مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 11 عدد: 4 السنة: 2022
ص: 353 - 372 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تناص اللغة والصورة عند متلقي تغريدات زاهي وهبي الشعرية على تويتر

Intertextuality of language and image for the recipients of Zahi Wehbe's poetic tweets on Twitter

أمينة سيراج *

Amina Siradj

جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله (الجزائر)

Algiers 2 university Abou el Kacem Saâdallah (Algeria)

amina.siradg@univ-alger2.dz

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/09/23	تاريخ النشر: 2022/12/02

ملخص البحث

تشكل الصورة ميزة أساسية في مواقع التواصل تساعد في سرعة انتشار محتواها وكثافته، كما أنها يمكن أن تعبر أيضا عن ميزة جمالية قد تتجاور فيها الصور مع الخطابات اللغوية وقد تحضر بدونها. ويعبر التجاور بين اللغة والصورة عن شكل من أشكال التناص درسه هذا البحث من خلال قراءة تفاعلات المتلقين على تويتر مع تغريدات الشاعر والإعلامي اللبناني زاهي وهبي من خلال الصورة، إذ هدف البحث إلى تتبع مستويات وطرق إعداد النص الأدبي عبر الصور والوقوف على الاختلافات بينها بحسب اختلاف خلفيات المتلقين المعرفية بالقراءة الأدبية وأساسياتها، وكذا باختلاف مهاراتهم التقنية في صياغة الفكرة عبر وسيط الصورة أو اختيارها على الأقل.

وتوصل البحث إلى أن متلقي تغريدات زاهي وهبي أظهروا وعيا معتبرا لخطاباته المطروحة في التغريدات من خلال اختيار صور توحي بفهم أساسيات تلك الخطابات، إلا أن قراءاتهم تميزت في معظمها بالبساطة وافتقاد العمق وسارت في نفس اتجاه الخطاب المتلقَى.

الكلمات المفتاح : التناص، التلقي، الصورة، تويتر، التغريدة.

Abstract :

The image is an essential feature in the communication sites that helps in the rapid spread of its content and its intensity, and it can also express an aesthetic feature in which images may juxtapose with linguistic discourses as it may come without them. The juxtaposition between language and image

* أمينة سيراج: amina.siradg@univ-alger2.dz

expresses a form of intertextuality studied in this research by reading the interactions of the recipients on Twitter with the tweets of the Lebanese poet and journalist Zahi Wehbe through the image. This research aims to track the levels and methods of preparing the literary text through images and to identify the differences between them according to the recipients; different backgrounds in literary reading and its basics, as well as their technical skills in formulating the idea through the medium of the image or at least in choosing it.

The research found that the recipients of Zahi Wehbe's tweets showed considerable awareness of his speeches presented in the tweets by choosing images that suggest an understanding of the basics of those discourses. However, their readings were mostly characterized by simplicity and lack of depth and went in the same direction as the received discourse.

Keywords: intertextuality, reception, image, Twitter, tweet.

I. مقدمة:

في عالم الانترنت، بل وأحيانا خارجه، لا تصبح اللغة أداة التواصل الأولى، وإنما قد تنزاح عن دورها هذا لفائدة وسائل تعبيرية أخرى كالصور والفيديو والوجوه التعبيرية. إذ يمكن للوسائط المتعددة أن تقول أكثر بكثير مما يمكن للغة أن تفصح عنه، ويمكن لها أيضا أن يكون أثرها أسرع وأشد فتكا من أي لغة أخرى، وهذا البحث يهتم بما تقوله الصورة عندما تكون في مقابل نص شعري، ذلك النص الذي ينتجه قارئ النص الشعري مستعملا أداة أخرى غير اللغة، ونسقا آخر غير الكلمات، وهذا من خلال قراءة التلقي بالصور لتغريدات الشاعر والإعلامي زاهي وهبي الشعرية على حسابه على تويتر انطلاقا من سؤال أساسي هو: ما هي اتجاهات إعداد متابعي زاهي وهبي لتغريداته اللغوية في نسق الصور؟ وكيف كان وعي هؤلاء المتابعين للتغريدات؟

ويهدف البحث إلى تتبع عمليات التناص لغة – صورة وهذ بالوقوف على أشكال الاقتباس وطرقه لدى المغردين المتابعين ومدى التزام هؤلاء بالخطوط الرئيسية للنصوص المتلقاة أو إنحارهم في تفاصيلها.

II. حوار الأجناس:

منذ التأسيس النظري للتناص الذي أطلقت مصطلحه جوليا كريستيفا Julia Kristeva في 1966 مستنبطا من أعمال أستاذها ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin الذي تحدث عن تعددية الأصوات والحوارية دون استخدام المصطلح صراحة، والدراسات في هذا الموضوع تتخذ توسعات ومباحث جديدة، ولم يعد السؤال هل يمكن أن تتحاور الأجناس المختلفة، وإنما تحول الحديث عن وجود الحدود بينها أصلا. إذ يرى فريديريك جيمسون Fredric Jameson أن ما بعد الحداثة قد طمست الحدود الفاصلة بين أنواع الخطابات التقليدية. ففي الوقت الذي كانت ميزة الجيل السابق – حسبه، هي إمكانية تحديد الخطابات المختلفة كالسياسية والاجتماعية والنقد الأدبي مثلا، وُجد اليوم نوع جديد من الكتابة وهو يعبر عن كل تلك الأنواع مجتمعة، أو عن نوع مختلف عنها جميعا.[1]

وهذا النوع الجديد يتضمن معنى الإطاحة بالحدود بين الأشكال الكتابية المختلفة بصورة تخلق حالة من التداخل بينها وتوجد خطابا جديدا لا يعبر عن أحدها أو عن مجموعها بالضرورة وإنما قد يعبر عما يتميز عنها جميعا، فإذا كانت تلك الخطابات في الأساس غير واضحة المعالم، فمن الطبيعي إذن أن يكون الخطاب المتشكل عن تداخلها خطابا غير قابل للتحديد والتوصيف وبالتالي التصنيف.

والنوع حسب نقاد ومنظري ما بعد الحداثة مصطلح "لا يتلاءم مع توصيف الكتابة ما بعد الحداثية. وعملية نفي النوع هذه يقف وراءها زعم بأن الكتابة ما بعد الحداثية تنتهك الأنواع، أو تتجاوزها، أو تزعزع الحدود التي تختفي وراءها هيمنة أو سلطة، كما تنطلق هذه العملية من زعم مؤداه أن النوع مصطلح ومفهوم ينطوي على مفارقة تاريخية".[2]

وهنا أصبح كل هم ما بعد الحداثي أن يقدم رؤاه الخاصة تجاه ما يشعر به أو يعتقده من أجل إشباع رغبة ذاتية في الكتابة والتعبير دون التقيد بأي ضوابط خاصة بالنوعية أو التصنيفات والقوالب.

وإذا كان الحديث فيما سبق عن التداخل باعتباره سمة النصوص المختلفة، فإن مصطلح النص ذاته لقي الكثير من البحث ليضيق أو يتسع لأعمال تتعدى الكتابة، وبالتالي ينسحب عليه مفهوم التناص أو حوار الأجناس، أو حتى إلغائها.

ومن أهم ما قدّم في هذا المجال تقف أعمال كل من ميشال أريفي Michel Arrivé وتزيفيتان تودوروف Tzvetan Todorov وبول ريكور Paul Ricœur ويوري لوتمان Juri Lotman وجيرار جنيت Gérard Genette وميشال ريفاتير Michael Riffaterre ورولان بارت Roland

Barthes وغيرهم. إذ اختلف هؤلاء في تحديد النص لتحديد ما يمكن أن يصلح عليه وصف التناص، فهناك من قصر النص على المظهر الكتابي، فيما يرفض آخرون وفي مقدمهم بارت حصر مفهوم النص في الكتابة والأدب فقط، ويرى في مقاله نظرية النص أن كل تعبير مهما كانت طبيعته ووسائله نصٌ، فكل الممارسات الدلالية كالممارسات الرسمية (نسبة إلى الرسم)، والممارسات الموسيقية، والممارسات السينمائية وغيرها تستطيع أن تنبثق من النص.[3]

فنظرية رولان بارت تتعدى إذن حوار الأجناس الكتابية إذ تعتبره أمرا حاصلا أساسا، وتلتفت إلى إلغاء تمايز الأجناس الأدبية والفنون نفسها، لأنها لا تنظر إلى الآثار الأدبية باعتبارها ملفوظات ولا باعتبارها رسائل بسيطة، ولكن باعتبارها إنتاجات مستمرة العطاء.[4]

وإنتاجية النص لدى بارت – وهو هنا يتبنى رأي جوليا كريستيفا، لا تتعلق فقط بالعمليات المنطقية أو المقولات اللغوية، وإنما بمشاركة المتلقي، بأن يصبح النص قابلا للقراءة والتأويل وبالتالي يعاد إنتاجه في كل قراءة جديدة، فكل متلق للنص يأتي محملا بمعارف وتقنيات تتيح قراءة نص أو عدد من النصوص الحاضرة داخل ذلك النص الذي بين يديه، ومن البديهي أن الخلفيات المعرفية للقراء تختلف وبالتالي فقراءاتهم تتمايز، وإدراكهم للنصوص الحاضرة يختلف، وحوار النصوص يستمر.

ومفهوم التناص لدى بارت يتوسع ليجعل النص وعاء تتفاعل فيه الخطابات دونما اهتمام للجنس الذي تنتمي إليه، فـ"التناصية قدر كل نص مهما كان جنسه".[5]

ومن خلال ما سبق فإنه يمكن الحديث عن تناص بين النصوص اللغوية والأعمال الفنية غير اللغوية، مع مراعاة الفروق بين الوظائف السيميائية للفنون اللغوية وغير اللغوية، فالإبلاغ اللساني يتم عبر الاستخدام اللغوي، أما التواصل غير اللساني فيعتمد على أنساق غير لغوية ويصنفها إيريك بويسنس Eric Buyssens حسب ثلاثة معايير:

- **معيار الإشارية النسقية**: وهنا تكون العلامة ثابتة ودائمة كالمستقيمات المستطيلات وعلامات المرور.
- **معيار الإشارية غير النسقية**: وهنا تكون العلامة غير ثابتة وغير دائمة كالملصقات الإشهارية والدعائية.
- **معيار الإشارية**: عندما تكون العلاقة جوهرية بين معنى المؤشر وشكله كالعلامات التي توضع في واجهات المتاجر لأجل الترويج لبضائع معينة.

وضمن هذا الإطار تندرج الصورة الإعلامية أو الصورة التلفزيونية والسينمائية.[6] وتندرج أيضا الصورة الثابتة التي تنشأ عن تضافر البصر والفكر معا.

وهنا يجب الوقوف عند جزئية مهمة، وهي أنه إن كان للفنون غير اللغوية طريق بديلة للتعبير، فإن تفسيرها يكون بطرائق تأويلية وعبر اللغة في النهاية كون اللغة أداة للفكر، فللغة إذن امتياز التعليق على بقية الفنون بشكل يجعلها وصفية وتعريفية لها، كما أن الفن اللغوي يحتوي الفنون غير اللغوية في نصوصه إلا أن المفارقة السيميائية كبيرة بينها، مما يمكن أن يجعل العلاقة بينها "ما بين سيميائية" intersémiotique وهذا المصطلح يعني حسب رومان جاكوبسون Roman Jakobson تأويل العلامات اللسانية عبر أنظمة علامات غير لسانية.[7]

ولا يتوقف حوار الأجناس عند تجاورها معا في العمل نفسه، وإنما في التفاعل فيما بينها عن طريق النقل والاقتباس والإعداد من صيغة أدبية أو فنية أو علمية إلى عمل بالصيغة نفسها أو إلى صيغة أخرى، وهو ما تحدث عنه جيرار جينيت في كتابه أطراس، الذي درس فيه التناص ضمن المتعاليات النصية مطلقا عليه مصطلح الاتساعية عند تطرقه للنمط الرابع من أنماط تفاعل النصوص أو تناصها، يقول: إن ما أسميه الاتساعية النصية hypertextualité هو كل علاقة توحد نصا متسعا "ب" بنص سابق "أ". والنص المتسع ينشب أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح. أي أن يكون نص ما مشتقا من نص آخر موجود من قبل، ويمكن أن يكون ذلك الاشتقاق من نفس النسق الوصفي والثقافي، ويمكن أن يكون من نسق آخر وفي هذه الحالة الثانية تسمى العملية تحويلا.[8]

فالاتساعية النصية بحسب جينيت هي أن ينبني نص ما لاحق على آخر سابق، ويكون هذا بطريقتين، إما أن يكون النص اللاحق ضمن نفس النسق السابق ككتابة نص قديم برؤية مختلفة وهذه محاكاة. أو أن يكون ضمن نسق جديد، وهنا التحويل، وضمن عملية التحويل هذه إعداد النصوص عبر الوسائط المختلفة.

والإعداد عبر الوسائط يطرح قضية الدلالة فتغيير الوسيط – حسب جان فيرييه Jean Verrier، يؤدي إلى تغيير المعنى.[9]

ويطرح وليد الخشاب قسمين من التغيرات التي تنشأ في المعنى نتيجة التغيرات التي تصيب العلامات والخطاب المكونين للعمل عند عملية الإعداد، تغيرات أساسية وتغيرات غير أساسية.

1. **التغيرات الأساسية**: وهي التغيرات التي يلزم وقوعها لانتقال مادة العمل من الملامح الأساسية لصورة النوع السابق، إلى الملامح الأساسية لصورة النوع اللاحق وترتبط هذه التغيرات بطبيعة العلامات ونسقها وتوزيعها وطبيعة الخطاب وصيغته.
2. **التغيرات غير الأساسية**: وتشمل التغيرات التي تطرأ على العمل اللاحق والتي لا تمس خصائص النوع وإنما تنتمي لتقاليد النوع اللاحق الشكلية والمضمونية، وخيارات المعد وأيديولوجياته الفكرية والفنية التي قد تدفعه إلى الإضافة والحذف والتحرير.[10]

والتغيرات غير الأساسية هي التي تشكل الفرق في النص اللاحق ما بين الأمانة تجاه النص الأصلي بمجرد تحويل لغته الإشارية إلى لغة إشارية أخرى مختلفة، أو الاقتباس الحر الذي يعتبر النص الأصلي مجرد منبع للاستلهام وصناعة عمل فني آخر مواز له قد يتفوق على الأصل في كثير من التفاصيل أحيانا.

وتختلف مستويات إعداد النص الأدبي عبر الوسائط بحسب اختلاف خلفيات المتلقين المعرفية بالقراءة والنقد الأدبي وأساسياته، وكذا باختلاف مهاراتهم التقنية في صياغة الفكرة عبر وسيط الصورة أو وعيهم عند اختيارها على الأقل، فالحادث أن موازاة النصوص الأدبية اللغوية بالنصوص الوسائطية لا يتم دائما عبر من يقوم بعملية التحويل نفسه، وإنما قد يكون الموضوع موضوع اختيار وسيط يراه المتلقي مناسبا لا أكثر، إذ قد يبحث المتلقي عن نصوص وسائطية جاهزة تحاكي النص اللغوي الذي يقرأه. كما أن ردة فعل المتخصص الأكاديمي أو الأديب أصلا على نص أدبي مثلا تختلف عن ردة فعل قارئ غير مختص.

ومن جانب آخر لمواقع التواصل حساباتها هي الأخرى التي لا تخضع دائما، بل لا تخضع غالبا للمعايير العلمية والفنية، إذ تجد بعض النصوص التي يمكن وصفها بالرداءة نقديا رواجا في مواقع التواصل، فيما لا تجد نصوص أخرى جيدة فنيا أي تفاعل، وهذا ناتج عن عوامل عديدة منها ما يرتبط بالشخصيات المؤثرة على الإنترنت influencers الذين تشكل حساباتهم عتبة رواج أساسية لأي نصوص بغض النظر عن جودتها أحيانا. وهنا تظهر إشكاليات أخرى عدا عن عدم خضوع النصوص للمعايير الفنية في رواجها، منها سذاجة التلقي، ونمطية التفاعل، والتفاعل مع الأشخاص لا مع الخطابات التي يطرحونها.

III. تفاعل اللغة والصورة عند متلقي تغريدات زاهي وهبي الشعرية

زاهي وهبي شاعر وإعلامي لبناني من أشهر برامجه برنامجه السابق "خليك بالبيت" على قناة المستقبل، وبرنامجه الحالي على قناة الميادين "بيت القصيد" وكلا البرنامجين يهتم بالثقافة والفن والأدب عن طريق استضافة المبدعين من مختلف البلاد العربية، مع أن السياسة كانت استثناء أحيانا حيث ظهر في برامج زاهي وهبي سياسيون وقادة كبار من مختلف الجنسيات والانتماءات. لزاهي وهبي قاعدة شعبية كبيرة على تويتر أيضا فعدد متابعيه حتى سبتمبر 2021 يفوق المئة وثلاثين ألف متابعا، ويتفاعل هؤلاء المتابعون مع تغريدات زاهي وهبي بأشكال متنوعة، سيهتم هذا البحث بالتفاعل عن طريق الصورة منها، والتفاعل عن طريق الصورة قد يكون عبر صور صممت من المغرد المتفاعل للتعليق على التغريدة المعنية تحديدا، وقد يكون من تصاميم سابقة للمغرد المصمم نفسه، أو أخرى وجدها المتلقي مناسبة للنص الذي أمامه دون أن يكون هو ذاته من قام بتصميمها، كما قد تعبر الوسائط المدرجة في التعليق عن صور ولوحات عامة أيضا.

III. 1. ترجمة الكلمات إلى صورة

إن ترجمة الكلمات المتلقاة إلى صورة دون لغة مرفقة تعبر عن شكل مباشر من أشكال الإعداد التي تحدث عنها جيرار جينيت والمشار إليها سابقا، وهذا النوع من الإعداد يعكس أكثر من جهة أخرى مستوى الأمانة تجاه النص الأصلي في رحلة تغيير لغته الإشارية من الملفوظات إلى الإشارات البصرية، فإذا كان التزام المغرد بالصورة كبيرا تجاه النص الأصلي جاز تسميته ترجمة حرفية، وكلما كان الالتزام أقل زادت المساحة الإبداعية في الإعداد.

III. 1. 1. الترجمة الحرفية

إنه من بديهي القول إن الحديث عن ترجمة حرفية لنص شعري إلى صورة لا يقصد به المعنى الحرفي للفظ، ولكنه يعني أن المتلقي قد التزم بالخطوط الأساسية للنص اللغوي في النص الجديد متعدد الوسائط الذي أنتجه، بحيث تقل نسبة الإضافة التي يقدمها النص الجديد.

وعند الحديث عن الترجمة الحرفية أيضا تطرح قضية أساسية أخرى هي قضية تعدد القراءات للنص الواحد، وبالتالي تعدد أشكال التفاعل، لهذا فإن ما يتم الاتفاق عليه في ما سيأتي هو عدّ ترجمة حرفية ما اهتم أكثر بالمعنى السطحي شبه المباشر الوارد في التغريدة. وترجمة غير حرفية ما خاض أكثر في المعاني العميقة للنص.

فالتغريدة التالية للشاعر زاهي وهبي، "دائما ثمة أحد ينتظر أحدا ينتظر أحدا آخر". تحيل على الشعور من طرف واحد الذي يكابده ويتلقاه الشخص في الوقت نفسه بحيث يصبح الشعور ذا وطأة أكثر منه مدعاة للرضا، فتقرأ المتابعة من مصر تحت مسمى "المحروسة" التغريدة عن طريق صورة تعكس بشكل يكاد يكون حرفيا مضمون التغريدة أو ما يشيع أن يعبر عنه في الوسط الاجتماعي بمفهوم "الاهتمام من الشخص الخطأ".وتبرز الصورة رموزا تقليدية للحماية والاهتمام، فالأنثى في الوسط تحمي من المطر رجلا إضافة إلى كونه لم يكلف نفسه مشقة حمل مطرية خاصة، لا يلتفت حتى لما تفعله تلك الأنثى لأجله، بينما تنشغل الأنثى نفسها عن الرجل الآخر خلفها الذي يفعل الشيء نفسه لأجلها.

ويمكن قراءة بعض الرموز الأخرى في الصورة، فالأنثى تميل بجذعها بشدة نحو الرجل الأول، بينما يقف هو مستقيما، وهذه الوضعية تعكس لامبالاته التي يمكن الاستدلال عليها من جانب آخر من وضعه يده في جيبه، وهي في لغة الجسد مؤشر أساسي على عدم الاهتمام. فيما تنكمش المسافة بشكل كبير بين الأنثى في المنتصف والرجل في الخلف، مقارنة بالمسافة بينها وبين الرجل في المقدمة، مع أن الرجل في الخلف لا ينحني أيضا، كما لتخبر هذه التفاصيل المتلقي أن هذا الرجل يقترب كثيرا ويهتم كثيرا، ولكنه لا ينحني. وتعبر في معناها العادي عن فرط العاطفة والشغف الذي تتميز به الأنثى مقارنة بالرجل بالشكل الذي يجعلها تميل إلى ذلك الحد فيما يهتم هو دون أن يفرط في الانحناء.

أنموذج آخر للترجمة الحرفية في تغريدة يقدم فيها الشاعر مقطعا عن الانتماء للوطن ولفظ الغزاة، مستعملا الرموز الأيقونية المعتادة لمأساة فلسطين وعلى رأسها المفاتيح التي حملها أصحابها وهم يهجرون

من بيوتهم اعتقادا وإيمانا بأنهم سيعودون إليها بعد حين، تلك المفاتيح التي لايزال الفلسطينيون يحملونها ويتوارثونها من جيل لآخر تدليلا على حقهم في العودة.

تتلقى المغردة ذات المعرّف هبة الكسواني الصورة الشعرية فتترجمها إلى صورة بصرية لامرأة مسنة تشي تجاعيد يدها بعمر يزيد عن الخمسين غير قليل، تحمل مفتاحا كبيرا صدئا يشبه تلك المفاتيح التي علقت في المخيال العربي والإنساني ككل عن الفلسطينيين الذين هجروا من أرضهم واحتفظوا بمفاتيحها لعقود إيمانا ويقينا بحق العودة. وفي الصورة تكاد تظهر اليد فقط، خالية من أي زينة، لتعكس انشغال المسنة الفلسطينية عن أي شيء آخر غير حلم الرجوع إلى البيت الأصلي، تحكم أصابعها المجعدة على المفتاح. وفي تفاصيل أخرى يظهر الثوب الفلسطيني التقليدي باللونين االأحمر والأسود والشال الكبير باللون الأبيض ليستكمل المتلقي بقية التفاصيل من ذاكرته.

III. 1. 2. الترجمة الإبداعية

إن المعاني في الصورة لا تتوقف عند مطابقة العالم الواقعي، فهي بقدر ما تعكس الخلفيات الثقافية والتجارب الإنسانية المختلفة في الإدراك، تعبر أيضا عن وعي الذات الفردي لتلك الخلفيات والخبرات الإنسانية. بمعنى أن الذات المدركة انتقائية في اختيار الدلالات التي تجدها مناسبة للتأويل من بين تلك الخلفيات من جهة، وأن الذات المصورة تستهدف دلالات أكثر من غيرها عند الالتقاطة أو الرسم أو التصميم من جهة أخرى. وهنا فإنه من غير الممكن دائما، ولعله من غير الضروري أصلا تطابق المعاني بين منشئ الصورة وقارئها. يقول أمبرتو إيكو umberto eco: إن العلاقة الأيقونية لا تمتلك خصائص الموضوع الذي تمثله، بل تقوم بإنتاج بعض شروط الإدراك المشتركة بين العلامة وموضوعها.[11]

ففي هذه القراءة، يقدم المتلقي صورة دونما أي تعليق مرافق، وبالنظر إلى العلاقة بين النص المنتج والنص المعاد إنتاجه (الصورة) يمكن للقارئ أن يلاحظ التفاصيل الأساسية للنص الأول: "كأن هذه العتمة جدار وما من شرفة سوى ذكراك". فالوقت ليل، والعتمة حالكة بحيث أنها تقف حائلا عما خلفها كجدار، والشرفة الوحيدة التي يمكن أن يتسرب منها من يكابد الحنين هي الذكرى.

أما في الصورة – القراءة، فالوقت لا يبدو ليلا وإن كان هناك ضوء أقل، وقد ظهرت حمامة تقف على شباك لا يبدو من حجم فراغاته أنها تمنع مرورها باتجاه داخل البيت، وفي آخر البيت يبدو ضوء من نافذة أو باب ما، فالنافذة الشبكية هنا ليست مقابلا للشرفة، وإنما الحمامة نفسها هي هنا من تمثل الذكرى برقتها وقدرتها على تجاوز الظلمة والنفاذ لما خلف الضوء. ذلك النفاذ الذي لا يبدو متحققا بشكل أكيد فالباب الذي يقف الضوء خلفه لا يبدو مفتوحا أيضا، وقد يكون في الأمر تمويه، ينفذ منه الضوء ولكنه لا يسمح بالمرور، وهنا تحمل الصورة المقابلة للغة معاني كثيرة للالتباس، فإذا كان التسليم أن الحمامة قد تمر ولم يمنعها الشبك، فالمرور هنا ليس من الداخل الضيق المعتم نحو الخارج المضيء الفسيح كما في الصورة الأصلية التي بثها النص اللغوي، هو هنا مرور من الخارج نحو الداخل، من حرية الفضاء إلى إطار البيت قد يعبر عن توق إلى قيد ما محبب كان يشكله الارتباط السابق قبل أن يتحول إلى مجرد ذكرى. كما أن مرور الحمامة ذاته عبر الشباك قد لا يكون له معنى فارق إذا كان البيت مغلقا، والضوء خلف الباب غير ممكن الوصول إليه، فما جدوى المرور إذا كان مؤقتا، وإلى أي حد يمكن لحمامة ألفت الفضاء أن تستمر داخل جدران بيت.. وهنا يطرح السؤال، هل يمكن للذكرى فعلا أن تكون كافية لمواجهة عتمة الغياب..؟

أنموذج ثان للترجمة الإبداعية بالصورة دون كلمات مرفقة، تستعمل فيه المغردة السرد عن طريق الصور من خلال التركيز على ثلاثة رموز أساسية في التغريدة الأصلية: الأنثى، والنجمة، والصباح. تختار المغردة الأنثى بلون البياض، فخيالات العاشق النقية ليس أنسب لها من هذا اللون، وتبدو الأنثى مولية في الظاهر، ما يعكس التغريدة الأصلية، التي تنبئ عن بعد وتوَلٍ يحاول فيه العاشق الذي يصل ليله بالنهار إقناع أنثاه بالعودة فيما تمتطي هي السحاب حينا وتتطلع إلى الضوء أمامها شمسا كان مصدره أم نجمة.

ومع أن الصورة تكاد تكون نقلا للتفاصيل الأساسية من مضمون التغريدة، إلا أن مظهر التصرف فيها كان من خلال اختيار رمز الأنثى وحدها مع أن المقطع الأصلي يقدم رجلا، وفي اختيار تقنية السرد بالصورة ما بين أنثى تلمس النجوم تارة وتحيي الصباح تارة أخرى، وتكاد تتطابق بين الصورتين حركة اليد المفتوحة باتجاه السماء دلالة على الانفتاح والتوق للانعتاق الذي قد لا تبدو العودة أحد مشاريعه. وكأن هذه الأنثى تستمتع بممارسة طقوس فتنتها بشكل فردي بعيدا عن خيالات العاشق المنتظِر.

III. 2. تضافر اللغة والصورة

إن إدراج لغة توازيا مع الصورة هو أمر مفخخ حتما، فهل تهدف اللغة إلى توجيه دلالة الصورة؟ أم أنها تفترض قصور المتلقي في إدراك تلك الدلالة؟

فإذا كانت الصورة توضح النص وتضاعف جماليته، فإنه يمكن القول من جهة أخرى أن إسناد الصورة باللغة قد يكون له ذلك الأثر الإيجابي في تقريب الصورة للمتلقي، بحيث إن قدرة المتلقين على قراءة الصور تتفاوت بدرجة أكبر ربما مما تتفاوت فيه القدرة على فهم اللغة.

III. 2. 1. إرفاق الكلمات نفسها مع الصورة

تغريدة لزاهي وهبي لدعم صمود الشعب الفلسطيني بمناسبة جمعة الغضب وهي الجمعة التي دعت إليها القيادات الدينية والفصائل المقاوِمة الفلسطينية ردا على غلق الاحتلال المسجد الأقصى في وجه المصلين بدءا من الجمعة التي قبلها بعد إطلاق نار في سابقة هي الأولى منذ احتلال القدس عام 1967 لتعيد فتحه الأحد بشكل جزئي الأحد مع شرط المرور على بوابات التفتيش الإلكترونية وهوما رفضه الفلسطينيون وخرجوا للاحتجاج ضده في ما أطلقوا عليه جمعة الغضب.

ترفق المغردة المتلقية في ردها مع التغريدة الأصلية صورة هي في الأصل لوحة "الهوية" للفنان الفلسطيني فتحي غبن تظهر فيها جموع كثيرة من الفلسطينيين يشيعون شهيدا أو (شهيدة على الأرجح) على أبواب القدس ويتصدر اللوحة صورة رجل وامرأة كلاهما بالزي التقليدي الفلسطيني، الرجل بهامة مرتفعة تتوج عنقا أطول من الطبيعي دلالة على الشموخ وطول الصمود يرفع الشهيدة على ذراعه، فيما تعانق المرأة ما تدلى من الشهيدة رافعة رأسها هي الأخرى نحو السماء، وعلى أسوار القدس حصان على عنقه صورة مسجد الصخرة جامحا يعانق صهيله سماء القدس إحالة ربما إلى الآية ﴿وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللهِ وَعَدُوَّكُمْ﴾. الأنفال الآية 61.

وفي الخلفية أيضا عيون يقظة هي عيون المرابطين على أسوار القدس.

من تفاصيل التفاصيل قبضتا الرجل المحكمتان دلالة على القوة والبأس، وطول عنقه الدال على علو الفلسطيني على الاحتلال وإن كانت السماء لازالت كما تنقلها اللوحة ملبدة بوجوده. تفصيل آخر

هو رفع المرأة يدها لحمل الشهيدة هي الأخرى دلالة على دور المرأة الفلسطينية في النضال ضد المحتل الذي تكاتِف فيه الرجل وتتحمل معه الصعاب والجراح.

اختيار المغردة لهذه اللوحة يتسق مع النص الأصلي للشاعر زاهي وهبي، إذ إنها تعكس مفاهيم الحراسة والزرع، زرع الأرض بالشهداء لينبتوا حرية فيما بعد، وصدارة المقاومة حاملة شهداء البلاد تماما كما تنقله الصورة.

أنموذج آخر لإرفاق النص الأصلي مع صورة هي صورة أخرى لكرسي، كرسي يعكس حالة الانتظار. ففيما يبدو الانتظار في التغريدة التي سبقت الإشارة إليها مفجعا لما لن يأتي في الغالب، مرهقا لأن المنتظِر ينتظر شخصا ينتظر هو بدوره شخصا آخر في حلقة لا نهائية مستنزفة للروح، يبدو الانتظار في الصورة المرفقة للرد على التغريدة ممتعا: كرسي مريح في شرفة وأزهارٌ وسماء مشرقة وطبيعة ساحرة وألوان زاهية تجعل الانتظار يبدو تجربة جمالية رائقة، لعل المنتظِر فيها لا ينشغل بجدوى الانتظار نفسه بقدر ما يستمتع بجمال تفاصيل الحالة التي يعيشها بداخله.

II. 2. 2. كتابة الكلمات نفسها على الصورة

ففي التفاعل مع التغريدتين التاليتين يعيد المغردان كتابة النص الأصلي نفسه على صورة مختارة:

في التغريدة الأولى، "طوبى للوسائد كم تكتم من أشواق، وكم تختزن من آلام.. وأحلام" تختار المغردة كتابة الكلمات على صورة لوسائد، ولكن أيضا يبدو أن الوسائد في التغريدة هي غير الوسائد في الصورة، فالوسائد الأولى هي وسائد سرير الغرف الخاصة المظلمة التي تحفظ أسرار الدموع، أما الوسائد الثانية فهي وسائد الراحة في غرفة تبدو للاستقبال أكثر مما تكون مناسبة للبكاء. وإن كانت المغردة لم تغفل تفصيل الظلمة وإن كان الضوء أكثر حضورا.

وفي التغريدة الثانية "ياللهشاشة، هبة عطر تخلع أبواب الذاكرة كلها". تختار المغردة صورة لباب مفتوح تكتب عليها كلمات التغريدة، ولا يبدو من الصورة أن الباب قد انتُهك، بل يبدو مشرعا طواعية أمامه وخلفه تفاصيل جمالية مميزة من بساتين وأزهار بألوان فرحة، الورد مصدر العطر.

III. 2. 3. إرفاق النص الأصلي مع إضافات

في التغريدة على اليسار يختار المتلقي صورة تقليدية لوردتين في كأسين منفصلتين تتعانقان، وبالنظر إلى النص الأصلي: "تعالي أكيدة كالموت، لا تزال القيامة بعيدة" يضيف المنتج الثاني للنص: "ولا تجعل الوقت يفوت بلا رقصة حب تبقى طويلة". فالقارئ المنتج الثاني يسترسل في المعنى الذي انطلق منه المنتج الأول: اقتناص اللحظة قبل أن تصبح شيئا فائتا.

أما الرد على التغريدة في اليمين فقد اتسم بدرجة أكبر من السذاجة ومن التكرار إذ ارتبط بتصور العاشق الذي تفضحه عيناه حين يحاول أن يكتم، أو تفضحه أغنية كما تقول الصورة.

III. 2. 4. إرفاق الصورة بنص لغوي مغاير

III. 2. 4. 1. إرفاق الصورة باقتباس

عندما ترفق الصورة باقتباس فإن التناص يحضر بشكلين تناص داخل اللغة يكتشفه القارئ بين نص زاهي وهبي ونصوص لغوية أخرى، وتناص آخر خارج حدود اللغة يخلقه المتلقي باستخدام نسق إشاري مختلف.

وفي التغريدتين التاليتين يستعير المغردون نصوص محمود درويش لإسناد نصوصهم غير اللفظية، درويش نفسه قال ذات لقاء تلفزيوني "من منا لم يتأثر بنزار قباني فليرفع إصبعه"، ولربما تقول الأجيال الشاعرة التي لحقت درويش عن درويش نفسه الشيء ذاته، فمن من شعراء اليوم لم يتأثر بدرويش فليرفع إصبعه، لعلها عبارة صحيحة جدا، فدرويش ينشب حضوره في نصوص الشعراء بعده، وحتى من جيله، وزاهي وهبي تحديدا كانت له علاقة مميزة جدا بمحمود درويش وحضوره في لغته واضح وأكيد.

يغرد زاهي وهبي (على اليسار): لعل الذين رحلوا يتبادلون الآن كلمات العزاء حزنا على الباقين هنا. فترد المغردة بنص لدرويش يتقاطع في المعنى مع التغريدة: "كل الذين ماتوا نجوا من الحياة بأعجوبة" مرفقا بصورة لدرويش دون ذكر اسمه كأنما لتحيل المتلقي على الشاعر قائل الكلمات لا أكثر.

أما ردا على التغريدة الثانية (على اليمين): فتختار المغردة نصا يتقاطع في المعنى هو الآخر مع نص زاهي وهبي هو بيت درويش "أحب الوضوح الضروري في لغزنا المشترك"، عن طريق اللعب بالشحنات الأساسية للمعنى باستعمال مفردتي الوضوح والغموض. إلا أن اختيار الصورة هنا كان أكثر عمقا، حيث تقدم الصورة لعبة هي أحجية التركيب الـ (Puzzle) التي تعبر عن لغز بشكل ما يتم اكتشافه بعد إنهاء تركيب قطعها بالشكل الصحيح. وفي داخل الأحجية أشخاص يحاولون هم أيضا جمع قطعها وكأنها أحجية داخل أخرى، وهكذا يتخلق الوضوح داخل الثنائيات وإن بدا غامضا من الخارج.

III. 2. 4. 2. إرفاق الصورة بتعليق شخصي

ويعني بالتعليق الشخصي هنا تعليقا من إبداع صاحب النص دون أن يكون مقتبسا من نصوص أخرى. وقد يكون هذا التعليق فنيا، وقد لا يكون كذلك.

III. 2. 4. 2. 1. إرفاق الصورة بتعليق شخصي أدبي

في تغريدته يتناص زهي وهبي مع سورة يوسف شاكيا من وحدته دون يعقوب وزليخة، بل محتفيا بتلك الوحدة التي تصبح توحدا في حضور أنثاه البئر — الذنب التي لا تدع أثرا ظاهرا لجريمتها مع ثبوت أركانها. ويتلقف المغرد من العراق تحت معرف خالد طه النص ليقدم نصه الخاص، عن همه الخاص، الذي يتشاركه مع كل أبناء الموصل الجريحة فيرسم كل منهم شكلا خاصا لهمه الغارق في الوحدة والنسيان. ويرفق صورة رجل بملابس يبدو أن الوقت لم يسعفه لاستكمال لبسها يصرخ هاربا من الدمار حاملا من قد يكون ابنه وفي الخلفية مظاهر الدمار والسيارات المقلوبة والأشخاص الذين يركضون في كل جانب. صورة خالد طه تقف في شبه تطابق مع نصه المرفق الخاص، ولكنها تقف في تقابل مرعب مع نص زاهي وهبي، حيث نص وهبي يكاد ينضح فرحا من جريمة مشتهاة، ووحدة محببة، فيما نصا خالد طه –اللغوي وغير اللغوي معا، يخلقان المفارقة بإظهار الوجه الحقيقي البائس للجريمة والوحدة والنسيان عندما يترك الإنسان ليواجه قدره القاسي منفردا.

III. 2. 4. 2. 2. إرفاق الصورة بتعليق شخصي غير أدبي

المتفق عليه أنه لا يجب أن تنسخ الردود النص الأصلي أو أن تذهب في نفس اتجاهه، إلا أن هذا كان السائد في عينة التفاعلات السابقة مع تغريدات زاهي وهبي، لكن قلة من المغردين عبروا بوضوح عن اختلافهم مع وجهات النظر التي قدمتها التغريدات وهو تفاعل لا يخلو من مظاهر صحية تثري الحوار حول النص وتفتح آفاقه بصفة أكثر اتساعا. ففي الأنموذج التالي ردا على تغريدة زاهي وهبي المسايرة الاتجاهَ في تلك الفترة بعد إطلاق سراح عهد التميمي التي شكلت أيقونة الرفض ليس لما تلا إعلان ترامب

تعبر المغردة عن شكل من رفض اختزال المقاومة خاصة في عنصرها الأنثوي ممثلا عهد التميمي الرمز شبه المكتمل للثائرة الذي يجمع الشقرة والجمال والصبا، ليشير بإصبعه باتجاه شكل آخر من المقاومة يصنعه وجه شوه جماله الاحتلال هو وجه إسراء الجعابيص الأسيرة التي لم يتح لها العلاج من حروق انفجار قارورة غاز كانت في سيارتها في الوقت الذي اتهمها فيها الاحتلال بأنها فجرتها عمدا محاولة لعملية فدائية. وتذكّر المغردة أنه إذا كان خروج عهد التميمي من سجن المحتل حدثا يستحق الاحتفاء إلا أن هناك مئات الأسيرات اللواتي لازلن يقبعن في سجون الاحتلال.

وردا على تغريدة أشير إليها مرتين، يعلق المغرد مخالفا أفق توقع الكاتب، فيرى أن الانتظار الذي قد يبدو بائسا بحسب التغريدة الأصلية قد يكون انتظارا ذا جدوى ونهاية جميلة، إذ يرفق المغرد صورة من فيلم Forest Gumb تضم بطل الفيلم (مثل دوره توم هانكس) في مقعد انتظار، جلسة الانتظار تلك تضمنت عن طريق تقنية العودة إلى الوراء حكايته لغرباء يشاركونه المحطة قصته مع حبيبته رفيقة الطفولة التي انفصل عنها وعادت إليه في الأخير وهو الآن يجلس في انتظارها. فالانتظار قد يكون طويلا ومرهقا، ولكنه قد يصبح تجربة شائقة وماتعة تستحق المشاركة.

نتائج

- إن التفاعل (نص – صورة) لا يعبر فقط عن حوار للأجناس الإبداعية وإنما يشير إلى إلغاء تمايز الأجناس الأدبية والفنون باعتبارها إنتاجات مستمرة العطاء.
- إن التفاعل (نص – صورة) هو شكل من أشكال التناص وهو يعبر عن صورة غنية من التفاعل لا تقتصر على مجرد تحويل نسق النصوص وإنما تقدم قراءات أكثر ثراء.
- تفاعل متلقو النصوص الشعرية لزاهي وهبي الذين أرفقوا ردودهم بالصورة بأشكال مختلفة :
  - ✓ فبعض المتلقين اكتفى بترجمة النص إلى صورة، دونما تعليق؛
  - ✓ وبعض المتلقين أضاف تعليقا أدبيا على النص الأصلي؛
  - ✓ وبعض المتلقين أضاف اقتباسا؛
  - ✓ وبعض المتلقين أضاف تعليقا شخصيا؛
- أظهر متلقو تغريدات زاهي وهبي وعيا معتبرا لنصوصه، ظهر هذا الوعي من خلال اختيار الصور التي تترجم النص بشكل يشي بنوع من الفهم لأساسيات مضامينه.
- اتسمت تفاعلات متلقي التغريدات الشعرية لزاهي وهبي بالبساطة وافتقاد العمق في معظمها وهذا راجع لكونها صادرة من متلقين هواة يشكل المعجبون السواد الأعظم منهم في حضورٍ قليلٍ للمتخصصين في الأدب ونقده فيما لم يحضر في العينة المدروسة أي رد نقدي متخصص.
- سارت القراءات في معظمها في نفس اتجاه النص وهذا لطبيعة المتلقين الهواة الذين سبقت الإشارة إليها، كما أن الصورة ليست الفاصل الأوضح للتعبير عن الرأي فاللغة اللفظية هي من تفعل غالبا. ولأسباب تقنية قد لا يتمكن المغردون المتفاعلون من التفاعل بالصورة دائما.

هوامش:

[1] Voir Fredric Jameson, The cultural turn (Selected writing on the postmodern 1983 - 1998), ed Verso, London -New York, 1998, p: 2 - 3.

[2] رالف كوهين، هل توجد أنواع ما بعد حداثية؟ ضمن القصة الرواية المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، تر: خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 1997، ص: 217.

[3] ينظر رولان بارت، نظرية النص، ضمن دراسات في النص والتناصية، تر: محمد خير البقاعي مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص: 43.

[4] ينظر المرجع نفسه، ص: 44.

[5] المرجع نفسه، ص: 38.

[6] ينظر أحمد جاب الله، الصورة في سيميولوجيا التواصل، الملتقى الرابع للسيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، 28-29 نوفمبر 2006.

[7] ينظر بلقاسم عيساني، السيميائية والتناص ومفارقات التلقي، مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، ع 4، جوان 2013، ص: 71.

[8] ينظر جيرار جينيت، طروس، الأدب على الأدب، ضمن دراسات في النص والتناصية، تر: محمد خير البقاعي، مرجع سبق ذكره، ص: 130.

[9] Voir, Jean Verrier, La traversée des médias par l'écritures contemporaine (Bekket, Pinget), Etudes Française, vol 10, n03, 1986, p : 43.

[10] ينظر وليد الخشاب، دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة، د ب، دط، د ت، ص: 246-264.

[11] Umberto Eco, La structure absente, introduction à la recherche sémiotique, Mercure de France, s éd, 1982, p: 178.

المراجع:

المراجع العربية:

1. أحمد جاب الله، الصورة في سيميولوجيا التواصل، الملتقى الرابع للسيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، 28-29 نوفمبر 2006.
2. بلقاسم عيساني، السيميائية والتناص ومفارقات التلقي، مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، 4، جوان 2013.
3. جيرار جينيت، طروس، الأدب على الأدب، ضمن دراسات في النص والتناصية، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.
4. رالف كوهين، هل توجد أنواع ما بعد حداثية؟ ضمن القصة الرواية المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، تر: خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 1997.
5. رولان بارت، نظرية النص، ضمن دراسات في النص والتناصية، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.
6. وليد الخشاب، دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة، د ب، دط، د ت.

المراجع الأجنبية:

1. Fredric Jameson, The cultural turn (Selected writing on the postmodern 1983 - 1998), ed Verso, London -New York, 1998.
2. Jean Verrier, La traversée des médias par l'écritures contemporaine (Bekket, Pinget), Etudes Française, vol 10, n03, 1986.
3. Umberto Eco, La structure absente, introduction à la recherche sémiotique, Mercure de France, s éd, 1982.