملي: انفتاح النّص البصري (دراسة في تداخل الفنون التّشكيلية)، الفيصل للنّشر والتّوزيع، الرّياض، ط1، 1439هـ.
53. ضاري مظهر صالح: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، دار الزّمان للطباعة والنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 2012.
54. طاهر محمد هزاع الزّواهرة: اللون ودلالاته في الشّعر الأردني نموذجا، دار الحامد للنّشر والتّوزيع، ط1، 2008.
55. طاهر مظفر العميد: بغداد مدينة المنصور المدوّرة، مطبعة النّعمان، النّجف، العراق، ط1، 1967
56. عادل نذير: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة (دراسة في الأدب التّفاعلي الرّقمي)، كتاب ناشرون، بيروت، ط1، 2010.
57. عاهد الماضي: ألفاظ الألوان في العربية، دار السّلم للطباعة، دمشق، ط1، 2000.
58. عباس ابراهيم: شرح ديوان أبو فراس الحمداني، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1994.
59. عبّاس رشيد الدده: مهوى التّفاحة مقاربة في مشروع مشتاق عباس معن في العمود الومضة، دار الفراهيدي للنّشر والتّوزيع، العراق، ط1، 2015.
60. عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت/ الجزائر، ط1، 2008.
61. عبد الرّحمن الربقوقي: شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ج4، دط، 1986.
62. عبد الرحمن بن حسن المحسني: توظيف التّقنية في العمل الشعري السعودي منطقة الباجة نموذجا، النّادي الأدبي الباجة، السّعودية، دط، 2012.
63. عبد الرحمن تيبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
64. عبد الرحمن عزي: المصطلحات الحديثة في الإعلام والاتصال، الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط1، 2015.

65. عبد السّلام محمد هارون: قواعد الإملاء وعلامات التّرقيم، دار الطّلائع للنّشر والتّوزيع والتّصدير، القاهرة، ط1، 2005.
66. عبد القادر فهيم شيباني: سيميائيات المحكي المترابط سرديات الهندسة الترابطية (نحو نظرية للرواية الرقمية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2014.
67. عبد الله الطّيب: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ج3، ط1، 1970، ص 910
68. عبد الله الغدامي: الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005.
69. عبد الله بن مسلم ابن قتيبة أبي محمد: الشّعر والشّعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط1، 1966.
70. عبد النّور إدريس: الثقافة الرقمية (من تجليات الفجوة الرقمية إلى الأدبية الإلكترونية)، سلسلة دار الإختلاف، مكناس، المغرب، ط1، 2011.
71. عدنان غزوان: مستقبل الشّعر وقضايا نقدية، دار الشؤون الثّقافية، بغداد ط1، 1993.
72. عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي، دار مجدلاوي، القاهرة، ط1، 2006.
73. عصام شرتح: الشّعرية وصدمة الحداثة (رؤى جمالية في الحداثة)، دار العتيق للثّقافة والفكر، ط1، 2022.
74. علي أحمد سعيد إسبر أدونيس: الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000.
75. عليّ البطل: الصورة الفنية في الشّعر العربي في أواخر القرن الثاني، دار الأندلس للنّشر والتّوزيع، ط2، 1981.
76. علي الجارم؛ مصطفى أمين: البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع)، المكتبة العلميّة، بيروت، دت، دط.
77. علي الشّرع: محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، وزارة الثّقافة، عمان، ط1، 2002.
78. علي بن محمد الجرجاني: التّعريفات، تح: مجموعة من العلماء، دار الكتب العلمية، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1985
79. أبو الحسن علي بن موسى بن سعيد: المغرب في حلي المغرب، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1955.
80. علي حرب: يرتب قبل علي الجارم نقد الحقيقة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1993.

81. عليّ عشري زايد: إستدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1997

82. فاطمة البريكي: الكتابة والتّكنولوجيا، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط1، 2008، ص 124

83. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

84. فاطمة الوهيبي: كتاب دراسات في الشّعر السعودي، النادي الأدبي بالرياض، السّعودية، ط1، 2005.

85. فخري صالح: التّجنيس وبلاغة الصّورة، دار ورد الأردنية للنّشر والتّوزيع، ط1، 2008.

86. فريد عوض حيدر: علم الدّلالة (دراسة نظرية وتطبيقية)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005.

87. فضل بن عامر العماري، الذئب في العلم والتّاريخ، المجلة العربية للنشر والتّوزيع، الرياض/السّعودية ط1، 1440.

88. فؤاد زكريا: التّعبير الموسيقي (الثّقافة السيكولوجية)، دار مصر للطباعة، ط1، 1956.

89. فوزي كريم: الفضائل الموسيقية، دار المدى للثّقافة والنّشر، ط1، 2002.

90. فوزي كريم: الموسيقى والشّعر، دار نون للنّشر، الإمارات، ط1، 2015.

91. قدور عبد الله الثّاني: سيميائية الصّورة، دار الوراق، عمّان، ط1، 2008.

92. كلم محمود عبد الله: ناجي العلي كامل التراب الفلسطيني (من أجل هذا قتلوني)، بيسان للنّشر والتّوزيع والإعلام، بيروت، ط1، 2006.

93. كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، 2013.

94. كمال أبو ديب: في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

95. لبيبة خمار: شعرية النّص التّفاعلي (آليات السّرد وسحر القراءة)، دار رؤية للنشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2014.

96. لجنة من اللاهوتيين: التّفسير التّطبيقي للعهد الجديد، دار تاندل للنشر، بريطانيا، ط1، ص 362

97. ماهر اليوسفي: ناجي العلي (مدهش الملهاة ومفجع المأساة)، أطلس للنشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2006.

98. محمد البازي: العنوان في الثّقافة العربية (التّشكيل ومسالك التأويل)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، بيروت/الجزائر/الرباط، ط1، 2011.

99. محمد الماكري: الشّكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.

100. أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني أبو الريحان: الجماهر في معرفة الجواهر، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1984.

101. محمد بن مسلم ابن قتيبة، أدب الكاتب، تح: محي الدين عبد الحميد، المطبعة الروحانية، مصر، 1338م.

102. محمد بنيس: ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985.

103. محمد حسن شّراب: كتاب شرح الشّواهد الشّعرية في أمهات الكتب النّحوية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ج3، ط1، 2007.

104. محمد سالم سعيد الصفراوي: التّشكيل البصري في الشعر الحديث (1950/ 2004)، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2008.

105. محمد صابر عبيد: العلامة الشّعرية (قراءات في تقانات القصيدة الجديدة)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

106. محمد صالح خرفي: فضاء النّص (دراسة نقدية في الشّعر الجزائري المعاصر)، منشورات أرتشيك، الجزائر (القبة)، ط2، 2007.

107. محمد صفراوي: التّشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950-2004 (بحث في سمات الآداء الشّفوي)"علم تجويد الشعر"، ّالنّادي الأدبي بالرياض/ المركز الثقافي العربي، الرياض/ بيروت، ط1، 2008.

108. محمد عزّام: النّص الغائب (تجليات التّناص في الشّعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 2001.

109. محمد كامل حسين: دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، دط، 2017.

110. محمد كرد علي: دمشق مدينة السحر والشّعر، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر ط1، 2013.

111. محمد كرد علي: غابر الأندلس وحاضرها، مؤسسة هنداوي، يورك هاوس، المملكة المتحدة، ط1، 2014.

112. محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003.

113. محمد مبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتوزيع، ط7، 1981.

114. محمد مفتاح: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة–الموسيقى–الحركة) مبادئ ومسارات، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ج1، ط1، 2010.
115. محمد يوسف الهزايمة: العولمة الثّقافية واللغة العربية (التّحديات والآثار)، الأكاديميون للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2012.
116. محمود أحمد الحنفي: الموسيقى النّظرية، مكتبة النّهضة، مصر، ط5، 1958.
117. محمود الحنفي: علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1987
118. محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا، ط1، 1997.
119. مشتاق عباس معن: مالا يؤديه الحرف (نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب)، دار الفراهيدي للنّشر والتّوزيع، العراق، ط1، 2010.
120. مشتاق عباس معن: نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2010.
121. مشهور حسن محمود سلمان: الغول بين الحديث النّبوي والموروث الشّعبي، دار القيم، المملكة العربية السّعودية، ط1، 1989.
122. المعتز الصّواف: طش فش (البحث عن الصديق...مستمر)، دار الآداب، بيروت، ط1، 2012.
منصف المزغني: حنظلة العلي، دار طبرا للنشر/ دار أقواس للنشر، تونس، ط1، 1985.
123. النّابغة الذبياني: ديوان النّابغة الذبياني، تح: محمد الطّاهر بن عاشور، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الشّركة التّونسية للتّوزيع، الجزائر، تونس، ط1، 1976.
124. نادية هناوي سعدون: مقاربات في تجنيس الشّعر ونقد التّفاعلية، دار غيداء للنشر والتّوزيع، بغداد، ط1، 2018.
125. نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات (رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي)، عالم المعرفة، الكويت، ع 265، ط1، 2001.
126. نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النّصي (التناصية/ النّظرية والمنهج)، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، القاهرة، ط1، 2010.
127. أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ط1، 1988.
128. وسام قباني: تجليّات قصة سيدنا يوسف في الشّعر الأندلسي (بين الثّابت القرآني والإنزياح الشّعري)، وزارة الثّقافة الهيئة العامة السّورية للكتاب، دمشق، دط، 2012.
129. أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحي التنوخي الطائي البحتري: ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، مصر، مج 1/2/ 3/4/5، ط3.

130. يوسف البكار: فدوى طوقان (دراسة ومختارات)، دار المنهل، بيروت، ط1، 2004.
131. يوسف حسن نوفل: أصوات النّشر الشعري، الشّركة المصرية العالمية للنّشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1995.

ثالثا. الكتـــب المترجمـــة

132. إلين ووكر: الحصن التّاريخ الطّبيعي والثّقافي، تر: رامي البيروتي، أبو ظبي للثّقافة والتّراث، ط1، 2010.
133. تشارلز بناتي: قصّة العادات والتّقاليد وأصل الأشياء، تر: مروان مسلوب، دار الخيال، لبنان، ط1، 2003.
134. تيزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت؛ رجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987.
135. جوليا كريستيفا: علم النّص، تر: فريد الزّاهي، مرا: عبد الجليل كاظم، دار طوبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1991، ص 21
136. رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد القادر بنعبد العالي، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط2، 1986.
137. ريجبيس دوبري: حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، أفريقيا الشرق للنّشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2002.
138. غيور غيغاتشف: الوعي والفن (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)، تر: نوفل نيوف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990.
139. فيليب بوتز وآخرون: الأدب الرقمي، تر: محمد أوسليم، الدار المغربية للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2016.
140. مالنز فريدريك: الرسّم كيف (عناصر التّكوين)، تر: هادي الطائي، مرا: سلمان الواسطي، دار الشّؤون الثّقافية العامة، بغداد، ط1، 1993.
141. هيرمان بلاي: ألوان شيطانية ومقدسة (اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها)، تر: محمد جوهر، أبو ظبي للثّقافة والتّراث (كلمة)، ط1، 2010.
142. والتر أونج: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، الكويت، ع182، فبراير 1994.

رابعا. المعاجم

143. إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق، مصر، ط5، 2011.
144. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، مادة (فعل)، دار المعارف، القاهرة، ط1، م5، ج46.
145. منير البعلبكي: معجم أعلام المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1992.
146. محمد عجيبة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ج1، 1994.
147. محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ج2، ط1،1994.
148. شواليه زان؛ كريان ألن: معجم الرموز، نشر جيجون، طهران، دط، 1976.
149. خليل أحمد خليل: معجم الرّموز، دار الفكر اللّبناني، بيروت، دط، 1995.

خامسا. المجلات

150. إبراهيم السّامرائي: الخيل في الأدب القديم، حوليّة كليّة الانسانيّات والعلوم الاجتماعيّة، ع7، 1984.
151. إبراهيم ملحم: الأدب الرقمي والمصطلحات المتجاورة، مجلة الإمارة، ع 24، أبو ظبي، سبتمبر 2014
152. أحمد أبو زيد: تكنولوجيا الاتصال هل تدعم الغربة او الاعتزال؟، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع 544، 2004.
153. أحمد أبو زيد: ماكلوهان والثورة الإلكترونية، مجلة العربي، وزارة الإعلام، ع15، 2003.
154. أحمد عبد حسين الفرطوسي: التّجليات العلامية في الشّعر العراقي مشتاق عباس معن أنموذجا، مجلة الأستاذ، كلية التّربية ابن رشد، قسم اللغة العربية، بغداد، ع201، 2013.
155. اسماعيل خلباص حمادي الزمالي، هديل علي كاظم، العلاقة بين النّص المكتوب والنّص المرئي الشّعر والصورة الفوتوغرافية (بيت الطين للشاعرة وفاء عبد الرزاق أنموذجا)، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ع12، 2013.
156. إيمان السّيد أحمد الجمل: المكان في شعر مملكة غرناطة (آفاق التّجلي)، حوليات كلية الدّراسات الاسلاميّة والعربيّة للبنات، الاسكندريّة، مج 6، ع 32، 2016
157. إيمان يونس: أدوات الكتابة وماهية الإبداع (من النقش على الحجر إلى الكتابة بالوسائط المتعددة)، مجلة الحصاد، ع 1، 2011.

158. إيمان يونس: مفهوم الهيبرتكست(hypertexte) في النّقد الأدبي الرقمي المعاصر، المجمع الأعلى للغة العربية، ع 6، 2012.

159. باقر محمد جاسم: متون متجاورة متساكنة (الشعر من السّماع والقراءة إلى التفاعل)، كلية الآداب، جامعة بابل، مجلة غيمان، العراق، 2009.

160. ثائر عبد المجيد العذاري: الأدب الرّقمي والوعي الجمالي العربي، مجلة آداب الفراهيدي، جامعة واسط، العراق، ع2، س1، 2010.

161. جميل حمداوي: سيميوطيقا العنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج25، 1997.

162. حامد صدقي؛ جمال نصّاري: الطّبيعة في شعر بدر شاكر السّياب ونيمايوشيج، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العراق، ع15، خريف2013.

163. حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع Hypertexte، مجلة الراية، ط 1، 1996.

164. حلمي محمد أحمد محسب: قياس تفاعلية المواقع التّلفزيونية على الأنترنت: بالتّطبيق على موقعي الجزيرة وCNN، المجلة المصرية لبحوث الإعلام، ع 29، يناير/ مارس 2008.

165. حنان عبد الفتاح محمد مطاوع: الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية، مجلة الإتحاد العام للآثاريين العرب، المؤتمر التّاسع عشر للاتحاد العام للآثاريين العرب، كلية الآداب، الاسكندرية، 2016.

166. خالد زعوم، السّعيد بومعيزة: التفاعلية في الإذاعة (أشكالها ووسائطها)، سلسلة بحوث ودراسات إذاعية، تونس، ع 61، ط1، 2007.

167. خالد سليمان، ظاهرة الغموض في الشّعر الحر، مجلة فصول، مج7، ع 3و4، 1987.

168. خيرة جريو: المدينة والريف في شعر السّياب، مجلة جامعة بابل العلوم الإنسانية، مج22، ع2، 2014.

169. رسول بلاي؛ حسين مهتدي: الرموز الطّبيعية ودلالاتها في شعر يحي السّماوي، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع3: 1436.

170. زهيرة بولفوس: التّشكيل البصري في الشّعر الجزائري المعاصر، مجلة سرمدن، مج 11، ع40، س11، شباط، 2015.

171. ساعد سعد: رجع الصّدى في وسائل الإعلام الجديدة: التّفاعلية كمصدر معلومة جديد –أنموذجا– (دراسة تطبيقية على عينة من الصّحف العربية)، مجلة الرّسالة للدّراسات والبحوث الانسانية، السّعودية، مج2، ع8، سبتمبر 2018.

172. سعيد يقطين: التّفاعل النصي والتّرابط النّصي بين نظرية النّص والإعلاميات، مجلة علامات، ج22، مج8، ماي 1999.

173. صابر إبراهيم بدوي: الدلالة الرّمزية لصورة الذئب في الشّعر الجاهلي (دراسة سيميائية)، مجلة الدّراسات العربية، كليّة دار العلوم، جامعة المنيا، مصر، 2018.

174. صادق فتحي دهكردي، نادر محمدي: رمز الطّبيعة في شعر المقاومة لدى بلند الحيدري، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والانسانية، جامعة بابل، ع38، نيسان2018.

175. عائشة العاجل: التفاعلية في الصّحافة الإمارتية، منشورات دائرة الثّقافة والإعلام، يناير 2013.

176. عبد الحسين فرزاد؛ سيد إبراهيم آرمن: الرّموز النّباتيّة في الشّعر الفارسي المعاصر، مجلة إضاءات النّقديّة، س5، ع18، 2015.

177. عبد الحق حمادي الهواس: ابن حذام بين الوهم والحقيقة، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، السنة الخامسة، ع 8، 1436هـ.

178. عبد العزيز بن صبحي الجوير: قصة أصحاب الكهف (دراسة موضوعية تحليلية)، مجلة كلية الدّراسات الاسلامية والعربية للبنات، الاسكندرية، مج5، ع36. 2020

179. عبد الغفار مكاوي: الشّكل والخطاب (الشّعر والتّصوير عبر العصور)، مجلة عالم المعرفة، ع 119، نوفمبر 1987.

180. عبد المومن السيّد، علاء عبد المنعم الزّيات: رموز الحنّاء بين التّقليديّة والمعاصرة (دراسة أثنوجرافية بإحدى المدن الليبية، مجلّة كليّة الأدب، جامعة بنها، عدد يوليو 2008.

181. عزّة حسين غراب: الألوان ودلالتها السّياسية في العصر العباسي، مجلّة كلية الآداب، جامعة طنطا، مصر، مج1، ع19، جانفي 2006.

182. عفاف بنت عمرو عبد الله العتيق، التّواصل غير المنطوق في ديوان الخنساء (دراسة في السيميائيات العربية)، مجلة الدّراسات اللغوية، مج16، ع1، يناير 2014.

183. علاء الدين علي ناصر: دلالات التّشكيل البصري الكتابي في النّص الشّعري الحديث، مجلة الأثر، ع29، ديسمبر 2017.

184. عماد عبد الوهاب الضّمور؛ حسن مطلب المجالي: صورة الذئب في الشّعر الأردني المعاصر، مجلّة رؤى الفكرية، مخبر الدّراسات اللغوية والأدبية، جامعة سوق أهراس، مج4، ع2، 2018.

185. عمر خليفة بن إدريس: مزاحمة السّردي للشّعري في" رباعية حنظلة للشاعر راشد الزّبير السنوسي، مجلة الباحث، كلية الآداب جامعة بنغازي، ع9، 2015.

186. عمر زرفاوي: السيبرنيطيقا والنص المترابط (قراءة في التحولات المعرفية)، مجلة قراءات، ع 2011.

187. عمر زرفاوي: الكتابة الزرقاء (مدخل إلى الأدب التفاعلي)، مجلة الرافد، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ع 56، أكتوبر 2013.
188. عوني صبحي الفاعوري: دلالات الأزهار في ديوان (ما أقل حبيبتي) للشاعر راشد عيسى، مجلة جامعة دمشق، سوريا، مج 22، ع 3و4، 2006.
189. فاضل يونس حسين: جمالية القصيدة الهندسية بين الواقع والطموح (دراسة استقرائية وتطبيقية)، مجلة العلوم الإسلامية، الموصل، مج6، ع 12، 2012.
190. فاطمة البحراني: القصيدة التفاعلية وفروقاتها عن الرّقمية والالكترونية (مراجعات في تثبيت المنجز العربي)، مجلة الآطام، السّعودية، ع34، م26، 2009.
191. فاطمة سعدون: جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو للشّاعر أحمد عبد الكريم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع8، 2012.
192. فايزة يخلف: الأدب الإلكتروني وسجلات النقد المعاصر، كلية علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، مجلة المخبر، ع9، 2013.
193. فضيلة تومي: تكنولوجيا الاتصال (التفاعلية وعلاقتها بالبحث العلمي في الجامعة الجزائرية)، مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع3، 2011.
194. محمد البنا: تحليل الجملة الفعليّة، مجلّة معهد اللغة العربيّة، مكة المكرّمة، ع2، 1984.
195. محمد الصالح خرفي: التّجريب الفني في النّص الشّعري الجزائري المعاصر (الممكن والمستحيل)، مجلة النّاص، جامعة جيجل، ع2. 3 أكتوبر/ مارس، 2005/2004.
196. محمود درويش: الجدارية، مجلة الكلمة، ع21، سبتمبر 2008.
197. معتز قصي ياسين: جماليّة التّكرار في شعر أحمد مطر، كجلّة الخليج العربي، البصرة، مج46، ع1-2، 2018.
198. معروف يحي، عبيدات عاطي: استدعاء الرّموز ودلالتها في الشّعر الفلسطيني المقاوم المعاصر (لطفي زعلول نموذجا)، مجلة اللغة العربية وآدابها، فلسطين، ع2، 1435هـ.
199. منال راشد حسين عبد الواحد: النّص الأدبي في عصر الانفوميديا (لامتناهيات الجدار النّاري مشتاق عباس معن أنموذجا، (اللغويات والثّقافة المقارنة)، مجلة كلية الآداب، جامعة الفيوم، مج 13، ع1، يناير 2012.
200. نعيم عموري: التّناص القرآني في أشعار أديب كمال الدين، مجلة مركز دراسات الكوفة، العراق، ع47، 2017.

201. هبة خماري: الدلالات الرمزية (الأزهار، الألوان، الكلمات) في قصيدة تعاليم في الحب للشاعر الأردني نضال زيغان، حوليات الآداب واللغات، مج4، رقم1، مسيلة، 2016.
202. هيثم الثّوابية، الاستفهام في الحماسة للمرزوقي، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، مج41، 2014.
203. هويدا صالح: أدب تفاعلي أم أدب تشعبي؟ مجلة الجوبة، مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية للنشر، الجوف (السعودية)، ع 27، ربيع 2010.
204. وصفي عباس: سفر الخروج الأزرق (لا متناهيات الجدار النّاري) لمشتاق عباس معن أنموذجا. قراءة سيميوثقافية، جامعة الملك خالد، السّعودية، ع1، 2019.
205. وفيق سليطين: ناي الرّومي في لهاة الشّعر العربي الحديث (لا يشدو النّاي إلا عندما يكون فارغا)، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، اللاذقية، سوريا، ع1، ربيع 2010.
206. ياري بسام النّمري: توظيف آلة البيانو عند الرحابنة (يا جارة الوادي أنموذجا)، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، مج46، ع 3، 2019.
207. ياسر فاروق أبو السّعد: تطوّر أسلوب الأداء المنفرد على آلة الكمان في الأغاني المصريّة خلال النّصف الثّاني من القرن العشرين، مجلّة علوم وفنون الموسيقى، كليّة التّربية الموسيقيّة، مج 42، يناير 2000
208. يحي ولي فتاح حيدر: العمود الومضة في الشّعر العراقي المعاصر (وطن بطعم الجرح) أنموذجا، مجلة الآداب، ع127، ديسمبر 2018.

سادسا. المراجع الرّقمية:

209. أمين سعيد عبد الغني: مواقع الأخبار العربية على الأنترنت وصورة الولايات المتحدة بها بعد أحداث سبتمبر 2001، قسم الإعلام التربوي، دت، دط، (مرجع رقمي)
210. إناس عدي، الجدار الناري Firawall، دت، دط، (مرجع رقمي عبر الأنترنت)
211. صباح كنجي: رمزية الدائرة في المعتقدات الدينية القديمة، دت، دط، (مرجع رقمي).
212. فؤاد معمر: كتاب ناجي العلي، دت، دط، (مرجع رقمي).
213. محمد سعد إسماعيل: مربد البصرة النّشأة والتّطور التّاريخي، كلية الآداب واللغات، جامعة بورسعيد، دت،(مرجع رقمي).
214. نورة محمد البشيري: جمالية التّكرار في شعر عبد الكريم الكرمي (دراسة أسلوبية)، كليّة الآداب، جامعة الأميرة نورة، السّعوديّة، (مرجع رقمي)

سابعا. المؤتمرات

215. أندراسكابانيوس: النّص التّشعبي إمكان القراءة الثلاثية الأبعاد (النقد الأدبي على مشارف القرن العشرين العولمة والنظرية الأدبية)، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة، نوفمبر 2000.
216. بابيس ديرميتزاكيس: النص التشعبي: ما وراء حدود النص (النقد الادبي على مشارف القرن الواحد والعشرين، العولمة والنظرية الأدبية)، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة، نوفمبر 2000.
217. الطيب بودربالة: سيمياء وسائل الإعلام والاتصال (مارشال ماكلوهان نموذجا)، محاضرات الملتقى الوطني الثالث، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004.
218. عبد القادر عبد الرحمن بابي: الموسوعة الشّعرية في المفردات النّباتيّة (عرض وتحليل)، المؤتمر الدّولي الثّالث للغة العربيّة، المجلس الدّولي للغة العربيّة، دت، (مرجع رقمي).
219. فيصل حسين طحيمير غوادرة: رسالة الغفران والكوميديا الالهية وألف ليلة وليلة والآداب الأخرى، أبحاث مؤتمر الأدب العربي والآداب العالمية بين التأثير والتأثر، عالم الكتاب الجديد، إربد(الأردن)، 2011.
220. محمد حسني نصر: اتجاهات البحث والتّنظير في وسائل الإعلام الجديدة: دراسة تحليلية للإنتاج العلمي المنشور في دوريات محكمة (بحث مقدم في مؤتمر التّواصل الاجتماعي: التطبيقات المنهجية)، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 11/10/ مارس 2015.
221. ناجي عباس مطر: سيميوطيقا اللّون (دراسة ثقافية)، المؤتمر الدّولي الثّالث حول القضايا الرّاهنة للغات (اللهجات وعلم اللغة)، جامعة ذي قار، العراق، 31يناير/ 1فبراير2019.

سادسا. رسائل التّخرج:

222. حمد بن حمد الفقيه الحسني الهاشمي: مخاطبة الطير في الشّعر العربي حتى نهاية ق5هـ، أطروحة ماجستير في الأدب والنّقد، جامعة أم القرى، المملكة العربية السّعودية، 2014، ص 55
223. خديجة باللدمو: المتلقي بين نظرية التلقي والأدب التّفاعلي، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012/ 2013.
224. صفية علية: آفاق النّص الأدبي ضمن العولمة، أطروحة دكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014-2015.
225. غنيّة عابي: الدلالات الاجتماعية في الأمثال الشّعبية منطقة أولاد عدي لقبالة-أنموذجا-، رسالة ماجستير، تخصص أدب شعبي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة/ الجزائر، 2016.

226. فاطمة كاظم خضير راشد: صوت السين العربية في ظل لهجات شبه الجزيرة العربية – دراسة لغوية موازنة–، أطروحة ماجستير، كليّة التّربيّة للبنات، جامعة بغداد،2016،

227. ليندا مصطفى علي شلّة: صورة الفرس في الأدب الشّعبي الفلسطيني، أطروحة ماجستير، جامعة النّجاح الوطنيّة في نابلس، فلسطين، 2016.

228. نادر عبد الدايم: التّأثيرات العقائدية في الفن العثماني، رسالة ماجيستير، جامعة القاهرة، مصر، 1978.

229. نارمين محمد عبد المحسن حسن: توظيف اللّون في شعر ابن الرومي، رسالة دكتوراه، جامعة الزقازيق، مصر، 1995.

230. نور الدّين السّد: الأسلوبيّة في النّقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه دولة، الجزائر 1994.

سابعا. المحاضرات

231. سهام مصطفاوي، محاضرات في الأدب التّفاعلي، تخصص النّقد والدراسات الأدبية، السنة الثّالثة، كلية الآداب والفنون، جامعة الشّلف(الجزائر)، دت.

232. عبد الرّزاق بلبشير: محاضرات في مقياس الموسيقى الحديثة، مقياس الموسيقى الحديثة، قسم الفنون، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2019/ 2020.

233. نظام الدين إبراهيم أوغلو: الأمثال العربية في طبائع الحيوانات والطّيور، الجمعية الدّولية للمترجمين واللّغويين العرب، محاضرة في جامعة هيتيت تركيا، (25 سبتمبر 2007)، على الرّابط: http://www.wata.cc

ثامنا. المقالات والرّوابط الإلكترونية

234. إبراهيم أبو عواد: رمزيّة الغراب في الشّعر، شبكة النّبأ المعلوماتيّة، (25/ 07/ 2020)، على الرّابط: http://www.am-annabaa.org

235. إبراهيم عباس: شمشون ودليلة...صناعة الأسطورة وأسطرة السّياسة، مجلة الاتحاد الإلكترونية، (23/ 02/ 2011)، على الرابط: http://www-alittihad-ae.cdn.ampprogect.net

236. إبراهيم عبد النّور: المشروع الوطني للبحث PNR، (مرجع رقمي)، دت.

237. إبراهيم محمود: حركيّة الثّقافة المتعلقة بالبوم في أنساقها الوظيفية، مجلة الثّقافة الشّعبية، ع6، دت، على الرابط: http://www.folkculture6h.org

238. أحمد العربي: الرّمز في قصيدة القدس بنت يتيمة رمزيّة (الدّيك، الدّجاجة، الكعبة، القدس) بين الدّال والمدلول، مؤسسة الوجدان الثّقافيّة، (04/19، 2018)، على الرّابط: www.moasssadtalwijdan.wordpress.com

239. أحمد صوان: لوحة عن الحرب العالمية بمبيون إسترليني، مجلة البوابة الإلكترونية، (31/ 10/ 2017)، على الرابط: http://www.albawabanewes.com

240. أحمد غانم: الأدب في عصر التكنولوجيا (الأدب العربي ارتبط طول حياته بالقيم اللغوية والتاريخية)، (23/ 12/ 2019)، على الرابط: www.moc.gov-sy\idex.php

241. الإدارة العامة للتثقيف الإكلينيكي (أمراض العظام "النقرس")، وزارة الصّحة، المملكة العربيّة السّعوديّة، (24/ جمادى الأول/1443هـ)، على الرّابط: http://www.moh.gov.sa

242. إدفارد مونك: الصّرخة، موقع ويكيبيديا، (1 ماي 2022)، على الرّابط: http://www.ar.M.Wikipidia.org

243. أسعد الهلالي: رموز مقدّسة.... النّحلة، الصّدى نت، (1/20/ 2022)، على الرّابط: http://www.elada.net

244. إسلام عزي: الأصول الوثنيّة المسيحيّة: شجرة الميلاد (شجرة الصّنوبر)، منتديات اتباع المرسلين، (17/ 02/ 2022)، على الرّابط: http://www.ebnmaryam.com

245. آلاء جرار: من هو حنظلة، (15/ 07/ 2008)، على الرابط: http://www.marefa.com

246. ألاء داود: العطر في الشّعر العربي وكيف تغنى به الشّعراء، موقع جنّة العطور، (02/ 04، 2022)، على الرّابط: http://www.perfumesheaven.com

247. أمجد حميد التميمي: القصيدة التّفاعلية الرقمية والنقد الثقافي التفاعلي، مجلة معكم الرقمية، (212/22/ 2007)، على الرابط: http://www.maakom.link

248. أمل العتوم: إذا كان الكلام من فضة فإن السكوت من ذهب، (12/11/ 2020)، على الرابط: http://www.e3arabi-cim.cdn-ampprojet.org

249. أمل فكري: العنقاء المستحيل الذي لا نعرفه، منتدى الميزن الإلكتروني، (04،2020/18)، على الرّابط: http://www.elmeezan.com

250. أوميد عبد الكريم إبراهيم: إصرار الذّاكرة..دالي يخلط الفوضى والإبداع، مجلة الخليج الإلكترونية،(05/28/ 2020)، على الرابط: http://www.alkhaleej.ae

251. أوميد عبد الكريم إبراهيم: إصرار الذّاكرة..دالي يخلط الفوضى والإبداع، مجلة الخليج الإلكترونية، (05/28/ 2020)، على الرابط: http://www.alkhaleej.ae

252. أيت با حسين: لماذا يفضّل الأمازيغ الفضّة على الذّهب، مجلة أصوات مغاربية الإلكترونية، (2020/12/23)، على الرّابط: http://www.maghrebvoice.cil.cnd.ampproject.org

253. إيمان يونس: مفهوم المصطلح (الهايبرتكست)، مجلة ديوان العرب الرّقمية، (19/ 01/ 2014)، على الرابط: http://www.diwanarab.com ، تمّ الاسترجاع:(16/ 05/ 2022)، نقلا عن: عبير سلامة: النص المتشعب ومستقبل الرواية، على الرابط: http://www.nisba.net/3y/studies3/hyper.html

254. باسل العال: رمزيّة الزّهور في الشّعر العربي المعاصر، صحيفة القدس العربي، (2/ 03/ 2015)، على الرّابط: http://www.alquds.co.uk

255. البومة خرافات وأساطير بين الشؤم والنّظرة الحكيمة، صحيفة الاتحاد إلكترونية، (03/ 09/ 2010)، على الرابط: http://www.alittihad-ae.cdn.ampproject.org

256. تامر محمد: القط الأسود بين الخرافة والموروث الشّعبي، موقع كابوس، (15 /11/ 2021)، على الرّابط: http://www.kaboobbos.com

257. تشارلز ديمز، على الرابط: http://www.thetherapist.com ، تم الاسترجاع:(06/15، 2021)

258. توفيق بن حنيش: العنوان وصورة الغلاف في رواية البرنزي للأديب عمار التيمومي، مجلة صدى نت الإلكترونية، (2017/06/13)، على الرّابط: http://www.alsada.tumblr.com

259. جابر عصفور: هوامش الكتابة (التعلق/ التعالق النّصي)، مجلة الحياة الإلكترونية، ع 14876، (2003/12/17)، على الرابط: http://www.alhayat.com/article/1151453

260. جمال بوطيبي: أساطير بين الشؤم والنّظرة الحكيمة، موقع ألتبرس الإخباري، (2020)، على الرابط: http://www.altapress.com.cdn.ampproject.org

261. جمال خرسان: قبل أن يفوت الأوان...استيقظي أيتها النّوارس، موقع النّاس الإلكتروني، (12/2/ 2013)، على الرّابط: http://www.al-nnas.com

262. جمال المحدالي: أسود ما يحيط بشقراء النعامة، (02/27/ 2007)، على الرابط: http://www.imezren..org/mountafa/viewforum.php?f34

263. جميل حمداوي: مقاربة العنوان في النّص الأدبي، (30/ 01/ 2007)، على الرابط: http://alkalimah.net

264. حاتم عبد الهادي السيّد: قراءة جمالية في "قلب العقرب سيرة شعر للشّاعر محمد حلمي الرّيشة"، المجلّة الثّقافية الجزائريّة الالكترونيّة، (10/21/ 2017)، على الرّابط: http://www.thakafamag.com

265. حسام الخطيب: عناق الثقافة الأدبية بالتكنولوجيا هل من مفر؟ مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، ع 37، (2009/07/26). على الرابط: www.nizwa.com

266. حسين عجيل السّاعدي: التّشكيل البصري في نصوص الشّاعر جاسم أل محمد الجياشي (سيميائية علامات الوقف)، موقع الحوار المتمدن، (01/14/ 2018)، على الرّابط: http://www.m-ahewar.org

267. حكمة عين الذئب: موقع البوابة الإلكتروني، (16/ 09/ 2017)، على الرّابط: http://www-albawaba.com-cdn-ampproject.org

268. حلمي الأسمر: مجلّة رصين، (05/08/ 2016)، على الرّابط: http://www.raseen.com

269. حماد بن حامد السالمي: عن المتخفشين في الأرض؟!!، صحيفة الجزيرة الإلكترونية، (20/ 05/ 2007)، على الرابط: http://www.aljazirahcom

270. حمودي عبد محسن: البنفسج الأخير، موقع الحوار المتمدن، (12/ 11/ 2010)، على الرابط: http://www.a.ahewer.org

271. حميد لشهب: أرض الفراشات السّوداء، الحوار المتمدن، (03/27/ 2015)، على الرّابط: http://www.aheware.org

272. حنا جيرس: الهيبرتكست (عصر الكلمة الإلكترونية)، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع527، أكتوبر 2002، على الرابط: http://www.alarabi.nccal.gov.kw

273. خيرة مباركي: بين فلسفة الجسد وشعرية التخييل في قصيدة العصفور للشاعر عاطف الجندي، الصدى. نت، (11/ 09/ 2016)، على الرابط: http://www.alsada.net

274. دنيا يوسف: البوم نذير شؤم في الأساطير الشّعبية فماذا عن الآداب المختلفة؟، مجلّة أخبار الدّنيا الإلكترونيّة، (06/22/ 2019)، على الرّابط: http://www.aldonyanews.om

275. رجع بخفي حنين بين نار الانتقام وخيبة الأمل، (2021)، على الرّابط: http://www.analbahr.com

276. رحاب حمدي: شهرزاد: من أحلى الشخصيات في العالم، على الرّابط: https://wikiforschool.com/index-page.php

277. رشيد أغبال: الرمز الشّعري لدى محمود درويش، مجلة الكلمة، مجلة أدبية فكرية، ع21، (سبتمبر 2008)، على الرّابط: http://www.alkalimah.net

278. سارة محمد الشّهوبي، غادة عمران الهوني: الجدار الناري، المعهد العالي للمهن الشّاملة للبنات، ليبيا(بنغازي)، 2010.

279. سعاد مسكين: النّص المترابط، عرض تقديمي (بوربوينت)، على الرّابط: www.presentation.youtube.com

280. سعدي جبّار مكلف: الحنّة في الشّعر الشّعبي العراقي، موقع الحوار المتمدن، (21/ 04/ 2019)، على الرّابط: http://www.ahewar.org

281. سنان ساتيك: شقائق النّعمان...بين أسطورة أدونيس وملك المناذرة، مجلة العربي الجديد الالكترونية (12يوليو 2015)، على الرّابط: http://www.alaraby-co-uk.cdn-amproject.org

282. سهير نحاس: التّفاعلية ومابعد التّفاعلية في الإعلام الحديث، مجلة ثقافات، 25 أوت2017، على الرابط: http://thaqafat.com/2017/08/84314

283. سوسن مرة: نقد الواقعية الرقمية، صحيفة القدس العربي، (2006/05/16)، على الرابط: http://www.alquds.co.uk

284. السيد نجم: النّص الرقمي وأجناسه (قراءة في واقع منتج النّص الرقمي في العالم العربي)، مجلة الكلمة، ع 2008 ، (19/06/ 2008)، على الرابط: http://alkalimah.com

285. سيد نجم: النص الرقمي وأجناسه (قراة في واقع منتج النص الرقمي في العالم العربي)، (19/07/ 2008)، على الرابط: http://www.alkalimah.net

286. السيد نجم: الصورة وواقع الأدب الإفتراضي، (2011/11/13)، على الرابط: http://www.maamri-ilm2010.yoo7.com

287. صالح لبريني: بَيَانُ الْفَرَاغِ... مِنْ أَجْلِ أُفُقٍ شِعْرِيٍّ مُخَاتِلٍ، مجلّة القدس العربي الرّقميّة، (2020/09/29)، على الرّابط: https://www.alquds.co.uk

288. عائشة العاجل ترصد التّفاعلية في الصّحافة الإماراتية في كتاب جديد، مجلة الإتحاد، (01/02/ 2013)، ينظر الرابط: www.alittihad-ae.cdn.ampproject.org

289. عبد الحميد الحسامي: ثمرة تزاوج الأدب والتكنولوجيا (تطور الأدب من التفاعلي مدين للثورة الرقمية)، صحيفة العرب، ع: يناير 2009، (10. 02. 2009)، على الرابط: http://www.alarab.co.uk.com

290. عبد الرحمن الصّباغ: في نشأة الموسيقى وعلاقتها باللغة، موقع ديوان العرب، (03/ 12/ 2018)، على الرّابط: http://www.diwanalarab.com

291. عبد الرحمن علال: ناجي العلي...رّسام حدّ الإغتيال، مركز دراسات الوحدة العربية، ع448، 2005، على الرابط: http://www.go.microsoft.com/fwmk/p/?link=255141

292. عبد الرحمن محمد سعيد الشّامي: تلخيص معظلة التّفاعلية في وسائل الإتصال الجديدة، (10/18 /2015)، على الرابط: http://knowala.wordpress.com

293. عبد السّتار الطّائي: الطوطة...وفلسفة الموت، مؤسسة النّور للثّقافة والإعلام، (10/8 /2013)، على الرّابط: http://www.alnoor.se

294. عبد السلام بن عبد الأعلى: ثقافة الكتاب وثقافة الشاشة، مجلة فكر ونقد، 26(/08، 2020)، ينظر الرابط: http://www.aljabriabed.net

295. عبد اللّطيف السّعدون: عن طائر شؤم يأبى مغادرة العراق (01/5 /2022)، مجلة العربي الجديد، على الرّابط: http://www.alaraby-co-uk.cdn.ampproject.org

296. عبد اللّطيف الهدار: قراءة في قصيدة (هاتي شموع العمر دفئا وارسمي لـ: الشاعر عمر الهباش) ، صحيفة دنيا الوطن،(27 /12 /2007)، على الرابط: http://www.pulpit.alwatanvoice.com

297. عبد الله العقيل: كونشرتو الذئاب، جهة الشعر، (2007/08/1)، على الرابط: http://geocities.com/orifeous/wolf.html

298. عبد النّور إدريس: سيدة الياهو، موقع المرساة، (2006/12/25)/ على الرابط: http://www.imezren..org/mountafa/viewforum.php?f34

299. عبده حقي: أسئلة النّقد في الإبداع الرقمي، منتدى الكتاب العربي، 19 /11 /2017، على الرابط: http://www.arabworldbooks.com/ar/e-zine

300. عبده حقي: ما هو النّص التّشعبي، مدونة عبده حقي الرقمية، (2021/05/2)، على الرابط: http://www.abdouhakkisite.blogspot.com

301. عبير سلامة: الشعر الرقمي طرق للعرض طرق للوجود، مجلة عاشقة الصّحراء الرّقميّة، (06/22 /2015)، على الرّابط: http://www.sha3erjordan.net

302. عبير السّيد: ساعة الجنوب ... تعرف على السّاعة التي تدور عقاربها عكس الاتجاه!، (04/ 02 /2020)، على الرابط: http://www.arabicpost.net

303. عثمان المحمد: هي عصاي أتوكأ عليها، صحيفة البيان، (2014/07/10)، على الرابط: http://www.albayan-ae.com

304. عزيز العرباوي: عن التّفاعلية الرقمية مشتاق عباس معن يساهم في الثورة العلمية، موقع بوابتي، (2009/06/17)، على الرابط: http://www.myportail.com

305. عصام شرتح: إثارة المستوى البصري عند شعراء الحداثة المعاصرين، موقع ديوان العرب، (2017 /01/03)، على الرّابط: http://www.diwanalarab.com

306. علي سهيل نجم: محادثة واتساب، (30 أوت2020)، على السّاعة: 17:30

307. عماد حمدي: القيثارة الآلة الموسيقية الأكثر رومانسية، مجلة العرب الالكترونية، (28 / 01/ 2022)، على الرّابط:http://www.alarab-co-uk.cdn.ampproject.org

308. عماد الضّمور: صورة عمّان في الشعر المعاصر، صحيفة الرّأي (3/ 7/ 2015)، على الرّابط: http://www.alrai-com.cdn.ampproject

309. عمر عتيق: دراسة أسلوبية في ديوان (أخر الماء) للشّاعر الكبير سليمان دغش، منشورات المجلة الإلكترونية، دنيا الوطن، (2013 /03/27)، على الرابط: http://www.pulpit.alwatanvoice.com

310. فاطمة البريكي: المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار، (12/ 11/ 2007)، على الرابط: http://www.middle-east.ontion.com

311. فانيفاربوش: السيرة الذاتية والمساهمات والأعمال، على الرّابط: www.ar.warbletoncouncil.org تم الاسترجاع:(05/ 05/2022)

312. قصيدة كيندل: http://www.drunkenboat.com/db6/kendall.html

313. كاظم فنجان الحمامي: التّحليق في فضاءات الود، رابطة أدباء الشّام، (2009 /10/31)، على الرّابط: http://www.adabasham.net

314. كلودين عزيز: دراسة شعرية الأصوات في ديوان لكيما جسد قديم لنا يتحرر لـ: عبده لبكي، (2016/06/27)، على الرابط: http://www.georgetraboulsi.wordpress.com

315. لبيبة خمار: دراسة في النّص والنّص المترابط من النّصية إلى التفاعلية، (2009 /04/02)، على الرابط: www.djelfa.info/vb/shouthread.phd

316. لبيبة خمار: الشعر الرقمي المترابط (قصيدة وجود لمحمد سناجلة)، (29/ 07/ 2015)، على الرابط: http://www.labibakhamer.com

317. لبيبة خمار: الافتراض ومروحة دوساد، (2015 /10/31)، على الرابط: http://labiba-khammer.narration.over-blog.com/2015/10/5635012ftml

318. مالك وردي: هل شمشون قاضيا أم كان طليقا زانيا فاجرا؟، دراسات وأبحاث في التّاريخ والتّراث واللغات، موقع الحوار الإلكتروني، (15/ 11/ 2017)، على الرّابط: http://www.m.amehwer.org

319. مجد فرارجة: دلالات اللون البني، (18 /01/ 2021)، على الرّابط: http://www.mawdoo3.com

320. مجموعة باحثين: الكمان، مجلة القافلة الإلكترونية، دت، تم الاسترجاع (25/ 05/ 2022)، على الرّابط: http://www.qafilah.com

321. مجموعة شعراء: المرساة، (2007/07/15)، على الرابط: http://www.imezran.org/mountada/viewfirum.php?f:34

322. محسن حفني: المريّاع والانصياع للسلطة، شبكة الجزيرة، (29/ 08/ 2016)، على الرّابط: http://www.aljazeera-net.cdn

323. محمد بلوافي: قراءة في غلاف الرواية، موقع ديوان العربي الإلكتروني، (2009/05/01)، على الرابط: http://www.diwanalarab.com

324. محمد جرادات: دال الحمامة في شعر تميم البرغوثي، منتدى الشّعر الأفضل الإلكتروني، (02/20/ 2009)، على الرّابط: http://www.she3r.alafdal.net

325. محمد حسين حبيب: مسرحية(فايسبوك) وثقافة المسرح الرقمي، أول يومية الكترونية صدرت من لندن (21 /2001/05)، ع 4080، على الرابط: www.elph.com/cupture/2011

326. محمد حسين حبيب: المسرح الرّقمي بين النّظرية والتّطبيق، (2009/06/30)، على الرابط: http://www.alkalimah.net

327. محمد سليم: الرقمية ومستقبل العناصر الأدبية، على الرابط: http://www.midouza.net

328. محمد سناجلة: الأدب الرقمي يُكتب يُقرأ ويُشاهد معا، (02/01/ 2008)، على الرابط: http://www.forum1.esgmarkets.com/showthead.php?p

329. مرح البقاعي: القصيدة الرّقمية الفن هو تاريخ تكمولوجيا الرّوح، مجلّة أدب وفن الإلكترونيّة، (أفريل2004)، على الرّابط: http://www.adabfan.com/ciriticism/751.html

330. المعنى الرّوحي لرمز الفراشة واستخداماته في فنغ شوي، (06/ 11/ 2021) على الرابط: http://alyakoutee.com

331. مفهوم النص المترابط: على الرابط: www.Encarta.msn ، نسخة(2016)

332. منعم الأزرق: قالت لي القصيدة ضوءها العمودي، موقع المرساة،(02/ 12/ 2006)، على الرابط: http://www.imezren..org/mountafa/viewforum.php?f34

333. منعم الأزرق: لعبة المرآة...سماء-ولكن، موقع المرساة، (10/ 12/ 2006)، على الرابط: http://www.imezren..org/mountafa/viewforum.php?f34

334. منير توما: رمزيّة الطّيور والنّحلة وغيرها في الأدب والفن، صحيفة الاتحاد، (1/20/ 2020)، على الرّابط: http://www.alittihad44.com

335. مها دحام: معلومات عن طائر الهدهد، مجلّة سطور، (04/03/ 2021)، على الرّابط: http://www.sotor.com

336. مها هاشم: الألوان في فلسفة الفنغ شوي (fang shui)، (كتاب رقمي)، على الرابط: http://www.mahahashem.com/Dragonnoir

337. موسوعة ويكيبيديا: العشاء الأخير، على الرابط: http://www.ar.m-wikipedia.org

338. موسوعة ويكيبيديا، على الرّابط: http://www.ar.m-wikipedia.org

339. مؤنس بخاري: السّوسن تاج الأنوثة، موقع مؤنس البخري الشّخصي، (27/ 03/ 2019)، على الرّابط: http://www.albukhari.com

340. نادية البنا: "الصرخة"..قصة ثاني أشهر لوحة في تاريخ الفن بعد "الموناليزا"، بوابة أخبار اليوم الإلكترونية، (02/16/ 2021)، على الرابط: http://www.M.akhbarelyoum.com

341. ناصر بن محمد العمري: مع الثورة الرقمية والمسرحيات التفاعلية (المسرح مرشح لتحولات جذرية في بيئته)، جريدة المدينة، (أسبوعية)، (27/ 10/ 2010)، على الرابط: http://www.al-madina.com/articl/53016

342. ناهضة ستار: إشكالية الأدبية الإلكترونية ماضٍ بصيغة العصر، (19/ 09/2011)، على الرابط: http://www.alnoor.se/articlz.asp?!id=126358

343. نجيب بن محفوظ: شقائق النّعمان" رمز الحب والتّضحية"، مجلّة ثقافة وفنون الاكترونية، (15/ 04/ 2020) على الرابط: http://www.raqiim.com

344. نجيب بن مسعود: "شقائق النّعمان" رمز الحب والتّضحيّة، مجلة ثقافة وفنون الإلكترونية، (2020/04/15)، على الرابط: http://www.raqim.com

345. هناء الحمادي: طائر النّورس...رحال يبحث عن الدفء في الإمارات، مجلة الإتحاد، (24/ 12/ 2012)، على الرابط: http://www.alittihad.ae.cdn.ampproject.or

346. هند مسعد: كيف أسرت الفراشة الشّعراء والرّسامين على مر العصور، (12/23/ 2019) على الرابط: http://www.aljazeera-net-cdn.ampporoject.org

347. ولاء سليمان: حكم دريم كاتشر...صائدة الأحلام، (2021/8/8)، على الرّابط: http://www.almrsal.com

348. وليد حسني: الغراب بين التّقديس والتّدنيس، صحيفة الأباط، (2020)، على الرّبط: http://www.alanbatnews.net

349. يوسف الباوي: ياطيور الأنس غني، صيد الفؤاد، (2008/09/05)، على الرابط: http://www.said.net/flash/toyoooor.html

الفهرس

-مقدّمة

الفصل التّمهيدي: النّص الأدبي بين المتغيرات الوسائطية والتّفاعلية الرّقمية

- توطئة 8ص
1. في مفهوم التّفاعلية 8ص
2. النّص الأدبي والمتغيرات الوسائطيّة 14ص
3. تغير الوسيط من الورقي إلى الإلكتروني 24ص
4. عوامل وأسباب ظهور الأدب التّفاعلي/ التّجريب في الأدب 28ص

الفصل الأول: الأدب التّفاعلي (الماهية/ المكونات/ الأنواع/ الخصائص)

- توطئة 33ص
1. في ماهية الأدب التّفاعلي وإشكالات التّسمية والتّجنيس 34ص
أولا. النّص المترابط 34ص
ثانيا. النّص المفرع 39ص
ثالثا. النّص المتعالق..... 40ص
رابعا. النّص المتشعب 41ص
خامسا. التّفاعل النّصي 42ص
سادسا. الأدب التّفاعلي 43ص
2. مكونات الأدب التّفاعلي 50ص
أ. أنساق النّص التّفاعلي المترابط..... 50ص
ب. طرائق الانتقال في النّص التّفاعلي المترابط 57ص
3. خصائص النّص التّفاعلي 59ص
أولا. اللاخطّية..... 60ص
ثانيا. ديناميكية القراءة 60ص
ثالثا. البعد اللعبي 61ص
رابعا. ثلاثية الأبعاد 62ص
خامسا. اللامادّية 62ص

سادسا .غيّاب النّهاية..... 62ص
سابعا .الشّكل المتاهي..... 63ص
ثامنا . التّركيز على الكلمة..... 63ص
تاسعا .التّقطيع..... 63ص
4 .أنواع الأدب التفاعلي 68ص
أولا . الرّواية التّفاعلية..... 69ص
ثانيا المسرح التّفاعلي..... 71ص
ثالثا . أدب الطّفل التّفاعلي..... 73ص
رابعا . القصيدة التّفاعلية..... 74ص
أ . تعريفها..... 74ص
ب . أنواعها 76ص
ج . خصائصها..... 84ص
د . مكوناتها وشروطها 87ص
1 . مكونات القصيدة التّفاعلية..... 87ص
2 . شروط القصيدة التّفاعلية..... 103ص
4 . واقع الأدب التّفاعلي غربيا وعربيا 107ص
أولا . الأدب التّفاعلي في التّقافة الغربية..... 107 ص
1 . الإبداع التّفاعلي عند روبرت كيندل في أجناسية الشّعر..... 109ص
ثانيا . الأدب التّفاعلي في التّقافة العربية..... 112ص
1 . التّجربة التّفاعلية لرائد القصيدة العربية التّفاعلية مشتاق عبّاس معن..... 115ص
- **خاتمة الفصل الأول** 119ص

الفصل الثّاني: البنى اللغوية وغير اللغوية في "اللامتناهيات (الرؤى والأبعاد)

- توطئة 123ص

1. الهيكلة العامة للمدوّنة الشّعريّة " لا متناهيات الجدار النّاري"..... 125ص

أولا. في عنونة المدوّنة الشّعرية "لامتناهيات الجدار النّاري"..... 125ص

ثانيا. نظام عمل المدوّنة الشّعريّة "لامتناهيات الجدار النّاري" 127ص

2. البنى اللّغوية ودلالاتها في "لا متناهيات الجدار النّاري" 130ص

أ. البنى التّركيبية في "لا متناهيات الجدار النّاري" 130ص

ب. الجمل الطّلبية..... 140ص

ج. الحقول الدّلالية في "لا متناهيات الجدار النّاري" 151ص

1. حقل النّباتات 152ص

2. حقل الحيوانات 186ص

3. حقل المدن 227ص

4. حقل الضّوء (الظّلام والضّياء) 235ص

5. حقل الهجرة 245ص

6. حقل الطّبيعة 255ص

7. حقل الألوان 270ص

8. حقل القرابة..... 281ص

3. البنى غير اللّغويّة في "لا متناهيات الجدار النّاري" (الصّور والأيقونات)..... 287ص

أ. صورة الواجهة..... 288ص

ب. أيقونات فضاء الشّاشة 298ص

ج. صورة حنظلة المتحركة 302ص

د. الصّور المرافقة للقصائد الشّعريّة 307ص

خاتمة الفصل الثاني..... 317ص

الفصل الثّالث: المرتكزات الدّلالية للامتناهيات (أبعاد التّعالق المتعدّد والتّشكيل الخطي والسّمعي)

- توطئة 322ص

1. التّعالق النّصي في لا متناهيات الجدار النّاري 324ص

أولا. التّعالق الديني 324ص

ثانيا. التّعالق النّصي مع التّراث الشّعبي 339ص

ثالثا. التّعالق الأسطوري 341ص

رابعا. التّعالق الأدبي 349ص

2. التّعالق الصّوري المشهدي في لا متناهيات الجدار الناري 352ص

3. التّعالق الحرفي المشهدي في لا متناهيات الجدار الناري 358ص

4. التّشكيلات البصرية ونظم الكتابة في لا متناهيات الجدار النّاري 361ص

5. التّشكيلات الصّوتية والموسيقية في لا متناهيات الجدار الناري 375ص

خاتمة الفصل الثّالث 397ص

الخاتمة 400ص

قائمة المصادر والمراجع 405ص

الفهرس 430ص

الملخص

الملخـــــص:

يَهْدُفُ الْبَحْثُ إِلَى الْكَشْفِ عَنِ الْبُنَى الْمُكَوِّنَةِ لِلْمُدَوَّنَةِ الرَّقْمِيَّةِ "لامتناهيات الْجِدَار الناري"، وَالَّتِي اِعْتَمَدَتْ عَلَى الْبِنْيَةِ الْحَرْفِيَّةِ وَالصَّوْتِيَّةِ وَالْمَشْهَدِيَّةِ، فِي بِنَاءِ النَّسِيجِ الْعَامِّ لِهَذَا الْإِبْدَاعِ، ثُمَّ دِرَاسَةُ طَرِيقَةِ تَوْظِيفِ هَذِهِ الْبُنَى وَالْعَمَلِ عَلَى كَشْفِ دَلَالَاتِهَا وَأَبْعَادِهَا الْمَنُوطَةِ بِهَا، وَكَذَا مُحَاوَلَةِ تَبْيِينِ دَوْرِ هَذَا التَّرَابُطِ فِي الْإِخْرَاجِ النِّهَائِيِّ لِلْمُدَوَّنَةِ، وَالْكَيْفِيَّةَ الَّتِي تَعَامَلَ بِهَا الْقَارِئُ الْمُتَصَفِّحُ مَعَ هَكَذَا نَوْعٍ مِنَ الْإِبْدَاعِ، وَدَوْرُ الْمُؤَثِّرَاتِ السَّمْعِيَّةِ وَالْبَصَرِيَّةِ فِي جَذْبِ المُتَلَقِي وَفَتْحِ آفَاقٍ أَرَحَبَ أَمَامُهُ.

الكلمات المفتاحيّة: القصيدة التّفاعلية، النّسيج اللّغوي، الصّورة، الصّوت، الحركة، التّفاعل.

Abstract

The research aims to uncover the digital code's constituent structures for interactive poetry Blog "Infinite Firewall " building the generic fabric of this creativity ". And then study how these structures are employed and work to expose their connotations and dimensions, as well as trying to demonstrate the role of this interdependence in the final output of the blog And how the browser reader handled this kind of creativity, The role of auditory and visual pathogens in attracting the recipient and opening up broader prospects for him.

Keywords: Interactive poem, Linguistic tissue, Image, Voice, Movement, interaction.