مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها

الموقع الإلكتروني: https://uqu.edu.sa/jll

تداخل الأجناس و الجماليات الكرنفالية في الأدب الرقمي القصيدة التفاعلية (من قال ... ؟؟؟) لسعاد عون أنموذجا

The Overlap of Genres and Carnival Aesthetics in Digital Literature The Interactive Poem (Who Said...???) by Souad Aoun as an Example

د. محمود خليف خضير الحياني*

أستاذ مساعد ، الجامعة التقنية الشمالية، العراق

Dr. Mahmoud Khalif Khudair Al-Hayani*

Assistant Professor, Northern Technical University, Iraq

الملخص:

لم يكن التغيير الذي حدث في تحويل الأدب من الوسيط الورقي إلى الوسيط الإلكتروني، أو ما يطلق عليه الأدب الرقمي تجاوزا على الأصول أو ماهية الأدب فقط، إنما هذه النقلة المتطورة أحدثت آثاراً ومتغيرات جوهرية في الشّكل والمحتوى، فالأدب الرقمي يعدّ من الأجناس الأدبية التي لا يمكن أن تشتغل بعيداً عن التّلاقح والتّداخل مع الأجناس الفنية الأخرى التي اتخذت من الجانب الديناميكي حالة تجسدت في الصورة المتحرك أو الرسم والموسيقى، والتي أضفت عليها بعداً حركيا، وحالة من الاندفاع والتّدفق في شعرية الحركة والتّنوع ، والذي شكل مفارقة جمالية يستجيب لها المتلقي ومحدثة تأثيراً كرنفاليا يعيد إلى اذهاننا ما كان يحدث من انسجام وتداخل في الموسيقى والرقص والغناء في الاحتفالات القديمة التي كانت ذات بعد أسطوري ، فالجانب التأثيري له دور كبير في الأدب الرقمي؛ لأنه يبحث عن متلقٍ يتفاعل معه، وهذا يمثل الجانب الإعلاني والاقناعي والبياني الذي يجمع بين حواس متنوعة سمعية ومرئية ، وهو ما يحاول البحث الكشف عنها عن طريق فرز أبرز هذه الأجناس التي رافقت عملية التحول المعقدة للأدب من المدونة المكتوبة إلى المدونة الإلكترونية، وانفتاحها على الأجناس، ومرونة وقدرة الوسيط الإلكتروني في اجراء استراتيجية الامتصاص ، والتحوير، والاجترار على الأجناس الفنية الأخرى لصالح التأثير والاستجابة على جمهور المتلقيين والتأثير الكرنفالي عليه وهو ما يمكن أن نتلمسه في قصيدة (من قال ... ؟؟؟) لسعاد عون.

الكلمات المفتاحية: تداخل الأجناس، الأدب الرقمي، الكرنفال، الأنساق، الجماليات.

Abstract:

The transformation that took place in the transformation of literature from a paper medium to an electronic medium, or what is called digital literature, was not a transgression of the origins or the nature of literature only, but this advanced shift brought about fundamental changes and effects in the form and content, as digital literature is one of the literary genres that cannot be To operate away from cross-fertilization and overlap with other artistic genres that took from the dynamic side a state embodied in the moving image or painting and music, which gave it a kinetic dimension, and a state of impulse and flow in the poetic movement and diversity, which formed an aesthetic paradox that the recipient responds to it, the influence aspect played a major role in digital literature; Because it searches for a recipient to interact with, which represents the advertising, persuasive and graphic aspect that combines various audio and visual senses, which the research tries to reveal by sorting the most important of these races that accompanied the complex transformation of literature from the written blog to the electronic blog, and its openness to genders, which we can see in the poem (that of Abandonment by) Souad Aoun.

Keywords: Dialogue, Digital Literature, Carnival, Patterns, Aesthetics.

***المؤلف المراسل:** د. محمود خليف خضير الحياني

البريد الالكتروني الرسمي : mahmood_khleef@ntu.edu.iq

Doi: https://doi.org/10.54940/ll62995166

1658-8126 / © 2024 by the Authors.

Published by ***J. Umm Al-Qura Univ. Lang. Sci. and Lit.***

المبحث الاول

تداخل الأجناس

أستعمل معظم النّقاد والباحثين مجموعة متنوعة ومختلفة من المصطلحات للتعبير عن الجنس الأدبي متبلورة بين النّوع، والأصنف، والفن، والضرب ،والنمط"[1]، وبالرغم من شيوع هذا المصطلح فثمة مجموعة من الباحثين والنقاد استخدموا مصطلح الأنواع والأنماط مرادفين لمصطلح الجنس، ولو عدنا إلى المعاجم والقواميس العربية لوجدنا أن كلمة نوع تعني " كلّ ضرب من الشيء، وكلّ صنف من كل شيء، وهو أخص من الجنس"[2]، وقد تطورت في الحقل المنطقي والأصولي على أساس التفّريق بين كلمة النّوع، والجنس ولكل منهما دلالته الخاصة بين العام والخاص ،إذ تشير كلمة جنس لدى العرب إلى " كل ضرب من الشيء"[3]،وهناك من يقول إن أصل الجنس معرب من أصل يوناني، وعليه فليس لنا ألا أن نحتكم إلى الدلالة الاصطلاحية الشائعة في كتب الأجناس والأنواع الأدبية التي حاولت أن تبلور تعريفًا تحدد من خلاله ماهية وكينونة المصطلح التي عرفها فنسن على أنها " صيغة فنية عامة لها مميزاتها وقوانينها الخاصة وهي تحتوي على فصول أو مجموعات ينتظم خلالها الإنتاج الفكري على ما فيها من اختلاف وتعقيد"[4]، ولا يذهب بعيدا محمد غنيمي هلال في تحديد الأجناس التي لها" طابع عام وأساس فني يتوحد بها كل جنس أدبي في ذاته، ويتميز عمن سواه بحيث يفرض كل جنس أدبي نفسه بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج فيه موضوعه مهما كانت أصالته ،ومهما بلغت من التجديد "[5].

ومما تقدم يمكن القول إن الجنس الأدبي هو القوانين، والخصائص، والمميزات الفنية، والمعنوية التي تتقنن وتتحدد حسب كل زمان، ومكان، وعصر، وثقافة.

ويعد كتاب فن الشعر لأرسطو من أقدم المحاولات النقدية والفلسفية التي نظّرت للشعر والأجناس الأدبية في الثنائية التي كانت شائعة في العصور اليونانية القديمة التي "تجلت في المسرح الشعري التراجيدي، والكوميدي وتقسيماته لأنواع الشعر الغنائي، والملحمي، والدرامي، رابط أرسطو تطور هذه الأجناس بالسيرورة التاريخية والاجتماعية التي جرت على أثرها إضافة عناصر فنية وشكلية، ولاسيما في التراجيديا من فكرة ممثل واحد إلى ثلاثة ممثلين مع الجوقة"[6]، وغيرها من الخصائص والعناصر، حاول أرسطو في كتابه أن يحدد ويضع القوانين والخصائص التي تشكلت على أساسها الأجناس الأدبية مؤسسا نظريته في تطور الأجناس على فكرة التماثل بين تاريخ الأجناس (التّراجيديا ، الكوميديا) ودورة الحياة التي تمر بها الكائنات الحية التي تصل إلى "مرحلة النضج والتوقف والاستقرار في مرحلة عمرية وزمانية محددة ، وأنَّ الغائية الزمانية التي حدد بها أرسطو خصائص وقوانين الأجناس الأدبية بقيت محافظة عليها في العصور التالية، فقد تأثر بها دايونايسس، وكونتليان، وشيشرون، وفيليوس، والعصور الوسطى في المسرح الكنسي، حتى عادت إلى الظهور بقوة في عصر النهضة في النقد الكلاسيكي"[7]، الذي دعا" إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، وبحثها بوصفها قارات منفصلة حيث ينكفئ كل نوع ضمن أسوار مغلقة لا يتراسل مع غيره فنياً"[8]، ولكن هذا التمسك بالحدود حدثت له ثورة في المذهب الرومانسي الذي عمل على، "حذف مفهوم الطبيعة اليونانية واستبدل به الفرد مفهوماً جديداً ذا أبعاد انفعالية، وحذف مفهوم المحاكاة ليحل محله مفهوم الإبداع والإنشاء لأنَّ الأديب لا يحاكي الواقع ويحتذي بالقديم إنما يبدع عالمه، وأحيط بمفهوم الخلق مفاهيم ثانوية من قبيل الوحي، والإلهام، والعبقرية"[9]، والتي ظهرت على أثرها "فكرة الانفتاح على الأنواع الأدبية ورفع الحواجز والفواصل والحدود بين الأجناس "[10]،ويمكن "عد برونتير أبرز النقاد الذين طبقوا نظرية دارون في التطور على قضية الأجناس الأدبية، فقد آمن بأنَّ لقوانين التطور في عالم الأحياء والنباتات ما يماثلها من قوانين تطور في عالم الفنون والآداب ، ورأى أنَّ النوع الأدبي كالنوع البيولوجي : ينشأ ،ويتطور، وينقرض"[11].

ويمكن عد القرن العشرين بمثابة تحول كبير في فكر العقل الغربي، إذ عادت النظرة اللاتاريخية إلى النقد لتأكيد نفسها بعد أن أصاب النظريات الاجتماعية ،والبيولوجية، والنفسية التي تأثر بها النقاد في تكوين تاريخ الأجناس وعملية الفصل بينها ومحاولة إقامة الحدود والرسوم إلى فوضى

(1) ثامر، فاضل، الصّوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992 ، 252 .

(2) ابن منظور، للأمام العلامة اب الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الافريقي المصري (711) صححه وروجع بمعرفة نخبة من السادة الاساتذة المختصين، لسان العرب، ط1، دار الحديث ، القاهرة، 2003 ، ص مج 8 / 744 .

(3) فضل الله، مهدي، مدخل إلى علم المنطق، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص70.

(4) ثامر، فاضل، الصّوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، ص254.

(5) هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ط1، دار صادر، بيروت، 1986، ص137.

(6) ارسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، ط1، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص15 .

(7) ويليك، رينيه، ترجمة محمد عصفور، مفاهيم نقدية، ط1، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1987، ص 29 -30 .

(8) إبراهيم، عبدالله، مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، مجلة الرافد، العراق، ع 59، 2002، ص 42.

(9) الواد، حسين، من قراءة "النشأة" إلى قراءة "التقبل"، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، مجلد 5، ع1، 1984، ص 110.

(10) دوبرو، هيذر، ترجمة باقر جاسم محمد، نظرية الأجناس الأدبية في القرن العشرين، مجلة الثقافة الأجنبية، ع43 ، سنة 18، دار الشؤون الثقافية العامة، 1997، ص79 .

(11) ثامر، فاضل، الصّوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، ص 256.

ومغالاة وتطرف ومثالية مما أدى إلى يتجه الشـــكلانيون الروس والبنيويون والســيميائيون إلى تحطيم الكثير من الحدود بين الأجناس الأدبية من خلال فحص البنية المعمـارية واللغوية للجنس الأدبي انطلاقاً من أنَّ اللغة هي الوسيط الأسـاسـي للجنس الأدبي، محاولين الربط بين الشـعرية والأدبية في النص الأدبي وبين جوهر الجنس الأدبي، مركزين على جوهر النص الأدبي والشعري في تكوين خصـائصه ومميزاته الأسـلوبية[12]، ولعل فكرة الأجناس وحـدودهـا وتطورهـا لم تقنع المـذاهـب والتيـارات التي عرفـت فيمـا بعـد (بالمابعديات)، ما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة، والتفكيكية التي وجهت عنايتها إلى قصـــدية المؤول وإنتاجه للمعنى، و ظهرت في تيارات فكرية وفلســفية ونقدية ركَّزت على دور المؤول في إنتاج المعنى وإعادة كتابة النّص متجلية في نظرية التّلقي والتّفكيكية والمقاربة التأويلية التي كونت بديلا نقديا وفلسـفيا بعد سـقوط النموذج العلمي بوصـفه مرجعية قادرة على التفسـير" ولم تعد علمية النقد والأدب تُقنع النقاد والمزاج الفلســـفي والمعرفي (ما بعد البنيوية، التفكيكية، ما بعد الحداثة)، فضـــلا عن أنَّ المرجعية اللســـانية السـوسـيرية وعلاقة العلامة اللغوية في ظل توحد طرفي العلاقة المحايثة للدال والمدلول ووصـــفهما كوجهي العملة لا يمكن الفصـــل بينهما قد انتهك وتشتت وتبعثر من خلال انفتاح اعتباطي واختلافي وإرجائي للدال والمدلول متحولا فيها المدلول إلى دال"[13]، مما سبب انفتاح النصوص على بعضها متجلية" في سـلطة المتلقي والجماعة المفسـرة التي تشـكل الجنس الأدبي بما قامت به من رفع وتجاوز فكرة اللغة الأدبية، واللغة العادية"[14]، والتوحيد بينها أدى إلى أن "ينقل كل شـيء إلى (نص) بوصـفه جنسـا أدبيا جديدا يضع كل شيء تحت هذا المسمى من شعر ورواية وقصة الخ ، محاولة هذا المـذهـب البحث عن إبـداع جـديـد (لا جنس) لـه ،محترقـا كـل الحواجز والفواصـــــل في الفكر التفكيكي الـذي حول كـل جنس أدبي إلى (كتابة)"[15].

ومما تقدم فإن قضـية الأجناس الأدبية في سـيرورتها التاريخية انقسـمت إلى اتجاهين الأول تبنى فكرة الحدود والخصـائص وانغلاق الجنس على نفسـه، والثاني تبنى مفهوم رفع الفواصـــل والحدود وانفتاح الجنس على الأجناس الأخرى، بـل عملـت على إلغـاء فكرة الأجنـاس من خلال مفهوم النص والكتابة.

ولكن ما يهمنا في الأســـاس هو جماليات الأنســـاق الكرنفالية في الأدب الرقمي فمصـطلح باختين تعدد الأصـوات يختزل مسـألة مهمة جدا مرتبطة بالطابع الاحتفالي والكرنفالي بالنص، أو المتخيل السـردي التي يتداخل فيه مجموعة من الفنون الأدبية الشعر، والموسيقى، والرقص، إذ يعيد باختين هذا الانصـــهار بين الفنون إلى نصـــوص نثرية اوروبية قديمة، وإلى الاحتفالات الكرنفالية التي كانت الشـعوب الاوروبية في العصـور الوسـطى تحييها قصـد الخروج عن الحياة الرسمية الجادة، حيث كـان الكرنفـال عبر السـنين لغة تتكون من الأشكال الرمزية الملموسة، أي الأفعال والتصرفات الجماعية التي تطبع الاحتفـال الكرنفـالي، التي من غير الممكن ترجمتهـا إلى لغة كلامية، والترجمة الوحيدة التي ترمي بها هي لغة الصـــور التي عملت على إصـــباغ الطابع الكرنفالي على الأدب[16] والذي يمكن أن نلتمسه في الأدب الرقمي الذي جسَّـد المواقف الكرنفالية عن طريق تداخل الأجناس وانصـهارها في الصورة الحركية والموسيقية، والكرافيكية (الاملائية) أيضًا.

لما كان الأدب الرقمي يخضـع لتداخل الاجناس والفنوان التي تحتاج الى رؤيا واسعت يمكن ان تسعفنا بها المقاربة التأويلية التي تشتغل على استراتيجيات متنوعة وذات افق واســـعا يتبلور فيما طرحه غادامير وريكور وامبرتو ايكو التي عرفت بوصـــفهـا نظريـة تأويـل الكتـاب المقـدس، وهي علم منـاهج الفيلولوجيا العام علم فقه اللغة، و هي علم الفهم اللغوي، وهي الأســـاس المنهجي للعلوم الإنســـانية، وهي فينومنيولوجيا (ظاهراتية) الوجود والفهم الوجودي كما جاءت عند هيدغر، وهي انسـاق التفسـير التي اسـتخدمها الإنسان للوصول إلى معنى يتجاوز الأساطير والرموز[17]، والتأويلية تعني فن امتلاك كل الشـروط الضـرورية للفهم أو كما جاء عند شـلايرماخر تجنب ســـوء الفهم[18]، أو هي فن أو آلية أو تقنية التأويل[19]، ويعرفها دلثاي بأنها فن تفسير الباقيات المكتوبة[20]، والتأويلية تعني الرمز أو جدل التفسير والفهم[21]، وكذلك هي "فن إيضـــاح وتدبر ما يقال بواســـطة أشـــخاص آخرين نلقاهم في التراث"[22]، ويعرفها ريكور بأنها "نظرية عمليات الفهم

(12) ثامر، فاضل، الصّوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، ص 256.

(13) جاكسون، ليونارد، ترجمة ثائر ديب، بؤس البنيوية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001، ص 40.

(14) فش، ستانلي، ترجمة احمد الشيمي، هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعة المفسرة، المجلس الاعلى للثقافة، 2004، ص 170.

(15) إسماعيل، عز الدين، هولب، روبرت، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994، ص143.

(16) باختين، مخائيل، أعمال فرانسوا رابليه والثّقافة الشّعبية في العصر الوسيط وابان عصر النهضة، ترجمة نصير الدين، ط1، منشورات الجمل، بغداد، 2015، ص257.

(17) جعفر، صـفاء عبد السـلام علي، هرمينوطيقا تفسـير الأصـل في العمل الفني، ط1، منشاة المعارف، مصر، 2001، ص 28.

(18) شـــرفي، عبد الكريم، من فلســـفات التأويل إلى نظريات القراءة، ط1، منشـــورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص17.

(19) غادامير، فلســـفة التأويل، ترجمة محمد شـــوقي زين، ط2، منشـــورات الاختلاف، الجزائر، 2006، ص61.

(20) محمود، السّيد أحمد، دلثاي وفلسفة الحياة، ط1، دار الثقافة، القاهرة، ص68.

(21) بول ريكور، نظرية التأويل وفائض المعنى، ترجمة ســـعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006، ص84.

(22) غادامير، تجلي الجميل، ترجمة ســـعيد توفيق، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص21.

في علاقتها مع تفسير النصوص"[23] ، ولا نجانب الصواب في القول أن هذه التعاريف المتعددة والمتنوعة والمختلفة قد أضفت طابع من توسيع المعنى والطريقة التي يمكن أن تساعدنا في تأويل النّص.

المبحث الثاني

الأدب الرقمي والنّموذج الكرنفالي

تعدّ المدة الراهنة ما بعد الحداثة عصر الرقميات بامتياز، عصر التكنولوجيا المتقدمة التي غيرت من رؤيتنا وطريقة في التعبير عن الحياة ومن ضمنها تجربتنا مع الفن والجماليات، فقد وفرت الثورة الرقمية إمكانيات وممارسات إبداعية جديدة للفن بكل أنواعه، وذلك من أجل التعبير عن الجانب الجمالي عن طريق المحاكاة الرقمية ، ولاسيما الأدب الرقمي الذي مثل انتقالة يمكن أن نطلق عليها الموجة الثالثة من التطور التقني أو الوسائطي في كتابة الأدب ، فاذا أردنا أن نبحث عن الجينات الأولى لظهور الأدب التي بدأت بأدب شفاهي ثم تطور إلى أدب مكتوب على الورق أو الجدران ومن ثمة انتهى اليوم إلى الأدب الرقمي الذي "يستثمر وسائط التكنولوجيا الحديثة، المشتملة على تقنية النص المترابط وموظفا مختلف أشكال الوسائط المتعددة"[24]، إذ إن معظم الأعمال الفنية والجمالية تمت صناعتها ومعالجتها عبر البرامج ونظم المحاكاة المشفرة في الحواسيب وشبكات الانترنت ومنظومات الاعلام، والتي تم إدراكها عبر شاشات ضوئية يتم التحكم بها عبر المتلقي، وعلى أساس هذا التّطور يمكن القول إن المنظور الجمالي في هذا العصر يعد انعكاسا للتقنيات والإمكانات التي وفرها العصر الحاضر للحضارة الإنسانية، وأن التجربة الجمالية ستغدو تعبيراً عن كل ما يدرك بصرياً عبر تقنيات التكنولوجيا المتقدمة، والأعمال الفنية والتي ستغدو سلعا الكترونية تجسد أفكاراً وقيمًا وخطابات صادرة عن ثقافات مختلفة ، فضلا عن تجسيدها لمصالح اقتصادية تسعى لإقناع الناس بالاستهلاك، ولا عجب فحضارة العصر الرقمي هي حضارة الاستهلاك، "وقد أصبح العمل الفني يمثل فيها الجانب الدعائي والإعلامي، ولذلك فإن التجربة الجمالية الراهنة لم تعدّ تحقق المتعة واللذة والاستحسان والارتياح، بقدر ما أصبحت تقاس بمدى قدرتها على الاقناع من أجل اقتناء السلعة المعلن عنها بالعمل الفني"[25].

ولذلك فالطابع الجمالي اتخذ جانباً تسويقياً ينهض على المتعة والاغراء والاستجابة الدائمة من قبل المتلقي، ولعل للطابع الكرنفالي وتعدد الأجناس وتداخلها دورًا بارزًا في التأثير والاستجابة، إذ إن الاعتماد على المحاكاة الرقمية الاحيائية، التي تعدّ أحد إمكانات العصر التي تقوم على صناعة أفلام يكون جميع شخوصها وعوالمها منتجة عبر برامج المحاكاة الرقمية، "وهذا ما نجده في أفلام الرسوم المتحركة والأفلام التي تقلد الشخوص سواء أكانت بشرية أو حيوانية أو خيالية في أوضاع مختلفة عبر خلق وابتكار تعابير وانفعالات الوجوه والحركات، ووفرت هذه البرامج إمكانات لتقليد أو محاكاة العالم الحقيقي، وهو الأمر الذي يعدّ مسعىً لتفعيل العالم الحقيقي وتمثيله رقميا ليتلاءم مع طبيعة العصر، أو لتحقيق ما يمكن أو لا يمكن تحقيقه في العالم الحقيقي، عبر فنون هذه المحاكاة "[26].

وقد كان لهيمنة الطابع السينمائي في النص الأدبي الرقمي دور كبير في تغيير "مفهوم المحاكاة (Imitation)، اذ لم يعدّ هذا المفهوم يعني تقليداً لأفعال البشر مثلما قال أرسطو، ولا يعني محاكاة الواقع كما فهمته واقعية عصر الحداثة التنويرية، بل أصبحت المحاكاة تعني تقليد الحياة للصور الفنية وأيديولوجياتها المبدعة عبر أنظمة المحاكاة الرقمية، وبتعبير آخر إن المحاكاة في العصر الرقمي تعني تقليد الواقع أو الحياة للفن، وليس العكس مثلما كان سائداً في العصور السابقة حين كان الفن محاكاة للواقع"[27].

فالإمكانات الكبيرة من حيث انصهار وتداخل الايقاع الحركي، والايقاع الصوري المرئي، وإيقاع الكلمات التي تحققت في العوالم الافتراضية الرقمية التي اعتمدت على تكنولوجيا المعلومات والاتصال والإعلام وبرامج الحواسيب بوصفها وسيلة لها مثّلت الحضور الدائم والتأثير في المتلقي الذي يبحث عن الإثارة الدائمة، ويمكن القول إنَّ الأدب الرقمي أدب سينمائي لأنه يعتمد على الانفتاح والحرية في التناسل مع الفنون الأخرى، فضلا عن طابع الإدراك البصري الذي يمثل الادراك المفضل في التفاعل مع النص الرقمي ، وهو ما يمكن أن نتلمسه في القصيدة التفاعلية (ذات هجر) لسعاد عون.

فالشاعرة سعاد عون هي من الشاعرات الجزائريات التي جمعت ما بين الجانب الاكاديمي والإبداعي فهي من مواليد ولاية خنشلة الجزائر، حاصلة على الماجستير: 2006م تخصص، الأدب المغربي القديم، وشهادة الدكتوراه 2014م، بالنقد الحديث، أستاذة بجامعة عباس لغرور خنشلة، منذ 2007/10/01م برتبة أستاذ محاضر بالدرجة الخامسة لها مقالات منشورة تخص الأدب الرقمي والنقد والأدب الحديث، أما ما يخص الجانب الإبداعي فلها قصائد في الأدب الرقمي وشعر الومضة منشورة على الشبكة

---

(23) بول ريكور، من النص إلى الفعل، ترجمة محمد برادة، حسان بوراقية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 2001، ص 58.

(24) كرم، زهور، الأدب الرقمي، أسئلة الثقافة وتأملات مفاهيمية، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، الأردن، 2009، ص 35.

(25) الأسدي، د. حسن عبد الغني، المدونة الرقمية الشعرية، التفاعل، المجال، التعالق، مطبعة الزوراء، العراق ، 2009، ص33.

(26) ريفيل، ريمي، مراجعة الزاوي بغورة، ترجمة سعيد بلمبخوت، الثورة الرقمية، ثورة ثقافية، ط1، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص 153.

(27) فيال، ستيفات، ترجمة ادريس كثير، الكينونة والشاشة، كيف يغير الرقمي الادراك، ط1، هيئة البحرين للثقافة والاثار، البحرين، 2018، ص 33.

العنكبوتية تدور موضـــوعاتها في معظمها عن الحياة والموت والحب والفراق والانتماء الوطني ومن أهم قصـــائدها التفاعلية[28]: موعد ذات هجر، حين احترق الورد، نجوى، عهد، الورود، سهاد، ذات رحيل، وحدي، أسطورة الشوك، قصة أسطورة، الأصداف.

المبحث الثالث

اشتغالات جماليات الأنساق الكرنفالية في الأدب الرقمي

اشتغل تداخل الأجناس في الأدب الرقمي على وفق البعد السينمائي الذي يمثل "مجموعة من عدد كبير من الأجزاء، أو العناصـــر التي تدخل كلها في علاقة عضـــوية يرتبط بها الحركة بالصـــورة والمكان بالزمان ليشـــكل لقطة متحركة "[29]ينصـــهر فيها البعد الكرنفالي (الاحتفالي) بالجمالي، وبصـــورة عامة الأدب الرقمي ينطلق من اسـتراتيجية تعمل على اثارة رغبة المتلقي في أن يســـتجيب لما تقدمه من بعد حركي يحقق له المتعة واللذة البصـــرية والسـمعية، فهو يمكن أن يمثل مشـاهدًا لهذه القصـيدة أكثر من كونه قارئ لها، فقصـيدة ((من قال ... ؟؟؟)) للشـاعرة سـعاد عون يدور موضـوعها الرئيســي حول علاقة الحب التي يمكن أن تصـل الى نهاية الفراق أو الهجر، محاولة أنا الشاعرة أن تقدم أسئلة استنكارية متكئة على مسلمات وظواهر طبيعية تشـير إلى صـدق حجتها عاملة على اخضـاع فضـاء القصـيدة التفاعلية إلى محددات تكوّن فيها هناك علاقة بين المعنى أو الموضـــوع الرئيســي للقصـيدة، والجانب السّـينمائي، والحركي ودوره في تحفيز المتلقي على التّفاعل معه، فقد مارست دوراً في تقطيع مونتاجي للفضاء الصّوري والكرافيكي، الذي أصـبح عن طريقه فضـاء الصّـورة الحركية مرجعيةً لها في فهم المعنى الغائب، فبحضـور الصّـورة الحركية، أصـبح هناك تداخل لعناصـر مشتركة تختزل التجربة الشعرية والتي ارتبطت بصورة وإطار جمع بين عناصر بصرية وموسيقية وكتابية، وكلها تعاضدت في إيصال معنى الفراق، والوفاء، والذاكرة، وهو الفضـاء العام لهذه القصـيدة التي اشتغل فيها عنوان القصـيدة ((من قال ... ؟؟؟)) على أســـاســـه كونه عنوانًا أو بوابة التحمت معها الصّورة في قولها[30]:

إنَّ اخضـاع هذا العنوان للسياقات النفسي والاجتماعي والثّقافي والفلسـفي مرتبط بالأحاسـيس، والدوافع والتسـاؤلات العميقة، والحاجات التي جاءت في سياق الصّورة الحركية التي تختفي وتتحرك بسرعة مع عنوان القصيدة (من قال ... ؟؟)، مشـكلاً حركة وصـورة وأيقونة على شـكل طائر معبر عن ما يمكن أن يمثله هذا السّؤال الاستفهامي والاستنكاري الذي يشي بالدّهشة والتّعجب المنسجم مع اللون الحزين، فصورة الثريا أو المصباح يمكن أن تأول بأنها حالة من التّوهج والشّعور بالاحتراق الدّاخلي بما يمكن أن ينطوي عليه هذا السّؤال الذي يوحي فيه اللون الاحمر الخافت بالغموض وعدم الوضوح والمتاهة، والتي تسـانده الموسـيقى والمكان السّـمعي والبصـري الذي ارتبطت أجزاؤه وفضـاء القصـيدة بعلاقات انشـائية جرى فيها توظيف وسـائل التّعبير الصّـوري المرئي الحركي كالإطار والإضـاءة والعمق بوصـفها ترمز إلى معنى روحي، فحركة الإضـاءة مع السّـرعة والصـيرورة الدائمة في تحريك المقطع اختزل الزمان وســـاعد على ظهور الفراغ والاحتفال بالغياب والاختفاء بصـورة مسـتمرة، والتي انتقلت إلى مغزى ومعنى السـؤال أو مقولة القول في المقطع أو المشهد الثّاني، الذي شكل جوابا يعاضد صورة السؤال، مُشكلا عتبة القصـــيدة الرقمي عن طريق ظهور لقطة المرأة الســـاكنة والمســـتلقية والمتأملة في عتبة المشهد الثّاني[31] :

في البداية يمكن القول إنَّ مسـتوى التّوازي بين إضـاءة والديكور ومشـهد المرأة السّـاكنة والمسـتلقية في الغابة أو الطبيعة لجميلة وهيأتها المسـتندة على جذع شجرة وهي تنظر إلى الأعلى، فظهور الأشكال المرائية والبصرية للمرأة وسيميائية وجهها تشير إلى الحزن والصّمت، وكأنها تعيد الذّكريات الماضية، فضلا عن أنَّ هذه الجلسة التأملية للمرأة تعطي انطباعا بأنها تحدث نفسها ومنجذبة إلى الحديث الداخلي كاشـفة الكلمات والعبارات الشـعرية التي اتخذت من لحظة السـؤال إطاراً عامًا لحدث لقصـة أو حكايتها، فالشّـكل المرئي ضـمن المفهوم العام خلق علاقة إدراكية في أنَّ هناك منولوجا داخليا يُعبّر عن الحزن والفقدان، فأبجدية الصّـورة المرئية اسـتثمرت البعد الحركي، وغيَّبت البعد الزماني الذي أصبح من الماضي أو الذاكرة المنسية، والمعتمة، التي تمظهرت في هيئة إضاءة خافتة تميل إلى اللون الأسود الذي يحمل رموز الحزن والفراغ ، فالاســـتعانة بهذه الألوان الخافتة ما هو الا تعبير عن البعد

[28] جميع هذه القصائد متوفرة على قناة الشاعرة سعاد عون على منصة اليوتيوب.

[29] دولوز، جيل، الصورة: الحركة، فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، ط1، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997، ص 27.

[30] عون، ســعاد، القصـــيدة التفاعلية (من قال ... ؟؟؟)، 2016/10/29 م، https://www.google.iq/search?q .

جميع الصور المنشورة في البحث تم استخدامها بناء على موافقة كتابية من الشاعرة ، مرفقة في الملحق الأول.

[31] عون، ســعاد، القصـــيدة التفاعلية (من قال ... ؟؟؟)، 2016/10/29 م، https://www.google.iq/search?q .

الرمزي أو الانفعالي العاطفي، وهي جاءت لغرض الاسهام في تدعيم التأثير النّفسي في المتلقي أو المشاهد، وبرمجة البعد المعرفي الذي يرتبط برفض هذه المرأة في أن تكون الأوراق ضعيفة وتموت في الخريف، فهذا المشهد المنصهر فيه اللون الأبيض والذي يرتبط بالملابس التي ترتديها الشخصية واللون الأصفر الذي يجسد دلالة تشير إلى الشّعور باليأس أو العلاقة المضطربة بين الحياة والموت، فمع الجمال الذي يشع من اللون الأبيض الذي يدل على الصّفاء والنّقاء والطّهارة، فإن اصفرار الغابة يوحي بنهاية شيء أو حالة من الزوال المستمر الذي ترفض هذه المرأة الاعتراف به والخضوع والاستسلام له عاملة على التّمرد على هذه الحالة الساكنة والغارقة في أحلام يقظة ترتبط بالماضي[32]، فالمشهد بصورة عامة كسر أفق التّوقع عند المتلقي وأعاد طرح السّؤال من جديد وبصيغة أخرى كمن في البحث عن جوهر وحقيقية لأشياء في كون الأوراق لا يمكن أن تموت في الخريف وهو مشهد اكتمل في المقطع الثّالث[33]:

في هذا التّشكيل هناك ارتباط بين ظهور صورة الأوراق المنصهرة في الطّبيعة الصّامتة التي تدل من الوهلة الأولى إلى بنية بصرية من المسلمات والضّرورات المرئية والسّمعية، التي اضفت شعورا بالنهاية أو الموت والفقدان، فالأوراق الذابلة حملت عواطف وشعوراً بالمأساة التي يمكن أن نتلمسها في هذا المشهد، فالموت يحيط به من كلّ جانب والحركة به ساكنة، ولاسيما حركة تساقط الأوراق التي تتناغم مع الحالة الطبيعية في أن الأوراق الصفراء التي تتساقط وتموت ترمز إلى نهاية دورة حياتها، ومن المفارقات في العالم الافتراضي والأدب الرقمي الذي يرفض هذا الاستسلام والخنوع إلا عن طريق المزج والتّناص بين الفنون، والتي أضافت بعداً إنسانياً ونزعةً تُجسد في الهاجس نوعاً من الأنسنة والتّعاطف مع كل ما يمكن أن يؤدي إلى النّهاية "فالصراع المأسوي تجسد في تساقط الاوراق واللون الخافت"[34]، وهذ ما اسار عليه وطريق ينتهي فيه المشهد إلى حالة من الضّبابية والتّلاشي ، والذي يشكل بوابة لكي يتم عن طريقها الولوج إلى المشهد الآخر ، فهذه الحركات والدّيناميكية المضطربة في نهاية انتقالات كل مشهد تعمل على إيهام المتلقي بالانقطاع والشّعور بأن المشهد الآني لا يرتبط بالمشهد الذي قبله ، وهو تكنيك وتقنية تنهض على التّقطيع والمونتاج الذي يعمق من الاختزال الزّماني وإعطاء صفة الومضة وسرعة الظّهور والاختفاء والتّنوع في المشهد المتداخلة فيه أجناس وفنون إبداعية كثيرة لإضفاء نوع من الشعرية البصرية التي تبحث عن كل ما هو جديد، وهو ما يتجلى في المشهد الآتي[35]:

إنّ نقطة التّقاطع المركزية و المهمة في هذا المشهد الذي يصور رجلاً مجهولاً يظهر على هيئته ظل أسود ومن مسافة بعيدة عن البصر، وهو يغادر بشكل غامض تاركا فضاءً جغرافياً من الطّبيعة التي تنصهر فيها الأشياء بين طبيعة ذات صورة قاتمة يعكسها اللون الأصفر الذي يوحي بفصل الخريف الذي يعمل على الامتزاج اللوني مع صورة الكرسي الفارغ ، وهو ربما الجانب أو الركن الإنساني الوحيد الذي لم يتحقق مثله في كلّ مشاهد القصيدة، فالجمال المشوه يطارده الشعور بالفراغ ، وهو مشهد يجسد عملية مطاردة مستمرة ودائمة تبحث في كل مرة عن الموعد المفقود أو الانتظار المستمر والذي لم يحقق أهدافه وغايته المنشودة ، فإيقاع حركة هذا الرجل البعيدة تشي بالاستسلام والهجران والفراق والنّسيان، فتفريغ المشاهد في هذا القصيدة من الشّخصيات الانسانية وإظهارها بصورة غير واضحة أو مستسلمة وساكنة استراتيجية عامة يدور حولها الموضوع الرئيسي أو المركزي لهذه القصيدة ، وهو ما يمكن أن نجده في الترابط العضوي مع مشهد المكتب والدرج المفتوح الذي يحتوي كل الأوراق الصفراء والعمل المستمر على الابتعاد أو النّسيان[36]:

الاجواء التي يتمظهر فيه الفضاء العام في هذا المشهد الدرامي من حيث الامتزاج بين اللون الأصفر والاحتفاء بكل شيء قديم وتأثيثه وفق الشعور بأبرزيته وقداسته، فالعبارات الشعرية التي كان لها دور في تحقيق الانسياب بين الزمان والاختباء في المجرة (الدرج) وهو تعبير أيقوني يمشهد لصورة

(32) رشيد، كريم، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، من المكان الخرافي ما قبل الفلسفة الى العصر الحديث، ط1، دار ومكتبة عدنان، العراق، 2013، ص 169.

(33) عون، سعاد، القصيدة التفاعلية (من قال ... ؟؟؟)، 2016/10/29 م، https://www.google.iq/search?q .

(34) ابن ياسر، عبد الواحد، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، ط1، دار ومكتبة عدنان، العراق، 2013، ص214.

(35) عون، سعاد، القصيدة التفاعلية (من قال ... ؟؟؟)، 2016/10/29 م، https://www.google.iq/search?q .

(36) عون، سعاد، القصيدة التفاعلية (من قال ... ؟؟؟)، 2016/10/29 م، https://www.google.iq/search?q

الذّاكرة وما يمكن أن يختفي فيها من ذكريات أليمة وتعيسة فقد شبه تدفق الزمان بالأوراق الذابلة والصفراء وهي تتحرك بصورة ديناميكية داخل المجرة (الدرج) وبحركة دائمة تعبيرا عن النسيان، ومشهد الاختفاء وضبابية الرؤية تحدد لنا مساراً للنهاية والابتعاد، فالقيمة الضوئية التي نلتمسها في هذا المشهد تعطي نوعا من الوهم الضوئي الذي يبرز حركة الزمان المعكوسة والداخل في المجرة (الدرج)، وكأنه مجسم يخضع لمنظورات الرؤية القريبة والبعيدة، فابتعاد الأوراق عن الظهور يتطّعم بدرجة متغيرة ومعبرة عن عدم وضوح الرؤية، وفي الوقت ذاته تشي بأن الوقت المضغوط انعدمت فيه كل حالات الاستقرار، فتطاير الأوراق من دون أن تحدد لها اتجاه ومسار يتماهى مع مشهد الرسائل التي لم تصل إلى صاحبها كما في المشهد الآتي[37]:

فزاوية الرؤية التي تظهر فيها شخصية الرجل المجهولة بسبب عدم وضوح معالمه تثير فينا بعدا وانطباعا في أن التّعامل مع الاضاءة الخافتة والسوداء ما هو إلا ممارسة نوع من الارتقاء والعلو من قيمة الظل وما يحمله من رموز، أو لأنَّ لون السّواد لون ذو نسق ثقافي يدل على الحزن والاختفاء والتشاؤم، فمشهد الكتابة أو فعل الكتابة التي يمارسها هذا الرجل يشير إلى أنها رسائل ذات مضامين عاطفية تنطوي على كل تعبيرات الحب، ومن المفارقات الدرامية لهذا المشهد في أنه يختفي بلون الملابس البيضاء التي يرتديها الرجل والذي يمكن أن تكون لها علاقة رمزية أو سيميائية مع الملابس البيضاء التي كانت ترتديها المرأة المستلقية، والمتأملة في المشهد الثّاني، وكذلك فإن هذا الرجل الذي أخفي وجهه وبعض من جسده وهو يمارس فعلا وسلوكا لكتابة رسالة مجهولة فضحها مضمونها الكلمات والعبارات التي اتصفت بأنها رسائل حب ذات مغزى كشفته لغة الجسد والعبارات في التعبير عن الفراق أو الوداع التي تجسدت في الحركة الأفقية الكرافية لكلمة (الوداااااع) التي حفَّزت الشعور والانطباع بأنه وداع طويل وبدون رجعة أو عودة للعشاق من جديد، وهو يشكل الإطار العام للمشهد الذي تعاضدت فيه الموسيقى الحزينة مع التعبير الكتابي الكامنة في التدفق الشعوري الكاشف للمعنى الإنساني لهذا الحب فهو حب بين شخصين من زمن طويل ولم يتم الحافظ عليه أو لم يكن هناك نوع من الإخلاص والوفاء من قبل العاشقين في التّمسك وعدم التفريط به.

ويمكننا في هذا المقام التنويه بأن الموسيقى أو اللحن الحزين المتدفق بصورة مستمرة في هذه القصيدة يشكل المسار الوحيد الذي حافظ على تماسكه وانسجامه على طول مشاهد القصيدة ولم يتغير أو يحدث فيه نوعا من الانتقالات الجديدة في الأنغام، محققا بذلك التماسك والانسجام والوحدة العضوية بين هذه المشاهد من البداية إلى النهاية، وكأن اللحن أو الموسيقى الحزينة يمثل عموداً للقصيدة التّفاعلية ووزناً عروضياً له ذات خصوصية تنطلق من كونها مسموعاً ويخاطب حاسة السمع مما أعطى نوعا من الشعرية والجمالية واحدث الاستجابة المطلوبة من قبل المتلقي، والذي بدأ يستوعب المشاهد جميعها و يجمعها على وفق النّظرية التّعليمية الجشطالية التي تتخذ من استراتيجية العلاقة التي تعمل على ربط الكل بالجزء والجزء بالكل، فكتابة الرسائل هي مدونة وارشيف يُبلغ عن طريقها الكاتب رسالة للمحب أو العاشق، ولما كانت الرسائل تتصف بكونها قديمة وذات صبغة وداعية وحزينة، فإن مستلزمات هذه العلاقة من الممكن أن تجتمع في حقل دلالي واحد، وكل ما يمكن أن نتلمسه من اشارات تدل على الحب كالرسائل والورد وهو ما يمكن أن نلاحظه في المشهد الآتي[38]:

يفيض هذا المقطع بعدة أيقونات وصور تجمع بين شعار القلب والرسائل والأوراق الصفراء وكلها يمكن أن تمتاز بأنها تلخص لنا مشهدا لعدة مشاهد سابقة، فكأن هذا المشهد هو الأيقونة أو العقدة التي تحتاج إلى حل، إذ يتداخل فيها الماضي مع الحاضر والإنساني مع غير الإنساني، فهو بوتقة لشد وجذب كل العواطف والأحاسيس الجياشة التي تعبر عن الحنين والاشتياق إلى الماضي، حتى إنه يمكن أن نلاحظ أن هناك تداخلا وتشابكا بالألوان على طريقة الرسم التكعيبي، فاللون الرمادي يقابله اللون الأبيض الذي يعطي نوعاً من الإضاءة الخافتة التي هي من الألوان أو الإضاءات التي توحي بالأمل والصمود، والذي تم على أساسه تجزئة المشهد إلى نصفين متباعدين يمين وشمال عن طريق المونتاج وهو تعبير عن حبكات أو سيناريوهات تكشف عن حالتين متناقضتين ومتضادتين بين حالة الوداع وانتهاء الشيء، وحالة الانتماء والوفاء، وهذا قدَّم لنا عنصراً درامياً، وكأننا

(37) عون، سعاد، القصيدة التفاعلية (من قال ... ؟؟؟)، 2016/10/29 م، https://www.google.iq/search?q .

(38) عون، سعاد، القصيدة التفاعلية (من قال ... ؟؟؟)، 2016/10/29 م، https://www.google.iq/search?q .

أمام افتتاح الستار على مشهد مسرحي يظهر لنا شخصية وهي تحافظ على شيء عزيز عليها[39]:

يمشهد هذا المقطع الصلة الوثيقة والمتوترة بين الإنسان والذاكرة والماضي، إذ إن بينة الفعل والحدث تتحايث بين السمعي والبصري اللذين يحققان عن طريقه مرتكزاً يعمل على تأويل هذا الفعل الذي يدل على وعي وثقافة ودوافع واتجاهات، فوضع الورقة الصفراء داخل هذا الكتاب جاء لغرض الحفاظ عليها من التلف والضياع، فالقيمة الجوهرية من عملية الحفاظ على الشيء هو الخوف عليه والوفاء له، إذ يغدو هذا الفعل استجابة لحاجة عاطفية وشعور لعاشق يعمل على سد الفراغ النفسي عن طريق المعالجة البصرية والتّكرار الدائم لفعل الحفظ مما أطرَّ الموضوع الأساسي لهذا المشهد في سياق إيقاع متتابع لانتظام الأشياء في مرتكز أساسي ثاوٍ في التفكير من قبل المتلقي في طبيعة هذا الحفظ، وهل يمكن أن يكون من ورائه جذوة أمل على المدى القريب أو البعيد، فالرؤية الإخراجية اتكأت على عنصر التغيير في هذا المشهد، وهي عملية تنطوي على صفة خاصة مرتبطة بتصميم الهيئة التي لا بدَّ أن يكون عليها فعل العناية بالشيء، فهذا التقسيم الأبجدي الذي يقوم عليه الفعل بموازاة الكلمات التي تستنكر كل ما يمكن أن يؤدي إلى الانفصال والانقطاع ما هي إلا شاهدة على الممانعة من قبل العاشقين، ولعلَّ اللعبة الإخراجية السينمائية حاولت أن تمارس دوراً كبيراً في استحضار ودمج الابعاد كلها ضمن سياق متداخل واحد يساعد سياق الصّورة في تفسير الكلمات والعبارات الشعرية التي ساعدت في تفسير السياقات المتنوعة، فاقتران اللون الأسود أو العتمة والظل مع الزمان والحركة من الأمور الجوهرية في هذا المشهد التي تتآزر لكي تهيئ لنا المجال ليكون هناك تفاعل مع المشهد الذي يجمع سيرورة الزمان وفصوله مع قصة حب منتهية متخذة من أيقونة الوردة القديمة إرشيفًا يدون به شخصية الرجل كل ما يمكن أن يشكل مستوى الاخلاص، وأن عملية الاحتفاظ بحد ذاتها هي صورة من صور البقاء والحفاظ على التواصل وعدم الانقطاع[40]:

تتحقق في هذا المشهد مستويات من الرؤية المتباينة والمختلفة فاختلاف مستويات الرؤية يحقق اختلافاً في العطيات المتحققة؛ لأننا إزاء الأشكال الثلاثية الأبعاد التي تكون على نحو حتمي إزاء مستويات الرؤية، أي أنها لا تحقق رؤية واحدة في كل عناصر وأبعاد وخصائص الشكل، وإنما نجد أنَّ هذا الامتزاج للرؤية يكتسب عن طريقه اللون وخصائص الضوء الساقط عليه نوع من التدرجات اللونية المحددة، فالمرونة العالية من تكثيف الأشياء وتواجدها في مكان واحد أدى بالمتلقي إلى تكوين رؤية بصرية تخضع لتغير مستمر في العلاقة بين العرض والعمق فعندما تظهر أيقونة المرأة التي تتخذ من المجرة (درج) حاجب يحجب مكان الرأس ويتخذ مكانه، وهو ما تم تأويله في مشهد سابق بأنه الذّاكرة التي تحتفظ بكل الرسائل أو ورد العشاق الموحية بالعناية والاهتمام والمحافظة على كل شيء يرتبط بالحب القديم، حتى إن السياق التداولي لعبارة (كرمي لفصول أخرى) هي تجسيد في عدم اليأس والتمسك بالحياة، فاللقطة الأمامية التي تُظهر المرأة على شكل أو هيئة صندوق أو أيقونة للذاكرة تنطوي على معانٍ كثيرة منها أنها ذات إرادة قوية، ومتمسكة بالأمل في التّواصل مع الآخر المعشوق من جديد، ففعل وسلوك القيام بالرسم الذي تمارسه المرأة يقابله فعل الكتابة الذي يمارسه الرجل في المشاهد السابقة؛ لأنَّ هذه المرأة تبحث عن الجانب الرومانسي في الطّبيعة، وعن كلّ شيء جميل يبعث في روحها الحياة، وأن كان اللون الأصفر هو المعبر عن الزوال والشيء القديم، ولكن الانصهار بين الألوان الأصفر والأحمر المتطعمة بالألوان الأخرى الأصفر والأبيض والأحمر تعبير عن دورة الفصول الأربعة التي تنطوي على إحساس وعاطفة بالاتزان والاستقرار النفسي، لكن هذا الاستقرار والاتزان والانسجام ما بين العناصر التي أوضحت الفكرة الاساسية للوفاء والاخلاص يتم ارباكها عن طريق الحركة السينمائية للحدث التي تعمل على أنهاء هذا المشهد بلحظة تلاش وزوال ليكون المشهد الأخير لقطة لامرأة ترفض الاستلام[41]:

ويعدّ اللون في هذا المشهد وسيلة ووظيفة لتحقيق التباين المرئي لأيقونة المرأة التي ترتدي اللون الأحمر، فلون الملابس في هذه الشّخصية الأنثوية له صفة خاصة في كونه لا يمكن أن يكون لون حيادياً، إنما تم الاستعانة به في هذا المشهد لغرض الدلالة الرمزية والتأثير الانفعالي والعاطفي، فالاستخدام الرمزي تم توظيفه للتعبير عن الجانب المرئي لإيصال فكرة التأثير النّفسي

(39) عون، سعاد، القصيدة التفاعلية (من قال ... ؟؟؟)، 2016/10/29 م، https://www.google.iq/search?q .

(40) عون، سعاد، القصيدة التفاعلية (من قال ... ؟؟؟)، 2016/10/29 م، https://www.google.iq/search?q .

(41) عون، سعاد، القصيدة التفاعلية (من قال ... ؟؟؟)، 2016/10/29 م، https://www.google.iq/search?q .

وتدعيمه في المتلقي، فاللون الأحمر يمكن أن يدل على الحريق واللهب والحرارة والدم والخطر، وأن هذا اللون الذي ترتديه هذا المرأة ينطوي على معنى يخدم الموقف والسياق العام للمشهد في أنها ترفض الاستسلام والخنوع كونها امرأة قوية لا تعرف الاحتراق، فهي صامدة وصابرة بالرغم من كل ما تشعر به من الاحتراق، متمسكة بقوة وتمتلك إرادة استطاعت عن طريقها الوقوف بوجه كل ما يمكن أن يسبب لها الأذى النفسي والجسدي، وأن إيقاع اللون الأحمر شكَّل نوعاً من تعويض الإيقاع الصوتي الذي يثير في المتلقي الشعور بالحرارة والألم والمرارة وصوت الاحتراق، وأنَّ معظم المشهد يعبر عن الألوان الحمراء أو القريبة والمشتقة منه، وهي بذلك يمكن أن تكوّن وجهة نظر امرأة تعاني من مرض عصبي وحالة من النكوص والقهر، وربما هذا هو السبب الذي أدى إلى أن تكون خلفية لهذا المشهد والمشاهد المرتبطة به سابقاً والتي تميل عن طريق التدرج بالألوان ما بين اللون الأصفر والأحمر، فجريان وانسياب اللون الأحمر والأسود والأصفر جسد أًفعالاً ودوافعا لمرأة مأزومة تعاني من الهجر والفراق والخيانة وعدم الاخلاص، وهي بذلك تعيش حالة من الوجد والارتباط بالماضي، ويعزز من هذا المشهد فكرة الاغتراب الكامل والانقطاع الروحي والنفسي للشخصية عن كل ما يحيط بها منجذبة إلى الماضي وكل ما يمكن أن يساعد على إرجاعه، حتى إن خاتمة هذا المشهد تنتهي بمشهد درامي يعمل على تهشيم وتكسير وتبعثر وتلاشي، والانتهاء الذي يشدنا إلى الفراغ والغياب، ليكوّن هذا المشهد المأسوي خاتمة درامية تثير نوعاً من التّعاطف من قبل المتلقي ليكون المشهد الأخير بقلم وإخراج الشّاعرة[42]:

تكشف نهاية اللقطة الأخيرة بأن الشاعرة لم تكن تمارس الابداع الشعري فقط، بل كانت أيضًا مخرجة للقطات التي عبرت عن مضامين حاولت عن طريقها التأثير في المتلقي، وعاملة كذلك على أن تكون هناك استجابة عاطفية من قبله، فالتعاون بين الجانب المرئي، والكتابي، والموسيقى قدمت مشهداً سينمائياً يخاطب الادراك البصري، ومحفزة المخرجة الشاعرة بهذا السيناريو البناء الثلاثي الأبعاد من خلال الاعتماد على الحدث والحركة القائمين على مدة زمنية للمشاهدة، والتي تمتد من مشهد إلى مشهد آخر يعادل فيه كل مشهد لوحة أو عرض يتطلب تحولات مستمرة متخذاً المتلقي فيه جانب الفرجة التي تعمل بصورة مستمرة على التغيير في زاوية الرؤية، فضلاً عن قدرة الشاعر المخرجة في القصيدة التفاعلية في تقديم سيناريو يماثل تمام الصورة الاستعارية والبلاغية المطلوبة من الشعر، والتي تم مخالفتها عن طريق حذف الحوار الزائد واستبداله بحركات سيميائية صامتة أو بلعبة الألوان وكافة الوسائل الفنية المرتبطة بالدّيكور والإضاءة ومسرحة المكان أيضاً التي تعمل بدورها على تنفيذ المناظر وتسجل التّطور اللاحق والمتسلسل للأحداث التي تجسد الموضوع الأساسي للشعر وتظهره أمام المتلقي بصورة محسوسة متوغلة فيه كل جزئيات ومكونات التي جرى بنائها صوريا وشعريا وموسيقيا.

الخاتمة

خلاصة ما تقدم في هذا البحث يكشف لنا بأن الأدب الرقمي لم يعمل على تغيير الوسيط الورقي، وتحويله إلى الوسيط الأثيري، أو النّص الرقمي، إنما مارس دوراً كبيراً، وهذا الوسيط الجديد مكنها من أن تُحول جماليات التّلقي القديمة من متعة الخيال أو التأثير، والاستجابة العاطفة إلى متعة جديدة سببت نوعاً من التداخل أو التحاور بين النصوص، والفنون المختلفة، فقد تعاضد الجانب الكتابي مع السمعي، والبصري في تكوين حكاية درامية ذات أبعاد أيقونية، ورمزية عملت على تحرير المتلقي من الجوانب المعنوية إلى الجوانب الحسية أيضاً، وأصبحت ممارسة الكتابة الشعري الرقمية تتكئ على الإبداع على مستوى الإخراج، والتأليف، فكل لقطة هي بحدة ذاتها قصيدة مقروءة، ومسموعة، ومشاهدة، وهي بذلك تنفتح على متلقين ومشاهدين متنوعين يمكن أن يستوعبوا الرموز المختلفة في الصورة المرئية، فالمشاهد المتسلسلة في هذه القصيدة (((من قال ... ؟؟؟)) للشاعرة سعاد عون التي انصهرت بها الأبعاد الإدراكية السمعية والبصرية لتقدم استجابات حسية متنوعة تعبر عن الفراق والهجر والغربة والاغتراب، متخذة من الطبيعة صورة أو محاكاة تعبر بها عما يجول في كوامن النفس الإنسانية، ولاسيما بما تشعر به هذه المرأة التي حافظت على وعودها وعهودها التي خانها الرجل عن طريق الفراق والابتعاد، ولكن هذا الاحتراق الداخلي الذي عانت منه الأنثى تم تجسيده صورياً وسينمائياً عن طريق التلاعب بالألوان والكلمات والحروف والمشاهد التي أظهرت الأحاسيس والعواطف التي عانت منها، ومحاولة مقاومتها والتّغلب عليها وتحقيق الانتصار الذاتي.

الدعم المالي (نماذج الإقرار بمنح الوزارة في الأبحاث)

النسخة العربية:

"تم انجاز هذا البحث بدعم من برنامج منحة " الشعر العربي " التي أطلقتها وزارة الثقافة في المملكة العربية السعودية، وجميع الآراء الواردة تخص الباحثين، ولا تعبر بالضرورة عن الوزارة "

النسخة الإنجليزية

"This research was funded by the "Arabic Poetry Grant" program offered by the Saudi Ministry of Culture. All opinions expressed herein belong to the

(42) عون، سعاد، القصيدة التفاعلية (من قال ... ؟؟؟)، 2016/10/29 م، https://www.google.iq/search?q .

researchers and do not necessarily reflect those of the Ministry of Culture".

الإفصاح والتصريحات

تضارب المصالح: ليس لدى المؤلف أي مصالح مالية أو غير مالية ذات صلة للكشف عنها المؤلفون يعلنون عن عدم وجود أي تضارب في المصالح.

الوصول المفتوح: هذه المقالة مرخصة بموجب ترخيص إسناد الإبداع التشاركي غير تجاري 0.4 الدولي (NC BY-CC 0.4) ، الذي يسمح بالاستخدام والمشاركة والتعديل والتوزيع وإعادة الإنتاج بأي وسيلة أو تنسيق، طالما أنك تمنح الاعتماد المناسب للمؤلف (المؤلفين) الأصليين. والمصدر، قم بتوفير رابط لترخيص المشاع الإبداعي، ووضح ما إذا تم إجراء تغييرات. يتم تضمين الصور أو المواد الأخرى التابعة لجهات خارجية في هذه المقالة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقالة، إلا إذا تمت الإشارة إلى خلاف ذلك في جزء المواد. إذا لم يتم تضمين المادة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقال وكان الاستخدام المقصود غير مسموح به بموجب اللوائح القانونية أو يتجاوز الاستخدام المسموح به، فسوف تحتاج إلى الحصول على إذن مباشر من صاحب حقوق الطبع والنشر. لعرض نسخة من هذا الترخيص، قم بزيارة:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

المصادر والمراجع

إبراهيم، عبدالله، مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، مجلة الرافد، العراق، ع 59، 2002.

ابن منظور، للأمام العلامة اب الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الافريقي المصري (711) صححه وروجع بمعرفة نخبة من السادة الاساتذة المختصين، لسان العرب، ط1، دار الحديث ، القاهرة، 2003 .

ابن ياسر، عبد الواحد، المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث، ط1، دار ومكتبة عدنان، العراق، 2013.

ارسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، ط1، دار الثقافة، بيروت، 1973.

إسماعيل، عز الدين، هولب، روبرت، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994.

الأسدي، د. حسن عبد الغني، المدونة الرقمية الشعرية، التفاعل، المجال، التعالق، مطبعة الزوراء، العراق، 2009.

الواد، حسين، من قراءة "النشأة" إلى قراءة "التقبل"، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، مجلد 5، ع1، 1984.

باختين، مخائيل، أعمال فرانسوا رابليه والثّقافة الشّعبية في العصر الوسيط وابان عصر النهضة، ترجمة نصير الدين، ط1، منشورات الجمل، بغداد، 2015.

بول ريكور، من النص إلى الفعل، ترجمة محمد برادة، حسان بوراقية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 2001.

بول ريكور، نظرية التأويل وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006.

ثامر، فاضل، الصّوت الآخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992 .

جاكسون، ليونارد، ترجمة ثائر ديب، بؤس البنيوية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001.

جعفر، صفاء عبد السلام علي، هرمينوطيقا تفسير الأصل في العمل الفني، ط1، منشاة المعارف، مصر، 2001.

دوبرو، هيذر، ترجمة باقر جاسم محمد، نظرية الأجناس الأدبية في القرن العشرين، مجلة الثقافة الأجنبية، ع43 ، سنة 18، دار الشؤون الثقافية العامة، 1997.

دولوز، جيل، الصورة: الحركة، فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، ط1، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997.

رشيد، كريم، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، من المكان الخرافي ما قبل الفلسفة الى العصر الحديث، ط1، دار ومكتبة عدنان، العراق، 2013.

ريفيل، ريمي، مراجعة الزاوي بغورة، ترجمة سعيد بلمبخوت، الثورة الرقمية، ثورة ثقافية، ط1، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978.

شرفي، عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.

عون، سعاد، القصيدة التفاعلية (من قال ... ؟؟؟)، 2016/10/29 م، https://www.google.iq/search?q .

غادامير، تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.

غادامير، فلسفة التأويل، ترجمة محمد شوقي زين، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006.

فش، ستانلي، ترجمة احمد الشيمي، هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعة المفسرة، المجلس الاعلى للثقافة، 2004.

فضل الله، مهدي، مدخل إلى علم المنطق، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1979.

فيال، ستيفات، ترجمة ادريس كثير، الكينونة والشاشة، كيف يغير الرقمي الادراك، ط1، هيئة البحرين للثقافة والاثار، البحرين، 2018.

كرم، زهور، الأدب الرقمي، أسئلة الثقافة وتأملات مفاهيمية، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، الأردن، 2009.

هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ط1، دار صادر، بيروت، 1986.

ويليك، رينيه، ترجمة محمد عصفور، مفاهيم نقدية، ط1، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1987.

Ghādāmīr, tjly al-jamīl, tarjamat Sa‘īd Tawfīq, Ṭ1, al-Majlis al-A‘lá lil-Thaqāfah, al-Qāhirah, 1997.

Hilāl, Muḥammad Ghunaymī, al-adab al-muqāran, Ṭ1, Dār Ṣādir, Bayrūt, 1986.

Ibn manẓūr, lil-Imām al-‘allāmah Āb al-Faḍl Jamāl al-Dīn Muḥammad ibn Mukarram al-Afrīqī al-Miṣrī (711) ṣaḥḥaḥahu wrwj‘ bi-ma‘rifat nukhbah min al-sādah al-asātidhah al-mukhtaṣṣīn, Lisān al-‘Arab, Ṭ1, Dār al-ḥadīth, al-Qāhirah, 2003.

Ibn Yāsir, ‘Abd al-Wāḥid, al-ma’sāh wa-al-ru’yah al-ma’sāwīyah fī al-masraḥ al-‘Arabī al-ḥadīth, Ṭ1, Dār wa-Maktabat ‘Adnān, al-‘Irāq, 2013.

Ibrāhīm, Allāh, muqaddimah fī Naẓarīyat al-anwā‘ al-adabīyah, Majallat al-Rāfid, al-‘Irāq, ‘A 59, 2002.

Ismā‘īl, ‘Izz al-Dīn, hwlb, Robert, Naẓarīyat al-talaqqī, muqaddimah naqdīyah, Ṭ1, al-Nādī al-Adabī al-Thaqāfī, Jiddah, 1994.

Ja‘far, Ṣafā’ ‘Abd al-Salām ‘Alī, hrmynwṭyqā tafsīr al-aṣl fī al-‘amal al-Fannī, Ṭ1, Munsha’at al-Ma‘ārif, Miṣr, 2001.

Jākswn, Liyūnārd, tarjamat Thā’ir Dīb, Bu’s al-binyawīyah, Manshūrāt Wizārat al-Thaqāfah, Dimashq, 2001.

Karam, Zuhūr, al-adab al-raqmī, as’ilat al-Thaqāfah wa-ta’ammulāt mafāhīmīyah, al-Urdun, ru’yah lil-Nashr wa-al-Tawzī‘, Ṭ1, 2009.

Rashīd, Karīm, Jamālīyāt al-makān fī al-‘arḍ al-masraḥī al-mu‘āṣir, min al-makān al-Khirāfī mā qabla al-falsafah ilá al-‘aṣr al-ḥadīth, Ṭ1, Dār wa-Maktabat ‘Adnān, al-‘Irāq, 2013.

Ryfyl, Raymī, murāja‘at al-Zāwī yghwrh, tarjamat Sa‘īd blmbkhwt, al-thawrah al-raqmīyah, Thawrat thaqāfīyah, Ṭ1, Silsilat ‘Ālam al-Ma‘rifah, al-Kuwayt, 1978.

Sharafī, ‘Abd al-Karīm, min falsafāt al-ta’wīl ilá naẓarīyāt al-qirā’ah, Ṭ1, Manshūrāt al-Ikhtilāf, al-Jazā’ir, 2007.

Thāmir, Fāḍil, alṣṣwt al-ākhar al-jawhar al-Ḥawwārī lil-khiṭāb al-Adabī Ṭ1, Dār al-Shu’ūn al-Thaqāfīyah al-‘Āmmah, Baghdād, 1992.

Wylyk, Rīnīh, tarjamat Muḥammad ‘Uṣfūr, Mafāhīm naqdīyah, Ṭ1, ‘Ālam al-Ma‘rifah, al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-adab, al-Kuwayt, 1987.

References

Al-Asadī, D. Ḥasan ‘Abd al-Ghanī, al-Mudawwanah al-raqmīyah al-shi‘rīyah, al-tafā‘ul, al-majāl, al-Ta‘āluq, Maṭba‘at al-Zawrā’, al-‘Irāq , 2009.

Al-Wād, Ḥusayn, min qirā’ah "al-nash’ah" ilá qirā’ah "altqbl", Majallat fuṣūl, taṣdur ‘an al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kutub, Miṣr, mujallad 5, ‘1, 1984.

Aristotle, tarjamat ‘Abd al-Raḥmān Badawī, Fann al-shi‘r, Ṭ1, Dār al-Thaqāfah, Bayrūt, 1973.

Awn, Su‘ād, al-qaṣīdah al-tafā‘ulīyah (min qāla ... ???), 29/10/2016 M, https : / / www. google. iq / search? q.

Bākhtīn, Mikhā’īl, a‘māl Frānswā rāblyh wālththqāfh alshsh‘byh fī al-‘aṣr al-Wasīṭ wābān ‘aṣr al-Nahḍah, tarjamat Naṣīr al-Dīn, Ṭ1, Manshūrāt al-Jamal, Baghdād, 2015.

Būl rykwr, min al-naṣṣ ilá al-fi‘l, tarjamat Muḥammad Barādah, Ḥassān bwrāqyh, Ṭ1, ‘Ayn lil-Dirāsāt wa-al-Buḥūth al-Insānīyah wa-al-Ijtimā‘īyah, al-Qāhirah, 2001.

Būl rykwr, Naẓarīyat al-ta’wīl wa-fā’iḍ al-ma‘ná, tarjamat Sa‘īd al-Ghānimī, Ṭ1, al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī, al-Dār al-Bayḍā’, 2006.

Dūlūz, jīl, al-Ṣūrah al-Ḥarakah, Falsafat al-Ṣūrah, tarjamat Ḥasan ‘Awdah, Ṭ1, Manshūrāt Wizārat al-Thaqāfah, al-Mu’assasah al-‘Āmmah lil-Sīnimā, Dimashq, 1997.

Dwbrw, hydhr, tarjamat Bāqir Jāsim Muḥammad, Naẓarīyat al-ajnās al-adabīyah fī al-qarn al-‘ishrīn, Majallat al-Thaqāfah al-ajnabīyah, ‘43, sanat 18, Dār al-Shu’ūn al-Thaqāfīyah al-‘Āmmah, 1997.

Faḍl Allāh, Mahdī, madkhal ilá ‘ilm al-manṭiq, ṭ2, Dār al-Ṭalī‘ah lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr, Bayrūt, 1979.

Fsh, Stānlī, tarjamat Aḥmad al-Shīmī, Hal yūjadu naṣṣ fī Hādhā al-faṣl? Sulṭat al-Jamā‘ah al-mufassirah, al-Majlis al-A‘lá lil-Thaqāfah, 2004.

Fyāl, styfāt, tarjamat Idrīs Kathīr, al-kaynūnah wālshāshh, Kayfa yughayyiru al-raqmī al-idrāk, Ṭ1, Hay’at al-Baḥrayn lil-Thaqāfah wa-al-āthār, al-Baḥrayn, 2018.

Ghādāmīr, Falsafat al-ta’wīl, tarjamat Muḥammad Shawqī Zayn, ṭ2, Manshūrāt al-Ikhtilāf, al-Jazā’ir, 2006.