سيميائية الصورة الرقمية والمتن الشعري في القصيدة التفاعلية
"شجر البوغاز لـ منعم الأزرق أنموذجاً "

الاسم: شفاء صالح سفر

طالبة دكتوراه في جامعة الموصل/ كلية التربية للبنات/ قسم اللغة العربية

البريد الإلكتروني Email : shifa.salih17@gmail.com

الكلمات المفتاحية: السيمياء، القصيدة الفاعلية، الأدب الرقمي.

كيفية اقتباس البحث

سفر ، شفاء صالح، سيميائية الصورة الرقمية والمتن الشعري في القصيدة التفاعلية "شجر البوغاز لـ منعم الأزرق أنموذجاً " ، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، أيلول ٢٠٢٥،المجلد:١٥ ،العدد:٥ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

The Semiotics of Digital Imagery and Poetic Text in Interactive Poetry "The Trees of the Strait by Munim Al-Azraq as a Model"

Shifa salih safar
PhD student at the University of Mosul /
College of Education for Girls / Department of Arabic Language

Keywords :

How To Cite This Article
safar, Shifa salih , The Semiotics of Digital Imagery and Poetic Text in Interactive Poetry"The Trees of the Strait by Munim Al-Azraq as a Model", Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, September 2025,Volume:15,Issue 5.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract:

This study examines the interactive poem as one of the most significant transformations that the literary field has witnessed in the modern era. The interactive poem is no longer a closed text confined to its verbal content; rather, it has become a multimedia space in which word, image, sound, and motion merge within an interconnected digital communicative structure. Studying this work from a semiotic perspective reveals the mechanisms of meaning production in interactive texts, through the interaction of visual and linguistic signs to generate new meanings that transcend traditional (print-based) poetry.

The focus is on the nature of this transformation that has affected textual structure: the text is no longer measured solely by the boundaries of written language, but has become a space where signs coexist and interact to produce new modes of signification. For example, the image does not serve a decorative or supplementary role; rather, it enters into the very fabric of meaning and reshapes the horizon of reception. Meanwhile, sound and music function as rhythmic elements that go

beyond traditional metrical structures, creating an internal, shifting music that contributes to opening the text to multiple interpretive possibilities. As for movement and the temporal dimension in digital display interfaces, they establish a dynamic discourse that positions the reader as an active participant rather than a passive receiver. The reader chooses the pathways of reading and controls the mechanisms of transition between textual and visual units, opening the door to a nonlinear reading experience that reconfigures the relationship between text and reader. The concept of "nonlinearity" here does not signify the absence of order or structure, but rather an alternative system based on branching, multiplicity, and openness, where the experience is built upon different possibilities and trajectories. This invites the reader to participate in constructing meaning through interaction with multimedia elements. Thus, the recipient becomes a partner in producing the text, not merely a contemplative reader.

الملخص:

تتناول هذه الدراسة القصيدة التفاعلية كأحد أهم التحوّلات التي شهدها الحقل الأدبي في العصر الحديث. فالقصيدة التفاعلية لم تعد نصاً مغلقاً يكتفي بحمولته اللفظية، بل غدت فضاءً متعدد الوسائط، تتصهر فيه الكلمة مع الصورة والصوت والحركة في بنية تواصلية رقمية متشابكة. فدراسة هذا العمل من منظور سيميائي يكشف عن آليات إنتاج المعنى في النصوص التفاعلية، وذلك من خلال تفاعل العلامات البصرية واللغوية لإنتاج دلالات جديدة تتجاوز النص الشعري التقليدي (الورقي)، مع التركيز على طبيعة هذا التحوّل الذي أصاب البنية النصية، حيث لم يعد النص يُقاس بحدود اللغة المكتوبة وحدها، بل أصبح فضاءً تتجاور فيه العلامات وتتحاور لتُنتج أنماطاً جديدة من الدلالة. فالصورة مثلاً لا تؤدي وظيفة تزيينية أو تكميلية، بل تدخل في نسيج المعنى وتعيد تشكيل أفق التلقي، بينما يتحول الصوت والموسيقى إلى عنصر إيقاعي يتجاوز البنية الوزنية التقليدية، فيخلق موسيقى داخلية متغيرة تُسهم في انفتاح النص على احتمالات متعددة للتأويل. أما الحركة والبعد الزمني في واجهات العرض الرقمية، فيؤسسان لخطاب ديناميكي يضع القارئ في موقع فاعل لا متلقٍ سلبي، إذ يصبح هو من يختار مسارات القراءة، ويتحكم في آليات الانتقال بين الوحدات النصية والبصرية، مما يفتح المجال أمام تجربة قرائية لاخطية تعيد صياغة العلاقة بين النص والمتلقي. وإن مفهوم "اللاخطية" هنا لا يشير إلى غياب النظام أو الترتيب، بل إلى نظام بديل قائم على التشعب والتعدد والانفتاح، حيث تُبنى التجربة على احتمالات ومسارات مختلفة. وهذا ما يدعو القارئ إلى المشاركة في بناء المعنى من

خلال التفاعل مع الوسائط المتعددة. وهكذا يغدو المتلقي شريكاً في إنتاج النص، لا مجرد قارئ متأمل.

التمهيد:

تحوّلات النص الأدبي في العصر الرقمي:

شهد الأدب في العقود الأخيرة تحولات كبيرة مع بروز الثورة التكنولوجية التي شهدها العالم في العصر الحالي، والتي شملت كل نواحي الحياة، وما صاحبها من تطور هائل وسريع في وسائلها التي أصبحت تشكل عصب الحياة، وقد ساهمت في بروز آليات ووسائل لم يكن يتصوّرها الإنسان في السابق.

وقد تنوعت الوسائل (التكنولوجية) تنوّعاً يصعب حصره، سواء من حيث الشكل أو الوظيفة أو الأهمية، فمنها الموبايل والكاميرات... ولعل كل ذلك هو ما أدى إلى ولادة جنس أدبي جديد يزاوج بين الأدب والتكنلوجيا وهو(الأدب التفاعلـــي الرقمي)[١]، الذي يمثل إحدى أهم المظاهر الثقافية المرافقة للثورة الرقمية. فهو لم يظهر إلا مع ظهور الحاسوب لأول مرة عام ١٩٣٧م بحجمه الكبير في العصر الإلكتروني عصر المعلوماتية[٢].

الأدب التفاعلـــي:

إن ظهور الأدب التفاعلي مع ظهور الحاسوب والفضاء الشبكي في الثقافة الغربية، لم يرافقه ظهور أدب رقمي عربي يوظف الحاسوب بإمكاناته التقنية كأداة وفضاء، على الرغم من التنظير النقدي له، باستثناء تجارب فردية محدودة كانت تظهر على استحياء لعل أبرزها تجربة الكاتب الروائي الأردني محمد سناجلة في روايته (ظلال الواحد) عام ٢٠٠١م ، وروايته (شات) ٢٠٠٥م[٣]، ومن المحاولات العربية الفردية الأخرى في الأدب التفاعلي قصيدة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق)عام ٢٠٠٧م للدكتور مشتاق عباس معن، وهو الرائد الأول للقصيدة التفاعلية في العالم العربي، والذي مازج فيها بين فن الشعر وتقنيات التفاعل الرقمي، لتصبح القصيدة التي رسمت ملامح الريادة العربية في مجال الشعر الرقمي[٤].

وبهذا نجده يعرف (الأدب التفاعلي) بأنه ذلك "النص الذي يستعين بالتقنيات التي وفرتها تكنلوجيا المعلومات وبرمجيات الحاسب الإلكتروني لصياغة هيكلته الخارجية والداخلية، والذي لا يمكن عرضه إلا من خلال الوسائط التفاعلية الإلكترونية كالقرص المدمج والحاسب الإلكتروني أو الشبكة العنكبوتية الانترنت"[٥].

أما الناقدة (فاطمة البريكي) التي كان لها فضل السبق في استعمالها للمصطلح تعرفه تعريفا آخراً من خلال تعريفها للقصيدة التفاعلية فتقول بأنها "ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى

إلا في الوسيط الإلكتروني، معتمداً على التقنيات التي تتيحها التكنلوجيا الحديثة، ومستفيداً من الوسائط الإلكترونية الحديثة المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، تتنوّع في أسلوب عرضها وطريقة تقديمها للمتلقي المستخدم، الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها الكترونيا، وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها، ويكون عنصرا مشاركا فيها"[٦]. ومن نقاد العرب أيضاً سعيد يقطين الذي اجتهد في محاولة ضبط هذا المفهوم الذي يعرفه بأنه ذلك النص الذي: "لا يتخلق إبداعاً وتلقياً إلا من خلال الحاسوب الذي تحقق نتيجة التطور الحاصل على مستوى تكنولوجيا الإعلام والاتصال"[٧] وقد أطلق عليه مصطلح "الأدب الجديد".

وبهذا نجد أن الأدب التفاعلي يتميّز بكونه نصّاً متعدّد الوسائط، يوظّف تقنيات النص الرقمي، (الصورة، والصوت، والحركة)، ليقدّم تجربة جمالية ومعرفية متكاملة تتجاوز حدود الورق، وتستدعي مشاركة المتلقي، وبهذا لم يعد المتلقي متفرّجاً سلبياً، بل صار عنصراً فاعلاً يسهم في إنتاج المعنى عبر خياراته وتفاعلاته مع النص، وهو ما يعكس تحوّلاً جوهرياً في مفهوم التلقي، ويمنح القارئ دوراً إبداعياً يوازي دور الكاتب. لذا فقد قام هذا الشكل الجديد من الإبداع بإعادة صياغة العلاقة التقليدية بين الكاتب والقارئ، وجعل النص فضاءً مفتوحاً للتأويل والمشاركة، بعد أن كان قائماً على مركزية المؤلف وهيمنة سلطته على المعنى.

لذا فإنّ هذا النوع من الأدب يتقاطع مع مفاهيم ما بعد الحداثة، ولا سيّما فكرة النص المفتوح عند أمبرتو إيكو، –في كتابه(الأثر المفتوح)– الذي يتيح إمكانات تأويلية لا متناهية، ويجعل من القراءة فعلاً خلاقاً لا يقل شأناً عن فعل الكتابة. كما يوازي ما أشار إليه رولان بارت في حديثه عن "موت المؤلف"، إذ يتراجع دور الكاتب بوصفه المصدر الوحيد للمعنى، ليفسح المجال أمام قارئ يشارك في صياغة النص وتوجيه دلالاته. وذلك خلال التفاعل والتبادل عن طريق الحاسوب الذي يحقق التفاعل في أقصى درجاته ومستوياته بين النص والصورة والصوت والحركة.[٨]

السيمياء والأدب التفاعلي:

تُعدّ السيمياء إحدى الركائز التي تمنح الأدب التفاعلي عمقه النظري وأدوات تحليله. فهي أرض خصبة لدراسة الأدب التفاعلي الذي لا يُقدَّم كنص خطّي تقليدي، بل كبنية متعددة الطبقات تتألف من كلمات، صور، أصوات، رموز، وحركات. هذا التداخل يجعل النص التفاعلي ميداناً غنياً للتحليل السيميائي؛ إذ يُتعامل مع كل مكوّن بوصفه علامة تحمل دلالات، وتنتج معنى من خلال علاقتها ببقية العلامات.

فالسيمياء مع بيرس لم تقتصر على البُعد اللساني، بل تمتد لتشمل الأيقونات والرموز البصرية والأنغام الصوتية. فهي (السيمياء) تتيح لنا فهم هذا التعدد وتفكيك آليات اشتغال الدوال على تشكيل معنى متحرك لا يستقر في نقطة واحدة. لذا فهي مع بيرس ستقود إلى تقديم تصنيف ثلاثي للعلامة يتجاوز الثنائية التي سادت الفكر البشري لمدة طويلة من الزمان (ثنائية دوسوسير مثلا). ولقد مكن هذا التصنيف من تحقيق تطور هام بالنظر إلى خصوصية العلامات في علاقاتها بمنتجيها ومتلقيها على السواء. وهذا التنظيم الثلاثي للعلامات لم يبق مقتصراً على تحديد طبيعتها وتعيين خصوصيتها بل صار يتجسد أيضا في وقتنا الراهن من خلال أبعادها التي بات النظر إليها والتعامل معها يتجاوز البعدين التقليديين (الطول / العرض) إلى الوقوف على بعدها الثالث أيضا (العمق). وإذا كان تحديد الأبعاد يتصل بالبعد الهندسي في شقه الفضائي، فإن التركيز عليها في العديد من الأبحاث كان يتحقق انطلاقا من الاهتمام بالجانب البصري بصورة خاصة (الصورة)، غير أن تطور الدراسات السيميائية وسواها جعل الاهتمام بها يتعدى من جهة، المظهر البصري إلى غيره من المظاهر التي لا يعتمد وجودها على الجانب الفضائي بالأساس لأننا صرنا نجد أنفسنا اليوم أمام إمكان الحديث عن الأبعاد الثلاثية التي تتجاوز ما كان متحققا منذ أزمان.

وأشير في هذا الاتجاه إلى أن ريجيس ديبري، ومن خلال الانطلاق من الوسائط التي وظفها الإنسان يعتمد تصنيفاً ثلاثياً للمراحل التي قطعتها البشرية في تاريخها الطويل، وذلك من خلال تمييزه بين ثلاث دوائر وسائطية هي على التوالي : الدائرة الرمزية، ويمثل لها بظهور الكتابة، والدائرة الخطية والتي تحققت مع ظهور المطبعة، وأخيرا الدائرة الصورية التي نجمت عن توظيف الفيديو، ويشكل استخدام السمعي البصري مرحلة أولى لما يسميه بالدائرة الترابطية.

وقد استدعت هذا الانتقال إلى تحقيق عالم ثلاثي الأبعاد ثورة تيكنولوجية كبرى هي ثورة المعلومات. كما ساعدت هذه الثورة على التغيير ومكنتنا من رؤية العالم بطريقة مختلفة [٩].

لذلك نجد "إذا تقدمنا خطوة نحو الأدب التفاعلي عبر المدخل السيميائي فإننا سنكتشف سعة وسرعة كبيرين في عملية إنتاج الدلالة والتحول الدلالي في آن معاً .. بما تتيحه التفاعلية من حرية، إذ قدمت تقنية النص المتفرع أدوات فعّالة للحرث طولاً وعرضاً في متن النصوص وتحليل ومضمونها واستظهار ما يستتر في ثنايا سطورها من معانٍ وإيحاءات وعلاقات تربط بين ألفاظها وجملها وفقراتها"[١٠].

فـ بالنسبة لقصيدة منعم الأزرق التفاعلية، فيمكن الحديث عنها من زاويتين: **أولاً: طبيعتها التفاعلية بين الصورة والمتن الشعري، ثانياً: طريقة قراءتها التشعبية.**

أولاً: الطبيعة التفاعلية بين الصورة والمتن الشعري

تقوم القصيدة التفاعلية الرقمية التي أبدعها الشاعر المغربي "منعم الأزرق" على جدلية معقّدة بين البنية البصرية والبنية النصيّة، بحيث لا يُقرأ النص الشعري بمعزل عن خلفيته أو صورته الرقمية، بل يتأسس المعنى عبر تضافر المستويين معاً. فالخلفية – بما تحمله من صور وألوان وأشكال وحركات– لا تؤدي وظيفة جمالية صرفة، بل تتحوّل بواسطة السيمياء إلى عنصر دلالي فاعل يسهم في تشكيل التجربة الشعرية، ويعيد توجيه أفق التلقي نحو مسارات غير خطيّة.

فالخلفية (الأيقونة) في هذا السياق ليست مجرّد إطار بصري يحتضن النص، بل تمثل فضاءً دلالياً موازياً يُحاور المتن الشعري ويعمّق أبعاده الرمزية. فهي أشبه بـ"نص صامت" يتكامل مع النص المكتوب ليشكّل نصاً مركّباً، تتعدد فيه مستويات القراءة وفقاً لاستجابة المتلقي وتفاعله مع الأيقونات والروابط التشعبية. وبهذا المعنى، تصبح الصورة أو المشهد البصري نواة تأويلية تسهم في تفكيك المعنى وبنائه على نحو متشعّب.

فعند الضغط على المقطع الـ١٩ من قصيدة (**شجر البوغاز**)[١١] ستظهر لنا صورة ونصاً شعرياً يتجاوران في مشهد سيميائي متكامل، ينهض على ثنائية النار كعلامة مركزية، ولغة شعرية مشحونة بالرموز، لتشكيل خطاب بصري، نصي يتجاوز حدود التعبير التقليدي إلى أفق تأويلي رحب. فالنار تظهر في الصورة بصيغتين: شعلة متقدة مفردة، وموقد يشتعل بخشب متآكل، في حين يشتغل النص على معجم الدخان

والاحتراق والبارود. هذا التوازي البصري النصي لا يُقرأ كصدفة، بل بوصفه تجسيداً للمعنى الكامن في النص، حيث تتحول النار إلى دال مركزي يربط بين تجربة فردية وأفق جمعي مشترك. فهي في بعدها الأول دمارٌ وخراب "**كابوس الغلّيق في الدماء، أرانب الغاز والبارود**"، وفي بعدها الثاني انبعاثٌ واحتفالٌ "**زغاريد النار**". وهنا يتجلى البعد السيميائي للنار، كعلامة مزدوجة الدلالة، تُحيل في الوقت نفسه إلى (الفناء /والانتصار).

فالبنية الأسلوبية للنص، القائمة على التشظي والتقطيع "**من. لم. يحشم. قال. الليل.**"، تُحاكي بصرياً صورة النار المتقطعة والمتراقصة، لتُحيل دلالياً إلى حالة اضطراب وقلق وجودي. إن هذا التقطيع يخلق فراغات نصية مما تدفع القارئ إلى المشاركة في ملء هذه الفراغات، مما يعزز الطابع التفاعلي للنص ويحول القراءة إلى عملية تشاركية، لا استهلاكية.

أما "**الشمس الضريرة**" فتمثل علامة سيميائية محمّلة بالمفارقة، إذ يُنزَع عنها جوهرها الإشراقي لتغدو عمياء، محبوسة في "**علب الغيم التحتانية**". مع انخفاض النور في كلمة "التحتانية" فهذا التصوير يشير بعالم مسدود الآفاق، يفتقر إلى الهداية والنور، الذي يتجسد بلون الخلفية السوداء، لينسجم الظلام مع الحقول الدلالية الأخرى التي تستدعي المكبوت والقمع والكابوس. رغم وجود اللون الأصفر الذي يمثل لو الشمس لكن نلحظ غلبة اللون القاتم على فضاء اللوحة وهو ما أشار إليه بـ "**الشمس الضريرة**". وفي المقابل، يأتي "**غليون القيامة**" كعلامة يريد منها انتهاء هذا العالم المليء بالظلام، وهي إشارة إلى انحدار القيم وابتذال المعاني.

وبهذا التداخل، يغدو النص مع الصورة فضاءً سيميائياً يشتغل على جدلية الاحتراق/ والانبعاث، الخراب/ والاحتفال، الظلام/ والضوء، ليرسم تجربة إنسانية مفتوحة على القلق والرجاء، ويؤسس لنص بصري شعري تتعدد قراءاته بتعدد زوايا التأويل.

فالصورة إذن لا تكتفي بتوضيح النص، بل تنسجم معه في علاقة جدلية؛ فوهج النار يضاعف من إيقاع الكلمات، ليجعل المتلقي أسيراً لمشهد ملتهب، باحثاً عن مخرج. فنلحظ هنالك مخرجين: المخرج الأول عندما نضغط على صورة النار اليمنى والثاني عندما نضغط على كلمة (**زغاريد النار**) التي جاءت باللون البنفسجي. فنجد أن كل مدخل من هذين المدخلين يأخذنا إلى فضاء يختلف عن فضاء المدخل الآخر. فللمتلقي الحرية في اختيار المسار الذي يريده، فهو من يختار مسارات القصيدة بصفته عنصر مشارك في القصيدة.

فعند الضغط على المدخل الأول (صورة النار) ستنفتح البوابة على فضاء ذا مشهد بصري قاتم يتداخل فيه النص الشعري مع البنية البصرية لتُنتج علامة مركبة تتجاوز المعطى اللفظي والمشهد البصري على حدّ سواء.

حيث يظهر في خلفية الصورة نفق مظلم على هيئة قبر ينفتح في نهايته بفتحة ضوء بيضاء خافتة، وهي تمثيل مرئي للانتقال من العالم الأرضي إلى العالم الآخر، من الحياة إلى الموت، ومن اليقين إلى الغياب. اللون الأسود المسيطر على الصورة لا يُعبر فقط عن الظلام الحسي، بل يتكثّف كعلامة سيميائية على الحزن، والفقد، والغموض، والنهاية، بينما تتقدّم فتحة النور بوصفها إمكاناً مؤجلاً للخلاص أو بعثٍ رمزي. لنجد أن ثنائية (الفناء والانتصار أو الأمل) فعّالة ومستمرة. ففي المتن الشعري، يتخذ النص صيغة الأمر المتكرّر "**أغلق**"، موجهاً إلى "**الحفار**" في إشارة واضحة إلى حفّار القبور. هذا التكرار لا يُنتج معنىً مباشراً فقط بل يُرسّخ مناخ التهديد والانغلاق النهائي. والعبارة "**أغلق قوسك القزحي الضّارّ**" تقلب دلالة "**القوس القزحي**" من كونه رمزاً للأمل والتنوع إلى كونه أداة ضرر، وهو ما يكشف عن مفارقة سيميائية تُحدث انزياحاً حاداً في التلقي، لتتحوّل الألوان من علامات على الحياة إلى مؤشرات على الانطفاء لغلب اليأس والموت على الحياة.

فالتفاعل الحاصل بين الصورة والمتن يشتغل في مستويات متعددة: أولها التوازي بين النص البصري (النفق) والنص الشعري (القبر)، وكأنّ الصورة تسند النص وتُضفي عليه صدقية تجسيدية. ثانيها: أن الفتحة البيضاء في عمق الصورة تُقابلها في النص عبارة "**لم يعد موجوداً**"، مما يعمّق دلالة العدم ويؤكّد تلاشي الحضور. وثالثها: أن استخدام كلمة "**الزنبقة**" في نهاية النص، بوصفها رمزاً للجمال والبراءة والحياة، يرتطم سيميائياً بعبارة "**ما يُذهِبُها عدم الحرباء**"، حيث الحرباء تمثل التلون والتحوّل واللامبدأ، وكأنّ النص يؤكد أنّ غياب الثبات الأخلاقي يؤدي إلى فناء الجمال. كما أن تدرج مستوى اللون من السواد إلى البياض في الصورة يقابل التدرج في النص من الحفر إلى الغياب إلى الذبول، مما يشير بتماهٍ سيميائي بين المرئي والمقروء. فاللون

البنفسجي المستخدم في مفردة "**الزنبقة**" يُستدعى سيميائيّاً للتعبير عن الرهافة الموشكة على الذبول، وهو ما ينسجم مع نبرة النص المتهكمة والحزينة في آن، فهي المفتاح الذي نتنقل من خلاله إلى فضاءات أخرى، لكن عند الضغط عليه سرعان ما نكتشف أننا عدنا إلى اللوحة الأولى.!

أما عند الضغط على المدخل الأخر(**صورة النفق**) سننتقل إلى فضاء رقمي يحمل بُعداً عميقاً يتداخل فيه أيضاً البصري مع اللغوي في تركيب عضوي متكامل، حيث تتجاور الصورة الشعرية والنص المكتوب ليشكلا معاً خطاباً رمزياً متشابك الدلالات، يعيد تشكيل العلاقة بين اللغة، الأسطورة، والوجود. تبدأ القصيدة بمدخلٍ تشكيلٍ وبلاغي في آنٍ معًا: "**طارق الناجي يضجر بالبوغاز**"، وهو تعبير محمّل بالإيحاءات التاريخية والأسطورية، إذ يحيل إلى "طارق بن زياد" كمَجاز للعبور، والانفتاح على المجهول، ولكنها هنا تُقلب المعادلة، ليغدو "**الناجي**" ساخطاً، ضجراً، كأنما تعب من أعباء

النبوة أو من ثقل العبور ذاته، في مفارقة توقظ الذاكرة الجمعية وتتحدى يقينها. فالصورة المصاحبة، بانفتاحها المزدوج على شكل رأسٍ بشري منحوت في كهفٍ، يصدُّ وجهه عن البوغاز، وهذا التفاعل بين المتن والصورة يؤدي إلى تُفعّل أُطر التلقي السيميائي عبر استثمار الإيهام البصري والدخول إلى الذات، والغور الداخلي، في عمق النبوة، الرؤيا، والانكشاف. ونلحظ حضور اللونين الأساسيين في الصورة، الأسود العميق والأزرق البحري، ليس اعتباطياً بل علامة تمثل ثنائية الباطن والظاهر، العمق والسطح، العتمة والنور، وهي ثنائية تتجاوب مع بنية النص الشعري الذي يحفر في "**جبّ غميق النبوة**" حيث ينزُّ القلب اللاهي، المتناقض مع رصانة الرأس "**الناهي**" المنحوت من "**صخر المروءة**". هذه المروءة، بوصفها قيمة أخلاقية عليا، تتحول إلى معاناة تاريخية، إلى "**وجع القرون**"، مما يُعلي من الكثافة الرمزية مشيراً إلى المعارك التي

خاضها المسلمون فهي منحوت في صخر الكهوف. لنلحظ أن الكلمات تمتلك حمولة في ذاتها وحمولة تكتسب من السياق الفضائي. وبهذا فالقصيدة تتحرك على مستويات متعددة من التناص الرمزي، فالإشارة إلى مغارة "مونتيسينوس"[١٢] تستدعي الأسطورة الدونكيشوتية في تجليها التأويلي، وتُحمِّل الشخصية الشعرية حلماً مكثفاً بالمعرفة، بالرؤيا، وبالنبوة المتلعثمة، ليخفت ضوء الكلمات حيث يتحول الحلم إلى "حالٍ منصوبة"، تعبيراً عن الانفعال، وإلى "**كبائر مضافة**" في بُعد لاحق، وكأن اللغة هنا تنفجر من داخلها، وتُعيد ترتيب قواها النحوية والبلاغية في خطاب دلالي يتحدى الخطية والفهم المباشر.

لتُختتم المقطع بأمرٍ صارخ: "صه!"، والذي يُعد قطيعة صوتية ودلالية، لا تقطع المعنى بل تكثفه، لتحيله إلى سكوت أعلى من الكلام، إلى منطقة تتجاوز الإدراك الظاهر وتستقر في حيز الكشف الغيبي أو العرفاني، حيث لا يعود للبوح دورٌ، بل للصمت الجواني، وللرؤيا الصافية التي تأتي بعد الإنهاك التام من اللغة والتاريخ معاً. نلحظ أن تكثيف الرموز التاريخية والصور البطولة هو هروب من الواقع المتدهور إلى الماضي الحافل بالانتصارات، وبالرغم من هذه العودة إلا أن الياس أخذ مساحة واسعة من اللوحة، وهذا يرجعنا إلى ثنائية (**الفناء والانتصار أو الفناء والأمل**) التي وجدناها في اللوحة الأولى.

إن التفاعل السيميائي بين النص والصورة يقوم على جدلية الانكشاف والانغلاق، وعلى مفارقة البوح والصمت، حيث تتحول عناصر الصورة (الظلال، الملامح المنحوتة، انعكاس الماء) إلى تمثيلات شعرية تُغذي النص، كما يتحول النص إلى مفتاح تأويلي يُعيد تشكيل الصورة ويحررها من بعدها الفوتوغرافي البحت، ليجعل منها شاهداً على ذاتٍ تتجلى في المرئي، وتغيب في الغور الذي لا يُرى.

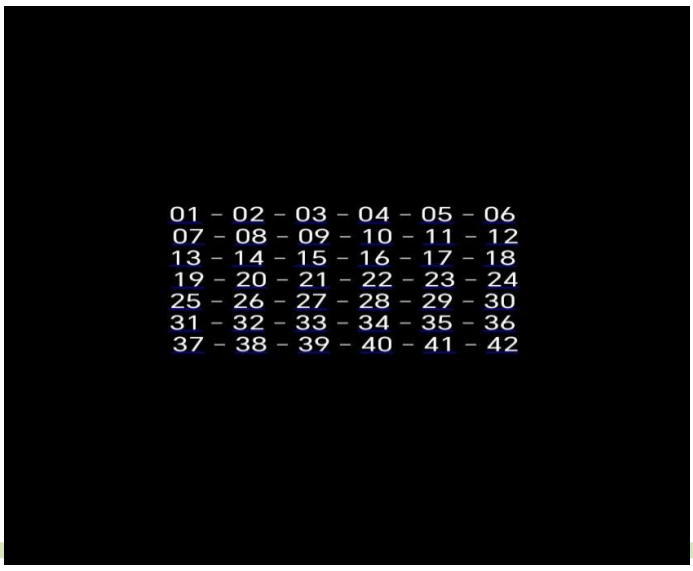
أما عن الحركة في القصيدة فهناك بعض الفضاءات التي تحتوي على حركات مثل حركة شعلة الشموع حيث تبرز ثلاث شموع مضيئة بلهب متدرج الألوان (أصفر، أزرق، بنفسجي) وسط محيط غامق يطغى عليه السواد، فيخلق هذا التباين اللوني دلالة على احتدام الثبات والذوبان، النور والعتمة، الحضور والغياب. النص الشعري "أطفئ... أضئ فراشتين على شجر البوغاز...

يتماهى مع الصورة في فعل الإضاءة والإطفاء بوصفهما عمليتين متبادلتين بين (الحياة/ والفناء)، وبين (الكشف/ والإخفاء)، فيما تحيل "الفراشتان" إلى رموز الهشاشة والجمال العابر، متصلة بالنور بوصفه مصدراً للحركة والفناء في آن واحد. فحركة شعلات الشموع في التفاعل الرقمي، حين تتمايل وتتغير فهي استجابة لزمن المشاهدة أو تدخل القارئ، لتمنح المشهد ديناميكية تحاكي "**مواء الرمل السكران**" في النص، أي ذلك الاهتزاز الزمني الذي يخلخل الإحساس بالثبات. واللون البنفسجي المسيطر في الإضاءة الجانبية يوحي بالتصوف والغموض، بينما الأزرق يضفي بعداً بارداً يتقاطع مع الإيحاءات الليلية في "**ساعة الرمل السهران**". هذا التواشج بين المشهد البصري والنص ينتج دلالة مركبة: فالشموع ليست مجرد عناصر إضاءة، بل علامات بصرية تحفّز الكلمة، والكلمة تفتح أفقاً تأويلياً للصورة، ليصبح التلقي هنا عملية حسية تأويلية متداخلة، تضع المشاهد/القارئ أمام تجربة جمالية.

ثانياً: طريقة القراءة التشعبية

تقوم القصيدة التفاعلية بتوظيف البنية الرقمية التي تسمح للقارئ بالانخراط في النص عبر مسارات متعددة، حيث لا تُقرأ القصيدة قراءة خطية تقليدية من أولها إلى آخرها، بل تُبنى على آلية تشعبية شجرية تتيح الانتقال من مقطع إلى آخر وفق الروابط والخيارات التي يوفرها الشاعر داخل النص. ليصبح القارئ مشاركاً في إنتاج الدلالة، وذلك من خلال اختيار بداية القصيدة ونهايتها واختيار ترتيب مساراتها، لأن "البدايات غير محددة في بعض نصوص الأدب التفاعلي إذ يمكن للمتلقي أن يختار نقطة البدء التي يرغب بأن يبدأ دخول عالم النص من خلالها ، كما أن النهايات غير موحدة في معظم نصوص الأدب التفاعلي". (١٣)

في قصيدة "**شجر البوغاز**" التفاعلية يقدم الشاعر منعم الأزرق نموذجاً إبداعياً لتفكيك النمط الخطي للقراءة الشعرية التقليدية، ويعيد تشكيل العلاقة بين النص والقارئ ضمن فضاء رقمي تفاعلي، تتشابك فيه الدوال والدلالات ضمن بنية شبكية لا مركزية. تقوم القصيدة على بنية رقمية مكونة من ٤٢ رقماً، بحيث يؤدي الضغط على كل رقم منها إلى فتح لوحة شعرية مستقلة، تتضمن نصّاً وصورة، وأحياناً حركة، تُمكّن القارئ من الانتقال



إلى لوحة أخرى وذلك من خلال الضغط على الصورة الموجودة في اللوحة أو من خلال كلمة عادة تكون ملونة بلون يختلف عن الالوان الموجودة في اللوحة أو الكلمات الأخرى، وهذه الانتقالات لا تكون وفق ترتيب زمني أو سردي ورقي، بل عبر شبكة حرة من المسارات، حيث يُمنح القارئ حرية اختيار نقطة البدء، ومسار التلقي، والنهاية غير ممكنة.

ومن المنظور السيميائي، يمكن اعتبار هذه القصيدة فضاءً دلالياً متعدد الأبعاد، تتحرر فيه العلامات من سلطة البنية المغلقة للنص الشعري الورقي، لتدخل في شبكة من العلاقات اللاخطية، تُنتج معاني متكاثرة، متجددة، وغير مستقرة. فكل لوحة هي وحدة دالة قائمة بذاتها، ولكنها أيضاً عقدة مفتوحة في شبكة تشعبية، لا تكتمل إلا بالفعل القرائي المستمر والمتعدد.

فمثلاً عند الضغط على الرقم ١٨ ستظهر لنا اللوحة الأخير من فضاء رقم ١٩وعند الضغط ع صورة (القمر) ستأخذ القصيدة مسار عكس عن مسار فضاء ١٩، أو المدخل الثاني للوحة الأولى من فضاء ١٩ والذي يكون من خلال كلمة (**زغاريد النار**) كما ذكرناها في اول البحث. أما عند الضغط على كلمة (**تذهب**) سوف ننتقل إلى لوحة أخرى، فالفرق بين فضاء الـ١٨ والـ١٩ أنّ فضاء الـ ١٩ عند الضغط على الصور في كل لوحة سنتقدم إلى الأمام، وعند الضغط

على الكلمات سنعود إلى الوراء. وهو عكس فضاء الـ ١٨ تماماً فعند الضغط على الكلمات في لوحة سنتقدم إلى الأمام، وعند الضغط على الصور في اللوحة سنعود إلى الوراء وهكذا.أما إذا انتقلنا على الفضاءات الأخرى من البنية الرقمية المكونة من الـ ٤٢ فسنجد كل فضاء منها يحتوي على مجموعة من الصور اغلبها تتشابه مع الفضاء الآخر، أي في كل فضاء نحن نقرأ القصيدة من بداية جديدة

ولا نصل إلى نهاية محددة، ربما العودة من جديد أو الانتقال إلى مدخل جديد وهكذا. وبهذا الشكل تقوم البنية التفاعلية على مبدأ اللانهاية التأويل، فغياب الترتيب الخطي يمنع القارئ من إنتاج معنى واحد ثابت، ويجعله بدلاً من ذلك في مواجهة تعدد نهايات، وتعدد قراءات، وتعدد دلالات. كل قراءة هي بناء لمعنى خاص، وكل انتقال بين اللوحات هو تفكيك لإمكانية المعنى السابق، واستبداله باحتمال جديد. وهذا يجعل من القصيدة نوعاً من الأنساق السيميائية المفتوحة، التي تتكامل مع فلسفة النص الرقمي، وتعكس تحوّل الشعر من كونه منجزاً لغوياً محكوماً بجمالية اللفظ، إلى كونه كائناً رقمياً يندمج مع "الصورة، والصوت، والحركة"، لإعادة تشكيل أفق التلقي الشعري.

وهكذا، فإن "شجر البوغاز" ليست قصيدة تُقرأ، بقدر ما هي تجربة تأويلية مفتوحة تُعاش، حيث لا يمكن الإمساك بجوهرها من خلال قراءة واحدة، ولا يمكن تأطير معانيها في شكل واحد. إنها قصيدة شبكية، قصيدة تضع القارئ داخل النص، لا خارجه، وتفكك الحدود بين ما هو لغوي وما هو بصري، بين ما هو بنيوي وما هو تفاعلي، لتؤسس بذلك لمنظور جديد في تلقي الشعر، ولفهم مغاير للعلامة في العصر الرقمي. فهي (العلامة) على عكس النص التقليدي "الورقي"، ففي الأدب التفاعلي هناك ديناميكية (متحركة، متغيرة مع الضغط أو النقر). وهذا يجعل دراسة السيمياء ضرورية لفهم كيف تتبدّل العلامة في الزمن، وكيف يشارك التفاعل في إعادة إنتاجها.

الخاتمة:

في ضوء القراءة السيميائية لقصيدة "شجر البوغاز" لمنعم الأزرق، نجد أن القصيدة تشكّل تجربة شعرية تفاعلية متجاوزة لحدود النص الورقي، إذ تعيد صياغة العلاقة بين القارئ والقصيدة ضمن فضاء رقمي يتيح التصفح التشعبي الحر، ويكسر خطية القراءة باتجاه بنية شجرية تتفرع منها المسارات والمعاني عبر روابط. ويتضح أنّ النص لا يقوم على جمالية اللغة وحدها، بل على تضافر الوسائط المتعددة من "صورة وصوت وحركة ولون"، بما يخلق شبكة دلالية مركبة يتداخل فيها الحسي بالمجرد، والذاتي بالجماعي. وبهذا، تصبح "شجر البوغاز" نصاً مفتوحاً، يراهن على مشاركة القارئ في إنتاج المعنى، ويفتح أمامه احتمالات لانهائية للتأويل.

الهوامش

(١) ينظر: الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغيير الوسيط، أياد ابراهيم و حافظ محمد: ١٨-١٩

(٢) ينظر: النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي، السيد عبد العزيز: ٩. وينظر: الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغيير الوسيط: ٢٧

(٣) ينظر: الأدب الرقمي في الثقافة العربية، صحيفة الأديب الثقافية ، العدد ١٨٣، ٢٠١١م:٢. وينظر: النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي: ١٠٩

[٤] ينظر: الأدب الرقمي في الثقافة العربية، صحيفة الأديب الثقافية ، العدد ١٨٣، ٢٠١١م: ١٩

[٥] القصيدة التفاعليّة الرقمية وإشكالية التجديد في الشعر العربي: ١٠

[٦] مدخل إلى الأدب التفاعلي:٧٧

[٧] من النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية): ١٨٠

[٨] ينظر: سيميائية التواصل في الأدب التفاعلي، نورالهدى بكاي، مجلة مقاربات، جامعة الجلفة، مجلد٧،ع١، سنة٢٠٢١م : ١١٦

[٩] ينظر: من النص إلى النص المترابط، سعيد يقطين: ١٧٠-١٧١

[١٠] الأدب الرقمي في الثقافة العربية ، خمسة مداخل إلى الأدب التفاعلي، امجد حميد عبد الله، مجلة لأديب الثقافية، العدد ١٨٣، ٢٠١١م:١١

[١١]www.azegza.net/digital/qasayid.htm?fbclid

[١٢]مونتيسينوس الأندلسي شخصية أسطورية في الأدب الإسباني. هو بطل قصة "دون مونتيسينوس" التي انتشرت في الأندلس خلال العصور الوسطى، وقصته تشبه إلى حد ما قصة "دون كيشوت" في الأدب الإسباني، حيث يتميز كلاهما بشخصيات خيالية تلعب دوراً مهماً في تاريخ وثقافة المنطقة. ينظر: www.en.m.wikipedia.org

[١٣]الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغيير الوسيط:٢٥

المصادر:

-www.azegza.net/digital/qasayid.htm?fbclid

-الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغيير الوسيط، أياد ابراهيم و حافظ محمد، دار الكتب والوثائق- بغداد، ٢٠١١م.

-الأدب الرقمي في الثقافة العربية ، خمسة مداخل إلى الأدب التفاعلي، امجد حميد عبد الله، صحيفة لأديب الثقافية، العدد ١٨٣، ٢٠١١م.

-سيميائية التواصل في الأدب التفاعلي، نورالهدى بكاي، مجلة مقاربات، جامعة الجلفة، مجلد٧،ع١، سنة٢٠٢١م.

-القصيدة التفاعليّة الرقمية وإشكالية التجديد في الشعر العربي، سلسلة تباريح، اتحاد الأدباء في كربلاء، مطبعة الزوراء- العراق، ط١، ٢٠٠٩م.

-مدخل إلى الأدب التفاعلي، فاطمة البريكي، المركز الثقافي العربي- المغرب، ط١، ٢٠٠٦م.

-من النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط ١ : ٢٠٠٨م.

-من النص إلى النص المترابط، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء- المغرب،ط١، ٢٠٠٥م.

-النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي، السيد عبد العزيز علي نجم، مطبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة، ط١. ٢٠١٠م.

Sources

.١www.azegza.net/digital/qasayid.htm?fbclid

.٢Ibrahim, Eyad, and Mohammed, Hafiz. Digital Interactive Literature: Birth and Medium Transformation. Dar Al-Kutub wa Al-Watha'iq – Baghdad, 2011.

.٣Abdullah, Amjad Hameed. Digital Literature in Arab Culture: Five Approaches to Interactive Literature. Al-Adib Cultural Newspaper, Issue 183, 2011.

.٤Bekkai, Nour El-Houda. Semiotics of Communication in Interactive Literature. Mouqarabat Journal, University of Djelfa, Vol. 7, No. 1, 2021.

.٥The Digital Interactive Poem and the Problematic of Renewal in Arabic Poetry. Tabarih Series, Union of Writers in Karbala, Al-Zawraa Press – Iraq, 1st ed., 2009.

.٦Al-Buraiki, Fatima. Introduction to Interactive Literature. Al-Markaz Al-Thaqafi Al-Arabi – Morocco, 1st ed., 2006.

.٧Yaqtin, Said. From Hypertext and the Future of Arab Culture (Towards a Digital Arabic Writing). Al-Markaz Al-Thaqafi Al-Arabi, Casablanca, Morocco, 1st ed., 2008.

.٨Yaqtin, Said. From Text to Hypertext. Al-Markaz Al-Thaqafi Al-Arabi, Casablanca – Morocco, 1st ed., 2005.

.٩Abdel Aziz, Al-Sayed Ali Najm. Electronic Publishing and Digital Creativity. The Egyptian General Authority for Cultural Palaces Press – Cairo, 1st ed., 2010.