التكنولوجيا الرقمية وتحويل القصيدة إلى نص بصري
نماذج من الشعر السعودي المعاصر

د. أشجان محمد هندي
أستاذ الأدب والنقد العربي الحديث المشارك
قسم اللغة العربية وآدابها- جامعة الملك عبد العزيز

مقدّمة:

تُلقي التكنولوجيا الحديثة وما وصلت إليه من تقدّم كبير في عصرنا الحاضر بظلالها على كل شيء بما في ذلك الأدب ونظرياته النقدية. لقد تمظهرت التكنولوجيا ومخرجاتها في النصوص الأدبية شعرًا ونثرا مُسجّلة حضور العالم الرقمي في الإنتاج الأدبي. وفي مرحلة متطورة نشهدها اليوم اعتمدت النصوص الأدبية على التكنولوجيا الرقمية على نحو مُلفت؛ فأصبحت تُكتب وتُبنى بواسطة برمجيّات لا تسمح بإنتاجها وتلقّيها، على حد سواء، إلا عبر شاشة الكمبيوتر الزرقاء.

يتوسّل هذا البحث بنظرية القراءة لرصد أثر التكنولوجيا الحديثة في تحوّل القصيدة العربية من نص يعتمد على الاستماع والشفاهية إلى نص بصري يعتمد في تلقيه على المُشاهَدة والتأمُّل. تأتي أهمية هذا الموضوع من اهتمام المدونتين الشعرية والنقدية به -اليوم- في العالمين الغربي والعربي. وسيتناول البحث الإنتاج الشعري السعودي المعاصر الذي أُنجز منذ أواخر تسعينيات القرن العشرين إلى اليوم. حيث ترصد هذه الفترة الزمنية ما يُمكن تسميته مرحلة النسيج الشعر-تكنولوجي التي أفادت فيها القصيدة من تقنيات التكنولوجيا الحديثة في عملية كتابتها وطريقة رصفها على الورق على نحو طال مفهوم وثوابت الشعر التقليدي الذي ترسّخ في الذائقة العربية واستقرّ فيها بفعل التراكم الزمني.

وتشمل الدراسة مقدمة وثلاثة مطالب، جاءت على النحو التالي:

١- المطلب الأول: في نظرية التلقي والتأويل.

٢- المطلب الثاني: تحوّل القصيدة من جوّ الاستماع إلى جوّ القراءة والمُشاهَدة.

٣- المطلب الثالث: أثر التكنولوجيا الرقمية في تحويل القصيدة إلى نص بصري: تطبيق على نماذج من الشعر السعودي المعاصر.

١- المطلب الأول: نظرية التلقي والتأويل وعلاقتها بموضوع البحث:

تُعد نظرية التلقي والتأويل، وتُعرف أيضا، نتيجة الترجمات المتعددة للمصطلح من الفرنسة والإنجليزية إلى العربية، بنظرية نقد استجابة القارئ، أو نظرية الاستقبال، أو نظرية جماليات التلقي، أو نظرية القراءة، أو نظرية القارئ،[١] وهي من نظريات (ما بعد البنيوية Post- structuralism) التي اهتمت بدور القارئ في فك شيفرة النص الأدبي وتأويله. ومن النقّاد من يرى أن هذه التعريفات ليست مترادفة، ومنهم محمد مفتاح الذي يُجادل بأن هناك فرقًا بين القراءة والتأويل؛ فالقراءة، كما يذكر، هي الدرجة الدنيا من التأويل، وبالتالي فإن كل مؤلِّف هو بطريقة أو بأخرى عبارة عن مُؤوِّل.[٢]

قامت نظرية (جماليات التلقي) الألمانية في السبعينيات على يد كل من (هانس روبرت ياوس-Hans Robert Jauss) و (فولفغانغ آيزر- Wolfgang Iser) ضمن جهود (جامعة كونستانس ١٩٦٦). ويُمثل عملهما جهدًا متماسكًا معرفيا ومنهجيا أسس لنظرية التلقي المستندة على الفلسفة الظاهراتية أو (الفينومينولوجيا) التي ظهرت في القرن العشرين كرد فعل عكسي على فلسفة ديكارت المستندة على الذاتية. فالعلاقة بين النص والقارئ، كما تجادل هذه النظرية التي تركّز على القارئ هي علاقة جدلية تحكمها نظرة فلسفية تستند على الظاهراتيّة التي ترى بأن النص غائب عن الوجود قبل فعل الظهور والتحقّق الذي تقوم به عملية القراءة.

يُعتبر القارئ محرّضًا أو مُراقبًا كامنا في ذهن المؤلف أثناء عملية الكتابة، وهو ما يُسمّى بالقارئ الافتراضي (Virtual reader)، ويعرّفه جيرالد برنس (Gerald Prince) بالقارئ الذي يكون في ذهن المؤلف أثناء عملية التأليف.[٣] ويُعرف ايضًا بالقارئ الضمني (Implied reader)، وهو قارئ مُفترض يرافق الكاتب لحظة الكتابة، وقبلها وبعدها أيضًا؛ حيث تشتبك ردود فعل هذا القارئ بذهن المؤلف قبل التأليف، وأثناءه، وتستمر عندما يحصد ردّة فعل القراء تجاه عمله، سواء بالقبول أو الرفض.

وفي مقابل هذا القارئ الضمني الافتراضي هناك قارئ حقيقي موجود في الواقع، وهو قارئ (مُتفاعِل)، سواء كان فردًا أو مجتمعًا؛ فهو يتفاعل مع النص ويُسائله منطلقا في ذلك من

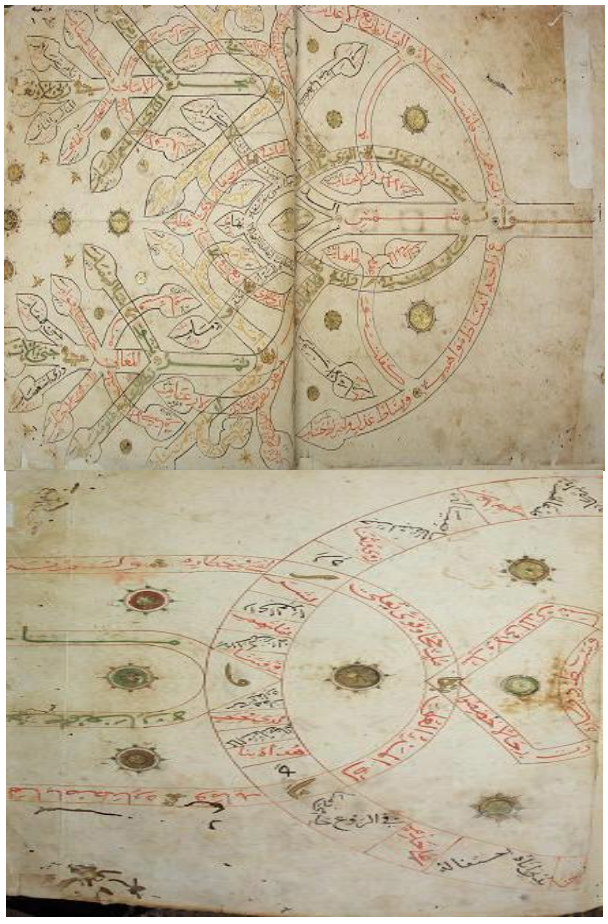
فهمه وقراءاته السابقة ومرجعياته الثقافية والاجتماعية والعقدية وغيرها. هذا القارئ هو من يغزل علائق النص ويشكلها وفقًا لرؤيته مستحضرًا مرجعياته التي يتكئ عليها في عملية التأويل، ومنتظرًا ومتوقعًا من النص الإجابة عن تساؤلاته الفكرية والثقافية، والاجتماعية وغيرها. إلا أن تفاعل هذا القارئ مع النص، تبعًا لنظرية التلقي، يتم عبر منظور جمالي؛ فالقارئ ينظر إلى النص بوصفه موضوعا فنيًا، وهذا جوهر اهتمام مدرسة ياوس () وآيزر الألمانية. فالعمل الأدبي، تبعًا لآيزر، يتكون من قطبين: قطب فني يمثله النص الذي كتبه المؤلف، وقطب جمالي يمثله الإدراك المُتحقق بواسطة القارئ.[٤]

تفكّ عملية القراءة شيفرة النصوص التي يتم تشفيرها بطرق مختلفة، وكل قراءة جديدة تخفي داخلها قراءات سابقة لها اعتمدت عليها في عملية فهم النص وفك شفراته. يذكر عمار بلحسن أن فك الشيفرة اللغوية والفكرية والجمالية لما هو مكتوب أو مقروء، بوصف هذه الشيفرة مسارًا تناصيًّا واجتماعيًا، يتضمن سياقات إنتاج خارجية أدبية وأيديولوجية وثقافية تؤثر في ظروف القراءة والتلقّي؛ فالنص الذي يُمثّل موضوع القراءة يتناص ويشتبك ويتفاعل، حينها، مع النصوص القبليّة التي سبق أن قرأها القرّاء، أو الأخرى الآتية التي سيقرؤونها، كبنيات لغوية وخطابية وجمالية.[٥] هذه المعرفة أو الخبرة السابقة لدى القارئ تحمله إلى أفق التوقع، فيبدأ بملء فراغات النص واعادة تشكيله وفقًا لمكتسباته القرائية السابقة، أو معرفته الواسعة بجنس أدبي معين من خلال القراءة أو من خلال ارتكابه هو نفسه لفعل التأليف كشاعر أو روائي أو غيره. وسيعتمد هذا البحث على عدد من المحاور المهمة لهذه النظرية في تحليل عدد من النماذج الشعرية (عيّنة البحث)، وصولاً إلى الخاتمة والنتائج.

٢- تحوّل القصيدة من جوّ الاستماع إلى جو القراءة والمُشاهَدة:

تعود جهود تحويل القصيدة من جو الاستماع إلى جو القراءة والمُشاهَدة إلى بعض الشعراء القدامى ممّن حرّروا القصيدة من الأعراف والتقاليد الشعرية الموروثة. وبدأت تلك المحاولات مع شعراء من مثل بشار بن برد الذي انتقد شفاهية إلقاء القصيدة الجاهلية، وتحول بالقصيدة إلى الشكل المكتوب، وهذا ما فعله أبو نواس أيضًا. بالإضافة إلى جهود بشار بن برد في الانتقال بالقصيدة إلى لغة (الحاضرة) بدلاً من لغة (البادية) الشفاهية السابقة.[٦] تلت ذلك جهود الشاعر العباسي أبي تمام الذي قلب، كما يذكر أدونيس، المفاهيم التي كانت تربط

المفردات بالمعاني مُلغيًا بذلك الصور الشفهية المعهودة التي قام عليها الشعر العربي في العصر الجاهلي.[٧] ويلحق بذلك شعر التشطير والموشحات وما تبعه من تحوّلات طالت الشعر وأحدثت نقلة نوعية في شكل القصيدة وروحها. ولعلّ خير مثال على ما يُمكن وصفه بنوع من خروج القصيدة إلى العالم المرئي ومزجها بالفنون المختلفة منذ وقت مبكر: ديوان (المُدبّجات) الذي ألّفه عبد المنعم الجلياني (١١٣٦-١٢٠٥م) أحد شعراء الأندلس المتصوّفين في مدح القائد صلاح الدين الأيوبي، وكُتبت المدائح في هيئة جداول وأشكال فنيّة وزخارف هندسية ملوّنة.[٨] وفيما يلي صور لقصائد من (مُدبّجات) الجلياني:



إلا أن التحوّلات الحقيقية في القصيدة من الناحية الفنية وشكل الكتابة قد بدأت في العالم العربي على يد الشعراء المعاصرين الذين ركّزوا في قصائدهم على المجاز ولطائفه الخفيّة. كما تجنّبوا الفصاحة والخطابة والألفاظ الفضفاضة التي تُلقى منبريًّا بصوت جهور على جمهور من المستمعين، واستعاضوا عنها بالذخيرة المجازيّة والأساليب الجديدة المُبتكرة. وقد كانت النتيجة، كما تذكر الجيوسي، تواصل مباشر من نوعٍ آخر ربط الشعراء بجمهور المتلقين بطريقة جديدة تؤكد على أن الشاعر المعاصر لم يعُد يتقمص دور الزعيم الذى يتحلّق حوله الناس ليتلقّوا منه الحكمة.[٩] فالتغيّرات في الثقافة الإنسانية التي انتقلت من طور الإلقاء الشفاهي إلى الكتابة قد حوّلت متلقّي القصيدة من سامع إلى قارئ، و حوّلت الشعر من جو الاستماع الى أن يكون مكتوبا ومرئيًّا.[١٠] ومع التطوّر الهائل الذي تشهده التكنولوجيا الرقمية، في هذا العصر، تحوّلت القصيدة إلى نص بصري يُنتج بواسطة التكنولوجيا الرقمية، ويتحقّق عن طريق عرضه ومشاهدته عبر وسائطها كجهاز الكمبيوتر وسواه من وسائل التقنية الحديثة من مثل شاشات العرض الكبيرة وشاشة الهاتف الجوّال، وغير ذلك.

أمّا فيما يختص بالإنتاج الشعري في المملكة؛ فقد مرّت عملية نسج القصيدة بالتكنولوجيا بعدّة مراحل زمنية، وصولاً إلى عصر الصورة وتطوّر التكنولوجيا الحديثة الذي يُمثّل –اليوم– مرحلة متقدمة من تعامل القصيدة مع التكنولوجيا. لقد أفاد الشعر من تطوّر حركة النشر في

العصر الحديث فنُشرت العديد من الدواوين الشعرية وأصبحت في متناول أيدي القرّاء. وفي المملكة العربية السعودية –تحديدًا– وبدخول الملك عبد العزيز إلى الحجاز عام ١٩٢٤م تم تزويد مطبعة (أم القرى) بالآلات الجديدة والفنيّين وأصبحت المطبعة الحكومية الرسمية التي صدرت منها (صحيفة أم القرى) التي تُعد أول صحيفة رسمية سعودية.[١١] وقد أدّى ازدهار حركة الطباعة والنشر في المملكة إلى توالى ظهور الدواوين الشعرية المطبوعة التي تفنّنت دور النشر في إخراجها وعرضها على الورق. لقد عنيت المطابع ودور النشر بإخراج الدواوين الشعرية في المراحل الأولى من ازدهار الطباعة والنشر على نحو فنّي يهتم بتزيين صفحات الديوان بالخطوط الفنية المختلفة والرسومات الصغيرة التي لا تتجاوز أشكال ورود أو فراشات أو غير ذلك. ثم تطوّر الأمر، في مراحل زمنية لاحقة، إلى أن وصل إلى احتواء صفحات الدواوين على رسومات كاملة، أو صور فوتوغرافيّة مصاحبة للقصائد تُوضع في صفحات مُنفردة أو بين أجزاء وسطور القصيدة. وذلك على نحو تصبح معه جزءً مهمًا من النص المكتوب يُسهم في إنجاز المعنى وتحقيق عضويّة النص، وليس مجرد حلية فنيّة يمكن الاستغناء عنها. وبالرغم من أن انتشار الدواوين المطبوعة على نطاق واسع، والتحوّل الدراماتيكي إلى النص الورقي المقروء الذي تتلقّاه العين لا الأذن لم يحُل دون بقاء القصيدة في جو الاستماع الماضي واستمرار إلقاؤها على المنابر المختلفة. إلا أن الشعراء السعوديون، قد أخذوا –بعد ذلك– في تحرير قصائدهم من جو الاستماع إلى جو القراءة؛ فابتدعوا تجاربهم الخاصة في كتابة القصيدة وفي العناية بإيصال شعرهم الى الملتقى مرئيًّا أكثر منه مسموعا.

شكّل وصول عصر التكنولوجيا الرقميّة وبداية استخدام أجهزة الكمبيوتر في الكتابة في أواخر تسعينيات القرن الماضي نقطة التحوّل الحقيقية في خروج القصيدة في المملكة إلى عالم التكنولوجيا الحديثة. ومثّلت مرحلة كتابة القصيدة بواسطة الكمبيوتر عوضًا عن الكتابة باليد نقطة الانطلاق لولادة أشكال شعرية جديدة وشاهدًا على تحوّل القصيدة إلى نص مرئي ومُشاهَد يُلفت الأنظار عوضًا عن الأسماع. وقد صاحب بدايات تلك المرحلة جدلٌ كبير وتساؤلات حول تلك القصائد التي يكتبها الشعراء بواسطة جهاز الكمبيوتر لا يدويًا قبل أن تمر بعد ذلك بمرحلة الطباعة والنشر عن طريق الصحف أو دور الطباعة والنشر. ومن

واقع اطّلاع وتجربة خاصة؛ فقد انشغلت الصفحات الثقافية في الصحف السعودية حينها بسؤال الشعراء حول استخدامهم لجهاز الكمبيوتر في كتابة قصائدهم وتأثير ذلك على عملية الإبداع، كما أن إحدى الصحف قد احتفت، آنذاك، في أحد أعدادها بأول قصيدة شعرية للشاعر بدر بن عبد المحسن كُتبت بواسطة الكمبيوتر، لا يدويًا.

ويُمكن القول بإن الشعر السعودي المُنجز منذ ذلك الحين إلى اليوم يُمثّل (زمنيًا) مرحلة الشعر الإلكتروني. إذ بدأ الشعراء في كتابة قصائدهم بواسطة جهاز الكمبيوتر، مع توفّر نسخ منها –لاحقًا– للعرض عبر شبكة الإنترنت في المواقع والمنتديات الشعرية، أو في مواقع الشعراء الإلكترونية الخاصة، أو عبر مواقع التواصل الاجتماعي من فيسبوك وتويتر وإنستغرام وغير ذلك. إن ما أُنتج من قصائد شعرية معاصرة في المملكة منذ أواخر التسعينيّات (حتى تاريخ كتابة هذا العمل) يُمكن أن يُعد (زمنيًا) من الشعر الإلكتروني أو الرقمي. ولكنه لا يدخل تحت مصطلح الشعر الرقمي باستثناء تجربة الشاعر محمد حبيبي التي تُمثلها ثلاث قصائد رقميّة (متعددة الوسائط) سيتم تناولها في بحث آخر. ويدخل هذا الإنتاج ضمن الشعر الإلكتروني لأنه ينتمي (زمنيًّا) لمرحلة العصر الإلكتروني، ولاعتماده على التكنولوجيا الحديثة في إنتاجه وتلقّيه، بالإضافة إلى نسجه بالتكنولوجيا بمستويات مختلفة فنيًّا، إلا أنه لم يصل إلى مرحلة (التفاعل) معها لا من حيث الإنتاج ولا من حيث التلقّي، ممّا يخرجه من دائرة الشعر (الرقمي التفاعلي).

٣– المطلب الثالث: أثر التكنولوجيا الرقمية في تحويل القصيدة إلى نص بصري: تطبيق على نماذج من الشعر السعودي المعاصر:

تُسلط الصفحات التالية الضوء على دور التكنولوجيا الرقمية الحديثة والتقنيات التي يوفرها جهاز الكمبيوتر في تحويل القصيدة إلى نص بصري مُشاهَد في نماذج من الشعر السعودي المعاصر؛ حيث تُظهر هذه النماذج تشكيلات بصرية في كتابة القصيدة وعرضها على الورق. وستتم معالجة ذلك من خلال الكشف عن علاقة الإنتاج الشعري بالقرّاء ودورهم فيه تحت مظلّة أفق التوقّع أو مسافة الانتظار، وتغيير أفق التوقّع، وملء الفراغات أو الفجوات، وغيرها من إضاءات نظرية التلقي والتأويل.

لمخالفة الشكل التقليدي المألوف في كتابة القصيدة جذور في الشعر العربي القديم؛ حيث حرّر بعض الشعراء قصائدهم من الأعراف والتقاليد الشعرية الموروثة، كما سبقت الإشارة. أما في الشعر العربي المعاصر ومع ظهور قصيدة التفعيلة فقد أدخل شعراء الرعيل الأول– من مثل السيّاب وتلاه البيّاتي وصلاح عبد الصبور وغيرهم– تقنيات جديدة في كتابة القصيدة؛ كاستخدام النقاط وعلامات الاستفهام والتعجّب، وغيرها. إن بحث الشعراء المستمر عن أشكال جديدة في كتابة قصائدهم وعرضها على الورق ليس وليد عصر الصورة، إلا أن ما وفّرته مخرجات التكنولوجيا الحديثة من إمكانيات كبيرة قد سهّلت إنجاز ذلك وأسهمت في سرعة انتشاره وشيوعه بين مستخدمي التقنية الحديثة من الشعراء والقرّاء.

ويظهر تفاعل القصائد المعاصرة في المملكة مع التكنولوجيا الحديثة في عدّة أوجه؛ منها التشكيلات البصرية المُلفتة للعين التي حققتها كتابة القصائد بواسطة جهاز الكمبيوتر. لقد خالف الشعراء الشكل التقليدي المألوف في كتابة قصائدهم متوسّلين إلى ذلك بما تتيحه أجهزة الكمبيوتر من إمكانيات تقنيّة تشمل شكل الحرف وحجمه ونوعه (font)؛ ويتضمّن ذلك تحبير الحروف، واستخدام البنط العريض للفت انتباه القارئ إلى كلمة بعينها في النص تأكيدًا على أهميتها. إلى جانب استخدام علامات الترقيم وغيرها من الرموز الموجودة على شاشة الكيبورد، واستخدام النقاط وكتابتها على نحو متتال للفصل بين الحروف والكلمات أو بين أسطر القصيدة، وتكرار الحرف الواحد عدّة مرّات، وتكرار السطر الواحد ذاته لعدد قد وصل في بعض القصائد إلى ثمان مرات.[١٢] ويتبع ذلك أيضًا: وضع خط تحت بعض الكلمات والعبارات في القصيدة للفت انتباه القارئ إلى أهميتها، وكتابة الأحرف والكلمات في هيئة تكوين فنّي يربط الشكل بالمعنى، وليس ضمن أسطر ممتدّة أفقيًا كما هو مألوف. بالإضافة إلى الاستعانة بالرسومات والخطوط الإلكترونية متعددة الأشكال التي يرسمها جهاز الكمبيوتر، ومزج النص المكتوب بالصور والرسومات، وغير ذلك. وقد شاع استخدام أغلب هذه الأنماط الكتابيّة حتى أصبحت سمة مُشتركة اعتاد القارئ على رؤيتها في معظم الدواوين الشعرية التي تصدر اليوم، والأمثلة على ذلك كثيرة ومتنوعة.

إن هذه الأشكال الكتابية الجديدة تُمثّل فراغات ناتجة عن انزياح وعدول عن شكل الكتابة التقليدي المألوف أدّى إلى كسر أفق توقع القارئ الذي يحتكم إلى مرجعيّة أدبية أجناسيّة

يُميّز بواسطتها بين شكل كتابة القصيدة وسواها. فالشكل التقليدي الذي يألفه هو شكل القصيدة المكتوبة بلغة تخلو من النقاط والرموز وغيرها من التشكيلات البصرية التي تُمثّل بؤرة مفاجأة تثيره وتستفزّه كونها مُخيّبة لأفق توقعاته. وتُمثّل هذه الفراغات أو الفجوات شيفرات أو أجزاء غير مكتوبة من النص لم تملأها اللغة، وعلى القارئ أن يملأها، أو بعبارة أخرى عليه أن يعيد إنتاج النص ليتحقق وينكشف ما كان منه مستورًا ويُعلم ما كان منه مجهولا وصولاً إلى تحقيق قيمته الجمالية.

ومن أمثلة هذه التشكيلات البصرية: استخدام النقاط في نهاية أسطر القصيدة كما في قصيدة محمد جبر الحربي (عِطر الناس) التي يقول فيها:

"**واخفض جناحًا..**

لِمن تهوى

ومَن برَّك.

واسعَدْ..

وأسعِدْ..

فما سرُّ الورى سرّكْ." [١٣]

تنتهي ثلاثة أسطر أو مواضع من الشاهد السابق بنقاط متتالية ممثّلة انزياحًا وعدولاً عن الشكل التقليدي المألوف في الكتابة، وتجيء هذه النقاط كفراغات عازلة تفصل بين تسلسل الجمل وتواليها، وتدفع القارئ إلى التوقّف مُتأمّلاً قبل أن ينتقل من سطر إلى آخر في محاولة منه لملأ هذا البياض وإزالة الغموض المُحفّز على التأويل وتعدد القراءات. إن أصل كتابة الجملة في الموضع الأول هو: (واخفض جناحًا لمن تهوى ومن برّك)، إلا أن هذا السياق قد قُطع وفُصل بين أجزائه بعدد من النقاط التي شكّلت فراغًا أو ثغرة حالت دون اكتمال الجملة وتمامها. ويبدو هذا الأمر بمثابة استثارة واستفزاز للقارئ الذي خيّب توقّعه رؤية هذا الشكل المتقطّع في كتابة الجملة التي لم تأتِ متّصلة كما هو مستقر في ذهنه، ممّا يعني أن فضاء النص لم يلتقِ مع فضاء توقّعات القارئ المُسبَقة من جهة شكل الكتابة التي يألفها. أما في الموضعين الثاني والثالث فقد شكّلت النقاط في أواخر الأسطر عدولاً عن استخدام فاصلة العطف بين فعلي الأمر (أسعَد، وأسعِد) الذي جاء ثانيهما معطوفًا على

الأول. كما تم الاستعاضة بالنقاط أيضًا عن الفاصلة المنقوطة (؛) بين كلمة: (أسعِد) والجملة التفسيرية التي تلتها: "أسعِد../ فما سرّ الهوى سرّك"، ممّا تسبب في كسر توقع القارئ ومعرفته المُسبقة بعلامات الترقيم التي تم العدول عنها إلى النقاط.

ويواصل النص تحدّيه للقارئ عن طريق إضافة فراغ أو فجوة أخرى كسرت أفق انتظاره وزادت الغموض مؤثرة بذلك على مسافة انتظار القارئ وهي المسافة الجمالية بين أفق النص وأفق التلقّي التي يرى ياوس في تباعدها وتقاربها تأثيرًا على قيمة العمل الأدبي؛ فكلما زاد التباعد بين أفق العمل الأدبي وبين الأفق السائد كان العمل أكثر قيمة، وكلما تقارب الأفقان قلّت قيمته. ويتمثّل هذا الفراغ في الانزياح الذي حدث في المعنى في قوله: "واخفض جناحًا../ لمن تهوى/ ومن برّك"؛ فجملة (واخفض جناحًا) تُحيل القارئ إلى قوله تعالى: "واخفضْ لهما جناحَ الذُلِّ من الرحمةِ وقُلْ ربِّ ارحمهما كما ربَّياني صغيرا"، إلا أن توقّع هذا القارئ يُكسر مرة أخرى حين يصطدم بالعبارتين: "لمن تهوى/ ومن برّك" اللتين جاءتا بعد النقاط. إن الاقتباس القرآني السابق أتى في سياق الحديث عن وجوب برّ بالوالدين؛ فالأبناء هم من يخفضون لهما، مجازًا، جناح الذل تقرّبًا ومحبة وبرّا بهما، وهذا هو المعنى المُسبق المُستقر في ذهن القارئ وهو ما يحمله أفق توقّعه، إلا أن انزياح النص وعدوله عن هذا المعنى قد خيّب توقّعاته. ويظهر ذلك في طلب خفض الجناح تحبّبًا وبِرًّا من الطرف المقابل الذي يناله هذا الحب والبر لا من الطرف الذي يجب أن يبذله أو يقدّمه؛ بمعنى اخفض جناحك لمن تهواه ولمن يبرّك، وفي هذا انزياح عن المعنى الأصلي. إن الفراغات التي تضمنها النص تُفاجئ القرّاء وتستفزهم وتفتح الباب أمام التأويلات والقراءات المتعددة، وبالتالي فإن احتمال تبني القراءة السابقة من قبل قارئ مُتخصّص أو خبير يُقابله احتمال آخر يتبناه قارئ عادي غير مُتأمّل يثيره النص سلبًا حين يتعذّر عليه الوصول إلى قيمته الجمالية.

ومن ذلك أيضًا ما يرد في قصيدة عبد الرحمن موكلي (أنا؟) التي يقول فيها:

أنا عبد الرحمن.....

أكْحلُ، والعيونُ منارةٌ.[١٤]

وقوله في قصيدة قصيرة بعنوان (حتّى):

حتى الجنونُ يُخزِّنُ مؤونتَهُ في لُبِّي

.....

علّ النساء ينهبْن قلبي .....

في رحلةِ . . . الشتاءِ، والصيف.[١٥]

يعرض النموذجان السابقان طريقة في كتابة القصيدة تسلط الضوء على عمليتي إنتاج وتلقّي هذا الشكل الذي يخرج عن النسق التقليدي المألوف في الكتابة ويدعو بصر المتلقّي إلى التنقّل بين أجزاء القصيدة التي فُصلت عن بعضها بواسطة نقاط متتابعة ومُمتدّة على بياض الورق. في النموذج الأول: ابتدأ النص بما يُشبه بطاقة تعريف مكوّنة من كلمتين: "أنا عبد الرحمن"، تلاهما فاصل طويل من النقاط التي تُمثّل فراغًا ممتدًا فصل تسلسل أجزاء الكلام مُحدثًا بذلك أثرًا في الشكل والمعنى معًا. هذا الفراغ يكسر أُفق توقّع القارئ لمخالفته شكل الكتابة التقليدي، ممّا سيدفعه إلى القيام بدور مهم في إعادة إنتاج المعنى عن طريق ملء الفجوة التي تم الاستغناء فيها تمامًا عن اللغة المكتوبة.

إن خيارات استكمال بيانات البطاقة التعريفية التي أُفتتح بها النص مفتوحة أمام توقّعات القرّاء واجتهاداتهم المختلفة، أو بمعنى آخر إن الفراغ الذي أحدثه كسر الشكل التقليدي في الكتابة يُعد دعوة للقرّاء لملئه بتأويلات ستكون متعددة ومختلفة حتمًا نظرًا لتعدد واختلاف قدراتهم ومرجعيات القراء الأدبية والثقافية وسواها. ومن أمثلة تلك المحاولات ما يُمكن أن يأتي على النحو التالي: (أنا عبد الرحمن موكلي) على اعتبار أن كلمة (عبد الرحمن) هي الاسم الأول للشاعر، و (موكلي) هو لقبه المعروف عند القرّاء، بل إن من لا يعرف ذلك سيتوصل إليه بمجرّد قراءة اسم الشاعر المدوّن على غلاف الديوان، وقد يملأ قارئ آخر هذا الفراغ على النحو التالي: (أنا عبد الرحمن الشاعر) مستندا في ذلك على كون المؤلف شاعرا، وعلى أن ما يقرأه هو ديوان شعر، في محاولة من القراءتين لسد الفراغ الذي نابت فيه النقاط عن اللغة المكتوبة. وفي محاولة مُغايرة لما سبق، قد يملأه قارئ آخر على هذا النحو: (أنا عبد الرحمن المُبصِر الذي يرى عن بُعد) مُستندًا في ذلك على معطيات النص وما تقوله عبارة: "أكحلُ، والعيونُ منارة" التي جاءت بعد النقاط، ومُستقيًا تأويله من فكرة

علاقة الكحل بجلاء البصر تبعًا للمقولات الموروثة. فجلاء بصر العيون (الكحيلة)، كما صوّرها النص، جعلها كالمنارة المرتفعة التي تمنح الرائي قدرة كبيرة على رؤية الأشياء عن بعد، وبهذا التشبيه يتضح المعنى المقصود وهو أن صاحب هذه العيون (الذات الشاعرة/عبد الرحمن) ثاقب الرؤية ونافذ البصر والبصيرة. وهكذا ستستمر محاولات التأويل إلى أن تصل القراءات التي قد تتشابه أو تختلف إلى عدد غير محدود وقابل للزيادة مع كل قراءة جديدة تُعيد تركيب المعنى وإنتاج النص.

وفي النموذج الثاني (قصيدة حتّى) يُفاجئ النص قارئه بثلاثة فراغات أو شيفرات متتالية؛ منها ما جاء بين الأسطر، ومنها ما جاء في نهاية السطر الواحد، ومنها ما جاء بين الكلمات، ويظهر الفراغ الأول في قوله:

"حتى الجنون يخزّن مؤونته في قلبي

....."

إن مجموعة النقاط المتتالية، في الشاهد السابق، تُفاجئ القارئ وتدفعه إلى تعديل الانزياح الذي استفزّه وقطع تسلسل القراءة عن طريق ملء المساحة الفارغة بلغة مكتوبة، أو ربّما تركها كما هي والحكم بعدم حاجة النص إليها. وهو في الحالتين قارئ إيجابي يحاور النص ويُفكّر فيما يمكن أن تقوله هذه الفجوة الفنيّة المقصودة وعلاقتها بما سبق وما سيأتي من أجزاء، ولا يكتفي بمجرد تلقّيه كرسالة لا دور له فيها سوى تلقّي الخبر أو المعلومة. وينطبق ذلك أيضًا على الفراغ الثاني الموجود في نهاية السطر، في قوله:

"علّ النساء ينهبن قلبي....."

تستمر في هذا الجزء من النص محاولات تأويل القارئ للفراغ الجديد الذي أتى بعد كلمة "قلبي"، كما تستمر المسافة بين أفق المتلقي وبين أفق النص تباعدًا بازدياد الغموض مع ثغرة جديدة جاءت في هيئة نقاط فصلت بين عبارات السطر الواحد، في قوله في السطر التالي:

"في رحلة... الشتاء والصيف".

يظهر، في هذا الشاهد، أن القارئ الضمني القابع في ذهن المؤلف قد رافقه قبل وأثناء عملية التأليف؛ فإلحاق عبارة "الشتاء والصيف" بعبارة "في رحلة" بعد الفراغ الذي فصل بينهما دليل

على أن النص/موضوع القراءة قد تناصّ وتفاعل مع النصوص القبليّة التي سبق أن قرأها المؤلف وقرّاؤه على حد سواء. فجملة (رحلة الشتاء والصيف) تُحيل إلى قوله تعالى: "لإيلاف قريش إيلافهم رحلة الشتاء والصيف"، كما أنها وردت أيضًا في المصادر التاريخية التي تذكر أن قبيلة قريش كانت تُجهّز رحلتين تجاريتين كل عام شتاءً إلى اليمن، وصيفًا إلى الشام، وبالتالي فإن هذه الرحلة تُمثّل جزءً من المكوّن الديني والتاريخي الذي يشترك فيه المؤلف والقارئ معًا. فكل ما نقرأه، كما يقول آيزر، ينفذ إلى ذاكرتنا أو يتغلغل فيها ويدخل إليها ويتم تلخيصه هناك، وقد يستعاد فيما بعد ويكون في مواجهة خلفيات مختلفة.[١٦]

إن الفصل بين العبارتين السابقتين بنقاط أحدث مفاجأة، وأوجد منطقة توتّر قطعت التواصل بين النص وقارئه، وحالت دون التقاء أفقيهما كشيفرة لن يتم الانسجام والتوازن في القراءة إلا بفكّها. إلا أن معطيات النص أو منطقة التحديد المملؤة باللغة المكتوبة ممثّلة بالعبارتين: "في رحلة"، و "الشتاء والصيف" قد أسهمت في فك هذه الشيفرة أو منطقة اللاتحديد أو الفراغ الذي أُستعيض فيه بالنقاط عن اللغة المكتوبة. وسعيًا إلى بناء المعنى الشامل للنص سيعود القارئ مرة أخرى إلى تأمُّل أجزائه السابقة ليربط بين الماضي والحاضر منها عبر آليّة القراءة الجوّالة كما يصفها (آيزر)، وهي القراءة التي تدفع القارئ إلى إعادة تأمل النص وربط أجزائه اللاحقة بأجزائه السابقة. وهكذا تتعدّى التوقعات، تبعًا لـ(آيزر)، على بعضها البعض وتنتهك بعضها البعض داخل الأسلوب أو النص الذي تقوم بتعديله؛ فكل جملة من هذه الجمل المتعمّدة والمترابطة تفتح فضاءً خاصًا تم تعديله أو تغييره تماما بواسطة جمل أخرى ناجحة وموفقة. وفي حين تثير هذه التوقعات الإعجاب بما يمكن أن يأتي؛ فإن التعديل اللاحق الذي ستحدثه سيكون له أيضا تأثير بأثر رجعي فيما تمت قراءته بالفعل.[١٧]

في هذا الجزء من النص، توفّر العبارتان: "**في رحلة**" و "**الشتاء والصيف**" معطى يُمكن الوصول في ضوئه إلى عدد من القراءات التي تملأ الفراغ؛ منها تأويل (الرحلة) في النص، بأنها (رحلة تُشابه أو تُماثل رحلة الشتاء والصيف) الواردة في النصين القرآني والتاريخي، أو أنها، حسب تأويل آخر (رحلة لا تُشابه، ولا تُماثل، بل تختلف عن رحلة الشتاء والصيف). وحسب التأويل الأول يُمكن أن تُملأ باقي الفراغات ويُعاد بناء المعنى الشامل لأجزاء الاستشهاد السابق على النحو التالي: إن هذا المجنون العاشق الذي شُبّه عقله في النص،

مجازًا، بمخزن أو مستودع للجنون: "**حتى الجنون يُخزّن مؤونته في لُبّي**"، يأمل أن تحبه النساء وتخطف قلبه خطفا: "**علّ النساء ينهبن قلبي**". وهذا دليل على خلو قلبه من الحب ممّا يجعله غير مستقر ومرتحل أبدا في رحلة تُشبه رحلة الشتاء والصيف التجارية المعروفة بحثًا عمّن ينهب هذا القلب كما كانت القوافل التجارية تُنهب قديمًا. إلا أن في ارتباط بحث هذا العاشق المجنون عن الحب بالقوافل التجارية ما يشير إلى أن ما يبحث عنه هو نوع غير ثابت أو جاد من الحب، ويؤكد ذلك أنه لا يبحث عن امرأة واحدة فقط، بل عن (نساء) يسرقن قلبه. أمّا إن مُلئت هذه الفراغات بحسب التأويل الثاني، الذي أُشير إليه أعلاه؛ فإن القراءة ستأتي مختلفة تمامًا عمّا سبق.

ومن الشواهد أيضًا قصيدة (مرآتان لنهر واحد..) لمحمد إبراهيم يعقوب، التي يقول فيها:

"**قال: استدرتُ فلم أجد ظلاً سواك..**

فقلتُ: أعلمُ، وانتظرتُ فلم أجد أحداً سوايَ،

فقلتُ في نفسي كلاماً.

.....

.....

قال: أعرفُ ما تقول".[١٨]

ينتهي عنوان هذا النص وأغلب نهايات أسطره بنقاط، بالإضافة إلى أن النقاط قد اُستخدمت فيه للفصل بين الأسطر كما يظهر أعلاه؛ حيث جيء بسطرين من النقاط المتتالية بعد جملة "فقلت في نفسي كلامًا" على نحو يفتح الأفق أمام توقّعات القرّاء لملأ الفراغ بما لم يقله النص. ولئن خيّب هذا الفراغ أفق توقُّع القرّاء العاديين غير المتأملين والآخرين غير المُختصّين؛ فإن القارئ الضمني أو الافتراضي القابع في ذهن المؤلف أثناء التأليف يراهن على قدرة القارئ الخبير على كشف ما حُجب وصولاً إلى المعنى. وهذا ما أكّدته عبارة: "قال: أعرف ما تقول" التي تلت منطقة الفراغ في إشارة من النص إلى أن القارئ الخبير قد عرف الكلام الذي حجبه النص ولم يقله؛ أي أن تأويله سيوصله إلى إدراك المعنى. علمًا

بأن استخدام النقاط وعلامات التعجب سمة مُلفتة في قصائد محمد إبراهيم يعقوب التي ينتهي العديد منها بعلامة تعجّب واحدة أو بعلامتين في نهاية السطر الأخير.[١٩]

ومن أمثلة استخدام النقاط أيضًا، ما يظهر في عنوان ديوان علي الدميني (... مثلما نفتح الباب)[٢٠] الذي يبدأ بفجوة فنيّة مقصودة مكوّنة من ثلاث نقاط متتالية، تأتي بعدها جملة: "**مثلما نفتح الباب**" على نحو يثير القارئ ويدفعه إلى محاورة النص وفك مغاليقه منذ العتبة الأولى/عتبة العنوان. هذا النوع من العناوين الغامضة يقوم على تضليل القارئ وكسر أفق تلقّيه ولا يُفضي بحمولته الدلالية إلا لقارئ خبير قادر على استجلاء غموضه. وهذا ما تتبنّاه النصوص الأدبية المعاصرة التي ترى أن العنوان يزداد قيمة كلما ابتعد عن البوح بما يقوله النص؛ فعناوين الأعمال الأدبية ليست عناوين مراسلات بريدية يجب أن تكون على قدر كبير من الدقّة والوضوح لكيلا تضل الرسائل طريقها الصحيح.

إن المعنى الذي تُلوّح به بؤرة التحديد أو عبارة "**مثلما نفتح الباب**" يُسهم في فك شيفرة العنوان ودفع التأويل باتّجاه فكرة مفادها أن فتح القرّاء لصفحة غلاف هذا الديوان لبدأ القراءة والتنقّل بين صفحاته يُماثل حالة فتح باب البيت أو الحجرة أو غيره؛ فالديوان هو البيت، وغلافه الذي يحمل عنوانه هو الباب. وبالتالي فإن أفق التوقّع الخاص بكل قارئ من القراء سيُسهم في فهم ما سيؤدي إليه، مجازًا، فتح غلاف/باب هذا الديوان تبعًا لتنوّع خبرات القراء المبنية على تجاربهم في فتح أبواب البيوت أو الحجرات أو سواها. فهذه الأبواب قد تُفتح بفرح حين يتوقّع من يفتح الباب لقاء أهله وأحبته مثلاً، أو تُفتح بحذر حين لا يعرف من يفتح الباب ما سيواجهه من خطر أو أذى بالداخل، أو تُفتح بتعب كحال من يعود إلى منزله بعد سفر طويل أو بعد يوم شاق من العمل. وقد تُفتح باهتمام أو بعدم اهتمام، وبشوق أو بخوف أو بحزن أو بأمل أو غير ذلك من توقعات القرّاء التي ستصل إلى عدد غير محدد وقد تتشابه أو تختلف مع كل قراءة جديدة. وهكذا هو حال من يفتح غلاف هذا الديوان لقراءة صفحاته التي تحمل رؤى وأفكار متعددة؛ قد تفرحه، وقد تُحزنه، وقد تصدمه وتُخيّب توقعاته، وغير ذلك ممّا هو كفيل بأن يُضاعف أو يُنقص من فضوله ونهمه إلى المعرفة المختبئة، مجازًا، خلف الأبواب، تلك المعرفة التي يتم تحصيلها عند فتح بابها: "مثلما نفتح الباب".

وتوجد الكثير من الأمثلة على استخدام النقاط، في أواخر أسطر القصيدة، أو في بداية

الأسطر، أو بين الكلمات والعبارات في دواوين الشعراء والشاعرات لمن يرغب في العودة إليها.[٢١]

ومن الشواهد التي تتعلق بعناوين القصائد أيضًا، قصيدة فاطمة القرني التي جاء عنوانها على النحو التالي: (– – – – ؟!)[٢٢]، وقصيدة محمد الصفراني التي تحمل العنوان التالي: (! ! ! !).[٢٣] وتستخدم كلتا القصيدتين ذات التكنيك في اعتمادهما على استبدال الحروف والكلمات بعلامات التعجب عند الصفراني، وبعلامات التعجب والاستفهام بالإضافة إلى الخط الممتد المتقطع عند القرني. هذه الرموز أو التشكيلات البصرية التي نابت عن وجود اللغة المكتوبة تُشرك حاسة البصر في بناء المعنى وفك مغاليقه؛ حيث تجذب أبصار القرّاء وتشدّهم إلى النصوص تحت تأثير مفاجأة تستفزّهم وتثير دهشتهم وفضولهم وتقودهم إلى سّد فراغ النص. ويتم ذلك عبر توقّعاتهم المتعدّدة التي قد تتبنّى حالة استفسار وتعجّب المؤلفين أنفسهم من الموضوع الذي تطرحه القصائد، أو حيرتهم في اختيار عناوين مناسبة لها. وقد كثر استخدام علامات الاستفهام والتعجّب ما بين الأسطر وفي نهاياتها أو في نهايات القصائد لدى الشعراء السعوديين المعاصرين، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر ما ورد في ديوان (حانة)[٢٤] لزكي الصدير، وديوان (لسبب لا يعرفه) لعبد الرحمن الشهري، وديوان (شهقة باب) لمها النهدي.

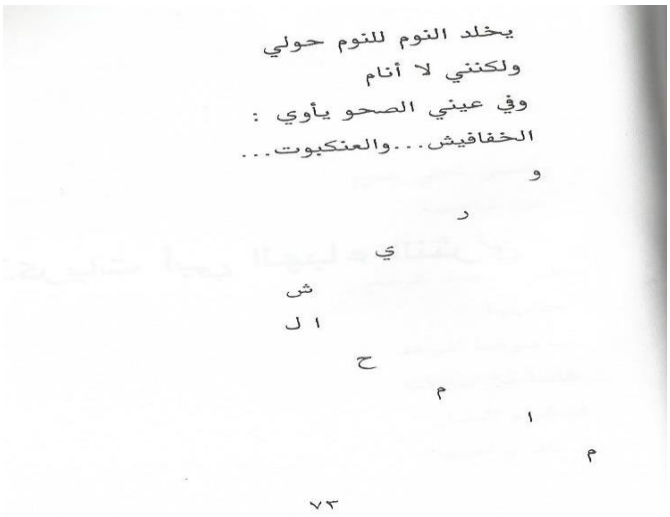
ويدخل ضمن ذلك أيضًا ترك مساحات واسعة وفارغة تمامًا بين أسطر القصيدة، ومثاله قصيدة عيد الحجيلي: (أسئلة)[٢٥]، وذلك على النحو الذي توضحه الصورة المرفقة التالية:

يقع الشاهد السابق في صفحة كاملة من صفحات الديوان كُتبت أعلاها عبارة: "لماذا المدينة"، ثم تُركت مسافة بصرية فارغة تمامًا فصلت بين هذه العبارة والأخرى التي جاءت في آخر الصفحة: "**لماذا لماذا حزينة؟!**". إن المساحة البيضاء الفارغة من الكتابة التي أعقب السؤال الافتتاحي: "**لماذا المدينة؟**" تُمثّل مسافة انتظار تُحفّز القارئ لتوقّع الإجابة، ولكن إجابة النص التي تلت منطقة البياض جاءت مخيّبة لآماله ومُحبطة لانتظاره؛ حيث اصطدم بسؤال آخر: "**لماذا لماذا حزينة؟!**". فضلاً عن تضاعف خيبة أمله نتيجة تكرار السؤال الاستفهامي "لماذا" مرّتين لا مرة واحدة، ووجود علامة تعجّب إلى جانب علامة الاستفهام. الأمر الذي يسدّ الطريق على نحو مُحكم أمام هذا القارئ الذي تمّ التغرير بتوقّعاته في الحصول على إجابة بعد انتظار.

إن خيانة القارئ، هنا، ومفاجأته بما خالف توقعاته تُحقق له متعة ذهنية لأنه سيعيد التفكير بطريقة جديدة للوصول إلى النص عبر منفذ آخر غير الذي أُغلق أمامه، وهنا تكمن المفارقة أو التناقض الذي أشار إليه (آيزر) في حديثه عن خيانة توقّعات القرّاء. حيث يُجادل بأن أكثر المتع التي نشعر بها مردّها إلى عنصر المفاجأة وتخييب توقعاتنا والتغرير بها وخيانتها، وفي هذا تناقض أو مفارقة يكمن حلها في التمييز بين الأثر الذي تصنعه تجربة المفاجأة، والأثر الذي تصنعه تجربة الإحباط أو خيبة الأمل في القارئ. موضحًا أن خيبة الأمل تؤدي إلى حجب وهز نشاط القارئ الذهني واختلاله، وتحث القارئ على إعادة توجيه نشاطه بطريقة جديدة ليتمكّن من الهرب من الطريق المسدود، وبذلك يهجر الموضوع المُحبِط الذي يواجهه ويعود بنشاطه الذهني إلى المرحلة الأولى غير واضحة المعالم.[٢٦] أي يعود من جديد إلى المربّع الأول أو نقطة البداية في حواره مع النص بعد أن يكون قد قطع شوطًا في عملية فهمه وإعادة إنتاجه. فعنصر المفاجأة، كما يضيف (آيزر)، يتسبب في توقّف مؤقت للمرحلة الاستكشافية من التجربة، أثناء عملية القراءة، واللجوء إلى التدقيق والتأمّل المكثّف.[٢٧] لقد اصطدم القارئ، هنا، بمفاجأة هزّت توقعاته وأوصلت نشاطه الذهني إلى طريق مغلق لم يصل معه إلى إجابة واضحة يتم بها المعنى، إلا أن كلمة "حزينة" وما أحدثته من أثر في ذهنه ستدفعه إلى إعادة التفكير من جديد. فهذه الكلمة التي جاءت في

سياق التساؤل الثاني ستقوده إلى إعادة التدقيق والتأمُّل وإعمال الخيال للكشف عن أسباب الحزن الذي تعيشه، مجازًا، هذه المدينة المقصودة وصولاً إلى ملأ الفراغات وتحقُّق النص.

ويتبع ذلك أيضًا: كتابة أحرف الكلمات على نحو متفرّق في هيئة تكوين فنّي يربط الشكل بالمعنى، ويُثير متعة التذوق الجمالي لدى القرّاء، وليس ضمن أسطر ممتدة أفقيّا كما هو مألوف. ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصيدة (أرق) لمحمد الصفراني كما هو موضّح في الشكل المرفق التالي:[٢٨]

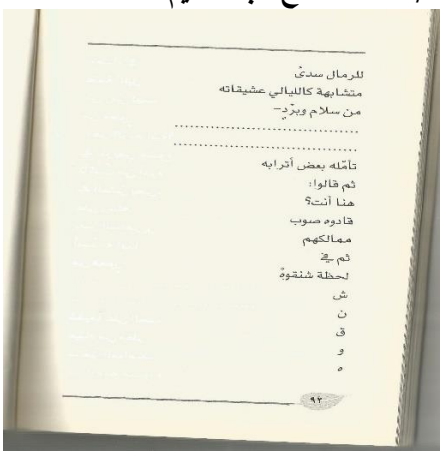

يخلد النوم للنوم حولي
ولكنني لا أنام
وفي عيني الصحو يأوي :
الخفافيش...والعنكبوت...
و
د
ي
ش
ا ل
ح
م
ا
م
٧٣

كُتبت عبارة "وريش الحمام" في الشاهد السابق على نحو تشكيلي فنّي فُكّت فيه أحرف الكلمات ثم صُفّت على الورق في تكوين يُشبه صورة طائر يفرد جناحيه في الهواء وكأنه في وضع الطيران. وفي حين كُتبت كلمتا "الخفافيش"، و"العنكبوت" بطريقة الكتابة المألوفة، فقد فُكّت أحرف كلمة "الحمام" وجاءت داخل التشكيل المرسوم على بياض الورق. ممّا يلفت نظر القارئ إليها ويشير إلى أهميتها في النص، في الوقت الذي يصرفه فيه عن تأمل الكلمتين السابقتين للتقليل من أهميتهما وأثرهما. إن التكوين الفني الكتابي لشكل طائر

(الحمام) يُمثّل شيفرة تقترح على القارئ نوعًا من التلقّي البصري الذي يعتمد بالأساس على المُشاهدة والتأمّل. وبالرغم من أن النص المُشفّر يقترح على القارئ طريقة التلقّي فهو لا يتحقق، أصلاً، إلا بوجود قارئ يفك شيفرته متجاوزًا مرحلة إنتاج المعنى إلى مرحلة تحقيق المتعة الجمالية بعيدًا عن المستوى الأولي في القراءة الذي يقف عند حدود تفسير مادة النص اللغوية والأسلوبية. وبالتالي فإن قارئ هذا النص سيبحث عن جمالياته داخل الشيفرات التي يتضمنها بوصفه موضوعًا فنيًّا بالأساس، وهذا ما سيدفعه إلى تجاوز حدود تفسير مادة النص اللغوية إلى البحث في دلالة الصورة المرسومة أمامه بواسطة اللغة لطائر حمام يفرد جناحيه المتّجهين كالسهم صوب بياض الورق على نحو يشير إلى الانطلاق والتحليق والانعتاق بعيدًا.

إن النوم الذي يُعادل، في النص، القيد والاستكانة وتعطيل الوعي يُقابله صحو يرمز إلى الانطلاق والوعي واليقظة: "**وفي عيني الصحو**". وبالرغم من أن هذا الصحو أو الوعي مُلتبس بما يُناقضه ويُعطّل تحقّقه من الخوف والضرر والوهن الذي رُمز له في النص بالخفافيش والعنكبوت، إلا أنه يتحقق بالرغم من هذه العوائق. لقد جاء التحقّق والانطلاق في النص في هيئة طائر حمام في وضع الطيران وهذا ما أوحى به التشكيل البصري الذي كُتبت به عبارة "ريش الحمام". وفي المقابل؛ فإن كتابة كلمتي (الخفافيش) و (العنكبوت) بالطريقة المألوفة صرف عنهما بصر المتلقي، في إشارة من النص إلى التقليل من أثرهما في الحيلولة دون تحقّق الانعتاق والانطلاق بعيدًا. وبهذا يكون تخييب توقّع القارئ بواسطة شكل الكتابة/الفراغ المفاجئ قد دفعه إلى إعمال خياله في النص الذي يحتاج، كما يذكر (آيزر)، إلى مخيلة القارئ التي تُشكّل تفاعل التنبؤات التي تترابط في هيكل العمل بواسطة تسلسل الجمل، لأن الجمل التي يكتبها الفرد لا تعمل مع بعضها لتضيء ما سيأتي من الكلام ولكنها أيضا تصوغ توقُّع في هذا الصدد.[٢٩]

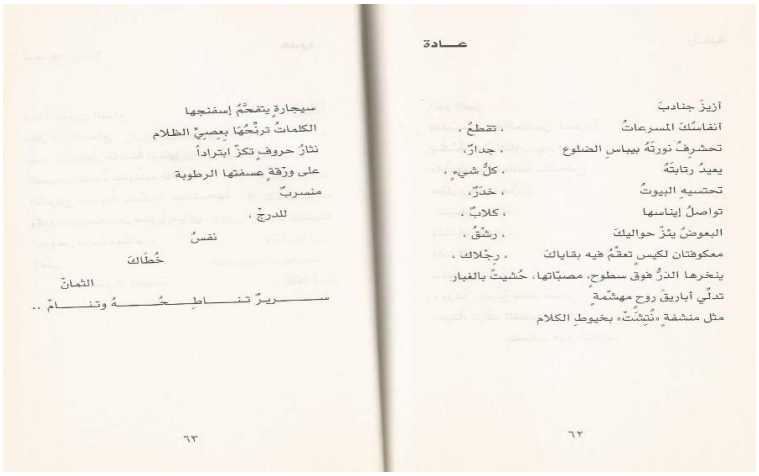
ومن مثل ذلك أيضًا ما ورد في قصيدة إبراهيم زولي (لهب من فجور) كما هو موضّح في الشكل المرفق التالي:[٣٠]


للرمال سدكى
متشابهة كالليالي عشيقاته
من سلام ويرّد_
.....
.....
تأمّله بعض أترابه
ثم قالوا:
هنا أنت؟
قادوم صوب
مهالكهم
ثم_ق
لحظة شنقوة
ش
ن
ق
و
ه
٩٢

يكثر في ديوان زولي (تأخذه من يديه النهارات) ومنه هذه القصيدة استخدام سطرين من النقاط الممتدة التي تفصل بين أجزاء القصيدة، حتى يكاد ذلك أن يكون سمة من سمات الديوان، إلا أن ما تنشغل به هذه الجزئية هو طريقة كتابة الكلمات في هيئة تشكيل يُخالف الشكل المألوف في الكتابة، كما يتضح في كتابة كلمة (شنقوه). لقد كُتبت هذه الكلمة بعد فك حروفها على نحو عمودي لا أفقي، وكأنها بذلك تتدلّى نزولاً إلى الأسفل فيما يُشبه شكل الشخص المشنوق المعلّق الذي تتدلّى جثته من أعلى في إشارة واضحة إلى حالة التدلّي والهبوط وهذا ما أدّاه شكل رسم الكلمة أو كتابتها على هذا النحو. وأتت كلمة (شنقوه) مكررة مرتين إذ كُتبت في الأولى بالطريقة المعتادة، بينما كُتبت في الثانية على هذا النحو التشكيلي البصري الذي أكّد المعنى وقرّبه إلى ذهن المتلقّي، في حين أنه فاجأه، في الوقت ذاته، بهذا الفراغ الذي يمثّله الخروج عمّا يعرفه وما يحمله أفق انتظاره من توقّع لشكل الكتابة المألوف.

ويتبع ما سبق من تجارب الخروج بالقصيدة المكتوبة إلى الطور البصري أو المُشاهَد الكتابة بأكثر من شكل كتابي داخل القصيدة الواحدة مع رسم تشكيلات بواسطة أدوات الترقيم، والاستعانة بالرسومات والخطوط إلكترونية متعددة الأشكال التي يرسمها جهاز الكمبيوتر، إلى جانب المزاوجة بين الشعر والفنون البصرية المختلفة من مثل الرسومات المصاحبة

للقصائد. ومن أمثلة النوع الأول قصيدة محمد حبيبي (عادة)، وذلك تبعًا للصورة المرفقة فيما يلي:[٣١]



عـــادة

أزيرَ جنادبَ
أنفاسُكَ المسرعاتُ ، تقطعُ ،
تحشرفُ نورتَهُ بيباسِ الضلوع ، جدارٌ ،
يعيدُ رتابتَهُ ، كلُّ شيءٍ ،
تحتسيهِ البيوتُ ، خدرٌ ،
تواصلُ إيناسها ، كلابٌ ،
البعوضُ يثرّ حواليكَ ، رشقٌ ،
معكوفتان لكيس تعقّمُ فيه بقاياكَ ، رجْلاكَ .
ينخرها الذرُّ فوقَ سطوحٍ، مصبّاتها، حُشيتْ بالغبار
تدلّي أباريقَ روحٍ مهشّمةٍ
مثل منشفةٍ «نُتِشَتْ» بخيوطِ الكلام

٦٣

سيجارةٍ يتفحّمُ إسفنجها
الكلماتُ ترنّحُها بِعِصيِّ الظلام
تثارُ حروفٍ تكزّ ابتراداً
على ورقةٍ عسفتها الرطوبة
منسربٌ
للدرجْ ،
نفسُ
خُطَاكَ
الثمانْ
ســـــريرٌ تنـــــاطِـــحُـــــهُ وتنـــامْ ..

٦٣

إن شكل كتابة القصيدة أعلاه يُمثّل صدمة تخيب معها توقعات المتلقي الذي ألف كتابة القصيدة في هيئة أسطر أفقيّة لا تنفصل فيها الكلمات عن بعضها البعض بل تأتي متسلسلة على نحو يكوّن جمل مُتراتبة على ذات النسق. إلا أن مجموعة من الكلمات قد فُصلت أعلاه عن سياقها التسلسلي في الكتابة؛ فأتت منفردة متتابعة في الجزء الأيسر من الصفحة، وكل كلمة من هذه الكلمات مُسوّرة بفاصلتين إحداهما في بدايتها والأخرى في نهايتها، وكأن هذه الفواصل تعزل الكلمة عن سياق الجملة التي كُتبت في الجانب الأيمن من الصفحة. في حين أن كل كلمة من الكلمات: (تقطع، جدار، كل شيء، خدر، كلاب، رشق، رجلاك) تُشكّل بداية الجملة في السطر التالي المكتوب على يمين الصفحة وليس في السطر ذاته الذي تقع فيه، وهذه طريقة تخالف تمامًا شكل الكتابة المعتاد.

من جهة أخرى؛ فقد كُتبت عبارة: "**منسربٌ للدرج، نفسُ خطاك الثمان**" على نحو مائل بعد أن فُصلت كلماتها عن بعضها البعض في مواكبة من شكل الكتابة للمعنى المراد من ترنّح الكلمات وتناثر الحروف المكتوبة على الورق: "**الكلمات ترنّحها بعصي الكلام/ نثارُ حروف تكزّ ابترادًا/ على ورقة عسفتها الرطوبة**". فهذه الكلمات التي تحمل معانيها ما يستعصي قوله والبوح به تبعًا للنص تُشبه، مجازًا، في شكل كتابتها المائل نزولاً إلى أسفل وتناثرها على الورق خُطى شخص يترنّح أثناء هبوطه الدرج: "**منسربٌ للدرج، نفسُ خطاكَ الثمان**". لتأتي

أخيرًا حالة وصول الشخص، الذي صوّره النص يهبط الدرج مترنّحًا، إلى السرير بغية النوم: "**سرير تناطحه وتنام..**"، مع الالتفات إلى شكل كتابة هذه العبارة على نحو يلوّح بالمعنى ويقرّبه من خيال المتلقّي. حيث كُتبت على نحو ممتد على بياض الورق فيما يُشبه شكل السرير الممتد، وذلك عن طريق إطالة شكل الأحرف بالطريقة المعروفة أثناء الكتابة باستخدام جهاز الكمبيوتر، كما هو موضح في الصورة أعلاه. وهكذا فإن مخالفة شكل الكتابة المألوف بواسطة أكثر من طريقة في هذا النص تُمثّل فجوة أو شيفرة لن يتحقق النص ويلتقي أفقه بأفق توقّع قارئه دون فكّها؛ ممّا سيُعيد تركيب المعنى وإنتاج النص في كل مرة تبعًا لتعدد تأويلات القرّاء.

الخاتمة والنتائج:

إن الأساليب السابقة في كتابة القصيدة تمثل تجارب فنيّة في عرض الشعر المكتوب على الورق تسعى إلى خدمة معاني النصوص، وإلى تطوير كتابة الشعر العربي المعاصر بأسلوب حديث يتناسب مع روح العصر؛ فهي نصوص تُشرك القارئ وليس المستمع في عملية التلقّي كما كان يحدث قديماً فيما يتعلق بمشاركة القارئ في توقُّع القافية. كما أن التفاعل الذي يطال عمليتي إنتاج وتلقّي هذه النصوص على حد سواء هو الذي يجعلها مفتوحة الأفق صوب التوقعات التي تملأ فضاءاتها، كما يدل على أن نوعيّة التأليف تخلق نوعيّة خاصة من القراءة أو من القرّاء، والعكس. لقد فرض هذا النوع من الإنتاج الشعري نوعًا من التلقّي ذي سمات خاصة؛ فالتلقي هنا لا يمكن أن يكون إلا بصريًا، ولو ألقيت هذه النصوص من خلال المنابر في جو استماع لما تم تحقّقها. لو ذلك لأن من الصعوبة بمكان، بل هو أمر مستحيل أن يتوقف شاعر ما أثناء قراءة مثل هذا النوع من القصائد لتنبيه جمهور المستمعين إلى وجود نقاط أو مساحات فارغة أو تشكيلات فنيّة أو سواه. من جهة أخرى فإن هذه النصوص تُفاجئ القارئ التقليدي المحافظ وتُخيّب توقعاته المستندة على شكل الكتابة بالطريقة المألوفة التي اعتاد عليها، فضلاً عن أن بعض القرّاء قد يعدّها خللا ومزلقا شعريا يهدف إلى تقويض تقاليد الكتابة في اللغة العربية.

أما أثر التكنولوجيا في هذه القصائد فيظل ضمن المستوى الفني السطحي؛ فقد عكست الأمثلة السابقة استفادة الكتابة من التكنولوجيا الحديثة ممثّلة في جهاز الكمبيوتر، ولكنها لم تخرج عن هذا المستوى الأوّلي إلى مستويات أكثر عمقًا في تعامل النص الشعري فنيًا وجماليًا مع التكنولوجيا. ممّا لا يُدخل هذه النصوص ضمن الشعر الرقمي التفاعلي، ولكنه لا يُخرجها، في الوقت ذاته، من العالم الإلكتروني؛ لأن إنتاجها قد تم داخله وعن طريقه. من جهة أخرى؛ فإن تلقّيها يُمكن أن يتجاوز مجرد قراءتها في الدواوين المطبوعة إلى قراءة نسخ منها عبر شاشة الكمبيوتر أو الهاتف الجوال، أو غيره مما يدخل ضمن العالم الإلكتروني، ومثاله أنه قد تمت العودة في بعض النماذج الشعرية السابقة إلى نسخ منشورة في مواقع إلكترونية.

ويجدر القول بأن كثرة وجود ما سبق ذكره من تشكيلات بصريّة في كتابة القصيدة ورصفها على الورق وكثرة تكراره في الدواوين الشعرية يُعدّ مؤشرًا على أن نوعيّة استجابة القرّاء لهذه النصوص ومنها الدراسات النقدية التي تناولت تلك الأساليب قد أدّت إلى تزايدها وانتشارها. ممّا يدل على تأثير استجابة القارئ أو عملية التلقي، نوعًا وكمًّا، في عملية الإبداع. وبطريقة عكسية؛ فقد ربّت هذه النصوص، عن طريق تراكمها وازديادها داخل المشهد الشعري، نوعًا من القرّاء قادر على فهمها والاستمتاع بقراءتها وصولاً إلى الهدف الجمالي. خاصة أن هذا النوع من القصائد التي تعتمد في إنتاجها على عالم التكنولوجيا قد وافق وجود قرّاء عصريّين ينتمون إلى ذات العالم، بل إنهم يزدادون يومًا بعد يوم كنتيجة طرديّة لتطوّر التكنولوجيا وازدهار الجانب الإلكتروني منها تحديدًا.

لقد تحوّلت هذه النصوص الشعرية المعاصرة بالقصيدة من جوّها السابق الذي يعتمد على الاستماع إلى نصوص بصرية تعتمد على المشاهدة والتأمل في المقام الأول. وقد أثّرت هذه النصوص في القرّاء/المتلقّين وأدّت إلى تغيير أفق توقّعاتهم. حيث أوجدت نوعًا جديدًا من المتلقّين بأفق توقعات اختلف وتغيّر نتيجة قراءة المزيد من هذه النصوص التي غيّرت وجدّدت حصيلة مرجعياتهم اللغوية والأدبية والمعرفية. وعملت هذه المرجعيات الجديدة على خلخلة –وفي بعض الحالات على إزاحة– أفق توقعاتهم السابقة مُتبنّية بذلك نشوء فئة من القراء العصريين الذين يحملون وعيًا جماليًا جديدًا.

من ناحية أخرى، فإنه لا يمكن الجزم بأن هذه النصوص قد حصدت اليوم استجابة جميع أنواع القرّاء، أو استطاعت تغيير أفق توقعاتهم السابق، ودليله وجود فئة من القرّاء ممّن لا يستجيبون لها لأنها عصيّة على الفهم ولا تُحقق لهم أي متعة ذهنية. فضلاً عن أنهم يرون فيها غموضًا، وتشويهًا ونأيًا بهذا الجنس الأدبي عن صورته ومفهومه التقليدي الراسخ في الأذهان بحكم الزمن؛ وذا ما تسبب في هجرهم لها، بل ربّما في هجر الشعر بسببها. لقد اصطدم هذا النوع من القصائد المنسوجة بالتكنولوجيا الحديثة بالذائقة الشعرية لفئة من القرّاء، وخلخل وكسر ما كانوا يعتقدون ثباته شعريًا، إلا أن الملفت أن ضمن هؤلاء القرّاء فئة عُمريّة تنتمي إلى جيل التكنولوجيا الحديثة، وهذا ما يبدو مُحيّرًا بعض الشيء. ولعلّ من الأسباب التي تقف خلف ذلك ضعف هذه النصوص وعدم قدرتها على الوصول إلى القارئ الذي تحدّته بهذا التغيير الهائل والمستمر لصورة ومفهوم القصيدة. كما يُمكن إعادة ذلك إلى ضعف المرجعيّة الأدبية لهذه الفئة من القرّاء الذين استقرّ الشعر في أذهانهم بصورته التي ألفوها من خلال قراءاتهم الشعرية السابقة، أو تعلّموها من المناهج الدراسيّة. إلى جانب تأثّرهم بما شاع تقديمه عبر المنابر الإعلامية والثقافية المختلفة من نماذج شعرية تقليدية اكتسبت ثباتها وشهرتها عبر الزمن حتى أصبحت في حكم ما لا يجوز المساس به بالرغم من أنه لا يتعدّى كونه مُنتجًا بشريًا قابلاً للتغيير والتطوّر كما هو حال البشر الذين أنتجوه.

وأخيرًا، فإن من يستمع جيدًا اليوم إلى نبض العصر في جميع المجالات، سيُدرك أن (الأدب الرقمي، أو الإلكتروني) هو أدب المستقبل، الذي سيصعب إنتاجه دون تطوّر تكنولوجي يُمكّن من مواكبة العصر على جميع الأصعدة ومنها الإنتاج الأدبي. ويشمل ذلك مواكبة ما أُنتج من هذا الأدب في الغرب، والأهم من ذلك هو صياغة مصطلحاتنا العربية الخاصة بهذا الحقل.

الهوامش:

[١] تُرجمت نظرية التلقي إلى النقد العربي عدة ترجمات؛ منها ترجمة رعد عبد الجليل جواد الذي عنون مؤلف روبرت هولب- "بنظرية الاستقبال"، في حين ترجم عز الدين إسماعيل الكتاب ذاته مطلقًا عليه مصطلح "نظرية التلقي"، أما حسين الواد فقد ترجمتها إلى "جمالية التقبل". بينما سمّتها نبيلة إبراهيم في مجلة فصول "نظرية التأثير والاتصال"، وهي عند محمود عباس عبد الواحد "قراءة النص وجماليات التلقي"، كما أسماها سامي إسماعيل في كتابه "جماليات التلقي". يُنظر: علي حمودين والمسعود قاسم، "إشكالات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء" في (مجلة الأثر)، كلية الآداب واللغات- جامعة قاصدي مرباح و رقلة، العدد ٢٥، جوان ٢٠١٦، ص ٣٠٦.

[٢] محمد مفتاح، التلقي والتأويل: مقاربة نسقية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص ٢٢١.

[3] Raman Selden, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, Second Edition, Harvester Wheatsheaf, New York- London, 1989, p. 117.

[4] Wolfgang Iser, ibid, 274.

[٥] عمار بلحسن، "قراءة القراءة: مدخل سسيولوجي"، في مجلة التبيين، العدد ٧، الجزائر، يوليو ١٩٩٣، ص ١٣٧.

[٦] أشجان محمد هندي، "أساليب جديدة في كتابة القصيدة: شاعرات معاصرات من الجزيرة العربية والخليج أنموذجًا" في مجلة (فكر وإبداع) - رابطة الأدب الحديث، القاهرة، ٢٠١٢.

[7] Saied, Adonis 'Ali Ahmad ', An Introduction to Arab Poetry, Catherine Cobham (tr.), Saqi Books, London, 1990, p. 50.

[٨] يُنظر الجلياني الأندلسي، عبد المنعم بن عمر بن حسّان، ديوان التدبيج: فتنة الإبداع وذروة الإمتاع، تحقيق وتعليق ودراسة: كمال أبو ديب ودلال بخش، دار الساقي بالاشتراك مع دار أوركس للنشر، ط ١، بيروت، ٢٠١٠.

[9] Salma Jayyusi, ‘Tradition and Modernity in Arabic Poetry: The Constant Challenge, the Perennial Assertion’ in *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature*, p.46.

[١٠] حمّادي صمّود، "إشكاليّات التجريب في القصيدة العربية المعاصرة"، مهرجان القرين الثقافي الخامس، الكويت، نوفمبر–ديسمبر ١٩٩٨، ص ٢٧.

[١١] عباس بن صالح طاشكندي، الطباعة في المملكة العربية السعودية، ط١، مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٩٩٩، ص ٨٠.

[١٢] يُنظر ديوان: محمد الفوز، (ليل القرامطة)، ط١، دار فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ٢٠٠٩، ص ٩٢.

[١٣] محمد جبر الحربي، الموقع الرسمي للشاعر محمد جبر الحربي، mjharbi.com

[١٤] عبد الرحمن موكلي، (يُخفف ثقل الروح...)، ط١، طوى للنشر والإعلام، لندن- مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠٠٧م، ص ٢٣.

[١٥] السابق، ص ٧١.

[16] Wolfgang Iser, The Implied Reader, ibid, p. 278.

[17] Iser, ibid, p. 278.

[١٨] محمد إبراهيم يعقوب، الموسوعة العالمية للشعر العربي، http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=86910&r=&rc=

[١٩] تُنظر على سبيل المثال القصائد التالية للشاعر: (ذاك شأنك.. ليس أكثر!)؛ (بقايا)؛ (مدوّنة أخيرة على هامش الماء)؛ (مرآتان لنهر واحد)؛ (تطويح في فضاء الذاكرة)؛ (كتاب الطائر العبثي)؛ (أخرى)؛ (خاتمة لروح مُتعبة)؛ (الأمر ليس كما تظن)؛ (سوى اعترافك بي)، وجميعها تنتهي بعلامتي تعجّب في آخر النص.

[٢٠] علي الدميني، (...مثلما نفتح الباب)، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٢٩هـ، صفحة غلاف الديوان.

[٢١] تُنظر الدواوين التالية على سبيل المثال: إبراهيم زولي، (تأخذه من يديه النهارات)، ط١، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، الدمام، ٢٠٠٨، و (رويدًا باتّجاه الأرض)، ط٢، النايا للدراسات والنشر

والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٧؛ علي الدميني، (...مثلما نفتح الباب)، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، ١٤٢٩هـ؛ عبد الرحمن الشهري، (أسمر كرغيف)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤؛ عيد الحجيلي، (جوامع الكَمِد)، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٩؛ زكي الصدير، (حانة)، السابق؛ محمد الفوز، (ليل القرامطة)، ط١، فراديس للنشر والتوزيع، المنامة، ٢٠٠٩؛ سعد الهمزاني، (جد سابع للصمت)، ط١، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٧.

[٢٢]فاطمة القرني، (احتفال)، ط١، نادي تبوك الأدبي، ٢٠٠٩، ص ٥٤.

[٢٣] محمد الصفراني، (شارب المحو)، ط١، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠٠٥، ص ٢٨.

[٢٤]زكي الصدير، (حانة)، ط١، طوى للثقافة والنشر والإعلام، لندن، ٢٠١١؛ عبد الرحمن الشهري، (لسبب لا يعرفه)، ط١، دار الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٢؛ مها النهدي، (شهقة باب)، ط٢، دار الفارابي، بيروت، ٢٠١٠، وتوجد من هذا الديوان نسخة إلكترونية على الموقع التالي: www.arabicebook.com

[٢٥]عيد الحجيلي، (جوامع الكَمِد)، السابق، ص ٢٣-٢٥.

[26] Wolfgang Iser, ibid, 287.

[27] Ibid, 287.

[٢٨]محمد الصفراني، السابق، ص ٧٣.

[29] Wolfgang Iser, ibid, pp. 227, 278.

[٣٠]إبراهيم زولي، (تأخذه من يده النهارات)، ط١، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، ٢٠٠٨، ص ٩٢.

[٣١]محمد حبيبي، (أُطفئ فانوس قلبي)، ط١، نادي جازان الأدبي، ٢٠٠٣، ص ٦٢-٦٣.