قراءة ثقافية لواجهة القصيدة التفاعلية (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) لـ مشتاق عباس معن

أ.د. علي إبراهيم الزرقاني
جامعة بابل / كلية التربية للعلوم الانسانية

م.م. سلام عبد عون محمد الجمل
جامعة بابل / كلية التربية للعلوم الانسانية
Salam.abdoun@gmail.com

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة، لمعالجة (واجهة) قصيدة (تباريح رقمية)، بآليات ثقافية، إذ تعبر هذه الجزئية من القصيدة الأم، عن السطح الذي يمثل وجه العالم المنظور، والذي يُخفي تحته صراعا عميقا، يحدث في الأسفل، يمثله الصراع الحاصل بين محتويات القصيدة الرقمية..

يعد الأدب التفاعلي، تمخضا للعلاقة بين النشاط الأدبي والتكنلوجيا، إذ أثرت الأخيرة في فكرة الأدب وصناعته، بما يُسهم في تقديم محتوى أدبي بوسائط رقمية، فكانت قصيدة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق)، وليدا طبيعيا لهذه العلاقة، فهي النشاط الأدبي الذي يعتمد على الوسيط الرقمي، في صناعة محتواه الأدبي، وكذلك تعتمد على الإبحار الشبكي، في التفاعل بين مختلف الوسائط، التي تمثل الطبقات اللغوية الظاهرة في هذا المحتوى الرقمي، ما يمكننا من تشكيل فكرة الأدبية الجديدة.

الكلمات المفتاحية: دراسات ثقافية، أدب تفاعلي، تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق، واجهة شعرية تفاعلية، الوسائطية، الإبحار، العلامات التشعبية.

Abstract

The purpose of this study is to processing the (Interface) of a poem (Digital Chronic Pains), by cultural mechanisms. This part of the mother poem expresses the surface that represents the face of the visible world, which conceals a deep conflict that occurs at the bottom represented by the conflict between the contents of the digital poem..

Interactive literature is the result of the relationship between literary activity and technology. The latter influenced the idea and the creation of literature, thus contributing to the presentation of literary content in digital media. The poem (Digital Chronic Pains some of them Blue) was a natural birth of this relationship. It is the literature activity who depends on the digital mediatore, as well as on web navigation, in the interaction between the different media, representing the linguistic layers shown in this digital content, which enables us to formulate the new literary idea.

ماذا تعني الدراسات الثقافية؟

الدراسات الثقافية:

كانت بداية ظهور الدراسات الثقافية، عند جماعة مدرسة برمنكهام، التي كان يرأسها ريتشارد هوكارت، وقد ربطت مدرسة برمنكهام، بين الثقافة والإعلام، في إطار اهتماها بتحليل معنى الثقافة، وتحوّل الثقافة إلى سلعة، قابلة

للتوزيع والبيع والانتشار، إذ إن الدراسات الثقافية، هي النشاط الرئيس للعلوم الإنسانية، فهي تشتغل على منتجات الثقافة، وتتساءل حول كيفية تشكيل الكيانات الثقافية، فهي تتضمن الدراسات الأدبية، فالأدب في النهاية هو ممارسة ثقافية[١].

والدراسات الثقافية هي: تَخصُّص يحاول دراسة الاتصالات والنظرية الإجتماعية والأدب والإعلام والسينما والفيديو وتاريخ الفن والسياسة، يحاول دراستها كممارسة تُنتجها الثقافة، وتُنتج الثقافة في النهاية[٢]، وتُقدم الدراسات الثقافية، بوصفها تخصصا نقديا، عابرا للنماذج القياسية للمناهج النقدية، فهي تشتغل على نتاجات الثقافة بالدرجة الأساس، وتشتغل على كافة الاختصاصات والاشتغالات المعنية بالثقافة بأيّ شكل من الأشكال، ولعل هذا الأمر هو الذي جعلها غير واضحة وغير مفهومة، فالدراسات الثقافية فضفاضة ومتداخلة الاختصاصات، إذ تُعنى "الدراسات الثقافية"، بالممارسات والأنشطة المجتمعية، بوصفها معبرة عن خطاب ثقافي[٣]، والدراسات الثقافية تعني كل ما تحتويه النظرية النقدية المعاصرة، من معالجة لمختلف الموضوعات التي تمت بصلة لنتاجات الثقافة، وجاءت هذه المعالجة الشمولية، متأثرة بحقبة ما بعد الاستعمار، إذ أصبحت مختلف الموضوعات أمام تساؤلات مختلفة، وأصبحت الأجوبة النظرية، متعلقة بالبعد المنهجي الضيق، فهي لا تعطي تسويغا وجوابا، فموضوعات الإعلان والسينما مثلا، كانت تُدرس في النظرية النقدية، بوصفها موضوعات حقلية مستقلة، تفرض أدوات معالجتها بنفسها، أما في الدراسات الثقافية، فقد أصبحت المعالجة أشمل وأوسع، بفعل تجسير الهوة بين التخصصات المختلفة، التي يجمعها النشاط الثقافي، فالسينما والتلفزيون نشاطين متقاربين، ينتجان الثقافة، لذلك وجب أن يكون للثقافة يد في معالجة هذه النشاطات، لأنها تعيد إنتاج نفسها، فالدراسات الثقافية هي منهج تحليل ملتزم للثقافة ومنتجاتها[٤]، وعليه تصبح الدراسات الثقافية، شكلا من أشكال الثقافة[٥].

وتُقدم الدراسات الثقافية، بوصفها نشاطا نقديا عابرا للنماذج النقدية المألوفة، ومن ثم فهي شكل من أشكال موت النقد الأكاديمي، فبعد موت المبدع الأدبي مع البنيوية، جاءت الدراسات الثقافية، لتعلن موت الناقد بشكل أكثر سلاسة[٦]، إذ لا تعنى الدراسات الثقافية، بالقيمة الجمالية للمحتوى الأدبي، وإنما تعدها شكلا خارجيا، يغطي أنماط السلطة وتمثلاتها، التي تقبع في داخل كل عمل أدبي[٧]، وبهذه الحالة يفقد الأدب أهيمته بوصفه نشاطا جماليا، ويفقد الناقد المعنيّ باللغة، بوصفها استخداما مخصوصا للأدب[٨] وظيفته، أي أننا أمام تعطيل تقني للوظيفة النقدية، إلى جوار الوظيفة الأدبية.

---

[١] _ ينظر: النظرية الأدبية: جوناثان كالر: تر: رشاد عبدالقادر، منشورات وزارة الثقافية، دمشق – سوريا، ٢٠٠٤، ص: ٥٥-٥٦.

[٢] _ ينظر: الأجساد الثقافية – الاثنوغرافيا والنظرية: هيلين توماس و جميلة احمد، تر: أسامة الغزولي، المركز القومي للترجمة، القاهرة – مصر، ط١، ٢٠١٠، ص: ١١.

[٣] _ ينظر: الدراسات الثقافية: مقدمة نظرية: سايمون ديورنغ، تر: ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت – الكويت، (سلسلة عالم المعرفة – ٤٢٥)، ٢٠١٥، ص: ١٠-١١-١٢.

[٤] _ ينظر: الدراسات الثقافية مقدمة نظرية: ص: ٩-١٥.

[٥] _ ينظر: المصدر السابق: ص: ٢٤-٢٥.

[٦] _ينظر: موت الناقد: رونان ماكدونالد، تر: فخري صالح، المشروع القومي للترجمة، القاهرة – مصر، ط١، ٢٠١٤، ص: ١٢٩ – ١٣٠.

[٧] _ ينظر: المصدر السابق: ص: ١٣٣.

[٨] _ ينظر: المصدر السابق: ص: ١٢٩.

تنشغل الدراسات الثقافية على نحو مباشر، بالنشاط الثقافي، الذي يتمثل على قسمين مهمين، وهما الثقافة الشعبية، والثقافة العالية، وتعدان المجال الأوسع لعمل الدراسات الثقافية، عبر تشريح منتجات هذه الثقافة، وكشف أنماط السلطة التي تمثلها، ومن ثم تصبح الدراسات الثقافية، نشاطا أيديولوجيا، لأنها تُفتش عن السلطة، وتُحاول تقديم البديل عنها، الذي يتمثل بمنتجات الثقافة الشعبية، التي تتمثل بصناعات الإعلان والتلفزيون والجنوسة، والأدب التفاعلي والنشاطات الثقافية العابرة للقارات، والاهتمام بالمسائل العرقية والملونين والمثلية الجنسية، وغيرها من المجالات التي تُعد الثقافة العليا بريئة منها، لأنها تمثل النقيض والمضاد في الوقت نفسه[١].

ما الأدب التفاعلي؟

الأدب التفاعلي:

وهو ذلك الأدب، الذي يعد تمخضا مباشراً، لاحتكاك التكنلوجيا بالعملية الإبداعية، وهو الأدب الذي لا يُقدم إلا عبر الوسائط الرقمية، وفي حالة إمكان تقديمه عبر الوسيط الورقي، فإنه يبطل أن يكون أدبا تفاعليا[٢]، وينتمي الأدب التفاعلي من حيث الهوية التنظيرية التي يقدمها، إلى نشاطات مرحلة ما بعد الحداثة، إذ يمكن القول بأنه النشاط الأدبي المعبر، عن هذه المرحلة المتسمة، بحالة القلق والتقويض وعدم الاستقرار[٣]، التي تحمل هوية التواصل والاتصال، بوصفه شعارا لهذه المرحلة، فجاء الأدب التفاعلي الرقمي، مستجيبا لظروف هذه المرحلة ولمعطياتها، فكان أنْ وظّفَ التقنية المتاحة في انتاج الأدب، بما يتلاءم مع فكرة وسائط التواصل الجديدة، ورؤية العولمة، عبر ربط العالم كله، وجعله قرية صغيرة متقاربة، فكان الأدب التفاعلي، معتمدا على الوسائطية في انتاج هويته الأدبية.

وتقوم فكرة الجنس الأدبي، على عنصر مركزي مهم، وهو نظام المهيمنات[٤]، فالعناصر المهيمنة في أي نشاط أدبي، هي مَن تُعطيه الهوية الأدبية، وكذلك المشروعية الأدبية، والعنصر المهيمن في هذا الأدب، هو نظام الوسائط، وكذلك حالة الإبحار، التي تسهم في حدوث التفاعل بين النص والمتلقي، وبين المتلقي والمنتج، وكذلك بين المتلقي والعملية الإبداعية ككل.

فبعد أن كان الأدب الكتابي، معتمدا على الوسيط الورقي للإنتاج، وهو ما يضمن ثنائية مباشرة مركزية، وهي ثنائية (الصانع/ المتلقي)، ظهر هذا النشاط الأدبي، الذي يُوظف الوسائط المتعددة، وهي الوسائط الصورية والموسيقية والنصية، في سبيل انتاج فكرة جديدة عن العملية الأدبية، ومن ثم فإنّهُ يساهم في انتاج مستوى جديد من مستويات اللغة، وهي اللغة التفاعلية الموحدة، المعتمدة على أكثر من طبقة لغوية، تمثلها الوسائط، التي هي بدورها تمثل طبقات لغوية، وهذه اللغة الموحدة، تستطيع تجاوز كافة العوائق، أمام عملية الإتصال والتواصل، إذ تتوفر حينها لغة صورية[٥] ولغة

---

[١] _ ينظر: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: حفناوي بعلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت – لبنان/ الجزائر – الجزائر، ط١، ٢٠٧، ص: ٢١.

[٢] _ ينظر: مدخل إلى الأدب التفاعلي: فاطمة البريكي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ٢٠٠٦، ص: ٤٩–٥٠.

[٣] _ ينظر: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية: محمد سالم سعد الله، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سوريا، ط١، ٢٠٠٧، ص:٢٨.

[٤] _ ينظر: الأجناس الأدبية: إيف ستالوني: تر: محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠١٤، ص: ٤٦–٤٧–٤٨.

[٥] _ ينظر: مدخل الى تحليل الصورة: مارتن جولي، تر: نبيل الدبس، منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما، (الفن السابع ٢٤٩)، دمشق – سوريا، ٢٠١٤، ص: ١٥ و ٤٨.

صوتية موسيقية، ولغة نصية، ويعتمد الأدب التفاعلي تقنياً، على الوسيط الإلكتروني[1]، الذي يُمكّنه أنْ يتجاوز كافة العقبات التي تضعها السلطة، في سبيل منعه وعدم انتشاره، وبفضل هذه التقنيات، أصبح هذا النشاط الأدبي، عابرا لكافة نماذج الحواجز، وكذلك عابرا لثنائية المنتج والمتلقي، إذ جعل كُلّا من المنتج والمتلقي، في حالة واحدة، ولا يتمركز أحدهما على الآخر، جعل هذا من فكرة تلقي الادب، فكرة مغايرة عما هو جارٍ في السابق، إذ كانت عملية التلقي الأدبية، لا تُحدث أي فعلٍ حقيقي في جسد النص، لأنها قراءة تقع خارج أسوار الجنس الأدبي المعني بالعملية النقدية، ومن ثَمّ فهي قراءة واصفة، في أولها وتأويلية في نهايتها، أي أنها غير مرتبطة بالأدب، لأنها لا تقوم بفعل إعادة انتاج الأدب بشكل مباشر، وإن أسهمت هذه العملية "النقدية" في إعادة انتاج الأدب، فهذا لا يكون إلا بعد تراكم كبير ومستمر، في بناء هذه القراءة المستمرة، وهي مضطرة للحصول على الشيوع والاستقرار، ما يجعلها أبطأ وغير مجدية حقيقةً.

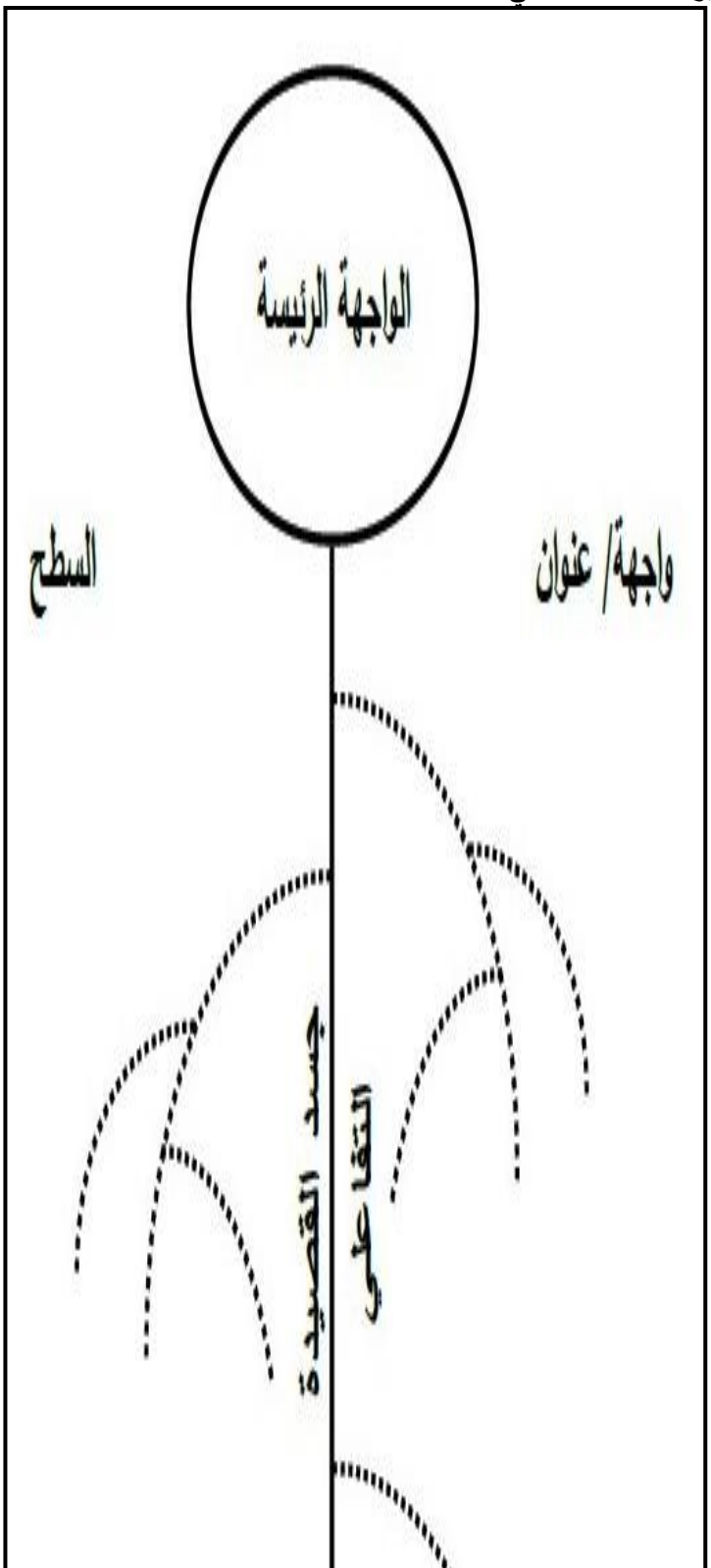
قد تكون الوسائطية هي العنصر الوحيد، الذي يجعل من هذا النشاط الأدبي، منتميا إلى مرحلة ما بعد الحداثة، غير أن النموذج الأدبي المدروس، يكشف عن ترسخ الحداثة، في الوعي الأدبي، إذ تم إعادة إنتاجها بوساطة تقنيات الوعي، من خلال ظهور الثنائيات المركزية، وكذلك عبر توظيف النماذج المستقلة قرائياً، فالصور والنصوص الشعرية والموسيقى المستعملة، في حالة فصلها عن بعضها، نجد أنها تمثل سياقا حداثيا، بسبب تجلي نظام المهيمنات فيها بشكل واضح، وهذا ما ستكشفه السيرورة البحثية.

[1] _ ينظر: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق: جميل حمداوي، منتديات الألوكة، ط١، ٢٠٠٦، ص: ١٥.

الواجهة الشعرية:

نحن نعرف إن للنص الشعري، عنوانا يمكن معرفته من خلاله، وهذا العنوان يتصدر هذا النص الشعري، قد يكون طارئاً عليه، وقد يكون متولدا منه، غير أننا في هذا المحتوى الرقمي التفاعلي، أمام واجهة تفاعلية للنص الشعري، وهذه الواجهة بمثابة السطح الذي يطفو خارجا، بينما يمثل بقية المحتوى التفاعلي، واقع العالم الذي يقبع في الأسفل.

فتُصبح الواجهة الرئيسة بمثابة العنوان، والمحتوى التفاعلي الداخلي بمثابة المتن، وهنا تنشأ العلاقة التكاملية التفاعلية، بين (العنوان/الواجهة) و (المتن/الجسد التفاعلي)، بشكل يجعل من الواجهة إشهارا للمحتوى التفاعلي الكلي "القصيدة"، كما يوضحه الشكل التالي:



تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق:

يُقدم العنوان بوصفه عتبة نصية، ومن ثم فهي نص يجاور نصاً آخر، وهنا تنشأ علاقة بين نصين متحاورين، يفترض أنّهما نص واحد، وأنهما يقومان ببناء فكرة نصية متحدة، لكن عندما نحاول معالجة هذا النص، بمعزل عن "المتن"، فإننا نقف إزاء حقل دلالي، يوفره الدال اللغوي، "تباريح" أي آلام، ومآسي وجراحات وويلات ونكبات، ولكنها ليست أيّ تباريح، فهي "رقمية"، لا تنتمي إلى العالم الحقيقي، بل هي وليدة العالم الموازي الافتراضي، ومن ثمّ فهي "تباريح" قابعة خارج دائرة الشفاهية والكتابية، لأنها متولدة في مرحلة الكتابية المحضة، التي تطورت واصبحت حقلا جديدا منعزلا عما سواها، اي هي تباريح خارجة عما هو مألوف من عرفنا للتباريح(*).

وهذه الرقمنة "للتباريح" أفصحت عن "سيرة"، والسيرة لغة هي حالة أو طريقة أو سلوك الإنسان وتاريخه وظروفه، بشكل يميل إلى التفصيل والتدقيق[١] ومنها السيرة النبوية، وسيرة أبي زيد الهلالي، وعليه فالسيرة تحكي تفاصيل حياة الإنسان في زمان مضى، وما يمكن أنْ يُعتد به منها، والعنوان هو "سيرة بعضها أزرق"، اللون الأزرق في الموروث الديني الاسلامي، ذو دلالة سلبية، فلو نظرنا مثلا، إلى ظهورات اللون الأزرق في القران الكريم، نجد قوله تعالى: ((يومَ يُنفخُ في الصُّورِ ونَحشرُ المُجرمينَ يَومئذ زُرقا))[٢]، وسياق التوصيف القرآني، يتحدث عن صفات الرعب والتخويف، وكأن التوصيف اللوني هنا، وما يعزز هذه النتيجة، هو السياق النصي الذي وردت فيه هذه الصفة، وهذا بدلالة خواتم الآيات السابقات[٣]، فهي مختومة بكلمات (وزرا/ حملا/ زرقا)، وأنها متعلقة بشيء له أثر سيّئ، فهنا اقترن الوزر والحمل السيء بالصفة اللونية، فالصفة اللونية تتساوى من حيث مقدار الدلالة مع ما سبقها، وعليه تكون دلالة هذه الصفة اللونية، هي الخوف والرعب، وهي صفة للمجرمين وليس صفة للأبرياء، كما جاء في الكتاب العزيز.

ونجد اللون الأزرق في التراث الشعري العربي، مرتبطا بالخوف والرعب، كما هو الحال في الآية الكريمة، ونجد ذلك في قول امرئ القيس[٤]:

(*) _ تباريح رقمية توازي تباريح واقعية، فالأولى هي تباريح الانسان الافتراضي والثانية هي تباريح الانسان الواقعي، فالإنسان الافتراضي له آلامه واحزانه ومآسيه وجراحه، التي قد تفوق في مرارتها وتبريحها، ما يمر على الانسان الواقعي..

[١] _ لسان العرب: ابن منظور المصري، تح: عبدالله علي الكبير و محمد احمد حسب الله و هاشم محمد الشاذلي، ط: دار المعارف، القاهرة – مصر، د.ت، مادة (س ي ر).

[٢] _ القران الكريم: طه ١٠٢.

[٣] _ القران الكريم: طه ١٠٠ و ١٠١.

[٤] _ ديوان امرئ القيس وملحقاته: شر: ابي سعيد السكري، تح: أنور عليان أبو سويلم ومحمد علي شوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين – الامارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠٠٠، ج١، ص: ٢٣٤.

ليقتلنـــــي والمشـــــرفي مُضـــــاجعي ومســـــنونةٌ زرقٌ كأنيـــــابِ أغـــــوال

إذ جاء المثال اللوني، مرافقا لعدة مفردات تدل على الخوف والرعب، ففي البداية يظهر القتل، ثم وصف السيف، وبعدها يأتي ذكر الرماح المسننة، التي تشبه أنياب الغوال، وهو حيوان أسطوري مخيف، وهنا يتشكل السياق الدلالي، (الموت/ السيف/ الرمح "الأزرق"/ الغول) إذ جاءت دلالة اللون، مرتبطة بالموت والخوف المرتقب، متماثلةً مع دلالته في الآية الشريفة، التي تدل على الترقب والخوف والرهبة، ومثل هذه الدلالات نتحصلها، في بيت شعري لبشار بن برد، إذ نجد اللون الأزرق، دالا على الخوف والغلظة والعبوس، في قوله:

وللبخيـــــل علـــــى أموالـــــه عِلـــــلٌ زرق العيـــون عليهـــا أوجـــهٌ ســـودُ[١]

فنجد اللون الأزرق، متساويا في البؤس والعتمة والظلامية مع اللون الأسود، اللون الذي يدل على كل ما هو سيء، وغير مبشر بالخير، والعرب كانت تكره اللون الأزرق وتتطير منه، فهو لون الموت، وعلامة على الخطر[٢]، ومن هذا التشاؤم جاءت التمائم الزرقاء، التي تعلق في واجهات الدور والمنازل، حتى تعبد الشؤم والحسد والأرواح الشريرة، وهو من قبيل العمل بالنقيض.

حتى اذا وصلنا إلى العصور الوسطى الأوربية، وجدنا اللون الأزرق يحمل دلالة على الخوف والموت، إذ كانوا يتشاءمون من ذوي العيون الزرقاء، القادمين من الشمال، لاعتقادهم انها بلاد البرابرة المتوحشين، والعيون الزرق لديهم، تدل على الوضاعة والتحقير والخنوثة والغواية والجنون[٣]، وهي دلالات التي كانت سائدة في ذلك الزمن..

أما الدلالة في الوقت الحالي، فهي مزدوجة، إذ تقدم معاني الشر والخوف من جهة، ومعاني الروحانية والسماوية من جهة أخرى[٤]، فاللون الأزرق مرتبط بالسماء وهي مصدر الصفاء والرفعة[٥]، وهو مرتبط بلون الماء المنعكس، اللون الذي يبعث على الحياة، وما هذا التوزع في الدلالة، إلا مثال على الاشتغال الذي تحدثه الثقافة في تمثلاتها، وهذا يدل على أن الثقافة غير ثبوتية وغير مستقرة، وهذا ما يجعلنا نتحصل على الدلالات المزدوجة، إذ بإمكان الثقافة، أن تجعل من دلالة السلبية في زمان ما، دلالة إيجابية في زمان آخر، وخير مثال على ذلك، دلالة اللون الأسود، الذي يرمز للموت والظلام والخوف والقلق، ثمّ تتحول الدلالة عبر الزمان، إلى الإشارة لدلالات الهيبة والوقار والكياسة[٦]، فالدلالات تتغير وتتبدل بفعل التواصل الثقافي عبر الزمن.

---

[١] _ ديوان بشار بن برد، ش: حسين الحموي، ط١، دار الجيل، بيروت – لبنان، ١٩٩٦، ج٣، ص: ١٩٢.

[٢] _ ينظر: الحيوان، ابي عثمان الجاحظ، تح: فوزي عطية، ط٢، بيروت – لبنان، ١٩٧٨، دار صعيب، ج٥، ص: ٣٠٠-٣٠١.

[٣] _ الوان شيطانية ومقدسة، اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها، هيرمان بلاي، تر: صديق محمد جوهر، ط هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث، الامارات العربية المتحدة – ابو ظبي، ط١، ٢٠١٠، ص: ٨٨ وما تلاها.

[٤] _ ينظر: استراتيجيات التواصل الاشهاري: سعيد بنكراد وآخرون، دار الحوار، اللاذقية – سوريا، ط١، ٢٠١٠.: ص: ١٣.

[٥] _ ينظر: المصدر السابق: ص: ١٥و ٤٢و ٤٧...

[٦] _ ينظر: الوان شيطانية ومقدسة: ص ٤٧-٤٨.

ولا يمكننا الجزم بدلالة ثبوتية وصنمية للون، فهو ظاهرة ضوئية أولا، وهو عنصر ثقافي ثانيا، تتغير دلالاته عبر الزمن، وبفعل المتغيرات التي تطرأ على الدال نفسه، وكذلك تبعا للسياق الوسائطي الذي يرد فيه اللون.

وتتحدد دلالة كل عنصر، في سياقه الوسائطي وليس وحده، وحين نجمع مفردات العنوان جميعا، نجد أن دلالة اللون الأزرق، تتشاكل مع الدلالة المؤشرة على التخويف والرهبة، وهي دلالات سوف تتكامل، عندما نفكك عناصر الواجهة، على شكل وقفات تفاعلية، ونرصد ظهورات الوسائط البصرية واللونية، التي تشكل طبقة لغوية داخل الإطار الكلي، لما يمكن أن نسميه باللغة التفاعلية.

الواجهة الرئيسة

عندما نلج إلى داخل المحتوى التفاعلي الشعري، لواجهة قصيدة "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق"، يطالعنا أول العناصر، التي تشكل هذا المحتوى الأدبي، وهو الوسيط الصوتي، الذي جاء بالمرتبة الأولى، من حيث ترتيب الوسائط، وتأثيراتها المباشرة في التلقي، إذ يتم استعمال الوسيط الصوتي، بوصفه عنصرا إرساليا، قادرا على تجاوز المراحل المتباينة بين المتلقين، فكل أنواع المتلقين تقريباً، قادرون على تمييز هذه الموسيقى ،الصارخة والحزينة، التي تتسم بالعمق والرهبة، إذ جاء هذا الصوت، وكأنه قيثارة حزينة وغاضبة في الوقت نفسه، دالة على ألم هذه السيرة، ومفصحة عن أوجاعها، في داخل الجسد المُبرّح، على شكل قصيدة تفاعلية..

عند الحديث عن النص التفاعلي، فإننا نتحدث عن نص شامل، يستعمل أكثر من طبقة لغوية، في سبيل التعبير عن معان ودلالات، لم يكن بالإمكان التعبير عنها، بالآليات السابقة، فهذا الأدب متكون من ركنين أساسيين، يشكلان عنصره العميق وهما:

الوسائطية والتشعب، العنصران اللذان يشكلان الجذر (التقني/ الابداعي) لهذا النشاط الأدبي، فعبر الوسائطية يتم نشر هذا الأدب وتوزيعه واعادة انتاجه، وبواسطة التشعب، يتم الإبحار وتحقيق مبدأ التلقي التفاعلي، الذي يُسهم في تشكيل الدلالة اللغوية الكلية، المتولدة من الوسائط اللغوية، وكذلك الدلالة البصرية الكلية، المتشكلة من الوسائط البصرية الكلية، وكذلك الدلالة الصوتية الكلية، المتشكلة من الوسائط الصوتية الكلية[1].

الوسيط اللغوي:

تتحدد وظيفة هذا العنصر، بوصفه جسدا تنتقل بوساطته الدلالة، فالدلالات اللغوية هي أقرب الدلالات، التي يمكن قراءتها وتحليلها ومعرفة جذورها، وعند ملاحظة النصوص اللغوية في الواجهة، نكتشف وجود أكثر من عنصر لغوي، وهي بالترتيب الآتي:

النص الشعري الهامشي: الشريط الخبري:

أعلى الشاشة يظهر الشريط الإخباري، وهو يتجه من الشمال نحو اليمين، وكأنه شريط خبري لقناة تلفزيونية، والمحتوى اللغوي في هذا الشريط، هو النص التعريفي بالقصيدة، أي اسمها، ((تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق))، وهو

[1] _ ينظر: الأدب الرقمي: فليب بوتز و كلود بيرسزتيجن وآخرون، تر: محمد أسليم، الدار المغربية العربية للنشر والطباعة والتوزيع، الرباط – المملكة المغربية، ط١، ٢٠١٦، ص: ٢٩.

نص يتكرر بشكل مستدام، وكأنه خبر عاجل يظهر في شاشة التلفاز، مثيرا حواسنا البصرية والذهنية، لمعرفة ما فيه من أخبار، والدلالة الكامنة خلف هذا الشريط، هي الديمومة والاستمرارية، فالتباريح لا تنفك، تظهر وباستمرار، وبشكل ملفت، وبنمط لوني خاص بها، مترسم على خلفية لونية مغايرة جدا، فالقلق المُبرّح، هو قلق مستدام ومستمر، ولا يكاد يختفي حتى يظهر مرة أخرى..

العلامات التشعبية:

تقسم العلامات التشعبية في الواجهة على قسمين، قسم متعلق بالعلامات التشعبية التي تظهر على يمين الرأس الصارخ، وآخر متعلق بالعلامات التشعبية التي تظهر بوصفها نصا عمودياً على شمال الرأس، وكل واحدة من هذه العلامات التشعبية، هي عتبة نصية تفاعلية، بالنقر عليها أو بوضع المؤشر عليها، تنبثق نافذة تفاعلية تحمل في طياتها، محتوى تفاعلي رقمي، يعزز وظيفة التشعب والإبحار.

العلامات التشعبية على الجانب الأمين، جاءت على شكل مستطيلين، أحدهما فوق الآخر، وفي كل واحد من هذين المستطيلين، توجد العبارة ذاتها، وهي عبارة ((اضغط فوق ضلوع البوح))، والدلالة المتولدة من هذه العبارة، متعلقة بعنصر الضغط، الذي تؤشر عليه دلالته الوسائطية، بواسطة مفهوم النقر الالكتروني، النقر بالمؤشر على هذا المكان، لكن للنص المُضمن، دلالات يفرضها المبنى التكويني لكلمة "ضَغَطَ"، التي تدل على القهر والطمس والتبريح، فالضغط هدفه الألم، وتتعلق الدلالة بكلمة "ضلوع"، وكأنَّ العبارة هي (اضغط ضلوعي)/ (اضغط ضلوعي ليخرج البوح)، فدلالة هذه العلامات التشعبية، هي الإبحار في أوجاع هذا البوح، هي دلالة تؤشر على الألم والجراح، وكأن هذا النص المتولد من هذا الضغط، هو الوليد الفعلي للضغط، وهذا الوليد هو البوح الحزين.

النص الشعري المركزي: النص المتن:

يظهر النص الشعري المركزي، بوصفه امتداداً للعلامات التشعبية في الفقرة السابقة، فهذا النص متولّف من خمس علامات تشعبية، تصنع نصها الشعري الخاص بها، وخلف كل واحدة من هذه العلامات الخمس، يظهر نص شعري، يمثل امتدادا تشعبيا لهذا النص في الواجهة..

فعلى يسار الشاشة، يظهر مستطيل طولي من الكلمات، مرصوفة بشكل يجعلها تقف بشكل عمودي، وهي مثل إشارة طريق، كُتبت بشكل عمودي، وكأنها علامة دالة بوسط صحراء هذا الضياع الرقمي، الذي يكشف هوية هذا العالم الضائع والمخيف:

أيقنتُ

إنّ

الحنظل

موت

يتخمر

وكل كلمة في هذه الجملة الشعرية الواقفة، بمثابة مفتاح لجملة من العبارات الشعرية، التي تنطوي خلفها، فخلف كل كلمة تظهر جملة شعرية، فنحن أمام جملة من العتبات التي تلد نصوصا، وهذه النصوص تمثل امتدادا فنيا لهذه العتبة النصية أو تلك، فالعلامة التشعبية هي عتبة.

أ.د. علي إبراهيم الزرقاني **م.م. سلام عبد عون محمد الجمل**

تختلف هذه العلامات التشعبية، عن تلك التي ظهرت على يمين الرأس الصارخ، بوصفها علامات تشعبية، لا يُستعمل معها النقر الالكتروني، بل يُستعمل معها التأشير الالكتروني، فعند وضع المؤشر على أي علامة تشعبية منها، يظهر نص شعري مدةً قصيرة من الزمن، ثم يختفي بعدها، وهذا يدل على آنية هذا الوعي، المتولد من تلك العلامة المنتصبة، ما يجعل من الجملة الشعرية العلاماتية الواقفة ثابتاً، ومن الجمل الشعرية الأفقية المتولدة مُتغيراً، وهنا تتشكلا دلالة الطوارئ والآنية، التي يمثل الوضع الراهن والثابت، وهذا يشير إلى قلق هذا العالم الذي تمثله الواجهة..

أيقنت	أيقنت/ حين قرأت (كتاب الدنيا) أن الناس **توابيت**/ والأحلام برأس **الموتى** كـ (طراز **القبر**)/ المنقوش بأحلى مرمر والعطر المنثور على أبواب **اللحد**/ وبخور الاعواد **الثكلى**/ **تنزفُ** عنبر/ ..... أيقنتُ ان المولدين **ضحايا**/ ونعيشُ/ لكن ... كي **نقبر**
إن	إنّ الملوك إذا دخلوا قرية افسدوها/ وأرضي تنزُّ ملوكا/ كان آخر من أورق فيها ... ملك الموت
الحنظل	الحنظل: أدمن شرب بوح المنصاعين لبوح الحزن... **فتحنظل**
موت	موت يعدو ... ماذا يبغي هذا العداء المسكين؟!.
يتخمر	يتخمر ظلي في الغرفة، وأنا عار في طرقات الروح/ أتلمسني/ لعل الغربال المتلفع جلدي/ يوقظ ظلي/ الموغل بالتوحيد بدوني/ كي يشرك بي

أيقنتُ:

عند وضع المؤشر على كلمة "أيقنتُ"، يظهر النص الجانبي، على شكل نافذة متولدة من الكلمة / العلامة التشعبية، ويظهر النص الشعري الآتي:

((أيقنت
حين قرأت (كتاب الدنيا) أن الناس **توابيت**
والأحلام برأس الموتى كـ (طراز **القبر**)
المنقوش بأحلى مرمر والعطر المنثور على أبواب **اللحد**
وبخور الاعواد **الثكلى**
تنزفُ عنبر
..... أيقنتُ ان المولدين **ضحايا**
ونعيشُ
لكن ... كي **نقبر**))

إن أول ما نسجله في هذا النص الشعري، انه مبني على وفق نظام الثنائيات الضدية، فقبالة كل كلمة تدل على الحياة، هنالك كلمة تدل على الموت، وهذا نسجله في النص الشعري كلّه، الذي يصرّح باليقين، وهو يقينٌ بقلق هذا العالم،

ولا حقيقته، **(دنيا / توابيت – رأس/ موت – طراز / القبر – عطر / لحد – بخور / ثكلى – نزيف / عنبر – ولادة / ضحية – عيش / قبر)**،

فاليقين الكامن خلف العتبة، مملوء بدلالات القلق واللايقين، وهي دلالات سلبية، فبداية كل جملة شعرية، هي بداية للحياة، ونهاية كل جملة شعرية، هي نهاية للشعر، والشعر في أصله أغنية[١] للحياة، أي هي نهاية الحياة وبداية الموت، فنهاية السطر الأول كلمة (موت)، ونهاية السطر الثاني كلمة (قبر)، ونهاية السطر الثالث كلمة (لحد)، ونهاية السطر الرابع كلمة (ثكلى)، وفي السطر الخامس كلمة (نزف)، ونهاية السطر السادس كلمة (ضحايا)، ونهاية القصيدة كلها كلمة (قبر)، فاليقين الظاهر في البداية، مساره النهائي هو القبر..!

فالدلالة الكامنة خلف اليقين، هي دلالة القلق المُزمن، فهو معلق بين عالمين، فلا يقرب الحياة، ولا يقرب الموت.

انّ:

الجملة الشعرية، المنبثقة من كلمة (انّ) وهي أداة نصب، فالمبتدأ في داخل الجملة الشعرية الكلية، هو كلمة (الحنظل)!، والخبر هو (موت)!، أما لو نظرنا إلى النص الشعري الذي تلده هذه الأداة المميتة، فإننا نجد النص التالي:

((إنَّ الملوك إذا دخلوا قرية **افسدوها**/
وأرضي **تنزُّ** ملوكا/
كان آخر من أورق فيها ... ملك **الموت**))

وعندما ننظر لهذه المقطوعة الشعرية، نجد أنّ الشاعر، اقتبس آية من القرآن، ووظفها في الفكرة الشعرية، والآية هي ((إنّ الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزّةَ أهلها أذلة وكذلك يفعلون))[٢]، والآية جاءت على لسان بلقيس ملكة سبأ، محذرة قومها ورعيتها، من بطش الملوك بالممالك المقهورة، والتنكيل بأهلها وإذلالهم، فالنص الشعري، جاء على شكل خبر، والمُخبر هو صوت الشاعر، فالنص يتحدث عن شتى أنواع الملوك، من ملوك الدنيا إلى ملك الموت، فأرض القصيدة تنز ملوكا، والنز هو خروج الماء من أسفل الارض[٣]، وهو ماء آسن لا فائدة فيه، مُضرٌ للأرض والزرع، فالملوك المذكورون هنا هم من أسوء انواع الملوك، وهم نتاج هذه الارض النزيز، وآخر قطافها هو ملك الموت، فالدلالة هنا هي دلالة الموت، ففي البداية تظهر لدينا جملة شعرية، تحذرنا من الملوك، ومن ثم تتحدث عن ملوكنا نحنُ، فهم أبناء النزيز، وآخرهم ملك الموت، فأرضنا بائسةٌ، وفي داخلها ماء آسن، ونباتها يلد الموت.!

الحنظل:

وعندما نضع المؤشر على كلمة (حنظل)، تظهر الجملة الشعرية الآتية:

((الحنظل:
أدمن شرب بوح المنصاعين لبوح الحزن...
فتحنظل))

---

[١] _ ينظر: تاريخ الادب العربي قبل الإسلام: نوري حمودي القيسي وآخرون، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد – العراق، ١٩٧٩، ص: ٤٤.

[٢] _ سورة النمل: ٣٤.

[٣] _ ينظر: لسان العرب: مادة (ن زّ).

(الحنظل) نباتٌ شديد المرارة[1]، يُضرب فيه المثل، بالطعم المر، والجملة الشعرية تحدثنا، عن سبب تحنظل الحنظل، البوح الحزين هو سبب مرارة الحنظل، فلو جعلنا للحنظل مرادفا، لكانت كلمة الحزن، فالنص الشعري يحمل في داخله، كل دلالات الحزن والألم بداية من الحنظل، وختاما في الحزن..

ويظهر في النص الشعري، المفردات الآتية:

حنظل/ إدمان/ بوح/ حزن/ تحنظل

ففي الجملة الشعرية الأساسية، التي تمثل عتبة وعلامة سيميائية، يظهر الحنظل، بوصفه مساويا للموت، (الحنظل موتٌ)، إذ جاءت كلمة (الحنظل)، متوسطة الجملة الشعرية العمودية، فهي العنصر الذي يتشكل حوله النص، بوصفه مركزا، (أيقتُ انّ **الحنظلَ** موتٌ يتخمر).

وفي الجملة الشعرية المنبثقة، يظهر الحنظل بوصفه مُدمناً، على شرب البوح الذي يولده الانصياع، وهو انصياع هذا الإنسان الذي تحدث متيقنا، في أول جملة شعرية، عبر كلمة (أيقنتُ)، فهذا المنصاع الاول، يمثل جماعة المنصاعين، الذين لا يملكون من البوح، إلا الحزن، فهم يعيشون في الحزن، ويلدون الحزن، وهنا يكون الحزن مساويا للحنظل، مثلما كان الموت مساويا للحنظل من قبل، وعليه يكون الحزن مساويا للموت.

الحنظل = الموت / الحنظل = الحزن : الموت = الحزن

وهؤلاء المنصاعون، أموات ولكنهم أحياء، لأنهم لا يتمتعون بأيٍّ من مزايا الحياة، وفي الوقت نفسه، هم أموات من الجانب العملي..

فيمكن أنْ يكون السياق الشعري كالآتي، (أيقنتُ أن الحنظل "حزنٌ" يتخمر)، وتظهر هذه الكلمة المتوسطة، قادرة على تغيير طبيعة النص الأساسي نفسه.

موت:

تظهر كلمة / عتبة (موت)، بوصفها انفتاحا على نص شعري ميت، فبوضع المؤشر على هذه الكلمة، تظهر الومضة الشعرية، مشبعة بدلالات الموت الثقافية، التي تجعل من الموت مفهوما، وليس قدرا يعني النهاية بالضرورة، فالموت هنا هو المسكنة والتعب والاضطراب..

والنص هو الآتي:

((**موت** يعدو ...
ماذا يبغي هذا العداء **المسكين**؟!.))

والموت هنا يكتسب صفة تجعله (مؤنسنا)، فهو يتحرك عدواً، والعدو هو الركض مع الوثوب[2]، فليس له نمط يجري عليه، وهذا الموت، يتصف بأنه عداء، كثير العدو والجري، لكن بما أن هذا الموت، قد اكتسب صفة تجعله (مؤنسنا)، فهو يرمز إلى قافلة المنصاعين، فالموت هنا يساوي الانسان، وعليه يكون الوضع هو الآتي:

[1] _ ينظر: لسان العرب: مادة (حنظل)..

[2] _ ينظر: لسان العرب: مادة (عدا)..

$$\text{المسكين} = \frac{\text{موت يعدو} = \text{إنسان يعدو}}{\text{الموت} = \text{الإنسان}}$$

فالموت مضطرب يماثل حالة الإنسان، الذي يعيش في هذا العالم الذي يشكله المنصاعون، فهم في حالة موت ومسكنة واضطراب دائم..

يتخمر:

في نهاية الجملة الشعرية المنتصبة (يتخمر)، يتم تجميد الدلالات الثبوتية، وبداية المشوار للحصول على الدلالات الأفقية، غير أن هذه الكلمة تحمل أحد معنيين:

الأول: يتخمر ظلي في الغرفة: جاء معنى هذه الكلمة، مرتبطا بدلالة التخمر، وهي ظاهرة كيميائية، تفيد النمو والزيادة والكبر، ويكون المعنى حينها، (ينمو ظلي في الغرفة).

الثاني: جاء المعنى دالاً على التقنيع والحجب، فالخمار هو لباس يوضع على الرأس لستره،[1]، فيكون الظل حينها، (مستترا في نفسه وفي الغرفة)، وكلا المعنيين ممكنين، وقريبين من تحقيق الدلالة السياقية اللغوية، والنص الشعري المنبثق من هذه الكلمة، ينتمي إلى جنس قصيدة النثر:

((يتخمر ظلي في الغرفة
وأنا عار في طرقات الروح
لعل الغربال المتلفع جلدي
يوقظ ظلي
الموغل في التوحيد بدوني
كي يشرك بي))

تظهر مفردات (يتخمر/ ظل/ غرفة/ عار/ غربال/ متلفع/ توحيد/ شرك)، وكل هذه المفردات، تُسهم في صناعة الأفق الدلالي للنص الشعري، فالظل جاء مرتبطا بـ "نا" المتكلم، التي ظهرت على شكل ضمير متصل في كلمة (أيقنتُ)، وهنا يظهر اتصال بداية هذه الجملة الشعرية المنتصبة، بآخرها عبر دلالات عضوية لغوية، ففي البداية جاء اليقين دالاً على القلق والريبة، فكل جزئيات هذا اليقين، كانت دالة على ترابط عناصر الحياة والموت في المكان نفسه، مع التدليل على هيمنة عناصر الموت، بشكل كبير، ما جعل من دلالات هذا اليقين، متعلقة بالحياة الميتة، وهنا في هذا النص، يظهر هذا اليقين، بشكل أكبر، عبر تجلي التلازم بين اليقين والذات، فالذات تظهر بشكل كبير جدا في هذا النص، في الكلمات (ظلي/ أنا/ جلدي/ ظلي/ بدوني/ بي)، وياء المتكلم هذه، جاءت في سياق من القلق والتشظي الدائم، فالظل منفصل عن الذات، والذات متلفعة بالغربال، فكل واحد منها بعيد عن الاخر، (الظل = الغرفة)، (الذات = الغربال)، ما يجعل من التخفي دلالة على الموت، ومن الثقوب التي يمثلها الغربال، دلالة على تشظي الحياة وهزلها، فالغربال يساوي الحياة، والظل يساوي الموت، والذات بدون الظل، هي ذات ميتة فعلا، فلا يخسر الإنسان ظله، إلا إذ أصبح ميتا بشكل

[1] _ ينظر: لسان العرب: مادة (خمر).

فعلي، ما يعني انَّ اليقين الأول، قد تمخض عن موت هذه الذات، التي حاولت جاهدة، الخروج من جموع "المنصاعين"، الذين يعيشون كالأموات.

يمثل ازدواج العوالم، صورة من صور هذا الواقع، الذي تحاول الدراسات الثقافية كشفه ودراسته، فالعالم الذي تمثله الذات، يمثل عالما خارجيا، يحاول الانفكاك من معطيات العالم الذي يمثله الظل، فالظل يرمز إلى الانتماء، بشكل أو آخر، ما يجعل من هذه الذات غير منتمية للعالم، فهي تمثل الموت الذي يشير الى الحياة، والظل يمثل الحياة التي تشير إلى الموت..

بجمع الدلالات الممكنة، نجد أنّ دلالة هذه النصوص، هي دلالة القلق والموت، وهي دلالة تتشكل على نحوٍ مستمر ومستدام، بواسطة عملية التنفيذ(*)، فكل موت وقلق، ويساهم في ولادة موت وقلق آخر، وهذا ما سوف يتعزز بشكل أكثر في بقية النصوص.

الوسيط الصوتي:

تظهر الموسيقى بوصفها فضاءً، يُسهم في تعزيز تلقي المحتوى أيّا كان، وهي تؤدي وظيفة خاصة بها، تحمل نوتاتها وانغامها الخاصة، وكذلك تؤدي وظيفة ثانية، وهي إظهار العناصر المحيطة بها وتجليتها، ومن ثم فهو وسيط يؤدي دورا ثنائيا في اللحظة نفسها، وهذه الازدواجية، تجعله ممتدا وقادرا على الوصول إلى أكثر من مكان، وأكثر من زاوية..

يشكل هذا الوسيط، امتدادا لا نهائيا للعالم الوسائطي الرقمي، الذي يحاول خلق طباعه الخاص به، ومن ثم عالمه بشكل رقمي، فالموسيقى والصوت، هي لغة تجاور لغة أخرى، ولغة ثالثة..

يتكون هذا النص من إيقاعات طولية متواترة، ومن نقرات موسيقية ثابتة، تدل على أنه من نصوص موسيقى الحداثة، التي تفصح عن هويتها، عبر مبدأ التنظيم والترتيب(١)، هذا من الجانب النظري، لمعرفة انتماء هذه الموسيقى، غير أن هذه الايقاعات الحزينة والعميقة، تحمل دلالاتها الخاصة بها، وهي تفصح عن حالة من حالات القلق والترقب والحزن، فهو قلق مزمن وترقب دائم..

وتتشكل دلالات الوسيط الصوتي، بوصفه لغة قائمة بذاتها، وتتعزز دلالات هذه اللغة، بالتشارك مع بقية الوسائط اللغوية الأخرى، فالسياق الوسائطي والنصي، يُسهم في تشكيل الدلالات الكلية، وهي دلالة مرتبطة بمشاعر الخوف والقلق والترقب، هي دلالات عن طبيعة هذا العالم، الذي تحدث عنه صاحب السيرة الزرقاء.

فالموسيقى بدلالاتها النصية والبيانية، بوصفها لغة معبرة عن الوعي، تحمل هويتها الثقافية الدالة على قلق العالم ورعبه عدم استقراره، وهو عالم المنصاعين المساكين، الذين يبوحون بحزنهم للحزن نفسه، فالموسيقى الوسائطية هنا، تكشف عن حالة الإنسان، الذي أصبح القلق هاجسه الدائم.

(*) _ من النوافذ.

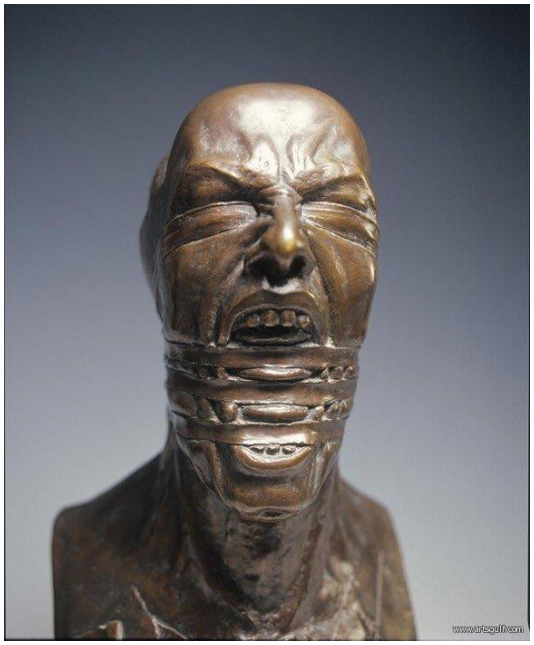
١ _ ينظر: دليل ما بعد الحداثة: الجزء الأول: ما بعد الحداثة وتاريخها وسياقها الثقافي: تحرير: ستيوارت سيم، تر: وجيه سمعان عبدالمسيح، المشروع القومي للترجمة، ط١، ٢٠١١، ص: ٢١٥-٢١٦.

الوسيط الصوري:

تحتوي هذه الواجهة على أكثر من عنصر بصري، فهي تحتوي على الفضاء الأزرق، الذي يمثل الفضاء الكلي للواجهة والوسائط الأخرى، وكذلك على الرأس الصارخ في منتصف الواجهة، وكذلك على الاشتغالات اللونية، التي تم توظيفها في النصوص والأفضية الخاصة بها..

يشكل اللون الأزرق، فضاءً كليا للواجهة، إذ يصنع جسرا مع العتبة، التي يمثلها العنوان (تباريح رقمية.. زرقاء)، وتقدم الحديث عن دلالات اللون الأزرق.

جاء هذا اللون مفردا، على شكل خلفية صافية، لا يشوبها غير تمثال الرأس الصارخ، في منتصف الشاشة، وهذا اللون يحمل دلالات الموت والخوف، الدلالات التي يفرضها السياق الثقافي، فهو يمثل فضاءً قلقا مخيفا، تترسم عليه بقية الوسائط الأخرى، التي تشكل أعضاء هذا الجسد التفاعلي، (قصيدة تباريح رقمية... زرقاء).



في منتصف الواجهة، نجد صورة الرأس الصارخ، وهو مصنوع من البرونز، الذي تغير لونه، بفعل المؤثرات الفيزيائية بمرور الزمن، وهو رأس يصرخ بشكل مباشر إلى الأمام، والعينان معصوبتان إلى الداخل، لمنعه من البكاء، فهما متورمتان من خلف الأجفان، وهنالك ثلاثة أشرطة تقطع فمه إلى ثلاثة أقسام، لمنعه من الصراخ رغم مقاومته، حتى يظهر له لسانان من بين شرائط التكميم، والصورة هي لمثال نحتي من البرونز، باسم (الشلل والمقاومة)، للنحات التشكيلي الكويتي (سامي محمد)، إذ قام بإنجاز هذا العمل النحتي، في عام ١٩٨٠[١]، ولهذا العام الكثير من الدلالات، على مستوى الألم العراقي، فهو العام الذي بدأت فيه الحرب العراقية الايرانية، وما جرته من مآس وآلام للشعب العراقي، فالعنوان الذي اتسمت به هذه القطعة الفنية، (الشلل والمقاومة)، يحمل دلالة النقيض والتحدي، وهنا يتم توصيل الدلالات التي حملتها النصوص الشعرية، بالدلالات التي يمكن للصورة الإفصاح عنها، فثنائية (الذات/الظل)، التي ظهرت في

[١] _ ينظر: جدلية الصورة الالكترونية في السياق التفاعلي لتباريح رقمية، د. ياسر منجي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد العراق، ط١، ٢٠١٠، ص: ٥٦ – ٥٧.

النص الشعري، تشير إلى على حالة من الصراع، بين الذات وعمقها المجتمعي، الذي يمثله "المنصاعون"، هي مثال نموذجي على الشلل، فالأنا التي حضرت متحدية ومستنفرة، تقف بالضد من ظلها، الذي يتخمر مع جموع المنصاعين، وهنا تخرج ثنائية (الشلل/المقاومة)، التي يمثلها هذا التمثال النحتي، فالشلل والمقاومة يحصلان في الوقت نفسه، وهما امتداد لحالة الصراع السابقة بين الذات وظلها، فالشخصية التي يمثلها هذا المنحوت، هي شخصية عامة، بدون أي من العلامات، التي تدل على تمييزه أو تحديد انتمائه العرقي، فهو ينتمي الى الدهماء المنصاعين، الذين يبوحون بحزنهم للحنظل، فهو يرمز للصراع ومحاولة الخروج من هذا الواقع الميت، فهو يرمز للقلق والريبة والتحدي في الوقت نفسه، ويكون امتدادا للثنائيات الآتية:

الشلل / المقاومة
الظل / الذات
الموت / الحياة
القلق / اليقين
الانصياع / التحدي

ويظهر هذا الشلل واضحا في جزئيا الصورة الكثيرة، بداية من تعصيب العينين، وليس انتهاءً بمحاولة تكميم الفم، فضلا عن بقية الجزئيات الأخرى، المتعلقة بتجهم الوجه وصراخه وألمه، وتظهر المقاومة في الجزئيات نفسها التي تشير إلى الشلل، فأصبح الشلل والمقاومة، متلازمين لا يمكن الفكاك منهما، إلا بالموت الحقيقي، الذي يمثل شكلا من أشكال الولادة، وهذا الصراع يجعل من هذه الصورة، صورةً متحركة في بنائها الفني[1]، فالشلل والمقاومة، يكشفان المغيب من حقيقة هذا العالم، فهو عالم قلق يتسم بالصراع، وهذا المحتوى الرقمي (تباريح رقمية..)، تمثل هذا العالم على صعيده الثقافي، لأنها تفصح عن الحقيقة التي يمثلها العالم الجديد، العالم الضائع الشرس الذي لا يحمل قيمة عليا..

ودلالات الفضاء اللوني للخلفية، تتشاكل مع بقية الوسائط، إذ تشير للتشاؤم والخوف والترقب والرهبة.

وتظهر النصوص المكتوبة بثلاثة ألوان، هي الأسود وهو المستعمل في النصوص الموضوعة في المستطيلات، وكذلك في النصوص التي تنبثق من النص الجانبي، والأحمر وهو المستعمل في الشريط العلوي الخبري، والأحمر الوردي وهو المستعمل في النص العمودي، ويظهر اللون الأصفر مستعملا كخلفية لونية للشريط الخبري، لزيادة الإثارة والتمايز، فالأصفر دال على الخمول والذبول، والأحمر يدل على الشهوة والحياة، وحينما نجد أن اللون الأحمر، يمثل العتبة (العنوان)، نكتشف لعبة التضادات في اختيار اللون، فهو النقيض الذي يصنع قلق هذا المحتوى وتفاعله.

اللون الأبيض، كان فضاءً للنصوص المنبثقة من النص الجانبي، وهو لون تصالحي يُشعر بالسكينة، ولا يزيد من وطأة ثقل النص على المتلقي، وكأنها مساحة فارغة حتى يتلقف المتلقي أنفاسه، واللون الأصفر المشبع بالرصاصي، كان فضاءً للنصوص الموضوعة في المستطيلين، مما يُسهم في توفير دلالات الموت والخيبة، التي يمثلها اللونان الأصفر

[1] _ ينظر: الصورة – الزمن، جيل دولوز، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق – سوريا، ١٩٩٩، ص: ٣٣.

والرصاصي المشتق من الرمادي، وتحت هذين المستطيلين، مستطيل صغير، إطاره باللون الأحمر، والنص المكتوب فيه باللون الأحمر أيضا وفضاؤه اللوني من الأصفر، مماثلا في الصفات ما هو موجود في الشريط الاخباري..

والدلالات التي توفرها الوسائط اللونية والصورية، هي دلالات بالقلق، بفعل الاختيار اللوني، للأصفر الرمادي والأسود والأزرق، وكذلك للون الأحمر، الذي يحمل دلالة سلبية في توظيفه..

الوسائطية الرقمية:

تمثل الوسائطية الرقمية، هوية هذا الشكل الأدبي، الذي يخرق المعتاد من التصورات الأدبية، ويحاول أن يقوض نفسه أيضا، فهو يحمل بذور التغيير والتحول في داخله، وهنا تكمن اللعبة، فالوسيط الرقمي هو الوسيط الصالح، لنقل كذا نوع من النشاطات الأدبية ونشره وتوزيعه، فهو ليس أداة خارجية، وإنما هو عنصر أصيل، في صناعة الهوية الأدبية، فالوسائطية هي التي تمكننا، من الإبحار والتفاعل والتشعب، فالوسيط الرقمي، يقدم الإبحار التفاعلي الشبكي، بوصفه حقيقة ملموسة، وليس فعلا تخيليا كما كان في السابق، فبفضل الوسائطية، أصبح الإبحار جزءا لا يتجزأ من الأدبية الجديدة.

تُسهم الوسائطية، في نقل التأويل من خارج الأدب إلى داخله، عبر تمكين المتلقي من صناعة المحتوى الأدبي، وهو أمر لم يكن ممكنا في الوسائط القديمة، مثل الوسيط الورقي والطيني قبلها، فالوسائطية عبر مفهوم التفاعل(*)، تنفي حرمة النص وقدسيته، فهو نص ممكن، نص قابل للحياة والموت في اللحظة نفسها، نص يمكنك من تجاوزه أو الاضافة فيه وعليه، أو أن تختار الجزء الذي تريد أنْ تتلقاه، على عكس الآداب الورقية، فالوسائطية جعلت هذا الأدب عابرا للنموذج الحداثي للأدب، وجعلته ممكنا وقريبا.

أسهمت الوسائطية في خلق مفهوم جديد للنص، وكذلك فكرة جديدة عن النشر والتوزيع، فالآداب التفاعلية، غير خاضعة لسلطة الرقيب، أو الحكومات أو أي سلطة كانت، وأصبحت معها سلطة الأدب، تفرض نفسها بنفسها على نفسها، لأنها غير محكومة بقواعد النشر والتوزيع المعتادة، التي تخضع لعوامل خارجية، تحد من سلطة الأدب ونشاطه.

والدلالات التي تجلت، تمثل دلالات والقلق والخيبة، في ما يخص لوسيط اللغوي، وعن القلق لوسيط البصري اللوني، وعن القلق والترقب والخوف والحزن في الوسيط الموسيقي، فنحن الان أمام دلالة كليةٍ، قلقة ومُربكة، وهذه الدلالات تتحدث عن طبيعة إنسان ما بعد الحداثة، الإنسان بهويته الجديدة، التي تتمثل بالسطحية والقلق واللايقين.!

(*) _ **هنالك مفهومين للتفاعلية: الأول:** ينطلق من رؤية تقنية برامجية بحتة، تجعل من المتلقي عنصرا داخليا في المحتوى الرقمي التفاعلي (القصيدة، القصة، رواية...)، وهذا التوجه يجعل من المتلقي عنصرا وسائطيا حاله كحال بقية الوسائط الأخرى التي يتشكل منها المحتوى الرقمي الإبداعي، أي أن الرصد الأدبي يتشكل عبر دخول المتلقي بوصفه جزءا من العمل.. **الرأي الثاني:** تجعل من المتلقي عنصرا خارجيا، وتمنحه القدرة على تركيب عناصر المحتوى الرقمي التفاعلي، بما يتلاءم مع هدفه القرائي، وهذه الرؤية تجعل من التفاعلية خاصية أدبية، بينما الرؤية الأولى تقدم التفاعلية بوصفها تقنية بحتة. **والذي يذهب إليه البحث**، هو التفاعلية تجمع بين التصورين، عبر نقل عملية التلقي والتأويل من الخارج إلى الداخل، وكذلك عبر تمكين المتلقي من تشكيل الفكرة الأدبية بنفسه، بواسطة توفير القدرة على الإبحار بين العلامات التشعبية: **ينظر: الأدب الرقمي: تر: محمد أسليم، ص: ٣٢-٣٣.**

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القران الكريم.**

١. الأجساد الثقافية – الاثنوغرافيا والنظرية: هيلين توماس و جميلة احمد، تر: أسامة الغزولي، المركز القومي للترجمة، القاهرة – مصر، ط١، ٢٠١٠.

٢. الأجناس الأدبية: إيف ستالوني: تر: محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠١٤.

٣. الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق: جميل حمداوي، منتديات الألوكة، ط١، ٢٠٠٦.

٤. الأدب الرقمي: فيليب بوتز وكلود بيرسزتيجن وآخرون: تر: محمد أسليم، الدار المغربية العربية للنشر والطباعة والتوزيع، الرباط – المملكة المغربية، ط١، ٢٠١٦.

٥. استراتيجيات التواصل الاشهاري، سعيد بنكراد وآخرون، دار الحوار، اللاذقية – سوريا، ط١، ٢٠١٠.

٦. الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية: محمد سالم سعد الله، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سوريا، ط١، ٢٠٠٧.

٧. تاريخ الادب العربي قبل الإسلام: نوري حمودي القيسي وآخرون، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد – العراق، ١٩٧٩.

٨. جدلية الصورة الالكترونية في السياق التفاعلي لتباريح رقمية، د. ياسر منجي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد العراق، ط١، ٢٠١٠.

٩. الحيوان، ابي عثمان الجاحظ، تح: فوزي عطية، دار صعيب، ط٢، بيروت – لبنان، ١٩٧٨،

١٠. الدراسات الثقافية: مقدمة نظرية: سايمون ديورنغ، تر: ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت – الكويت، (سلسلة عالم المعرفة – ٤٢٥)، ٢٠١٥.

١١. دليل ما بعد الحداثة: الجزء الأول: ما بعد الحداثة وتاريخها وسياقها الثقافي: تحرير: ستيوارت سيم، تر: وجيه سمعان عبدالمسيح، المشروع القومي للترجمة، ط١، ٢٠١١.

١٢. ديوان امرئ القيس وملحقاته: شر: ابي سعيد السكري، تح: أنور عليان أبو سويلم ومحمد علي شوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين – الامارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠٠٠.

١٣. ديوان بشار بن برد، ش: حسين الحموي، ط١، دار الجيل، بيروت – لبنان، ١٩٩٦.

١٤. الصورة – الزمن، جيل دولوز، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق – سوريا، ١٩٩٩.

١٥. لسان العرب: ابن منظور المصري، تح: عبدالله علي الكبير و محمد احمد حسب الله و هاشم محمد الشاذلي، ط: دار المعارف، القاهرة – مصر، د.ت.

١٦. مدخل إلى الأدب التفاعلي: فاطمة البريكي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ٢٠٠٦.

١٧. مدخل الى تحليل الصورة: مارتن جولي، تر: نبيل الدبس، منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما، (الفن السابع ٢٤٩)، دمشق – سوريا، ٢٠١٤.

١٨. مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: حفناوي بعلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت – لبنان/ الجزائر – الجزائر، ط١، ٢٠٧.
١٩. موت الناقد: رونان ماكدونالد، تر: فخري صالح، المشروع القومي للترجمة، القاهرة – مصر، ط١، ٢٠١٤.
٢٠. النظرية الأدبية: جوناثان كالر: تر: رشاد عبدالقادر، منشورات وزارة الثقافية، دمشق – سوريا، ٢٠٠٤.
٢١. الوان شيطانية ومقدسة، اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها، هيرمان بلاي، تر: صديق محمد جوهر، ط هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث، الامارات العربية المتحدة – ابو ظبي، ط١، ٢٠١٠.