جامعة تل أبيب

كلية الآداب على اسم لستر وسالي أنتين

معهد علوم الحضارة على اسم شيرلي ولسلي فورتر

تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث

تأليف

د. إيمان يونس

شباط، 2011

Tel Aviv University

The Lester & Sally Entin Faculty of Humanities

The Shirley & Leslie Porter School of Cultural Studies

INTERNET IMPACT ON PATTERNS OF LITERARY CREATION AND ITS ACCEPTION IN CONTEMPORARY ARABIC LITERATURE

By

DR. EMAN YOUNIS

SUBMITTED TO THE SENATE OF TEL AVIV UNIVERSITY

February, 2010

الفهرست

مقدمة: 4

الباب الأول 7

تمهيد: 7

النشر الإلكتروني ومظاهر تجلي الأدب إلكترونيًّا 14

الأقراص المدمجة (Compact Disk Technology) 14

الكتاب الإلكتروني (E-book) 15

المواقع المختلفة على شبكة الإنترنت 17

الكتابة المرقمنة 20

الوسائط المتعددة (Multi Media) 20

النص المرتبط (Hyper-Text) 22

الوسائط الفائقة (Hyper-Media) 30

الأدب الرقمي 31

الشعر البصري الرقمي (Visual Digital Poetry) 34

النص الجمعي (Collective Text) 35

النصوص التفاعلية (Interactive Texts) 36

الباب الثاني 43

الفصل الأول 43

بروز الإنترنت كموضوع رئيسي في الخطاب الأدبي 43

تأثير الإنترنت على لغة الخطاب الأدبي 62

تأثير الإنترنت على طول النص الأدبي 88

تغيير مفهومي الزمان والمكان في النص الأدبي الإنترنتي 91

الفصل الثاني 97

الشعر البصري الرقمي (Visual E- Poetry) 98

قصائد رقمية تعتمد على مؤثرات بصرية 102

قصائد رقمية تعتمد على مؤثرات بصرية ومؤثرات صوتية 123

الشعر الجمعي (Collective Poetry) 131

النصوص التفاعلية (Interactive Texts) 136

الرواية/ القصة التفاعلية (Interactive Fiction) 136

رواية الواقع الافتراضي التفاعلية (Virtual Reality Novel) 159

الشعر التفاعلي (Interactive Poetry) 169

الباب الثالث 186
تلقي النص الرقمي 186
المتلقي الرقمي 189
الإبحار 190
المشاهدة والاستماع 199
الإبداع 208
التعليق 213
الباب الرابع 221
الأدب الرقمي بين مؤيد ومعارض 221
الموقف المعارض 222
الموقف المؤيد 236
الأدب الرقمي- رؤية مستقبلية 247
تلخيص 257
المصادر الأولية 263
المراجع 266

مقدمة:

تبحث هذه الدراسة في تأثير الإنترنت على شكل ومضمون الخطاب في الأدب العربي الحديث، وعلى كيفية تلقيه.

لقد شهدت العقود الأخيرة من القرن العشرين ثورة هائلة في مجال الاتصالات وتكنولوجيا المعلومات المتمثلة في شبكة الإنترنت. وقد أدى تطور تقنيات الشبكة وما تقدمه من خدمات، إلى جذب أعداد كبيرة من الناس للتعامل معها من كافة شرائح المجتمع. وكان لا بد للأديب والكاتب والناقد من الانخراط في هذه الثورة المعلوماتية كي لا يكونوا خارج ركب الحضارة المتقدمة. فظهرت مواقع أدبية لها كتابها ونجومها ورؤساء تحريرها ومراسلوها وغير ذلك، الأمر الذي دفع بالكثير من الكتّاب إلى نشر أعمالهم إلكترونيًا واستثمار معطيات التكنولوجيا في الكتابة الأدبية، مما أدى إلى بروز أشكال أدبية جديدة تجمع بين الخصائص التقنية من ناحية، والخصائص الأدبية من ناحية أخرى. وقد اصطلح على تسمية هذا النوع من الأدب، بـ"الأدب الرقمي".

على الرغم من أن البراعم الأولى للأدب الرقمي والتنظير له قد ظهرا في الغرب أولا، ذلك لأن الشبكة المعلوماتية دخلت إلى العالم العربي في مرحلة متأخرة، بعد أن كانت قد قطعت شوطًا كبيرًا في أمريكا والدول الأوروبية، إلا أن المثقف العربي لم يكن بمنأى عن هذه التطورات. فسرعان ما حذا الكتّاب العرب وكذلك النقاد، حذو الغرب في هذا المجال، فظهرت لديهم بوادر مناخ أدبي جديد تختلط فيه تقنيات المنجز التكنولوجي مع تعقيدات الحياة الرقمية المعاصرة.

أدى ارتباط الأدب بالتكنولوجيا إلى وضع تحديات كثيرة أمام المبدعين ودارسي الأدب على السواء. ولفتت علاقتهما أنظار النقاد والباحثين العرب الذين راحوا يحاولون التنظير لها، كل حسب رؤيته، مستندين إلى ما يقدمه المنظرون الغربيون في هذا المجال. فبرزت الحاجة إلى إعادة النظر في بعض النظريات الأدبية ومصطلحاتها التي لم تعد تلائم هذه التطورات، مثل نظرية الأجناس الأدبية ونظرية التلقي. الأمر الذي أثار جدلا كبيرًا بين النقاد، أدى بهم إلى طرح أسئلة في غاية الأهمية تتطلب دراسات معمقة وأبحاثًا علمية للإجابة عنها.

وقد أتت هذه الدراسة لتكون أحد هذه الأبحاث، وقد حاولنا من خلالها الإجابة عن بعض التساؤلات التي أثارها هذا الارتباط بين الأدب والتكنولوجيا، ومن أهمها:

هل يمكن الحديث عن بداية تشكل مفهوم جديد للأدب ولمنتجه ومتلقيه؟ وما هي الأنواع الأدبية الجديدة التي أفرزتها التكنولوجيا الحديثة؟ وما هي خصائصها؟ وهل نحن بحاجة إلى تسميات جديدة وتقسيم جديد للأجناس الأدبية؟ وما تأثير هذا كله على متلقي الأدب؟ بماذا يختلف قارئ النص الرقمي عن قارئ النص الورقي؟ وهل يتيح النص الورقي لقارئه نفس القدر من التفاعل الذي يتيحه النص الرقمي؟

وماذا بشأن الكاتب الرقمي؟ ما هي مواصفاته؟ وهل يكفي أن يمتلك الموهبة فقط لإنتاج نص أدبي، أم يحتاج إلى ثقافة رقمية إضافية؟ وماذا عن الناقد الرقمي، وما هي المعايير الجديدة التي يجب أن يستند إليها في الكتابة النقدية حول النص الرقمي؟ وهل يمكن الحديث عن بلاغة جديدة هي البلاغة الرقمية؟

وأخيرًا، هل يمكن القول إننا نشهد حلقة جديدة من حلقات تطور الأدب الذي انتقل من المرحلة الشفاهية إلى المرحلة الكتابية، ليصل الآن إلى المرحلة الرقمية؟

جميع هذه الأسئلة وغيرها حاولنا الإجابة عنها بالفحص والتمحيص في دراستنا هذه بغية وضع حجر الأساس لبعض المفاهيم والمصطلحات الأساسية المتعلقة بظاهرة الأجناس الأدبية الرقمية وطرق تلقيها، والتي لا تزال تعتريها الضبابية وعدم الوضوح والاستقرار في الأوساط النقدية العربية.

ويجب أن ننوه هنا، أن إحدى الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث هي قلة الأدبيات، والأبحاث، والمراجع العلمية العربية في هذا الموضوع. والسبب كما أسلفنا يعود إلى جدة هذا البحث على الساحة الأدبية والنقدية، مما اضطرنا إلى الاعتماد على المصادر الأجنبية، خاصة فيما يتعلق بالخلفية النظرية لبعض المفاهيم والمصطلحات. كذلك فقد اضطررنا أحيانًا إلى الاعتماد على ما نشر في شبكة الإنترنت في هذا المجال، من مقالات نقدية لأدباء ونقاد معروفين في العالم العربي اهتموا بهذا الموضوع وتنبهوا له، إلا أن معظم كتاباتهم كانت عبارة عن مقالات تعبر عن اجتهادات ووجهات نظر شخصية، وقد أوردناها كمصادر تشير إلى بداية تبلور النقد الرقمي العربي وتشكل مفاهيمه الأساسية على الساحة الأدبية.

ومن الجدير ذكره هنا، أن النهج الذي اعتمدناه في هذه الدراسة من حيث المبنى والسيرورة، هو نهج البحث النظري. إذ تقسم الدراسة إلى أربعة أبواب رئيسيّة، يعالج كل منها مواضيع مختلفة، وذلك على النحو التالي:

الباب الأول: ويمثل الخلفية النظرية للبحث. يستعرض هذا الباب مراحل تطور أدوات الكتابة باعتبارها أدوات مؤثرة في شكل وماهية الإبداع، بدءًا من النقش على الحجر، وانتهاء بالكتابة بالوسائط المتعددة. هذا الاستعراض

هو بمثابة تمهيد يهدف إلى توضيح العلاقة بين خصائص النص، والوسيط الذي ينتجه، ويقارن بين التأثير الذي أحدثته كل من ثورة الطباعة وثورة الإنترنت على تطور الأدب وانتشاره. ومن ثم يستعرض الأشكال المختلفة التي يتجلى من خلالها الأدب إلكترونيًا. بعد ذلك يتطرق إلى التعريف بالأنواع الجديدة التي نتجت عن توظيف التقنيات التكنولوجية الحديثة في الكتابة الإبداعية.

الباب الثاني: يعتبر هذا الباب لبّ البحث ومحوره. ويقسم إلى فصلين، يتناول الفصل الأول النصوص الرقمية البسيطة، ويبحث من خلالها في التغييرات الداخلية التي طرأت على الخطاب الأدبي من جوانب مختلفة تتعلق بالمضمون، والأسلوب واللغة، نتيجة لنشره إلكترونيًا عبر شبكة الإنترنت. أما الفصل الثاني، فيتناول النصوص الرقمية المركبة، ويبحث من خلالها في التغييرات الخارجية التي طرأت على شكل ومبنى الخطاب الأدبي، نتيجة لتوظيف التقنيات التكنولوجية المختلفة في الكتابة الإبداعية.

الباب الثالث: يبحث هذا الباب في تأثير التغييرات الداخلية والخارجية التي طرأت على الخطاب الأدبي نتيجة لتحوله من الصيغة الورقية إلى الصيغة الرقمية، على طرق تلقيه. ويقارن بين متلقي النص الورقي ومتلقي النص الرقمي، وأشكال تفاعل كل منهما مع الخطاب الأدبي.

الباب الرابع: وهو بمثابة تقييم عام للأدب الرقمي، ويقسم إلى قسمين، يتطرق الأول إلى إيجابيات وحسنات النشر الإلكتروني للأدب، ويتطرق الثاني إلى سلبيات وسيئات هذا النشر، وذلك في محاولة لبناء تصور جديد لمستقبل الأدب بنزوحه من الورق إلى الرقمنة، وما يمكن أن يكسبه أو يفقده جرّاء هذا النزوح.

وأخيرًا، بقي أن نشير إلى أننا أرفقنا البحث بملحق (قرص إلكتروني (CD)) يضم النصوص الأدبية الرقمية التي اعتمدناها كمصادر أولية في البحث. وقد اخترنا ملحقا الكترونيا بالذات، لأن بعض نصوص البحث تعتمد على تقنيات الوسائط المتعددة (Multi-Media) ، كالصوت والحركة، والإضاءة، وغير ذلك، مما يجعلها غير قابلة للقراءة ورقيًا.

الباب الأول

تمهيد:

انطلقنا في بحثنا هذا من فرضية مؤداها أن اختلاف أدوات الإنتاج يؤدي إلى اختلاف في طبيعة المنتج، واختلاف المنتج يؤدي إلى اختلاف في طريقة التعامل معه. وإذا أردنا تطبيق هذه الفرضية على الأدب، فمعناها أن ننظر إلى أدوات العصر المستخدمة في الكتابة، كعوامل تؤدي إلى إحداث تغييرات في النص، ينتج عنها تغييرات مقابلة في طرق تلقيه. وبما أن التعامل مع النصوص المنشورة على شبكة الإنترنت يتم من خلال الكمبيوتر، وهو يعتبر في الوقت نفسه أداة للكتابة والإبداع والتواصل، لا يمكننا أن نتحدث عن تأثير الشبكة على النص، دون أن نتطرق إلى دور الكمبيوتر في إنتاج هذا النص.

فرضيتنا هذه لها ما يبررها إذا استرجعنا مراحل تطور الكتابة على مر العصور، والتي تثبت وجود علاقة وطيدة بين أدوات الإبداع وماهيته، بدءا من الكتابة المسمارية وانتهاء بالكتابة بالوسائط المتعددة (Multi Media) التي تتيحها برامج الإنترنت لمستخدميها. وفيما يلي استعراض سريع لهذا التطور، يهدف إلى توضيح هذه العلاقة.

لعل أقدم أشكال الكتابة التي عرفتها البشرية، كانت الكتابة "المسمارية"، وذلك في نهاية الألفية الرابعة قبل الميلاد. وسميت بهذا الاسم نتيجة لاستخدام قلم محدب وحاد في عملية الكتابة يشبه المسمار. كان لاستخدام هذا القلم تأثير كبير على طبيعة وشكل الكتابة نفسها. فكانت الكتابة عبارة عن علامات ورموز حادة الشكل تتناسب مع طبيعة الأداة وطبيعة المادة التي كتبت عليها، وهي ألواح من الطين أو الفخار (دورا، 2005، ص 21). ولما كانت الكتابة المسمارية بالغة الصعوبة لما تحتاجه تلك الألواح من عناية ومعالجة، فقد أدى ذلك إلى تقييد استعمالها واقتصارها على فئة صغيرة من الناس، كما حددت عدد الكتّاب والقرّاء الذين كان باستطاعتهم التعامل معها (شاربان، 2005، ص 37-38).

وفي الألفية الثالثة قبل الميلاد، ظهر نوع آخر من الكتابة هي الكتابة الهيروغليفية التي استعملها الفراعنة في مصر القديمة. وكانوا يكتبونها بداية على الألواح الفخارية التي لم تكن تصلح لتدوين النصوص الطويلة نظرًا لمساحتها المحدودة وثقل وزنها، مما دفع بالفراعنة إلى الكتابة على جدران المعابد والقصور. فأصبحت الكتابة أقرب إلى الرسم منها إلى الكلمات. وبما أن الكتابة كانت تتم بالحفر على الحجر والصخور، فقد اعتبرت عملية

شاقة، الأمر الذي جعلها تقتصر على الوثائق الرسمية فقط. فكانت بذلك ذات طابع وظيفي وشكل من أشكال الاتصال ليس أكثر (Baines, 2004, p. 151)

أما النصوص الأدبية فكانوا يحفظونها غيبًا، ولم تدون إلا حين اكتشفت الكتابة الهيراطيقية وهي مشتقة عن الهيروغليفية لكنها أبسط منها وأكثر طواعية (فيرنو، 2005، ص 46–48).

ظلت الكتابة بالنقش على الصخر والطين سائدة إلى أن اكتشف المصريون ورق البردي، فكان لهذا الاكتشاف تأثير على ماهية الكتابة وعلى شكل الكتاب. فقد أدى هذا الاكتشاف إلى إمكانية تدوين نصوص أكثر طولا من تلك التي كانت تكتب على الألواح. ومن المواد الأخرى التي شاع استخدامها بكثرة في صناعة الكتب، كان نوع من الجلود يعرف باسم "الرق"، وكان يصلح للتزيين والزخرفة بماء الذهب، فاستخدمه العرب لكتابة القرآن، ومعه بدأت العناية بالناحية الجمالية الفنية للكتابة.

كانت الكتابة على الرق أو على البردي تتم بواسطة فرشاة أو ريشة يتم غمسها في حبر خاص، وقد أحدث استخدام هذه الأدوات ثورة في عالم الكتابة، حيث برزت أهميتها في قدرتها على إحداث اللمسات الدائرية بشكل طيع، والتي لم يكن بالإمكان خطها على الحجر، الأمر الذي أدى إلى تغيير شكل الخط وتعدد أنواعه وخصائصه، لا سيما في الخطوط العربية (الجبوري، 1994، ص 96).

بعد الرق عرف العالم الورق المستخدم في عصرنا هذا، وكان أساسًا من ابتكار الصينيين في القرن الأول للميلاد، ومنهم انتقل إلى بقية شعوب العالم. ومع اختراع آلة الطباعة الأولى في العالم على يد المخترع الألماني "يوهانس جوتنبرغ" في القرن الخامس عشر، حدثت نقلة نوعية في عالم الكتابة والتدوين. فأصبح بالإمكان طبع آلاف النسخ من الكتاب الواحد، مما ساعد على انتشار الكتب وجعلها أضعافًا مضاعفة. فقد عرض نحو 15 مليون كتاب في الأسواق على مدى أربعين عامًا، ما بين السنوات 1460 و 1500. وقد تضاعف عدد الكتب بشكل متزايد في القرن السادس عشر، كما أصبح بالإمكان كتابة مؤلفات طويلة جدًا تقع في عدة أجزاء (مارتان، 2005، ص 357).

وبقابل هذه الزيادات في الإصدارات، زيادة مماثلة في عدد القرّاء، كما كان لها تأثيرها على طرق القراءة. إذ نتج عن طباعة الكميات الهائلة من الكتب، إمكانية "القراءة الناقدة" بفضل زيادة فرص مقارنة الآراء المتنوعة حول الموضوع نفسه في الكتب المختلفة. وقد عرفت فترة أواخر القرن الثامن عشر بـ"ثورة القراءة"، إذ شهدت تحولا

تجاه ممارسات التصفح والاستعراض، والقراءة السريعة أثناء مراجعة الكتب، بحثًا عن المعلومات المتعلقة بموضوع معين. كما ظهر نوع آخر من القراءة وهي "القراءة المخصصة" أو "الانتقائية". فقد جاءت الملاحظات المطبوعة في الهوامش، وعملت جداول المحتويات والفهارس المفصلة والمنظمة وفق ترتيب أبجدي، على مساعدة القراء الذين يبحثون في عجلة عن معلومة ما. كما أثر حجم الكتاب على جمهور القرّاء. ففي حين كانت كتب القرن الخامس عشر كتبًا كبيرة الحجم نسبيًا وتحتاج إلى حوامل أو مقرآت لقراءتها، أصبحت الكتب الصغيرة في القرنين السادس والسابع عشر، أكثر انتشارًا وبمتناول الجميع وفي أي مكان، مما أدى إلى إنتاج جمهور قارئ (بريغز وبورك، 2005، ص 85-88).

يرى مارتان بأن الطباعة أدت إلى إحداث تغيير في جمهور المؤلفين أيضًا، ذلك أنه ولمدة طويلة من الزمن ظلت الكتابة وقفًا على رجال الكنيسة، وهذا بدوره قد أثر على نوعية الأدبيات وتوجهات النصوص المنشورة. لكن الطباعة فتحت المجال أمام أبناء الشعب للكتابة ونشر الكلمة، فتغيرت موضوعات الأدب (مارتان، 2005، ص 358). الأهم من ذلك أن الطباعة أحدثت تغييرًا ملحوظًا في مبنى النص، فأكسبته حلة جديدة. فبعد أن كان النص يكتب بشكل كلمات متراصة على ورق البردي أو الرق لتوفير عدد الصفحات، أصبح بالإمكان تقسيم النص إلى فقرات لتسهيل عملية القراءة، وأدخلت علامات الترقيم لتساعد في تنظيم النص. كما بدأ الطبّاعون يتركون مساحات فارغة لكتابة الحواشي، أو لإدراج الصور، أو لإتاحة المجال للقارئ للتنفس (ن. م، ص 345). لفتت هذه المساحات الفارغة أنظار الكتاب، فأخذوا يهتمون بالتشكيل البصري للنص، وذلك بحسب توزيع السواد على البياض، ونشأ عن ذلك كتابة قصائد بأشكال زخرفية وهندسية مختلفة، فتشكل ما يعرف بـ"الشعر البصري" (Visual Poetry)، وتعددت أشكال قراءاته ودلالاته (كريستان، 2005، ص 377-379).

وقد أدرك الكتّاب القيمة التعبيرية لتلك الفراغات فانتقلوا من التركيز على الفضاء النصي، أي ما يمنح للقراءة فقط، إلى التركيز على الفضاء الصوري أيضًا، وهو ما يمنح للمشاهدة والتأمل (الماكري، 1991، ص 241).

أدت إمكانيات التكنولوجيا الهائلة في عالم الطباعة، من التحكم بحجم الخط وتعدد الألوان والصور والرسومات، إلى فتح مجال الإبداع ونشوء "الظاهرة التشكيلية" التي تدعو إلى تسخير جميع أنواع الفنون في عمل واحد.

ففي نهاية القرن التاسع عشر قام مالارميه بنشر قصائد عرفت بـ"الشعر المجسد" (Concrete poetry)، حاول من خلالها أن يجمع بين العناصر الأدبية والبصرية والصوتية معًا (عبد الحميد، 2005، ص 176).

ويمكن تلخيص ما أحدثته ثورة جوتنبرغ في عالم الكتابة والأدب بقولنا إنها فتحت الطريق أمام انتشار الكتب بشكل غير مسبوق في كافة أنحاء العالم، وأجرت تغييرات كبيرة جدًا على شكل الكتاب ومضمونه. وأدى تداول الاكتشافات العلمية والفكرية إلى صحوة ثقافية كبرى استفادت منها الحضارة الأوروبية بشكل أساسي لكثرة المطابع التي نشأت فيها، فازداد جمهور القراء بشكل كبير. كما مهدت الكتب المطبوعة لظهور الصحف التي تنوعت موضوعاتها مما شجع نقد السلطة، فكانت الدافع الأول لنشوء الحركات الديمقراطية التي قلبت تاريخ أوروبا.

إن الدور الذي لعبته الطباعة والثورة الهائلة التي أحدثتها في مجالي القراءة والكتابة، يشبه إلى حد كبير الثورة التي أحدثتها الإنترنت في هذين المجالين، علمًا أنه يضاف للثانية امتيازات أكثر بسبب زيادة التطورات التكنولوجية في السنوات الأخيرة. فعلى الرغم من الإيجابيات الكثيرة التي أحدثتها الطباعة في عالم الكتب والكتابة والقراءة، إلا أن الكتاب الورقيّ ظل محدودًا فيما يمكن أن يتيحه للكاتب والقارئ من إمكانيات الخلق والإبداع. وذلك بسبب طبيعة مادته الجامدة الصماء. وقد ظلّ حال الإبداع مقيدًا على هذا النحو إلى أن جاءت المرحلة الأخيرة في عالم الكتابة، مرحلة الإنفوميديا، حيث انتقلت الكتابة من آلة الطباعة إلى آلة أكثر تطورًا وتعقيدًا هي الحاسوب، ومعه افتتح مجال الإبداع على نحو غير مسبوق. فأصبحت الكتابة تتم بواسطة لوحة مفاتيح (Keyboard)وفأرة (Mouse)، بدلا من الحبر والأوراق. وتحولت الصفحة من ورقة بيضاء إلى شاشة مضيئة. ولم تعد الكلمة سوى وسيلة واحدة من بين وسائل عديدة متاحة للتعبير، كالصوت والموسيقى والصور والرسومات والألوان. وأصبح بالإمكان تحريك كلمات النص في فضاء الشاشة أفقيًا أو عموديًا أو دائريًا. إن استعمال هذه التقنيات في الكتابة، حوّل الكتابة الإبداعية من عملية فردية إلى عملية جماعية معقدة يشترك فيها مبرمجون ومصممون وخبراء في برامج الحاسوب المختلفة.

ولمّا كان الغرب سبّاقًا في هذا المجال، كان من الطبيعي ألا يظل مبدعوه مكتوفي الأيدي أمام كل هذه الأدوات والإمكانيات، فأخذ الكتّاب يستثمرونها في الكتابة لابتكار نصوصهم الخاصة، مما أدى إلى إنتاج أنواع جديدة وأجناس أدبية مبتكرة تحمل صفات وخصائص الوسيط الذي أفرزها والأداة التي ابتكرتها. فبدأنا نسمع بأجناس أدبية جديدة مثل "الرواية التفاعلية" و"الشعر التفاعلي" و"الكتابة الجمعية" وغير ذلك. بالطبع، لا يمكن لهذه الأجناس أن تصدر ورقيًا، فهي تحتاج دائمًا إلى وسيط إلكتروني تظهر من خلاله كالحاسوب، الأمر الذي دفع بالكتّاب إلى اللجوء إلى شبكة الإنترنت لنشر أعمالهم، خاصة وأن هذه الشبكة تتيح لمتصفحيها استخدام برامج مختلفة لإنتاج مثل هذه النصوص.

وهنا صار لا بدَّ أن نتوقف قليلا لنتساءل عمّا ألمَّ بالإبداع الأدبي العربي إزاء كل هذه التطورات، وكيف استجاب كتّابنا العرب لهذه المتغيرات؟ وهل استطاعوا التخلي عن أدواتهم الكتابية القديمة واستثمار أدوات العصر الرقمي؟ وهل تمكنوا من توظيف هذه الأدوات بشكل يخدم النص الأدبي شكلا ومضمونًا؟ وإلى أي مدى نجحوا في ذلك؟

في الحقيقة كان دخول الإنترنت إلى العالم العربي مصحوبًا بكثير من القلق والتخوفات. فقد دخلت الشبكة إلى الدول العربية في العقد الأخير من القرن الماضي، لكنها جوبهت بالرفض في البداية من قبل بعض الأحزاب الدينيّة والسياسيّة التي اعتبرتها خطرًا كبيرًا يهدد الثقافة العربية عامة، والمفاهيم والقيم الإسلاميّة خاصة.

من جهة ثانية، رأى الكثير من المفكرين، أن بقاء العالم العربيّ بمعزل عن التطورات الحديثة، سيؤدي إلى اتساع الهوّة الرقميّة بين الدول الغربية ودول الشرق الأوسط، فكان لا بدّ من المجازفة والانجراف مع التيار. وهكذا بدأت الشبكة تشق طريقها إلى العالم العربيّ بشكل تدريجي وبطيء، متخطية جميع العقبات التقنيّة والاعتبارات الإيديولوجيّة التي واجهتها. وكانت مصر من أوائل الدول العربية التي رحبت باستقبال الشبكة وذلك عام 1993. كانت شبكة الإنترنت آنذاك، وسيلة الاتصال الوحيدة في مصر غير الخاضعة للرقابة، مما شجّع العديد من الأفراد للتعامل معها وبث أفكارهم فيها بمنتهى الحرية. لم يعارض الحكم المصري هذه الحريّة لعدة أسباب، منها الرغبة في أن تصبح مصر جزءًا من القرية العالميّة. كذلك فإن عدد الأشخاص الذين كانوا يتعاملون معها ضئيل جدًا نظرًا لتكاليفها الغالية، مما لم يثر قلق السلطة. وفي عام 1994، دخلت الشبكة إلى المملكة العربية السعودية تلتها سوريا والأردن عام 1997 (מסיקה, 2003, עמ' 13-25).

كانت لدخول الإنترنت إلى العالم العربي أبعاد اجتماعية وفكرية هامة. فالإنترنت تعني الانخراط في العولمة وتقبل فكرة القرية الواحدة. كما تعني حرية التعبير وانطلاق الكلمة التي طالما كانت مكبوتة بسبب الرقابة الشديدة على وسائل الإعلام الأخرى، وفتح مجال التعبير لجميع الفئات الاجتماعية التي حرمت من قبل من إيصال كلمتها، لا سيّما فئتي الشباب والنساء. كما رأى البعض أن وسيلة الاتصال الجديدة هذه يمكنها أن تحافظ على القومية العربية وتوحدها من خلال المواقع والقنوات المشتركة، والتي تستطيع الدول العربيّة من خلالها أن تبث للعالم وجهة نظرها ورؤيتها حول أحداث ومجريات عالمية مختلفة. وقد أدى تطور التقنيات التكنولوجيّة في مجالي الشبكة والأقمار الصناعية إلى تأسيس قنوات ومواقع عربية موحدة مثل موقع "فور آرابس"[1]، وغيره (מסיקה, 2003, עמ' 13–19).

ولما كانت الخاصتان الأبرز اللتان تمتعت بهما الشبكة هما غياب الرقابة وحرية التعبير، راحت الصحف تتوجه إليها لتأسيس مواقعها الإلكترونيّة الخاصة. وقد تم استغلال هاتين الخاصتين بشكل جيد جدًا من قبل القراء والكتّاب على حد سواء. فمع مرور الوقت كان عدد الصحف الإلكترونيّة يتضاعف بسبب إقبال الجمهور عليها بشكل كبير. ففي عام 1998، أسست قناة الجزيرة موقعها الإخباري الإلكترونيّ[2]، الذي استطاع أن يستقطب في اليوم الواحد قرابة مليون زائر من كافة أنحاء الوطن العربي (כבהא, 2006, עמ' 177).

وإلى جانب هذه المواقع الإخبارية انتشرت ظاهرة أخرى هي ظاهرة المدوّنات (Blog)، التي برزت أهميتها لدى الشعوب التي تعيش تحت أنظمة رقابة قاسية تحول دون منحها حرية التعبير، أو لدى الشعوب التي تعاني من مشاكل سياسيّة أو دينيّة، والتي ترى أن الصحافة المكتوبة أو أجهزة الاتصال ووسائل الإعلام العادية لا تنقل للعالم حقيقة معاناتها وظروفها. ومثل هؤلاء وجدوا في المدونات الشخصية متنفسًا لهم (כבהא, 2006, עמ' 183).

في البداية كانت الاستفادة من التقنيات التكنولوجيّة شبه معدومة في المواقع العربية. فقد كانت الصحف الإلكترونيّة مجرد نسخة موازية للنسخة الورقيّة لكن بصيغة إلكترونيّة. شيئًا فشيئًا، بدأ المستخدم العربي يستغل ما تتيحه التقنيات المختلفة من أشكال الكتابة والتعبير، فبدأت الصحف الإلكترونيّة تبث الخبر بالصوت والصورة إلى جانب الكلمة، كما أفادت من التقنيات الأخرى، مثل فتح مجال التعليق أمام القراء والمراسلة عبر البريد

[1] www.4arabs.com
[2] www.aljazeera.com

الإلكتروني، وربط الموقع بمواقع أخرى من خلال الروابط المختلفة، وحتلنة الأخبار بشكل سريع خلال اليوم الواحد، وغير ذلك (מסיקה, 2003, עמ' 52).

ومن الصحافة انتقل التطور التقني إلى الأدب، فتنبه الكتّاب إلى إمكانية استثمار التقنيات المختلفة من أجل كتابة نصوص جديدة بحلة إلكترونيّة تميزها عن الحلة الورقيّة، خاصة وأن مثل هذه النصوص كانت قد ظهرت لدى الكتاب الغربيين، الأمر الذي شكل حافزًا لدى الكتّاب العرب لخوض ذات التجربة. ومع ذلك تظل نسبة هذه النصوص ضئيلة جدًا مقارنة بالنصوص الأدبية الإلكترونيّة التي لم تستفد من التقنيات التكنولوجية، لكنها رغم ذلك تأثرت بشكل أو بآخر من ظهورها عبر الشبكة.

سنستعرض فيما يلي الأشكال التي يتجلى من خلالها الأدب إلكترونيًا، ثم نعرف ماهية الكتابة المرقمنة، والتقنيات المستخدمة فيها، وأنواع النصوص الجديدة التي أفرزها استخدام هذه التقنيات.

النشر الإلكتروني ومظاهر تجلي الأدب إلكترونيًّا

النشر الإلكتروني (Electronic Publishing): هو استخدام الأجهزة الإلكترونية في مختلف مجالات الإنتاج والإدارة والتوزيع، للبيانات والمعلومات، وتسخيرها للمستفيدين. وهو يماثل تمامًا النشر بالوسائل التقليدية، غير أنَّ ما ينشر من مواد، لا يتم إخراجه ورقيًا لأغراض التوزيع، بل يتم توزيعه على وسائط إلكترونية، كالأقراص المرنة أو الأقراص المدمجة، أو من خلال الشبكات الإلكترونية، كالإنترنت. وبما أن طبيعة هذا النشر تستخدم أجهزة كمبيوتر إلكترونية في مرحلة ما، أو في جميع مراحل الإعداد للنشر، فقد جازت عليه تسمية "النشر الإلكتروني". وجوهر عملية النشر الإلكتروني، أنها تقوم بطباعة كتب ومجلات من دون استخدام ورق وحبر (شبلول، 2004، ص 11–12).

يتخذ النشر الإلكتروني أشكالا مختلفة، وما يهمنا منها هنا هو ما يتعلق بنشر النصوص الأدبية. فإذا تأملنا هذه النصوص من شعر وقصص وروايات ودراسات ومقالات في النقد والأدب، كلاسيكية أو حديثة، سنجد أنها تظهر في واحد من ثلاثة أشكال إلكترونية، هي:

1. الأقراص المدمجة
2. الكتب الإلكترونيّة
3. المواقع المختلفة على شبكة الإنترنت

1. الأقراص المدمجة (Compact Disk Technology):

تعتبر تقنية الأقراص المدمجة من أحدث التقنيات في أوساط التخزين الخارجية. حيث تتميز بسعتها التخزينيّة العالية التي تصل إلىMB 650 (ميجا بايت). توجد عدة أنواع من الأسطوانات المدمجة، منها:

– أسطوانات مدمجة معدة للقراءة فقط (CD-ROM)، أي لا يمكن تغيير البيانات المخزنة عليها.

– أسطوانات مدمجة قابلة للتسجيل عليها مرة واحدة فقط، أي قابلة للكتابة عليها مرة واحدة، وذلك عن طريق استخدام مشغلات خاصة.

– أسطوانات مدمجة قابلة للقراءة والكتابة عليها عدة مرات (المعجم الشامل، 2001، ص 67–70).

بفضل هذه الأسطوانات وسعتها العالية للتخزين، أصبح من الممكن استخدامها لحفظ الكثير من الكتب والمعاجم والموسوعات، إذ يمكن أن يخزن المرء موسوعة مكونة من عشرين جزءًا على قرص واحد. وهي بالطبع، أخف وزنًا من الكتب العادية، إضافة إلى أن إمكانية نقلها من مكان إلى آخر أكثر سهولة. ناهيك عن سهولة البحث في مثل هذه الأقراص. جميع هذه المزايا، جعلت الكثير من المؤلفين والنقاد والعلماء، يفضلونها على الكتب الورقية، فيخزنون عليها المعلومات والموسوعات والمعاجم والإصدارات الأدبية المختلفة. وعلى سبيل المثال، فإن الموسوعة البريطانية التي تقع في 32 مجلدًا ضخمًا، والتي صدرت ورقيًا منذ عام 1768، متوفرة اليوم بشكل أقراص مدمجة. وتضم الموسوعة بشكلها الجديد نصوصًا ورسومات وصورًا ثابتة ومتحركة، ولقطات فيديو وفهارس وقواميس، بالإضافة إلى إمكانات الاستخدامات التفاعلية (Interactive) لمعلوماتها المختلفة.

ومن أوائل الكتب العربية التي تم تحويلها إلى نسخ رقمية من خلال القرص المدمج، كان القرآن الكريم، وذلك عام 1985 (يقطين، 2008، ص 117). بعد ذلك نقل عدد كبير من الكتب والمعاجم الكلاسيكية إلى نسخ رقمية عبر الأسطوانات المدمجة، مثل لسان العرب وتاج العروس (شبلول، 2004، ص 31). ومع مرور الوقت ازداد الاهتمام بالنشر الإلكتروني، فأصبحنا نجد اليوم أن الكثير من الأعمال الأدبية والدواوين الشعرية بدأت تتحول إلى نسخ رقمية. وعلى سبيل المثال، أصدرت جمعية "أصدقاء الكاتب المصري أحمد بهاء الدين"، أسطوانة مدمجة تضم الأعمال الكاملة للمؤلف الراحل. وتتضمن الأسطوانة آلية للبحث وتوثيقًا للموضوعات بالتاريخ والمجلة والصحيفة التي نشرت بها كتاباته الورقية (مجلة العالم الرقمي، 2008/4/14). كذلك نجد "الموسوعة الشعرية" متوفرة اليوم على قرص مدمج، يحتوي على أكثر من 265 مرجعًا أدبيًا، منها: الأغاني وجميع مؤلفات الجاحظ والمعري، هذا بالإضافة إلى المعاجم الكلاسيكية (الرياحي، 2006/6/21)

2. <u>الكتاب الإلكتروني(E-book):</u>

الكتاب الإلكتروني، هو الكتاب الذي يمكن قراءته على الحاسوب أو أي جهاز محمول باليد. ويتم توزيعه كملف واحد، ويأتي كعنصر كامل مكتمل. بمعنى أنه ليس فصلا أو جزءًا من كتاب أو سلسلة. ويتراوح طوله بين 25 إلى 400 ألف كلمة. ومن مزاياه أنه يمكن طلبه وتسليمه فوريًا عبر الوسائط الإلكترونية، وأنه مضغوط ومريح، ويمكن حمله والتنقل به. ويزيد من القدرة على التحكم في شكل العرض مع خصائص رقمية لتدوين الملاحظات

والبحث، إضافة إلى سرعته في البحث عن المعلومات وتحويل النص إلى صوت مسموع، كما يمكن قراءته في إضاءة جزئية أو في الأماكن المظلمة، بالإضافة إلى قلة تكلفة توزيعه مقارنة مع الكتب العادية (بسيوني2، 2007، ص 30).

وتميز الناقدة الإماراتية فاطمة البريكي، بين جزأين مختلفين مكملين لبعضهما عند الحديث عن الكتاب الإلكتروني، وهما: آلة القراءة (Hardware)، ومحتوى الكتاب الرقمي المحمل في الآلة (Software). أما آلة القراءة، فهي جهاز عرض إلكتروني بحجم الكتاب، تعرض فيه النصوص على شاشة الكريستال السائل. وأما المحتوى الرقمي، فهو المادة المحملة من خلال أحد المواقع، أو دور النشر الإلكترونيّة والتي تتيح فرصة الحصول على نسخة رقمية من الكتاب سواء أكانت له نسخة ورقيّة أم لم تكن. وبالتالي فالكتاب الإلكتروني يعرف بأنه أسلوب لقراءة الكتب والمجلات من خلال شاشة الحاسوب وأجهزة اليد المحمولة بطريقة سهلة ومريحة للقارئ. لذا تحوّل دور النشر الإلكترونيّة أعمال الكتّاب والأدباء من كتب ورقيّة إلى كتب إلكترونية يمكن قراءتها عبر برامج خاصة على غرار برنامج أكروبات ريدر (Acrobat Reader) (البريكي، 2006، ص 41-43).

وتعج شبكة الإنترنت بالمواقع التي يمكن من خلالها اقتناء كتب إلكترونيّة، ومنها على سبيل المثال، موقع "ناشري"[1]، وهو عبارة عن دار نشر إلكترونية عربية مجانيّة، توّفر العديد من الكتب الإلكترونية، والمقالات والأبحاث العلميّة في كثير من المجالات المعرفيّة. ومن الكتب الإلكترونية التي يوفرها الموقع، نذكر كتاب **خصائص شعر الغزل عند عمر بن أبي ربيعة**، للكاتب عبد الحكيم الزبيدي، كذلك ديوان شعر للشاعر لطفي زغلول بعنوان: **هنا كنا...هنا سنكون**، وكتاب **غسان كنفاني، صفحات كانت مطوية**، للكاتب عدنان كنفاني، وغيرها العديد من الكتب في الأدب والنقد، بالإضافة إلى كتب الأطفال.

بدأ الكتاب الإلكتروني يلاقي رواجًا وإقبالا شديدًا لا سّيما من قبل القرّاء الشباب. فعلى سبيل المثال، يخصص معرض القاهرة للكتاب الدولي الذي يفتتح كل سنة، مكانًا لبيع الكتب الإلكترونية. وقد لوحظ في السنوات الأخيرة أن هناك إقبالا هائلا على هذه الكتب، مما أثار العديد من الأسئلة لدى النقاد والأدباء والبائعين حول مستقبل الكتاب الورقي الآخذ بالتراجع لصالح الكتاب الإلكتروني. وفي استطلاع نشرته جريدة الأهرام في تاريخ

[1] http://www.nashiri.net

2007/2/8، ضمن صفحة ثقافة وفنون، ظهرت لدى القراء مواقف مختلفة إزاء الكتاب الإلكتروني، بدا معظمها متفائلا بمستقبل هذا الكتاب وتفوقه على نظيره الورقي. ويتوقع البعض بحسب هذا الاستطلاع، أن قراءة المعلومات على شاشات العرض، سيغير المجتمع الإنساني بنفس القدر من التغيير الذي أحدثه اختراع ماكينات الطباعة. كما ظهر من خلال الاستطلاع، أن بعض القراء يتوقعون سيطرة الكتاب الإلكتروني وانقراض الكتاب الورقي، معللين ذلك بأن العلم يتقدم باستمرار دون توقف، ولن يكون هناك مكان في العالم غير مربوط بشبكة الإنترنت، لذا فجميع الكتب سيتم نشرها إلكترونيًّا، مما يهدد مكانة الكتب الورقية (الأهرام، 2007/2/8).

3. المواقع المختلفة على شبكة الإنترنت:

المظهر الأخير والأكثر انتشارًا وشيوعًا لتجلي الأدب إلكترونيًّا، هو من خلال نشره في المواقع المختلفة على شبكة الإنترنت. وتقسم مواقع الإنترنت من حيث المواد الأدبية المنشورة فيها إلى عدة أقسام:

1- المواقع الأدبية الثقافية العامة: وهي تلك المواقع المختلفة التي لا تختص بنشر لون معين من ألوان الأدب، بل تنشر جميع الأنواع الأدبية من مقالات، قصص، روايات، شعر، مسرح، وغير ذلك. ومن هذه المواقع، موقع "اتحاد كتاب الإنترنت العرب"[1]، وموقع "جهة الشعر"[2].

2- مواقع أدبية ثقافيّة مختصة: وهي المواقع التي تختص بنشر لون أدبي معين كالقصة أو الشعر. ومن هذه المواقع، موقع "أبيات"[3]، المختص بنشر الشعر العربي باللهجات الخليجية المختلفة، وموقع "القصة السورية"[4]، المختص بنشر القصة القصيرة السورية خاصة، والعربية عامة.

3- المنتديات الثقافيّة العامة: وهذه المنتديات تحتوي ضمن أقسامها الفرعية منتديات أدبية لكنها ليست مختصة بنشر الأدب فقط، مثل منتدى "طرابلس"[5]، ومنتدى "صقور سورية"[6]، وغيرهما.

[1] http://www.arab-ewriters.com
[2] www.jehat.com
[3] http://abyat.com
[4] www.syrianstory.com
[5] www.trables.com
[6] http://hawkssyria.yoo7.com

4- المنتديات الثقافيّة الأدبيّة: وهي منتديات تختص بنشر المواد الأدبية فقط. وتسمح هذه المنتديات، لكل إنسان مهتم بالأدب أن ينتسب إليها من أي مكان في العالم، فيصبح عضوًا في المنتدى. ومنها: منتدى "فضاءات"[1]، ومنتدى "عذب القصيد"[2].

5- مواقع الصحف الإلكترونية: وهذه الصحف تتضمن المواد الأدبية ضمن فروعها المختلفة، مثل صحيفة "عكاظ"[3]، وصحيفة "الوئام"[4]، وغيرهما.

6- مواقع المجلات الإلكترونيّة: هذه المجلات منها ما هي عامة أي تتناول موضوعات عديدة بالإضافة إلى الأدب، ومنها ما هي خاصة، أي تعنى بنشر مواد أدبية فقط، مثل مجلة "ديوان العرب"[5] ومجلة "أنهار"[6]، وغيرهما.

7- المدوّنات (Blogs): وهي عبارة عن صفحة على شبكة الإنترنت تظهر عليها تدوينات (مداخلات) مؤرخة ومرتبة ترتيبًا زمنيًّا تصاعديًّا، ينشر منها عدد محدد يتحكم فيه مدير أو ناشر المدوّنة. بعضها بمثابة مواقع شخصية خاصة لبعض الأدباء والشعراء، وبعضها مدونات عامة تنشر فيها موضوعات أدبيّة مختلفة، مثل مدونة "مكتوب"[7]، ومدونة "بنت الروح"[8]، وغيرهما.

8- مواقع الأدباء الشخصية: وهي المواقع الخاصة بأدباء معينين، إذ ينشئ الأديب موقعًا خاصًا به ينشر من خلاله إصداراته الأدبية وأبحاثه وما كتب عنه. ومن هذه المواقع، "موقع الكاتب المغربي محمد أسليم"[9]، وموقع "بيت المجاز"[10]، للكاتب والناقد المصري سعيد الوكيل، وغيرهما.

بيّنا حتى الآن الحالات الثلاث التي يمكن أن ينشر من خلالها الأدب إلكترونيًّا. وسنبين فيما يلي الأجناس الجديدة التي نتجت عن هذا النشر، أي التي ظهرت بعد انتقال الأدب من الورق إلى الرقمنة، وسنقف عند التعريفات المختلفة التي وردت في الأدب الغربي والأدب العربي لكل منها، في محاولة لصياغة تعريف أكثر دقة

[1] http://fdaat.com/vb
[2] http://www.m7mm.net/vb
[3] www.okaz.com
[4] http://www.alweeam.com
[5] www.diwanalarab.com
[6] http://www.anhaar.com
[7] www.maktoobblog.com
[8] http://www.bintalrooo7.net
[9] www.aslim.org
[10] http://saidalwakil.com

ووضوحًا، خاصة وأن الكثير من المصطلحات لا يزال يعتريها الغموض واللبس في الأوساط الأدبية النقدية، الغربية منها والعربية. ولعل السبب في ذلك يعود إلى جدتها وعدم إلمام بعض النقاد بالكتابة الرقمية وأدواتها، فحاول كل أن يصوغ التعريف الذي يراه مناسبًا معتمدًا على اجتهاده الخاص دون أن يلجأ إلى البحث العلمي الممنهج. وعليه، فقد جاء هذا البحث ليكون من أوائل الأبحاث العلمية في هذا المجال، سنحاول من خلاله طرح الآراء والتعريفات المختلفة، ونقارن بينها بموضوعية لصياغة التعريف الأخير الذي نراه أكثر دقة، بعد أن نعلل الأسباب التي دفعتنا لقبول مصطلح ما أو تعريف ما دون سواه. وقبل كل شيء سنعرف الكتابة المرقمنة وأدواتها، بعد ذلك ننتقل إلى التعريف بالأجناس الأدبية الجديدة التي أفرزتها هذه الأدوات.

الكتابة المرقمنة

ذكرنا أن الكتابة مرت بمراحل تطور عديدة عبر العصور المختلفة، فكان لكل عصر مميزاته الخاصة من حيث الأدوات المستعملة، الوسائل المعتمدة ونوع الخطوط، ابتداء من الرموز والنقوش على الحجر وصولا إلى استخدام الحاسوب. وقد أثرت هذه الأدوات على شكل ومضمون ونوع النصوص التي نتجت عن استخدامها.

يمثل الحاسوب نقلة نوعية في تاريخ تطور الكتابة البشرية. فقد اختزل هذا الجهاز جميع الوسائل التقليدية التي سادت قبل ذلك كالورق والحبر والأقلام، ليقدم نوعًا جديدًا وشكلا غير مسبوق في الكتابة، وذلك عن طريق توظيف تقنيات جديدة مختلفة. سنقف فيما يلي عند تعريف هذه التقنيات باعتبارها أدوات كتابة جديدة تميز العصر الرقمي وعصر المعلوماتية، لنبين فيما بعد تأثيرها على الكتابة الأدبية.

يمكن أن نميز بين ثلاث تقنيات رئيسية تستخدم في كتابة النص الرقمي، وهي:

1. الوسائط المتعددة
2. النص المرتبط
3. الوسائط الفائقة

1. **<u>الوسائط المتعددة (Multi Media):</u>** يرجع لفظ "الوسائط المتعددة" إلى الستينيات من القرن العشرين، حيث استخدم في مجال الفنون ليشير إلى تلك الأعمال التي مزجت أكثر من وسيط. لكن في منتصف السبعينيات من القرن نفسه، اكتسب هذا اللفظ طابعه التكنولوجي، فارتبط بالوسائط الرقمية التي يمكن أن يوظفها الحاسوب في البرامج الإلكترونية المختلفة (جيونريه، 2005، ص 387).

ويقدم لنا **المعجم الشامل لمصطلحات الحاسب الآلي والإنترنت** (2001)، تعريفًا دقيقًا للمصطلح، وبموجبه فإن "الوسائط المتعددة" تعني إمكانية تمثيل المعلومات باستخدام أكثر من نوع من الوسائط، مثل الرسومات والنصوص والصور الفوتوغرافية والفيديو والصوت والحركة. وقد استخدم المصطلح قديمًا للدلالة على مجموعة من المواد المستخدمة للمساعدة في عرض موضوع ما وتوضيحه بشكل جيد. فإذا استخدمت الكتب أو أشرطة الكاسيت أو الأفلام أو الصور أو الرسومات أو غيرها من المواد، لعرض وشرح موضوع ما، أطلق على تلك المواد اسم: Multi Media، أي الوسائط المتعددة. وبعد أن افتتح الحاسوب كافة مجالات الحياة،

أصبح هذا المصطلح مرتبطًا بالطريقة التي تستخدمها برامج الحاسوب في التعامل معها. ولكي يستخدم الحاسوب برامج "الوسائط المتعددة"، يجب أن يكون مجهزًا بالمعدات اللازمة، مثل: بطاقة الصوت والميكريفون، كاميرا الفيديو، بطاقة التحكم بالشاشة الملونة، والقرص المدمج الذي يسمح بحفظ التسجيلات الصوتية الرسومية، حيث تتطلب تسجيلات "الوسائط المتعددة" مساحات تخزين كبيرة. ويطلق على الحاسوب الذي يمتلك مثل هذه التجهيزات، "حاسب وسائط متعددة" (المعجم الشامل، 2001، ص 283).

ويرى حلمي محمود محسب في كتابه **إخراج الصحف الإلكترونية على شبكة الإنترنت** (2007)، أن مصطلح "الوسائط المتعددة" ينصرف إلى كل من الرسوم المتحركة والصوت والفيديو بشكل أساسي، وتقنية الواقع الافتراضي (Virtual Reality) بشكل غير جوهري. وهذه الوسائط جاءت لتدعم الوسائط التقليدية المتمثلة في النص والصورة. ويضيف محسب بأن هذه الوسائط تتميز بأنها تضفي على العمل الفني قيمتين: "الأولى جمالية، تجعل العمل يتلألأ بين ثنائية السمع والإبصار، والثانية نفعية تتمثل في إمداد العمل بعناصر مساعدة للعناصر التقليدية تساعده في التعبير عن المضمون ببراعة ودقة أكثر من ذي قبل" (محسب، 2007، ص 116).

أما الناقد محمد عبد الحميد بسيوني، فيقول إن مصطلح "تعدد" يشير إلى استخدام وسيلتين أو أكثر ضمن العمل الفني. كما يشير "تعدد الوسائط" إلى تعدد الحواس الخاصة باستقبال النص في أشكال التقديم المختلفة وإلى تباين خصائص المتلقين وحاجاتهم، بحيث يلبي هذا التعدد مختلف الخصائص والحاجات، وهو بذلك يؤكد تأثير هذه الوسائط على متلقي النص أو متلقي العمل الفني أيًا كان. ويؤكد عبد الحميد كذلك على أهمية التفاعل في العرض والتقديم والتوصيل والإتاحة، حيث إن الهدف من التعدد والتنوع في توظيف "الوسائط المتعددة" واستخدامها هو نقل الأفكار في أكثر من وسيلة تدعم الفكرة والمعنى في مزج واحد، وتعمل على استثارة الحواس وتنشيط العمليات المعرفية التي تهدف في النهاية إلى الكسب المعرفي أو التعلم (بسيوني، 2007، ص 99). ويرى بسيوني أيضًا أن فكرة استخدام "الوسائط المتعددة" في توصيل الأفكار أو في التعليم تستند في ذلك على مقولة إن أي شيء تستطيع أن تؤديه الكلمات وحدها، يكون أكثر فعالية إذا أدته الكلمات مصحوبة بالصوت المسموع والصورة (ن. م، ص 5).

2. **<u>النص المرتبط (Hyper-Text):</u>** حظي المصطلح "هايبرتكست" باهتمام النقاد الذين درسوا الأدب الرقمي باعتباره من أبرز تقنيات الكتابة الرقمية. وقد تعددت مفاهيم المصطلح وتعددت تعريفاته، كما خلط النقاد بينه وبين مصطلح "الوسائط الفائقة" (Hypermedia). وحظي هذا المصطلح بترجمات مختلفة في النقد العربي، سنتطرق إليها لاحقًا. يمكننا أن نميز بجلاء بين منظورين مختلفين في تعريف المصطلح "هايبرتكست"، وهما: المنظور التكنولوجي والمنظور الأدبي. سنطرح فيما يلي تعريفات المصطلح من المنظورين، كما وردت في المصادر المختلفة، وسنبدأ بالمنظور التكنولوجي أولا، ثم نتناوله من منظور أدبي فني.

يرى جورج لاندو (Goerge Landow) أن تيد نيلسون (Ted Nelson) هو أول من صك المصطلح في الستينيات من القرن الماضي، وقد عرفه بأنه سلسلة من نصوص كثيرة متشابكة ومترابطة بعضها ببعض، تعرض للمستخدم مسارات مختلفة للقراءة. ويرى لاندو أن الفرق بين النص الورقي التقليدي وبين الـ"هايبرتكست" هو أن الأول ذو شكل ثابت ومحدد، ويقرأ بطريقة خطية متسلسلة، بينما يعتبر الـ"هايبر تكست" شبكة مركبة من عدة نصوص، ليست ذات شكل محدد، ويمكن قراءتها بطريقة غير خطية وغير متسلسلة. كذلك فإن النص التقليدي يعرض أمام القارئ على الورق سواء كان ذلك في كتاب أو مجلة، بينما يعرض الـ"هايبرتكست" أمام القارئ من خلال شاشة الكمبيوتر فقط (Landow, 1990, p. 3).

وجاء في **الموسوعة البريطانية** أن "هايبرتكست" هو أحد برامج الحاسوب التي تمكن المستخدم من الحصول على معلومات ذات صلة بواسطة روابط إلكترونية مرتبطة ببعضها (Britanica, 2007).

أما بحسب **مايكروسوفت إنكارتا**، فإن الـ "هايبرتكست" هو تسمية مجازية لطريقة في تقديم المعلومات، يوصل فيها النص والصور والأصوات والأفعال معًا، في شبكة من الترابطات مركبة وغير تعاقبية، مما يسمح لمستعمل النص أن يتصفح الموضوعات ذات العلاقة، دون التقيّد بالترتيب الذي بنيت عليه هذه المعلومات (Encarta, 2008).

وجاء في **المعجم الشامل لمصطلحات الحاسب الآلي** (2001)، أن بنية النص المرتبط تختلف عن بنية النص التقليدي بشكل جوهري. فبينما ترتكز بنية النص التقليدي على مبدأ الخطية، حيث يمضي النص بشكل متسلسل من فقرة إلى أخرى ومن صفحة إلى أخرى، فإن بنية النص المرتبط تعتمد على مبدأ الروابط

(Links). وهذه بدورها تعتمد على شبكة كثيفة من العلاقات تحيل القارئ من فقرة إلى أخرى. فباختيار واحدة من الكلمات المفتاحية، وغالبًا ما يكون تحتها خط، أو ملونة بألوان مختلفة ومنتشرة في إحدى الفقرات، فإنه يمكن للقارئ القفز إلى فقرة جديدة ترتبط بتلك الكلمة. ويمكن بالطريقة ذاتها أن تتوالى الإحالات من فقرة إلى أخرى بلا نهاية. كما يمكن أيضًا السير في الطريق المعاكسة والعودة بمقدار فقرة نحو الخلف (المعجم الشامل، 2001 ص 209).

أما الناقد حلمي محمود، فيرى أن جذور هذه الكلمة تعود إلى علم الفيزياء، حيث تعني السابقة (hyper) فوق أو أعلى، وقد استخدمت في بدايات القرن الماضي لتصف نوعًا جديدًا من الفضاء، عرفه ألبرت آينشتاين في نظريته النسبية بالفضاء الجديد (Hyperspace). لهذا فهي تعني مع النص، النص الجديد أو الطريقة الجديدة التي يدرك فيها النص.

ويضيف حلمي محمود أن هذا النص عرّف بالشكل السردي (Narrative Form) غير الموجود، حتى ينتجه القراء من خلال سلسلة من الاختيارات طبقًا لرغباتهم واهتماماتهم. وعرّف أيضًا بأنه الطريقة غير الخطية

(Non- Linear Way) لتقديم المعلومات. كما عرّف بأنه توليد الحواشي (Footnote)، لأن الحواشي تربط القارئ بمصادر المعلومات التفصيلية. وعرّف كذلك بأنه النص المؤلف من كتل من الكلمات والصور المرتبطة إلكترونيًا من خلال مجموعة من المسارات غير محددة النهاية (محسب، 2007، ص 98-99).

لقد تفنن المبرمجون والمشتغلون في النص الإلكتروني في ابتكار أشكال مختلفة من النصوص التي تعتمد على تقنية الـ"هايبرتكست"، تختلف فيما بينها من حيث المبنى وعدد الروابط التي يتضمنها، وطريقة ارتباطها ببعض. فهناك النصوص ذات المبنى البسيط، والأخرى الأكثر تعقيدًا وتركيبًا (يقطين، 2005، ص 136-140).

يرى إدوارد باريت (Edward Barrett)، أنه حين ابتكرت التكنولوجيا الحديثة مفهوم الـ"هايبرتكست"، فقد اقتفت أثر المخ البشري في طريقة تفكيره. إذ يحاول باريت في مقدمة كتابه: *Text, Context, and Hypertex*t (1988)، أن يربط بين أهم ما توصل إليه علماء النفس أمثال بياجيه وغيره في تحليلهم لعملية

التفكير الذهني واكتساب اللغة كعملية ذهنية مركبة، وعلاقة ذلك كله بالـ"هايبرتكست". فإذا ما نظرنا إلى أفكار الإنسان سنجدها مرتبطة ببعضها البعض، والذاكرة مرتبطة بذاكرات أخرى. والإنسان حين يفكر بشيء ما إنما تتشعب أفكاره وتتفرع إلى أفكار عديدة أخرى يربط بينها حتى يصل إلى الفكرة النهائية. وعلى هذا الأساس قامت التكنولوجيا البشرية بابتكار مفهوم الـ"هايبرتكست" الذي يمثل طريقة التفكير نفسها لدى الدماغ البشري (Barrett, 1988, pp 5-13).

بيّنا حتى الآن تعريف المصطلح من المنظور التكنولوجي، أما إذا تناولنا تعريفه من منظور أدبي فسنجد له تعريفات أخرى ترتبط بالأعمال الأدبية التي تستخدم هذه التقنية. ومن هذا المنظور يعتقد باريت أن هذه التقنية تتيح قراءات عديدة ومختلفة للنص نفسه من قبل قراء مختلفين. إذ يستطيع كل قارئ أن يبني قصة مختلفة تمامًا عن القصة التي يبنيها قارئ آخر، وذلك من خلال اختياره للروابط المتنوعة الموجودة في متن النص (Barrett, 1988, pp 5-13).

وتقارن كل من إيملي بيرك (Emily Berk) وجوزيف ديفلن (Joseph Devlin)، بين النص الورقي والنص الرقمي الذي يعتمد تقنية الـ"هايبرتكست"، بقولهما إنه بينما يتألف النص العادي الورقي من فقرات يقرأها القارئ بانتظام وبتسلسل من اليمين إلى اليسار ومن أعلى إلى أسفل، فإن الـ"هايبرتكست" عبارة عن مجموعة من الفقرات أو العقد (Node) ترتبط ببعضها بواسطة روابط إلكترونية كهربائية (Links)، تمكن القارئ أن يقرأها بطريقة غير متسلسلة. كل عقدة من هذه العقد تشكل وثيقة معلومات قد تكون كبيرة جدًا وطويلة، وقد تكون قصيرة وبسيطة. هذه العقد أو الروابط تبنى من قبل الكاتب من جهة، ومن قبل القارئ من جهة أخرى. فالكاتب هو الذي يحدد عدد الروابط التي سيتضمنها النص ومحتوى كل رابط، بينما يقوم القارئ باختيار الروابط التي يريد الولوج إليها، كذلك يستطيع أن يضيف بنفسه روابط أخرى للنص إذا شعر أن هناك ضرورة لذلك.

أما فوائد هذه التقنية فهي عديدة. فمن ناحية تسمح بغربلة المعلومات واختيار المناسب منها فقط من بين مجموعة معلومات معطاة، كذلك تسمح للقارئ بالاتصال بالمعلومات أو بالروابط الضرورية من وجهة نظره. من ناحية أخرى فهي تثري النص بواسطة ربطه بالوسائط المتعددة. ويضيف كل من بيرك وديفلن أن بناء نص بهذه الطريقة ليس بالعملية السهلة، فعلى الكاتب أن يتمرن جيدًا على كيفية كتابة نص يتضمن هذه

التقنية. كما تعتبر قراءة نص كهذا عملية معقدة بالنسبة للقارئ أيضا الذي يجب أن يتعلم هو الآخر كيف ينظم المعلومات ويربط بينها للوصول إلى المعنى (Berk, Devlin, 1991, p. 5).

ويرى جورج لاندو أن الـ"هايبرتكست" هو التجسيد العملي للنص الذي تحدث عنه أصحاب النظريات الأدبية النقدية فيما يتصل بطبيعة النص، ودور كل من القارئ والكاتب فيه. ويذهب إلى حد القول إن أصحاب النظرية الأدبية النقدية كانوا يستشرفون النص الإلكتروني المبني بتقنية الـ"هايبرتكست" حين وضعوا أسس نظرياتهم حول النص والتلقي. فكأنهم توقعوا سلفًا ماهية هذا النص باعتباره نص المستقبل، أو مستقبل النص (Landow, 1997, p. 4)

وقد دعم حسام الخطيب لاندو بقوله إن كلمات رولان بارت وميشيل فوكو عن النص المفتوح، تشبه تمامًا كلمات تيد نلسون عن تقنية الـ"هايبرتكست"، لكن عند بارت وميشيل فإن الأمر كان نظريًا فقط، بينما هو تجسيد وتفعيل وتطبيق عند نيلسون (الخطيب، 2001، ص 55).

ويرى سيلفيو جاجي (Silvio Gaggi)، أن مبدأ تعدد الأصوات الذي تكلم عنه ميخائيل باختين ينطبق على الـ"هايبرتكست" أيما انطباق، كما يرى أن حديث ميشيل فوكو حول حرية تداول النصوص من حيث تحليلها وإعادة بنائها، ينطبق على هذا النص أيضًا (Gaggi, 1988, p. 58).

أما سعيد يقطين، فيرى أن مفهوم هذا النص لا يختلف كثيرًا عن مفهوم "التناص" الذي تحدث عنه الناقد الفرنسي جيراير جنيه (G. Genette)، غير أن التناص يعبر عن ارتباط النص بنصوص أخرى غالبًا ما تكون نصوصًا لغوية، بينما يمكن للـ"هايبرتكست" أن يرتبط بنصوص غير لغوية مثل الصوت والصورة (يقطين، 2005، 120–118). ويوافقه في ذلك بابيس ديرميتزاكيس الذي يرى أن الـ"هايبرتكست" يؤدي إلى زيادة الطاقة التناصية للنص زيادة كبيرة. فعدد الحواشي والاستشهادات، فضلا عن حجم كل منها، يمكن أن يزيد زيادة لا حد لها حين نستخدم هذه التقنية (ديرميتزاكيس، 2003، ص 376).

أما الناقد اندراس كابنيوس، فيميز بين نوعين من النصوص التي تقوم على نفس مبدأ الـ"هايبرتكست"، وهما: النص الأدبي الورقي، والنص الأدبي الإلكتروني. فأما الأخير فهو ابتكار جديد جاءت به تكنولوجيا

المعلومات، وأما الأول فهو موجود منذ بواكير الثقافة الإنسانية. فكل نص هو حتمًا نص رابط بين نصوص عدة. فالأدب كان ولا يزال تناصي الطابع، يقيم علاقات بين النصوص. وقارئ النصوص الورقية المطبوعة يستدعي في ذاكرته نصوصًا عديدة أثناء القراءة ترتبط بالنص المقروء. كما يمكن أن يجد في النص نفسه إشارات لنصوص أخرى. أما في النص الإلكتروني، فإن هذه النصوص تكون موجودة بالفعل في متن النص ولا يحتاج القارئ إلى استدعائها من الذاكرة، بل كل ما عليه فعله هو الولوج إليها عن طريق تنشيط بعض الروابط الظاهرة في النص. كما وتكون هذه النصوص المتضمنة داخل النص عشوائية الترتيب، غير متسلسلة كما هو الحال في النصوص الورقية.

ويحاول أندراس كبانيوس أن يعطي أمثلة عديدة لنصوص مختلفة من الأدب الغربي كتبت بطريقة الـ"هايبرتكست"، لكنها محاولات مطبوعة ورقيًا، لا تختلف من حيث المبدأ عن طريقة كتابة النص الإلكتروني. ومن هذه الأمثلة كتاب "عشيقة الضابط الفرنسي" (The French Lieutenant's) للكاتب جون فاولز (John Fowles) الذي يطرح في الرواية نهايتين مختلفتين على القارئ الاختيار بينهما. كذلك كتاب رايموند كوينو (Raymomd Queneau) بعنوان "مئة ألف مليار سونيتة" Hundred Thousand Billion) (Sonnets، الذي يضم أربعين سونيتة. إذ جاءت صفحات الكتاب وقد قطعت إلى شرائح يمكن للقارئ أن يقلب سطرًا واحدًا بدلا أن يقلب الصفحة، وبذلك يستطيع القارئ أن يكتب نصه كما يريد (كبانيوس، 2003، ص 354-361).

ويعطي الناقد سعيد الوكيل بعض الأمثلة من الأدب العربي القديم والحديث، كتبت بنفس مبدأ الـ"هايبرتكست" لكن بطريقة ورقية، مثل كتاب **سحر أسود** (2005)، لحمدي الجزار، إذ يستطيع القارئ أن يدخل إلى عالم الرواية من أي مدخل من المداخل الستة والثلاثين التي تنقسم إليها. أما الجذور الأقدم، فتتمثل في حكايات ألف ليلة وليلة التي تزخر بالحكايات المتداخلة والمترابطة ببعضها (الوكيل، 2007/12/20).

<u>ترجمات عديدة للمصطلح في النقد الأدبي العربي المعاصر</u>:

قدم النقاد والباحثون العرب اقتراحات لتسميات وترجمات مختلفة للمصطلح "هايبرتكست" باللغة العربية. ودمجوا في تعريفه بين المنظورين العلمي التكنولوجي والأدبي الإبداعي، كما خلطوا بينه وبين مصطلح

"الوسائط الفائقة"، شأنهم في ذلك شأن النقاد الغربيين. فمن المقترحات التي اقترحها النقاد العرب، نجد مصطلح "النص المترابط" الذي اقترحه سعيد يقطين، ويعرفه على أنه نص يتحقق من خلال الحاسوب، وأهم ميزاته أنه غير خطي لأنه يتكون من مجموعة من العقد والشذرات التي تتصل ببعضها بواسطة روابط مرئية. ويسمح هذا النص بالانتقال من معلومة إلى أخرى عن طريق تنشيط الروابط التي بواسطتها نتجاوز البعد الخطي للقراءة، لأننا نتحرك في النص على الشكل الذي نريد (يقطين، 2005، ص 264–265).

ومن المقابلات العربية المستعملة أيضًا كبديل للمصطلح الأجنبي "هايبرتكست"، نجد مصطلح "النص المتشعب" الذي استخدمته عبير سلامة في مقالة لها بعنوان "النص المتشعب ومستقبل الرواية العربية"، وتعرفه بأنه النص الذي يستخدم في الإنترنت لجمع المعلومات النصية المترابطة، كجمع النص الكتابي بالرسومات التوضيحية، والصور والجداول والخرائط والصوت، أو نصوص كتابية أخرى وأشكال جرافيكية متحركة، وذلك باستخدام وصلات أو روابط تكون دائمًا باللون الأزرق وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن (سلامة، 2007/7/5). ومن النقاد العرب الذين استخدموا مصطلح "النص المتشعب" أيضًا، الناقد المصري أحمد فضل شبلول.

أما الكاتب الفلسطيني حسام الخطيب، فقد استعمل مصطلح "النص المتفرع" كبديل للمصطلح الأجنبي، وتؤيده في ذلك الناقدة فاطمة البريكي. وقد علل اختياره هذا بأنه اشتق صفة التفرع من مصطلح (فرع) الدارج في فن الشروح والحواشي عند العرب، وهو يرى أنه الأقرب إلى المعنى العضوي للمصطلح الأجنبي وآليته (الخطيب، 1996، ص 83).

أما الناقد المصري نبيل علي، فيستخدم مصطلح "النص الفائق" كترجمة للمصطلح الأجنبي "هايبرتكست"، ويعرفه بأنه أسلوب يتيح للقارئ استعمال وسائل عملية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص، وجمله وفقراته، ويخلصه من قيود خطية النص بحيث يمكّنه من التفرع من أي موضوع داخله إلى أي موضوع سابق أو لاحق، بل ويسمح للقارئ أيضًا أن يمهر النص بملاحظاته واستنتاجاته (علي، 1994، ص297).

ومن التسميات العربية أيضًا، نجد مصطلح "النص الممنهل" الذي ذكره سامر محمد سعيد في كتابه **الإنترنت، المنافع والمحاذير** (1998) (سعيد، 1998، ص 53).

من بين الترجمات الخمس المقترحة ألا وهي: النص المترابط، النص المتشعب، النص المتفرع، النص الفائق، النص الممنهل، نجد أن المصطلحات الثلاثة الأولى هي الأكثر انتشارًا بين النقاد العرب، بينما حظي المصطلحان الأخيران بقبول أقل. ويشير هذا التعدد في الترجمات والاقتراحات التي اقترحها النقاد العرب إلى وجود إشكالية ما في كل ترجمة مقترحة، تجعلها غير دقيقة، ولا تفي بغرض التعبير عن المصطلح الأجنبي، مما دفع بالنقاد إلى استبدالها بترجمة أخرى.

فإذا عدنا إلى مصطلح "النص الفائق" الذي اقترحه نبيل علي، نجده غير موفق بالمرة، لأن مصطلح "النص الفائق" استخدم من قبل نقاد آخرين للإشارة إلى النص الذي يتضمن إلى جانب العلامات اللغوية، علامات أخرى فيربطها ببعضها البعض، مثل الصوت، الفيديو وغيرها. وبهذا يكون قد استخدم المصطلح نفسه للتعبير عن نوعين مختلفين من النصوص.

أما المصطلحان: "النص المتشعب" و"النص المتفرع، ففيهما إشكال آخر هو أن هاتين الصفتين: "المتشعب" و"المتفرع"، ليستا حكرًا على النص الإلكتروني، فالنص الورقي يمكن أن يتفرع ويتشعب من موضوع رئيسي إلى موضوعات ثانوية وغير ثانوية أخرى. إضافة إلى ذلك، فإن القارئ إذا لم يرغب بتنشيط الروابط وفضل قراءة النص بشكل خطي، فإن النص لن يكتسب صفة التشعب أو التفرع المقترحة، وسيكون في هذه الحالة نصًا عاديًا.

أما الإشكالية التي تعتري المصطلح الأخير، "النص الممنهل" الذي اقترحه سامر محمد سعيد، فتعود إلى أن هذه التسمية ليس فيها ما يشير إلى علاقة النص بنصوص أخرى عن طريق ربطه بروابط أو عقد أو شذرات (Links)، أو تفرع مساراته، وهي الفكرة الأساسية التي يقوم عليها هذا النص.

لذا نرى أن التسمية الأدق هي التسمية التي اقترحها سعيد يقطين، وقد علل سبب اختياره لهذه التسمية، "النص المترابط"، بقوله إن الترابط هو السمة الجوهرية لهذا النص، فاستعمال السابقة (Hyper) اليونانية الأصل، والتي تعني "ما وراء الشيء" مضافة إلى كلمة نص ومشتقاته مثل: (Hyperdocument)، لها ثلاثة أبعاد:

- البعد الكمي: فيه إشارة إلى كمية المعلومات التي يتضمنها النص
- البعد البنيوي: فيه إشارة إلى بنية النص الشبكية غير الخطية

– بعد ما ورائي: فيه إشارة إلى وجود شيء آخر يتوارى وراء كل ما هو ظاهر.

وتبعًا لهذه الدلالات، يستنتج يقطين أن مفهوم "النص المترابط" يعطي فكرة عن النص باعتباره وثيقة أو منتوجًا، ويعطي فكرة عن تعدد أبعاد هذا النص. فهذا النص (المنتوج) له أبعاد متعددة، لأن النص المترابط هو في آن واحد نص ظاهر ونص خفي. فهناك معلومات ومسارات ودلالات أخرى غير مرئية، وعلى القارئ اكتشافها بنفسه والبحث عنها. وعليه، يرى يقطين أن مصطلح "النص المترابط" يعبر جيدًا عن مفهوم الـ"هايبرتكست". فمن جهة فإن كلمة "النص" لها مفهوم شامل يستوعب جميع أشكال الخطاب، كما أنه قابل لاستيعاب جميع العلامات من صور وحركة وصوت، ومن جهة ثانية فأن كلمة "مترابط" تشير إلى صلته بغيره عن طريق الاشتراك الذي تتضمنه صيغة التفاعل (ترابط)، كما ويتيح الجذر "ربط"، الذهاب إلى أن هذه الصلة تتحقق من خلال روابط تربط هذا النص بغيره من النصوص والعلامات التي يتفاعل معها، وهي متوارية لأنه يجب تنشيطها (يقطين، 2005، ص 131–133).

وعليه، يبدو لنا أن التسمية التي اقترحها سعيد يقطين مناسبة ومنطقية أكثر من التسميات الأخرى، وذلك للأسباب التي ذكرها، مما يدفعنا إلى تبنيها في بحثنا هذا، لكن بعد إجراء تعديل بسيط يمكن أن يجعلها أكثر دقة. إذ سنستعمل كلمة "مرتبط" بدلا من "مترابط"، فالصفة "مترابط" هي صفة قابلة لأن ننعت بها جميع النصوص: الورقية منها والإلكترونية. فكل نص يكون مترابطًا عندما تكون فقراته مرتبة، متعاقبة ومتماسكة من حيث التسلسل والمضمون. لذلك فإن هذه التسمية قد لا تحيل إلى فكرة ارتباط النص بغيره من النصوص. أما كلمة "مرتبط"، فتشير ببساطة إلى ارتباط النص بعلامات أو بوصلات أو بنصوص أخرى غير ما هو ظاهر ومرئي للعين، وهي الفكرة الأساسية التي يقوم عليها هذا النص. لذا نقترح في هذه الدراسة استخدام مصطلح "**النص المرتبط**" كتعبير عن المصطلح الأجنبي "هايبرتكست" وما تنطوي عليه دلالاته.

ويجب أن ننوه هنا أننا سنستعمل مصطلح "النص المرتبط" للإشارة إلى النص الإلكتروني الذي يتضمن إحالات إلى نصوص لغوية فقط. أما إذا ارتبط النص إلى جانب العلامات اللغوية، بعلامات غير لغوية، مثل الصوت الحركة الفيديو وغير ذلك، فيصبح "**نصا فائقا**"، وهذا ما لم ينتبه إليه النقاد حين قدموا تعريفاتهم المختلفة، فخلطوا بين المصطلحين.

3. **<u>الوسائط الفائقة (Hyper-Media)</u>**: عبارة عن صفحة متصلة، تحتوي على خليط من الوسائط مثل النصوص والرسومات والأصوات وغير ذلك، ومنها على سبيل المثال صفحات الإنترنت إذ تندرج تحت هذا النوع (المعجم الشامل،2005، ص 208).

أما قاموس مصطلحات الحاسوب باللغة العبرية **מילון מונחי מחשב** (1997)، فيعرف الوسائط الفائقة كما يلي: هي دمج الرسومات والفيديو ضمن نظام واحد للحصول على معلومات مختلفة وتخزينها. تتميز بقدر من التفاعلية تسمح للمتلقي بالتنقل بين الوصلات والروابط بحرية والاختيار بينها (מילון מונחי מחשבת, 1997, עמ' 97)

ويستخدم الناقد المغربي سعيد يقطين مصطلح "الوسائط المترابطة" بدلا من الوسائط الفائقة، فيقول:" يتم الحديث عن الوسائط المترابطة عندما تكون معلومات النص المترابط متعددة العلامات، أي عندما تتجاوز النصوص إلى جانب الصور والأصوات وغيرها (يقطين، 2005، ص 131).

أما التعريف الأكثر وضوحًا فهو التعريف الذي يقدمه حلمي محمد محسب، فهو رغم بساطته إلا أنه أكثر وضوحًا من سابقيه، وبموجبه فإن <u>النص المرتبط مع الوسائط المتعددة يسمى بـ"الوسائط الفائقة"</u> (محسب، 2007، ص 95)، أي أن الوسائط الفائقة هي دمج بين تقنيتين اثنتين، هما: الوسائط المتعددة من ناحية والنص المرتبط من ناحية أخرى.

أدى استخدام هذه التقنيات، أي الوسائط المتعددة، النص المرتبط، والوسائط الفائقة، في الكتابة الإبداعية، إلى إنتاج أنواع نصوص جديدة وأجناس أدبية خاصة، تختلف من حيث المبنى وطريقة العرض وكيفية استقبالها وقراءتها عن النص الورقي التقليدي. سنعرّف فيما يلي هذه الأجناس تعريفًا نظريًا يمهد لنا أن نفهم ماهية "الأدب الرقمي" والفرق بين أجناسه المختلفة من حيث التقنيات المستخدمة في كتابة وبناء كل جنس منها.

الأدب الرقمي

الأدب الرقمي (Digital Literature): هو مجموع النصوص الأدبية التي تنشر نشرًا إلكترونيًا، سواء كانت على شبكة الإنترنت أو على أقراص مدمجة، أو في كتاب إلكتروني (سناجلة، 2006/8/10).

تستخدم اليوم مصطلحات كثيرة للإشارة إلى هذا النوع من الأدب، مثل: "الأدب المعلوماتي" (Informatic Literature)، "الأدب الإلكتروني" (Electronic Literature)، "الأدب الافتراضي" (Virtual Literature) و"السيبر أدب" (Cyber Literature). يرى سعيد يقطين أن في كل مصطلح من هذه المصطلحات، تشديدًا على مظهر من مظاهر هذا الأدب، أو على سمة توجه المصطلح وتحدده. فـ"الأدب المعلوماتي" يشير إلى مختلف الممارسات التي تتحقق من خلال علاقة الأدب بالحاسوب والمعلوميات، أما مصطلح "الأدب الإلكتروني" فيشدد على عملية اشتغال الوحدة المركزية ومجمل العتاد المصاحب ذي التقنية المعلوماتية، بينما يشدد مصطلح "الأدب الافتراضي" على الطابع الافتراضي للأدب في اتصاله بالحاسوب وبالفضاء الشبكي، باعتباره واقعًا أو عالمًا افتراضيًا غير مادي. ويحدد مصطلح "السيبر أدب" خصوصية الأدب بناء على صلته بالسيبرنطيقة باعتبارها وراء كل الانجازات المعلوماتية الحالية (يقطين، 2008، ص 184–185). لكنا، آثرنا استعمال مصطلح "الأدب الرقمي" في دراستنا هذه للسببين نفسهما اللذين ذكرهما سعيد يقطين، وهما: أولا، هو أن الجذر العربي (ر.ق.م) يسمح لنا بالاشتقاق، إذ كنا قد استعملنا وسنستعمل أسماء مشتقة من هذا الجذر خلال البحث، مثل: الرقمنة، الرقمية، المرقمن وغير ذلك. ثانيًا، هو شيوع المصطلح في الأدبيات مقارنة مع المصطلحات الأخرى.

يميّز ريان كوسيكما (Raine Koskimma) في كتابه الإلكتروني "من النص إلى النص المرتبط وما وراءه"، *From Text to Hypertext and Beyond* (2000)، بين أربعة أنواع من النصوص الأدبية الرقمية، هي:

1. نسخ رقمية لنصوص ورقية قديمة (Digitalisation of Print Literature): في هذه الحالة تتم رقمنة بعض الأعمال الأدبية القديمة، أي تحويلها من نسخ ورقية إلى نسخ رقمية ليتم نشرها عبر الإنترنت أو الأقراص المدمجة، بهدف تيسير وصولها إلى القراء والباحثين وحفظها من الضياع.

ومثل هذه النصوص يمكن أن نجدها في موقع "الوراق"[1] على سبيل المثال، والذي يضم نسخًا رقمية لكتب أدبية ومعاجم عربية قديمة، مثل: "ألف ليلة وليلة"، "نهج البلاغة"، "رسائل إخوان الصفا"، "لسان العرب" وغيرها. بالطبع فإن هذه النسخ لا تختلف عن النسخ الأصلية إلا من حيث طريقة العرض. فظهور الإنترنت والتقدم التكنولوجي لم يغيرا من طبيعة هذه المواد أو يؤثرا فيها، لأنها كانت موجودة أصلا قبل ظهورهما. وبالتالي فهذه الفئة من النصوص لا تهمنا في هذه الدراسة ولن تدخل ضمن مجموعة نصوص البحث.

2. نسخ رقمية لنصوص أصلية حديثة (The Digital Puplication of Orginal Literature): وتشمل هذه المجموعة الأعمال الأدبية الحديثة التي كتبت في عهد الإنترنت والثورة التكنولوجية، والتي تم تحويلها إلى نسخ رقمية، بعد صيغتها الورقية. كما تشمل تلك النصوص التي تمت رقمنتها مباشرة ولم تصدر بشكل ورقي أساسًا. في هذه الحالة يكتب الأديب نصه بهدف نشره في المواقع الأدبية المختلفة على الشبكة، وهذا ما يعرف بـ "الكتابة من أجل الشبكة" "Writing for the internet".

هذه النصوص لا تستخدم معطيات التكنولوجيا الحديثة في بنائها، وبالتالي يمكن تحويلها إلى نصوص ورقية في أي وقت، كما يمكن أن تنشر رقميًا وورقيًا في الوقت نفسه (Koskima, 2000). ومن الجدير بالذكر أن معظم النصوص الأدبية العربية على شبكة الإنترنت تنتمي إلى هذه الفئة من النصوص والتي ستدخل ضمن مجموعة نصوص البحث، لأنها تأثرت بالإنترنت بشكل أو بآخر. فنتيجة للثورة الرقمية التي راحت تجتاح كل جوانب الحياة، غدت الإنترنت جزءا من حياة الكثير من الكتاب والأدباء، وخصوصًا الشباب الذين تشكل وعيهم الأدبي من خلال الشبكة. فكان لا بدَّ أن تترك بصماتها على إبداعاتهم بشكل واضح وملموس، فتؤثر عليها إما من حيث المضمون، أو اللغة، أو الأسلوب. وسنعالج بعض هذه النصوص في الباب الثاني من الدراسة لنبين هذا التأثير.

3. نسخ رقمية لنصوص معدة للنشر على الإنترنت فقط (Networked Literature): وهي النصوص التي تستخدم فيها تقنيات تكنولوجية حديثة، تربطها ارتباطا وثيقًا بالإنترنت، بحيث لا يمكن فصلها عن الشبكة.

[1] http://www.alwaraq.net

وتتميز هذه النصوص بتوظيف تقنية "النص المرتبط" بشكل أساسي، بحيث تحيل القارئ إلى مواقع خاصة على الشبكة، فتربطه بمعلومات ذات صلة بالنص الأصلي (Koskima, 2000).

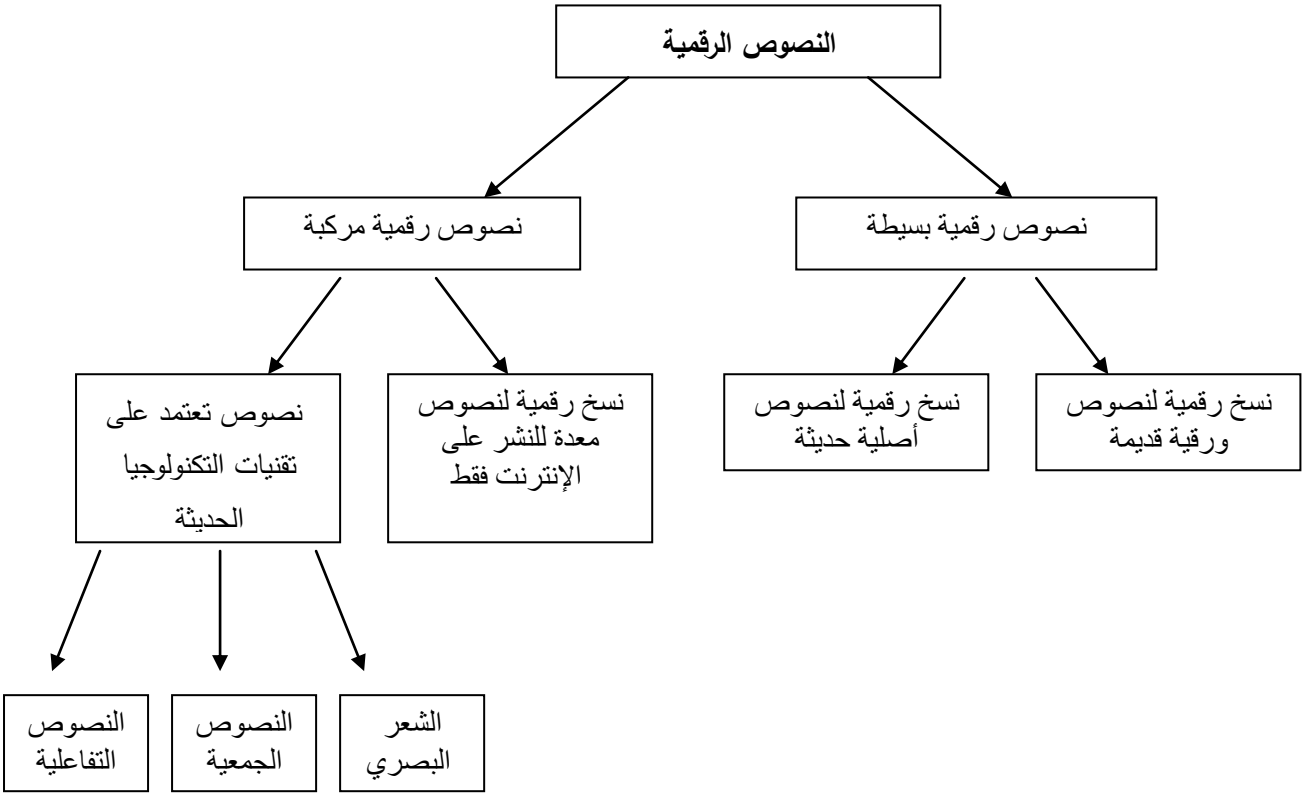
من هذه النصوص نجد **المقالة التفاعلية**، وهي المقالة التي توظف الصوت والصورة والجداول والرسوم وتقنيات التجسيم في متنها بخلاف المقالة التقليدية التي لا تتجاوز الكتابة النصية إلا إلى الصورة الثابتة (البريكي، 08-7-1). وهذا النوع من النصوص لن يدخل ضمن مجموعة البحث، لأن الأدب العربي لم يشمله بعد.

4. نصوص تعتمد على تقنيات التكنولوجيا الحديثة (Literature Using The New Techniques Made): وهي النصوص التي تستخدم تقنية واحدة أو أكثر من التقنيات التكنولوجية المستخدمة في الكتابة الرقمية لبناء النص، لكنها غير مشروطة بظهورها عبر الإنترنت، بل يمكن أن تظهر في كتاب إلكتروني أو على قرص مدمج (Koskima, 2000).

ويدخل ضمن هذه الفئة العديد من الأجناس الأدبية الجديدة، والتي ستدخل حيز بحثنا هذا، لأنها تمثل التغييرات الخارجية التي طرأت على شكل الخطاب في الأدب العربي الحديث بعد دخوله عالم الرقمنة. أما هذه الأجناس فهي: الشعر البصري الرقمي (Visual Digital Poetry)، والنصوص الجمعية (Collective Text)، والنصوص التفاعلية بأنواعها، وتشمل: الرواية التفاعليةInteractive) Fiction)، ورواية الواقعية الرقمية التفاعلية (Virtual Reality Novel)، والشعر التفاعلي (Interactive Poetry).

قبل أن نعرف كل جنس من هذه الأجناس، يجب أن نشير هنا إلى أنه وبالاعتماد على تقسيم كوسيكما، يمكننا أن نميز بين نوعين عامين من النصوص الرقمية، يضم النوع الأول النصوص في المجموعتين: 1 و 2، وهي تلك النصوص التي لا تستفيد من التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة والإنترنت، وتحافظ على جميع سمات النص الورقي، لكنها اكتسبت صفتها الرقمية لأنها تظهر من خلال وسيط رقمي إلكتروني. أما النوع الثاني فيضم النصوص في المجموعتين: 3 و4، وهي تلك النصوص التي أفادت من التقنيات التكنولوجية الحديثة في بنائها. وللتمييز بين النوعين سنطلق اسم "النصوص البسيطة" على النوع الأول، و"النصوص المركبة" على النوع الثاني.

الرسم التوضيحي التالي يوضح تقسيم النصوص الرقمية وأنواعها بالاعتماد على تقسيم كوسكيما:



وفيما يلي تعريف بالأجناس الأدبية الجديدة التي أفرزتها التكنولوجيا الحديثة، والتي تنتمي إلى المجموعة الرابعة بحسب تصنيف كوسيكما.

الشعر البصري الرقمي (Visual Digital Poetry): هو شعر يعتمد على التشكيل البصري للنص من خلال توظيف تقنية الوسائط المتعددة، كإضافة المؤثرات البصرية والمؤثرات الصوتية مثل الصور والرسومات والألوان والموسيقى. وقد تطور هذا الشعر عن الشعر البصري الورقي، لكنه يختلف عنه في أن الأخير يعتمد على التشكيل البصري للنص المكتوب فقط، أي طريقة ترتيب الكلمات على الصفحة، في حين يعتمد الشعر البصري الرقمي إضافة إلى ذلك، على مؤثرات بصرية وصوتية، تمنح الكلمات طابعها الحسي المجسد وتجعلها ذات نشاط وحيوية (Glazier, 2002, p. 34).

تعرف البريكي الشعر البصري الرقمي بقولها: إنه الشعر الذي يحتوي بالإضافة إلى النص الكتابي على صور ورسومات تمثل الكلمات، بحيث لا تقرأ القصيدة فقط، إنما ترى وتشاهد أيضا، مما يشكل تعضيدًا للمعنى وتوجيها له (البريكي، 2006، ص 89).

النص الجمعي (Collective Text): هو ذلك النمط من الكتابة التي يشترك فيها أكثر من مؤلف واحد، ويقابله في الانجليزية أيضا اسم "Collabrative Writing". ويمكن أن يكون النص الجمعي، رواية جمعية (Collective Fiction) أو شعرًا جمعيًا (Collective Poetry). كما يمكن أن يكون بسيطًا أو مركبًا، وذلك يتعلق بطريقة كتابته وعرضه (البريكي، 2006، ص 169).

إن فكرة الكتابة الجمعية قد ظهرت قبل ظهور الإنترنت بكثير. فمن أشهر التجارب الحديثة في الكتابة الجمعية للشعر مجموعة إبطاء العمل (Ralentir Travaux)، التي كتبت عام 1930، على يد ثلاثة شعراء فرنسيين، هم: أندريه بريتون (Andre Breton) وبول إلوارد (Paul Elward) ورينيه شار (Rene Char). وفي العام 1940، دعا الشاعر الأمريكي تشارلز فورد (Charls Ford) الشعراء من مختلف أنحاء العالم للانضمام إلى ما أطلق عليه اسم "القصيدة السلسلة" (Chain poem)، بحيث يكتب كل شاعر بيتًا واحدًا ويترك المجال لشاعر آخر أن يكتب البيت الذي يليه وهكذا، وذلك عن طريق المراسلة البريدية. تبنّت بعض الشاعرات في السبعينات هذا المفهوم كطريقة لاكتشاف صوتهنّ الأنثوي المشترك. تاريخيًا، نجد التأليف الجماعي أيضًا في تقاليد الشعر الياباني القديم، كما نجده في الأغاني الفلكلورية والنقائض والزجل والأمثال الشعبية وغيرها.

أما في الأدب العربي فقد ظهرت محاولات عديدة للكتابة الجمعية، لعل أبرزها رواية "عالم بلا خرائط" للكاتبين جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف. وتقول البريكي إن مثل هذه المحاولات ظلت محدودة ومعدودة لأنها كانت صعبة على مستوى التنفيذ، وذلك بسبب صعوبة التواصل، لكن عندما دخل الأدباء شبكة الإنترنت وراحوا ينشرون أعمالهم في المواقع المختلفة، فقد تخطوا هذا العائق، وأصبحت النصوص الجمعية فكرة شائعة ومنتشرة، بل هي أكثر من أن تعد (ن. م، ص 172–171). نستطيع أن نجد اليوم العديد من الروايات الرقمية التي اشترك في تأليفها أكثر من كاتب، مثل الروايات المنشورة في موقع "روايات التفاعلية"[1]، ورواية "على قد لحافك"[2]، التي اشترك في تأليفها ثلاثة مؤلفين.

[1] http://www.rewayat.net/forum
[2] http://le7afak.blogspot.com/2006/05/8.html

وقد ظهرت في أدبنا العربي نصوص جمعية رقمية في مجال الشعر أيضًا. لقد أسست مجلة "أصداء" الرقمية ما يعرف بـ "مصنع الشعر" وخلاصة فكرته كما جاء في الموقع هي كالتالي:

"إن الشعر ليس مجرد إلهام فردي، هو أيضًا حرفة وصناعة تتطلب الكثير من التمرين وتنخرط فيها عناصر جمعية عدة. بالكتابة الجمعية، قد نُخرج الشعر قليلاً من عزلته واغترابه عن الواقع، من غرور الشعراء وأنانيتهم وانغماسهم في الفردي، وأمراض أخرى كثيرة" (أصداء، 2007/3/12).

وقد ظهرت الكتابة الجمعية الشعرية العربية، بزي رقمي أكثر تعقيدًا، جعلها تنتمي إلى النصوص المركبة، التي تعتمد على توظيف الوسائط المتعددة، مثل قصيدة: "المرساة" التي سنتطرق إليها في الباب التالي.

النصوص التفاعلية (Interactive Texts): وتشمل الرواية التفاعلية (Interactive Fiction)، ورواية الواقعية الرقمية التفاعلية (Virtual Reality Novel) والشعر التفاعلي (Interactive Poetry). وقبل أن نعرف بهذه الأجناس سنتطرق أولا إلى تعريف المصطلح "تفاعلي" بغية إزالة اللبس الذي يعتريه في الأوساط النقدية العربية، إذ لا يوجد إجماع بين النقاد العرب على تعريفه، وبالتالي على تعريف الأجناس الأدبية المقترنة به.

ذكرنا سابقًا أن اقتران الأدب بالتكنولوجيا أدى إلى ولادة أجناس أدبية جديدة، بدأت في الغرب ثم انتقلت تدريجيًا إلى الثقافة العربية. وقد وصف النقاد الغربيون هذه الأجناس الهجينة بأنها نصوص تفاعلية. فبدأ الحديث عن المسرحية التفاعلية، والشعر التفاعلي، والرواية التفاعلية. وأخذ النقاد والأدباء العرب المصطلح "تفاعلي" ونقلوه إلى الأدب العربي دون أن يحددوا مفهومه وأبعاده، مما أدى إلى بلبلة وتشتت وعدم وضوح في تعريف الأجناس التفاعلية في النقد الرقمي العربي. فنجد أن المصطلح "تفاعلي" قد استخدم لدى النقاد والأدباء العرب ليصف الأجناس الأدبية التي تستخدم التقنيات التكنولوجية الحديثة، في ثلاث حالات مختلفة، ترتبط الأولى بدور القارئ وترتبط الثانية بدور الكاتب أما الأخيرة فترتبط بالنص نفسه.

فالناقدة فاطمة البريكي مثلا، تستعمل كلمة "تفاعلي" للإشارة إلى الأشكال الأدبية التي تستخدم تقنية النص المرتبط ويلعب فيها القارئ أو المتلقي دورًا رئيسيًا، أي تلك النصوص التي تتيح للمتلقي أن يضيف إليها أو يغير فيها ويتحرك بين مساراتها بحرية (البريكي، 2006، ص 75).

وتتفق عبير سلامة مع البريكي في ربط المصطلح بالدور الذي يلعبه المتلقي في النص، لذا تعتبر أن النص التفاعلي هو نص قيد التشكل، أي يشكله القارئ حسب رغبته (سلامة، 2006/11/28).

من جهة أخرى، أكد بعض النقاد والأدباء علاقة النص التفاعلي بالكاتب وليس بالقارئ. فمحمد سناجلة مثلا يتفق مع الرأيين السابقين في أن النص التفاعلي يجب أن ينتمي إلى النصوص التي تستخدم تقنية النص المرتبط، إلا أنه يؤكد دور الكاتب في إنتاج هذه النصوص. فالنص التفاعلي بحسب سناجلة هو النص الذي تستخدم فيه تقنية النص المرتبط إلى جانب تقنيات تكنولوجية أخرى، ويشترك في تأليفه أكثر من كاتب (سناجلة، 2006/8/10). وهذا التعريف غير دقيق لأن النص في هذه الحالة يصبح نصًا جمعيًّا تفاعليًّا.

وقد اكتفى بعض النقاد والأدباء الآخرين بأن يكتب النص بطريقة "النص المرتبط" حتى يعتبروه "نصًا تفاعليًا"، ولم يشيروا إلى الوظائف الممكنة بالنسبة لكل من القارئ أو الكاتب. مثال على ذلك التعريف الذي يقدمه سعيد يقطين للمصطلح في المعجم الملحق في آخر كتابه **من النص إلى النص المترابط** (2005)، ويتفق مع تعريف يقطين كل من حسام الخطيب وسعيد الوكيل ومحمد أسليم وغيرهم، ممن يعتبرون النص المرتبط شرطًا أساسيًا لإطلاق سمة "التفاعلية" على النص أو الجنس الأدبي.

يتضح مما سبق أن المصطلح "تفاعلي" ما زال يعتريه بعض اللبس وعدم استقرار بين النقاد العرب في تعريفه وتحديد مفهومه ودلالاته. ولتفادي هذا الإشكال، وحتى نستقر على تعريف واحد للأجناس الأدبية الجديدة، يجب العودة إلى أصل التسمية التي انبثقت من الثقافة الغربية لنفهم معناها والأساس الذي قامت عليه هذه التسمية، وما المقصود بها، وما الذي دفع النقاد الغربيين إلى نعت هذه الأجناس بأنها "تفاعلية" بشكل خاص.

تعني كلمة "Interactive" في الإنجليزية ما يلي:

Interactive: Acting Reciprocally, Acting Mutually, Communicating (computers) (Babylon, 2008)

من هنا، فالكلمة تصف علاقة متبادلة بين شيئين، أي التفاعل لا يتم إلا بطرفين أو بين قطبين. وهما في هذه الحالة: النص والمتلقي، والتفاعل يعني العلاقة المتبادلة بينهما. وجميعنا يعرف أن المصطلح "تفاعلي" ليس حكرًا على الأدب في طوره الرقمي، فقد ظهر من قبل في النظريات النقدية الحديثة التي عالجت موضوع التلقي. فكل أدب هو أدب تفاعلي؛ إذ لا وجود للنص بمعزل عن المتلقي الذي يكسبه وجوده وحيويته من خلال تفاعله معه. وهذا أمر ليس بالجديد على النقاد، لكن يمكن القول إن انتقال الأدب من الورق إلى الرقمنة أدى إلى تغيير مفهوم التفاعل فاكتسب أبعادًا جديدة وأشكالا لم تكن موجودة من قبل. هذه الأبعاد مستمدة من عالم التقنيات والحاسوب، كما يظهر من خلال تعريف الكلمة باللغة الإنجليزية أعلاه، الذي يربط الكلمة بمفهومها الحديث المستمد من لغة الحاسوب. كذلك فقد جاء في المعجم الشامل، أنه بموجب المفهوم التقني للكلمة، فإنها تعني "الطريقة التي يوصف بها تجاوب برامج الحاسوب مع تصرفات المستخدم أثناء تعامله معه. حيث يؤدي النقر بالفأرة من جانب المستخدم على زر أو قائمة معينة، إلى استجابة البرنامج مباشرة، وبالتالي يكون المستخدم على اتصال مباشر ومتبادل ودائم مع الحاسوب. تتصرف معظم البرامج الحالية بشكل تفاعلي وخاصة تطبيقات الوسائط المتعددة" (المعجم الشامل، 2001، ص 224).

وقد نظرت المدرسة التكنولوجية إلى "التفاعلية" بوصفها خطابًا حواسيًا (Sensory Dialog)، يحدث بين الجنس البشري وبرامج الحاسوب عن طريق لوحة المفاتيح أو الفارة أو لمس الشاشة. ينتج عنه رد فعل من الحاسوب يعبر عنه بالمخرجات المسموعة أو المرئية. وتتابع الفعل ورد الفعل بين الإنسان والحاسوب يمثل "التفاعلية" (محسب، 2007، ص 193).

وإذا نظرنا إلى المفهوم الأدبي للمصطلح "تفاعلي" في الثقافة الغربية، فسنجد أن النقاد الغربيين قد قدموا له تعريفات عديدة يجمعها قاسم مشترك واحد، وهو اعتبار النص المرتبط شرطًا أساسيًا في كل نص تفاعلي.

ويشترط كوسيكما، أن يقوم القارئ بأربع وظائف أساسية حتى يتحقق التفاعل المرجو بينه وبين النص، وهذه الوظائف الأربع هي:

1. التأويل (Interpratation): والذي يعتبر أساس كل قراءة سواء في النص الورقي أو الرقمي.
2. التشكيل (Configuration): أي أن النص المرتبط يسمح للقارئ بإضافة وصلات من عنده، وبذلك يصبح مشاركًا في تشكيل النص وبنائه.

3. الإبحار (Navigation): يعني الاختيار بين وصلات النص والإبحار عبر هذه الوصلات المختلفة.
4. الكتابة (Writing): النص المرتبط يجعل من القارئ كاتبًا أيضا وذلك حين يدعوه لكتابة جزء إضافي إلى النص الأصلي (Koskima, 2000).

وتعتبر ماري ريان (Marie Laure Ryan)، مثلها مثل بقية النقاد، أن النص المرتبط هو شرط أساسي يجب أن يتوفر في النص حتى نطلق عليه الصفة "تفاعلي"، لكنها تميز بين شكلين أو نوعين من أنواع التفاعل:

1. تفاعل ضعيف (Weak Literal Interactivity): وذلك حين نتحدث عن نص يستخدم تقنية النص المرتبط، لكنه لا يسمح للقارئ بالتدخل في مضمونه، فالنص في هذه الحالة عبارة عن مجموعة من الروابط والوصلات، وكل ما يستطيعه القارئ هو أن يختار أي وصلة يرغب بالولوج إليها. بمعنى آخر، فهو يختار مسار النص الذي يريد من بين عدة مسارات معطاة سلفًا. وفي هذه الحالة يكون الفرق بين النص الورقي والنص الرقمي هو في الكم (Quantitative) وليس في الكيف (Qualitive). فكأن النص الرقمي عبارة عن مجموعة نصوص مرتبطة فيما بينها، وليس نصًا واحدًا كما هو الحال في النص الورقي. وعليه فالنص هنا عبارة عن مجموعة احتمالات للقراءة، مقدمة إلى القارئ.
2. تفاعل قوي (Stron Interactivity): في هذه الحالة يستطيع القارئ أن يتدخل في مضمون النص فيغير في الأحداث والشخصيات وبذلك فهو يتنقل ما بين دور القارئ ودور الكاتب. وهذا ما نجده في المسرح التفاعلي حين يختار القارئ الشخصية التي يريدها ويتدخل في مجرى الأحداث (Ryan, 15/2/2008).

يتضح مما سبق أن المصطلح "تفاعلي" اكتسب أبعادًا جديدة حين ارتبط بالحاسوب. فالحاسوب قدم أشكالا أخرى للتفاعل لم تكن متاحة من قبل، فاتسعت دائرة التفاعل لتشمل الوسيط الذي يقدم من خلاله النص، أي أصبح الحديث عن تفاعل مع النص وآخر مع الوسيط. ففي النص الورقي يكاد يكون التفاعل مع الوسيط، أي الكتاب، معدومًا، فهو لا يتطلب من المتلقي أكثر من تصفح أو قلب الصفحات بالأصابع، أما التفاعل مع النص فهو مقتصر على التفاعل المعنوي أو العاطفي الوجداني من خلال الدلالات التي يمكن أن يكسبها القارئ للنص وتأويله للمعنى. بينما تتسع دائرة التفاعل مع النص الرقمي ليصبح التفاعل مع الوسيط أكثر تعقيدًا ويتطلب

مهارات أخرى من قبل القارئ للتعامل معه، كاستخدام لوحة المفاتيح والفأرة والبرامج المختلفة والتقنيات التكنولوجية المتعددة. وأما التفاعل مع النص فقد شمل أشكالا أخرى تعدت التفاعل الوجداني العاطفي، لكن لن نستطيع الوقوف عندها الآن، فشرحها يطول ويحتاج إلى الدعم بالأمثلة والبراهين، مما يدفعنا أن نرجئ البحث في هذا الموضوع إلى الباب الثالث من الدراسة.

بعد أن اطلعنا على التعريفات المختلفة، الغربية منها والعربية، للمصطلح "تفاعلي"، نلاحظ أن القاسم المشترك بينها جميعًا هو وجوب استخدام تقنية "النص المرتبط" كشرط أساسي في النصوص لتتسم بالطابع التفاعلي. وعليه، يمكننا الآن أن نقدم تعريفًا واضحًا للمصطلح يجمع بين ما هو مشترك في التعريفات المختلفة ويلغي الاختلافات التي من شأنها أن تشوشه وتجعله ضبابيًا.

"**النص التفاعلي**" هو كل نص رقمي توظف فيه تقنية النص المرتبط، علمًا بأن درجات التفاعل قد تختلف وتتفاوت حسب الإمكانيات التي يتيحها هذا النص للمتلقي.

وبناء عليه، فالأدب التفاعلي يشمل جميع الأجناس الأدبية الرقمية التي توظف تقنية النص المرتبط. وفيما يلي تعريف بهذه الأجناس.

الرواية التفاعلية (Interactive Fiction/IF): هي جنس أدبي ينتمي إلى الأجناس الأدبية الرقمية التي تتميز بتوظيفها لتقنية النص المرتبط الذي يكسر التسلسل الخطي للرواية فيجعلها متعددة المسارات مما يتيح مجالا لتفاعل القارئ. وتعرف أيضًا بالرواية المرتبطة (Hyperfiction) أو (Hypernovel). ويشير الاختصار "IF" في الإنجليزية أيضًا، إلى ألعاب الكمبيوتر التفاعلية التي تتطلب من اللاعب تقمص دور الشخصيات والتحكم في مساراتها وتوجيهها (Landow, 1994, p. 40).

وقد ظهرت أول رواية تفاعلية على المستوى العالمي عام 1986، لمؤلفها الأمريكي مايكل جويس (Joyce Micheal) وكانت بعنوان: "بعد الظهيرة، قصة" (Afternoon a Story)[1]. بعد صدور هذه القصة بعشر سنوات، أي في العام 1996، ظهرت رواية تفاعلية أكثر تعقيدًا من حيث التقنيات المستخدمة فيها، وكانت

[1] http://www.wwnorton.com/college/english/pmaf/hypertext/aft/index.html

بعنوان: "شروق شمس 69" (Sunshine 69)[1]، للمؤلف روبرت أرلانو (Robert Arellano). وفي هذه الرواية استخدمت بالإضافة إلى تقنية النص المرتبط، تقنية الوسائط المتعددة.

وقد بدأ هذا النمط من الكتابة يتسرب إلى الآداب الأخرى ومن ضمنها الأدب العربي، فصدرت أول رواية تفاعلية في الأدب العربي عام 2001، للكاتب الأردني محمد سناجلة وكانت بعنوان: **ظلال الواحد**[2].

<u>رواية الواقع الافتراضي التفاعلية (Virtual Reality Novel):</u> يطلق محمد سناجلة على هذا الجنس الأدبي اسم "رواية الواقعية الرقمية"، ويعرفها بأنها تلك الرواية التي تستخدم تقنية النص المرتبط مثلها مثل الرواية التفاعلية، لكنها تختلف عنها في المضمون أو الموضوع. فبينما يمكن أن يكون موضوع الرواية التفاعلية، أي موضوع عام من الحياة اليومية، يرتبط موضوع رواية الواقعية الرقمية بالتحولات التكنولوجية الكبرى في حياة البشرية (سناجلة، 2006/8/10).

يعتبر بعض النقاد العرب أن محمد سناجلة هو مؤسس نظرية الواقعية الرقمية، وقد سعى إلى تعريف القارئ العربي بهذه الرواية من خلال كتابه **رواية الواقعية الرقمية**، الذي نشره على الإنترنت عام 2003، في موقع "ميدل إيست أون لاين"[3]. وحتى ينقل فكرته من مستوى التنظير إلى مستوى التطبيق، قام بتأليف رواية الواقعية الرقمية الأولى في الأدب العربي بعنوان: **شات**[4]، التي نشرت في موقع "اتحاد كتاب الإنترنت العرب" عام 2007.

لكن بالعودة إلى الأدب الغربي نجد أن المصطلح "رواية الواقع الرقمي" أو "رواية الواقع الافتراضي"، "V.R Novel"، كان شائعًا قبل ظهور **شات** بكثير. فقد عرف الأدب الغربي الكثير من الروايات التي تطرقت في موضوعها لوصف العالم الافتراضي الذي يعيشه إنسان العصر الرقمي من خلال شبكة الإنترنت. ويمكن اعتبار هذا النوع من الأدب استمرارًا لأدب الخيال العلمي الذي ظهرت بوادره منذ مطلع القرن العشرين، لكن كلمة

---

[1] http://www.sunshine69.com/69_Start.html

[2] (انظر الملحق: link 21).

[3] www.middle-east-online.com

[4] (انظر الملحق: link 22).

"تفاعلية" تجعلنا نميز بين رواية الواقع الافتراضي الورقية ورواية الواقع الافتراضي الرقمية، لأن هذه الكلمة أصبحت مقترنة بتقنية النص المرتبط، المرتبطة بدورها ببرامج الحاسوب.

الشعر التفاعلي (Interactive Poetry): هو الشعر الرقمي الذي يعتمد تقنية النص المرتبط، بالإضافة إلى الوسائط المتعددة، فلا يتجلى إلا من خلال وسيط إلكتروني معتمدًا على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، ويتنوع في طرق عرضه وتلقيه. ويتميز هذا النمط من الشعر بقدرته على الإمتاع، الإثارة والتفاعل مع القارئ (Glazier, 2002, p. 11).

وكان أول من ابتدأ بكتابة هذا النوع من الشعر هو الشاعر الأمريكي روبرت كاندل (Robert Kendall) وذلك عام 1990. أما في الأدب العربي فقد كتبت أول قصيدة تفاعلية على يد الشاعر العراقي عباس مشتاق معن وكانت بعنوان: **تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق**[1]، وذلك عام 2008.

عرّفنا حتى الآن، ماهية الأدب الرقمي بشكل عام، ووقفنا عند أنواعه وفروعه المختلفة، وميزنا بين نوعين عامين من النصوص الرقمية: البسيطة والمركبة. ثم عرفنا الأجناس الأدبية المركبة الجديدة التي نتجت عن استثمار التقنيات التكنولوجية الحديثة التي تتيحها برامج الحاسوب والإنترنت في الكتابة الأدبية. وسنحاول في الباب التالي أن نقف عند خصائص ومميزات النصوص الرقمية بنوعيها، وأن نبين تأثرها بتجليها عبر الشبكة، من حيث اللغة، والأسلوب، والبناء وطريقة العرض، وذلك من خلال معالجتنا لأمثلة مختلفة من الأدب العربي الرقمي تمثل مختلف هذه النصوص. وعليه، سيبحث الباب الثاني من الدراسة في تأثير الإنترنت على شكل وماهية الخطاب في الأدب العربي الحديث، متفرعًا إلى فصلين، يعنى الأول بالنصوص الرقمية البسيطة، أي تلك النصوص التي نشرت نشرًا إلكترونيًا على شبكة الإنترنت، دون أن يتم فيها توظيف تقنية الوسائط المتعددة أو تقنية النص المرتبط. أما الفصل الثاني فيعنى بالنصوص الرقمية المركبة، أي تلك النصوص التي نشرت نشرًا إلكترونيًا على الشبكة، وتم فيها توظيف إحدى التقنيات التكنولوجية، كتقنية الوسائط المتعددة أو تقنية النص المرتبط، أو كليهما معًا.

[1] (انظر الملحق: link 33).

الباب الثاني

الفصل الأول

سنعالج في هذا الفصل من الباب الثاني، مجموعة من النصوص الأدبية الرقمية البسيطة، لنبين تأثرها بنشرها إلكترونيا عبر شبكة الإنترنت. فهذه النصوص بالرغم من حفاظها على سمات النص الأدبي الورقي، وعدم إفادتها من التقنيات التكنولوجية التي يتيحها استخدام الحاسوب والإنترنت في الكتابة، إلا أنها تأثرت بشكل أو بآخر من تجليها عبر الشبكة. ويظهر هذا التأثر في الجوانب التالية:

1. بروز الإنترنت كموضوع رئيسي في الخطاب الأدبي
2. تأثير الإنترنت على لغة الخطاب الأدبي
3. تأثير الإنترنت على طول الخطاب الأدبي
4. تغيير مفهومي الزمان والمكان في الخطاب الأدبي الإنترنتي

1. بروز الإنترنت كموضوع رئيسي في الخطاب الأدبي:

قد يبدو غريبًا للوهلة الأولى أن ينسجم العلم والأدب معًا، وذلك بسبب اختلاف طبيعة وخصائص كل منهما. وبالرغم من ذلك، فقد نجحا في كسر جميع الحواجز التي يمكن أن تعيق التقاءهما، فنشأت بينهما علاقة متينة. إن علاقة الأدب بالتكنولوجيا علاقة قديمة لها جذورها الراسخة منذ سنين طوال. فكثيرًا ما شكلت التكنولوجيا مصدر إلهام للعديد من الكتّاب، وخير دليل على ذلك هو أدب الخيال العلمي (Science Fiction)، الذي تعود جذوره إلى أكثر من قرن من الزمان.

وقد تحدثت الكاتبة فالنتينا إيفاشيفا في كتابها **الثورة التكنولوجية والأدب** (1985)، عن هذا الموضوع بإسهاب. فتطرقت إلى الملامح الجديدة التي اكتسبها الأدب الغربي نتيجة للثورة التكنولوجية وتأثيرها العريض على كثير من مظاهر الحياة المختلفة، خاصة في الدول النامية والمتقدمة صناعيًا. إذ ترى إيفاشيفا أن الثورة التكنولوجية أدت إلى تغيير شكل الأدب موضوعًا وأسلوبًا. وتعتبر أن انتشار قصص الخيال العلمي وزيادة شعبيتها لدى

الكتّاب والقرّاء، يعد من أبرز الملامح التي خلفتها الثورة التكنولوجية للأدب الغربي في الدول الرأسمالية (إيفاشيفا، 1985، ص 21).

ومع مرور الوقت، نمت هذه الثورة وتطورت حتى غدت عنصرًا حيويًا في الحياة اليومية. فنحن محاصرون بالإنجازات التكنولوجية في حياتنا اليومية بصورة بارزة، سواء في البيت أو في العمل. وتأتي شبكة الإنترنت في مقدمة هذه الإنجازات. إذ عملت أكثر من أي وسيلة أخرى على إحداث تغييرات جذرية مست حياة الناس وطالت جوانب حياتهم السياسية والاجتماعية والنفسية والاقتصادية والتربوية والصحية. كما عملت على تغيير واضح في نمط الثقافة السائد في المجتمع.

يرى الباحث حلمي ساري بأن كل وسيلة من وسائل الاتصال التي أوجدها الإنسان أحدثت ضجة في حينها، ومع ذلك تبقى التغييرات والتأثيرات التي أوجدتها الإنترنت في حياة الناس غير مسبوقة، وخاصة في المجالين الثقافي والفكري. فقد أوجدت الإنترنت بحكم تركيبتها الفريدة وطريقة عملها المتميزة، ثقافة من نوع خاص تختلف عن الثقافة بمفهومها التقليدي. فهي ثقافة تتألف من مجموعة غير متجانسة من القيم والآراء والتصورات والمعلومات، تعمل على إنتاجها شبكة اتصالات عالمية عملاقة، تتألف من آلاف الشبكات من مختلف شبكات الحاسوب في العالم، لتقوم بتقديمها لملايين الأفراد في مختلف بقاع المعمورة، غير المتجانسين في اتجاهاتهم وأعمارهم وثقافاتهم ومستوياتهم الاجتماعية والاقتصادية. هذه الثقافة الجديدة تعرف بـ "ثقافة الإنترنت" (ساري، 2005، ص 17).

وقد لفتت هذه الثقافة أنظار فئات مختلفة من العلماء والباحثين والمفكرين من كافة المجالات والتخصصات. وبما أن الأدباء هم جزء لا يتجزأ من هذه الفئات، فقد فكان لا بد أن تلفت أنظارهم أيضًا بشكل بدا جليًا في إنتاجهم الأدبي. فراح كل يعبر عن موقفه تجاه هذا المنجز التكنولوجي الحديث، وهذه الثقافة الجديدة. واختلفت الآراء بين مؤيد ومعارض، وبين متشائم ومتفائل. كل يعرض وجهة نظره ورؤيته الخاصة في الموضوع. وهكذا تحولت شبكة "الإنترنت" وما تنطوي عليه من تداعيات، إلى موضوع رئيسي في المتون الأدبية، فولجت إلى عالم الرواية والقصة والشعر.

سنتناول فيما يلي بعض النصوص الأدبية الرقمية البسيطة، التي جعلت من الإنترنت وما يرتبط بها موضوعًا لها. وقد اخترت هذه النصوص بالذات لأربعة أسباب رئيسية:

أولا: مراعاة الجنسوية، أي اختيار بعض النصوص لمؤلفات وأخرى لمؤلفين، وذلك لكي نطرح الموضوع من وجهتي النظر الذكورية والأنثوية.

ثانيًا: مراعاة التنوع في اختيار أدباء وأديبات يمثلون جنسيات عربية مختلفة.

ثالثًا: اختيار نصوص من مجالي النثر والشعر.

رابعًا: اختيار نصوص تمثل مواقف ووجهات نظر مختلفة تجاه شبكة الإنترنت.

وأما هذه النصوص فهي:

رواية **بنات الرياض**[1]، للكاتبة السعودية رجاء الصانع، نشرت في موقع "عيون العرب" عام 2007 (الصانع، 2007/1/10). ومجموعة قصصية بعنوان **أحاديث الإنترنت**[2]، للكاتبة السورية ندى الدانا، نشرت في موقع "آراب وورد بوكس" عام2007 (الدانا، 2007/2/15). وقصيدة **غرف الدردشة**[3]، للشاعر السعودي عبد الرحمن ذيب، نشرت في موقع "أبيات" عام 2008 (ذيب، 2008/2/2). وقصة **المسيخ إلكترونيًا**[4]، للكاتبة المغربية حياة الياقوت، نشرت في موقع "ناشري" عام 2007 (الياقوت، 2007/2/20). وقصة **بريد إلكتروني**[5]، للكاتبة المغربية فاطمة بوزيان، نشرت في موقع "تزوة" عام 2008 (بوزيان، 2008/4/19). وقصيدة **ذاكرة الإنترنت**[6]، للكاتب المصري أحمد فضل شبلول، نشرت في موقع "ناشري" عام 2007 (شبلول، 2007/2/23). وأخيرًا، ديوان **ولي فيها عناكب أخرى**[7]، للشاعر المغربي طه عدنان، نشر في موقع "محمد أسليم" عام2007 (عدنان،2007/7/28).

---

[1] (انظر الملحق: link 27).

[2] (انظر الملحق: link 18).

[3] (انظر الملحق: link 19).

[4] (انظر الملحق: link 36).

[5] (انظر الملحق: link 14).

[6] (انظر الملحق: link 25).

[7] (انظر الملحق: link 30).

بنات الرياض[1]، رجاء الصانع:

تتحدث الرواية عن حياة أربع فتيات صديقات، ينتمين إلى الطبقة الميسورة في الرياض. تتتبع الكاتبة عوالمهن المثيرة بما يكتنفها من أسرار، فتنقل لنا يومياتهن وهمومهن بجزيئاتها. الفتيات هن: قمرة، ميشيل، سديم ولميس. لقد استخدمت الكاتبة تقنية حديثة في بناء النص، فجاءت فصول الرواية على شكل رسائل إلكترونية مرقمة ومؤرخة ولكل منها عنوانها الخاص، إذ اعتمدت الكاتبة أسلوب الرسائل الإلكترونية المستخدمة في الإنترنت (50 رسالة) لتعطي انطباعًا للمتلقي أنه يقرأ بالفعل "إيميل" وليس صفحات لرواية ورقية. فكانت كل رسالة تبدأ كما الرسالة الإلكترونية تمامًا، وذلك على النحو التالي:

T0: seerehwenfadha7et@yahoogroups.com

From: "seerehwenfadha7et"

Subject : مغامرة لا تنسى

Date: 16-7-2004

تبدأ الرسالة الأولى بتاريخ 2004-2-13 والأخيرة بتاريخ 2005-2-11، ويتضح من هذا أن للرواية زمنين، الزمن الكتابي والزمن الروائي. فالزمن الكتابي في الرواية هو المدة التي تستغرقها كتابة الرسائل أسبوعيًا على مدار واحد وخمسين أسبوعًا، أما الزمن الروائي فتذكره الكاتبة فيما تكتب، وهو حوالي ست سنوات من حياة البنات الأربع. هي سنوات دراستهن في المدرسة الثانوية ودخولهن الجامعة وتخرجهن منها.

كشفت الكاتبة في الرواية عن الحياة الاجتماعية والعاطفية لدى بنات الرياض، فعبرت عن أحاسيسهن ومشاعرهن وطموحهن وسط مجتمع محافظ متمسك بعادات وتقاليد صارمة. وقد جعلت الكاتبة من فضاء الإنترنت متنفسًا للكشف والبوح عن هموم هؤلاء البنات. فتحولت الشاشة إلى فضاء للتعبير عن الممنوع، سواء بالنسبة للكاتبة التي أدركت أن الرقابة لن تسمح لها بنشر قصص صديقاتها في كتاب، فلجأت إلى الإنترنت هروبًا من هذه الرقابة، أو بالنسبة للفتيات اللواتي تكتب عنهن واللواتي يبحثن هن أيضًا عن الحرية لما يعانينه من كبت، كما يظهر من خلال الاقتباس التالي: "أسلاك الهاتف في هذه البلاد كانت قد اتسعت أكثر من غيرها في البلدان الأخرى لتتحمل كل ما يسري فيها من قصص العشاق وتأوهاتهم وتنهداتهم وقبلاتهم التي لا يمكنهم أو هم لا يريدون نظرا للتعاليم الدينية أو العادات الاجتماعية، استراقها على أرض الواقع".

[1] (انظر الملحق: 27 link).

لقد جعلت الكاتبة من الشاشة، شاشة الحاسوب وشاشة الهاتف النقال، المكان الذي يخفف من ألم الواقع بالنسبة لبنات الرياض. فمن خلال الشاشة يستمر التعارف بين الشباب والفتيات: "لقد تعرفت لميس عبر الإنترنت إلى أحمد، طالب في جامعتها. وانتقلت العلاقة بين أحمد ولميس من شاشة الكمبيوتر إلى سماعة الهاتف الجوال". كذلك وجدت قمرة في غرف الدردشة متنفسًا لها وعزاء بعد طلاقها من زوجها: "شيئًا فشيئًا أدمنت قمرة الشات وصارت تصل الليل بالنهار وهي تحادث هذا الشاب أو ذاك".

وترى الصانع أن الشاشة كما يمكنها أن تكون مكانًا للحب، يمكنها أن تكون مكانًا للخيانة أيضًا. فزوج قمرة كان على علاقة بفتاة أجنبية باسم "كاري" قبل زواجه بقمرة، واستمرت هذه العلاقة بعد الزواج من خلال الإنترنت والهاتف النقال: "توالت الدلائل بعد ذلك تباعًا، فعلاوة على سهراته اليومية مع كاري على الإنترنت أو الهاتف، اعتاد راشد أن يقضي يومين من كل شهر خارج المنزل".

لكن الشاشة مع ذلك تثير الخوف وتتطلب الحرص والحذر. وهذا ما نعرفه من خلال نصائح لميس لقمرة بألا تبوح باسمها الحقيقي في غرف الدردشة على اعتبار أن هذه الدردشات مجرد لعبة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون طريق الحب الحقيقي أو الزواج: "أهم حاجة يا قمورة أنك ما تثقي بأحد ولا تصدقي أي واحد. حطي في بالك إنو مجرد لعب وإنو كل هدول الشباب نصابين ويبغوا يضحكوا على البنات الهبل".

نستنتج مما سبق، أن الكاتبة أرادت أن توصل للقراء بعض معتقداتها ورؤيتها لطبيعة الإنترنت ومدى الإفادة منها. فهي طريق للتحرر والتنفس والخروج من الكبت من ناحية، لكنها تظل رغم ذلك واقعًا افتراضيًا يجب ألا يعلق عليه الشباب آمالا وطموحات، لأنها مجرد وهم في وهم. وهذا الرأي يتعارض مع رأي سناجلة في روايته **شات**[1] التي يدعو فيها إلى العالم الافتراضي باعتباره العالم الأمثل الذي نحقق فيه ما لا نحققه في الحياة، كما سنرى في الفصل الثاني من هذا الباب. من هنا، فإن موضوع الإنترنت بعوالمها المختلفة أصبح مثار جدل بين الكتّاب، لا سيما الشباب منهم، الذين نشأوا والإنترنت حولهم من كل جانب.

[1] (انظر الملحق: link 22).

أحاديث الإنترنت[1]، ندى الدانا:

تعتبر موضوعة "العلاقات الحميمية عبر الإنترنت" من أبرز الموضوعات التي خلفتها الإنترنت على حياة الأفراد في المجتمع، وخاصة الشباب. وقد حظيت هذه الموضوعة باهتمام علماء النفس وعلماء الاجتماع الذين درسوا أسبابها، نتائجها وأبعادها النفسية والاجتماعية. وقد توصلت هذه الدراسات إلى أن نسبة عالية من الشباب الذين تعرَّفوا على الجنس الآخر عبر الإنترنت اعترفوا بفشل هذه العلاقات ووصفوها بالعلاقة الزائفة (ساري، 2005، ص 186).

وكما لفتت هذه الموضوعة أنظار العلماء في المجالات المختلفة، فقد استقطبت انتباه الأدباء أيضًا، فعبروا عن الفكرة نفسها لكن بأسلوب أدبي. فها هي الكاتبة السورية ندى الدانا تتناول هذه الموضوعة في أقاصيصها الأربع التي تحمل عنوان **أحاديث الإنترنت**. وفيها تتحدث عن ألاعيب الشباب بعواطف بعضهم البعض من خلال المحادثات عبر غرف الدردشة أو رسائل البريد الإلكتروني. تروي الأقصوصة الأولى "**ثلاثة آلاف**"، قصة فتاة تشارك في أحد مواقع الحوار عبر الإنترنت. كانت هذه الفتاة تكتب الرقم 3000 إلى جانب اسمها دائمًا. وحين سئلت عن السبب كانت تجيب في كل مرة إجابة مختلفة، فتارة تقول إن لها 3000 معجب، وتارة تقول إنها حطمت قلوب 3000 رجل، ومرة إنها ترسل 3000 تحية. لكنها في النهاية تعترف بالحقيقة، فتقول إن هذا الرقم يعني الألفية الثالثة. أرادت الكاتبة أن تعبر بذلك عن عالم الشباب في الألفية الثالثة وقد طغت الشبكة على حياتهم فأصبحوا مدمني الشبكة، ومدمني غرف الدردشة، وهناك يتم التعارف بينهم، فيتعرف الشاب على آلاف الفتيات وتتعرف الفتاة على آلاف الشباب.

وفي الأقصوصة الثانية "**لعبة الحب**"، تتحدث الكاتبة عن فتاة تتعرف إلى شاب من خلال الإنترنت وتناديه "حبيبي"، لكنه يكتشف بعد التجسس على بريدها الإلكتروني بأنها تفعل الشيء نفسه مع العديد من الشباب الآخرين، وتكلمهم بالطريقة نفسها. رغم ذلك يحبها ويعرض عليها الزواج، فتقول له بأنها ستكمل دراستها الجامعية وبأن الحب بالنسبة لها مجرد لعبة تمارسها على الإنترنت. وهكذا ترى الدانا بأن المشاعر التي يتبادلها

[1] (انظر الملحق: link 18).

الشباب عبر الشاشة هي مشاعر كاذبة وهمية وليست حقيقية. وأن الحب بهذه الطريقة يتحول بالنسبة للكثيرين منهم من أحاسيس سامية نبيلة، إلى مجرد لعبة وقضاء للوقت.

وفي الأقصوصة الثالثة "**خيبة**"، تتحدث الكاتبة عن شاب يتعرف إلى فتاة باسم رانية ويعجب بها فيحدد معها مكانًا للقاء، وحين يذهب إلى المكان المحدد يفاجأ برؤية شاب مثله وليس فتاة. أرادت الكاتبة بذلك أن تلقي الضوء على جانب أخر من سلبيات الإنترنت، وهو الكشف عنها كمكان للتخفي والتستر. فكل شخص يختفي خلف القناع الذي يحلو له، مما يصيب البعض بالخيبة والفشل حين تظهر الحقيقة.

أما الأقصوصة الرابعة والأخيرة فتحمل عنوان "**شغب**"، وفيها تتحدث الكاتبة عن شاب يتعرف إلى فتاة عبر الإنترنت تصف له شكلها الخارجي قائلة بأنها باهرة الجمال. وحين يحدد موعد اللقاء بها عازمًا على طلب يدها للزواج، بعد أن وقع في حبها، يفاجأ بأنها فتاة في العاشرة من العمر، تعتذر له بكل بساطة بقولها إنها كنت تمازحه فقط.

عبرت الدانا من خلال أقاصيصها القصيرة، عن وجهة نظرها حول عالم الشباب الجديد في الألفية الثالثة، فأظهرت لنا سيطرة الإنترنت على حياتهم بشكل سلبي، وكشفت عما يدور بينهم في غرف الدردشة حيث يلتقون في عوالم افتراضية يتبادلون فيها كلامًا يدور معظمه حول الحب والزواج، وكيف يندفعون وراء الأحاسيس الكاذبة فيتخذون قراراتهم بالزواج من أشخاص لا يرونهم على أرض الواقع، مصدقين ما يتبادلونه من مشاعر وهمية مزيفة، وما يقولونه لبعضهم من خلال بعض رسائل إلكترونية.

غرف الدردشة[1]، عبد الرحمن ذيب:

في هذه القصيدة نجد الموقف السلبي نفسه تجاه العلاقات العاطفية الكاذبة التي يتبادلها الشباب عبر حوارهم الإلكتروني، فيصف الشاعر عبد الرحمن ذيب، تأثير غرف الدردشة على الشباب الذين يقعون ضحية الحوار الذي يتم في غرف الدردشة، والمبني أصلا على الكذب والنفاق والغش والخداع. إذ يعترف الشاب المتحدث في

[1] (انظر الملحق: link 19).

القصيدة بأنه أحب فتاة تعرف عليها في هذه الغرف، لكن ما إن أرسلت له بصورتها التي لم تعجبه، حتى تغير موقفه، وفطن إلى فظاعة ما اقترف حين أحب فتاة لم يعرف عنها شيئا من قبل، فيقول:

وَتَقَابَلنَا بِمُصَادَفَةٍ مَا أَندَرَ مَن سَيُصَادِفُهَا

فَتَعَارَفنَا بِمُحَادَثَةٍ غُرَف الحَاسُوبِ سَتَحذِفُهَا

وَغَرَسنَا أَرضَ الحُبِّ شُمُو عَاً مِن أَشوَاقٍ نَكشِفُهَا

حَتَّى بَعَثَت لِي صُورَتَهَا فُوجِئتُ بِمَن لاَ أَعرِفُهَا

أَعشِقتُ فَتَاةً أَجهَلُهَا عَينِي لاَ تَرضَى تُنصِفُهَا

أَوَ حُبٌّ هَذَا أَم عَبَثٌ أَم أَوهَامٌ أَنَا أُسرِفُهَا

مَا ذَنبُ فَتَاةٍ اعتَقَدَت صِدقِي بِحُرُوفٍ أَذرِفُهَا

مَا ظَنَّت أَنِّي أُتعِسُهَا أَو عِشقِي يَومَاً يؤسِفُهَا

المسيخ إلكترونيًا[1]، حياة الياقوت:

تلقي حياة الياقوت في هذه القصة، الضوء على "الجيل الجديد" من الشباب الذين يقضون معظم أوقاتهم أمام شاشة الحاسوب، يتنقلون بين مواقع الإنترنت الترفيهية، يتفقدون بريدهم الإلكتروني بين لحظة وأخرى، لا يهمهم من الشخص الذي يرسل إليهم رسالة، وما غرضها، فالمهم أن تصل الرسالة، لأن ذلك بالنسبة لهم يعني أن هناك من يتذكرهم ويفكر فيهم.

يدور موضوع القصة حول فتاة صغيرة في العمر تبحر في مواقع الإنترنت وغرف الدردشة، وتتكلم مع أكثر من شخص في آن واحد. وبين الفينة والأخرى تتفقد بريدها الإلكتروني لعل رسالة واصلة، لكنها تفاجأ بعبارة "صفر رسائل واردة"، مما يصيبها بالخيبة. وبعد طول انتظار تصلها رسالة، فتسرع إلى فتحها دون أن تقرأ عنوانها. وهنا تضع الكاتبة يدها على أول موضوعة من موضوعات القصة، وهي تهور الجيل الجديد في طلب المعرفة. فعصر السرعة الذي يعيشون في كنفه لا يتيح مجالا للتحقق والتأمل، هذا الجيل يسعى وراء المعلومة الجاهزة التي لا تتطلب عناء البحث والتفكير.

[1] (انظر الملحق: link 36).

عندما تفتح الفتاة الرسالة، تجد صورة مفزعة للمسيح الدجال، فتصدم ببشاعة المنظر وتصاب برعب شديد. لقد كانت تعرف أنه أعور، لكنها تفاجأ بأن تراه بعين واحدة في وسط جبهته، مما يخيفها كثيرًا، فتغطي الشاشة بورقة بيضاء، وتسرع إلى أمها لتخبرها بالأمر. فتنصحها الأخيرة بقراءة "سورة الكهف" التي تحميها من كل ضرر. تسرع الفتاة إلى غرفتها لتبحث عن القرآن وهي لا تذكر أين وضعته، ثم تجده أخيرًا على الرف بين أوراقها وأغراضها، وعليه الكثير من الغبار. وهنا تضع الكاتبة يدها على الموضوعة الثانية للقصة وهي إهمال الجيل الجديد للدين بسبب قضائه جل وقته أمام الإنترنت، فليس لديه أي وقت لمزاولة أعمال أخرى، اجتماعية أو دينية.

بعد أن تجد الفتاة القرآن، تقرر أن تكتب سورة الكهف إذ لا وقت لديها للحفظ فتقول: "هل سأضيع الصيف في الحفظ؟ أم تخلق العطلة الصيفية كي نتسكع ونلعب؟"

وحين تبدأ بالكتابة ترى أن الأمر سيستغرق وقتًا طويلا، فيخطر ببالها أن تطبع السورة من أحد مواقع الإنترنت، وفي هذا تأكيد مرة أخرى من قبل الكاتبة على تهور الجيل الجديد الذي يريد كل شيء جاهزًا وبسرعة. والغريب أن الفتاة حين تلجأ إلى الإنترنت لا تعرف كيف تجد السورة، فهي لا تعرف عن المواقع الدينية شيئًا. هذه الفتاة التي تعرف كل شيء عن غرف الدردشة ومواقع اللهو واللعب، لا تعرف كيف تبحث عن معلومة في الإنترنت، وفي ذلك إشارة من قبل الكاتبة إلى الموضوعة الثالثة وهي الوقوف على نوعية المواقع التي يرتادها الجيل الجديد على الشبكة. فكأن الكاتبة تقول إن هذا الجيل يستغل الإنترنت للتسلية فقط ولا يستفيد منها في طلب العلم والمعرفة.

تطلب الفتاة المساعدة من ابنة الجيران طالبة الجامعة التي أنهت السنة الثانية في دراسة هندسة الكمبيوتر فتخبرها أنها هي الأخرى لا تعرف موقعًا دينيًا إسلاميًا واحًدا، وتطلب منها أن تمهلها بعض الوقت.

وأخيرًا تقرر الفتاة أن ترسل السورة إلى أصدقائها كي يحفظوها بدورهم، وبذلك تنال أجرًا من الله. وحين تبحث عن الرسالة لتعيدها إلى أصدقائها تقع عيناها على عنوان الرسالة التي وصلتها: "خرط كوسا، كذب وتلفيق"، فتعرف أن الصورة المرسلة لم تكن سوى صورة ملفقة ومزيفة من صور الإنترنت، وعندها تتعلم شيئًا واحدًا فقط من كل ما حدث لها، هو أن تقرأ عنوان الرسالة في المرات القادمة!

وفي صباح اليوم التالي حين تفتح نافذة الغرفة للتهوئة تلمح القرآن على الرف "فتشيح بنظرها عنه بسرعة مدعية أنها لم تره وتقترب من الباب تلمس كمبيوترها بحنان وتخرج".

أرادت حياة الياقوت من خلال هذه القصة، أن تسلط الضوء على عدد من الموضوعات المتعلقة بارتباط الجيل الجديد بشبكة الإنترنت، وكيفية تعامله معها بشكل سطحي، رغم أنه يقضي الساعات الطوال محدقًا في الشاشة. كما تضع يدها على جانب آخر هام، يتعلق بالناحية الدينية والفجوة بين الجيل القديم المتمثل في الأم المتمسكة بالدين وبالعادات والتقاليد، وبين الجيل الجديد المتمثل في الفتاة، والذي لا يعرف شيئًا عن قيمه الدينية، لانخراطه في عوالم افتراضية جديدة. ومن خلال النهاية، يتضح أن الكاتبة تؤمن بأن هذا الجيل سيبقى كذلك، وسيستمر في سطحيته، ولن يعود إلى الدين أبدًا في سبيل تسوية مخاوفه وحل مشاكله. فالفتاة في نهاية القصة تشيح بوجهها عن المصحف، في حين تتقرب بحنان من الحاسوب الذي لا تستفيد منه شيئًا.

<u>بريد إلكتروني</u>[1]**<u>:</u>**، فاطمة بوزيان:

في هذه القصة تسلط الكاتبة فاطمة بوزيان الضوء على قضية اجتماعية هامة تعتبر من الآثار السلبية لشبكة الإنترنت وهي العلاقات العاطفية الإلكترونية عند المتزوجين. ففي بحث أجري حول هذه الظاهرة تبين أن نسبة 29.1% من الشباب والشابات المتزوجين، كادت العلاقات العاطفية الإلكترونية تعصف بحياتهم الزوجية والأسرية، وهي نسبة غير بسيطة بالنسبة لمجتمعات محافظة كالمجتمع العربي (ساري، 2005، ص 187).

تتحدث القصة عن رجل يرسل رسالة إلكترونية لإحدى الفنانات التي اعتاد أن يزور موقعها على الإنترنت، فيبدي لها إعجابه الشديد بفنها وبلوحاتها، ويخبرها بأنه أصبح أسير موقعها ثم أسيرها هي. ويعترف لها بحبه قائلا إنه يتخيلها أجمل نساء العالم. ويصارحها بأنه متزوج وهو سعيد بزواجه لكنه يقول: "من منا لا ينقصه شيء". أرادت الكاتبة أن تعبر بهذا عن فكرة تعويض النقص العاطفي لدى المتزوجين باللجوء إلى الإنترنت، وما تقدمه للمتصفح من عالم افتراضي يسد رغباته وحاجته ولو بشكل مؤقت.

[1] (انظر الملحق: link 14).

يقول الرجل في نهاية رسالته: "لا أنا قادر على الكتمان، ولا أنا قادر على العودة من حيث بدأت ولك أن تسخري مني كما تشائين". فترد السيدة عليه قائلة بأنه قد أشعل في قلبها المصابيح المطفأة وزرع الدفء في أوصالها وأوصال بريدها الإلكتروني بعد أن ظل لزمن طويل لا يرده غير كلام غليظ لبعض النقاد والفنانين الذين يرسلون بتعليقاتهم التافهة الفجة!!. وتقول له كذلك بأنها شعرت تجاهه بالألفة، كما لو كانت تعرفه منذ زمن بعيد. لكنها تبدي له رأيها في هذا الحب الذي لا تدري كيف سينتهي فتختم الرسالة بتساؤلها: "هل سنتدلى من أقفاصنا على حبال الهوتميل، لنسكن محض شبكة إلكترونية؟"

ويتضح بعد ذلك، أن هذا الرجل الذي كان يرسل لها الرسائل هو زوجها، وقد أراد أن يتسلى ساعة الفراغ! لكنه لم يتوقع أن تتجاوب زوجته مع هذا "الرجل الافتراضي" وتوقع منها ردًا عنيفًا فيه توبيخ وتأنيب. إلا أن ردها جاء بغير ما توقع، مما أثار غضبه وغيرته وشكه!!. فيدخل الرجل في صراع كبير بينه وبين نفسه. فمن جهة هو يعرف أن لا وجود لذلك الرجل الذي تجاوبت زوجته معه، ومن جهة أخرى يستنكر هذا التجاوب من قبلها فيغضبه تصرفها ورد فعلها. رغم ذلك يحاول أن يبرر ما فعلت، محاولا إقناع نفسه بأنها عرفته من أسلوبه وطريقة كلامه، لكنها أرادت مجاراته في مزاحه السخيف.

وهكذا ينخرط الرجل في أفكار عديدة بين حقد وارتياب، ثورة وغضب، سخرية ومزاح. فتارة يقرر أن يلعنها ويصرخ في وجهها ويصارحها بقوله الحقيقة، وتارة يتراجع ملفقًا لها الأعذار والحجج والمبررات معتبرًا تصرفها من قبيل المزاح والتسلية ليس أكثر. وتنتهي القصة والرجل في أوج تخبطاته وتقلباته، غير قادر على اتخاذ القرار الصحيح، أو الوصول إلى الاستنتاج الصحيح.

أبرزت بوزيان في قصتها هذه، قضية "الواقع الافتراضي" الذي قد تترتب عنه عواقب وخيمة، فيتمخض على المنخرطين فيه بسوء المصير. وقد تحدثت ريان ماري (Ryan Marie) في كتابها: *Narrative as Virtual Reality* (2001) عن تأثير الواقع الافتراضي على القارئ، مشيرة إلى ما كتبه الناقد الغربي ليفي بيير (Levy Pierre) في هذا الموضوع. إذ يقول إن الواقع الافتراضي هو ليس ما لا وجود له، بل ما يمتلك القوة والتأثير لأن يصبح موجودًا (Ryan, 2001, pp 26- 27). ويبدو أن بوزيان لها القناعة نفسها حول هذا الموضوع فهي

تؤكد الفكرة نفسها في القصة، حيث جعلت الرجل يقع ضحية العالم الافتراضي، إذ يقول: "إن الافتراض يولد الاستيهام، والاستيهام يولد الإثارة، والإثارة تولد ما أنت تعرف وأنا أعرف".

ذاكرة الإنترنت[1]، أحمد فضل شبلول:

أراد شبلول في هذه القصيدة أن يعبر عن فكرة الإبحار في شبكة الإنترنت وتأثيرها على الإنسان بتحويلها العالم إلى أيقونة صغيرة في متناول يده، فيراقب كل ما يدور في العالم وهو قابع في منزله. ويستطيع كذلك أن يتفاعل مع ما يراه متحولا من كينونته الواقعية إلى كينونته الافتراضية. ويرى شبلول أن ذاكرة الحاسوب أفضل من ذاكرة الإنسان، فذاكرة الإنسان تعني الماضي، أما ذاكرة الحاسوب فتعني المستقبل، لذا عليه أن يتخلى عن الأولى في سبيل الحصول على الثانية، إذ يقول:

"لا تبحر في ذاكرتك قط
ابحر في ذاكرة الإنترنت
أنت الآن محاصر
مثل الأسماك"

يرى شبلول أن لا حاجة لأن يخرج الإنسان من بيته ليرى ما يحدث في العالم من دمار وحروبات، يكفي أن يواكب الأحداث من خلال الشاشة فيقول:

"لا تبحر،
فالشارع قتلى ودوائر دم
والناس علامات وحفائر هم
انظر في شاشة حاسوبك
أو شاشة ساعتك الرقمية
تجد العالم قبرا"

[1] (انظر الملحق: link 25).

يعتقد شبلول أن الإنترنت ومواكبة تكنولوجيا العصر، هي السبيل إلى التقدم ومجاراة الأمم المتحضرة. لذا يحث القارئ العربي على استغلال التقنيات الحديثة والإفادة منها والتعامل معها في سبيل التقدم كسائر الشعوب:

"لن يطلع هذا الفجر علينا

ما لم ترجع لضياك

اضغط فوق الزر الأيمن

يدفق نور لمحياك

اضغط فوق الزر الأيسر

ينتفض القلب

يعود إلى مجراك

لكن لا تبحر في ذاكرتك قط

ابحر في ذاكرة الإنترنت".

هذه الأفكار التي عبر عنها شبلول، هي نفسها التي عبر عنها كل من آسيا بريغز وبيتر بورك في كتابهما **التاريخ الاجتماعي للوسائط، من غوتنبرغ إلى الإنترنت** (2005)، وذلك حين أشارا إلى أن الإنسان الرقمي لا يعنيه الماضي أبدًا، فهو ينظر إلى المستقبل فقط، لذا لا غنى له عن الإنترنت كي يحقق ذاته في عالم تسيطر عليه التكنولوجيا من كل جانب (بريغز وبورك 2005، ص 389–404). ويبدو أن شبلول الذي كتب مقالة عن هذا الكتاب بعنوان "كن رقميا في جمهورية التكنولوجيا"، أراد أن يحث على الفكرة نفسها نثرًا من خلال مقالته، وشعرًا من خلال القصيدة.

ولي فيها عناكب أخرى[1]، طه عدنان:

يحيل عنوان الديوان كما نرى إلى الشبكة العنكبوتية، ففيه تناص مع الآية الكريمة "هي عصاي أتوكأ عليها وأهش بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى" (سورة طه، الآية 18). فعصا سيدنا موسى التي يستخدمها في البرية لأمور عديدة، تحولت إلى عصا إلكترونية يتصيد بها الشاعر عناكب مختلفة عن طريق الشبكة.

يضم الديوان خمس قصائد يتطرق من خلالها الشاعر إلى عالم الإنترنت من زوايا مختلفة مظهرًا إيجابياته من ناحية وسلبياته من ناحية أخرى.

القصيدة الأولى بعنوان: **قصيدة كونية**، يعرب فيها الشاعر عن حنينه للكتابة الأولى، حيث كانت الطبيعة هي مصدر إلهام الشاعر الوحيد، وكانت تبعث فيه الدفء والحرارة والمشاعر المرهفة. وهي بذلك تختلف عن هذا الصندوق البارد، وهو الحاسوب، الذي لا يمكن أن يسري فيه ماء الحياة، أو تدب في أسلاكه الأحاسيس لتلهب قلب الشاعر فيكتب شعرًا. لذا يفضل أن ينهض من على مكتبه البارد، ويخرج حيث الطبيعة الملهمة، عندها فقط سيتمكن من تحرير خيول أفكاره وينشد شعرًا:

"البراكين تكاد تنفجر في رأسي
حتى لم أعد أتحمل الجلوس
أمام مكتبي الأخرس
لأكتب ما قد يسميه البعض شعرا
لا قدرة لي على حبس خيولي
في الإسطبل البارد
للحظتي الواهنة
خيول الذاكرة تفضل الركض حنينا
إلى مراتعها الأولى
حيث
السماء الواثقة من زرقتها

[1] (انظر الملحق: link 30).

السماء البعيدة..."

القصيدة الثانية بعنوان: **وحيدا أحفر في جليد حي**، وفيها نرى الشاعر يتخذ الموقف السلبي نفسه من الحاسوب والإنترنت ويرى أنهما عديما النفع في كتابة الشعر فيهجوهما بقوله:

"يخيبني

الفأرة اللعينة قرضت قصائدي

فيما ألامس رأسها المتقافز عبثا

كهر هرم أعيته الحيلة

وبرد المفاصل

تبّا للكمبيوتر

ولقرصه اللعب المزدحم

كحمام النساء في حيي القديم

تبّا لي

وأنا أزج بالشعر في مضارب التشفير

يا رب مالي والتكنولوجيا

كنت فيما مضى

أخط أشجاني

على صفحة بيضاء مثل هذي

ولم يطل قط يدي العطب

واليوم

ها زيتونة عمري تثكل أوراقها....".

وفي القصيدة الثالثة **I love you**، يطرح الشاعر قضية العولمة، لكن بنوع من الحيادية هذه المرة، فيقول إنه يستطيع من خلال الشبكة أن يخاطب آلاف الأصدقاء حول العالم دون الحاجة إلى مغادرة البيت لإرسال رسالة في البريد. ويستطيع أن يمارس الجنس والحب مع المرأة التي يريد، كما يستطيع أن يعلن عن أفكاره ومشاعره

دون خوف أو خجل. لكن بالمقابل، عليه أن يدفع ثمن ذلك بتخليه عن قوميته وهويته، ليصبح متساويًا مع الآخرين، وعنصرًا صالحًا للاندماج السريع في قبيلة العولمة. فالشاعر يرى بالإنترنت وسيلة لترسيخ فكرة العولمة التي تستهدف إزالة الحواجز والحدود بين جميع الشعوب، ليصبح العالم شعبًا واحدًا ذا ثقافة واحدة ولغة واحدة، إذ يقول:

"أن تصبح لك صداقات وطيدة في كل أنحاء العالم

دون أن تجد نفسك مجبرا على تحية جيرانك

في نفس العمارة/

أن تخلد للراحة الإيدولوجية

وأن تكبت تماما

غرائزك القومية/

ليس يعني سوى أنك

أصبحت عنصرا صالحا للاندماج السريع

في قبيلة العولمة".

وفي القصيدة الرابعة **مرثية إلى أمادو ديالو**، يعود الشاعر مرة أخرى إلى موقفه السلبي من الإنترنت باعتبارها منجزًا أمريكيًا، فيتهم أمريكا بسعيها إلى "أمركة" العالم عن طريق الشبكة، وجعله يتكلم لغة واحدة ويفكر بطريقة واحدة:

"أهلا بك في نيويورك

حيث حمامات الأجساد مبثوثة

أهلا بك في نيويورك

حيث نبني مدرسة واقعية

لخيال المستقبل

هنا نبدع للعالم لغته الجديدة

ونفكر للجميع

في حياة مطمئنة

خلو من المشاعر

والأحقاد"

في القصيدة الأخيرة **الشاشة عليكم**، يتوقف الشاعر عن مهاجمة الشبكة، ويعترف بأن لها حسنات كثيرة رغم كل سلبياتها، فيغدق عليها مديحًا وحبًا معترفًا بكل مزاياها وإيجابياتها:

"صباح الخير أيّها العنكبوت

يا وابل المعنى ويا شيفرة النّور

بيتُك من أبهى البيوت

وأنا سادنه الأمين

من أوّل النّقر

إلى أقاصي الدهشة الساطعهْ.

صباح الموج أيها الأزرق الهادر العظيم

يا شرفة الضوء المشرعة على خيوط المستقبل

أيتها اللحظة الباهرة التي تُؤلِّب الرّوح

ضدّ عزلة الجسد....

.....

العالم خارجكَ أيها الرّحم الكهربائي الدافىء

صقيعٌ خانقٌ

العالم خارجكَ أيها الهواء الافتراضيّ

محض هباء.

هنا أتنفّس العالم نقياً ومُضاء.

لا حياة خارجكِ، فضُمّيني إلى ذبذباتكِ

أيّتها الإلكترونات الرّحيمة

أنا أسيرُك المُساق برِضاي

سآتيكِ كاملاً غير منقوص

سآتيك بما أخفي وما أُعلن

وبما لم يخطر على بالي بعد

سآتيك بأحلامي وأوهامي

بأسماء دخولي كلّها

وبكلمات السر

سأحمل روحي على فأرتي

وأُلقي بها في مهاوي الكوكيز.

لم أعد قادراً على العيش خارجكِ

يا مدينة الكهرباء

العالم خارجك محض إشاعة

وحدهم البسطاء يصدّقونها

أمّا أنا فلا خارج لي

الويب والواب والنيتسكايب تعرفني

أنا أمير الغرقى

وشهيد المبحرين

ابنكَ البارّ أنا أيّها العنكبوت

فاحضني برأفة قبطانٍ

بيتك بيتي

فأجرني من عتمة هذي البيوت..."

نرى في القصيدة أعلاه أن الشاعر قد غير موقفه تمامًا من الشبكة، فبعد أن شن هجومًا عليها في القصائد السابقة، واقفًا عند سلبياتها، نراه الآن يعدل عن موقفه فيعترف بفضلها على حياته، بل ويرى أن العالم الافتراضي الذي يعيشه بواسطتها أفضل بكثير من عالمه الواقعي، ففيها يمارس الحياة التي يريدها بمنتهى السهولة والبساطة والحرية، تمامًا كما يحب ووفقًا لمقاييسه ورغباته الخاصة. وهو بذلك يتوافق مع فكرة الكاتب محمد سناجلة حول مصير الإنسان في المستقبل، حيث سيعيش حياة كاملة بشكل افتراضي، فيدرس في جامعات افتراضية، ويشتري من أسواق افتراضية، ويعالج عند أطباء افتراضيين، ويتزوج افتراضيًا، ويكون له حساب افتراضي في البنك، وغير ذلك من أمور الحياة، التي ستبلورها الشبكة (سناجلة، 2005، ص 36).

تعالج جميع النصوص أعلاه موضوع شبكة الإنترنت ومدى تأثير هذه الشبكة على حياة الإنسان المعاصر الذي بات مرتبطًا بها أشد ارتباط. هذا الموضوع جديد على الساحة الأدبية، أو لنقل إنه لم يكن من الموضوعات الرئيسية التي يعنى بها الأدب قبل الألفية الثالثة. فمع بداية هذه الألفية أصبح هذا الموضوع يشكل هاجسًا لدى الكثير من الأدباء الذين أخذوا يولونه اهتمامًا خاصًا انعكس في تجاربهم الإبداعية، النثرية منها والشعرية. كل يطرح الموضوع من وجهة نظره الخاصة. وتبين لنا من خلال الأمثلة التي تناولناها، أن غالبية الكتّاب لديهم مخاوف كثيرة ومواقف سلبية تجاه الإنترنت وتأثيرها على الأفراد والمجتمعات.

إن انعكاس القضايا المختلفة المتعلقة بالحياة اليومية التي يعيشها المجتمع، في الأدب، كانعكاس قضية الإنترنت وما يرتبط بها، ليس بالأمر الغريب، بل هو ضروري وحيوي، إذا ما نظرنا إلى الأدب من منظور التيار الواقعي. فما الأدب بحسب هذا التيار، كما وصفه الناقد عزالدين اسماعيل، إلا مرآة للعصر، يعكس قضاياه ويعنى بشؤونه، وما الكاتب إلا ضمير مجتمعه ورمز إرادته والشاهد على عصره والمعبر عن ثقافته، وهو مطالب بتفهم الحياة وانخراطه فيها، حتى يدرك دقائقها وتفصيلاتها، وهذا معناه أن يحتك بمشكلات عصره وقضاياه فيجعل من قوة التعبير الفني وسيلة في تنبيه النفوس وتوعيتها بواقعها ومصيرها (إسماعيل، 1967، ص 373). وبما أن شبكة الإنترنت أصبحت من أهم مظاهر العصر، كان لا بد للأدباء أن يلتفتوا إليها ويعكسوا تصوراتهم حولها، ومواقفهم منها، لتصبح محور النثر والشعر.

2. **تأثير الإنترنت على لغة الخطاب الأدبي:**

أدى استخدام الحاسوب في الكتابة الإبداعية، وتوجه الأدباء إلى نشر أعمالهم في المواقع المختلفة على الشبكة، إلى إحداث تغييرات واضحة في لغة النص الأدبي، وبروز ملامح جديدة في الأسلوب الكتابي لدى هؤلاء الأدباء، وتتلخص هذه التغيرات في النقاط التالية:

أ. استعمال ثروة لغوية جديدة

ب. الثراء الطباعي

ج. استعمال اللغة الإنجليزية ضمن السياق الأدبي

د. انتشار العامية

أ. استعمال ثروة لغوية جديدة:

كان لاستخدام الحاسوب في طباعة النص الأدبي، ونشره على شبكة الإنترنت، تأثير واضح على لغة هذا النص. فقد بدأ بعض الكتّاب يستخدمون كلمات جديدة من أسماء وأفعال ومصطلحات، لها علاقة بجهاز الحاسوب نفسه أو بشبكة الإنترنت، فيدخلونها ضمن السياق اللغوي للنص. مما أدى إلى تشكيل ثروة لغوية جديدة دخلت عالم الأدب.

يرى نبيل علي أن هذه الثروة اللغوية هي نتيجة طبيعية لمشاركة الآلة في عملية الكتابة والحوار، إذ يقول: "إن "ثقافة عصر المعلومات تتطلب إبداعًا مغايرًا عما ألفناه، إبداعًا جديدًا في شكل الكتابة وفي أصول القراءة، وكذلك إبداعًا لغويًا جديدًا. فالتواصل الآن يجري من خلال الآلة ومعها. وهذا الديالوج الإنس–آلي يتطلب فهمًا عميقًا للعلاقة بين لغة الإنسان الطبيعية، ولغة الآلة الاصطناعية، والتي ينتج عنها لغة جديدة مستوحاة من صلب الوسيط الذي يفرزها" (علي، 2001، ص 276).

إن ما يراه نبيل علي بشأن لغة النص في عصر المعلوماتية، له وجود حقيقي وعملي في النصوص الأدبية. فمن خلال مراجعتنا لعدد كبير من النصوص الأدبية المنشورة على الإنترنت (ونقول المنشورة على الإنترنت، لأن هذه هي النصوص التي تعنينا في هذا البحث، ومع ذلك قد يتحقق الشيء نفسه في النصوص الأدبية الورقية أيضًا)، وجدنا أن هذه النصوص تزخر بعدد كبير من الكلمات والمصطلحات المرتبطة بالإنترنت وبتكنولوجيا المعلومات،

والتي تشير إلى تسرب لغة معلوماتية هي لغة الشبكة وكل ما يرتبط بها، إلى النص الأدبي بشكل ملفت للانتباه. ويمكن تصنيف هذه الكلمات والمصطلحات في ثلاث مجموعات. تضم المجموعة الأولى الكلمات والمصطلحات ذات العلاقة بجهاز الحاسوب وبرامجه، مثل: كمبيوتر، كي بورد، هارد ديسك، فيروس، نوافذ إلكترونية، اللاب توب، ديسك توب، قرص مدمج، شاشة، أسلاك، شبك معدني، أزرار، لوحة مفاتيح، الفأرة، وندوز، وغيرها. وتضم الثانية الكلمات والمصطلحات ذات العلاقة بشبكة الإنترنت، مثل: إنترنت، إيميل، بريد إلكتروني، شات، موقع، رسالة إلكترونية، افتراضي، سايبرسبيس، الويب، تواصل إلكتروني، شبكة عنكبوتية، قرية صغيرة، ياهو، هوت ميل، نت، كود، ماسج، مقهى الإنترنت، يوزرنيم، دوت كوم، لينك، رابط، باس وورد، وغيرها. أما الثالثة فتضم الأفعال ذات العلاقة باستخدام الحاسوب أو بالشبكة، مثل: أبحر، اضغط، انقر، أرسل، حمّل، خزّن، دردش، أيْمِل، وغيرها.

إن هذه الثروة اللغوية الدخيلة إذا جاز التعبير، تدل على أن الأدباء يكتبون بلغة العصر، لغة عصر المعلومات، والتي لم يكن بالإمكان إقصاؤها عن اللغة الأدبية كما كنا نتصور، فلطالما اختلفت لغة الأدب عن لغة العلم، فعرفت الأولى بأنها لغة عاطفية غير مباشرة، تقوم على التصوير والتخييل، بينما عرفت الثانية بالمباشرة والتقريرية. ولم نتصور أن تتحد اللغتان يومًا، فتستعير الأولى من الثانية بعض تراكيبها ومصطلحاتها، فتدخل لب السياق الأدبي بسلاسة وطواعية. ولعل ديوان **ولي فيها عناكب أخرى**[1]، الذي مر معنا سابقًا، خير دليل على ذلك. وفيما يلي مثال من إحدى قصائد الديوان، أخذناه من قصيدة **الشاشة عليكم:**

"صباح الخير أيها العنكبوت

صباح الرضى يا زقزقة الكهرباء

أنا جاهز فخذني إلى عالمي الذي من الضوء

فلدي جيران طيبون في هوتميل

وأتراب ودودون في ياهو".

لا يخلو سطر واحد في المقطع أعلاه، من كلمات وتعابير ذات علاقة بالإنترنت أو الحاسوب، وهي كلمات لم نألفها في السياق الشعري من قبل. لكن، بما أن موضوع القصيدة هو شبكة الإنترنت، فقد اضطر الشاعر أن

[1] (انظر الملحق: link 30).

يستخدم لغتها وكلماتها لوصفها، فدخلت هذه اللغة إلى القصيدة بسلاسة وطواعية دون أن يشعر القارئ بتطفلها على النص الشعري، ولعل هذا هو أكثر ما يلفت الانتباه فيما يتعلق بغزو لغة الشبكة للنصوص الأدبية، أي دخولها إلى ساحة الشعر. فكلنا يعرف أن اللغة الشعرية لها خصائص ومميزات تجعلها مختلفة عن لغة أي خطاب آخر. ويشير عمر أوغان في كتابه **اللغة والخطاب** (2001)، إلى هذا الموضوع فيقول: إن لغة الشعر تتميز عن لغة أي نوع من أنواع الخطاب الأخرى باعتبارها لغة انزياحية. فالأسلوب الشعري يتميز عن الأسلوب النثري باعتباره انزياحًا عن معيار، ولا يتمثل هذا المعيار في اللغة العادية، بل في اللغة العلمية (أوغان، 2001، ص 171–172). وعليه، فاللغة الشعرية هي لغة انزياحية لها أبعاد دلالية ورمزية متعددة. وهي أبعد ما يكون عن لغة العلم التقريرية ذات البعد الدلالي الواحد، والتي لا تقبل بأكثر من تفسير واضح ومتفق عليه. وبما أن الثروة اللغوية التي فرضتها التكنولوجيا وجلبتها معها الإنترنت، تعتبر لغة علم صارمة من جهة، لكن من الصعب الاستغناء عنها، كونها فرضت نفسها بقوة على كافة مجالات حياتنا من جهة أخرى، كان لا بدَّ للشعراء أن يعملوا على تطويعها وتليينها بحيث تتماشى مع لغة الشعر. هذا التطويع قد بلغ أقصاه، حين تجلت لغة الشبكة العلمية برداء البلاغة، وذلك لأن الصورة البلاغية كما يعرفها أوغان، هي الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحًا (ن. م، ص 173). وهكذا أخذ الشعراء يولدون من لغة الإنترنت ومصطلحاتها العلمية الصارمة، استعارات، وتشبيهات، وكنايات، وغير ذلك من الصور الفنية والأساليب البلاغية، التي تسربت إلى النص الشعري بسلاسة دون أن تمس بجمالية لغته وانزياحها.

ولعل ديوان "**تغريد الطائر الآلي**"[1]، لأحمد فضل شبلول الذي نشر قسم كبير منه في موقع منتديات "واتا" عام 2007 (شبلول، 2007/3/2)، يعج بمثل هذه التراكيب. حيث ينطلق الشاعر في ديوانه الذي يضم 18 قصيدة، إلى أنسنة الآلة، فيتعامل مع الحاسوب كأنه إنسان له آمال ومشاعر وأحاسيس وروح وأشواق، فيقول:

"حبس الشاعر فوق نوافذه

أرسل كل أوامره

للحاسوب

ارتجف الحاسوب وقال:

[1] (انظر الملحق: link 26).

يا ألطاف الله

كيف أجيء إليك من الآفاق تعيسا

وأكحل شاشاتي

بدموع ملفاتي

لطفا يا الله

فغبار الأوهام

يفتت كل خلاياي الضوئية

آه

روحي لا تسمو لخيال الشعراء

أدركني بزجاجة ماء".

يعترف الحاسوب في المقطع أعلاه بهزيمته أمام قوة الإنسان، صانعه. فهو يرتجف لأنه لا يستطيع مجاراة قدرة صاحبه على التخييل والرؤية. ومهما بلغ من القوة فلن يستطيع البلوغ إلى السمو الروحي ليستجيب لمخيلات الشعراء. فهو معرض للخراب والعطل. وذاكرته يمكن أن تمحى في كل لحظة، لذلك يشعر بالتعاسة والعذاب فيطلب كأس ماء.

وفي قصيدة "**أعتاب من سوالب الأسلاك**"، من الديوان نفسه، يقول الشاعر:

"منحتها السرور والغضب

وهبتها الذكريات

سألتها

تخزين كل لحظة

تمر بالشموس والنفوس

تسجل أجمل الثواني

وأضخم المعاني

وأروع الأغاني

فعاتبت

سوالب الأسلاك عاتبت

تراجعت

وأصبحت حديدا

آه

من الحديد عندما يخون

تبرمجت

تحولت جليدا

الكمبيوتر الذي علمته الحنان والأمان

خانني

لأني أدخلت في اللغات والشرائح الممغنطة

عواطف الأزهار والأشجار والأنهار

ورقصة الأغصان والأحلام والمطر".

يتعامل الشاعر مع الحاسوب كأنه إنسان أو صديق خائن، أودعه كل ذكرياته الجميلة والحزينة، وحين طلب منه أن يبوح بها، خانه لأنه عرضة للعطل ولا يستطيع أن يكون كالآدميين. نلاحظ في هذه القصيدة كما هو الأمر في سائر قصائد الديوان، أن الشاعر استخدم مفردات ومصطلحات علمية، نحو: الشرائح الممغنطة، الأسلاك، الكمبيوتر، وأدرجها ضمن السياق اللغوي للقصيدة، فجردها من معناها العلمي لتنصهر في النسيج الشعري، دون أن تبدو شاذة أو غريبة. والشيء نفسه نجده في المقطع التالي من قصيدة "**الشاعر والحاسوب**":

"دخل الشاعرُ صندوق الحاسوبِ

وقال :

افتحْ خاناتِ الأسرارْ

واجمعْ كلَّ بناتِ البحرِ الهدَّارْ

وتحسَّسْ أنباءَ القلبِ المبحرِ في الظلماتْ

فعدوِّي الآن يقاتلُني

بالمعلوماتْ"

إذا أمعنا النظر في المفردات التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع، مثل: صندوق الحاسوب، المعلومات، نجد أنها كلمات علمية جافة، استطاع الشاعر أن يجردها من جمودها العلمي ومنحها حياة أو قدرة على الإيحاء، فدخلت النص الشعري بطواعية وأصبحت داخل السياق لبنة في البناء يصعب انتزاعها منه.

وفي المقطع التالي، نجد أن "التناص" كظاهرة أسلوبية أدبية، لم تسلم من تأثير الشبكة أيضًا، فها هو الشاعر يقول:

"أقيموا صدوركمو

مطايا للحواسيب

فإنني يا بني أمي

أخاف عليكم

الجهلاء

والدهرا".

يتقاطع التناص في المقطع أعلاه، مع بيت الشنفرى في لامية العرب: أقيموا بني أمي صدور مطيكم/ فإني إلى قوم سواكم لأميل.

ولنتنقل إلى مثال آخر من الأمثلة التي تبين تأثير الإنترنت على لغة الخطاب الأدبي، وهو هذه المرة قصيدة "**محادثة على الماسنجر**"[1]، للشاعرة السورية جولييت بدر، والتي نشرت في موقع "ألف لحرية الكشف في الكتابة والإنسان"، عام 2007 (بدر، 2007/3/9). تقول الشاعرة:

"لما دخلت فلم أجد لك أحرفا

[1] (انظر الملحق: link 11).

في جعبة الإيميل صحتُ مرددا

هل هاجرتْ عصفورةُ الصُّبح التي

كانت تلوِّن من شذاها الموعدا

تتابع التواصل إلكترونيا

بكل رومانسية

صدق

جمال

شاعرية".

لقد استخدمت الشاعرة كلمة "جعبة" مقرونة بـ"الإيميل"، فشكلت بذلك استعارة قوامها لغة الشبكة. ويدل اقتران "أل" التعريف بالكلمة الأجنبية على استعمال الشاعرة لهذه اللغة بشكل تلقائي وعفوي، وعلى مدى تطويع هذه اللغة لتتصهر مع لغة النص بشكل طبيعي. كما ويدل هذا على استحواذ لغة الشبكة على التفكير الإبداعي حين يتعلق الموضوع المطروح بقضايا الشبكة.

ولننتقل إلى قصيدة "**من علياء الإنترنت**"[1]، للشاعر أحمد فضل شبلول، التي نشرت في موقع مجلة "أنهار" الأدبية، عام 2007 (شبلول، 2007/2/20)، وفيها يقول الشاعر:

"كنت أسير مع الشمس

وفي جمجمتي قرص صلب

يتمايل مثل الأشجار

إذا مرت تحت الأغصان

إمرأة من ريحان".

وهنا استخدم الشاعر المصطلح "القرص الصلب" كناية عن العقل البشري في الألفية الثالثة والذي سيغدو عمله شبيهًا بطريقة عمل الكمبيوتر.

[1] (انظر الملحق: link 24).

وجاء في قصيدة "**وحيدًا أحفر في جليد حي**" التي مرت معنا سابقًا من ديوان **ولي فيها عناكب أخرى**[1]، للشاعر المغربي طه عدنان، ما يلي:

"أكتب عن الشعر في الزمن الافتراضي

وعن الحب في عصر الذكاء الاصطناعي

وعن مواعيدي الغريرة

في حدائق الإنترنت

ضيعتني الإنترنت

بددت دفئي الباقي

ولم أجن منها سوى الوحدة

والقلق

فأصدقائي تائهون

في سوق المضاربات الغرامية

منهمكون في كتابة الرسائل العابرة للقلوب

والقارات

يعرضون حرارتهم الفصيحة

ولواعجهم المترجمة

على ماكنات النوافذ الإلكترونية القارسة".

استخدم الشاعر هنا أكثر من صورة فنية واحدة ليصف بها حاله بعد أن أدمن الإنترنت، وبعد أن حاول الكتابة عنها. يقول الشاعر بأنه يحدد لقاءاته الغرامية في مواقع الإنترنت، والتي شبهها استعاريًا بالحدائق حيث يلتقي العشاق. لكنه لم يجن من هذه اللقاءات وهذه المواعيد غير القلق والوحدة. كذلك هو الأمر بالنسبة لأصدقائه التائهين هم أيضا في مواقع الجنس والحب والمنخرطين في كتابة رسائل عابرة للقارات، كناية عن الرسائل

[1] (انظر الملحق: link 30).

الإلكترونية، من خلال مواقع باردة، وفي ذلك تعبير مجازي يريد أن يقول الشاعر من خلاله بأن الإنترنت مهما أتاحت للشباب من فرص لممارسة العشق والغرام تبقى باردة لأنها ليست حقيقية.

وقد طال تأثير لغة الشبكة مجال الغزل أيضًا. فإذا كان الشاعر العربي قديمًا قد تغزل بمحبوبته بذكر أوصافها الخارجية، فإن الشاعر الإنترنتي يتغزل بمحبوبته الافتراضية كما تريها له الشبكة وبلغتها. فها هو ديوان "**تمزقات عشق رقمي**"[1]، للشاعر المغربي عبد النور إدريس الذي نُشر قسم كبير منه في موقع "منتدى القصة العربية"، عام 2009 (إدريس، 2009/1/16)، يقدم العديد من قصائد العشق الرقمي. وهي قصائد تعنى ولأول مرة بالاشتغال على ثيمة العشق الرقمي ومواكبة العوالم الافتراضية التي أصبحت الإنترنت مجالا لها. ولنتأمل المقطع التالي من قصيدة "**امرأة من سيليكون**"، الواردة في الديوان:

"يأتيني المساء مشنوقا
تركَبُني حاسة السفر حبلى بالضوء
يمتطيني الصِّفر محمولا بالدعوات
يمتشقني الواحد المعتّق على جبين الماء
أراك متسربلة بقفطان عرسنا السيليكوني
تتأوّدين لوني السلطاني في العناق
وخصركِ تثنّى ...
من نظرتي المُتيّمة في أضواء النيلون
والشاشة الفضية تعكس مشيتك القَطاةْ
وقارئة الفنجان تراقص بعضها
وتكتب لي عقوصا من الرقم
وتخط نقوشا تشفيني منكِ

[1] (انظر الملحق: link 3).

فكنت ِ لي كأس نبيذ

وسيفا يرشقني أنا المتدثر بالورق ....

.....

وكنتِ لي مدينة الظل

تمزق جسدها كلّما ذراني غبار النت في انفعالات الغمام

وكنت أنتِ امرأة تستحضرها ابتهالات فأرتي المرقّطة

وكنتِ خدعة بصرية

وكنتِ لي معبودة من سيليكون..

يبين لنا المقطع أعلاه كيف بدأت صورة الجسد الأنثوي تتشكل لدى الشاعر من خلال انخراطه في المسارات الضوئية الإنترنتية والتي عبر عنها من خلال ذكره للرقمين الصفر والواحد اللذين يشكلان المعادلة الأساسية التي تقوم عليها برامج الحاسب الآلي. وعبر هذا الانخراط، ومن خلال النقر على فأرته، تتشكل أمامه خدع بصرية ينتج عنها الشاعر صورة للمرأة السليكونية كيفما يريد ويشتهي. فالشاعر يقوم باستحضار شهرزاد جديدة هي شهرزاد افتراضية، مستعينا بكلمات ومصطلحات استمدها من قاموس الشبكة تعينه في هذا الاستحضار، نحو: الشاشة الفضية، أضواء النايلون، غبار النت، ابتهالات فأرتي، خدعة بصرية، الرقم. وهكذا فالشاعر يتغزل بمحبوبته بواسطة لغة "إنترنتية" جديدة في شعر الغزل.

ومن الملفت للانتباه في هذا المقام، أي فيما يتعلق بالتأثير الذي فرضته الشبكة على لغة الخطاب الأدبي هو ما يتعلق بظاهرة توسيع دلالة الألفاظ، أي اكتساب مفاهيم جديدة لبعض الكلمات والمصطلحات. فقد بدأنا نلاحظ وجود كلمات داخل النص الأدبي ليست بالجديدة من حيث الاستعمال، لكنها جديدة بمفهومها أو معناها. ولنأخذ على سبيل المثال التغيير الحاصل في دلالة كلمة "نافذة" من خلال المقطع التالي من قصيدة "**على مشارف التأويل**"[1]، للشاعر عبود الجباري، التي نشرت في موقع "أدب وفن"، عام 2007 (الجباري، 2007/2/5):

[1] (انظر الملحق: link 16).

"الستارة السميكة

والزجاج المظلل

والشبك المعدني

كيف إذن سأفتح على العالم نافذتي

وأمد رأسي

كيف سأومئ للعابرين

وأصطاد فراشة شاردة

كيف سيرى جاري

جلبة الأضواء في بيتي

كيف سيعرف أني ما زلت في الحياة

كيف سأعرف وجهي خلل هذه النافذة

بل كيف سأسرق باقة الضوء

من قمر سلبته النوافذ تاريخه

وإذا مت

فكيف لروحي أن تصعد إلى بارئها".

كلمة "نافذة" هي كلمة مألوفة كانت لها دلالة محددة، لكنها بعد الثورة المعلوماتية اكتسبت مفهومًا جديدًا. على القارئ أن يدرك المفهوم الجديدة للكلمة، وإلا تعذر عليه تأويل القصيدة بالشكل الصحيح. فلم تعد "النافذة" تعني الشباك فحسب، بل تشير هنا إلى شاشة الحاسوب، أو إلى النافذة التي تفتح أمام القارئ من خلال الروابط المختلفة في المواقع المختلفة على الشبكة. ويقول الشاعر هنا إنَّ هذه النافذة تختلف عن النافذة العادية، فالنافذة العادية تمكنه من رؤية القمر، والضوء والفراشات، والتواصل مع الجيران وغير ذلك. بينما هذه النافذة، على الرغم من أنها تفتح أمامه العالم بأكمله، إلا أنه في الوقت نفسه يبقى معزولا عنه لدرجة لن يشعر به أحد لو مات، ولن تصل روحه من خلالها إلى بارئها، فكأنها مفتوحة وموصدة في الوقت نفسه.

ونجد مفهومًا جديدا لكلمة "نافذة" أيضا في المقطع التالي من قصيدة "**وحيدا أحفر في جليد حي**"[1]:

"يعرضون حرارتهم الفصيحة

ولواعجهم المترجمة

على كائنات النوافذ الإلكترونية".

"النوافذ" في المقطع الشعري أعلاه تعني نوافذ الماسنجر. تدل هذه الأمثلة على أن كلمة "نافذة" اكتسبت معاني جديدة أضيفت إلى المعنى السابق، فهي قد تعبر عن شاشة الحاسوب، أو موقع على الشبكة، أو رابط معين داخل النص، أو قد تشير إلى نظام التشغيل "وندوز" (Windows)، وغير ذلك من المعاني المرتبطة بالإنترنت. ونخلص من النماذج المذكورة إلى الاستنتاج بأن لغة الخطاب الأدبي قد تأثرت تأثيرًا بارزًا بلغة الشبكة. فالأدباء يعبرون عن العصر الذي يواكبونه باستعمالهم لغة ذلك العصر. ولما كانت لغة الأدب ترفض التقريرية والمباشرة، وتميل إلى العاطفة والانزياح، كان على الأدباء أن يوفقوا بين لغة العلم ولغة الأدب، فسخروا الأولى في سبيل الثانية. وبهذا فقد عملوا بموجب الوصية الثالثة الواردة في كتاب "وايرد ستايل" *Wired Style* (1996)، لمؤلفه كونستنس هيل (Constance Hale)، حيث يوصي المؤلف بتوظيف لغة العصر في الكتابة الإبداعية، شريطة منحها دلالات جديدة، واستعمالات جديدة، تجاوزًا للتقنية الجامدة، إذ يقول: "تجاوز حدود التقنية، استوعب التكنولوجيا ثم صفها بلغة حيوية واستعارات واضحة، اللغة الخاصة الحقيقية لغة مناسبة، ويمكن أن تكون رشيقة بقدر ما هي ذات مغزى. أما دلالتها فهي محسوسة ومحددة ومباشرة وضرورية" (Hale, 1996, p. 35). وهذا ما بدأنا نلحظه في الكتابات الأدبية الجديدة لكتّاب الإنترنت، فعلى الرغم من البعد الشاسع بين لغة التكنولوجيا الجامدة واللغة الأدبية الحية، إلا أن الأدباء المعاصرين استطاعوا التوفيق بينهما فراحوا ينهلون من عالم التكنولوجيا مفرداتهم وكلماتهم ثم يصوغونها بقالب جديد مولدين بواسطتها صورًا فنية مختلفة. الأمر الذي يؤكد بأن الأدب لا يمكن أن يكون بمعزل عن الواقع، بل ينبثق من صميمه ويعبر عنه، لكن بأسلوب أدبي يحفظ له تميزه عن غيره من أساليب التعبير والتواصل.

ويرى الكاتب عمر محمد بن يونس في كتابه **المجتمع المعلوماتي والحكومة الإلكترونية** (2003)، أن أخطر ظاهرة في المجتمع المعلوماتي هي ما يتعلق بمستقبل اللغة التي يفهمها البشر. فقد تنبأ بإمكانية سيطرة "لغة

[1] (انظر الملحق: link 30).

كومبيوترية" سوف تعد من حيث التصنيف العملي للغات، من اللغات الحية في المستقبل القريب (يونس، 2003، ص 75) . لن نتسرع في الحكم على مستقبل اللغة، ولن نجزم بمصيرها كما يعتقد بن يونس، لكن مما لا شك فيه أننا نواجه فيضًا من الكلمات الجديدة التي راحت تغزو كتاباتنا الأدبية منها وغير الأدبية. فاتسع قاموس اللغة ليستوعب ثروة لغوية جديدة هي لغة العصر وثقافته. هذه الثروة قد تستلزم وضع تفسير أو ترجمة للكلمات والمصطلحات الجديدة، ومعاني لألفاظ الحضارة في عصر الرقمية، وذلك ضمن معاجم اللغة العامة، وليس ضمن المعاجم الخاصة التي تختص بشرح ألفاظ لغوية تنتمي إلى مجال معين، مثل معجم مصطلحات الحاسوب، لأن هذه الثروة أصبحت متداولة بين شرائح مختلفة في المجتمع، ولم يعد ظهورها يقتصر على النصوص العلمية فقط. وهذا أمر جدير بالتفكير وبإعادة نظر بالنسبة لواضعي المعاجم اللغوية العامة، وواضعي مناهج التعليم.

ب. <u>الثراء الطباعي:</u>

يبحث دافيد كريستال (David Crystal) في كتابه (2001) *lnguage and The Internet*، في أربع حالات لغوية مختلفة، هي: لغة البريد الإلكتروني، لغة الدردشة، لغة العوالم الافتراضية، ولغة الشبكة. ويرى كريستال أن كل حالة من هذه الحالات تشكل تنويعة لغوية خاصة بها. وفي حديثه عن اللغة المستخدمة في غرف الدردشة، يقول كريستال إن ما يميز هذه اللغة هو الثراء الطباعي الذي يتيح للمستخدم مدى كبيرًا من التنوع في الطباعة والألوان وعلامات الترقيم ومعالجة الكلمات، كوسائل للتعبير اللغوي، يفوق بكثير الخيارات المتاحة أمام كاتب النص التقليدي. فعلى سبيل المثال، يمكن التعبير عن التنويعات الصوتية والانفعالات المختلفة من خلال تكرار الحروف أو علامات الترقيم، مثل: آآآآآآآآآه، أخ خ خ خ، ماذا تقول؟؟؟؟؟؟، ها جننت!!!!!!. كذلك يمكن المباعدة بين الحروف (تقطيع الكلمات) للتعبير عن الصوت العالي: ا.... س... م.. ع..... و...ني (Crystal, 2001, p. 50). ويضيف كريستال بأن الإنترنت وسيط إلكتروني عالمي وتفاعلي، ويترتب على كل من هذه الخصائص نتائج فيما يتعلق بنوع اللغة المستخدمة فيه، وينبع التأثير الأكبر من السمات الإلكترونية للوسيط، وأوضح هذه السمات هي طبيعة الأجزاء الصلبة للحاسب الآلي. فإن مجموعة من الأحرف والأشكال على لوحة المفاتيح تحدد القدرة اللغوية الناتجة عنها، والتي تختلف عن الإمكانيات التي يتيحها استخدام القلم (Crystal, 2001, p. 39).

ويلاحظ كريستال أن ما يميز كلام الشبكة عامة، وغرف الدردشة بشكل خاص، هو الاستخدام المكثف لعلامات الترقيم التي تلعب وظيفة أساسية في التعبير. فبعض علامات الترقيم أصبح يتم استخدامها بدلا من كلمات أو حتى جمل. وعلى سبيل المثال استخدام الأشكال الباسمة التي تتشكل بواسطة علامات الترقيم، فالإشارة ":-)" تستعمل بدلا من القول: أنا سعيد أو أنا أضحك.

من الواضح أن لوحة المفاتيح قد وسعت دائرة استخدام علامات الترقيم وزادت من عددها، الأمر الذي لفت أنظار الكتاب إليها فلم يتوانوا عن استخدامها كإشارات تعبيرية داخل النص. فإذا تأملنا قصيدة "**شات**"[1] لعبد النور إدريس، والتي نشرت في موقع "دروب" عام 2009 (إدريس، 2009/3/10)، سنلاحظ أنها مكتوبة بطريقة الحوار المستخدم في غرف الدردشة (شات)، من حيث العرض والأسلوب، والتوظيف المكثف لعلامات الترقيم. فالشاعر ينمق قصيدته بعلامات ورموز رقمية كثيرة، حتى يعطي انطباعًا للقارئ بأنه يقرأ قطعة من "شات" حقيقي:

كتابة متقوبة البياض

مُسجاة في الاكتمال

: بدون فواصل

ولا نقط حذف

: لها من النتوءات

بؤرة كهرباء

تشتعل طلقاتها / الأناشيد

/ بقناديلها المعلقة/

تدعوني معها للَّجَّة.....

فتستسلم المتتاليات في كتابي

: ايزوريس

---

[1] (انظر الملحق: link 4).

: الفاقع اللون

: عند آخر جملة

: من بلاغاااااااااات السلطان

متعبة.....

تبكيني علامات الترقيم!!!!

.....:: فتتبعني نقط الحذف

: إلى مشنقة فارهة الجمال

***

شتاء فوق الهشاشة

عدن في قلبي:

مرمر

عناقيد الشبق ←

ثكلى بين النساء

: وبلقيس

: القصيدة @

: شتائية المُلك

: تمزق ورق التوت

: فوق سرير سليمانΠ

تتنهد الشعر

: لا تعرف أسماءها الآتية

: والنهد حالات ممطرة

سيف في أمسِك الصاخب

: شعار لكون يحتلب السحاب

يتشبث بآخر فصل فاجر !!!

: عند خط الاستواء

***

: أحرف هجاء حارقة

الحاء@

غجرية متلبسة بالضوء

: الواحد منكِ يأتي صاغرا في التعدد

: فيروزة

مات الشعر منذ عرفتُها

يستجدي شحنة الإرهاص

الباء ♥

لعنة في الاحتمالات

يمحوني عندما أكون أنا في الأنتِ

أنا

ل

سـ

ـت

أنا

: صهيل مجنون

لا يشك قارئ القصيدة أعلاه، بأنها كتبت مباشرة بواسطة استخدام لوحة المفاتيح، ولم تكتب بالقلم كما هو الحال في الكتابة التقليدية، وذلك بسبب الثراء الطباعي الذي يميز القصيدة، والملفت للانتباه منذ اللحظة الأولى.

لقد أدى استخدام لوحة المفاتيح أثناء الكتابة، إلى كتابة الكلمات كما لو كنا نسمعها، أي نقولها شفهيا وليس كتابيا، فنكتب كما نسمع وليس كما تمليه علينا شروط الإملاء، ويتم تعويض غياب الأذن بإملاء جديد نحو كلمة: "بلاغاااااااااااات" في النص أعلاه. بمعنى آخر لقد بدأ الكتاب يوكلون مهمة اللسان والأذنين لليدين (لوحة المفاتيح) والعين. ويعود ذلك برأيي إلى التأثر بطريقة الحوار المتبعة في غرف الدردشة على شبكة الإنترنت، حيث يتم الحوار كتابيًا لكن بأسلوب شفهي.

ج. استعمال اللغة الإنجليزية:

من أهم التغييرات التي طرأت على الحياة الفكرية العامة في العقود الأخيرة هو انتشار عدد كبير من المصطلحات والكلمات باللغة الإنجليزية، واستعمالها بين أوساط المثقفين والعامة من الناس، في مختلف المجتمعات الناطقة بلغات مختلفة. وظهرت نتيجة لذلك لغة مشتركة بين معظم مجتمعات العالم من ناحية، ومختلف شرائح وقطاعات المجتمع من ناحية أخرى. ويرجع السبب في ذلك إلى تقدم وسائل الإعلام والاتصال، وفي مقدمتها الإنترنت التي ساعدت على سهولة الحصول على المعلومات. وبما أن لغة الشبكة تتميز بصبغة إنجليزية، فقد كان من الطبيعي أن تفرض هذه اللغة هيمنتها على اللغات الأخرى.

يرى دافيد كريستال، أن الإنترنت وسيط ذو أصول أمريكية محضة، كان يستخدم الإنجليزية بالكامل، ومع عولمة الإنترنت بدأت لغات أخرى تجد لها حيزًا على الشبكة، وبرغم ذلك ظلت اللغة الإنجليزية تحتل المرتبة الأولى من بين اللغات المنتشرة على الشبكة، فقد أشارت الإحصائيات إلى أن الإنجليزية تحتل نسبة 82% من المواد المنشورة على شبكة الإنترنت، بينما يبقى 18% فقط للغات الأخرى ومن ضمنها العربية (Crystal, 2001, 270-269) .pp

ويتنبأ عدد غير بسيط من المفكرين بسيادة اللغة الإنجليزية مستقبلا، وسيطرتها في العالم أجمع، وذلك بسبب العولمة التي ستشمل الجانب اللغوي. فعلى سبيل المثال يقول موفق زازوي في مقالته "العولمة واللغة العربية"، إنه إذا كانت العولمة تعني الكونية والكوكبة والقرية الواحدة من خلال سيطرة وهيمنة ثقافة العالم المتفوق والمتمثل في الولايات المتحدة الأمريكية على بقية دول العالم، محاولة في ذلك الانتقال مِمَّا هو محلي إلى ما هو عالمي، فإنه

يمكن القول بوجود لغة انتقلت من المحلية إلى العالمية لتصبح لغة يتحدث بها العالم كله على اختلاف لغاته الأصلية، ولا شك أن هذا يصدق على اللغة الإنجليزية التي أصبحت سيطرتها ظاهرة (زازوي، 2007/9/12).

وتعتقد بربارة وولراف (Barbara Wallraff)، أن أحد الأسباب الرئيسية التي تؤهل الإنجليزية لأن تصبح لغة عالمية، وتعطيها شرعية الانتشار أكثر من غيرها، هو تشكيلها النسبة الكُبرى من المواد المنتشرة على الإنترنت (Wallraff, 2000, p. 52).

وعليه، فالمتصفح العربي، كغيره من المتصفحين، حين يبحر في الشبكة بحثًا عن المعلومة، أو لأي غرض آخر، يجد نفسه في مواجهة لا بد منها مع اللغة الإنجليزية، التي تفرض نفسها بقوة، مما يؤدي إلى تسرب مصطلحاتها ومفرداتها إلى اللغة العربية، لنجد أنفسنا أمام خيارات ثلاثة: إما ترجمة هذه المفردات والمصطلحات، وإما تعريبها، وإما قبولها كدخيلة، فتستعمل كما هي. ومن خلال مراجعتنا لعدد كبير من النصوص، وجدنا أن الكتاب العرب لم يروا أي ضرر في قبول الخيار الثالث، وهو استخدام اللغة الإنجليزية كما هي في سياق النص.

وترى بريهان قمق أن تسرب الإنجليزية بهذا الشكل إلى اللغة العربية، أدى إلى انتشار ظاهرة لغوية جديدة تعرف بـ"العربليزية". أي استخدام مفردات من اللغة الإنجليزية وكتابتها بأحرف عربية ضمن سياق النص بشكل طبيعي، دون ترجمتها، أو وضعها بين أقواس، حتى تبدو وكأنها جزء من اللغة الأصلية للنص (قمق، 2006/6/13).

وقد أصبحت هذه الظاهرة جلية في النصوص الأدبية الرقمية، التي باتت تزخر بمثل هذه الكلمات والعبارات الإنجليزية. وفيما يلي بعض الأمثلة، سنبدأها برواية "**بنات الرياض**"[1]، التي سبق ووقفنا عندها قبل ذلك.

أشرنا سابقًا أن الكاتبة رجاء الصانع استخدمت في رواية بنات الرياض مبنى الرسائل الإلكترونية، وبما أن نظام البريد الإلكتروني أمريكي الأصل، فقد التزم مستخدموه باستخدام ألفاظه وعناصره كما هي، مما اضطر الكاتبة إلى إيراد مبنى البريد الإلكتروني باللغة الإنجليزية في بداية كل فصل دون ترجمة مضامينه. يبدأ كل فصل من فصول الرواية بهذا المبنى وباللغة الإنجليزية، مما يعني أن الإنجليزية أصبحت تسير جنبًا إلى جنب مع اللغة العربية داخل النص الأدبي. ولم تكتف الكاتبة باستعمال كلمات باللغة الإنجليزية شكلا ومضمونًا لتبين نظام البريد الإلكتروني، بل راحت تدرج عبارات ومفردات كثيرة باللغة الإنجليزية ضمن سياق الرواية، كاتبةً إياها بأحرف عربية، فلا تبدو شاذة للعين القارئة. وهي تشير بذلك إلى استعمال الإنجليزية بشكل تلقائي في الحوار

[1] (انظر الملحق: link 27).

بين الشخصيات التي اعتادت الإبحار في الإنترنت لساعات طويلة، مثل: "قال لها مرة إنه يحلم بأن يتزوج بفتاة تكون *البيست فريند* له". وهنا نلاحظ إضافة "ال التعريف" إلى كلمة "بيست" فكأنها بذلك تعربها أو تعطيها صبغة عربية. وفي جملة "لم أتوقع كل هذا التفاعل مع *إيميلاتي*" أضافت الكاتبة ضمير المتكلم "الياء" إلى الكلمة الأجنبية. كذلك جمعت كلمة "إيميل" بإضافة الألف والتاء على نحو جمع المؤنث السالم. كما أوردت الكاتبة على لسان الشخصيات، كلمات وعبارات بأحرف إنجليزية، كقولها: "emotionally intelligent". إن استخدام اللغة الإنجليزية بحروفها بهذا الشكل يقود إلى الافتراض بأن التعبير بالإنجليزية أطوع بالنسبة للكاتبة أو أنها تتوقع مسبقًا أن القارئ معتاد على قراءة الإنجليزية ولن يجد صعوبة في فهم المصطلح أو أي غرابة في استعماله. وفيما يلي بعض الأمثلة الأخرى التي استعملت فيها الكاتبة اللغة الإنجليزية في سياق النص، لكن بحروف عربية:

- ليست لديهن فكرة عما يدور *أوت نير*.
- والله إنو *أتراكتيف*.
- *آكتشولي آي لايك إت*.
- أنا رحت لها وشفت بعيني *السيكيورتي* اللي ما يدخل أحد.

تشير هذه العبارات التي لم تأت على لسان شخصيات أجنبية أو شخصيات ذات ثقافة أجنبية في الرواية، بل جاءت على لسان البنات العربيات السعوديات، إلى هيمنة الثقافة الأجنبية على ثقافة الجيل الجديد والتي تعد اللغة الإنجليزية أحد مظاهرها البارزة.

وتبقى الظاهرة الأكثر غرابة في تسرب لغة الشبكة بالإنجليزية إلى النص الأدبي، هو وجودها في النصوص الشعرية، كما يظهر في المقطع الشعري التالي من قصيدة "**الشاشة عليكم**"[1]:

"غود مورننج بيتر

.....

سأحمل روحي على فأرتي

[1] (انظر الملحق: link 30).

وألقي بها في مهاوي *الكوكيز*

لم أعد قادرا على العيش خارجك

يا مدينة الكهرباء

.....

أما أنا فلا خارج لي

الويب والواب والنتسكايب تعرفني"

وفي قصيدة "**مرثية إلى مالدو ديالو**"[1]، يقول الشاعر:

"حيث الموظفات النشيطات

يرتدين بدلا كلاسيكية أنيقة

وأحذية رياضية سميكة

حيث البدينات يأكلن *الهوت دوغز*

ولا يتجشأن"

وفي قصيدة "I love You"، يدرج الشاعر عناوين البريد الإلكتروني لبعض أصدقائه في سياق القصيدة على النحو التالي:

"…….أن يعرف Christian@yahoo.fr

و jamal@maktoob.com

و dai-ping@nirvanet.net

وعناوين إلكترونية أخرى

كل تفاصيل حياتك

.....

أن تحب عشيقة حمراء

[1] (انظر الملحق: link 30).

تفوح منها روائح فيليب موريس

عشيقة بكعب خبير

في سحق أعقاب المارلبورو لايت"

إن استعمال الإنجليزية ظاهرة عامة برزت في جميع اللغات وليس فقط في اللغة العربية، إذ ترى تمار ترابمن (תמר טראובמן)، في مقالة لها نشرت في جريدة "הארץ"، أن الإسرائيليين بدأوا يقلقون على مصير العبرية، فالعولمة والإنترنت تلغيان الحدود بين الدول وبين اللغات، إذ أدى استخدام الإنجليزية كلغة عالمية، إلى زعزعة مكانة اللغة العبرية في البلاد، وسيطرة اللغة الإنجليزية لا تعني بالضرورة أن يتحدث الجميع بالإنجليزية، بل أن يفكروا بالإنجليزية أيضًا (טראובמן, 5/5/2005).

إن القلق الذي أعربت عنه ترابمن تجاه اللغة العبرية يراود الكثير من المفكرين العرب والأجانب تجاه لغاتهم المختلفة. إذ يرى أبو زيد أن هذا التسلل اللغوي قد يكون مصدر تهديد لمقومات اللغات الوطنية، لأن تكنولوجيا المعلومات بصفة عامة والإنترنت بصفة خاصة، قد توديان بالتنوع الثقافي الذي يقوم على تنوع اللغات. فاللغة وعاء الثقافة والفكر، وبها يتم نقل التراث والمحافظة عليه، والكلمات تحمل كثيرًا من معالم ومقومات الثقافة التي تؤلف هذه الكلمات جزءًا منها. لذا فإن انتشار الإنجليزية خارج حدودها الوطنية يعني انتشار مقومات وأفكار وتصورات ومفاهيم بل وقيم هذه الثقافة، وبالتالي إخضاع الثقافات الأخرى التي تتقبل هذه الكلمات والمصطلحات لهيمنتها (أبو زيد، 2009/2/6).

صحيح أن اللغة العربية لغة مرنة طيعة ومتطورة، وهذه الصفات الإيجابية تمنحها القدرة على مواكبة تطورات العصر والقدرة على ضم مصطلحات جديدة إلى معاجمها، وهذا أمر لا خلل فيه ولا ضرر، ولكن المبالغة في "الاقتباس" من ثقافة الآخر وإزالة الحواجز بين اللغة الأصلية واللغة الدخيلة، هو أمر مقلق، له أبعاد سياسية وثقافية واجتماعية وعرقية خطيرة. ويرى الناقد العراقي أحمد محمد المعتوق أن الاستعارة أو الاقتراض اللغوي السوي المتوازن من اللغة الأجنبية الحية، يعد في اعتبار الأمم المتقدمة وأصول اللسانيات الحديثة، مصدرًا مهمًا من مصادر النمو والإثراء والتطوير والنفوذ لدى اللغات والحضارات في الماضي والحاضر. لذا فإن إدخال الألفاظ الأجنبية ليس بدعًا ولا خطرًا يخشى منه إذا تناوله الكتّاب والعلماء المستعملون للغة بما ينبغي من الوعي والاحتياط. لكن الدعوة إلى فتح باب الاقتراض أمام اللغة العربية بكل مستوياتها لا تعني القبول بأن يكون نصف

هذه اللغة مستعارًا مقترضًا، وإنما تعني أن يفتح الباب أمام الألفاظ والتراكيب والتعبيرات الاصطلاحية الأجنبية لتدخل إلى اللغة العربية كما هي أو بعد تغييرات طفيفة ووفق الحدود التي يضعها خبراء اللغة ويقتضيها الذوق العام. إذ يمكن تطويع هذه المصطلحات عن طريق التعريب، وكذلك عن طريق الاشتقاق والقياس والتركيب والنحت، يمكن استخراج تعابير جديدة مما ينقل ويستعار من الأجنبية أو يترجم عنها. ويضيف المعتوق، أنه إلى جانب الاقتراض المعقول من اللغات الأجنبية والانتفاع بما يسد حاجة اللغة ويلبي أغراض الحياة، ينبغي السعي بطبيعة الحال إلى المشاركة في صناعة أو توليد ما يُحتاج إليه من عناصر اللغة القومية نفسها، فذلك أفضل من أن تبقى اللغة عالةً على غيرها من اللغات (المعتوق، 2005، ص163–168).

لذا يمكن القول إن تسرب الإنجليزية إلى النصوص الأدبية قد يشكل ظاهرة مقلقة وخطيرة إذا كان هذا التسرب غير مدروس وإذا فُتحت أمامه أبواب الاستقبال دون توخي الحيطة والحذر.

د. **الكتابة باللغة العامية:**

تتميز كل لغة من لغات العالم بوجود مستويات عديدة فيها، فهناك لغة الكتب الدينية، لغة الصحافة، لغة العلم، لغة الأدب، ولغة العامة. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، إلى أي طبقة تنتمي لغة الإنترنت؟.

لقد كان هذا السؤال محور دراسة دافيد كريستال الذي وجد أن لغة الإنترنت هي فرع وخليط بين مستويات أو طبقات لغوية عديدة، أبرزها لغة العامة، لذا أطلق عليها اسم "الكلام المكتوب" (Crystal, 2001, p. 40).

وبما أن اللغة العامية هي اللغة المتداولة بين كافة الناس، فهي لا تحتاج إلى جهد أو تفكير عند استعمالها كما هو الحال عند استعمال اللغة الفصحى التي لا يتقنها سوى قلة من الناس، الأمر الذي يجعل من العامية لغة سريعة التداول مما يتناسب ومتطلبات العصر الرقمي. ولم يَخْفَ هذا الأمر عن كونستانس هيل فجعل النصيحة الرابعة في كتابه "وايرد ستايل" الذي أشرنا إليه سابقًا، تحث على استعمال العامية تماشيًا مع متطلبات العصر، حيث يقول الكاتب: "امسك بتلابيب العامية، في وايرد ستايل نكتب لغة عامية، لغة الشارع، نحن نحتفي بالعامية" (Hale, 1996, p. 61).

صحيح أن ظهور العامية إلى جانب الفصحى هو أمر قد ألفناه من قبل في أدبنا، وذلك في كثير من النصوص الأدبية الشعرية منها والنثرية، ولكن يبدو أن النشر الإلكتروني قد وسع من انتشار هذه الظاهرة إلى درجة أننا

بدأنا نجد مواقع على الشبكة متخصصة بنشر روايات وقصص وأشعار تكتب كاملة بالعامية، أي لا وجود للفصحى فيها بتاتًا، وهنا يكمن الاختلاف. هذا الأدب، وهذه المواقع لها جمهورها الذي يُقبل عليها ويتابعها باهتمام. ولنأخذ على سبيل المثال موقع "ألم الإمارات"، الذي نجد فيه روايات كاملة باللهجة العامية المحكية. ومن خلال مراجعة عدد الزوار وعدد القراء لبعض النصوص المنشورة على الموقع، نجد أن هذه الأعداد تصل إلى أرقام خيالية، مما يؤكد انتشار مثل هذه النصوص، والرغبة في قراءتها وقبولها لدى جمهور المتلقين.

وفيما يلي مقطع من مسرحية "**قبر يلمني ولا بنت تذلني**"[1]، للكاتبة الإماراتية سامية المقام، نشرت على موقع "ألم الإمارات"، عام 2007 (المقام، 2007/3/3)، وهي باللهجة السعودية العامية:

"سلطان: وأنت حضرتك متى ناوي تخطبها

هزاع: بخطبها بس هي ماتبغي تعرس الحين

سلطان: ليش

هزاع: تقول بعدها صغيرة بعدين صك السالفة هكو رشود ياي صوبنا

سلطان: أنت يوم تشوف رشود ما تحس بالذنب

هزاع: وليش أحس بالذنب أنا أحبها مب يالس ألعب عليها"

وكما تخصصت بعض المواقع بنشر الأعمال النثرية باللهجة العامية، نجد مواقع أخرى تخصصت بنشر الشعر العامي، مثل موقع "أبيات"، وهو موقع مختص بنشر الشعر العربي في منطقة الخليج العربي، حيث يكتب الشعراء باللهجة المحلية العامية للقطر الذي ينتمون إليه، ويمكن قراءة أعمالهم أو الاستماع إليها من خلال الموقع. وفيما يلي مقطع من قصيدة "**قالوا...حضارة**"[2]، للشاعر السعودي منيف المهيلب، وقد نشرت في الموقع عام 2009 (المهيلب، 2009/2/2):

يالبيد ملينا سخافة حضارات نكبر ونستلطف علوم غريبة

نمشي على الدنيا بليا اتجاهات أبسط طريق نحوس به ونغدييه

باسم الثقافة يلعن أبوها ثقافات اللي تمس الدين أو تستعيبه

[1] (انظر الملحق: link 34).

[2] (انظر الملحق: link 35).

يا ضاع دين وسوسن القناعات يبقى خلايا بالعقل وش نبي به

تختلف الاعتبارات والأسباب التي تدفع بالأدباء إلى الكتابة بالعامية في النشر الإلكتروني عنها في النشر الورقي. إذ ترى البريكي مثلا، أن سبب انتشار العامية في الإنترنت هو أن معظم مستخدمي الشبكة في العالم العربي هم من فئة الشباب، وليس بالضرورة أن يكونوا أدباء. فهؤلاء الشباب قد اعتادوا لغة الرسائل القصيرة (sms) في الهواتف النقالة، كما اعتادوا لغة غرف الدردشة، حيث يتحاورون بالعامية في كثير من الأحيان، كذلك اعتادوا لغة الرسائل القصيرة التي تظهر على شاشات الفضائيات. هذه الأمور هيأت المناخ المناسب لنشوء النصوص المكتوبة باللغة العامية. إذ أصبحت عيون المتلقين مدربة لقراءة مثل هذه النصوص ومستسيغة لها، وأصبح من السهل على الشباب تبادلها بسرعة مما ساعد في انتشارها، بل ووجد هؤلاء الشباب المبتدئون في الإنترنت قاعدة لانطلاق كتاباتهم إلى جمهور القرّاء في الوطن العربي (البريكي، 2006/9/23).

ويرى ناظم السيد في مقالة له بعنوان "**اللغة والإنترنت أو الخطأ حدس بالمستقبل**" أن لوحة المفاتيح جعلت الجميع كتابًا، فقد مضى الزمن الذي لا تكون فيه الكلمات المطبوعة إلا لأهل الاختصاص، أي للكتّاب ومن شابههم. فكل من يمتلك جهاز حاسوب اليوم، يستطيع أن يهب كلماته صفة الكتابة. وبما أن هؤلاء لا يعنيهم مصير اللغة، فهم لا يهتمون كيف يكتبون، طالما أنهم يوصلون الفكرة التي يبغون إلى شريحة واسعة من القراء (السيد، 2007/4/6).

ومن الأسباب الأخرى التي أدت إلى انتشار العامية وتشجيعها في المواقع المختلفة، هو الحفاظ على وجود العربية بأي شكل من الأشكال على شبكة الإنترنت التي أصبحت تغزوها لغات أجنبية كثيرة. فعلى سبيل المثال يشرح أحمد زين، منسق "نادي المبدعين"[1]، التابع لموقع "إسلام أون لاين"، في تعليق له حول افتتاح فرع "شعر العامية" في النادي، السبب الكامن وراء قبول النادي لنشر مثل هذه النصوص، بقوله: "الحق أنه كانت لدينا تخوفاتنا الكثيرة من "العامية" بشكل عام، وفي طرحها داخل نادي المبدعين، ولكن بعد المناقشات العديدة ارتأى فريق العمل أن يدرجها، لأننا استقررنا أن الصراع لم يعد بين "الفصحى" و "العامية"، بل للأسف أصبح بين اللغة العربية بكافة اتجاهاتها وتنويعاتها واختلافاتها الثقافية من جهة، وبين اللغات الوافدة من جهة أخرى" (زين، 2009/2/6).

[1] http://www.islamonline.net/arabic/mawahb/2001/popular/03/Article2.shtml

إذا، وبناء على ما ذكر، فإن الخوف على العربية من الاندثار بسبب سطوة اللغات الأخرى، هو أحد الأسباب التي تفسح مجالا لظهور العامية سواء على الساحة الأدبية أو غير الأدبية في المواقع المختلفة على الإنترنت.

وهذا يرتبط بفكرة "موت اللغات" التي أصبحت مصدر قلق لكثير من المفكرين الذين يهتمون بمصير اللغات على الشبكة، والتي راحوا ينعتونها بـ "مقبرة اللغات". فالإنترنت ترتبط بفكرة العولمة كما أسلفنا، والعولمة ترتبط بدورها بالهيمنة الاقتصادية للقوى السياسية والاقتصادية الكبرى التي تفرض، بشكل مباشر أو غير مباشر، لغاتها على الدول الضعيفة والمتخلفة اقتصاديًا، مما يعني تراجع بعض اللغات لصالح تقدم لغات أخرى.

ويرى نبيل علي في كتابه "**تحديات عصر المعلومات**" (2003)، أنه بالاعتماد على الإحصائيات، فإن نصف لغات العالم (6000 لغة) مهددة بالانقراض، ومعدل انقراضها في تسارع متزايد، يصل حاليًا إلى انقراض لغة إنسانية كل أسبوعين. وتعكس الإنترنت صورة قاتمة للتنوع اللغوي، فمن ضمن 6000 لغة في العالم، هناك 500 لغة منها فقط متمثلة على الشبكة، ومعظمها ذو تواجد ضعيف للغاية، وهو وضع ينذر بـ"هوة لغوية" تفصل بين لغات دول العالم المتقدم، ولغات دول العالم النامي غير القادرة على مساندة لغاتها في المعركة اللغوية الطاحنة عبر الإنترنت (علي، 2003، ص 57).

وهكذا فإن الخوف على اللغة العربية من خطر الانقراض، شأنها شأن لغات الدول غير المتقدمة اقتصاديًا، يدفع بالكثيرين إلى الكتابة بالعامية لضمان مكان للعربية بلهجاتها المختلفة على الشبكة، وعدم السماح للغات أخرى بأن تحل محلها أو تسيطر عليها.

نخلص مما تقدم إلى القول إن هناك ثلاثة أسباب رئيسية تدفع بالكتّاب إلى الكتابة بالعامية على الإنترنت، هذه الأسباب هي:

1. استساغة الكتابة بالعامية من قبل الشباب الذين يمثلون الشريحة الأكبر من رواد الإنترنت، والذين اعتادوا لغتي الرسائل المختصرة (sms) وغرف الدردشة العامية.
2. سرعة العامية في التواصل والتعبير مقارنة بالفصحى، مما يجعلها ملائمة للعصر الرقمي، عصر السرعة، أكثر من قرينتها الفصحى.
3. ضمان بقاء اللغة العربية بشكل ما على الشبكة، وإن كان بالعامية، لأن ذلك أفضل من اختفائها كليًا.

ونتساءل هنا، هل ستتحقق وصايا "وايرد ستايل"؟ وهل سيأتي يوم نجد فيه أن اللغة العامية ستحظى بالقسط الأكبر من كلام الشبكة، بينما تهمَّش الفصحى وتصبح لغة الأقلية؟ أو حتى تنقرض؟ وهل الخوف على انقراض اللغة، يعطي فعلا شرعية لاستعمال العامية؟

جميع هذه الأسئلة تحتاج إلى دراسة عميقة ومتخصصة للإجابة عنها، لكنّا أردنا هنا أن نلفت الانتباه إليها كظاهرة بدت ملفتة للانتباه، ومقلقة في الوقت نفسه، فيما نقرأه من النصوص الأدبية على شبكة الإنترنت.

بعد أن تناولنا تأثير الإنترنت على لغة الخطاب الأدبي من زوايا عديدة أصبح بالإمكان أن نجزم القول بأن شبكة الإنترنت قد تركت فعلا آثارها على اللغة، فأقامت معها علاقات جديدة، مضمونًا وتركيبًا وشكلا. فأضافت الإنترنت إلى لغة النص الأدبي ثروة جديدة مستمدة من قاموسها وقاموس الوسيط الذي تظهر من خلاله، وهو الحاسوب. ولم يكتف الأدباء باستعمال هذه الثروة كما هي، بل راحوا يكيفونها لتنسجم مع لغة الأدب، فيعيدون صياغتها مبتكرين صورًا فنية بلاغية خاصة. كما ترك استخدام لوحة المفاتيح في الكتابة آثارًا شكلية على اللغة، فازداد الثراء الطباعي، ودخلت علامات ترقيم جديدة، ودفع هذا الثراء إلى تشكيلات بصرية مكثفة للكلمات تعوض غياب السمع. ولم يقتصر تأثير الشبكة على هذه الظواهر فقط، بل أتاحت الفرصة لدخول الانجليزية من ناحية ودخول العامية من ناحية أخرى، هذه العامية التي اكتسبت شرعيَّة، وأفسح المجال أمامها لتأخذ موقعها على ساحة الإبداع.

3. تأثير الإنترنت على طول النص الأدبي:

أحد الملامح البارزة لأدب الإنترنت هو القصر، أي كتابة النص القصير. وقد ظهرت الأنواع الأدبية القصيرة في أدبنا العربي قبل ظهور الإنترنت، مثل القصة القصيرة جدًا وقصيدة الومضة. غير أن هذه الأنواع لم تشكل ظاهرة مهيمنة في النشر الورقي التقليدي كما هو الحال في النشر الإلكتروني. ويعود السبب في ذلك إلى عوامل خارجة عن الأدب. إذ يرى إبراهيم طه أن الأجناس الأدبية تتطور وتتغير بالأساس، نتيجة لحدوث تفاعل مركب ومعقد بين عوامل أدبية وعوامل أخرى غير أدبية. والمقصود بالعوامل غير الأدبية هنا، هو ما يحدث في المجتمع من تطورات اجتماعية وتكنولوجية وسياسية وغير ذلك (Taha, 2000, p. 54). ويمكن تلخيص العوامل غير الأدبية التي تجعل أدباء الإنترنت يميلون إلى كتابة نصوص قصيرة نسبيًا، بما يلي:

- **الإرهاق الجسدي:** الإرهاق الجسدي ناجم عن آلية القراءة. فقراءة النص الإلكتروني لها خصائص مختلفة عن قراءة النص الورقي المطبوع. منها الخصائص الطبية التي تخص ضوء الشاشة وتأثيرها على العين، والإرهاق الجسدي الذي يلحق بالقارئ نتيجة جلوسه ساعات طويلة أمام شاشة الحاسوب.

- **السرعة:** باتت السرعة عنصرًا هامًا في حياتنا، فلطالما كثر الحديث عن عصر السرعة ومتطلباته. إذ لا مجال للتأخير والتأني في عصر تطغى عليه السرعة في جميع المجالات. ومن هنا، فلا وقت لقراءة روايات طويلة كالتي عهدناها في الطور الورقي، وأصبحت الأفضلية للنصوص القصيرة التي تتماشى وسمة العصر. وعنصر "السرعة"، هو العنصر الثاني من بين العناصر الستة التي يعتبرها كالفينو إتالو (Calvino Italo) أساس الكتابة الناجحة في الألفية الثالثة، إذ يقول: إن نجاح الكاتب يتوقف على لباقة تعبيره اللفظي الموجز والمركز، الناتج غالبًا عن التماع إلهام سريع، مما يستدعي بحثًا دائبًا عن الكلمة الصائبة (إتالو، 1999، ص 55).

- **الكم:** إن الكم الهائل من النصوص المتوفرة على الشبكة، يجعل القارئ في حيرة مما سيختار، ناهيك عن حب الاستطلاع والرغبة في الاطلاع على هذا وذاك، مما يدفع بالقارئ إلى التنقل السريع بين النصوص. وهذه هي ثقافة الاستهلاك التي تقوم على استهلاك أكبر قدر ممكن من المعرفة. لذا فمن الطبيعي أن يصب منطق هذه

الثقافة في نفاذ الصبر والتوتر والرغبة في الالتهام السريع. إنها ثقافة "الساندويش" إذا جاز التعبير، ثقافة لا مجال فيها للتفكير والتأمل، مما يعطي أفضلية للنص القصير.

- **آلية الكتابة:** ترى البريكي أن كتابة الرسائل القصيرة على شاشة الهاتف المحمول الصغيرة الحجم أدت إلى خلق لغة خاصة تقوم على التكثيف والاختزال والاختصار وخاصة في اللغة الانجليزية. مما أدى إلى تطور العامية الإنترنتية (Intenet Slang)، وهي اللغة التي طورت واستخدمت عن طريق مستعملي الإنترنت، وقد صيغت كثير من ألفاظها وكلماتها على نحو يساعد على الاقتصاد في النقر على لوحة المفاتيح. أي أن الهدف الأساسي منها كان لتوفير الجهد والوقت أثناء الكتابة، من خلال تقليص عدد نقرات الأصابع على لوحة المفاتيح، كذلك، لتوفير الجهد العضلي المبذول أثناء عملية الكتابة نفسها. وقد بدأنا نرى هذه العامية الإنترنتية تدخل العربية، وهي منتشرة بشكل خاص في غرف الدردشة، حيث تجمع كلمتين أو أكثر في كلمة واحدة هي أصلا باللغة الإنجليزية مثل: "تيت" والتي تعني:

"take your time" أو "برب" وتعني "Be right back" وغيرها (البريكي، 2009/1/23). وقد ظهرت مثل هذه الاختصارات في النصوص الأدبية، ومنها على سبيل المثال رواية **شات**[1]، التي سنتوقف عندها في الفصل التالي.

- **حرية النشر:** إن حرية النشر الإلكتروني، وديموقراطية التعبير التي تتميز بها الشبكة، وقبول بعض المنتديات نشر أي مادة مهما بلغت من القصر، كلها أسباب تشجع بعض الكتّاب وخصوصًا المبتدئين الذين لم تصقل مواهبهم بعد، لإرسال نصوصهم وإن كانت لا تتجاوز سطرًا واحدًا أو بضع كلمات ليتم نشرها تحت عنوان قصة أو قصيدة.

ومن النصوص القصيرة جدا مثلا، نجد نصًا شعريًا نشر في موقع "جيران" عام 2007، تحت خانة الشعر، بعنوان: "**غربة**"[1]، لسمر الأشقر (الأشقر، 2007/2/18)، هذا النص أو هذه القصيدة الومضة إذا جاز التعبير، لا تتجاوز السطرين تقول فيهما الشاعرة:

---

[1] (انظر الملحق: link 22).

"أقسى لحظات الاغتراب

لحظة لا نتوحد فيها"

حتى الرواية التي امتازت بطولها في شكلها الورقي أصبحت في حلتها الإلكترونية الجديدة تميل نحو الاختصار والقصر، شأنها في ذلك شأن القصة والقصيدة. وراح بعض الكتاب والنقاد يحثون على الاختصار والاختزال في النصوص الرقمية. فالكاتب الأردني محمد سناجلة مثلا، يرى أن حجم الرواية الرقمية يجب ألا يتجاوز المئة صفحة على أبعد تقدير، وأن لا يكون هناك مجال لاستخدام كلمات تتكون من أكثر من أربعة حروف أو خمسة حروف. أما الكلمات الأطول فيفضل استبدالها بكلمات قصيرة تعطي المعنى نفسه. ويجب أن تكون الجملة في اللغة الجديدة، مختصرة وسريعة، ولا تزيد عن ثلاث أو أربع كلمات على الأكثر (سناجلة، 2005، ص 74). ويبدو أن الكتّاب أخذوا بالفعل يطبقون هذه النصائح وإن كان بها شيء من المبالغة، ومثال على ذلك رواية "**صديقي مغرم بزوجتي**"[2] للكاتب جمال السائح، نشرت في موقع "اتحاد كتاب الإنترنت العرب" عام 2009 (السائح، 2009/2/11). وفيما يلي مقطع من الرواية، تظهر من خلاله سمة القصر حتى على صعيد المبنى الخارجي للنص، أي من حيث ترتيب الجمل وتعاقبها، فالجمل في هذه الرواية لا تمتد إلى آخر السطر كما هو متبع في الروايات الورقية، بل ينتقل بها الكاتب من سطر إلى سطر، كما هو الحال في مبنى القصيدة:

"مضت على زواجنا حدود التسع سنوات.

كنا ولا زلنا يفهم أحدنا الآخر جدا.

كانت تعلم أن الحياة تشتمل على مغريات كثيرة

بحيث لها أن تغري أتقى الرجال وأخلصهم.

وكنت أنا الآخر أعلم أن الحياة تشتمل على إغراءات أكثر

بإمكانها أن تغري أيضا أتقى النساء وأخلصهن.

لكن هذا لم يكن له أي أثر على حياتنا اليومية

ولا حتى على احتكاكاتنا المختلفة مع الآخرين

---

[1] (انظر الملحق: link 10).

[2] (انظر الملحق: link 20).

لا سيما منها التي كنا فيها معا

جنبا إلى جنب"

لقد جاء مبنى الرواية الذي يشبه مبنى القصيدة على هذا النحو لتسهيل عملية القراءة ومتابعة الأسطر بسهولة من خلال تحريك الفأرة.

ولم يغفل كتاب "وايرد ستايل" عن ظاهرة القصر أيضًا، بل حث على الأخذ بها: "انظر إلى الشبكة العنكبوتية وليس إلى النثر المطرز، ولكن إلى القص المفاجئ، القصة الدرامية المحكية بـ150 كلمة فقط. فكر تفكيرًا عبقريًا في النص، وليس في الأدب الطويل الصياغة. فكر في مقطوعات مفعمة بالحيوية والابتهاج (,Hale, 1996) p. 61. ويبدو أن الكتّاب بوعي أو بغير وعي، يعملون بموجب نصائح "وايرد ستايل" المتعلقة بأسس ومبادئ الكتابة في العصر الرقمي، والتي تعتبر ظاهرة "القصر" واحدة منها. النصوص القصيرة وإن وجدت قبل الكتابة النتيَّة، إلا أنها لم تكن تشكل ظاهرة عامة في النصوص الأدبية الورقية، كما هو الحال في النصوص الرقمية. ويرى الكاتب السوري خلف علي خلف أن النصوص الرقمية الطويلة لا نجدها اليوم إلا عند أولئك الذين يتعاملون مع الشبكة على أنها استبدال للقلم واستبدال لمكان النشر، فلا يفهمون خصائصها وأصول التعامل معها (خلف، 2006، ص 15).

وعليه، يبدو جليًا الاتفاق بين النقاد والمفكرين والكتاب على ضرورة الكتابة المختصرة، القصيرة، والسريعة، التي تتلاءم ومقتضيات العصر الرقمي، والنشر الرقمي، والتلقي الرقمي. وأصبح بالإمكان القول إن النص الأدبي الرقمي بدأ ينحو نحو الاختصار، وإن عصر المعلقات والروايات التي تقع في أكثر من أربع مئة صفحة، قد ولى، أو يكاد، وحلت مكانها النصوص القصيرة.

4. تغيير مفهومي الزمان والمكان في النص الأدبي الإنترنتي:

الزمان والمكان عنصران رئيسيان في كل عمل أدبي، لا سّيما في القصة والرواية. وقد كتبت حولهما دراسات وأبحاث نقدية عديدة لشدة ارتباطهما بالدلالة من ناحية، وبمصداقية النص وواقعيته من ناحية ثانية. كما عني

الأدباء بوصف المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية أو القصة، والذي يرتبط بدوره بحقبة زمنية معينة، وصفًا دقيقًا، ليجعلوا من أدبهم مرآة تعكس الواقع، كما فعل نجيب محفوظ على سبيل المثال في معظم رواياته.

على الرغم من المكانة الهامة التي حظي بها هذان العنصران، وخاصة لدى تيار الواقعية، إلا أن مكانتهما هذه قد تضعضعت في العقود الأخيرة. وقد تطرق الناقد عبد الملك مرتاض في كتابه "**نظرية الرواية**" (1998)، إلى هذا الموضوع، فاستعمل مصطلح "الحيز" بدلا من المكان، على اعتبار أن الحيز ليس مكانًا جغرافيًا، بل هو مظهر من مظاهر الجغرافيا، لكنه أكبر منها مساحة وأوسع بعدًا. ويرى مرتاض أن المكان الجغرافي الذي تناوله الأدباء في الروايات التقليدية كان افتراضيًا واقعيًا، لأنه يتغير بمرور الزمن. فخان الخليلي في أيامنا هذه، لا يشبه أبدًا خان الخليلي الذي وصفه محفوظ. لذا فالمكان في الرواية ثابت بينما الواقع متغير. ومهما سعى الأديب لمنح عمله صبغة الواقعية، فإن ذلك سيتحقق له إلى حد معين فقط، لأن الأشياء تتغير مع تقدم الزمن، الأمر الذي جعل الروايات الحديثة لا تكلف نفسها عناء الإيهام بالواقعية أو بواقعية الزمان والمكان (مرتاض، 1998، ص 83). ومع مجيء الإنترنت ازداد تهميش المكان والزمان في النصوص الأدبية، وحل مكانهما عنصران جديدان هما "الزمان الافتراضي" والمكان الافتراضي".

يقول خلف علي خلف في هذا السياق، إن غياب مفهوم المكان في النص الرقمي يمكن إسناده بشكل أولي إلى خصيصة نفي المكان الذي جادت به الشبكة، لكنه في الأصل نتاج الشعور الداخلي لضمور المكان نفسيًا، وضمور مخيال المسافة لدى الشاعر الذي هو أساس نتاج بنية العلائق التي أنتجتها الشبكة. فالعاشق مثلا، لا يذهب إلى حبيبته، ولا يتخيل الحديقة التي جلسا فيها، ولا الشوارع التي سارا فيها معًا، ولا...ولا..لأنها تحضر شعوريًا وواقعيًا عبر نافذة ماسنجرية أو رسالة إلكترونية، وتاليًا يمكن القول إن التعبير عن هذا الحضور لن يستدعي مفردات من قبيل: "مشيت إليك" أو "لمست يديك"، بل يستدعي عبارات ترتبط بالمكان الافتراضي وتنبع منه. كذلك الأمر بالنسبة للزمان، فغياب مفهوم الزمن هو أيضًا نتاج تقلص الإحساس بشكل مخيف بهذه المسافة (خلف، 2006، ص 17).

ويرى محمد سناجلة أن ثورة المعلومات أوجدت زمنًا جديدًا ومختلفًا وموازيًا للزمن المعلوم، وتم إعطاء هذا الزمن اسم الزمن السويراني. وفي هذا الزمن تلغى المسافة الجغرافية. فالثورة المعلوماتية ألغت الجغرافيا بجعلها العالم

قرية واحدة صغيرة، فقربت المسافات وألغت الحدود. وإلغاء الجغرافيا يعني إلغاء الواقع، فحيث لا جغرافيا لا واقع. كما أن وجود زمن آخر (سوبراني) يعني بالضرورة وجود واقع آخر ذي أحداث تحدث في جغرافيا أخرى. ولقد أعطت الثورة هذا الواقع الآخر اسم "الواقع الافتراضي" (Virtual Reality) الذي أصبح المكان فيه افتراضيًا، والزمان فيه افتراضيًا أيضًا (سناجلة، 2005، ص 28–31).

وإذا عدنا إلى رواية "**بنات الرياض**"[1] على سبيل المثال، سنجد أن أحداثها تدور في اللامكان، أي شاشة الكومبيوتر. فتم إلغاء المكان المألوف في النص الروائي، لصالح المكان الافتراضي الذي بدأ يتسلل إلى حياة الناس بشكل لافت، وأصبح جزءًا من حياتهم، متجاوزًا تلك الأمكنة القديمة بكل أنماطها لصالح أماكن افتراضية تشكلها الشبكة التي بدأت تحرك عوالم في غاية الخطورة، خاصة لدى الجيل الجديد الذي بدأت تتهدم أمامه أسوار المكان والزمان.

وقد تطرق الناقد خالد الرويعي إلى هذا الموضوع، فقال إن ما يجمع شخصين أثناء لقائهما عبر محادثة ماسنجر ليس العالم وليس الكون، بل يجمعهما زمن الإنترنت الذي يلغي حدود الزمان والمكان. فعندما يدخل الإنسان الإنترنت يصبح إنسانًا فصاميًا بالمعنى الإنترنتي، إذ يقع بين زمن الشبكة وزمن الواقع، والزمن الإنترنتي هو زمن مهشم لا يحده أحد، ولا يملي شروطًا عليه أحد (الرويعي، 2006، ص 29).

ولعل قصة "**حبيبة الأمايل**"[2]، للكاتب عبد النور إدريس، والتي نشرت في موقع "اتحاد كتاب الإنترنت العرب"، عام 2007 (إدريس، 2007/4/28)، توضح ما رمى إليه كل من النقاد الثلاثة، خلف، وسناجلة، والرويعي فيما يتعلق بتغيير مفهومي الزمان والمكان في الأدب الرقمي.

ففي هذه القصة يتخذ الكاتب من شاشة الحاسوب والبريد الإلكتروني مكانًا لأحداث القصة، حيث يجلس لينتظر قدوم محبوبته من خلال رسالة ترسلها: "توجهت نحو حاسوبي وفتحت البريد". وحين يجدها تبدأ بينهما أحداث افتراضية تدور في المكان الافتراضي وهو الشاشة. ويحدد الحبيبان مواعيد افتراضية (زمان) للقاءاتهما، مثل "إيميل الصباح"، و"إيميل الظهيرة"، و"إيميل المساء". وهكذا فالزمن الذي يلتقيان به هو زمن افتراضي، ألا وهو زمن الشبكة. وكذلك الأمر بالنسبة للمكان أيضًا، إذ يستخدم الكاتب عبارات ترتبط بالمكان، لكنه المكان الرقمي

[1] (انظر الملحق: link 27).

[2] (انظر الملحق: link 2).

الافتراضي الناتج عن الشبكة، مثل: "لم تترك فأرتي شبرا واحدا من الكلمات" أو "تناثرت بين البحر والمدينة وبريدي الإلكتروني" أو "لم يذهب البريد، بقي معتصما أمامي" أو "انتظرت طويلا مسمرا أمام منارة حاسوبي، وأخيرا طلت قاتلتي" .

وبينما هو ينتظر قدومهًا افتراضيًا من خلال "إيميل" وارد، وقعت عينه على أحد المنتديات كتبت فيه العبارة: "ادخل وافتح كيفما تشاء". وهذا يعني بأن الأمور التي يمكن أن يراها الشخص القابع في المكان الافتراضي أثناء انتظاره لمجيء محبوبته افتراضيًا أيضًا، ليست مثل الأشياء التي يمكن أن يراها الإنسان الذي يعيش ضمن الواقع الحقيقي، والذي يمكن أن يقول في مثل هذه الحالة مثلا "وفيما كنت أنتظرك رأيت أناسًا يمرون" أو "رأيت شخصًا يمر بجانبي"...

لقد تغير مفهوم المكان وتغيرت صفاته وأشكاله، كذلك الأمر بالنسبة للزمان أيضًا. ولنتأمل مثالا آخر لكن من مجال الشعر، وهو قصيدة "**محادثة على الماسنجر**"[1]، التي مرت معنا:

"شاعر ..اختصر الحياة

بكلمات تبرعمَ الأملُ فيها

وأزهرَ

أزهارُه

أجملُ من زهر اللوز

وأنقى من براعم الخوخ

أبدعُ بهجة

من ألوان الربيع

لوّن صفحات البريد

طرّزَ كلّ صفحة

بزغرداتِ الحروف

[1] (انظر الملحق: link 11).

غزلت له مفرداتِها

بأزهى الألوان :

تنساب كلماتك ماء ينبوع

حلو المذاق

بعد رؤيتي كلماتك

أقبل على الحياة

بكل صخب الحياة

وهكذا.....

.....

يوما ...

لم يجد حروفها

كتب :

لما دخلتُ فلم أجدْ لكِ أحرفاً

في جعبة الايميل صحتُ مرددا

هل هاجرتْ عصفورةُ الصبحِ التي

كانت تلوّن من شذاها الموعِدا

تتابعَ التواصلُ الكترونياً

بكل رومنسية

صدق ..

جمال ...

شاعرية..."

في القصيدة أعلاه يلتقي العاشقان من خلال محادثاتهما على الماسنجر في مكان افتراضي هو شاشة الكمبيوتر. هذا المكان يختلف اختلافًا كليًا عن المكان المألوف الذي اعتدناه في النصوص الورقية التقليدية، فهو غير ملموس، وغير محدد وغير موجود في قارة معينة، أو دولة محددة، أو بلدة بعينها. فهو ليس بيتًا، أو حديقة، أو مقهى، أو جامعة، أو غير ذلك من الأماكن المألوفة، بل هو شاشة مضيئة أو صفحة بريد يلونها العاشقان بما شاءا من ألوان وصور. كما أن لقاءاتهما تتم في مواعيد افتراضية، أي في زمن افتراضي يختلف عن الزمن الواقعي المألوف، فلا يرتبط بفصول السنة، أو أشهرها، ولا بأيام الأسبوع، وهو غير مقيد بالليل أو النهار، إنه زمن مفتوح لا حد له.

لقاءاتهما الغرامية هذه، والتي تتم في مكان وزمان افتراضيين، تجعل من تواصلهما تواصلا افتراضيًا الكترونيًا. فالتواصل الملموس معدوم في مثل هذه الحالة، لأن التواصل الملموس منوط بمكان فيزيائي حقيقي، وحيث لا مكان فيزيائي، لا تواصل فيزيائي أيضًا. فوجود الطرف الآخر بالنسبة لكل من العاشقين، يعني وجود كلماته على صفحة البريد الإلكتروني وليس وجوده بجسده الفيزيائي الحقيقي.

إن المفهوم الجديد والمغاير لعنصري الزمان والمكان، وبدء الحديث عن زمان ومكان افتراضيين، يقودنا إلى طرح أسئلة هامة تتعلق بمستقبل الرواية أو القصيدة العربية. فإذا كنا قد تحدثنا في الماضي عن الرواية المصرية مثلا لنميزها عن الرواية المغربية، أو تحدثنا عن القصيدة السورية لنميزها عن العراقية، فهل بوسعنا فعل الشيء نفسه اليوم؟ أعني ألا يقود الزمن الافتراضي والمكان الافتراضي إلى ولادة رواية أو قصيدة كونية؟ أي عالمية، لا تنتمي إلى قطر عربي معين؟. بكلمات أخرى هل سيؤدي هذا التغيير إلى كتابة أجناس أدبية "عابرة للقارات"؟. هل انتهى عصر "خان الخليلي" ليبدأ عصر المكان الافتراضي غير المحدد جغرافيًا؟، والزمن الافتراضي غير المرتبط بتقويم الكرة الأرضية؟.

أعتقد أن هذه الأسئلة في غاية الأهمية، إذ تفتح أبوابًا جديدة أمام النقاد للدراسة والبحث، وربما لإعادة النظر أيضًا في كثير من النظريات الأدبية، أو وضع نظريات جديدة مواكبة للتطورات والتغيرات التي أحدثتها النصوص الرقمية.

الفصل الثاني

بحثنا في الفصل الأول من هذا الباب، في تأثير الإنترنت على النص الأدبي من جوانب مختلفة، كالمضمون، والأسلوب واللغة. ووجدنا أن ثمة تغييرات كثيرة، معظمها تغييرات داخلية، قد طرأت على النص الأدبي لمجرد انتقاله من الصيغة الورقية إلى الصيغة الإلكترونية ودخوله عالم الإنترنت والنشر الإلكتروني. ومقابل التغييرات الداخلية هذه، فقد طرأت على النص تغييرات خارجية أيضًا، لا سيما في النصوص الأدبية الرقمية المركبة. إذ أدى استخدام الوسائط المتعددة التي تتيحها برامج الحاسوب والإنترنت، في الكتابة الإبداعية، إلى إحداث تغييرات عديدة في شكل النص ومبناه الخارجي، فتولدت عن ذلك أجناس أدبية جديدة تجمع بين الخصائص الأدبية من جهة، والخصائص التقنية من جهة أخرى. هذه الأجناس، ستكون موضوعنا في هذا الفصل من الباب الثاني، والتي سنبين من خلالها التغييرات الخارجية التي طرأت على النص الأدبي نتيجة لاستغلال التقنيات التكنولوجية المختلفة في الكتابة. وقد وقفنا في الباب الأول من الدراسة، عند تعريف هذه الأجناس، وهي:

1. الشعر البصري الرقمي (Visual E-Poetry).
2. النص الجمعي (Collective Text).
3. النصوص التفاعلية المختلفة، وتشمل:

أ. الرواية/القصة التفاعلية (Interactive Fiction) .

ب. رواية الواقعية الرقمية التفاعلية (Interactive Virtual Reality Novel).

ج. الشعر التفاعلي (Interactive Poetry).

تدخل هذه الأجناس، كما ذكرنا في الباب السابق، ضمن مجموعة النصوص المركبة بحسب تصنيف كوسيكما للنصوص الرقمية، وما يميزها عن نظيرتها– النصوص البسيطة– هو توظيفها للوسائط المتعددة باختلاف أنواعها، ولتقنية النص المرتبط، مما يجعل تحويلها إلى نسخ ورقية، أمرًا مستحيلا من دون أن تفقد الكثير من خصائصها في حلتها الإلكترونية. وسنتطرق فيما يلي إلى هذه الأجناس، متناولين كل جنس على حدة، لنبرز خصائصه ومميزاته، واختلافه عن النصوص الورقية، والدور الذي تلعبه الوسائط المتعددة في بنائه شكلا ودلالة، وذلك من خلال تحليلنا لمجموعة مختلفة من الأمثلة التي تمثل هذه الأجناس.

1. الشعر البصري الرقمي (Visual E- Poetry):

ذكرنا في الفصل الأول من الدراسة أن الشعر البصري هو نمط من الشعر يعنى إضافة إلى اللغة والمضمون، بالشكل والبناء الخارجي للقصيدة بصورة أساسية. ويمكن أن نميز بين نوعين من الشعر البصري الرقمي: نوع توظف فيه مؤثرات بصرية فقط، ونوع توظف فيه إلى جانب المؤثرات البصرية، مؤثرات صوتية أيضًا.

ما نريد تسليط الضوء عليه هنا، هو الكشف عن هذه العلاقة بين الشكل والمضمون في الشعر البصري الرقمي بنوعيه، وكيف استفاد الشعراء المعاصرون من التكنولوجيا الحديثة لبناء قصائد بصرية تخدم فيها المؤثرات الصوتية والبصرية المضمون، وتلعب دورًا هاما في إنتاج المعنى أو الدلالة.

قبل أن نخوض حديثنا حول الشعر البصري الرقمي، لا بدّ من إشارة هنا إلى أن هذا النوع من الشعر له جذور قديمة في الكتابة العربية، فما هو إلا تطور عن الشعر البصري الذي عرفه أدبنا العربي القديم. وعليه، يجب أن نفهم أولا التطور التاريخي لهذا الشعر، والفلسفة التي يقوم عليها، حتى يتسنى لنا أن نفهم التجديد الذي طرأ عليه بدخوله عصر الرقمنة.

قلنا إن هذا الشعر يُعنى إلى جانب المضمون بالشكل أيضًا. وقد بدأت العناية بالشكل الفني للقصيدة عندما انتقل الشعر من المرحلة الشفاهية إلى المرحلة الكتابية. إذ أدرك الشعراء حينها أهمية البعد البصري في الكتابة وأثره على المتلقي، مما دفعهم إلى كتابة قصائد بأشكال مختلفة.

وقد أثار هذا النوع من الشعر، انتباه النقاد، فكتبوا دراسات عديدة حوله، منها كتاب **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي** (1998)، لمحمد نجيب التلاوي. وفيه قدم الكاتب نماذج عديدة من الشعر العربي القديم، تعبر عن محاولات الشعراء القدامى في هذا المجال. كما وقف عند التسميات المختلفة التي أطلقها النقاد على هذا النوع من الشعر. فسماه البعض بـ "الشعر الهندسي" لما وجدوه من أشكال هندسية لبعض القصائد، كالدائرة والمثلث والمربع والمخمس والمعين. وأطلق عليه البعض الآخر اسم "الشعر المرسوم" لأنه يقوم على أشكال مختلفة كالزهرة والطائرة، وعرّفه البعض باسم "الشعر المشجر" لوجود بعض القصائد على هيئة الأشجار. وكان مصطلح "الشعر البصري" من ضمن التسميات المقترحة، باعتبار أنه يستعيض بالصورة البصرية عن مبدأ

التعبير بالصورة اللفظية. لكن التلاوي اقترح تسميته بـ "الشعر التشكيلي" لما في هذه التسمية من عمومية، ولأنها الأكثر قدرة على استيعاب المستويات المختلفة لأنواع الفنون.

أما في الدراسات الأوروبية فقد ترددت مصطلحات أخرى مختلفة نتيجة لمحاولات الشعراء الغربيين خوض هذا المجال كما فعل مالارميه وغيره. ومن التسميات الغربية نجد اسم "الشعر المجسد" (Concrtete Poetry)، و"الشعر الحرفي" (Lettriste Poetry)، وغير ذلك (التلاوي، 1998، ص 14-28).

جميع هذه التسميات أطلقت على هذا النمط من الشعر في طوره الورقي، أما في طوره الرقمي فقد استقر رأي النقاد على استخدام مصطلح "الشعر البصري"، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن الصفة المشتركة لجميع هذه النصوص هو اعتمادها على حاسة البصر عند المتلقي لقراءتها وفهمها.

ومن الدراسات الهامة في هذا الموضوع أيضًا، دراسة للناقد كمال أبو ديب، بعنوان "**جماليات التجاور**" (1997)، يذكر فيها الكاتب أن جذور هذا الشعر ترجع إلى القرن الثاني عشر الميلادي، حين أنتج الشاعر العربي الجلياني الأندلسي الدمشقي، عملا لم يكن له شبيه في ذلك الوقت، وهو ديوان "التدبيج". وفيه "خلق الجلياني نموذجًا رائدًا لما يعرف بتشابك الفضاءات الإبداعية، مبتكرًا بنية فريدة يتناغم فيها اللون مع الخط مع الشكل مع اللغة، لينقل اللغة من كونها ظاهرة صوتية فقط، إلى كونها بصرية، ولينقل الشعر من كونه تمثيلا ومحاكاة، إلى كونه تشكيلا صرفًا بالمعنى المعاصر للكلمة" (أبو ديب، 1997، ص 77).

ويرى أبو ديب أن إدراك الشعراء لأهمية الجانب البصري كان سبب انهيار الشكل العمودي وتفككه لتتخذ القصائد أشكالا أخرى وأبنية متعددة ذات دلالات انفعالية ووجدانية. ومع مرور الوقت تعددت محاولات القصيدة والإبداع من خلالها. وما الموشحات والأزجال سوى دليل على ذلك. ويطرح الكاتب أبو ديب وجهة نظر الشاعر أدونيس في هذا الموضوع كونه أحد الشعراء الذين اهتموا بالبناء الخارجي للقصيدة وشكلها، في الوقت الذي لم تتوفر فيه التقنيات العلمية الحديثة المتاحة لشعراء هذا العصر، خاصة في العقد الأخير من القرن الماضي. إذ يرى أدونيس، نقلا عن أبي ديب، أن الشعر ليس وزنًا فحسب، بل هو نوع من البناء أيضًا. لهذا يبقى ككل بناء قابلا للتجديد والتغيير. ويعبر أدونيس عن فنية القصيدة بقوله "إن طريقة القول هي أكثر أهمية مما يقال، فالفنية

الجديدة هي من أهم العناصر الشعرية، وشكل القصيدة هو القصيدة كلها، لغة غير منفصلة عما تقوله، ومضمون ليس منفصلا عن الكلمات التي تفصح عنه. فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري حقيقي (ن. م، ص 151–152).

ومن الشعراء المعاصرين الذين اهتموا كثيرًا بدراسة الشكل والبعد البصري في القصيدة العربية، الشاعر المغربي محمد بنيس، الذي استفاد من ثقافته التشكيلية فوقف على البعد البصري الذي تميزت به بعض التجارب الشعرية التي مزجت بين الشعري والخط لتقدم قصائد جميلة تعطي للعين حظها من الاستمتاع والمشاهدة. ففي كتابه "**ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**" (1985)، يعطي بنيس صورة موجزة عن كيفية تعامل القدماء والمتأخرين في الأندلس والمغرب مع بنية المكان في تشكيل النص الشعري. ويؤكد بنيس على كون الخطاطين العرب اهتموا كثيرًا بتشكيل القصائد، منتبهين إلى خاصية تشكيل المكان في القصيدة الشعرية. فتركيب النص في هذه الحالة يخضع لقوانين تشكيلية، استطاع الشعراء العرب القدماء وخاصة أولئك الذين تمكنوا من تخطيط دواوينهم، أو الإشراف عليها، إدراكها بحسهم الفني (بنيس، 1985، ص 97–99).

أما الناقد جودت فخر الدين، فيستعرض في كتابه "**شكل القصيدة العربية**" (1984)، بعض النظريات الغربية الحديثة حول شكل القصيدة وعلاقته بالمضمون. ويتوقف عند نظرية الميتافيزيقيين الذين قالوا بأسبقية الشكل على المادة، مستشهدًا بما ورد في كتاب "ضرورة الفن" لآرنست فيشر الذي قال: إن كل ما في العالم مكون من شكل ومادة، وبقدر ما يتسلط الشكل تتضاءل مقاومة المادة وتعظم قيمة الإتقان المحقق (فخر الدين، 1984، ص 168).

دراسة أخرى تطرقت لأهمية التشكيل البصري في الشعر نظريًا وتطبيقيًا هي دراسة لمحمد الماكري بعنوان "**الشكل والخطاب**" (1991)، وفيها يقف الكاتب عند أهمية الإخراج الفني للقصيدة العربية عمومًا، والمغربية بشكل خاص، ويحاول أن يبين كيف ينتج النص الواحد عن تجاوز بنيتين من نسقين تعبيريين متمايزين. أي البحث عن صيغ امتزاج الشكل "البصري" بالخطاب "اللغوي" في الشعر، وذلك عن طريق معالجة ما أسماه بـ "الاشتغال الفضائي" في النص. والمقصود بـ "الاشتغال الفضائي" عنده هو مجموع مظاهر "التفضية" في عرض

النصوص الشعرية المكتوبة. أي تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية، أو الطباعية للنص، فيقول: "هذا العنصر الفضائي، رغم الاعتقاد بثانويته، يمكن أن يصبح مولدًا للمعاني والدلالات في النص، لأنه ليس بالعنصر المحايد والصامت، حتى في النصوص التي لم تتحكم في إنتاجها مقصدية توظيف وتقصيد عنصر الفضاء". (الماكري، 1991، ص 5).

ويحدد الماكري نوعين من الفضاء في الشعر البصري، هما:

1) الفضاء النصي (Texual Space): وهو الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي، وبذلك يبقى المقدم في إطاره مجرد نص مقدم للقراءة.

2) الفضاء الصوري (Figural Space): وهو مخالف للفضاء الأول، لكنه يعتبر في الوقت نفسه مكملا له، من منظور أن ما نتلقاه لنقرأه بصريًا ليس نصًا، فبداخله يوجد سمك، وبالتالي اختلاف تكويني ليس معطى للقراءة ولكن للرؤية أيضًا، وهذا الممنوح للرؤية داخل النص، هو فضاؤه الصوري، في حين أن الفضاء النصي هو الممنوح للقراءة (ن. م، ص 233–241).

يرى الماكري بأن الفرق بين الفضاءَين، هو أن الفضاء النصي معطى للتعرف السريع والمباشر، في حين أن الفضاء الصوري معطى للرؤية والتأمل المتأني. فيكون مقروءًا ما لا يوقف حركة العين، أي الذي يمنح مباشرة للتعرف، وعلى العكس من ذلك، حتى نتواصل مع شحنة السطر التشكيلية يجب أن نتوقف عند الشكل. وبقدر ما يبرز الرسم هذه الشحنة الخاصة، بقدر ما يسترعي الانتباه والانتظار والتوقف.

هذا يعني أن الفضاء النصي يمنح أولويته للعين المسترسلة في القراءة ومسح المكتوب، في حين أن مكونات الفضاء الصوري تستدعي توقف هذا الإرسال، وتستلزم فترة زمنية أطول للإدراك (ن. م، ص 242).

ومن الجدير ذكره أن جميع الدراسات أعلاه قد تطرقت إلى القصائد البصرية المطبوعة ورقيًا بأشكالها الفنية المختلفة، وذلك لأن القصيدة البصرية الرقمية العربية لم تكن قد ظهرت بعد، على الرغم من أن الماكري كان على علم بظهور القصيدة الرقمية في العالم الغربي، ومدركًا للأنماط المختلفة للشعر الإلكتروني واعتماده على العنصر البصري، وخاصة في أمريكا وأوروبا، إذ تطرق لهذا النمط من الشعر في دراسته، ولكن بإيجاز.

ولعل الناقد المغربي سعيد يقطين كان من أوائل النقاد الذين تطرقوا إلى خصائص الشعر البصري الرقمي بتوسع، لكن على المستوى النظري فحسب. ويرى يقطين أنه يمكن للتجربة الشعرية العربية أن تتطور إذا ما تكاملت أبعادها، وعملت على الاستفادة مما تقدمه لها الوسائط المتفاعلة من إمكانيات صورية وبصرية وصوتية. وهذه الوسائط إذا ما أحسن الشعراء استعمالها على أحسن وجه، يمكن أن تعطي إمكانيات كثيرة للإبداع والإنتاج. فالوسائط المتفاعلة على حد تعبيره، تختزل كل الحقب التاريخية الشعرية التي قطعها الشعر من اللحظة الشفاهية إلى الكتابية، وما صاحب كل مرحلة من إمكانيات، وبواسطتها يمكن الزواج بين الشفاهي والكتابي وكل ما يتصل بهما من إمكانيات صوتية وموسيقية وصورية (يقطين، 2005، ص 225).

نستنتج مما تقدم أن البعد البصري والشكل الخارجي للقصيدة ومبناها وإخراجها الفني، كلها أمور قد لفتت أنظار النقاد والشعراء منذ القدم لأهميتها ودورها في إنتاج المعنى وتأثيرها على المتلقي. كل ذلك في الوقت الذي توفرت فيه أبسط أدوات الكتابة، الحبر والورق. ففي القصيدة الورقية البصرية، كانت إمكانيات تشكيل الفضاء الصوري محدودة، فاقتصرت على كيفية توزيع السواد على البياض. أي طريقة كتابة الكلمات وتوزيعها على الصفحة. وأقصى ما استطاع الشعراء القدامى فعله كان التلاعب بترتيب الكلمات على الورق مشكلين بذلك قصائد بأشكال مختلفة كالنجمة والدائرة والمربع والشجرة وغيرها. ولنا أن نتخيل الآن ماذا يمكن أن يحل بشكل القصيدة في عصر تتيح فيه التكنولوجيا إمكانيات لا حصر لها في الكتابة والإبداع والإخراج الفني لكتابة النصوص، خاصة إذا تم استغلالها بطريقة إيجابية كما يطالب يقطين. وهذا ما نسعى لتسليط الضوء عليه في هذا الفصل، حيث سنستعرض بعض الأمثلة من الشعر البصري الرقمي، لنبيّن خصائص هذا النوع كجنس أدبي جديد، ونبيّن جهود الشعراء العرب المعاصرين، ومحاولاتهم لاستثمار التكنولوجيا في سبيل تطوير أنماط مختلفة من الشعر البصري الذي ابتدأه أسلافهم، بابتكارهم لنصوص أدبية جديدة تعكس أدوات العصر المتاحة في الكتابة والإبداع.

أ. <u>قصائد رقمية تعتمد على توظيف مؤثرات بصرية:</u>

أدى استخدام تقنية الوسائط المتعددة في الكتابة الرقمية، إلى إدخال الكثير من المؤثرات البصرية على القصيدة، منها: الحركة، الصور والألوان، التلاعب بالخط وبالشكل الطباعي، الاستخدام المكثف لعلامات الترقيم، الإضاءة

وغيرها. سنتناول فيما يلي ست قصائد مختلفة من القصائد البصرية الرقمية التي وظفت فيها هذه المؤثرات، كلها أو بعضها، لنبيّن أثرها في النص، باعتبارها الخصائص التي تميز النص البصري الرقمي عن النص البصري الورقي. كما سنبيّن الفائدة من توظيفها، وما تضيفه إلى القصيدة من قيمة معنوية وجمالية. ويجب أن ننوه هنا، أننا حاولنا قدر الإمكان مراعاة التنوع في اختيار الأمثلة، كما فعلنا عند اختيارنا للنصوص الرقمية البسيطة، ولكن نظرًا لجدة النصوص الرقمية المركبة في أدبنا العربي، وقلة عدد الكتّاب الذين بدأوا يخوضون تجربة كتابتها، فإن عدد النصوص المتاحة أمامنا للاختيار قليل، ويتفاوت من جنس لآخر. مما اضطرنا في بعض الأحيان إلى تناول أكثر من نص واحد لنفس المؤلف، أو تناول نصوص لشعراء مختلفين، لكنهم من القطر العربي نفسه. أما هذه القصائد الست، فهي:

ثلاث قصائد للشاعر المغربي منعم الأزرق، نشرت جميعها في موقع "المرساة" عام 2006، الأولى بعنوان **قالت لي القصيدة ضوءها العمودي**[1] (الأزرق، 2006/12/2)، والثانية **مآثر غيمة لا تشبع منها العينان**[2] (الأزرق، 2006/2/23)، والثالثة **لعبة المرآة...سماء..ولكن**[3] (الأزرق، 2006/12/10). القصيدة الرابعة لشاعر من المغرب أيضًا، هو الشاعر عبد النور إدريس، بعنوان: **سيدة الياهو**[4]، والتي نشرت في موقع "منتديات ميدوزا" عام 2010 (إدريس، 2010/4/24). أما القصيدة الخامسة فهي قصيدة **أسود ما يحيط بشقراء النعامة**[5]، للشاعر السعودي جمال المحدالي، نشرت في موقع "المرساة" عام2007 (المحدالي، 2007/2/27).

وأخيرًا قصيدة **كونشرتو الذئاب**[6]، للشاعر العراقي عبد الله عقيل، التي نشرت في موقع "جهة الشعر" عام 2007 (عبد الله، 2007/8/1).

قالت لي القصيدة ضوءها العمودي[7]، منعم الأزرق:

---

[1] (انظر الملحق: link 5).

[2] (انظر الملحق: link 9).

[3] (انظر الملحق: link 6).

[4] (انظر الملحق: link 1).

[5] (انظر الملحق: link 31).

[6] (انظر الملحق: link 29).

[7] (انظر الملحق: link 5).

يعلن الشاعر المغربي منعم الأزرق في هذه القصيدة عن انهيار الأساليب الكلاسيكية القديمة في كتابة الشعر، ويدعو إلى كتابته بطرق وأساليب جديدة يتيحها استخدام الحاسوب، إذ يقول:

"ورأيت المرايا تحدق هاتفة بسقوط القصائد من شرفة الأقدمين، ضياء على شاشة المحدثين...". لم يكتف الشاعر بالتعبير عن هذه الفكرة مضمونًا فقط، بل عبر عنها شكلا أيضًا. وقد استعان بالمؤثرات البصرية لخدمة غرضه هذا. ولعل عنصر الحركة هو الأبرز بين هذه المؤثرات. فالحركة تظهر االمفارقة بين عنوان القصيدة وطريقة عرضها. فكلمة "عمودي" في عنوان القصيدة، تتعارض مع الحركة الأفقية للأبيات الأولى منها. إذ جاءت هذه الأبيات على شكل شريط يتحرك أفقيًا من اليسار إلى اليمين، وهذا بحد ذاته نوع من التجديد. فقد اعتدنا أن نرى القصائد التقليدية الورقية مكتوبة بشكل عمودي من أعلى إلى أسفل من حيث ترتيب الأسطر أو الأبيات (سواء في القصيدة العمودية الكلاسيكية أو في قصيدة التفعيلة الحديثة)، كما اعتدنا أن نقرأ هذه القصائد من اليمين إلى اليسار. أي أن حركة العين أثناء القراءة تتجه يمينًا فيسارًا. لكن الأمر مختلف في هذه القصيدة، إذ حطم الأزرق هذه النظم بواسطة عنصر الحركة، فجعلها تقرأ باتجاهات مختلفة.

وهنا يتبادر إلى الذهن السؤال التالي: إذا كنا قد تحدثنا في الماضي عن الشعر العمودي، فهل أصبح بالإمكان أن نتحدث، في العصر التكنولوجي، عن الشعر الأفقي؟ وما هي فائدة كتابة الشعر على هذا النحو؟

بالطبع لا يمكن كتابة الشعر أفقيًا على الورق، لأن مساحة الورقة محدودة وبالتالي يضطر الكاتب أن ينزل بالشطرة أو بالبيت نحو الأسفل، فلا يمكنه الاستمرار بالقصيدة أفقيًا حتى نهايتها. أما على الشاشة فالأمر مختلف، إذ لا توجد مساحة محددة لكتابة السطر الشعري الذي يمكنه أن يمتد قدر الإمكان، فتكتب القصيدة كلها أفقيًا، لأن الأسطر في هذه الحالة عبارة عن شريط متحرك يطول ويمتد إلى ما لا نهاية.

إن الشعر الأفقي لا يمكن أن يتأتى إلا من خلال الحركة، والحركة هنا هي البعد البصري الذي يضفي على القصيدة دلالات ومعانيَ خاصة بها، فهي ترتبط بالفكرة التي يريد الشاعر أن يعبر عنها، وهي وجوب التمرد والخروج عن النظم المألوفة في كتابة الشعر، وابتكار أنواع وأشكال جديدة. وهكذا استعان الشاعر بعنصر الحركة لخدمة المعنى، وجعلها تعبر عن أحد أشكال التجديد التي يدعو لها، وهي قبل كل شيء كسر القالب التقليدي والنظام العمودي لشكل القصيدة العربية، والذي يستوجب طريقة واحدة للقراءة.

وقد جاءت الحركة في هذه القصيدة متعددة الاتجاهات ومتعددة السرعة، بحيث تتلاءم مع مضمون الكلمة أو الجملة. فعلى سبيل المثال فإن جملة: (.....ته دلالا.....)، تتحرك بشكل تماوجي بطيء متجهة نحو الأعلى لتدل على حركة الدلال والخفة. وفي المقطع التالي:

"كأن القصيدة تمطر

والقلب يرعد

والروح تنأى

وتعلو

وتهبط

شطحا"

تتحرك كلمة "تعلو" باتجاه الأعلى، في حين تتجه كلمة "تهبط" نحو الأسفل. وفي قول الشاعر في مقطع آخر من القصيدة: "تموء القصيدة بعد رحيلي" نجد أن كلمة "رحيلي" تمر على سطح الشاشة من اليمين إلى اليسار حتى تختفي عنها تمامًا، فكأنها تغادر مكانها في القصيدة لتعبر عن رحيل الشاعر وتركه للمكان.

أدت الحركة في هذه القصيدة إلى استقبال النص ببطء وتؤدة، فلا يمكن للقارئ أن يشاهد القصيدة كاملة مرة واحدة كما هو الحال في القصيدة الورقية، ولا يستطيع أن يقفز من سطر إلى سطر قبل أن يكون قد قرأ السطر الذي قبله، وبهذا يضطر القارئ أن يقرأ جميع أسطر القصيدة، وبالسرعة التي يريدها ويحددها الكاتب نفسه، وفقًا للسرعة التي يختارها لتحريك السطر الشعري وانسيابه على الشاشة.

ومن بين المؤثرات البصرية المستخدمة في القصيدة أيضًا، نجد التلاعب بحجم الخط وبسمكه. فقد تنبه الشعراء والنقاد إلى الدور الذي يلعبه الخط في إبراز المعنى واستنباط الدلالة، حتى في القصائد البصرية المطبوعة ورقيًا. إذ يرى الماكري أن النصوص تقدم تنوعًا من خلال بعض نماذجها في الأحجام والأشكال الخطية وسمك الأسطر الشعرية، وهذا المظهر يمكن اعتباره منبهًا أسلوبيًا أو نبرًا خطيًا بصريًا، يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية. ومن هذا المنظور فإن دوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي

للنص. ويضيف الماكري أن التقدم التقني في مجال الصوتيات، قد ساهم بفتح إمكانيات خلق جديدة، وذلك بالاستغلال الشعري لمختلف اللغات التي تقدم قيمة صوتية مثيرة، وخلق مناظر صوتية بالكلمات، والمقاطع، والصوائت، والصوامت، ومجموع الحقول اللغوية المتداخلة، ثم تحويل الكلمات إلى شحنات عن طريق خلق مناطق جذب بين مختلف العناصر المكونة بالارتكاز على الطاقة الكامنة في الخلايا اللغوية. فتكبير حرف أو كلمة يضيف قيمة صوتية أو دلالة صوتية موجهة أثناء القراءة (الماكري، 1991، ص 198).

وهذا ما خلص إليه كريستال في بحثه حول لغة الإنترنت، حيث رأى أن للخط قيمة صوتية بارزة، فبواسطته يحاول كاتب النص الإنترنتي أيًا كان، أن يعبر عن صوته من خلال التلاعب بحجم الخط، وتقطيعه وتلوينه وغير ذلك(Crystal, 2002, p. 35).

وهكذا فالتلاعب بحجم الخط يوحي بالنبر، فالصوت يكون مرتفعًا مع الكلمات السميكة ثم يهدأ وينخفض مع الكلمات الرفيعة. وقد تم استغلال الخط في هذه القصيدة بحيث يعبر عن النبر بما يتلاءم مع المعنى، لذلك نجد أن عبارة "ته دلالا" جاءت بخط صغير رفيع ودقيق، ليعبر عن خفوت الصوت أثناء لفظ هذه العبارة، لتتناسب مع إيحاءاتها الرومانسية. بينما تأتي عبارة "والقلب يرعد"، بخط سميك وثخين فيعطي الشعور بقوة الصوت تماشيًا مع صوت الرعد.

ومن المؤثرات البصرية الموظفة في القصيدة، نجد علامات الترقيم باستخدامها المكثف. ويختلف الترقيم في النصوص الورقية عنه في النصوص الرقمية. فالترقيم في النص الورقي كما يعرفه الماكري، عبارة عن مجموعة علامات تستخدم كأدلة ضابطة للنبر فقط، ويمكن النظر إليها وتناولها من جهتين:

– من جهة فعلها في إنتاج المعنى.

– من جهة انحصارها في فضائها المستوي.

فهي دالة باعتبار الوجه الأول، وموجهة للقراءة باعتبار الوجه الثاني (الماكري، 1991، ص 240). هذا ما ألفناه في النصوص التقليدية. لكن الأمر مختلف في النص الرقمي، لقد فتحت الرقمنة آفاقًا جديدة في استخدام علامات الترقيم واستبدال أدوارها لصالح علامات أخرى. فالدور الذي كان للفاصلة والنقطة، قد تقوم به وسائل غرافيكية أخرى (الجيفات gifts المتحركة مثلا). إذ يرى الأزرق أن "الوقف" مثلا، لم تعد تمثله النقطة فقط، بل قد يعني سكون كلمة ما لعدة ثوانٍ قبل أن يستبد بها الرقص أو تستولي عليها الحركة. وقد يعني أيضًا اختفاء

الكلمات عن الشاشة مؤقتًا لإفساح المجال أمام عبوات دوال أخرى لغوية وغير لغوية، مثل القطع التشكيلية والأيقونات وغيرها (الأزرق، 2007/5/18). وإذا عدنا إلى القصيدة، نجد أن الحركة في هذه القصيدة قد أغنت عن علامات الترقيم، وحددت إيقاع القصيدة. فقراءة النص من حيث السرعة والإيقاع تتعلق بحركة الكلمات وظهورها واختفائها. إذ يضطر القارئ أن يبطئ القراءة حينما تظهر له الكلمات ببطء على الشاشة، أو أن ينظر ويتوقف ريثما يظهر السطر الشعري بأكمله.

يمكن القول إن استعمال علامات الترقيم كإشارات موجهة لضبط القراءة قد قل في الشعر الرقمي، وحلت محلها الحركة المعبرة عن ضبط الإيقاع، والتلاعب بحجم الخط تعبيرًا عن النبر، وهذا ما سنلاحظه في الأمثلة التالية أيضًا.

من جهة أخرى، حافظت علامات الترقيم على تواجدها في النصوص البصرية الرقمية كعلامات ذات دلالات معنوية. إذ يرى القصيري أنه لا يمكن قراءة القصيدة أيا كانت قراءة صحيحة دون استنطاق علامات الترقيم الموجودة فيها، كونها مفاتيح مقترحة ومتاحة لا مناص من استثمارها من أجل إدراك القيمة الجمالية والتعبيرية لبنية التقطيع التي أنتجها الشاعر. ولكل شكل من أشكال علامات الترقيم التي يعتمدها الشاعر بين مقاطع القصيدة دلالة وقيمة شعرية سيميائية، ويتوقف إدراكها والإحساس بها على طبيعة قراءتها في ضوء الاستراتيجية العامة التي تشتغل عليها القصيدة، لا سيما في الالتفات إلى توزيعها وانتشارها كمّا وترتيبا. وتمثل علامات الترقيم عنصرًا هامًا في النظام الطباعي للقصيدة وخاصة الحديثة منها، إذ تتحول من مجرد محدِّد لعلاقات المفردات في الجملة إلى محدِّدٍ للعلاقات بين أجزاء النص ككل، وبالتالي إلى محدِّدٍ للمعنى (القصيري، 2007/6/27). لذا فقد حافظت علامات الترقيم على وجودها في النصوص الأدبية الرقمية كإشارات حاملة للمعنى، لكن مع اختلاف شكلها. فقد ظهرت بعض علامات الترقيم في النصوص البصرية الرقمية بشكل مختلف عما ظهرت عليه في القصائد الورقية. ولعل علامة الحذف من أبرز علامات الترقيم التي اتخذت حيزًا كبيرًا في الشعر الرقمي. فقد استخدمت بشكل مكثف، واتخذت أشكالا متعددة، ولم تعد مجرد بضع نقاط متتالية أفقيًا، كما هو الحال في النصوص التقليدية، بل أصبحت عبارة عن أسطر متتالية، تشكل فقرة أو شطرة كاملة، أو تظهر بشكل هرمي وغير ذلك. ويعود ذلك برأيي إلى كونها في متناول يد الشاعر، الذي يطبع قصيدته رقميًا بنفسه، فهو بضغطة زر يحصل على العدد الذي يريد من النقاط. أثناء الكتابة، وحين يصل الشاعر إلى لحظات تأمل

وتفكير، أو لحظات صمت، تراه يستخدم علامة الحذف بأشكالها وأطوالها المختلفة، فيملأ بها فراغ النص، فكأنها تعكس حالة الخمول والصمت التي تنتابه، وذلك كما يظهر في المقطع التالي من القصيدة:

"ش

ط

حا

.

..

...

.....

.....

.....

.....

.....

....."

وتظهر علامة الحذف تارة أخرى بشكل أفقي ممتد، لتعبر عن وقفة طويلة، أو عن امتداد نفس الشاعر. لكنها كثيرة من حيث الكم، إذا قورنت بعلامة الحذف في النصوص الورقية، كما نرى في المقطع التالي:

"أتشربها

.....

.....

.....

.....

قال:

لا – لن .....أ

لست تراني

زلالا

.....أ

لا

يترغبن

في

قبلة

الداء

نحل

الشفاء"

وأحيانا أخرى نجد علامة الحذف تعبر عن فجوة لغوية، كما في المقطع:

"تموء القصيدة

بعد رحيلي

.....

.....

.....

....."

مآثر غيمة لا تشبع منها العينان[1]، منعم الأزرق:

وظف منعم الأزرق في هذه القصيدة مؤثرات بصرية مختلفة، هي: الحركة، الصُّوَر والألوان، علامات الترقيم، والخط. أما الحركة، فتتجلى من خلال بعض الجمل والعبارات التي تتحرك في فضاء النص من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين ومن أسفل إلى أعلى. وقد لعبت الحركة دورًا هامًا في تحديد سرعة تلقي القصيدة

[1] (انظر الملحق: link 9).

وقراءتها بشكل يتلاءم ومضمونها. فالعبارة: "تأخذني الغجريات للفجر" تبدأ بالظهور ببطء شديد مما يدفع القارئ لقراءتها حرفًا حرفًا وكلمةً كلمة، بشكل بطيء وهادئ. وهذه القراءة البطيئة الهادئة تتناسب والجو الرومانسي السائد في القصيدة، حيث لا مجال للسرعة ولا للصوت العالي.

أما المؤثر البصري الثاني فهو استخدام الصور والألوان. ويمكن القول إن الشاعر قد وفق هنا باختيار الألوان، فاللون الأزرق هو اللون السائد في القصيدة، وهذا اللون من الألوان الباردة التي تبعث الهدوء في النفس، وينسجم مع اللوحة الرومانسية التي يحاول الشاعر وصفها لساعات الفجر. كما يرتبط اللون الأزرق بالسماء حيث تتواجد الغيوم فتشكل لوحات فائقة الجمال لا تشبع العينان من النظر إليها. وقد حاول الشاعر أن يقوي الإحساس بجمالية هذا المنظر بجعله كلمات القصيدة باللون الأبيض على خلفية زرقاء، فتبدو القصيدة نفسها وكأنها غيوم متناثرة في السماء.

وأما الصورة المرافقة للنص، فهي صورة للسماء ساعة الفجر، حيث تظهر أشعة الشمس خلف الغيوم المتلبدة، وترتبط هذه الصورة بعنوان القصيدة. فنحن نقف أمام نص وصورة، وكلاهما يعبر عن الآخر، لكنا لا نعرف أيهما أسبق، أي هل الصورة كانت موجودة قبل النص فأوحت للشاعر بالقصيدة، أم أن القصيدة أوحت للرسام برسم الصورة. في الحقيقة ليس هذا هو المهم، فما يهمنا هنا هو تلك العلاقة بين الشعر والرسم وما يميزها في النصوص الرقمية عنها في النصوص الورقية.

إن علاقة الشعر بالرسم علاقة قديمة جدًا، تطورت عبر التاريخ ومرت بمراحل عديدة. ففي الشعر الشفاهي، كان الشاعر يرسم لوحة لما يراه أمامه مستعينًا بالكلمات والمخيلة، فيصف ما تقع عليه عيناه من مناظر مختلفة. ونلاحظ ذلك في لوحات الصيد عند امرئ القيس أو لوحات المعركة عند عنترة بن شداد وغيرها. وإذا كانت المرحلة الأولى هي الرسم بالكلمات، فإن المرحلة الثانية كانت كتابة قصيدة بتأثير صورة معينة، وتعرف بـ"قصيدة الصورة" أو "الشعر التصويري". ومثال على ذلك ما قدمه البحتري في وصف صورة رسمت على جدران إيوان كسرى، تصف معركة حربية بين الروم والفرس. أما المرحلة الثالثة، فهي المرحلة التي نجد فيها أن الشعر حل ضيفًا على بعض اللوحات بغرض التوشية، حيث ترد بعض الأبيات الشعرية إلى جانب لوحة مرسومة من قبل.

ويرى التلاوي أن تلك المحاولات تمثل ثنائية متنافرة إلى حد بعيد، حيث لا يشعر القارئ بانسجام بين الرسم والشعر، إذ يحتفظ كل منهما بمسافة معينة تفصله عن الفن الآخر (التلاوي، 1998، ص 55–65).

لكن الشعر الرقمي جاء ليزيل هذه المسافة ويقرب بين الفنون، فيخدم فنٌّ معين فنًا آخر. وفي هذه الحالة تصبح الصورة شرطًا واجبًا لا مناص منه داخل القصيدة. فإذا عدنا إلى قصيدة "**مآثر غيمة لا تشبع منها العينان**"[1]، سنجد أن المكان الذي اختاره الشاعر لوضع الصورة، هام جدًا، فقد جعلها مباشرة بعد العنوان كأنه يريد بذلك أن يؤكد رأيه بقوله: "لا تشبع منها العينان". فهذه الصورة تستفز المتلقي الذي سيتأملها ليبحث فيها عما يؤكد أو ينفي رأي الشاعر. وهذا التأمل يضطره للوقوف عندها فتثير داخله تخييلات وتأويلات عدة.

وتبدأ القصيدة مباشرة بعد العنوان بعلامة حذف طويلة، وعلامة الحذف هذه، هي المؤثر البصري الثالث في القصيدة. إن مجيء علامة الحذف تالية للصورة تؤكد أن الصورة لم تحل على القصيدة لمجرد الزخرفة الفنية بل حلت محل قول كثير فضل الشاعر التعبير عنه بالصورة لا بالكلمات، وترك تخيل مضمون هذا القول لمخيلة المتلقي.

أما المؤثر البصري الرابع في القصيدة فهو الخط. والخط كما قلنا، له دور هام في التعبير عن الأفكار، إذ يمكن الاعتماد على الخط وحده لإنشاء نص بصري يعبر عن الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها للآخرين. وفي كتاب "**بناء النص ودلالته**" (1998)، لمريم فرنسيس، تتطرق الكاتبة للخط كأحد مفاتيح الدلالة في الأعمال البصرية، إذ تقول بأنه يمكن للخط أن يكون قصيرًا أو طويلا، رفيعًا أو ثخينًا، وهذا ما يعرف بـ "قياس الخط". أما أنواعه فهي المستقيم، أو المنحرف، أو المقوس. واتجاهاته التي يتحرك على أساسها هي الاتجاه الأفقي والعمودي والقطري، وتؤثر هذه الاتجاهات على مسار العين داخل العمل، فهي التي تدل العين على كيفية التنقل. ويتميز الخط أيضًا بمكان وجوده في فضاء العمل، ويساعد على التقسيم الهندسي للعمل وتحديد المساحات وعلاقاتها ببعضها، ربط الأشكال ببعضها البعض وبالتالي يوحد المشهدية النهائية. وتضيف مريم فرنسيس أن الخط يرتدي طابعًا خاصًا تعود طبيعته في الأصل إلى نوع المادة المصنوع منها. من القاسي إلى الشديد فالمتوتر والخفيف،

[1] (انظر الملحق: link 9).

القوي والضعيف، السلس والمعقد، أو حتى من عدة حالات تفسر إحساسات خاصة وانفعالات معينة تترجم كل منها لغة خاصة (فرنسيس، 1998، ص 205–206).

ويرى الماكري أن الكلام حول الخط والشكل الطباعي يقود إلى قضية القيمة التعبيرية والقول بالقصدية، أي ينظر إلى الدليل الخطي أو الطباعي في أبعادهما الهندسية وحجمهما وموقعهما من الفضاء الذي يحتويهما على أساس قابليتهما لاستثمار تأويلي يتغيا حمولتهما الرمزية (الماكري، 1991، ص 71). وفي الكتابة الورقية يكتب الشاعر نصه مستعينًا بالقلم، وغالبًا ما تكون جميع الكلمات التي يكتبها متساوية وزنًا وشكلا وسمكًا، لأن القلم يعطي إمكانيات محدودة للكتابة. لذا لا تستغل إمكانيات الخط في إنتاج المعنى. لذا ففي معظم الحالات لا تكون أهمية للخط في القصائد الورقية التقليدية، إذا استثنينا بعض القصائد البصرية القديمة، لأن الخط ليس من إبداع الشاعر بل هو شأن المطبعة ودار النشر. أما حين يكتب الشاعر بنفسه نصه بواسطة الحاسوب، فإنه يستطيع أن يغير من شكل الحرف ولونه ونوعه وحجمه مما يفتح المجال أمامه للإبداع والتعبير كيفما شاء لخدمة المعنى. وتكمن أهمية الخط في القصيدة الرقمية كما يراها الماكري في بعدين:

– بعد جمالي: أي منح صيغة العرض جمالية بصرية تستثمر لإبرازها الإمكانيات التشكيلية التي يوفرها الحاسوب من تظليل وإضاءة وألوان.

– بعد إحالي: يحمل معه الخط خصوصيته كعلامة رمزية. وكونه كذلك يستلزم امتلاك الموضوع الذي ينوب عنه ويمثله (الماكري، 1991، ص 271).

إذًا فالخط ليس شكلا فحسب، بل هو معطى دلالي يضمِّنُه الكاتب عن وعي وقصد بلاغة خاصة، ويستفز بواسطته عين المتلقي المتعود على تقاليد كتابية معينة. ولنعد إلى القصيدة لنوضح الفكرة. لقد عمل الشاعر على إبراز بعض الكلمات بواسطة زيادة حجمها وسمكها، فكأنه يلفت بذلك انتباه القارئ إلى هذه الكلمات دون غيرها. ففي العنوان مثلا نجده قد أبرز كلمة "غيمة" وكلمة "منها" التي تعود إلى الغيمة، ليجعل التركيز على هذه الكلمة فتصبح بؤرة القصيدة ومحورها. كذلك عمل الشاعر على إبراز جمل معينة في متن النص، ترتبط هي الأخرى بالغيمة، مثل عبارتي "والرقصة الممطرة" و "غيمتي المزهرة".

نلاحظ أن الشاعر يركز على موضوع "الغيمة" بواسطة إبرازها بصريًا من خلال زيادة حجم الخط في جميع العبارات والكلمات التي ترتبط بها لأنها تمثل الحلم الجميل بالنسبة له، والمكان الذي يطلق فيه لمخيلته العنان للتأمل والتفكير في كل ما يؤرقه كالحب مثلا. وفي قوله:

"يحدثني الحب

عن أرق

مر بي

ملء العينين "

جعل الشاعر عبارة "ملء العينين" بخط سميك جدًا كي يعبر عن هذا "الامتلاء" فعلا، فيشعر القارئ بحجم أرقه.

لعبة المرآة..سماء ولكن[1]، منعم الأزرق:

تندرج هذه القصيدة تحت ما يعرف "بقصيدة الومضة"، وهو أسلوب شعري معروف، ظهر قبل ظهور الشعر الرقمي، ويشبه إلى حد بعيد القصة القصيرة جدًا، فكلاهما يقوم أساسًا على الاختزال والتكثيف والقصر. لكن التقنيات التكنولوجية الحديثة، فتحت الباب على مصراعيه أمام الشعراء للإبداع في هذا المجال، وكتابة قصائد ومضية على نحو غير مسبوق، إذ يمكن اختيار نص قصير جدًا ومن ثم تزويده بالوسائط المتعددة المختلفة لإثرائه.

ويرى بيتر هاورد (Peter Howard)، صاحب موقع: *trAce Online Writing School*[2]، وهو موقع لتعليم فن كتابة قصائد الومضة الرقمية، أن هذا النوع من الشعر يلاقي قبولا شديدًا بين الكتّاب والقرّاء على حد سواء. وفي مقالة له نشرت في الموقع بعنوان: قصيدة الومضة (Flash Poetry)، يقدم هاورد اقتراحات عديدة لكتابة هذا النوع من الشعر. ويرى أن أسهل طريقة لذلك هي اختيار نص جاهز من قبل، فيه ضعف معين في إحدى جوانبه الفنية، ومن ثم تغطية هذا الضعف من خلال الوسائط المتعددة. ويعتقد هاورد أن الوسائط المتعددة تمكن الكتّاب من إعادة قول نفس الكلام الذي قيل سابقًا، لكن بطرق مختلفة أكثر إثارة (Howard, 25/9/2009).

---

[1] (انظر الملحق: link 6).

[2] http://tracearchive.ntu.ac.uk/Opinion/index.cfm?article=22

وهذا ما قام به منعم الأزرق في هذه القصيدة. فقد أخذ جملة شعرية للشاعر المغربي سعيد موزون، هي: "سأنهار حتما حينما تعطس السماء يوما بلا رعد"، ثم أعاد كتابتها رقميًا وزودها بمؤثرات بصرية مما عمق الفكرة وفتح المجال لتأويلات عدة للقصيدة. لقد أعاد الأزرق كتابة كلمات الجملة في أسطر متتالية، وقام بحذف الكلمة الأخيرة في كل مرة، فحصل بذلك على شكل هرم مقلوب، قاعدته من أعلى ورأسه نحو الأسفل. وإذا قمنا بوضع مرآة أمام رأس الهرم، بحسب الإشارة التي يحملها العنوان: "لعبة المرآة"، سنرى الشكل نفسه لكن بشكل مقلوب، أي سنحصل على هرم رأسه نحو الأعلى وقاعدته في الأسفل، وهذان الهرمان المتقابلان يشكلان مع بعضهما صورة للساعة الرملية والتي ترتبط بالزمن، مما يشكل مفتاحًا أوليًا لتأويل القصيدة.

وقد أضاف الأزرق إلى هذه الجملة العديد من الأيقونات المتحركة، وجعل القاسم المشترك لحركتها جميعًا هو الدوران، الذي يرتبط هو أيضًا بالزمن. فالزمن يتغير نتيجة لدوران الأرض حول نفسها وحول الشمس، وهذا المعنى يمكن أن يستشف من خلال أيقونة الكوكب المتحرك في أسفل القصيدة.

وهكذا، أخذ الشاعر جملة شعرية موجودة من قبل، وأضاف إليها بعض اللمسات البسيطة، مثل إضافة أيقونات متحركة، ثم تلاعب بترتيب الكلمات والأسطر، فجعلها أكثر خصوبة وامتلاء من حيث الدلالات والمعاني والتأويلات التي أصبح بإمكانها استيعابها. فبمجرد إضافته لحركة الدوران مثلا، فقد رمز بشكل غير مباشر إلى قضية الزمن. نستنتج من هذا أن المؤثرات البصرية يمكنها، شأنها شأن الكلمات، أن تعبر عن فكرة ما، بشكل مكثف وسريع وخاطف، مما يخدم هذا النوع من القصائد ويثريها، فيغدو الشكل مضمونًا، والمضمون شكلا.

سيدة الياهو[1]، عبد النور إدريس:

قصيدة "سيدة الياهو" هي إحدى قصائد ديوان "**تمزقات عشق رقمي**" (2009)، للشاعر عبد النور إدريس، والذي مر معنا سابقًا. وقد نشرت القصيدة كسائر قصائد الديوان، نشرا إلكترونيا في مواقع مختلفة على شبكة الإنترنت، لكنها مع ذلك حافظت على شكلها التقليدي من حيث البناء وطريقة العرض. إلا أن الشاعر أعاد كتابة القصيدة

[1] (انظر الملحق: link 1).

ثانية مستخدما تقنيات الوسائط المتعددة، فأضاف إليها بعض المؤثرات البصرية، كالحركة والإضاءة والألوان. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا بالطبع هو: ماذا أضافت هذه المؤثرات إلى القصيدة؟.

في الحقيقة، يمكن القول بأنه ليست جميع المؤثرات البصرية التي وظفها الشاعر قد أضفت إلى القصيدة جمالية معينة أو أضافت قيمة معنوية. فلننظر مثلا، إلى المقطع الأول من القصيدة، كما ظهرت أول مرة قبل اعتمادها على المؤثرات البصرية:

"أطال الله عمرك سيدتي

أن تشفعي لي رمادي الكئيب

تملكين قانون صدّي في شِعر الجاهلية

تملكين كل اللون المتموّج

وتدخّنين الوقت المرهون في لوحتكِ الزيتية

وتسجنين اعترافاتي في سجائركِ الضوئية

وتُغنّين لظلام الغضب المُتخم

وتصففين خصلات شعرك

فلِمَ تناجين كبرياء الأرصفة..."

يضطر قارئ المقطع أعلاه، أن يبدأ القراءة بالجملة: "أطال الله عمرك سيدتي"، وأن ينتهي بقراءة الجملة: "فلم تناجين كبرياء الأرصفة". لكن الأمر مختلف عند قراءة القصيدة بصيغتها الرقمية الثانية بعد أن أضيفت إليها بعض المؤثرات، حيث أدت الحركة مثلا إلى ظهور الجملة الأخيرة أولا، والتي تبدأ بـ"فلم"، والفاء هنا للاستئناف، وبالطبع لا يجوز أن نبدأ الكلام بفاء الاستئناف. إن تقطيع القصيدة على هذا النحو يدل على أن الشاعر قام بهذا التقطيع بشكل اعتباطي لمجرد تحريك هذا المقطع أو ذاك، دون أن يجعل لهذا التقطيع الذي تؤديه الحركة، أي فائدة تذكر. بينما لعبت الألوان كمؤثر بصري دورا إيجابيا في القصيدة، فقد أكثر الشاعر من استخدام الألوان بشكل ملفت للنظر، فجعل عبارات وجمل ومقاطع القصيدة على خلفيات مختلفة، متعددة الأشكال والألوان، بعضها على شكل نجوم مضيئة، وبعضها على شكل قلوب ملونة، وبعضها داخل أطر مزركشة. كما جاءت

الكلمات نفسها بألوان متعددة. وهنا يجب أن نتساءل: ما الجديد في استخدام الألوان والصور في الشعر؟ ألا يمكن توظيفها في الكتابة الورقية أيضًا؟ بلى، ولكن كلنا يعرف أن معظم الدواوين الشعرية تنشر باللونين الأبيض والأسود، أما الدواوين الشعرية الورقية التي نشرت بالألوان، فهي قليلة جدا نسبيًا. وقد ترجع قلة استخدام الألوان في النشر الورقي إلى أن الألوان في الطباعة الورقية أكثر تكلفة من الأبيض والأسود، الأمر الذي ليس له أي اعتبار في الكتابة الرقمية. من ناحية أخرى، فالحاسوب يمكّن الكاتب من توظيف اللون بطرق أكثر جمالا وتعقيدًا ودلالة، كمنحه إضاءة معينة أو تموجا خاص أو توهجا برّاقا كما في هذه القصيدة، وهو ما لا يمكن إتاحته ورقيًا.

وما يتعلق بالألوان يتعلق بالصور أيضًا، فقد نجد بعض الصور والرسومات في الدواوين الشعرية الورقية، لكنها ليست ذات قيمة تعبيرية مرتبطة بمضمون النص، بل تضاف غالبًا من أجل زخرفة الديوان وتجميله. ومثال على ذلك ديوان الشاعر الراحل ماجد مهنا عليان، "**حوار مع الأنا الآخر**" (2001)، الذي نجد فيه رسومات تشكيلية ملونة، لكن لا علاقة لها بالقصائد نفسها. ويشير شربل داغر في دراسته حول الشعرية العربية الحديثة، إلى عدد من القصائد الورقية الحديثة التي وردت فيها إلى جانب النص الشعري، رسومات وصور فوتوغرافية، وذلك في مجلات أدبية مختلفة. غير أن هذه الرسومات والصور جاءت "تالية" على كتابة القصيدة، أي أنها رسومات مضافة، ومعظمها من إخراج الصحيفة أو المجلة التي نشرت فيها القصيدة.

ويضيف داغر أن بعض الشعراء أرفقوا قصائدهم برسوم من تنفيذهم، لكن معظمها عبارة عن رسوم توضيحية ليست أكثر، باستثناء بعض التجارب القليلة كالتجربة المبتكرة التي حققها عبد القادر أرناؤوط ونذير نبغة في قصيدة **الموت طفل أعمى**، حيث اشتركا معًا في إنتاج هذه القصيدة – الرسم، وهي من الأمثلة النادرة في تجاربنا الشعرية كما الفنية. ويرى داغر أن هذه الرسومات أو العلامات غير اللغوية، رغم أنها محدودة النفع إلا أنها تشكل مدخلا صغيرًا إلى القصيدة، وأصبح من الواجب على الناقد النظر إليها ودراستها خاصة بعد أن صارت القصيدة جسمًا طباعيًا متفاعلا مع التقنيات الجديدة ومتأثرًا بها (داغر، 1998، ص15–20).

الشيء نفسه قد نجده في الشعر الرقمي أيضًا، فحضور الصور والألوان أمر حيوي في الأعمال البصرية بشرط أن يكون هذا الحضور سلسًا وانسيابيًا يفرضه النص ولا يفرض نفسه على النص. فإذا أمعنا النظر في الألوان المستخدمة في هذه القصيدة، نجد أنها ألوان فرحة، توحي بالحيوية والفرح، كما جاءت الأشكال معبرة عن حالة

الحب التي يشعر بها الشاعر، كأشكال القلوب المختلفة الألوان والأحجام، كذلك النجوم المضيئة المتلألئة والتي تعبر عن بريق الحب في قلبه. وهنا يمكن القول إن الشاعر قد أحسن الربط بين معاني القصيدة، ودلالة الألوان والأشكال المستخدمة فيها، بعكس عنصر الحركة الذي كان توظيفه سلبيًا فيها.

أسود ما يحيط بشقراء النعامة[1]، جمال المحدالي:

يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن نفسه، وعما يشعر به أثناء وجوده في بلاد الغربة. فهو يشعر بأنه أشبه بطائر النعام الأشقر الذي يشتهر بجبنه وضعفه، وميله إلى العنف. وقد تولدت لدى الشاعر هذه الأحاسيس وهذه الصفات، نتيجة للسواد القاتم الذي يحيط به في بلاد الغربة من كل حدب وصوب، تعبيرًا عن حياته الكئيبة. وقد عبر الشاعر عن هذه المعاني قولا وشكلا. فجعل عنوان القصيدة باللون الأصفر تعبيرًا عن "النعام الأشقر" على خلفية سوداء. أي جعل اللون الأسود يحيط بهذا النعام. وظهور اللون الأصفر على خلفية سوداء، يبرز للعين شدة المفارقة بين اللونين، إذ لا مجال لدمجهما وانصهار أحدهما داخل الآخر. فكأن الشاعر يعبر بذلك عن مدى إحساسه بالغربة، وعدم تمكنه من الاندماج في هذه المدينة الجديدة الغريبة، مما يدفعه للعزلة والانطواء داخل غرفته وحيدًا كئيبًا. وتأتي جمل ومفردات القصيدة لتؤكد هذه المعاني إذ يقول:

"أقفلت على نفسي نوافذ النخيل"

"أقلعت عن الضحك"

لعبت الألوان كمؤثر بصري، دورًا هامًا في القصيدة، بعكس القصيدة السابقة. فكلمات القصيدة جاءت باللون الأسود، على خلفية بنية قاتمة، مما يتلاءم ومضمون القصيدة. فليس في القصيدة ما يدل على الفرح أو التفاؤل، بل تعبر عن التشتت، والضياع، وعدم الاستقرار، والحزن، والملل، والوحدة. لذا لم يكن هناك أي مجال لاستخدام ألوان تبعث على الفرح والابتهاج، فلجأ شاعرنا إلى هذين اللونين فقط، الأسود والبني، كتثبيت وانعكاس لأحاسيسه، وبالتالي لمعاني القصيدة.

استخدم الشاعر كذلك عنصر الحركة ليعبر بواسطتها عن معاني مختلفة. إذ نجد أن بعض الكلمات والعبارات تتحرك في فضاء النص بكل الاتجاهات وبطريقة عشوائية، وهي بذلك تعبر عن تبعثر أفكار الشاعر وتشتته.

[1] (انظر الملحق: link 31).

وهذا ما يحمله مضمون القصيدة المتعددة الأفكار، غير المرتبطة بعضها ببعض، لتعبر عن التيه والتشتت وعدم الاستقرار الذي يشعر به الشاعر. ونجد مقابل الجمل والعبارات المتحركة، عبارات وجملا أخرى ثابتة، فكأن الشاعر يعبر بهذا الثبوت عما هو روتيني وثابت في غربته هذه، كعاداته الصباحية التي لا تتغير:

"كل صباح أصطاد سمكة معلبة

أضعها في مطبخ السجايا

فوق صحن الحيرة"

كما عبر الشاعر عن شعوره المستمر بالكآبة في هذه المدينة الغريبة، من خلال ثبوت العبارة: "السواد لا يفارق مسحة العين". كذلك فقد جاء وصفه للمدينة بعبارة ثابتة أيضًا: "مدينة غريبة، شمسها كالملح، طعامها الصخر، سكانها الغجر". إن مجيء هذه العبارات بشكل ثابت غير متحرك، يدل على شعوره السلبي الذي لا يتغير تجاه المدينة.

لقد وظف الشاعر عنصر الحركة بشكل متفاوت من حيث السرعة. فبعض الجمل والعبارات كانت تتحرك بشكل تماوجي بطيء، بينما تتحرك فقرات وجمل أخرى بشكل سريع. وهذه السرعة لها وجهان، أحدهما سلبي والآخر إيجابي. أما السلبي، فذلك أن بعض الكلمات والأسطر تختفي بسرعة كبيرة، وفي هذه الحالة لا يستطيع القارئ إتمام قراءة السطر كاملا، مما يضطره إلى قراءة السطر التالي دون أن يكون قد وقف على ما قبله. أو يضطره إلى إعادة قراءة القصيدة ثانية ليقرأ ما فاته، الأمر الذي يشوش عملية التلقي. أما الوجه الإيجابي، فذلك أنه نتيجة للحركة العشوائية وتفاوت سرعتها فإن القارئ يقرأ تارة السطر الذي يمر يمينًا فيسارًا، وتارة ما يمر يسارًا فيمينًا،، وتارة ما يعلو، وأخرى ما ينزل، وهو بذلك يقرأ القصيدة في كل مرة بشكل مختلف، فينتج عن ذلك قصائد مختلفة، وبالتالي فهم مختلف في كل مرة، وفي ذلك تشويق وإثارة. وسنقف بإسهاب عند هذا الموضوع في الباب الثالث من الدراسة، والذي يعنى بتلقي النص الرقمي.

لكن من الجدير ذكره هنا، أن أهم تغيير طرأ على القصيدة الرقمية بشكل عام، بعد توظيف تقنية الحركة، هو انهيار البنية المكانية للقصيدة وهندستها المعمارية. فللقصيدة الورقية بنية هندسية واضحة المعالم، أي لها شكل محدد. هذا الشكل يحدده توزيع السواد على البياض أي توزيع الكلمات على الصفحة. وفي الشعر التقليدي حظي مصطلح "البياض والسواد" بأهمية كبيرة لدى النقاد، باعتبار أن اللون الأبيض ليس مجرد ضرورة مادية مفروضة

على القصيدة، بل هو شرط وجودها، شرط حياتها وتنفسها. فالبيت أو السطر يتوقف كما يقول الماكري، لا لأنه وصل إلى حد مادي، أو لأن الفضاء ينقصه، ولكن لأن مهمته قد انتهت، وقوته قد استهلكت. فمن منظور شعري كانت ترصد المساحات السوداء كمساحات كلام، في حين تؤثر البياضات على الوقفات أو لحظات الصمت (الماكري، 1991، ص 237–239). ومع مرور الوقت طرأت تغييرات عديدة على شكل القصيدة، وذلك نتيجة لاعتبارات تعبيرية كما يرى شربل داغر، فالقصيدة الكلاسيكية العمودية، كانت لها هيئة طباعية جامدة، ذات بنية متناظرة، تتألف من قسمين متساويين تفصل بينهما مساحة بيضاء، ثم جاء شعر التفعيلة فتمرد على هذا القالب الجامد، وأصبح بناء القصيدة خاضعًا للحالة الشعورية التعبيرية التي يتحكم بها الشاعر، فينتج عن ذلك قصائد مختلفة من حيث الهندسة المعمارية للقصيدة وبنيتها المكانية، الأمر الذي يؤدي إلى اختلاف في فضاء النص نفسه والذي يطلق عليه داغر اسم "المساحة النصية". لكن على الرغم من مظاهر التجديد التي أتاحها شعر التفعيلة، فإن المساحات البيضاء التي تنتج عن توزيع السواد تؤدي الدور نفسه وتعني وقفة زمنية ومادية وإيقاعية في آن واحد (داغر، 1998، ص 29–33).

في الحقيقة إذا كان هذا الكلام ينطبق على النص الورقي، فإنه من الصعب أن ينطبق على النص الرقمي. فالسطر فيه غير ثابت، وبالتالي لا يمكن الجزم بقضية الفراغات أو المساحات البيضاء باعتبارها لحظات صمت. ولم تعد العبوات السوداء (الكلمات) تعبر عن طول أو قصر الدفقات الشعورية كما كان متفقًا عليه في الشعر الورقي، لقد أصبح الأمر الآن أكثر تركيبًا وتعقيدًا. ففي الحاسوب يمكن رصد صيغ توزيع متباينة على مستوى النص الواحد في صورة مد وجزر، بحيث تنتج داخل الفضاء النصي الواحد علاقات متعددة ومختلفة بين المساحتين، هذه العلاقات يعاد بها أساسًا إلى طبيعة الأنشطة المبرمجة في البناء، لأن الكاتب يبني بموجبها فضاءه النفسي ويعكسه على الفضاء النصي.

إن مصطلح "السواد والبياض" إذن لم يعد مناسبًا للشعر الرقمي الذي تعداه إلى ألوان لا حصر لها من ناحية، كما جرده من مفهومه القديم من ناحية ثانية. وفضاء النص أصبح مختلفًا، فلم يعد مجرد صفحة بيضاء محددة الأطراف، بل أصبح افتراضيًا لا حد له. وأصبح بإمكان الشاعر أن يوزع نصه في هذا الفضاء بطريقة مغايرة عما اعتدناه في الكتب المطبوعة.

الشاعر الرقمي يستغل المساحة الافتراضية للشاشة ليوزع نصه أينما شاء في أرجائها، مستغلا عنصر الحركة لهذا الغرض. فنجد بعض الأسطر في الزاوية العليا، وأخرى في الوسط، وبعضها في الطرف الأيسر، وآخرى في الأيمن. ثم إن الكلمات ليست ثابتة في مكانها، بل يمكن للكلمة أو للسطر أن يغادر مكانه ويختفي. وبذلك لم يعد "البياض" ثابتًا! ولم تعد المساحات الفارغة ثابتة كما كان الحال على الورق، وبالتالي لم يعد هناك شكل محدد للقصيدة الرقمية.

يقودنا هذا إلى الاستنتاج بأنه أصبح من الضروري إعادة النظر في النظريات والدراسات التي عنيت حتى الآن ببلاغة المكان في النص الشعري، وأصبح واجبًا على النقاد أن يمنحوا هذه البلاغة قراءة جديدة تأخذ بعين الاعتبار التغييرات التي طرأت على بنية الفضاء النصي في الشعر الرقمي.

كونشرتو الذئاب[1]، عبد الله عقيل:

وظف الشاعر في هذه القصيدة صورًا كثيرة ومختلفة تصف ذئبًا تائهًا متشردًا وسط حقل واسع من القمح. لكل صورة دلالات وتأثيرات مختلفة. وهذه الصور بألوانها وعناصرها، هي رموز يستعين بها القارئ لفهم النص وتأويله والولوج إلى عالم القصيدة، في محاولة لفهم ما تنطوي عليه من معان مختلفة.

وقد لعب اللون الأسود الموظف في خلفية القصيدة دورًا لا يقل أهمية عن الدور الذي لعبته الصور في إبراز المعنى، فجاءت الصور والألوان معًا عناصر مؤثرة ودالة في الوقت نفسه. يقول الشاعر:

"بين أن تختبر الجوع بأمعائك

وخمسين كتابا عن القمح

مسافة من التجربة

هذا الظلام واضح

ظلامك هذا وظلام غيرك

فكل رغيف يتوهج في الذاكرة

لست جائعا

[1] (انظر الملحق: link 29).

ولا العطش يفري عظامك

إنه الظلام يا سيدي".

إذا حاولنا الربط بين الصور والألوان في القصيدة وبين مضمونها، سنخلص إلى الاستنتاج بأنها تتحدث عن الإنسان المتشرد الذي يشعر بالعزلة والوحدة والخواء. ذلك الإنسان الذي يحيطه الظلام من كل جانب، ظلام الفكر، ظلام القلب، وظلام الأرض. وهو بذلك يشبه الذئب التائه وسط حقل كبير من القمح. والقمح كناية عن الطعام، فرغم أن الطعام موجود ويحيطه من كل جانب، إلا أنه يشعر بالجوع الشديد، هذا الجوع هو جوع إلى المعرفة، إلى الحب، إلى الدفء والاستقرار.

نقد الصورة إذن يساعد على فهم وتفسير وتحليل وتقييم العمل الأدبي، فالصور في هذه القصيدة مرتبطة بالمعنى دالة عليه، وقد لعبت دورًا إيجابيًا في نقل الدلالة.

يرى الغامدي أن الصورة عبارة عن هيئة بصرية ظاهرة لها غاية، وتحمل وسائط أو مفردات أو رموزًا بغرض تحقيق تلك الغاية أو الهدف. ويمكن إدراكها أو فهمها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ارتباطًا بما تحمله من قيم ورموز لها دلالات حضارية وثقافية وتربوية (الغامدي، 2007/6/28). وإذا أمعنا النظر في الصور المستخدمة في النص، والألوان القاتمة الموظفة فيه، سنجد أن لكل منها دلالة ظاهرة ودلالة باطنة. فالدلالة الظاهرة مفتاح إلى الدلالة الباطنة، ويمكننا استنادًا إلى ما ذكره الغامدي، القول إن قارئ القصيدة البصرية يستطيع أن يشكل لنفسه إطارًا عامًا من الدلالات والمعاني التي يفرضها الفضاء الصوري للقصيدة، من خلال الصور والألوان المستخدمة فيه، والتي تكون أشد تأثيرًا على القارئ. هذا الإطار يساعده على تحديد الدلالات الباطنية للفضاء النصي نفسه وبذلك تكون مفتاحًا للفهم والتفسير والتأويل. وفي دراسات أجريت عام 2001 حول إدراك الصورة، وجدوا أنه بالإمكان إدراك الأشكال والصور وفهمها بصورة أسرع من فهم الكلمات. كما لوحظ أنه كلما أمكن الربط بين هيئات الأشكال ومعانيها، أو ألوانها، أو غير ذلك مما يساعد على التذكير وتكوين المعاني، كان الترابط السياقي أشد وضوحًا (ن. م).

إن أكثر ما يلفت الانتباه من حيث استخدام الصور في هذه القصيدة هو كميتها، فقد اقترن كل مقطع من مقاطع القصيدة بصورة مناسبة، مما جعل القصيدة تبدو وكأنها قصة متسلسلة ومصورة. بالطبع، فإن الشعر الورقي

يمكنه الاعتماد على الصورة أيضًا، لكن الشعراء لم يفعلوا ذلك، ربما لأن اعتماد الصور مقرون بقصص الأطفال في النشر الورقي، إضافة إلى الأسباب الفنية أو المادية. لكن النشر الإلكتروني والإنترنت يذللان هذه المشاكل أمام المبدعين، فتصبح الصورة بمتناول اليد، والألوان متاحة بكم كبير، وما عليهم سوى أن يختاروا منها ما يخدم التجربة الإبداعية.

تناولنا حتى الآن أمثلة لقصائد تعتمد على توظيف مؤثرات بصرية مختلفة، وسننتقل إلى الحديث عن قصائد تعتمد على مؤثرات بصرية وأخرى صوتية، لكن قبل أن نفعل ذلك، يجب أن نذكر هنا أنه تتوفر على شبكة الإنترنت قصائد سمعية، تعتمد على توظيف المؤثرات الصوتية فقط، أي هي قصائد مسموعة. والأدب المسموع هو نسخة صوتية لنص تقليدي يمكن أن يكون ورقيًا دون أن يفقد شيئًا من معناه. وهذا النوع من النصوص ليس جديدًا. فمنذ أن ظهر الأدب، ظهر بشكله المسموع أصلا، والمقصود هنا المرحلة الشفاهية للأدب، حيث كان المبدع يُسمع النص ليصل أذن المتلقي بشكل مباشر. ومع تقدم وسائل الاتصال، وظهور الراديو والتلفزيون، أصبح بالإمكان الاستماع إلى قصائد مختلفة لشعراء مختلفين، بطريقة مباشرة، أي بصوت الشاعر نفسه، أو غير مباشرة بواسطة قراء مختلفين. لكن الاستماع إلى هذه النصوص يظل منوطًا بمحطات البث واختيارها للشعراء والنصوص. فالمستمع لا يستطيع أن يختار ما يريد الاستماع إليه، كما أن المبدع نفسه لا يستطيع أن يوصل جميع نصوصه إلى جميع محطات الإذاعة، ليستمع له قراء من كل أنحاء العالم. وهنا تأتي قيمة النشر الإلكتروني على شبكة الإنترنت، حيث أصبح بإمكان الأديب أن يكتب قصيدته ويقرأها بصوته ولهجته الخاصة، ثم ينشرها في أحد المواقع المختلفة أو في موقعه الخاص على الشبكة. فموقع "أبيات" مثلا، والذي أشرنا إليه من قبل، يهتم بنشر قصائد مختلفة لأدباء عرب من أقطار عربية مختلفة. حيث يمكن للقارئ أن يقرأ القصيدة مكتوبة أو أن يستمع إليها بصوت مؤلفها وبلهجته، سواء كانت اللهجة عراقية، أو كويتية، أو سعودية، أو غيرها. فما عليه إلا اختيار اسم الشاعر الذي يريد أن يستمع إليه، ثم اختيار إحدى قصائده المتوفرة بالصوت ليستمع إليها. وعلى سبيل المثال، يمكن الاستماع إلى قصيدة "**ترجسية**"[1]، للشاعر فيصل العدواني باللهجة الكويتية مصحوبة بالموسيقى. أو قصيدة "**أجمل قصيدة**"[2]، للشاعر السعودي حمد العيد باللهجة السعودية.

[1] http://www.abyat.com/poem.php?uid=1571&id=4869
[2] http://www.abyat.com/poem.php?uid=152&id=258

تكمن خصوصية الشعر السمعي في أن إلقاء القصيدة باللهجة السعودية لشاعر سعودي مثلا، تضفي عليها بعدًا جماليًا هو سحر الإنشاد والإلقاء الذي يفتقده النص الصامت.

كذلك نجد في موقع "جهة الشعر"، وصلة تمكن القارئ من الاستماع إلى بعض القصائد لشعراء مشهورين بأصواتهم، مثل بدر شاكر السياب، نزار قباني، محمود درويش وغيرهم. كذلك فإن موقع "الدي في دي"[1] العربي يضم قسمًا للصوتيات والمرئيات الأدبية. هذا القسم يختص بطرح الأعمال الأدبية المسموعة والمرئية للأدباء والشعراء المعروفين.

إن أهمية توفر مثل هذه الإمكانية في عصر الإنترنت كما أشار روبرت كاندل في مقابلة له، هو أن القصيدة تصل إلى القارئ كيفما شاء لها مؤلفها أن تصل. فهو يقرأها كيفما يريد هو من حيث الإيقاع، اللهجة، النبرة، الصوت وغير ذلك مما تمليه عليه أحاسيسه لحظة الإبداع، فتصل إلى المستمع كما انبثقت من روح الشاعر (kendall, 13/5/07). أضف إلى ذلك، فإن سحر الإنشاد يجذب المستمع إلى النص حينما يسمعه حيًا بصوت مؤلفه. هذه الإمكانيات وإن كانت متوفرة قبل الإنترنت عن طريق الراديو والتلفزيون، إلا أنها كانت كما ذكرنا، منوطة بالجهات المسؤولة، بينما فتحت الإنترنت باب الشعر المسموع على مصراعيه أمام كل شاعر يرغب أن يستمع القراء إلى قصائده كما يرغب لها هو أن تُسمع.

ب. قصائد رقمية تعتمد على مؤثرات بصرية ومؤثرات صوتية:

عالجنا حتى الآن نماذج من الشعر البصري الرقمي وظفت فيها تقنية الوسائط المتعددة التي تشمل مؤثرات بصرية فقط. وسنعرض فيما يلي أربع قصائد أخرى وظفت فيها إلى جانب المؤثرات البصرية مؤثرات صوتية أيضًا. تتجلى المؤثرات الصوتية في هذه القصائد من خلال الموسيقى والأصوات المرافقة للنصوص. وتتدرج من البسيطة إلى المركبة، من حيث مدى استغلالها لهذه العناصر. أما هذه القصائد فهي:

قصيدة للشاعر منعم الأزرق، بعنوان: "**قصيدتان لبيت الوحيد**"[2]، نشرت في موقع "المرساة" عام 2006 (الأزرق، 2006/12/20)، وقصيدة "**رقصة صوفية**"[3]، للشاعرة السورية سولارا الصباح، التي نشرت في موقع "منتديات ميدوزا" عام 2007 (الصباح، 2007/2/25). وقصيدتان للشاعر السعودي يوسف البلوي، نشرتا في موقع "صيد

[1] http://dvd4arab.maktoob.com
[2] (انظر الملحق: link 7).
[3] (انظر الملحق: link 28).

الفوائد" عام 2008، وهما: "قصيدة **صحراء الغرام**"[1] (البلوي، 2008/10/10)، وقصيدة "**يا طيور الأنس غني**"[2] (البلوي، 2008/9/5).

قصيدتان لبيت الوحيد، منعم الأزرق:

هما قصيدتان يجمعهما إطار واحد، أي هي قصيدة مثناة. وبالنظر إلى القصيدتين من خلال بنائهما الفني، نرى أنه يجمع بين ما هو مرئي وما هو سمعي. كتب الشاعر القصيدة إثر الزلزال الذي أصاب المنطقة التي يقيم فيها، وكان ذلك في 24 شباط، عام 2005.

يبدأ المقطع الأول والذي يحمل العنوان "أرى الأرض تهوي بنا"، بعلامة حذف طويلة على شكل مثلث رأسه إلى الأسفل تعبيرًا عن السقوط والهوة التي حدثت، وعن الصدمة التي فوجئ بها الكاتب إثر وقوع الزلزال، وذلك على النحو التالي:

.....

.....

.....

.....

.....

إن الهزات الارتدادية التي كانت تعود بين الحين والآخر بدت وكأنها تذكر باحتمال الموت الجماعي فقال الشاعر:

"كان لي وطن

صار لي كفن"

ووسط كل هذا الخوف تذكر الشاعر محبوبته فكان ذلك هو الشيء الوحيد الذي لطف الجو. لكنه كلما كان يتذكر الواقع كان يشعر أن الأرض تسقط وأن السماء تطير، وهنا نلاحظ كيف استغل الشاعر عنصر الحركة

[1] (انظر الملحق: link 13).

[2] (انظر الملحق: link 12).

ليعبر عن هذه المعاني وتلك الأحاسيس، إذ تتحرك العبارة "الأرض تهوي بنا" إلى الأسفل، بينما تعلو عبارة "والسماء تطير" باتجاه الأعلى. ثم تتراقص عبارة "وترقص لي في مدى دمها واهبات الحمام".

وتأتي القصيدة الثانية أو المقطع التالي "مآثر القلب الوثني" والذي يبدأ بصورة تحمل عنوان "فجوة ضوئها"، ويقصد به فجوة الأمل الذي يشعر به الشاعر، وقد يكون سبب هذا الأمل هو وجود الحب في قلبه. فهو يدرك أنه سيرحل عن هذه المدينة بعد ما حل بها من دمار، لكنه سيعود إليها يومًا ما، حاملا الزنابق وقبرات الحقول:

"هذي المدينة

تبقى

وأرحل

سوف أعود إليها"

في المقطع أعلاه تظهر الجملة "سوف أعود إليها" من الجهة اليسرى للشاشة متحركة باتجاه اليمين، وكأنها كانت منفصلة عن القصيدة ثم عادت إليها، مما يتماشى والمعنى الذي تحمله، أي رحيل الشاعر عن مدينته ثم عودته إليها.

بعد ذلك نشاهد مقطعًا آخر يبدأ بالجملة "كنت اكتظ بالعشق بين جناحين من حجر"، وهذه الجملة كتبت بخط واضح وسميك، مما يجعلها بؤرة تركيز واهتمام، كما أنها تتحرك بين شقين تعبر عن اكتظاظ الشاعر بين جناحين. ثم تأتي عبارة "تفتت أزهار عمري" بشكل يوحى بعملية التفتت أو التشظي التي يشعر بها الشاعر وذلك على النحو التالي:

تفتت

أ

ز

هـ

ا

ر

ع

م

ر

ي

أما المؤثر الصوتي المرافق للنص فهو مقطوعة موسيقية لفولفغانغ أماديوس موتزارت. وهي معزوفة رومانسية حالمة تتناغم مع معاني القصيدة وعباراتها، فغدت خيطًا داخل نسيج النص. والموسيقى هنا تلعب دورًا جماليًا أكثر منه تعبيريًا، فتضفي مسحة من السحر والإثارة على النص، ومتعة أثناء تلقيه، وهذا برأيي لا يقل أهمية عن العناصر المكونة للدلالة.

العناصر البصرية حاضرة في النص من خلال الحركة، حركة الكلمات والجمل في فضاء النص، هذا الفضاء لم يعد مساحة ميتة جامدة على نحو ما نجده في الورق، بل صار فضاء شبه حركي لكلمات النص وجمله الموزعة على الشاشة، تارة في الطرف وتارة في الوسط. كذلك اختلاف حجم الكتابة في بعض الجمل يلعب دورًا هامًا، فالكلمات التي كتبت بخط سميك تدعو القارئ إلى الالتفات إليها باعتبارها جملا وكلمات أساسية حاملة لمغزى معين يريد الكاتب لفت نظر القارئ إليه، كتشديده على شعوره بالقوة والعزيمة وبقائه على حبه رغم كل ما حدث، وذلك من خلال تكبير الخط في المقطع الأخير من القصيدة. كذلك نجد التغيير في لون الكلمات، فهناك الكلمات البيضاء والكلمات الفضية المتوهجة توهجًا خافتًا معبرة عن شعوره بالرهبة والخوف. بالإضافة إلى الرموز غير اللغوية مثل علامات الترقيم المتحركة، والصورتين اللتين تتوسطان العنوان في مكونيه الكبيرين "فجوة الوحيد" و "فجوة ضوئها".

يعلق عبد القادر السكاكي، أحد القراء على هذه القصيدة فيقول: "سبق لي أن قرأت "قصيدتان لبيت الوحيد" على الصفحة الأخيرة لعدد من أعداد الصحيفة المحلية "معالم الريف"، لكن بعد أن قام الشاعر بإعادة تشكيلهما البصري بإعطائه لهما جسدًا افترضيًا أنيقًا تتعامد فيه الموسيقى لتتناغم مع العناصر المرئية من الألوان والأشكال والحروف والكلمات والإشارات الساكنة والمتحركة، غدت القصيدة أكثر بهاء وأضيفت إلى شاعريتها دلالات أعمق من تلك التي أوحت لي بها قراءتها وهي مطبوعة على الورق مثل سائر القصائد التقليدية" (السكاكي،

2007/6/29)، وفي هذا تأكيد على الدور الإيجابي الذي يمكن أن تلعبه المؤثرات الصوتية والبصرية في بناء القصيدة.

رقصة صوفية[1]، سولارا الصباح:

في هذه القصيدة تمتزج العناصر البصرية بالعناصر الصوتية، مشكلة مزيجًا لثلاثة أنواع من الفنون:

أ- فن التعبير اللغوي، وذلك من خلال الفضاء النصي للقصيدة بكلماتها وأسلوبها الشعري.

ب- الفن التشكيلي، ويظهر من خلال ثلاث لوحات للفنان العالمي فريدون رسولي، لكن الشاعرة أضافت لاثنتين منهما حركة متموجة خفيفة فتحولتا من لوحتين صامتتين إلى لوحتين راقصتين تمثلان "الرقصة الصوفية" التي تريد الشاعرة التحدث عنها.

ج- فن الموسيقى، وذلك من خلال المعزوفات الموسيقية المرافقة للنص.

تعتمد الشاعرة في النص على العديد من المؤثرات البصرية، مثل الحركة التي تتخذ اتجاهات عديدة من أعلى إلى أسفل ومن أسفل إلى أعلى، ومن اليمين إلى اليسار وبالعكس، وكذلك الحركة المتموجة.

كما اعتمدت بشكل واضح على عنصر اللون فجعلت الخلفية سوداء ترتبط بالظلام أو الليل الذي يلتقي به المتلقي من خلال المقطع الأول:

"تلمس بأيدينا آخر الليل

تنقشع ظلالنا على الغبار"

أما النص نفسه فجعلته باللون الأصفر، ربما لأسباب تتعلق هنا بالتلقي، فاللون الأصفر يكون شديد البروز على خلفية سوداء، إضافة إلى أنه يرتبط بالنور والنار والضوء، وكلها كلمات وردت في متن النص.

كما وظفت الشاعرة الصور في أماكن مختلفة في القصيدة، لكل منها دلالاتها وتعبيرها. فعلى سبيل المثال الصورة التي تمثل فتاة مرفوعة الرأس إلى جانب فوهة نار، جاءت لتترجم مشاعر الكاتبة بطريقة حسية في قولها:

"وجدتني أشبه وردة النار

---

[1](انظر الملحق: link 28).

النار مشتعلة وأنا أموت

أتوهج..أتوهج..أتوهج

أرفع رأسي

آآه .. أشع لأغرق"

من الجدير بالذكر أن الشاعرة مدركة تمامًا لقيمة مزج الفنون وأثرها في الإبداع وأهمية استغلال ما تقدمه التكنولوجيا من إمكانيات لإثراء النص الأدبي. لذلك فقد حاولت إعادة إخراج النص بصيغة أخرى، فحذفت بعض الجمل وأبقت على أخرى، لكنها غيرت الألوان وتوزيع الكلمات وحركة الجمل في محاولة لتزيد من القيمة الجمالية للنص، إذ تقول: أحاول أن أجرب تقنية الفلاش ماكروميديا والأنيميشنز flash macromedia & (animations).

لا يوجد نص نهائي عند الكتابة، النص البصري أيضًا قابل للتعديل والتصليح وإدخال كل التقنيات الممكنة لتفجير الحروف وجعلها أكثر تعبيرًا وقوة (الصباح، 2008/12/25). وفي المحاولة الثانية لكتابة القصيدة جعلت الشاعرة الجملة "وجدتني أشبه وردة النار" بحروف متوهجة لامعة لتنسجم مع كلمة "النار".

كذلك قسمت الشاعرة عبارة "خطوة خطوة" إلى كلمتين متتاليتين منفصلتين ومتحركتين، فكانت كل كلمة تمثل بالفعل "خطوة"، وهذا الأمر، إي إعادة كتابة النص الرقمي ثانية من قبل الكاتب، يثبت بأن النص الرقمي نص لا ينتهي، فهو قابل للتجديد والتغيير في كل مرة وعند كل قراءة، وهذه إحدى أهم مميزاته واختلافه عن النص الورقي الذي يعتبر منتهيًا بعد أن يصدر على الورق لأنه لن يكون قابلا للتغيير والتعديل مرة أخرى.

يقول محمد أسليم في قراءة له لهذه القصيدة، إنه لا يمكن للقارئ تجاوز المكونين السمعي والبصري للنص والاقتصار على مكونه الخطي، بل لو شاء سيجد هذا الأخير قد انزاح عن نظيره الورقي من خلال تحرك مجموعة الكلمات والصيغ في فضاء الشاشة، ومن ثم فإن أي محاولة تحليلية للنص تقتصر على عنصر اللغة المكتوبة فيه ستكون بمثابة اعتداء سافر عليه، لأنها ستشوهه وتختزله إلى مجرد قول، والحقيقة أنه يتجاوز ذلك بكثير، إنه قول ورؤية واستماع (أسليم، 2008/12/25). يؤكد أسليم بكلامه هذا خصوصية هذا الشعر الذي لا

يمكن استبداله بنص ورقي دون أن يفقد الكثير من أبعاده ودلالاته، لأن كل تقنية مستخدمة فيه تضيف إلى المعنى وتقود إلى الدلالة.

صحراء الغرام[1]، يوسف البلوي:

تعتبر هذه القصيدة من الشعر النبطي، الذي يدمج بين الفصحى والعامية. وتعطي القصيدة مثالا جيدًا عن التعاون بين عدة مختصين في مجالات مختلفة لإنتاج العمل الأدبي. مما يعني أن القصيدة الرقمية ليست من ابتكار مؤلفها فحسب، بل تحتاج إلى خبراء فنيين ومختصين من خارج المجال الأدبي. فمنذ بداية عرض القصيدة يجد القارئ إشارة إلى المؤلف وهو الشاعر يوسف البلوي، ثم المنشد وهو أبو ريان، بعد ذلك الشركة المنتجة للقصيدة وهي شركة شبكة المعالي الإسلامية.

وهنا يتبادر إلى الذهن السؤال التالي: هل يمكن القول إننا بتنا نشهد عصر "قصيدة الفيديو كليب"؟ أي تلك القصيدة التي تحتاج إلى مخرج ومنتج إضافة إلى كاتب النص؟!

بالضغط على كلمة "العرض" يبدأ عرض النص بالصوت والصورة، حيث نستمع إلى القصيدة تلقى باللهجة السعودية. إن الإلقاء الشفوي يتلاءم وطبيعة هذا الشعر. فعلى الرغم من طبع عدد من الدواوين النبطية في السعودية والخليج في القرن الماضي، إلا أن الشعر النبطي في الأساس هو شعر مسموع، لذا يظل الاستماع هو الطريقة المثلى في تلقي هذا النوع من الشعر.

تبدأ القصيدة بصورة لصحراء وأشجار يابسة، ثم يختفي العنوان تدريجيًا، ويبدأ النص بالتشكل أمام ناظري القارئ. يوجد تركيز شديد في القصيدة على الصورة، فهي العنصر البصري الأبرز في النص. تتبدل الصور في خلفية النص لتتوافق مع الكلمات المنشودة في كل مقطع. كما تفصل بين مقاطع القصيدة أربع حكم نثرية، تتحدث عن الحب وما يمكن أن يلحق بصاحبه إن لم يكن عفيفًا طاهرًا وشريفًا.

الدمج بين الشعر والنثر في القصيدة نفسها يعتبر تجديدا بحد ذاته. ففي الشعر الرقمي يشعر كاتب النص أن لا حدود لإمكانياته التعبيرية، يستطيع أن يقيم الفواصل بين ما يكتب، فتتغير الصفحة على الشاشة وتتغير معها نصوص وأشكال الكتابة، ويمكن للشاعر أن يضمّن نصه بما شاء من تناصات قد تكون صور تشكيلية أو

[1] (انظر الملحق: link 13).

عبارات نثرية أو معزوفات موسيقية دون أن يؤثر ذلك على القصيدة نفسها، بل على العكس، فهي تثريها وتعمق معناها. وتظهر الاقتباسات النثرية على الشاشة، بينما يستمر المنشد بإلقاء القصيدة دون توقف.

نلاحظ أن الألوان المستخدمة في القصيدة ألوان قاتمة داكنة، تعبر عن جو الصحراء المظلم الخاوي، وفي ذلك إشارة إلى معاني القصيدة التي تصف حال الحبيب وما يمكن أن يحدث له من ضرر إذا كان حبه غير شريف. أضف إلى ذلك فإن الصور المرافقة لكل مقطع تعبر عن المعاني الواردة فيه، وهي دالة على الحزن وسوء المصير، عدا في المقطع الأخير، حيث يتغير الجو السائد في القصيدة، من جو كئيب إلى جو يبعث على الأمل والتفاؤل. فهذا المقطع عبارة عن حكم ونصائح موجهة للخلاص من أحزاننا، وفيه تظهر صورة لفراشات ملونة تنطلق محلقة في الفضاء وقد تحررت من أسرها بعد أن كانت سجينة داخل وعاء زجاجي. إن تغيير الألوان والصور في هذا المقطع يحمل رسالة إلى القارئ مفادها أنه سيتمتع بمصير آمن إذا اتبع تلك النصائح وعمل بموجبها، ويتحرر من الشعور بالذنب الذي يأسره ويقيده، ليعيش بحرية وسلام. هذه الرسالة تصل إلى القارئ من خلال الصور والألوان دون أن يذكرها الشاعر صراحة. وهنا تكمن أهمية المؤثرات البصرية التي تضيف إلى النص معاني ودلالات جديدة ترتبط بالمضمون، فيستعيض بها الشاعر عن الكلمات.

يا طيور الأنس غني[1]، يوسف البلوي:

في هذه القصيدة مؤثرات بصرية كثيرة، أبرزها الألوان والصور، فالقصيدة مكتوبة بألوان مختلفة، هي: الأحمر، الوردي، الأزرق، الأصفر، والأخضر. الألوان المستخدمة في خلفية النص كلها ألوان زاهية مشرقة. أما الصور المستخدمة فهي صور للطيور والفراشات والورود والشمس، وجميعها صور تبعث الأمل والتفاؤل. تتناغم هذه المؤثرات مع كلمات القصيدة لتعبر عن جو الفرح والابتهاج الذي يصفه الشاعر. كذلك جاءت الموسيقى المرافقة معبرة ومنسجمة مع المعنى، فجاءت فرحة سعيدة متناغمة مع كلمات القصيدة، ومعبرة عن جوها.

تبدأ القصيدة بصورة لنافذة مفتوحة تطل على حديقة زاهية الألوان، حيث الخضرة والأزهار والشمس الساطعة. إن الألوان الزاهية المستخدمة منذ البداية تعطي انطباعًا بجو الفرح، الربيع، البهجة والسرور. يبدأ عرض القصيدة

[1] (انظر الملحق: link 12).

بالضغط على كلمة "دخول" لنستمع بعدها إلى صوت تغريد الطيور التي تحلق في فضاء النص. ثم يظهر السطر الأول تحمله الطيور"يا طيور الأنس غني"، بعد ذلك تظهر صورة لورود حمراء تحيطها الفراشات الملونة، ثم تبدأ كلمات القصيدة وعباراتها بالظهور عشوائيًا في فضاء النص. تارة تظهر كلمة كلمة، وتارة يظهر مقطع كامل في حركات تمثل المعنى. ففي المقطع: "فاح العطر فاح"، نشاهد الكلمات تخرج من داخل الزهرة كأنها العطر الذي يفوح منها. تليها جملة: "وضياء الفجر لاح"، التي يظهر معها لمعان خفيف يعبر عن ضوء الفجر. وفي المقطع:

"أشرق الأنس علينا

نوره يهفو إلينا

يبعث الأنس لدينا

يتجلى في حبور"

تصاحب العبارتين الأولى والثانية صورة للشمس وهي تسطع بنورها اللامع.

ترى كاثرين هيلز (Katherine Hayles) بأن هذا التمثيل، أي تمثيل الكلمات والجمل والمعاني الواردة في القصيدة بواسطة مؤثرات بصرية حسية، يحوّل عملية التعبير الإبداعي من "موضوع" إلى "حدث" (From Object to Event)، أي من وصف مجرَّد إلى وصف محسوس ومشاهد (Hayles, 2006, pp 182-183) . وقد عبر روبرتو سيمانوفسكي (Roberto Simanowski) عن الفكرة نفسها حين قال إن النص الأدبي الرقمي فيه لغتان: "لغة الكلمات" وهي اللغة التي تصف الحدث، و"لغة التنفيذ" وهي اللغة التي تعرض الحدث، وذلك من خلال علامات غير لغوية، مثل الحركة والصور (Simanowski, 14/11/2009). وهذا بالفعل ما نجده في هذه القصيدة التي تحولت إلى عرض بالصوت والصورة.

2.<u>الشعر الجمعي (Collective Poetry):</u>

عرفنا القصيدة الجمعية بأنها القصيدة التي يشترك في تأليفها أكثر من مؤلف واحد. ومن الجدير بالذكر أن هذه القصيدة يمكن أن تكون بسيطة أو مركبة، كما بيَّنا في الباب الأول من الدراسة. وما يعنينا في هذا الفصل هو

القصائد المشتركة المركبة. أي تلك القصائد التي يشترك في كتابتها شعراء مختلفون يستخدم كل منهم الوسائط المتعددة باختلافها لابتكار مقطعه الشعري الخاص به. ولا تختلف القصائد الجمعية عن القصائد البصرية من حيث المؤثرات المستخدمة فيها، أو مبناها، فالتجديد فيها يتعلق بعدد المؤلفين، وبتقسيمها إلى أجزاء، كل جزء خاص بمؤلف مختلف. لذلك سنكتفي هنا بمثال واحد فقط، نُظهر من خلاله الفائدة من الكتابة المشتركة أو الكتابة الجمعية، على هذا النحو. والقصيدة التي سنتناولها هي قصيدة "**المرساة**"[1]، التي نشرت في موقع "المرساة" عام 2007 (المرساة، 2007/7/15).

المرساة:

جاء في مقدمة القصيدة الملاحظة التالية: "هي ذي قصيدة المرساة، تمد يدها من شرفة القصيدة إلى كل أعضاء هذه المنتديات، فساهموا في تمديد عمرها وتوكيد أفقها بما لها من روافد الجمال" (المرساة، 2007/7/15). هذه المقدمة تحمل توجهًا مباشرًا من قبل المشرف على المنتدى، إلى كل من يستطيع المشاركة والمساهمة في كتابة القصيدة لتمديد عمرها وإطالتها، أي هناك دعوة مباشرة لكتابة القصيدة بأسلوب جمعي. إن دعوة كاتب لكاتب آخر بأن يكمل بيتًا أو قصيدة، ليست بالأمر الجديد في الأدب العربي، فقد عرف هذا الأسلوب في الشعر القديم. وعن هذا الموضوع تحدث فهد أبو خضرة في كتابه، **السرقات الشعرية وما يتصل بها** (2006)، حيث يقول إن هناك خمسة مصطلحات استخدمت قديمًا للدلالة على أنواع متقاربة من هذا الشعر، يقوم أربعة منها على الارتجال وهي: الإجازة والإنفاد والممانتة والتمليط. وقد عرفت هذه الأنواع بالمساجلات، والمقصود بها أن يتناشد الشعر شاعران أو أكثر، فيقول هذا بيتًا أو شطرًا، ويقول ذاك بيتًا آخر بحيث يتم الثاني ما قاله الأول. وكثيرًا ما تقع المساجلات بصورة عفوية دون أي تخطيط مسبق، عند اجتماع شاعرين أو أكثر، في مجلس عام أو خاص، وذلك لتزجية الوقت، أو لتدريب القريحة، أو للتنافس. أما النوع الخامس، وهو المرافدة، فلا يشترط أن يكون ارتجالا، وقد عرف أيضًا بـ "التعاون" ويكون عادة بين شاعرين، ويقصد به أن يعين الشاعر شاعرًا آخر ببيت أو أكثر، ويعتبر ذلك هبة له. وقد يكون ذلك بطلب من الشاعر المعان، أو بمبادرة من الشاعر المعين، أو بعرض من طرف ثالث. ويشترط أن يكون الشعر الموهوب شبيهًا بأسلوب الشاعر المعان (أبو خضرة، 2006، ص 116-125).

[1] (انظر الملحق: link 32).

وهنا يطرح السؤال التالي: إذا كانت فكرة الكتابة الجمعية فكرة قديمة جدًا، عرفها الأدب القديم منذ قرون مضت، فما هو الجديد الذي أضافته الرقمنة إلى هذا الأسلوب من الكتابة؟

للإجابة عن هذا السؤال سنعود إلى قصيدة "**المرساة**"[1] لنقف عند مميزاتها وخصائصها كقصيدة جمعية رقمية.

تقسم القصيدة إلى عدة مقاطع، في بداية كل مقطع توجد إشارة إلى مؤلف المقطع الشعري، جنسيته، رقم عضويته وعدد مشاركاته، وتاريخ كل مشاركة.

يوضح الجدول أدناه أسماء الشعراء الذين اشتركوا في كتابة قصيدة **المرساة،** وجنسياتهم أو مكان إقامتهم وعدد المرات التي اشتركوا فيها في كتابة القصيدة:

المؤلف	الجنسية/ مكان الإقامة	عدد المشاركات
منعم الأزرق	المغرب	10
ثريا حمدون	-----	8
جمال المحدالي	المغرب	5
عبد القادر السكاكي	المغرب	4
عبد الكريم أكروح	هولندا	4
أحمد قيقاي	المغرب	1
محمد فري	الرباط	1
العربي لغواني	المغرب	1
محمد عماري	المغرب	1

لقد أضاف كل شاعر من الشعراء أعلاه مقطوعة شعرية واحدة أو أكثر إلى القصيدة محافظًا على الموضوع العام أو الفكرة الأساسية التي تقوم عليها القصيدة من جهة، وعلى استخدام مؤثرات بصرية وسمعية تتلاءم مع نوعية المؤثرات التي استخدمها سابقوه من حيث الألوان والصور وطريقة العرض، وذلك كي تبدو القصيدة نسيجًا واحدًا متكاملا.

[1] (انظر الملحق: link 32).

القصيدة تجمع بين مؤثرات بصرية مختلفة: إذ توجد كلمات بارزة وأخرى صغيرة، كلمات متوهجة وأخرى مظللة. عنصر الحركة حاضر في القصيدة بشكل بارز وفي جميع الاتجاهات. كذلك استخدم الشعراء رسومات وصورًا كثيرة ترتبط معظمها بالبحر. فهناك صور لأسماك مختلفة الأحجام والألوان، وصور للمرساة والنباتات البحرية ونورس الماء. بالإضافة إلى ذلك فقد استعمل الشعراء مفردات تنتمي إلى الحقل الدلالي نفسه وهو البحر. وتتناسب هذه المفردات مع الخلفية الزرقاء التي تعطي انطباعًا أو شعورًا بأن القصيدة تنبثق من لجة البحر الأزرق. من هذه المفردات على سبيل المثال: اليم، سفينة، شراع، محارة، أغوص، صفحة الماء، موجي، وغيرها.

ولعل أكثر ما يلفت الانتباه في القصيدة هو أن بعض الشعراء قد اكتفوا بالمساهمة التي تعتمد على إضافة الصورة فقط دون إرفاقها بنص. فعلى سبيل المثال نرى أن إحدى مساهمات عبد القادر السكاكي كانت إضافة صور لطيور مختلفة دون أن يرفقها بمقطع شعري، مما يؤكد أن استخدام المؤثرات البصرية في الشعر الرقمي لا تقل أهمية عن استخدام اللغة، التي لم تعد وسيلة التعبير الأساسية.

وهكذا، فبالرغم من وجود تقارب كبير بين مفهوم الشعر الجمعي في الشعر العربي القديم، والشعر الجمعي في عصر الرقمنة إلا أن هناك اختلافات كثيرة وفوارق جوهرية بينهما، يمكن تلخصيها بما يلي:

أ. إن المساجلات الشعرية القديمة كانت تتم غالبًا بين شاعرين اثنين فقط، ومن المنطقة الجغرافية نفسها. بينما يشارك في الشعر الجمعي الرقمي عدد غير محدد من الشعراء ومن مختلف بقاع العالم. تقول سلمى الحمامصي إن الكتابة الجمعية الرقمية بشكل عام تمكن من التقاء أقلام من أقطار عربية وغير عربية، وتعمل على التوحيد بين الرؤى والأفكار من شتى البلدان والأقطار في عمل واحد، فكأننا نعيش أو ننتمي لأسرة عربية واحدة (الحمامصي، 2006/8/16).

ب. الشعر الجمعي القديم كان يتم ارتجالا وشفهيًا في معظم الأحيان، في حين أن الشعر الرقمي لا يكون ارتجاليًا ويتم من خلال وسيط إلكتروني فقط.

ج. الشروط والالتزامات التي يجب أن يتقيد بها الشعراء المشاركون حتى تبدو القصيدة نسيجًا واحدًا متماسكًا، تختلف في الشعر الجمعي القديم عنها في الشعر الجمعي الرقمي. ففي الشعر الجمعي القديم يشترط أن يتقيد الشاعر المضاف بالفكرة، الوزن، القافية والبحر فقط لكي تتلاءم إضافته مع قصيدة

المضيف. في حين ينبغي على الشاعر الرقمي الذي يريد أن يضيف مقطعًا، أن يراعي فوق كل ما ذكر، المؤثرات الصوتية والبصرية التي استخدمها سابقوه كي لا تبدو إضافته شاذة.

د. الشعر الجمعي بمفهومه القديم يهدف أساسًا إلى اختبار قدرة الشاعرين على إنشاء نص مثيل والاستمرار في ذلك أطول مدة ممكنة. أي هو بمثابة تنافس على إظهار قريحة كل شاعر. بينما يقوم الشعر الجمعي الرقمي على أهداف عدة، يمكن حصرها كما وردت في رابط "مصنع الشعر" التابع لموقع مجلة "أصداء" بما يلي:

* اكتشاف العناصر الجمعية المشتركة بين أفراد الثقافة الواحدة، مثل المخزون اللغوي والثقافي والشعري.

* تجاوز سلبية المتلقي إلى مشاركة فاعلة.

* تضافر الإبداعات الفردية في المجالات المختلفة للخروج بشعر عالي الجودة.

* التغلب على داء الملكية وإفرازاته المرضية، كهاجس الشهرة وحقوق الملكية التي باتت من سمات الإنتاج الإبداعي.

* تخليص الشعر من غرور الشعراء وأنانيتهم، ومن انغماسهم في الفرديّ وبالتالي تخطي المفهوم الخاطئ عن الأدب والإنتاج الإبداعي بشكل عام، بأنه ذاتي جدًا ويعبر عن الكاتب وحده.

* اكتشاف المشترك الذي يجمعنا ككائنات شعرية، والتحرر من القيود الأيديولوجية والقومية والسياسية الضيقة التي طالما قيدت الشعر وأساءت إليه. أي التركيز على التجربة الإنسانية الجمعية في المحصلة النهائية (أصداء، 2007/3/12).

يمكن القول إن القصيدة الجمعية هي قصيدة متعددة الجنسيات والثقافات، قصيدة تخرج عن "الأنا" الواحد الذي اعتدناه في القصائد التقليدية الورقية، إلى تعدد "الأنا" واختلافه وتشابكه، مع الحفاظ على تماسك القصيدة العضوي والتقني.

3. النصوص التفاعلية (Interactive Texts):

تختلف النصوص التفاعلية عن النصوص السابقة في كونها توظف إلى جانب تقنية الوسائط المتعددة، تقنية أخرى من تقنيات الكتابة الرقمية، هي تقنية النص المرتبط، مما يجعلها نصوصًا فائقة. وسنتناول فيما يلي ثلاثة أنواع من النصوص التفاعلية، هي:

أ. الرواية/القصة التفاعلية (Interactive Fiction).

ب. رواية الواقعية الرقمية التفاعلية (Interactive Virtual Reality Novel).

ج. الشعر التفاعلي (Interactive Poetry).

أ. الرواية/ القصة التفاعلية (Interactive Fiction):

فيما يلي ثلاثة نصوص مختلفة تمثل هذا الجنس الأدبي الجديد، وهي: رواية "**ظلال الواحد**"[1]، للكاتب الأردني محمد سناجلة، التي نشرت عام 2001 (سناجلة، 2006/5/2) وقصة "**صقيع**"[2]، للكاتب نفسه، ونشرت في موقع "اتحاد كتاب الإنترنت العرب" عام 2007 (سناجلة، 2007/7/16)، وكذلك "**قصة ربع مخيفة**"[3]، للكاتب المصري أحمد خالد توفيق، نشرت عام 2006 (توفيق، 2006/10/18). سنتناول فيما يلي هذه النصوص، فنبين خصائص ومميزات كل منها، ومدى إفادتها من التقنيات التكنولوجية المختلفة، واختلافها عن نظيراتها من النصوص الورقية.

ظلال الواحد[4]، محمد سناجلة:

نشرت رواية "**ظلال الواحد**" للكاتب الأردني محمد سناجلة إلكترونيًا عام 2001، ثم صدرت ورقيًا عام 2002. وفي مقدمة الطبعة الورقية يشير الكاتب إلى أنه اضطر إلى نشرها ورقيًا خشية عدم وصولها إلى جمهور القراء والمثقفين العرب الذين لا يزال قسم كبير منهم يعاني من أمية الحاسوب. ويؤكد سناجلة في الوقت نفسه أن نشر

---

[1] (انظر الملحق: link 21).

[2] (انظر الملحق: link 23).

[3] (انظر الملحق: link 15).

[4] (انظر الملحق: link 21).

الرواية بالنسخة الورقية لا يحقق الهدف المرجو منها كعمل فني أدبي، هذا بالإضافة إلى الصعوبة التي يمكن للقارئ أن يواجهها أثناء قراءة الرواية الورقية، إذ يقول:" وفي هذا من الصعوبة، سواء عليّ ككاتب لديه حلم مختلف حول الكتابة الورقية، أو على القارئ الذي سيجد صعوبة كبيرة في قراءة ومتابعة خيوط العمل السردي. وقد اضطررت إلى أن أحذف بعض أجزاء الرواية، وأن أعيد كتابة أجزاء أخرى لتتماشى مع المقدرة المتواضعة التي يقدمها الكتاب الورقي، وفي هذا ما فيه من الألم" (سناجلة، 2002، ص 10).

يؤكد سناجلة باعترافه هذا خصوصية الأعمال الأدبية التفاعلية وارتباطها الوثيق بالوسيط الذي تظهر من خلاله، أي الحاسوب، وصعوبة الفصل بينهما، إذ لا يمكن تحويل هذه الأعمال إلى نسخ ورقية دون أن تفقد الكثير من خصائصها ومميزاتها الأصلية.

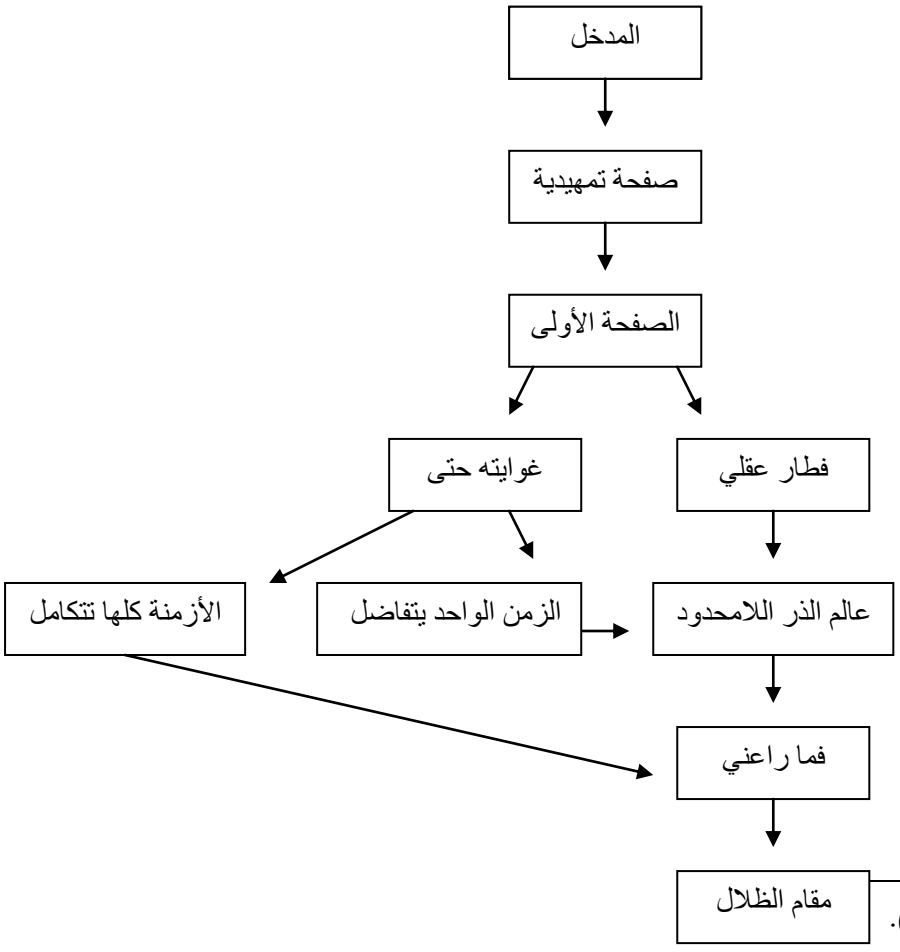
ولأن الكاتب كان مدركًا تمامًا لهذه الخصوصية، فقد قام بتوجيه القارئ إلى كيفية قراءة الرواية في نسختها الورقية. فيقول إنه حين يبدأ خط الروي بالتشظي والتفرع إلى وصلات عديدة مع تشظي الشخصية الرئيسية، يجب على القارئ إتمام قراءة كل وصلة حتى النهاية، ثم العودة إلى الوصلة الثانية، وهكذا. ويؤكد سناجلة في الوقت نفسه أن هذه القراءة ستضيّع على القارئ شيئا من متعة الاكتشاف الفوري لوحدة النص مع تعدد خطوط السرد (ن. م).

ولا يقدم سناجلة مثل هذا الاقتراح لقرائه في النسخة الإلكترونية للرواية، لأن النص الإلكتروني مبني بطريقة تمنح القارئ حرية الحركة والانتقال بين الوصلات والروابط بشكل واضح ومريح حسب رغبته. وبالتالي فالكاتب ليس مضطرًا إلى إعطاء إرشادات ونصائح حول كيفية قراءة العمل الأدبي. بالطبع، فإن ما يهمنا الآن هو تحليل الرواية في صيغتها الإلكترونية وهي الصيغة الأصلية لهذا العمل.

تكمن خصوصية "**ظلال الواحد**"[1]، في صعيدي المبنى والمضمون. لكن التركيز هنا سيكون على الأول أكثر من الثاني كما أشرنا في مقدمة هذا الباب، لذا، فقبل الولوج إلى عالم الرواية، لا بدَّ من إلقاء نظرة على مبناها وعلى خريطة توزيع الوصلات من حيث علاقتها ببعضها البعض.

تعتمد الرواية بالأساس على توظيف تقنية النص المرتبط (Hypertext)، بحيث تتضمن مجموعة من الروابط المرتبطة ببعضها مُشَكّلةً بناء هندسًيا خاصًا يعرف بـ "البناء التوليفي"، وهو كما يعرفه سعيد يقطين: "نوع من البناء يقدم بنية معمارية مركبة لا تخضع لأي نظام خطي، قابل لأن نتتبع مساراته. ويتضمن عددًا محدودًا من العقد. ومجموع المسارات الممكنة التي يتكون منها، تشكل تخطيطًا محدودًا قابلا لأن يحسب رياضيًا. ويتيح هذا التوليف المتعدد مجموعة من الروابط التي تعطي للمستعمل إمكانيات متعددة للاختيار والانتقال (يقطين، 2005، ص 138).

يتخذ البناء التوليفي لمجموع الروابط في رواية "**ظلال الواحد**"[2]، الشكل التالي:



[1] (انظر الملحق: link 21).
[2] (انظر الملحق: link 21).

تبدأ الرواية كما يظهر أعلاه بصفحة المدخل، وهي مقسومة إلى نصفين، النصف الأول باللغة الإنجليزية والنصف الثاني باللغة العربية. وفي أعلى النصف الثاني يرد عنوان الرواية واسم المؤلف، ثم سؤال موجه إلى القارئ حول رأيه بالرواية، وإذا كان يود أن يرسل نقدًا إلى المؤلف على بريده الإلكتروني الظاهر في أسفل الصفحة أيضًا. وبالضغط على عنوان الرواية ننتقل إلى الصفحة التالية، الصفحة التمهيدية، ويرد فيها اقتباسان لهما علاقة بمضمون الرواية، أحدهما للحلاج، والثاني للأخوين واشوسكي من فيلم: "The Matrix". وفي أسفل الصفحة زر ملون يحيل القارئ إلى الصفحة الأولى من صفحات الرواية.

تسير الصفحة الأولى في خط سردي أفقي عادي على طول الصفحة، وفي نهايتها يجد القارئ زرين (وصلتين) باللون الأخضر، أحدهما كتب عليه "الرئيسية" ويحيل إلى الصفحة التمهيدية، والثاني كتب عليه "اللاحق" ويحيل إلى الصفحة التالية.

تبدأ الرواية بقَتلِ الراوي لحبيبته التي كان وجودها في حياته سببًا لما يعانيه من ألم وتكسر وتشظٍّ. لكنه يزداد ألمًا بعد موتها، فيشعر بالضياع والحزن والحسرة التي تأكل قلبه. يستخدم الكاتب أسلوب السرد المتقطع والمتكسر، تعبيرًا عن التكسر والتشظي النفسي، وذلك بواسطة جمل قصيرة تفصل بينها علامات الحذف التي يكثر الكاتب من استخدامها على طول الرواية. فكأن كلامًا كثيرا يعجز عن قوله أو البوح به. وهكذا جاءت الرواية جملاً منفصلة متقطعة، كأنها تداعيات لأفكار عديدة وتأملات كثيرة ومشاعر متضاربة يشعر بها الراوي البطل: "نقطة في آخر السطر وبعد فراغ أبيض...صفحات بيضاء.....بيضاء ناصعة...ناصعة كالثلج...ثلج كجسدها البارد..المسجى...الباهت...الذي أحرقني بصقيعه ولم أشعله بجنوني...بتمردي...بموتي كل ليلة على جليد صدرها الصلد... ثورة أعصابي المحترقة... النار في رأسي... الله... نار في الرأس..."

وعن طريق التداعي يلقي الراوي ما يختلج بصدره من آلام يتركها تنساب عبر الكلمات حتى تفقد الأحداث أحيانًا ترابطها وتبدو الأفكار مشظاة ومجزأة لا يربطها سوى الحزن الذي يسيطر على الراوي تمامًا.

وتتفرع أحداث الرواية وتتداخل الأزمنة عبر تقنيات خاصة يوظفها المؤلف مثل تقنية الاسترجاع (Flashback) الذي يكثر من استخدامه عند حديثه عن محبوبته: "كانت تجلس عند تلك النافذة... تحدق في البعيد.. وتغرق في حزنها... حزنها الذي ليس كمثله حزن... حزن كئيب.. صامت.. شاحب.. يخترقك بصمته.. ماتت عشيقتي.. ومات قلبي معها.."

وفي ذروة حزنه وألمه يقوم الراوي باستحضار شخصية عباس بن فرناس، ومن خلال الحوار الذي دار بينهما يعبر الكاتب عن فلسفته الصوفية. فعندما يطلب الراوي من ابن فرناس أن يقتله ويميته ليريحه من العذاب الذي هو فيه، يقول له ابن فرناس إنه لا يوجد شيء اسمه الموت و"إن الحياة خالدة تماما، كما إنها لا تفنى ولا تستحدث... وإنما تتحول من شكل إلى آخر". وعندما يسأله عن تناسخ الأرواح يجيب بأنه لا يوجد شيء اسمه تناسخ أرواح، بل هناك روح واحدة أبدية لا تنتهي ولا تموت، وكل الأشياء الأخرى هي بعض من تجلياتها الكبرى. وعندما تتعب الروح من شكل تجليها فينا، تبحث عن شكل آخر، فكأن الروح تمل من الجسد فتتخلى عنه وتبحث لها عن جسد آخر تسكنه.

بعد ذلك يقص عباس بن فرناس على الراوي الكثير من القصص التاريخية، ويخبره عن المعارك والحروبات التي خاضها. وفجأة يختفي ويتحول إلى امرأة تداعب خصلات شعره، فيبكي الراوي وتخرج من دموعه آلاف الحشرات، ومن بين خصلات شعره تخرج ملايين العناكب لتبدأ معركة ضارية بين الحشرات والعناكب. وهنا نلاحظ أن الكاتب أفاد في روايته من أجواء الحكايات الشعبية والأساطير، وخصوصًا ما يرتبط منها بالغول. عندئذ يطلب الراوي النجدة من أبيه، فيهوي الأب على رأس ابنه، وبذلك يتشظى هو، وتتشظى الرواية إلى وصلتين باللون الأحمر، الأولى بعنوان "فطار عقلي"، والثانية بعنوان "غوايته حتى".

هاتان الوصلتان تقسمان الرواية إلى قسمين عموديين، يقود كل منهما إلى خاتمة الرواية نفسها المعنونة بـ"مقام الظلال". تتشغل الوصلة الأولى، "فطار عقلي"، بالغول الذي يسيطر على الراوي بأسلوب يتناسب معه أسلوب الخرافات والأساطير. وتتفرع هذه الوصلة إلى وصلة أخرى بعنوان: "عالم الذر اللامحدود"، والتي تتناول موضوع الصوفية وما يتعلق بها، مثل: "عوالم الذر"، و"الرفارف"، و"السدرة"، و"الشجرة"، وتنتهي بوصلة "كشف من عرف الله تحرر". في هذه الوصلة يحاول الراوي التعبير عن المفاهيم الصوفية بلغتها ومصطلحاتها، مثل التعبير عن

وحدة الوجود وعن الخلق والتكوين وفهم الإنسان للعالم من حوله حتى يصل إلى فهم الحقيقة المطلقة وهي الله. هنا أيضًا يمزج الكاتب مرة أخرى بين الأسطورة والواقع، فيستدعي أسطورة التنين لوتيان الذي قام بقتل والد الراوي مما دفع بالأخير إلى السعي للانتقام وقتل التنين. لكنا لا نعرف إذا نجح في ذلك أم لا، لأن الأرض تنشق وتبتلعه فينتقل إلى الحياة الأخرى. وهذه النقلة تظهر في الرواية عن طريق تفرع الخط السردي إلى خط سردي آخر بواسطة وصلة جديدة بعنوان" "فما راعني"، التي تؤدي إلى الوصلة الأخيرة، "مقام الظلال".

أما الوصلة الثانية، "غوايته حتى"، ففيها يتم استدعاء عباس بن فرناس مرة أخرى، فيظهر أمام الراوي ويأمره بأن يركّب من الخيال قلبًا ثم يمزج منه عقلا: "خيالك خيالك إن شلته شالك"، ثم يدخل الراوي بلادًا كتب على سمائها "دولة الخيال الرقمي" فيقول في نفسه: "دولة من خيال تشبهني، لأدخلها علي ألقى اليقين" وهنا نجد أنفسنا أمام ثيمة "الحياة الافتراضية" التي أصبحت من موضوعات الأدب الرقمي كما بينا في الفصل السابق.

وقد جعل سناجلة شخصيات هذه الوصلة ذات علاقة بعالم الحاسوب والإنترنت كشخصية "الحمار الرقمي" و"بل جيتس" الذي يفتح رأس الراوي ليدخل فيه "ديسك" (قرصًا) بحجم المايكرون ثم يغلقه فيتحول إلى "بورد" صغير: "فإذا الماضي في الحاضر في المستقبل". وهنا يحاول سناجلة أن يقدّم رؤيته وفلسفته الخاصة حول مفهوم الزمن في الواقع الافتراضي. لذلك ينهي الوصلة بوصلتين جديدتين هما "الأزمنة كلها تتكامل" و "الزمن الواحد يتفاضل". ومن خلالهما يقدم الكاتب صياغة المعادل الموضوعي للرواية اعتمادًا على حسابي التفاضل والتكامل وقانون حفظ الطاقة بهدف الوصول إلى التطبيق الفعلي لنظرية "**رواية الواقعية الرقمية**" والفلسفة التي تقف خلفها، وهي أن الزمن ثابت يساوي واحدًا، والمكان نهاية تقترب من الصفر، والزمن الواحد يتفاضل إلى أزمنة لاحد لها، والأزمنة المتعددة تتكامل حتى تصبح زمنًا واحدًا (سناجلة، 2005، ص 30). ومن خلال الوصلة "الزمن الواحد يتفاضل" يسترجع بطل الرواية الزمان البشري كله منذ لحظة ما قبل البدء، حين كانت البشرية لا تزال وهمًا في ذهن الخالق، وهذا ما يطلق عليه الصوفيون اسم "عالم الذر"، حتى زماننا هذا. والزمان هنا غير الزمن، فالزمن واحد والزمان ظلاله المتعددة.

بالإضافة إلى فلسفة الزمن والمكان، تنشغل وصلة "الزمن الواحد يتفاضل" بوصف أحداث تاريخية، يمزج فيها الراوي الحقيقة بالخيال. كما فعل عند وصفه لأحداث المعركة التي نشبت بين والده والعبرانيين وحلفائهم: "تبعنا

العبرانيون ومن والاهم وضربوا الحصار على القلعة، استمر الحصار أمدا طويلا أكثر من ثلاثة أشهر، ومنجنيقاتهم لا تهدأ ونيرانهم لا تنقطع وكان رجالنا صامدين على الأسوار وقد جعلوا بينهم وبين الأعداء خندقا".

تضع رواية "**ظلال الواحد**"[1]، أمام القارئ أربعة خيارات تؤدي جميعها إلى وصلة "فما راعني" والتي تؤدي بدورها إلى الوصلة الأخيرة في الرواية، وهي: "مقام الظلال". هذه الوصلة توجه القارئ إلى الصفحة الأخيرة، والتي تنتهي بزرين: أحدهما مكتوب عليه "السابق"، ويرجع القارئ خطوة واحدة إلى الخلف، والثاني مكتوب عليه "الرئيسية"، ويعيد القارئ إلى الصفحة التمهيدية للرواية.

تعتبر رواية **ظلال الواحد** أول رواية عربية تفاعلية تستفيد على الصعيد الفني من التقنيات الرقمية الحديثة، وذلك من خلال توظيف تقنية النص المرتبط التي جعلت من الرواية عملا متشعبًا، وكسرت الخط السردي المتسلسل كما هو الحال في الروايات التقليدية الورقية. فتشكلت من خيوط سردية متعددة لكل منها أحداثه وشخوصه وأزمنته وأمكنته. لكن سرعان ما تتضافر هذه التفرعات كلها في النهاية لتلتقي في الطريق نفسها التي بدأت منها، مما يكسب الرواية بنية دائرية. وباستخدام تقنية النص المرتبط، خرجت الرواية بلا فصول أو صفحات كما الروايات الورقية، بل شبكة معقدة من الوصلات والتفريعات، حيث يمكن للقارئ أن يبدأ من أي جزء منها. ويمكنه أثناء القراءة أن يختار بين أكثر من وصلة، فتتحول القراءة إلى شجرة تنمو وتتفرع إلى فروع كثيرة ومتشابكة، يتنقل القارئ بينها متتبعًا سير الأحداث.

ترى ماري لور ريان (Marie-Laure Ryan)، أنه ما دامت الرواية التفاعلية عبارة عن مجموعة روابط وثغرات غير مرتبة خطيًا، فليس من الضروري إذًا أن تقرأ كلها، كما لم تعد هناك حاجة إلى قراءتها بشكل مرتب. والأهم من هذا كله، أنه لم يعد ضروريًا الوصول إلى قصد المؤلف، بل الوصول إلى ما يريده القارئ نفسه (Ryan, 2001, p 46).

[1] (انظر الملحق: link 21).

وهذا بالفعل ما تحققه "**ظلال الواحد**" بالنسبة للقارئ، فهو يستطيع التخلي عن بعض الروابط ليصل إلى النهاية بالطريقة التي تناسبه. وبتخليه هذا عن بعض الروابط واختياره لأخرى، يؤكد القارئ عدم الاكتراث بكل التفاصيل التي يريدها الكاتب، بل يتتبع رغبته الشخصية واهتمامه الخاص.

يوضح سناجلة الهدف من استخدامه لتقنية النص المرتبط فيقول: "لقد قمت بتوظيف تقنية الروابط المستخدمة في بناء شبكة الإنترنت، تماشيًا مع الزمن الروائي نفسه، والذي انشطر إلى عدة أزمنة مجموعة ومتفرقة عاشتها الشخصية الروائية الكلية في شخصيات فرعية متعددة. ولم يكن من الممكن التعبير عن شخصية كلية في شخصيات متعددة، تحيا عدة أزمنة في زمن كلي واحد ضمن أمكنة في مكان كلي، إلا باستخدام هذه التقنية التي تسمح بانتقال الشخصية عبر الزمان والمكان، وتظل رغم ذلك شخصية واحدة. ولقد كان الأمر في غاية السهولة عند نشر الرواية بصغيتها الرقمية على الشبكة، ولم يكن الأمر يحتاج أكثر من ضغطة زر على الفأرة لتدخل من رابط إلى آخر، في حين كان الأمر عسيرًا عند طبع النسخة الورقية ذات الإمكانيات المحدودة" (سناجلة، 2005، ص 90).

نستنتج مما سبق أن موضوع الرواية كان يحتم كسر التتابع السردي الخطي. وبفضل تقنية النص المرتبط أصبح من السهل على الكتّاب أن يكتبوا مثل هذه الرواية بهذا المضمون المتفرع والذي كان من العسير تحقيقه في طبعة ورقية تقليدية. فكثيرًا ما قيد جمود الورق وإمكانياته المحدودة القدرة على الإبداع لدى الكتّاب. فها هو الكاتب صنع الله ابراهيم مثلا، يعترف أنه كان يود أن يكتب روايته **نجمة أغسطس**، بشكل آخر لو أتيح له استخدام الحاسوب كما ينبغي في ذلك الوقت. إذ يقول في مقدمة الطبعة الخامسة للرواية: "أصبح الهاجس المسيطر عليّ هو تحقيق أقصى وحدة ممكنة بين الشكل والمضمون، ودفعني هذا الهاجس إلى استكشاف الإمكانيات الطباعية، فانتقلت إلى محاولة تشكيل الصفحات والفقرات بأشكال مختلفة، وقضيت عدة شهور من عام 1976 في هذه التجربة، لكني أقلعت عنها عندما وجدت أن الأمر قد يستغرق سنوات، وأعتقد أنه لو كان الكمبيوتر وقتها في متناول اليد لتحققت هذه التجربة" (ابراهيم، 2008، ص 16).

إضافة إلى تقنية النص المرتبط، وظف سناجلة بعض المؤثرات البصرية في الرواية. فخلفية الرواية عبارة عن لوحة رمادية اللون تتناثر فوقها أوراق الأشجار. هذه الخلفية ترتبط بالمضمون. فاللون الرمادي هو لون باهت يتناسب وما تعبر عنه أجواء الرواية من موت وضياع ووحدة وملل. أما الأوراق المتناثرة فتتلاءم ونفسية الراوي المشتتة والمبعثرة.

لقد جعل سناجلة النص باللون الأسود والروابط باللون الأحمر، وأما الأزرار فباللون الأخضر. على الرغم من بساطة هذه المؤثرات وقلتها، إلا أنها تمثل الحد الأدنى من الإمكانيات التي يمكن توظيفها في بناء النص الرقمي، وقد أضفت على النص رونقًا وطابعًا خاصًا لم نعتد عليه في الروايات الورقية التي تميزت غالبيتها بالصفحات البيضاء الجامدة.

صقيع[1]، محمد سناجلة:

تعتبر قصة **صقيع** العمل الرقمي الثالث للكاتب محمد سناجلة بعد روايتي **ظلال الواحد**[2] و **تشات**[3].

تبدأ القصة بالتحمل أمام ناظري القارئ بالضغط على وصلة العنوان، فتظهر حروف كلمة "صقيع" وهي تكتب حرفًا حرفًا ببطء شديد، ثم يظهر اسم المؤلف، والمخرج ومساعد المخرج. يصور المشهد ليلة شتاء باردة، حيث يتساقط المطر وتتساقط الثلوج، ويسمع صوت الرياح والزمهرير مما يعطي الإحساس بـ"الصقيع". ثم تنتقل الكاميرا من المشهد الخارجي إلى الداخل حيث تصور لنا البطل، فتبدأ القصة ويبدأ معها اللعب بالوسائط المتعددة في التعبير وسرد الأحداث.

القصة عبارة عن مونولوج يصور رجلا يجلس وحيدًا في غرفة ضيقة، يشرب الخمر ويسكر نتيجة لمعاناة لا نعرف سببها، وهو مضطرب وخائف، ويشعر أنه سيتجمد من شدة البرد وإحساسه بالصقيع. ثم يتخيل أمورًا لا وجود لها، كالضباع التي تطير في السماء، وانشقاق سقف الغرفة، والسماء التي تمطر بلا غيوم، وعزرائيل، والأسرّة الطائرة والجدار الذي يخاله يتمايل يهدد بالسقوط، وغير ذلك. عندئذ يطلب الرجل من زوجته أن تغلق النافذة بسبب شدة البرد، لكنها تقوم بفتحها بدلا من إغلاقها لتدخل شمس أغسطس الحارقة. وعندها يفهم القارئ أن القصة مجرد حلم، وأن الصقيع الذي يشعر به البطل ما هو إلا صقيعه هو، صقيع القلب، أو صقيع الروح.

---

[1] (انظر الملحق: link 23).

[2] (انظر الملحق: link 21).

[3] (انظر الملحق: link 22).

في القصة توظيف لتقنية النص المرتبط، وتتضمن عشرة روابط. يقسم سعيد يقطين هذه الروابط إلى فئتين:

أ- متفاعلات صورية تجسيدية: وهي تلك الروابط التي تصور لنا بعض المشاهد من خلال الصوت والحركة والرسم، وعددها ثمانية وهي:

1. قمت أجر نفسي
2. الجدار يترنح تحت يدي
3. فجأة انضم السقف إليهما
4. حين وصلت إلى الفراش
5. انضمت أسرّة كثيرة
6. فجأة امتدت يد في الظلام
7. فتحت عيني بصعوبة
8. يا الله عفوك

ويمكننا القول إن هذه الروابط الثمانية تم توظيفها بشكل سلبي في القصة، لأنها لم تضف إلى النص أية فائدة تذكر، لا من الناحية الفنية الإبداعية، ولا من الناحية التعبيرية، فقد جاءت كأنها إقحام لا معنى له داخل النص. صحيح أن سناجلة دعا إلى التعبير بالصورة إلى جانب التعبير اللفظي، إذ قال: "في لغة الواقعية الرقمية لن تكون الكلمة سوى جزء من كل، فبالإضافة إلى الكلمات، يجب أن نكتب بالصورة والصوت والمشهد السينمائي والحركة (سناجلة، 2005، ص74)، لكن يجب أن ننوه هنا أن التعبير بالصورة يجب أن يخدم المعنى، فينوب عن الكلمات ويعبر عما تعجز عنه، أو يرسخه. وهذا ما لم يفعله سناجلة هنا. فهذه الروابط الثمانية تصف بالصوت والصورة والحركة، تمامًا ما كان قد وصفه الكاتب بالكلمات، أي لم تقدم أي جديد إلى النص. ونحن معتادون على هذه اللقطات التصويرية في الأفلام السنمائية والتلفزيون. بل نراها هناك وقد وظفت بطريقة أكثر تطورًا ونجاحًا، لأن الصورة تأتي موازية للنص المسموع، أي نشاهد ونسمع في الوقت نفسه. أما هنا فقد وصف الكاتب الحدث بالكلمات، ثم أعاد الوصف نفسه بالصورة مستعينًا بهذه الروابط. بكلمات أخرى، فإن كل ما فعله هو أنه ترجم الصور الذهنية التي شكلها بالكلمات، إلى صور حسية بصرية، الأمر الذي يلغي على نحو ما شيئا من "التخييل" الذي يعتبر أحد أهم عناصر العمل الأدبي، مما يمكن اعتباره من المآخذ التي تؤخذ على النص

الرقمي. لقد كان من الممكن أن تكون لهذه المشاهد (الروابط) قيمة فنية أكبر لو أنها أضافت شيئًا لم يذكر بالكلمات، كما فعل أحمد خالد توفيق، عندها فقط يمكن أن نتفق مع سناجلة في أهمية التعبير بالصورة.

ب- متفاعلات نصية صورية سمعية: وهما الوصلتان اللتان يحضر فيهما الصوت والصورة والحركة والموسيقى والغناء إلى جانب النص المكتوب. هاتان الوصلتان هما:

1. أحتاجك الآن
2. ما بقالي قلب بعدك

وهذان الرابطان قد وظفا بطريقة إيجابية بعكس الروابط الثمانية المذكورة سابقًا، لأنهما أضافا إلى النص قيمة جمالية فنية. فالرابط الأول "أحتاجك الآن" عبارة عن قصيدة بعنوان "أحتاجك"، وبتنشيطه تظهر على الشاشة صورة لرقعة جلد وريشة للكتابة ودواة للحبر. وتتحرك الريشة بين الدواة وقطعة الجلد لتخط كلمات القصيدة بحركات هادئة ترافقها أنغام الموسيقى. وفي نهاية القصيدة نستمع لأغنية "محتجالك" للمغنية وردة الجزائرية. ولعل المأخذ الذي يؤخذ على الكاتب هنا هو تلك المفارقة التي تظهر من خلال استعراض أدوات كتابة بدائية جدًا، تعرض من خلال أكثر أدوات الكتابة تطورًا وهي الوسائط المتعددة. وفي هذا تناقض لما يدعو إليه سناجلة عامة من خلال كتاباته ومقالاته التي يدعو فيها لاستثمار أشكال وأنماط الكتابة الحديثة، لاسيما في كتابه "**رواية الواقعية الرقمية**" (2005).

أما الرابط الثاني: "ما بقالي قلب بعدك"، فهو عبارة عن قصيدة "بقايا" التي تخط كلماتها على خلفية فنية، مصحوبة بعزف على آلة العود، ثم نستمع إلى أغنية "ما بقالي قلب"، للمطرب محمد عبده.

هاتان الوصلتان بقصيدتيهما تأتيان ضمن البنية السردية للعمل نفسه، وكجزء عضوي منه، تضيفان بعدًا جماليًا للعمل. يمكن القول إن هاتين الوصلتين هما شكل من أشكال التناص، ولكن للتناص الرقمي مميزات وخصائص تختلف عنه في الكتابات الورقية. فإذا كان النص في طوره الورقي، على حد تعبير فاطمة البريكي: "عبارة عن لوحة فسيفساء صامتة وجامدة قوامها النصوص المكتوبة فقط، فإنه في الطور الإلكتروني عبارة عن لوحة فسيفسائية تجمع بين النصوص في كافة أحوالها، المكتوب منها والمسموع والمرئي، في حالاتها الثابتة

والمتحركة. وتتسم هذه اللوحة الفسيفسائية الإلكترونية بمقدرتها على إقامة علاقات التشابك والترابط والتداخل بين النصوص المختلفة المتضمنة فيها، على ما تنطوي عليه من تنوع وتعدد، بالإضافة إلى المرونة في الانتقال بين المواد النصية وغير النصية" (البريكي، 2006، ص 182–183).

يستدعي هذا التنوع والتعدد في جوهر وشكل التناص في النص الإلكتروني إلى تحفيز جميع الحواس والمدارك لدى المتلقي، ليقوم بعدة وظائف في آن واحد. فبالإضافة إلى ملاحقة النص الظاهر المكتوب، عليه أن يلاحق المستويات الأخرى من موسيقى وحركة وصوت وتشكل ألوان، الأمر الذي يؤدي في النهاية إلى إمتاع حسي بصري، ويفسح المجال أمام القارئ للتوقف عن القراءة، ويمنحه فرصة للاسترخاء من عناء التركيز المتواصل في القراءة وتتبع الأحداث.

تختلف الروابط في قصة "**صقيع**"[1] عنها في الرواية السابقة، حيث وظفت الروابط في "**ظلال الواحد**"[2] بشكل يؤدي إلى تنوع في الخطوط السردية للعمل وإلى تنوع في الأحداث، والشخصيات والأماكن، وكذلك بشكل يحقق إمكانيات لنهايات مختلفة للعمل. بينما نجدها في "**صقيع**" شكلا من أشكال التناص ليس أكثر، وهو تناص رقمي أفاد من الإمكانيات الهائلة التي تتيحها الوسائط المتعددة، وفي هذا تجديد لا يمكن الاستهانة به، لكنه جعل من القصة أقرب إلى الأجناس الأدبية البصرية الرقمية، منها إلى الأجناس التفاعلية. ولم يكن إدراجنا لها تحت قائمة الأجناس التفاعلية إلا لأنها اعتمدت تقنية النص المرتبط الذي يحقق حدًّا أدنى من التفاعل كما أشرنا في الفصل الأول من الدراسة. ويتحقق تفاعل القارئ مع النص في قصة **صقيع** عن طريق تنشيط الوصلات المختلفة، لكنه لا يقدم خيارات وإمكانيات لتشعب العمل السردي كما في العملين السابقين. وعليه فلن نجردها من صفة "التفاعلية" بالكامل، فالتفاعل هو أمر نسبي كما ذكرنا، وهو في هذه القصة في أبسط وأخفض مستوياته، وهذا ما يعرف بـ"التفاعل الضعيف" (Weak Literal Interactivity) الذي تحدثت عنه ماري لور ريان (Marie Laure Ryan). ويكون التفاعل ضعيفًا حين توظف في النص تقنية "النص المرتبط"، لكن لا يسمح للقارئ بالتدخل في مضمون النص. إذ يكون النص في هذه الحالة عبارة عن مجموعة من الروابط والوصلات، وكل ما

[1] (انظر الملحق: link 23).

[2] (انظر الملحق: link 21).

يستطيعه القارئ هو أن يختار أي وصلة يرغب في تنشيطها، لكن اختياره هذا لا يؤثر على تقدم الأحداث (Ryan, 15/2/2008). ويبدو لنا أن سناجلة كان مدركًا بأن هذه الوصلات لم تكن كافية لتحقيق غرض التفاعل، فحاول إضفاء هذه الصفة عنوة على العمل بشكل بدا متكلفًا، وذلك من خلال وصلتين أضافهما في نهاية النص وهما:

1. للتفاعل مع التجربة المتقدمة اضغط هنا
2. لقراءة مقدمة الدكتور سعيد يقطين اضغط هنا

الوصلة الثانية تدعو القارئ لقراءة المقدمة النقدية التي كتبها الناقد سعيد يقطين حول العمل وليس فيها أي نوع من التفاعل، لأن القارئ لا يستطيع أن يعبر فيها عن رأيه أو يعطي ملاحظاته، لذا كان بالإمكان أن تظهر في مقدمة القصة كأي تقديم في الأعمال الورقية التقليدية. أما الوصلة الثانية، وهي الوصلة التي منحت العمل قدرًا بسيطا جدا من التفاعل، فهي تتجه إلى القارئ وتستدعي مشاركته من خلال الاستجابة لأحد الروابط التالية:

1. **آراء القراء:** في هذه الوصلة يطلب الكاتب من القارئ التعبير عن رأيه حول القصة بشكل عام.
2. **استعراض التعديلات المقترحة:** في هذه الوصلة يطلب الكاتب من القارئ أن يقدم اقتراحه لتعديل العمل وجعله أفضل.
3. **استعراض النهايات:** في هذه الوصلة يطلب الكاتب من القارئ أن يكتب نهاية مغايرة للقصة أو أن يكمل القصة من حيث انتهت. ومن الجدير بالذكر أن هذه الوصلة كانت فارغة تمامًا من استجابات القراء حين اطلعنا على العمل، ويبدو هذا أمرًا طبيعيًا، فأي قارئ سيهمه أن يغير من عمل قد تم واستنفذ ونشر؟! أي ما الفائدة التي يكتسبها القارئ من إجراء هذه الإضافات، فالقصة ستبقى للمؤلف وتحت اسمه، بعكس الأعمال الجماعية التي وقفنا عندها سابقًا، لذا لا يوجد في هذا الرابط أي حافز قوي يدعو القارئ للمشاركة والتفاعل.

من هنا يمكن أن نجمل القول بأن التفاعل يجب أن يقدم بأشكال أخرى، فيتفاعل القارئ مع العمل أثناء عملية القراءة نفسها وذلك من خلال اختياره لمسارات مقترحة تدفعه للمغامرة وحب الاكتشاف، أو إضافة سطور وفقرات

في متن العمل نفسه، بحيث تحفظ هذه الإضافات فيراها القراء الآخرون. أما بعد أن ينتهي العمل فلا يبقى للقارئ سوى ترك الموقع.

حتى في النصوص الورقية التقليدية، يجب أن يكون التفاعل نابعًا عن رغبة حقيقية يشعر بها القارئ. وقد أشار إلى ذلك رولان بارت بقوله، كما ورد في كتاب **لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى رولان بارت** (1996): إن التفاعل يجب أن يتم بطريقة غير مباشرة، فيتفاعل القارئ مع العمل دون أن يشعر أنه يفعل ذلك مجبرًا، أو نتيجة فرض ما ألقي عليه. فالقراءة يجب أن تكون لذة وليست واجبًا، ذلك لأن القارئ لن يكون قارئًا في اللحظات التي يكون فيها مرغمًا على القراءة، لكن في اللحظات التي تكون فيها القراءة رغبة. فالقراءة هي التي تحب النص وتقيم معه علاقة رغبة وتداخل، فأن تقرأ معناه أن تشتهي الأثر وأن تريد أن تكون أنت الأثر (أوغان، 1996، ص62). إذن فعملية القراءة، كعملية تفاعلية كما يراها بارت، هي فعل رغبة، وهذا يتناقض مع محاولة سناجلة في "**صقيع**"[1] حيث جاءت القراءة فعل فرض وبالتالي لم تحقق الغرض المرجو.

قصة ربع مخيفة[2]، أحمد خالد توفيق:

إذا نظرنا إلى مستوى البناء الفني التقني في **قصة ربع مخيفة**، فسنجدها أكثر تطورًا من سابقتيها، **ظلال الواحد**[3] **وصقيع**، من حيث إفادتها من تقنيتي الوسائط المتعددة والنص المرتبط. فقد وظف الكاتب أحمد خالد توفيق، إلى جانب تقنية النص المرتبط، مؤثرات صوتية وبصرية، كالصور والرسومات والموسيقى والألوان، مما جعل القصة بلغة البرمجيات "نصًا فائقًا" ذات طابع سينيمائي.

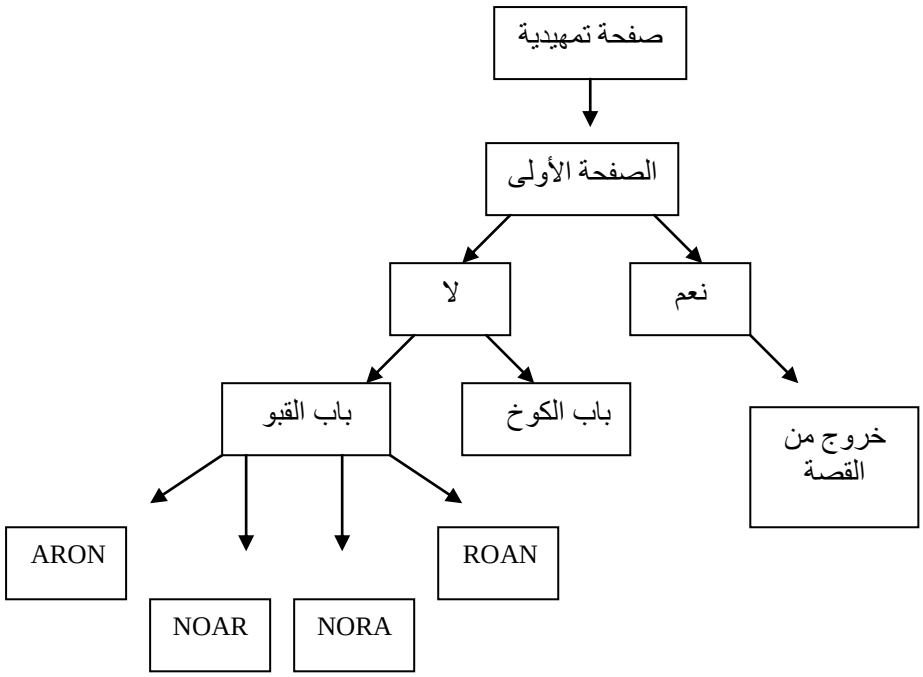
البناء الذي اتبعه الكاتب في تنظيم القصة من حيث علاقة أجزائها وترتيب الوصلات داخلها، هو نفس نوع البناء الذي جاءت عليه رواية **ظلال الواحد**، أي البناء التوليفي، ولكن بترتيب مختلف، وذلك على النحو التالي:

---

[1] (انظر الملحق: link 23).

[2] (انظر الملحق: link 15).

[3] (انظر الملحق: link 21).



تبدأ القصة بصفحة تمهيدية ذات خلفية سوداء محاطة بالإعلانات من كل جانب، في وسطها يظهر مربع يتحرك بشكل دائري، تظهر فيه صورة لشبح فاغر الفم، تتلاءم مع جو الرعب الموحى به في عنوان القصة. وتحت هذا المربع توجد وصلة كتب عليها: "لو كنت لا تحب الفلاش فلتضغط هنا– لكن لماذا لم تخبرني قبل هذا؟" وبالضغط على هذه الوصلة ندخل الصفحة الأولى من صفحات القصة.

في أعلى الصفحة صورة لعينين مرعبتين غاضبتين وجاحظتين. الخلفية باللونين الأزرق الداكن والأسود المعتم، مما يوحي بزمن أحداث القصة وهو الليل. الموسيقى ملازمة للنص منذ الصفحة الأولى وتوحي بالتوتر والخوف وبأن شيئًا مرعبًا سيحدث. لقد عملت هذه المؤثرات البصرية والصوتية أو هذه "اللغة التنفيذية" كما وصفها سيمانوفسكي، على إدخال القارئ إلى جو القصة دون أن يحتاج الكاتب إلى مقدمات كلامية تمهيدية، لذا فاللغة التنفيذية برأي سيمانوفسكي، تؤدي إلى "**قتل النص**" (Killing The Text)، لأنها تختصر الكلمات، وتنوب عنها (Simanowski 14/11/2009).

قبل أن يبدأ الكاتب بسرد أحداث القصة يعترف أنه اضطر إلى حذف الكثير من التفاصيل لأن المجال لا يتسع وصبر القرّاء ينفذ على حد تعبيره. وهذا الأمر يؤكد ما قلناه سابقًا من أن النصوص الإلكترونية تميل إلى الاختصار والإيجاز، وذلك لأسباب تتعلق بالتلقي، وهو موضوع سنتوقف عنده بشكل موسع في الفصل القادم.

يحدد الراوي وهو الشخصية الرئيسية، زمان ومكان أحداث القصة قبل الشروع بسردها. فالقصة حدثت في مقاطعة نورماندي في فرنسا، عام 1972. تتحدث القصة عن رجل مصري (هو الراوي) يسافر مع زوجته "نورا" إلى فرنسا في بعثة تعليمية، ويعيشان هناك. يدعوه صديقه البروفسور "جان ماري جوتيه" ذات ليلة لتناول العشاء. وفي تلك الليلة يكشف له سرًا هامًا عن وجود ساحر شرير مسجون منذ مئات السنين في القرية التي يعيشون فيها. وتقول الأساطير إنه لن يتم القضاء على هذا الساحر إلا على يد رجل مصري. ويسأله البروفسور إن كان معنيًا بالمغامرة. وهنا يتوجه الراوي إلى القارئ بالسؤال التالي: "هل هذه البداية مملة إلى الحد الذي يغريك بالرحيل؟"، وهنا على القارئ أن يرد على السؤال باختياره إحدى الوصلتين الموجودتين في أسفل الصفحة على شكل زرين بنفسجيين، كتب على الأول "نعم"، وبالضغط عليه يخرج القارئ من الموقع الإنترنتي الذي كان فيه، إلى موقع آخر. أما الزر الثاني، "لا"، فيحيل القارئ إلى الصفحة التالية لمتابعة القصة والتي تبدأ بالعبارة: "كنت أعرف أنك ستفعل هذا".

يجب أن ننوه هنا أن معظم صفحات القصة تنتهي بسؤال موجه إلى القارئ حول المسار الذي سيختاره أو الذي يراه مناسبًا لتتمة الأحداث، وتبدأ الصفحة التالية بعبارة على لسان الراوي يعرب من خلالها عن رأيه باختيار القارئ لمسار معين، وهذا ما يعطي للقصة صفتها "التفاعلية". فالقارئ يتفاعل مع الأحداث ويشترك في تحديدها، والراوي يخاطب باستمرار هذا القارئ ويعلق على قراراته واختياراته.

يرى خالد الرويعي أنه من الضروري أن تكون العبارات المكتوبة على الروابط في النصوص الإلكترونية، بصيغة المخاطب، لأن ذلك يستفز القارئ ويحثه على التفاعل والاستمرار في القراءة (الرويعي، 2006، ص 80-81).

يستجيب الراوي لطلب البروفسور ويقرر الجميع خوض المغامرة معًا. فيركبون السيارة ويتجهون نحو الغابة حيث الكوخ المسجون فيه الساحر. وهناك يجدون طاولة عليها ورقة قديمة نقشت عليها بعض الحروف الهيروغليفية. ثم يسأل الراوي القارئ إذا كان يعرف هذه اللغة، وهذا السؤال عبارة عن وصلة تفتح أمام القارئ نافذة تصور تلك الورقة برموزها الهيروغليفية تقابلها ترجمة باللغة الإنجليزية.

يتجه الجميع نحو القبو، حيث القفص الكبير المسجون داخله الساحر والذي لا تظهر من ملامحه سوى العينين المرعبتين: "وفجأة ظهرت العينان، لم أر أغرب منهما في حياتي، كانتا تحيان حياة خاصة مستقلة داخل القفص كأنما ليس لهما جسد"

وهنا يتوجه الراوي إلى القارئ مرة أخرى حيث يقول: "وللحظة تصلبنا، كنا كالمنومين مغناطيسيًا من هذا الجو، وأعتقد أنك توافقني الرأي، وفي الخارج حكى لنا "جان ماري" قصة طويلة عن هذا الساحر وكيف سجنوه هنا، لا أدري إن كنت تهتم بهذه الأشياء أم لا، لو كنت كذلك يمكنك أن تقرع هذا الباب لتعرف". بانتهاء هذه الجملة تظهر وصلة جديدة على شكل باب خشبي قديم يتناسب مع الكوخ العتيق.

يستطيع القارئ الراغب في معرفة جميع التفاصيل، أن يدخل ليعرف المزيد من المعلومات حول ذلك الساحر وعن سبب دخوله السجن. أما إذا كان القارئ غير معني بمعرفة هذه المعلومات، فبإمكانه عدم الولوج إلى تلك الوصلة ومتابعة خط السرد دون أن يمس ذلك بالحبكة.

إذا اختار القارئ دخول الباب، فستظهر أمامه صفحة مغايرة تمامًا من حيث اللون والشكل عن بقية الصفحات، فهي بمثابة استرجاع خارج عن التسلسل الزمني لسرد الأحداث. وهذه الصفحة ذات خلفية حمراء، رسمت عليها وجوه بشعة لوحوش مخيفة. تمثل هذه الصفحة الوثيقة التي كتبها الماركيز بريسفال دي مونترلان، يقول فيها إن فيليب موهون الذي يطلق عليه العامة اسم "العينان"، قد حوكم وأدين بتهمة ممارسة السحر الأسود، وهو يتضمن ممارسات شنيعة وقتل للأطفال وزيارات ليلية إلى المقابر.

بالطبع يدمج الراوي هنا أسلوب الأساطير، فيقول إنه لم تنجح أي محاولة من محاولات التعذيب في القضاء على الساحر، فاضطروا إلى سجنه داخل سجن رصاصي لا يستطيع الخروج منه، ووضعوا حوله الدائرة المقدسة، ولا يوجد أي تفسير لماهية هذه الدائرة. ويوصي كاتب هذه الوثيقة، الماركيز بريسفال، الأجيال القادمة بعدم فتح القفص وعدم إزالة الدائرة من حوله.

وبينما يقف الجميع وينصتون إلى القصة الغريبة التي يرويها جان ماري، يحدث فجأة أمر فظيع غير متوقع، إذ تنشق الأرض ببطء تحت أقدامهم لينزلق جان ماري وزوجته الفرنسية، وهنا تظهر صورة الزوجة وهي تصرخ وقد تناثر شعرها في الهواء. ويختفي الزوجان ويبقى الرجل المصري مع زوجته نورا في الغرفة وأمامهما خياران: إما

الخروج من باب الكوخ، أو العودة إلى باب القبو. وهنا تظهر وصلتان على شكل بابين، "باب الكوخ" ويؤدي إلى الخارج، و"باب القبو"، ويؤدي إلى قفص الساحر.

ومرة أخرى يتوجه الراوي إلى القارئ بالسؤال: "ماذا تختار لو كنت مكاني؟"، فإذا اختار القارئ "باب الكوخ"، سينتقل إلى الصفحة الأخيرة من القصة وتبدأ بالجملة: "نعم، هذا يبدو معقولا، إن الخروج من هذا المكان الموبوء ليس قرارًا خاطئًا، على الأقل في الخارج يمكنك أن تجد مخرجًا ما".

ومن خلال اختيار هذه الوصلة تستمر الأحداث بأن يتجه الراوي وزوجته نحو السيارة في الخارج ويدخلاها لكنهما لا يجدان المفاتيح، وفجأة تنغلق السيارة عليهما بإحكام وتحيط بهما مخلوقات غريبة، بعضها على شكل ذئاب، وبعضها كمصاصي الدماء التي تظهر في الأفلام السينيمائية. ثم يختم الراوي القصة بقوله إنه وجد داخل السيارة ورقة كتب عليها قصته، لعل أحدهم يجدها "فيعرف أن هناك من مر هنا يوما وعاش ليلة مفزعة، والأسوأ أنها بلا نهاية".

هذا يعني أن اختيار وصلة "باب الكوخ" يؤدي إلى نهاية مفتوحة للقصة، حيث يبقى الزوج والزوجة داخل السيارة ولا نعرف مصيرهما. لكن القارئ يستطيع التراجع عن هذا الاختيار عن طريق الضغط على زر كتب عليه بالانجليزية كلمة "Back"، فيعود حيث كان، وعندها يستطيع أن يختار وصلة "باب القبو" بدلا من "باب الكوخ"، وبذلك تسير القصة في خط سردي مختلف تمامًا عن سابقه.

تبدأ الصفحة التالية بجملة: "كنت أعرف أنك تفكر مثلي، ليس الظلام مأمونًا واجتياز الغابة ليست بالضبط مغامرة سهلة، ثم إن مفاتيح السيارة ليست معك، إنها مع جان ماري الذي أتمنى أن يكون حيًا".

وهكذا يتجه الراوي وزوجته إلى القبو حيث الساحر الشرير، وتطلب الزوجة من زوجها ألا ينظر إلى عيني الساحر، وفجأة يتغير لون الخلفية، فبعد أن كان أزرق داكنًا يتحول الجزء السفلي من الصفحة إلى أسود حالك. وهذا التحول في الألوان يعبر عن تحول في الأحداث، فهناك أحداث مبتورة، لم نعرفها، إذ يجد الراوي نفسه فجأة ملقى على الأرض وقد اختفت زوجته، وإلى جانبه يقف الساحر موهون وقد خرج من القفص. وهنا نفهم أن شيئًا ما قد حدث، لا نعرف ما هو، وقد عبر الراوي عن هذه الثغرة بتغيير لون جزء من الصفحة. فعدم استمرارية اللون الأزرق يعبر عن عدم استمرارية الأحداث بتسلسها الزمني.

ونفهم من خلال حديث الراوي مع الساحر أنه قد تم تنويمه مغناطيسيًا حين نظر إلى عينيه فسيطر عليه مما جعله يفتح له الباب. وحين يسأله عن زوجته، يخبره الساحر أنها بخير. ويلاحظ الراوي وجود قلادة على صدر الساحر عليها بعض النقوش الهيروغليفية. وحين يطلب الراوي من موهون أن يرى زوجته يشير له الأخير إلى أربعة صناديق خشبية كتب على الأول "NAOR" والثاني "ARON" والثالث "ROAN" والرابع "NORA"، ويقول له إن زوجته موجودة داخل أحد هذه الصناديق وعليه أن يختار واحدًا منها، فإذا أخطأ ستموت الزوجة لأنها ستختنق ولن تتحمل الانتظار. لذا عليه أن يختار بسرعة. وكل صندوق من هذه الصناديق عبارة عن وصلة تؤدي بالقارئ إلى مكان آخر، وإلى خط سردي آخر للأحداث ونهاية مختلفة للقصة.

هذه الوصلات تجعل القارئ يتفاعل مع القصة، وتضيف نوعًا من الإثارة والمتعة. فالقارئ يفكر ويخطط ويشارك في اتخاذ القرار، ويشعر كما لو كان هو المسؤول عن مصير الزوجة، وذلك بحسب اختياره، فيتحول القارئ إلى شخصية من شخصيات القصة، ويعيش لحظات من الحيرة والارتباك الذي يعيشه الزوج وعليه أن يفكر كيف ينقذ نورا. وهكذا، فالقارئ هنا يجمع بين خصائص نوعين من الشخصيات التي يمكن أن نجدها في النصوص التفاعلية. إذ يرى جوردون هول (Gordon Howell) أن هناك نوعين من الروايات أو القصص التفاعلية، يمكن أن نميز بينهما من خلال دور القارئ في كل منهما. فالنوع الأول يكون فيه القارئ شخصية من شخصيات الرواية/ القصة، أما النوع الثاني فالقارئ فيه لا يعتبر من الشخصيات، لكنه يوجه مسار الرواية ويتحرك داخلها كما يشاء (Howell, 1990, pp 138-139). وفي "**قصة ربع مخيفة**"[1]، نلاحظ أن القارئ يجمع بين النوعين. فهو تارة موجه لسير الأحداث والشخصيات، وتارة أخرى يتحد مع الراوي فيصبح شخصية من شخصيات القصة. ولنعد إلى الوصلات لنبين نتيجة اختيار الراوي/ القارئ لكل وصلة من الوصلات الأربع. فإذا اختار الصندوق الذي كتب عليه "NORA" سينتقل إلى صفحة جديدة تعلوها صورة مرعبة لامرأة ممسوخة ومحروقة ومشوهة، وحين يفتح الصندوق لا يجد زوجته بل يجد مادة هلامية لزجة ومقززة، سرعان ما تأخذ بالتمدد والغليان لتحيط بالراوي فيذوب معها ويصرخ صرخته الأخيرة "لا"!! وهكذا تنتهي القصة بموت الزوج. وهنا يجد القارئ الزر نفسه المكتوب عليه "Back" ليتيح له إمكانية التراجع عن اختياره.

[1] (انظر الملحق: link 15).

فإذا اختار الصندوق المكتوب عليه "ROAN" سيدخل صفحة جديدة تبدأ كالمعتاد بجملة من الراوي يخاطب فيها القارئ: "ترى هل اخترت ذلك بطريقة عشوائية؟ أم بسبب الحسابات المعقدة التي قمت بها؟". والمقصود بالحسابات المعقدة فك شيفرة الرموز الهيروغليفية التي تظهر على قلادة الساحر، فترجمتها إلى أحرف إنجليزية تعطي كلمة "ROAN".

ومرة أخرى يكون الاختيار خاطئًا، فحين يفتح الراوي الصندوق يجد هيكلا عظميًا لمومياء قبيحة. ثم تتحرك المومياء وتخرج من الصندوق لتزج بالراوي داخل القفص. عندئذ يقول له الساحر إن هذه هي نهايته، لكنه لن يستطيع أن يصمد مئات السنين كما صمد هو، بل سيلقى حتفه في غضون أشهر معدودة. ثم يعطيه ورقة ليكتب عليها وصيته الأخيرة، أو ليكتب قصته لمن يكتشف جثته فيما بعد، وبذلك تنتهي القصة.

بالطبع يظل لدى القارئ حب الاستطلاع لمعرفة أي مصير سيؤول إليه لو اختار الصندوق الثالث، فيرجع عن طريق الزر "Back". وبعد أن يختار الصندوق الثالث، تظهر أمامه صفحة جديدة تعلوها صورة لفأر يتراقص، تعبر عما وجده في الصندوق، إذ لم يجد سوى بضع فئران قبيحة. وهنا تختلف الموسيقى عما كانت عليه فتصبح ذات إيقاع سريع، لا توحي بالرعب، فما وجده داخل الصندوق هذه المرة لم يكن مرعبًا كما في الصندوقين الأول والثاني. ويتراجع القارئ من جديد، ولم يعد أمامه هذه المرة سوى الصندوق الأخير، وعندما يفتحه ينتقل إلى صفحة جديدة تختلف عن الصفحات السابقة، فيرى حديقة جميلة تسبح في ضوء القمر الفضي. فيقول الراوي: "أين الصندوق؟ أين الساحر؟ أين القفص؟ أين الكوخ...لا أعرف لكني سوف أدخل هذه الحديقة الساحرة، أتبع هذا الدرب المتعرج الذي يقود إلى بناية لا أعرف ما هي، فلماذا لا تأتي معي؟". وبهذا السؤال تنتهي القصة. لقد كانت هذه الوصلة مختلفة عن الوصلات الأخرى، فالموسيقى تتغير من موسيقى مرعبة إلى موسيقى رومانسية حالمة. والصفحة تعلوها صورة جميلة لتلك الحديقة والبناية الغريبة الموجودة فيها. وتنتهي القصة بدعوة من الراوي إلى القارئ لخوض مغامرة جديدة معه بحثًا عن نورا، وتبقى النهاية مفتوحة، لكنها نهاية تدعو إلى التفاؤل، بعكس النهايات السابقة.

وهكذا، فالصندوقان الأول والثاني يؤديان بالراوي إلى نهاية حزينة، فإما الموت أو السجن. أما الصندوق الثالث فلم يجد فيه البطل زوجته، كما لم يجد أي إشارة لما يمكنه فعله، بينما جاء الصندوق الرابع ليفتح أمامه عالمًا مختلفًا ومنعطفًا مغايرًا لما شاهده وجربه قبل ذلك، حيث يبقى الأمل بالعثور على نورا.

أدى توظيف تقنية النص المرتبط في هذه القصة إلى تحقيق ما يعرف بـ"التفاعل القوي" (Strong interactivity)، بين النص والقارئ، ويتحقق هذا النوع من التفاعل عندما يستطيع القارئ أن يتدخل في مضمون النص، فيغير في مسار الأحداث والشخصيات، وبذلك فهو يتنقل ما بين دور القارئ ودور الكاتب، ودور الشخصيات (Ryan, 15/2/2008).

كان لا بد أن نستعرض مبنى القصة، وطريقة عرضها، وسير أحداثها بكل تفاصيلها ومساراتها وتشعباتها كي يتسنى لنا فهم خصائصها كجنس أدبي جديد، وما يميزها عن غيرها من الروايات الورقية التقليدية.

لقد تم توظيف الوسائط المتعددة في هذه القصة إلى جانب تقنية النص المرتبط، فأصبح بالإمكان اعتبارها "قصة فائقة"، أو "قصة فيلمية" بحسب تعريف عبد القاهر الزاهير لهذا اللون من القصص. فالقصة الفيلمية كما يعرفها في كتابه **السرد الفيلمي** (1994)، هي خطاب سردي شامل ككل الخطابات، غير أنها تتميز بشكلها السمعي البصري (الزاهير، 1994، ص54). وقد لعبت المؤثرات السمعية والبصرية دورًا بارزًا في "**قصة ربع مخيفة**"[1]، فأضافت إلى المعنى العام، وأضفت على جو القصة بعدًا سينمائيا. ويمكن تلخيص أهمية هذه المؤثرات، بما يلي:

- **الألوان:** تم استغلال الألوان في القصة للتعبير عن الجو السائد من ناحية، وعن زمن أحداث القصة من ناحية أخرى. فاستعمال اللون الأزرق الداكن كخلفية لمعظم صفحات القصة، وُظِّفَ للتعبير عن زمن الأحداث وهو الليل، كما أضفى على النص بعدًا تعبيريًا كالغموض وبث أجواء من الرعب والخوف. يقول خالد الرويعي في هذا الموضوع، إن الألوان تلعب دورًا هامًا في النص المنتج إلكترونيًا، فاستعمال اللون نفسه أو ألوان متقاربة من بعضها البعض في جميع صفحات النص يوحي بالاستمرارية والأمان بالنسبة للقارئ. لذا يجب مراعاة التوزيع الصوري البصري عند الانتقال من صفحة لأخرى بغية الحفاظ على مستوى التركيز الذهني والبصري للمتصفح. فالانتقال الذي يتم عن طريق البصر له علاقة وطيدة بالذهن (الرويعي، 2006، ص 71-75). وهذا التكنيك كان واضحًا في "**قصة ربع مخيفة**"[2]، فقد حافظت القصة على استخدام اللون نفسه في الخلفية طيلة الوقت

[1] (انظر الملحق: link 15).

[2] (انظر الملحق: link 15).

مراعاة للتسلسل الزمني للأحداث، ولم يتغير هذا اللون إلا حين انقطع هذا التسلسل، فجاء اللون المغاير ليعبر عن حدوث شرخ معين في السرد وعدم تواصله.

- **الصور والرسومات:** لقد تم توظيف الصور لتعبر عن بعض أحداث القصة و شخصياتها، وكذلك عن أجوائها. فهناك صورة العينين الجاحظتين اللتين تميزان الساحر بقدرته الخارقة على التأثير في الآخرين وتنويمهم مغناطيسيًا بمجرد النظر إليهم. كذلك توجد صور الجماجم والهياكل العظمية الموزعة في صفحات القصة مما يذكر بعنوانها "**قصة ربع مخيفة**"، ويؤكد كونها مخيفة فعلا. أضف إلى ذلك، فإن الوصلات المستخدمة في النص، جاءت على شكل صور أيضا. فهناك صور الأبواب الخشبية القديمة التي تعبر عن مكان الأحداث وهو كوخ قديم، كذلك الصناديق الخشبية الأربعة التي استوحاها الكاتب من القصص والأساطير والخرافات القديمة. وما يميز توظيف الصور هنا عن توظيفها في النصوص الورقية التقليدية، أنها في الأخيرة تأتي كإضافات جامدة تعبر عن حدث ما في الرواية أو عن شخصية من شخصياتها، وغالبًا ما تكون هذه الصور قليلة العدد (إذا ما استثنينا قصص الأطفال)، وهذا ما يعرف بـ"التشكيل الواقعي"، فعادة يختار الرسام موقفًا رئيسيًا أو حدثًا مركزيا في القصة/الرواية ويعبر عنه بالرسم الذي يأتي عادة باللونين الأبيض والأسود، باستثناء الرسم على الغلاف (لحميداني، 2000، ص 59-60). بينما نجد الصور في "**قصة ربع مخيفة**" بشتى الأشكال والأحجام والألوان، مرافقة للنص على طول امتداده، فلا تخلو صفحة من صفات القصة من الصور، كما أنها موزعة في فضاء النص كله، في الخلفية وفي الوصلات وفي متن النص، مما أكسبها طابعًا تصويريًا، وهذا ما لا نجده في القصص الورقية. والأهم من ذلك كله، أن بعض الصور أغنت عن الكلمات فعبرت عن الأحداث دون أن يضطر الكاتب لقول ذلك كتابيًا.

- **توزيع النص:** يمكن اعتبار توزيع الفقرات، ترتيبها ومبناها من المؤثرات البصرية أيضًا. فبينما يشغل البياض حيزًا أساسيًا وفاصلا بين فقرات الرواية الورقية، نجد هنا أن الكاتب فصل بين فقرة وأخرى بواسطة مؤثر بصري، وهو عبارة عن خط أحمر من الدم يقطر ببطء. مرة أخرى نجد أن هذا المؤثر له قيمة تعبيرية تتناسب وجو القصة العام.

أما المؤثرات الصوتية التي استخدمت في القصة، فقد اقتصرت على الموسيقى. يطلق الزاهير اسم "اللغة السمعية" على الموسيقى المرافقة للنص المنتج إلكترونيا، لأنها تؤدي وظيفة تعبيرية كاللغة تمامًا. ويميز الزاهير بين نوعين من الموسيقى: موسيقى داخلية، وأخرى خارجية. وما نجدها في "**قصة ربع مخيفة**"[1] هي الموسيقى الخارجية، وهي "عبارة عن نغمة واحدة أو أكثر متكررة، هذه النغمة تعطي قوة تعبيرية تشترط استقبال المتلقي وتولد انفعالات واستجابات لديه وتعبر عن جو القصة (الزاهير، 1994، ص 68).

وقد رأينا في قصتنا أن هناك نغمة واحدة تكررت على امتداد القصة وكانت توحي بالحزن والخوف والتوتر، عدا النغمة التي تسمع في الوصلة الأخيرة حين ينبثق الأمل بالنسبة للراوي في أن يجد زوجته، إذ تتحول النغمة المتكررة من نغمة مرعبة متوترة، إلى نغمة فرحة ناعمة. كما وتؤدي هذه الموسيقى إلى تفاعل القارئ عاطفيًا مع النص، لأنها تعزز لديه الأحاسيس التي يولدها المضمون.

إذن، يمكننا أن نجمل القول بأن أهم ما يميز "**قصة ربع مخيفة**" كنص إلكتروني مركب، هو إفادتها من التقنيات الحديثة واستخدامها للوسائط المتعددة إضافة إلى تقنية النص المرتبط التي أضفت البعد التفاعلي على القصة فجعلت من القارئ مشاركًا في بناء النص، كما أدت إلى تشعب مسارات الرواية واختلافها.

لا يقتصر تأثير استخدام تقنية النص المرتبط على القارئ فحسب، بل على الكاتب أيضًا، إذ يضطر الكاتب في هذه الحالة أن يكتب أكثر من مسار للقصة، وأن يفكر في أكثر من نهاية واحدة ممكنة. مما يتطلب منه جهدًا إضافيًا في الكتابة. وهذا معناه أنه أصبح لزامًا على المؤلف أن يكتب بطريقة تناسب أكثر من ذوق واحد، لأن كل قارئ سيختار الطريق التي تناسبه، والتي تختلف من قارئ لآخر. لذا يرى نبيل علي أن هذا الأمر سيؤدي إلى تغيير مفهوم العملية الإبداعية نفسها. فلم تعد العملية الإبداعية مجرد انفعال أو أوهام كما كانت من قبل. فلو كانت كذلك سينتج عنها دائما نهاية واحدة ووحيدة، وهي النهاية التي تعتري تفكير المبدع لحظة انفعاله. لكن في عصر المعلومات، أصبحت العملية الإبداعية عملية واعية تستلزم تخطيطًا وتفكيرًا مسبقين وتهدف إلى خلق صورة جديدة للواقع، وعلى الفنان أن يجعل عمله الأدبي مصدر جذب للمتلقي بدعوته للتفاعل معه والمشاركة في العمل (علي، 2001، ص 543).

---

[1] (انظر الملحق: link 15).

بقي أن نشير إلى مأخذ واحد يؤخذ على الكاتب هنا، وهو إقحام اللغة الإنجليزية في لغة النص بواسطة الأزرار التي كتب عليها بالإنجليزية "Back"، وليس لهذا العمل ما يبرره سوى هيمنة الإنجليزية على لغة الشبكة كما أشرنا في الفصل الأول من هذا الباب، وتقليد النمط الشائع لدى الكتاب الغربيين السباقين في كتابة هذه النوع من الأدب.

رواية الواقع الافتراضي التفاعلية (Virtual Reality Novel):

رواية الواقع الافتراضي التفاعلية كما عرفناها في الفصل السابق تنتمي إلى الأجناس الأدبية المركبة. وتشترك مع الأجناس التفاعلية في اعتمادها تقنية النص المرتبط وتوظيف الوسائط المتعددة، لكنها تختلف عنها في المضمون، وهذا ما يدفعنا للفصل بينها وبين النصوص التفاعلية السابقة. لم تظهر في الأدب العربي روايات أو قصص تنتمي لهذا الجنس سوى تجربة واحدة للكاتب الأردني محمد سناجلة، مما يضطرنا إلى تناولها نموذجًا، وهي رواية "**شات**"[1]، التي نشرت في موقع "اتحاد كتاب الإنترنت العرب" عام 2007 (سناجلة، 2007/6/4).

شات، محمد سناجلة:

يرى عبد النور إدريس أن رواية الواقعية الرقمية، في أبسط تعريف لها، هي تلك الرواية التي تستخدم الأشكال الجديدة التي أنتجها العصر الرقمي، وبالذات تقنية النص المرتبط ومؤثرات الوسائط المتعددة وتدخلها ضمن البنية السردية، لتعبر عن العصر الرقمي والمجتمع الذي أنتجه هذا العصر، وإنسان هذا العصر، الإنسان الرقمي الافتراضي الذي يعيش ضمن المجتمع الرقمي الافتراضي. ورواية الواقعية الرقمية هي أيضًا تلك الرواية التي تعبر عن التحولات التي ترافق الإنسان بانتقاله من كينونته الأولى كإنسان واقعي إلى كينونته الجديدة كإنسان رقمي افتراضي (إدريس، 2007/3/27). ورواية **شات** تعبر بالضبط عن هذه التحولات مستفيدة من الوسائط المتعددة بأنواعها كأدوات للكتابة والتعبير.

تبدأ الرواية بغلاف بصري رقمي، نشاهد فيه تساقط الرقمين صفر وواحد من أعلى الشاشة إلى أسفلها. وهذان الرقمان يعبران عن المعادلة المستخدمة في رقمنة لغة الحاسوب، وهذا هو الاختلاف الأول بينها وبين الرواية المطبوعة التي لا تستخدم فيها هذه المعادلة. ثم يظهر عنوان الرواية "شات" بشكل متوهج ليوحي برقمية الرواية

[1] (انظر الملحق: link 22).

وجنسها الأدبي، ويترك لدى القارئ انطباعًا أوليًا عن ماهية أدوات الرواية وعناصرها، كما ويلفت انتباه القارئ إلى أنه إزاء عمل روائي جديد في مضمونه، ويعالج قضايا وهمومًا جديدة تشكلت جراء استخدام طرق اتصال حديثة نتيجة لدخول شبكة الإنترنت إلى حياتنا اليومية.

"العدم الرملي" هو عنوان الفصل الأول للرواية. ويبدأ بصوت رياح يصاحبه ظهور صورة الصحراء على الشاشة، وتتحرك الكثبان الرملية مع صوت ريح الصحراء لتعطي رؤية مشهدية بصرية كاملة لأجواء هذا الفصل الذي يصور حياة بطل الرواية في عالمه الواقعي. إن صورة الكثبان الرملية المتزامنة مع صوت الريح والصرير تعبر عن حالة الجدب والوحدة والملل التي يشعر بها بطل الرواية.

باستخدام تيار الوعي، يعبر بطل الرواية عن مشاعره المتضاربة وأحاسيسه المختلفة. يتذكر حبيبته التي فر منها هاربًا إلى هذه الصحراء، منفاه الوحيد. حيث يشعر بروتين قاتل ووحدة موحشة. كذلك الأمر بالنسبة لجميع سكان تلك المنطقة، إذ يقول: "الناس هنا أجساد بلا أرواح، يتحركون بميكانيكية، لا يوجد في هذا المكان حياة.. مجرد عمل وصحراء وموت ونوم".

ثم يحلم بالحياة التي سيحياها بعد سنتين، إذ سيكون قد ادخر مبلغًا جيدًا من النقود. وبينما هو غارق في أفكاره وأحلامه وتأملاته، تأتيه رسالة نصية (sms) على هاتفه النقال، تغير مجرى حياته. فتنقسم أحداث الرواية إلى قسمين:

القسم الأول، يعبر عن الأحداث التي تدور مع البطل واسمه محمد، في عالمه الواقعي الحقيقي، حيث يعمل كمهندس بيئي في شركة متعددة الجنسيات في سلطنة عمان. أما القسم الثاني فيصور بطل القصة في واقعه الافتراضي الذي يبدأ بتجربة الهاتف النقال، ثم يندرج إلى غرف الدردشة (شات)، التي داوم عليها منتحلا شخصية غير شخصيته واسمًا جديدًا غير اسمه الحقيقي.

يتعرف بطل الرواية على فتاة تدعى منال عن طريق الصدفة، وذلك من خلال رسالة نصية تركتها خطأ على جواله. وتطلب منه هذه الفتاة أن يتحدث إليها عن طريق الماسنجر. وهنا يعترف الراوي أنه لم يكن لديه أي اهتمام بالإنترنت قبل ذلك. بل كان يعتبره من الأمور التافهة، لكنه يقرر أن يستمع إليها، فيذهب إلى مقهى الإنترنت الوحيد في تلك المدينة، وشيئًا فشيئًا أخذ ينجذب إلى تلك الشاشة التي أطلق عليها اسم "الأزرق السوبراني (syperspsce). تعرفه منال بأصدقاء جدد يلتقي بهم من خلال محادثاته معهم في غرف الدردشة

المختلفة، وخاصة غرفة "سياسة" الموجودة في موقع "مكتوب". وهؤلاء الأصدقاء هم جيفارا، صدام، بن لادن، لميس، فاطمة، المهندس وغيرهم.

وهنا تبدأ رحلة التحولات في حياة بطل الرواية، فبعد أن كان يعيش في صحراء لا متناهية في العدم الرملي، صار يعيش الآن في غرفة صغيرة أمام شاشة حاسوب زرقاء، يلتقي من خلالها مع شخصيات متعددة الجنسيات. يناقشون قضايا متنوعة، يعبرون فيها عن آرائهم بحرية تامة، كالحديث عن الشيوعية والاشتراكية والحديث عن الديانات المختلفة، وعن الحب، والجنس، والخمر، وغير ذلك.

وتجري النقاشات في بعض الأحيان بين المتحدثين بطريقة غير أخلاقية، فيهاجمون بعضهم ويتنابزون بالألقاب والكلام البذيء، فيقرر البطل الذي اختار لنفسه اسمًا مستعارًا هو"نزار"، أن يترك الغرفة فيقول: "ثم إن اسم هذه الغرفة غبي جدا...سياسة...أي اسم أغبى من هذا..سياسة..حين أسمع بالكلمة أصاب بالشزوفرنيا.. ويرتعد قلبي قرفا... تمر بذهني طوابير طويلة من شباب وصبايا بعمر الورد قضوا تحت رايات الشعارات البراقة الجوفاء، آلاف من الواهمين والحالمين والمخدوعين..سياسة.. يا للقرف.. يعععع، سأبني غرفة لي لا كهذه الغرف، غرفة أخرى لم تكن من قبل، وستكون للحب والشعر والحرية...غرفة تكون وطنا للعشاق، وسأكتب على بابها ممنوع دخول الكلاب والسياسيين، نعم هكذا بالضبط غرفة للعشاق والجمال والحرية، التي لا يحدها حد، بيت نزار العاشق، وطنه..قلبه...جنته ومأواه".

وبالفعل يؤسس نزار غرفة جديدة ويتوج نفسه ملكًا على مملكة العشاق، ويعين وزيرًا وملكة. لكن بعد فترة تحدث مناوشات واختلافات بين الأصدقاء فيطالب البعض بتحويل المملكة إلى جمهورية ديموقراطية تماشيًا مع مبدأ الحرية الذي ينادي به الملك. وتتم الانتخابات بين مؤيدي الجمهورية ومعارضيها، وتنتهي بفوز نزار ونظامه الملكي. يتهم البعض نزارا بالتلاعب في العملية الانتخابية ويشنون عليه حربًا أخلاقية لا هوادة فيها، فيضطر إلى إلغاء المملكة الرقمية والرحيل عنها. ويتلاشى رقميًا بعد أن يغلق جهاز الكومبيوتر ويعود إلى كينونته الطبيعية، ويقرر إلغاء الوطن الرقمي والانسحاب منه بشكل كلي وكامل بعد أن تأكد أنه مجرد وهم على ألياف ضوئية. لكن سرعان ما يكتشف بعد عودته إلى عالمه الواقعي، مقدار الخواء الذي عليه هذا العالم ومدى بشاعته، فيقرر العودة ثانية إلى العالم الرقمي من خلال اسم جديد هو "لوركا"، ويبني غرفة جديدة ووطنًا جديدا أطلق عليه اسم

"وطن الشعراء" مؤمنًا أن هذا العالم الافتراضي بالرغم من سلبياته، إلا أنه أكثر جمالا وقدرة على تحقيق الذات من العالم الواقعي الممل.

هذا هو الإطار العام للرواية، ومما لا شك فيه أن هذه الرواية هي تجربة روائية رائدة جديرة بالتأمل. وقد أدخلت الكثير من التجديدات إلى مجال فن الرواية العربية وذلك من ناحيتين أساسيتين هما الشكل والمضمون.

فأما من حيث المضمون فإنها تعبر كما أشرنا عن التحولات الكبرى في حياة الإنسان المعاصر نتيجة للتحولات التكنولوجية المحيطة به، ملقية الضوء على قضية الواقع الافتراضي والإنسان الافتراضي. ومصطلح "العالم الافتراضي" أصبح من المصطلحات الهامة والخاصة بعالم الإنترنت. وكما يرى دافيد كريستال، فالواقع الافتراضي عبارة عن بيئات متخيلة يمكن للناس الدخول إليها للانخراط في تفاعل اجتماعي خيالي مبني على نص (Crystal, 2005, p. 24). وهذا بالضبط ما حاول سناجلة أن يبينه من خلال سلوك البطل في رواية **شات**[1]، والذي عاش في مكان افتراضي، وأحب فتاة افتراضية، ومارس معها جنسًا افتراضيًا أيضًا.

وتعتبر ريان Ryan أن الواقع الافتراضي له وجهان: الوجه الأول هو "الوهم" ويهدف إلى الإمتاع لأننا ندرك أنه ليس حقيقة، فلا يمكن في النهاية أن نقع ضحية الخدعة، فالقارئ يدرك في اللاوعي أن هذا العالم مجرد زيف ويستطيع العودة إلى الواقع في أي لحظة يريد.

أما الوجه الآخر للعالم الافتراضي فهو "التحدي" ويهدف إلى تشكيل أو صياغة العالم حسب ذوقنا ورغباتنا، فنحن في الواقع الافتراضي نحقق أحلامًا وآمالا قد لا نستطيع تحقيقها على أرض الواقع Ryan, 2001, p (40-44). وهذان الوجهان اللذان تحدثت عنهما الكاتبة ريان، قد تحققا في رواية "**شات**"، فالبطل قرر الانسحاب من الواقع الافتراضي، حينما رأى أن الأمور لا تسير حسب رغبته. أي كان مدركًا أن كل ما يحصل له مجرد وهم يستطيع التخلي عنه عندما رأى أنه لا يحقق له المتعة المرجوة، فعاد إلى واقعه، لكنه سرعان ما عزم على خوض التجربة ثانية وبناء العالم الذي يحلم به حين رأى أنه غير قادر على تحقيق ذلك في الواقع.

يرصد سناجلة في روايته هذه، عالم الشباب المتعلق بغرف الدردشة. شباب وشابات من أعمار مختلفة متقاربة، يجتمعون لينفقوا همومهم وليطلقوا حرياتهم المكبوتة في عالمهم الواقعي ضمن عالم افتراضي، فيختبئون خلف أسماء مستعارة لمناقشة كافة أمور الحياة السياسية والاجتماعية وقضايا الحب والجنس. فكشف بذلك عن

[1] (انظر الملحق: link 22).

المستور في كواليس غرف الدردشة، وما يدور بين الشباب والفتيات الذين يبحثون عن المتعة وعن تحرير كل الرغبات المكبوتة والغرائز الدفينة. وقد حاول سناجلة من خلال تلك النقاشات أن يبين أيضًا ما ادعاه في كتابه **رواية الواقعية الرقمية** (2005)، حين قال إن العالم الافتراضي ليس خيرًا بالكامل بل هو مجتمع فيه الخير وفيه الشر، تمامًا كما هو الحال في أرض الواقع (سناجلة، 2005، ص 44–45). فمن خلال حوار الأصدقاء في غرف الدردشة، يتضح أن بعضهم ملتزمون بالأدب والأخلاق في حديثهم مع الآخرين، والبعض الآخر متعجرفون، يسبون ويشتمون ويبحثون عن الفساد والفتنة، ولا يخلو هذا العالم من الحقد والغيرة والحسد كما يظهر من خلال العلاقة بين لميس وليليان.

يرى نبيل علي، أن الواقع الافتراضي يعمق معرفتنا بذاتنا وبغيرنا نتيجة لممارستنا الحياة فيه دون خوف أو خجل، فتطفو خبايا اللاوعي على السطح وقد تحررت من قيود النفس والجسد وضغوط المجتمع (علي، 2001، ص 112). وقد انعكس ذلك في الرواية أيضًا، فرأينا كيف عبر نزار لحبيبته عن اشتهائه لها جنسيًا، فمارس معها جنسًا كاملا واصفًا أدق تفاصيل العملية الجنسية بمنتهى الحرية والجرأة وذلك بواسطة رسائل البريد الإلكتروني المتبادلة بينهما. ويضيف نبيل علي أن الواقع الافتراضي يسمح لنا أن نرى الأمور من زوايا ووجهات نظر مختلفة في الوقت نفسه، بعكس الواقع الحقيقي الذي لا نرى فيه الأمور إلا من زاوية رؤيتنا الخاصة (ن. م، ص 113). ففي الرواية مثلا يتضح أن هناك أكثر من مفهوم للحب، فبينما يعتبره نزار حرية وانطلاقا، تعتبره لميس تملكًا وعبودية، أما فاطمة فتراه جنسًا ليس إلا.

يقول سناجلة: "إن الإنسان الافتراضي سيكون متفردًا متوحدًا مع ذاته ومكتفيًا بها، وبغير حاجة إلى الآخرين إلا في أقل الحدود الممكنة. فهذا الإنسان ستكون ذاته هي موضوعه الأساسي، وبهذا سيعود الإنسان إلى طبيعته الأساسية وهي الطبيعة المتفردة. فالمجتمع الإنساني وليد الحاجات، ونعته بأنه كائن اجتماعي إنما خلقتها الضرورة وليست الحاجة، فطبيعة الإنسان وكينونته هي في ذاته" (سناجلة، 2005، ص 44). ولعل هذا ما يفسر لنا عدم اهتمام الكاتب بمصير الشخصيات في الرواية، فحتى ليليان ومنال لا نعرف ماذا حل بهما في النهاية. فها هو نزار لا يهمه إلا أمره وقضاياه الخاصة، فيتمحور حول ذاته ويتخذ قراراته بنفسه دون أن يستشير أحدًا ولا يكترث لأمر أحد، وبذلك تنتهي الرواية.

ويدرك سناجلة في الوقت نفسه سيئات وسلبيات هذا العالم وتأثيره على حياة الإنسان في كينونته الواقعية، فقد أدمن بطل القصة على هذا الواقع مما جعله يتأخر عن عمله، الأمر الذي أدى إلى فصله من الشركة. ومع ذلك فالكاتب يظن أن الواقع الافتراضي أفضل من الواقعي وهو الواقع الذي سيستمر ويدوم لأننا نحقق فيه أنفسنا. فنزار كان يحب ويعشق ويمارس الحب والجنس وله كيانه الاجتماعي المتشابك وصداقاته وأعداؤه وطريقة حياة تختلف كلية عن حياة محمد الذي يعيش في مجتمع الإنسان الواقعي، وشيئًا فشيئًا يتلاشى محمد ويبقى نزار في النهاية بمجتمعه الجديد. وبذلك عبر الكاتب عن تأثير التكنولوجيا على حياة الإنسان ومدى هيمنتها عليها، لدرجة أنها ستطغى على الحياة الواقعية ليعيش إنسان المستقبل ضمن عوالم افتراضية فقط.

بينا حتى الآن خصائص الرواية على مستوى المضمون، وسنقف الآن عند خصائصها من حيث المبنى والشكل، لنبين الملامح الجديدة التي اكتسبتها هذه الرواية باكتسائها رداء الرقمنة. كنا قد وقفنا عند بعض هذه الملامح في النصين السابقين، لكن لا بد من تناول نموذج آخر حتى نبين الكم الهائل من الإمكانيات التي يمكن أن تقدمها التكنولوجيا لعملية الكتابة الإبداعية، فلكل نص خصائصه ومزاياه الرقمية الخاصة به.

إن رواية "**شات**"[1]، وكذلك معظم النصوص الرقمية المركبة، تحقق انقلابًا فعليًا في نظام الكتابة والقراءة. فبدلا من أن تكون الكتابة النصية مهيمنة تمامًا على أساليب السرد، صارت هذه الكتابة جزءًا من الرواية الرقمية أو عنصرًا واحدًا من عناصر متعددة تضم إلى جانب الكلام الصورة والصوت والمشهد المتحرك. لعل أبرز ما يلفت الانتباه في رواية **شات** هو اعتمادها بشكل أساسي على الصورة البصرية التي أصبحت من سمات العصر الرقمي.

الأسلوب السردي في الرواية الرقمية تحول إلى لعبة فنية متعددة الأدوات تشبه في واحد من وجوهها كتابة السيناريو. لقد وظف الكاتب الصور بطريقة تخدم المعنى وتغني عن الكلمات، وقدم الصورة على النص، فقبل أن يظهر النص المكتوب تظهر الصورة وكأنها تعطي مقدمة تمهيدية للقارئ حول ما سيدور من أحداث، إنها تختصر على الكاتب المقدمات، فالصورة تقدم أكثر مما تقدمه الكلمة. فصورة الصحراء والكثبان الرملية في الفصل الأول مصحوبة بصوت الرياح ونقيق الضفادع، تترك انطباعًا أوليًا عن حالة الخواء والانتفاء والموت

[1] (انظر الملحق: link 22).

والعدم، ولذلك عندما يبدأ بطل القصة بوصف حالته النفسية من خلال تيار الوعي يستطيع القارئ أن يدرك عمق مأساته لأن الصورة قدمت ذلك الإحساس للقارئ سلفًا.

وقد لاحظنا أن سناجلة يلعب في الصور ويغيرها حسبما تقتضيه الحاجة والأحداث. فبعد أن تعرف على منال مثلا، شعر بتغيير جذري في حياته، فلم يعد يشعر بتلك الكآبة التي كانت تغمر أيامه، بل أخذ يشعر أن نورًا خفيًا بدأ يتسرب إلى حياته فيغيرها. وهنا تتبدل الصورة من صحراء قاحلة إلى صورة لواحة فيها مياه وأشجار ونخيل، تعبيرًا عن تأثير الحب على حالته النفسية وعلى شعوره العام، فكأن الحب هو تلك الواحة الغناء التي تجلب له السعادة وسط الصحراء اللامتناهية. كل هذه الأمور توحي بها خلفية النص وتعبر عنها الصورة دون أن يقول الكاتب ذلك صراحة، فهو يمضي في سرد الأحداث ويترك للصورة أن تعبر عن المشاعر والأحاسيس.

ومن أهم العناصر البصرية التي لعبت دورًا هاما في التعبير كانت الألوان. ففي "ليلة حب" تلك الليلة التي يمارس فيها نزار الحب والجنس، مع منال، جعل الكاتب خلفية النص عبارة عن صورة لوردة باللون الزهري المتوهج، مما يعبر عن تلك الليلة الملتهبة التي قضاها العاشقان معًا. كذلك رأينا أن الكاتب استخدم في نهاية الرواية اللون الأزرق كخلفية للنص، لتعبر عن الفضاء الأزرق السوبراني الذي قرر البطل العودة إليه، فيختتم الرواية بمقطوعة شعرية للوركا قال فيها:

"على المسرب الأزرق

يا مروض النجوم المعتمة

سأتابع طريقي

حتى يستقر الكون

في قلبي"

إلى جانب الصورة، وظف سناجلة العديد من الأيقونات والروابط، بواسطة توظيف تقنية النص المرتبط. فهناك روابط على شكل هاتف خلوي، وبالضغط عليها تظهر صورة الهاتف الخلوي مكبرة وتظهر على شاشته الرسالة النصية (sms) مصحوبة بموسيقى أو رنة خاصة كما هو الحال في الواقع.

يرى الناقد صباح الأنباري في قراءة له لرواية "**شات**"[1]، أن الكاتب إذ يحدد طريقة الاتصال بـ"المسج" و"الماسنجر" إنما يبغي لفت نظرنا إلى أدوات الرواية وإكسسواراتها التي تعبر بحد ذاتها عن الإفرازات التقنية والمهارات الفنية وهيمنتها على التعبير والتطوير والتحوير. فـ"المسج" صفة هاتفية إضافية اتسمت بتجاوزها للزمن، وإلغائها للوسائط التقليدية السائدة التي تقف في طليعتها الرسائل الورقية التقليدية. وبما أن جوهر هذه الصفة يكمن في رقميتها، فلا غرابة من تأكيد سناجلة على أن روايته **شات** رواية رقمية، ذلك لأنها تستمد واقعيتها من نوعية وطبيعة العلاقة الجديدة بين الإنسان المستخدم لإمكانيات الشبكة العنكبوتية، وبين الشبكة نفسها من جهة، وبين الشبكة وأسسها الرقمية من جهة أخرى. ولعل في استخدامه للأدوات والرموز الرقمية الأيقونية وسحرها التقني، تعزيزا لهذه الصفة وتفعيلاً لقدراتها (الأنباري، 2207/2/15).

ومن الأيقونات التي استخدمها سناجلة في الرواية، أيقونات الـ "شات"، وهي عبارة عن وجه أصفر دائري وخلفه صورة لقرص وإشارة "الياهو ماسنجر"، وبالضغط عليه تدخل غرف الدردشة. يضع سناجلة هذه الأيقونات في نهاية الفقرات كإشارة إلى وجود حوار ما. يستطيع القارئ ألاَّ يقرأ الحوار، وأن يتابع قراءة الخط السردي الظاهر للرواية، عندها يظل الحوار خفيًا ما لم ينقر القارئ عليه. المحادثة بين الشخصيات لا ينقلها لنا الكاتب العالم بكل شيء، بل تنقل لنا تماما كما تجري من حيث الشكل والمضمون، وكأنها بث حي ومباشر من غرف الدردشة. فقد ضمن سناجلة الرواية بصفحات شات حقيقية من موقع "مكتوب"[2]، وهو موقع موجود حقيقة على الشبكة، وتعمد الكاتب أن ينقل الصفحات بنفس التصميم، حتى لتبدو طبيعية جدًا بالنسبة للقارئ، فتعطيه شعورًا بأنه موجود بالفعل في إحدى غرف الدردشة، يقرأ الحوار في لحظته الآنية.

وفي الحديث الذي دار بين نزار ومنال في المرة الأولى، قام سناجلة بتوظيف بعض الروابط التي تمثل أحاسيس نزار وما يختلج في صدره من مشاعر يخشى البوح بها صراحة. فجاءت هذه الروابط كأنها مونولوجات داخلية على هيئة غيوم تعبر عن تلك الاختلاجات، وهي لا تؤثر على الأحداث بتاتًا، لذا يستطيع القارئ الدخول إلى وصلة معينة وتجاهل أخرى، أو المزاوجة بينهما، وهو إذ يفعل ذلك سيخرج كل مرة بقراءة جديدة وفهم مغاير.

---

[1] (انظر الملحق: link 22).

[2] www.maktoob.com

ومن بين الأيقونات والروابط الموظفة في الرواية، نجد تلك الروابط التي تمثل اقتباسات من أشعار وأقوال لبعض الفلاسفة والشعراء وخاصة لنزار قباني. وهذه الروابط بمثابة تناص نصي يدعم وجهة نظر معينة يتبناها نزار أثناء الحوار والنقاش بينه وبين الأصدقاء في غرف الدردشة.

بالإضافة إلى ذلك تتضمن الرواية روابط تمثل رسائل البريد الإلكتروني التي كانت بين البطل وحبيبته. وبتنشيط هذه الروابط تفتح صفحة مشابهة تمامًا لصفحة رسائل البريد الإلكتروني من حيث الشكل والتصميم.

وهكذا نرى بأن اللغة المكتوبة في الرواية، لم تكن إلا وسيلة واحدة من وسائل تعبير متعددة. فكما يقول يقطين إن النص الإلكتروني يعتمد اللغة، وقد تكون أساسية أو محورية في بعض تجلياتها، لكنها بالتأكيد ليست الوحيدة، ومعنى ذلك أن تعدد الوسائط في النص الإلكتروني يأتي ليتجاوز البعد اللفظي الذي يقف عنده النص الورقي المكتوب، فيتعدى بذلك "التلفيظ" ويتجاوزه إلى "تعدد العلامات" بتعدد الوسائط. ونجد الأمر نفسه بصدد الخطية في النص الإلكتروني إذ لا يمكننا أن نختلف في أن مواد النص الإلكتروني ذات بعد خطي، لكن الخطية في مادة نصية ما، تتجاور مع اللاخطية التي هي السمة الأساسية للنص الإلكتروني (يقطين، 2005، ص 104-105). وكنا قد رأينا أن الاقتباسات التي أدخلها الكاتب كانت تظهر في أماكن مختلفة على الشاشة من حيث المكان، فتكسر بذلك التسلسل الأفقي للقراءة كما تكسر اتجاهها، فتارة تظهر في أعلى الشاشة وتارة تظهر في أسفلها وأخرى في الوسط، وهكذا.

استخدم سناجلة في روايته هذه الكثير من الكلمات والمصطلحات المأخوذة من عالم الشبكة، مثل: الماسنجر، الياهو، شات، إيميل، باس وورد، يوزرنيم، وغيرها. ويرى الأنباري أن لهذه المفردات خصوصية قصوى تجعل لغتها العامة مختلفة من حيث وقعها وواقعيتها عن لغة الرواية التقليدية. وبما أنها مرتبطة بالواقع أيضًا (واقع الشخصية المستوحدة) فإن سناجلة يضعنا أمام لغتين: الأولى تشكل معاني حياة الشخصية من خلال عزلتها، وهي أقرب إلى لغة الرواية التقليدية الواقعية، حيث الراوي العالم بكل شيء وهو الذي ينقل لنا مجريات الأحداث. والثانية تشكل معاني الحياة الافتراضية، فارضة مفرداتها وأدواتها وأيقوناتها ورموزها الخاصة (الأنباري، 2007/2/15).

لقد اهتم سناجلة بقضية اللغة في **رواية الواقعية الرقمية** وخصص لها فصلا كاملا في كتابه حولها إذ يقول: "بما أننا ندخل عصرًا جديدًا، فهذا العصر له حاجات جديدة، ومصطلحات جديدة، وبالتالي يقتضي استعمال لغة جديدة، لذا يحتاج إلى لغة أخرى غير اللغة النمطية المعروفة، وهذه اللغة يجب أن تتميز بعدة أمور كأن تكون مباغتة وسريعة وقصيرة لتتماشى مع عصر السرعة الذي تعبر عنه" (سناجلة، 2005، ص 74).

ولنتأمل المقطع التالي من رواية "**شات**"[1]: "ما البشر سوى صور تتوالى كمتوالية هندسية، هكذا نحن تماما، مجرد صور، أوهام، أضغاث أحلام وخيال، ليس إلا خيال، هكذا قال الشيخ العتيق وسكن، عاش الحياة حبا وعشقا حين أيقن أن لا شيء يهم حقا، هكذا ستكون حياتي حبا مطلقا لكل شيء، الخير والشر، السلب والإيجاب، الوجود والعدم، لا شيء يهم حقا، الحب فقط هو الشيء الحقيقي في هذا الحلم الطويل."

نرى من خلال المقطع أعلاه أن سناجلة حاول تطبيق ما دعا إليه نظريًا بشأن اللغة في رواية الواقعية الرقمية، فاستعمل الجمل القصيرة، السريعة والمباشرة دون تكلف أو إطالة فجاءت كتداعيات واختلاجات وترجمات مباشرة لأفكاره وتأملاته.

ولعل أهم ما يميز قضية اللغة في الرواية، هو تعدد مستوياتها. ذلك لأنها تعبّر عن العصر الرقمي وتعكس لغة الشبكة. وهذه اللغة تتميز بطبقات ومستويات متباينة. وقد حققت هذه الرواية بلغتها أهم ما توصل إليه كريستال في بحثه حول لغة الإنترنت، حيث وجد أن الشبكة العنكبوتية لا تحافظ على مستوى لغوي واحد، لأنها تحتوي على مواقع مختلفة، لكل موقع منها مميزاته اللغوية الخاصة التي تميزه عن غيره من المواقع، فاللغة في غرف الدردشة غيرها في المواقع الأدبية وغيرها في المدونات وفي المواقع الإخبارية، بالرغم من أن اللغة العامية هي المهيمنة فيها (Crystal, 2001, p. 35). وهذا التباين اللغوي كان جليًا في روايتنا. فحين ندخل غرف الدردشة عن طريق الوصلات، تنتقل اللغة من الفصحى إلى العامية بلهجات عربية مختلفة، لأن المتحاورين من جنسيات متعددة، لكل واحد منهم لهجته الخاصة. لكن هذه المجموعات جعلت لها لغة مشتركة يفهمها الجميع، وهي لغة الشات التي تقتضي السرعة والإيجاز. فعندما دخل نزار لأول مرة غرف الدردشة لم يعرف ما المقصود بـ ASL فأوضحت له منال أن هناك العديد من الاختصارات المستعملة في غرف الدردشة وسوف يتعلمها جميعًا، وأما الـ

[1] (انظر الملحق: link 22).

ASL فهي اختصار لثلاث كلمات بالإنجليزية هي: Age, Sex, Location وتعني بأنهم يسألونه عن عمره، جنسه وهويته.

ويرى دافيد كريستال أن لغة غرف الدردشة لها خصائص ومميزات خاصة بها، فعلى سبيل المثال: كثيرًا ما يتم استعمال الكنايات فيها بدلا من الأسماء الحقيقية، وتؤخذ هذه الكنايات غالبًا من الشخصيات المعروفة وتصبح بمثابة الهوية الإلكترونية للشخصيات (Crystal, 2001, p 167). وقد لاحظنا استعمال هذه الكنايات في الرواية، حيثُ تبنى المتحاورون أسماء بعض الشخصيات المشهورة، مثل: بن لادن، وصدام حسين، وجيفارا.

ويضيف كريستال أن لغة الدردشة تتميز باستعمال العبارات المشحونة عاطفيًا والردود القصيرة التي تمنح المجموعة إحساسا بمحادثة حقيقية، كما لو كانت تتم وجها لوجه، فتستعمل عبارات تدل على الانفعال (ن.م)، مثل: واووووو أو شووووووو !!! وجميع هذه الخصائص بدت بارزة في رواية "شات" مما يعزز طبيعتها الرقمية بكل معنى الكلمة.

إذن، فرواية "**شات**"[1] تجسد بالفعل ما يدور من حوارات ونقاشات في غرف الدردشة محافظة على الأسلوب اللغوي والتقني الفني نفسه، لتترك انطباعًا حقيقيا لدى القارئ حول تلك العوالم الافتراضية.

نستنتج مما تقدم أن الرواية كتبت لكي تقرأ من خلال شاشة الحاسوب فقط، وإذا كان بإمكان سناجلة طباعة "**ظلال الواحد**"[2] ورقيًا، فإنه من المستحيل فعل هذا في رواية **شات**[3]، التي تلعب فيها الصور والموسيقى، والروابط والأيقونات دورًا أساسيًا في بناء النص.

ج. **<u>الشعر التفاعلي (Interactive Poetry):</u>**

جاء في الفصل الأول من الدراسة أن النصوص التفاعلية هي تلك النصوص التي تعتمد على توظيف تقنية النص المرتبط بشكل أساسي في بنائها وتنتمي بذلك إلى مجموعة النصوص المركبة. ونحن نهدف في بحثنا هذا أن نبين خصوصية توظيف هذه التقنية في بناء القصيدة وما يمكن أن تضيفه لها من قيمة جمالية. وسنتناول

[1] (انظر الملحق: link 22).

[2] (انظر الملحق: link 21).

[3] (انظر الملحق: link 22).

قصيدة "**تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق**"[1]، للشاعر العراقي عباس مشتاق معن، نشرت للمرة الأولى على موقع "النخلة والجيران" عام 2007 (معن، 2007/9/30). وسنكتفي بها نموذجًا لطولها وكثرة تفاصيلها، وكثرة المؤثرات السمعية البصرية المستخدمة فيها.

تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق، عباس مشتاق معن:

تستثمر هذه القصيدة العديد من المؤثرات السمعية والبصرية، إضافة إلى تقنية النص المرتبط، مما يجعلها عملا أدبيًا فنيًا مركبًا جدًا. تبدأ القصيدة بصفحة العرض الأولى والتي تمثل غلافًا ومعبرًا لمجموعتين من التراكيب المنفصلة في المستوى المكاني، والمتوحدة في الجوهر والدلالة. هذه الصفحة عبارة عن خلفية زرقاء داكنة، تتوسطها صورة لتمثال حجري عيناه مطبقتان بقوة وألم، تتطاير من وجهه شظايا الغضب والاندفاع، وقد تكرر رسم فكه السفلي ليعبر عن تردد الحركة، وبالتالي ليعبر عن صرخة ألم خارجة من الأعماق. هذا التمثال هو قناع للشاعر الإنسان، واللون الأزرق، الذي يحيط به من كل صوب وحدب، يوحي بلجة بحر عميق. فكأن هذا التمثال أو هذا الإنسان يوشك على الغرق أو الاختناق، فيصرخ مستغيثًا. ويقول ثائر العذاري في نقده للقصيدة، إن الشاعر لم يختر عبثًا أن تصدر الصرخة عن تمثال وليس عن إنسان، فهذه ثيمة مهمة في عمل الشاعر، فصحيح أن القصيدة صرخة احتجاجية، لكنها صرخة من تمثال لا يسمعها أحد ولن يأبه بها أحد (العذاري، 2008، ص 68).

ويعلق الأزرق على استخدام الألوان في الصفحة الأولى فيقول إن ألوان التمثال المتدرجة من الأسود مرورًا بلون التراب، إلى التماعات الضوء، تتراسل بشكل عنيف مع خلفية صفحة الاستقبال ذات اللون الأزرق الداكن والذي ينتهي أسود بأعلى الصفحة ويغدو سندًا مضيئًا للأحمر القاني الذي اختير لتلوين عبارة العنوان (الأزرق، 2008، ص 113).

عنوان القصيدة يمر بشكل أفقي في أعلى الشاشة، وفيه إحالات إلى الشكل والمضمون معًا. فاللون الأحمر الذي كتب به العنوان يرتبط بلون الدم المقرون بالعذاب والألم والشدة، وهذا السياج الدلالي يتناسب مع كلمة

[1] (انظر الملحق: link 33).

"تباريح" والتي تعني الآلام، وهي تشير إلى آلام الإنسان العراقي الذي مر بظروف إنسانية قاسية جدًا. وكلمة "رقمية" تعبر عن الشكل الذي صيغت فيه تلك الآلام، فهي آلام إنسانية صيغت بشكل عمل رقمي فني.

ويضيف العذاري بأن هذه الآلام، هي جزء من سيرة طويلة "بعضها أزرق". فالسيرة تشير إلى الحقبة الزمنية التي عاشها ذلك العراقي المعذب، وهذه الكلمة "سيرة"، التي جاءت وسط العنوان ما هي إلا نواة دلالته الكلية، فالعمل يعبر عن معاناة العراقي المعاصر وإحساسه بالضياع والعدمية واللاجدوى. فهو ينظر إلى سيرته فيراها لا تعدو أن تكون دورانًا في متاهات يلتقي أولها بآخرها. أما كلمة أزرق فإنها تحمل دلالات مختلفة ترتبط مع التباريح، فاللون الأزرق يرتبط بالخوف والاختناق والعطش، وقد ورد في القرآن الكريم: يوم ينفخ في الصور ونحشر المجرمين يومئذ زرقا (العذاري، 2008، ص 65). لكن من المهم أن نذكر أن الشاعر لم يقل إن سيرته كانت زرقاء بالكامل، بل قال "بعضها أزرق" وهذا يعطي انطباعًا للمتلقي بأنه سيخرج من الزرقة الخانقة التي تواجهه وتصدمه منذ اللحظة الأولى.

الأيقونات الخمس:

وتظهر إلى جانب التمثال من الجهة اليسرى العبارة "أيقنت أن الموت حنظل يتخمر" وقد جاءت هذه العبارة على شكل خمس أيقونات منفصلة ومنضدة عموديًا كتبت على كل منها كلمة من كلمات العبارة على التوالي: أيقنت، أن، الحنظل، موت، يتخمر. وهذه العبارة لها شحنة إيحائية تنسجم مع الموسيقى المرافقة لصفحة الغلاف، وهي موسيقى جنائزية حزينة. فالحنظل لمرارته صار موتًا يتخمر، والتمثال الغارق يجسد هذا الموت. بالمرور فوق كل كلمة من هذه الكلمات يظهر مقطع شعري قصير يبدأ بالكلمة نفسها، ويستغرق ظهور المقطع بضع ثوان ثم يختفي بسرعة. المعاني التي تتضمنها هذه المقاطع ترتبط بالموت، الحزن، الضحايا، المنكوبين، الكرب المرير، وبالتالي فهذه المقاطع تعتبر تمهيدًا لما سيأتي لاحقًا، فكأنها تهيئ المتلقي للمقاطع الشعرية التالية المفعمة بذات المعاني.

ومن الجدير ذكره أن المؤثر الصوتي حاضر منذ الصفحة الأولى للقصيدة. تقول فاطمة البريكي في نقدها لتوظيف المؤثرات السمعية في هذه القصيدة "إن الصوت ليس مجرد خلفية مسموعة للنصوص التفاعلية بل هو

عنصر أساسي فيها لا يمكن الاستغناء عنه إلا بالاستغناء عن جزء من المعنى يقدمه هو ولا يمكن أن يعوض غيابه عنصر آخر من عناصر النص. لكن في هذه القصيدة جاء الصوت "ديكورا" خارجيًا أكثر مما هو حاضر بوصفه جزءًا من النص" (البريكي، 2008، ص31). أوافق مع البريكي في أن توظيف الصوت يجب أن يخدم المعنى، لكني اختلف معها في اعتباره ديكورًا خارجيًا في هذه القصيدة. فمنذ ولوجنا عالم القصيدة نستمع إلى موسيقى تعبر عن شجن وحزن عميقين، وهي بذلك تعتبر مقدمة لمضمون القصيدة كلها والذي لم يكن بالإمكان إدراكه بهذه القوة من خلال النص المقروء وحده.

أما على الجانب الأيمن من التمثال، فتظهر وصلتان كتبت عليهما العبارة ذاتها، وهي "اضغط فوق ضلوع البوح"، وهاتان الوصلتان تحيلان إلى نصوص شعرية مختلفة، وتوهمان القارئ بأنهما نافذتاه للخروج من تلك الزرقة الخانقة والخلاص من الموت المؤكد في الصفحة الأولى.

تختص الوصلة الأولى بأربعة مفاتيح، بينما تختص الثانية بخمسة مفاتيح. وكل مفتاح يحتوى قصيدة جديدة. وقد جعل الشاعر الاسم نفسه للوصلتين، لأن جميع القصائد لها قاسم مشترك واحد، ودلالة واحدة، وبالتالي فكأنما يقول للقارئ حيثما ستضغط أيها القارئ على ضلوعي ستلقى البوح نفسه.

"اضغط فوق ضلوع البوح" 1:

بالضغط على الوصلة الأولى تظهر القصيدة الأولى مصحوبة بموسيقى غربية إلى جانبها اللوحة المعبرة عن "الزمن" للفنان سلفادور دالي، حيث الساعات السائلة والمتدلية والمتناثرة عقاربها إلى جانب شجرة يابسة توحي بمرور الزمن. يتحدث الشاعر في هذا المقطع عن زمنه الذي مضى، زمنه العتيق الذي تسرب منه فيبحث عن زمن جديد في مدار جديد، لكنه حين يظن أنه وجد ما يريد، يفاجأ بأن الزمن يعود به ثانية إلى ما كان عليه:

"فتشت خطواتي عن طريق جديد

في مدار جديد

يحتوي هفهفات المسير التي ضيعتها

الدروب

في مساء غريب

عانقت خطواتي خصر درب جديد

غير أن الطريق الذي باركته خطاي

لفني من جديد

نحو ذاك الطريق العتيق"

ويظهر في أعلى الشاشة شريط متحرك بشكل أفقي يبدأ بكلمة "عاجل" وهي مستوحاة من فكرة نقل الأخبار العاجلة على شاشة التلفزيون. وتعتبر البريكي توظيف عنصر الحركة بهذا الشكل عملا موفقًا من قبل الشاعر، لأن هذا الشريط المتحرك يقدم مجموعة شعرية عن واقع العراق ومأساته، وهو يرتبط ارتباطًا مباشرًا بالأخبار العاجلة المقدمة عبر الشريط الإخباري في القنوات الفضائية التلفزيونية (ن. م).

ويقول الأزرق إن كلمة "عاجل" هذه كانت وما زالت مقترنة بأهوال الحرب والدمار ونصيب بلاد الرافدين من "عاجل" العصر الحديث وافر الجراح. ولهذا فالشريط بمجرد أنه شريط إخباري مستهل بالكلمة السحرية "عاجل"، يغدو مشبعًا بالإيحاءات والصور. ويضيف فيقول: "لا مجال لتناسي العين للشريط، إنه يرغمها على الالتفات إليه ثم توديعه، وانتظار مجيئه من جديد. فلا مستقر للعين، ولا مجال مع الأدب الرقمي لغير الرمش الراقص المنتشي برذاذات الضوء" (الأزرق، 2008، ص 109).

وفي نهاية الصفحة توجد وصلتان، هما: "رجوع" وتحيل إلى الصفحة الرئيسية و"حاشية" وتحيل إلى قصيدة عمودية.

<u>حاشية:</u>

الخلفية التي تظهر فوقها القصيدة في هذه الوصلة، عبارة عن صورة قاتمة الألوان، تمثل حركة دائرية لولبية تنتهي ببؤرة عميقة وبعيدة، وهي بذلك تمثل السقوط في هاوية لانهائية. وبرأيي فقد وفق الشاعر بتوظيفه للصورة والألوان لأنها تخدم المعنى الذي يعبر عن التيه والدوران في مكان مغلق، معتم وغير واضح المعالم:

ولقد مشيت وما علمت بأنني أمشي ودربي يقتفي آثاري

أمشي ولكن لا أرى لي خطوة أمشي يمينا وهو محض يسار

قدماي لا أدري تسير أم التي تخطو يداي وتهتدي بمساري

ضاع الطريق أم التي ضا عت خطاي ولفها مشواري

وفي آخر هذه القصيدة يمر شريط شعري آخر يبدأ بعبارة "عاجل قليلا" كتب عليه نص شعري قصير. وفي نهاية الصفحة يجد القارئ أربع وصلات متمثلة بالكلمات التالية: "رجوع" وتحيل إلى الصفحة الرئيسية، و"متن" وتحيل إلى القصيدة السابقة، ووصلتان أخريان تفتحان أمام القارئ صفحات جديدة هما "مكابرة" و "هامش".

"مكابرة":

في هذه الوصلة توجد مقطوعة شعرية قصيرة مكتوبة على خلفية لصورة سماء متلبدة بالغيوم، مصحوبة بالمقطوعة الموسيقية الشهيرة من فيلم "تايتانك"، وبهذا يجعل الشاعر القارئ يستذكر أحداث الفيلم التي تجمع بين التشبث بالحياة، الموت، الحب الذي لا أمل له، الحب الذي مصيره الموت المؤكد، ورغم ذلك يقاوم ويناضل حتى النهاية. وهذه المعاني تنسجم والنص الشعري المقدم الذي يعبر عن الهزيمة وما تحمله من رعب من ناحية، وعزيمة النصر من ناحية أخرى:

"تحاصرني المنايا والشظايا

والهتافات التي ختلت ببابي

تباغتني

لأفتح التاريخ

ومثلي يفتح التاريخ إن شاءت

أناملـه

ولكني على ما بي

أداس و..

أظل أدوس على كل

الشظايا الخرقت ببابي".

"هامش"

أما إذا ضغط القارئ على وصلة "هامش"، فإنها تحيله إلى نص شعري جديد مصحوب بالمعزوفة الموسيقية الشهيرة "موطني"، وهي ملائمة للمقطع الشعري المتضمن فيها، إذ يصف فيه الشاعر حال قريته وأبناء شعبه والمصير الذي آلوا إليه.

اضغط فوق ضلوع البحث 2:

يدخل القارئ من خلال هذه الوصلة إلى مفاتيح تتضمن خمس قصائد جديدة ترتبط ارتباطًا عضويًا ومعنويًا بقصائد الوصلة السابقة. تبدأ هذه الوصلة بقصيدة "يعقوب" التي يعبر فيها الشاعر عن ضيقه وعدم قدرته على احتمال الوضع الآخذ بالتدهور. وخلفية القصيدة عبارة عن صورة لقدم قد تيبست فوق أرض جرداء. هذه الصورة جاءت بالأبيض والأسود، لتعبر عن القحط النفسي والتحجر الفكري والجسدي الذي يعاني منه الشعب العراقي جراء الحرب. تبدأ القصيدة بالمقطع التالي:

"يعقوب

يا وطني المحاصر بالعمى"

يرى زيدان حمود أن صورة القدم هذه، التي يبست وتحجرت فوق أرض لا حياة فيها في هذا المقطع الشعري، تعبر عن الجوع الذي تخمر في أحشائنا سنوات طويلة، فأسفر عن جوع أشد خطورة وهو الجوع إلى المعرفة والعلم، ولذلك صرنا كالعميان لا نبصر من أمور العلم شيئًا (حمود، 2008/9/10).

حاشية:

في هذه الوصلة يؤكد الشاعر استمرارية المأساة والفجيعة الحتمية بعد العمى فيقول:

تمهل أيها البحر الأعف سيسرق ماءك الرقراق جرف

وتشربك السواقي آسنات وتحفر في محاجرك الأكف

والصورة المرافقة للقصيدة هنا تشبه سابقتها، فهي صورة أرض جافة قاحلة امتدت فوقها كف تحاول الحفر في التراب، في توسل وتمسك شديدين. لكن لا ماء ولا طعام بل قحط شامل. والصورة بالأبيض والأسود، فكأن الشاعر يبعد البهجة المتمثلة في الألوان عن هذا المقام لأنه حافل بالتشاؤم. في نهاية هذه الصفحة توجد وصلتان جديدتان، هما: "نصيحة" و "هامش" .

نصيحة:

اتخذ هذا المقطع اسم "نصيحة" والنصيحة تعني الدعوة إلى الخير والإصلاح والنهي عما فيه شر و فساد. فكان المقطع في هذه الوصلة والشريط المتحرك في أعلاها بمثابة حكمة فيها دعوة للتبصر وتحكيم العقل لاتخاذ القرار الصواب. إذ يقول:

"الطيور التي تعشق العش لا تستحق الجناح/ الغصون التي طأطأت رأسها لا تحب الثمار/ الليل الذي يكره الشمس لا يستحق الصباح

قريتي

جففي نهرك

فنهرك صاف (والنهر الصافي

يفضح أسماكه)".

وفي نهاية الصفحة توجد وصلتان ترتبطان بالقارئ، هما: "هل ترغب بنصيحة أخرى" و "لا أرغب بنصيحة أخرى"، فإذا ضغط القارئ على الوصلة الثانية يعود إلى الصفحة السابقة، أما إذا رغب بنصيحة أخرى فسيجد نفسه أمام مقطوعة شعرية جديدة وأخيرة في القصيدة.

هل ترغب بنصيحة أخرى؟:

وتعبر هذه الوصلة عن بصيص الأمل الذي بقي لدى الشاعر وهو أن تنقشع الغيوم ويلوح نور الفجر مبشرا بصباح جديد. في هذه الوصلة يلاحظ القارئ أن الألوان قد عادت تزين الشاشة بعدما كانت قد اختفت في الوصلات السابقة، وذلك لأن الأمل قد عاد إلى نفسه بعد طول انكسار وخيبة. فالخلفية هنا خضراء والكتابة باللون الأبيض بعد أن كانت في الوصلات السابقة باللونين الأسود تعبيرًا عن الحداد، أو الأحمر المرتبط بالموت. يقول الشاعر في هذا المقطع:

"رذاذ من النور

يزحف في هامة الليل

يمد هشيم انكسار الصباحات

فهي منذ فجر الولادة

ما انفك ياكلها الغيم

قضمة قضمة

وهي باذخة في السكون

هكذا

كنت ارقبها في الليالي الكبيسة

جدتي

أقنعتني بأن الغيوم ستحنو

فالغيم تشيخ

عندها ستمطر أضراسها

ويصحو الصباح".

هامش:

تحيل هذه الوصلة إلى صفحة ذات خلفية صفراء تتوسطها صورة تعبر عن الهشيم الآدمي كُتِبَ عليها: "اشجار الزيتون قطعت أوراقها لأن الربيع حل"، وعلى يمينها عبارة "إياك أن تقترف الأمل" في أربع نوافذ تحمل كل منها كلمة من كلمات العبارة المذكورة، وبمجرد ملامستها تنفتح الكلمة على نص نثري يبدأ بالكلمة ذاتها. ويتشعب النص بالاستبدال الأفقي من خلال ملامسة هذه الكلمات الوصلات:

"إياك: إياك أن تبتكر سنبلة..فالأرض صلعاء..وفحيح القحط يغني...الخلود لي.

أن: أن تحيا..أمل موصد.

تقترف: تقترف البوح!! والكلام مرتجف على شفتيك...إذن سينمو عليك الصخر في وضح الانتظار.

الأمل: الأمل مثل ظل كسيح..لا يجيد سوى النوم وقت الغروب".

نلاحظ أن النص هنا مبني على موضوعة "التحذير" التي ترتبط بالممنوعات والمحظورات، لكن الغريب هو أن ما يجب الحذر منه هنا هو "الأمل"، والذي من المفروض أن يكون من الإيجابيات التي يجب التمسك بها وليس العكس. لكن الشاعر جعل من الأمل هنا شيئًا محظورًا ومن يلجأ إليه يعتبر كمن اقترف ذنبًا، وذلك بسبب الأوضاع التي يعيشها والتي لا يرى فيها فسحة للأمل.

الشريط المتحرك في رأس الوصلة يعبر عن الإحباط وفقدان الأمل أيضًا، لأن الوضع الراهن أصبح ميئوسًا منه: قامتي مقبرة/ تستميت على أهلها الميتين/ تشاطر تابوتها/الظل...مخمله/ لتجعل كل الصباحات فيء مساء.

نلاحظ أن الشاعر قد جعل وصلة "هامش" بعد وصلة "نصيحة" فكأنما يقول إنه بعد أن كان لديه بعض الأمل يرى الآن أنه من المستحيل لهذا الأمل أن يتحقق، لذا فقد أصبح هذا الأمل مجرد وهم، بل خطيئة يحذر من اقترافها.

يمكن القول إن القصيدة الرقمية السابقة عبارة عن مزيج من الفنون المتداخلة والمتناغمة مع بعضها البعض يخدم كل منها الآخر، ويزيد من قوة تعبيره ويضيف إلى دلالته. تختلف هذه القصيدة التفاعلية عن القصيدة التقليدية بأمور عدة، هي:

- **عدم التقيد بمبنى شعري واحد:** لقد دمج الشاعر بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر في عمل أدبي واحد، وهذا بحد ذاته تجديد في الكتابة الشعرية. وقد فعل ذلك مستعينًا بتقنية النص المرتبط التي مكنته من كتابة وحدات شعرية مستقلة، لكنها في الوقت نفسة متلاحمة في مدلولها ومرتبطة بالمعنى العام للعمل الكلي.

- **توظيف المعزوفات الموسيقية وتعددها:** لقد استخدم الشاعر عدة معزوفات موسيقية جاعلا كل مقطوعة مقترنة بوحدة أو بنص شعري معين، لكنها كانت في معظمها معزوفات جنائزية حزينة تتحد مع كلمات النص التي تحمل في ثناياها معاني الألم والموت والضياع وغير ذلك من المعاني السلبية.

- **اللوحات والألوان والصور:** المؤثرات البصرية المستخدمة في القصيدة كثيرة جدًا، فقد تعددت الألوان بما يتناسب مع المعنى، فكانت قاتمة وداكنة في معظم الوصلات. كذلك استخدم الشاعر بعض الصور غير الملونة فجاءت بالأبيض والأسود مجردًا بذلك الجو العام من ملامح السرور عبر الوصف الشعري المستغيث الموحي بحالة من اليأس والمرارة. ورغم ارتباط الصور بالنصوص الشعرية، إلا أنها كانت تحمل دلالات مستقلة وإيحاءات خاصة فتضيف إلى النص قوة تعبيرية أخرى.

- **الحركة:** إن توظيف الحركة كمؤثر دلالي لم يكن بارزًا في القصيدة، فقد اقتصر على الشريط المتحرك أفقيًا حاملا لنص شعري يظهر بالتدريج، إلا أنه كان موفقًا من حيث الدلالة. مع الإشارة هنا أن الشاعر كان بإمكانه الإفادة من توظيف الحركة بشكل أفضل كأن يجعل الكلمات والحروف تتناثر وتتشكل، تنفصل ثم ترتبط بأشكال ذات معنى.

- **استخدام تقنية النص المرتبط:** أضفت هذه التقنية بعدًا جماليًا على صعيد الإنتاج والتلقي. فقد سمحت للشاعر أن يشكل نصه بطرق وآليات مختلفة، وأن يقسم القصيدة إلى وحدات مختلفة، كل وحدة مستقلة

بألوانها وصورها وموسيقاها وطريقة عرضها. كما فتحت أمام القارئ خيارات عديدة للولوج إلى عالم القصيدة، وفي كل مرة يجد أمامه خيارات أخرى، فلا يسعه إلا أن يقف أمامها متأملا مفكرًا ماذا سيفعل وأين سيذهب، وبذلك ينشغل القارئ في تشكيل النص وطريقة قراءته. وفي كل مرة يعود فيختار وصلة مختلفة عن المرة السابقة.

تعتقد البريكي أن توظيف الوصلات لم يكن موفقًا في القصيدة، ذلك لأنها جاءت دائمًا في أسفل الصفحة، أي بعد أن يكون القارئ قد أكمل قراءة النص، وفي ذلك نوع من الفرض يتعارض ومبدأ التفاعلية التي يقوم عليها الأدب الرقمي (البريكي، 2008، ص 38). على الرغم مما تعتقده البريكي، فلا يمكن تجاهل القيمة الجمالية لهذه التقنية التي تميز القصيدة التفاعلية عن القصيدة البصرية. فالقصيدة التفاعلية تسمح بعدد كبير من التأويلات وبتعددية أشكال القراءة والتشكيل، وذلك باختلاف طرق الإبحار في خضمها من قبل المتلقي، فتحقق بذلك الشروط الأربعة لاكتمال التفاعل التي تحدث عنها كوسيكما، وحول هذه القضية سيكون لنا وقفة طويلة في الفصل التالي من الدراسة.

ويرى عبد الزهرة الربيعي أن تعدد النصوص المرتبطة بموضوع واحد في النهاية، يعدد الرؤية ويعدد زوايا التأويل. يضاف إلى ذلك أن التفرع لا يكون بفتح نوافذ جديدة فقط، بل يكون في توزيع العناصر المتنوعة على فضاء النافذة الواحدة، فالعنصر الكتابي لا ينحصر في نص مرقمن على شاشة الحاسوب، بل يجاوره نص مكتوب بصيغة مختلفة كتبادل الأفقية والعمودية بينهما، وبأسفله نص متحرك. وهناك تفرعات أخرى تنبع من احتكاك المؤشر بألفاظ معينة، إذ يساعد ذلك الاحتكاك على ولادة نص جديد بنوافذ صغيرة لا تغيِّب النافذة الثابتة (الربيعي، 2008/8/23)

يقول زيدان حمود: "لقد حاول مشتاق في هذه القصيدة أن يحرك الزمن إلى زمن آخر، زمن تكون فيه الصورة رديفًا للصوت، وعونًا للكلمة في الخروج عن معايير التقليد، إلى أبعاد أكثر تجاوزًا، تقدمًا، وارتقاء لمفهوم الكلمة في تصديها للتحجر الشعري الثابت على ورق يتعفن على رفوف أكلتها الأرضة، في الزمن الذي تدور فيه عجلة التكنولوجيا نحو أفاق أكثر ابتعادًا عن زمننا هذا. وهو لا يترك القصيدة تعبر عما تجسده الكلمات لنوازعه الداخلية، وأحلام الطفولة الغافية على عتبة الذكريات، وإنما يوظف كل شيء ناطق في ذاكرة الحاسبة

الإلكترونية، للتفاعل الخلاق مع القصيدة، للانتقال بها إلى عوالم أكثر إيغالا، لكشف التصورات الحبيسة في مخيلته" (حمود، 2008/9/10).

إن متعة القراءة في هذه القصيدة لا تكتمل في حدود قراءتها فقط، وإنما تتخطاها إلى عوالم أكثر سخونة. إذ ترتبط المتعة هنا بالموسيقى، واللوحات، والتشعب بين المتون والحواشي والهوامش، حتى ليشعر القارئ بأنه يدخل إلى ممرات ودهاليز كثيرة لا يعرف أين ستنتهي به ولا كيف ستنتهي، فما عليه سوى الانتظار والترقب حتى إذا ما شعر بالملل أو القلق من الاستمرار يستطيع العودة إلى بر الأمان ونقطة الانطلاق فيغير مسلكه أو يقرر الانسحاب.

اجمال:

مميزات النصوص الرقمية المركبة:

أدى نشر النصوص الأدبية على شبكة الإنترنت، واستثمار الكتّاب معطيات التكنولوجيا في الكتابة الإبداعية، إلى إحداث تغيرات جوهرية في شكل الخطاب الأدبي الحديث. وقد حاولنا في هذا الفصل إبراز هذه التغييرات من خلال معالجتنا لنصوص رقمية مركبة مختلفة، وعلى ضوء هذه المعالجة خلصنا إلى الاستنتاج بأن النصوص الرقمية المركبة لها صفات وخصائص بارزة تميزها عن النصوص الورقية، أهمها:

1) **امتزاج الفنون:** تعتمد النصوص الرقمية المركبة على توظيف الوسائط المتعددة البصرية منها والسمعية من لون وخط وصور وموسيقى، تعنى بالدرجة الأولى بجماليات المشهد واصطياد اللذة، بلغة رولان بارت. مما يؤدي بها إلى امتزاج الفنون، أي استضافة عمل فني لعمل فني آخر، ومثال على ذلك استضافة فن الشعر لفن الموسيقى أو الرسم، كذلك استلهام فن لفن آخر، مثل استلهام اللوحات التشكيلية في العمل الشعري وإدراج لوحات تشكيلية لفنانين ورسامين معروفين ضمن سياق النص كما رأينا في بعض القصائد التي مرت معنا.

2) **الدينامية:** إن استغلال عنصر الحركة وتوظيفه في النصوص المختلفة، منح النص صفته الدينامية، فانتقل من الشكل الإستيتي الثابت الذي تميزت به النصوص الورقية، لتصبح النصوص ذات طابع دينامي متحرك. مما أضفى على النص طابعه المشهدي، لأن الكلمات والحروف والجمل تتناثر وتتشكل وتتبعثر وتتحرك أمام عين القارئ، مما يؤدي إلى إنتاج اللغة المادة، القادرة على إنتاج طاقة، أو أن تتحول هي نفسها إلى طاقة من خلال حركة الكلمات وتوهجها ولمعانها وتشظيها، فتحمل بذلك شحنات تعبيرية كبيرة. وليست الحركة مقصورة على النص المكتوب، فهناك حركة الصور والأيقونات البصرية الأخرى مما يجعل النص مشهدًا يُرى ويشاهد ولا يُقرأ فقط. كما أدت الحركة إلى انهيار مبنى القصيدة فلم يعد لها شكل هندسي ثابت.

3) **تعدد مفاتيح التأويل:** لم يعد تأويل النص يقتصر على الكلمات بإيحاءاتها ودلالاتها التعبيرية، بل انفتح النص وانفتحت معه مفاتيح التأويل لتشمل جميع العناصر السمعية والبصرية المرافقة، فتصبح الحركة ذات معنى والألوان ذات دلالة والخط ذا قيمة. ولم يعد موضوع الشعر بحاجة لجهد تمثيلي، طالما أن اللغة من المنظور الجديد قادرة على استحضاره ليلمس ويسمع ويرى، أي ليدرك في مظاهر حسية. لقد حلت البلاغة الآلية محل الاستعارة القديمة في محاولة لمواكبة الجديد في حقل التواصل.

4) **التداخل والتشابك:** أدى توظيف تقنية النص المرتبط إلى تحرير النصوص من قبضة الخطية (Linearity) الصارمة التي فرضها عليها جمود الورق وثبوت الطباعة، لتصبح شبكة من العلاقات المتداخلة والمتشابكة بين النصوص المختلفة. مما أدى بالنص إلى الانتقال من طابعه الأحادي الاتجاه إلى تعدد الاتجاهات. ولم تعد قراءة النص تسير حسب نمط معين مفروض عليه، بل صار بالإمكان البدء بقراءة النص من كل نقطة متاحة لذلك، والتحرك بين وصلاته باتجاهات مختلفة، الأمر الذي ينتج عنه قراءات عديدة تختلف بين قارئ وآخر.

5) **الارتباط:** أدت تقنية النص المرتبط إلى إمكانية ربط النص الظاهر بنصوص أخرى عديدة، مما منح النص صفة الارتباط وهي إحدى أشكال التناص. لكنْ ثمة فرق بين التناص الورقي والتناص الرقمي. فالنص الورقي يقيم علامات تناصية مع نصوص لغوية فقط، في حين أن النص الرقمي يمكن أن يقيم علاقات مع علامات غير لغوية، فاتسعت بذلك دائرة النص لتمتد إلى العلامات غير اللسانية، فصار إلى جانب الملفوظ المسموع والمرئي، فالنص لا يتفاعل مع نصوص شفاهية أو مكتوبة فقط بل مع نصوص من أنظمة علامات أخرى غير لسانية.

6) **المشاركة:** لم تعد النصوص ملك مبدعها الواحد والوحيد، بل أصبحت تتخطى المبدع ليشترك عدة أشخاص من مجالات مختلفة أو من مجال واحد في إنتاج النص. فقد رأينا مثلا في قصة صقيع أن هناك تصريحًا في بداية القصة باسم المؤلف والمنتج، كذلك ففي النصوص الشعرية البصرية نجد عادة في الصفحة الأولى أو قبل البدء بعرض القصيدة، اسم مؤلف النص، اسم المخرج الفني واسم الملحن واسم المنشد الذي يلقي القصيدة بصوته. لقد أصبحت الكتابة الأدبية عملا مشتركًا بين أطراف عديدة فأصبحت بذلك مثل الأعمال التلفزيونية والسينمائية. ويقول روبرت كاندل إن النص الأدبي يتطلب عملا مشتركًا بين المصمم والموسيقار

والخطاط والفنان وغيرهم. وهذا بحد ذاته إثراء للنص لأن لكل منهم رؤية خاصة تعتمد على خبرته المهنية مما يؤدي بخروج النص بصورة أفضل من ذلك النص الذي يعتمد فيه مؤلفه على خبرته فحسب (Kendall, 13/5/07)

7) **الافتراضية:** النصوص الرقمية هي نصوص موجودة افتراضيًا، وتقيم علاقة افتراضية بينها وبين المتلقي، فتضعه في عالم افتراضي. و"الافتراضي" كما عرفه نبيل علي، هو كل ما يحاكي الواقع أو يناظره إلى درجة يخيل لنا معها أنه واقع، ونعني به أيضا ما يتجاوز هذا الواقع، لكنه على الرغم من تجاوزه، يؤخذ مأخذ الواقعي ويُتعامل معه على أنه في حكم الفعلي القائم (علي، 2001، ص 105). وعلى هذا الأساس تقوم النصوص الرقمية المركبة، لا سيما التفاعلية منها. إن قارئ الرواية التفاعلية ينتقل بين صفحاتها عن طريق روابطها بأسلوب افتراضي غير واقعي، فما أن يغير اتجاه مساره حتى يتغير المنظر أمامه بأكمله، قد تكبر الصورة إن اقترب منها وتبتعد في حال بعده عنها. يقول نبيل علي إن الواقع الافتراضي يمثل ذروة ما وصلت إليه تكنولوجيا المحاكاة الرقمية. إنه ثمرة هندسة الخيال التي تجمع بين العلم الفن والتكنولوجيا، مستغلة خداع الحواس من أجل إقامة عوالم وهمية من صنع الرموز (ن. م، ص 107). ويتولد لدى القارئ الشعور بالانغماس في النص الافتراضي بفعل ثلاثة عوامل متضافرة هي خداع الحواس وتوليد الأشكال المجسمة ثلاثية الأبعاد ورد فعل النظام ديناميًا مع حركة الرأس والعينين. ويرى علي بأن تكنولوجيا الواقع الافتراضي ليست مجرد تكنولوجيا أخرى، بل نقلة نوعية من مرحلة أساسها المعلومات، إلى مرحلة أكثر تطورًا أساسها نظم المحاكاة الرقمية. إنها المعلومات وقد تجسدت في هيئة كائنات افتراضية تدفع وتلمس ويضغط عليها، وقوى فعلية تجذب وتضغط، وأصوات تعلو وتخفت، وأضواء تتوهج وتخبو. وتجدر الإشارة هنا إلى أنه حين انحازت الشفاهية إلى حاسة السمع، والطباعة إلى حاسة البصر، فإن الافتراضية تستهدف المزيج المتكامل بين الحواس، بيد أن جميع ما نراه أمامنا ليس إلا وهما افتراضيًا ليس حقيقيًا ولا وجود له. فالموسيقى تعزف دون عازفين والطيور تطير لكنها ليست طيورًا (ن. م، ص 107).

8) التفاعلية: ولعل التفاعلية هي السمة الأبرز للنصوص الرقمية المركبة، ومن هنا جاء اسمها، وذلك بسبب قدرتها على التفاعل مع القارئ أو تفاعل القارئ معها. ويتخذ هذا التفاعل أشكالا مختلفة ومتعددة غير التي

عهدناها في طور الورقية. لكن هذه الصفة بالذات سيكون لنا عندها وقفة طويلة في الفصل التالي الذي يعنى بالمتلقي وأشكال تفاعله مع النص الرقمي.

الباب الثالث

تلقي النص الرقمي

وقفنا في الباب السابق من الدراسة عند الجزء الأول من فرضية البحث القائل إن اختلاف الأداة يؤدي إلى اختلاف في طبيعة المنتج، فأثبتنا صحة هذا القول وبيَّنا كيف أدى استخدام الحاسوب وتوظيف تقنياته التكنولوجية المختلفة في الكتابة الإبداعية، إلى إحداث تغييرات عديدة في شكل ومضمون النص الأدبي. أما في هذا الباب، فسنتطرق إلى الجزء الثاني من الفرضية، والقائل بأن اختلاف المنتج يؤدي إلى اختلاف في كيفية التعامل معه. أي أن التغييرات التي طرأت على النص الأدبي، ستؤدي إلى إحداث تغييرات مقابلة في طريقة تلقيه. وعليه، سنحاول في هذا الباب من الدراسة، أن نكشف عن التغييرات التي طرأت على طرق تلقي النص نتيجة للتغييرات التي طرأت على النص نفسه، والتي تعتبر جميعًا محصلة تأثير شبكة الإنترنت وما أتاحت من إمكانيات للقارئ والكاتب على حد سواء.

جميعنا يعرف أن العملية الإبداعية لها ثلاثة أقطاب، هي: المؤلف، النص والقارئ. وقد حظي كل قطب من هذه الأقطاب باهتمام كبير في النظريات النقدية المعاصرة للأدب، حيث يمكن التمييز بين ثلاث مراحل زمنية مختلفة بهذا الشأن: مرحلة (المؤلف)، وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر، ثم مرحلة (النص) التي جسدها النقد البنيوي في الستينيات من القرن الماضي، وأخيرًا مرحلة (القارئ) أو (المتلقي) كما في اتجاهات ما بعد البنيوية، لاسيما نظرية التلقي في السبعينيات من القرن المنصرم (صالح، 2001، ص 32).

وبما أن ظهور الأدب الرقمي قد تزامن مع مرحلة (القارئ)، فقد أثار ذلك أسئلة عديدة حول مدى تطابقه وانسجامه مع نظرية التلقي. فحاول بعض النقاد والمنظرين البحث عن علاقة استمرار بين الأدب الرقمي ونظرية الأدب بشكل عام، وبين الأدب الرقمي ونظرية التلقي بوجه خاص. فعلى سبيل المثال يرى الباحث بابيس ديرميتزاكيس، أن الكثير من الباحثين المتحمسين للأدب الرقمي، لا سيما التفاعلي منه، يرون بأنه يتلاءم مع الكثير من مصطلحات ومفاهيم ومبادئ النظرية الأدبية، وخاصة ما يتعلق منها بالقارئ أو المتلقي، كمبدأ تعدد

الأصوات الذي جاء به ميخائل باختين، ومفهوم "حرية تداول النصوص" الذي نادى به ميشيل فوكو، والعلاقة النشطة بين القارئ والنص التي تصورها رولان بارت، وغيرهم (ديرميتزاكيس، 2003، ص 382).

ومن أوائل المنظرين الذين حاولوا أن يدافعوا عن العلاقة بين الأدب التفاعلي ونظرية التلقي، المنظر جورج لاندو، الذي يرى أن ما نادت به نظرية التلقي من جعل القارئ العنصر الأساسي في قراءة النص، يتوافق كليًا مع المبدأ الذي تقوم عليه النصوص التفاعلية، أي تلك النصوص التي تعتمد توظيف تقنية النص المرتبط (Hypertext)، فيما تتيحه للقارئ من إمكانيات للتفاعل مع النص. كما يرى لاندو بأن الكثير من المصطلحات التي صاغها أعلام نظرية التلقي، تجد لها تجسيدًا تامًا في هذه النصوص التي توضح الكثير من مفاهيم نظرية التلقي التي بدت غير مفهومة في ذلك الوقت. وقد بالغ لاندو في دفاعه عن علاقة الاستمرار بين النصوص التفاعلية ونظرية التلقي، فقال إن بعض منظري جمالية التلقي قد استشرفوا في ذهنهم تقنية النص المرتبط حين وضعوا نظريتهم (Landow, 1994, p. 4).

وقد سلك بعض الباحثين العرب المسلك نفسه، فحاولوا أن يبحثوا عن مواضع الالتقاء بين الأدب التفاعلي ونظرية التلقي، كما فعلت الناقدة فاطمة البريكي في كتابها "**مدخل إلى الأدب التفاعلي**" (2006)، وكذلك الناقدة زهور الكرام في كتابها **الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية** (2009).

ترجع محاولات النقاد لإيجاد علاقة استمرار بين الأدب الرقمي ونظرية الأدب برأي زهور كرام، إلى اعتمادهم على تجربة الأجناس الأدبية التي لا تقول بموت جنس أدبي، أو بتلاشي شكل تعبيري بشكل نهائي، لأن الشكل الأدبي لا يولد من العدم كما أنه لا يتلاشى، وإنما يستمر في أشكال تعبيرية سواء كخلفية نصية، أو يدخل في علاقة جديدة مع البناء الجديد، ليستمر وجوده باعتباره ذاكرة للكتابة والنص والتعبير. لذا فهذه المحاولات تعبر عن أن التفكير في الأدب بتجليه الجديد يمر عبر إرث نظري مفاهيمي يشتغل على الأدب، الشيء الذي يعني أننا لا يمكن أن ندرك شكلا تعبيريًا جديدًا في غياب مرجعية أدبية نقدية، تسمح لنا بالتأمل المقارن (كرام، 2009، ص 25-26).

نستنتج مما ذكر حتى الآن، أنه بالرغم من التغييرات التي يفرضها التجلي الرقمي للأدب، والتي تجعله مختلفًا عن نظيره الورقي، إلا أن هذا لا يعني وجود قطيعة بينهما، أي أن نظرية الأدب بما فيها نظرية التلقي تجد لها استمرارية مع هذا التجلي الجديد، لكن هذه الاستمرارية تبقى قابلة للتشكل والتبلور والتطور وفق مستجدات التفكير

النقدي. ونحن لا نريد هنا أن نبحث عن مواضع الانسجام والتوافق بين نظرية التلقي والأدب الرقمي كما فعل بعض النقاد، وإنما نبغي الكشف عن المستجدات التي فرضها الأدب على أشكال التلقي بتجليه الرقمي، والتي لم تجد لها مكانًا في نظرية الأدب، لأن الأدب الرقمي لم يكن معروفًا في ذلك الوقت. وعليه، لا بد أن نقف أولا عند مفهوم التلقي بحسب نظرية الأدب التي عنيت بتلقي النص الورقي، حتى يسهل علينا أن نفهم فيما بعد التجديدات والتغييرات التي طرأت على أشكال تلقي النص بانتقاله من الصيغة الورقية إلى الصيغة الرقمية.

تجمع المصادر المختلفة التي تعنى بالنظريات النقدية الحديثة لتحليل النص، على أن نظرية التلقي جاءت لتعيد الاعتبار للقارئ، معتبرة إياه المحور الرئيسي في عملية القراءة. فعارضت بذلك الرأي القائل إن المعنى كامن في النص الأدبي، كما اعتقد البنيويون، ومالت إلى الاعتقاد بأن القارئ هو الخالق الحقيقي للمعنى.

فالنص باعتقاد البنيويين يتضمن معناه في داخله، لأن شكله اللساني يتضمن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه. وهذا يعود إلى نظرتهم إلى النص على أنه بنية مكتفية بذاتها، أي أن شروط تفسيرها تكمن داخلها فقط، لأن البنية اللسانية حاملة للدلالة ومنتجة لها. أما نظرية "جمالية التلقي" فتنطلق منطلقًا آخر يجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه، ليصبح الفهم هو عملية بناء المعنى وإنتاجه، وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه. وبذلك يعد المحمول اللساني مؤثرًا واحدًا من مؤثرات الفهم، لا بدَّ من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي (صالح، 2001، ص 42-43).

استقت نظرية جمالية التلقي أصولها من الفلسفة الظاهراتية التي تجعل الذات مصدرًا للفهم، فصارت الذات المتلقية قادرة على إعادة إنتاج النص بواسطة فعل الفهم والإدراك، ومتمكنة بذلك من تكثير المعنى وتشقيق وجوه لا نهائية من بنيته، مما يجعله قادرًا على الديمومة والخلود بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النص وبنية التلقي. كما نبذت جمالية التلقي ما هو محدد سلفًا، وعوضته بعلاقة حوارية تهدف استقراء ما يحدث للقارئ وهو يتلقى النص، ليصل بنفسه إلى حلقات المعرفة وطبقاتها، فالفرق بين المعرفة الجاهزة والمعرفة المشيدة، من وجهة نظر جمالية التلقي، كالفرق بين الاكتشاف والاختراع (ن. م، ص 52-53).

إن هذا القارئ الذي تحدثت عنه نظرية التلقي، رغم ما أولي من اهتمام، ظل مستهلكًا ذا إمكانيات محدودة يستطيع من خلالها التفاعل مع النص والمشاركة في بنائه، وهذه الإمكانيات هي الفهم والنقد والشرح والتأويل. أما

تفاعل القارئ مع النص الرقمي فقد تعدى هذه الإمكانيات المحدودة، واكتسب أشكالا أخرى ناتجة عن الإمكانيات الجديدة التي يتيحها هذا النص لمتلقيه، والتي لم تكن لتتوفر أمام متلقي النص الورقي. وقبل أن نتحدث عن أشكال التفاعل الجديدة التي يقوم بها متلقي النص الرقمي، يجب أن نعرّف هذا المتلقي، ونقف عند مواصفاته التي تميزه عن نظيره متلقي النص الورقي، وللتمييز بينهما سنستعمل مصطلح "المتلقي الرقمي" كناية عن القارئ الذي يتلقى نصًا رقميًا، مقابل مصطلح "المتلقي الورقي" كناية عن القارئ الذي يتلقى نصًا ورقيًا.

المتلقي الرقمي:

تستلزم قراءة النص الرقمي امتلاك ثقافة رقمية خاصة. فمعاينة النص الرقمي على شبكة الإنترنت أو على قرص مدمج، تجعل التعامل معه مختلفًا عن التعامل مع الكتاب الورقي المطبوع. فالمتلقي الرقمي يستطيع أن يتحكم بالنص كما يشاء، فيصغره ويكبره ويحذف منه أو يضيف إليه، ويغير في شكله وألوانه وغير ذلك. وحتى يقوم القارئ بكل هذا، عليه أن يكتسب خبرة أساسية وضرورية ببرامج الحاسوب، وكيفية التعامل معها. يقول يقطين في هذا الموضوع، إن الوسيط الجديد– الحاسوب– يستدعي ثقافةً ومعرفةً جديدة بقصد التعامل معه ومع الإمكانيات التي يقدمها. أي أن هذا الوسيط يتطلب إلى جانب معرفة القراءة، التي هي الحاجة الوحيدة المطلوبة للتعامل مع النص الورقي التقليدي، معرفة لغة أخرى، هي لغة الحاسوب وأيقوناته وعلاقة وظائفه المختلفة. ويحتم هذا الاستعمال على القارئ أن يكون ملمًا ببعض المبادئ الأولية والأساسية للتعامل مع الحاسوب، ليتمكن من خلاله التعامل مع النص (يقطين، 2005، ص 123–124).

كذلك الأمر بالنسبة لمعاينة نص رقمي من خلال كتاب إلكتروني، إذ تحتاج هذه المعاينة إلى خبرة خاصة حتى يكون القارئ قادرًا على قراءة هذا الكتاب وتصفح صفحاته. ففي الكتب الإلكترونية تستعمل عدة برامج مثل: CHM, HTML DDF, DJVU، وغيرها. وكل برنامج من هذه البرامج يتيح للقارئ استعمالات معينة ويعيق أخرى، وعلى القارئ الرقمي أن يعرفها حتى يختار ما يناسبه منها عند شراء الكتاب الإلكتروني ليتناسب مع حاجاته ورغباته.

وعليه، فإذا كانت قراءة النص الورقي تستدعي معرفة أبجدية القراءة كمهارة أساسية للتعامل مع النص، فإن قراءة النص الرقمي تتطلب بدورها إضافة إلى ذلك، مهارات عديدة أخرى كالإلمام بأبجدية الحاسوب من جهة، ومعرفة

كافة الخدمات التي تتيحها الشبكة لمتصفحيها، والإلمام ببرامج الكتب الإلكترونية من جهة أخرى. والمقصود بأبجدية الحاسوب مختلف العمليات الضرورية لفتح الحاسوب، واستعماله، وتحريك الفأرة، وكيفية استخدام لوحة المفاتيح، والدخول إلى البرامج، وعمليات اللصق والنسخ والحذف، وغير ذلك (ن. م، ص 133). وهكذا، فإن أول اختلاف بين المتلقي الورقي والمتلقي الرقمي هو اختلاف بالأدوات وبالثقافة التي يجب أن يتزود بها كل منهما من أجل الإقبال على النص والتعامل معه وقراءته.

بعد أن يصبح المتلقي قادرًا على التعامل مع النص الرقمي بامتلاكه أدوات الثقافة الرقمية، يستطيع عندئذ أن يقرأ النص ويتفاعل معه. وكما أشرنا من قبل، يتيح النص الرقمي للمتلقي إمكانيات وأشكالا جديدة للتفاعل، تتعدى تلك التي يتيحها النص الورقي لمتلقيه، وستكون هذه الأشكال موضوع بحثنا في هذا الباب باعتبارها أشكالا جديدة في طرق تلقي النص والتفاعل معه، أما هذه الأشكال، فهي: الإبحار، المشاهدة والاستماع، الإبداع والتعليق. وفيما يلي تفصيل لكل منها.

<u>الإبحار:</u>

الإبحار هو شكل من أشكال تفاعل القارئ مع النص، يتم حين يقرأ المتلقي نصًا رقميًا تفاعليًا، أي نصًا وظفت فيه تقنية النص المرتبط (Hypertext)، مما يجعل القراءة أشبه بعملية إبحار وغوص في أعماق النص، لأن قراءة النص في هذه الحالة تتعدى قراءة السطح كما هو الحال في القراءة التقليدية، لتنفذ إلى أعماقه خلال تلك التقنية. وسأطلق اسم "**المتلقي المبحر**" على القارئ الذي يقرأ هذا النوع من النصوص، علمًا أن سعيد يقطين يطلق عليه اسم "**القارئ الجوال**"، ويعرفه بأنه القارئ النشيط الذي يعمل باستمرار على تنشيط المعينات بقصد تحقيق الانتقال المتواصل بين النصوص، وقد يظل ينتقل ويتجول بدون توقف حتى يرسو على ما يطلب. فيكون التوقف عند مرساة خاصة تحقق غايته. وهذا القارئ الجوال قد يمارس تجواله الدائب بدوافع عديدة. فهو إما فضولي يريد الإحاطة بالنص المرتبط في شموليته، أو باحث عن شيء محدد، لكنه لا يمتلك دفة محددة توجهه إلى مبتغاه، فيكون ضياعه وسط الترابطات، سببًا في تنقلاته غير المحدودة، وحين لا يجد ضالته يقوم بتنشيط المعينات التي تستوقفه، وهكذا (ن. م، ص 134-135).

وقد آثرت استعمال مصطلح "القارئ المبحر" بدلا من "القارئ الجوال"، لأن كلمة "جوال" تصف القارئ فقط، بينما كلمة "مبحر" تصف في مدلولها كلا من القارئ والنص في آن واحد. فهي تصف طبيعة القراءة التي تشبه الإبحار كما أشرنا، فيغدو القارئ مبحرًا، وتكسب النص صفة العمق التي تستشف من هذا الإبحار. كما أن هذه هي الكلمة الدارجة في اللغات الأخرى أيضًا، ففي العبرية مثلا، تستعمل كلمة "גלישה" ◌(إبحار) ومشتقاتها، لوصف رواد الإنترنت أثناء تنقلاتهم بين المواقع والروابط المختلفة.

يقول محمد أسليم في مقالته "من الدفتر إلى الشاشة تحولات القراءة والكتابة"، إنه قد يبدو للوهلة الأولى أن القراءة من خلال الشاشة تشبه القراءة على الورق، حيث يخيّل إلينا أن النص يصعد من أسفل إلى أعلى، لكن الأمر مختلف تمامًا، إذ يجب النظر إلى الشاشة باعتبارها جسدًا رباعي الأبعاد. فبالإضافة إلى العلو والعرض والصفحة، ثمة بعد رابع غير مرئي، بمثابة متاهة أو عمق لا متناهي يتضمن في الحقيقة مجموع النصوص الموجودة في الشبكة، والتي لا يشكل النص الذي نكون بصدد قراءته سوى اختيار آني بينها، يمكن التخلي عنه في أية لحظة واستدعاء نصوص أخرى، إما عبر الروابط الموجودة داخل النص، أو في الموقع، أو بواسطة محركات البحث (أسليم، 2007/10/1).

وهنا نضع إصبعنا على أول اختلاف بين تلقي النص الورقي وتلقي النص التفاعلي. فالنص التفاعلي كما بات معروفًا لدينا، يتيح للمتلقي إمكانية الاختيار بين اتجاهات واحتمالات متعددة لعملية القراءة، فينتج عن ذلك متلق جديد له خصائص ومميزات ووظائف تجعله يختلف اختلافًا كليًا عن المتلقي الورقي التقليدي. إن المتلقي التقليدي حين ينغمر في النص الورقي فهو يحلق إلى عوالم جديدة ينتقل إليها أثناء القراءة عن طريق المخيلة استجابة لعنصر التخييل الذي يفرضه النص. لكن مع النص المرتبط تأخذ عملية الانغمار في النص بعدًا آخر مختلفًا. ويرجع يقطين هذا الاختلاف، إلى اختلاف الوسيط نفسه الذي يحقق أسلوبًا جديدًا في التواصل والتلقي: "إنها الطريقة التفاعلية التي تقدم صورة جديدة للفضاء، لأنها تنقلنا من الحديث عن النص باعتباره فضاء، إلى النص– الفضاء حيث يأخذ التنظيم النصي بعدًا جديدًا يتماهى والشروط التي يفرضها الفضاء الشبكي الذي لا يمكن أن يتحقق إلا من خلاله. فيكون الإبحار والانتقال بين الجزر النصية المختلفة عندما يشرع المتلقي، وهو يتحرك في جسد نص ما، في تنشيط الروابط التي تسمح له بالانتقال بين عقد النص المختلفة. ويظل المتلقي

ممسكًا بـ"الدفة" متحركًا بين الفضاءات النصية، إنه "سندباد" معاصر، بحري صحيح، لكنه هوائي أيضًا، وتحت أرضي، لا حد للمسافات والفضاءات التي يمكنه ارتيادها بحثًا عن نص ما" (يقطين، 2008، ص 33).

إذًا فأول اختلاف بين تلقي النص الورقي وتلقي النص التفاعلي الرقمي هو اختلاف في آلية قراءة كل منهما. فبينما تكون قراءة النص الورقي قراءة خطية ذات اتجاه واحد محدد من أعلى إلى أسفل وبتعاقب مرتب ومتسلسل من حيث عدد الصفحات وتواليها، نجد أن قراءة النص التفاعلي هي قراءة لاخطية تعتمد على التفرع والغوص في أعماق النص وكسر النمطية التي ألفناها في النصوص الورقية. إذ يجد القارئ نفسه أمام روابط عديدة ونوافذ كثيرة وخيارات مختلفة، عليه أن يلجها ويكشف أغوارها وفق ما تمليه عليه رغبته ويفرضه تذوقه. فأصبح بالإمكان الإبحار في عرض النص متحررًا من قبضة تلك الخطية الصارمة التي يفرضها جمود الورق وثبوت الطباعة. وصار القارئ يدرك أن النص ليس كما هو في ظاهره، سلسلة من الكلمات والجمل والفقرات، بل شبكة معقدة من العلاقات الكثيفة والارتباطات المعقدة التي تتحقق من خلال الفعل الذي يضطلع به هو نفسه، مما يحقق التفاعل مع النص.

تقول ريان (Ryan) إن هذا الشكل الجديد للنص بمجموعة روابطه وثغراته غير المرتبة خطيًا، تمنح المتلقي إمكانية عدم قراءة النص كله دون أن يشعر بأن شيئًا قد فاته. بكلمات أخرى لم يعد من الضروري قراءة العمل الأدبي كله، كما لم تعد هناك حاجة إلى قراءته بشكل مرتب، وهاتان ميزتان جديدتان في غاية الأهمية تجعلان من القراءة فضاء لطيفًا يمكن أن يحقق المتعة والمغامرة والمنفعة، وذلك نتيجة لاختيار إرادي من قبل المتلقي أو القارئ فيقرأ ما يشاء هو، وكيفما يشاء، ويتوقف متى يشاء، دون أن يشعر بأن العمل قد انقطع (Ryan, 2001, p. 46).

إن القراءة بهذه الطريقة تعني أن الوصول إلى قصد الكاتب، الأمر الذي ركزت عليه بعض النظريات، لم يعد ذا أهمية بالنسبة للمتلقي. فقد ركزت بعض المناهج النقدية ولفترة طويلة على المؤلف أو الكاتب باعتباره أهم عنصر من عناصر المنظومة الإبداعية، ووصلت هذه المناهج الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية. وركز أصحابها على المبدع في قراءة العمل الأدبي، واعتبروا قصدية الكاتب شرطًا أساسيًا لتفسير ما أنتجه من نصوص (محمد، 1999، ص 7). فالناقد الأمريكي إيريك هيرش (Hirsch)، أحد أعلام هذا الاتجاه، تحدث عما اسماه "المقصدية الأحادية الجانب"، أي أن المؤلف يودع نصه مقصدية محددة، ولا يمكننا الدخول

في آفاق تأويلية حاسمة وسليمة ما لم نفترض سلفًا قصدًا للمؤلف يوجه ذلك التأويل. ويفترض هيرش أن المبدع يمتلك قدرة تفوق قدرة المتلقي على تحديد معنى النص. والعبء يقع على عاتق المتلقي الذي ينبغي عليه أن يسترجع نية المؤلف وقصده (Hirsch, 1976, p.17). لكنا نرى الآن أن قارئ النص التفاعلي لم يعد يأبه بهذه القصدية، فهو يبلور قصده هو من خلال اختياراته وكيفية قراءته للنص.

إن تعدد الخيارات بالنسبة لقارئ النص التفاعلي، يعني تعدد القراءات بالنسبة للنص الواحد، وهي فكرة قد تبناها أصحاب نظرية التلقي، ومن أعلامها الناقد الألماني وولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser)، والناقد الإيطالي امبرتو إيكو (Umberto Eco). يعتبر أصحاب هذه النظرية، النص عالمًا خاصًا يفهمه المتلقي بما فيه من إشارات ومعطيات موضوعية تتحكم في توجيه هذا الفهم. وهم بذلك يؤكدون على القراء أنفسهم باعتبارهم أشخاصًا مسلحين بأدوات مختلفة جاءتهم من حصيلة الثقافة والوعي، ومن قدراتهم ومعرفتهم باللغة والرموز والعلامات اللغوية وأنظمتها وعلاقاتها (الرواشدة، 2001، ص 17). يرى إيزر مثلا، أن القراء هم الذين يصنعون المعنى في النص، ولهم الحق في إضفاء أي معنى يريدونه حسب رغباتهم النفسية والاجتماعية وحصيلتهم الثقافية، وذلك عن طريق ملء ما أطلق عليه اسم "الفجوات" أو "الفراغات" أو "مناطق اللاتحديد" وهي تلك المساحات البيضاء التي يتركها المؤلف ليقوم القارئ بملئها كما يشاء، فينتج عن ذلك فهم خاص للنص ومعنى مختلف باختلاف القراء (Iser, 1980, p. 203). هذا يعني أن تعدد القراءات التي نادى بها أصحاب نظرية جماليات التلقي، تعني تعدد وجهات النظر في فهمه، أي تبقى محصورة في مستوى الإدراك فحسب، لأن النص نفسه لا يتغير، وما يتغير هو طريقة فهمه، فكل قارئ يفهم النص بطريقة مختلفة، لكن هذا النص هو واحد بالنسبة للجميع. أما تعدد القراءات في النص التفاعلي فتتحقق على مستوى الفعل والتطبيق، فكل قارئ ينتج نصًا مختلفًا تمامًا عن النص الذي ينتجه قارئ آخر، من حيث الطول والشكل والمضمون، مما ينتج عنه معنى مختلف بالتأكيد.

إن طبيعة النص التفاعلي الرقمي أكسبته صفات جديدة وحلة خاصة تحتم على القارئ أن يعيد إنتاج النص ليبني نصه بنفسه عن طريق الاختيار بين الروابط التي يتضمنها النص، وذلك وفق ما تمليه عليه رغباته وثقافته وحدسه ومشاعره، فينتج بذلك نصًا جديدًا بالفعل والعمل، وليس على المستوى النظري الإدراكي فحسب كما رأى أصحاب نظرية التلقي.

نستطيع القول بناء على ما تقدم، إن النص الورقي هو نص مبني سلفًا من قبل الكاتب، وما على القارئ إلا تلقيه كما هو، ومن ثم تأويله. أي أن البناء يسبق التأويل في النص الورقي، بينما في النص التفاعلي، يبني القارئ النص بنفسه أثناء تأويله له، فهو يفكر أثناء القراءة ويخطط قبل أن يلج رابطًا معينًا، وبناء على تخطيطه وتأويله وفهمه يختار الرابط المناسب من بين روابط مقترحة، فيبني بذلك النص لبنة تلو الأخرى، أي أن البناء والتأويل خطان متوازيان في النص التفاعلي الرقمي، لا يسبق أحدهما الآخر، بل يتعلق به، وكلاهما من صنع المتلقي.

يرى بيير ليفي (Pierre Levy) كما ورد لدى الناقدة ريان ماري (Ryan Marie)، أن النصوص التفاعلية تخلق نوعًا من التحدي أمام القارئ. فكل قارئ يتعامل مع النص كأنه حقيقة، فيملأ فراغات النص وينتقل بين روابطه بحسب تجاربه وخبراته الخاصة، مما يشكل تحديًا بالنسبة له، فيصبح هدف النص هو صياغة العالم حسبما يريده القارئ أن يكون. ولذلك يرى بيير ليفي أن النص لا يتحقق فقط من خلال ملء الفجوات التي تحدث عنها إيزر، بل أيضًا من خلال الشخصيات والأحداث في الخيال، وتتبع الأفكار المركزية للنص بواسطة كسر النمط الخطي للقراءة، فيصوغ القارئ بذلك روايته كما يريدها أن تكون على أرض الواقع. وعليه يعتبر ليفي أن الاختلاف بين النص الورقي والنص التفاعلي هو اختلاف في طريقة البناء، فالنص التقليدي الورقي له مستويان:

1- النص المبني من مجموعة إشارات كتبها المؤلف.

2- النص المبني ذهنيًا بواسطة القارئ.

أما النص التفاعلي فله ثلاثة مستويات:

1- النص المبني من مجموعة إشارات كتبها المؤلف

2- النص المبني ذهنيًا بواسطة القارئ

3- النص كما يعرض للقارئ (Ryan, 2001, 46)

ولكي يتسنى لنا فهم ما تقدم، سنتوقف قليلا عند بعض الأمثلة من النصوص التفاعلية التي مرت معنا في الباب السابق، ولنبدأ برواية "**ظلال الواحد**"[1]. ففي هذه الرواية تتحقق المستويات الثلاثة التي ذكرها بيير. فالرواية هي بالأصل تلك الإشارات اللغوية والروابط المختلفة التي كتبها المؤلف محمد سناجلة وألقى بها إلى القارئ، الذي

[1] (انظر الملحق: link 21).

يأتي بدوره لفك شيفرة النص، وذلك عن طريق ملء الفراغات والمساحات البيضاء التي تحدث عنها إيزر، في محاولة للربط بين الأحداث والشخصيات، ليصل إلى فهم النص ويقف عند هدفه. لكن ذلك لم يعد كافيًا لتأويل النص، فهناك روابط مختلفة تعرض أمام القارئ وتستوجب أن يتخذ موقفًا إزاءها، فعليه أن يقرر بشأن هذه الروابط وينتقل بينها كما يرغب، عندئذ تصاغ الرواية بشكل مختلف من قبل كل قارئ، وذلك بحسب الروابط التي تعرض أمامه بعد كل اختيار، فيصبح تلقي النص مرهونًا ليس فقط بالبناء الذهني التصوري الذي تحدث عنه إيزر، بل بالطريقة التي يعرض فيها النص أمام القارئ بعد كل اختيار بين المسارات المقترحة، وبهذا يتحقق المستوى الثالث الذي تحدث عنه بيير.

يقودنا الحديث عن تلقي النص التفاعلي إلى إعادة التفكير في أحد المصطلحات الهامة التي تحدث عنها إيزر في نظريته حول التلقي، وهو مصطلح "القارئ الضمني"، فالسؤال الذي نطرحه هنا، هو إلى أي مدى يتلاءم هذا المصطلح مع النص التفاعلي؟ ولو كان إيزر قد شهد النصوص التفاعلية الرقمية، هل كان سيغير وجهة نظره بالنسبة لفكرة "القارئ الضمني" التي تحدث عنها؟

فالقارئ الضمني بحسب إيزر هو الفرضية الكامنة في نية الكاتب حين يشرع في الكتابة، أي أن المؤلف حين يكتب، فإنه يكتب وفي ذهنه قارئ ما، قارئ يعرفه ويخاطبه ويتعامل معه، هذا القارئ له مواصفات معينة تمكنه من فهم وتأويل العمل الأدبي (البريكي، 2006، ص 168). قد تبدو فكرة "القارئ الضمني" مقنعة في الفترة التي صاغ فيها إيزر هذا المصطلح، أي في الستينيات من القرن الماضي، عندما كان الأديب يتصور قبل أن يقدم على كتابة عمل أدبي ما، أين سينشر هذا العمل؟، ومن الجمهور الذي سيقبل على قراءته؟، وما هي مواصفاته واهتماماته؟، فكان هذا التصور يوجه العمل الأدبي ويحدد مضمونه. لكن في أيامنا هذه أصبح الوضع أكثر تركيبًا وتعقيدًا مما قد يتعسر معه التفكير بـ"قارئ ضمني" معين. ولتوضيح الفكرة سأعود إلى مقالة للكاتب الإيطالي كالفينو إيتالو، بعنوان "لمن نكتب؟"، يقول فيها إن الكاتب في الماضي كان يكتب روايته ويعرف أنها ستصدر على شكل كتاب مطبوع، وعندما يشتري شخص هذه الرواية، يكون قد ذهب لمكان بيعها عن قصد، ومن يفعل ذلك عادة هم هواة الأدب، وهؤلاء لهم مواصفات معروفة، أو يمكن تخيلها. أما اليوم فحين يكتب الكاتب روايته ويلقي بها في الشبكة، فإنه لا يعرف أبدا مَن مِن الممكن أن يصطدم بها، أي لم تعد الكتابة لهواة

الأدب، بل لكل إنسان مبحر في الشبكة. بكلمات أخرى أصبح من المستحيل توقع مواصفات القراء اليوم، وعلى الكاتب أن يفترض وجود قارئ لم يوجد بعد. لذا فالموقف الأدبي اليوم يتصف بالتشويق عندما يكتب أحدهم روايات لأشخاص ليسوا بقراء للروايات وحدها، ويكون تفكيره منصبًا على رف من الكتب ليست كلها ذات طابع أدبي (إيتالو، 2005، ص 82).

ونحن نميل للأخذ بهذا الرأي، ونرى أن فكرة النص المرتبط هي نتيجة لعدم إمكانية التفكير بقارئ ضمني محدد، إذ أصبح من الصعب على الكاتب استحضار مواصفات قارئ بعينه. فالإنترنت عالم مفتوح على مصراعيه، والمبحرون فيه من كل الفئات والطبقات والمستويات الثقافية. ومن هذا المنطلق أيضًا، يقول إيتالو: "ينبغي على الأديب أن يفترض جمهورًا أكثر ثقافة بل أكثر ثقافة من الكاتب نفسه، فالكاتب يخاطب قارئًا يعرف عن الأدب أكثر مما يعرفه هو، ويخاطب شخصًا لديه من المعرفة أكثر مما لديه. للقارئ اليوم متطلبات معرفية ولفظية وعملية ومنهجية أكثر مما يتوقعه، وعلى الكاتب أن يرضي جميع الذائقات والرغبات" (ن. م، ص 84).

وعليه، يمكن الافتراض أن النص التفاعلي إنما هو نتيجة لإرضاء أذواق مختلفة لدى جمهور القراء الواسع، فبما أن الكاتب لم يعد يستطيع أن يعرف مواصفات جمهوره، ولا يستطيع حصرهم ضمن فئة معينة، أصبح من الضروري أن يكتب نصًا يتلاءم قدر الإمكان مع أكبر شريحة ممكنة من القراء.

يقودنا هذا إلى الاستنتاج بأن "القارئ الضمني" الورقي الذي تحدث عنه إيزر هو "متلق خاص" بينما "القارئ المبحر" هو "متلق عام". هذا التحول في مفهوم التلقي قد يؤدي إلى تحولات أخرى في مضامين الكتابة الأدبية. فبما أن الكاتب يحاول إرضاء أكثر من قارئ، فلا بد أن يفكر في أكثر من موضوع، لذا يحبذ أن تجمع الرواية بين موضوعات مختلفة، سياسية وفنية ودينية وفلسفية في آن واحد، وكل منها في مسار مستقل يجذب إليه قراء معنيين بواسطة تقنية النص المرتبط. وبما أن النصوص الرقمية التفاعلية في الأدب العربي ما زالت في بداية تبلورها، فمن الصعب أن نجد نصًا تتحقق فيه كل هذه المواصفات، ومع ذلك نجد براعم لمحاولات أدبية من هذا النوع، منها على سبيل المثال: "قصة **صقيع**"[1] التي حاول فيها الكاتب أن يدمج بين الشعر والسرد والموسيقى والأغاني بالصوت والصورة، وكذلك "**قصة ربع مخيفة**"[2]، التي يبدأها الكاتب بجملة موجهة إلى القارئ منذ البداية تبين إدراكه لاختلاف أذواق القراء، وعدم إمكانية معرفة من هم الأشخاص الذين يمكن أن يدخلوا الموقع، فقد

[1] (انظر الملحق: link 23).

[2] (انظر الملحق: link 15).

يدخله شخص لا يرغب بقراءة هذا النوع من الروايات، لذا يبدأ روايته بقوله: "لو كنت لا تحب الفلاش اضغط هنا".

وإذا كان إيزر قد تحدث عن "القارئ الضمني" فإن أمبرتو إيكو قد تحدث عن مصطلح آخر هو "القارئ النموذجي". و"القارئ النموذجي" عند إيكو هو القارئ الذي ينبغي أن يكون جديرًا بالتعاضد مع النص من أجل تأويله بالطريقة التي أرادها المؤلف. إذ يعتقد إيكو أن المؤلف يفترض مسبقًا وجود قارئ ذي كفاءات تأويلية بمستوى جيد تمكنه من تأويل عمله. و"القارئ النموذجي" لدى إيكو هو القارئ الذي توافق كفاءته الموسوعية نوع الكفاءة التي يتطلبها النص كي يقرأ بطريقة اقتصادية، فالكاتب يرسم صورة عن القارئ النموذجي وهذا الأخير بدوره يضع هو الآخر فرضية عن الكاتب. لذا فالقارئ لا يقرأ كما يريد هو، لكنه يقرأ كما يريد له النص أن يقرأه (إيكو، 2004، ص 77-78). يرتبط المصطلحان "القارئ الضمني" و"القارئ النموذجي" عند كل من إيزر وإيكو بقدرة المتلقي على تأويل النص وفهمه. فقد حظي التأويل بمكانة هامة لدى النقاد لأنه يعبر عن مقدرة القارئ في التواصل مع النص والتفاعل معه، كما اعتبر الهدف الرئيسي من قراءة العمل الأدبي، فنحن لا نقبل على القراءة إن لم نكن نريد أن نصل إلى الفهم، أي التأويل. لكن هذا التأويل لم يعد يشكل الهدف الرئيسي بالنسبة لقارئ النص التفاعلي. فالقارئ المبحر يهدف من خلال القراءة إلى المشاركة في كتابة النص وبنائه وإنتاجه بحسب رغبته، إلى جانب تأويله الذي يعتبر الغاية الرئيسية التي ينتهي عندها المتلقي بحسب كل من إيزر وإيكو، وبهذه المشاركة فهو لم يعد يحفل بالوصول إلى قصد الكاتب والذي يعتبر غاية القراءة بحسب هيرش.

يمكننا إجمال ما قلناه حتى الآن بأن النص الورقي التقليدي هو نص منته، وكل ما على القارئ فعله إزاءه هو الفهم والتأويل. فاستنتاج المعنى هو الغاية الرئيسية لدى القارئ الورقي، بينما يختلف الأمر بالنسبة للقارئ المبحر الذي لم يعد التأويل لديه غاية رئيسية، وحل محلها الإبحار الذي غدا غاية القارئ ومقصده. فالقارئ المبحر يهدف من خلال تنقله بين الروابط، بناء النص وصياغته، وليس تأويله، إنه لا يعبأ بالمعنى بقدر ما يهتم بالتشكيل والبناء، مدفوعًا بحب الاستطلاع والشغف لمعرفة ما تنطوي عليه الروابط من جهة، وبرغبته الشخصية من جهة أخرى، وهذا ما وصفته الكاتبة لبيبة خمار بـ"البعد اللعبي". فالقارئ لا يهتم بالمعنى كما ذكرنا قدر

اهتمامه بالشكل، بترابط الأخبار والإمكانيات البصرية والصوتية وبالبعد التكنولوجي للوساطة، مجربًا ولوج النص من هذه الوصلة أو تلك، مزعزعًا النظام الذي تعرض فيه. هذا اللعب هو لعب سطحي لا يلغي اللعب الحقيقي الذي يتميز به النص المرتبط والناتج عن دمج الكتابة والقراءة في الممارسة نفسها، ليصبح فضاء النص فضاء افتتان (خمار، 2007/9/30).

وتشير المراجع إلى أن البعد اللعبي هو المبدأ الذي قامت عليه فكرة النص المرتبط أصلا، لذا نجد بأن تعريف الرواية التفاعلية (Interactive Fiction)، بحسب المصادر الأجنبية يشير إلى كل من الألعاب التفاعلية والأدب التفاعلي، إذ تقول ماري آن باكلز إن كُلاًّ من ولي كروثر (Willie Crowther) ودون وودز (Don Woods) حين ابتكرا فكرة ألعاب المغامرات عام 1975، والتي استخدما فيها تقنية النص المرتبط، لم يفكرا آنذاك بأنها ستغدو نوعًا من الأدب، وكان هدفهما تقديم قصة يشارك القارئ في توجيه شخصياتها وتحريكها بالاتجاه الذي يريد لتحقيق المتعة الناتجة عن المغامرة والمفاجأة كغاية أساسية (Buckles, 8/10/2006).

وتقول لبيبة خمار نقلا عن كريستيان فاندندروب في دراسة له حول قراء النص المرتبط، إن النص المرتبط يعني "المتاهة" التي يتخذ فيها الشكل أهمية قصوى، فالذي يهم ليس الأثر الذي تخلقه المتاهة في القارئ المبحر فيه، بل الشكل في حد ذاته. فالمتاهة ليست المكان الذي نتيه فيه بل المكان الذي نخرج منه تائهين. والنص المرتبط عبارة عن متاهة ذات مسارات متعددة، تولد لدى القارئ حالة من الترقب، حيث يظن في كل مرة أنه اقترب من النهاية والخروج من المتاهة، أو اقترب من مركز النص الدفين، ليتلاشى هذا المركز بما فيه من معانٍ محتملة، وعندها يصاب القارئ بحمى النقر، ينقر هذه الوصلة وينقر تلك باحثًا عن مخرج وعن هدف منشود يتبخر ويتسرب من بين يديه كلما ظن أنه أمسك به، أو شارف على ملامسته، وهذا بحد ذاته يحقق متعة اللعب (خمار، 2007/9/30).

وتضيف الكاتبة بأن عملية الإبحار في متن النص المرتبط تجعل من عملية القراءة عملية دينامية، فصيرورة القراءة ترتكز على مجموعة من العلامات المتمظهرة في النص. ويمكن أن نميز بين نوعين من هذه العلامات:

– تلك العلامات التي توجه القراءة نحو عناصر محددة

– تلك العلامات التي تعطي وتقترح إمكانيات مختلفة للاستمرار في العملية القرائية (ن.م).

وهذا يجعلنا نميز بين علامات ثابتة وأخرى دينامية. وتتمظهر ثنائية الثابت والدينامي بشكل جلي في "**قصة ربع مخيفة**"[1] التي مرت معنا في الباب السابق، إذ تحتوي القصة على روابط ثابتة تقدم معلومات إضافية حول الشخصيات لكنها لا تمنح خيارات أخرى للقراءة. بالمقابل توجد علامات وروابط دينامية تمنح المتلقي حرية الاختيار بين مسارات مختلفة تؤدي إلى قراءات مختلفة، مما يجعل عملية القراءة مرنة وديناميةومتغيرة. هذا يعني أن النص لم يعد يفرض على القارئ كيفية قراءته كما في النصوص الورقية، وغدت عملية القراءة ملكًا للقارئ وحده، وتحت سيطرته هو، فهو المالك لزمامها والمقرر لكيفيتها واتجاهها.

وعليه فإن الإبحار الذي يحققه النص التفاعلي الرقمي تنتج عنه تغييرات عديدة بالنسبة للمتلقي، يمكن إجمالها بما يلي:

- كسر القراءة الخطية وتحويلها إلى قراءة باتجاهات مختلفة.
- تشكيل وبناء النص بحسب رغبته.
- إنتاج نصوص مختلفة شكلا ومضمونًا أثناء قراءات مختلفة للنص نفسه.
- عدم الالتزام بقراءة العمل الأدبي حتى النهاية.
- تجاهل مقصدية الكاتب والاستعاضة عنها بمقصديته هو.
- منح الشعور بالمتعة والمغامرة والمفاجأة التي يحققها البعد اللعبي للنص.
- منح القراءة صفة الدينامية عوضًا عن الثبوتية.

<u>المشاهدة والاستماع</u>

ذكرنا في الفصل السابق أن بعض النصوص الرقمية كالنصوص البصرية والنصوص التفاعلية، لا تقدم للقراءة فقط، بل للمشاهدة والاستماع أيضًا، وذلك لاحتوائها على عناصر سمعية وبصرية تستفز حاستي السمع والبصر لدى المتلقي فتجعله قارئًا ومشاهدًا ومستمعًا في آن واحد.

ويتفق عدد من الباحثين على أن قراءة هذا النوع من النصوص هي بمثابة تفكير بصري باعتباره محاولة للفهم، تتضافر فيه كافة الحواس. فالتفكير البصري (Visual Thinking)، يعتمد على المعرفة بجانبيها، المعرفة

[1] (انظر الملحق: link 15).

العقلية (Intellectual Cognition)، والمعرفة الحدسية (Intuitive Cognition)، حيث تتفاعل هذه القوى لإدراك المكونات المختلفة من عناصر وأشكال ورموز، في علاقات مختلفة تؤثر في بعضها البعض لتكوّن مدركًا كليًا نتيجة التفاعل بين تلك المكونات (الغامدي، 2007/6/28).

هذا يعني أن قارئ النص البصري يطلب منه بذل جهد إضافي إلى جانب الجهد الذهني لكي يتفاعل مع النص. لذا يرى الناقد العراقي أمجد حميد عبد الله، أن تلقي النصوص البصرية أكثر تعقيدًا من تلقي النصوص الورقية، وذلك لما فيها من تعالق بين أنواع الفنون التي تنتمي إلى مستويات الخطاب التفاعلي الأربعة المعروفة (اللغوي، السمعي، البصري، الحركي) والتي يتم إدراكها والتفاعل معها من قبل المتلقي عبر وسائل الإدخال عنده، وهي الحواس الخمس الظاهرة. وقد أطلق عبد الله على هذا الشكل من أشكال التلقي اسم "التراسل" أو "تراسل الحواس" (عبد الله، 2009، ص 62–63). وتقوم عملية الإدراك، كما يشرحها عبد الله، بإعطاء المعنى للمثيرات الحسية المختلفة التي ترد إلى المخ عبر أجهزة الإحساس وقنواته الرئيسية. فنحن نحتاج خلال عملية الإدراك إلى سماع الأصوات ورؤية الأشكال وشم الروائح ولمس الأجسام وتذوق الأطعمة، لكن كل هذه المثيرات الحسيَّة في ذاتها تعتبر قليلة الأهمية ولا تكتسب أهميتها الكبيرة إلا من خلال الإدراك، أي من خلال التنبه لهذه المثيرات وتنظيمها عند المستوى الحسّي، ثم تفسيرها عند المستوى الخاص بالجهاز العصبي والمخ (ن. م، ص 76) .

وعند النظر إلى النصوص البصرية نجد أنها تقدم صورًا تراسلية بمستواها اللغوي، وتضيف إلى ذلك تراسلات أخرى لتحقق ما أسماه الناقد بـ"التراسل المتعدد للحواس"، عبر مدركاته البصرية الممزوجة مع المدركات السمعية. ولكل من الصور والألوان والأشكال إحالاتها الخاصة على تراسلات بصرية. وكذلك الأصوات تتعالق بتراسلات سمعية مع بقية الحواس. وأما المستوى الحركي فهو داخل ضمن التراسل البصري، مع غياب التراسلات اللمسية والشمية والذوقية عن النسيج العام للخطاب التفاعلي البصري، ومع ذلك يمكن الاستعانة بتراسل حاستي البصر والسمع للتعويض عن غياب بعض الحواس (ن. م، ص 79). فعلى سبيل المثال نجد أن سقوط الثلج بغزارة في بداية عرض "قصة **صقيع**"[1] يبعث الإحساس بالبرد، كما أن صورة الصحراء الممتدة في رواية "شات" يبعث الإحساس بالحرارة، مما يعزز قول الناقد بأنه يمكن الاستعاضة عن حاسة اللمس بواسطة حاسة النظر.

[1] (انظر الملحق: link 23).

ويرى الناقد عبد الله بأن جمالية هذه النصوص تكمن في المزج بين أنواع الفنون بتعالق يطلب منه أن يكون ذكيًا ليمثل دلالة مضافة إلى شعرية اللغة التي تشكل تعالقها مع الفنون البصرية باعتماد دلالات الألوان والأشكال؛ إذ من المستحيل أن ندرك الشكل إدراكًا تامًا إلا باعتباره لونًا، لأننا لا نستطيع أن نفصل بين ما نراه كشكل وما نراه كلون. وللأشكال تأثيرات متباينة في المتلقي كما يقول الناقد، فلكل منها طريقته في إثارتنا، ومع ذلك فغلبة لون الشكل في التأثير واضحة، ذلك لأن له تأثيرًا مباشرًا على حواسنا، فكل لون يرتبط بدلالة معينة، فالأحمر قد يرتبط بالغضب أو الخطر أو الحب، والأزرق بالماء أو الشوق وهكذا.

ويضيف أمجد عبد الله بأن تأثير اللون في المتلقي له تفسيرات فسيولوجية أيضًا، فقد يتحرر السرور أو الضيق بالذبذبة التي تصطدم بها موجات أو أشعة الضوء على شبكية العين، لا سيما في الحالة التي يكون فيها الحاسوب هو الوسيط الناقل للنص، فالشاشة الزرقاء ذات أشعة لها تأثيرها على العين لأنها تقدم الألوان بوضوح عال وبريق خلاب. من ناحية أخرى فإن الألوان ترتبط مع المتلقين بعلائق ذاتية بحسب سيكلوجية تلك العلائق، فبعض الناس قد يكرهون أو يحبون ألوانًا معينة لأنها ترتبط عندهم بالأشياء التي يحبونها أو بتجارب مروا بها (ن. م، ص 68–67). والأمر نفسه ينطبق على الأصوات والموسيقى والأنغام التي قد تثير لدى المستمع انفعالات وتداعيات معينة، ترتبط بتجارب شخصية.

ومن النقاد الذين أشاروا إلى تأثير اللون على المتلقي، الناقد عبد الله الغذامي الذي تحدث عما اسماه بـ "التلوين التقني"، مشيرًا إلى أن الألوان تلعب دورًا هامًا ألغى المجازات البلاغية القديمة، وبدلا من التشبيه والاستعارة والكناية، قد جاءت الألوان لتؤدي الدور الأكبر في رسم الدلالات وتحقيق التأثير بأقصى درجاته، حيث تولد الألوان استجابة انفعالية تستفز أحاسيس المشاهد، ويتولد عن الألوان والصور رد فعل انفعالي بفعل الوسيلة لا بفعل الرسالة (الغذامي، 2005، ص 178–173).

نستنتج مما تقدم حتى الآن، أن المؤثرات السمعية والبصرية تعمل على إثارة الحواس عند المتلقي فتولد عنده انفعالات نفسية وسيكولوجية خاصة. لكن لا يقتصر تأثير هذه المؤثرات على الجانب الحسّي الجسدي لدى

المتلقي فحسب، بل لها تأثير معنوي أيضًا، يرتبط بكيفية بنائه للدلالة واستنتاجه للمعنى، ويتجلى ذلك في كيفية تفسيره لمدلولات الألوان والصور والأشكال والأصوات.

فعلى سبيل المثال لا يمكن لمتلقي قصيدة "**تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق**"[1]، أن يتجاهل اللون الأزرق أثناء محاولته للوقوف على دلالة النص، وذلك لأن هذا اللون له حضور طاغ في مطلع القصيدة من جهة، ولارتباطه بعنوانها بشكل صريح من جهة أخرى. هذا بالإضافة إلى مفارقة الألوان الأخرى التي تظهر إلى جانبه كالأحمر والأصفر، والتي جاءت بشكل صارخ، فأضافت إلى صرخة التمثال الذي يظهر بجانبها، صرخات أخرى ليست أقل حدة وقوة.

ويرى الناقد شاكر عبد الحميد أن أبرز العناصر البصرية التي لفتت انتباه النقاد في العصر الراهن هي الصورة، وذلك لتأثيرها الشديد على المتلقي، كونها ترتبط بجميع مجالات الحياة من حوله. إذ يقول الناقد في مقدمة كتابه "**عصر الصورة**" (2005)، إن الصور موجودة في كل مكان حولنا، وهي لا تتوقَّف عن التدفق والحضور في كل لحظة من لحظات حياتنا. والصورة لم تعد تساوي ألف كلمة كما جاء في المثل الصيني المأثور، بل صارت بمليون كلمة وربما أكثر. وقد لعبت الصورة بأشكالها المختلفة في التلفزيون والسينما والإنترنت والإعلام، دورًا أساسيًا في تشكيل الوعي والثقافة. وجعلت أجهزة الكمبيوتر من إنتاج الصورة وتوزيعها أمرًا ممكنًا وسهلا، فالكمبيوتر أكثر من أي اختراع آخر هو المسؤول عن هذا الانفجار الكبير للصور، فقد منح التطور المذهل في عالم التكنولوجيا ووسائل الاتصال، الصورة فرصة نادرة للانتشار والصدارة، حتى غدا الإنسان المعاصر يعيش في غابة من الصور (عبد الحميد، 2005، ص 7–8).

ويستعرض عبد الحميد في كتابه أراء مجموعة من النقاد الغربيين الذين اهتموا بدراسة العلاقة بين الصورة والأدب وتأثير الصورة على تلقي النص وفهمه، ومنهم المؤرخة الأمريكية، والناقدة للثقافة البصرية، مك بال (Mc Bal) التي تعتبر النص البصري نوعًا من السرد (Narrative)، يمكن قراءته كما نقرأ النص المكتوب (ن. م، ص 185)، وكذلك الناقد الأمريكي ميتشيل (Mitchell)، الذي تحدث في دراسته حول الأيقونولوجيا أو علم الأيقونة، عما أسماه بـ "نص الصورة" (Image Text)، حيث استحالة فصل الكلمة عن الصورة، واستحالة فهم الصورة دون الاستعانة بالكلمة (ن. م، ص 203).

---

[1] (انظر الملحق: link 33).

وعن أهمية الصورة تحدث أيضًا الشاعر والباحث العراقي شاكر لعيبي في كتاب **بلاغة اللغة الأيقونة، الصورة بوصفها بلاغة** (2008)، وفيه يتبنى الكاتب رأي مك بال، إذ يتطرق إلى الصورة بوصفها لغة ذات طبيعة خاصة، ويرى أنها تقرأ كما يقرأ النص وتؤوّل كما يؤول بالضبط، ولكن تختلف آليات قراءة الصورة وقواعدها عن قراءة النص الأدبي. إذ يرى لعيبي أن افتراق عملية التأويل بين المكتوب والبصري يقع في اتساع ماديات الحقل البصري مقارنة بضيقها النسبي في الأدبيات المكتوبة أو المنطوقة، فصورة من الصور يمكن أن تتسع لتأويلات لا يحتملها المكتوب مهما كانت مجازاته واستعاراته ورموزه مقارنة بالبصري (لعيبي، 2008، ص 25). وهو بذلك يتفق مع الناقد الفرنسي ريجيس دوبري (Regis Debray)، الذي تحدث عن فكرة اتساع حقل دلالة الصورة مقارنة بالنص المكتوب، وذلك في كتابه **حياة الصورة وموتها** (2002). غير أن اتساع حقل دلالة الصورة يجعلها عصية على القراءة برأي دوبري، إذ يرى بأنه لا يمكن قراءة الصورة، على عكس النص المكتوب، لأن القدرة التعبيرية والتوصيلية لصورة ما، تمر بطرق أخرى غير طريق اللغة، فعرض الشيء لن يكون أبدا هو قوله. فالصورة بالنسبة لدوبري، عبارة عن علامة لها ميزة تكمن في أنها تمنح نفسها للتأويل وتدعو إلى ضرورته، غير أنها لا يمكن أن تقرأ. فاللغة التي تتكلمها الصورة هي لغة رائيها. لذلك يرى دوبري أنه إذا كان لسلسلة من الكلمات معنى، فإن مقطعًا من الصور له ألف معنى. إن الصورة يمكن أن تملك خمس مليارات من التلاوين والترجمات والتأويلات (بمقدار الكائنات الإنسانية) ولا تقدم إحداها نفسها على أنها الأصل الوحيد، إنها تعددية المعنى الذي لا ينضب معينه. ولذا يرى دوبري بأنه ليس بإمكاننا أن نقوّل نصًا كل ما نرغب في قوله، أما الصورة فنعم (دوبري، 2002، ص 45).

نستنتج من ذلك، أنَّ العناصر البصرية من صور وألوان وأشكال، تضيف قيمة معنوية إلى النص، وتعمل على إثرائه وتوسيع حقل دلالته، وتعدد إمكانيات تأويله من قبل القراء المختلفين. وخير دليل على صحة هذا، هو ما وجدته من تأويلات متعددة للصور التي استعملت في قصيدة "**تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق**"[1]. فمن خلال مراجعتي لقراءات نقاد مختلفين حول القصيدة، وجدت أن صورة التمثال وحدها التي تظهر في بداية عرض القصيدة قد حظيت بتفسيرات وتأويلات عديدة من قبلهم في محاولة منهم لفهم ما تنطوي عليه هذه الصورة من

[1] (انظر الملحق: link 33).

معان مختلفة. فعلى سبيل المثال، منهم من تنبه إلى تردد فك التمثال كتعبير عن الصراخ، ومنهم من تنبه لصنمية التمثال كدلالة على عدم اكتراث الآخرين به أو بعجزه عن إيصال كلمته، ومنهم من تنبه إلى ألوانه المتدرجة من ألوان التراب لتعبر عن أصل الإنسان وبأنه من التراب وإليه سيعود، وغير ذلك. جميع هذه القراءات تؤكد أنه بالفعل لا يمكن أن نحصر المعاني التي تولدها الصورة، فكل قارئ يحضر معه تفسيرًا مغايرًا وفهمًا مختلفًا لها عند كل قراءة.

وقد أشار الغذامي إلى الاختلاف بين تلقي الصورة وتلقي النص المكتوب من خلال ما أسماه بـ"نحو الصور"، حيث تطرق لبعض الأسس الأساسية في تلقي الصورة، ومن هذه الأسس، "السرعة اللحظوية". فالصورة على حد تعبيره سريعة ولحظوية، وهو أمر لا يتوفر للغة التقليدية، ولم يتعود عليه ذهن القارئ الذي تدرب على التأني والتفكير الطويل والصبر والتمعن والتركيز، وكلها شروط أساسية للفهم الجيد للنص. غير أن هذا كله قد زال مع الصورة التي اقتحمت النص بسبب سرعتها الخاطفة وتعاملها المباشر واللحظوي حتى لا يجد الذهن وقتًا للتفكير، فصار الذهن مستلبًا من الصورة خاضعًا لها بتسليم كلي وذهول نفسي، لا تسعفه فيه لغة ولا منطق (الغذامي، 2005، ص 174-175).

ويمكننا القول إن هذه السرعة اللحظوية هي بالفعل إحدى السمات البارزة في تلقي النص البصري، فهذه النصوص تخلق متلقيًا مبصرًا مبهورًا، كونها تعنى بالناحية الجمالية بالدرجة الأولى. فلم تعد الغاية من الكتابة هي إنتاج المعنى بالمعنى المألوف، بل خلق مناخ من الغموض يدعو المتلقي إلى التحديق في الأثر من دون الانشغال في التفاصيل أو التوقف كثيرًا أمام الدلالة، لأن الإمتاع البصري أصبح غاية بحد ذاته. إن منبع الدهشة الأولية التي تعتبر مصدرًا للمتعة الجمالية، يرجع في الأصل إلى مدى انزياح العمل الفني عن أفق انتظار المتلقي غير المعتاد على قراءة مثل هذه النصوص، نظرًا لجدتها وحداثتها وندرتها في أدبنا العربي.

فعندما يقبل المتلقي على قراءة قصيدة "**سيدة الماء**"[1] مثلا، للكاتب المغربي منعم الأزرق، والتي نشرت في موقع المرساة عام 2007 (الأزرق، 2006/12/25)، فإنه ينصرف إلى مشاهدتها قبل قراءتها. فالقصيدة تجعله مبهورًا أمام ذلك التشكيل البصري للنص، حيث تتراقص الكلمات وتنقلب وتتحرك وتتماوج وتكبر ثم تصغر، وتقترب وتبعد، وتدور بأحجام وأشكال مختلفة، تغتسل بحبيبات الماء مصحوبة بنغمات موسيقية هادئة. وهنا يتطلب من

[1] (انظر الملحق: link 8).

المتلقي أن يجمع بين الفضاء النصي الذي تمثله الكلمات، وبين كافة المؤثرات السمعية والبصرية في القصيدة في محاولة للقبض على معناها.

يجب على القارئ في مثل هذه الحالة أن يجمع بين المقروء والمشاهد والمسموع، وأن ينتبه إلى جميع المؤثرات التقنية الموظفة كمفاتيح للتأويل، فشفرات النص تعدت الكلمات لتشمل الصور والألوان والحركة والصوت وغير ذلك. ولا يمكن بأي حال من الأحوال الإمساك بمعنى النص إذا فصلنا بين مكوناته. ففي مثل هذا النص تفرغ الكلمات من مدلولها اللغوي لتحمل مدلولا إخباريًا ناتجًا عن حركة هذه الكلمات وألوانها وأحجامها فيتسع حقل دلالتها. إن تضافر السمعي مع البصري يمنح اللغة آفاقا جديدة ويساعد على تعددية المعنى، ويمنح المتلقين مساحات شاسعة للتأويل والفهم، فالنص البصري في نهاية الأمر ليس إلا جسمًا مدركًا بالحاسة البصرية أولا، ومن ثم بالحاسة الذهنية. وبذلك لم يعد الذهن هو العامل الحاسم في تقرير مصير القراءة وصوغ نتائجها بيقينية نهائية من دون استفزازها أو إثارتها أو صدمها بأسئلة من خلال إشارات تقع خارج النسق الممتد من سواد الكتابة، وعلى المتلقي البصري أن يكون حذقًا منتبهًا لهذه الإشارات أثناء القراءة، ليحقق تواصلا إيجابيًا وفعالا تجاه النص.

إذًا فقارئ النص البصري هو ذلك القارئ الذي يشرك جميع حواسه أثناء تواصله مع العمل الأدبي، فالنص يعمل على تنمية الحواس واستفزازها بحيث يستطيع المتلقي أن يقرأ ويفكر ويسمع ويرى في آن واحد.

لا بدَّ لقارئ النص البصري من مسك مفاتيحه والتعاطي معه من خلال امتلاك أدوات حسية ومعرفية، فهذه النصوص تستدعي قارئًا بصريًا يتفاعل مع النص بجودة وإيجابية، إذا امتلك ناصية مكوناته وتقنياته وروافده، وثقافة بصرية، ومتابعة دائمة لتاريخ الفن. وهذا يتعلق بما وصل إليه هذا القارئ من نضج فني تقني ومعرفي.

يرى عبد الله أبو راشد أن قراءة النص البصري قائمة في جوهرها على مدى قدرة المتلقي على فهم فعاليات كافة تفاصيل النص البصري، وقدرته على الاكتشاف، ونسب كل مكون وعنصر من مفردات وجمل النص البصري، وكل رسمة أو لوحة، إلى أصولها المعرفية والفلسفية والجمالية، وتحديد الرموز الموحية والمعبرة عن حالة إنسانية هنا، وفكرة جمالية هناك، وكل هذا مرهون أساسًا بثقافة المتلقي وتذوقه الجمالي. ويضيف أبو راشد أنه يجب التعامل مع النص البصري باعتباره نصًا مرئيًا أولا وأخيرًا، وقابلا للقراءة والتحليل والتركيب والتذوق كنص مفتوح ومتغير. هذه النصوص قابلة للحياة بمجرد عرضها للمتلقين، حيث تكون قابلية التلقي لديهم مرهونة بوعيهم

الثقافي وخبرتهم الجمالية في ميادين الفن كافة. أولئك المتلقون البصريون الفاعلون، هم الذين يخرجون عمليات التذوق والنقد الفني من دثار القدسية للأعمال الفنية المغلقة والمفروضة على أذواق جمهور التلقي، إلى مساحة بصرية مفتوحة على التلقي، لأن لكل قارئ ثقافة خاصة، والقارئ المثقف هنا هو الذي يعرف حدود وعيه في كشف المناطق المجهولة داخل متن النصوص الفنية البصرية، ومن خلاله تتعدد مسالك القيم في محددات الجودة في العمل الأدبي، صنعة ومحتوى. وبالتالي تتعدد أنماط القراءة ومناقب الاجتهاد والتأويل والابتكار. فكل نص بصري له مقاصد مأمولة في عين ومخيلة مؤلفه، لكن مسالك التلقي لها أبجديتها وبنيتها المعرفية من خارج النص البصري ومن داخله بعيدًا عن مقولة مبدعه. وجودة القراءة تتحقق في هذا التناغم والتفاعل البصري القائم على الكشف والتبصر والعلاقة التواصلية ما بين القارئ والكاتب والعمل الأدبي في نهاية المطاف (أبو راشد، 2007/10/13).

وعليه، أصبح من الضروري بالنسبة لمتلقي النص البصري أن يتحلى بصفات وثقافة خاصة حتى يتمكن من التفاعل مع النص البصري الذي يعرض أمامه، عليه تحديد مسالك جديدة لآليات قراءة النص البصري في ضوء مقوماته وأطرافه وروافده، بالاستناد إلى ثقافة سابقة ومعرفة عامة بمجمل نظريات الفنون وآليات تذوقها ونقدها. هذا يعني أنه يتوقع من المتلقي البصري أن يكون على قدر من الثقافة العامة للتواصل مع العمل الأدبي، فيلمُّ بالفنون عامة، كفن الرسم والنحت والموسيقى وغير ذلك حتى يستطيع تقويم العمل وفهم خلفياته وسياقاته.

فعلى سبيل المثال أدت معرفة الكاتب منعم الأزرق بالفنون التشكيلية، إلى قراءة قصيدة "**تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق**"[1]، بشكل مغاير عن قراءة نقاد آخرين لا يمتلكون هذه الثقافة. فاللوحة التي وظفها الشاعر في قصيدته هي لوحة "إصرار الذاكرة" للرسام سلفادور دالي، ويتضح أن الأزرق كان يعرف هذه اللوحة من قبل، مما جعل قراءته للنص الموازي لها تنبثق من معرفته باللوحة. فاللوحة في القصيدة ليست كاملة بل مبتورة مقارنة باللوحة الأصلية، وقد حاول الأزرق أن يبحث عن سبب هذا البتر، وبما أن أحد الأجزاء المبتورة هي صورة الساعة، فقد ربط ذلك بقضية الزمن المبتور، كما حاول أن يبحث عن تكملة اللوحة في النص المرافق، مفترضًا أن الشاعر أراد أن يكمل بناء اللوحة بواسطة النص، وقد صرح بذلك في قراءته حيث يقول: "بالتمعن في المتن الشعري، نجد أكثر من مؤشر معجمي واستعاري يعيد بناء صورة اللوحة شعريًا ومجازيًا، فكأنما البتر إفراغ يقوم

[1] (انظر الملحق: link 33).

الشاعر بملئه لغويًا خالقًا الإحساس الذي أعطاه لنا دالي بالتسمية "إصرار الذاكرة" (الأزرق، 2008/9/12). من المؤكد هنا، أنه لو لم يكن الأزرق قد شاهد اللوحة من قبل ولم يكن يعرف اسمها وما هي الأجزاء التي استغنى عنها الشاعر، لاتخذت قراءته للقصيدة مجرى آخر وفهمًا مغايرًا كليًا، فثقافته التشكيلية هنا قد ساهمت في كيفية تلقيه للنص، ومحاولة استنباطه للمعنى المستتر فيه.

وقد تحدث الناقد رمضان بسطاويسي محمد عن أهمية الخبرة والثقافة الفنية لدى متلقي النص البصري، فأشار إلى اهتمام علم الجمال المعاصر بالخبرة الجمالية لدى المتلقي واعتبرها خبرة إبداعية مماثلة لخبرة المبدع، لأنها تعيد بناء العمل الفني وتركيبه على نحو خاص، وأن الجهد المبذول في إنتاج العمل الفني لا يقل عن الجهد الذي يبذله المتلقي، لا سيما حين يعيد المتلقي ترتيب العمل من خلال التخيل الخلاق الذي هو فعل لا شعوري يقوم به المتلقي لكي يتواصل مع العمل الفني.

ويرى بسطاويسي محمد أنه من بين الاتجاهات الجمالية التي اهتمت بدراسة خبرة الإبداع عند متلقي النص البصري، نجد اتجاه الإستطيقا الفسيولوجية، وهو اتجاه يستخدم العلوم التجريبية لدراسة جوانب الخبرة الجمالية عند المتلقي. ويلاحظ علماء الجمال في هذا الاتجاه، أن حاستي البصر والسمع تقودان سائر الحواس الأخرى في استقبال العمل الفني وذلك لأن هاتين الحاستين أكثر قدرة على فهم الأشكال المجردة وعلى الكشف عن طبيعة العالم الداخلي للعمل الفني، وأن خبرة الإبداع لدى المتلقي بحسب هذا الاتجاه تتوقف على مدى إيجابيته في تلقي العمل الفني، لأن التأمل السلبي يجعل المتلقي مجرد مشاهد للعمل الفني، بينما التأمل الإيجابي يجعل المتلقي مشاركًا في الإبداع (محمد، 2001، ص 82-109).

وعليه، فإن إدراك المرئي في القصيدة البصرية يتطلب وعيًا شعريًا كبيرًا، وذائقة جمالية خاصة، وثقافة فنية واسعة، ومعرفة نظرية شاملة متكئة على مواكبة ميادين الفنون التشكيلية والموسيقية والأدبية معًا، ومن لا يمتلك هذه الثقافة يتعذر عليه التواصل مع القصيدة الجديدة والأعمال البصرية الجديدة بالمستوى المطلوب.

نخلص من هذا كله إلى فكرة مؤداها أن تلقي القصيدة التفاعلية أو البصرية تتطلب جمهورًا أوسع ثقافة وأكثر خبرة في مجالات المعرفة المختلفة، من قراء النصوص الورقية التقليدية التي تعتمد التعبير اللغوي فقط، حتى يتمكنوا من التفاعل مع النص، وامتلاك ناصيته والوقوف عند دلالته بعد إبحارهم فيه طولا وعرضًا. وعليه، فقد

صرنا بحاجة إلى مصطلحات جديدة تتعلق بالمتلقي الذي يشاهد ويتفرج ويبصر وليس الذي يقرأ فقط، فلكل نمط من التلقي أدواته النقدية ومصطلحاته الخاصة به.

لهذا السبب يحث بعض النقاد على ضرورة تدريب الجيل الجديد على تذوق الفنون البصرية وتنمية القدرة على نقدها والتواصل معها، وذلك عن طريق كشفهم على النصوص الرقمية باختلاف أنواعها. فقد خصص الباحث روبرتو سيمانوسكي الفصل الثاني من كتابه: (2009) *Reading Moving Letters*، للبحث في هذا الموضوع، فتطرق إلى أهمية تعليم الطلاب الأدب الرقمي وأسس التعامل معه. كما تحدَّث الغامدي عن ضرورة زيادة الوعي لدى الطلاب لأهمية "ثقافة الصورة"، إذ يرى الغامدي أن تحليل ونقد الصورة يساعد على فهم وتفسير وتحليل وتقييم العمل الفني، ويسعى إلى الارتقاء بالذوق العام اجتماعيًا وتربويًا، وهذا ما يجعله ذا أهمية أكبر في التعليم والتربية، فالناقد المثقف كالمعلم الواعي يستطيع أن يعلم الجيل كيف يمكنه تذوق العمل الفني وكيفية نقده والتحدث بطلاقة وحرية عن رؤاه وخبراته، وما يمثله له فهم طبيعة التعبير الفني وآثاره من خلال ما يتكون لديه من ثقافة بصرية وفهم داخلي (الغامدي، 2007/6/28).

ويقول أمجد عبد الله في هذا الموضوع إنَّ التهيؤ المسبق ضروري وهام، فتقديم النص البصري إلى متلقين يمتلكون خبرة سابقة، يجعل التأثير أكبر، كما يبعد النص عن سوء الفهم أو التيه به بعيدًا عن مؤشرات الرموز الخاصة به (عبد الله، 2009، ص 85).

<u>الإبداع:</u>

لعل أهم ما أحدثه الأدب الرقمي من تغيير في ساحة التلقي هو تحويل المتلقي من قارئ إلى مبدع. والمقصود بالإبداع هنا، بناء النص وصياغته وذلك بالمعنى الحقيقي للكلمة. وأقول بالمعنى الحقيقي وليس الاستعاري كما هو الحال عند بناء النص الورقي من قبل قارئ ورقي. حتى نفهم هذا الكلام، سنعود إلى الوراء قليلا لنقف عند بعض المصطلحات التي نادى بها رولان بارت، والتي تعتبر ذات صلة بالموضوع، لنفهم كيف طور الأدب الرقمي مفهوم القارئ المنتج للنص، أو القارئ المبدع، أو القارئ الكاتب.

لقد تحدث بارت عن مفهومين لهما علاقة ببناء النص، هما: "النص المقروء" و"النص المكتوب"، ويقصد بالنص المقروء ذلك النص الذي لا يسمح لمتلقيه بغير قراءته دون أن يكون له دور في إنتاج معناه، أما النص المكتوب

فهو النص الذي يسمح لمتلقيه بإعادة إنتاج معناه حسب فهمه وتأويله له، وبناء على طريقته في التعامل معه. من هنا فقد طرح رولان بارت مصطلحًا هامًا هو "موت المؤلف"(The Death of The Author) . يقول بارت: "ما زال المؤلف يتضاءل حتى لكأنه تمثال صغير وضع في الطرف النهائي من المشهد. إن النص ليصنع من الآن فصاعدًا، ويقرأ بطريقة تجعل المؤلف عنه غائبًا على كل المستويات. وكي تسترد الكتابة مكانتها المستقبلية يجب محو أسطورة الكاتب– القارئ، فموت المؤلف هو الثمن الذي يتطلبه ميلاد القراءة (بارت، 1999، ص 75–83).

لقد نادى بارت بضرورة أن تكون النصوص مكتوبة دائما، واعتبر أن النص الجيد هو ذلك النص الذي يقبل تفسيرات وتأويلات عديدة يأتي بها القراء كل حسب خبرته. لكن يجب ألا نخلط بين كتابة النص بمعنى إنتاجه شكلا وبناء، وبين كتابة النص بمعنى إنتاج معناه كما يقصد بارت. فجميع النقاد ما قبل الأدب الرقمي، والذين سلطوا الضوء على القارئ واعتبروه مشاركًا في إنتاج النص، كانوا يقصدون إنتاج معنى النص. فالإنتاج هنا إنتاج معنوي وليس حقيقيا. فقد آزر كل من إيزر وإيكو وبارت القارئ، وأعطوه دورًا هامًا في تشكيل معنى النص، أي أن النص موجود قبل القارئ من حيث الكينونة والبناء، أي هو موجود بالمعنى الفيزيائي، لكن معنى النص يظل غائبًا حتى يقبل القارئ عليه، فيشكل هذا المعنى ويولده عن طريق فعل القراءة. بكلمات أخرى إن لحظة إنتاج معنى النص هي لحظة موازية لعملية القراءة، مرهونة بالقارئ نفسه، وتختلف من قارئ لآخر.

يقول كافينو إيتالو في هذا السياق، إن الكتَّاب كما هم حتى الآن عبارة عن آلات كتابية، ونحن ما إن نتمكن من تفكيك وإعادة وتركيب عملية التأليف الأدبي حتى تصبح اللحظة الحاسمة للحياة هي لحظة القراءة. فالعمل تتواصل ولادته أو الحكم عليه أو هدمه أو إعادة بنائه من خلال عين القارئ، أما من سيختفي فهو شخصية المؤلف، ذلك الشخص الذي نصرُّ على أن ننسب إليه أعمالا لا تمت إليه بصلة. ومن هنا فإن المؤلف يتلاشى ويختفي ليفسح مكانًا لشخص آخر أكثر عمقًا، لشخص يدرك بأن المؤلف هو آلة ويعرف كيف لتلك الآلة أن تعمل (إيتالو، 2005، ص 20).

هذا هو الإنتاج الذي تحدث عنه أصحاب نظرية جمالية التلقي، والنقاد المعاصرون، الذين أعطوا مكانة كبرى للمتلقي. لكنَّنا نتحدث اليوم عن فعل إنتاج آخر للنص. نتحدث عن إنتاج بالمعنى الحقيقي وليس بالمعنى المجازي. أي إنتاج النص فيزيائيًا. فالأدب التفاعلي سمح للمتلقي أن يشارك في كتابة النص وتشكيل بنيته

وهندسة معماريته من حيث الشكل، وليس من حيث المعنى فقط، ليصبح المتلقي بذلك مبدعًا يبني ويؤلف. وهنا يجب أن نميز بين نوعين من أنواع المتلقي المبدع، وهما: المبدع المقيَّد والمبدع الحر.

المبدع المقيَّد هو ذلك المتلقي الذي يبني نصه من خلال إبحاره بين الروابط التي يتضمنها النص، أي هو المتلقي المبحر الذي يختار بين الروابط العديدة والإمكانيات المختلفة التي يتيحها النص، فيشكل نصًا جديدًا من حيث البناء والسيرورة والتشكيل، كما تمليه عليه رغباته وحب استطلاعه وفهمه. هذا المتلقي يتحقق إبداعه من خلال إسهامه في العملية نفسها حيث لا يبقى مكتفيًا بمتابعة النص بل "يبني" و"يصوغ" بطريقته الخاصة وهو ينقر على الفأرة ويتحرك في جسد النص الذي يقرأه.

وتختلف النصوص التفاعلية في طرق منح هذا الخيار، ألا وهو الإبداع أو المساهمة في بناء النص. وتتفاوت هذه النصوص أيضًا في عدد الخيارات التي تتيحها أمام المتلقي ومدى تركيبها. إذ توجد علاقة طردية بين عدد إمكانيات بناء النص وعدد الروابط المتاحة فيه، فكلما زاد عدد الروابط زادت كمية النصوص التي يمكن أن يبدعها المتلقي. وتتدرج هذه الإمكانيات من البسيط إلى المعقد والمركب.

ففي الأدب الغربي ظهرت نصوص على قدر كبير من التركيب والتعقيد، بحيث تسمح للمتلقي بإمكانيات هائلة وكثيرة لتشكيل النص وبنائه وصياغته، مثل قصيدة *Sin and Subways*[1] للشاعر ميل نيس (Niss Millie)، والتي تتضمن أكثر من عشرين رابطًا، ينتقل بينها القارئ ليشكل مسارات مختلفة للقصيدة، فينتج عن ذلك أكثر من عشرين قصيدة مختلفة. كذلك نجد رواية *Down Time* [2] للكاتب روب سويجارت (Rob Swigart) وهي رواية تفاعلية تحتوي أكثر من ستين رابطًا يمكن للقارئ أن يختار بينها بالطريقة التي تعجبه، وكل قارئ ينتج رواية جديدة مختلفة.

وقد ظهرت في الأدب العربي نصوص كهذه لكنها أقل تعقيدًا وتركيبًا من حيث عدد الروابط والإمكانيات التي تتيحها للمتلقي كما رأينا في الفصل السابق. لكن يجب ألا ننسى أن بناء مثل هذه النصوص يعتمد على قارئ مقيد، لأن النص موجود قبل القارئ، وكل ما يستطيع هذا القارئ فعله هو اختيار المسار وبناء النص بطريقة ما

[1] http://www.sporkworld.org/subway/poemtitle.html
[2] http://www.eastgate.com/catalog/Downtime.html

من بين عدة طرق مقترحة، وهذه الطرق، مهما بلغ عددها، تظل محدودة ويمكن حصرها. لذا فهذا الإبداع هو إبداع مشروط ومقيد.

المبدع الحر: هو المتلقي الذي يملك مطلق الحرية في الإبداع وذلك حين يشارك هو في كتابة النص كتابة حقيقية، دون أن يكون مقيدًا بالاختيار من بين إمكانيات متاحة.

نجد مثل هذا المتلقي في النصوص الجمعية، وهي النصوص التي تطلب من المتلقي أن يشارك في بناء النص وكتابته. ومثل هذه النصوص تنطبق عليها مقولة بارت حول "لذة النص" كما أوردها أورغان، إذ يرى بارت أن القراءة هي لذة وليست واجبًا، وذلك لأن القارئ لا يكون قارئًا في اللحظات التي يكون فيها مرغمًا على القراءة، وإنما في اللحظات التي تكون فيها القراءة رغبة. والشعور بهذه الرغبة تجعل من القارئ كاتبًا. وهذه الرغبة ليست أن نكتب مثل الكاتب أو عنه، وإنما أن نكتب فقط. وهو تصور يجعل من القراءة إنتاجًا، فالاستهلاك هنا يتحول إلى إنتاج (أوغان، 1996، ص63-64).

إذًا لقد تحدث بارت عن القارئ المتلذذ في النص، هذا القارئ أو هذا المتلقي يصبح كاتبًا لأن لذة القراءة تقوده إلى فعل الكتابة. لكن بارت حين تحدث عن هذا المتلقي كان يقصد المتلقي الورقي الذي يكتب بعد أن يقرأ نصًا جاهزًا غير قابل للإضافة. إنه يكتب ما يشعر به بعد القراءة، وقد لا تكون كتابته ذات صلة بالنص الذي يقرأه، فهو يكتب لمجرد الرغبة في الكتابة الناتجة عن فعل اللذة.

أما في النصوص الرقمية فقد تدفع لذة النص بالمتلقي للاستمرار في عملية كتابة النص نفسه، أي أنه يضيف إلى النص ويزيد عليه، عندئذ تتواصل لذة القراءة بلذة الكتابة، فلا انقطاع بينهما بل تكمل الواحدة الأخرى.

ففي النصوص الجمعية، نجد دعوة من قبل الكاتب الأصلي للنص، يدعو فيها القارئ إلى تكملة النص ومشاركته فيه والزيادة عليه. وهو يعلن دعوته هذه منذ البداية، مع العلم أن هذا يخالف كل التقاليد الإبداعية التي نشأنا عليها مبدعين ومتلقين. إذ لم يكن بالإمكان أن يقبل المبدع فكرة أن يشاركه أحد أيًا كان في كتابة نصه. لكن النصوص المشتركة جعلت من هذا الأمر مقبولا ومتاحًا، إذ يعلن الكاتب دعوته للاشتراك والإسهام معه في إنتاج النص، فيأتي القارئ بدوره ويقرأ النص، فإذا أعجبه إلى حد الشهوة، يشتهي أن يضيف إليه من عنده، فيتحول

بذلك من قارئ إلى كاتب، أو مؤلف بالمعنى الكامل، إذ يوجه الشخصيات والأحداث بالطريقة التي يريد حسب ذوقه واختياره ورغبته، وله أن يتوقف حيث يشاء ليأتي دور قارئ آخر أو مبدع آخر.

ولنقرأ ما جاء في مقدمة رواية "**على قد لحافك**"[1]، 2009 (جيفارا، بيانست، سولو، 2009/2/13)، التي اشترك في كتابتها ثلاثة مؤلفين يحملون اسماء مستعارة، وهم: جيفارا، بيانست وسولو: "على قد لحافك رواية سنتعاقب نحن الثلاثة على روايتها ... لا يعرف أينا أي المسارات أو الأحداث أو الأشخاص ستتخذها روايته .. لا يعرف أينا أيضاً ما سيضيفه الآخران إليها و لكنه سيكتب لربما تقوده الكتابة فيعرف .. هى لعبة ستتداخل فيها ثلاثة أخيلة ... رواية واحدة مرتجلة و ثلاثة رواة يحاولون فيها على قد لحافهم مد رجليهم و غزل خيالهم لتكوين عالم واحد مشترك .. معنا عماد شباك مصممًا للغلاف ولوحات الرواية، ولا يعلم أيضاً ما الذي سيحمل غلافه ... فهنا حيث يحل الراوي نزيلاً على القارئ ليشاركه نفس غرفة القراءة والانتظار" (ن. م).

يوضح الاقتباس أعلاه كيف يتعاقب دور كل من القارئ والراوي على الإبداع، فكل واحد من القراء– المؤلفين الثلاثة، كان يقرأ تارة ويبدع أخرى، بحيث يكمل الرواية من المكان الذي انتهى به القارئ– المؤلف الذي سبقه. هذه الرواية المشتركة انتهت في نقطة ما، حيث قرر لها ذلك أصحابها القراء– المؤلفون. بالمقابل نجد الكثير من الروايات والقصائد المشتركة غير المنتهية والمفتوحة دائمًا لإضافات القراء– المؤلفين مثل قصيدة "**المرساة**"[2] التي مرت معنا من قبل، وغيرها. هذه النصوص تشجع القارئ مهما كان مستواه الأدبي أن يسهم في فعل الكتابة والإبداع فيصبح القارئ مؤلفًا والمؤلف قارئًا، وهكذا دواليك.

[1] (انظر الملحق: link 17).

[2] (انظر الملحق: link 32).

التعليق:

أتاحت النصوص الرقمية للمتلقين شكلا هامًا من أشكال التفاعل هو التعليق. إذ يستطيع المتلقون التعليق على النصوص التي يقرأونها بشكل مباشر على الشبكة. ويرى جورج لاندو أن التعليق يعتبر من أهم ما أحدثته تكنولوجيا المعلومات من أشكال التفاعل والتواصل بين المبدع والمتلقي. ويتخذ التعليق أشكالا وصورًا عديدة، مثل الوقوف عند مميزات وظواهر أسلوبية خاصة في النص، أو اقتراح لتعديل النص، أو إضافة روابط ذات صلة بالنص وغير ذلك (Landow, 1994, p. 40).

لقد اكتسبت ظاهرة التعليق أهمية كبرى حتى أصبح التعليق غاية في حد ذاته بالنسبة للقراء والكتاب. يقول دافيد كريستال في هذا الصدد، إن الإنترنت إبداع اجتماعي أكثر منه إبداع تكنولوجي، فإن غاية النشر الإلكتروني أولا وأخيرًا التواصل مع الآخر، لذا فما يهم الناشر هو رأي المتلقي فيما ينشره ويكتبه. والكتاب يعرفون أن كتاباتهم سوف تقرأ إذا أدرجوا في نهايتها عنوان بريدهم الإلكتروني، أو أي إمكانية أخرى للتواصل مع القراء، مثل إدراج خانة للتعليق على المادة المنشورة. الأمر الذي يجعل المواقع تحرص على إدراج هذه الإمكانية أمام جمهور المتلقين (Crystal, 2001, p. 204)

قبل ظهور الإنترنت لم يكن بوسع القراء الإدلاء بآرائهم بشكل مباشر بعد قراءة النص، وكان على القارئ أن يرسل تعليقه على مقالة أدبية أو نص أدبي، لينشر هذا التعليق في الأعداد التالية، إذا كانت الصحيفة تسمح بذلك أصلا أو إذا كان فيها متسع لذلك. أما مع وجود الشبكة فصار بالإمكان أن يعرب القارئ عن رأيه تجاه المادة المطروحة بشكل سريع ومباشر، وصار بالإمكان أن يعلق على المادة كيفما يشاء، ساعة يشاء، غير مقيد بالزمان والمكان. وهو يستطيع أن يرسل تعليقه هذا، إما في خانة التعليقات أو عن طريق إرسال رسالة إلكترونية إلى صاحب المقالة إذا كان الأخير قد أدرج عنوان بريده الإلكتروني.

إحدى الظواهر الهامة التي برزت كنتيجة للاهتمام بدور التعليق على شبكة الإنترنت هو ظاهرة المدونات Blog. تعتبر المدونات في الوطن العربي على الرغم من حداثتها متنفسًا للكثير من الشباب الذين يريدون التعبير عن آرائهم السياسية والاجتماعية والدينية والفكرية والأدبية وغير ذلك. خاصة أنها تجذب الشباب وتؤثر

على آرائهم وتفكيرهم، إضافة إلى أنها طريقة لتفادي العوائق التي تضعها الحكومات العربية أمام الصحافة وحرية التعبير، لذا يمكن للشباب وبتكاليف بسيطة الكتابة والتعبير عن آرائهم في كافة المجالات وبشكل حر دون رقيب. ويرى الناقد عبد الكريم سليمان أن ظاهرة التدوين أثبتت تفوقًا منقطع النظير على الإعلام العربي الحكومي والرسمي، سواء من جهة تعاملها المباشر مع الواقع دون تردد أو خجل، أو خوضها المباشر في الأحداث الجارية وانتزاع الأخبار المدعمة بالصور وإتاحتها للجميع دون قيود، أو إعطائها الفرصة لشريحة عريضة من المجتمع كانت أفواهها حتى وقت قريب مكممة. إذ ترتكز أهمية المدونات في كونها أدوات تعبير عن أصوات كانت مخمدة، يحتكر البعض التحدث نيابة عنها، دون أن يتاح لأي منها فرصة الرد أو الاعتراض على فرض هذه الرؤية الواحدة عليهم، لأن وسائل الإعلام وقتها لم تكن في متناول أيديهم، فمن كان يمتلك وسيلة للإعلام كان له الحق في الحديث نيابة عمن لا يمتلك هذه الوسيلة (سليمان، 2007/3/16).

وهكذا جاءت المدونات لفتح فسحة للجميع لكي يُسمعوا أصواتهم وينفسوا عن همومهم واهتماماتهم دون خوف من الرقابة. وأن يتبادلوا الأفكار والرؤى مع أشخاص آخرين من أقطاب مختلفة من العالم.

ومن وجهة نظر علم الاجتماع، ينظر إلى التدوين باعتباره وسيلة النشر العامة التي أدت إلى زيادة دور الشبكة، باعتبارها وسيلة للتعبير والتواصل أكثر من أي وقت مضى. أي التواصل وتبادل الثقافات الاجتماعية Social (Exchange) بين الناس، فالتواصل الرقمي من خلال المدونات وما تتيحه من إمكانية التعليق يتيح المجال أمام القراء للاندماج في الاتصال الإلكتروني المفتوح، وبطريقة غير رسمية، كما في مجالات الاتصال الأخرى، وكذلك بشكل حر دون رقابة، مما يمكن جميع المتلقين، مهما كان مستواهم الثقافي اللغوي، من التعقيب والتعليق، ويصبح إبداء الرأي من حق الجميع وليس من حق أصحاب الكلمة، أو متذوقي الأدب، أو ممن لديهم ملكة الكتابة والنقد والتعبير.

وفي بحث أجرياه الباحثان أييلت كوهن (איילת כהן) وموطي نيجر (מוטי נייגר) حول طرق وأشكال التعليق على النصوص التي تنشر في الصحف الإلكترونية، وجدا أن بعض النصوص تحظى بما يزيد عن 500 تعليق من قبل القراء. ولتحليل أنماط التعليق وأشكاله، فقد أخذ الباحثان نصًا حظي بأكثر من 650 تعليقًا ووجدا أنه يمكن تقسيم التعليقات إلى ثلاثة أنواع:

1- تعليقات تتطرق إلى ما جاء في النص نفسه من حيث الموضوع.

2- تعليقات تتطرق إلى مؤلف النص، ككاتب أو كإنسان.

3- تعليقات تتطرق إلى الموقع الذي ورد فيه النص.

وتوصل الباحثان إلى الاستنتاج بأن شبكة الإنترنت قد فتحت آفاقًا جديدة بالنسبة لكمية التعليقات، طرق التعليق نفسها وكذلك التفاعل بين المعلقين أنفسهم. ففي بعض الأحيان يقرأ المعلق تعليقات قراء آخرين على تعليقه هو وليس على النص نفسه، وهذا أمر لم يكن متاحًا من قبل في الصحافة الورقية. ومن أبرز ما توصل إليه الباحثان هو أن غالبية تعليقات القراء تتخذ أسلوب الحديث المباشر كما لو كان المعلقون يتحدثون فيما بينهم من حيث اللغة المستعملة والسياقات والنبرة. كما لاحظا أن معظم المعلقين يحاولون استخدام الأشكال الباسمة وعلامات الترقيم المختلفة لإظهار النبرة، خاصة إذا كانت تتخذ طابع الهجومية أو النقد اللاذع. فعندها لا يحفل المعلق بلغته بقدر ما يحفل بإيصال الفكرة، لذا فمعظم التعليقات تتسم باللامبالاة والتلقائية المباشرة وركاكة الأسلوب والأخطاء اللغوية والإملائية والنحوية.

تعليقات القراء في بعض الأحيان تجعل من كاتب النص شخصًا هامشيًا، فيصبح مثله مثل بقية المعلقين، فبالنسبة لهؤلاء فإن حوارهم يكون بين بعضهم البعض وليس بينهم وبين كاتب النص (כהן ומוטי, 2006, עמ 334-331)

تنطبق النتائج التي توصل إليها الباحثان كوهين وموطي، على الصحافة الإلكترونية العربية، فإذا تابعنا تعليقات القراء على مقالة ما أو نص ما في الصحف والمجلات العامة، سنجدها زاخرة بالأخطاء اللغوية.

وبالمقابل، ترى هيفاء التميمي، وهي ناقدة مغربية، أن الكثير من المدونين قد تطورت لديهم أساليب الكتابة بسبب الممارسة، وأن العديد منهم أيضًا، قد طوروا فكرهم وطريقة تحليلهم ونقدهم. فقد ساعدت هذه المدونات على إظهار الطاقات الإبداعية والفكرية الكامنة لدى بعض الشباب، فأصبحت مجالا حرًا للتعبير. وتضيف التميمي فتقول إنه "بحسب مسار مدونتك سيزورك من لديهم نفس اهتماماتك ومناقشتك في أمر أنت تحبه" (التميمي، 2007/3/15).

ظاهرة التعليق لا تقتصر على المدونات فقط، وإن كانت تميزها، فغالبية المنتديات في شبكة الإنترنت تجيز لأعضائها، وزوارها، وروادها، وضيوفها التعليق على المداخلات في الأبواب والأقسام التابعة لها، وذلك ضمن أطر وقوانين محددة.

والتعليقات ما هي إلا نمط فكري معيَّن لخلق حالة التفاعل الخلاقة بين المدون والقراء، وهي بالتالي تثري التدوينات بالأفكار المختلفة من جوانب عدة، فيما إذا كان المعلق أو الناقد على جانب من الوعي والثقافة وملمًّا بعملية كتابة التعليق على أسس فنية فكرية أدبية، وأما ما دون ذلك من ردود سريعة وتعليقات عاطفية لا تخلو من المجاملة، فهي ليست ذات قيمة، وتغرق التدوينة في بحر من الكلام الذي لا طائل منه، كما اتضح من خلال بحث كوهين وموطي. ولتجنب مثل هذه التعليقات من قبل القراء فقد كانت هناك عدة محاولات لإعطاء تعليمات للمتلقي المعلق كيف يكتب تعليقًا بحيث يؤخذ هذا التعليق مأخذ الجد ويكون ذا قيمة وموضوعية.

إن المدون عندما يوقع تدوينه في موقع ما، يتوقع أن يقوم الأعضاء بالتعليق الجاد، وعليه، فإن عملية التعليق أو النقد أو الرد على مقالة ما، لها آدابها التي يجب مراعاتها والحفاظ عليها، لإضفاء الطابع الحواري المفيد على المدونة.

وقد نشر موقع "تدوين"[1] التعليمات والنصائح والإرشادات التي أوصت بها جينا تراباني– بعد ترجمتها إلى العربية– حول كيفية التعليق في المدونات، وما هي الأمور التي يجب على المعلق أن يراعيها وينتبه إليها عندما يكتب تعليقًا ما، ومنها: عدم الخروج عن الموضوع، الإسهام في معلومات جديدة، جعل نبرة الرسالة واضحة، تحمل مسؤولية التعليق، ذكر المصادر التي تدعم رأي المعلق أو إضافة روابط ذات صلة، مراعاة الآداب العامة وغير ذلك.

يتضح مما سبق أن التعليق يحظى بأهمية كبيرة سواء من قبل القراء أنفسهم أو من قبل المؤلفين، ويعتبر أحد أبرز أشكال التفاعل بين المتلقي والنص على شبكة الإنترنت. فيما يلي نماذج من التعليقات التي وردت في أعقاب نشر "**قصيدتان لبيت الوحيد**"[2]، للشاعر منعم الأزرق، تعكس التفاعل بين القراء والنص من جهة، وبين القراء والمؤلف من جهة أخرى:

يعلق عبد القادر السكاكي، أحد القراء، على القصيدة بقوله:

---

[1] http://www.tadwen.com/help/commentguide.html

[2] (انظر الملحق: 7 link).

"إنهما "قصيدتان" رائدتان، فريدتان من نوعهما وجميلتان إلى درجة أن جمالهما مخيف..

لقد سبق لي أن قرأتهما مطبوعتين .. لكن بإعادة قراءتي لهما هنا، ورغم افتقاري، بحكم تكويني غير الأدبيّ، إلى الأدوات المعرفية التي من شأنها مساعدتي على التمكن من القيام بقراءة جديرة بفرادتهما فإني سأغامر وسأحاول تسجيل بعض ملاحظاتي أو بعض انطباعاتي على هامشهما في انتظار المبادرات المحتملة للقراءات المتخصصة القادمة لامحالة..

فكما قلت، أظن أني قد سبق لي أن قرأت الـ" قَصِيدَتَانِ لِبَيْتِ ٱلْوَحِيد " على الصفحة الأخيرة لعدد من أعداد الصحيفة المحلية المتميزة "معالم الريف" لكن بعد أن قام شاعرنا، الكبير التواضع، العميق التجارب في مختلف سماوات الإبداع والجمال، بإعادة تشكيلهما البصري؛ بإعطائه لهما جسداً افتراضياً أنيقاً ، تتعامد فيه الموسيقى لتتناغم مع العناصر المرئية من الألوان والأشكال والحروف والكلمات والإشارات الساكنة والمتحركة غدت القصيدتان أكثر بهاءً وأضفيت إلى شاعريتهما دلالات أعمق من تلك التي أوحت بها لي قراءتهما وهما مطبوعتان على الورق مثل سائر القصائد التقليدية..

قد لا أبالغ في الإطراء لو افترضت أن الزمن يعود إلى الوراء عكس الاتجاه الذي تدور فيه عقارب الساعة وتجرأت على القول إن الـ "قَصِيدَتَانِ لِبَيْتِ ٱلْوَحِيد " هما أمهات القصائد الافتراضية الأمازيغية المكتوبة بالعربية وبالنظر إلى "القصيدتين" من خلال بنائهما الفني، الذي يجمع بمهارة عالية بين ما هو مرئي وما هو سمعي وباعتماد الشاعر الاحتفال الأنيق والعميق بتزويج الكلمات الشديدة الانتقاء والتكثيف للجمل الشعرية لتتولد، عن تجاوراتها واحتكاكات ما بينها، انفجارات مجازية تتمخض عن أسراب من المعاني المتزئبقة، الهاربة غائصةً نحو الأعماق المعتمة، الحالمة للكائنات والأشياء لتنير بعضاً من أسرارها وأسرار الفتنة والجمال، لا يسعني إلا أن أكرّر على أنهما زوجان فريدا الجمال..

وفي انتظار أن يسترسل القراء المتخصصون في الخوض بالكشف عن خصائص "القصيدتين" الجمالية هنا أو عندما "ستصدح قبرات الحقول بالغناء"، أتمنى وأناشد شاعرنا الكبير التواضع أن يتحفنا بالمزيد من أشعاره الافتراضية، الرائدة وأطلب منه المعذرة إن كنت قد تطفلت وتطاولت على ما ليس لديّ به إلا قليل من التجربة"

ثم يعلق خالد أزفزاف، قارئ آخر على القصيدة نفسها فيقول:

"هذه القصيدة، هي وحيدة جنسها، وسيدة شبيهاتها، إنها القصيدة وقد تحررت من تقليدها الشفاهي والكتابي لتحقق اكتمال الشعر في ذروة التقنية، كأنها إطلالة الكينونة على تكونها المغاير، هناك.. حيث الواقعي افتراضي والافتراضي واقعي، وها هي عقلانية هيغل قد تحققت رقميًا.. إنها البيت الأخير للوحيد الذي هو الكل: كل الشعر، كل الوجود، كل العدم.. ولا أحد.

إنها القصيدة المثنى، لكأن "القصيدة" ما عادت تتسع للقصيدة والقصيد، أو يلزم تثنيتها كي تكون مسكن من لا مسكن له، بما في ذلك ساكن تلك الدار التي جثمت ببابها صخرة كأنها تدحرجت من قدر سيزيف. ثم، هي الشعر مستعيدا أصله الاحتفالي والطقوسي، الشعر بما هو الإنشاد الأول، الانتشاء الأثمل والافتتان الأشمل بالزائل العابر إلى بيت القصيد، أي إلى الإقامة في الشعر المنثني، وفي انثنائه انفتاح على المستحيل، وفيه أيضا انصهار كل الفنون؛ لكأن كينونة الإنسان تستجمع أطرافها شعريا، مرة أخرى، بعد أزمنة الانفجارات المهولة في أبعاد وجودها وتجلياتها ..وفي انتظار عودة أخرى إلى هذا الهامش، أو غيره، أوجه للشاعر المبدع هذين السؤالين:

لماذا توقفت، عن تجذير هذه الممارسة الشعرية التدشينية، أو على الأقل تباطأت في ذلك؟ وكيف تقرأ هذا الصمت المسجل حيال مثل هذه القصيدة التي يزخر بها منتدى شرفة

القصيدة، من طرف متصفحيها الكرام؟ والسؤال الأخير موجه للمتصفحين أيضا، بمن فيهم أنا"

ويرد الشاعر منعم الأزرق على تعليق القارئ السابق فيجيبه عن أسئلته بقوله:

"العزيز خالد أزفزاف

شكرا على مرورك النبيه بالنص

بخصوص هاته القصيدة المثناة ، يلزمني التذكير بأنها كانت فرصتي للخروج من "وعكة الزلزال" الذي ضرب المنطقة التي أنتمي إليها، وقد أورثني مع كل الناس الذين شهدوا الواقعة شعورا رهيبا بهشاشة الوجود. طبعا لم تكن الكتابة عن الزلزال (هنا) وصفا لأهواله ولا رثاء لشهدائه (ذاك مقام استوفيناه في لحظات انتشال الجثث ومواساة الضحايا والمتابعة الصحفية للكارثة طيلة شهرين أو أكثر بعد واقعة 24 فبراير 2004... هاته المثناة كانت سعيا بعديا لتجديد طاقة الوجود والاستمرار في إبداع الحياة، وكانت المزاوجة بين الكلمات واللعب نوعا من التسري الصعب والخطير... حينما كنت أكتب هذا النص (كمرحلة أولى) كانت الهزات الارتدادية تعود بتواتر كي تذكّرنا بما كان وتعدنا بأفق آخر لاحتمال الموت الجماعي أو الفردي. أما حينما بدأت بإخراج النص على ذا الشكل الراهن فكانت أمنا الأرض أهنأ حالا إذ بدا أنها عادت أخيرا إلى هدوئها الحذر.

بخصوص سؤالك، أود التأكيد بأن تجربة "بناء قصيدة رقمية" تحتاج إلى مجهود جماعي مشترك، وقد كتبت عن هذا الأمر في مناسبة سابقة وألححت على ضرورة وجود تعاون بين الشاعر والفنان التشكيلي والمعلوماتي من أجل أن تستحق القصيدة جدارة تسميتها بـ "الرقمية التفاعلية". وفي غياب هذا الشرط أعتبر هذا النص المثنى مجرد محاولة أولى اجترحتها من ضنك الوقت اجتراحا، فأنى لي الآن كل الزمن الذي يستلزمه بناء كلمات تطير في الهواء الضوئي الافتراضي؟!

كل رجائي أن تتاح لي فرص أخرى للتعاون مع أصدقائي وصديقاتي هنا وفي مواقع أخرى من أجل "استئناف البدء".

نستنتج من التعليقات أعلاه أن الأدب الرقمي أتاح إمكانية كبيرة للتفاعل بين القراء والكاتب وبين القراء والنص كذلك بين القراء أنفسهم، هذا التفاعل لم يكن بالإمكان أن يتم في النشر الورقي بهذه السرعة وبهذه العفوية، أضف إلى ذلك، فإن ظهور الأدب على الشبكة قد شجع القراء القادمين من مجالات أخرى غير الأدب، للتعبير عن آرائهم حول النصوص الأدبية بواسطة التعليق. فالقارئ عبد القادر السكاكي يعترف أنه ليس من المختصين بالأدب والنقد، ورغم ذلك شعر برغبة في التعليق وإبداء رأيه، وهذا يعزز ما قلناه سابقًا من أن الكاتب لم يعد يعرف مواصفات قرائه، إذ اتسع جمهور القراء ليشمل من هم خارج المجال الأدبي أيضًا، وقد أصبح التفاعل من حق الجميع وليس حكرًا على الأدباء أو النقاد، فكل قارئ مهما كانت ثقافته ومهما كان اختصاصه بإمكانه أن يكتب ويعلق على النص من وجهة نظره الخاصة، وفي هذا إثراء للنص وللكاتب وللقراء أيضًا.

وبعد، يمكن أن نجمل حديثنا بالقول إن تفاعل المتلقي الورقي مع النص ظل محدودًا ومقتصرًا على التفاعل الذهني والمعنوي، بينما أتاحت شبكة الإنترنت للمتلقين أشكالا جديدة للتفاعل مع النصوص الرقمية المنشورة عبرها، كالإبحار في متن النص والتنقل بين وصلاته وقراءته بشكل غير خطي، والتدخل في بنائه واتجاه مساراته، والاستمتاع بمشاهدته أثناء تشكله والاستماع إليه، وكذلك المشاركة والمساهمة في كتابته وصياغته، وأخيرًا إمكانية التعليق والتعقيب والإدلاء برأيهم حول النص وحول تفاعلات متلقين آخرين معه.

الباب الرابع

الأدب الرقمي بين مؤيد ومعارض

ذكرنا في الباب الأول من الدراسة، أن شبكة الإنترنت فتحت باب النشر الإلكتروني على مصراعيه أمام المثقفين العرب، فتهافتوا عليه بكافة أنواعه وأشكاله من صحف، ومجلات، ومنتديات، ومدونات، ومواقع مختصة، وغير ذلك. بل تطور الأمر بأن تأسس "اتحاد كتاب الإنترنت العرب". وبالرغم من ترحيب الكثيرين بالثقافة الرقمية، إلا أنها لا تزال تواجه قوى عديدة تحاول قمعها والتصدي لها بشدة. وبما أن الأدب الرقمي هو أحد مظاهر هذه الثقافة، فقد لاقى إلى جانب الموقف المؤيد له، الكثير من الاتهامات والمعارضات من قبل النقاد والكتاب، حتى بلغ الأمر في بعض الأحيان، إلى عدم اعتراف بعض الكتّاب الورقيين بالكتّاب الرقميين. والأدب الرقمي شأنه في ذلك شأن أي إبداع جديد، يظل معرضًا لعيون النقد التي ترمقه بنظرات الريبة والقلق إلى أن يستقر ويثبت جدارته على الساحة الأدبية والنقدية، أو ينسحب منها.

وبين مؤيد ومعارض، ظهر جدل كبير سنحاول أن نلقي الضوء عليه في هذا الباب من الدراسة، علمًا أننا لن نستطيع الإحاطة بجميع تفصيلاته التي راحت تتشعب وتتفرع في اتجاهات كثيرة. كما أننا سنعرض لسلبيات ولإيجابيات الأدب الرقمي بالوقوف عند آراء كل من الفريقين، المؤيد والمعارض، وطرح وجهتي النظر بحيادية، حتى يتسنى لنا فيما بعد استخلاص النتائج بموضوعية تامة، وذلك في محاولة لبناء تصور لمستقبل الأدب العربي، والتنبؤ بمصير الثقافة الرقمية، وما إذا كانت ستستمر ثقافة النشر الورقي في مجتمعاتنا العربية باحتلال الصدارة وتربعها على العرش، أم ستنتج منافستها، الثقافة الرقمية، بإطاحتها عنه واحتلال مكانتها.

الموقف المعارض:

يبدي أصحاب الموقف المعارض للنشر الإلكتروني بشكل عام، وللأدب الرقمي بشكل خاص الكثير من المخاوف والقلق إزاء الكتابة الرقمية ومستقبلها، ولديهم الكثير من التحفظات تجاهها، والحجج الرافضة لها، والمآخذ التي تؤخذ عليها. ويرجع موقفهم السلبي هذا لأسباب عدة، منها ما يتعلق بالناحية الصحية، ومنها ما يتعلق بالناحية الثقافية والأيدلوجية، ومنها ما له علاقة بقضايا أدبية ولغوية. هذه المواقف المختلفة، تشكل معًا رؤية تشاؤمية تجاه استمرارية الأدب الرقمي من ناحية، واستحالة تغلبه على نظيره الورقي من ناحية أخرى. وسنحاول فيما يلي عرض مجمل الحجج الرئيسية التي لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بقضايا الأدب، حتى يتسنى لنا فهم الموقف المعارض بكافة أبعاده، وذلك من خلال نظرة شمولية وافية قدر الإمكان.

1. **الأدب الرقمي هو أدب النخبة المعلوماتية:**

يعتبر أدب الإنترنت أدب النخبة، إذ لا يستطيع أي قارئ أن يتمتع بقراءة هذا النوع من الأدب لأنه مرهون بامتلاك حاسوب قادر على توفير برامج خاصة، وربطه بشبكة الإنترنت، وهذا يتطلب مبالغ مادية قد لا تتوفر لدى الجميع. وقد تطرق الناقد أحمد محمد صالح، إلى هذا الموضوع في مقالة له بعنوان: "من الذي سيقرأ رواية "شات"؟ هل هم النخبة المعلوماتية؟"، فقال إن هناك فجوة بين دول تبتكر المعلومات وتوظفها بمهارة، وبين دول تستهلك المعلومات بمهارة محددة. بمعنى أدق توجد فجوة معلوماتية بين دول المركز ودول الأطراف، وهذا ما يعرف بظاهرة تفاوت المعلومات، أو الفجوة الرقمية (Digital Gap)، أي الهوة الرقمية بين المتنعمين بالتكنولوجيا المعلوماتية، وبين الأكثرية المحرومة منها. فعلى الرغم من أن التقديرات تبين نموًا في انتشار الإنترنت في الدول العربية، إلا أنه متدن جدا مقارنة بالمتوسط العالمي. ويضاف إلى ذلك ضعف الوجود العربي على الشبكة، مما يشكل عائقًا طبيعيًا يحول دون استخدام الشبكة العالمية من قبل شرائح عريضة من المجتمع العربي. لذا يرى أحمد صالح أن رواية "**شات**"[1] وأمثالها من الأنماط الأدبية الرقمية، هي نتيجة حتمية لـ"حضارة الشاشات"، لكنها سوف تصنف في المدى المنظور، وعلى الأقل في المناطق العربية، كتجارب أدبية تهم النخبة المعلوماتية فقط (صالح، 2007/11/19). ولعل هذا سبب كاف بالنسبة لأولئك الذين يعارضون الأدب الرقمي،

[1] (انظر الملحق: link 22).

للاعتقاد بديمومة الأدب الورقي الذي يعتبر أقل تكلفة بالنسبة لنظيره الرقمي، وبالتالي أكثر تداولا بين قراء من كافة شرائح المجتمع المختلفة، فلا يقتصر على نخبة معينة فقط.

2. الأدب الرقمي هو أدب الشباب:

جاء في مقالة نشرتها مجلة العالم الرقمي، حول الصراع المستمر بين الكتاب الورقي والإنترنت، أن أنصار النشر الورقي يعتبرون الأدب الرقمي أدب الشباب فقط، وذلك لوجود عاملين رئيسيين يجعلان النسبة الكبرى من الجمهور المتلقي للأدب الرقمي من فئة الشباب. يتعلق العامل الأول بالناحية الصحية، إذ أن الاستخدام المستمر لشبكة الإنترنت وقراءة النصوص عبر الشاشة له آثاره السلبية على صعيد الصحة العامة. فهو وسيلة مؤذية للعين، والأعصاب، وضغط الدم، كذلك آلام الظهر والرقبة، هذا بالإضافة إلى الأضرار الناتجة عن الإشعاعات الكهرومغناطيسية. وفي هذا خوف من ابتعاد فئة معينة من القراء ممن يعانون من هذه الأوجاع، لا سيما الكبار في السن، عن التحديق في الشاشة لقراءة رواية أو أي عمل أدبي آخر. وبالتالي يقتصر تلقي الأدب الرقمي على مجموعة خاصة من القراء الذين يتمتعون بصحة جيدة، ولا يخشون على أنفسهم مخاطر التحديق بالشاشة. وهؤلاء معظمهم من الشباب الذين يعرفون بـ"جيل الشاشة" . أما العامل الثاني فيتعلق بمدى انفتاح الفئات العمرية المختلفة على عالم الإنترنت وإقبالها عليه. إذ تشير الإحصائيات أن النسبة الكبرى من المقبلين على الإنترنت في العالم العربي هي من فئة الشباب. هذان العاملان سيؤديان بالضرورة إلى تضييق دائرة جمهور القراء الذين يقبلون على قراءة الأدب الرقمي، وفي هذا انتهاك لحقوق القارئ، الذي يجب أن يتمتع بقراءة الأدب أيًا كان نوعه وأيًا كانت وسيلته (مجلة العالم الرقمي، 2009/12/20).

3. الذهن البشري هو مصدر الإبداع، وليس الآلة:

لا يزال الكثير من الكتاب والأدباء يجدون في الطريقة التقليدية، القلم والورقة، أصالة الإبداع وروح الإلهام، لا سيما الأدباء الذين لم يألفوا الحاسوب ولم تتح لهم الفرصة للتعامل معه ومع إمكانياته. هؤلاء لا يزالون يشعرون بالألفة والحميمية تجاه القلم، ويرون في الحاسوب مجرد جهاز معدني بارد غير قادر على ترجمة أحاسيسهم وأفكارهم، مما يجعلهم يعتقدون أنه من المستحيل التواصل مع هذه الآلة الصماء. ومن هؤلاء الشاعر اللبناني أحمد فرحات، إذ يقول: "لا يمكن أن يرتبط الحال الإشراقي للقصيدة بماهية الكمبيوتر على

الإطلاق، فالكمبيوتر شخص مستقل ينتصب قبالتي، ولن أكلفه لينوب عن مشاعري وأعصابي ودمي في كتابة القصيدة. بإمكان الجميع أن يكتبوا على الكمبيوتر باستثناء الشاعر الذي عليه أن يكون أمينًا لتوتراته الجوهرية من خلال دم يده وبوصلة قلبه" (أسليم، 2006/12/10). يعكس قول الشاعر موقف المجموعة الرافضة للأدب الرقمي، خاصة من أبناء الجيل القديم، الذين تربطهم علاقة خاصة بالورق والقلم ولن يستطيعوا التخلي عنهما لمواكبة التطورات العصرية في الكتابة، فيرفضونها مسبقًا دون الاستعداد حتى لتجربتها أو الوقوف على ماهيتها وفهم خصوصياتها، فهي منبوذة بالنسبة لهم سلفًا، وغير قابلة للنقاش أصلا. ومن هؤلاء نجد أيضا الكاتب عز الدين التميمي الذي يرى أن الوسائط المتعددة لا تضيف الكثير إلى النص، ويعتبرها مجرد زخرف خارجي، إذ تظل الكلمة والجملة هما التشكيل الأساسي للغة الإبداع الأدبي، وأنه لا يمكن اعتماد التقنية الطباعية المتطورة كشكل من أشكال الإبداع، وإنما تبقى تقنية تضاف إلى سجل الإبداع التكنولوجي وتسهم في خدمة المنتج الإبداعي. ويضيف التميمي في هذا الموضوع، أنه في كل المستويات الإبداعية كانت الوسائط غائبة عن ذاكرة المبدع لأنها لا تمثل إلا عربات عادية لنقل التداول الأدبي لساحات التداول المعرفي، فتارة تتخذ الوسيطة شكل ماكنة طباعة مؤثثة بقدرات وكفاءات طباعية عالية الجودة، وتارة أخرى تتخذ الوسيطة شريط مايكروفيلم يختزن في ذاكرته المنتج الأدبي، وفي أحيان أخرى تتخذ الوسيطة قرصًا مدمجًا أو وسائط متعددة تمزج ما بين المعنى الكتابي والمعنى الإشاري بحركة ومضية أو رنين صوتي، وفي كل هذه الأوجه لا تشكل اللغة الرقمية المتداولة في عصر العولمة إلا واحدة من هذه الوسائط المتطورة التي تسهم في نشر الإبداع وتيسيره لا أكثر. فالإبداع الأدبي لا تنتجه الماكنة الرقمية بل تنتجه ماكنة العقل البشري. الإبداع الأدبي غير خاضع لسلطة الأدوات التي تساهم في تيسيره، فهو إبداع قائم بذاته، ومن الممكن الاستفادة من التقنيات الحديثة، ولكن لا يمكن أن يستند الإبداع ولا بأي شكل من الأشكال على ذكاء الماكنة، لأن الإبداع الأدبي تبدعه ماكنة العقل وتجسده ضمن أبعاده الفلسفية قبل أن تسمح للماكنة الرقمية التدخل فيه. ويرى التميمي أن الوسائط المتعددة لا تسهم في إنتاج أنساق لغوية ضمن بيئات جديدة من شأنها أن تسهم في إنتاج نص حداثي يطرح رؤية فلسفية جديدة (التميمي، 2007/3/12). وعليه يرى أصحاب هذا الموقف أن الكتاب والحاسوب والإنترنت تبقى مجرد

وسائط ثانوية في العملية الإبداعية، مهمتها نقل الكلمة التي تظل بنظرهم أساس الإبداع وماهيته، هذه الكلمة لا تنتجها الوسائط المتعددة، بل ينتجها العقل البشري أولا، والذي يمكن أن يكتفي بالقلم وحده لنقلها.

4. **عدم وجود أطر لتعليم أصول ومبادئ الكتابة الرقمية:**

بعض الكتاب العرب، وإن كانت لديهم الرغبة والإمكانية المادية لاقتناء الحاسوب وتزويده بجميع البرامج اللازمة، إلا أنهم يجهلون أصول ومبادئ الكتابة الرقمية، وهذا ما يعرف بأمية الحاسوب. يرى الناقد محمد أسليم أن تفشي هذه الأمية في عالمنا العربي، سيجعل الأدب الرقمي بعيد المنال في الوقت الراهن، فهذا النوع من الأدب وإن بدأ بعض أدبائنا باكتشافه وخوض تجربته، إلا أنه ما يزال بكرًا، وسيستغرق الأمر وقتًا طويلا حتى نصل إلى المرحلة التي يمكن أن نفكر فيها بالتخلي عن الأدب الورقي، والتوجه إلى الأدب الرقمي. فالكاتب الرقمي يجب أن يجيد لغة أخرى غير لغة القلم، عليه أن يجيد لغة الحاسوب، وأن يلم ببرامجه من أجل كتابة نص رقمي. وإن عدم الإلمام بهذه اللغة، يجعل من المتعذر على الأديب أن يبدع نصًا رقميًا. ولا يكفي أن يعرف الأديب هذه اللغة، بل عليه أن يتقنها جيدًا أيضًا، لأن عدم إتقانها، يؤدي إلى إخراج نصوص دون المستوى المطلوب، أو نصوص فيها خلل في التصميم. بكلمات أخرى على الكاتب أن يقرن موهبته الأدبية بدراسة برامج الكمبيوتر ولغاته، وإلا تعذر عليه أن يكتب نصًا رقميًا بالمواصفات المطلوبة، مما يعني أن الكتابة الأدبية أصبحت مرهونة بمعرفة "كمبيوترية" (أسليم، 2009/2/28).

وقد ظهرت في أوروبا والولايات المتحدة أطر ومؤسسات تعنى بتعليم أسس ومبادئ الكتابة الرقمية، منها على سبيل المثال: "The New School Online University"[1] . ونحن ما زلنا نفتقر لوجود مثل هذه المؤسسات في عالمنا العربي، مما يشكل عائقًا أمام انتشار وتطور هذا الأدب في مجتمعاتنا.

ويرى محمد أسليم أنه يجب إعادة النظر في المعايير التقليدية لمفهوم الإبداع الأدبي، بحيث يصير يشمل ليس الأدباء وحدهم، بل وكذلك المعلوماتيين المهرة في البرامج التفاعلية، لتحقيق هدف التكامل بين المعلومات والأدب باعتبار هذا التداخل هو جوهر ما يميز "الأدب الرقمي" عن غيره. ولتحقيق هذا الهدف، لا بدَّ من المرور بثلاث مراحل أساسية:

[1] http://www.wordcircuits.com/kendall/classes/index.html

أ. في المرحلة الأولى، يلقن المعلوماتيون الأدباء المعلومات الضرورية فيدخل الأدباء والمعلوماتيون فضاء الأدب.

ب. في المرحلة الثانية، ينتج الأدباء والمعلوماتيون معًا نصوصًا مشتركة، كل يضع فيها بصمته.

ج. في المرحلة الثالثة، نحصل على أدباء معلوماتيين، ومعلوماتيين أدباء، أي فئتين قادرتين على كتابة نصوص أدبية تفاعلية بشكل مستقل.

بالطبع فإن هذا التحول في مفهوم الإبداع الأدبي يبدو غير منطقي في نظر المعارضين الذين يؤمنون أن الموهبة الأدبية موهبة ربانية تخلق مع الإنسان، ولا تحتاج إلى تعلم ليعبر عنها. من جهة أخرى، يضيف أسليم بأن افتقار معظم الأدباء العرب إلى المعرفة الضرورية لإبداع نصوص رقمية، وعدم وجود أطر مناسبة لاكتساب هذه المعرفة، يدفع بالكثيرين منهم إلى الابتعاد عن هذا الأدب وقذفه بشتى الاتهامات والتحيز للكتابة الورقية باعتبارها الأصل وأن الكتابة الرقمية هي "حصرم" لا جدوى منه!! (ن. م)

5. <u>عدم القدرة على الإحاطة بجميع ما ينشر في الشبكة</u>:

شبكة الإنترنت قارة جديدة بكل معنى الكلمة، تتسع للجميع، ويستطيع كل شخص مهما كانت موهبته وخبرته، أن ينشر أفكاره وكتاباته، الأمر الذي يجعل الباحث أو الناقد غير قادر على الإحاطة بمجموع ما يروج فيها. بل ويستحيل أيضًا تعقب مجموع خطوات هذا المبدع أو ذاك، وهذه الكتابة أو تلك في الشبكة. معنى ذلك أنه لم يعد بالإمكان حصر عدد الكتّاب في مكان ما وفي فترة ما. هذا الأمر يشكل مشكلة كبيرة بالنسبة للباحثين الذين يتقصون تطور حركة الأدب لدى فئة معينة في مكان ما وفي فترة محددة. يقول محمد أسليم في هذا الموضوع: "لقد أفلتت المعرفة وإلى الأبد من الإحاطة، ولذلك فقد أصبح من المستحيل عليّ كناقد مغربي أن أحصر قائمة أسماء الكتاب المغربيين المتواجدين على النت، وهذه مشكلة تواجه النقاد بشكل خاص" (أسليم، 2006/10/24). وعليه، يرى المعارضون أنه لا بد من استمرارية النشر الورقي الذي يسهل على النقاد تتبع مشوار الأدب وتقصي تطوراته.

6. عدم وجود حصانة للنشر الإلكتروني:

أحد أسباب تحفظ بعض النقاد والكتاب من النشر على الإنترنت، هو عدم وجود حصانة للمادة المنشورة. يرى الناقد المصري أحمد فضل شبلول بأن النشر الإلكتروني من خلال الشبكة يمس بحقوق حماية الملكية الفكرية للكاتب. ويتلخص جوهر هذه الحماية في أنها تعطي للفرد حقًّا لحماية ما ابتكره، وتمكنه من التصرف به، وتمنع عن غيره التصرف في هذا الابتكار إلا بإذنه، وتقوم الدول بصيانة هذا الحق، فتعاقب كل من يعتدي عليه، كما أن هذه الحماية تنسحب أيضا على المستهلك بحمايته من التضليل والإيهام والخداع.

وحق المؤلف هو مصطلح قانوني يصف الحقوق الممنوحة للمبدعين في مصنفاتهم الأدبية والفنية، ويشتمل هذا الحق على: الحقوق المالية، والحقوق الأدبية أو المعنوية، وحق الاعتراض على التغييرات التي من شأنها أن تمس بسمعة المبدع. ويعد حق المؤلف، والحقوق المجاورة له، أساسية للإبداع الإنساني، لما توفره من تشجيع للمبدعين عن طريق الاعتراف بهم، ومكافأتهم مكافأة مالية عادلة، فيطمئن المبدعون إلى إمكانية نشر مصنفاتهم دون خشية استنساخها من غير تصريح بذلك أو قرصنتها (شبلول، 2009/12/22).

ومع ظهور شبكة الإنترنت، واتساع نطاق النشر الإلكتروني، أصبح هذا الحق عرضة للانتهاك. ويرى جووست سمايرز أن ما يتم إبداعه بواسطة الوسائل الرقمية ويصبح ملكية عامة على الإنترنت، يمكن تغييره في أي لحظة، وهذا يعني أن مفهوم حق النشر بدأ يتلاشى مثلما يذوب الثلج في الشمس، وأن حقوق الملكية الفكرية للأعمال الإبداعية ستصبح شيئا عفا عليه الزمن (سمايبرز، 2005، ص183). وهكذا، بدأ ينتاب بعض الكتاب القلق الشديد بشأن أعمالهم المنشورة على الشبكة، لأنها ستفتقد الشرعية، إذ لا حصانة للكتابة ولا للمادة، ويستطيع أي شخص سرقة مادة غيره بسهولة، والتعديل عليها قليلا ثم نسبتها إلى نفسه. من هنا فإن النشر الإلكتروني يعرض النص لخطر الإفلات من قبضة صاحبه الأصلي، حتى أصبح بالإمكان أن تقرأ المادة نفسها والأفكار ذاتها في مواقع مختلفة بأسماء مؤلفين مختلفين.

إن موضوع السرقات الأدبية لا يمكن اعتباره وليد الإنترنت، بل هو ظاهرة قديمة، تعرض لها الأدب منذ عصور. فالسرقات الشعرية مثلا، عرفت منذ العصر الجاهلي. وقد أشار فهد أبو خضرة في كتابه "**السرقات الأدبية وما يتصل بها**" (2006)، إلى نوعين من هذه السرقات: سرقة خفية وسرقة ظاهرة. أما الظاهرة فهي أن يؤخذ المعنى كله، إما مع اللفظ كله أو معظمه أو بعضه. وأما الخفية، فهي أن يتشابه المعنى عند القائلين مع اختلاف اللفظ

والوزن والقافية. أو أن يؤخذ المعنى وتضاف إليه زيادة تحسنه (أبو خضرة، 2006، ص 18). ومع ظهور الإنترنت، فقد زادت إمكانيات السرقات الأدبية من النوعين: الظاهرة والخفية. غير أن ما يلفت الانتباه في السرقات الأدبية على شبكة الإنترنت هو النوع الأول بالذات، كأن تسرق أعمال أدبية ودراسات أو مقالات كاملة وتنسب إلى أشخاص مختلفين، بحيث تصعب معرفة الكاتب الأصلي للنص.

وقد نشرت جريدة الشرق الأوسط الإلكترونية في العدد 9709، 2005 مقالا حول هذا الموضوع جاء فيه ما يلي: "مع دخول البشرية عصر الإنترنت بدأت تتهاوى آخر صروح خصوصيات المعرفة البشرية، الأفكار العظيمة والكلمات الرائعة التي ينحتها المفكرون ويسجلها الباحثون، أصبحت عرضة للانتحال من قبل الآخرين". وأضافت الصحيفة أن هذه الظاهرة حفزت مهندسي الكمبيوتر أن يطوروا نظمًا وبرامج للتعرف على الغش بين السطور التي تحمل كلمات وتعابير وفقرات مستعارة من الآخرين في أوراق وتقارير وأطروحات طلبة الجامعات وفي المقالات الصحافية والكتابات العلمية والأدبية المسروقة (الشرق الأوسط، 2007/11/27).

ويرى شبلول أن ظاهرة انتهاك حقوق المؤلف على الشبكة، أدت إلى التفكير في وضع حلول قانونية لحل هذه المشكلة. فقد تأسست في السنوات الأخيرة جمعيات أهلية، ومنظمات ثقافية عربية، مثل الجمعية المصرية لقانون الإنترنت، واتحاد كتاب الإنترنت العرب، بهدف الحفاظ على الملكية الفكرية، وحقوق الكتَّاب والمؤلفين والمبدعين على الشبكة الدولية. وقد طالبت الجمعية المصرية لقانون الإنترنت بوضع قانون للإنترنت يجرِّم الأفعال غير المشروعة على الإنترنت ويعاقب مرتكبها، ومنها جرائم النشر التي تهدر حقوق الملكية الفكرية وحقوق المؤلف. وبالرغم من وجود هذه الجمعيات أو هذه المنظمات، إلا أن المشكلة لا تزال قائمة، فهناك مواقع على شبكة الإنترنت، أباحت عملية النسخ أو النقل أو الأخذ منها، وتنقسم هذه المواقع إلى ثلاث فئات هي:

1. المواقع الحكومية العامة .
2. المواقع التي انتهت مدة حقوقها، وأعلن أنها للاستخدام العام .
3. المواقع التي حجبت عنها الحقوق (شبلول، 2009/12/22).

وعليه، فإن خوف الكتاب من نشر أعمالهم على الشبكة، لم يتبدد بعد، وهاجس المس بإبداعاتهم أو نسبتها لغيرهم سيظل يلاحقهم ما دامت المشكلة لم تحل بشكل نهائي، مما يعطي أفضلية للنشر الورقي في هذه الحالة.

7. استغلال الأدب لتحقيق أهداف غير أدبية:

تتحدث الشاعرة السورية جاكلين سلام في مقالة لها عن سلبيات وإيجابيات النشر الإلكتروني فتقول متسائلة: "هل نحن ذاهبون بنصوصنا إلى جهة المستقبل أم إلى هوليوود؟"، إذ ترى سلام أن بعض الكتاب أخذوا يطلون علينا بلباسهم غير المحتشم من خلال صورهم المرفقة بالنص، فتعلق على هذا بقولها "إن البعض يرفق مع النص ثلاث صور، واحدة بالطول الفارع، والأخرى بالقرفصاء، والثالثة بحجم الهوية الشخصية، وفي بعض الأحيان تكون صورة الأديب أو الأديبة أكبر من النص نفسه. كما أن بعض الأديبات يكبرن صورهن في مواقعهن الشخصية بلباس البحر، وهكذا تطل علينا الصور وتغيب النصوص" (سلام، 2007/5/13).

وعليه، ترى الشاعرة أن النشر الإلكتروني وما يوفره من إمكانيات، تجعل الكتّاب يسعون لتحقيق أهداف أخرى لا تقتصر على إيصال الكلمة وحدها، فيحققون غايات غير أدبية تحت شعار الأدب، وخاصة لدى أصحاب المواقع الشخصية من الكتاب الشباب. وتضيف الشاعرة قائلة بأن النشر الإلكتروني العربي لا يزال في طور المراهقة، وأن الثقافة والوعي العربي بحاجة إلى تطوير وتنمية حتى نتجاوز ما يمكن نعته بـ"المراهقة الإلكترونية" (ن. م). يتضح من هذا الموقف أن أحد أسباب معارضة النشر الإلكتروني للأدب يرتبط بقضايا أخلاقية تربوية، خارجة عن الأدب.

8. الاهتمام بالشكل على حساب المضمون:

يخشى بعض النقاد أن ينجرف الأدباء وراء الزخرف التقني على حساب النص، وذلك نتيجة للإمكانيات الهائلة التي يمكن أن يقدمها الحاسوب للكاتب من حيث البناء والتشكيل. فالألوان والخلفيات والإضاءة والموسيقى والأصوات، كلها تقنيات مغرية توضع أمام الكاتب لتشكيل نصه وبنائه، لكن إذا لم يتم توظيفها بشكل سليم بحيث تضفي على النص بعدًا تأويليًا، فإنها ستصبح مجرد زخرف فني لا قيمة له، والخوف كل الخوف من انجراف الكتاب وراء هذه الزخارف المثيرة على حساب الكلمة.

لقد كتب الناقد أحمد العمراوي مقالة بعنوان "هل نقول المعنى أم نكتب الشكل؟"، حث فيها شعراء العصر على خوض تجربة الكتابة الرقمية مستفيدين من كل ما تقدمه الآلة من إمكانيات لكتابة قصيدة تعج بالموسيقى والألوان والحركة، إذ يقول:" أيها الشعراء ازرعوا الصورة المتحركة انطلاقًا من نفس الحروف التي تكتبون بها، شتتوها

على جوانب العين، واجعلوا المتلقي مفتونًا باحثًا عن لم الشتات، شتتوا كلامكم كما يحلو لكم، لونوه كما يحلو لكم، اجعلوه جميلا في عيني لأستطيع النظر والمتابعة، اضغطوا واكتبوا، فالمهم كيف تحددوا أشكال الكتابة، لا أن تقولوا الكلام وفق قواعد كتابية تنتمي لجنس أدبي معين" (العمراوي، 2007/11/29). من جهة ثانية، علق الناقد محمد الحميدي على مقالة العمراوي مثيرًا تساؤلات عدة ومخاوف كثيرة من دعوة الأخير هذه. فهو يرى أن العمراوي يدعو إلى تشكيل القصيدة بصريًا، أي إرضاء العين والبصر بشكل جذاب، وهنا يتساءل متخوفًا: "هل لهذا الشكل الذي يمكن أن نسميه "كاليغرافيا" دور في إضافة شيء معين؟ أم هو نوع من الاشتغال على اللغة؟ أم أن دوره يقتصر على كونه وعاء جميلا وأنيقًا يفتح الشهية للإقبال على المعنى؟ وهل الاعتناء بالشكل على هذه الصورة، يجعل الشعر أقرب إلى لوحة فنية منه إلى نص أدبي؟ ألا يمكن لهذه الزخرفة أن تكون على حساب جوهر الشعر وروحه؟ وهل سيصبح النص الشعري يومًا ما عبارة عن أيقونات أكثر من كونه كلمات؟" (الحميدي، 2007/11/29).

جميع هذه التساؤلات التي يثيرها الحميدي في مقالته ردًا على العمراوي، تشير إلى الخوف الكامن لديه، ولدى نقاد آخرين، كما كنا قد رأينا في الباب السابق، من أن يفقد الكتاب السيطرة على النص الأدبي، فيفلت من قبضة الأدب لينزلق إلى دهاليز التشكيل الفني، فيتحول النص الأدبي إلى لوحات تعنى باصطياد متعة آنية للمتلقي على حساب المضمون الخالد.

9. **غياب الرقيب:**

نتيجة لغياب الرقيب ونشر المواد دون غربلتها ودون فرض رقابة لغوية، فقد نشرت مواد ركيكة جدًا من حيث الأسلوب والصياغة على الشبكة، كما تفشت الأخطاء اللغوية الإملائية والنحوية والصرفية.

يقول خلف علي خلف في هذا الموضوع: "إن النص الشعري لم يعد يحفل بأخطاء الإعراب والتشكيل لأسباب منها أنه لا يوجد مدقق لغوي قبل النشر كما في النشر الورقي، كذلك لأن بنية هذه الحياة التي يخاطبها النص تتجاوز حدود الشكل وتذهب مباشرة إلى حيز المحتوى الفهمي للنص والقارئ (خلف، 2006، ص17).

ويمكن القول إن هذه الظاهرة كانت كافية لدى معارضي الأدب الرقمي للتمسك بحجتهم خوفًا على مصير اللغة العربية الآخذ بالانحطاط.

ويرى يعقوب هيخت (יעקב הכט) أن الخطاب الإكتروني يتميز بالعفوية واللارسمية، وبأنه خطاب مفتوح يقوم على أساس التبادل الاجتماعي من خلال غرف الدردشة والمدونات وغيرها. لذا فقد أتاح الخطاب الإلكتروني لمجموعة كبيرة من الناس التواصل والتعبير، حتى وإن لم يكن الحفاظ على مستوى جيد في الكتابة هدفًا بالنسبة لهم. وراح البعض يميل إلى الاختصارات والكتابة باللغة العامية، وتهميش علامات الترقيم وعلامات الإعراب، فأصبحت الكتابة الإلكترونية تتسم باللارسمية والركاكة والضحالة والسطحية. وهذه الظاهرة لا تقتصر على لغة دون غيرها، بل على الكتابة الرقمية بشكل عام. مما أدى إلى ضرورة تأسيس مؤسسات تعنى بضبط الكتابة الرقمية، مثل جمعية The National Commission of Writing التي أنشئت في الولايات المتحدة، وتهدف إلى تحسين طرق الكتابة الإلكترونية، الارتقاء بها إلى المستوى المطلوب (הכט, 18/8/2008).

10. <u>إلغاء الخصوصية</u>:

يرى أصحاب هذا الموقف بأن بعض أجناس الأدب الرقمي تلغي الخصوصية، أو سمة التميز. فالأجناس الأدبية المشتركة مثل الشعر الجمعي أو الرواية المشتركة، ليست ملكًا لأحد، ولا تخص كاتبًا معينًا، بل هي مزيج من أساليب مختلطة لكتاب مختلفين، وهذا أمر غير مستحب، لأنه يعني من جهة، أن النص خرج من سلطة الكاتب الذي لم يعد المالك الوحيد له، إذ يمكن أن يشترك عدة أشخاص من كتّاب وقرّاء في كتابة نص واحد. وترى فاطمة البريكي، أن فكرة المشاركة في إنتاج النص الأدبي بالنسبة لأصحاب هذا الرأي، مرفوضة، لأنها خارجة عن كل الأعراف والتقاليد التي ألفناها والتي تقول بوجود مؤلف واحد للنص (البريكي، 2006، ص 130–131). وتجدر الإشارة هنا إلى أن فكرة الكتابة المشتركة عرفت في الأدب الورقي أيضا وقد أشرنا إلى ذلك من قبل، لكنها لم تعرف كجنس أدبي قائم بذاته كما هو الحال في النصوص المشتركة الرقمية. ومن جهة أخرى، فإن تعددية الكتاب للنص الواحد يلغي خصوصية وتميز أسلوب كاتب معين، نتيجة لانصهار كتابته داخل هذا المزيج المختلط من الكتابات. وبالتالي تظل هذه الأجناس الأدبية المشتركة غير مرغوب فيها بالنسبة لبعض الكتاب والنقاد على حد سواء.

10. طرق باب المحظورات:

لقد أتاح النشر الإلكتروني على شبكة الإنترنت ظاهرة طرق باب المحظورات في الأدب العربي، وخاصة فيما يتعلق بالمحظورات الاجتماعية وفي مقدمتها موضوع "الجنس"، وهو موضوع يتصدى له المحافظون أو الملتزمون دينيًا. إذ يقول خلف علي خلف إن الشبكة نشّطت بسبب غياب الرقيب، إنتاج النص الإباحي بدون تشذيب وإعادة صياغة وتحايل، ليتم نشره كما هو، فمست بذلك المحظورات العربية (خلف، 2006، ص 16).

صحيح أن الأدب الإباحي والغزل الماجن قد ظهرا منذ العصر الجاهلي واستمرا حتى عصرنا هذا، كما ازداد عدد الروايات التي طرقت باب هذا المحظور في العقود الأخيرة من القرن الماضي بشكل ملحوظ، فبتنا نشهد زخمًا في كمية الروايات الورقية التي تعج بالمشاهد الجنسية، ومع ذلك فإن الأدب الإباحي الرقمي يختلف عن الأدب الإباحي الورقي. وليس الاختلاف هنا في المضمون، فكلاهما يتطرق إلى وصف الجسد، ووصف العلاقات الجنسية بأدق التفاصيل وبألفاظ جريئة، غير أن النشر الإلكتروني ساعد على انتشار مثل هذه النصوص داعمًا إياها بالصوت والصورة والمشهد. ويعلق الناقد والروائي سيد الوكيل على هذا الموضوع بقوله إن النشر الإلكتروني يحرر من قيود النشر الورقي وتابوهاته التقليدية– الجنس والسياسة والدين– حيث إن النشر الإلكتروني به جرأة أكثر، وبوح أكثر، وهذا ليس في مجمله جيدًا وجميلا، ولكن هذه الجرأة ستثير قضايا جديدة مسكوتًا عنها، وفي نفس الوقت ستبرز هذه القضايا جماليات جديدة لها ميزات وعليها مآخذ (أبو زيد، 2009/12/20). ليس هذا فحسب، بل إن النشر الإلكتروني أعطى صلاحية لمن هم ليسوا كتابًا أصلا ولا يملكون الموهبة الأدبية، لكنهم يملكون الشهوة والغريزة، دافعًا للكتابة. فاندفع هؤلاء لكتابة الجنس لأجل الجنس بحيث لا تمت كتاباتهم بأي صلة للأدب. كما أن غياب الرقيب من ناحية، وإمكانية نشر نصوص مجهولة النسب، أي بدون أسماء أو تحت أسماء مستعارة من ناحية أخرى، شجعت على تفاقم هذه الظاهرة. بالإضافة إلى ذلك بدأت بعض المواقع تخصص زاوية للأدب الإباحي. فعلى سبيل المثال فإن موقع "ألف لحرية الكشف في الإنسان" هو موقع أدبي، يورد الكثير من النصوص الإباحية تحت عنوان "إيروتيك"، وغالبًا ما تكون هذه النصوص مرفقة بالصور. هذه الصور لا تختلف عن الصور المعروضة في مواقع الجنس الإباحية. لكنا نراها في هذا الموقع ترد إلى جانب نص قصصي أو إلى جانب قصيدة شعرية. إضافة إلى ذلك، توجد مواقع تختص بنشر هذا اللون من الأدب

دون غيره، مثل موقع "الأدب الإيروتي"[1]. وهذه المواقع تعج بمئات النصوص الإباحية، وتصنف على أنها قصص قصيرة، لكنها لا تمت للقصة القصيرة بشيء، فهي مجرد وصف لمشهد جنسي مثير. وهكذا، أصبحت الشبكة بديلا بالنسبة لأولئك الذين قيد النشر الورقي أقلامهم، فراحوا يكتبون نصوصًا هي أبعد ما يكون عن الأدب، الأمر الذي يزيد من حدة الموقف المعارض للنشر الإلكتروني وللأدب الرقمي.

11. محو الثقافة والهوية الأدبية:

تعتبر شبكة الإنترنت القاعدة الرئيسية لبلورة فكرة العولمة. هذه العولمة تمارس ضغوطات كثيرة على مختلف أشكال وأساليب التعبير الفني، بما فيها الأدب، لكي تنزع عنها طابعها المحلي، وتقضي على التنوع، وتفرض على المجتمعات نسقًا جديدًا متجانسًا قدر الإمكان. ويرى سمايرز أنه لا توجد هناك ثقافة محكمة الإغلاق على نفسها، لا تتسرب إليها مؤثرات أخرى، كما لا توجد ثقافة محصورة في حدودها المحلية، ولذلك فإن الفنون والآداب تختلط وتمتزج في كل أنحاء العالم، ولعل أحد الجوانب التي تمثل تحديًا للمجتمع الحديث، هو أن هويتنا الثقافية تغذيها الآن تعبيرات فنية أكثر من ذي قبل، وهو أمر حيوي وضروري لما فيه من إثراء، شريطة أن تحافظ كل ثقافة على تميزها وخصوصياتها. لكن العولمة تعمل من أجل القضاء على التميز، فإزالة الصبغة المحلية هو الوجه الآخر للعولمة، وهذا معناه محو الثقافة والهوية اللتين تميزان مجتمعا معينا عن غيره، وبالتالي تمحو الخصوصية عن أساليب التعبير، فتنهار فكرة الأصالة التي ينبغي أن تكون موجودة في المنتج الفني (سمايرز، 2005، ص 212–214). من هذا المنطلق، يرى أصحاب الموقف الرافض للأدب الرقمي باعتباره أحد نتائج العولمة، أنه يهدد الثقافات والهويات المحلية، لأنه يطمح إلى الانصهار مع الآخر من خلال نشره على الشبكة العالمية، وهذا خطر كبير لأن معناه "نفي الأدب" الذي لا بدَّ أن يكون إبداعًا ممثلا لصاحبه، فإذا أصبح البشر نسخة واحدة متشابهين في الفن والتعبير، فلن يكون هناك إبداع متميز، وبالتالي فإن العولمة بالنسبة لهؤلاء المعارضين هي ضد الأدب وضد الفن وضد الثقافة.

يقول حلمي خضر ساري، إن الثقافة الجديدة التي تفرضها العولمة على كافة المجتمعات، تمتلك خصائص فريدة تجعلها تختلف اختلافًا جوهريًا يصل حد القطيعة مع الخصائص المألوفة للثقافة ومع تعريفها الذي يتعامل معها

[1] http://erosia.20six.co.uk

باعتبارها مجموعة من السمات الخصوصية الروحانية والمادية والفكرية والشعورية التي تميز مجتمعًا أو مجموعة اجتماعية. إلا أنها ثقافة الخليط الثقافي وتتسم بصبغة سريعة ومتسارعة متنامية ومتطورة لا تكاد تعرف حدًا تقف عنده (ساري، 2005، ص207). وكل أديب يطمح أن يندمج في القرية العالمية الموحدة، لا بد أن يكتب بما يتلاءم وروح هذه الثقافة، وهذا يعني أن الأدب الرقمي هو أدب بلا هوية محددة، ولا ينتمي إلى ثقافة معينة، بل هو أدب مفتوح، مما يجعل جميع الغيورين على الثقافة العربية وعلى التراث العربي والهوية العربية، غير مستعدين لقبول فكرة الثقافة الواحدة أو الخليط الثقافي، فيتمسكون بالثقافة الأصلية التي تميز كل شعب عن غيره، وبالتالي كل أدب عن غيره، أما الأدب الخالي من الثقافة غير المعبر عنها، فهو ليس بالأدب الأصيل بالنسبة لهم.

12. <u>سقوط النخبة وبروز الشعبي</u>:

فتح النشر الإلكتروني المجال أمام جميع الطبقات للتعبير عن نفسها دون تمييز، مما شجع الطبقة غير المثقفة على إيصال كلمتها وقول ما تشاء، والتعبير عن وجهة نظرها بكافة الأساليب والطرق المتاحة على الشبكة. وهذا الأمر فيه من الخطورة ما يهدد بإمكانية انحطاط الأدب وتدني مكانته. يقول الباحث السعودي فهد العرابي الحارثي، إن وجهًا من وجوه أثر الإنترنت هو انحسار نخبوية الثقافة، أو نهاية ديكتاتورية المثقفين ووصايتهم، ومنح أنفسهم الحق دون غيرهم في التصرف والإملاء والادعاء (الحارثي، 2009/12/25).

ويؤكد الغذامي الشيء نفسه، فيقول إن اختراع الكتابة كان حدثًا هامًا في تاريخ الثقافات، حيث تأسست النخب الثقافية وتأسس معها خطاب خاص له مزاياه وشروطه، ومن هنا ظهر دور هذه النخب بوصفها طبقة متميزة في مقدمتها، مما جعل لها أهمية خاصة، وصارت بما تملكه من لغة وخطاب، صاحبة الصوت والكلمة. وفي المقابل ظهرت جماعات لا تحصى من المهمشين ثقافيًا، الذين لا يملكون قدرة التعبير عن أنفسهم وليس لديهم وسيلة إلى ذلك. إلا أن الحال قد تغير مع مرور الوقت، لا سيما مع تقدم وسائل الاتصال، إذ جاء البث الفضائي والهاتف الجوال والإنترنت، وكلها وسائل جديدة مكنت أولئك المهمشين من امتلاك وسيلة يمكنهم استعمالها للتعبير عن أنفسهم دون وسيط أو رقيب. ويرى الغذامي أن أخطر تغيير في وسائل الثقافة يكمن في تحول الاستقبال من اللغة المكتوبة إلى الصورة المتلفزة، ثم في ظهور الفضائيات وسرعة انتشار المعلومة

المصورة، مما يجعل الاستقبال سريعًا من جهة، وفرديًا من جهة أخرى. فلقد صار الإنسان اليوم في مواجهة مباشرة وفردية وتلقائية مع العالم عبر الإنترنت، وفي مقابل هذه الفردية والتلقائية، فإن الصور لا تستقر على حال. وبما أنها لا تستقر على حال، وبما أنها سريعة ومتجددة، فقد صارت عاجزة عن الثبات بعكس ما كانت عليه الثقافات التقليدية المعتمدة على الكلمة المكتوبة. ويضيف الغذامي قائلا إن هذا حدث كبير تغيرت معه قوانين اللعبة الثقافية وتغيرت معه الرموز، واستلمَت القيادة في فعل التأثير على الرأي العام عناصر لم تكن من قبل، وتراجع دور النخب كرموز قيادية. فتراجع الأدب بوصفه خطابًا برجوازيًا، وحلت محله الصورة بوصفها خطابًا ديمقراطيًا وعلامة انفتاح ثقافي واستقبال جماهيري عريض ومتعدد، فتأسست عبر ذلك ثقافة شعبية (الغذامي، 2005، ص 51–43).

وهكذا عرف فضاء الإنترنت بأنه "الفضاء المفتوح"، الفضاء الذي يمكّن الجميع من التوجه إليه دون قيود للإدلاء بآرائهم والتعبير عن أفكارهم ونشر أقوالهم. وقد أدى هذا إلى ظهور أشخاص على الساحة الأدبية ليست لديهم الكفاية الأدبية والخبرة والموهبة الكافية لنعتهم بالأدباء. ومع ذلك فهم يصدرون كتاباتهم وينشرونها في المواقع الأدبية المختلفة تحت زاوية شعر أو قصة أو مقالة. ويستطيع الناقد المتمرس والقارئ المطلع أن يلمس في نصوص هؤلاء ركاكة الأسلوب، وضعف الصياغة، وكثرة الأخطاء الإملائية واللغوية، وسطحية المضمون، وذلك كله يرجع إلى ديمقراطية النشر الإلكتروني التي تعطي فرصًا متساوية للجميع. وقد نتج عن هذه الديمقراطية على حد تعبير الغذامي، "وجود نصوص أدبية قيمة ومثيرة للاهتمام، مقابل أخرى تافهة وسطحية، أو نصوص فوق وأخرى تحت، وهذا ما لم يكن ليحدث في النشر الورقي" (ن. م). وعليه، يرى بعض النقاد الذين يقرون بخطورة هذه الظاهرة، أن اهتمامنا يجب أن يكون منصبًا على تلقين القراء منذ الصغر مبادئ "الفلترة" والاختيار والتمييز بين ما هو جيد وما هو أقل جودة، في عصر يعج بمزيج من هذا وذاك.

الموقف المؤيد:

على الرغم مما أورده أصحاب الموقف المعارض للأدب الرقمي من سلبيات النشر الإلكتروني، فهناك من يشير إلى إيجابيات لا يمكن أن نتجاهلها. فللأدب الرقمي مؤيدون متفائلون واثقون بقدرته على تجاوز العقبات وإثبات جدارته على الساحة الأدبية. وسنتطرق فيما يلي إلى الأدب الرقمي من وجهة نظر مؤيديه، موضحين حججهم وادعاءاتهم وتعليلاتهم لقبوله وتأييده، وإبراز مزاياه وإيجابياته التي يمكن تلخيصها بالنقاط التالية:

1. الحفاظ على اللغة العربية:

تكمن أهمية النشر الإلكتروني بالنسبة لأصحاب الموقف المؤيد له في إمكانيته على حفظ تواجد اللغة العربية وحمايتها من التآكل والانقراض. إذ بات من المعروف أن القارئ العربي اليوم لم يعد يقرأ النصوص الورقية فقط بل صار يقرأ أيضا النصوص الإلكترونية الآخذة في الازدياد يومًا بعد يوم نتيجة لارتفاع أسعار الكتب الورقية وغلاء الطباعة، ونتيجة للميزات والخدمات التي تتيحها الشبكة لمستخدميها، مما أدى إلى توجه العديد من القراء إليها. وبتوجه القارئ الرقمي إلى الشبكة، فهو غير مضطر أن يقرأ ما هو منشور باللغة العربية فقط، فقد ينكشف على لغات أخرى لا سيما الإنجليزية التي تحتل النسبة الكبرى من بين المواد المنشورة على الشبكة كما أسلفنا، وهذا يعني أنه سيتحول من قارئ ورقي إلى قارئ رقمي يقرأ باللغة الإنجليزية أكثر مما يقرأه بالعربية، الأمر الذي سيضعف هذه اللغة لدى أبناء الجيل القادم، بل حتى يمكن أن يعرضها لخطر الانقراض الذي يهدد الكثير من لغات العالم.

وعليه، فإن مؤيدي الأدب الرقمي يؤكدون على ضرورة النشر العربي الرقمي حفاظًا على اللغة وكيانها. ويرى صالح القاسم، ناقد ومحاضر في جامعة اليرموك، أن قلة المنشورات العربية على شبكة الإنترنت ستعرض لغتنا إلى خطر الضمور والانحسار في الذهنية العربية، لأن اللغة التي يمتح منها القارئ العربي الرقمي أصبحت غير عربية، وحتى العربي المنتج للثقافة العربية قد يجد نفسه مضطرًا للإنتاج باللغة الإنجليزية لأنها اللغة الرقمية الرائجة. وهنا تكمن المشكلة الرئيسية بالنسبة للعربية، وذلك حين يضطر أبناؤها للكتابة بغيرها لترويج أفكارهم. ويرى القاسم أنه إذا أردنا أن نحافظ على لغتنا العربية فإننا نحتاج إلى تحويل ثقافتنا المكتوبة باللغة العربية،

وعلى وجه السرعة، إلى ثقافة مكتوبة باللغة الرقمية لكي نبقي القارئ العربي في حوزة الثقافة العربية، فيطورها ويطور لغتها (القاسم، 2007/11/27).

ويضيف القاسم أن اللغة غير المستخدمة على شبكة الإنترنت والتي ليس لها موقع بين الكتابات الإلكترونية، معرضة للتلاشي لأن الإحصائيات تشير إلى أن نصف لغات العالم مهددة بالانقراض، وأن معدل الانقراض في تسارع متزايد وهو ما ينذر بـ"هوة لغوية" تفصل بين لغات دول العالم المتقدم ولغات العالم النامي غير القادرة على مساندة لغاتها في المعركة اللغوية الطاحنة عبر الإنترنت (ن. م).

2. **تشجيع المبتدئين وإعطائهم فرصة للظهور على الساحة الأدبية:**

الأدب الرقمي يفتح المجال أمام المبتدئين لنشر أعمالهم وللظهور على الساحة الأدبية بعد أن تم احتكار الكثير من المساحات على الصحف الورقية المطبوعة للأدباء المعروفين فقط. فمع مجيء الشبكة وجد الكتاب الشباب متنفسًا لهم لبث أفكارهم وإنتاجهم الأدبي. فالمنتديات الرقمية لا تميز بين أديب جديد وقديم، لأنها مساحات مفتوحة للجميع. ويرى الشاعر خالد البدور أن من الطبيعي أن يلجأ المبدعون الجدد إلى الشبكة لأن النشر الورقي في العالم العربي ما يزال يمر عبر القنوات البيروقراطية التي تختزن الكثير من التعقيدات وتضطر المبدع إلى الانتظار الذي يطول أحيانا إلى ما لا نهاية. ولهذا فإن الكتابة الورقية تشكل فعلا سلطة مركزية، خاصة وأن دور النشر لا تغامر مع الأسماء الجديدة، مما يدفع بهذه الأسماء إلى التوجه نحو الشبكة التي ترحب بهم دون قيد أو شرط (الخير، 2007/10/16)

وعلى الرغم مما يمكن أن يكون لهذه الظاهرة من سلبيات، إلا أن لها مع ذلك وجهها الإيجابي في تشجيع هؤلاء المبتدئين الذين يمكن أن يكون منهم من هو بالفعل صاحب كلمة وموهبة أدبية جيدة. أضف إلى ذلك، أن الكثير من الصالونات والمنتديات الأدبية فتحت الباب على مصراعيه لاستقبال مئات الكتاب الشباب المبتدئين الذين كانوا يحرمون من المشاركة في الصالونات الأدبية الواقعية لأنها كانت تخصص للأدباء المعروفين في معظم الأحيان، في حين يهمش هؤلاء الناشئون.

3. **التفاعل بين الكتّاب والقراء:**

يتيح أدب الإنترنت إمكانية التفاعل المباشر بين جمهور الكتاب وجمهور القراء، ولعل هذه هي الميزة الأبرز التي يتميز بها الأدب الرقمي عن الأدب الورقي. فهذا التفاعل له تأثير إيجابي على القارئ والكاتب معًا. يرى الناقد جميل حمداوي أن المنشورات الورقية لا تحقق غالبًا التفاعل المنشود بين الكاتب والقارئ، بعكس المنشورات الإلكترونية التي تسهل التجاوب بينهما. فبالنسبة للكاتب فإنه يستطيع عن طريق تعليق القراء تحديد المقال الأكثر قراءة وضبط عدد قرّائه، ويستطيع كذلك أن يدخل مع القراء في تفاعلات كثيرة على شكل ردود سريعة، مقتضبة أو مطولة، أو مقالات نقدية تنصب على تقويم أفكاره وطريقة كتابته، فتدفعه لكتابة المزيد نتيجة للشعور بالراحة والثقة لأن إنتاجه الأدبي يقرأ ويلاقي قبولا لدى القراء، وتحثه على تجويد أدبه وتحسين أدائه لكسب رضا المتلقين وتلقي المزيد من إطرائهم (حمداوي، 2006/11/16).

أما بالنسبة للقارئ، فقد وقفنا في الباب السابق عند أشكال تفاعله المختلفة مع النص الرقمي والتي فتحت آفاقا جديدة في جماليات التلقي. لذا يرى حمداوي، كما يرى مشجعو النشر الإلكتروني عامة، أن ظهور الأدب من خلال الشبكة يساهم في إثراء ثقافة رقمية تفاعلية يشارك فيها كل من الكاتب والمتلقي عن طريق الحوار والتواصل والتفاعل النصي وردود فعل القراءة (ن. م).

4. **إثراء النص بواسطة لبنات ثقافية مختلفة:**

يتيح الأدب الرقمي إمكانية التقاء أقلام عربية مختلفة من شتى أقطار الوطن العربي لتجتمع في إنتاج عمل أدبي واحد. إذ يمكن أن يشترك في كتابة النص الواحد أكثر من عشرة أدباء من دول مختلفة، كما رأينا في النصوص المشتركة من قبل، وهذا بالطبع له مزاياه التي تعود بالنفع على الأدب. فكل أديب يأتي محملا بثقافة وخبرات مختلفة عن تلك التي يملكها غيره. هذه الثقافة وهذه الخبرات تنعكس على النص، وبذلك فهو يضيف لبنة جديدة ومختلفة إلى النص. تجعل هذه اللبنات النص لوحة فسيفسائية، تغذيه وتثريه بالتنوع على صعيدي الأسلوب والمضمون، خاصة إذا كان المشتركون يتمتعون بمستوى أدبي رفيع.

وتكشف الدراسات والأبحاث التي أجريت على الشباب لفحص تأثير الإنترنت عليهم ثقافيًا، أن الشبكة لعبت دورًا هامًا في هذا المجال، إذ تشير الإحصائيات أن 79.6% من الشباب تمكنوا من تغذية معرفتهم الاجتماعية وإثراء

الجانب الثقافي في حياتهم، بما أتاحته لهم الشبكة من معارف ومعلومات. لذا ينظر العديد من علماء الاتصال والاجتماع إلى الدور الفاعل الذي تضطلع به الإنترنت في مجال التواصل الثقافي والمعرفي، إذ تعمل أكثر من أي وسيلة اتصال أخرى على نشر وتبادل الإنتاج الفكري والثقافي والمعرفي بين مستخدميها بطرق مختلفة، من ضمنها المراسلات والكتابات الأدبية (ساري، 2005، ص165).

5. **حرية التعبير**:

لقد تجاوز النشر الإلكتروني الكثير من المعوقات الرقابية ومعوقات النشر التي يكابد الناشر والمؤلف في سبيل تجاوزها. إذ يبعد عنه الهاجس الرقابي الذي يتحكم في توجيه أسلوبه الكتابي بوعي أو بدون وعي. فالشبكة هي مكان مناسب لنشر ما يكتبه المثقف دون الحاجة للقلق على نتاجه من الخضوع لعملية الغربلة كما يحصل في النشر الورقي عادة. يقول جميل حمداوي إن صعوبة النشر في المنابر الورقية في البلدان العربية تعود لأسباب أيديولوجية وبراجماتية تمنع الكاتب من النشر فيها (حمداوي، 2006/11/16)، لكن الوضع مختلف على الشبكة، حيث يجد الكاتب المجال مفتوحًا للتعبير عن رأيه بحرية أكثر، لأن إمكانية الرقابة تقل، فلا عمليات شطب للجمل والفقرات، ولا تحريف للكلمات ولا رفض لهذا المنتوج الأدبي أو ذاك. صحيح أن البعض قد يستغل هذه الإمكانية لكتابة مواد ليست جديرة بأن ننعتها "أدبية" كما يدعي أصحاب الموقف المعارض، إلا أنه من جهة ثانية لا يمكن تهميش هذه الإمكانية المسماة بحرية التعبير، وتجاهل ما لها من قيمة أدبية ثقافية فكرية وفلسفية من نواح عديدة.

يقول حلمي خضر ساري إن من أهم الأدوار الإيجابية التي لعبتها الشبكة هو مساندتها للشباب بشكل خاص في التعبير عن وجهات نظرهم السياسية والدينية والاجتماعية، التي قد لا يستطيعون التعبير عنها جهارًا في مجتمعاتهم، أو يمنعون من نشرها بالصحف والمجلات الورقية (ساري، 2005، ص171).

لذا فالأديب أيًا كان يستطيع أن يعبر بكل صراحة عما يجيش بداخله تجاه معضلة سياسية أو دينية أو غيرها، وأن يطرح أفكاره بكل حرية دون خوف من أحد، ودون أن ترد إليه مقالته أو نصه من قبل المؤسسة أو دار النشر لاعتبارات سياسية وغيرها.

6. سهولة تداول الكتب الرقمية:

أتاح النشر الإلكتروني إدخال تغييرات جوهرية على شكل الكتاب، فلم يعد مقصورًا على الشكل الورقي الذي ألفناه، بل أصبح يظهر بأشكال وأحجام مختلفة، وأصبح بالإمكان تنزيل العديد من الكتب على الحاسوب الشخصي وحفظها على الأقراص المدمجة. فمثلا، يمكن اختزال قاموس يقع في 12 مجلدًا، على قرص واحد صغير. إن تحويل الكتب إلى أقراص يسهل التعامل معها من ناحية، ويشجع الحصول عليها من ناحية أخرى. فالحصول على الموسوعات أو المعاجم الكلاسيكية القيمة باهظة التكلفة في النسخة الورقية، بينما يمكن الحصول عليها مجانًا بنسخة رقمية. وهذا يعني أن العديد من القراء والكتاب يستطيعون الحصول على الموسوعات والمعاجم، وكذلك على الروايات والدواوين الشعرية بمجرد صدورها ونشرها رقميًا، مجانًا أو بأسعار زهيدة مقارنة بالنسخ الورقية. الأمر الذي يسهم في مضاعفة المكتبات الخاصة لدى الأفراد، فلا حد للكتب التي يمكن الحصول عليها، ولا قيد لمتسع رفوف المكتبات البيتية. إن النشر الإلكتروني للأدب يمكّن كل قارئ من الحصول على عشرات الروايات والقصص والدوواين الشعرية وكذلك الدراسات والأبحاث، مما يزيد من فرص قراءتها والاطلاع عليها، وتبادلها بين الكتاب والأصدقاء.

وترى فاطمة البريكي أن الكتب الإلكترونية تتمتع بمزايا عديدة تمنحها أفضلية على الكتب الورقية بالنسبة لكل من القارئ والكاتب. فمثلا، يمكن توزيع الكتاب الإلكتروني بسهولة أكثر في جميع أنحاء العالم، متخطيًا الحواجز والتعقيدات التقليدية التي تواجه الكتاب الورقي. فالكثير من الكتب الورقية التي تصدر في العالم العربي، قد لا تصل إلى جميع بلدان العالم لأسباب سياسية مثلا، لكن إذا تم تحويلها إلى نسخ رقمية سيصبح بمقدور أي قارئ أينما كان أن يطلع عليها. كذلك يمكن التخلص من قيود الكمية للطبعات وعدم نفاذها. أضف إلى ذلك أن الكتاب الإلكتروني يقدم للقارئ خدمات وإمكانيات للتفاعل أكثر من الكتاب الورقي، ويتميز بخصائص تقنية يتعذر وجودها في النص الورقي، مثل الإضاءة والصوت والموسيقى وإمكانية الاستماع إلى النصوص بدلا من قراءتها (البريكي، 2006، ص 44-43).

وهناك عدد كبير من المواقع التي يمكن من خلالها تحميل الكتب الإلكترونية، مثل دار "ناشري"[1]، التي توفر نسخًا رقمية لكتب عربية حديثة، إلى جانب النسخة الورقية. وكذلك موقع "المكتبة السورية"[2]، الذي يهتم بتوفير الكتب مجانًا للقارئ العربي. كما توجد بعض دور النشر التي تخصص إصداراتها للكتب الرقمية فقط، مثل "كتب عربية"[3].

جميع هذه المزايا التي يتمتع بها الكتاب الإلكتروني تجعل الكتّاب يفضلون إعطاء صيغة رقمية لإبداعاتهم الفنية والفكرية، وبالتالي تمنح الأدب الرقمي تميزًا لسهولة تداوله بين جمهور القراء.

7. زيادة عدد القرّاء:

تعمل المنتديات الثقافية الرقمية والصالونات الأدبية الافتراضية على تبادل وجهات النظر وطرح الأفكار بين روادها، وتساعد الكاتب على الانتشار ووصوله إلى قراء ومرتادين ومتصفحين جدد. فكاتب العصر الرقمي ليس كاتبًا متقوقعا على نفسه، يكتب نصه ثم ينشره في مجلة أو جريدة، بل هو كاتب يعمل ويروج لنفسه ويتعامل مع الكتابة بالإضافة إلى كونها رؤية وإبداعا وتعبيرا عن النفس، يتعامل معها بذهنية العصر الرقمي الذي يعنى بتسويق الذات.

يقول روبرت كاندل إنه حين كان يكتب شعرًا عاديًا وينشره في الصحف والمجلات لم يكن يلقى تجاوبًا كبيرًا من قبل القراء، ولم يكن يعرف مصير هذه المواد، لكن حين قرر أن ينشر قصائده إلكترونيًا فوجئ بأعداد كبيرة من تعليقات القراء، وقد أخذ هذا العدد يتزايد حين غير أدواته الإبداعية وبدأ يكتب شعرًا تفاعليًا. ويضيف بأن لديه اليوم الكثير من المعجبين من كل أنحاء العالم، يزورون موقعه الخاص ويقرأون شعره ويعلقون عليه، وهذا ما لم يكن يحلم به لو ظل إنتاجه ورقيًا (Kendall, 13/5/2007).

لذا فالنشر الإلكتروني يضمن للكاتب أو المؤلف أن يصل إلى جمهور أكبر من كل أنحاء العالم، بينما يبقى جمهور قراء النشر الورقي مقيدًا بعوامل عديدة، مثل الحدود الجغرافية والعلاقات السياسية بين الدول والتي تحول دون وصول إنتاج أديب معين من دولة إلى أخرى.

---

[1] www.nashiri.net
[2] www.syrianlibrary.com
[3] www.kaclassics.com

وتقول ديانا ميكل (Deanna Mascle) إن زيادة عدد القراء هو أحد أهم ثلاثة عوامل تدفع بالأدباء إلى النشر الإلكتروني، لأن الأديب لا يعني شيئًا بدون جمهور، وكلما اتسعت دائرة جمهوره كلما زادت شهرته واكتسب إنتاجه أهمية أكبر (Mascle, 19/8/2006).

إن الرغبة في استقطاب أكبر عدد من القراء في العالم العربي والغربي على حد سواء، لا يمكن أن تحققها المطبوعات الورقية المحدودة في التوزيع لأنها مقننة ومحددة بمقاييس صارمة ومضبوطة كما أن هذه المنشورات الورقية تصدر بشكل بطيء شهريًا أو دوريًا أو فصليًا أو سنويًا، مما يحرم الكثير من المثقفين من عملية الطبع والنشر، بيد أن المواقع الثقافية تمنح الشهرة لكل كاتب حقق التراكم الكمي والكيفي ليصل إلى كل القراء في كل أصقاع العالم العربي والأجنبي. هذا يعني أن الأدب الرقمي يستقطب إليه جمهورا أكثر بكثير مما يمكن أن يستقطبه الأدب الورقي، مما يشجع الكتاب الراغبين بالشهرة على التوجه إلى الشبكة.

8. **<u>الأدب الرقمي يتماشى وعنصر السرعة:</u>**

من العوامل الهامة التي حققها النشر الإلكتروني ومن إيجابياته الهامة قضية السرعة، سرعة انتشار العمل ووصوله إلى القراء. فكلنا نعرف أنه في حالة الطباعة الورقية يتوجب على المؤلف أن ينتظر مدة من الزمن حتى يرى كتابه النور، أما في النشر الإلكتروني فما عليه سوى أن يرسل المادة لأحد المواقع فينشر مباشرة أو في وقت قصير، كذلك يمكن للمؤلف أن ينشر عشرات المقالات في غضون أسبوع واحد في أكثر من موقع وهذا ما لا تتيحه المطبوعات الورقية المقننة بضوابط صارمة وشروط نشر قاسية، إذ تشترط دار النشر على المؤلف أحيانا ألا ينشر مقالته في صحيفة أو مجلة أخرى إلا بعد مرور فترة زمنية معينة. هذا يعني أن المقال لن يصل إلى كل الناس بسبب عدم توزيع المجلة أو الصحيفة في كل أنحاء البلاد.

ويقول جميل حمداوي في هذا السياق إن قضية السرعة التي يحققها النشر الإلكتروني هامة جدا لأن "تحيين نشر النصوص والأخبار والمقالات في ظروفها الزمنية المناسبة ودواعيها السياقية أمر هام، ولا يمكن أن يتحقق ذلك بشكل سريع وفعال في المجلات والصحف والكتب المطبوعة التي تطبع بشكل بطيء ولا تلبي كل حاجات الناشرين ورغباتهم المطلوبة، كذلك يبقى الانتظار والمماطلة من سمات النشر الورقي في حين يتغلب عليها النشر الإلكتروني.

ويقول إيتالو في حديثه عن أهمية السرعة، إن السرعة هي إحدى خصائص الإبداع الست في الألفية الثالثة وهو يتحدث عن العلاقة بين السرعة المادية وسرعة الفكر، ويرى أن الأدب يجب أن يتماشى مع زمننا المحتقن بالسرعة وأزمنة المعلوميات، إذ إن التسارع في التغيرات الجارية في العالم على مستويات متعددة يتلاءم مع طوفان السرعة الهائل، لذا فالنشر الإلكتروني هو المكان المناسب الذي يلائم الإبداع في الألفية الثالثة بينما يظل الورق غير قادر على اللحاق بركب العالم المتقدم بسرعة هائلة (إيتالو، 1999، ص 53).

9. <u>الأدب الرقمي هو "أدب موسوعي"</u>:

الوصية الخامسة من وصايا إيتالو للألفية الثانية هي "التعددية"، حيث يصبح الأدب عامة والرواية خاصة شبكة من الصلات بين الأحداث والناس وأشياء العالم، ومن هنا تأتي تعددية العلاقات في العمل الأدبي. ويرى إيتالو أن التحدي الكبير الذي يواجه الأدب هو أن يكون قادرًا على نسج مختلف أنواع المعرفة سويًا، ومختلف الشيفرات في رؤية العالم متشعبة ومتعددة الوجوه. والأدب الرقمي هو المجال الحي الذي يتيح هذه التعددية بسبب خاصية نفي المكان التي تلغي الحواجز بين الدول ليتحول العالم إلى قرية واحدة، وبسبب تقنية النص المرتبط التي تمكن الأديب من وصل عمله بما شاء من فروع العلم والمعرفة. وبالتالي تتحقق اللامحدودية المقترحة في الأدب القادم. ويرى إيتالو أن هناك وجهين للتعددية: التعددية من حيث عدد الكتاب المشتركين في عمل واحد، تنوعهم واختلاف هوياتهم، وهو ما أوضحناه سابقًا، والتعددية من حيث المضمون، فالعمل الأدبي الرقمي أصبح الفن الشامل الذي يحوي داخله مختلف أنواع المعرفة ومختلف أنواع الفنون، مما يجعله أكثر ثراء من نظيره الورقي (ن. م، ص 107).

يستطيع كاتب الأدب الرقمي، وبفضل تقنية النص المرتبط، أن يجعل من روايته موسوعة شاملة تتفرع وتتشعب إلى موضوعات عديدة خارجة عن الأدب، كالعلوم والجغرافيا والهندسة والرياضيات، لكنها مرتبطة بالحبكة بطريقة أو بأخرى، مما يثري العمل الأدبي. ومن هنا يطلق إيتالو على هذا النوع من الأدب اسم "الأدب الموسوعي"، الذي يحل محل "إنّية" الأنا المفكرة، مع تعددية موضوعات وأصوات ومشاهد العالم. هذا الأدب يستغرقه الميل

نحو الانتظام والدقة الذهنية والإدراك الشعري، ولكنه انتظام ودقة الإدراك الفلسفي والعلمي في الوقت نفسه (ن. م، ص 112–113).

ويدافع إيتالو عن الأدب في الألفية الثانية، الذي يحقق "الرواية كشبكة شاسعة"، بقوله إنه قد يعترض معترض بالقول إنه كلما مال العمل نحو تعددية الاحتمالات أكثر، كلما انفصل عن تلك النواة الواحدة التي هي "ذات" الكاتب أكثر، وانفصل عن نزاهته الداخلية واكتشافه لحقيقته الخاصة به. وهنا يجيب إيتالو بالقول: من نحن، ومن هو كل واحد منا إن لم نكن مركّبًا من تجارب ومعلومات وكتب قرأناها وأشياء متخيلة؟ كل حياة هي موسوعة، مكتبة، مخزن أشياء، سلسلة من الأساليب، ويمكن أن يستبدل كل شيء باستمرار ويعاد تركيبه. ثم يضيف إيتالو قائلا: فكروا بما يمكن أن يكون عليه الأمر في حالة امتلاك عمل روائي متصور من خارج "الذات"، عمل سيسمح لنا بالإفلات من منظور الذات الفردية المحدود! (ن. م، ص 118).

وهكذا فالأدب الرقمي، لا سيما التفاعلي منه هو أدب شامل، غني، موسوعي، قادر على مزج الأدب مع مختلف أنواع العلوم، ولذلك يعتبره مؤيدوه، أنه الأنسب ليلبي حاجات الفرد في عصر تطغى عليه المعلوماتية من كل جانب.

10. الأدب الرقمي هو التعبير عن العصر الرقمي:

انطلاقًا من النظرية الواقعية للأدب والتي ترى بأن كل أدب هو تقليد للحياة ومرآة للواقع، يرى مؤيدو الأدب التفاعلي أن هذا الأدب هو خير معبر عن سمات الواقع والعصر الرقمي الذي نعيش فيه.

إن الانخراط في الأدب الرقمي اليوم، هو النتيجة الحتمية للتطور الحضاري للمجتمعات الإنسانية. فبالعودة إلى تاريخ الكتابة وأشكال التعبير على مر العصور كما أسلفنا من قبل، نرى أن الشعوب الإنسانية تترك معنى وجودها وتعبر عن حضارتها من خلال كتاباتها، وذلك بالوسائل المختلفة التي أوجدها كل عصر.

ويرى الناقد صلاح عجينة أن النص الألفيني الجديد هو النص الذي يجب أن يحمل صفات عصره وسمات واقعه. لذا يجب على الكتاب، كتاب الشعر والنثر على حد سواء، أن يتركوا النماذج والقوالب القديمة للأدب والشعر لأنها لم تعد تفي بالغرض، أي لم تعد تعبر عن الواقع المنبثقة منه. وعليه، فقد أصبح من واجبهم ابتكار

أساليب وقوالب ولغة جديدة تواكب العصر الإلكتروني بكل تعقيداته وتطوراته. ويضيف عجينة قائلا "إن فترة الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي، هي فترة انتقالية للنص، فترة غربة، فترة ترقب، توتر، انتظار ميلاد شيء آت، وهذا الوليد هو السياق الطبيعي الذي يواكب عصر الرقم، وبما أن العالم صار قرية صغيرة فهل يمكن للفرد في هذه القرية أن ينشئ حوارًا مع الآخرين بلغة قزمية لا يجيدها الآخرون؟ إطلاقًا لا يمكن ذلك إلا بلغة القرية الموحدة، لذا فالشعر لا يمكن له أن يحقق كينونته في العصر الألفيني الثالث إلا عندما يؤسس بلغة العالم التي هي اللغة الرقمية. ويضيف عجينة أن القصيدة الرقمية هي التي ستزيح عتمة الحوار الإنساني، ومن لم يستطع اللحاق بهذا الركب المنفلت فإنه من الصعب أن يمارس وجدانه، بل إنسانيته، وبالتالي سيهمل في الحظائر كما هو الحال مع البشر الذين لم يستطيعوا أن يحققوا إنسانيتهم" (عجينة، 2007/5/23).

ويتساءل الناقد الأردني محمد سناجلة في كتابه **رواية الواقعية الرقمية** (2005)، باستنكار قائلا: "هل تستطيع الرواية التقليدية بشكلها الحالي أن تستوعب الثورة الرقمية المتسارعة في العالم؟ أم أنها يجب أن تتخلى عن مكانتها لصالح أشكال تعبيرية وإبداعية أخرى أكثر قدرة وجاذبية؟ وهل الروائي بشكله وأدواته الحالية قادر على المضي في مغامرة الرواية في ظل العصر الرقمي الآخذ بالتشكل؟ وهل الكتاب بشكله الورقي المعهود قادر على استيعاب الرواية الجديدة القادمة؟ ويخلص سناجلة بعد طرح نظريته حول رواية الواقعية الرقمية باعتبارها رواية المستقبل، إلى نتيجة واحدة مفادها أن الأدب يجب أن يتغير، وشكل الرواية ومضمونها يجب أن يتغير، وأدوات الكاتب وشكل الكتاب يجب أن تتغير هي الأخرى، بحيث تصبح كلها أدوات تعبير وأشكال قادرة أن تعبر عن روح العصر الرقمي وتطوره المتسارع (سناجلة، 2005، ص17).

ويضيف سناجلة أن الإنترنت غيرت وجه العالم وشكل الحياة، فتغير الناس وتغيرت المفاهيم والقيم فقد ظهر إلى الوجود مفهوم الحياة الرقمية والمجتمع الرقمي والإنسان الافتراضي، هذا الإنسان وهذه الحياة بحاجة إلى أدب جديد يعبر عنها بأسلوب جديد ووسائل جديدة، هذه الوسائل يجب أن تأتي من داخل وسائل هذا العصر، فلا يمكن أن تعبر عن معنى عصر ما من غير استخدام نفس وسائله، فكما كان الحجر وسيلة التعبير عن معنى العصر الحجري، وكما كان الشجر وسيلة التعبير عن معنى العصر الزراعي، وكما كان الكتاب الورقي المطبوع

وسيلة التعبير عن العصر الصناعي، فإن الأدب الرقمي هو الوحيد القادر على التعبير عن العصر الرقمي (سناجلة، 2005، 86–87). يدعم مؤيدو الأدب الرقمي هذا النمط من الكتابة ويسعون لتطويره ويرون به خير معبر عن العصر التكنولوجي وعن أشكال وأدوات الإبداع فيه.

الأدب الرقمي– رؤية مستقبلية:

بيَّنا حتى الآن سلبيات وإيجابيات الأدب الرقمي، ووقفنا عند آراء كل من الفريقين المعارضين والمؤيدين، فوضَّحنا حجج وادعاءات كل منهما. ولم نهدف من خلال ذلك إلى ترجيح إحدى الكفتين على الأخرى، بل إلقاء الضوء على الأدب الرقمي من جوانب مختلفة بموضوعية تامة، لإبراز ما له وما عليه، وتبرير حالة التحفظ التي يمر بها الأدب العربي الرقمي المعاصر، وهي مما لا شك فيه حالة حرجة في تاريخ الأدب الذي يحاول مجاراة الآداب الغربية بكل تطوراتها.

هذه المقارنة بين حسنات الأدب الرقمي من جهة وبين سيئاته من جهة أخرى، تجعلنا نصوغ عددا من التساؤلات تتعلق بمستقبل الأدب العربي والمصير الذي سيؤول إليه هذا الأدب المتأرجح بين معارضين ومؤيدين، فإما أن يتراجع لصالح فريق المعارضة فيظل على ما ألفناه، أو أن يتغلب على الصعاب والسلبيات، ويشق طريقه كما يريدها له مؤيدوه.

إن موقف الفريق المؤيد للأدب الرقمي، يؤكد أن هناك فئة لا بأس بها من النقاد والأدباء والقراء يؤيدون ويدعمون، بل ويحثون على ضرورة النشر الإلكتروني لأهداف وأسباب أتينا على ذكرها رغم السلبيات ورغم الحجج التي يطرحها أصحاب الموقف المعارض لعرقلة تطور هذا الأدب والتشكيك بأصالته وجودته. كما أن عدد النصوص الرقمية، البسيطة منها والمركبة، الآخذ بالازدياد يومًا بعد يوم، يؤكد كذلك أن الأدب العربي في الوقت الراهن لا تردعه تلك الحجج أو تلك المعارضات، بل إنه مستمر في شق طريقه قدمًا، سعيًا منه لمحاكاة الآداب الغربية، واللحاق بركب الحضارة الأجنبية. وهذا التقدم يجعلنا نصوغ بعض التوقعات لبناء تصور عام حول مستقبل الأدب العربي، استنادًا إلى ما توصلنا إليه في دراستنا هذه. هذا التصور وهذه التوقعات قد تشكل قاعدة أو أساسًا لبناء رؤى وأفكار أدبية نقدية جديدة فيما بعد.

إن الوضع الراهن للأدب العربي الرقمي المعاصر، والذي يمر بمرحلة تشكُّل وتبلوُر، يجعلنا نتوقع حدوث تغييرات في ثلاثة محاور أساسية:

1. عولمة الأدب.
2. الحاجة إلى مدارس ونظريات نقدية أدبية جديدة.
3. إشكالية تجنيس النصوص.

1. عولمة الأدب:

إذا استمر الأدب العربي في تطوره على هذا النحو ومجاراته للآداب الغربية في شكلها وأسلوبها، فإنه سيحقق أحد أهم ملامح العولمة التي تفرض على جميع الشعوب والحضارات الكتابة بالأدوات نفسها واتباع أسلوب واحد في التعبير، وذلك لصالح سيطرة ثقافة واحدة، هي ثقافة العصر الرقمي ولغته الموحدة.

وقد اعتاد النقاد والمفكرون العرب التعامل مع مصطلح العولمة بشكل فيه الكثير من الحيطة والحذر، والنظر إليه من منظور سلبي باعتبار العولمة خطرًا يهدد الثقافة والحضارة والهوية العربية. ورغم هذه التحفظات، فقد ظهرت بالمقابل فئة أخرى من النقاد تؤكد الوجه الإيجابي للعولمة وترحب بها وتدعو إلى تقبلها.

يقول الناقد علي عرسان في مقالة له حول هذا الموضوع: "إن العولمة ليست الشر المطلق الذي لا بد من أن نتجنبه أو نلتمس نجاة منه، بل إنها ما يمكن أن نواجه تحدياته بإمكانياتنا ووعينا، وإنها في بعض جوانبها تحتوي إيجابيات قد تعود علينا بالنفع إذا ما أحسنا تفهمها والانتفاع ببعض معطياتها والاستجابة لتحدياتها. لكن العولمة تحتاج منا أولا وقبل كل شيء إلى فهم عميق لقوانين العالم المعاصر وقواه ومعارفه وإرادته، وسبل الأداء الناجح في ميادينه والاستجابة إلى تحدياته، وليست نجاة العرب بالابتعاد عن معطيات العصر الرقمي وتجنب تحدياته، لأن العصر بكل بساطة يقتحم الباب علينا بقوة، ولن نكون فيه ما لم نشارك في بناء هندسته وتحمل مسؤولياتنا فيه بإيجابية تامة، والتعامل مع معطياته باقتدار ونجاح" (عرسان، 1999، ص 382).

يبين لنا رأي الناقد أعلاه أهمية العولمة وضرورتها من أجل الارتقاء والتقدم. فالثقافة العربية يجب أن تواجه ثقافات العالم وتتماشى معها في تطورها. والأدب هو أحد أوجه هذه الثقافة، وليس هناك ما يدعو للقلق بشأن عولمته ما دام الهدف من ذلك التقدم كأمّة وكحضارة، وبالتالي كقراء وكتاب.

وعولمة الأدب لها وجهان، الوجه الأول هو جعل الأدب عالميًا، أي عصريًا من حيث استخدامه للوسائل التكنولوجية الحديثة المتبعة في سائر أنحاء العالم المتقدم، في الكتابة والتعبير، وإبداع أجناس أدبية جديدة تعتمد على توظيف مختلف التقنيات، شأنه في ذلك شأن الآداب الأجنبية، شريطة ألا يمس ذلك جوهر اللغة، صرفها ونحوها، وعدم التنازل عن اللغة الفصحى كلغة رسمية للأدب، والابتعاد عن اللغة المحكية أو استعمال الإنجليزية ضمن الكتابة. كذلك من الضروري أن يكون توظيف التقنيات التكنولوجية داخل النص من أجل إضافة قيمة جمالية ومعنوية للنص وألا يكون هذا التوظيف مجرد إقحام خارجي يهدف إلى الزخرف البصري فحسب.

يقول الناقد عبد عبود في مقالته "نحو مفهوم استقبالي لعالمية الأدب العربي" إن العمل الأدبي العالمي هو أولا وقبل كل شيء آخر عمل متطور أو متقدم في شكله الفني، فالجودة الفنية للعمل الأدبي تجعله أكثر قدرة على اجتياز حدوده اللغوية والثقافية والقومية وعلى دخول دائرة العالمية، وذلك خلافًا للعمل الأدبي المتخلف في شكله الفني وأدواته، فالجودة الفنية هي الشرط الأول والأهم لبلوغ العالمية (عبود، 1999، ص 499).

أما الوجه الثاني للعولمة، فهو جعل الأدب العربي عالميًا من حيث الانتشار والشهرة التي يمكن أن يحققها. فلا بد للأدب العربي أن يخطو خطاه بهذا الاتجاه حتى يحقق العالمية المنشودة. وسيكون ذلك بعيد المنال إذا ظل الأدب العربي متأزرًا بجلبابه الورقي ولم يأخذ برداء التجربة الرقمية.

يرى الناقد عاطف حميد عواد في مقالته حول الأدب العربي وتحديات العولمة، أن المساس بثقافة شعب من الشعوب، والعبث بجهة من جهاتها تحت سلطان قهري يعتبر جريمة وخطأ كبيرين، أيًا كان هذا السلطان. أما عندما تكون الفرصة متاحة بالتساوي، أو بطريقة تجعل حالة التنافس متشابهة أو متقاربة، فإنه سوف يحصل من خلال الخصوصيات، مساجلات وتبادل آراء يفضيان في نهايته إلى تقديم نماذج إنسانية أشد استجابة لمتطلبات الرقي والتقدم (عواد، 1999، ص 399). من هنا فلما كانت الشبكة تتيح توحيد أقلام عربية من أقطار عربية مختلفة، بحيث يلتقي عدد من الأدباء في عمل أدبي واحد، يتبادلون الأفكار ووجهات النظر، مستخدمين طرق ووسائل حديثة وعصرية في إنتاج عملهم الأدبي، فنحن نتوقع أن ينجم عن ذلك أدبٌ عالميٌّ يتسم بمزج الثقافات، وليس بالضرورة هيمنة ثقافة واحدة وإلغاء أخرى، بل أدبٌ جامعٌ لثقافات وجنسيات عديدة تستفيد من بعضها البعض، وتدعم بعضها البعض، فينتج عن ذلك حوار ثقافي إنساني يسعى من خلاله كل فرد إلى الأخذ عن الآخر كل ما هو قيم ومفيد. فيكون بذلك أدبًا متميزًا فيه مزج بين ثقافات عدة، توحدها لغة هي لغة العصر الرقمي وأسلوبه ومفاهيمه.

مما لاشك فيه أن كل أديب يطمح أن يكون أدبه عالميًا وأن تترجم أعماله إلى أكبر عدد ممكن من اللغات، ولن يحقق الأديب العربي ذلك إذا ظل متمسكًا بالقوالب الفنية القديمة ولم يجرب قوالب فنية جديدة تلفت إليه أنظار الأدباء والنقاد من مختلف بقاع العالم. ويرى الناقد العراقي أمجد حميد عبد الله، أنه لما أصبح العالم كله ينظر

إلى الأديب من خلال الشاشة الزرقاء، فقد أصبح هذا الأديب ملزمًا بشروط الحوار، وأولها أن تتوافر على ثقافة عالمية مقبولة تسمح للتواصل بينه وبين الآخر بالاستمرار، وهذا يعني أن عليه أن يلجأ إلى التثقيف على أساس من العالمية، وهو ما تقدمه العولمة في واحدة من أهم إنجازاتها الكبيرة (عبد الله، 2009، ص 32). هذه الأسباب تجعل من عولمة الأدب أمرًا ضروريًا وحيويًا وإيجابيًا إذا روعيت فيها الخصوصيات من ناحية، وانفتح على تقبل الأساليب الجديدة والأخذ بها من ناحية أخرى، وبالتالي فإن هذه التطلع إلى هذه العولمة هو أحد أهم الأسباب التي يمكن أن تضمن للأدب الرقمي استمراريته وتطوره.

2. الحاجة إلى مدارس ونظريات نقدية أدبية جديدة:

بيّنا في الفصول السابقة أن الإنترنت كان لها تأثيرها على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، فقد ظهرت أجناس أدبية لها صفات وخصائص تميزها عن النصوص الورقية المألوفة، الأمر الذي أثر بدوره على طريقة تلقي هذه النصوص وقراءتها. وقد لاقت هذه النصوص بأشكالها المختلفة ترحيبًا وقبولا لدى الفريق المؤيد كما أسلفنا، مما يجعلنا نتوقع استمراريتها خلال السنوات القريبة على الأقل. لكنّنا لا نستطيع أن نمر على هذه النصوص مر الكرام، فالتغييرات التي طرأت على شكل النص وتلقيه، تقودنا إلى طرح تساؤلات هامة حول النظرية الأدبية. فإذا كانت النصوص قد تغيرت فكيف سيكون الحكم على جودة العمل الأدبي بصيغته الرقمية من الآن فصاعدًا، وما هي المعايير والمقاييس التي ستؤخذ للحكم على جمالية النص؟ هل ستتغير القيم الجمالية للأدب؟ وما هي أدوات الناقد الجديد وما هي صفاته؟

مما لا شك فيه أن تغيير شكل النص يؤدي إلى تغيير المعايير التي سيعتمدها الناقد في تقييمه لهذا النص. ففي النصوص الورقية كانت الكلمة المطبوعة وسيلة النص الوحيدة، فكان الحكم على القيمة الجمالية للنص من خلال لغته وأسلوبه ومدى براعة الكاتب في استخدام الصور الفنية المعبرة، من استعارة وكناية ومجاز وغيرها من أساليب البلاغة. إضافة إلى طريقة عرضه للأفكار وبناء الحبكة وتسلسلها. هذا في الأجناس السردية، أما في الشعر فكان الناقد يوجه اهتمامه إضافة إلى اللغة والأسلوب، إلى المبنى والوزن والتفعيلة والبحر والموسيقى والقافية وغير ذلك. لكن النص الرقمي أضاف معايير أخرى جديدة لم تكن معروفة من قبل، تستوجب أن يأخذها الناقد بعين الاعتبار قبل أن يصدر أحكامه وآراءه.

يرى رمضان بسطاويس محمد، أن التكنولوجيا المعاصرة أضافت إمكانيات جديدة للإنسان لم تكن موجودة من قبل، مما أدى إلى استحداث قيم جمالية لم تكن موجودة ولم تتطرق لها المذاهب والنظريات الكلاسيكية القديمة. ويضيف بسطاويس قائلا: إن الناقد اليوم مطالب بالاستعانة بكل العلوم والأدوات البحثية المتاحة في فهم النص الأدبي المركب الذي يقدم عبر أدوات الاتصال (محمد، 2001، ص 157–158). لقد أصبح موضوع العمل الفني، كما يرى بسطاويس محمد، كائنًا في العلاقات الداخلية للوسيط الجمالي المستخدم، فهو يتمثل في العلاقة بين الألفاظ والصور والأخيلة المستخدمة في القصيدة، ويتمثل في العلاقة بين الألوان ودرجاتها وأبعادها، ومستويات التشكيل البصري أو السمعي (ن. م، ص 105).

حاول الناقد أمجد عبد الله أن يبحث في الأصول الفكرية والأسس الفنية التي يمكن أن يبنى عليها النقد الثقافي التفاعلي الكفيل بملاحقة الأدب التفاعلي الرقمي وكشف جمالياته وعلائقه السياقية والثقافية، من خلال الحفر في الأصول الفكرية الثقافية لهذا النقد، وأهمها، فكر الحداثة. إذ يرى عبد الله أن الحداثة تمثل ذلك الوعي بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية، والانسلاخ من أغلال الماضي، والانعتاق من هيمنة الأسلاف، وهي استجابة حضارية للقفز على الثوابت، من أجل تلبية الحاجات الجديدة، والتعبير الحي عن الإنسان الآن، وعما هو معاصر. ويضيف عبد الله أنه إذا كانت اللغة قد أخذت حصتها من التجديد بوصفها عنصرًا شعريًا، بحيث شهد القرن الأخير من الألفية الثانية حركات تجريب كثيرة، اعتمدت التغيير في لغة الشعر، مما يؤكد أن التجربة اللغوية عنصر مهم من عناصر الحداثة الأدبية، فإن عصرنا الحالي يمثل عصر الصورة والحركة بمعنى هيمنتهما على المشهد الثقافي والأدبي، وهذا ما يفسح المجال أمام عناصر جديدة لتقول كلمتها في الخطاب الأدبي. ولذلك يرى عبد الله أن النقد الرقمي يجب أن يعتمد الحداثة أصلا فكريًا ليتاح له قبول هذا الأدب ولكي يكون جديرًا بمحاورته وملاحقته، وواعيًا لما فيه من عناصر إبداع جديدة، ليقوم بكشفه عنها وعن جماليتها بكل ثقة وتمكن (عبد الله، 2009، ص 21–26).

يرى السيد نجم أن النقد الرقمي هو التناول الموضوعي الواعي بأسرار التقنيات السردية المشهدية، بالإضافة إلى أسرار التقنيات التكنولوجية في تحليل العمل الأدبي الرقمي وإبراز عناصره الأولية التي شكلته، ثم بيان قدرة المبدع الرقمي في توظيف هذا العنصر أو ذاك، وبأي درجة نجاح تحقق توظيف هذا العنصر في البناء الكلي

للعمل الإبداعي الرقمي. وإن هوية النقد الرقمي كما يرى السيد نجم، هي جملة أدوات الناقد ووسائله المتاحة في فهم وتفسير العمل الرقمي، ومنها المدخل التقني البحت، أو المدخل الإبداعي البحت. ويضيف السيد نجم، بأن على الناقد الفني أن يضع المعايير المساعدة على إبراز خصائص العمل الإبداعي الرقمي، ومن ثم شرح وتوضيح البرامج والتقنيات المستخدمة في العمل، مع إبراز مزاياه وضروراته كإضافة فنية وليس حلية جمالية، أو استعراضية لإمكانات المبدع الرقمي (نجم، 2008، ص59–60).

ويرى السيد نجم أيضًا أن الناقد الرقمي يجب أن يتمتع بصفات عديدة حتى يتمكن من تقييم العمل الفني الأدبي فعليه أن يمتلك، إضافة إلى خبرة الناقد الورقي، مهارات إضافية مثل: الإلمام ببرامج الكمبيوتر، ولغاته، وأن يعرف أصول فن التصميم والإخراج السينمائي، وفن الرسوم المتحركة، وغيرها. كذلك عليه أن يكون ملمًا بخصائص الفنون السردية والشعرية، وسيناريو السينما، وكتابة المشاهد المسرحية، ومعرفة في الفنون التشكيلية.

ويرى نجم أن النقد الرقمي يتفق مع النقد الأدبي المتعارف عليه في كونه يرفض أحكام القيمة، أي إطلاق الحكم المطلق بأن العمل سيء أو جيد، بل يعتمد على التحليل وإبراز مواطن الجمال والقوة ومواطن الضعف دون إصدار أحكامٍ نهائية. كذلك يتفق النقد الرقمي مع النقد الأدبي التقليدي في تنسيب العمل الإبداعي الرقمي إلى مذهب معين، كأن يكون العمل رومانسيًا أو واقعيًا أو اجتماعيًا، لكن لا يتفق معه في تنسيب العمل الإبداعي إلى مدرسة أدبية معينة، مثل البنيوية والشكلانية والتفكيكية، لأن النقد الرقمي يقترب من النقد السينمائي والمسرحي أكثر من النقد الأدبي السردي (ن. م، ص 60).

وبناء عليه، يمكن القول إن الفرق بين الناقد الورقي والناقد الرقمي هو أن الناقد الرقمي يجب أن يكون أكثر اطلاعًا ومعرفة، وأوسع ثقافة وخبرة في مجالات مختلفة غير الأدب، حتى يتمكن من التعامل مع النص بجميع مستوياته. وعليه، لا يمكن لهذا الناقد الرقمي أن يكون تابعًا لإحدى المدارس أو أحد المذاهب النقدية التي اعتاد الناقد الورقي الاعتماد عليها، لأن النص الحالي له معايير أخرى لم تتطرق لها المدارس والمذاهب النقدية الموجودة، لذا بات من الضروري التفكير في تنظير جديد يلائم النص الحالي ومواصفاته. فكلنا يعرف أن الإبداع يسبق التنظير، فالتنظير ينطلق أساسًا من الأعمال الإبداعية الموجودة، ويتخذها أساسًا لبناء دعائمه وأسسه. من هنا يجب التفكير باتجاهات نقدية جديدة تعنى بدمج التكنولوجيا والأدب معًا، والتفكير بنظريات حديثة ومدارس نقدية جديدة تتخذ من الميزات التقنية معايير أساسية لتقييم العمل الفني، مثل مدرسة باوهاوس الألمانية

(Bauhaus)، وهي مدرسة فنية، نشأت في ألمانيا، كانت مهمتها الدمج بين الحرفة والفنون الجميلة. وتأتي أهمية وخصوصية هذه المدرسة في اعتبار "الآلة" في عملها كآلة موازية لعمل الفنان، وكسر الحواجز بين ما هو صناعي وما هو فني. وتهدف المدرسة إلى تعليم الطلاب بآلية تجمع بين الخبرة العلمية، والإبداع الفني، وبالتالي تقديم منتجات ذات مواصفات جمالية علمية وعملية معًا. وترى هذه المدرسة أن التكنولوجيا ذاتها هي محاولة خلاقة تشبه محاولة الفنان أو الموسيقار والأديب، فالتكنولوجيا في تصميمها للآلات تعتمد على الخيال والإبداع والحس الجمالي (Wingler, 1969)، والأدب الرقمي يحتاج إلى مدراس نقدية من هذا الطراز، مدارس تجمع بين الفن من ناحية، والتقنية من ناحية أخرى.

وعليه، يرى ميموت تالان (Memmott Talan) أننا بتنا بأمس الحاجة إلى مدارس ومذاهب نقدية جديدة تلائم خصائص النص الرقمي، لأن الأدب الرقمي آخذ بالانتشار والتطور يومًا بعد يوم، لكن لا توجد حتى الآن نظريات ومدارس نقدية تعنى به، وتحدد أصوله ومفاهيمه ومصطلحاته. ويضيف تالان قائلا إن من يرغب أن يقدم نقدًا كهذا، عليه أن يشارك بشكل فعال في الثقافة الرقمية، ويسهم فيها، إذ لا يستطيع من هو خارج هذه الثقافة أن يقدم نقدًا لها (Memmott, 2006, p. 305).

يمكن القول بناء على ما تقدم، إن هناك عددًا من الأسس التي يجب أن يقوم عليها النقد الرقمي الجديد الذي نصبو إليه، وهي:

أ. وضع تعريفات واضحة للأدب الرقمي، أنواعه وأشكاله، وتقديم شرح للمصطلحات المتداولة، والتقنيات المستخدمة فيه لمنع اللبس وإزالة الضبابية عن بعض المفاهيم المتعلقة فيه.

ب. تحديد مفهوم "البلاغة الرقمية" (Digital Rhetoric)، أسسها ومعاييرها، من خلال فهم منظومة العلاقات بين المؤثرات الصوتية والبصرية وبين الكلمات من جهة، وبينها وبين الأداء الفني التقني من جهة أخرى.

ج. الإلمام بمبادئ التصميم في الكتابة الرقمية. وهو أمر ضروري لكل من الناقد والكاتب. إذ يرى حلمي محسب أن إتقان مبادئ التصميم في الكتابة الرقمية أمر في غاية الأهمية، وذلك لأن توزيع العناصر البنائية وأشكالها وكثافتها داخل النص الأدبي، محكم بمجموعة من الأسس والمبادئ التي تحكم التقليل من الوسائط التقليدية، أو المتعددة، أو الفائقة، أو الألوان، أو تزيد منها وفقًا لرؤية المصمم والكاتب، وليست قالبًا ثابتًا من المفترض أن يتبعه الجميع، إنما يخضع ذلك للتأثيرات السيكولوجية التي يود المخرج أن يلعب

عليها في التأثير على المستخدم من زاوية، ووفقًا لمتطلبات النص من زاوية أخرى. ويحدد محسب مبادئ التصميم الأساسية التي يجب على الكاتب والناقد الإلمام بها ليؤدي كل منهما دوره أثناء تعامله مع النص، هذه المبادئ هي:

- التوازن: ويقصد بالتوازن عدم إثقال جزء في النص أو أكثر بالعناصر البنائية في الوقت الذي يخلو فيه جزء آخر من هذه العناصر أو يكاد، مما يسبب خللاً في توازن النص.
- الوحدة: أي العلاقة بين العناصر المرئية، فالصور والنصوص التي بينها أشياء مشتركة مثل اللون تعطي الإحساس بمعنى واحد على عكس العناصر المتنافرة التي لا قاسم مشترك بينها.
- الحركة: والمقصود بها هو الطريقة التي تتحرك بها عين المتلقي حول وخلال عناصر التصميم المرئي، واتجاه الحركة. إن تنظيم الحركة بشكل غير مدروس يؤدي إلى تشويش وتشتت القارئ.
- التباين: والمقصود بالتباين التبادلية بين عناصر التصميم المختلفة مثل التبادل بين الإضاءة والظلام، النعومة والخشونة، البرودة والدفء وغير ذلك. كل هذه الأمور يجب أخذها بعين الاعتبار حتى لا تؤثر على عين المتلقي فترهقها أو تنفرها.
- المحاذاة: أي الطريقة التي تصطف بها عناصر التصميم من خلال الصفحة.
- التناسب: التناسب هو علاقة ثلاثة عناصر أو أكثر، أي التناسب بين الأحجام والأوزان في التصميم.
- الإيقاع: أي تكرار عناصر التصميم مثل الخطوط والألوان والفراغات لكي تعطي التصميم حيوية. وإن أي خلل في الإيقاع شأنه أن يشوه النص المكتوب.

يرى محسب أن حدوث أي خلل في مبادئ التصميم يتسبب في تشويه النص، ويقلل من القيمة الجمالية، ويؤدي إلى سوء عرضه، وبالتالي إلى نفور القارئ منه وابتعاده عنه، وقد يتسبب في إجهاد العين في النظر والرؤية. هذا يعني أن الكاتب يجب أن يدرس هذه العناصر جيدًا وأن يوظفها بطريقة تنم عن خبرة ودراية وليس بشكل اعتباطي من جهة، وعلى الناقد أن يلم بها ليتمكن من الحكم على مواطن القوة والضعف في النص من جهة أخرى (محسب، 2007، ص285).

د. التوافر على خزين نقدي ثقافي يتيح التعامل مع أنواع الفنون المختلفة التي تنسج الخطاب الأدبي.

هـ. التوسع في مفهوم التلقي، والتشديد على مصطلح "التفاعلية"، مع إبراز خصوصياته والكشف عن أشكاله الجديدة.

و. إدخال قطب رابع إلى أقطاب المنظومة الإبداعية الثلاثة (المؤلف والنص والقارئ)، وهو الوسيط الذي يتمثل بجهاز الحاسوب باعتباره مؤثرًا فعالا في العملية الإبداعية، لما يتوافر عليه من إمكانيات وبرامج مختلفة.

وفي النهاية نحن بحاجة إلى جانب هذا النقد الرقمي التنظيري، إلى نوع آخر من النقد هو النقد التطبيقي الذي يعنى بتحليل الأجناس الأدبية الرقمية وبإبراز خصائصها التي تميزها عن نظيراتها الورقية، وهو ما سعينا له في هذه الدراسة، كمحاولة لحث الخطى من أجل وضع أسس ولبنات هذا النقد، وترسيخ قاعدة ثابتة لانطلاقه.

3. إشكالية تجنيس النصوص:

إن فكرة تجنيس النصوص أو تقسيمها إلى أجناس أو أنواع كالقصة والرواية والمسرحية وغير ذلك هي فكرة قديمة نشطت تاريخيًا منذ القرن السابع عشر، فقد حظي هذا الموضوع باهتمام العديد من النقاد والكتاب الغربيين الذين قدموا تصوراتهم واقتراحاتهم لتصنيف النصوص إلى أجناس محددة يحمل كل منها خصائص بارزة تميزه عن غيره، كما فعل رينيه ويلك وزميله أوستن وارين في كتابهما "**نظرية الأدب**" (1972)، وفيه يظهر موقفهما المناصر لبقاء تقسيم الأنواع الأدبية. وفي المقابل ظهرت كتب أخرى ترفض هذا التقسيم الصارم للأنواع الأدبية وتقول إنه لا يوجد نص "نقي" (Pure) بالكامل، بمعنى أن كل نوع يمكن أن يحمل سمات نوع آخر وبالتالي لا يمكن القول بشكل قاطع بانتماء نص معين لجنس أو لنوع محدد. ومن الكتب التي تطرقت لهذا الموضوع أذكر كتاب "**دراسات في نظرية الأنواع الأدبية**" (1997)، ترجمة وتقديم خيري دومة وخاصة مقالات جونثان كلر "نحو نظريات لأدب اللانوع"، وكذلك كتاب "**الكتابة عبر النوعية**" (1994) لإدوار الخراط وغيرها. ولكن دعونا لا ننسى أن جميع هؤلاء، سواء الراضين بفكرة التقسيم أو الرافضين لها، قد جعلوا من النص نقطة انطلاقهم، ذلك النص القائم على الكلمة المكتوبة فقط، أما الآن وفي ضوء ثورة المعلومات، فقد تغير مفهوم النص نفسه وتغيرت معه تقاليد القراءة وعملية التلقي، فأصبح القول بضرورة إعادة التفكير في قضية التجنيس أمرًا لا مفر منه، لا تحيزًا لموقف معين بل لاستحالة ذلك مع النص الجديد، فلم تعد الرواية تتقاطع مع القصيدة أو مع المسرحية

فحسب، بل مع كافة وسائل التعبير من صوت وصورة وحركة، وبل ومع الفنون باختلاف أنواعها، كالفن التشكيلي والتجريدي والموسيقى والسينما وغير ذلك، كما أصبح إنتاج النص يتعلق بالقارئ نفسه.

يرى ميموت تالان، أنه قد يستعمل شاعران البرامج والتقنيات نفسها في كتابة نص شعري ما، لكن قد ينتج عن ذلك نصان مختلفان كل الاختلاف، ولذلك يجب النظر إلى النص الرقمي كنص مستقل بحد ذاته، وليس كنوع أدبي له صفات وخصائص محددة كما هو الحال في الأنواع الأدبية الورقية (Memmott, 2006, p. 294).

وترى زهور كرام أنه إذا كان بإمكان القارئ أن ينتج النص الموازي أو ما تسميه "ميتا نص"، فلا يمكن القول منذ البداية بأن النص هو رواية أو مسرحية، إلا بعد أن تحقق القراءة نصها الموازي، هذا يعني أن القراءة الرقمية هي التي تحدد نوع النص (كرام، 2009، ص 44). وهذا صحيح، فكما رأينا يمكن لقارئ "شات" مثلا أن يقرأ النص النثري دون المقاطع الشعرية ودون مشاهدة الفيلم السينمائي، عندئذ تختلف الرواية الناتجة عن ذلك كليًا.

وقد توصلت نسيمة غيث في مقالتها حول خطاب العولمة والنظرية الأدبية إلى الاستنتاج نفسه بالنسبة لقضية التجنيس في عصر العولمة، فأعلنت ضرورة ختام عصر التقسيمات والدخول في عصر النصوص المفردة، لكنها سرعان ما تراجعت عن موقفها هذا لاعتقادها بأن نزعة التنظيم والتقسيم فطرية في الإنسان، مما حملها على ترجيح بقاء الأجناس، من حيث المبدأ واختلاف الحدود والفواصل، بفرض التكنولوجيا طريقة للإبداع. لذا فقد دعت غيث في نهاية مقالتها إلى تقسيم يؤسس على طرق التوصيل وطبيعة التلقي، مع الحفاظ على السمات العامة لكل نوع (غيث، 2003، ص 74). وهي بذلك توافق كرام على أن الحكم على ماهية النص يظل منوطًا بكيفية تلقيه.

يستوجب هذا الأمر التفكير في اتجاهين: إما البقاء على فكرة التجنيس، مع الأخذ بعين الاعتبار تطور النوع نفسه وتغيير سماته وخصائصه وفقا للمستجدات والتغييرات التي طرأت عليه بعد اتخاذ التكنولوجيا وسيلة للكتابة، إضافة إلى التجنيس القائم على طريقة التلقي والقراءة، وإما سقوط الأجناس الأدبية لاستحالة الإحاطة بخصائص النوع في ظل التغييرات السريعة في عصر المعلوماتية. ونحن نرجح الاتجاه الأخير، لأن الأنواع أصبحت تتقاطع بشكل واضح، مما يجعل النصوص شاملة ومتنوعة وحاوية لأكثر من جنس واحد، كما لم تعد هناك جدوى من هذا التقسيم، لا للمتلقي الذي لا يعنيه النوع ولا يسعفه تحديد الجنس لفهم المعنى، ولا للكاتب الذي انفتحت أمامه كافة وسائل الإبداع والتعبير التي تحرره من قبضة التقيد في قوالب مفروضة سلفًا.

تلخيص:

استنادًا إلى ما أجريناه في هذه الدراسة من بحث، يمكننا القول وبكل ثقة، إن شبكة الإنترنت قد أثرت بشكل جوهري على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث. فقد أدت الشبكة إلى إحداث تغييرات كثيرة على صعيدي المضمون والمبنى في الخطاب الأدبي من ناحية، وعلى طرق تلقيه من ناحية أخرى. أما من حيث المضمون، فقد أصبحت الإنترنت بعوالمها المختلفة موضوعًا رئيسيًا وقضية أساسيَّة تناولتها بعض النصوص الأدبية من زوايا مختلفة. فبعض هذه النصوص تطرقت إلى النواحي الإيجابية للشبكة، وفوائدها المختلفة التي تعود بالنفع على الفرد والمجتمع. بينما تطرقت نصوص أخرى إلى سيئاتها مظهرة سلبياتها ومضارها من الناحية الاجتماعية، لا سيما على جيل الشباب والمراهقين. من هنا يمكننا القول إن القصة الرقمية، أو الرواية الرقمية المستقبلية ستهتم بثيمات جديدة ذات صلة بالتطور الرقمي وما يقترن به من مفارقات اجتماعية وسياسية وثقافية. وقد بدا لنا جليًا أيضًا، في هذه النصوص وغيرها، تأثير الإنترنت على لغة الخطاب الأدبي، وذلك من جوانب مختلفة، كاستعمال الكتاب لثروة لغوية جديدة، مستمدة من عالم الشبكة وما يقترن به، وكثرة استعمال اللغة الإنجليزية في النصوص الأدبية، باعتبارها اللغة المهيمنة على الشبكة، وكذلك انتشار اللغة العامية، إضافة إلى بروز الثراء الطباعي في النصوص الرقمية، الناتج عن استخدام لوحة مفاتيح الكمبيوتر، وهو الوسيط الذي يتم من خلاله التعامل مع النصوص الرقمية على الشبكة، والأداة المستخدمة في كتابتها.

لم يقتصر تأثير الإنترنت على المضمون واللغة فقط، بل تجاوز ذلك إلى المبنى أيضًا. فقد أدى استثمار الكتاب لمعطيات التكنولوجيا الحديثة التي تتيحها برامج الكمبيوتر والإنترنت في الكتابة الإبداعية، إلى إحداث تغييرات بارزة وهامة في مبنى الخطاب الأدبي. فلم تعد الكلمة هي الوسيلة الوحيدة التي يتم من خلالها بناء النص، بل راح الأدباء يوظفون إلى جانبها مختلف المؤثرات البصرية والسمعية، كوسائل إضافية من وسائل التعبير والبناء. بكلمات أخرى، لقد تغير موقع اللغة في النص الرقمي عنه في النص الورقي، فالنصوص الورقية كانت تعتمد على اللغة اعتمادًا كليًا في بنائها، لأن النص الورقي هو نص قوامه الكلمات، وهي العلامات الرئيسة فيه. لكن بظهور النص الرقمي، تضعضع موقع اللغة، لتصبح مجرد علامة من علامات أخرى كثيرة يقوم عليها النص، كالصوت والموسيقى والصور والحركة والإضاءة وغير ذلك.

هذه التغييرات التي طرأت على مبنى النص، فرضت معها تغييرات موازية على طرق القراءة والتلقي. فصارت مقولات القراءة والقارئ تأخذ دلالات أكثر عمقًا وتركيبًا من تلك التي دشنت مع نظريات التلقي في الثمانينيات من القرن المنصرم. لقد تغير مفهوم التلقي، وتغير معه مفهوم التفاعل بين القارئ والنص. فبعد أن كان تفاعل المتلقي الورقي محدودًا ومقتصرًا على التفاعل الذهني والمعنوي والوجداني، فتحت شبكة الإنترنت أمام المتلقين آفاقًا جديدة، وأشكالا عديدة للتفاعل مع النصوص الرقمية المنشورة عبرها، كالإبحار في متن النص، والتنقل بين وصلاته، وقراءته بشكل غير خطي، وربطه بنصوص أخرى، والتدخل في بنائه واتجاه مساراته، واستثارة حواسه من خلال الاستغراق بمشاهدة النص في تشكله تارة، والاستماع إليه تارة أخرى، وحثه على المشاركة والمساهمة في كتابته وصياغته، وأخيرًا فتحت الشبكة أمام جمهور المتلقين إمكانية التعليق المباشر على النصوص، لتبادل الآراء والأفكار بينهم من جهة، وبينهم وبين الكاتب من جهة أخرى. وهذا يعني، أنه مع الأدب الرقمي يتبادل كل من القارئ والكاتب الأدوار، فيصبح القارئ كاتبًا، والكاتب قارئًا.

وعليه، نقول إنه لم تتغير مسألة القارئ فحسب، بل تغيرت مسألة المؤلف أيضًا، وباتت تطرح مع الوسيط الرقمي بشكل لم يسبق له مثيل في الأدبيات الحديثة. فالنص الرقمي عبارة عن عملية معقدة ومركبة، يقوم بها القارئ والكاتب معًا. لقد أصبح دور الكاتب أكثر تعقيدًا وتركيبًا، فهو لا يقوم بكتابة النص لغويًا فقط، إنما يقوم بصياغته رقميًا من خلال استعمال برامج الحاسوب، وإضافة علامات غير لغوية باستخدام تقنية الوسائط المتعددة، وهو قد يقوم بهذه المهمة وحده، أو قد يستعين بخبراء فنيين. بالإضافة إلى ذلك، عليه أن يفكر في كتابة أكثر من صيغة واحدة للرواية، وأكثر من مسار لها، وذلك حتى تحقق تقنية النص المرتبط القيمة الجمالية المرجوة، من خلال استعمالها من لدن القارئ، وعليه أن يفكر في جمهور أوسع، وأكثر عددًا من ذي قبل، جمهور متعدد الثقافات والجنسيات، ومتعدد المواهب، وجمهور من خارج الحقل الأدبي أيضًا. جميع هذه التغييرات التي مست مؤلف النص، هي تغييرات جديرة بالتفكير والتأمل، لكن، بما أن هذا البحث جاء ليركز على قضية القارئ الرقمي بالذات، فإن مسألة المؤلف الرقمي لم تبحث فيه بشكل كاف، وعليه تبقى هذه المسألة قابلة للبحث والفحص من خلال دراسات نظرية وتطبيقية أخرى.

وفي محاولة لتقييم الأدب الرقمي من خلال وضع إيجابياته في كفة، وسلبياته في الكفة الأخرى، وجدنا أن النقاد قد انقسموا إزاء رقمنة الأدب، إلى فريقين: فريق يعارض النشر الرقمي للأدب، وفريق يشجع على استمراريته. وقد استعرضنا كلا الموقفين بالوقوف على أهم ادعاءات كل منهما، بغية بلورة رؤية مستقبلية للأدب في عصر المعلوماتية، وخلصنا إلى الاستنتاج بأنه رغم الموقف المعارض، لم يتوقف الخطاب الأدبي العربي يومًا عن حث خطاه في المسار الرقمي، بدليل أن الكتاب مستمرون في نشر أعمالهم عبر الشبكة، ولم تردعهم حجج المعارضة، الأمر الذي جعلنا نتوقع حدوث تغييرات هامة وجذرية في ثلاثة محاور أساسية: أولا، عولمة الأدب العربي، أي جعله يتماشى مع المعايير والمواصفات العالمية التي يقوم عليها الأدب في العصر الراهن، شأنه في ذلك شأن الآداب الغربية. وكذلك عولمته من حيث الشهرة والانتشار، والتي لا يمكن له أن يحققها إذا ظل بمنأى عن ثقافة القرية الواحدة، فالعالم صار قرية صغيرة،. ولن يستطيع الأديب أن ينشئ حوارًا مع الآخرين بلغة قزمية لا يجيدها الآخرون، لذا لا يمكن أن يحقق الأدب كينونته في العصر الألفيني الثالث إلا عندما يؤسس بلغة القرية الواحدة، التي هي لغة الرقم. ثانيًا، الحاجة إلى تأسيس مدارس ومذاهب نقدية جديدة تعنى بالنقد الرقمي. فالنص الأدبي الجديد، يحتاج بالضرورة إلى نقد رقمي يستطيع مجاراة التغييرات التي طرأت عليه بتحوله من الصيغة الورقية إلى الصيغة الإلكترونية. ثالثًا، إعادة التفكير بقضية التجنيس، والحاجة إلى وضع تقسيمات جديدة للأنواع الأدبية، تأخذ بعين الاعتبار التغييرات التي طرأت على شكل ومبنى النص من ناحية، وطرق تلقيه من ناحية أخرى.

تلك كانت أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذه الدراسة، وإذا كنا قد أقفلنا باب التساؤلات في قضايا معينة بالإجابة عنها بالبحث والتطبيق، فقد فتحنا أبوابا عديدة أخرى تستفز لدينا تساؤلات أخرى عديدة، قد تشكل نواة لأبحاث جديدة تثير القارئ الناقد، وتنبش لديه حب الاستطلاع والرغبة في البحث. ولعل أهم هذه التساؤلات ما يتعلق بتصورنا لما سيؤول إليه الأدب في المستقبل. فنتساءل مثلا، هل يمكن القول إننا نحيا التحول من الخطاب الأدبي إلى خطاب الصورة، ومن زمن ثقافة النص إلى زمن ثقافة الصورة، التي هي علامة على التغيير مثلما هي السبب فيه؟

فمنذ قرون قال القديس أوغسطين بشهوة العين، وها هي هذه الشهوة تستعر في ما نحيا من عصر الصورة الإلكترونية، الأمر الذي قد يعزز مكانة الأدب الشعبي. فالشريحة الكبرى من جمهور القراء قد يستسيغون الأدب الشعبي لأنهم يعتمدون على الصورة أكثر من النص المكتوب، بحكم شعبيتهم المعتمدة على الثقافة البصرية. وهذا يعني أن أدب الثقافة العليا قد ينزاح ليحل محله أدب الجماهير المعتمد على الصورة. وقد لعبت الصورة دورًا كبيرًا في الثقافة الإنسانية بشكل عام، وفي الثقافة الأدبية بشكل خاص، وقد أفرغت النص من لغته الأصلية إلى لغة محلية تخاطب الجمهور المشاهد، ونزعت بذلك الخيال من النص، وهو ركن أساسي في التذوق الأدبي. وما يمكن أن نسأله هنا، هو: هل نزلت الصورة بالنص القائم على البلاغة اللغوية والسرد المكتوب، إلى السرد المرئي الذي يخاطب كل طبقات المجتمع دون استثناء؟، وهل فقدان العلاقة بين النص الأدبي وبين الكلمة المكتوبة، يشكل خطرًا على جماليات الرواية الحديثة أو الشعر الحديث، التي تكرست عبر عقود طويلة؟، وهل تشكل هذه الظاهرة تجربة ذات أفق جمالي خاص كما يزعم مؤيدوها، أم هي حقًا خطر يهدد جماليات هذا الفن العريق؟.

موضوع آخر حري بالتفكير والتأمل هنا، هو أنه مع الأدب الرقمي، أدب ما بعد الحداثة إذا جاز التعبير، تتطمس الحدود بين النصوص والأنواع ووسائل الاتصال، فها هو النص الأدبي لا يرتوي من امتصاص المعارف والفنون وشتى ضروب الثقافة. فهل سنتحدث مستقبلا عن "الخطاب الشامل" بدلا من الخطاب الأدبي؟ الخطاب الذي يتشعب ويتفرع إلى عوالم خطاب مختلفة، وأنواع فنون متعددة، لا يشكل الفن الأدبي سوى فرع من فروعه؟ وهل سيكون ذلك في صالح الأدب أم ضده؟.

ومن التساؤلات الهامة التي يمكن أن تثار في أعقاب هذه الدراسة، هي ما يتعلق بتأثير الرقمنة على الأدب القديم. فإذا كانت الرقمنة قد أثرت على الإبداع الأدبي المعاصر، فماذا يمكن أن يكون تأثيرها على الأدب الكلاسيكي؟ تبدو هذه الفكرة قابلة لنقاش مستفيض وبحث مثير للانتباه. فلنتخيل مثلا، أن أشعار طرفة بن العبد، وامرئ القيس، والمتنبي، وغيرهم، ستقدم لقارئ المستقبل بوسائل وطرق مختلفة عما عهدناه، فتعاد كتابتها بصيغة إلكترونية، وتوظف فيها تقنيات الوسائط المتعددة، محافظة في الوقت نفسه على لغتها وكلماتها وأنساقها. إن الفائدة الجديدة التي تجنى من تغيير قناة الإبلاغ، هي ظهور قراءات جديدة لهذه القصائد، فتغيير زاوية النظر للموضوع ينجم عنه دائمًا ظهور تقييمات ووجهات نظر لم تكن معروفة. فانتقال الشعر من المرحلة الشفاهية إلى

المرحلة الكتابية، منحه قابلية جديدة للاستيعاب والقراءة، والحفظ والانتشار، من دون أن يمس ذلك بقوة الشعر أو بأصالته، وأيضا من دون أن يخسر سلطته المرجعية كلحظة مهمة من الحضارة الإنسانية. وعليه، فإذا قمنا برقمنة التراث الشعري الإنساني كله، مستفيدين من جميع التقنيات التكنولوجية الحديثة لإضاءة أماكن جديدة فيه لم تتح للمتلقّين والنقاد الورقيين، فإن هذا سيغير إدراكنا له وسيفتح آفاقًا جديدة لتلقيه.

وعليه، يمكن القول إن النص الرقمي بظهوره من خلال وسيط جديد، أدى إلى تغيير جوهري على صعيد الإبداع والتلقي، كما أوجد علاقات جديدة بين النص والإنسان والآلة. وبالطبع، فنحن نفترض أن تتطور هذه العلاقات مع مرور الزمن لتنتقل إلى فضاءات وأشكال تعبيرية جديدة، مفتوحة على كل الاحتمالات الممكنة.

وقد فتحت هذه العلاقات الجديدة آفاقًا جديدة للتأمل والبحث كما أسلفنا. هذه الآفاق لم تلق بعد الاهتمام الكافي من المفكرين والمثقفين والمبدعين العرب. فرغم اجتهادات بعض النقاد والمنظّرين لخوض هذا المجال، إلا أنه ما زال في طور النشوء والتبلور. ولا يسعنا هنا إلا أن نطرح بعض الاقتراحات التي قد تساعد وتسهم في ترسيخ الوعي الرقمي، والنقد الرقمي، والأدب الرقمي في عالمنا العربي، أما هذه الاقتراحات فهي:

- أن يتحمل النقاد والمفكرون الذين دخلوا مجال النقد الرقمي، مسؤولية إشاعة الإبداع الرقمي باعتباره نقطة تحول مفصلية في تاريخ الفن والأدب.

- توعية المثقف العربي بأسس ومبادئ وأشكال الإبداع الرقمي، وذلك من خلال كشفه على الأدب الرقمي باختلاف أنواعه، العربية منها والأجنبية، حتى يدخل هذا المجال من أوسع أبوابه.

- إدراج تعليم الأدب الرقمي في الجامعات والكليات نظريًا وتطبيقيًا، وذلك من خلال افتتاح مساقات تعرف الطلاب بهذا النمط من الكتابة، وتكوين ورشات عمل لتعلم الكتابة الرقمية بشكل عملي، بحيث تدمج هذه الورشات إضافة إلى الطلاب، مشتغلين فنيين ببرامج الحاسوب، وأدباء ومفكرين، تأكيدًا للفكرة القائلة إن الإبداع الرقمي هو عمل فني جماعي تتضافر فيه قوى وخبرات في مجالات مختلفة، لتطوير ممارستنا الإبداعية وثقافتنا الرقمية.

- تخصيص مجلات علمية أكاديمية تعنى بالأدب الرقمي، لمتابعة ما ينجز في هذا المجال على الصعيد المحلي والعالمي، وقراءته قراءة نقدية علمية.

- استغلال علاقة الجيل الجديد بالتكنولوجيا لتقريبه من هذا النمط من الكتابة عن طريق إدخال تدريس الكتابة الرقمية بشكل مبسط في مناهج التعليم للمرحلة الابتدائية، وتربيته على الثقافة الرقمية، وذلك لخلق جيل مؤهل لأن يبدع ويفكر بطريقة تجعله يتواصل مع الثقافة الرقمية العالمية التي يتسارع تطورها يومًا بعد يوم.

- تطوير أدب الأطفال بتحويله إلى أدب رقمي يستفيد من جميع الإمكانيات التي تقدمها التكنولوجيا، لا سيما وأن الأطفال أكثر من غيرهم، يحتاجون إلى تفعيل حواسهم المختلفة للتفاعل مع ما يعرض أمامهم. فإذا كانت الطباعة قد أثرت أدب الطفل من خلال الوسائل البصرية المرفقة من رسومات وصور ملونة، فما بالك بثورة الإنترنت التي تستطيع إلى جانب ذلك أن تثري النص بالصوت والموسيقى والحركة!.

المصادر الأولية

إدريس (2010/4/24)= إدريس، عبد النور، **سيدة الياهو**، منتديات ميدوزا (2010/4/24):
http://www.imezran.org/mountada/viewtopic.php?f=34&t=3034

إدريس (2007/4/28)= إدريس، عبد النور، **حبيبة الأمايل**، اتحاد كتاب الإنترنت العرب(2007/4/28):
http://www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=79

إدريس (2009/1/16)= إدريس، عبد النور، **تمزقات عشق رقمي**، منتدى القصة العربية (2009/1/16):
www.arabicstory.net/forum/index.php?act=Print&client=wordr&f=18&t=7844

إدريس (2009/3/10)= إدريس، عبد النور، **شات**، اتحاد كتاب الإنترنت العرب (2009/3/10):
http://www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=282

الأزرق (2006/12/2)= الأزرق، منعم، **قالت لي القصيدة ضوءها العامودي**، المرساة (2006/12/2):
http://www.imezran.org/mountada/viewforum.php?f=34

الأزرق (2006/12/10)= الأزرق، منعم، **لعبة المرآة..سماء..ولكن**، المرساة (2006/12/10):
http://www.imezran.org/mountada/viewforum.php?f=34

الأزرق (2006/12/20)= الأزرق، منعم، **قصيدتان لبيت الواحد**، المرساة (2006/12/20):
http://www.imezran.org/mountada/viewforum.php?f=34

الأزرق (2006/12/25)= منعم، الأزرق، **سيدة الماء، المرساة** (2006/12/25):
http://www.imezran.org/mountada/viewforum.php?f=34

الأزرق (2009/2/23)= الأزرق، منعم، **مآثر غيمة لا تشبع منها العينان**، المرساة (2009/2/23):
http://www.imezran.org/mountada/viewtopic.php?f=34&t=1245

الأشقر (2007/2/18)= الأشقر، سمر، غربة، **بوح غير معلن**، ألف لحرية الكشف في الكتابة والإنسان (2007/2/18):
http://aleftoday.info/?option=content&view=article&id=439&catid=6

بدر (2007/3/9)= بدر جوليت، **محادثة على الماسنجر**، ألف لحرية الكشف في الكتابة والإنسان (2007/3/9):
http://www.aleftoday.info/?option=content&view=article&id=1532&catid=1#up

البلوي (2008/9/5)= البلوي، يوسف، **يا طيور الأنس**، صيد الفوائد (2008/9/5):

http://www.saaid.net/flash/toyooooor.htmdh

البلوي (2008/10/10)= البلوي، يوسف، **صحراء الغرام**، صيد الفوائد (2008/10/10):
http://www.saaid.net/flash/flash_5.htm

بوزيان (2008/4/19)= بوزيان، فاطمة، **بريد الكتروني**، الحوار المتمدن (2008/4/19):
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=56094

توفيق (2006/10/18)= توفيق، أحمد خالد، **قصة ربع مخيفة** (2006/10/18):
http://www.angelfire.com/sk3/mystory/

الجباري (2007/2/5)= الجباري، عبود، **على مشارف التأويل**، أدب فن (2007/2/5):
http://www.adabfan.com/poetry/319.html?print

جيفارا، بيانست، سولو (2009/2/13)= جيفارا، بيانست، سولو، **على قد لحافك** (2009/2/13):
http://le7afak.blogspot.com/2006/03/blog-post.html

الدانا (2007/2/15)= الدانا، ندى، **أحاديث الإنترنت**، آراب وورد بوكس (2007/2/15):
http://www.arabworldbooks.com/ArabicLiterature/story45.htm

ذيب (2008/2/2)= ذيب، عبد الرحمن، **غرف الدردشة**، موقع أبيات (2008/2/2):
http://abyat.com/poem.php?uid=3008&id=13681

السائح (2009/2/11)= السائح، جمال، **صديقي مغرم بزوجتي**، اتحاد كتاب الإنترنت العرب (2009/2/11):
http://www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=2391

سناجلة (2006/5/2)= سناجلة، محمد، **ظلال الواحد** (2006/5/2):
http://www.sanajlehshadows.8k.com/new2/pres.htm

سناجلة (2007/6/4)= سناجلة، محمد، **شات**، اتحاد كتاب الإنترنت العرب (2007/6/4):
http://www.arab-ewriters.com/chat

سناجلة (2007/7/16)= سناجلة، محمد، **صقيع**، اتحاد كتاب الإنترنت العرب (2007/7/16):
http://www.arab-ewriters.com/saqee3/

شبلول (2007/2/20)= شبلول، أحمد فضل، **من علياء الإنترنت**، مجلة أنهار الأدبية (2007/2/-2):
http://www.anhaar.com/nuke/modules.php?name=News&file=print&sid=758

شبلول (2007/2/23)= شبلول، أحمد فضل، **ذاكرة الإنترنت**، اتحاد كتاب الإنترنت العرب (23-/2/2007):
http://www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=30

شبلول (2007/3/2)= شبلول، أحمد فضل، **تغريد الطائر الآلي**، منتديات وتا الحضارية (2007/3/2):
http://www.arabswata.org/forums/showthread.php?t=2994

الصانع (2007/1/10)= الصانع، رجاء، **بنات الرياض**، شبكة عيون العرب (2007/1/10):
http://vb.arabseyes.com/t1888.html

الصباح (2007/2/25)= الصباح، سولارا، **رقصة صوفية**، منتديات ميدوزا (2007/2/25):
www.aslim2.org\forum\viewtopic.php@t=624.htm

عبدالله (2007/8/1)= عبد الله، عقيل، **كونشرتو الذئاب**، جهة الشعر (2007/8/1):
http://www.geocities.com/orifeous/Wolf.html

عدنان (2007/7/28)= عدنان، طه، **ولي فيها عناكب أخرى**، موقع محمد أسليم (2007/7/28):
http://aslimnet.free.fr/ress/t_adnane/index.htm

المحدالي (2007/2/27)= المحدالي، جمال، **أسود ما يحيط بشقراء النعامة**، المرساة (2007/2/27):
http://www.imezran.org/mountada/viewforum.php?f=34

المرساة (2007/7/15)= مجموعة شعراء، **قصيدة المرساة**، المرساة (2007/7/15):
http://www.imezran.org/mountada/viewforum.php?f=34

معن (2007/9/30)= معن عباس مشتاق، **تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق**، النخلة والجيران (2007/9/30):
http://www.alnakhlahwaaljeeran.com/111111-moshtak.htm

المقام (2007/3/3)= المقام، سامية، **قبر يلمني ولا بنت اتذلني**، ألم الإمارات (2007/3/3):
http://www.alamuae.com/story/showthread.php?t=101

المهيلب (2009/2/2)= المهيلب، منيف، **قالوا...حضارة**، موقع أبيات (2009/2/2):
http://abyat.com/poem.php?uid=8332&id=62036

الياقوت (2007/2/20)= الياقوت، حياة، **المسيخ إلكترونيا**، دار ناشري (2007/2/20):
http://hayatt.nashiri.net/messiah.htm

الأبحاث والمراجع

الكتب والمقالات العربية والمترجمة

إبراهيم 2008= إبراهيم، صنع الله، **نجمة أغسطس**، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، 2008.

أبو ديب 1997= أبو ديب، كمال، **جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية**، دار العلم للملايين، بيروت، 1997.

أبو خضرة 2006= أبو خضرة، فهد، **السرقات الأدبية وما يتصل بها**، منشورات مواقف، شفاعمرو، 2006.

أبو هيف 1987= أبو هيف، عبد الله، **الأدب وتحديات الحداثة**، دار الصداقة للطباعة والنشر، بيروت، 1987.

الأزرق 2008= الأزرق، منعم، تباريح مشتاق عباس الرقمية، قراكتابة عاشقة، **الريادة الزرقاء، دراسات في الشعر التفاعلي الرقمي**، إعداد ناظم السعود، دار الزوراء، 2008.

إسماعيل 1967= إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.

أوغان 1996= أوغان، عمر، **لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى رولان بارت**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1996.

أوغان 2001= أوغان، عمر، **اللغة والخطاب**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001.

إيفاشيفا 1985= إيفشيفا، فالنتينا، **على أبواب القرن الحادي والعشرين ، الثورة التكنولوجية والأدب**، ترجمة عبد الحميد سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

إيتالو 1999= إيتالو، كالفينو، **ست وصايا للألفية القادمة، محاضرات في الإبداع**، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، الصفاة، 1999.

إيتالو 2005= إيتالو، كالفينو، **آلة الأدب**، ترجمة حسام بدار، أزمنة للنشر والتوزيع، الدوحة، 2005.

إيكو 2004= إيكو، أمبرتو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2004.

بارت 1999= بارت، رولان، **هسهسة اللغة**، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، 1999.

البريكي 2006= البريكي، فاطمة، **مدخل إلى الأدب التفاعلي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

البريكي 2008= البريكي، فاطمة، المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار، **الريادة الزرقاء، دراسات في الشعر التفاعلي الرقمي**، إعداد ناظم السعود، دار الزوراء، 2008.

بسيوني 2007= بسيوني، عبد الحميد، **استخدام وتأليف الوسائط المتعددة**، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.

بسيوني(2) 2007= بسيوني، عبد الحميد، **الكتاب الإلكتروني: القراءة، الإعداد، التأليف، التصميم، النشر، التوزيع**، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، القاهرة 2007.

بنيس 1985= بنيس، محمد، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية**، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

بريغز وبورك 2005= بريغز، آسيا وبورك، بيتر، **التاريخ الاجتماعي للوسائط، من غتنبرغ إلى الإنترنت**، ترجمة مصطفى محمد قاسم، عالم المعرفة، الصفاة، 2005.

التلاوي 1998= التلاوي، محمد نجيب، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

الجبوري 1994= الجبوري، سهيلة ياسين، **الخط العربي وتطوره في العصور العباسية**، بغداد، 1994.

جيونريه 2005= جيونريه، إيف، الكتابة والوسائط، **تاريخ الكتابة، من التعبير التصويري إلى الوسائط المتعددة**، ترجمة إسحاق عبيد، مكتبة الإسكندرية، الإسكندرية، 2005.

الخطيب 1996= الخطيب، حسام، **الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع**، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق، 1996.

الخطيب 2001= الخطيب حسام، مرجعية النص الأدبي وأفقها في عصر المعلوماتية، **آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية**، دار الفكر، دمشق، 2001.

خلف 2006= خلف، علي خلف، الإنترنت كمؤثر داخلي في بنية النص الشعري، **أوغاريت**، ع7، كانون الأول، المركز القومي للكتاب، باريس، 2006.

داغر 1988= داغر، شربل، **الشعرية العربية الحديثة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

دوبري 2002= دوبري، ريجيس، **حياة الصورة وموتها**، ترجمة فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002.

دورا 2005= دورا، جون ماري، الكتابة المسمارية، **تاريخ الكتابة، من التعبير التصويري إلى الوسائط المتعددة**، ترجمة إسحاق عبيد، مكتبة الإسكندرية، الإسكندرية، 2005.

ديرميتزاكيس 2003= ديرميتزاكيس، بابيس، النص التشعبي: ما وراء حدود النص، **النقد الأدبي على مشارف القرن، الجزء الأول: العولمة والنظرية الأدبية**، إشراف عز الدين إسماعيل، المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، مطابع المنار، الجيزة، 2003.

الرواشدة 2001= الرواشدة، سامح، **إشكالية التلقي والتأويل**، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، 2001.

الرويعي 2006= الرويعي، خالد، **الإنترنت بوصفها نصاً**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006

الزاهير 1994= الزاهير، عبد الرازق، **السرد الفيلمي، قراءة سيميائية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994.

ساري 2005= ساري، حلمي خضر، **ثقافة الإنترنت**، دار مجدلاوي للنشر، عمان، 2005.

سعيد 1998= سعيد، محمد سامر، **الإنترنت: المنافع والمحاذير**، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، 1998.

سمايرز 2005= سمايرز، جووست، **الفنون والآداب تحت ضغط العولمة**، ترجمة طلعت الشايب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.

سناجلة 2002= سناجلة، محمد، **ظلال الواحد**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 2002.

سناجلة 2005= سناجلة، محمد، **رواية الواقعية الرقمية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 2005.

شاربان 2005= دومينيك، شاربان، كتبة بلاد ما بين النهرين، **تاريخ الكتابة، من التعبير التصويري إلى الوسائط المتعددة**، ترجمة إسحاق عبيد، مكتبة الإسكندرية، الإسكندرية، 2005.

شبلول 2004= شبلول، أحمد فضل، **ثورة النشر الإلكتروني**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004.

صالح 2001= صالح، بشرى موسى، **نظرية التلقي، أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001.

عبد الحميد 2005= عبد الحميد، شاكر، **عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الصفاة، 2005.

عبد الله 2009= عبد الله، أمجد حميد، **مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي**، الزوراء، بغداد، 2009.

عبود 1999= عبود، عبد، نحو مفهوم استقبالي لعالمية الأدب العربي، **الأدب العربي المعاصر، آفاقه وتوقعاته**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

العذاري 2008= العذاري، ثائر، الأدب الرقمي والوعي الجمالي العربي، **الريادة الزرقاء، دراسات في الشعر التفاعلي الرقمي**، إعداد ناظم السعود، دار الزوراء، 2008.

عرسان 1999= عرسان، علي، الأدب العربي والعولمة، **الأدب العربي المعاصر، آفاقه وتوقعاته**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

علي 1994= علي، نبيل، **العرب وعصر المعلومات**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.

علي 2001= علي، **نبيل، الثقافة العربية وعصر المعلومات**، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، عالم المعرفة، الصفاة، الكويت، 2001.

علي 2003= علي، نبيل، **تحديات عصر المعلومات**، دار العين للنشر، القاهرة، 2003.

عواد 1999= عواد، عاطف حميد، الأدب العربي وتحديات العولمة، **الأدب العربي المعاصر، آفاقه وتوقعاته**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

الغذامي 2005= الغذامي، عبد الله، **الثقافة التلفزيونية– سقوط النخبة وبروز الشعبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006.

غيث 2003= غيث، نسيمة، خطاب العولمة والنظرية الأدبية: الأجناس الأدبية في ضوء العولمة، **النقد الأدبي على مشارف القرن، الجزء الأول: العولمة والنظرية الأدبية**، إشراف عز الدين إسماعيل، المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، مطابع المنار، الجيزة، 2003.

فرنسيس 1998= فرنسيس، مريم، **في بناء النص ودلالته**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1998.

فخر الدين 1984= فخر الدين، جودت، **شكل القصيدة العربية**، دار الآداب، بيروت، 1984.

فيرنو 2005= فيرنو، باسكال، الكتابات في مصر القديمة، **تاريخ الكتابة، من التعبير التصويري إلى الوسائط المتعددة**، ترجمة خالد داوود، مكتبة الإسكندرية، الإسكندرية، 2005.

كابنيوس 2003= كابنيوس، أندراس، النص التشعبي: إمكان القراءة ثلاثية الأبعاد، **النقد الأدبي على مشارف القرن، الجزء الأول: العولمة والنظرية الأدبية**، إشراف عز الدين إسماعيل، المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، مطابع المنار، الجيزة، 2003.

كرام 2009= كرام، زهور، **الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.

كريستان 2005= كريستان، ماري آن، حروف الكتابة والملصقات الإعلانية، **تاريخ الكتابة، من التعبير التصويري إلى الوسائط المتعددة**، ترجمة خالد داوود، مكتبة الإسكندرية، الإسكندرية، 2005.

لحميداني 2000= لحميداني، حميد، **بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.

لعيبي 2008= لعيبي، شاكر، **بلاغة اللغة الأيقونة– الصورة بوصفها بلاغة**، سلسلة كتاب الصباح الثقافي، بغداد، 2008.

مارتان 2005= مارتان، هنري جون، نشأة الطباعة في الغرب، **تاريخ الكتابة، من التعبير التصويري إلى الوسائط المتعددة**، ترجمة إسحاق عبيد، مكتبة الإسكندرية، الإسكندرية، 2005.

الماكري 1991= الماكري، محمد، **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

محسب 2007= محسب، حلمي محمود محمد أحمد، **إخراج الصحف الإلكترونية على شبكة الإنترنت**، دار العلوم للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.

محمد 1999= محمد، عبد الناصر حسن، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999.

محمد 2001= محمد، رمضان بسطاويسي، النص الأدبي بين المعلوماتية والتوظيف، **آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر العولمة**، دار الفكر، دمشق، 2001.

مرتاض 1998= مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الصفاة، 1998.

المعتوق 2005= المعتوق، أحمد محمد، **نظرية اللغة الثالثة، دراسة في قضية اللغة العربية الوسطى**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005.

المعجم الشامل 2001= **المعجم الشامل لمصطلحات الحاسب الآلي والإنترنت**، مكتبة العبيكان، الرياض، 2001.

نجم 2008= نجم، السيد، **الثقافة والإبداع الرقمي، قضايا ومفاهيم**، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2008.

يقطين 2005= يقطين، سعيد، **من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الأدب التفاعلي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005.

يقطين 2008= يقطين، سعيد، **النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية: نحو كتابة عربية رقمية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008.

يونس 2003= يونس، عمر محمد، **المجتمع المعلوماتي والحكومة الإلكترونية**، موسوعة التشريعات، الدار البيضاء، 2003.

<u>كتب ومقالات باللغة العبرية</u>

מסיקה 2003= מסיקה, טלי, **חדירותה והתפתחותה של רשת האינטרנט במדינות ערב**, אוני' תל אביב, 2003.

כבהא 2006= כבהא, מוסטפא, רשת ללא גבולות, שימושי האינטרנט והעיתונות המקוונת בקרב האוכלוסייה הערבית בישראל, **עיתונות דוט.קום, העיתונות המקוונת בישראל**, המכון הישראלי לדמוקרטיה, אוניבסיטת בן- גוריון, באר שבע, 2006.

כהן ומוטי 2006= כהן, איילת, ומוטי נייגר, ניתוח הרטוריקה של השיח-תגובה בעיתונות המקוונת, **עיתונות דוט.קום, העיתונות המקוונת בישראל**, המכון הישראלי לדמוקרטיה, אוניבסיטת בן- גוריון, באר שבע, 2006.

מילון מונחי מחשב 1997= **מילון מונחי מחשב**, אופוס הוצאה לאור בע"מ, 1997.

كتب ومقالات باللغة الإنجليزية

Babylon 2008= *Babylon E- dictionary*, 2008.

Baines 2004= Baines, John, The Earliest Egyption Writing: Development, Context, Purpose, *The First Writing*, Brown University, Cambredge University Press, 2004.

Barrett 1988= Barrett, Edward, *Text, Context, and Hypertext*, the MIT press, Cambridge, London, 1988.

Berk, Devlin 1991= Berk, Emily, Devlin, Joseph, *Hypertext, Hypermedia, Handbook*, Armadillo Associates, New York,1991.

Britanica 2007= Encyclopedia Britanica: http://www.britanica.com

Crystal 2001= Crystal, David, *Language and the Internet*, Cambridge University press, New York, 2001.

Encarta 2008= Encarta dictionary:
http://encarta.msn.com/encnet/features/dictionary/dictionaryhome.aspx

Gaggi 1988= Gaggi, Silvio, *From Text To Hypertext*, University of Pennsylvanin Press, 1988.

Glazier 2002= Glazier, Loss, *Digital Poetics*, The University of Alabama Press,Alabama, 2002.

Hale 1996= Hale, Constance, *Wired Style: Principles of English Usage in the Digital Age*, Hardwired, Singapore, 1996.

Hayles 2006= Hayles, Katherine, The Time of Digital Poetry: From Object to Event, *New Media Poetics, Contexts, Technotexts, and Theories*, Cambridge, Massachusetts, London, 2006.

Hirsch 1976= Hirsch E. D, *The Aims of Interpretation*, University of Chicago press, Chicago, 1976.

Howell 1990= Howell, Gordon, Hypertext meets interactive fiction: new vistas un creative writing, *Hypertext- Sate of the A*rt, Ablex Publishing, London, 1990.

Iser 1980= Iser, Wolfgang, *The act of reading*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980.

Koskima 2000= Koskima, Raine, *From Text to Hypertext and Beyond*:
http://www.cc.jyu.fi/~koskimaa/thesis/chapter1.htm

Landow, Paul 1990= Landow, George, Paul, Delany, Hypermedia and Literary Studies, the MIT press, London,1990.

Landow 1994= Landow, George, *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, The John Hopkins University Press, 1994.

Landow 1997= landow, George, *hypertext2*. Baltimore, London 1997.

Memmott, 2006= Memmott, Talan, Beyond Taxonomy: Digital Poetics and the Problem of Reading, *New Media Poetics, Contexts, Technotexts, and Theories*, Cambridge, Massachusetts, London, 2006.

Ryan 2001= Ryan, Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity,* Johns Hopkins University Press, London, 2001.

Taha 2000= Taha, Ibrahim, The Modern Arabic Very Short Story: A Generic Approach, *Journal of Arabic Literature* vol. xxxi, no. 1, pp59-84.

Wallraff 2000= Wallraff, Barbara, *What Global Language?*, The Atlantic Monthly, Washington, November 2000.

Wingler, 1969= Wingler Hans Maria, *The Bauhaus*, Mass: MIT Press, Cambridge, .1969.

مقالات رقمية باللغة العربية

أبو راشد (2007/10/13)= أبو راشد، عبد الله، **نظرية التلقي في الفنون التشكيلية**، صحيفة الثورة (2007/10/13):
http://thawra.alwehda.gov.sy/_archive.asp?FileName=8461153102005020108332 7

أبو زيد (2009/2/6)= أبو زيد، أحمد، **هل تقوم لغة عالمية واحدة؟**، منتديات ميدوزا (2009/2/6):
http://www.midouza.net/vb/showthread.php?t=15

أبو زيد (2009/12/20)= أبو زيد، محمد، **هل يصبح النشر الإلكتروني بديلا للكتاب المطبوع ووسيلة للتخلص من الرقابة؟** الشرق الأوسط (2009/12/20):
http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=267610&issueno=9495

إدريس (2007/3/27)= إدريس، عبد النور، **النشر الإلكتروني والأدب التفاعلي**، دروب (2007/3/27):
http://www.doroob.com/?p=6075

الأزرق (2007/5/18)= الأزرق، منعم، **من أجل قراءة رقمية للشعر**، منتدى ميدوزا (2007/5/18):
http://www.midouza.net/vb/showthread.php?t=447

الأزرق (2008/9/12)= الأزرق، منعم، تباريح مشتاق عباس الرقمية 2، المرساة (2008/9/12):
http://www.imezran.org/mountada/viewtopic.php?f=46&t=2137

أسليم (2006/10/24)= أسليم، محمد، **الكتابة المغربية والإبداع الإلكتروني**، موقع اتحاد كتاب الإنترنت العرب (2006/10/24):
http://www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=737

أسليم (2006/12/10)= أسليم، محمد، **ميلاد القصيدة العربية الرقمية**، منتديات ميدوزا (2006/12/10):
http://www.midouza.net/vb/showthread.php?t=437

أسليم (2007/10/1)= أسليم، محمد، **من الدفتر إلى الشاشة تحولات القراءة والكتابة**، منتديات ميدوزا (2007/10/1):
http://www.midouza.net/vb/showthread.php?t=6446

أسليم (2008/12/25)= أسليم، محمد، **قراءة في قصيدة "رقصة صوفية" لسولارا الصباح**، منتدى ميدوزا (2008/12/25):
http://www.midouza.net/vb/showthread.php?p=1443

أسليم (2009/2/28)= أسليم، محمد، **عن مفهوم الكاتب الرقمي ونظرية الواقعية الرقمية**، المرساة (2009/2/28):
http://www.imezran.org/mountada/viewtopic.php?t=1283&start=0&postdays=0&postorder=asc&highlight=&sid=244a7ce69a66b93dc099b36d60c4e9e1

أصداء (2007/3/12)= **مصنع الشعر**، مجلة أصداء الإلكترونية (2007/3/12):
http://www.asdaa-magazine.org/collectivepoetry.html

الأنباري (2007/2/15)= الأنباري، صباح، **الروابط والرموز الأيقونية في رواية "شات"**، موقع صباح النباري (2007/2/15):
http://www.sabahalanbari.com/stories/sanajlah-symbols.htm

الأهرام (2007/2/8)= جريدة الأهرام، **قبل انتهاء معرض الكتاب الدولي المثقفون يسالون: المستقبل لمن..الكتاب الإلكتروني أم الورقي؟**، موقع جريدة الأهرام (2007/2/8):
http://www.sis.gov.eg/VR/book/arabic/html/art5.htm

البريكي (2006/9/23)= البريكي، فاطمة، **العامية المحكية تغزو مواقع الإنترنت**، موقع دروب (2006/9/23):
http://www.doroob.com/?p=5610

البريكي (2009/1/23)= البريكي، فاطمة، **الإنترنتية واللغة العربية**، منتدى طريق سورية (2009/1/23):
http://www.syriapath.com/forum/showpost.php?p=140529&postcount=1

التميمي (2007/3/12)= التميمي، عزيز، **الإبداع الروائي والتقنية الرقمية، هل يمكن الاعتماد على ذكاء الماكينة؟**، مقهى الثقافة العربي (2007/3/12):
http://www.khayyat.net/home/index.php?categoryid=19&p2_articleid=1454

التميمي (2007/3/15)= التميمي، هيفاء، **التدوين على الإنترنت، ظاهرة جديدة على الشبكات العربية**، موقع الجزيرة (2007/3/15):
http://www.al-jazirah.com.sa/digimag/01102006/add29.htm

الحارثي (2009/12/25)= الحارثي، فهد الرابي، **الثقافة الأفقية وموت النخبة**، مركز أسبار للدراسات والبحوث والإعلام (2009/12/25):
http://www.asbar.com/AR/contents.aspx?aid=553

الحمامصي (2006/8/16)= الحمامصي، سلوى، **أدب الإنترنت، ما له وما عليه**، موقع منتدى القصة العربية (2006/8/16):
http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=236

حمداوي (2006/11/16)= حمداوي، جميل، **العالم العربي بين الثقافتين، الورقية والرقمية**، موقع عراق الكلمة (2006/11/16):
http://www.iraqalkalema.com/article.php?id=2451

حمود (2008/9/10)= حمود، زيدان، **المرئي والمسموع وتداخلات الكلمة المتخطية**، النخلة والجيران (2008/9/10):
http://www.alnakhlahwaaljeeran.com/zeedan%20humood-almarey%20walmasmoah.htm

الحميدي (2007/11/29)= الحميدي، محمد، **تعقيبا على مقالة العمراوي "هل نقول المعنى أن نكتب الشكل**، منتديات ميدوزا (2007/11/29):
http://www.midouza.net/vb/showthread.php?p=6052

الخطيب (26/9/2006)= الخطيب، حسام، **عناق الثقافة الأدبية مع التكنولوجيا، هل من مفر؟**، موقع منتديات النداوي الشعبية (2006/9/26):
http://www.alnadawi.com/vb/showthread.php?t=27686

خمار (2007/9/30)= خمار، لبيبة، **دراسة في النص والنص المترابط، من النصية إلى التفاعلية**، منتديات اتحاد كتاب الإنترنت العرب (2007/9/30):
http://forums.arabwriters.net/viewtopic.php?t=2700&sid=40c95f5bb9a030c5a54fb1cc8fa0fded

الخير (2007/10/16)= الخير، سعيد جابر، **شبكة الإنترنت مسكن الكتاب الجدد**، جهة الشعر (2007/10/16):
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/AljehaAhkhamesa/hakeem_enkar.htm

الربيعي(2008/8/23)= عبد الزهرة الربيعي، **القصيدة التفاعلية الرقمية، بين إرهاصات التراث وتقنيات النص المعاصر**، النخلة والجيران (2008/8/23):
http://www. Alnakhlahwaaljeeran.com\rabeae21%-1-2.htm

الرياحي (2006/6/21)= الرياحي، كمال، **النشر الإلكتروني ورواية الواقعية الرقمية**، الموقع الرسمي للكاتب كمال الرياحي (2006/6/21):
http://www.kamelriahi.maktoobblog.com

زازوي (2007/9/12)= زازوي، موفق، **العولمة واللغة العربية**، مجلة حوليات التراث (2007/9/12):
http://www.biblioislam.net/Elibrary/Arabic/library/card.asp?tblid=2&id=22390

زين (2009/2/6)= زين، أحمد، **الشعر بالعامية**، نادي المبدعين، إسلام أون لاين (2009/2/6):
http://www.islamonline.net/arabic/mawahb/2001/popular/03/Article2.shtml

السكاكي (2007/6/29)= السكاكي، عبد القادر، **تعليق على "قصيدتان لبيت الوحيد"**، منتديات المرساة (2007/6/29):
http://www.imezran.org/mountada/viewtopic.php?t=17

سلام (2007/5/13)= سلام، جاكلين، النشر الإلكتروني ما بعد المراهقة، (2007/5/13):
http://www.jackleensalam.com\

سلامة (2006/11/28)= سلامة، عبير، **الشعر التفاعلي.. طرق للعرض طرق للوجود**، موقع عناوين ثقافية (2006/11/28):
http://www.anaweeen.net/index.php?action=showDetails&id=97

سلامة (2007/7/5)= سلامة، عبير، **النص المتشعب ومستقبل الرواية العربية**، جهة الشعر (2007/7/5):
www.jehat.com/Jehaat/ar/AljehaAhkhamesa/abeer.htm

سليمان (2007/3/16)= سليمان، عبد الكريم، **المدونات إعلامنا البديل**، الحوار (302007/16):
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=66323

سناجلة (2006/8/10)= سناجلة، محمد، **عن التفاعلي، والترابطي، والرقمي، والواقعي الرقمي**، موقع اتحاد كتاب الإنترنت العرب (2006/8/10):
http://www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=227

السيد (2007/4/6)= السيد، ناظم، **اللغة والإنترنت أو الخطأ حدس بالمستقبل**، مجلة الحافة الأدبية (2007/4/6):
http://www.alhafh.com/web/ID-854.html

شبلول (2009/12/22)= شبلول، أحمد فضل، حول الملكية الفكرية وحقوق المؤلف على شبكة الإنترنت، شبكة النجاح (2007/12/22):
http://www.alnaja7.org/forum/showthread.php?t=369

الشرق الأوسط (2007/11/27)= الشرق الأوسط، **انتشار الغش الإلكتروني والسرقات الأدبية عبر الإنترنت** (2007/11/27):
http://www.aawsat.com/details.asp?section=13&article=308341&issueno=9709

الصباح (2008/12/25)= الصباح، سولارا، **ردا على تعليقات القراء**، منتدى ميدوزا (2008/12/25):
http://www.midouza.net/vb/showthread.php?t=440&page=2

صالح (2007/11/19)= صالح، أحمد محمد، **من الذي سيقرأ رواية شات، هل هم النخبة المعلوماتية**، اتحاد كتاب الإنترنت العرب (2007/11/19):
http://www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=212

عجينة (2007/5/23)= عجينة، صلاح، **الرقم الإشاري للنص الألفيني**، بلد الطيوب (2007/5/23):
http://www.tieob.com/10_articles/artic_004.html

العمراوي (2007/11/29)= العمراوي، أحمد، **هل نقول المعنى أم نكتب الشكل؟** منتديات ميدوزا (2007/11/29):
http://www.midouza.net/vb/showthread.php?p=6052

الغامدي (2007/6/28)= الغامدي، أحمد بن محمد، **ثقافة الصورة الفنية وأثرها الاجتماعي والتربوي**، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، ثقافة الصورة (2007/6/28):
http://www.philadelphia.edu.jo/artsconf/papers.html

القاسم (2007/11/27)= القاسم، صالح، **العربية في عصر القارئ الرقمي**، مدونات مكتوب (2007/11/27):
http://saleh-alqasim.maktoobblog.com

القصيري (2007/6/27)= القصيري، فيصل، **أسلوبية التقطيع في التشكيل الجمالي والتعبيري للقصيدة**، مجلة الموقف الأدبي، العدد430، شباط (2007/6/27):
http://www.awu-dam.org/mokifadaby/430/mokf430-009.htm

قمق (2006/6/13)= قمق، بريهان، **اللغة العربية في عصر الإنترنت**، موقع السوق الإلكتروني الأول (2006/6/13):
http://www.palbazaar.com/forum/showthread.php?t=667

المالح (2006/8/20)= المالح، حسان، **الكتابة الالكترونية في الإنترنت والكتابة الورقية، المميزات والاختلافات**، موقع حياتنا النفسية (2006/8/20):
http://www.hayatnafs.com/khoater_nafsia/elecronicwriting&paperwriting.htm

مجلة العالم الرقمي (2008/4/14)= **كتابات كاملة للكاتب المصري الراحل أحمد بهاء الدين في إصدار إلكتروني**، مجلة العالم الرقمي (2008/4/14):
http://www.al-jazirah.com.sa/digimag/19032006/elc36.htm

مجلة العالم الرقمي (2009/12/20)= **الكتاب والإنترنت في حلبة المصارعة**، مجلة العالم الرقمي الصادرة عن صحيفة الجزيرة (2009/12/20):
http://www.al-jazirah.com.sa/digimag/13072003/por15.htm

الوكيل (2007/12/20)= الوكيل، سعيد، **الأدب التفاعلي العربي، الجذور والبدايات والآفاق**، موقع الشاعر سعيد الوكيل (2007/12/20):
http://alwakil.110mb.com/CV.htm

<u>مقالات رقمية باللغة العبرية</u>

הכט (18/8/2008)= הכט, יעקב, **מלחמת השפות הדיגיטלית: מקומה של השפה הכתובה בשיח המקוון**, מגזין (18/8/2008):

https://www.isoc.org.il/magazine/magazine5_4.html

טראובמן (5/5/2005)= טראובמן, תמר, **באקדמיה חוששים לגורל העברית**, הארץ (5/5/2005):
http://news.walla.co.il/?w=//650692

مقالات رقمية باللغة الإنجليزية

Buckles (8/10/2006)= Buckles, Mary-Ann, *Interactive Fiction as Literature, Adventure Games Have a Literary Lineage*, available at (8/10/2006):
http://www.ifarchive.org/if-archive/articles/byte87_buckles.html

Howard (25/9/2009)= Howerd, Peter, *Flash Poetry*, trAce Online Writing, available at (25/9/2009):
http://tracearchive.ntu.ac.uk/Opinion/index.cfm?article=22
kendall (13/5/2007)= Kendall, Robert, *Writing For the New Millennium*, available at (13/5/2007):
http://www.wordcircuits.com/kendall/essays/pw1.htm

Mascle (19/8/2006)= Mascle, Deana, *Why Should You Write for The Internet?*, available at (19/8/2006):
http://www.buzzle.com/editorials/7-6-2006-101468.asp

Ryan (15/2/2008)= Ryan, Marie-Laure, *Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory*, available at (15/2/2008):
http://www.humanities.uci.edu/mposter/syllabi/readings/ryan.html

Simanowski (14/11/2009)= Simanowski, Roberto, *What is and to What End Do We Read Digital Literature?*, available at (14/11/2009):
http://www.brown.edu/Research/dichtung-digital/index.htm