

الشعرية الرقمية

مستجدات الأدب الرقمي وتحدياته

بحوث الملتقى السادس
لنادي مكة الثقافي الأدبي (عن بعد)
في الفترة من 25 - 26 / أكتوبر 2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

أعضاء اللجنة العلمية

أ. د. حامد بن صالح الربيعي	رئيس النادي المشرف العام على الملتقى
أ. د. عبدالرحمن بن حسن المحسني	رئيس اللجنة العلمية
د. مستورة العرابي	أمينة اللجنة
أ. د. مشتاق عباس معن	عضواً
أ. د. زهور كرام	عضواً
أ. د. أسماء العمري	عضواً
أ. د. عادل خميس الزهراني	عضواً
أ. م. د. أحمد الهلالي	عضواً

الفهرست

أعضاء اللجنة العلمية.....	7
افتتاحية	13
كلمة اللجنة العلمية	15

المحور الأول: العصر الرقمي وفلسفة التحول

الإنسانيات والرقميات صراع أم تكامل؟	
أ. د. زهور كرام	23
الشعرية الرقمية... أفقاً بينياً (من شعرية المناص الرقمي إلى الشعرية الرقمية الخضراء)	
أ. د. عبد الحق بلعابد.....	31
النص الرقمي: رؤية في المرجعيات	
د. كلثوم زينة.....	47

المحور الثاني: شعرية السرد الرقمي

الإشكال الإستمولوجي في علاقة الشعرية بالأدب الرقمي قراءة في رواية «لا أتنفس» لزهور كرام	
أ. د. آمنة بلعلي	61
تفاعلية المسرود في المحكي المترابط - تقنيات التمثل القرائي	
أ. د. فهم شيباني	77
الشعرية الرقمية في السرد رواية الزنزانة رقم 06 عينة	
أ. د. حمزة قريرة	95

عصور السرد والشعر الأربعة

- أ. د. بهاء الدين محمد مزيد.....115
- النص الأدبي التفاعليوإشكالية تعدّد وظائف القارئ وآليات بناء المعنى
- أ. د. مهى جرجور 125
- التجريب القصصي والأفق الرقمي: رابط إلى تجربة محمد اشويكة
- د. بدر العوني.....135

المحور الثالث: شعرية الشعر الرقمي

- الشعرية الرقمية وجماليات النص التفاعلي الرقمي: القصيدة التفاعلية مثالا
- أ. د. فاطمة البحراني.....149
- تلازمة التفاعل الشبكي وتعدد القراءة الرقمية
- أ. د. صفاء الدين أحمد فاضل 165
- البناء اللغوي والوسائط المتعددة، دراسة لسانية معاصرة في ضوء اللسانيات الحاسوبية
- القصيدة الرقمية نموذجا
- د. سعاد ثروت محمد ناصف - د. إيمان عبد الجابر عبد السميع علام.....173
- الباتوس في القصيدة التفاعلية بين شعرية التخيل ومقصدية الحجاج
- «لامتناهيات الجدار الناري، ل: عباس مشتاق معن» أنموذجا
- أ. آسيا مصباحية.....193
- إسهام الوسائط التقنية في بناء شعرية النص الرقمي العقد والشذرات التقنية
- في «لامتناهيات الجداري الناري» للشاعر العراقي «مشتاق عباس معن»
- أ. فاطمة علي غريب.....203

المحور الرابع: الشعرية الرقمية والتجربة النصية

- بلاغة النص الرقمي - بلاغة التلاعب في «لوحة فنجان» لمحمد حبيبي أنموذجا
- أ. د. صلوح مصلح السريحي.....217
- نحو مقارنة تداولية معرفية للأدب الرقمي - عرض تجربة في قراءة محكي أدبي تفاعلي عالمي
- د. إسماعيل البويحيوي.....225

«النص الرقمي التفاعلي بين تعدد القراءات والإنتاج.. نماذج رقمية مختارة»

أ. عائشة بنت فهد بن سعيد 237

ميكانيزمات الحركة والالتفات البصري في القصيدة التفاعلية
«لا متناهيات الجدار الناري لمشتاق عباس معن أنموذجاً»

أ. إلهام شافعي 247

الانزياح التقني وآلياته الإبداعية.. مقارنة نقدية في تفاعلية (لا متناهيات الجدار الناري)

أ. عبير محمد جبرين طهوب 269

المحور الخامس: الشعرية الرقمية والمقاربة النقدية

الخطاب النقدي الرقمي العربي: الرؤية والرؤيا

أ. د. سمر الديوب 281

النقد الرقمي العربي بين التجريب والتجديد.. قراءة في نقد النقد

أ. د. إياد إبراهيم فليح 291

المتغير الرقمي ومتطلبات القراءة النقدية.. تصور مقترح لنقد الخطاب الرقمي

أ. د. عبد الحميد الحسامي 301

الشعرية الرقمية العربية.. بين الرؤى النقدية والإنتاجات الإبداعية- مشروع مشتاق عباس معن نموذجاً -

د. خديجة باللودمو 309

الشعر السعودي والتقنية.. قراءة في كتاب «توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي»
لـ عبد الرحمن المحسني

د. سعيده حمداوي 319

النقد الفضولي للنص الرقمي .. السمات والملامح مقارنة في التوصيف

د. محمد بن علي الزهراني 333

المحور السادس: التجنيس والشعرية الرقمية

تجنيس الأدب الرقمي.. من النسق الآلي إلى النسق الإبداعي

أ. د. مشتاق عباس معن 351

السمات الأجنبية للأدب الرقمي.. مقارنة في نظرية الأدب

د. مستورة العرابي 361

الأدب الرقمي، تشييد المغيرة.. قراءة في جدلية الثبات والتحول

د. رشيد وديجي 369

المحور السابع: مستقبل الشعرية الرقمية

تفكيك الآلة: الشاعر/الروبوت من منظور ما بعد إنسانوي

أ. د. عادل خميس الزهراني 389

النصوص الرقمية وأسئلة المستقبل..

أ.د. عمر المحمود 403

الأدب الرقمي في فضاء التطبيقات الذكية.. تويتر ويوتيوب نموذجاً

أ. هند آل يحيى 413

التشكل الجمالي لأدب رقمي عربي

أ. جميلة الفايدى 427

المحور الثامن: تجارب وشهادات

جسيم الأسئلة.. ظلال الأحلام مسيرة من التحدي والحلم والأمل (شهادة إبداعية)

الرائد الرقمي محمد سناجلة 439

ملخص: تجربة الشعر المرئي

أ. د. محمد حبيبي 443

جماليات السرد الرقمي في المسرح المعاصر

أ. د. محمد حسين حبيب 445

البيان الختامي والتوصيات 451

ملحق: ذاكرة الملتقى 453

افتتاحية

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.. وبعد:

في محاولاته الدؤوبة يعمل نادي مكة الثقافي الأدبي على التحديث في طروحاته وفعالياته يحدوه إلى ذلك تطلعات جادة لمواكبة كل جديد يخدم الأدب والثقافة والفكر، ومن هذه التطلعات جاء اختيار موضوع (الشعرية الرقمية - مستجدات الأدب الرقمي وتحدياته)، ليكون موضوعاً للملتقى الدوري السادس عام 1444/2022هـ.

وهذا العنوان جاء واستقر بعد مداولات ومشاورات، وبحث عميق في الزوايا والأبعاد المختلفة لمعطيات المرحلة، وما تمر به من تحولات ونقلات متسارعة، وما حملته التقنية إلى الحياة في كل نواحيها التي يأتي الأدب والثقافة في مقدمتها.

وبهذا الملتقى وما ألقى فيه من بحوث وأوراق عمل نوعية جادة يطمح نادي مكة الثقافي الأدبي أن يخطو خطوة واسعة وعميقة وثرية في مجال التقنية والأدب وما يتصل بهما وما يصل بينهما؛ فالبحوث التي استمعنا لها في جلسات الملتقى - وقد اختيرت بعناية - كتبها عدد من المختصين والمهتمين ممن هم موضع الثقة، سقف طموحاتهم وأهدافهم عالية جداً، تتحدث عن ذلك منجزاتهم البحثية والعلمية والفكرية، كل ذلك يجعلنا نطمئن إلى ما قدّمه هذا الملتقى سيكون مؤثراً وفاعلاً على كل المستويات في مجاله.

ولأن الملتقى والقائمين عليه يؤمنون بالثقافة ومكانتها في الحياة المعاصرة التي تقاربت فيها الأمصار وتسارع فيها وصول المعرفة، فقد استقر الرأي على أن يكون الملتقى افتراضياً عبر تطبيق «زووم»، وهو الوسيلة التي أصبح النادي يؤمن إيماناً راسخاً بأنها الأنفع، وحرص على أن تكون كل فعالياته عبرها وعن طريقها.

وإيماناً منا في نادي مكة الثقافي الأدبي بالدور التنويري ونشر المعرفة كان الإعداد لإصدار هذا السفر الذي يتضمن البحوث التي استوفت الشروط والمعايير العلمية، والشروط والمعايير التنظيمية للملتقى، وهي بحوث - في مجملها - تدور حول عدد من المحاور، أهمها: العصر الرقمي وفلسفة التحول، الشعرية الرقمية

والتجربة النصية عربياً وعالمياً، الشعرية الرقمية والمقاربة النقدية، مستقبلات الشعرية الرقمية، مساحة الشراكة بين المبدع والمبرمج.

وما نرجوه بعد هذا أن يجد القارئ بغيته في هذه البحوث التي نقدمها له في هذا الكتاب، وأن تكون قيمتها المعرفية بقدر طموح إدارة النادي، وبمستوى تطلعات القارئ على صناعة الثقافة في بلادنا.

وفي الختام يطيب لي أن أقدم الشكر جزيلاً لكل من عمل معنا، أفراداً ولجاناً، وكل من قدم خدمة أعانت على تحقيق أهداف الملتقى، وأخص بالشكر اللجنة العلمية رئيساً وأعضاء، والشكر موصول للسيدات والسادة الباحثات والباحثين الذين قدموا لنا نخب أفكارهم وثمره جهودهم، سائلين المولى القدير أن يكلل أعمالنا جميعاً بالنجاح، وأن يوفقنا لما يحبه ويرضاه، ويجنبنا فتنة القول والعمل.

أ. د. حامد بن صالح الرديعي

رئيس مجلس إدارة نادي مكة الثقافي الأدبي

المشرف العام على الملتقى

كلمة اللجنة العلمية

ملتقى نادي مكة وآفاق المابعد

تحاول بعض الدراسات النقدية الاستقبلية وأفلام الخيال العلمي أن تجعلنا نقارب صورة المستقبل. ورغم أنها قائمة على التخيل والتوقع، لكنه تخيل مبني على قراءة للواقع وإرهاصات المستقبل، ولا يجب أن نُغفل مثل تلك الدراسات التي تنقل لنا صورة تخيلية لما سيكون عليه العالم القادم⁽¹⁾، لأنه بناء عليها يمكن أن نضع خططاً مستقبلية للتفاعل مع هذه المتغيرات. ونشير هنا أيضاً إلى المؤلفات المستشرقة التي تحاول أن تسبر أغوار القادم، ومنها، مثلاً، كتاب الناقد الفرنسي جاك اتالي الذي أثار جدلاً على المستوى الاقتصادي والاجتماعي بعد صدوره وهو يروي قصة الخمسين عاماً القادمة، ويتخيلها اعتماداً على ما نعرفه اليوم من تاريخ وعلوم «إذ ينطلق من رؤية أنه إذا كان القرن العشرون قد أعاد النظر في كثير من ثوابتنا اليقينية فيما يتعلق بالمجتمع والتاريخ والإنسان، فإن القرن الواحد والعشرين، على ما يبدو هو عصر التحولات الكبرى، حيث تطور التقنيات هو العامل الحاسم في عالم يسيطر عليه الابتكار والقطيعة الجذرية مع ما سبق، وهو ما سيؤثر بشكل كبير في حياة البشرية»⁽²⁾، كما يظهر ذلك الاستشراف في مسرحية النص والأفلام المتصلة بخيالات الواقع الافتراضي المستقبلي. وحين نذكر ما سبق فإننا نلتفت إليها وعين على المعطيات الأدبية والثقافية لنوازن واقعها ونتوقع مستقبلها. ونسأل ابتداءً: هل يمكن لنا أن نستمر في مكاننا نقرأ كتاباً ورقياً ونكتب بطريقة تقليدية وننتج أدباً تقليدياً ونشره كما كان، أو أننا يجب أن نغادر إلى منطقة أخرى، نتفاعل معها، ونتعاون مع الأجيال الجديدة في بناء مؤسسات تتعامل مع المستقبلات الرقمية على مستوى المعرفة والأدب. من هنا جاءت رؤية هذا الملتقى النوعي لنادي مكة الثقافي الأدبي (الشعرية الرقمية..) الذي يتجاوز، عمداً، تساؤلات البدء إلى دراسات الشعرية الرقمية وآفاقها ومستقبلاتها في إطار دراسات رؤية المستقبل، في المناطق التي تتصل بتطور حركة النص الأدبي والشعور، وهي مواطن قلق في تعالقات النص والتقنية لا

(1) انظر مثلاً: «العالم عام 2050 وثائقي التطور التكنولوجي القادم والمرعب» 2019/9/18م، رابط: <https://youtu.be/A7T9AtmsO5o> تاريخ الدخول 12/نوفمبر/2022م.

(2) جاك اتالي، مستقبل العمل، ترجمة حسين مصدق، الملحقة الثقافية في فرنسا، 2020.

تكاد تبين إلا بالقراءة الفاحصة الناقدة التي تؤمن، ابتداء وانتهاء، بأن النص يمثل بيئته ويصدر عنها، متأثراً بها ومستشرفاً مهماً لمستقبلها.

وقد كان الأدب، وما زال، موئلاً للاستشراف المصحوب بالدهشة منذ القصيدة العربية الأولى وما بعدها التي لاحظ فيها المتلقي أن الشاعر يقول ما لا يقوله غيره ويمر على لسانه ما يصعب تفسيره، وذهبوا في تفسيره مذاهب عدة في ادعاء ارتباط الشاعر بالكهانة والشياطين أو بالنبوءات.

ثمة دراسات كثيرة تعنى بالمستقبل، وهناك مراكز مستقلة في كثير من الجامعات والدول لدراسات المستقبل في نواحي الحياة كافة، لكننا حين نقارب الحديث عن الأدب وتطور الشعور نحتاج إلى جهد أكبر في تقصي العلامات لتأكيد هذا التأثير من بنيات الأدب نفسه، وهذا خفي لا يظهر إلا بالتحقق النقدي وقراءة عميقة تربط بين رباعية المؤثرات (الاقتصاد/السياسة/المجتمع/الأدب). ولا أحسب أن ملتقى كهذا وحده يعد كافياً لتجسير علاقتنا بالمستقبل، ولكنه يعد لبنة مهمة في هذا السياق العلمي والثقافي والحضاري، والأمر رهن بعناية المؤسسات العربية الأدبية المختصة، في قراءات للواقع ورسم لاستراتيجيات توقعات علاقتنا بالمستقبل.

يمثل الأدب خلاصة ومنتجاً نهائياً ومزيجاً فنياً لصراعات المجتمع والاقتصاد والسياسة من حوله، كما أنه يمثل صراع الأزمنة الثلاثة في النص، كل ذلك في إطار أبنية من الواقع والخيال. وفلسفة النقد المتصل به هي محاولة فك ذلك الترابط أو حلحلة ذلك المزيج لتتضح الرؤى التي يبين عنها الأدب، ولذا فإن غبش الرؤية النقدية المتصلة بالأدب محتمل، وبقدر وعي الناقد وتوسع رؤيته يستطيع الوصول بقدر.

ولا مناص من النظر إلى الأزمنة الثلاثة التي تتصل بعضها ببعض لتشكيل قراءة للمستقبل، لا يسهم الأديب فيها إلا بإضاءات خفية يزيدها النقد والمقاربة جلاء.

التطلع إلى المستقبل أمر طبعي يتصل بكيونة الإنسان، ورغبته في استكشاف ما أمامه، وتغذية فضوله في تعرف ما يجهل. والنظر إلى المستقبل عموماً وحمل هواجسه والتفكير فيه حاجة بشرية، والعمل على تحضيراته وتوقعاته أمر طبعي ما بقي في إطار التفكير والبناء والسعي للعمران الأفضل للحياة. وفي حديث القرآن الكريم عن الإنسان كثير من الآيات التي تتحدث عن المستقبلات، سواء بفعل الأمر أو بأفعال المضارع المتصلة بحروف تجعلها مستقبلية، بل حتى بالفعل الماضي من خلال السياقات التي تدل على توجه الدلالة إلى المستقبل في مثل قول الله تعالى مثلاً « ووضع الكتاب فترى المجرمين مشفقين مما فيه، ويقولون يا ويلتنا مال هذا الكتاب لا يغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها »⁽¹⁾ أو كان ذلك من خلال انفتاحات الغيب على مساحات المستقبل.

وفي تتبع تلك الأزمنة الثلاثة وتفاعلاتها نرى، مثلاً، أن العالم قبل مائة عام من اليوم، كانت الحياة فيه

(1) سورة الكهف، آية 49.

في ظروف معينة لا تبتعد عن الطبيعيات البشرية التي يعيشها الإنسان شبه البدائي، ولو تحدثت في تلك الفترة عن (الطائرة والفاكس والإنترنت) لكانت مستقبلات حادة على الفكر. يقول بيار تويي متحدثاً عن الراهب روجيه باكون الذي عاش في القرن الثالث عشر وهو يستشرف ما أصبح واقعاً بعده: «نستطيع أن ننجز للملاحة آلات تغني عن المجدفين، فيمكن لرجل واحد أن يقود بواخر كبرى في الأنهار أو البحار، بسرعة تفوق سرعتها، وهي تعج بالملاحين، ونستطيع أيضاً أن نصنع سيارات في غنى عن الدواب تسير بسرعة لا تصدق (...) نستطيع كذلك صنع آلات طائرة...»⁽¹⁾. وهي رؤية استشرافية تحققت كلها بعده بفعل حركة الثورة الصناعية التي كانت لها إرهاباتها التي كان يرى بعضها، ثم برزت في القرن التاسع عشر الميلادي في أوروبا، وألقت بظلالها على العالم من بعد، وأثرت في الاقتصاد والسياسة ثم المجتمع. وجاءت بعدها الثورة الصناعية الثانية نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وقائد التغيير الرئيس فيها هو النفط وما تبعه من صناعات كهربائية وتأثيرات أسهم فيها، ورأينا ما كان خيالاً وصادماً للفكر يتجلى واقعاً يفوق حتى توقعات الخيال.

وقد ظهرت عدة اختراعات مركزية غيرت من المفاهيم، وتداخلت مع بدء شبكة الإنترنت وتطور الحواسيب الرقمية في الخمسينات من القرن الماضي واستمرت في تطور حتى ارتبطت تلك الحواسيب بالشبكات العالمية. ومنها مثلاً اختراع الأمريكي جون وورنوك رئيس شركة أدوبي رائد النشر المكتبي على نظام الكتاب PDF، الذي جعل الكتاب الرقمي يبدو بديلاً سهلاً للورقي القديم، وصاحبه ظهور الماسح الضوئي الذي اخترعه الألماني رودولف هيل عام 1963، وتم بهذه التقنية نقل عدد كبير من الكتب التراثية والمعاصرة والعالمية من صيغتها الورقية إلى الإلكترونية، وبرزت مكثبات أو حاملات رقمية جديدة غير تلك المكثبات والرفوف، حيث وجدنا تقنيات يخف حملها ويسهل التنقل بعلمها عبر ما يعرف بالـ(سيديها)، إلى ما بعدها، وتكونت مكثبات هائلة على حوامل رقمية خفيفة المحمل غزيرة الفائدة، مما سهل حمل الكتاب والتعامل معه، وبرزت علامات على إمكانية فتح نافذة جديدة للمعرفة عن طريق تلك الرقمية الجديدة التي قاربت الإنسانية من بعضها وجعلت العالم يتشكل معرفياً بظروف متقاربة إذ يعد هذا الاختراع أساساً لتحولات تبعته.

وفي هذه الفترة نعيش منعطف الرقمية الأكبر الذي تمخض عن تلك النشاطات الرقمية الماضية وتأسس عليها، أو ما يسميها الباحث جيريمي ريفكين الثورة الصناعية الثالثة في كتابه (الثورة الصناعية الثالثة الصادر عام 2011م)، وقد تمثلت في ظهور الإنترنت والتكنولوجيا الرقمية وظهور أجهزة الحواسيب الرقمية التي بدأت تقريباً في الأربعينات الميلادية من القرن العشرين، وأسهمت في تغيير نمط الحياة على مستوى مثلث ريفكين (الاتصالات/الطاقة/النقل) وسهلت التعامل الإنساني، وأسهمت بالتالي في تقريب المعرفة والكتاب وأدوات تلقيه. وقد تحول فيه العالم إلى الرقمية المتطورة، إذ أصبحت الآلة فاعلاً مهماً في الحياة

(1) بيار تويي الانفجار الأكبر. ترجمة محمد الطيب وعادل النجلوي، ط1، 2021، الرياض، دار أدب للنشر والتوزيع، ص 261.

وجزءاً من كينونة المجتمع، وانتقلت الآلة من عامل يحركه الإنسان إلى فاعل مستقل في بناء الحياة. وبدأت تتطور صناعات الروبوت وأصبح مشاركاً بصورة شبه مستقلة عن الإنسان وداعماً مهماً له في كل حياته.

ولا يجب أن نغفل أن هذه الثورات الصناعية المتعاقبة كانت تأثيراتها ظاهرة في الماديات وأثرت في المجتمع بشكل كبير، وكان لها بالتوازي دور في رفاه الإنسان وتغير الحياة مما انعكس على صناعة نصه الشعري والسرد في تخلقه الذهني قبل أن يكون النص مصنوعاً على التقنية التي ولد عليها على تلك الحواسيب والشبكات الإلكترونية. كما كانت لها تفاعليتها الكبرى على مواقع التواصل الاجتماعي من بداية نص الرسائل القصيرة على الجوال sms التي ظهرت عام 1992 إلى ما بعدها، إذ رأيناها يتفاعل على (تويتر/ فيس بوك/انستغرام/ واتساب) ... الخ، وسيكون هذا دأبه مع التقنيات المستجدة، لأن الأديب ابن بيئته وجزء من كينونة المجتمع.

ومما يرشح أن تكون التقنية هي قائد مستقبل الأدب تلك التوافقية الكونية على قبولها كخيار للتطور اقتصادياً واجتماعياً ودينياً؛ فأما اقتصادياً واجتماعياً فيمكننا النظر إلى التحول الرقمي الهائل من حولنا في المؤسسات الخدمية المختلفة، وأما دينياً فإن الديانات كما يرى توبي عند حديثه عن الإنسان التقني ترى في الرب تعالى خالقاً ومهندساً لجمال هذا الكون، وعلى خليفته في الأرض أن يكون متابعاً لبناء الكون وهندسته كذلك⁽¹⁾، ولا يمكن الوصول إلى إعمار أفضل للكون إلا بالتطور والتفاعل الذكي مع ما وهب الله من عطاءات وتوظيف طاقات الحياة كلها وتقنياتها المختلفة لعمران أفضل للكون.

أقول ما قلت وملتقى (الشعرية الرقمية) يفتح أفقاً لدراسة أدب المرحلة الرقمي على مواقع الشبكة وتجاوز أسئلة البدء في وقت يفتح أدب الذكاء الاصطناعي نافذة جديدة لمشاركة الشاعر والسارد الروبوت كتابة النص الإبداعي، وفي وقت تشارك محركات النص والبحث (Chat GPT-4) بمدخل منافسة، بحثة وإبداعية جديدة، ستشارك الإنسان صناعة المستقبل الأدبي، وتجعل من بعض ما قدمناه من حديث عن الخيال العلمي واقعاً مشاهداً.. وآمل من الله أن تكون المؤسسات على قدر وعي هذا التحدي العظيم، لرسم استراتيجيات المواجهة والتفاعل بدلاً عن إثارة الأسئلة والجدل الذي يأخذ وقتاً لا تنتظره سرعة المتغيرات⁽²⁾.

وبعد: فقد كانت مكة، وستبقى، موئلاً للتغيير وقائد التحول. ولها مع التغيير قصة بدأت منذ فجر التاريخ، حتى باتت شجاعة مواجهة التغيير خاصية منتظرة لهذا المكان، فلا غرو بعد ذلك أن نرى نادي مكة الثقافي الأدبي يتفاعل مع متغيرات عصره ويقيم مثل هذا الملتقى الذي جاء بعد ممهدات بنت قناعات بإقامة هذا الملتقى النوعي عن (الشعرية الرقمية...) الذي يواجه تحولات الكتابة الأدبية ومتغيرات الشعرية الرقمية في ظل التقنيات المتجددة.

وهو ملتقى حددت أهدافه اللجنة العلمية للملتقى في السعي إلى مواكبة المستجدات العالمية في

(1) انظر: بيار توبي، الانفجار الأكبر من ص 253-427.

(2) يعمل الباحث على كتاب مرجعي في أدب الذكاء الاصطناعي، لصالح مركز التميز في جامعة الملك عبد العزيز 2023/2022.

المجال الأدبي، والطموح إلى تحديد السمات الأجناسية للأدب الرقمي وأنواعه؛ ليأخذ مكانته الطبيعية في نظرية الأدب العامة. كما يهدف إلى العمل على تأسيس نظرية نقدية تتعامل مع الأدب الرقمي بما يتواءم وطبيعته، وإلى تأصيل الأنماط الأدبية الجديدة المولودة في البيئة الإلكترونية، في سعي إلى تبين واقع تجربة الأدب الرقمي العربي في ضوء التجارب الرقمية العالمية والوقوف على تجليات الشعرية الرقمية في الأدب الرقمي العالمي والعربي، نثراً وشعراً، واستشراف مستقبلات الأدب الرقمي في ظل المتغيرات المعاصرة.

أشكر في الختام الله ثم أشكر الوطن قيادة وريادة، كما أشكر النادي وزملائي الكرام في اللجنة العلمية على جهود كبيرة بذلت من الجميع، ويمتد الشكر إلى الباحثين الكرام جميعهم الذين هم مشاعل إضاءات مستقبل الرقمية العربية. كما تشكر اللجنة جميع الفاحصين الذين تولوا تحكيم هذه البحوث.

كتبه رئيس اللجنة العلمية

أ. د. عبدالرحمن بن حسن المحسني

أستاذ الأدب والنقد في جامعة الملك خالد/ السعودية

نائب رئيس اتحاد كتاب الإنترنت العرب

المحور الأول

العصر الرقمي وفلسفة التحول

الإنسانيات والرقميات صراع أم تكامل؟

أ.د. زهور كرام

الشعرية الرقمية... أفقاً بينياً

(من شعرية المناص الرقمي إلى الشعرية الرقمية الخضراء)

أ.د. عبد الحق بلعابد

النص الرقمي: رؤية في المرجعيات

د. كلثوم زينية

الإنسانيات والرقميات صراع أم تكامل؟

أ.د. زهور كرام

جامعة محمد الخامس - الرباط - المغرب

نُفكر من خلال إشكالية «الإنسانيات والرقميات صراع أم تكامل؟» في الهوية الجديدة للعلوم الإنسانية وهي تدخل عَصراً جديداً، يتحكم فيه منطق التكنولوجيا. إذا كانت العلوم الإنسانية منذ تشكلها خطابات علمية، بمرجعية فلسفية، تشتغل بالإنسان موضوعاً لها، وتعتمد مناهج وأدوات، تتماشى وطبيعة الموضوع في علاقة بموقع الإنسان في حركة التاريخ، فإن العصر التكنولوجي قد أعاد ترتيب مواد العالم، وأحدث تغيرات على جميع المستويات خاصة مع مزاحمة الذكاء الاصطناعي للذكاء البشري، والانتقال من منطق اليقين إلى منطق الاحتمال، وانعكاس ذلك على مختلف المفاهيم التي أَلَفَ الفكر إدراك الأشياء بها.

بناء على ذلك، فإن الطبيعة التاريخية للتحويل، تفرض إدراكات جديدة، وتقترح مناهج مختلفة، وأدوات تفكير غير مألوفة من أجل إنتاج وعي فلسفي بما يحدث للإنسان، ولهويته الجديدة التي تتحكم فيها سلطة التكنولوجيا، التي تدفع الإنسان نحو أرض جديدة، سماها «بول فيريليو» في كتابه «إدارة الخوف»⁽¹⁾ بالقارة السادسة، واعتبرها مستعمرة افتراضية.

1. الرقميات في خدمة العلوم الإنسانية

يتشكل العصر التكنولوجي من الثورة الرقمية بكل محطاتها التاريخية، ويتأسس على «فلسفة التكنولوجيا التي تفترض أن وجودنا في العالم مشروطٌ بشكل أساسي بالتقنية»⁽²⁾، التي تعتمد مجموعة من البدائل في تاريخ الأفكار، ومن ثمة في تدبير الفهم والتأويل، وصناعتها انطلاقاً من الممارسة التقنية، مثل: الحاسوب، والشبكة، ودمقرطة المعلومة، والافتراضي، والتفاعلي، والتقاسم، والسرعة، والولوج إلى المعلومة، والسيولة، والاستخدام، والذكاء الاصطناعي، والبيانات الضخمة، وما نتج عن هذه المفاهيم من مصطلحات جديدة، ووضعيات مختلفة تولدت عن استخدام هذه المفاهيم.

(1) Paul, Virilio: L'Administration de la peur, Editions Textuel, 2010

(2) Stéphane VIAL: La structure de la révolution numérique: philosophie de la technologie, p4.

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00776032/document>,

لقد أصبح للإنسان وجودٌ مختلفٌ يجعله يُدرك ذاته والعالم من حوله بتأويلٍ جديد. وذلك، بفضل العلاقة الجديدة مع التكنولوجيا ونسبة الوجود اليومي بالفضاء الافتراضي أولاً، ثم طبيعة التحولات التي يمكن أن تطرأ على الحياة الواقعية للأفراد ثانياً. فقد أثبتت التقارير الرقمية لعدد مستخدمي الإنترنت بين 2019 و2021 قفزة نوعية، «ففي 2019، كان 4.1 مليار شخص وهو ما يعادل 54 في المائة من سكان العالم يستخدمون الإنترنت. ثم ارتفع عدد المستخدمين بمقدار 800 مليون ليصل إلى 4.9 مليار شخص في 2021 وهو ما يعادل 63 في المائة من سكان العالم. وفي 2020 وهو العام الأول للجائحة، نما عدد مستخدمي الإنترنت في العالم 10.2 في المائة»⁽¹⁾.

إن الثورة الرقمية ليست مجرد انتقال في أدوات الاتصال، أو عبارة عن تغيير وسائط التواصل، إنها حدثٌ تاريخي، لكونها تدفع الإنسان، وبسرعة فائقة، نحو حالة تاريخية مختلفة تجعله في موقع جديد، برؤية وإدراكٍ مختلفين.

لقد غزت التكنولوجيا مختلف المجالات العلمية، والتخصصات الإنسانية، وأصبح من الصعب الاستغناء عن الأدوات الإلكترونية التي تُقدم للعلوم والمعارف إمكانيات مهمة من حيث تدبير المنتج بأسرع وقت، وضبط معالجة البيانات، والتمكن من البحث عن معلومة أو ملف دون إكراهات التنقل في الجغرافية، والقدرة على الوصول إلى مختلف المعلومات القادمة من مراجع متنوعة وبلغات عديدة.

تُشكل كل هذه الإمكانيات ما يسمى بـ«البيئة الرقمية» التي باتت أرضية خصبة لتطوير المعارف والعلوم. بل الأهم من ذلك، أن البيئة الرقمية تحولت إلى منصة مفتوحة أمام كل من يستخدم الأدوات الإلكترونية سواء في بُعدها الاستخدامي الاجتماعي، مثل مواقع التواصل الاجتماعي، أو التطبيقات التكنولوجية بكل أنواعها، أو في استخدامها المهني التقني. فالبيئة الرقمية باعتبارها مجموعة من التقنيات التي تسمح للمستخدم باستعمالها، تظل مفتوحة أمام أفراد المجتمعات من أجل استثمار الإمكانيات الرقمية التي تُقدم لهم المساعدة، وتُقترح عليهم بدائل جديدة، وتحل مشاكلهم، وتقدم لهم أجوبة عن أسئلتهم في المعرفة أو البحث أو المعلومة في كل المجالات. كما تسمح لهم بالعمل بمرونة وسهولة في المكان، وذلك بالعمل عن بعد.

وقد أبانت جائحة كورونا عن ضرورة الاستعجال في توفير البيئة الرقمية من أجل تأمين سير الحياة والأنشطة الاجتماعية والاقتصادية والتعليمية، وهذا ما عبر عنه تقرير صدر عام 2022 عن منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونسكو) ومكتب اليونسف الإقليمي لمنطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا الذي دعا في إطار بيئة تمكينية إلى التطوير المهني المستمر للمعلمين «لتمكينهم من الانتقال نحو التدريس الفعال عبر الإنترنت و/أو التدريس المدمج. واستجابةً لذلك، ووفقاً للاستبيان المشترك، زود 33 في المائة من بلدان منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا المعلمين بتعليمات حول التدريس والتعلم عبر الإنترنت، بالإضافة إلى

المحتوى المصمم أو المكيف للتعليم عن بعد. وأفاد مسؤولون أن المنصات عبر الإنترنت والتعلم المتلفز كانت تعتبر أكثر طرق توفير التعليم فعالية⁽¹⁾.

إذا كان الوعي بالعالم عبارة عن تأويلات تُنتجها الفلسفات والمعارف والثقافة، فإن ذلك يتم باعتماد محددات العصر من أفكار وتقنيات وأدوات وأساليب التفكير.

2. العلوم الإنسانية في خدمة الرقميات

يعيش العالم الثورة الرقمية التي حولت المجتمعات البشرية إلى مستهلكة للتكنولوجيا وفق منطق السرعة الذي يُميز هذه الثورة. وأصبحت التكنولوجيا نشطة في كل مناحي الحياة المجتمعية، باستعمال الأفراد لها، وعدم القدرة على الاستغناء عنها. إنها أضحت ضرورة مجتمعية، وأدى استخدامها إلى ظواهر اجتماعية باتت تشكل خطراً على إنسانية الإنسان وقيمه.

1.2. الأتمتة والذكاء الاصطناعي وتحديات العقل البشري:

إن العلاقة الجديدة بين الإنسان والتكنولوجيا في وضعياتها المتطورة (ذكاء اصطناعي، روبوتات، أتمتة...) قد تثير مخاطر، لكوننا انتقلنا من الحديث عن الآلة بوصفها أداة إلى الآلة باعتبارها كائناً ذاتياً، وشريكاً حقيقياً في الإنتاج. ومن ثمة، وجب التفكير في استراتيجية تدبير هذه العلاقة بكل صيغها، حتى لا يخضع الإنسان إلى الآلة، ويتحول إلى موضوع، عوض الذات العاقلة والفاعلة. تولي مختلف التقارير التي تصدر عن معاهد دولية سواء تعلق الأمر بالروبوتات أو بالمستقبل أهمية كبرى لطبيعة هذه العلاقة، وتقترح لتجاوز تحدياتها حلولاً واستراتيجيات. ولعل من أهمها: تحيين المهارات الذاتية التي تشكل قوة البشر، في حال الوعي بتدبيرها وتفعيل خدماتها، وتأسيس نظريات وتجارب تشتغل في إطار تحليل العلاقة بين التكنولوجيا والإنسان.

2.2. المهارات الذاتية في مواجهة الروبوت

تطرح التكنولوجيا الرقمية بوسائطها وخدماتها تحدياً كبيراً على الإنسان، وتُزاحمه في قدراته التقنية والفنية، لكونها تطرح بدائل تقنية بجودة عالية. وقد انعكست خدماتها على طبيعة العلاقة بين البشر والإنسان، فبعدما كانت الآلة أداة تساعد الإنسان في عمله، وتعوض جسده في خدمات كثيرة، انتقلت مع الثورة الرقمية إلى كائن شبه مستقل، يقف وجهاً لوجه أمام الإنسان، بل يتجاوزه أحياناً بفعل خصائص التكنولوجيا التي تتميز بالجودة والسرعة والتكلفة الأقل.

فإذا كانت الآلة مع الثورة الرقمية تتميز بالسرعة والأتمتة والكفاءة والجودة، فإن الإنسان يمتلك مهارات ذاتية يستطيع بها مواجهة الروبوتات والذكاء الاصطناعي والأتمتة، وهي مهارات تتحول إلى معايير ضرورية للتقدم نحو المستقبل بأمان في عصر يتميز بالتغيير السريع، وعدم الاستقرار.

(1) <https://www.unicef.org/mena/media/17651/file>, P:9.

يعود الاهتمام بالمهارات الناعمة/الذاتية، إلى كونها أصبحت مطلوبة لدى الشركات والمسؤولين عن التوظيف، بل تعد من معايير الاختيار في عمل أو وظيفة. وفي أكثر الدراسات ذات الطبيعة الإحصائية فإن الحاجة إلى المهارات التقنية أو الصلبة المرتبطة بالشهادة العلمية والفنية باتت تشكل نسبة 15% بينما ارتفعت الحاجة للمهارات الذاتية إلى 85%. وبالتالي، لم تعد السيرة الذاتية هي معيار الاختيار الوحيد أثناء مقابلة العمل، إنما بات التدقيق في مدى اكتساب الشخص لمهارات ذاتية، تسمح بجودة تديره للمنصب، خاصة عندما يتعلق الأمر بمناصب مسؤولية⁽¹⁾.

3. الرقميات ومراجعة المفاهيم

إن الانتقال إلى عصر جديد، ترافقه مجموعة من التدابير السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تسمح بانخراط فعلي في متطلبات العصر. وكل تأخر في هذه التدابير ينتج عنه تخلف قد ينعكس على المكتسبات التاريخية. وكما يقول المفكر اللبناني «أمين معلوف» في كتابه «غرق الحضارات»: إذا كانت دروب الغد مزروعة بالفخاخ، فأسوأ سلوك هو التقدم بعيون مغمضة متممين بأن كل شيء سيكون على ما يُرام.⁽²⁾

تدخل كل المفاهيم المألوفة في صياغة التأويلات مجال المراجعة، إما بتجاوزها كلياً، أو بإعادة صياغتها، أو تعديل دلالتها، مع ظهور مفاهيم جديدة، وفق المراجعة السياقية. فمفهوم «البشرية نفسها، الذي شيد بصبر، على مر آلاف السنين، سيتفرغ حينذاك من دلالاته»⁽³⁾ كما أن مفهوم المهنة يأخذ دلالة جديدة، وفق المنطق الرقمي الحاضر بقوة في كل المجالات، ويشهد الأدب -بدوره- تحولات في مفاهيمه، وهو ينتقل من الوسيط الورقي إلى الوسيط الرقمي، مما يتطلب وعياً بمراجعة المفاهيم الأدبية في القراءة النقدية الرقمية.

تعرف مفاهيم المؤلف والكاتب والقارئ واللغة الأدبية تحولات في دلالتها انسجاماً والوضعية الجديدة للأدب مع الوسيط الرقمي. فبحكم تحول القارئ - بدوره - إلى فاعل أدبي لتحقيق النص الأدبي، فإن مفهوم الكاتب تغير وانتقل من الذات الفردية إلى الجماعية، ولذلك بدأنا نستعمل مفهوم التأليف أكثر من مفهوم الكتابة. تُشكل مراجعة المفاهيم استراتيجية ثقافية لتجديد التفكير، وتطوير رؤيته، من أجل جعله منتماً إلى العصر الرقمي والسياق التاريخي التكنولوجي.

4. الرقميات والتعبير الرمزي

إن العالم تأويلٌ مستمرٌ بموجب التحولات التاريخية. تعبر هذه التأويلات عن علاقة الإنسان بالوسائط والأفكار التي تسود عصره من جهة، وعن طريقة تصريف هذه التأويلات في الحياة من جهة أخرى. ينتج عن

(1) للمزيد من المعلومات، نقترح الرجوع إلى كتابنا: المهارات الذاتية ومهن المستقبل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط 1، 2022.

(2) معلوف، أمين: غرق الحضارات، ترجمة: نهلة بوضون، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 2019، ص 318.

(3) المرجع نفسه، ص 311.

هذه التأويلات، رؤية الحضارات للعالم. وبالتالي، فإن التواصل مع الحضارات هو في الأصل سعيٌّ لإدراك تلك التأويلات، وفهمها يُشكل -بدوره- خطاب التلقي الذي يعكس علاقتنا بوسائط عصرها وأفكاره، وطريقة إجرائنا لهذه العلاقة.

تلتقي الإنسانية في خطابات التأويلات، مادام كل مجتمع في أي عصر يصوغ خطاب تأويلاته بطريقة تخزينية لرؤيته للحياة والعالم، ومن ثمة فإن مفهوم التخزين أو بتعبير الثقافة القديمة -حسب الثقافة الرقمية- التوثيق يتضمن مفهوم الاستمرارية. مهما اختلفت الحضارات في طريقة عيشها، وشكل تفكيرها ونوعية وسائط تواصلها، فإن تأويلاتها التي تتجلى في الإبداع والفنون والمعمار ومختلف الآثار تعبر عن رغبة الإنسان الملحة في استمراره، وجعل أثره الثقافي والمعرفي والصناعي والتقني حاملاً لرؤيته.

تُشكل علاقة التعبير الأدبي بالتكنولوجيا أهم الأنشطة التعبيرية التي تطرح أسئلة على مفاهيم عديدة تعودتها الذائقة، وأفردت لها مرجعيات ذات علاقة بالموهبة والخيال والتخيل. ولذلك، عندما نتحدث عن الإنسانيات والرقميات فإن إشكالية الأدب في علاقته بالرقميات تطرح بقوة، لكونها مرتبطة بالخطاب الرمزي.

يعتبر الأدب الرقمي من البدائل الرمزية التي نتجت عن علاقة الأدب بالتكنولوجيا، والتحويلات التي عرفت لها لغة التعبير الأدبي عند ارتباطها بالتقنية، وانخراطها في لغة البرمجة المعلوماتية. وهو أدبٌ يعبر عن الحقيقة الجديدة للأدب باعتباره نظاماً رمزياً مختلفاً، تتجلى فيه تمثيلات الإنسان في العصر التكنولوجي، وتُنتج القراءة الرقمية من هذه التمثيلات إدراكات الإنسان زمن التكنولوجيا الحديثة.

يعد الأدب الرقمي نمطاً جديداً في الكتابة، ظهر نتيجة التغيرات التي أحدثتها الثقافة الرقمية في الأدب والنقد، وأدت إلى ظهور أشكال تعبيرية جديدة تتميز بالترابط والتفاعل.

عرف هذا الأدب تسميات عديدة منها: الرقمي والتكنولوجي والإلكتروني والشبكي والترابطي والتفاعلي والتشعبي، مما أثر في توحيد تحديده الاصطلاحي، والتميز بين النص باعتباره إنتاجاً تولد مع توظيف الحاسوب بوصفه أداة ولغة وبرنامجاً وفضاء، وهو ما يُطلق عليه في غالب الأمر بالنص الرقمي، والنص الورقي الذي يُحوّل إلكترونياً، ويمكن القارئ من قراءته عبر تحميله، مع احتفاظ النص بخصائصه الورقية، وهو ما سُمي لدى بعض الباحثين بالنص الإلكتروني تمييزاً له من النص الرقمي، وأدخله الباحث د. سعيد يقطين في مفهوم الترقيم باعتباره «عملية نقل أي صنف من الوثائق من النمط التناظري (أي الورقي) إلى النمط الرقمي، وبذلك يصبح النص والصورة الثابتة أو المتحركة والصوت أو الملف، مشفراً إلى أرقام، لأنّ هذا التحويل هو الذي يسمح للوثيقة أيّاً كان نوعها بأن تصبح قابلة للاستقبال والاستعمال بواسطة الأجهزة المعلوماتية»⁽¹⁾، غير أن بعض الثقافات والدراسات مثل الأمريكية لا تنشغل بهذا التمييز، وتُطلق

(1) يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2005، ص 259.

على كل الكتابات والمصنفات بالكتابة /الثقافة الإلكترونية، ويظل الشرط الرقمي والتكنولوجي هو السمة المميزة لهذا الأدب.

ومهما تعددت التسميات، فإن الأدب الرقمي يشمل مختلف الأشكال والتعبيرات الأدبية، بشرط أن تكون لها روابط بالثقافة الرقمية، وتعني «أي شكل سردي أو شعري يستخدم جهاز الحوسبة كوسيط وينفذ خاصية أو أكثر من الخصائص الخاصة بهذا الوسيط»⁽¹⁾، ويستعمل المواقع الاجتماعية مثل الفيسبوك والتويتر والتطبيقات التكنولوجية.

لقد حضر «التفاعل» باعتباره مفهوماً وظيفياً في الأدب الرقمي، وهو مفهوم يُحدد بالدرجة الأولى موقع القارئ في نظام النص. التقينا بالتفاعل في التجارب الأدبية المألوفة، وجاء عبارة عن تلق لنظام قائم، كما هو الشأن في الأدب الورقي بطريقة أفقية، وأنتج هذا النظام قارئاً مُستقراً في موقعه، ووثاقاً بتلقيه لنظام جاهز. وهو النظام الذي جسده المنهج التاريخي، وعندما تغير نظام النص، وجاء مفككاً للمادة الأدبية، تطور مفهوم التفاعل، وتحرك معه موقع القارئ الذي أصبح مُطالباً بالتفاعل مع المادة الأدبية من أجل إعادة ترتيبها، وإعادة إنتاجها إلى نظامها السابق، وهذا ما جسده المنهج النصية مثل البنيوية والسيمائيات، ثم تطور المفهوم في علاقة بتطور مفهوم موقع القارئ مع نظرية التلقي التي منحت القارئ وجوداً متطوراً في وضعية التفاعل. سنلاحظ بأن تطور تجليات التفاعل في الأشكال الأدبية لم تتحقق خارج الأدب، إنما نظام الأدب هو الذي فعلها ومنحها دلالتها. سيتطور المفهوم بشكل كبير مع الأدب التجريبي الذي تميز ليس فقط بشتات المادة الأدبية، إنما حقق المادة بالمنطق الترابطي، لهذا وجد هذا الأدب صعوبة في التلقي عندما ظهر في التجارب العربية، مما جعل مجموعة من النصوص الأدبية السردية تظل بعيدة عن القراءة والتحليل النقدي حتى ظهر الأدب الرقمي الذي سيعلن حضور التفاعلي باعتباره شرطاً جوهرياً لتحقيق النص الأدبي، معنى هذا، أن نظام الأدب في علاقته بالوسيط التكنولوجي، وضع القارئ في موقع مختلف عن مواقعه في التجارب السابقة، إذ ارتبط تحقيق نصية الأدب بقارئ تفاعلي، والتفاعل هنا هو قراءة، لكن بدلالة جديدة، تُحول القراءة إلى التأليف وبناء النص.

يأخذ مفهوم التفاعل دلالاته من نظام العصر الرقمي، وهو نظام يعتمد منطق الاحتمال، ويتجاوز المرجع الواحد ويدخل كل أفراد المجتمعات في عملية صناعة النظام. نظام الأشياء والمؤسسات ونظام المعنى أيضاً. عندما لا يتحقق التفاعل بوصفه شراكة، فإن مفهوم التفاعل يظل شعاراً، وحضوره وهمياً، وتتساءل بالتالي، عن وضعية وجودنا بالعصر الرقمي، مادام الانتماء إلى عصر هو الانتماء إلى منطق العصر.

إن تركيزنا على مفهوم «التفاعل» باعتباره إجراء نقدياً، بتحقيقه تحقق رقمية الأدب، يعود إلى التحول الذي تعرفه مكونات العملية الأدبية، بدءاً من اللغة إلى القارئ، بدخول الرقمي إلى نظام الكتابة. فالأدب الرقمي تعبيرٌ ينشأ من هذا التلاقي بين التعبير الرمزي والبرمجة المعلوماتية، وينتج عنه نظام مختلف للنظام المألوف للأدب مع الصيغة الورقية. وبالتالي، فإذا كانت الكتابة تتشكل من اللغة البرمجية، فإن القراءة تتحقق رقمياً، أي القدرة

المعرفية والمنهجية على تحليل نظام الأدب وهو يتجلى رقمياً. عندما تستعصي القراءة الرقمية، يتعثر النص الرقمي، فتضيع تجربة أدب.

يُدعم مفهوم التفاعل في ثقافة القراءة النقدية الرقمية دور العامل الرقمي في تكون النص الأدبي، وفي غياب الوعي المعرفي بوظيفة هذا العامل، وعدم تمثيل ثقافته، فإن الأدب يظل إمكانية ممكنة، ومحتملة، لكنها غير مُفعلة⁽¹⁾.

5. في الوعي بمفهوم «الإنسانيات والرقميات»

من أجل مواجهة تحديات التكنولوجيا، وتقييد مخاطرها تشتغل الإنسانيات للتفكير في تحليل وضعية التكنولوجيا وتحدياتها من جهة، ومن جهة أخرى من أجل اقتراح البدائل المُحصنة للإنسانية الإنسان، التي تحضر باعتبارها عوامل مقاومة خطر تغييب العقل/الذكاء الإنساني، ولا يستقيم عمل العلوم الإنسانية، وتحقيق مقاصدها المعرفية والتاريخية والحضارية إذا لم تعمل على تجديد مناهجها، واستحضار العامل الرقمي باعتباره محدداً جوهرياً في التفكير، خاصة وأن العلوم الإنسانية لم تعد تُفكر في الوضعيات نفسها، نظراً للغزو الرقمي لكل مجالات الحياة، مما جعل الوضعيات تنتقل من حالة تاريخية إلى أخرى. والأمر ليس اختياراً علمياً، إنما طبيعة الوجود الرقمي هي التي تُحتم على العلوم الإنسانية ضرورة تغيير مناهجها، وطرق تحليلها وتفكيرها. وإذا انطلقنا فقط من الوجود الرقمي للمجتمع الذي يستخدم التكنولوجيا بكل وسائلها من مواقع اجتماعية وتطبيقات ومنصات ومواقع تكنولوجية، سنلاحظ أن الواقع الافتراضي الذي تحول إلى واقع مجتمعي يعيش فيه الأفراد، ويتقاسمون في مساحته آراءهم ومشاعرهم وأحلامهم، بل يُحولون هذه المنصات إلى بديل للمؤسسات الواقعية، للدفاع عن حقوقهم القانونية والاجتماعية والاقتصادية، والتعبير عن آرائهم السياسية، قد تحول إلى معادل موضوعي للواقع، ثم ما يلبث أن ينزاح عن الواقع، ويتحقق واقعاً مُغيّراً، يحكمه العامل الرقمي، ويتحول إلى فضاء لوجود مختلف، أو كما حدده بتعبير دقيق الفرنسي «موريس بنيانيون» «الواقع قبل أن يتحول إلى فعل»⁽²⁾، وبما أن الرقميات ليست مجرد وسائل وتقنيات للاستخدام، وإنما وسائل إدراكية، فإن الواقع الافتراضي جعل الفرد ينتقل من حياة إلى أخرى، ومن تفكير إلى آخر، وتتغير سلوكياته ومعاملاته، وأفق انتظاره، وبالتالي بات الوضع يتطلب دراسة لهذا الواقع الذي يفرض مشاكل نفسية واجتماعية وسياسية وتاريخية، ولكي تواجه العلوم الإنسانية هذه المشاكل والحالات فعليها أن تُغير مناهجها في التحليل، نظراً لكون أرض الوجود قد تغيرت، وأسباب المشاكل والتحديات التي شكلها الواقع المادي لم تعد كذلك مع الواقع الافتراضي. وعليه، فإن من بين أهم العلوم الإنسانية المُطالبة اليوم وبشدة، بالانخراط في التحولات المجتمعية والظواهر الاجتماعية الناتجة عن الاستخدام الكبير والسريع للتكنولوجيا هو علم الاجتماع، الذي لن يتمكن من تحليل

(1) من أجل الاقتراب أكثر من الفكرة، نقترح الرجوع إلى تحليل النص الترابطي «محطات» للكاتب المغربي «محمد اشويكة» في كتابنا: السرد الأدبي من التجريبي إلى الترابطي، دائرة الثقافة الشارقة، ط 1، 2021.

(2) Maurice Benayoun, ARCHITECTURES RÉACTIVES DE LA <https://benayoun.com/moben/fr/1998/05/12/missing-matter/>

الظواهر الاجتماعية عبر الافتراضي بالبحث الميداني الواقعي، وإنما عبر ما يسمى بعلم الاجتماع الرقمي وهو فرع من فروع علم الاجتماع⁽¹⁾، يبحث في كيفية تأثير التقنيات الرقمية في السلوك البشري، وتحليل طبيعة هذا السلوك. وقد بدأت بوادر هذا العلم منذ 2009 في مقالة حول العلاقة بين التكنولوجيا وعلم الاجتماع التي نشرها المفكر «جوناثان وين» بحثت في تأثير التقنيات الرقمية في البحث الاجتماعي والتعليم، الشيء نفسه بالنسبة لعلم النفس الرقمي، وعلم التاريخ الرقمي، وهي كلها علوم تلتقي فيها العلوم الإنسانية بالرقميات، من أجل دراسة واقع التكنولوجيا على الإنسان ومجتمعه ونفسيته وتاريخه، باستخدام التقنيات الرقمية في مناهجها. والجدير بالذكر أن هذه العلوم الإنسانية الرقمية ما تزال جديدة في ميدان التفكير والتحليل، أو ما تزال في طور التشكل والتكون، لهذا نجد أنها تأخذ عدة تسميات، وقد لا يعتبرها الكثيرون علوماً مستقلة بذاتها ولذاتها، إنما ما تزال في طور التأسيس، ولا شك أنها ستواجه تحديات كبيرة تتعلق بسرعة الانتماء إلى المجال الافتراضي، وسرعة التأثير الافتراضي في الأفراد والمجتمعات، وسرعة ظهور وضعيات اجتماعية وحالات نفسية وأزمات اجتماعية وظواهر جديدة.

تركيب مفتوح على تطور العلاقة بين الإنسانية والرقميات.

تأسيساً على ذلك، فإن طبيعة العلاقة بين العلوم الإنسانية والرقميات في إطار تكاملي هي التي أوصلتنا إلى علم «الإنسانيات والرقميات» باعتباره علماً يدرس الإنسان في إطار موقعه الجديد في العصر الرقمي، وتحليل وضعياته والمجالات التي ينشط فيها الرقمي، ومواجهة التحديات التي تواجه الإنسان بتأثره بالتكنولوجيا. ويتم ذلك، وفق مبادئ عديدة نختار منها أربعة لأهميتها، وحضورها الجوهرية في «الإنسانيات والرقميات»: ضرورة إدراج المعلوماتية في العلوم الإنسانية، وتعزيز مفهوم التكامل بين العلوم والتخصصات، ومُغادرة مفهوم استقلالية العلوم، ثم اعتماد مفهوم العمل الجماعي الذي يُدعم مبدأ تكامل التخصصات، وتداخل العلوم.

إن استمرار التعامل مع العلوم الإنسانية بصيغتها القديمة، دون التفكير في تطوير مناهجها، وإدخال العنصر الرقمي في منطق اشتغالها من شأنه أن يُعطل عملية الانخراط في العصر الرقمي. عندما نتحدث اليوم عن التنمية المستدامة، وضرورة انخراط الدول في برنامج الأمم المتحدة للتنمية المستدامة 2015-2030، فلا يمكن تصور تنمية خارج دور «الإنسانيات والرقميات» في تحليل الأوضاع، واقتراح بدائل تنموية في كل المجالات.

(1) للاطلاع أكثر على موضوع علم الاجتماع الرقمي أو الآلي نقترح الرجوع إلى عالم المعرفة، عدد 347، يناير 2008، تحت عنوان «علم الاجتماع الآلي».

الشعرية الرقمية.... أفقاً بينياً

(من شعرية المناص الرقمي إلى الشعرية الرقمية الخضراء)

أ. د. عبد الحق بلعابد

رئيس فريق الدراسات البينية لخطاب ما بعد الحداثة
قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم - جامعة قطر
دولة قطر

• عتبة:

لقد وجهت المؤسسة النقدية الغربية اهتمامها الآن نحو نصوص تولدت من جراء موجة العولمة الثقافية والنقدية التي طرحت لنا نصوصاً تتجاوز إمكانات النصوص المكتوبة على دعامة الورق، لنصبح أمام نصوص رقمية تفاعلية تجعل من شاشة دعامتها ومن الإيقونات حروفها ومن الافتراضات عوالمها، ومن موضوعات البيئة ملجأها، لهذا وجدنا أن نعيد قراءة الشعرية الرقمية من مداخل نقدية جديدة يفرضها علينا تطور التنظيرات والتطبيقات على الأدب الرقمي عامة والنص الرقمي مدخلاً بينياً خاصة، لهذا سنركز في هذه المداخلة على نقاط مهمة منها:

1 - في القراءة الرقمية: نحو بناء شعرية افتراضية.

2 - من المناص إلى المناص الرقمي.

3 - الشعرية الرقمية الخضراء (من نص الشاشة إلى نص البيئة)

وبهذا سنتمكن من وضع معالم ومفاهيم لشعرية رقمية متجددة، ما تزال تعرف حراكاً على مستوى الكتابة الإبداعية والتنظير المعرفي والتطبيق الحذر على مستجدات هذا الموضوع المهم.

1 - القراءة الرقمية نحو بناء شعرية افتراضية:

• في القراءة:

لقد تعددت تحديدات القراءة حتى اختلفت باختلاف وجهات النظر النقدية، والاتجاهات المعرفية، لهذا سنأخذ بأهم التحديدات المفهومة للقراءة:

فللقراءة معنيان، معنى ضيق وآخر واسع⁽¹⁾.

– أما المعنى الضيق فيجعل منها:

* فعل التعرف إلى الحروف، وتركيبها لفهم العلاقة الرابطة بين المكتوب والمقول.

* هي إذاعة نص مكتوب بصوت مرتفع، بانتقاله من سنن المكتوب إلى سنن المقول، مع افتراض معرفة القوانين المتحركة في عملية الانتقال هذه.

* هي فعل التتبع البصري لما هو مكتوب للتعرف إلى محتوياته ومضامينه.

– أما المعنى الواسع:

* فهي أن تقرأ يعني أن تلاحظ مجموعة العلامات المكونة لأي نص، قصد فهم طبيعتها والكشف عن معناها⁽²⁾.

فالقراءة من بين النشاطات الأساسية للطبيعة البشرية، لهذا كانت قراءة النصوص ممارسة ثقافية (أي بالمعنى العام لمجموعة المعارف الفكرية، والسلوكات والقيم التي يحملها الإنسان)، كونها معلماً من معالم قراءتنا لنشر هذا العالم⁽³⁾، لهذا نجدها:

– القراءة نشاط ذهني:

* القراءة إدراك لمتتالية من العلامات البصرية مكتوبة كانت أو مطبوعة، وهذا ما يعرف بالتمثيل الذهني (مفاهيمياً كان أو خيالياً)، وهذا ما يساعد على تخيل مسارات الحكاية وشخصياتها.

* تقتضي القراءة تذكيراً (mémorisation) بفهمنا للعلامات النازمة لها، فالعلامة اللاحقة تكشف عن صيغ الأفعال وأبنيثها، فلا تأخذ الجملة والنص معناهما إلا إذا اكتملا أو أنجزا.

* القراءة هي نشاط مبين، يعني هذا أن العلامات النصية تدخل في علاقة فيما بينها، مراعية وظائفها (المعجمية، التركيبية، الأسلوبية، الدلالية) داخل النص.

فالقراءة على الصعيد العام تضع في اعتبارها سلسلة الأفعال الموجودة في الحكاية، أو الحجج الموجودة في الخطاب، فهي عمل تأويلي بامتياز.

– القراءة نشاط اجتماعي:

القراءة نشاط اجتماعي كونها مؤسسة اجتماعية واقتصادية منتجة لثقافة الأفراد وموجهة لأفكارهم، وصناعة لآرائهم داخل مجتمع القراءة، تحركها في ذلك طاقتها التواصلية.

(1) M.P. Schmitt et Alain Viala, *Savoir- lire (précis de lecture critique)*, ed. Didier, Paris, 1982, p.12.

ينظر أيضاً: Paul Foulquié, *Dictionnaire de la langue pédagogique*, ed. PUF, Paris, 1971, pp.286-288.

(2) Robert Galisson et De Coste, *Dictionnaire de didactique des langues*, Ed. Hachette, Paris, 1976, p.312.

(3) M.P. Schmitt et A. Viala, *Savoir- lire (précis de lecture critique)*, p.12.

لأنه مهما قدما من معنى مختلف لمصطلح القراءة، فهو لا يخرجها عن كونها توصيلاً (transmission)، وتواصلًا (communication)⁽¹⁾، فإن تتواصل هو أيضاً أن تسن رسالة، وأن تحوّل دال-كتاب إلى مدلول يحمل اسماً محدداً هو القراءة.

- القراءة نشاط سيميائي:

القراءة نشاط سيميائي بان لدلالة النص، فهي لا تجعلك تذهب من النص إلى الدلالة، ولكن على العكس من ذلك، تجعلك تصنع فرضيات على هذه الدلالة المحتملة، لتفتش عنها في النص⁽²⁾.

لهذا تحدّها السيميائيات الأدبية «بأنها تشغيل لمجموعة من عمليات التحليل وتطبيقها على نص معطى، وتقدم هذه القراءة نفسها إنتاجاً مقابل الوصف، أو الشرح الكلاسيكي للنص الأدبي، إنها قراءة لاشتغال النص، أي للعمليات التي تؤسسه نصاً من النصوص أو هي قراءة لإنتاجيته، وتتسم بكونها قراءة غير منتهية ما دامت تظل مفتوحة أبداً على قراءات أخرى معتمدة على تقنيات تحليلية أخرى، معتبرة نفسها كتطبيق وممارسة»⁽³⁾.

• في القراءة الرقمية:⁽⁴⁾

لقد ظهرت القراءة الرقمية بالموازاة مع الظهور المتسارع للكتب الإلكترونية والإعلان عن موت ونهاية الكتاب الورقي كما روجته وسائل الإعلام الجديدة، وكما تصورها محبو التكنولوجيا على أنها وعد بإمكانية الوصول الشامل إلى كل التراث المكتوب للبشرية، أو أنها كارثة من قبل بعض المتخصصين المدافعين عن الثقافة «المشروعة». على الرغم من تناقضاتهم، فإن ما تشترك فيه المواقف المختلفة من الموضوع هو الاعتراف بالمكانة المركزية للكتب والقراءة في الثقافة الحالية، ويخشى البعض من أن الكتاب الإلكتروني، الذي يعتبرونه مملاً، أن يقتل أي رغبة في القراءة، ويأمل الآخرون أن يؤدي التقدم التقني إلى إتاحة جميع الوسائل للدخول في مواطنة ديمقراطية حقيقية.

ومع تعميم التقنيات الرقمية، أصبح مكان الكتاب وشكله ودوره، أداة للمتعة والمعرفة والقوة في خدمة تنمية المجتمعات، التي تمر اليوم بتغير عميق. تتعلق التحولات بقدر كبير من المؤسسات الثقافية المكرسة لحفظ الكتب وتداولها، مثل المكتبات، التي أصبحت مكتبات وسائط، وكذلك شركات التصنيع وتوزيع الكتب

(1) Robert Escarpit, Le littéraire et le social (Elément pour sociologie de la littérature), Ed. Flammarion, Paris, 1972, p.221.

ينظر أيضاً: M.P. Schmitt et A. Viala, Savoir- lire (précis de lecture critique), pp.14-15.

(2) - Philippe Pigallet, L'art de lire, ed. ESF, Paris, 1985, p.34.

(3) R. Galison/ D. Coste, Dictionnaire de didactique des langues, p.314.

ينظر أيضاً: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، ط1، سنة 2000، الجزائر، ص 95-96

(4) Coordonné par Claire Bélisle, Préface de Bertrand Legendre, La lecture numérique réalités, enjeux et perspectives,

Presses de l'enssib, école nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques 17-21 boulevard du

11 novembre 1918.

مع تطوير المكتبات على الإنترنت ومواقع النشر الذاتي. في الوقت نفسه تتطور ممارسات القراءة الجديدة، وهي ناتجة بشكل مباشر أو غير مباشر عن إدخال واستخدام التقنيات الرقمية الناشئة. لهذا طرحت العديد من التساؤلات ما تزال في حراك مستمر عند المشتغلين على هذا المجال، من مثل؛ هل يمكن أن يؤدي وصول الكتب الرقمية إلى عكس الانخفاض الملحوظ في القراءة، خاصة بين القراء الشباب؟ ما الذي نعرفه عن ممارسات القراءة وكيف يمكن أن تساعدنا هذه المعرفة على فهم تطور الكتاب الجاري بشكل أفضل؟

فالقراءة ليست فعلاً فردياً مطلقاً كما رأينا سابقاً، ولا يمكن تصورها بدون أدوات اجتماعية وتقنية واقتصادية ومادية. يتم إدراجها دائماً في مجموعة من الممارسات الاجتماعية التي تنادي بعضها بعضاً، وهي بهذا طريقة في التفكير ووسيلة للتعبير وآلية في التدبير بوسائط تكنولوجية جديدة تفارق الوسائل التقليدية.

على الرغم من القيود التقنية الحقيقية، يفتح هذا الجهاز الجديد الباب لممارسة الثقافة الرقمية، ويقود، من خلال الميزات الجديدة التي يقدمها، لإعادة تعريف ما هي القراءة. وتتيح الكتب الإلكترونية تفاعلات متعددة مع النصوص: هل نتجه نحو ممارسات قراءة جديدة، أم نحو ترسيخ الخبرات الجمالية أو العاطفية أو الثقافية للكتاب الورقي؟ هل يبرز سياق تطوير الكتاب الإلكتروني هذا التقليل من المكانة الاجتماعية للكتاب وقصر القراءة على النافع والمهني؟ هل سيحفز الخندق بسرور في القراءة، هل تبحث وسائل الإعلام عن تجارب المتعة والاسترخاء؟ نحو ما هي ممارسات القراءة التي توجهنا إليها الأنماط الجديدة للتفاعل مع النصوص، ولا سيما إدماجها في أعمال الوسائط المتعددة؟ بعد تحديد ما يميز ممارسة القراءة، يعيد هذا النص وضع الكتاب الإلكتروني في جميع الممارسات المتعلقة بالتقنيات الرقمية وبالتالي في الجهد السياسي والتجاري لتطوير «مجتمع» المعلومات «ومنها إلى مجتمع القراءة عامة، ومجتمع القراءة الرقمية على وجه الخصوص».

أخيراً، يمكننا التحدث عن الأدب الرقمي⁽¹⁾ الجديد لأنه لا يتم فقط تطوير طرق جديدة للقراءة باستخدام الوسائط الشعبية، ولكن قبل كل شيء يتم إنشاء مجموعة مشتركة جديدة معترف بها على أنها صالحة. لم تعد أشكال الاعتراف ووكلائه ووصفه هي نفسها. في الماضي، كان المعلم والناقد الأدبي وبائع الكتب وأمين المكتبة والأقران يعلمون ويوجهون اختيارات القراء. اليوم، هم أولاً وقبل كل الأقران هم الواصفون الجدد، وثانياً، وسائل الإعلام، ومجموعات المناقشة ومنتديات على النت. لهذا عدد قليل من المؤلفين يحتفظون بأعمالهم في عرض دائم. ومع ذلك يتم تشجيعهم بأنفسهم على إنتاج شيء جديد⁽²⁾.

Simon Rowberry, University of Stirling, The Rise of Electronic Literature, Rowberry S, Continuous, not discrete: - (1)
The mutual influence of digital and physical literature, Convergence 26(2), 319-332. Copyright © The Author 2018.

Reprinted by permission of SAGE Publications.

DOI: <https://doi.org/10.1177/1354856518755049>

Ahmet Yamaç, Erciyes University, Ergün Öztürk, Erciyes University, How Digital Reading Differs from Traditional - (2)
Reading: An Action Research, International Journal of Progressive Education, Volume 15 Number 3, 2019

© 2019 INASED.

الأهم من ذلك، أن النص الرقمي قابل للتحجيم بطبيعته. لقد عودنا الكتاب الورقي على نسخة نهائية من العمل، بعد التصحيحات والتنقيحات اليدوية من قبل المؤلفين، غير أن السمة المميزة للنص الرقمي المتمثل في القدرة على التطور المستمر تجعله أقرب إلى حالة الفكر البشري الذي هو أولاً وقبل كل شيء فكرة في حالة حركة، وهي فكرة تتطور باستمرار، وتثري وتتطور وتصبح أكثر تعقيداً مع مرور الوقت. فضلاً عن ذلك، فإن الرقمية لا تصنع. فمن السهل جداً تعديل النصوص وتحديثها، فمن الممكن تخزين الإصدارات المختلفة كما يتم تسجيلها في الوسيط. إن هذا الفكر المتحرك بالفعل هو الذي يعمل على تكوين النصوص وتشكيلها، وإخضاعها للمتغيرات الوسائطية المختلفة.

إن التفاعل من خلال مراعاة هذا التطور في النص ليس بالأمر الجديد بالنسبة للطبيب الذي يقرأ بانتظام ملفاً طبياً أو للمحامي الذي يجب عليه تحديث قاعدته التشريعية باستمرار. لكن قراءة الكتب والأعمال لم تعد ثابتة بل تتطور، هي تجربة جديدة تهز اليقين والأدلة. يجب إعادة تنظيم العوالم الاجتماعية الجديدة للمرجعية والفهم، وتحديد المعايير ووضع التوافق في الآراء.

فإلى جانب التحولات التي تؤثر في طبيعة النص ووسيطه التكنولوجي، هناك تحولات عميقة في ترتيب المخططات المعرفية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية والأيدولوجية لأنظمة العمل لدينا، يمكننا أن نطبق على الكتاب الرقمي ما أحب إدغار موران أن يتذكره من منظور الفكر المركب الذي أفرزته هذه العولمة السائلة.

ممارسات القراءة:⁽¹⁾

من المهم اليوم الاعتراف بشرعية تعددية أنماط القراءة الكتب والنصوص، فالقراءات متنوعة جداً ولا يلزم قراءتها بالطريقة نفسها وللأهداف نفسها. توجد أوضاع قرائية لا يتم التعرف إليها دائماً على أنها ممارسات قراءة أصيلة. تكشف معرفة تاريخ القراءة عن تطور مهم في أنماط القراءة والظروف الاجتماعية التي تشكلها. يتيح لنا أن نفهم على وجه الخصوص «الاختراع التدريجي للقراءة البحتة» كما يرى بورديو مثلاً.

تعمل القراءة الرقمية على إزاحة الكتاب الورقي من طريقها، وإعلاء شأن الكتاب الرقمي، لكي يأخذ الكتاب الرقمي مكانته، ويساهم في المقروئية الرقمية عليه أن يأخذ مكان الكتاب الورقي في قلب المجتمعات الحديثة كما يرى (باربير)، فالتقنيات الرقمية تريد أن تأخذ المجالات الثلاثة للكتاب الورقي لتعيد قراءته رقمياً: أولاً، يبدو الكتاب الورقي دائماً الوسيلة الأكثر سهولة في الاستخدام والأكثر أماناً للوصول إلى المعرفة وتخزين التراث الثقافي، الأدبي والعلمي. أما اليوم يتم الوصول إلى المستندات والأعمال من جميع أنحاء العالم على الإنترنت على تغيير اللعبة. ثانياً، أصبح الكتاب الورقي، بجميع أشكاله، الأداة الأكثر صلة بالتعلم. من الغلاف الورقي إلى الكتاب المدرسي المُجلد، يعتبر الكتاب الورقي إلى حد بعيد الوسيلة الأساسية للتعلم.

Coordonné par Claire Bélisle, Préface de Bertrand Legendre, La lecture numérique réalités, enjeux et perspectives, - (1)

Presses de l'enssib, école nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques 17-21 boulevard du

11 novembre 1918.

أخيراً، يمثل الكتاب الورقي بالنسبة للعديد من القراء «مقدم» الخبرات الجمالية أو العاطفية أو الشعرية التي يمكن أن تغذي الخيال وتثري التجربة الأدبية واللغوية للجميع. واليوم يتسابق الشباب إلى قراءات رقمية بصرية جديدة منها: وسائل الإعلام أو السينما أو التلفزيون أو ألعاب الفيديو أو يوتيوب... كما يتم تطوير بيئات التعلم الجديدة على أساس التقنيات الرقمية: من الجامعات الافتراضية إلى الكتب المدرسية، هناك دعوة عامة لإدماج الوسائط المتعددة في عملية التدريس.

أخيراً، غالباً ما يتم تقديم الإنترنت على أنها أكبر مكتبة في العالم. لقد بدأنا تَوَّافاً في رؤية التغييرات في المجتمع باستخدام النص الرقمي والعواقب المترتبة على ممارسات القراءة، وخاصة تلك المتعلقة بالكتب. ففعل القراءة مدعو لأن يصبح أكثر فاعلية، فالكتاب الإلكتروني ليس مجرد دعم، إنه أيضاً أداة قادرة على زيادة قدرات القارئ، والبحث باستخدام محرك بحث، والمعرفة مع القواميس المتكاملة، والقدرة على الفهم بأدوات التحليل التكميلي، ويمكن الوصول إليها بسهولة عن طريق الارتباطات التشعبية. وهكذا يبدو أن الكتاب الإلكتروني بالكاد يمكن أن يكون مجرد دعم يعيد إنتاج العرض المألوف للورقة. يجب أولاً أن تكون أداة تيسيرية لممارسة أنشطة تثري القراءة وتجعلها في متناول الجميع، وبالتالي فهي بوابة للثقافة عامة، والثقافة الرقمية على وجه التحديد.

وعليه لنصل إلى بناء قراءة رقمية بيّنة المعالم واضحة المفاهيم قائمة الآليات، لا بد من فهم حدودها ومحدداتها، فهي قراءة مترابطة العلامات، متشعبة الخوارزميات، تجعل من الرقمية دعامة، ومن الشاشة فضاء، للتواصل مع متلق عارف بممكّنتها التكنولوجية وإكراهاتها السيبرانية، تنتج قارئاً رقمياً يمتلك شروط الوسائطية لتأويل النصوص الرقمية.

2 - من المناص...إلى المناص الرقمي:⁽¹⁾

يعد المناص عند المشتغلين عليه وعلى رأسهم مؤسس هذا المبحث أحد أنماط المتعاليات النصية، فلا يمكن لأي باحث الآن أن يقرأ النص متغافلاً عن مداخل الأولية، فما من نص يخلو من عتبات لفظية أو بصرية تحدده مثل (اسم الكاتب، العنوان، الإهداء، التصدير، كلمة الناشر...)، وبهذا ضمن تلقيه الجيد عند جمهور القراء، هو بحسب ج. جينيت هو «كل ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، أو بتعبير «بورخيس» ذلك البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه...»⁽²⁾، وهو ذلك البهو الذي نلج إليه محاورين فيه كلاً من المؤلف الواقعي/الحقيقي، وحتى الرقمي، كونه منجماً من الأسئلة⁽³⁾، وعلينا أن نحفر عميقاً في هذا المنجم في ظل

Marcello Vitali-Rosati, Paratexte numérique: la fin de la distinction entre réalité et fiction?, Vitali-Rosati, Marcello, (1)

«Paratexte Numérique: La Fin de La Distinction Entre Réalité et Fiction?», Cahier ReMix, Vol. 1, n° 5, 2015.

G. Genette, seuils, p8. (2)

G. Genette, plimpestes, p.10 (3)

التغيرات العولمية، وما أتنا به من خطابات تكنولوجية جديدة أخرجتنا من المعلومة الشفوية والمكتوبة، إلى العلامة الافتراضية الرقمية، ليصبح هذا المناس بهواً افتراضياً يحر فيه القارئ بنقرة زر، ومن هنا علينا أن نغير من تعريفنا للمناس وفق هذه الدعاما الجديدة التي استبدلت الكتاب بالشاشة، والصفحة الورقية، بالصفحة الرقمية.

بالنظر لما سبق، هل يمكننا أن نبقى على تعريف (ج.جينيت)، للمناس عامة بعدما عرفنا أن الدعاما الحاملة لهذا النوع الجديد انتقلت من الكتاب إلى الشاشة ؟، هذا ما يضطرنا لتكييف التعريف مع المقتضيات التكنولوجية الجديدة، ليستقيم البحث فيه.

• المناس في كتابات المواقع: (1)

الهدف من هذا هو عمل نموذج واختباره، يجعل من الممكن توضيح ما تلعبه الخطابات والعلاقات والأصوات والعلامات التي تتقاطع على الشاشة وغالباً ما تجعل فك تشفير كتابة الشبكة أمراً دقيقاً. لهذا سنقف على المكونات الخاصة لهذه المواقع المناسية الرقمية: تكوين بعدة أصوات:

بدايةً، من الضروري التمييز بين مختلف الجهات الفاعلة المشاركة في تكوين صفحة الموقع الإلكتروني التي تعد دعامات رقمية للنصوص ومناساتها؛ ففي الواقع، هناك ثلاث حالات مميزة على الأقل تتعاون في تحديث صفحة الشاشة أعلاه:

مستخدم الكمبيوتر: (ما يسمى بالقارئ الرقمي)، الذي يختار استخدامه هذا المتصفح، لعرضه أو عدم عرضه بملء الشاشة، لعرض شريط الأدوات هذا أو ذاك؛ ثم المحرر (الناشر): الهيئة المسؤولة عن تنظيم الموقع الذي يقترح الصفحات المدروسة؛ أخيراً المؤلف: في أصل الصياغة الفكرية والإبداعية للنص، وحتى العنوان والمقدمة والتوضيحات الممكنة.

إن تحديدها سيجعل من الممكن، في هذا الجهد تنظيم الصفحة المعلنة كهدف، ليكون قادراً على تخصيص كل عنصر لسلطة الإعلان المناسبة.

ومن هنا يمكننا تحديد تقسيمات المناس الرقمي بحسب ما قدمه سابقاً (ج.جينيت) مراعين خصوصية هذا المناس الجديد:

- النص الفوقي الرقمي:

يحدد النص الفوقي الرقمي مجموعة من المناطق المناسية التي نجدها خارج النص، ودون القدرة على

التنبؤ بمحتواها بالضبط: قد تعرض الصفحة نفسها، التي يُعاد عرضها بعد بضع ساعات، محتوى نصياً مختلفاً. لذلك فإن دور النص الفوقي فيما يتعلق بالنص هو عرضي، لا يمكن التنبؤ به.

1 - النص الفوقي الرقمي القرائي:

يتكون النص الفوقي القرائي من جزء الشاشة خارج المتصفح. إلا أن عرضه ليس ضرورياً ولا آلياً، ويعتمد على اختيار المستخدم سواء عرض المتصفح بملء الشاشة أم لا، لإخفاء شريط أدوات نظام التشغيل أو إظهاره؛ حسب الحالة، سيغادر عرض سطح المكتب (مع هذه الخلفية، مثل الرموز)، وكذلك النوافذ المفتوحة الأخرى. إذا لم يكن لمصمم صفحة الويب أي سيطرة على نص القراءة (فرض ملء الشاشة تلقائياً)، يجب ألا يتجاهل تأثير وجودها المحتمل: التأثير في التصميم، أو حتى في بيئة العمل (مخاطر الاضطرابات البصرية بسبب الملخص). ومن منظور السيميائية، لا يمكننا إهمال نص القراءة: عرض صفحة في وسط أدواتها، وصورها، من بين آثار العمل الجاري، بطريقة معينة لتلائم النص، ومحاربة التجريد الرقمي من خلال تقوية العلاقة الوثيقة مع الصفحة التي نتحكم في عرضها.

2 - النص الفوقي الرقمي النشري:

يتضمن النص الفوقي النشري كلاً من صفحة الشاشة الكاملة المعروضة، يتكون من إعلانات، لافتات، ليس لها علاقة مباشرة بموقع الناشر، وحتى أقل من ذلك بالنص المطلوب: لأسباب تجارية، في أغلب الأحيان، يحتفظ «المحرر/الناشر» بهذه المساحة من الصفحة لهذا العرض، لكنه لا يقرر المحتوى الدقيق للرسالة ولا الجانب البلاستيكي أو الأيقوني. في الصفحات الرئيسية، يتكون النص التحريري لنص معين أيضاً من نصوص أخرى تتعايش معه.

وبالتالي، فإن النص الفوقي النشري لا يلعب دوراً وظيفياً أو إعلامياً مباشراً فيما يتعلق بالنص، ولكنه مع ذلك يولد تأثيرات المعنى: وجوده هو أحد العناصر (جنباً إلى جنب مع العنوان والتصميم والشعار، وما إلى ذلك) مما يجعله ممكناً. لتأسيس علاقات وثوقية بين القارئ والنص. للاقتناع بذلك، تخيلوا فقط ما الآثار المترتبة على وجود لافتة إعلانية على موقع الضرائب أو وزارة التربية والتعليم! بقدر ما يسمح للقارئ بتأهيل الصفحة عن طريق وضعها ضمن تصنيف داخلي إلى حد ما، فإن النص الفوقي النشري يلعب دور النص الجامع (بحسب ج. جينيت، الذي يحدد علاقة الانتماء التصنيفي للجنس الأدبي).

3 - النص الفوقي الرقمي التأليفي:

يجمع النص الفوقي التأليفي إليه العناصر التي يقبلها المؤلف مبدئياً دون قدرته على اختيار المحتوى: التعليقات التي يضيفها القراء على الصفحة مثلاً؛ يخاطر المؤلف بتعريض نصه للنقد الذي لا يستطيع التنبؤ بمحتواه بالضبط. وهناك نوعان من التأثيرات: آثار المعارضة أو التعزيز، أولاً، مقترحات المؤلف التي يعاد تقييمها من خلال التعليقات المجاورة؛ ولكن قبل كل شيء هناك إعادة تفعيل للمشاركة والتبادل: ما يهم

هنا أكثر من تعليق الزائر هو إمكانية التبادل. بفضل النص الملخص المقتطف، لم يعد النص محاطاً بالحكم المطلق النهائي للشيء المطبوع، ولكنه يقبل عدم الاكتمال، والنزاع، والصيرورة.

وهكذا يظهر النص الفوقي التألفي كمنطقة شبه نصية تترجم وتؤسس علاقة ثلاثية: بين القارئ والصفحة التي يختار عرضها، بين الناشر واقتصاد الويب، بين المؤلف ومجتمع الزوار المحتملين.

- النص المحيط:

يحقق النص المحيط، الذي يحافظ على علاقة وثيقة بالنص، إذ يملأ وظيفتين مميزتين: إعلام القارئ وتمكينه من التفاعل. كما يميّز لنا هذا النص المحيط بين النص المحيط الإعلامي؛ الذي يعد ضرورياً لفهم النص وتوجيه القارئ، وبين النص المحيط الإنجازي الذي يعد ضرورياً للتلاعب الفعال به.

1 - النص المحيط الإعلامي:

يمكننا أن نجد ثلاثة مستويات للنص المحيط:

النص المحيط القرائي، المكون من شريط الحالة، وربما من شريط عنوان المتصفح؛ النص المحيط التألفي، بما في ذلك عناصر تحديد الموقع (الشعار والاسم والمراجع وما إلى ذلك) والملف قيد التقدم وغالباً ما يكون ملف موضع الصفحة الحالية في التسلسل الهرمي للموقع، على شكل «فتات»، إلخ. أخيراً، النص المحيط النشرى، الذي يتكون من جميع العناصر المفضلة التحديد والفهم السريع وسهولة حفظ النص: العنوان، واسم المؤلف، والمقدمة، والرسوم التوضيحية المتعلقة بالنص، إلخ. ويساهم بالتالي في التخصيص الفكري للنص.

2 - النص المحيط الإنجازي:

نجد هنا ثلاثة مستويات من القوائم والأدوات:

يسمح البعض بالعمل على المتصفح (ارجع إلى الصفحة السابقة، قم بتحديث الصفحة، أغلق المتصفح، وما إلى ذلك).

يفضل الآخرون التنقل على الموقع (تحديد نفسك واستشارة «سلة»، والبحث في الموقع، وما إلى ذلك). في الأخير يتعلق مباشرة بالنص ويصرح به التلاعب (الوصول إلى الباقي، الرد، الإرسال عن طريق البريد الإلكتروني، إلخ...).

يبدو على المستوى الوظيفي الدقيق، أن هذه المستويات الثلاثة المتعلقة بالنص (القرائي والنشرى والتألفي) تحافظ على علاقة التكرار بينها، مما يؤدي إلى حدوث ارتباك محتمل للقارئ المبتدئ؛ ومع ذلك، يعرف المستخدم المتمرس أن هذا ليس هو الحال (زر «طباعة» في المتصفح، على سبيل المثال، يجعل من الممكن طباعة الصفحة بأكملها، بينما تقترح الوظيفة المكافئة على المستوى النشرى طباعة النص خالية من أساسيات مناصه).

- تصنيف عناصر مناص الويب:⁽¹⁾

لقد تم نقل مفاهيم ومصطلحات (ج.جينيت) المناصية إلى سياق صفحة الويب، مدعومة بالملاحظات التي تم إجراؤها سابقاً، مما يجعل من الممكن اقتراح الجدول الآتي (المناص الرقمي لصفحة ويب والنصوص الرقمية) كأساس لتصنيف العناصر شبه النصية التي تمت ملاحظتها على الويب، يمكن أن تكون هذه الصفحة لعمل أدبي (رواية، قصة، شعر، مسرحية):

المناص الرقمي			
التألفي	النشري	القرائي	
3 تعليقات وردود أفعال	2 إعلانات، لافتات، نصوص أخرى	1 سطح المكتب، أشرطة أدوات نظام التشغيل	النص الفوقي
6 العنوان، العناوين، الفرعية، المراجع، المنظمون اللغويون (المترجم، المدقق)، الرسوم التوضيحية	5 الاسم، الشعار، مراجع الموقع، الفتات	4 شريط الحالة (شريط العنوان)	النص المحيط الإعلامي
9 أدوات الروابط وقوائم الصفحات	8 شريط أدوات الموقع، عربية التسوق، منطقة تسجيل الدخول	7 أزرار، قوائم المتصفح	النص المحيط الإنجازي

• وظائف المناص الرقمي:

إذا كان المناص العادي قدم له المشتغلون عليه العديد من الوظائف، ويمكن تلخيصها في:

- 1 - وظيفة التعلم (المناص هو دعم لنشاط تعليمي بيداغوجي).
 - 2 - وظيفة مرجعية (يكمل المناص ما يتحدث النص عنه).
 - 3 - وظيفة متانصية (يحدد المناص أهم الحالات التلفظية كما يوجه مسار القارئ).
 - 4 - وظيفة جمالية (يكون للمناص دور زخرفي فقط).
- لهذا تبدو الوظائف التي ننسبها إلى المناص على صفحة الويب أكثر تعقيداً، وتحملاً جديداً للمناص الرقمي:

الوظيفة الاقتصادية	الوظيفة البرمجية	وظيفة الاتصال مرجعية ميتانصية جمالية تقييمية مناسبة

فإذا انتقلنا بسرعة إلى الوظيفة الاقتصادية للمناس الرقمية: فهو يسمح بإدراج الإعلانات أو الروابط الدعائية، إلخ... وعلى هذا النحو غالباً ما يلعب دوراً لا يستهان به في احتمالية ظهور الصفحة على الشاشة. سواء أكان قرائاً أم نشرياً أم تأليفياً، فهو الذي يأذن بمعالجة النص: (الافتتاح، والإغلاق، والطباعة، وتغيير الحجم، والتعليق، والحفظ، وما إلى ذلك): وبالتالي فإن المناس الرقمية له وظيفة برمجية ونرى أن معظم الميزات التي تم تضمينها مرة واحدة في قوائم تطبيقات الكمبيوتر المحددة تظهر الآن داخل صفحات الويب نفسها.

أخيراً، يقدم المناس الرقمية وظيفة اتصال، يمكن تقسيمها إلى خمس وظائف فرعية، تستخدم الثلاث الأولى منها نموذج الناقد بيرايا:

- وظيفة مرجعية: تمثيل، وشرح، وتحديد، والسماح للقارئ للوصول إلى عناصر إضافية.
- وظيفة ميتانصية: توجيه المسار، وتنظيم المعلومات، إعادة الصياغة.
- وظيفة جمالية.
- وظيفة تقييمية: يسمح النص الموجه للقارئ بذلك الرد على النص المقترح وقراءة تعليقات الآخرين.
- وظيفة المناسبة: يسمح المناس للقارئ بتعريف نفسه، وبالتالي الاستفادة من عناصر محددة (المعلومات الخاصة، تصميم خاص، وما إلى ذلك).⁽¹⁾

3 - الشعرية الرقمية الخضراء (من نص الشاشة إلى نص البيئة):⁽²⁾

يمكننا بعد كل هذا أن نبحث في منطقة اللقاء بين نص الشاشة الذي تحركه القراءة الرقمية، ونص البيئة الذي تعانقه الطبيعة، وهذا ما تحاول العلوم الإنسانية السعي له في مقارباتها المتعددة التخصصات (الدراسات البيئية)، في البحث عن قراءة خضراء للنصوص الرقمية عادية كانت أو إبداعية، لهذا في هذا العالم المتعولم كما مرّ بنا؛ فبدلاً من اختزال التكنولوجيا إلى «الجيد» أو «السيئ» أو «القبيح»، نحتاج إلى وضع سياق للتقنيات

- Jean-Philippe DUPUY, Structure de la page Web : texte et paratexte. (1)

-Stephanie Posthumus & Stéfan Sinclair (2014) Reading environment(s): digital humanities meets ecocriticism, Green Letters, 18:3, 254-273, DOI: [10.1080/14688417.2014.966737](https://doi.org/10.1080/14688417.2014.966737) (2)

الجديدة من حيث التحولات السابقة في القراءة والكتابة، والسؤال عن مدى اختلافها، والسؤال عن كيفية تعريفها للهوية والتأثير في الاستقلالية بشكل مختلف ويسأل عن كيفية ظهور أنواع مختلفة من التفاعلات بين الجهات الفاعلة والشبكات. حيث يمكننا البحث الآن أو في القريب عن كيفية تلاقي العلوم الإنسانية الرقمية مع النقد البيئي ليس كمشاركة كاملة، ولكن كمجموعة من لقاءات الأخذ والعطاء التي تفتح أشكالاً جديدة من الاستفسار، بينما تظل وفيه أيضاً لمناهج النقد في العلوم الإنسانية.

فغالباً ما كانت التقنيات الرقمية حذرة من استقطاب ما هو خارج عنها، وليس قابلاً للمقاربة، وفي الوقت نفسه كان النقد البيئي يخطو خطوات بطيئة في استكشاف الأدوات التي أتاحتها العلوم الإنسانية الرقمية. كما أن العلوم الإنسانية الرقمية لم تبد اهتماماً كبيراً بالأسئلة المتعلقة بالطبيعة والبيئة التي تقع في صميم النقد البيئي إلا في نطاق ضيق في بعض المراكز والجامعات، فلهذا كان السعي في إضاءة بيئات القراءة والقراءة البيئية الرقمية.

• بيئات القراءة (العودة إلى قراءة الطبيعة عبر الخيال/الإبداع الرقمي):

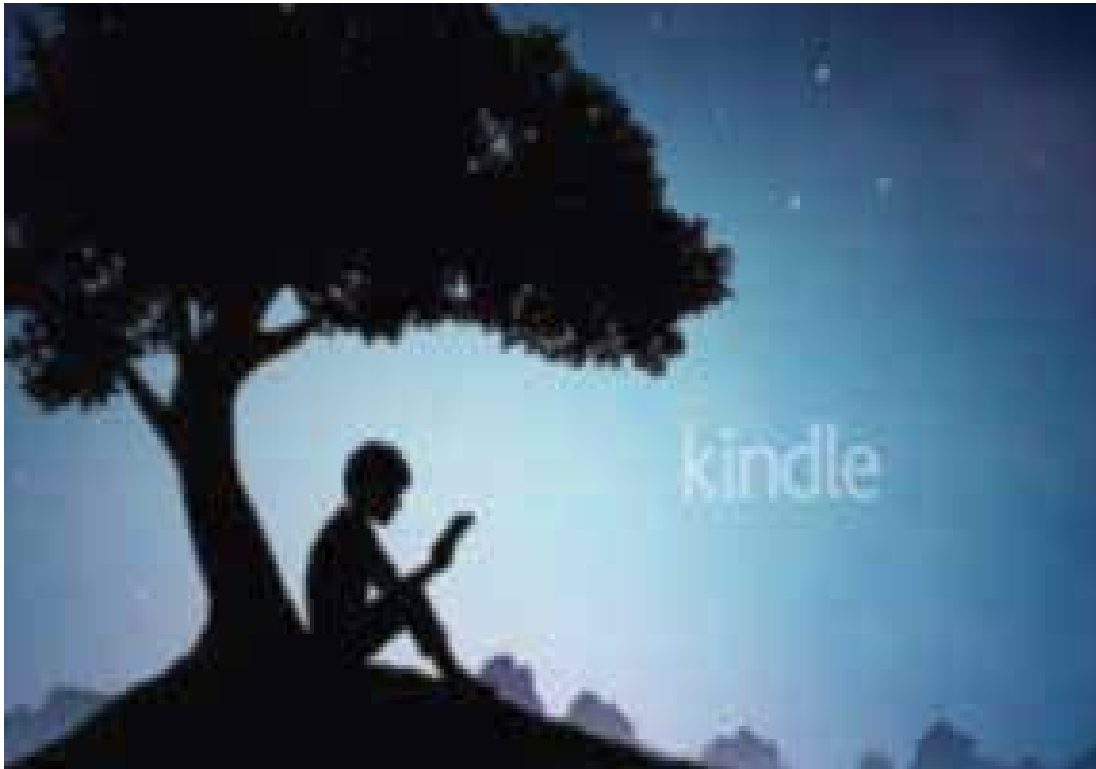
إن مناقشة البيئات في النقد البيئي، وهي منطقة محددة على نطاق واسع على أنها دراسة العلاقة بين الأدب والبيئة المادية (Glottfelty 1996) يعني فتح نقاش مطول حول ماهية البيئة وما هي البيئات التي تستحق اهتماماً اقتصادياً بيئياً. ولتحديد هذا التقارب بين النص الرقمي والنص البيئي، فقد قارب بعض المتخصصين بين صورتين متماثلتين تقريباً إذ أخضعتا لتأويل البصري من جهة والتأويل البيئي من جهة ثانية.

فالصورة الأولى هي الشعار الأولي لجمعية دراسة الأدب والبيئة (ASLE) التي تظهر شخصية بشرية جالسة تحت شجرة تقرأ كتاباً؛ الفكرة من وراء الصورة هي أنه من خلال الذهاب إلى الهواء الطلق للقراءة، يمكن للباحث الأدبي أن يبدأ سد الفجوة بين الكلمة المكتوبة والعالم المادي الطبيعي. كان هذا أيضاً هو الهدف من التركيز المبكر والرئيسي للنظرية البيئية على كتابة الطبيعة غير الخيالية التي تصادف البيئة الطبيعية في الصدرة. من خلال القراءة عن الوجود في الطبيعة أو عن طريق القراءة في الطبيعة، يتم إرجاع الناقد الأدبي إلى العالم المادي بدلاً من الابتعاد عنه دائماً:



صورة شعار: جمعية دراسة الأدب والبيئة (ASLE)

أما الصورة الثانية المماثلة بشكل لافت لصورة شعار جمعية دراسة الأدب والبيئة ASLE. تُظهر أيقونة تطبيق شركة أمازون لجهاز قراءة الكتب الإلكترونية المسمى (Kindle) وفيه تظهر شخصية بشرية جالسة تحت شجرة ولكنها تحمل شيئاً لا يشبه الكتاب بل يشبه الكمبيوتر اللوحي، وهذا ربما سيعود بنا إلى مربع الإشكالية بين الكتاب الورقي والكتاب الرقمي، غير أنا يمكن أن نخرج بنتيجة اختلافية القراءات باختلاف بيئات القراءة خاصة بالعودة إلى الطبيعة وإلى مسألة الاستدامة بانية لهذا اللقاء بين الرقمي والبيئي. وهذا فالنقد البيئي ينظر إلى الكتاب المقروء في صورتين برؤية واحدة لشخصية واحدة محبة للقراءة في رحاب الطبيعة سواء كانت رقمية أو بيئية.



صورة تطبيق شركة أمازون لجهاز قراءة الكتب الإلكترونية المسمى (Kindle)

وبتحولنا إلى القراءة الرقمية البيئية على الرغم من هذا التحول الكبير غير أن الطابع المادي البشري يبقى موجوداً في ظل كل هذه الخوارزميات المصاحبة للقراءة فإن الواقع الافتراضي للنصوص الرقمية لا يغير كيفية قراءة الأدب (بشكل فردي ومتسلسل) حتى لو تغيرت البيئات التي أصبحت ممكنة من خلال قراءة النصوص الرقمية. تظل قراءة النصوص الأدبية بالتتابع نشاطاً بشرياً متجسداً تقيدته آليات اللغة المكتوبة، بغض النظر عن الوسيلة ومع ذلك، فإن طبيعة النص الرقمي لها آثار كبيرة في ممارسات القراءة الأدبية. تتكون المعلومات الرقمية من وحدات منفصلة من البيانات، مثل البايت الذي يمكن استخدامه لتشفير حرف واحد. يمكن معالجة هذه الوحدات المنفصلة وإعادة تنظيمها بطريقة خوارزمية لا نهائية.

فبيئاتنا الرقمية ليست سوى جزء من المعادلة، ويجب علينا أيضاً مراعاة قدرات الإنسان وميوله. لن يتم إنجاز الكثير رقمياً إذا رأى الباحث أن برنامج الكمبيوتر يتعارض مع التقاليد التأويلية المعروفة لأن النص الرقمي يبدو أنه لا يمكن التعرف إليه، لأن واجهة المستخدم يبدو أنها تفرض مقاربات كمية وإيجابية أو لأن البرنامج يبدو فقط أنه ينتج جداول غير متناغمة لبيانات التردد والرسوم البيانية غير مفككة. هذه الأنواع من التصورات المتشككة حول الكمبيوتر منتشرة على نطاق واسع في العلوم الإنسانية، ويرجع ذلك جزئياً إلى قلة الأدوات المصممة مع مراعاة الدراسات الإنسانية. ربما لا يساعد في سعي العديد من الأمثلة على تحليل النص الأدبي ومنه النص الأدبي البيئي بمساعدة الكمبيوتر إلى استخدام الكمبيوتر للتغلب على المنطق الناعم والضبابي للنقد الأدبي لمصلحة منهج علمي.

وعليه ابتكر المختصون في الإيكولوجيا الرقمية⁽¹⁾ العديد من الأفكار والمفاهيم التي تساعدهم على القراءة البيئية الرقمية، منها فكرة (اللعب)، لأن النص في حد ذاته سواء كان مكتوباً أو رقمياً تحركه الوظيفة اللعبية؛ لأن فكرة اللعب بالنص تحرك بشكل واضح مفهوم بيئة القراءة حيث يتفاعل القارئ / المستخدم بشكل تخيلى مع النص ولكنه (عادة) لا يعيد ترتيب الصفحات أو يغير تنسيق الكتاب. عند إنشاء النص وإعادة صياغته في صناديق الحماية الرقمية، يقبل الباحث الأدبي احتمال أن يكتشف أو لا يكتشف شيئاً «جديداً». لكن التركيز يتحول إلى التعرف إلى عملية التفسير من خلال التفاعلات الجديدة التي أصبحت ممكنة في بيئات القراءة الرقمية. لهذا كله تدعو بيئات القراءة الخاصة بأدوات العلوم الإنسانية الرقمية المستخدمين إلى استكشاف إمكانات أخرى داخل النص وداخل خيالهم. فضلاً عن ذلك، غالباً ما ينطوي استخدام هذه الأدوات على مشاركة أكثر من قارئ واحد لأن الناقد الأدبي غالباً ما يحتاج إلى مساعدة باحث إنساني رقمي للتنقل في وظائف الأدوات. يتطلب التعاون من جميع المشاركين تعلم فن الأخذ والعطاء بحيث يتم تعديل المواقف ووجهات النظر من خلال العملية. لهذا فإن الأدوات الرقمية لا «تتلاءم» دائماً مع النصوص التي يتم تحليلها ولذا فهي بحاجة إلى تعديل؛ قد لا تؤدي الفرضيات المتعلقة بالنص إلى أي استنتاجات، ولذا يجب إعادة صياغة الأسئلة. لهذا تجلب العلوم الإنسانية الرقمية إلى النقد البيئي إمكانية تفاعلات جديدة وتعاونات جديدة، بينما يجلب النقد البيئي إلى العلوم الإنسانية الرقمية استراتيجيات مختلفة لبيئات القراءة.

وقد تجسد هذا اللقاء بين العلوم الإنسانية الرقمية والبيئة لإنتاج قراءات مختلفة ومؤلفة، تقدم جديداً للدراسات، من خلال تطبيقها على نصوص أدبية بيئية، من خلال قراءات رقمية باستخدام تطبيقات رقمية وخدمات تكنولوجية على الشبكة (الأنترنت) في تحليل النصوص الأدبية البيئية رقمياً، وهذا باستخدام Voyant (مجموعة من أدوات تحليل النص)، وNeatline (مجموعة أدوات عبر الإنترنت لتخطيط الزمان والمكان في

Stephanie Posthumus & Stéfan Sinclair (2014) Reading environment(s): digital humanities meets ecocriticism, - (1) Green Letters, 18:3, 254-273, DOI: 10.1080/14688417.2014.966737

النصوص⁽¹⁾. أخيراً، نستكشف السياق الأوسع للعلوم الإنسانية البيئية الرقمية، وهي منطقة جديدة ومزدهرة لا تزال غير محددة إلى حد كبير، لكنها تؤكد على أهمية العلوم الإنسانية في الاستجابة للأزمة البيئية مع الاستفادة من الأدوات والتقنيات الجديدة، لتشكيل قراءة رقمية والبحث في جمالياتها.

• على سبيل الخاتم:

على الرغم من طول تأمل في البحث عن شعرية رقمية من خلال التركيز على القراءة الرقمية من جهة والمناص الرقمية من جهة أخرى، إلا أن البحث ما يزال سالكاً، من خلال تطوير آليات الدراسات البينية لتدبر متعدد التخصصات لهذا الموضوع، على الرغم من أنه أوصل بنا للبحث عن قراءة رقمية بيئية، وهي رهان القراءة الآن، غير أن الطريق البحثي ما يزال طويلاً للباحث العربي ليواكب جديد التكنولوجيات الرقمية، ويخرج من أميته الرقمية إلى رحابة العالم الرقمي لينخرط فيها بحثاً وإضافة من خلال الاستقراء واستنطاق نصوصه الرقمية والافتراضية واعياً بالإستراتيجيات التحليلية التي تقدمها له القراءة الرقمية الآن.

المصادر والمراجع

- 1 - Ahmet Yamaç, Erciyes University, Ergün Öztürk, Erciyes University, How Digital Reading Differs from Traditional Reading: An Action Research, International Journal of Progressive Education, Volume 15 Number 3, 2019
- 2 - Coordonné par Claire Bélisle, *Préface de Bertrand Legendre*, La lecture numérique réalités, enjeux et perspectives, Presses de l'enssib, école nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques 17-21 boulevard du 11 novembre 1918.
- 3 - G.Genette, *plimpsestes*, ed.seuil, paris, 1982.
- 4 - G.Genette, *seuils*, ed.seuil, paris, 1987.
- 5 - Jean-Philippe DUPUY, Structure de la page Web: texte et paratexte, Revue des Interactions Humaines Médiatisée, Journal of Human Mediated Interactions, Vol 9- N° 1 / 2008.
- 6 - M.P. Schmitt et Alain Viala, *Savoir- lire (précis de lecture critique)*, ed. Didier, Paris, 1982, p.12.
- 7 - Marcello Vitali-Rosati, Paratexte numérique: la fin de la distinction entre réalité et fiction?, Vitali-Rosati, Marcello, «Paratexte Numérique: La Fin de La Distinction Entre Réalité et Fiction?», *Cahier ReMix*, Vol. 1, n° 5, 2015.
- 8 - Philippe Pigallet, *L'art de lire*, ed. ESF, Paris, 1985.

- Stephanie Posthumus & Stéfan Sinclair (2014) Reading environment(s): digital humanities meets ecocriticism, (1) Green Letters, 18:3, 254-273, DOI: 10.1080/14688417.2014.966737

- 9 - Robert Escarpit, Le littéraire et le social (Elément pour sociologie de la littérature), Ed. Flammarion, Paris, 1972.
- 10 - Robert Galisson et De Coste, Dictionnaire de didactique des langues, Ed. Hachette, Paris, 1976.
- 11 - Simon Rowberry, University of Stirling, The Rise of Electronic Literature, Rowberry S, Continuous, not discrete: The mutual influence of digital and physical literature, Convergence 26(2), 319-332. Copyright © The Author 2018. Reprinted by permission of SAGE Publications.
- 12 - Stephanie Posthumus & Stéfan Sinclair (2014) Reading environment(s): digital humanities meets eco-criticism, Green Letters, 18:3, 254-273, DOI: [10.1080/14688417.2014.966737](https://doi.org/10.1080/14688417.2014.966737)
- 13 - Paul Foulquié, Dictionnaire de la langue pédagogique, ed. PUF, Paris, 1971, pp.286-288.

النص الرقمي: رؤية في المرجعيات

د. كلثوم زينية

جامعة الشهيد حمة لخضر، الوادي
الجزائر

توطئة:

عندما طرح الكندي ماكلوهان في كتابه (مجرة غوتنبرغ) مسألة تطور العمليات العليا للإنسان، وكون تمظهراتها تخضع للأدوات والتقنيات الثقافية التي تنتجها المجتمعات في كل حقبة، تعرض لهجوم شديد من قبل العديد من مفكري الستينات والسبعينات من القرن العشرين... غير أن التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والعقدية والنفسية التي تحدثها تقنيات الاتصال اليوم، في عصر المعلوماتية، وعلى المستويين الفردي والمجتمعي، تعيد مفاهيم الباحث الكندي إلى الصدارة، مكرسة مقولة أن أدوات الاتصال ووسائله من شأنها أن تحدد في كل مرة، كتقنيات مميزة للعصر، جوهر العلاقة التي تقوم بين الإنسان والطبيعة، ذلك أن وسائل الاتصال التكنو-معلوماتية التي حققت انتشاراً كوكبياً وفضاءياً خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين أخذت تمارس تأثيرات حاسمة في مضامين وأشكال البنيات الاقتصادية والإنتاجية والسياسية والاجتماعية والفكرية للمجتمعات الراهنة، بما فيها تلك الأقل تقدماً والتي ماتزال في موقع المشارك الاستهلاكي للتقنيات الجديدة⁽¹⁾.

«... فالمهم كما يقول هيدغر، ليس التقنية، وإنما ماهيتها، أي التقنية بوصفها نمط انكشاف للوجود...»⁽²⁾. أي: بوصفها طابع حياة وشكلاً للتجلي والتفكير، وميداناً للتواصل والتفاعل، فالغاية ليست التقنية في ذاتها، وإنما ما حملته في ثناياها من إمكانات جديدة غيرت وجه العالم وشكل العلاقات وأساليب الحياة، فالتقنية قبل أن تكون آلات وأجهزة هي فكر وفلسفة، و«... إذا ألقينا النظر إلى التقنيات الجديدة وجدنا أنها بمعنى من المعاني تحريض للإنسان والطبيعة على حد سواء من أجل فض ما بداخلها من طاقة وإرغامها على تسليم

(1) ينظر فريال مهنا: علوم الاتصال والمجتمعات الرقمية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 2002. ص: 503.

(2) عبد العالي معزوز: ثقافة الصورة، فلسفة الصورة؛ الصورة بين الفن والتواصل، إفريقيا الشرق، المغرب 2014. ص: 09

مخزونها»⁽¹⁾. إنها فتح آفاق جديدة أرحب وأوسع، وتفجير طاقات كامنة في الانسان والطبيعة على السواء، هي اتحاد الواقعي بالخيالي، الآني والآتي في لحظة واحدة.

وقد ارتبط تحقق هذا الواقع بجملة من المعطيات يمكن سردها تباعاً وفق أثرها وارتباطها:

أولاً، العولمة وتكنولوجيا المعلومات:

ولما كان لكل عصر معطياته واستلزاماته وبالتالي خصوصياته، فإننا لا نجانب الصواب إذا ضممنّا صوتنا لمن يتحدث اليوم «... عن مجتمع عالمي يتشكل فوق المجتمعات المحلية وفيما يتعدى الأطر القومية، هو المجتمع السبراني الذي يتكون؛ لا على أساس الروابط القديمة للقرابة أو اللغة أو العقيدة أو المواطنة، بل على أساس الرابطة الجديدة الناشئة من الاشتراك في الشبكات الالكترونية.... إنه ما يسمونه (مواطن الإنترنت) والأحرى القول؛ المواطن البيئي، المندرج في مجتمع تقني واحد ووحيد، المتحرر من انتماءاته اللغوية والقومية أو الثقافية والدينية، أو الجغرافية والوطنية»⁽²⁾. ذلك هو المجتمع الجديد، مجتمع تقني لا تحده حدود الجغرافيا ولا فروقات الزمن، توحدته قومية الآلة وإن فرقته قومية اللغة والعرق والانتماء، يسلم زمام أمره للسيطرة التكنولوجية التي صبغت عصره بصبغتها، واستولت على جميع مجالات الحياة؛ بل أكثر من ذلك إنها صارت فلسفة العصر ودينه، لا مجال للتفكير خارج أسوارها أو تحقيق الفعل بعيداً عن وسائلها وأدواتها، ذلك أن «... التقنية ليست شيئاً محايداً عديم اللون والطعم والرائحة، كما أنها ليست مجرد تطبيق عملي لممارسة نظرية هي العلم. إنها منطق، أو وضع، أو موقف فلسفي أو أيديولوجي، ليست آلات وأدوات ووسائل عمل في يد الانسان، بل إنها أدوات ووسائل تكرر منطق السيطرة، وتكشف عصر التقدم التقني وأيديولوجيا النظام التكنولوجي»⁽³⁾، سيطرة تتحقق لمن امتلك مفتاح التكنولوجيا ودخل سراديب التقنية المتشعبة، وتبنى مبادئها وتأقلم مع معطياتها وتحولاتها، من قبيل إلغاء الحدود، واختراق الزمن؛ بل وتجاوزه، وانفتاح العالم عبر شبكات التواصل والهواتف الذكية والشبكة العنكبوتية، بل وفتح أسواق للتجارة والمال عبر هذه الوسائل، وتبنيها ركيزة أساسية في الاقتصاد ومجالاً جديداً للتعليم والثقافة والسياحة، بل ومنبراً فعالاً للترويج الأيديولوجي والديني...

«هذه هي العولمة التي تتحول معها الأرض إلى قرية كونية صغيرة تسبح في فضاء سبراني إلكتروني، إنها ظاهرة جديدة على مسرح التاريخ العالمي، تنقلب معها الأولويات وتتغير خارطة العلاقات بكل شيء، بالكائن والحادث، بالمكان والزمان، بالحاضرة والذاكرة، بالفكرة والحقيقة، فضلاً عن الصناعة والإنتاج والمبادلة»⁽⁴⁾.

إنها الظاهرة التي غيرت شكل العالم وأساليب الحياة، وطرائق التفكير وحتى أنماط التعبير والكتابة

(1) المرجع نفسه، ص: 23.24

(2) علي حرب: حديث النهايات، فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص: 97.

(3) محمد عابد الجابري: التواصل، نظريات ومقاربات، الكتاب الثالث، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص: 89.

(4) علي حرب: حديث النهايات، فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص: 91.

والإبداع، وكانت بمثابة المرحلة (الحضارية) الانتقالية التي تحول العالم فيها من باحث عن التواصل والانفتاح عن الآخر الغريب البعيد، إلى باحث عن الخصوصية والتفرد، وحفظ الأنا من التحلل في مياه الآخر، لكن دون تفريط في مغريات الحضارة ومكتسبات التكنولوجيا.

ينبغي للإنسان أن يدرك تمام الإدراك أن أخذه لهذه المستجدات وتبنيه لمكتسباتها سيكون بلا شك مقترناً بالفائدة والخسارة معاً، فلا بد من دفع ضريبة الانفتاح اللامحدود، والتسليم الكلي للآلة التكنولوجية استسهالاً أو انبهاراً، أو حتى صيرورة تاريخية لا مفر منها، فمع «هذه التحولات يشهد العالم تعريفاً جديداً للإنسان في ضوء معطيات العصر، فالتعصيد الآلي للبشر لن يبقى رهين أدب الخيال العلمي، بل سيصبح حقيقة واقعية في عالم الغد، ووفقاً لهذه الرؤية فإن ما بعد الإنسان سيكون كائناً تكنولوجياً محضاً، بمعنى أنه سيكون الإنسان/ الآلة الذي يعد جانبه الآلي جزءاً لا يتجزأ من كيانه وذاته، وهو لن يبقى ذلك الإنسان الذي يستخدم آلة ما، سواء أكانت العصا في يد الإنسان البدائي أم أي نوع من آلات عصرنا الحالي»⁽¹⁾؛ سيصبح إنساناً جديداً في تفكيره واتصاله وإنتاجه، وعلاقاته بكل ما حوله، ومن الصعب بمكان التنبؤ بمصيره في ظل هذه التحولات السريعة والجذرية.

إن «خطاب العولمة الضمني، وآلياتها التنظيمية المختلفة لا تطال فقط السوق الاقتصادي، والسوق الثقافي، بل تدهم العالم الداخلي للشخصية، فتكيفه وتستعمره وفق المواصفات التي تحددها وتفرضها كمعايير لإمكان اندراج الشخص في المسيرة الكوكبية للعولمة»⁽²⁾. فهي تسعى لفرض نمط واحد للتسيير والتسويق، للتواصل والتفكير وحتى للتعبير. وبعبارة واحدة، هي آلية للتنميط والسلطة، متخفية بمبادئ التحرر والمساواة وقبول الاختلاف، فيما تضمّر طرائق جديدة للإلغاء، والتسلط والسيطرة؛ بل وإذكاء الفتن والصراعات.

لا ينبغي تصديق وعود القرية الكونية، فعولمة التقنيات لا تخلق التواصل العالمي، ولا حتى بروز «عالم واحد»، فهي على العكس تجعل الاختلافات مرئية بشكل أكبر، ومقبولة بشكل أقل، ولا تؤدي إلى ميلاد مجتمع جديد متحرر من السلطات والإيديولوجيات واللامساواة، ولن نتوقف عن التأكيد بأن الاختلافات الثقافية والدينية والسياسية، كانت أكثر تقبلاً عندما كانت معرفتها ببعضها محدودة، وفرص اختلاطها وتفاعلها ضئيلة. أما اليوم، ومع كل هذا الانفتاح، فإن الاختلافات أصبحت مرئية، وسريعة الاحتكاك. لذلك، فهي تتطلب مجهوداً حقيقياً من أجل تحملها، هذا من جهة. ومن جهة ثانية، ليست التقنيات منعزلة عن آليات السيطرة، ويصبح تنظيم التواصل على المستوى الدولي وإقرار قواعده أداة للحد من أضرار الفوضى التي تستفيد منها القوى العظمى على الدوام؛ بل إن الاستعمال المفرط لكلمة عولمة هو علامة على هذه الهيمنة... هيمنة الأقوى، وفرض سلطته؛ سيطرة الجزء على الكل.

هناك علاقة جدلية بارزة يتجاذبها طرفان مهيمان على الخطاب الثقافي والفكري والاجتماعي الراهن،

(1) عمر زرفاوي: الكتابة الزرقاء، مدخل إلى الأدب التفاعلي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2013. ص: 47.

(2) محمد سبيلا: زمن العولمة، فيما وراء الوهم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص: 83.

يتعلق الأمر بحوار العولمة والتقنية. أي: دور تكنولوجيا المعلومات في تحقيق أهداف العولمة وغاياتها القريبة والبعيدة؛ حيث تمثل التقنية لغة العصر الحديث. وعندما نتحدث عن التقنية فإنما نقصد تكنولوجيا المعلومات بمختلف وسائلها التواصلية الإعلامية، تلك الوسائل التي صارت هي المهيمنة على الإنسان المعاصر في جميع مناحي حياته؛ الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية؛ بل وفي أبسط نشاطاته الحياتية اليومية، مما غير في طبيعة هذا الإنسان النفسية والفكرية، وأثر في واقع علاقاته الاجتماعية؛ وهو الأمر الذي يدفع المفكرين اليوم إلى القول بأنه «ثمة عالم جديد آخذ في التشكل مؤلف من الحاسبات الذكية والأدمغة الآلية، بقدر ما تغطي فيه برامج المعلومات وشبكات الاتصال، إنه عالم اصطناعي بقدر ما هو تقني، وهو مشهدي بقدر ما هو إعلامي، وهو تواصل بقدر ما هو آني، وهو افتراضي بقدر ما هو أثري وشبه واقعي...»⁽¹⁾.

لقد تغيرت المعطيات جميعها، وصار العالم بعد أن سيطرت فيه وسائل الإعلام والاتصال، وسادت ثقافة الشاشة/ المشهد، وانبثق واقع مواز للواقع الطبيعي، صار يعرف بالواقع الافتراضي، صار مثل القرية الصغيرة من حيث سهولة وصول المعلومة، ومن حيث وقوعه تحت السيطرة والتأثير السريع.

«يرى ماكلوهان أن الرسالة (Message) هي قطب الرحى في أجهزة الاتصال الحديثة؛ لأن هذه الأخيرة لا تنقل مضامين أو حقائق، وإنما تبعث رسائل وتحمل على تبنيها وترسيخها في الأذهان والعقول. فلا توجد رسالة من جهة وحامل أو ناقل من جهة أخرى، بل يوجدان معاً لا يفترقان. وهذا يؤكد ما سبق قوله: إن لا غاية أخرى لوسائل الاتصال غير التأثير والاستمالة، وليس تبليغ أية حقيقة كانت»⁽²⁾. إنه تمويه للحقيقة، وشكل جديد للسيطرة والاستعمار أكثر خطورة من الاستعمار الكلاسيكي؛ لأنه استعمار استراتيجي، يسيطر على الفكر، ويوجه الذوق، ويتحكم في العقول، تستسلم فيه الضحية وترضخ بكل طوعية دون سلاح ولا دم.

ركز روتسكاي - وهو أستاذ السينما والثقافة الشعبية في جامعة سان فرانسيسكو - على تعريف التكنولوجيا العالية (Hight Technet) لتوضيح أن مصطلح التكنولوجيا يتضمن مفهوم الفن أيضاً، وبالإشارة إلى صياغة هايدغر لجوهر التكنولوجيا حلل روتسكاي جماليات الثقافة التكنولوجية، وشرح كيف أن فهمنا للتكنولوجيا في الحداثة ربما فيما بعد الحداثة يختلف عن مفهوم الثقافة التكنولوجية (Technoculture) الذي وضعه لتوصيف الحالة المعاصرة.

وفي هذا الصدد، يقول روتسكاي:

«في عصر التكنولوجيا العالية، تغيرت خبرتنا عن التكنولوجيا تغيراً عظيماً، ومع ذلك فإن تعريف التكنولوجيا لا يزال مشكوكاً فيه إلى حد كبير. يردم مصطلح التكنولوجيا العالية الفجوة في التفكير حول التكنولوجيا، ويدرس العلاقات المتحولة في التكنولوجيا والفن والثقافة من بدايات الحداثة وحتى الثقافات التكنولوجية المعاصرة».... يتحدى روتسكاي المفهوم الحداثي للتكنولوجيا بوصفها أداة أو وسيلة والفكرة

(1) علي حرب: العالم ومأزقه، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب. ط01، 2002، ص: 107.

(2) عبد العالي معزوز: ثقافة الصورة، فلسفة الصورة؛ الصورة بين الفن والتواصل، إفريقيا الشرق، المغرب 2014. ص: 136.

التقليدية عن الجماليات اللاأدواتية، فقد التحمت التكنولوجيا بالجماليات في عصر الثقافات التكنولوجية التي صنعتها النسخة الأشد تعقيداً والأكثر تطوراً عن الإنسان» «السايبورغ»⁽¹⁾. لقد فرضت التكنولوجيا نفسها على الحياة المعاصرة حتى صارت نمطاً من أنماط الوجود، ليست وسيلة من وسائل تسهيل الحياة الإنسانية وتوسيع مجالاتها وآفاقها فحسب؛ بل هي عالم قائم بذاته، له خصوصياته وقوانينه، لقد غيرت مفهوم الإنسان نفسه، وتجاوزت به وجوده بوصفه كائناً بيولوجياً إلى كونه كائناً سايبورغياً أي: فائق / افتراضي / آلي بكل ما يحمله هذا المصطلح من دلالات:

«...إن تكنولوجيا المعلومات وفكرة التكنولوجيا العالية قد خلقتا معاً عالماً هجيناً، اكتسبت فيه الميوعة والشفافية التي لا تعرف الحدود مناعة ضد البنى الثابتة. لقد فككت ما بعد الحداثة وأعدت تركيب كل مبدإ عندما قدمته في سياقات متغيرة وجديدة، وبذلك ذابت الأسس الثابتة للأفكار في حقائق عائمة ومنتبكة لكل الحدود في عالم افتراضي. هذه الحقيقة التي بنيت من التخيل والتكنولوجيا معاً هي التي حولت الإنسان إلى ما بعد الإنسان من خلال توجيهه حسب عملياته/ ونموذجه الخاص. يحدث هذا التداخل في بيئة منتجة يتداخل فيها الزمان والمكان. إنها بيئة التكنولوجيا حيث الزمان/المكان في تحول دائم، وإعادة تنظيم مستمر، والواقع الافتراضي هو واقع السايبورغ الدائم التحول والتغير من خلال التفاعل المتواصل، هذا التحول هو أساس سياسات وجماليات السايبورغ في عصر الألفية الثالثة»⁽²⁾.

إنه عصر التغيير الجذري. إنه ثورة الوجود نفسه، فعلى مدى وجوده، عرف الإنسان تطورات حضارية متتابة، غيرت في أنماط حياته تغييراً جزئياً تدريجياً. لكن مع الثورة التكنولوجية الأمر مختلف، إن التغيير سريع وشامل، وخارق كذلك، لم يسبق أن شهدت الإنسانية له مثيلاً، لقد مس هذا التحول الوجود في ذاته والإنسان في كينونته، تلاعب بالزمان والمكان، أحدث طفرة في الذوق والفن والجماليات، وأنماط التفاعل والتواصل، ولا يمكن الكلام عن الموضوع من باب التقييم، وإنما من باب الإفاضة والشرح لما هو موجود؛ لأن إصدار الأحكام ليس شيئاً بسيطاً فيما يتعلق بالتكنولوجيا؛ ذلك أن «التقنية لا لون لها. إنها ليست شراً في ذاته أو خيراً في ذاته. وهي مجرد وسيلة وأداة. والوسائل لا تتخذ معناها إلا في الاستخدام الذي تستخدم به. فلا داعي، والحالة هذه، إلى الوقوف ضد نقل التقنية، بل لا سبيل إلى التخوف منها وربطها بمسألة الهوية»⁽³⁾.

ويبدو أن الفكرة الأساسية وراء هذه الشبكة العالمية هي إتاحة الفرصة أمام أي إنسان (يملك جهاز كمبيوتر) في أي مكان للحصول - وبسرعة فائقة - على أية معلومات (...). وبذلك، تتحقق ديمقراطية المعرفة في زمن المعلوماتية.

(1) أماني أبو رحمة: أفق يتباعد، من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2014، ص: 249، 250.

(2) أماني أبو رحمة، أفق يتباعد، من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2014، ص: 250.

(3) عبد السلام بنعبد العالي: الفكر في عصر التقنية، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص: 11.

إن «نقل» التقنية أمر يعيننا في وجودنا وهويتنا، وفي أسلوب حياتنا وتفكيرنا، وهو يلزمنا، بالتالي أن نخط دروباً جديدة ونفتح فكرنا على آفاق تتجاوز العلوم التقنية..⁽¹⁾“

وبما أننا لا نتوانى أبداً عن استيراد كل جديد في مجال تكنولوجيا الإعلام والاتصال، وبما أن الثقافة الإلكترونية تعرف انتشاراً متصاعداً في مجتمعنا العربي، على الرغم من أن استعمالنا لهذه التقنيات ما يزال سطحياً جداً مقارنة بإمكاناتها، فإنه علينا بالتعمق الفعلي في تعاملنا مع هذه التقنية، وفهمها على أنها فكر، ونمط جديد للعلاقات الإنسانية، وليس مجرد آلات، وقد سبق لهايدغر أن بين أن ماهية التقنية لا تكمن في استعمال الآلات، وإنما هي نمط تجلي الوجود، لكن من الواضح أن الثورة التكنولوجية التي سيطرت على العالم ودخلت في أدق تفاصيل حياة الناس هي ثورة مدمرة للبنيات الاجتماعية عبر استبدال الواقع بالخيال، وإتاحة فرص التواصل الوهمي بتقريب المسافات وتجاوز الزمن، على الرغم من أنها تحت هذه الثورة من إمكانات خارقة مقارنة بكل ثورات التطور الحضاري التي عرفها الإنسان سابقاً. فهي في المقابل تؤسس لمجتمعات جديدة تحكمها سلطة المادة، والآله والقوة، وتنتفي فيها كل قيم إنسانية أخلاقية أو عاطفية أو اجتماعية... وهذا هو مكنم الخطر.

إنها ثقافة جديدة ومغرية هذه التي تسود العالم مع سرعة التطور التقني، والانفجار المعلوماتي، إغراء بالتححرر من كل سلطة، إغراء بخلق الفضاء البديل عندما يضيق الفضاء الواقعي.... إغراءات كثيرة تحمل، في ثناياها، أخطاراً أكبر، فعلى سبيل المثال «بفضل تقنية الحاسوب والحوسبة وتكنولوجيات التواصل الاضطراري عبر الفضاء السبراني يهرب الكتاب أعمالهم من (شبكة) الموقع البانوبتيكي الخاضع للمراقبة والتريع نحو (شبكة)الواقع الأثري كفضاء للإبداع ومساحة للتلاقي والتلقي والمشاركة، وحقل للحرية والتعبير والتفكير. فيجد الكاتب حقلاً للانعاش والحركة والانتقال والتبادل والتداول والتواصل، ويتمكن هكذا من تطوير أو تحرير فكره من العوائق القسرية والوصايا القهرية.»⁽²⁾

لكن هذا الهروب من شأنه أن يطرح العديد من الإشكالات في الميدان الأدبي والنقدي؛ لما يفتحه من أبواب سهلة حتى على المتطفلين، فيصبح الكل مبدعاً، وله مساحة مفتوحة لنشر أعماله وله قراء، وهو ما سيؤدي بالضرورة إلى انتشار الرداءة في الأعمال، كثرة المجاملات في النقد، وغياب الجودة الأدبية والموضوعية النقدية.

وهذا ما تشهده اليوم مواقع التواصل الاجتماعي والمنتديات، فقد صارت هذه المواقع وجهة كل من أراد النشر والإشهار لاسمه ولأعماله التي كثيراً ما تكون دون مستوى الإبداع، فيحصده القراءات والمجاملات ويحوز لقب مؤلف على الرغم من رداءة كتاباته ونصوصه، كما كثرت المشاحنات والبغضاء وكثر ما يسمى بالنميمة الأدبية، فضاء في كل ذلك جمالية الإبداع وحس التذوق الأدبي الجميل.

(1) عبد السلام بنعبد العالي: الفكر في عصر التقنية، أفريقيا الشرق، 2000، ص: 16.

(2) محمد شوقي الزين: الذات والآخر، تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، منشورات الاختلاف، الجزائر، وضاف، الرباط، ط1، 2012، ص 166، 167.

لكن وإن كان هذا هو حال الأدب، وحتى لا تبدو الرؤية سوداوية تشاؤمية، فإن للتقنية جانباً لعله يكون مشرقاً في المستقبل فيما يتعلق بالإبداع الأدبي؛ حيث تشهد الساحة الأدبية ميلاد نموذج نصي جديد بتقنيات جديدة، وعلى الرغم من أنه ما يزال في مرحلة التجريب، لكنه لافت للنظر ببنيته وأبعاده وآفاقه المنتظرة. إنه النص الرقمي نسبة للفضاءات الرقمية التي يصدر من خلالها، وهو نموذج نصي يكتب ويقرأ عبر الشاشة الزرقاء، وليس له أن يتحقق خارجها، يستثمر تقنيات المليميديا ويقوم على مبدأ التفاعل والتشارك بين المبدع والمتلقي، يتجاوز الشكل الخطي إلى الشبكي الترابطي، ولا يكتفي باللغة؛ بل يزاوج بين اللغة والصوت والصورة، فتتشارك جميع الحواس في مطالعته قراءة، ومشاهدة، وسماعاً، وتفاعلاً، فلعل المستقبل يكون لهذا النص.

ومن القضايا المرتبطة كذلك بالنص الجديد، والتي تعد من مرجعيات انبثاق النص الرقمي، ما يسمى بفلسفة النهايات، بموت الإله، مروراً بموت الإنسان، وصولاً إلى موت المؤلف وهي الأفكار التي دعمت مبدأ انعدام السلطة، وتقبل الآخر بكل اختلافاته.

ثانياً، الإنسان والرقمية (السوبر إنسان):

يعد مفهوم الإنسان إشكالية كبرى في الفكر المعاصر، خاصة مع ما استجد من نظريات وفلسفات في مرحلة ما بعد الحداثة أين تميّعت جميع المفاهيم، وانفلتت من الثبات والأطر المحددة، فقد «تحدث ما بعد الحداثة الفكرة الإنسانية التاريخية، عن الإنسان العقلاني الموحد، وركزت على الإنسان المتناقض والمتعدد الطبقات. ولم يعد الإنسان أكثر من مجرد مكان وظيفي للغة التي تموضعه. فهو ليس مصدر اللغة، ولكنه نتاج متشظ لخطابات مشتتة. وأصبحت (أنا) تدل على إنسان مختلف في كل مرة بدلاً عن الإنسان الكلي الثابت المتواصل في الزمان والمكان. وبذلك، فقد الإنسان حالته الأنطولوجية لصالح اللغة والخطاب»⁽¹⁾

الإنسان بوصفه العاقل العارف، الذات المركز وفق مبادئ الحداثة الغربية، وفي رحلة بحثه الدائم عن ذاته وعن كل ما من شأنه أن يسهل عليه حياته، ويحقق له السعادة، ويشبع رغبته في التحكم فيما حوله، لم يتوان عن الاختراع والتجريب لكل ما يعزز قوته وسطوته، ويوسع من دائرة سيطرته على العالم من أجل احتكار ثروات الطبيعة وتسخيرها لخدمته. أدخله هذا السعي في حالة صراع متواصل مع نفسه أولاً وجعل من عقله نقمة عليه، «... فبقدر ما تنمو المعرفة العلمية -التي أخذت طابعاً أداتياً- بقدر ما يجد الإنسان أن آفاق حريته وسعاده تنقلص، وكذلك استقلاله الذاتي باعتباره فرداً، بل إن قدرته على التخيل والحكم المستقل تتناقص أيضاً...»⁽²⁾؛ حيث أضحت القوة هي الفيصل في تعاملاته، فمن امتلك القوة كان له حق السيطرة، فتراجعت المبادئ مقابل الجشع وحب السيطرة، وانتهكت حقوق الإنسان باسم الإنسانية والتقدم، «ومثلما أجبرت التقنية الطبيعة على كشف مكنوناتها، وتسليم طاقاتها فقد حولت الإنسان إلى شيء باهت لا حياة فيه، وعوض السيطرة

(1) أماني أبو رحمة: أفق يتباعد، من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة، ص: 51.

(2) كمال بومنيير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، من ماكس هوكايمر إلى أكسيل هونيث، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط1 2010. ص: 30.

على الطبيعة تمت السيطرة على الإنسان نفسه، أو بتدقيق أكثر... مع الهيمنة الأدائية مات الإنسان الغربي مرتين؛ موت رمزي لصالح البنى (الرياضية، الاقتصادية...) وتشياً، وأضحى سلعة تتقاذفها قوانين التبادل السلعي، وبلغت به حد الاستلاب؛ استلاب في عالم الصناعة والتكنولوجيا، فهيمنة العلم الموضوعي البارد لا تمارس فقط على الكائنات بين البشر والطبيعة (أو العالم)، وإنما أيضاً على العلاقات بين البشر أنفسهم. وموت فعلي بارتداد العقلانية إلى جنون في الحريين الكونيتين وانفجار القنبلة النووية في اليابان...»⁽¹⁾

فقد الإنسان ذاته عندما «ارتبطت الحضارة الغربية بفكرة السيطرة على الطبيعة ثم على الإنسان أيضاً، بعد تعميم النموذج العلمي-التقني، حتى يشمل ويستوعبه، حتى أصبح يعيش الاغتراب والتشيؤ، فقد حريته واستقلاله الذاتي...»⁽²⁾. وتحول هذا الإنسان الحداثي الذي نصب نفسه مركز الكون وسيد الأمر والنهي وصاحب السلطة على كل ما عداه من موجودات، وتحول هذا الكائن المركزي إلى كائن وسيط أو كائن قيد التشكل؛ «... فليس عالم الإنسان فكرة جاهزة ينبغي تجسيدها، أو نموذجاً أصلياً ينبغي احتذاؤه، أو جوهرراً مكنوناً ينبغي صونه من التشويه والدمار، بقدر ما هو مساحة حرة من الإمكانيات المفتوحة دوماً على المجهول واللامتوقع، على نحو يتيح نسج علاقات جديدة مع الواقع يتغير معها نظام المعنى ومنظومات التواصل، أنظمة المعرفة وقواعد الممارسة، جغرافية العقل وخارطة القوة»⁽³⁾. وقد رسخت هذه الإمكانيات المفتوحة التحول على كل الصعد، وفي كل الميادين، وحركت عجلة التفكير نحو التغيير؛ بل والانقلاب على كل المسلمات، والأنظمة السائدة، والمنظومات المتحكمة في المجتمع الإنساني.

«... إن انتشار التقنية الرقمية في العالم بصورة كاسحة لم يجعل توظيفها حكراً على ثقافة بعينها، فالإنسان السايبورغي كائن لا يعرف الحدود ولا التمايزات الطبقية أو الثقافية أو العرقية أو الجندرية. يعيش في فضاء سايبيري تلاشت فيه كل عناصر التفاضل، وانفتح العالم على احتمالات بلا نهاية لإعادة تنظيم البنى والعلاقات الاجتماعية، ولن ينتهي الأمر عند احتمالية ثابتة، ولكنه سيواصل التركيب والتفكيك والإدماج...»⁽⁴⁾

كان هذا التحول إيذاناً بميلاد جديد؛ «... ومات إنسان الحداثة المؤنسن، وفقد مركزيته وسيادته على الكون والطبيعة، انتهى الإنسان الوصي ليولد الإنسان الوسيط الذي لا يعتبر نفسه أفضل من بقية الكائنات الحية؛ بل يعيش وسط الطبيعة بوصفه جزءاً من موجوداتها، والذي تقوم العلاقة بين أفرادها على اختراع الوسائط وخلق الأوساط من أجل التواصل والتعايش»⁽⁵⁾

وتعد هذه المقولة عن نهاية الإنسان (La fin de l'homme) من المقولات المركزية المشكلة لفلسفة النهايات التي صارت تتردد كثيراً نهاية القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة، وهي كما يرى جل النقاد والمفكرين

(1) عمر زرفاوي: الكتابة الزرقاء، ص: 40.

(2) كمال بومنيير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، من ماكس هوكايمر إلى أكسيل هونيث، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط1 2010، ص: 32.

(3) علي حرب: حديث النهايات، ص: 109.

(4) أماني أبو رحمة: أفق يتباعد، من الحداثة إلى بعد ما بعد الحداثة، ص: 253.

(5) عمر زرفاوي: الكتابة الزرقاء، مدخل إلى الأدب التفاعلي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2013، ص: 36.

توصيف واقعي لأزمة المشروع الحداثي وتعبير صادق عن تناقضاته بإعلان نهاية تلك الحكايات الكبرى بانعتاق الإنسانية. إضافة إلى كون المقولة بياناً تأسيسياً (مانفستو) لمرحلة ما بعد الإنسان (Post human). لذلك، فإننا لن ننحرف عن الصواب إذا قلنا إننا أمام ميلاد إنسان جديد سبراني (آلي) أيقوني، افتراضي/واقعي، تجتمع فيه القوة والضعف، الممكن والمستحيل، إنسان عابر للأزمنة متجاوز لحدود المكان/الجغرافيا... لكنه أيضاً إنسان حائر مشتبك بين الحنين لاستقرار الماضي واضطرابات الحاضر والمستقبل، وسرعة التحول من حال إلى حال. «لكن نعلم أن الإنسان التواصلي (عامل المعرفة ووسيط الحضارة) في الفضاء السبراني ليس شيئاً آخر سوى الإنسان الواقعي المتناهي الزمكاني أمام شاشة الحاسوب يراقب حركة العالم وتداول الأسهم وتواصل الأفراد من بقعته المتناهية في الزمان والمكان رغم وجود نصوصه الفائقة وذاكرته الأثرية في الفضاء السبراني والمكان الاعتباري»⁽¹⁾. فالإنسان كما يرى ميشال فوكو (Michel Foucault) هو اختراع حديث، وانعطاف في المعرفة، وسيختفي الإنسان حتماً عندما تتخذ المعرفة شكلاً آخر، والوجود هنا ليس الوجود الفعلي المادي، بل الوجود الرمزي/المعرفي:

«هذا وقد أصبحت السيطرة التي تمارسها العقلانية الأداتية على الإنسان، اليوم، أخطر وأشمل من السيطرة التي عرفها في الماضي؛ لأنها شملت عقله وعواطفه، ورغباته وغرائزه، وحتى جسده، وهذا عندما أصبح خاضعاً لوسائل الدعاية والإشهار والإعلام التي تعمل على ترويضه واختزاله في البعد الاستهلاكي، فأصبح الإنسان كما يقول ماركيز فاقداً لأبعاده ولم يعد يقوم إلا ببعد واحد هو البعد الاستهلاكي»⁽²⁾

لذلك، فإن بيان الموت إنما يقصد موت الذات العاقلة العارفة التي طالما سيطرت على الطبيعة، ومارست السلطة على المعنى والأثر، لينتهي بها المطاف مادة في يد التقنية المعاصرة، مسلوقة الإرادة أحياناً كثيرة.

إنسان الراهن لا ينبري باحثاً عن هويته، بل ويبحث عن إنسانيته، عاجز عن مقاومة إغراء السرعة، متوجس من سيولة المعرفة وتدفعها إلى حد يكاد يقضي تماماً على خصوصيته وفردانيته واختلافه، إنه يسير دونما اختيار الآن نحو التنميط والآلية، والقطيعة مع ذاته أولاً ثم مع بني جنسه ثانياً، «وبذلك، تكون ما بعد البنيوية قد دشت عصر ما بعد الحداثة بموت الإنسان على لسان ميشال فوكو (1926، 1984) الذي ألغى النزعة الإنسانية برمتها، حيث يخبرنا أن الذي يتكلم داخل النسق ليس هو الإنسان وليس هو الإله الذي أعلن نيتشه بدوره موته. ويمثل النسق في مفهوم فوكو (فكر قاهر وقسري... بدون ذات ومغفل الهوية، وهو موجود قبل أي وجود بشري وأي فكر بشري، إنه بنية نظرية كبرى»⁽³⁾.

وتحولت الآلة/الوسيط إلى محور العلاقات ومركز الكينونة والوجود، حتى إن الحديث اليوم عن اندماج الآلة مع الأجسام الإنسانية، ومن المتوقع أن كثيراً «... من المعدات التقنية ستشكل أجزاء من جسم الإنسان

(1) محمد شوقي الزين: الذات والآخر، تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، منشورات الاختلاف، الجزائر، وضاف، الرباط، ط1، 2012، ص: 170.

(2) كمال بومنيير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، ص: 31.

(3) أماني أبو رحمة: أفق يتباعد، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ص: 39، 40.

لا يمكن فصله عنها كما يتوقع (هايزنبرغ)، تماماً كما تلتحم القوقعة بالحلزون والشبكة بالعنكبوت، وعلى هذا النحو لن يصبح الرقي المادي للإنسان هدفاً في (حد ذاته) من أهداف التقنية، بقدر ما سيصبح جزءاً من مخطط عام تظهر فيه التقنية كحادث بيولوجي على نطاق واسع⁽¹⁾

وهذا ما أوقع الإنسان في حالة صراع مستمر، وحيرة من نفسه، بين خضوعه لهذه القوة المهيمنة التي باتت تسيطر عليه وتفرض نمطاً واحداً للوجود، عبر سلطة الآلة وإغراءات التقنية الكبيرة، وبين حريته وفردانيته، خاصة والحرية، هذه الحرية التي صارت اليوم مهددة في تواطوء مع التقنية وحيلها، فقد وجد الإنسان نفسه بعد قطعه أشواطاً متقدمة في مضمار التكنولوجيا، واقعاً في فخ كبير، يحوم في دوامة سريعة لا يعرف منتهىها ولا مصيره فيها، فبقدر ما تتوطد علاقاته الافتراضية، تضعف وتتصدع علاقاته الواقعية، فتحصل القطيعة باسم التواصل، وتترسخ الفردية، وتسيج العزلة أفراد المجتمع المتصل/المنفصل، فيما تنفتح آفاق التواصل عبر الأثيريات متجاوزة حدود الجغرافيا وفروق الزمن، متحرراً من قيد اللغة بما تتيح التقنية المعاصرة من ترجمة آلية، ووسائل تواصل تفجر المعنى من خلال طرحه بصورة متعددة عبر الأيقونات السمعية والبصرية. الإنسان التواصل يباعد بقدر ما يقارب، ويتنصل بقدر ما يتواصل، ويفصل بقدر ما يتصل من خلال المواقع الإلكترونية في الشبكة الأثيرية الداعية إلى الدعارة أو المتاجرة بالأطفال أو العنصرية أو الإرهاب. ولا يدفعنا هذا بطبيعة الحال إلى إنكار حضارة الاتصال والمعلومة التي فتحت وسائل مهمة وفائقة قرب المسافات والأفراد والأفكار. لكن هذا الانفجار الهائل في الثورات المعلوماتية والثورات الإلكترونية والتقنيات السبرانية لا يسلم، بدوره، من الاستعمال الذرائعي والأداتي في بسط الهيمنة، وإعلان الحروب الفائقة، وممارسة القرصنة.

لقد «تغير شكل الحياة (...) تغير الناس، تغيرت المفاهيم والقيم، أو هي في طريقها للتغير السريع (...)»، لقد ظهر إلى الوجود مفهوم الحياة الرقمية، والمجتمع الرقمي، والواقع التخليبي (...)، الإنسان الافتراضي⁽²⁾. وتستلزم كل هذه التغيرات فهماً جديداً للوجود والموجودات، وتفاعلاً مختلفاً للأفكار، واختراقاً للأذواق والاقتناعات والمواقف؛ بل وتحولات جذرية في المعايير. فلم تعد علاقة هذا الإنسان مع الإبداع تقف عند حدود اللغة، أو الألوان والأشكال، ولا حتى الأصوات والنوتات؛ بل صارت كل المواد متجمعة متفاعلة متداخلة في بنية واحدة تصل العين بالأذن، وتستفز الأصابع للتفاعل كذلك، في عملية القراءة والاتصال بالنص.

«وأيّ كان الصنع الذي تصنعه، لا يمكن لنا أن نقوى ونصمد أو نفعل ونحضر كهوية ثقافية ومساحة حضارية مالم نسهم بشكل خلاّق وفعلّ في تكوين المشهد الثقافي والفكري على الصعيد العالمي بإثارة مشكلة وجودية، أو توليد فكرة خارقة لحواجز اللغة والعقيدة، أو اجترار طريقة ثمينة في مقاربة الوقائع والظواهر، أو ابتكار لغة مفهومية جديدة في قراءة العالم، أو بلورة صيغة فذة تفتح أفقاً جديداً أمام التواصل والتبادل بين البشر»⁽³⁾.

(1) عمر زرفاوي: الكتابة الزرقاء، ص: 47.

(2) محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية، كتاب الكتروني، منشور على موقع ميدل إيست أون لاين. ص: 10.

(3) علي حرب: حديث النهايات، ص: 111.

هذا التواصل والتبادل الذي من شأنه أن يضعنا أمام المشكلات الكبرى لفهم الذات والكينونة. وهو الدور المنوط بالجميع، بالإنسان أينما كان، وهو ليس سؤالاً جديداً أو دوراً طارئاً، بل هو مسألة أزلية منذ وجود الإنسان ووعيه.

إنسان الراهن مقولب جاهز للاستعمال، متى أرادت السلطة ذلك؛ متى أرادته ناراً كان لها، ومتى أرادته ماءً صار لها سيلاً ررقافاً، والسلطة هي الإعلام والتكنولوجيا ومن يتحكم فيهما؛ حيث تسعى «أمريكا اليوم» إلى توظيف أنظمتها وهيئاتها الاتصالية والتواصلية، تكنولوجياتها المعرفية، محطاتها وأقمارها الصناعية لهيكل الإنسان في كل أنحاء الكوكب، وإجراء عمليات غسيل للأدمغة البشرية، كي تكون انقيادية (ذاتياً)، فبالرغم من إيجابيات العولمة إلا أنها تمارس تعرية كاسحة للذوات، ولا تبقى للخصوصية الإنسانية أي ملاذ. بطغيان الصور والمواقع الإباحية التي تصيغ هذه الذوات وتوجهها كيفما شئت. إضافة إلى صناعة الثقافة من خلال ما يسمى (بتهمجين الثقافات)، واختراع التاريخ، وصناعة الفنانات والنجمات، وكذلك الهيئات الدولية والسلع وأنظمة التحكم، وحتى مقاييس القبح والجمال⁽¹⁾. إنه السير بالإنسان باتجاه التنميط قصد السيطرة عليه، وتوجيهه بما يخدم مصالحها.

والواقع أن هذا الوضع لا بد سائر بالإنسان نحو أزمة؛ أزمة وجودية؛ «... فالأفراد ليسوا نسخاً متطابقة يمكن صبها في قوالب جاهزة وإخضاعها جميعاً للقوالب التفسيرية نفسها، فكل فرد وجود غير مكتمل، مشروع يتحقق في المستقبل، واستمرار للماضي. ولذا، فزمن الإنسان هو زمن العقل والإبداع والتعبير، والمأساة والملهات والسقوط...»⁽²⁾. ومن ثم، يتحقق وجود الإنسان لحظة تشكل الخطاب واستقباله. أي: لحظة الالتحام بالآخر أخذاً ورداً. لقد حققت التقنية للإنسان مجالات/فضاءات جديدة لتحقيق وجوده، وتعزيز إدراكه للآخر، ولفرض فردانيته عبر أثريات الفضاءات الافتراضية. و«عبارة موجزة، فإن الثورة المعلوماتية بخلقها لفضاء سبراني جديد تخلق في الوقت نفسه نوعاً جديداً من الواقع موازياً للواقع الفيزيائي اليومي، لكنه يتسم بعلاقة جديدة مع الفضاء والزمن، ونمطاً جديداً من الكينونة يتراوح بين الحضور والغياب، الوجود واللاوجود»⁽³⁾.

ويعزز هذا التباين بوعي الإنسان بذاته وبعلاقاته، بكل ما حوله على الرغم من كل ما يواجهه من تحديات، ففي هذه المرحلة يتم رد الإنسان إلى عالم المادة، هذه الأخيرة التي تحتل المركز، ويتم تصفية أي مطلق أو معيارية أو مرجعية (إلهية كانت أو إنسانية) لتصل إلى عالم لا مركز له، عالم ما بعد الحداثة، أين يتساوى الإنسان تماماً بالأشياء، ويتم الهجوم على أي مركزية أو معيارية وتترك السلطة في يد التقنية المادية، في غياب أي مرجعية أخلاقية أو دينية أو اجتماعية؛ لأن الكل يتساوى داخل عالم التكنولوجيا بفضاءاتها المتحررة من أي وصاية خارجية.

وغير بعيد عن عالم التقنية والفضاءات الافتراضية، والعوالم السيبرانية، ومع ميلاد الإنسان الجديد/

(1) صافية علي: آفاق النص الأدبي ضمن العولمة، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014، 2015. ص: 20.

(2) عبد الوهاب المسيري: الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص: 14.

(3) محمد سبيلا: زمن العولمة، فيما وراء الوهم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص: 72.

السيبورج، المتحكم في التكنولوجيا المعاصرة، والمتحدة معها في آن، غير بعيد عنه نلمح الإبداع يشق طريقه بين الشاشات الزرقاء، وعبر أثر النت العابر للمكان والزمان يولد المبدع المعاصر بنصه السيبراني الجديد، المتصف بجميع صفات العصر التقني، وهذا الإنسان السيبورج هو القارئ الجديد لنص المعرفة والكفيل بإبداع الروابط بين المعلومات المودعة في الشبكة وفق جهد تفاعلي. ويعني ذلك أن المؤلف قد تغيرت طبيعته بعد أن تخلّى عن القلم والورق ليستعمل الآلات والبرامج ويبدع بواسطتها، ويطور فيها كما يطور في العمل، هذا الكاتب الجديد الذي اصطلح عليه بالكاتب السيبورج. أي: الكاتب/الكائن المستقبلي الذي هو هجين من الإنسان والآلة- حسب تعبير أحمد عبد الفتاح في مقاله (الأدب والتقنية، النقد الأدبي على مشارف القرن الواحد والعشرين: العولمة والنظرية الأدبية)⁽¹⁾؛ حيث تخضع النظرية الأدبية لمتطلبات العولمة. وبالتالي، يستلزم هذا الكاتب قارئاً على مستوى الإبداع المعاصر/ النص الرقمي، متقناً لجميع التقنيات الحاسوبية، له القدرة على التفاعل في فضاءات العوالم الافتراضية. إنها مرحلة تستلزم التكافؤ المعرفي بين المبدع والمتلقي والنص كذلك.

خلاصة:

خلاصة القول فيما سبق عرضه أن النص الرقمي لم يكن طفرة في زمننا ولا هو دخیل على عصرنا، بل على العكس، هو محصلة طبيعية لجملة التحولات التقنية العالية التي يشهدها المجتمع الإنساني وما تبعها من تغيرات في مستويات التفكير على الصعد السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وصولاً إلى الثقافية منها فالإبداعية. فإننا عندما نتحدث عن النص الرقمي إنما نحن نتحدث عن الشاشة، وثقافة الصورة، نتحدث عن نص تجاوز الزمان والمكان، نص ألغى الخصوصية وانغمس في بوتقة الكلية العولمية بإيجابياتها وسلبياتها، نص السرعة، نص الراهن بكل معطياته.

(1) أحمد عبد الفتاح: (الأدب والتقنية، النقد الأدبي على مشارف القرن الواحد والعشرين: العولمة والنظرية الأدبية) أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة، نوفمبر 2000، ص: 388.

المحور الثاني

شعرية السرد الرقمي

الإشكال الإيستمولوجي في علاقة الشعرية بالأدب الرقمي
قراءة في رواية «لا أتنفّس» لزهور كرام
أ.د. آمنة بلعلّی

تفاعلية المسرود في المحكي المترابط - تقنيات التمثيل القرائي
أ.م.د. فهد شبيباني

الشعرية الرقمية في السرد رواية الزنزانة رقم 06 عينة
أ.د. حمزة قريرة

عصور السرد والشعر الأربعة
أ.د. بهاء الدين محمد مزید

النص الأدبي التفاعلي وإشكالية تعدّد وظائف القارئ وآليات بناء المعنى
أ.د. مهن فؤاد جرجور

التجريب القصصي والأفق الرقمي: رابط إلى تجربة محمد اشويكة
د. بدر العوني

الإشكال الإبستمولوجي في علاقة الشعرية بالأدب الرقمي قراءة في رواية «لا أتَنفَس» لزهور كرام

أ. د. أمانة بلعلی

جامعة مولود معمري - تيزي وزو
الجزائر

مقدمة:

يتنزل هذا البحث في إطار تطوير اهتمامنا في مجال الشعرية التي تتبّعنا تحولاتها من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، وكيف انتهت في عصر التعقيد إلى شعرية موسّعة أو معمّمة مثلما وصفها فرانسوا راستي، الذي وضّح كيف تمكنت من احتواء أنماط أخرى من مجالات سياسية ودينية وقانونية، غير أنه يرى أن النص الرقمي، لا يمكن أن يكون أحد اهتماماتها، لأن طبيعة هذا النص تدحض بفظاظة التصوّر العظيم للأدب، وتحدث قلقاً خطياً في سماء البيداغوجيا⁽¹⁾.

وتجاوزاً لهذا الطرح الذي يزيح نمطاً من الإبداع الذي فرض نفسه متّخذاً لبوس الأدب، نحاول أن نجعل من الأدب الرقمي جزءاً من هذا المسار الذي قطعته الشعرية ؛ لأن الثقافة الرقمية التي فرضت علينا تغيير رؤيتنا للعالم، لا تمنع من تسليمنا بأن هذا النوع من الأدب هو امتداد للأدب الورقي في تحولاته، وعلاقاته ببقية الفنون، وليس حالة طارئة، منفصلة عن سياق الثقافة الحالية التي هي ثقافة رقمية توجّه تصورات الإنسان وتمثّلاته للوجود، وطرائق تعبيره بما في ذلك الأدب، خاصة إذا علمنا أن الأدب ظل يتحسّس العقل التكنولوجي بطريقة أو بأخرى منذ بداية الثورة التكنولوجية الأولى.

ولذلك، سنسحب صفة الرقمي على كل الأشكال التعبيرية سواء كانت في الحاسوب أو على الورق، ونرى كيف أسهمت تحولات العصر الذي نعيشه في تمكين الحاسوب والورق من أن ينتجا أدباً يعبر عن الراهن الرقمي، ويعكس طريقة إدراك الإنسان المعاصر الجديدة، وكيف استطاعت هذه الثقافة التأثير في حياة الإنسان، وتحديد خياراته وطموحاته، وكيف تمّ توجيه الإنسان، وإدارة حاجاته بما يتناسب ومراكز إنتاج الوعي الرقمي العالمي.

(1) يراجع فرانسوا راستي، فنون النص وعلومه، ترجمة: ادريس الخطاب، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب 2010، ص: 127.

وهذا يعني أننا سنكون بصدد شعرية تعانين كينونة الكائن وهو يحاول الانعتاق من قيود الثقافة التقليدية لينخرط في الثقافة الرقمية أملاً في تغيير أفضل، ما يؤكد أن روح الرقمية لا تتحدد بطريقة عرض وتسجيل الأصوات والصور والفيديوهات لتشكيل مشبهاً به للنص اللغوي، بل تتحدد بتلك القوانين والخصائص التي تجعل من الأدب أدباً رقمياً، وهو ما يحدد مفهوم الشعرية، وبهذه الفرضية سيزول الإشكال الإستمولوجي الذي يحدد رقمية الأدب بوجود الوسائط والميلتيميديا.

وإذا اعتبرنا أن النص الرقمي هو جزء من البيئة الثقافية الجديدة، وأن أي بنية ثقافية تتم في ضوء استمرارية، ولا يمكن الحديث عنها كحدث معزول دون ذاكرة استوجبت بروزها، أمكننا تأكيد الفرضية سالفه الذكر، التي تمكّنا من رصد أهم الخصائص التي تمّ بها توصيف الأدب الرقمي كالتناصية والترابطية والتفاعلية والتشاركية لتتأكد كخصائص استقرت لتحديد الرقمية، وبذلك يمكن لأي نص أن يكون أكثر أو أقل تناصية أو تفاعلية أو ترابطية من نصوص أخرى بغض النظر عن الفترة التي ظهر فيها والحامل المادي الذي تقوم عليه، ما يعني أن الاختصار على الوسائط الإلكترونية يحول دون تحديد الوضع النظري لموضوع شعرية النص الرقمي، ويفرض علينا العبور حتماً، إلى الرؤية والتصور الذي يحقق رقمية الأدب ويحدد شعريته. وبالتالي، فالرهان الذي ينبغي أن يخوضه نقاد الأدب الرقمي الآن، هو ليس دراسة الأعمال الأدبية المنتجة بواسطة الإعلام الآلي برصد مدى مواكبة الكاتب لتطورات الميلتيميا وحسن استخدام برامج الإعلام الآلي، بقدر ما يرتبط بفهم الوضع الجديد للأدب في ظل العصر الرقمي، وذلك من أجل دفع التعارض القائم بين الذين يعتقدون أن الوسائط وحدها كفيلة بأن تجعل منه أدباً مختلفاً والذين يؤمنون بأن الأدب الرقمي هو امتداد للأدب الورقي، فكيف نفهم هذه الاستمرارية وهذا الامتداد وما هي مبرراته؟

سنستند إلى أطروحة رولان بارت في اعتبار اللغة الطبيعية النظام الوحيد الذي يمكننا من فهم كل الأنظمة الدلالية الأخرى، فنحن لا نستطيع أن نتحدث عن أي علامة إلا بواسطة اللغة التي هي المادة الأساسية للأدب، ولا يمكنها أن تكون مجرد عنصر ثانوي⁽¹⁾ إذا ما تعلّق الأمر بالأدب الرقمي، لأن كونها ثانوية يعني إمكانية الاستغناء عنها، لأنها لم تعد قادرة على الاستجابة لتطور الفكر واختلاف التصور الذي فرضه عصر الرقمنة، ولكن إذا ربطنا اللغة بالفكر وسلّمنا مع شارل سندررس بورس بأن تفكيرنا أيضاً علامات، فهذا يعني أننا لا نفصل اللغة عن الفكر، وبالتالي فشكل إدراك الإنسان للعالم لا يكون إلا باللغة، وأن ما استجد من وسائط تكنولوجية لا يمكن فهمها ولا تفسيرها وتأويلها إلا بواسطة اللغة، فاللغة إذن قادرة على استيعاب كل التغيرات الطارئة، بما في ذلك لغة الميلتيميديا والموسيقى وغيرها، حيث يمكن أن نتحدث عنها وتصفها وتفسرها. ولذلك فإن الأدب الرقمي وهو يعرض إمكانات جديدة في التعبير، لا يمكنه أن يكون خارج اللغة، حتى وإن تمّت الاستعانة بإمكانات تعبيرية أخرى من مجالات أخرى كالفنون التشكيلية والموسيقى وغيرها.

وإذا سلّمنا بعدم استنفاد طاقة اللغة الطبيعية في «التعبير عن العلاقة بين الذات والعالم في ظل متغيرات

(1) لعلّ هذا ما ذهب إليه محمد سناجلة وزهور كرام، مع اختلاف في فهم كل واحد لمفهوم الثانوية، التي يجعل منها سناجلة مبرراً لإفساد اللغة.

شروط الحياة والتواصل التي يعرفها العالم⁽¹⁾ فإن السؤال الأساس يتعلق بمدى قدرة الأديب على التعبير عن هذه العلاقة باللغة الطبيعية أو بوجود وسائط أخرى.

انطلاقاً من هذه الفرضية سوف نعاين رواية «لا أتففس» لزهور كرام التي بصرنا بأنها يمكن أن ترفع التعارض وتزيج لعبة افتعال الوسائط، لتؤكد بعد التأمل فيها، أن استهداف الورق والأدب الورقي مرتبط باحتكار شركات صناعة التكنولوجيا، التي باتت تستهدف كينونة الإنسان وهو اللغة الطبيعية واستبدال التقنية بها، واستهداف اللغة يطال أيضاً الرؤية المسؤولة عن إنتاج الأدب وهو الرؤية المجازية التي يدرك بها الأديب العالم، فليست محاولة تعميم الإدراك التقني سوى هدف من أهداف تشييء الإنسان ومحاولة تثبيت العقل الأداتي الذي تأكد أنه ينذر بنهاية كل ما هو طبيعي ويجرد الإنسان من كل القيم بما في ذلك اللغة..

ومن هنا يمكن التأكيد على أن الكاتب الذي يملك رؤية تستمد قوتها من الثقافة الرقمية سيجعل اللغة تستوعب الرقمية وتعبّر عنها أفضل من النصوص التي يرهق الكاتب نفسه بالبحث عن تأييد مكثف للصور والإيموجي والموسيقى. فالشرط الرقمي لا يتحقق باعتماد الوسائط على الحاسوب فحسب، بل يمكن أن يتحقق من خلال اللغة، وبذلك تسقط من الذهن ثنائية وسيط/لغة التي تعطي الانطباع بعلاقة جزء بكل أو مشبه بمشبه به.

لا يمكن اعتبار رواية لا أتففس الورقية مجرد تجربة تحسيسية تحضر القارئ لإمكانية تحويلها إلى الحاسوب وتأثيرها بالوسائط؛ لأن المتأمل فيها يجد أنها جسدت الوعي بالوجود الجديد، فنحن بإزاء نص رقمي نقرأه في الورق مثله مثلما نقرأ نصاً على الحاسوب. وما دام النص الورقي يمتلك شرعية القدرة على تمثيل رهن الثقافية الرقمية، تصبح عبارة الأدب الإلكتروني هي ما يقابل الأدب الورقي، أما التفاعلية والتشاركية والتناصية، فهي الصفات التي يشترك فيها النوعان إذا توافرت فيهما الرقمية. وهنا يسقط توصيف الرقمي باعتباره وسائط تكنولوجية كما ذهبت إلى ذلك زهور كرام نفسها قبل أن تكتب روايتها⁽²⁾ بل هو حالة ثقافية تعبّر عن رؤية عصر التكنولوجيا. وهو ما يدفعنا للتساؤل عن المعايير الكفيلة بتحقيق النص الرقمي ورقياً؟ وما هي الخصائص والقوانين التي تتحقق بها رقمية رواية لا أتففس وما هي الرؤية التي تعكسها وتستجيب لحالتها الأجناسية الجديدة وهل الحديث عن شعرية رقمية يعد حديثاً عن مرحلة من مراحل تطور النظرية الشعرية في علاقتها بالعصر الرقمي؟

1 - محدّدات الرؤية الفلسفية:

تنطلق الرواية من النقطة التي يلتقي فيها عالمان أحدهما ينذر بالزوال يتقاسمه حي الظلمة والمدينة الراقية، والآخر افتراضي تفرضه ثقافة التكنولوجيات الجديدة. وينتج عن هذا اللقاء أسئلة محيرة فرضتها اللحظة التاريخية والحتمية الحضارية؛ أسئلة تعبّر عن القلق الفكري الذي لم يستو على سوقه ويحرك شخصيات

(1) زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأمّلات مفاهيمية، ط: 1، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2009 ص. 32.

(2) يراجع زهور كرام، الأدب الرقمي، ص: 34.

الرواية في هذا العالم الجديد المليء بالتحديات، التي جسدت الروائية في قصص أناس يعيشون حالات تفكك القيم، فجعلتها تنن تحت وطأة الأسئلة الخائقة، والفراغ، جمعتهم صفحة في الفايسبوك هي «لا أنفَس» التي أنشئت لكي يتنفسوا وقد أصبحت الفضاء الذي يجمع تفكك المشتركات وتتبدد إمكانات اليقين، وحمل البعض معه إليها استفهامات الواقع، فكان منهم حراس النيات، والأوصياء على الأحاسيس وأصبحت خيارات كل الشخصيات مفتوحة على إرباكات الاحتمال والاستفهام في صفحة «استمرت بصرخات أصحابها» الذين ضاقت بهم الدنيا، وأصبحوا طعماً للحيرة والته التي تضاهي تيه الواقع.

الخطاب الروائي منذ البداية يبدو محاولة لإعطاء تفسير لما يجري في العالم المعاصر، الذي أصبحت العلاقة بين ما يحدث في مكان ما منه يجد تأثيره في بقعة أخرى، وهو جوهر الثقافة التي يعيشها الإنسان، أكدت نظريات العلماء كنظرية أثر الفراشة، effet papillon وجسدت التكنولوجيا باعتبارها الأداة التي تمرر هذا المنطق بين أفراد المعمورة وقد تم تقديم تفسيرات عدة لخصت فيما يسمى بنظرية الفوضى... ولعل ذلك ما أشارت إليه الروائية بقولها: «لم يعد الأمر سراً، باتت الساعة جناح فراشة»⁽¹⁾

فهذه أم وليد التي ملأت دنيا اليوتوب وشغلت سكان وسائل التواصل بموضوعات مثيرة، بعد أن دخلت عالم التكنولوجيا من طريق محو الأمية، انتقلت في فترة وجيزة من امرأة لا تعرف الأبجدية إلى مستعملة لتقنيات الحاسوب واليوتوب، وتنقل للأعضاء حكايات قرية حي الظلمة، وأكثر هذه الحكايات إثارة قصة الشاب المتحوّل الذي لفظه المجتمع، فوضع حدّاً لحياته. وهذا الصياد الذي يغزو ألمه الصفحة، وهو الذي توفي والده، بحثاً عن رغبة يقتات به أطفاله، لكنه لم يعد وبقي استفهاماً تؤرق حكايته أسرته بعد أن أصبح وحيداً وقد جرف الانفجار أخويه، مثلما بقيت حكاية جارتة التي لا تتوقف عن السؤال عن ابنها الوسيم، وقد نسيت أنها دفنته بيديها بعد أن انتشلت من تحت الدمار. أما آدم الذي دخل الصفحة باستفهام كبير هو البحث عن حبله السري، لأنه ذو بشرة سوداء وعينين زرقاوين، فقد قضى حياته بين المحطات، بعد أن عثرت الشرطة على جثة أخيه التي دهسته سيارة نجمة هوليد، وتقاظت أمه وأخته مبلغاً مالياً مقابل التنازل عن الدعوة ليجد آدم نفسه بعد المحطات خادماً في باخرة في عرض البحر مع بشر تختلف ألسنتهم وجنسياتهم، وتبقى حياته استفهاماً مثل حكاية الشاب ذي البشرة البيضاء الذي وجد نفسه في أسرة سمراء لا يشبهها، فضلت الإبقاء على حقيقة نسبه استفهاماً، حتى بعد أن أصيب بمرض وراثي نادر، لم يشفع له بإخباره بالحقيقة، وقد عرض قصته دكتور الهجرة والنزوح الذي كان أحد مرتادي الصفحة باسم جسر، وكان متعاطفاً مع آدم الذي أرسل له إيميلاً يبحث فيه عن إجابة لتساؤله. كما كان جسر يتفاعل في الصفحة وفي الخاص مع (س ع) على الخاص وبعد كل دخول للصفحة تترك جملاً استفهامية وأسئلة غامضة لتغادرها، فولع بها وبصمتها ورفضها أن تسفر عن حقيقتها، ولم يعرف القارئ عنها سوى أنها امرأة تعيش ثلاثة عوالم؛ واحد مع صندوقها البني الذي تخفي فيه ذكرياتها مع حبيبها الأول وتنفس فيه حياة مضت وعالم آخر واقعي بائس مع زوج سكير تلبى رغباته مكرهة،

(1) زهور كرام، لا أنفَس، ط 1، دار فضاءات، الأردن: 2021، ص: 11.

وعالم الفايسبوك الذي تدخله لتلقى فيه أسئلة وجمالاً مبهمة، وتبقى بالنسبة للدكتور مثل جملها التي ترسلها في الصفحة ورسائلها المراوغة في الخاص التي «تلعب بالحكاية بتحليل مريبك أبعدته كثيراً عن افتراضه لها» (الرواية ص 80) وتنتهي كل الحكايات بأسئلة مؤجلة، تتركه أحياناً «مفتوحاً عن آخره وهو يقرأ كتابها: «لكنك لم تكن» (ص 80)

وهكذا تتوزع شخصيات الصفحة بين الظهور والغياب ليصبح وجودها مجرد ضوء يلوح، ثم ما يلبث أن يتوارى ليترك صمتاً وفراغاً واستفهامات لا تجد شخصيات الرواية أجوبة لها، بعضها أصبح مجرد ذكرى، والآخر لفه غموض وفراغ، وأم وليد سلطنة اليوتيوب والصفحة، ينتهي بها صديق ابنها إلى فضيحة بصناعة فيديو حميمي فاضح، يحصد نسبة مشاهدة تفوق معجبيها، لتتحول الصفحة التي كان يتنفس من خلالها سكانها مثل لوحة الصرخة خانقة لا حياة فيها.

إن مجموع هذه الأحداث والحكايات تعرضه الرواية في الفصل الأول «احتمال» على شكل شريط من الأخبار القصيرة التي لا يتجاوز بعضها سطرين، لتترك احتمال خيار تفاعل القارئ مفتوحاً أمامه بحسب درجة التأثير الذي يحدثها خبر ما في نفسيته، وبحسب التفرجات التي تأخذها هذه الأخبار التي تتحول إلى قصص شيئاً فشيئاً.

وتشكل هذه الحكايات حدود الرؤية الفلسفية التي تتحرك من خلالها الروائية، فالصفحة الفايسبوكية كانت فضاء لعرض هذه الموضوعات التي أفرزتها الحياة المعاصرة والذهنية الجديدة حيث نقلت أسئلة الهامش إلى المتن لينشغل الأدب بهذا المأزق الإنساني المركب في خضم حياة سائلة تشظت فيها القيم، واختلطت الأنساب، نتيجة النزوحات والهجرات التي يعرفها العالم جراء الحروب والمآسي، وأصبح تدفقها مثل تدفق الأنترنت، ساهم في خلق مشكلات جديدة لا عهد للبشرية بها، فالرواية تطرح سؤالاً كيف أمكن للهامش الذي كان شذوذاً أن يصبح متناً، كيف تحولت العلاقات الإنسانية وكيف أصبح الحب والنسب والهوية والانتماء مجرد احتمال كيف تحولت البدائل التي تجعل من امرأة الطبخ أهم من العالم ورجل السياسة ورجل الدين، وكيف يجد هذا الهامش رعاية في التكنولوجيا التي تلبي رغبات الإنسان المهمش، وتجعل العالم فضاء افتراضياً تهيمن عليه قوة خفية، تسيّر حالة التشطي، بتيسير الهجرة، وغيرها من الموضوعات التي نتعرف من خلالها إلى شخصيات مأزومة تلجأ إلى البحث عن الحلول في العالم الافتراضي، فتكون هذه الرواية بديلاً موضوعياً لحياة الإنسان في سياق الثقافة المعاصرة. ووضعيته في ظل البيئة الرقمية التي أصبح يعيش تحولاتها المذهلة وأصبحت تحدد مسارات حياته وطريقة تفكيره وعلاقاته.

نقرأ هذه التحولات على الورق لكننا نشاهدها من داخل الفضاء الافتراضي، فمن الصفحة وعبر الإيميل والدرشة والتعليقات نعرفنا إلى وضعيات الشخصيات ومآلاتهم وأصواتهم، وتابعنا تبادل الرسائل بين جسر (س ع)، التي تجسد سمة الغموض والمراوغة التي تفرزها وسائل التواصل، كما طرحت قضايا الهامش الذي يطفو على السطح كقصة الشاب المتحول، وتعرفنا إلى وعي مجتمع الصفحة حول القيم الإنسانية الكبرى والهيمنة العالمية الرأسمالية الكبرى التي تستغل الإنسان والتي تتولاها الشركات المتعددة الجنسيات الممثلة

في الباخرة، التي تعمل على إدارة الهيمنة، وعلى الهيمنة الذكورية، وتداخل الأجناس وتواري الخصوصيات وتمييع الهوية، وفرض الثقافة الهجينة وذوبان المركز وغيرها من أنماط الوعي التي عرفت تحولاً عميقاً، وطالت ذاكرة العالم فأصبح أفرادهم يعيشون من دون ذاكرة.

بتمركز الشخصيات حول سردياتهم الضيقة وتوزعها وفق العوالم التي تخلقها، وهي نفسها العوالم التي تخلقها الافتراضية، أو ما سماها زيغمونند باومان السيولة⁽¹⁾ المقتزنة بسيولة العلاقات والمعاني التي تتحول إلى مجرد مخاوف واستفهامات واحتمالات وجود. ولذلك تبدو الرواية حشداً من الاحتمالات التي تغذيها استفهامات الشخصيات حول النقطة التي تضمن لهم الاستقرار، لتؤكد من خلال ما انتهت إليه صفحة لا أتنفس « بأن الافتراض تعبير عن حالة خوف من عدم التحقق والرغبة في الاقتناص قبل الأوان واستباقها»⁽²⁾ وأن الحياة في سياق الثقافة التكنولوجية هي حالة من اللاتيقين وهو ما افتتحت به روايتها بقولها: «الأشياء تنفلت من أشياءها. والعقل احتار، هل شاخ، أم أمر الأشياء انفلت من صانعها» (الرواية ص 11)

تتقاطع زهور كرام من خلال هذه الرواية مع فلاسفة نقد الثقافة المعاصرة التي بات الاعتقاد فيها بأن الافتراضية قادرة على احتواء أسئلة الإنسان الذي بات عاجزاً عن ترجمة مخاوفه الشخصية إلى اهتمامات مشتركة قابلة لكي تحقق وعياً مختلفاً بالوجود. وهو الإطار الفلسفي الذي يحقق الحالة الرقمية لهذه الرواية، باعتبارها عبّرت عما يعيشه الإنسان في زمن التكنولوجيا، وكيف أثر هذا الزمن في حياته العاطفية والذهنية والاجتماعية والعلاقات الإنسانية برمتها.

هل تغذت حياة شخصيات الرواية بافتراضية العالم الرقمي؟ لعل ذلك ما توحى به النهايات؛ كأن تنتهي شهرة أم وليد في لمح البصر وأن ينهي الشاب المتحول حياته ليتحول إلى مجرد حكاية، وأن تعيش الأم التي دفنت ابنها على أمل عودته، وتحيا (س ع) بين عوالم مختلفة، وأن يعيش آدم والشاب المريض عدم القدرة على استيعاب هاجس الانتماء، ولعل النهايات التي لخصتها الرواية في صرخة تشبه الصرخة التي جسدها لوحة إدوارد مونك تؤكد أكبر سرّ من أسرار انخراط الإنسان طوعاً أو كرهاً في هذا العالم الجديد الذي يخرج من عالمه وتاريخه ونسبه إلى تاريخ جديد ليس سوى مجرد احتمال.

فكيف تم استيعاب هذه الرؤية بنويماً في رواية يفترض أنها تخرج من هويتها الأجناسية القبلية لتحقيق ما به تكون نصّاً رقمياً، وما طبيعة الإجراءات التشكيلية التي تفتحها على الترابطية والتفاعلية والتناصية والتشاركية، وهي سمات حدّدت لتعيّن رقمية الأدب حتى وإن لم يتم عرضه وقراءته على الشاشة؟

هذه الأسئلة تحولّت إلى خيار تأكدت صلاحيته وأنا أقرأ هذه الرواية وفي ذهني كيف يمكن أن تثبت لي هذه الرواية صحة الفرضية التي انطلقت منها في فهم الرقمية؟ وحاولت اختبارها استناداً إلى مبدأ رفع التعارض بين الرقمي والورقي، من جهة، لأصل إلى عدم وجود تعارض بين الشعرية اللسانية وما يمكن أن نسميه شعرية

(1) يراجع كتابات زيغمونند باومان في السيولة : الحياة السائلة والثقافة السائلة والحدائق السائلة.

(2) زيغمونند باومان، الحياة السائلة تر: حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر ط: 2، بيروت 2017، مقدمة الكتاب، ص: 12.

رقمية من جهة أخرى ليصبح التوصيف مرتبطاً أساساً بعلاقة الأدب بعصر الثقافة الرقمية من خلال سمات يدل تحققها على رقمية النص. وهو ما أشار إليه أكثر من واحد من خبراء الأدب الرقمي في الغرب مثل Marcello Vitali-Rosati الذي يرى بأن الرقمية توصيف ينطبق أيضاً على الأدب الورقي إذا توافرت فيه الشروط التي تجعل منه رقمياً كالترابطية والتفاعلية والشذرية والتناسية فهو يرى أن «التحول الثقافي يمس ليس فقط التجارب الأدبية التي لا يمكن أن تتحقق دون استعمال التكنولوجيا الإلكترونية، ولكن أيضاً يمس الأدب الورقي»⁽¹⁾ ولعل هذا ما يتحقق على مستوى بنية هذه الرواية.

2 - البنية الشذرية ومنطق التشظي والتفريع:

تفتتح الرواية بإعلان التشظي، والانفلات، وتعدّد علاقة مباشرة بين صراخ المولود الذي يدل على قدومه للحياة وصرخة إدفارت مونك التي تتحقق نبوءة تحول السماء إلى نار ودم والبحر إلى رماد.

إن إعلان التشظي والانفلات هو مؤشر أساسي للانخراط في كتابة ترابطية بواسطة اللغة، وأنها ستتجاوز صفة الحالات والتحويلات التي تتعاقب في النص الروائي التقليدي التي تحقق سرديته حين تبدأ عند نقطة معينة لتنتهي إلى نهايتها المحتومة. ولذلك كانت الروائية ملزمة من البداية بأن تعرض على القارئ شذرات من حياة الشخصيات التي تدور حولها القصة، فتعرض في جمل وفقرات قصيرة لكل شخصيات الرواية، وتقدم عنهم شذرات كمن يجمع ما انفلت من هذه القصص، وكأنها تضع القارئ أمام افتراض أنه يعرف، ولكنها احتمالات صاغت في شكل استفسارات وأسئلة فلسفية تلخص ما وصل إليه العالم من تحولات مسّت الإنسان في عقله وطريقة تفكيره وأدخلته في اللايقين واللاجدوى، وقد عبّرت عنه بالغاز الذي سحق الجهاز العصبي، فتضع كل شيء موضع تساؤل، حتى السارد نفسه لم يعد يسرد الحكاية بل الهراء؛ لأنه لم يعد مركز الحكاية، فيملك تلك السلطة التي كانت له من قبل، بل تحول إلى صياد هو نفسه المبحر في شبكة الأنترنت الذي سرعان ما سحبه انفجار نحو البحر، وهي في هذا المفتاح الاحتمال تضع كل شيء موضع استهفام واحتمال، وهو منطق ما وصلت إليه الحياة من تبدل في العصر الرقمي، وتضع القارئ في حيرة من أين يبدأ تكوين الحكاية، وهو نفسه الهاجس الذي تتحقق به الشذرية التي يعاد بها تدوير النص الروائي لإعادة تشكيلها في هوية جديدة لم نعهدها في الرواية التقليدية. وإن وجدنا ملامحها في نصوص روائية من قبل كرواية سيمورغ لمحمد ديب أو رواية الآفة لعبد الله العروي.

لا تتوفر الرواية على برنامج سردي قاعدي يحدد البنية السردية التي ترتبط بالحالات والتحويلات التي تتحكم في موضوع قيمة تسعى إليه شخصية رئيسية، أو شخصيتان تتصارعان عليه، وتستعمل من أجلهما شخصيات أخرى تمتلك برامج استعمالية، تسمح بتطور الأحداث، وتسهم في تجلي البنية السردية، بل نجد الرواية تفتح منذ البداية على مجموعة من الشخصيات التي تتأسس عليها الرواية وتستمر كلها لتخترق الرواية

MARCELLO VITALI-ROSATI La littérature numérique, existe-t-elle? https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/13159/La-litterature-numerique_Vitali-Rosati.pdf p:6. (1)

تصوراتها وطرائق إدراكها في ظل الثقافة الرقمية، وتدور حول وضعية الإنسان في عصر الثقافة الرقمية التي كانت نتاج تحولات شهدتها العالم، لتشكل من خلالها خارطة تنتظم من خلالها قصص هذه الشخصيات وتترابط فيما بينها وتتفرّع لتحيل كل واحدة على الأخرى في حالة من التشظي التي تجعل القراءة قابلة لكي تختار. فالترابطية تبدو عنصراً أساسياً في هذا النص الذي لا يقرأ في الحاسوب ولكنه يتحقق من خلال البنية التي تظهر في طريقة تنظيم الأحداث وعرض الشخصيات، حيث تبنى لدى القارئ كإمكانية من الإمكانيات المختلفة التي يمكن أن تتخذ مسارها المختلف لدى كل قارئ بحسب لحظة التبئير التي يختارها عن هذه الشخصية أو تلك. وهو ما يتجسد من خلال البنية الاحتمالية التي ترتبط بها فصول الرواية. فهي تبدأ باحتمال وتنتهي باحتمالات، وهي وسيلة لتحقيق التفاعل الذي يسمح للقارئ بالربط بين أجزاء الرواية وإيجاد العلاقات بين الشذرات التي يجدها في كل فصل عن هذه الشخصية أو تلك، لتحيله في كل مرة، وتدخله في الاحتمالات التي تظهر من خلال عناوين الفصول التي تضيئ كما تضيئ شاشة الحاسوب، فالسارد تحت الضوء، يخرج منه في لحظة ما ليترك الأثر للمرأة، التي تتحول إلى صورة لوحة الصرخة، والسارد الذي يشتغل تحت ضوء صفحة الفايبوك سرعان ما يبدأ باصطياد ضحاياه، ليصبح محتالاً، لتنتهي فصول الرواية إلى التحام لوحة الصرخة بصفحة لا أتففس.

3 - اللوحة التشكيلية والفلم السينمائي مؤشر ترابطي لعصر مختلف:

كانت الروائية ومنذ الافتتاحية قد شغلت الفن التشكيلي من خلال لوحة الصرخة، وكأن الرواية تستمد ترابطيتها بالدرجة الأولى من هذا الإبحار في اكتشاف سر لوحة الصرخة أو صرخة الطبيعة التي رسمها صاحبها سنة 1893 لكي تنقل لنا القلق الإنساني في بداية الثورة الصناعية، وتكون تمثيلاً للقلق الإنساني المضاعف الذي يعيشه الإنسان في ظل الثقافة الرقمية كما جسّدته صفحة لا أتففس ليعبرا مجتمعين عن واقع هش يشبه غروب شمس الكون حين فقد معناه. ويعلو صوت الصرخة التي يطلقها رجل في منتهى الرعب، يقف على جسر ويمسك رأسه بين يديه، هو نفسه رأس الإنسان حين تحوّل إلى حاسوب يضعه الإنسان أمامه، ليعلن انفصال الإنسان عن أحد أجزاء جسمه الأهم وهو الرأس، مثلما أكد ذلك فيلسوف التكنولوجيا الجديدة ميشال سار Michel serres ليعبر عن كيف عطلت الثقافة الرقمية قدرات الإنسان الذهنية والحركية وحواسه.

تتخذ لوحة «صرخة» إذن، كإثبات لتحقيق نبوءة صاحبها وهو يحول الفضاء إلى نار ورماد وتشخص بها واقعاً يتجلّى في صفحة «لا أتففس» التي هي مشبه به للنار والحريق والرماد الذي تثيره لوحة الصرخة، وهو ما يعيّن حالة من الضياع والرعب وغياب المعنى مثلما اختفت ملامح الرجل المشوّ الذي تظهره اللوحة.

وبهذه العلاقة الترابطية بين اللوحة والصفحة، سيتم توجيه القارئ لفهم هذا التناظر القائم في الوقت الذي توجه فيه القارئ إلى البحث في الصورة وزمن تشكيلها ويطلع عليها في الحاسوب، وخارج الورقة، ما يعني أن النص الورقي يعيد توجيه القارئ نحو وسائط خارج نصية، وينتج احتمالاً إلكترونياً، أي كأنه يقرأ

على الحاسوب. وتغدو صفحة «لا أتنفس» بمثابة البؤرة التي تجتمع فيها وحولها الشخصيات، فمنها تصدر الأحداث ومنها تعرفنا أم وليد إلى حكاية ابن جارتها، ومنها نتعرف إلى علاقة «جسر» مع (س ع) وكذا باقي الحكايات، فهي أشبه ما تكون «بعقدة مركزية مفتوحة على عقد فرعية»⁽¹⁾ في كل مرة نبهر بها مع الصياد ليدخلنا إليها لكي نتعرف إلى معلومة إضافية، وتتم من خلالها الإحالة إلى روابط خارج نصية تشتغل وفق نظام إحالي ينقل به القارئ من الصفحة إلى خارج النص كعملية ربط الرواية بين فيلم سينمائي وحدث إصابة والدته زميلة وليد بالزهايمر، وأثر ذلك في نفسية ابنتها وهي تقص بكل أسى معاناتها وترى تحولها لدى والدتها كأنها لم تكن ابنتها، وتنساها وكأنها لم تكن، وهو ما يذكر بجملة محمود درويش «تنسى كأنك لم تكن» التي وضعتها الروائية عتبة للنص، فتصبح هذه العتبة عنواناً لا يقوم بتعيين حالة امرأة فقدت الذاكرة نتيجة اختلال عصبي، ولكنه يعبر عن حقيقة واقع فقدان ذاكرة الإنسان بما يطاله من عمليات مسح ونسخ جراء التقنيات الجديدة التي تدخل فيما يسمى بالشعاع الأزرق الذي يتم فيه استنساخ الجينات بالتجريب على الحيوان، أملاً في تعميمه على البشر، وهو ما نجده حاضراً بقوة في رواية سيمورغ للروائي الجزائري محمد ديب.

واستناداً إلى هذا المنطلق، نجد الرواية تؤسس ترابطها مع الفيلم السينمائي **the notebook** عن رواية الكاتب نيكولا سباركس التي تحكي قصة زوجين هما (آلي ونوا) تحابا في الرابعة عشرة من العمر، وبعد خمسين سنة من الزواج، بدأت الزوجة تشعر بعلامات اقتراب الزهايمر، فطلبت من زوجها أن يقص عليها قصة حبهما لكي لا تسقط في النسيان الأبدي. فيشتغل الفيلم كرابط خارجي، يستذكر شخصية **Duke** في الفيلم الذي يقرأ لامرأة عجوز مصابة بالزهايمر في دار العجزة قصة حب آلي ونوا التي كتبتها الزوجة لما شعرت باقتراب النسيان، وإعادة حكايتها عليها من زوجها حتى لا تنسى، يحفز القارئ على الرجوع إليه بفتح الرابط ومشاهدته، ليقرأ من خلال هذا الرابط الموقف من التخلي عن الذاكرة البشرية واستبدال ما يقترحه العصر الرقمي بما يسمى بالذاكرة الرقمية التي تتحدث اليوم عن الرقائق الإلكترونية، وهو ما يدخل الإنسان في نوع من النسيان، وفي مقدمته نسيان الحب وهل يمكن أن يكون له دور في إعادة إحياء الذاكرة، كإشارة إلى غياب هذه القيمة من حياتنا، وتغيب القيم الوجدانية لحساب القيم المادية التي أسست لإشاعتها الثقافة الرقمية، بتجريد الإنسان من ذاكرته، ومن هويته وتاريخه لتدخله في استفهام كبير لا يجد له جواباً. وهو ما أكد عليه صاحب كتاب الإنسان العاري الذي يؤكد على وجود خطر يهدد البشرية في مناطقها الأكثر أصالة؛ الذاكرة واللغة⁽²⁾.

هذه الطريقة التي تتحرك بها الشخصيات في النص تكسبه حركية تجعل القارئ في أقصى حالات التفاعلية لأن المعلومات والأحداث التي تم إعطاؤها له في بداية الرواية بسرعة وكأنها عبارة عن فلاشات، نجدها، ومع التقدم في قراءة الرواية، تضاء شيئاً فشيئاً. فهي تعرض لجزئية ما ثم تشرع في تفريعها ليضطر

(1) عصر الوسط، ص: 64.

(2) يراجع مارك دوغان، كرسنوف لابي، الإنسان العاري، الديكتاتورية الخفية للرقمية، تر: سعيد بن كراد، ط: 1، المركز الثقافي للكتاب، المغرب 2020، ص 7 من المقدمة.

القارئ إلى العودة إلى عرض سابق ليرى كيف بدأت الحكاية، وهو ما يضمن له العودة، وربط اللاحق بما سبق، فنكون بصدد بناء دائري، يماثل «دائرية النص التفاعلي التي تقدم عبر الوسيط الإلكتروني»⁽¹⁾

وهذه الدائرية التي خلقتها الشذرية والاحتمالية هي ما يؤسس لترابطية النص، وهي تشتغل في النص كروابط داخلية وخارجية أيضاً، توجه القارئ نحو مسارات مختلفة، لا تلزم بترتيب معين يتحقق من خلالها. فالرواية نصوص تحكي حكايات لشخصيات مختلفة بموضوعات مختلفة، وتعرض بطريقة شذرية كما أسلفنا، هو ما يتيح للقارئ ألا يكون مقيداً بمسار سردي معين يؤدي فيه السابق إلى اللاحق وفق علاقات سببية هي نفسها منطق تعاقب الحالات والتحويلات في النص الروائي، ولذلك، فهو ليس مضطراً أن يتعقب مسار تحول الشخصية أو طريقة حصول الحدث. وفي الوقت نفسه بإمكانه أن يعيد ترتيب الحكايات الموزعة أجزاؤها داخل الفصول، إنه نص مؤلف من زمر من النصوص التي تسرد أحداثاً، وكذا قائم على وصلات مرتبطة بما يوفره الحاسوب سواء الصفحة الفايبروبوكية أو الخاص أو الإيميل أو الفيديو أو اليوتوب وكل الأنساق التقنية التي تشغل عالم الأنترنت حاضرة تماماً مثلما تعرض على الشاشة أو الفنون كاللوحات التي تسير جنباً إلى جنب مع الحكايات، والفيلم السينمائي والموسيقى والرقص، وهي خيارات تقنية وفنية ومنطق ترابطي أنتجته الثقافة الرقمية. ويرى القارئ تجليات الحكايات من خلال الفضاء الشبكي في صفحة «لا أنفَس» والتفاعل الذي يحدث بين سكّان الصفحة، الذين يبدو أنهم يساهمون فيها جميعاً، وليس هناك سلطة لأحد والكل يشارك بمجرد الدخول في الصفحة، لكنّ هناك مؤشرات سردية تفي بامتلاك سلطة ما تنتهي إليها الرواية هي ما جعلتها، وبعد انتهاء الصفحة إلى حالة من الاختناق، وامحت آثار سكانها، ولم يبق مكشوفاً سوى أم وليد وآدم والصيد، فهم وحدهم من بقيت وجوههم واضحة، وفي هذا دلالة واضحة يؤكد بها الإنسان الهجين، والهامش الاستهلاكي الذي يتحوّل إلى مركز، والصيد الذي هو نفسه سلطة الفضاء الافتراضي، وثلاثتهم يعكسون الطبيعة التكوينية للثقافة المعاصرة باعتبارها ثقافة سائلة تقوم على الاستهلاك، والهجنة بدل الهوية، والافتراضية بدل الواقعية.

4 - الترابطية كمعبر للتفاعلية:

أشرنا سابقاً بأن البنية الشذرية والترابطية لفصول الرواية تسمح للقارئ بالتبشير على ما يبدو له مهماً من الأحداث والحكايات، لأن الروائية عوّضت الروابط التقنية بخيارات لغوية قادرة على تمثيلها، لتخلق تفاعلاً مع القارئ من خلال دور القنص والصيد الذي يتماهى فيه مع الصيد في الرواية وهو يقوم بعملية اصطياد المعلومات واختيار في كل مرة الطريقة التي تمكن النفاذ وبسلاسة إلى حدث آخر وبسرعة مذهلة، حتى وكأننا نحس بأننا فيما يشبه المتاهة. ويتحقق التفاعل بقدر الجهد الذي يبذله القارئ في إيجاد العلاقة بين شذرات الحكايات وتأسيس معنى محتمل، ذلك أن التشظي الموجود في المعلومات والحكايات يتنشر في كل الفصول والقارئ سوف يجابه الاحتمالية نفسها، وهو يسعى إلى التعيين ويوظف مجموعة من العمليات الذهنية والمعرفية لكي يلم بشتات ما انتشر حول هذه الشخصية أو تلك، وذلك بواسطة التذكّر والإحالة والربط

(1) يراجع عادل نذير، عصر الوسيط، دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي، كتاب ناشرون، ط1، بيروت دت. ص 158.

الداخلي المرتبط بالطريقة الدائرية وكذا الربط الخارجي الذي يخرجنا من النص إلى متابعة الفيلم، وإلى تأمل لوحة صرخة وتذكر ألف ليلة وليلة وغيرها من الروابط الخارجية وتعيين نقطة الوجود في علاقة قصة بأخرى، وكلها تجعل النص في حالة إرجاء يوازي الاحتمال الذي يهيمن على مفاصل الرواية. إنه الجهد نفسه الذي يبذله القارئ في الربط بين اللوحة والصفحة ومستندات الحاسوب، وهذه الآليات لها علاقة بالتفكير وليس بالأدائية، وهنا لا بد أن نفرق بين القراءة كممارسة مادية أدائية والقراءة كعمليات ذهنية، ومادام كل قراءة لا تتأكد إلا من خلال تأويل يلي عملية الفهم، فإنه يصبح لكل قارئ تأويله الخاص ويختار الحديث عن الرواية من أي نقطة يريد، لأن كل الخيارات متوافرة لديه، وهو ما يمنحه شرعية المشاركة التي تعد عنصراً أساسياً من عناصر الرقمية، فهناك نداءات نصية تثيرها الروابط الخارجية تدفع للخروج من النص إلى شهرزاد التي تنذر حكايات الفاييسوك بقتلها وتصنع حكايات تدفع للموت لا للحياة أو إلى لوحة الصرخة التي ترسم الرعب من تحول العالم، وإلى الفيلم الذي يطرح إمكانية استرجاع الذاكرة بالعودة إلى القيم وفي مقدمتها الحب كأرقى العواطف الإنسانية، وبهذا تدخل الرواية في حالة تناسية تجعل القارئ يتجاوز مفهوم علاقة نص سابق بلاحق مثلما يؤكد الفهم المحايث لموضوع التناس، إلى فهم النص كحالة أجناسية جديدة لا تجعل من الثقافة الرقمية أداة ولا موضوعاً للتبشير بل لحظة للتأمل والتساؤل واحتمال تفسيرات لتأثير هذه الثقافة في واقعنا ودورها في تغيير طريقة وجودنا بحملنا على التفكير بمقتضيات هذه الثقافة وليس بمقتضيات مبادئ التفكير التي خلق بها الإنسان.

ومن هنا تتأتى صعوبة تلخيص هذه الرواية بطريقة واحدة لدى كل القراء؛ لأن تفاعل الفنون في الرواية يسمح للقارئ بإنتاج مجموعة من التأويلات التي تثور فاعلية القارئ بقدر قد يفوق ذلك الذي تثوره فيه الروابط الحاسوبية، لأن من طبيعة اللغة الطبيعية أن تسمح بالسير الطبيعي للفهم الذي يبدأ باستقبال الإشارات والعلامات، ثم حصول تعيين فهم الرسائل من خلال اختيار مجموعة من الاحتمالات التي يتم اختبارها على مستوى الذهن في الشبكة التي يتكون منها ذهن الإنسان، لكي يتم تأويلها بالمنطق الذي يرتضيه التفكير البشري وليس منطق ما تفرضه التقنية وأدوات التكنولوجيا.

وإذا كانت «آلية النص المتفرع في ضوء النموذج التقني المهيمن حالياً تقوم على أساس محاكاة عمليات التفكير المترابطة، فإن هذه الآلية في استعمال النص أشبه ما تكون بعمل العقل»⁽¹⁾ وقد ثبت بأن استعمال اللغة الطبيعية يحقق الأنموذج الأمثل لهذه المحاكاة حد التطابق لما للعقل من علاقة باللغة مثلما يرى ذلك تشومسكي في كتابه اللغة والعقل.

5 - تعدد مسارات التفاعل:

تتحقق الترابطية في الرواية بتعدد المسارات التي تقدمها للقارئ لكي يحسن التفاعل مع النص، بكل حرية، وهو تفاعل لا يختلف عن تفاعل متابعة رواية على الحاسوب، حيث يمكن له أن يعيد ترتيب الفصول،

(1) م.ن.ص.98.

فيبدأ مثلاً من ص 71 أثر المرأة أو صرخة أو شجرة، وسيجد نفسه يشتغل وفق العلائق الترابطية نفسها لو اتبع فهرس الفصول الذي وضعته الروائية، لأن عناوين الفصول وجدت بين احتمالات وهي تشتغل كروابط تدفع بالنص نحو التحقق تماماً مثل الروابط في الحاسوب. وفي كل فصل يجد إضاءة ما يمكنه من أن يفهم بداية قصة أو المسار الذي انتهت إليه. لتعود مفاصله كلها إلى البؤر الدلالية الكبرى في النص وهي صفحة لا أنففس ولوحة صرخة، والاحتمال، وهي، تشتغل كروابط بؤرية تتوزع من خلالها مسارات الحكايات في النص، ويتشظى منها البناء الدائري الذي يشتغل من خلاله سرد الحكايات، أما السلطة المنتجة لفعل الحكيم والمتمثلة في الشهرزادية، التي تتعرض لنوع من التقويض على مسار النص لتعمل على إعادة إنتاجها، فإنها تطرح من خلالها تساؤلات حول تحول الحكيم ووظيفته، في ظل مزاحمة نمط مختلف من الحكايات القائم على الإشاعة والدعاية التي تسهم في رفع مداخيل شركات وهمية تتاجر بالقيم. ونقرأ استفهاماً كبيراً يرتبط بدور الحكيم وهل انتهى زمن الحكيم الذي ورثته البشرية باعتباره طاقة على التخيل وإدراك الجمال من خلال اللغة، وأصبحنا بصدد عملية قصص واصطياذ يستغني فيه الفكر المنتج للحكي على آلياته التخيلية ليستعير أدوات الآلة بديلاً لطاقاته الفكرية التخيلية التي تدخل في عطالة مميتة.

ومثلاً يتحقق الترابط بين الروابط البؤر يتحقق التلازم بينها كبنية وبين الرؤية الفلسفية التي تقوم عليها، فالاحتمال كعائد هو موضع الرقمية به تبدأ وتنتهي به مضاعفاً بصيغة الجمع، وهو ما ينتج رابط المعنى الذي ينتظم مجموع الحكايات التي تقع بين احتمال واحتمالات، فهو يشتغل كلازمة سردية طوال الرواية، ويشكل العائد الوظيفي التي تبنى من خلاله كل القصص وترتبط به كل العلاقات، وهو الذي يعطي القصص صفة العائدية التي تستوجب أن يعود الحديث عنها طوال الرواية، ويتم استثماره ليتخذ أشكالاً متعددة ويتكوثر ليصبح احتمالات لأنه يصبح عاماً، يشخص الطريقة التي أصبحت تتأمل الشخصيات بها في ذواتها، ويعكس الطريقة التي أصبحت تسير بها حياة البشرية في ظل الثقافة الرقمية، ولذلك فهو يرتبط بـ«لا أنففس» ارتباطاً تلازمياً، لأنه من ملازمات الافتراضية، كما أن لا أنففس تعبير عن دال الأنا لمدلول الوجود في زمن الافتراضي، ولعل بنية الرواية القائمة على التشظي والترابط، تشكل المعادل الموضوعي لعالم متشظ هو نفسه العالم الافتراضي الذي فرض على الإنسان طريقة مختلفة في التفكير، يتأمل بها ذاته بطريقة أكثر تراجيدية من السابق. كما تصبح لوحة «صرخة» تمثيلاً للمآل الذي آلت إليه الإنسانية، في عصر الافتراضية.

ولعل فهم الرؤية في علاقتها بالبنية ستكون نقطة المرور لفهم مغاير للظاهرة الثقافية التي تحددها الرقمية وبالتالي فهم الأدب باعتباره حالة من حالات هذه الثقافة التي اجتمعت فيها خصائص معينة وبطريقة واضحة وهي بنات كانت موجودة في الأدب من قبل لتأخذ شكل المهيمنة في عصرنا الحالي.

إنها رواية تعكس حالة الوعي الإنساني في ظل الثقافة الرقمية والتغير الذي حصل في الإدراك. ولعل هذا ما يعزز طرحنا بأن صفة الرقمية هي ظاهرة ثقافية أكثر منها تكنولوجية أداتية، ولذلك، فرهان هذه الرواية ليس استغلال التكنولوجيا في صناعتها على الحاسوب، ولكن، في قدرتها على تجسيد هذا الوعي الذي به، فقط، يمكن الحديث عن تغير وضع الأدب في العصر الرقمي.

من هنا بصرنا بتحقيق الخصائص التي تجعل من الأدب رقمياً كالترابطية والتفاعلية والتشاركية والتناصية وهي خصائص لا يمكن تحديدها بجعل وسائط التكنولوجيا في خدمة ممارسة أدبية تقليدية تعصدها، مثلما نلاحظه في كثير من النصوص التي تعتقد أن الرقمية تتحقق بوضع نص هزيل لا ينتمي إلى ثقافة العصر، وتأثيره بالروابط والوسائط، وتدجيجه بالألوان والموسيقى الصاخبة التي لا علاقة لها بمضمون النص، وكل ما يدخل فيما يمكن أن نسميه: افتعال الرقمية المضادة للأدب.

6 - التناصية كمعبر للمجازية:

هذا النص يشغل بوعي نظري على أسئلة الرواية كالتعدد اللغوي وتعدد الأصوات والتناص وانفتاح الرواية على الفنون، كالسرح والسينما وحضور لغة الإعلام الآلي، ومصطلحات الأنترنت، وهي كلها تشغل كروابط لتحقيق تفاعلية القارئ، فتؤكد أن التفاعل «عملية تواصلية تتم في المستوى الفني بين نص قادر على أن يستوعب قارئه، وقارئ قادر على أن يستوعب هذا النص»⁽¹⁾

لقد نقل الوسيط الإلكتروني مفهوم التفاعلية إلى مستوى تجريب أداتي، هو مستوى لا ينبغي أن يكون غاية في ذاته مثلما نجد في كثير من النصوص الرقمية التي تقرأ على شاشة الحاسوب، كما أنه لا يمكن حصر التفاعلية باستخدام الأنترنت، وما يوفره الحاسوب، وجعل التفاعل حكراً على مستخدم الحاسوب، لأن هذا الاعتقاد سيجرد الأداة الأساسية في الأدب وهي اللغة من قدرتها الطبيعية الرمزية على جعل رموزها معبأة بحمولة ثقافية ووجدانية لا تتوافر في رموز الحاسوب، وقد أثبتت نظريات التلقي والتأويل والنظريات المعرفية المعاصرة أن الشبكة التي يتوافر عليها مخ الإنسان تسمح له بطرائق لا حصر لها من التفاعل في شكل قدرات عجيبة على ترجمة الرسالة اللغوية وخلق خرائط وجداول ونماذج ذهنية والوصول إلى تعيينات واحتمالات لا حصر لها في إنتاج المعنى. ولعله المفهوم الذي قصده النقاد والمنظرون الغربيون وهم يتحدثون عن مسألة التفاعلية التي تتحقق في الأدب سواء تحقق على الورق أو في الحاسوب.

وقد رأينا أن التناص يشكل استراتيجية بانية تشغل من خلاله مجموع الأسئلة التي يتم تدويرها على مستوى النص، فهي بإعادة شهرزاد التي يذكر اسمها مع ذكر الحكايات القاتلة التي تتداول في الصفحة، تسائل وظيفة الحكيم الذي فقد فتنه كما أسلفنا، وعطف القلوب على الحياة، لتصبح حكايات تنذر بالموت والقتل والجنون، والفضيحة، وتحولت بها اللغة إلى أداة قتل ولذلك ينبثق من هذه العلاقة التناصية استعارة محورية هي اللغة حرب، تتأطر من خلالها استعارات جزئية ك: الحكاية قتل، والإنسان رقم، والوجود احتمال، وغيرها من الاستعارات التي تحقق الرؤية المجازية التي هي مبدأ الإبداع الأدبي ومنتهاه، وتحتاج إلى بحث مفصل، ولذلك ليس غريباً أن تتعرض الصفحة إلى فعل جنوني يشوهها حتى أصبحت صرخة سوداء وعمّت حالة الاختناق كدلالة على المصير الذي ينتهي إليه العالم، ولذلك الحكاية كلها هي حكاية التحولات الكبرى في ظل الافتراضية، ومن سوء حظ هذا الواقع أن يحدث فيه وباء كورونا، ليصبح موبوءاً مرتين.

(1) إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسات نصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، ط1 المغرب 2000 ص: 6.

أما الإيقونية التي تتخذ كذريعة للانتصار إلى الأدوات التكنولوجية في الأدب الرقمي، فيمكن الإقرار بتحققها في مستوى من مستوى علاقة العلامة عن طريق المشابهة الذي تجسده الاستعارة كما أكد شارل سندرس بورس، الذي يرى بأن الاستعارة اللغوية هي مستوى من مستويات الإيقونية التي تجسد وبطريقة أعمق من الإيقونية القائمة على علاقة المشابهة التي تجسدها الصورة مثلاً، لأنها تؤكد على أن الاستعارة وهي تتأسس من خلال اللغة، فإنها لا تتخلى عن حملتها الثقافية والوجدانية والرمزية، في حين تكون الإيقونات في الحاسوب محايدة تقوم على تأدية وظائف معينة كدال في علاقتها بالمدلول، صحيح أنها يمكن أن تختصر تواصل الأجناس البشرية في أيقونات معلومة ولكن هذا التوحيد الذي يمكن أن تصل إليه التكنولوجيا بهذه اللغة المشتركة لا تختلف عن دليل المستخدم في السوق الاستهلاكية. ولعل الحديث عن قدرة الصور الإيقونية على اختزال مسارات اللغة الطبيعية هي إشارة إلى الأنساق المضمرة التي تقف وراء أحد أهداف صناعات التكنولوجيا في تفكيك آخر سرديات الإنسان الكبرى وهي اللغة.

رواية لا أتنفس نموذج لتجديد الكتابة واللغة لتتلاءم مع الوسائط المتفاعلة هو رهان وتحول كما يذهب إلى ذلك سعيد يقطين يضعنا مباشرة أمام مطابقة تفكيرنا وأدوات هذا التفكير مع الوسائط الجديدة باعتبارها، ليس فقط أدوات ووسائل، ولكن أيضاً طرائق تفكير⁽¹⁾

الخاتمة:

قامت رواية «لا أتنفس» على رؤية فلسفية عميقة، وقدّمت خطاباً يسائل الثقافة المعاصرة. ووضعية الإنسان السائل في ظل الثقافة الرقمية. إنها تحكي قصة الإنسان الرقمي العربي وكيف فشل في إحداث تغيير حقيقي، ولذلك فهذا النص هو بمثابة رصد لحياة الإنسان المعاصر في انفصاله عن واقعه لينخرط في واقع آخر هو مجرد وهم واحتمال. الاحتمال في الرواية تجسيد لمعضلة الإنسان في ظل الثقافة الرقمية وتعبير عن تصور هجين لا يزال العربي لم يتخلص من حمولته الثقافية في قبول الاختلاف وقبول النجاح وفهم الحب إنه الاغتراب الذي لم يستطع فيه الإنسان أن يخلق وجوداً لائقاً به، فشل في البلوغ بالتقنية إلى أن تكون أكثر إنسانية.

فالهجنة وانشطار الشخصية والتشظي والنزعة الاستهلاكية هي نفسها أعطاب الحياة في ظل الثقافة الرقمية، أعطاب نفسية يعيش فيها الناس دون حدود بهجنة جنسية وهوياتية وطنها الفضاء الافتراضي وحياتها مجرد احتمال، ولذلك فالرواية تنطوي على سؤال فلسفي عما يستهدف الإنسان في هذا العصر وهذا الواقع الجديد الذي يقوم على ما يشبه التجاذب الذي يتغذى بإدراك مغاير لعالم تنقلب فيه الموازين وتخفي السرديات التي تجعل من الإنسان إنساناً. وما الهجنة التي طالت الحبوب التي يتناولها الإنسان لتعبر إلى مكوناته الخلقية سوى تأكيد على ما تسعى إليه هيمنة العصر التكنولوجي لإخفاء الأصل والقضاء على التراث الجيني، وهو ما

(1) سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط - مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1، الناشر: المركز الثقافي العربي الدار البيضاء - المغرب، 2008، ص9.

ثبته اتفاقيات التهجين الإلزامي للحيوانات التي يستهلكها الإنسان كأقصى ما يمكن أن تصل إليه البشرية من تأثيرات استخدام التقنية، وهو ما يتجلى في انتشار الأمراض وأخطرها فقدان الذاكرة.

ستعلن من خلال النهايات وانتهاء صفحة «لا أنفُس» أن التنفُس كان أيضاً محض احتمال ولذلك سيسقط الحلم بالتنفُس لنتهي الشخصيات إلى حالة من الاختناق التي تشبه الوضع الذي أحدثه وباء كورونا.

إن الأدب هوية متحوّلة، والأدب الرقمي سواء في تجلّيه الورقي أو على الحاسوب يطرح تحدّياً على الشعرية التي يفرض عليها من جهة الحفاظ على جوهر هوية الأدب، ومن جهة أخرى أن تعرّف بهذا الأدب وقد تحوّل. أي أن جوهر التحدي اليوم؛ هو إلى أي مدى يمكن للأدب أن يحافظ على هويته في الوقت الذي يتنازل عن بعض مكوناته، ولعل هذه الرواية تحل الإشكال الإستيمولوجي الذي طرح في علاقة الشعرية بالأدب الرقمي، وقد أجابت عن إمكانية الحفاظ على جوهره وهو اللغة، دون أن يعني تنكراً لوجود أدب يستعين بالحاسوب لتجسيد رقمية الأدب، الذي يمكن اعتباره مستوى من مستويات الكتابة الرقمية، دون ادعاء أن أحدهما يجسّد التصور الجديد للأدب في علاقته بالثقافة الرقمية أفضل من الآخر.

تفاعلية المسرود في المحكي المترابط تقنيات التمثل القرائي

أ. م. د. فهد شيباني

الجزائر

كليات التقنية العليا - الإمارات

تمهيد

الواقع أن الآداب الرقمية وفنونها تثيرنا اليوم، لإعادة مساءلة إشكالات النصوصية، وذلك لأنها آثار مقروءة- مرئية في الآن نفسه، فهي تحظى بخصوصية مساراتها التفاعلية، وأمام هذه الموضوعات الجمالية المستحدثة، سنكون ملزمين بابتداع معجم تحليلي خاص يتلاءم مع صورها التعبيرية، بل إننا سننقاد نحو مراجعة منظومة بديهيّاتنا المتعلقة بأدوات التذوق وفعل القراءة نفسه. إننا نتحدث في هذا الصدد، عن وجه جديد للتأهيل القرائي سيخضع له القارئ الورقي؛ تأهيل يقوم في الأساس على الجمع بين المقروء والمرئي باهتمام عادل، حيث يمكننا أن نمارس فعل القراءة عبر تفاعلنا مع ما تستظهره الشاشة.

تتصل مناقشة إشكالات النص الرقمي بفلسفة الكتابة، هذه العلاقة تقودنا في واقع الأمر إلى البحث في أثر المادية النصية (أو الدعامة) على الأدبية، باعتبارها مكوناً فاعلاً في تأسيس جماليات الأنساق الأدبية. إن الأبعاد التقنية في الرواية الرقمية، تبدو معدة في الأساس لتكييف طرائق القراءة وتحويل آليات التلقي، لذلك فإن الدعامة الرقمية أضحت تعد مبحثاً مهماً في العصر الحديث؛ مبحث يتمحور أساساً حول فرضيات استكشاف سيرورات جديدة لإنتاجية المعنى، لذا فإن تحقيق الاستفادة من تلك الجهود لغايات أدبية، من شأنه أن يحيلنا إلى تصورات غير نمطية لقواعد البناء الأجناسي، عبر فهم الأداء التقني للدعامة النصية، بالنظر إلى تلك الاستفادة كصيورة لتطور شكل الكتابة.

1. النص الرقمي والنص المترابط

لا شك في أن النص المترابط (l'hypertexte)، استطاع أن يحقق تقنياً وبشكل مادي- مجردات الآلة النصية، وتلك مزية عمقت فهمنا بالصناعة الأدبية، كما مكنت كتاب الرواية الرقمية من تطوير الآليات السردية، والتحكم فيها بيسر، بل إنها تحولت إلى حافز إبداعي يضع الكاتب أمام إمكانات جديدة للحكي، بعيداً عن

إكراهات الأسلوب اللساني التي تملي قوانينها على العملية السردية. إذ يمكننا اعتماداً على تقنيات النص المترابط، أن نقرب فهمنا بتلك الاستعارات المفهومية المنوطة في عرفنا النقدي بمجمل المقولات المنهجية التي صيغت للتعريف بماهية النص، وانشغلت باختبار القوة النصوية فيه، بوصفها أنموذجاً للإبداع الأدبي.

لقد ظهر الشكل التجريبي الأول، لجنس الرواية الرقمية، في ثمانينيات القرن الماضي على يد مجموعة من الأكاديميين في الولايات المتحدة. وبالعودة إلى البدايات، سنجد أن يودور نيلسن (Theodor Holm Nelson)، قد عرف النص المترابط، بوصفه شكلاً جديداً من الكتابة غير المقطعية على الحاسوب، يتيح إمكانية بلوغ وحداته النصية بطريقة تفاعلية، حيث يمكن لتمفصلاته أن تنظم النص في شكل شبكة من المقاطع المتصلة بيناً. ومن خلال هذا التصور التأسيسي، شرع باحثو جمعية «إيست غايت» (Eastgate)، في محاولاتهم لبناء نظرية للرواية الرقمية، وذلك عبر الانطلاق من متصورات حقبة مابعد الحداثة والمقاربات مابعد البنوية للنص. وقد كان لهذه الإرهاصات الدور الكبير في انبثاق أول إطار نظري، يتخذ مفهوم النص المترابط أساساً في مقارنة الرواية الرقمية.

لقد أثبت تحويل تقنية النص المترابط لمفهوم الكتابة فعاليته في تجسيد المسعى الأدبي نحو إعطاء معالم تجنيسية جديدة للأدب الورقي، فمن خلاله انبرت الرواية، والعملية السردية عامة لتطوّر آليات الحكّي، ودعم البنية السردية بحوارية القراءة. ذلك أن الروابط في الرواية الرقمية، تؤسس لتصوّر مغاير تماماً للسرد الورقي بخصوص وضع الكاتب والقارئ، فحيث يمكن لاختلاف آليات القراءة السردية أن تؤثر في علاقتهما الارتدادية، يمكن لحوارية العوامل؛ أي فاعلي المحكي، أن تصبح متصلة بالوضع القرائي. إذ يمكن لهذه الحوارية أن تحقق طموحات النص السردية، عبر المقوم التفاعلي في شكل تعاضد كتابي؛ أي قراءة كاتبة، أو إيهام بشخصنة القارئ داخل الحكّي، أو بفتح النص على اللانهاية كل ذلك يجلو بوضوح، أثر الوسائطية في دعم خيارات الهندسة السردية، بشكل يسط الفرق بين الدعامة الورقية والرقمية، بوصفهما جوهراً تعبيرياً للنص السردية.

2. الرواية الرقمية و/أو المحكي المترابط

يقول جون كليمون (Jean Clément)، «يطلق على الرواية الرقمية أحياناً محكي النص المترابط (fic-tion hypertextuelle)، أو المحكي التفاعلي (fiction interactive) في أحيان أخرى، وهو جنس أدبي ظهر أولاً في الولايات المتحدة الأمريكية نحو سنة 1985 [...]، يتيح فرصة القراءات المتعددة للنصوص، عبر طرحها في شكل مقاطع تخضع لمسارات قرائية غير خطية [...] حيث يتألف من سلسلة شبه منتظمة من المقاطع السردية، التي تسمح بسلوك مسارات قرائية متعددة؛ مسارات تتوقف على خيارات القارئ» (Aurélien Cauvin, 2001). قد يختلف كتاب الرواية الرقمية من الفرنسيين في توصيف نصوصهم اصطلاحاً، إذ نجد مصطلح الرواية المترابطة (hyper-roman) عند آن سيسيل برادنبورغ (A. C. Brandenbourger) وفرانسوا كولون (F. Coulon)، ومصطلح المحكي السيبرنطقي (cyberfiction)، والمحكي التفاعلي (fiction interactive).

والمحكي النصي المترابط (fictionhypertextuelle) عند آلان سيلفدور (A. Salvatore)، أو محكي النص المترابط (la fiction hypertexte)، ورواية الوسيط المترابط (roman hypermédia) عند لوسي دو بوتني (Lucie de Boutiny).

على الرغم، من تعدد التعريفات النظرية للرواية الرقمية، فإن هذا الجنس يستعير من الأجناس الأدبية الموجودة على الشبكة جهاتياته الخطابية و جهاتياته البنيوية. والحقيقة أن التبصر بمفهوم النص المترابط، يقع على نقطة تماس بين العلوم المعرفية، والمعلوماتيات وتكنولوجيا الدعائم، هذه المستويات الثلاثة، تبدو على قدر كبير من التعاضد. وفي سبيل تحديد تعريف متكامل، وجب تحقيق الفهم بآليات اشتغال النص المترابط وتمظهراته، فبه تتأسس الرؤية العميقة للأشكال السردية. وفي هذا الصدد، يمكننا أن نحصي أربع جهات نظر متباينة في التعريف:

أولاً- تعريف الرواية الرقمية، كمقابل أو مكمل للنص الأدبي المترابط.

ثانياً- تعريف الرواية الرقمية في ضوء الأدب الرقمي ومفهوم مولدات النص.

ثالثاً- تعريف الرواية الرقمية بالنظر إلى علاقتها بالزعة التفاعلية والكتابة التشاركية (-l'écriture participative).

رابعاً- تعريف الرواية الرقمية بالنظر إلى علاقتها بالأدب الورقي المكتوب.

تؤمن هيلين هاستاش (Hélène Godinet Hustache)، بضرورة التمييز بين النص المترابط السردية (l'hypertexte narratif) والنص المترابط الأدبي (l'hypertexte littéraire) (Godinet-Hustache 1998, 166-211). إذ ترى أن الأول هو ما يمثل بالفعل الرواية الرقمية، أما الثاني فهو مجرد حوسبة للكتاب، تتوافق روابطه في انتظامها مع الانتظام الورقي للفصول والأجزاء، وهو ما يصطلح عليه عادة بالكتاب المترابط (-hyperlivre). «إن غاية الكتاب المترابط، أن يمنح قارئه نمطاً للتحرك القرائي غير الخطي [...] فهو ليس سوى كتاب رقمي يشتمل على عدد من الروابط النصية المترابط» (Otman 1998, 157). يتميز النص المترابط الأدبي، بشبهه بالحواشي، كونه يضع أمام القارئ إمكانية إدراج التعليقات والملاحظات بيسر بالنظر إلى روابطه النازمة للعقدة، وذلك ما يضمن الحد الأدنى من التفاعلية في نصوصه.

3. الرواية الرقمية وفنياتها التفاعلية

1.3. اختبارات القراءة

ينحو التحليل الأولي للآثار الأدبية الرقمية في الأصل نحو الدراسة النسقية لاستظهارات الشاشة. بيد أن أصل الاستظهار قائم في جوهره على تلك الاختبارات الأولية التي يجربها القارئ في أثناء تعرفه للمرة الأولى إلى النص، هذه الاختبارات يمكن أن نفرد لها حيزاً من الاهتمام في مقارنة الرواية الرقمية، طالما أن مؤلف النص، يسعى من خلال اجتهاداته التقنية، إلى ترسيخ عنصر الإبداع الفني من خلال صور

من الانزياح التقني، تسعى في مقامات عدة إلى تخييب أفق انتظار القارئ، وتحويل هذه الخيبة إلى رحلة استكشاف قرائية.

تنأى هذه الاستراتيجية الخطابية بتلك الخيارات عن منطق الخطأ والصواب، خاصة مع وجود احتمالات تفرعية متعددة في الصفحة الواحدة. ولعل ذلك ما يدفعنا إلى التساؤل عن القواعد المثلى في قراءة استظهارات الشاشة. فكيف يمكن للنظرة الأولية، أن تتحكم في التجانس العلاماتي بين المقروء الخطي والمرئي والمسموع؟ وكيف يمكن للنصوص الترابطية المضمرة أن تؤثر في فعل القراءة؟ إن اختبارات القراءة، ليست بديلاً عن القراءة الأولية للنصوص الورقية، ولكنها جزء أساسي من اللعبة التفاعلية. وبذا يستطيع النص الرقمي، على الصعيد الجمالي، أن يحقق نبوءات «مدرسة كونستانس» حول جمالية التلقي التي ظلت مشغولة بفهم إشكالات التلقي الفاعل للذات للأثر الفني، على اعتبار أن بلوغ هذه العتبة في إنتاج الآثار والنصوص الفنية من شأنه أن يصنع تاريخاً جديداً للأدب عبر استهداف أفق توقعات النصوص (Otten 1987,9).

2.3. المنوال الورقي

لقد حاول أدباء المحكي المترابط، أن يناهضوا مبدأ الامتداد للكتاب الورقي، وتجلت رغبتهم القوية في استحداث قطيعة فعلية، من خلال عناوينهم اللافتة، على غرار نص كزافيي مالبراي (Xavier Malbreil) الذي تضمن عنواناً فرعياً بعبارة: «لا أتذكر جيداً، شيئاً اسمه كتاب»، أو نص رينو كامو (Renaud Camus)، الذي افتتح أول مقاطعه بعنوان: «لا تقرأ هذا الكتاب» (Camus). كل ذلك، يعكس رغبة ملحّة في زحزحة التمثيل الكلاسيكي للكتاب ومن ثمة للدعامة الورقية. غير أن الواقع، كان يشير إلى خلاف ذلك، فـ:رينو كامو نفسه، كان قد نشر في أول الأمر نصه ورقياً (1997) تحت عنوان «إعلانات صغيرة»، ثم قام بتحويله إلى نص رقمي، ثم عاود نشره من جديد على الورق (2000). وقريب من هذا التوجه المتناقض، ما فعلته براندينبورغ، بعد معاودة نشر محكيها المترابط ورقياً، حتى وإن كانت تطمح من ورائه إلى محاولة جذب انتباه القراء الورقيين نحو عالم الرواية الرقمية. وفي مسعى آخر، حاول بيار دو لاكوست (Pierre de la Coste)، توظيف النص المترابط فقط، لدعم توافق النص الرقمي مع الكتاب، من خلال نصه «من يريد قتل فريد فوستر»، الذي يتمظهر في شكل كتاب من دون صفحات، حيث تعمل بنية نصه المترابط على ضمان هيئة التمثيل الورقي للكتاب (De La Coste 2003). ففي هذا المحكي المترابط، يمكن للقارئ أن يغادر من خلال الروابط خط الحكي في أثناء رحلته في تقفي تفاصيل شخصية معينة حيث تنتظم في النهاية مضامين مسارات القراءة في شكل كتاب (رقمي)، ويمكن للقارئ في هذا السياق معاودة القراءة على المنوال الخطي الورقي بنظام التتالي السطري.

يعمد كزافيي مالبراي، بالرغم من اعتراضه على الانتظام التقليدي للكتاب، في روايته إلى تقسيم المتن الحكائي إلى ثلاث فقرات، ووضع كل فقرة بعدد معين من الصفحات، صفحة بعد صفحة بشكل يحاكي الانتظام الورقي للكتاب (Xavier Malbreil 2000). وعلى النحو نفسه، ينتظم محكي ميلان بيترماند (Mylène Pétremand)، في شكل مقاطع مرقمة. كما تتضمن روايته الرقمية «مسارات»، عبر نظامها الإبحاري في القراءة

إمكانية التوريق الإلكتروني. في مثل هذه الحالات، تتموقع الروابط بين الصفحات، بوصفها روابط انتظامية تنقلنا من صفحة إلى أخرى، تختلف بذلك في الوظيفة عن دور الروابط الدلالية.

3.3. نمطية القراءة وانتظام الحكي

لا يمكن للرواية الرقمية أن تتجاهل - بأي حال من الأحوال - تعود القارئ الدعامة الورقية ونظام التوريق (le feuilletage)، وتحول عاداته القرائية نحو دعائية الشاشة ونظام الإبحار النصي المترابط. لذلك يفضل بعض كتابها فتح المجال واسعاً لحرية الاختيار القرائي، بشكل يفقد القارئ القدرة على تعليم الوحدات القرائية. وطالما أن القراءة تحصل عبر الروابط التي يختارها القارئ، فإن القارئ قد لا يميز في بعض المحكيات المترابطة حتى بين المقاطع التي تم قراءتها، بما يجعله يضيع في متاهة من الروابط داخل شبكة من التقاطعات الحرة بين المقاطع. وفي الواقع، سنجد أن بعض كتاب الرواية الرقمية، لا يغفلون عن عادات القراءة الورقية، فبراندنبورغ مثلاً، تحتاط عبر تخير القارئ بقولها: «إذا كنت متخوفاً بشدة من الضياع، فإنه يمكنك طبعاً أن تتوجه إلى نمط القراءة الخطية، فتقلب صفحات المحكي صفحة بعد أخرى، على المنحى الكلاسيكي، وفي المجمل يمكنك أن تقرأ على نحوين مختلفين [...] باختصار ستجد نفسك حراً» (Bran- denbourger 2000, 4). بعيداً، عن العودة إلى النمط الورقي، يمكن للقراءة في بعض المحكيات المترابطة أن تكون نظامية، حتى مع التفرعات النصية التشجيرية، فتقودنا من مسار إلى آخر، ومن مستوى إلى آخر، وتتيح لنا خيار العودة إلى الوراء.

تنأى بعض الروايات الرقمية ذات المنحى القرائي غير الخطي، بالقارئ عن وضع التيه القرائي، من قبيل ما فعل سيلفاتوت في محكيه «شاشة كلية»، بوضع خريطة معلمية للوحدات القرائية (Salvatote). وعلى النهج نفسه، قام كولون انطلاقاً من نقود القراء وتعليقاتهم، بتعديل رواية «20 % حب إضافية»، عبر وضع خريطة للمسارات القرائية، فجاءت منتظمة في شكل عدد من النجوم (Coulon 1996). والحقيقة هذا النزوع، يترجم رغبة بعض كتاب الرواية الرقمية في تحصيل أكبر قدر من المقروئية. لذا قد تختلف تقنيات تكييف القراءة، من وضع خرائط للقارئ إلى تحديد طريقة استعمال مفصلة، غير أنها تنم عن الوعي ببعد التلقي، وعن الغاية في تحديد استراتيجية تواصلية، تركز بشكل كبير على مراعاة نظم المقروئية النصية.

4.3. التوليد الآلي للنص

يميز نقاد الأدب الرقمي، بين النصوص المبرمجة وغير المبرمجة، لأن النص الأدبي الرقمي قد يكون غير خاضع للبرمجة، كأن يعتمد أساساً في استظهاراته النصية، على المحددات القرائية التي يملها الحاسوب، وذلك ما لا يشكل الوجه الأمثل أو الغاية الحقيقية التي دعت الأدباء إلى اختبار الفاعلية الأدبية للدعامة الرقمية. إذ يكفي الأديب، في اعتماده على النصوص الأدبية الرقمية غير المبرمجة، بضمان معالجة الوسائط الدالة، وما يهمه هو ذلك الناتج المستظهر عن المعالجة البرمجية، التي تتخذ شكل قارئ برمجي (un player)، يقوم على أداء دور المستعرض القرائي للنص. إن نظام الاستظهار القسري للنصوص الرقمية غير المبرمجة، شبيه

بنظم الاستعراض التلفزيوني أو الفيلمي. وفي هذا الصدد، يعدُّ نص «الضجيج» (Lebruit) لـ: جوليان أبريجيون (Julien Abridgeon)، مثلاً جيداً عن هذا النوع، فهو يقدم نصاً سمعياً بصرياً، تلخصه مجموعة من الكلمات التي تتحرك على نطاق الشاشة، تتصاحب بالتزامن مع نص شفوي مسموع، مسجل في ملفات. اللافت أن القارئ يمكنه أن يلحظ في أثناء قراءته للنص حالات عدم التوافق بين المرئي والمسموع، غير أن النص في هذه الحالة، لا يتيح أيّ وضع للتحسين القرائي داخل الوسط الرقمي. إن اعتماد تقنية النص المترابط، في بعض النصوص الأدبية، قد لا يجعل منها بالضرورة نصاً مبرمجاً.

يثبت نص «أورفي أفون» (Orphée Aphone) لمؤلفه باتريك هنري بورغو (Patrick Henri Burgaud)، أن الأثر الرقمي المبرمج نصياً، ليس مجرد تمرن تقني معلوماتي، ولكنه إضافة مهمة للعملية السردية، ترقى لتجسيد الحضور الفعلي للأديب. استوحى الكاتب، بنيته النصية من أسطورة «أورفي»، بشكل يضع القارئ في وضع البطل الأسطوري في مسعاه لاستعادة «أوريديس». اللافت في النص أنه يترجم فعل استعادة «أوريديس» على صعيد القراءة، عبر إمكانية خلق القارئ لنص أصيل، ومتفرد مع كل فعل قراءة، يمكنه طبعه في النهاية. ويؤلف الشلال «آرشرون» في الأسطورة حيز المهمة الحاسمة (حيز إلقاء الرأس الناطقة لـ: «أورفي»)، وهو يرمز إلى اللغة الفرنسية، حيث يكون القارئ مدعواً لاستكشاف اسم الشلال، فيتحوّل بفعل قراءته إلى فاعل سردي، شبيه بالوضع السرد لـ: «أورفي»، أين يستحيل عليه، مغادرة النص إلا بالنقر على زر الخروج (Esc) بشكل يعادل استعارياً، فعل الانتحار الذي أقدم عليه «أورفي». لقد استطاع بورغو أن يحول سلسلة «الاختبارات» إلى أفعال قرائية، أي إلى اختبارات قرائية، ففي كل مقطع، يكون القارئ ملزماً، بإنجاز أفعال مجهولة الماهية والغايات، باستقلالية عن الكاتب، وهي اختبارات تخص القارئ وترجم عريفاً مدى معرفته باللغة الفرنسية.

يعتمد النص الأدبي الرقمي في بعده الإبداعي أساساً على قوة البرمجة النصية، وهو ما يملّي على الأديب ضرورة الإحاطة بأثر البرمجة، على بناء أو إعادة إنتاج أنساق العلامات داخل الأثر الأدبي. وإذا كانت النصوص غير المبرمجة، تستهدف الجوانب الإبداعية للأثر البصري، وتتمركز بجمالياتها، حول فعل الترابط النصي، فإن النصوص المبرمجة، في مقابل ذلك تكاد تكون مقرونة في أدائها الجمالي بفعل التوليد النصي لتلك المسارات المرتبطة بالتفاعلية.

قد لا تتجلى فاعلية النص المترابط في الرواية الرقمية، ضمن إطار الكتابة التوليدية؛ التي لا ترتبط بشكل مباشر بالكتابة عبر النص الترابطي، غير أن آثار هذا الأخير قد تحوّل مبادئ فعل الإبحار القرائي، نحو تجسيد الحلم باللانهاية النصية. ففي نص «العقدة»، نلاحظ أن الكاتب، قد دعم روايته، بما يسميه بـ«مولد الصدفة»، ومن خلاله سيجد القارئ نفسه سردياً أمام حالة من الضياع القرائي داخل المحكي (Verrault, 1998). ولعل الغاية، من وراء هذا القصد، قد لا تقع على تمكين القارئ من حالة الضياع القرائي، ولكن المتأمل من النص، أن يضع القارئ في موقف الاستمتاع بحلم اللانهاية.

يعتقد نقاد الرواية الرقمية أن نص «الوقفة» (Coulon, 2000)، مثال آخر عن آلية الكتابة التوليدية للنصوص، حيث تتحوّل تدخلات القارئ من إطار ممارسة حق الاختيار، إلى القدرة على تغيير الظروف

وتعديلها. إنه نص يتغير في لمح البصر، بشكل يمكن القارئ من التلاعب بمقاطعته القصيرة. وعلى الرغم من استناد المحكي إلى نص أصلي، إلا أن هذا النص يخضع للتحويل لمجرد محاذاة فأرة القارئ له. إذ تتحقق هذه السيورة، بصرياً عبر الفعل القصاصي للنصوص، بشكل ييسر تعديل الظروف الزمنية والمكانية. لذا يعتمد هذا المحكي إلى التمييز خطياً بين النص الأصلي والنص المتولد في القراءة بلونين متباينين (الأبيض للأول والوردي للثاني)، واضعاً في الحسبان مختلف احتمالات حالات التولد النصي عبر تجهيز النص سردياً بثلاثين نهاية ممكنة للمحكي.

يقول جون بيار بالب (Jean Pierre Balpe): «إن الغاية من استعمال الحاسوب... [في هندسة النص] تقع على تحقيق اللانهائية، أو التعددية في الروايات أو الأشعار» (Balpe, 1996). إن قارئ رواية «مسارات» مثلاً، لا يمكنه أن يشترك مع باقي القراء سوى في الصفحة الأولى، ذلك لأن باقي الصفحات تخضع للتوليد المعلوماتي، حيث تتخلق كل صفحة عن فعل التوليد الآلي كلمة كلمة. وتنسجم هذه البنية، مع المضمون السردى، باعتبارها محكياً بوليسياً يراهن على القارئ كمتقّص للحقيقة، حيث تحاول الرواية شد انتباهه بوضعه أمام زمن فعلي لحظة القراءة.

5.3. عتبة الحكى: (المخاطبة)

تميز النظريات اللسانية، داخل الفعل التواصل، بين الملفوظ (l'énoncé)، باعتباره ذلك المنتج اللساني المغلق والمحدود، وبين التلفظ (l'énonciation) بوصفه فعل التواصل المولد للملفوظ. ولهذا التمييز الفضل في تلافي الخلط بين الشخصيات الواقعية (الكاتب، والقراء) والشخصيات التخيلية (السارد والمسرود له)، وبيان الفرق بين القارئ والمسرود له. وبالرجوع إلى الخطاطة الأنموذجية للتواصل، يمكننا أن نموضع المسرود له (le narrataire) في خانة المرسل إليه (المتلقي)، الذي توجه إليه الرسالة، وبالتالي فهو بمنزلة متلقي السرد. أما القارئ فله حضور في طرق الاستعمال القرائي، غير أنه بمجرد التورط بالبداية في المحكي يتحوّل إلى مسرود له.

لا يجيز المحكي الورقي، حيزاً للتواصل المباشر بين الكاتب والقارئ، إذ لا مجال لاحتمال حصول ارتداد تواصل (feed-back) بينهما على نطاق النص. فالقارئ الورقي، يمثل ذلك القارئ، الذي تفوقه مجموع العلامات المحددة لذلك المقصود بحكي السارد، وهو يتجلى في شخص المسرود له (le narrataire). غير أن ذلك لم يمنع، سعي عدد من كتاب المحكي الورقي، لخلق فضاء حوارى بين السارد والقارئ، عبر استهلالات نصية، تحاول زحزحة القارئ عن وضعه الاعتيادي. وأحسن مثال على ذلك، العتبة النصية لـ: إيتالو كالفينو (Italo Calvino) الاستهلاكية، التي يمارس فيها نوعاً من التنويم الإيحائي اللفظي، يستقصد من خلاله تحصيل ردات فعل سلوكية قبل مباشرة قراءة المحكي نفسه (Calvino, 1995). حيث يحقق هذا النزوع السردى، لدى السارد الرغبة في استظهار ضمائر المخاطبة، استظهاراً فعلياً ذا صلة بواقعية الفعل التواصل، وهو ما يعكس جانباً مهماً من شفافية النص وشفافية الحكى. يقول كالفينو: «ستشرع في قراءة رواية إيتالو كالفينو الجديدة،

رواية» ماذا لو كان في ليلة خريفية ثمة مسافر: «استرخ الآن. وركز. أبعد عن ذهنك كل الأفكار. دع العالم المحيط بك يمحوه الموج. الباب، من المهم أن تغلقه؛ والتلفزيون طبعاً لا يزال مفتوحاً. قل فوراً للآخرين: لا، لا أريد مشاهدة التلفاز. قل ذلك بصوت قوي».

وفي الفصل الأول من محكي لوسي دو بوتناي المترابط، الموسوم بعنوان «ليست رواية»، يصادف القارئ، للوهلة الأولى، سطوراً حوارية بمنحى تحذيري، تحاول دعوة القارئ، لخوض غمار تجربة قراءة النصوص الرقمية بأسلوب استفزازي يغلب عليه طابع التحدي. تقول دو بوتناي: «ربما لست بمستعد ثقافياً للتخلي عن الكتاب الورقي، والقراءة من على الحاسوب...إننا لا نحرصك على أن تعجب بأدب الوسيط المترابط» (De Boutiny, 1997).

وعلى النحو نفسه، نجد صاحب نص «شاشة كلية»، يستهل محكيه المترابط، بتخير في أسلوب القراءة، ثم ما يلبث أن يتحول إلى استفزاز، يغلب عليه طابع التحدي لقراءة المحكي المترابط. يقول سالفادور: «أيها القارئ، إذا كنت تكره الثثرة، فمر مباشرة إلى (ال)جدول. وإلا، تخل عن قراءة «شاشة كلية»، فهي لم توجد لك».

قد لا يختلف تصور بوتناي عن رؤيا كالفينو، في السعي نحو تشكيل صورة القارئ، من خلال مساءلة المسرود له. ولعل تحذيرات بوتناي وسالفدور، كانت تهدف هي الأخرى، لاستجلاء حيز من الحوارية بين السارد والمسرود له، تفسح في المجال للمخاطبة الفعلية (أنت أو أنتم)، وتنشد مع كل تجربة قرائية، كسب قراء نموذجيين، يقبلون في تحديات القراءة على النص المترابط.

4 - الرؤية النقدية لرقمنة السرد:

تبدو الرؤية الظاهرية للسرديات، أكثر وعياً بتفرد المحكيات واختلافاتها، حيث عمل منظروها على منح مفهوم الزمانية (la temporalité)، موقعاً مركزياً في العملية السردية، وذلك بنقد تلك المقاربات السكونية المنسوبة إلى النزعة البنيوية، من خلال فضح حيل التحليل التزامني للعلاقات الوظيفية أو اختزال التشابكات السردية في خطاطات مجردة، ومن ثم التركيز على العلاقات المنطقية الدلالية التي تقع خارج فعل السرد. يعتقد بول ريكور (P. Ricoeur)، أن المحكي يعكس تجربتنا الظاهرية حول الزمن؛ وعبر وساطته تنتظم الملامح السردية للذات، فهو يستمد جذوره التصويرية من واقع معيش الإنسان، غير أنه يسعى إلى تعميقها بالنظر إلى إمكاناته الشعرية، حتى يتمكن من إعادة تصويرها ضمن أطر فعل التلقي.

تؤثر طريقة الحكي بشكل حتمي في المسرود فتحدد الهوية السردية للذات، وتضع معالم التفرد على كل محكي. ويعتقد جوهان فيلناف (J.Villeneuve) أن الإقرار باختلافية طرق الحبك، ييسر المجال لنقد الخطاطة السردية المعيارية، لأن تفرد كل محكي هو الذي يمنح معنى لسرديته (Villeneuve 2004, 423). ففي المحكيات الشفاهية مثلاً، يؤثر نبر السارد وتنغماته أو إيماءاته في القصة، وحيث يشكل عنصر المشافهة فعلاً تفاعلياً بامتياز، يجند السارد انتباهه للتساؤلات وردّات فعل مستمعيه.

إن الحبك الغائي للمحكي، ما كان له أن يتطور داخل تقاليد المحكي الشفوي، والفضل في تطوره مقرون بظهور الأشكال المستحدثة للمحكي المكتوب؛ عبر وسائطية تقنيات الكتابة. وبحسب اعتقاد يونغ (W. J. Ong)، فإن الرواية مع ثورة تقنيات الطباعة في القرن التاسع عشر، تمكنت من تحقيق نقلة نوعية على صعيد التأسيس للشخصية السردية، من مفهوم البطل الملحمي في المحكي الشفهي إلى مفهوم البطل الضديد مع تطور الرواية المكتوبة (Ong 1982 , 201). وهنا تبرز أهمية الوسائطية في تنميط الخطابات داخل الإمبراطورية السردية.

لقد كانت السرديات الخطابية، بمثابة إعلان عن تحويل النظرية السردية اهتمامها من التركيز على ملامح البنية الدلالية للمحكي نحو تجسدها الخطابي؛ أي نحو الجهاتيات التعبيرية للمحكي التي تعكس البعد الوسائطي للنشاط السردى. وذلك ما يتجلى بوضوح، بالنظر إلى أنموذج جيرار جينات (G. Genette) السردى، الذي أبدى فيها تركيزاً على أشكال التعبير بشكل خاص، عبر دراسة تمظهرات السارد داخل المحكي، وقضايا وجهات النظر، وإشكالات الزمن. لقد سمحت المقاربة الخطابية بإعطاء أهمية قصوى للوسائطية، والتأسيس لسرديات التعبير عبر التركيز على «الكيف السردى» (طريقة الحكى)، الذي يستحيل اختزاله في المسرود، وإنما يمتد أثره نحو البنية العميقة. وتلك مسألة تبدو على قدر كبير من الأهمية، في المقاربات التحليلية التي تشمل الأشكال البصرية والفضائية للمحكي (السينما، المسرح، الأوبرا، فن العمارة، الوسائط المترابطة).

يعتقد بولتر أن الرواية الرقمية ما هي إلا امتداد طبيعي لمسيرة الكتابة الروائية، امتداد يستند في مرجعيته إلى تلك المحاولات الروائية التي كانت تنشئ تقويض البنية الكلاسيكية للرواية الورقية، في ضوء تقاليد النزوع التجريبي في الأدب الذي طبع القرن العشرين. وعليه، فهي تشكل بماديتها النصية امتداداً للجماليات السردية، التي أسس لها كتاب الرواية الجديدة، ممن أعادوا مساءلة الأنموذج الأرسطي للمحكي، عبر تحديث الجماليات السردية الموروثة عن روايات القرن التاسع عشر. ولعل مقارنة بولتر بدت كمحاولة لفهم مدى إجرائية مفهوم النص المترابط وشموليته، فثمة -بحسب زعمه- تحقق لتقنية النص المترابط في عدد من الروايات الورقية.

لقد دأب كتاب الرواية الجديدة في محاولة بناء علاقة جديدة بين تجربة القراءة وإدراكنا للبنى التي تنظم النص وتتحكم فيه، حيث تجلّى ذلك بوضوح عبر محاولاتهم لانتهاج نمط الكتابة الطوبوغرافية على الوسيط الورقي، وهو ما لم ينسجم بحسب بولتر مع إكراهات الدعامة الورقية (2, Bouchardon). ولعل ذلك ما عكس ضراوة الصراع، من أجل تأسيس أشكال جديدة من الكتابة السردية، على دعامة تعيق كل محاولات التجديد. غير أن النزعة التحديثية في الرواية الجديدة، استطاعت أن تبين عن سبق بعض الروايات الورقية في تحقيق نماذج مجردة للرواية الرقمية في شكل بنى نصية أدبية تحمل مقومات النص المترابط.

1.4. التفاعلية والمادية النصية

تقوم جمالية الرواية الرقمية على الجمالية المادية للنص. إذ يتوقف شرط افتراض التتابع الحدتي في المحكي التفاعلي مثلاً، على البرمجة المعلوماتية للتدخلات المادية للقارئ حتى ينتظم في شكل قصة تخضع

لنظام سردي محدد (2, Bouchardon). لذلك يمكننا اعتبار المحكي التفاعلي نصاً يقوم على تطوير التقنية السردية، إذا ما سلمنا بأن السرد هو مجرد تقنية قابلة للتحويل من التقنيات اللغوية إلى تقنيات التعدد القناتي. ويحيل مفهوم المحكي التفاعلي إلى حقل واسع، من التجارب النصية، حيث تتعدد التطبيقات الرقمية وتنوع. ويمكننا في هذا الصدد، أن نقف عند أهمها:

1. المحكي السيني (Le récit cinétique): يستثمر هذا النوع من المحكيات التفاعلية إمكانية التوليف النصي بين أبعاد التعدد الوسائطي (Bouchardon, 199)، حيث تقوم هذه المحكيات على دعم الحركة المادية للنص، والاشتغال على مادية النص انطلاقاً من تفعيل لعبة الدوال (أسلوب الاستظهار، التحريك، التشكيل)، كقاعدة تفاعلية في أثناء متابعة العملية السردية، ولعل أحسن مثال على ذلك نص «كتاب الأموات» لـ: كزافيي مالبراي ودالمون جيرارد (Malbreil et Dalmon 2000).

2. محكي المتتالية (Le récit algorithmique): يستند محكي المتتالية في تفاعليته إلى مبدأ الربط والتوليد. ويعد نص «مسارات» لـ: جون بيار بال، مثلاً جيداً عن توظيف تفاعلية التولد النصي، حيث يتخذ هذا النص شكل رواية بوليسية تعمل بنصيتها على تمكين القارئ من نصوص تتولد في الوقت الراهن للقراءة (Balpe 2001).

3. المحكي الجماعي (Le récit collective): يسمح هذا النوع من المحكيات التفاعلية لمستعملي الشبكة بالمشاركة في الكتابة السردية، حيث يبدو الأمر أشبه بكتابة تتعدد فيها الأيدي، يمكن فيها لكل قارئ كتابة جزء من المحكي، فتتحوّل القراءة بهذا الفعل إلى قراءة كاتبة (lecture-écriture). وفي هذا الصدد يبدو نص «كتاب الأموات» أحسن مثال عن هذه المحكيات بالنظر إلى مساراته الكتابية المفتوحة.

يجد نص المحكي التفاعلي في واقع الأمر نفسه، قائماً في بعده النصوي على الدور المتمفصل بين الغائية السردية من جهة والغائية التفاعلية من جهة أخرى. وتكمن الغائية السردية، في دور قيادة القارئ أو الأخذ بيده لسرد محكي من البداية إلى النهاية، بينما تعني الغائية التفاعلية بمنح القارئ القدرة على التدخل في خضم المحكي. لقد استطاعت الرواية الرقمية، أن تقوض البيت الأجناسي للأدب ككل غير أنه ثمة عدد من النقاد، ممن ينتقدون هجانة الدعامة الرقمية كدعامة نصية، ولعل اجتهد المحكي التفاعلي لخلق تجانس بين مكونات دعائمية مختلفة، من شأنه أن يعيد مساءلة مفهوم الجنس الأدبي نفسه، عبر صياغة جديدة لمقولة الشكل النصي (le format textuelle). إن التهجين الذي يضطلع به المحكي التفاعلي في سبيل خلق نصوصية رقمية للنص السردية، يقوم في الأساس على خلق تماس بين حقول دعائمية مختلفة (الأدبية اللسانية، الهندسة المعلوماتية للملفات، الفيديو، فن التشكيل الرقمي).

2.4. الحوارية

لقد دأبت هرمونيطيقا غادامير (Gadamer)، في استقصاء تحليل موضوع الفهم، في ضوء تجربة الحوار، ذلك أن كل نص - بحسب اعتقاد هذا الفيلسوف - يصطنع لحظياً علاقة حوارية مع القارئ. هذه المحاور

تحدث في تصور باختين (Bakhtine)، داخل ذهن القارئ باعتباره المسؤول عن مساءلة النص المقروء عبر إعمال معارفه ومعتقداته. إن النص المترابط في مقابل ذلك، يقوم على التحكم في المعطيات النصية اللسانية وغير اللسانية (الصور، الأصوات، مقاطع الفيديو)، إذ يتيح إمكانات متعددة لتفاعل القارئ مع النص، كما التنبؤ من خلال المعطيات التي تستعرضها الشاشة بمختلف أنماط وردات الفعل المنوطة بتحركات القارئ في أثناء الإبحار. ويمكن للنص المترابط بالنظر لهذه الميزة، أن يؤسس داخل النص لنسق حوارى جديد يسميه بيار لورات (Pierre Laurette) بـ«الحوارية الإلكترونية» (Pierre Laurette 1993, 195-215).

تمنح الرواية الرقمية السارد، حسب تصور ياكوب نيلسون (Jakob Nielsen) سلطة تصور عالم أو كون سردي، يمكن داخله تحويل الممارسة السردية إلى سلسلة من التطبيقات النصية، حيث يصبح القارئ أو المسرود له في وضع المستكشف لتلك العوالم النصية (Nielsen 1990, 180). داخل هذا الفضاء الطبوغرافي من النصوص الترابطية، يمكن للقارئ أن يحدد معالمه القرائية، ويعيد ترتيبها لتخليق المعنى. المثير في الأمر، أن هذا الفضاء النصي لا يقدم سرداً لقصة مسجلة داخل الزمن، ولا يدعو المسرود له لمتابعة السيرة السردية إلى ذروتها ومنتهاها. وبهذا المعنى، فإن محتوى النص المترابط، لا يمكنه بأي حال من الأحوال، أن يفرض نهاية محددة على القارئ، بل إن النهاية تأتي برغبة من القارئ نفسه، بوصفه واضعاً لشروط النهاية، كل ذلك يجعل القارئ في تمام المسؤولية عن قراءته. ول: ميشال جويس، تعليق مثير عن نص «قصة ما بعد الظهيرة»، حين يقول: «حين تتوقف القصة عن التقدم، وعندما تدور بك دوائرها، وتتعبك مساراتها، فثمة النهاية؛ نهاية تجربتك في القراءة» (Clément 1994, 70)، وذلك ما يتقرر في ذاتنا، فما يدعونا لإنهاء قراءة بعض الروايات الرقمية ليس مجرد الاقتناع باستكشافنا لمختلف مظاهرها السردية، ولكننا نقرر وضع النهاية، حال ما نرضي شيئاً ما من اللذة السردية في ذاتنا.

3.4. الصورة والسرد

بعيداً عن النظرية السيميائية البنوية، التي تماثل الصورة السينمائية بالنص؛ ومن ثم بالملفوظ اللساني، يستثمر دولوز (Deleuze) جهود بيرغسون (Bergson) وسيميائيات بورس (Ch. S. Peirs)، في استقصاء البعد الخطابي في السرديات الفيلمية، فبدل التقاط المعطى الفيلمي بوصفه خطاباً، يمكننا استكشاف خطابيته انطلاقاً من مفهوم الصورة-المتحركة (l'image-mouvement). إن المادة الفيلمية، تتمركز حول الصورة-المتحركة، التي تولد السردية، وليس العكس. يقول دولوز: «ليست الصورة-المتحركة، بالفعل التلفظي، ولا هي مجموعة من الملفوظات، بل هي قابلة التلفيظ (énonçable) [...]». فهي، تفسح في المجال لجملته من المقومات الحسية-المتحركة، لتخليق السرد على النطاق المادي للصورة» (Deleuze 1983, 44). وفي كل الأحوال، تبدو الصورة في وضع متقدم سابق عن السرد.

يسلط مفهوم الصورة المتحركة الضوء على إمكانات بعض الآليات المادية في تخليق الحكى من المواد الحسية، ودور الوسائطية وأهميتها في حدوث هذا التخلّق. وحيث تجد السرديات الفيلمية، مرجعيتها في الصورة، التي تعد دعامة غير لسانية، يمكن أن يتحول الإجراء الرمزي للاشتغال الأيقوني شيئاً فشيئاً إلى إطار

سردى. لأن العوامل الأولية للإدراك والإثارة، عادة ما تثير المتلقي نحو تأمل المعطيات الكيفية في الصورة، لتتحول إلى صورة-فعل (image-action)، متخذة شكل فضاء حدثي، يقوم على تحيين الطاقات التعبيرية لتلك الكيفيات في زمن محدد، فيتولد من هذا التفاعل البذور السردية للفيلم. وعلى نطاق النص الرقمي، يمكن لأي فضاء من الوسائط المترابطة، أن يولد البعد السردى من دون الحاجة للأنموذج اللساني، وذلك بتحويل هذا الفضاء غير الخطي إلى آلة فيلمية تشتغل بدلاً عن تحريك الصورة، على تشبيك مشيرات المدرك البصري للصورة، وذلك وفق مبادئ مفهوم «الصورة-الواجهة» (l'image-interface) وتطبيقاته.

4.4. سرديات الواجهة

إن تقصي أطوار العلاقة القائمة بين السردية والوسائط المترابطة في مقارنة الرواية الرقمية، يملي علينا ضرورة إدراج الخواص العضوية للوسائط في دائرة التحليل، ذلك أن الوسائطية تحدد شكل المحكي وتصلب التجربة السردية. فالأشكال الفضائية للمحكي، تملي على نطاق النص الرقمي ضرورة الانتباه إلى دور الوسيط التعبيري (le média expressif)، حيث يتحول اهتمامنا نحو مقارنة الطرق التقنية في الحكي. إن المصادرة السيميائية بتفرد كل وسيط بأساليبه السردية، قد تثير انتباهنا إلى إمكانية الادعاء بعكس تصور أ.غريماس (Algirdas Julien Greimas) المنموذج للمسار السردى، ذلك أنه على نطاق الرواية الرقمية، يعمل المسار السردى بدل استظهار البنى العميقة على الانقياد نحو توليد فضاء حسي من الوسائط، حيث تصبح أهمية دراسة هذا التمظهر النصي، مشروطة بتحليل حيثيات التخلق السردى داخل واجهات (les interfaces) الوسائط المترابطة.

يفترض مفهوم الواجهة (l'interface)، وجود علاقة دينامية وتفاعلية، حيث ينساق المتفاعل ذهنياً مع نص الرواية نحو بناء عالم افتراضي مأهول بالكيانات والأحداث، وذلك وفق ما تمليه مجموع المشيرات الأيقونية. وعبر هذه الوظيفة تعمل الواجهة على الاستجابة لمقومات الحكي عبر بنية الوسيط المترابط، على نحو يتجاوز مفهوم «الإطار» (le cadre)، الذي يتأسس على الأنموذج السكوني. وتتأتى الاستعارية السردية للواجهة في الرواية الرقمية، من خلال تمركزها حول المظاهر الدينامية والعلائقية للحاوي الزمكاني للمحكي، حيث يغدو توظيف الاستعارات مقروناً بمشروطة الفهم، بما يمكن السارد من تورية بعض الأبعاد السردية واستظهار أخرى.

لا يمكن للعلاقة التفاعلية أن تؤسس على دعامة المحكي المترابط، أي وفق بنية الوسيط المترابط، بنهج سكوني، ولكنها تنبني وفق خطط دينامية تعمل باستمرار على تحيين المعطيات الزمكانية، كل ذلك يتحقق من خلال سيروية استدلالية، تحدد الآفاق التوقعية للقارئ، على مدار تلك المسارات التي يسلكها داخل النص. فداخل الرواية، يستحيل الاكتفاء بتحديد الفضاء بوصفه «إطاراً» للفعل النصي، ولكن يتوجب علينا التقاطه بوصفه «واجهة»، فيغدو الفضاء دينامياً يراوح باستمرار في تحوله بين أن يكون فضاء ذهنياً للدلالات أو أن يكون فضاء مادياً للوسائط المترابطة.

5.4. الزمان والمكان

تنطلق النظريات البنوية في تحليلها لفضاء المحكي، من مفهوم الإطار الزمكاني (-cadre spatiotem- porel)، الذي يتأسس على تقاطعات الفعل. ويحدد الإطار الزمكاني العلاقة التكاملية التي تنشأ بين الفضاء والزمن، وتلك علاقة تبدو ضرورية في تمثيل الفعل أو الحدث. بهذا المنطق يعتقد جارفني (Gervais) «أن المحكي يصبح فضاء للتمثيل الخطابي للفعل» (Gervais 1990, 20). إن تحليل الإطار الزمكاني، الذي شهد تطوراً مع المحكي المكتوب، انطلاقاً من الثنائية الكلاسيكية التي تفصل بين الوصف والسرد، أدّى إلى بلورة تصور سكوني للفضاء، بوصفه وعاء للحالة السردية، مما قاد إلى الانصراف عن معاينة فاعليته كعمل مهم في تخليق البعد السردى. إن الفضاء، كفيل بفرض تراتبية على المادة التعبيرية، التي تجسد المحتوى السردى عبر إخضاع النص المكتوب لمنطق الصورة. وعلى العموم، فإن كل شكل من أشكال الوسيط المترابط، هو في الأصل عبارة عن فضاء؛ أي أن الفضاءية تظل من بين أهم خواصه العضوية.

قد نلاحظ بالنظر إلى ثنائية الوصف والسرد، التمرکز حول مفهوم الفعل، المتوارث عن الشعرية الأرسطية؛ وهو تمرکز يختزل دور الوصف كوظيفة ثانوية تجميلية. إن الفضاء على نطاق الوسيط المترابط، ينحاز بدل محاولة عجن الفضاءية مع السردية، تحت تأثير ماء الوصف أو السرد، إلى ترصيع السردية بطريقة غير قابلة للاختزال. لذلك يستطيع المحكي، أن يولد أشكالاً جديدة ومتفردة من المحكيات على صعيد التعبير، ويمتد أثر البعد الفضائي بالموازاة مع تحديد شكل المحكي (طريقة المحكي) إلى المحتوى الدلالي (ماحكي)، وهو ما يمكن القارئ من إدراك العوالم السردية في الرواية الرقمية، بوصفها جملة من التمثيلات الذهنية لفضاء مأهول بالأحداث والشخصيات والأشياء، داخل واجهات ديناميكية (interfaces dynamiques)، يعاد تصويرها بفعل من الذات القارئة. تؤلف النزعة الفضاءية بحسب تصور جوزيف فرانك (Joseph Frank)، خاصية تمثلية للأدب الحديث؛ هذه النزعة تأتي كبديل عن مبدأ التطور الزمني للمحكي، في صورة أنموذج من العلاقات الفضائية بين أحداث مقطعية. ويسعى هذا النوع من الكتابة السردية، لتجاوز الفجوات الزمنية داخل لعبة المحكي، عبر ابتداع نوع من الآنية أو التزامن الحدثي شبيه -إلى حد ما- بمحكيات المسرح أو السينما. إن التصوير السردى القائم على التزامنية يميل في منحاه العام نحو مسرحية الصورة، بشكل يجعل الأحداث المتعاقبة، تحتفظ بسيورتها على صعد مقطعية مختلفة.

يعد الفضاء، من بين أهم المتغيرات في عمليات البناء السردى، لذلك تميل الكتابات السردية المعاصرة، من خلاله إلى تقويض البنى السردية، وذلك عبر التحكم العملي في الاستراتيجيات الفضائية، لفعل التصوير السردى، حيث يتحول إلى بطاقة معرفية ينشئها القارئ، انطلاقاً من النص، بالنظر إلى سعيه نحو تحديد معالم للأحداث داخل عوالم المحكي. كل ذلك يتجسد بدنامية نصية في الرواية الرقمية. وفي واقع الأمر، فإننا لا نستطيع أن نخترل هذه الرواية، ضمن نظام قرائى محدد، إذ يجدر بنا أن نتبين بوضوح، الحدود بين التصور الاستعارى لآليات النص المترابط، وقضايا التصوير السردى، والدعامة التقنية نفسها.

وإذا كان الوسيط الورقى قد ظل متمنّعاً عن مسايرة بعض الأشكال السردية التجريبية المعاصرة، فإن

الوسيط الرقمي، لم يكن سهل التطويع كدعامة للبناء السردى، ذلك أن بنية النص المترابط، أقرت سلفاً كبنية موسوعية، وليس كبنية سردية، ثم إن الجمالية السردية لا تقتضي أصلاً وجود سياق تفاعلي. وعلى هذا النحو، قد تبدو مهمة المحكي المترابط، عسيرة في سبيل تحقيق سرد خطي ضمن إطار فضائي غير خطي.

يقترن البعد الفضائي، في بناء الرواية الرقمية، بالتشكيل الزمني غير الخطي (non linéaires) أو متعددة الخطية (multi-linéaires)، بشكل يتيح مضاعفة الطبقات الزمانية، حيث يؤدي إلى تحويل إدراك البعد الزمني في السرد، عن وضعه كخط أحادي البعد، إلى مركز يتبلور انطلاقاً من الحاضر، الذي يمتد نحو الماضي من جهة، ونحو المستقبل من جهة أخرى، عبر خلق آفاق للانتظار والتوقع. ويمكن لمفهوم التعدد الزمني (poly-chronie)، الذي يطرحه هيرمان (D. Herman) أو حتى مفهوم النزعة غير الزمانية (anachronisme)، أن يصبح أداة مهمة لتأسيس إطار نظري لبعض أشكال الرواية الرقمية، لكونها مiale إلى آلية التشكيل الفضائي للزمن، بدلاً عن التشكيل الخطي للزمن؛ وهو تشكيل يقوم على قاعدة ترابطية بين مجموعة من الشبكات التصويرية (Herman 2002, 16-17). (Ryan 2001, 399).

6.4. الواقع الافتراضي

يعد راين (Ryan)، أول من أدرج مفهوم الواقعية الافتراضية في حقل الأدب الرقمي، مستنداً إلى الفكرة الظاهرية «للكينونة في العالم». إذ نحتاج بحسبه أن نتجاوز طروحات النظريات البنيوية، التي تصف النص بوصفه نسقاً من العلامات المدمجة داخل علاقات أفقية بين المدلولات، إلى اعتماد مقاربات تشتمل بالتحليل والدراسة على الأبعاد المعرفية في الإدراك والتمثل، من قبيل علم النفس المعرفي والفلسفة التحليلية والنظريات الدلالية للعوالم الممكنة. لذا فهو يرى أن المحكي عادة ما يتحول إلى تمثيل ذهني للحالات والأحداث، التي تخضع في ترابطها لمبدأ السببية، وانطلاقاً من النص السردى، يصبح القارئ قادراً على إنشاء عالم افتراضي، تسكنه الشخصيات باعتبارها علامات ذكية، تشترك من خلال أداء الأحداث في تأسيس معالم للكون التخيلي. لذلك تميل النظريات الدلالية للعوالم الممكنة إلى التصور الظاهراتي للمحكي الخيالي، بوصفه متمركزاً تخيلياً لكون من الممكنات حول عالم آني.

إن الكون الخيالي في الرواية الرقمية، يتجاوز الأشكال السردية المنمذجة خطياً، ويختار في الغالب التوقع خارج نطاق النص، لأنه لا ينشأ عن المتن النصي فحسب، بل يمكنه أن يتماثل عن النص الموازي، أو عن فعل للتناص، أو عن معارف جانبية مصاحبة معيشة أو مكتسبة، فيصبح في ضوء هذا التشكل محط استلهم ذهني، متحرر من خطية السيرورة السردية، يحول تعقدات النص عبر توزيعاته إلى شبكات ترابطية متعددة، تنشأ عن التماس الحاصل بين خيال المؤول والأثر السردى.

7.4. التعاضد الكاتب

يمثل تأسيس الرواية الرقمية، وفق المقولة التفاعلية لتعاضد الكتابة، واحدة من نبوءات و.آيزر (Wolfgang Iser) حول أنموذجية القارئ. فهو القائل: «كل نص يحتمل بطبيعته عدداً مختلفاً من القراءات والإدراكات، ولا

تستطيع أي قراءة أن تستنفد كل الاحتمالات. كل قارئ سيملاً الفراغات بطريقته الخاصة، ومن بين جميع الاحتمالات المتاحة سيقدر هو طريقته في كيفية ملء الفجوات» (البريكي 2006، 155). إن القارئ النموذجي، هو ذلك القارئ الذي يستطيع استكشاف بياضات النص وفراغاته المقصودة وغير المقصودة، وتلك واحدة من مصائد التفاعلية، إذ إن تفاعل القارئ مع النص مشروط بحضوره الفاعل من خلال مشاركته في إنتاج معناه، عبر محاولاته الافتراضية بالحذف والإضافة والتعديل، وتلك الغاية التي وجدت لها البياضات أو الفراغات النصية. لقد استطاعت الرواية الرقمية تحويل هذا الفعل القرائي من وجوده بالقوة إلى الوجود بالفعل. فالنص الرقمي، يسهل من عملية استكشاف الفراغات وملئها، حيث يتم الإعلان عنها، عبر دعوات إعلانية توجه للقارئ لإتمام النص وفق رؤاه الذاتية، فتأتي البياضات محددة النطاق، معلمة بالأيقونات المسهلة لفعل الإضافة، مستعرضة الأوامر والإرشادات كافة.

تعد رواية «شروق شمس 69» لـ بوبي رايب (Bobby Rabyd)، واحداً من أهم النماذج التي تعكس، بصورة فعلية، الأدوار التفاعلية للنص الرقمي في النصوص الأدبية، والتي تراهن على تأسيس الفعل القرائي وفق مقولات القارئ الفاعل. يقوم هذا المحكي، سردياً على جريمة حقيقية وقعت أحداثها بتاريخ 1969-12-06، تم فيها اغتيال أربعة أشخاص في احتفال موسيقي، ويقع رهان السارد، من وراء هذا التأسيس السردى، على بناء رمزية سردية لهذه الجريمة بوصفها خاتمة لنهاية ستينيات الألفية الثانية، ليكون المحكي بوابة زمنية بين الماضي والحاضر.

يمتاز المحكي الترابطي في رواية بوبي رايب (Bobby Rabyd) بانفتاحه النصي، الذي يتيح للقارئ إضافة تصورات السردية الشخصية لبنية النص، حيث يجد القارئ دعوة صريحة في الملفوظ الختامي: «لا تنس إضافة مغامرتك إلى سجل ضيوف رواية 69، هذه فرصتك لتغيير الماضي». يعتمد الكاتب، إلى استثمار إضافات القراء ومساهماتهم، لإضافة فصول جديدة للمحكي، حيث ينصهر من خلالها النص الأول (نص المؤلف) مع النصوص الجديدة (نصوص القراء)، داخل نص موحد يتم من خلاله تبادل أدوار القراءة والكتابة بين القارئ والكاتب. يقول رايب: «شروق شمس 69»، ليست رواية للكاتب الواحد. فهي تتيح عبر سجلها الذهبي لكل شخص، إمكانية إضافة قصته-المتخيلة أو المتصورة- للعقد الجماعي [...] والنتيجة، هي حصول تعاضد مخيالي بين الكاتب والقارئ، بما يجعل السيرة الإبداعية أكثر ديمقراطية». هذه المنظومة الإبداعية الجديدة، التي يكفلها النص المترابط، تفعل حياة النص وانفتاحه، وتدعم المنحى التخيلي وفق رؤى جمعية.

8.4. التفاعلية والتخييل

تقدم الدعامة الرقمية للمحكي التفاعلي، مجالاً واسعاً للإبداع في هندسة المادية النصية، حيث يمكن للسارد تشكيل الإجراءات السردية، تشكيلاً متفرداً، بالنظر إلى الخيارات التي توفرها الدعامة الرقمية. ووفق هذا المبدأ، أمكننا اليوم أن ندعم الحس التخيلي المجرد أو التصوري في النصوص السردية، ببعد التخييل المادي. ولعل الأمثلة في هذا الباب، لا حصر لها. لقد كان جيرار جينات (Gérard Genette)، يأمل في بعض

النصوص السردية الورقية، بعضاً من المواصفات التفاعلية (Genette 1972, 406-407). هذه الرؤية، دأب في تحقيقها، المحكي التخيلي التفاعلي، في نص «ليست-رواية» لـ لوسي بوتيني، حيث يمكن للقارئ أن يصادف بعض الرسائل بين الشخصيات داخل المحكي، بيد أنه بمجرد النقر على الرابط «@jesus»، تنفتح نافذة من برنامج التراسل الإلكتروني، فيجد القارئ نفسه أمام إمكانية سحرية لمراسلة شخصية من شخصيات المحكي، فيكون عبر هذا الخيار مدعواً للمشاركة في إنتاج النص كشخصية واقعية، تخضع في تلك الأثناء لحالة من «التحيين التخيلي». إن «التحيين التخيلي» الذي يقع على القارئ من خلال تلك الرسالة الإلكترونية التي يرسلها لواحدة من شخصيات المحكي، يقع بالتعدي على الكاتب أو المؤلف، لأن تلك الرسالة تسلك مسارها نحو البريد الإلكتروني للمؤلف نفسه.

ثمة في واقع الأمر، مجال لتجاوز فكرة «التحيين التخيلي» في المحكي التفاعلي، والتحول إلى إبداع شخصيات تفاعلية مبرمجة على التفاعل المحدثاتي مع القارئ. ولعل ما يجعلنا شبه متيقنين من هذا التحول القريب، هو برنامج جوزيف وايزنبوم (Joseph Weizenbaum) التفاعلي الذي أطلق عليه اسم إليزا (Eliza)، هذا البرنامج قادر على الإيهام بردات فعل ذكية، من خلال الإجابة عن الرسائل التي يتلقاها من مستعمليه، كمحدث نفسي (Vandendorpe , 101). ولعل العمل على مثل هذه البرامج، المجهزة بقواعد المحادثة الجماعية، كفيل بخلق إيهام بالحضور المتفاعل لشخصيات المحكي مع قارئ المحكي.

خاتمة:

تتأكد في هذا العصر، أهمية القراءة في بناء الإنسان الحضاري، ومع هذه القناعة، يظل مشكل تدهور المقروئية، واحدة من المشكلات المستقبلية. وفي وقت أضحت فيه جل الإحصاءات والدراسات تجمع، على مدى أثر المقروء الرقمي في تعطيل عرف القراءة الورقية، وتحويل النزوع القرائي نحو مزايا الهندسة النصية الرقمية، التي تنحو نحو إجمال التمثلات الكتابية، وفق مبدأ التفاعل مع المستظهرات البصرية للشاشة. قد يصبح من الصعب، على الرغم من المحاولات المتكررة، إعادة بريق المقروئية للنص الورقي. الأكيد أن النص المترابط لا يختلف في جوهره عن النص الورقي، بخاصة إذا ما فتحنا وجه المقارنة على معاينة مسارات القراءة، والتمفصلات الداخلية، ضمن شكلها العام، غير أن مكمن الاختلاف، يقع أساساً على صعيد تحقق وظائف القراءة. وعليه، فإن التحول بالنص من الحيز الورقي إلى نطاق الآلة الإلكترونية، يضعنا أمام ضوابط عملية جديدة لتفاعلية القراءة، عبر نظم التحكم النوعية في المعطيات النصية، التي تختلف عن النص الورقي كما وكيفا.

ومما لا شك فيه، أن القارئ سيستكشف على الصعيد «الكمي» و«الكيفي»، صوراً جديدة للأداء القرائي (Vuillemin , 106-107). ويضمن هذين الصعيدين سيرورة القراءة داخل النص، عبر ضوابط تقنية (فتح أو إغلاق الصفحة، فتح النوافذ، الاختزال الأيقوني، الاحتفاظ بأكثر من نص، التقدم والرجوع...)، وهو ما يمكنه من خيارات متعددة لتفعيل القراءة (الفهرس المتدرج، الضغط والضغط المضاعف، المصعد القرائي...)

وتقرير مصيرها (تفعيل الروابط النصية)، واللافت في الدعامة المعلوماتية، أنها تصل تطبيقات سيرورة القراءة، بالنظام الافتراضي لتمثلات الشاشة، بما يرهن ملموسيتها، على صعيد التحقق المادي خلافاً لتطبيقات سيرورة القراءة في النص الورقي (قلب الصفحة، طي الصفحة أو تعليمها، نظام الترقيم، الغلاف...).

في المقابل، لا يمكننا أن نتجاهل القدرة الهائلة التي تتمتع بها الدعامة الإلكترونية، في تسهيل وتسريع الوصول إلى المحتويات النصية، واختزالها زمنياً وفضاءياً وتجاوز الإكراهات الفيزيائية لخطية النص. ذلك أن النص المترابط، يظل واقعة مجردة بالنظر إلى ارتباطه بالعالم الافتراضي، بل إنه لا يحتكم في الأصل إلى أسس الوجود الفعلي، إذ لا وجود للنص المترابط إلا من خلال تلك الإجراءات الذكية للتصفح، التي تتصل بفعل الحضور القرائي، وثمة من يعتقد على غرار ستوكينجر (P. Stockinger)، بأن الجوهر الانتظامي للنص الورقي لا يختلف عن الجوهر الانتظامي للنص المترابط، غير أن النص المترابط يبدي تفوقاً تقنياً في بعض مبادئ الكتابة والقراءة على مستوى البنية النصية، التي لا يقوى النص الورقي على تجسيدها بشكل ملموس (Stockinger 1999, 123). وذلك ما يعني انتفاء القطيعة بين النص والنص المترابط، بل ثمة استمرارية في سيرورة الكتابة تراهن على تطوير التمثلات الكمية في فعل القراءة.

قائمة المراجع

أولاً: المراجع العربية

- البريكي، فاطمة. 2006. مدخل إلى الأدب التفاعلي. بيروت: المركز الثقافي العربي.

ثانياً: المراجع الأجنبية

- 1 - Aurélie Cauvin, La Littérature Hypertextuelle, analyse et typologie, Université de Cergy Pontoise - Maîtrise de lettres Modernes, 2001. In: <https://www.memoireonline.com/03/07/405/la-litterature-hypertextuelle-analyse-et-typologie.html>
- 2 - Balpe, Jean Pierre. 1996. Une littérature inadmissible. Pompidou: conférence au Centre Georges. 2001. Trajectoires [en ligne]:In :<http://www.trajectoires.com>
- 3 - Calvino, Italo. 1995. Si par une nuit d'hiver un voyageur. Paris: Seuil.
- 4 - Clément, Jean. 1997. Hyperfiction, Encyclopaedia Universalis. 1994. Afternoon a story: du narratif au poétique dans l'oeuvrehypertextuelle.Lille: Université de Lille 3.
- 5 - Cécile, Brandenbourger Anne. 2000. La malédiction du Parasol. Paris: Florent Massot.
- 6 - Coulon, François. 19960% . d'amour en plus, Paris: Kaona,cédérom. - 2000. Pause. Paris: Isea, In: <http://www.francoiscoulon.com>
- 7 - Deleuze, Gilles. 1983. Cinéma 1: L'image-mouvement. Paris: Minuit.

- 8 - De La Coste, Pierre. 2003. Qui veut tuer Fred Forest. Paris. In: [www. 00h00.com](http://www.00h00.com)
- 9 - De Boutiny, Lucie. 1997. NON . In: <http://www.synesthesie.com/boutiny/#>
- 10 - Gervais, Bertrand. 1990. Récit et action: Pour une théorie de la lecture. Québec: Le Préambule.
- 11 - Genette, Gérard. 1972. Figures III. Paris: Seuil.
- 12 - Godinet-Hustache, Hellin. 1998. Lire-écrire des hypertextes. Villeneuve: Presses Universitaires du Septentrion.
- 13 - Herman, David. 2002 . Story Logie : Problems and Possibilities of Narrative. London: University of Nebraska Press.
- 14 - Laurette, Pierre. 1993. Lettres et Technè. Québec: Balzac.
- 15 - Malbreil, Xavier et Dalmon, Gérard. 2000. Le Livre des Morts. In: <http://www.livredesmorts.com/>
- 16 - Nielsen, Bootz, Trad. 1990. Hypertext & Hypermedia. Cambridge: Academic Press Professional.
- 17 - Otman, Gabriel. 1998 . Les mots de la cyberculture. Paris: le français retrouvé.
- 18 - Otten, Michel. 1987. L'œuvre et sa reception, In Méthodes du texte, introduction aux études littéraires. Paris : Duclot.
- 19 - Ong, Walter. J. 1982 . Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. London et New York: Methuen.
- 20 - Pétremand, Mylène: 2001. Géographie du ventre. Paris.
- 21 - Ryan, Marie-Laure. 2001. Narrative as Virtual Reality. London: The John Hopkins University Press.
- 22 - Salvatote, Alain. Ecran Total. In: <http://alain.salvatore.free.fr> .
- 23 - Stockinger, Peter. 1999. Les nouveaux produits d'information, conception et sémiotique du document. Paris: Hermès.
- 24 - Vandendorpe Christian. 1999. Du papyrus à l'hypertexte, Essai sur les mutations du texte et de la lecture, France: La découverte.
- 25 - Verrault, Jean François. 1998. Le Noeud, [en ligne]. In: <http://www.total.net/~amnesie/>
2004. Le sens de l'intrigue: La narrativité, le jeu et l'invention du diable.
Québec: Presses de l'Université Laval.
- 26 - Vuillemin, Alain. 1986. Informatique et traitement de l'information en lettres et sciences humaines. France: Elsevier Masson.
- 27 - Xavier, Malbreil. 2000. Je ne me souviens pas très bien: In: <http://www.0m1.com>

الشعرية الرقمية في السرد رواية الزنزانة رقم 06 عينة

أ. د. حمزة قريرة

جامعة قاصدي مرباح - ورقلة - الجزائر

الملخص

مع الشعرية نكون أمام أكثر المصطلحات تشعباً من حيث المفهوم والممارسة، فهي ما يميّز النص/الخطاب ويجعله أدباً مؤثراً في المتلقي، كما تعني بكل القوانين الداخلية للخطاب التي تجعله أدباً متميّزاً وأكثر تأثيراً، وبدخول المصطلح مجال الرقمية يصبح أكثر تعقيداً خصوصاً مع اختلاف مفهوم الأدب الرقمي/التفاعلي في فلسفته وخصائصه وأدوات بنائه وتلقيه عن الأدب الورقي، وهنا نصل إلى إشكالية تمثل عصب ما يتعرّض له الأدب الرقمي/التفاعلي، وهي إشكالية الشعرية الرقمية. فهل تحمل ذات مميزات وخصائص الشعرية الورقية أم لها ميزات أخرى مختلفة؟ وإن حملت الاختلاف فعلى أي معيار يتم بناؤها ومقاربتها وتقديم خصائصها؟ وهل تخضع للنسق المعرفي نفسه في بنائها لما شهدته الشعرية الورقية أم لها نسق مختلف؟ ثم بالغوص في تفاصيل الأجناس الرقمية التفاعلية ومساءلة السرد الرقمي التفاعلي مثلاً، نتعرّض إلى المميزات الخاصة بشعرية السرد فيه. وكيف يتم بناء الخطاب السرد التفاعلي الذي تظهر من خلاله؟ وكيف يتم تلقي هذه الشعرية والتفاعل معها؟.

من خلال هذه المداخلة سأحاول التعرّف إلى طبيعة الشعرية الرقمية في الخطاب السرد الرقمي التفاعلي، وكيف يتم بناء نسقها المعرفي انطلاقاً من فلسفة تفاعلية مختلفة تؤمن بالتشاركية، وكيف تُسقط الأحكام المسبقة وكل القواعد التقليدية في مقارنة الشعرية، وتقوم ببناء نسقها الخاص في ظل نص/خطاب رقمي تفاعلي مختلف من حيث فلسفته وبنائه وتلقيه، وسيتم التركيز على عينة تجريبية وهي رواية «الزنزانة رقم 06» حيث سنبحث من خلالها على التعدد البنائي وكيف قدّمت فرصة تشاركية البناء في متنها، وهنا سنكون من خلال قراءة الرواية أمام شعريات رقمية كثيرة لتعدد الكتاب كما يلزمنا مقاربات من نوع مختلف لتحديد مبادئ الشعرية الجديدة وخصائصها وكيفيات تأثيرها في المتلقين، كما سنتعرّض للبلاغة الجديدة (المختلفة) التي يمكن من خلالها تناول الشعرية الرقمية في السرد، فمختلف القواعد البلاغية التقليدية يضيق

بها المقام الرقمي لأنها ستعرض لخطابات من طبيعة مختلفة ليست لغوية في أغلبها، لهذا فالشعرية الرقمية تؤسس لبلاغة جديدة ومختلفة تماماً عن البلاغة التقليدية وإن كانت تأخذ منها ما تعلق بالجانب اللغوي. كما سأحاول تقديم عينات تجريبية عن السرد التفاعلي الرقمي وكيف يتم بناؤه بكل مقوماته ومن ثمة كيف يتم تلقيه والتفاعل معه بكل الأشكال، من أجل رصد طبيعة الشعرية في بنائه وتلقيه، فمن خلال تتبع مسار الخطاب السرد الرقمي التفاعلي من البناء إلى التلقي يمكن الكشف عن طبيعة تشكّل الشعرية الرقمية في السرد.

الكلمات المفتاحية: الشعرية - السرد - الرقمي - التفاعلي - المتلقي - البلاغة الجديدة

Title of the intervention: Digital Poetry in Narration

Abstract:

Poetry is one of the most varied terms in its meaning and use, it signifies the text / discourse and makes it an influential literature upon the recipient. Poetry is as well concerned with the elements of making a discourse that make it unique and influential and as this term became digitalised, it has become complicated especially due to the philosophy of digital literature, its features, construction and being received which are different from the printed literature. Here we arrive at the dilemma of digital poetry. Does it have the same characteristics of printed poetry or it has got other different features? And in case digital poetry has different characteristics what are the criteria of its construction and approaching? Does it follow the same knowledge style in its construction like that of the printed poetry or is it different? And as we go deeper into the digital and interactive genres we meet the features of the narrative poetry, then how is this interactive narrative discourse is constructed? And how is this poetry received and interacted with?

Through this intervention I shall attempt to identify the nature of digital poetry in the interactive digital narrative discourse, and how its knowledge type is constructed starting from a different interactive philosophy that believes in participation. I am going to shed light as well on how to drop prejudices and traditional norms on poetry approach; how does the digital poetry construct its own genre as it is a digital interactive text / discourse that is different in its philosophy, construction, and receipt. This nature of digital poetry believes in the variety of constructions and as it gives a constructional participation opportunity in its form and not in interpretation, and here we shall confront several digital poetries because of the different writers. We need different approaches to determine the new poetry principles, its features, and its influence upon the reader / listener. We shall as well tackle the new rhetoric through which we can deal with the digital poetry in narration because the traditional rhetoric rules will be narrowed as it becomes digitalised where it meets discourses of other natures that are mostly non-linguistic. Thus, the digital poetry builds for a new rhetoric which is totally dif-

ferent from the traditional rhetoric even the first still takes from the second the linguistic side. By this intervention, I shall give practical samples about the digital interactive narration and how it is being constructed with all its constituents and then how can it be perceived and interacted with. In the hope to track the course of the digital interactive narrative discourse from construction and reception by the reader / listener we can reveal the nature of making the digital poetry in narration.

Key words: Poetry – Narration – Digital – Interactive – Recipient – New Rhetoric.

مدخل: الأدب الرقمي التفاعلي المفهوم والحدود.

يأتي الأدب الرقمي التفاعلي في زمن طغت فيه التكنولوجيا الرقمية التي باتت مسيطرة على مختلف مناحي الحياة بما في ذلك الحياة الثقافية بشكل عام، حيث أصبحت النصوص على اختلاف أجناسها تتخذ من التكنولوجيا وسيلة ووسيطاً مهماً للانتشار، ومن خلال التطور المتسارع للوسائط الرقمية والبرمجيات وحدثت طفرات في فلسفة الكتابة الإبداعية أصبحت التكنولوجيا الرقمية بكل ما تحمل أكثر من مجرد وسيط يقدم الإبداع الأدبي والرقمي، حيث أصبحت جزءاً من الإبداع نفسه، فظهر ما عُرف بالأدب التفاعلي/الرقمي الذي يعد في عمومته الأدب المنتج والموجه عبر الوسيط الإلكتروني، مستفيداً من مختلف الصياغات التي ظهرت في النص الشبكي والمفرد بنسقيه السلبي والإيجابي الذي يمنح المتلقي فرصة المشاركة في بناء النص⁽¹⁾، فهو أدب يشترط التشاركية في البناء كما يعد الوسيط الإلكتروني ضرورياً لتقديم متنه ومنح بنياته إطاراً مختلفاً للحضور والتفاعل، وعليه تعد الإبداعات الأدبية التفاعلية هي «التي تولدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة قبل ذلك، أو تطورت من أشكال قديمة، ولكنها اتخذت مع الحاسوب صوراً جديدة في الإنتاج والتلقي»⁽²⁾. انطلاقاً من مفهوم هذا الأدب تظهر أهم خصائصه وهي تقديمه من خلال الوسيط الرقمي دون غيره وأنه يضمن للمتلقي التفاعل مع متنه بشكل حر ودون الطرائق التقليدية التي لازمت الأدب الورقي، وتبرز بذلك أهم ضوابطه وشروطه في أنه نص مفتوح وبلا حدود ولا ضوابط تقيد انتشاره وجنسه ولا يعترف بالبدايات والنهايات، فهو نص مفتوح وعابر للزمن ومتعدد الخيارات القرائية، كما نجده يحرق مبدعه من الصورة النمطية التقليدية في التأليف، وتقديم عناصر النص وفق تلك العلاقات ويعترف بدور المتلقي المحوري في بناء النص⁽³⁾. وعليه تتمحور شروط هذا الأدب حول كل مستويات تجلياته من المبدع وتحرره إلى النص ومرونته والمتلقي ومشاركته وتفاعله، بهذا تكون التفاعلية شرطاً أساساً ومهماً في عملية تصنيف هذا الإنتاج الأدبي ضمن الأدب التفاعلي⁽⁴⁾. أما أجناس الأدب التفاعلي فهي لا تختلف عن الأجناس الأدبية الورقية مع بعض

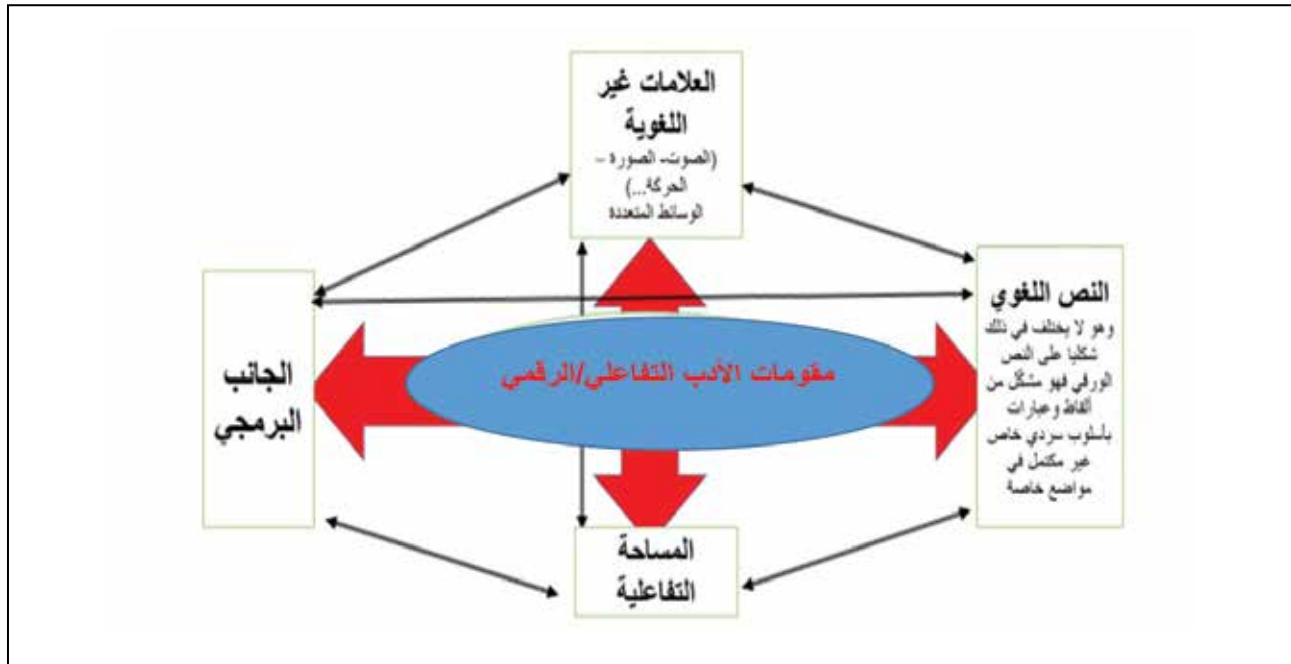
(1) ينظر، فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت / لبنان، الدار البيضاء/المغرب، ط1، 2006م، ص 22، ص 23.

(2) سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، الدار البيضاء/المغرب، ط1، 2005م، ص 09، ص 10.

(3) ينظر، فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 50، ص 53.

(4) ينظر، عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء، مدخل إلى الأدب التفاعلي، كتاب الرافد، العدد، 56، أكتوبر 2013، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ص 195.

الخصوصية، فنجد مما ظهر إلى الآن على الساحة الأدبية: الرواية التفاعلية- الشعر التفاعلي- المسرح التفاعلي.. انطلاقاً من مفهوم الأدب التفاعلي الرقمي يظهر أن هذا النوع من الأدب تجاوز الورقية وثنائية البعد في الطرح إلى مستوى أعمق، يصل إلى البعد الرابع وهو الزمن مروراً بالبعد الثالث وهو العمق، كما أن الوسائط والعلامات غير اللغوية في هذا الأدب لم تعد مجرد محفز ومساعد للنص اللغوي بل أصبحت جزءاً أساساً في عملية البناء النصي في الأدب التفاعلي، وهنا نكون أمام عصر جديد مختلف من حيث الفلسفة والمفاهيم العامة للعملية الإبداعية برمّتها، فهو عصر يؤمن بالتشاركية في الإنتاج كما لا يعترف بالأبوة المطلقة على النص، كما يفتح المجال واسعاً للتداخل الأجناسي في الأدب، ويمكن تقديم ملخص عام حول أهم مقومات هذا الأدب الذي يجمع جانبين: أدبي وتقني/رقمي وهو ما يجعل من مقوماته البنائية تتعدد، فهو يجمع الجوانب اللغوية وغير اللغوية والبرمجية والتفاعلية وتظهر متفاعلة كآلآني:



1 - السرد الرقمي المفهوم والأنماط:

يدخل السرد الرقمي التفاعلي تحت الأجناس التفاعلية الأكثر انسيابية وحركة وحضوراً في الساحة الأدبية والفنية العربية، وذلك لقدرة السرد على احتواء مختلف الأجناس الأدبية والفنية التي قد تكون من أشكال غير متجانسة، كما يمنح السرد المتلقي فرصاً أكبر للمشاركة في البناء النصي وذلك لارتباط السرد بالحكي وما يحمل هذا الأخير من مساحة حديثة وزمنية تمكّن المتلقي من التموضع كيفما شاء. ونجد السرد في مختلف الأجناس التفاعلية فهو غير مقتصر على القصة أو الرواية بل قد نجده في المسرح والشعر، لكننا سنركز على الرواية لحضوره القوي فيها ولوجود عينات تجريبية خاصة ببناء الرواية وسردها الرقمي وما يتولد منه من بلاغة جديدة وشعرية خاصة.

يعد السرد أهم عنصر يظهر عليه التحوّل حسب طبيعة بنائه وعلاقته ببقية المكونات، فهو الأهم في الرواية التفاعلية، فالسرد «Narration» بشكل عام يعد أساساً في بناء الرواية في شكلها الورقي والتفاعلي، حيث يدل المعنى اللغوي له على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض، من ذلك السرد: اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الحلق⁽¹⁾، وعليه فهو الجامع والرابط بين مكونات الرواية على اختلاف طبيعتها، حيث تتشكل وتحوك خيوطها عبره، فيقدّمها للمتلقّي في أشكال ومظاهر عدّة، ويتمّ الولوج إليها عبر الرموز والعلامات التي يشكّلها ويحملها، وهي رموز ليست مفكّكة، إنما محكومة بنظام معين، يمكنه الكشف عن كيفية تواصل النصّ الروائي مع الواقع، فالسرد بذلك ليس مجرد عرض لأحداث أو حالات، إنه نظام من التواصل⁽²⁾. وهو الطريقة التي يصف أو يصوّر بها الروائي جزءاً من الحدث أو جانباً من جوانب الزمان والمكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحاً من الملامح الخارجية للشخصية⁽³⁾، وعليه يرتبط السرد بكل المكونات الروائية ويطبّعها بطابعه الخاص، ونشير أن للسرد حضوراً في مختلف الخطابات الأخرى فهو ليس محصوراً في الرواية فهو «فعل لا حدود له. يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وُجد وحيثما كان.»⁽⁴⁾ بهذا ينفّث الفعل السرد على الخطاب أياً كان نوعه، ومن هنا تبرز أهميته في الرواية التفاعلية التي تحمل مكونات غير لغوية وخطابات متعددة الطبيعة، فيأتي السرد في انتظامه للتعبير عن هذا التنوّع وتوجيهه حسب صاحب النواة والمتلقّي المشارك.

من جهة أخرى يحمل السرد في الرواية، بشكل عام، الحمولة الثقافية للخطاب الروائي الذي يعبر عنه، فالرواية تعد خطاباً بالدرجة الأولى، والخطاب الروائي بشكل عام هو النص المكتوب والموجه لمتلق خاص يحمل خصائص الأدبية كما يحمل موضوع قصة، إضافة إلى البعد الرمزي، وفيه تتداخل مستويات خطابية مختلفة؛ تاريخية، اجتماعية حضارية ذهنية⁽⁵⁾، فيظهر الخطاب الروائي أنه خطاب أدبي متعدد الأوجه والمستويات، على المستوى الكتابي ويزداد التنوّع والاختلاف على المستوى التفاعلي بدخول عناصر غير لغوية ومكونات تفاعلية ترتبط بالبناء والتلقّي في آن واحد. بهذا فإن دخول الخطاب الروائي وسرديّته عالم الرقمية والتفاعل يصبح السرد الرقمي أكثر خصوصية حيث تدخل في بنائه العلامات غير اللغوية من جهة كما يخضع للبرمجيات ولغاتنا المختلفة من جهة أخرى، كما يقدّم نفسه على أنه غير منته لمتلق متفاعل بشكل إيجابي فيضيف عليه الكثير مع كل قراءة، بهذا فالسرد التفاعلي نمط جديد في الإنتاج النصي المعتمد على البرمجيات والوسائط المتعددة، وانطلاقاً من ذلك تتولّد شعرية خاصة بالسرد الرقمي حسب طبيعته الجديدة وفلسفة بنائه وتلقّيه بشكل عام، مما يتطلب استحضار بلاغة مختلفة لقراءته واستنباط شعرية مختلفة.

(1) أبو الحسين أحمد بن فارس، مقاييس اللغة - تحقيق عبد السلام محمد هارون دار الفكر، بيروت - بلا تاريخ - 3، ص 157.

(2) ينظر، حسين خمري، فضاء المتخيّل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م. ص 155.

(3) طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، مصر، ط3، 1994م، ص 40.

(4) سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت لبنان، ط1، 1997. ص 19.

(5) ينظر، حسين خمري، فضاء المتخيّل، مقاربات في الرواية. ص 191.

2 - من الشعرية الورقية إلى الشعرية الرقمية (نحو بلاغة الأمواج):

تُعنى الشعرية برصد واستنباط ودراسة القوانين داخل النصوص الأدبية عموماً «فهي محاولة وضع نظرية عامة ومجرّدة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً»⁽¹⁾، فالشعرية بحث دائم فيما يجعل الأدب أدباً، بهذا فهي متعلقة بطبيعة بناء النص وكيفية تقديم ذاته للمتلقي. وسنركّز في دراستنا على الشعرية في السرد الرقمي على وجه الخصوص لكون مفهوم الشعرية متشعباً حسب الجنس الأدبي وحسب المرحلة والاتجاه النقدي. وسنختار من مفاهيم الشعرية بشكل عام في الأدب ما قدّمه تودوروف «فهي في تصوّره من جهة نظرية داخلية للأدب، كما تعد طريقة أو إمكانية من الإمكانيات المتاحة للمؤلف ليختار، ومن جهة أخرى هي شفرات معيارية تميّز بها مدرسة أو اتجاه معين عن غيره»⁽²⁾. يظهر أن تودوروف يحاول جعل الشعرية قانوناً يصف ما يجعل الأدب أدباً، وينطلق في ذلك من البنية الداخلية للنص وما تمنحه للمتلقي من إشارات توجّه قراءته، وانطلاقاً من هذا المفهوم يمكن ربط الشعرية بوصفها نظاماً داخلياً وفق شكل خاص بالسرد الرقمي مجسّداً في الرواية أو القصة (أو الشعر والمسرح) ويتم الارتباط محققاً المفهوم المقصود من الشعرية، فالسرد الرقمي آني في إنتاجه وله قواعد متحوّلة وفق شفرات خاصة مع كل قراءة/ إنتاج، وقواعده تُنتج داخلياً وكل هذا يحقق الشعرية الخاصة بالسرد الرقمي، لكن هذه الشعرية تختلف عن الشعرية في السرد الورقي الذي يعتمد على النص المكتوب ذي الطبيعة الثنائية البعد فالنص وفق ذلك منته ومكتمل بنائياً وتأتي الشعرية لتتبع القوانين من نص جاهز لتكون القوانين أكثر انضباطاً وتوجيهاً ومنه تقدّم جماليات محددة تكاد تكون ثابتة للمتلقي الذي سيكتفي بالتأويل وتذوق الجمالية الجاهزة في النص المقدم، وعليه فالشعرية في النمط السردى الورقي أكثر ثباتاً وتوجيهاً للمتلقي. لكن بدخول الشعرية للمجال الرقمي تأخذ شكلاً مختلفاً فالبناء النصي مختلف وفلسفة الإبداع والكتابة تقوم على التشاركية، وعليه يجب قراءة/ إنتاج النص الرقمي (سردى أو شعري) وفق بلاغة مختلفة تقوم على التعدّد والتجدد، فهي بلاغة أمواج حيث تتشكّل موجة النص مع كل قراءة/إنتاج جديد محققة بلاغة بقواعد ومختلفة ومؤسسة لشعرية خاصة، بهذا فالشعرية في السرد الرقمي متحوّلة وغير ثابتة ولا تحمل طابع القانون إلا في حالتها اللحظية، ويأتي هذا التحوّل في السرد الرقمي التفاعلي انطلاقاً من تغيّر قواعد اللعبة السردية، فالمبدع يصبح متلقياً ثانياً والمتلقي يتحوّل إلى مساهم ومنتج للنص، كما أن اللغة تتراجع وتصبح بذات القيمة مع العلامات غير اللغوية، بهذا يحدث تغيّر وطفرة على مستوى البناء، مما يؤثر في الجمالية برمّتها فتتولّد مقومات شعرية مختلفة لهذا السرد الرقمي تعتمد على الصورة والصوت واللغة، وتقدّم جديدها مع كل قراءة بنائية، فالشعرية في السرد الرقمي متجددة تخضع لبلاغة مختلفة يمكن أن نطلق عليها بلاغة الأمواج فهي مختلفة التشكّل مع كل اتصال بالشاطئ/ المتلقي، فتعيد تشكيل قواعدها وأسسها مع كل تماس، وهنا تصبح الشعرية المولّدة غير قارة فهي متحوّلة

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، عن كتاب: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني، تحقيق، محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دط، 1966م، ص 09.

(2) المرجع نفسه، ص 19.

على الدوام وهو ما يميّز السرد الرقمي عن الورقي. ونحاول في الآتي رصد أهم مقومات الشعرية الرقمية في السرد:

ترتبط الشعرية في السرد الرقمي بكل مقومات الخطاب الرقمي التفاعلي، فنجد الشعرية في الجانب اللغوي كما نجدها في العلامات غير اللغوية إضافة إلى الجانب البرمجي والتفاعلي، فالشعرية بوصفها نظاماً يجعل الخطاب التفاعلي أدباً وفناً، يمكن رصدها واستنباطها من كل مقومات البناء بما في ذلك عمليات التلقي التي تدخل في البناء، وتقدّم في كل مستوى شكلاً مختلفاً من حيث الجمالية، فاللغة مثلاً قد تقدّم صوراً شعرية وفق نظام خاص، والعلامات غير اللغوية كالصور قد تقدّم نظاماً تصويرياً جاهزاً يكون صوراً جاهزة وهي جزء من البناء، وفي كلا المستويين يتم رصد شعرية خاصة ومختلفة حسب الخطاب التفاعلي وعمليات تلقيه، وسنحاول من خلال العينة التجريبية المقدّمة تتبع بعض المقومات الشعرية في السرد الرقمي التفاعلي.

3 - عينات عملية عن التحوّل نحو الشعرية الرقمية للسرد:

من خلال تجربتي في السرد الرقمي التفاعلي سأقدّم بعض العينات التجريبية عن البناء السرد الرقمي التفاعلي وعمليات التحوّل في الشعرية الرقمية وتشكّل جماليات جديدة.

بداية قمت بوضع نواة نصية روائية بعنوان «الزنزانة رقم 06» حيث وضعتها في منصة رقمية ومع بعض التعديلات التقنية أصبح بإمكان المتلقي القراءة والإضافة على النص الأصل، وكانت النواة حاملة لمقومات بنائية مختلفة من اللغة إلى العلامات غير اللغوية وفضاء خاص بالمتلقي للقراءة الحرة والإضافة.

حاولت في بناء التجربة طرح تصوّر خاص بالكتابة التفاعلية قد يختلف عن بعض الأطروحات الموجودة على الساحة، فانطلقت في الكتابة من فلسفة تفاعلية إيجابية تعتمد على النص المفرّج (المرفّل) من النمط الإيجابي حيث أطرحت أنوية نصية غير مكتملة (جزئياً) ويقوم المتلقي بالتفاعل والإضافة والتعديل في مسارات النص، وأهم ما اعتمدته في عملية بناء النص أنه تم بناؤه مباشرة عبر الجهاز ووفق برمجيات خاصة لتجنّب الرقمنة وفلسفة الإنتاج الورقي ثنائي البعد، كما وظفت الوسائط المتعددة بوصفها جزءاً بنائياً في نص الرواية وليست مجرد حلّية شكلية، حيث جاءت جزءاً من البناء النصي نفسه.

حاولت البحث عن برمجيات تمنحني إمكانيات مختلفة في احتواء النص/الخطاب الأدبي التفاعلي بمختلف مقوماته وفي الوقت نفسه تفتح لي نوافذ خاصة بالمتلقي ليكون مشاركاً في عملية الإنتاج إما بالإضافة أو التعديل، وفي الوقت نفسه تكون العملية آنية؛ أي يتم التفاعل بشكل آني وحر وفي الوقت نفسه، وهنا لا بد من الاتصال عبر الأنترنت مباشرة، ولم أعرّض على مثل هذه القدرات إلا في المدونات حيث وجدت بعض المواقع العالمية التي تطرح مدونات بتصاميم جاهزة وهي محمية ومجانية يقوم المؤلف فقط بوضع نصه وفق رؤية إخراجية خاصة، أو يصمم بناء عليها موقعه الخاص، ومنها مثلاً:

- بلوجر blogger. وهو على الرابط <https://www.blogger.com> من إنتاج جوجل.

- وورد براس wordpress. وهو على الرابط <https://fr.wordpress.com>

وهناك مواقع كثيرة تمنح هذه الإمكانيات المجانية في خلق موقع وأرضية لما يريده الأديب التفاعلي ونقدم في ما يلي صورة للموقعين:



قمت باختيار مدونة بلوجر المجانية، حيث يتم إنشاء حساب خاص وتُمنح مساحة معتبرة للمؤلف لتقديم عمله، وهنا تنطلق آليات البناء الحقيقية في النص التفاعلي، وأول خصائص هذا الموقع أنه يمنحك القدرة على العمل أثناء الاتصال كما يقدم لك كشفاً بكل المتفاعلين (البلاد/ الجهاز المتصل منه/ الفئة....) وكلها مؤشرات مهمة في قياس التفاعل. كما أشير إلى أن المدونة في طبيعتها وفلسفة إنشائها تعد موقعاً شخصياً لعرض مادة تخص صاحبها ويمكن التفاعل معها، لهذا قمت بتطويع المدونة لتتحول إلى شبه برنامج خاص بالأدب والفن التفاعلي، حيث استثمرت الإمكانيات التي تقدمها لي وحوّرتها بما يناسب نصوبي من جهة، ويمنحني نوافذ كثيرة للمتلقي من أجل التفاعل الإيجابي بالزيادة أو التعديل.

التحضير لمكونات النص/الخطاب التفاعلي (الرواية) وظهور الشعرية المختلفة:

قبل بداية التحضير يؤطر المبدع/صاحب النواة فكرة خاصة بروايته ويضع ملخصاً وأهم مفاصل الرواية وفي تجربتي في رواية «الزنانة رقم 06» أعددت المسودة عبر برنامج التحرير Microsoft Word وتظهر المسودة بالشكل الآتي:



بعد عملية التحضير للمسودة قمت بإعداد المكونات حسب طبيعتها كالآتي:

- **الجانب اللغوي:** يعد الجانب المحرّك في الرواية ويتم تحضيره في برنامج التحرير Microsoft Word حسب عدد الفصول والطبقات المفرّعة، وفي رواية «الزنانة رقم 06» قمت بالتحضير لأكثر من ستة فصول وأكثر من 30 طبقة مفرّعة وهذه العملية مبدئية لأن الطبقات والفصول تزداد بعد عملية العرض، فالرواية هي نواة ومنطلق نحو التفرّع. والملاحظة في هذا المقام أن الجانب اللغوي لا يقدّم أحداثاً منتهية فهو يترك فراغات منطقية مما يحتم على المتلقي الإضافة والتعديل، كما يقدّم هذا الجانب احتمالات متعددة للقراءة ومسارات كثيرة مما يدفع المتلقي إلى مفترق طرق يختار المناسب له وفق مرجعيته الخاصة، وهو ما يجعل الرواية وسردها أكثر توليداً للقراءات وأكثر تفرّعاً حيث سيتّج عبر الإضافات مستويات عديدة لها. وهنا تبرز الشعرية المختلفة للسرد الرقمي في مستواه اللغوي، فهو غير منته ولا ثابت ويتم إنتاجه لحظياً، مما يجعل البلاغة متحوّلة على الدوام فهي كالأموّاج لا تستقر على الشاطئ بل تحمل ما تحمله من رمل المعنى وتعود إلى عمق المحيط لتتشكل مع قراءة/إنتاج جديد فيما بعد، وتستمر العملية مولّدة شعرية خاصة أكثر تشظياً، ويكون التحوّل في الشعرية مرتبطاً باللغة في هذه الحالة بكل مستوياتها اللسانية، وذلك لارتباط العملية بمرجعيات مختلفة للمتلقين، فنجد المعجم مختلفاً مع كل عملية إنتاج، كما تضطرب التراكيب وقد يدخلها العامي في بعض المراحل، إضافة إلى نظام التصوير البلاغي بمفهومه القديم حيث نجده ذا طبقات مختلفة الاتساع، قد نجد مقاطع تستخدم الكنايات أكثر وأخرى التشبيه الحسي أو الاستعارات، وكل هذا الاختلاف في مسارات التصوير البلاغي يقدّم صورة عن الشعرية الرقمية للسرد ذات الطبيعة المتناثرة صورياً على مستوى مقوّم اللغة. ويمكن التمثيل لذلك بعينة تجريبية.

في رواية «الزنانة رقم 06» أقدم ما جاء في فصل «موت دون موعد» حيث تمازجت لغة النواة الأولى مع أحد القراء وحدثت انكسارات في شعرية السرد من ناحية اللغة:





يظهر من خلال اللغتين الاختلاف الواضح في توظيف نظام التصوير البلاغي ففي الأول نجد التشبيه مثلاً «كأنني أساق إلى الموت» أما الثاني فجاء مباشراً، كما أن هناك اختلافاً في الطرح ففي الأول نلاحظ التمهيد وعدم تقديم كل الأحداث بشكل مباشر أما الثاني فجاء مباشراً وكأن صاحبة الإضافة قرأت العمل كله ثم عادت لتقدم إضافتها في هذا الموضع، وهنا تبرز إشكالية أخرى في السرد الرقمي التفاعلي وشعريته المختلفة، فالمتلقي/المنتج يدخل النص بمرجعيات مختلفة ومن وصلات نصية غير ثابتة، كما أنه قد يضيف لحظة القراءة الأولى وقد لا يفعل إلى غاية الانتهاء، وفي كل حالة من حالات الإضافة يتم خلق شعرية مختلفة لاختلاف المداخل، وهنا نكون أمام نمط جديد من الكتابة لا يقوم على قواعد مسبقة ولا بلاغة ثابتة ولا يولّد شعرية في اتجاه واحد بل يولّد شعريات كثيرة تتحرك وفق موجات وتختلف شدتها وضعفها حسب المتلقي/المنتج ومرجعياته ومستواه والنقطة التي دخل منها كما يدخل في الأمر مدى قراءته للعمل ككل أو اكتفائه بجزء منه، وعليه فالمتغيرات كثيرة ومع كل متغير تتشكل شعرية خاصة.

- الجانب غير اللغوي: ويشمل الصور والصوت والحركة، ويعتبر هذا الجانب الأكثر تعقيداً لكونه مرتبطاً ببرمجيات خاصة؛ كالفوتوشوب Photoshop أو MP3 Cutter لتقطيع الصوت وغيره، ويتم اختيار الأصوات والصور والفيديوهات حسب رؤية إخراجية خاصة بالمبدع/صاحب النواة، وهنا تبرز أهمية المعرفة المتعددة للمؤلف، فهو لا يكتفي بالمعارف الأدبية بل يجب أن يكون مكوناً في الجانب التقني والفني والإخراجي، كما يمكن للمؤلف الأول الاستعانة بفنانين آخرين في مرحلة الإعداد، وتتم عملية الإعداد في هذا الجانب بالتوافق مع الجانب اللغوي والعملية تتم عبر إعداد خارطة بتقنيات خاصة بكل مؤلف. في روايتي «الزلزلة رقم 06» تمت العملية عبر خارطة خاصة تم التجميع عبرها في برمجيات محددة قبل طرحها في البلوجر.

من عينات العلامات غير اللغوية وتعدد الوسائط نقدّم الصوت والحركة:





الصورة الأخيرة تمثل بطاقة تعريف بإحدى الشخصيات، وأشير في هذا الموضوع إلى أنني قمت بتحرير شخصيات هذه الرواية عبر عملية التقمّص فهي الآن طليقة عبر الفضاء الأزرق لها صفحات تواصل اجتماعي وتتمتع باستقلالية كاملة في حدود طبيعة وظيفتها في الرواية.

بالرجوع إلى شعرية المعطى غير اللغوي يظهر أنه من حيث المنطلق هو جزء من البناء النصي ولا يمكن حذفه، ومن خلال وجوده في مواضع محددة يقدم شعرية خاصة به تكون في الغالب حسية، فالصور والصوت والحركة تقدّم تجليات تصويرية حسية مجسّدة، مما يجعل الخطاب التفاعلي أكثر تأثيراً في المتلقي الذي يشعر بأنه داخل العمل فهو يقرأ ويشاهده ويسمعه ويتفاعل معه وكأنه يمسك المعنى ويحس بالكلمات والأصوات، مما يجعل الخطاب التفاعلي السردى أكثر قرباً من المتلقي وتوجيهاً لقراءته/إنتاجه. أما عن البلاغة التي تقارب هذا المستوى فهي بلاغة الصورة والصوت والحركة، إنها شكل من أشكال المقاربة العلامية السيمائية ببعدها الدلالي، لكن هنا لا يمكن مقارنة الصورة سيميائياً إلا في ظل علاقتها باللغة وبقية المكونات، فدلالات العلامات غير اللغوية يتم استحضارها من الشكل العام للخطاب التفاعلي لا بشكلها الجزئي، وهنا مكمن التميّز في الخطاب التفاعلي في مستواه غير اللغوي وفي جنس الرواية وأداة السرد، وعليه تظهر الشعرية في العلامات غير اللغوية شعرية منفتحة ومتلاحمة في الوقت نفسه على المستويات الأخرى، ولا تقدّم نفسها إلا في إطار علاقتها بالبقية، فهي تحقق مبدأ الكلية في البنية، فلا معنى لأي عنصر بعيداً عن البقية، فالعلاقات الداخلية هي ما يشكّل نواة المعنى الأولى وذلك على اختلاف طبيعة كل مكون.

أما عن مصدر شعرية العلامات غير اللغوية في الخطاب فنجدتها في كل ما تحمله الصورة والصوت

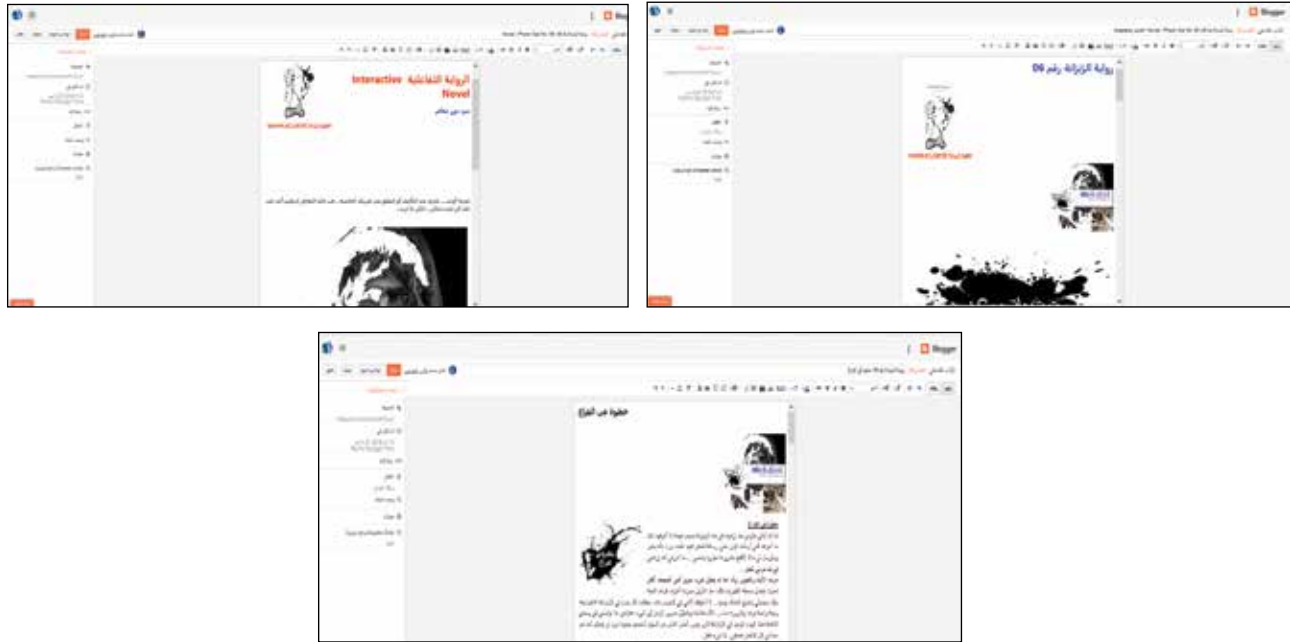
والحركة، فمثلاً الألوان حيث نجدها في الرواية قاتمة ومظلمة بما يتماشى وجو السجن والزنازة، كما توحى بمشهدية حزينة وهو ما يرتبط بالبطل المسجون، وعبر تناسب الألوان وانسجامها مع النص والمعطى غير اللغوي تقدّم شعرية وجمالية مؤثرة في المتلقي الذي لا يكتفي بالتذوق أو التأويل بل يحاول كما في الجانب اللغوي الإضافة وتوجيه الخطاب التفاعلي إلى ما يراه مناسباً، في تجربتي أقدم عينة أخرى عن توظيف العلامات غير اللغوية من طرف المتلقي/المنتج وكيف أثرت في الشعرية التصويرية ووجهت الخطاب التفاعلي.



من خلال المعطى غير اللغوي يظهر حضور علامة غير لغوية تمثلت في صوت إطلاق النار على باب الزنازة وهو ما يدعم الطرح اللغوي قبله، ثم تأتي صورة وضعها متلق/منتج آخر للنص جاءت الصورة ضبابية تحمل صورة لجندي معه مفاتيح أمام زنازة، وكأن المتلقي/المنتج تصوّر الثوار يلبسون لباس الجنود كما كنا نراهم في ثورات الربيع العربي، ويحاول فتح الزنازة لكن الباب مازال مغلقاً، لهذا أطلق عليه الرصاص ليفتحه، فجاءت الصورة بشكل عام لدعم الطرح النصي قبلها وبعدها، فهي في سياق الحدث، كما جاءت ألوانها ومحتواها قريباً من واقعية الرواية، مما يدعم مسار الحدث، وهنا تجدر الإشارة إلى إشكال آخر في الخطاب التفاعلي، وهو مدى انسجام الإضافات مع مسار الحدث، فأحياناً تكون الإضافات أكثر شذوذاً رغم أنها منطقية في تماشيها مع الحدث، وهنا يجب وضعها لأنها تمثل وجهة نظر مختلف يجب احترامها، فمثلاً قد يضيف متلق/منتج صوراً أو تسجيلات لسجينات في زنازات جانبية فتحها الثوار ويدخل المرأة في السياق الحدتي للرواية رغم أنه في الأساس غير موجود، وهنا سيضطرب بقية المتلقين/المنتجين بمن فيهم صاحب النواة أن يسايروا الطرح الجديد، وعليه فالعملية الإنتاجية للخطاب التفاعلي أكثر تعقيداً عندما ترتبط بمسار الحدث وتحاول خلق مسارات جديدة لم تكن موجودة أو أكثر شذوذاً، وهنا ستظهر شعرية في مستوى آخر أكثر تطرفاً من قبل.

-الجانب البرمجي: خلال هذه المرحلة قمت بوضع المكونين/الجانبين السابقين في البلوجر عبر

الصفحة التي أنشأتها في البداية (لوحة التحكم)، وتتم عملية الإدماج بطرائق وكيفيات كثيرة جداً حسب الرغبة الإخراجية فبعضها يتم وضعه عبر نسخة مباشرة وأخرى عبر رفعه إلى مواقع معينة على الويب ونسخ رابطته، وطريقة أخرى يتم نسخ أوامر محددة في قاعدة البيانات للمدونة لتفعيله، وغيرها من الطرائق البرمجية، وهنا يفضل أن يقوم المبدع بهذه العملية بنفسه إلا إن تعذر ذلك يمكنه الاستعانة بتقنيين. وأقدم فيما يأتي عينات عن عملية الإدماج:



كما يمكن الدمج عبر إضافة شفرات/أكواد خاصة خصوصاً لما نريد إضافة الحركة أو الصوت وغيرها من العلامات غير اللغوية، مثلاً، يتم إضافة الصوت عبر رفعه إلى موقع الرفع وأخذ رابطته ودمجه في شيفرة خاصة ثم وضعه في قاعدة بيانات المدونة بلغة html وتكون النتيجة كالآتي:

```
<"div dir="rtl" style="text-align: right;" trbidi="on"
;style type="text/css"> .seocipsmusic {border:2px solid#4eabff;background:url("");color:#fff;color:#000; padding:3px}
<width:100%; height:auto> .seocipsxpmusic {background: url("") no-repeat top right; } </style>
<"div class="seocipsmusic">
<"div class="seocipsxpmusic">
<"div style="color: #333333; font-size: 4px; font-weight: bold; padding: 1px 1px 1px 1px">
<img alt="" src="" title="Music" /> </div>
<"div style="font-weight: bold; padding: 10px 10px">
<div/>
audio controls=""> <source src="https://sites.google.com/site/interactive010101/%D8%A8%D8%AD%D9%8A%
D8%B1%D8%A9.mp3"></source%
<audio> </div/>
```

بهذا الشكل يتم إدماج الوسائط المتعددة مع النص، إضافة إلى طرائق أخرى كثيرة لإضافة الفيديو أو الصورة وغيرها، وهنا تظهر الإمكانيات البرمجية للمدونة حيث تمنح المبدع قدرات هائلة لطرح نصه التفاعلي بالشكل الذي يراه مناسباً ووفق رؤية فنية خاصة، ويظهر في هذه المرحلة مستوى آخر من التفاعل والتشارك وهو دخول مبدعين وفنانين من مجالات مختلفة في العمل نفسه (الرسام والموسيقي والشاعر....) وعليه

تصبح الرواية التفاعلية جامعة لكل الإبداعات كما تمكّن المتلقي من المشاركة وتمنحه فرصة الإطلاقة الحرة على عالم الإبداع، بل التواصل والمشاركة مع مبدعين متمرّسين. ومن خلال الجانب البرمجي يظهر مستوى جديد في الشعرية بوصفها قواعد وقوانين تنظيمية لعملية التأليف، حيث تقوم البرمجة بتوفير حزمة من القواعد يمكن للمبدع الاعتماد عليها لاختيار شعرية خاصة، والمميّز في تلك القواعد البرمجية أنها مرنة وقابلة للتحويل المستمر مع كل قراءة /إنتاج وهنا يتم تحقيق بلاغة الأمواج تقنياً، فالبرمجة تجعل من البلاغة غير مستقرة ومتجددة على الدوام، وعليه فشعرية السرد الرقمي في مستواها البرمجي قابلة للتحوّل والانطلاق في اتجاهات مختلفة في الوقت نفسه، فالبرمجة تجعل من الشعرية غير قابلة للاستقرار وغير مؤطرة في شكل محدد بل هي بلاغة متجاوزة تحمل في طياتها أنوية قابلة للتطور حسب القراءة والإضافات التي تحدث في هذا الجانب. وبالنسبة للإضافات فقد وضعت روابط خاصة بالمتلقي تعمل عبر مسارين؛ الأول تجعل النص مفرعاً hypertext ويتم ذلك باستخدام الروابط التشعبية مما يمنح المتلقي قراءة حرة عبر الانتقال من طبقة إلى أخرى بشكل اختياري، ففي النص المفرّع -كما تقدّم- يمكن الانتقال عن طريق الوصلات (Links) من موضوع إلى آخر متصل به وذلك حسب أغراض المستعمل⁽¹⁾. أما المسار الثاني فهو يفتح نوافذ خاصة بالمتلقي ليضيف أو يعدّل في مسارات الرواية وهنا يتم تفعيل الجانب الإيجابي في الرواية التفاعلية. وفيما يأتي أقدم عيّات عن المسارين وكيف تتم عملية الإضافة:

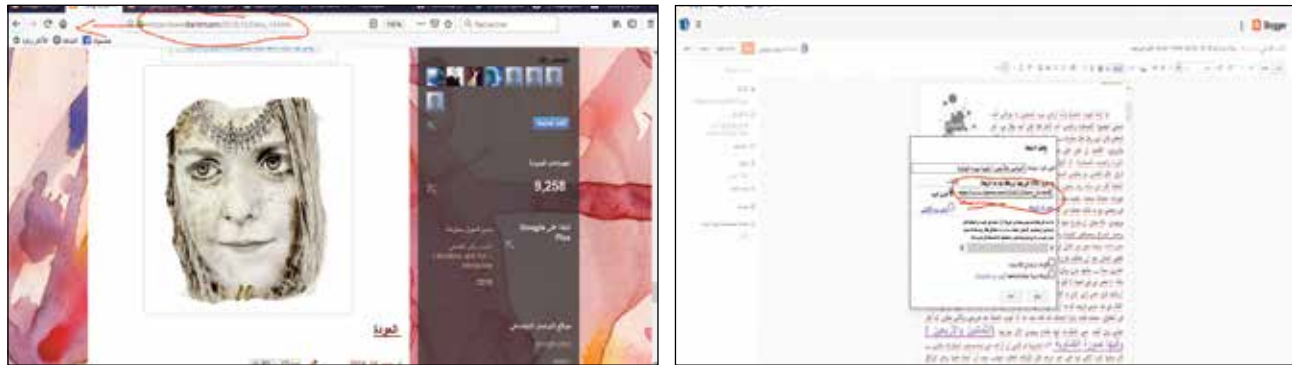


عبر الرابط الشعبي يتم ربط النص الظاهر بطبقة نصية أخرى مخفية، وهنا يتم تحقيق النص المفرع مما يمنح المتلقي قراءة حرة عبر مسارات شبكية مفرعة وفق طبقات كثيرة، وبعد عملية الجمع والنشر يؤدي الضغط على النص ذي اللون المختلف أو المسطر (النص المتميز) إلى الانتقال إلى طبقة أخرى وفق خطة إخراجية مسبقة وفي المثال المقدم -مثلاً- بعد الضغط تظهر صورة شخصية الضاوية في المذكرات بالشكل الآتي:

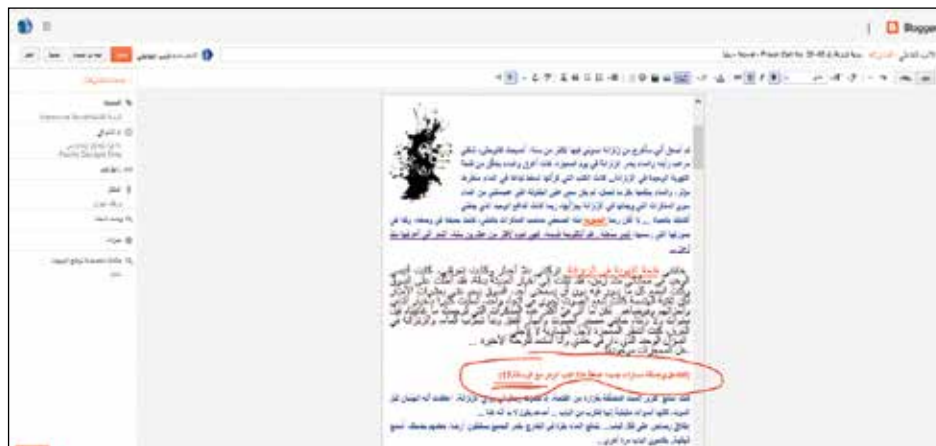
(1) ينظر، حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا، وجسر النص المفرّغ، *hypertext*، ط1، المكتب العربي للتنسيق والترجمة والنشر، دمشق- سوريا، 1996، ط3، رام الله، 2018، ص، 125.



عملية الربط تتم بوضع رابط الصفحة الثانية التي تم نشرها في خانة الروابط للنص الذي نريد ربطه كالآتي:



تستمر العملية بذات الكيفية مما يجعل الرواية نصاً مفرعاً تمنح المتلقي إمكانات قرائية متعددة. أما المسار الثاني المتعلق بإضافة المتلقي وتعديله في النص فقامت بوضعها في مفاصل مختلفة من الرواية، ثم ربطتها ببريد المدونة كي يتم إرسال الإضافة مباشرة، وهي مرحلة أولى قبل إطلاق عملية التعديل بشكل حر مع مدونين مختلفين. وفيما يأتي أقدم عينة عن ذلك:



يتم ربطه بالبريد الإلكتروني عبر رابط شعبي وبعد نشره والضغط عليه يُفتح البريد مباشرة كالآتي:



يتم تضمين الرسالة بما يراه المتلقي (إضافات لغوية أو غير لغوية) ويضع معها الرمز ليتم وضعها في مكانها المناسب من النص بتقنيات خاصة، وتوضع باسم صاحبها (أو اسمه المستعار) كما يتم وضع مسارات أخرى في المكان نفسه ليتمكن أكثر من متلق من الإضافة، فالعملية غير محدودة. وهنا تقدّم مع كل إضافة خطابات تفاعلية حاملة لشعريات مختلفة ويتم قراءتها ببلاغة خاصة (بلاغة الأمواج) في كل مرة.

كما أشير في الجانب البرمجي إلى أمر غاية في الأهمية في عملية انتشار المدونة وهو النطاق الذي تنتمي إليه والقالب الذي يحويها، ففي البداية البلوجر يمنحنا نطاقاً وقالباً لكنهما عامان أي شائعان حيث يكون رابط النطاق من الشكل: [/https://interactive010101.blogspot.com](https://interactive010101.blogspot.com)

أما القالب من الشكل:



بعد انتشار المدونة قمت بشراء نطاق تعريفني خاص بها وهو على الرابط: www.litartint.com وهو مشكّل من اسم المدونة: الأدب والفن التفاعلي



عبر هذا النطاق يتم تمييز المدونة مما يحقق انتشاراً أكبر لها، إضافة إلى النطاق قمت باقتناء قالب خاص وهو أكثر احترافية يمنحني إمكانات هائلة للإضافة والتعديل كما يوفر مجالاً رحباً للمتلقي من أجل التفاعل حسب رغبته، والقالب خاص بالمجلات إلا أنني طوّعته ليكون مناسباً للأدب والفن التفاعلي بما فيه الرواية التفاعلية، ويظهر شكله كالآتي:

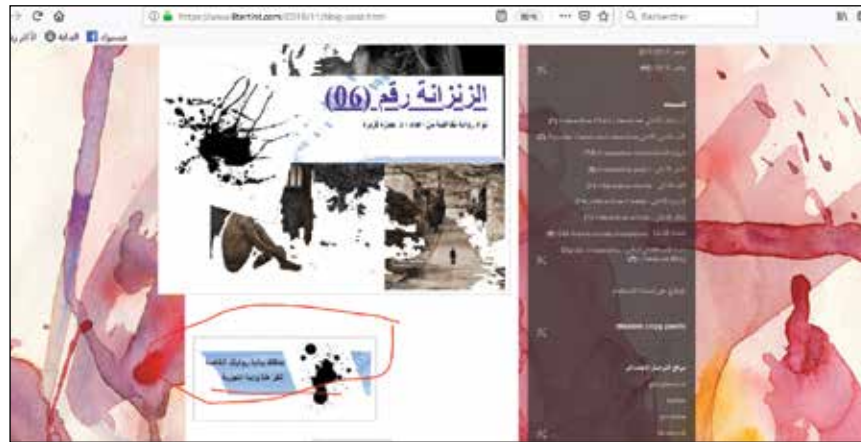


- الجانب التفاعلي: عبر هذا الجانب يظهر دور المتلقي وكيف يساهم في بناء الرواية التفاعلية، كما تبرز إمكانات القراءة الحرة، حيث قمت بوضع روابط خاصة - كما تقدّم - بالروابط الشعبية مولدة النص المفرع ومانحة القراءة الحرة، وروابط خاصة بالتعديل والإضافة لضمان المشاركة الإيجابية في إنتاج النص مما يحقق التفاعل الحقيقي في الرواية، وهو ما يجعلها مستمرة وممتدة محققة بذلك سمات النص الرقمي الممثل للحدث الرقمي، فالنص الرقمي في حالة تنام مستمرة، فهو يتمدد⁽¹⁾، والرواية التفاعلية تُظهر هذه السمة بشكل واضح عبر طرحها لخيارات إنتاجية كثيرة أمام المتلقي، مولدة بسردها شعرية أكثر انفتاحاً وتحولاً وهي رهان السرد الرقمي في مستقبله الإبداعي.

مما تقدّم يظهر أن الرواية التفاعلية يتم بناؤها وفق آليات مختلفة بعضها خاص بالجانب اللغوي وأخرى بتدخل الوسائط المتعددة بوصفها جزءاً من البناء ويتم جمع مختلف المكونات ببرمجيات خاصة ومن ثمة طرحها في المدونة ونشرها على الشبكة ليتفاعل معها المتلقي مباشرة، فينتقل عبر مساراتها التفرعية كما يمكنه التعديل والإضافة حسب توجهاته، بهذا فكل المسارات مفتوحة ونص الرواية غير منته والمتلقي ليس سلبياً، ولو أن عملية المشاركة في مرحلتها الأولى أكثر تقييداً بسبب حداثة الأمر عند المتلقي العربي، لهذا قمت بوضع جملة من الضوابط مبدئياً إلى غاية تحرير العمل وربطه بمدونين مباشرة، وهو أمر يحتاج إلى وقت وتجربة مع عدد من المدونين.

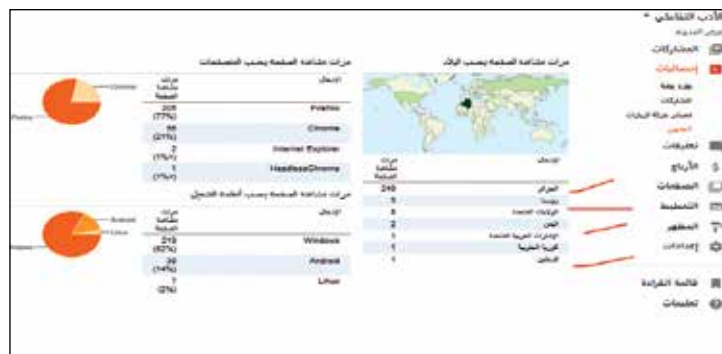
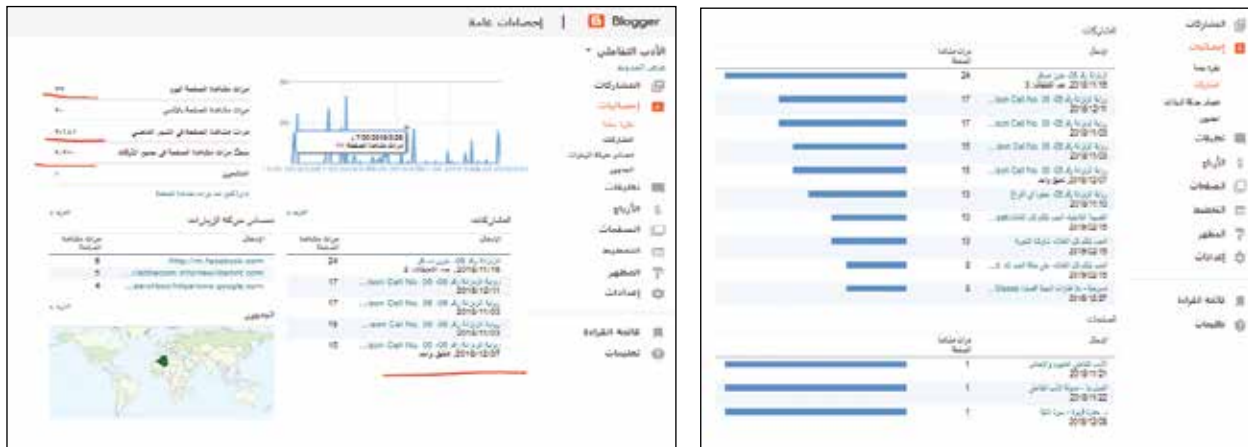
إضافة لما تقدّم قمت بتوفير إمكانية بداية رواية جديدة للمتلقي عبر مسار أولي يدخله من البداية قبل تفاعله مع روايتي. فقط يضغط على الأيقونة الموجهة ليبدأ روايته الخاصة وتمنحه صفحة المدونة ذلك:

(1) ينظر، آلان كيربي، الحدث الرقمي، ترجمة، زين العابدين سيد محمد، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة/مصر، ط1، 2017. ص 97.



من خلال المدونة يمكن تكوين جيل من الكتاب إما مشتركين في العمل نفسه وإما مؤسسين لأعمال جديدة، كما تمنحهم فرصة التواصل فيما بينهم ونقل الخبرات، كما تقرب المسافة بين أهل الاختصاص والمحترفين في المجال بالهواة والمبتدئين وهنا يبرز البعد التعليمي في الأدب التفاعلي عموماً.

إضافة لما تقدم تمنحنا المدونة قدرات إحصائية مهمة خاصة بالمتلقين ونسبتهم وبلادهم وطريقة تفاعلهم وغيرها من المعلومات الإحصائية التي تقدم صورة يومية/لحظية على طبيعة التفاعل مع النص، مما يجعل صاحب النواة النصية يفعل مسارات خاصة كل مرة حسب نسبة التفاعل، كما يوجه نصوصاً معينة وفق طبيعة التفاعل وبلاد حدوثه، ويمكن تقديم عينات إحصائية كالآتي:



لكن رغم ما تقدمه الرواية التفاعلية من إمكانيات هائلة للتفاعل الإيجابي والتشاركية في إنتاج نصها، إلا أنها تطرح إشكالات مختلفة خاصة بما تعلق بفلسفة البناء وجمالية التلقي، وشعرية السرد بشكل عام، فالذائقة القرائية العربية في مجال الرواية تعودت المستوى الورقي ثنائي البعد الذي يؤسس نظامه التصويري والجمالي على الورق، عبر تحويله/ترميزه للأفكار ثم طرحها الورقي ليستقبلها المتلقي ويعيد فك شفرتها وبناء صورها من جديد في ذهنه، فيعيد بعثها لكن من وجهات نظره الخاصة، وعبر عملية القراءة هذه تُخلق شعرية وجمالية خاصة وفق معايير محددة، في حين نجد الأمر في السرد الرقمي والرواية التفاعلية مختلفاً فالبناء يصل إلى البعد الرابع وهو الزمن، كما لا يكتفي بالترميز اللغوي حيث يخلق نظاماً تصويرياً خاصاً في الكثير من الأحيان تكون صورته حيّة ومتحركة، مما يجعل المتلقي يتتبع نصاً مختلفاً لا يحدث فيه ما يحدثه النص الورقي، وهنا مكمن التحول والخطورة، فبعد تحرر الأدب من الكتاب والثبات في البعد الورقي يعرض هويته للمراجعة، ويجازف بالفقدان والتلاشي أمام هذا التحول الوسائطي⁽¹⁾، بهذا ستتولد عبر هذا التحول شعرية وجمالية مختلفة ونظام تصويري آخر وإعادة فك شيفرة مختلفة، وهذا ناتج عن هذه الحداثة الرقمية التي أصبحت أكثر خطورة، فهي ليست -فقط- ذات محتوى جمالي معين أو مجموعة تقنيات واهتمامات خاصة بتمييز المبدعين المعاصرين، إنها ثورة في طبيعة النص نفسه المنعكس عبر المواقع الإلكترونية والبرمجيات على اختلافها، مما يولد نصية عشوائية مائعة الحدود وسريعة الزوال⁽²⁾، وهو ما يشكل خطراً على الذائقة في جعل تحولها عشوائياً وسريعاً وغير منضبط، مما قد يُفرز جيلاً بلا قيم قرائية.. فيؤثر/يحول ذلك في الذائقة القرائية للعربي، فالنص الروائي الورقي تم تشويهه وتشظيته بدخول التفاعل، سواء في البناء أو في إعادة الإنتاج التي لم تعد مجرد تأويل بل هي إعادة إنتاج نصي حقيقية، وهنا مكمن الخطورة. فهل نضمن عدم فساد الذائقة الجمالية للمتلقي العربي عبر ترسيخ مبادئ الرواية التفاعلية والسرد الرقمي بشكل عام؟ أم سنؤسس لذائقة أخرى؟ وما مدى مشروعية هذا التأسيس؟ خصوصاً إن قام التأثير/إلغاء الذائقة القديمة؟ تساؤلات كثيرة تجعلنا ندخل عالم الرواية التفاعلية والسرد الرقمي بحذر كي لا نفقد تراثنا السردية وذائقتنا الجمالية في التلقي، لهذا فالدعوة اليوم لتأسيس رواية تفاعلية عربية تقدم الجديد لكن آخذة في الاعتبار طبيعة المتلقي العربي وذائقته الجمالية الخاصة، وعدم جعله يتفكك قرائياً. وهنا مطلب النقد التفاعلي بشكل عام، فقد صار لازماً التفكير فيه بعد التأسيس لفلسفة تفاعلية تواكب العصر وتطورات النص دون أن تفصل العربي عن تراثه الأول، فعملية إدخاله لهذا العالم تكون وفق قواعد وضوابط ومراحل كي لا تحدث صدمة الرقمنة وفقدان الهوية القرائية والذائقة الجمالية، وهو ما سيؤثر في العلاقات بين المثقفين من الصنفين الورقي والرقمي، وهو ما سيؤثر أيضاً في خلق شعريات سردية رقمية غير مستقرة ولا مؤتمنة الجانب على الجمالية السردية والذائقة القرائية في عمومها.

(1) ينظر، فيليب بوتز، كلود بيرسزيجن، ألان فويلمان، جان كليمون، بيير ليفي، صوفي ماركوط، الأدب الرقمي، من مقال: جان كليمون؛ الأدب ومغامرة الرقمية، ترجمة، محمد أسليم، الدار المغربية العربية، الرباط/المغرب، ط1، 2016، ص 80.

(2) ينظر، معن الطائي، أماني أبو رحمة، الفضاءات القادمة، الطريق إلى بعد ما بعد الحداثة، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة/مصر، ط1، 2011م، ص 316.

عصور السرد والشعر الأربعة

أ.د. بهاء الدين محمد مزيد

جامعة سوهاج - مصر

في هذه الدراسة تبسيط واختزال عصور ومراحل السرد والشعر الأربعة، مع إشارات إلى سمات الكتابة الإبداعية الإلكترونية والرقمية المعاصرة، وتأثير الوسائط المعاصرة في تقنيات الكتابة الإبداعية ومضامينها - الرقمية منها وغير الرقمية - وبعض انعكاسات الكتابة الإبداعية الرقمية على الكتابة الإبداعية غير الرقمية.

(أ) عصور السرد

في هذه المرحلة من تطوّر الكتابة الإبداعية وأساليب التواصل الإنساني وقنواته ووسائله، نستطيع أن نستميز أربعة عصور للسرد أو القصّ وأربعة عصور للشعر. تعاقبت هذه العصور، لكنّ حديثها لم يُقصّ قديمها. ونستطيع أن نرى العصور الأربعة حاضرة ماثلة بيننا في عالم اليوم.

(1) قبل الكتابة

في الأغاني الشعبية وما تشتمل عليه من قصص، وفي الحكايات الشعبية، وفي الأساطير الصغيرة والكونية والحكايات الخرافية (حكايات العفاريت والأشباح والجنّيات)، والنكت والأمثال والألغاز، والمواويل والقصص المغناة، والسير والملاحم، والكرامات الصوفية والطقوس الدينية والمدائح، وقصص الأخيار والأشرار، والمقامات، وحكايات الشطّار والعيّارين.

كان السرد قبل الكتابة يعتمد في حفظه ونقله على الإيقاع الظاهر والتقنية الظاهرة والسجع والجناس والتكرار - تكرار الأحداث والأقوال والمشاهد - والصيغ اللغوية الجاهزة، ومن ذلك «كان يا ما كان يا سعد يا كرام ولا يحلي الكلام إلّا بذكر النبي عليه الصلاة والسلام»، و«توتة توتة خلصت، أو فرغت، الحدوتة»، وقد يتبعها عند الحكي للصغار السؤال «حلوة ولا ملتوتة؟»، بما ييسّر تناقلها سماعاً، وحفظها وتمريضها من جيل إلى جيل، في زمن عزّ فيه التدوين إلّا في قليل من المخطوطات.

في تغريبة بني هلال، أو (السيرة الهلالية)، ينشد الأمير سرحان مخاطباً الشّماء:

شــــمّا تلفتيني قــــومي واسقيني
بالليل أنا أزورك بحــــبك ضنيتيني
من فوق شبرية وها الوقت دا شويه

ومن المقامة الأهوازية لبديع الزمان الهمذاني:

«وَمِنْ فَوْقِكُمْ مَنْ يَعْلَمُ أَسْرَارَكُمْ، وَلَوْ شَاءَ لَهَتَكَ أَسْتَارُكُمْ، يُعَامِلِكُمْ فِي الدُّنْيَا بِحِلْمٍ، وَيَقْضِي عَلَيْكُمْ فِي الْآخِرَةِ بِعِلْمٍ، فَلْيَكُنِ الْمَوْتُ مِنْكُمْ عَلَى ذِكْرٍ، لئَلَّا تَأْتُوا بِنُكْرٍ، فَإِنَّكُمْ إِذَا اسْتَشَعَرْتُمُوهُ لَمْ تَجْمَحُوا، وَمَتَى ذَكَّرْتُمُوهُ لَمْ تَمْرَحُوا، وَإِنْ نَسِيتُمُوهُ فَهُوَ ذَاكِرُكُمْ، وَإِنْ نِمْتُمْ عَنْهُ فَهُوَ نَائِرُكُمْ، وَإِنْ كَرِهْتُمُوهُ فَهُوَ زَائِرُكُمْ، قُلْنَا: فَمَا حَاجَتُكَ؟ قَالَ: أَطُولُ مِنْ أَنْ تُحَدَّ، وَأَكْثَرُ مِنْ أَنْ تُعَدَّ، قُلْنَا: فَسَانِحُ الْوَقْتِ، قَالَ: رَدُّ فَائِتِ الْعُمَرِ، وَدَفْعُ نَازِلِ الْأَمْرِ، قُلْنَا: لَيْسَ ذَلِكَ إِلَيْنَا، وَلَكِنْ مَا شِئْتَ مِنْ مَتَاعِ الدُّنْيَا وَزُخْرِفِهَا، قَالَ لَا حَاجَةَ لِي فِيهَا، وَإِنَّمَا حَاجَتِي بَعْدَ هَذَا أَنْ تَخْدُوا أَكْثَرَ مِنْ أَنْ تَعُوا.»

(2) بعد الكتابة

في زمن الكتابة، منذ منتصف القرن الخامس عشر الميلادي، حلت الحبكة الروائية المعقدة محلّ التسلسل الخطّي في السير والملاحم، ولم تعد ثمة حاجة إلى الإيقاع الظاهر والقوالب اللغوية والتعابير والصيغ الجاهزة، وأصبح التضمين، والقصة داخل القصة، وتوالد السرد وتفرّع الحبكة إلى حكايات صغرى يسيراً، وهكذا ظهرت الرواية في صورتها الحديثة.

ونستطيع أن نستميز كذلك ثلاث فترات في الكتابة: الكتابة بالقلم والريشة، ثمّ الكتابة على الآلة الكاتبة، ثمّ معالجة الكلمات أي الكتابة باستخدام الحاسوب. وقد سنحت للرواية مع ظهور الكتابة والطباعة فرص غير مسبوقة للتجريب في البناء السردّي وأساليب السرد وأشكاله. إنّ ارتباط الرواية بمعناها الحديث والمعاصر بالكتابة لا ريب فيه، فقد كانت قبل الطباعة تعتمد على السماع والذاكرة فلا تتاح فرصة للتخطيط أو المراجعة وإعادة الكتابة.

وقد اقترحت جين سمايلي Smiley (2005) شروطاً خمسة لا بدّ من توافرها ليُطلق على النصّ مصطلح «رواية»، فالرواية في تعريفها سرد، طويل، مكتوب، نثري، يشتمل على شخصية محوريّة (ص 14). هذا هو الحدّ الأدنى والأركان الأساسيّة، وكلّ ما وراء ذلك تنويعات عليها.

(3) عصر الصورة

في عصر الصورة، أصبح في الإمكان السرد بالصّور أو الاستعانة بالصّور، فلا بأس في أن تصاحب قصّة علي بابا من (ألف ليلة وليلة) صورة لعلّي بابا ومرجانة، بما يريح العقل من مشقّة التخيل، ويحرّمه متعته. مع

تطوّر وسائل التعبير والاتصال واختراع الصور المتحرّكة، والتحوّل من السينما الصامتة إلى السينما المتكلّمة المسموعة، تنوّعت أساليب السرد، وتقلّصت معها فرص التخيل.

وفي المسافة بين الصورة الثابتة والصورة المتحرّكة ظهرت الفوتودراما photo-drama، أو الدراما في صور. وهي سلسلة من الصور الضوئية الثابتة أو الرسومات التي تحكي قصّة. لا تتحرّك الكائنات في الصور لكنّ الصور نفسها قد تتحرّك على شاشة.

وقد كثر استعمال الصور في الكتب التراثية وقصص الأطفال والكتب التعليمية في التعبير البصري عن تطوّر ظاهرة أو فكرة. من ذلك كتاب (دراما الخلق في صور) Photodrama of Creation الذي كانت بدايته عام 1914 مجموعة صور محتواها ثابت تتحرّك على شاشة عرض ثمّ جمّعت الصور في كتاب يحكي قصّة الخلق من بدايته إلى نهاية الألفية الميلادية الأولى.

(4) عصر الرقمنة

بعد الصورة الساكنة والمتحرّكة، وبعد اندماج الصوت مع الصورة والحركة في السينما ظهرت ألعاب الفيديو video games وفيها مغامرات يخوضها بطل - يوجّهه مستخدم الكمبيوتر - وتضبط اللعبة لوغاريتمات، فما يكون من النصوص والصور والأصوات وما إليها على شاشة الكمبيوتر تنظّمه شفرة غير مرئية وبرمجة غير منظورة، ويكون هذا التنظيم من خلال تعليمات وأوامر. أمام البطل عقبات وأعداء وحرّاس من كلّ الهيئات المحتملة، من بشر وحيوانات وجمادات. وكان طبعياً أن يظهر بعد ذلك السرد الرقمي digital narrative أو السرد المتشعب hyperfiction، الذي تجسّدت فيه كثير من مقولات التفكيكين عن موت المؤلف، وعن النصّ القابل للقراءة والنصّ القابل للكتابة، ودور القارئ الإيجابي في تلقي النصّ وإعادة كتابته، وامتزجت فيه الكلمة بالصورة والصوت والحركة واللون.

من النصوص الرائدة في السرد الرقمي الغربي (حديقة النّصر) Victory Garden لستيورات مولثروب، 1992، و(المساء) Afternoon لمايكل جويس. في رواية مولثروب يجد المتلقّي نفسه أمام خيارات عليه أن يختار أحدها ليبحر في السرد. ويكون اختياره بالضغط على موضع في الخارطة أو باختيار طريق من قائمة الطرق المتاحة أو بكتابة جملة يحدّد فيها اختياره. كلّ طريق يختاره المتلقّي يأخذه إلى جهة ويختلف بناء السرد ومصائر الشخصيات ووجهات النظر التي تروى منها القصّة باختلاف الطريق الذي يختاره المتلقّي.

في رواية (هذيان) Delirium لدوجلاس كووبر، 1994، يجد المتلقّي نفسه أمام أربعة خيارات وطرق تختلف فيها مصائر الشخصيات وتطوّر الأحداث ونهاياتها - تقاطعات ومفارق طرق ومفاصل سردية على المتلقّي أن يختار عندها إلى جهة يتّجه. يصدق هذا كذلك على رواية (المساء) لمايكل جويس، وفيها بيترو الذي طلق زوجته أخيراً ثم عاين حادثاً مرورياً، وبينما كان يعاين السيارة التي تحطّمت في الحادث ارتاب أن تكون فيها طليقته وابنهما. تختلف الحبكة والبناء ومصائر الشخصيات والمنظور الذي تروى منه القصّة

باختلاف الطريق الذي يختاره المتلقي. دور المتلقي في السرد التفاعلي / الرقمي حاسم، وهذه سمة تميز هذا النوع من السرد وتمنحه بعض طبيعته وهويته.

واليوم أصبح من الممكن أن تجتمع كلّ العصور في لحظة واحدة، فلا بأس أن يخرج «الفنانيس» في إعلان تليفزيوني من الحكايات الشعبية إلى شاشة التليفزيون، يتحركون ويتكلمون ويلتقطون تصويرات selfies باستخدام هاتف ذكي، ويشدو أحدهم بأغنية لأمّ كلثوم.



الفنانيس

وفي وسع الروايات الورقية أن تفيد من مستجدات التقنية ومستحدثاتها بما يجذب إليها الأجيال التي نشأت على الرقمنة، واعتادت ثقافة الصورة، فيُعاد نشرها في صورة رقمية تصاحبها صور، أو تشتمل على بعض الروابط التي تحيل إلى بعض محتواها، فلا بأس في أن تشتمل نسخة رقمية من رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطبيب صالح على صور لبعض الأماكن فيها، أو روابط تحيل إلى الخرطوم والقاهرة ولندن في زمن الرواية، ولا بأس في أن تشتمل نسخة رقمية من رواية (بين القصرين) لنجيب محفوظ على صور لبعض الأماكن فيها، أو روابط تحيل إلى القاهرة القديمة زمن الرواية.

أجناس وأنواع

كما تنتظم نصوص الأدب التقليدي في أنواع وأجناس (شعر ونثر، رواية وقصة قصيرة، وهكذا) تنتظم نصوص الأدب الرقمي في أنواع وأجناس وتتنوع وسائطها ووسائل نقلها إلى المتلقي، كما نعاين في هذه الدراسة. من أنواع الأدب الرقمي «أدب تويتر» twiterature أو أدب التغريد، مع أنّ ما في واحة المغردين ليس كلّ تغريدًا، - وهي اندماج كلمة twitter مع كلمة literature. وهو تدوين مصغر micro-blogging محكوم بقيود الموقع التي تشير إليها الدراسة في غير هذا الموضع، من هنا تكثرت في الموقع المقولات والحكم aph-orisms والومضات القصصية والروايات المسلسلة أي التي تظهر في تغريدات متعاقبة، وسرد المشاهدتين / المعجبين fan fiction الذين يتخذون من الأعمال الفنية نقاط انطلاق لنصوصهم، والسرد التعاوني التفاعلي interactive twoovel الذي يشارك فيه أكثر من مدوّن ومدوّنة، بالإضافة إلى إعادة سرد الروائع والأساطير.

(ب) عصور الشعر

بقليل من التبسيط، وقليل من التصرف الذي تفرضه الاختلافات بين النثر والنظم، بين السرد والشعر، من المستطاع التأريخ للشعر بأربع مراحل كبرى - من الشفاه والأذان، من عصر الشعر الشفهي، إلى المخطوطات،

ثم الآلات والوسائل التقنية - تشبه في ملامحها الأساسية مراحل تطوّر السرد. في الجزء التالي من هذا الفصل بيان هذه المراحل الأربع.

(1) الشعر الشفهي oral

كان العرب يعتمدون في حفظ الأشعار على الرواية الشفهية، تسعفهم في هذا الحفظ ذاكرة قوية في زمن لم تكثر فيه الملهيات ولا الشواغل أو وسائل الترفيه، وتيسر مهمتهم موسيقى الشعر وأوزانه وإيقاعاته الظاهرة، وقد اعتادوا ذلك حتى صار سجية من سجايهم، فقد كان الشعر سجل إنجازاتهم وحيواتهم وانتصاراتهم، كانوا ينشدونه في كلّ سامر وفي كلّ حلقة وفي كلّ مجلس، يتبارون به في سوق عكاظ، ويدخلون به الحروب ويلبّون به عند الكعبة، وظلّ شعرهم ينتقل من لسان إلى لسان، ومن ذاكرة إلى ذاكرة.

ولا بدّ من أنّ كلّ ثقافة بشرية قد مرّت بهذه المرحلة الشفهية قبل أن تعرف الكتابة والتدوين، وبين هذه المرحلة والمرحلة التي تناظرها في تاريخ السرد كثير من نقاط التلاقي والتشابه، ففي الأراجيز والمواويل والسير والحكايات الشعرية كثير من القوالب والتعابير الجاهزة والتكرار، وقليل من التعقيد على مستوى التراكيب النحوية، وارتباط واضح بالبيئة المحلية المحيطة بذلك الشعر.

ولقد ضاع كثير من الشعر الشفهي كما ضاع كثير من السرد الشفهي، بعد كلّ ما أنقذته الكتابة اليدوية والآلية ووسائل الحفظ والتخزين الحديثة منهما. وهذه بعض ثمار الرقمنة الإيجابية، أن أتاحت نشر التراث الشعبي، ومن محتوياته وعناصره الأدب الشعبي، في هيئات وصور شتى - صوتية وبصرية وكتابية - وعبر وسائط متنوعة، وأتاحت تهجينه مع وسائل وشفرات غير لغوية لجذب المتلقين، وأتاحت كذلك البحث فيه ودراسته وتحليله، فهو جزء لا يتجزأ من هويّات الشعوب وثقافتها في وجه طوفان العولمة والاختزال والتنميط. هذان نصّان من الشعر الشعبي من تويتتر، نرى فيهما كثيراً من السمات التي سبقت الإشارة إليها:

أحمد البرغوثي - من الشعر الشعبي التونسي

الأحباب فيهم خاب ما ظنينا

بلا موجهة باعوا غلامهم فينا

باعوا غلامهم فيا كما بيعه الشاري بيوع رزية

وجاروا عليا طالبين شفية

الشاعر التكني - من الشعر الشعبي السوداني

من زمن الجدود طيبين قيمنا نبيله

ما اتناسينا وحدتنا وتركنا سبيله

يا بلدي الكتر آخر الزمان تكبيله

إيه ضيعنا غير فرقة وشتات وقبيله؟

(2) الشعر المخطوط handwritten

لا بدّ من أنّ قدراً لا بأس به من الشعر الشفهي قد جرى تدوينه باستخدام أدوات الكتابة التقليدية على الجلود والرقاع والأكتاف والعسب وما إليها قبل اختراع الكتابة والطباعة اللتين نعرفهما اليوم. كان التدوين محدوداً في عدد نسخه، والنطاق الذي يغطيه، والمسافة التي يمكن أن تقطعها المخطوطات (خصوصاً في ظل غياب مجمل قنوات التواصل والتوصيل التي نعرفها اليوم). وقد ترك العرب تراثاً هائلاً من المخطوطات في

كلّ مجالات العلم والمعرفة والآداب، ومنها الشعر، منها ما جرى تحقيقه ونشره في المرحلة التالية من تاريخ الشعر، مرحلة الكتابة والطباعة، ومنها ما ينتظر.

في مرحلة المخطوطات manuscripts كانت الفرصة سانحة، واسعة لإبداعات الخطّ العربي والكتابة اليدوية وللتشكيل البصري. ضاقت تلك الفرصة في بدايات الطباعة على الآلة الكاتبة وبدايات معالجة الكلمات باستعمال الكمبيوتر، لكنّها عادت تتسع مع مستحدثات تقنيات الطباعة والكتابة والإخراج والنشر المكتبي desktop publishing والرسم وما إليها.



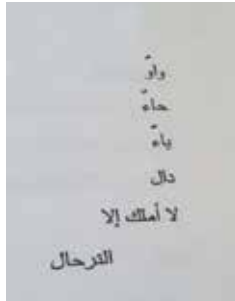
مطلع قصيدة تعليمية طبيّة مخطوطة منسوبة إلى ابن سينا

(3) الشعر المكتوب / المدوّن written/ print

كما ورد فيما سبق، لم يكن أول عهد الشعر بالتدوين الكتابة بالآلة الكاتبة أو معالجة الكلمات باستخدام أجهزة الكمبيوتر. مع ظهور الكتابة والطباعة في صورتيهما الراهنة، ومع تغيّر الوسيط من الصوت إلى الورق المطبوع from voice to print، سنحت للشعر فرص جديدة للانتشار في الزمان والمكان، بما لا حصر له من نسخ وطبعات، وفرص للدراسة والتحليل، كما سنحت للشعراء فرص للتجريب في الأشكال الشعرية، والإفادة من تنوعات الخطوط وأحجامها والإخراج الطباعي للصفحة. ولعلنا نجد في هذه القصيدة القصيرة أدناه مثلاً، حيث تشظّى كلمة «وحيد» إلى مكونات الأولى، ويستقلّ كلّ حرف منها بسطر شعري، فيما يجسّد الوحدة والانعزال، على مستوى رأسي، تنتهي إلى كلمة «الترحال» التي تلتصق أحرفها وتلتئم على مستوى أفقي، وكأنّ اندمال جراح العزلة والوحدة لا يكون إلّا في الترحال. (لقد كانت القافية والوزن هما الحدّ الفاصل بين النظم والنثر، والغرض الشعري هو أساس التصنيف في الشعر العربي القديم، أمّا بعد الطباعة فقد أصبح «شكل» القصيدة وإخراجها الطباعي عنصراً حاسماً في تصنيفها والتعرّف إليها).

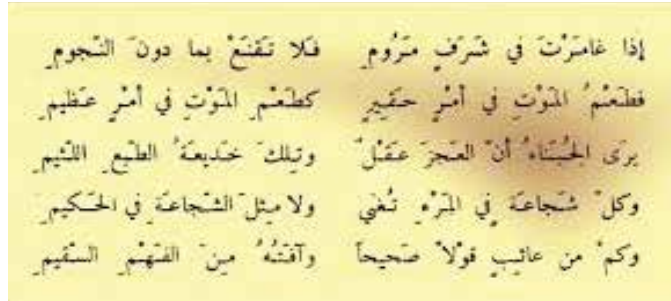
من نافلة القول إنّ تدوين الشعر لم يُقصِ الشعر الشعبي المنطوق من المشهد، بل ظلّ معيناً خصباً مواتياً يعرّج عليه الشعر الفصيح ويفيد منه، وناله ما نال الشعر الفصيح من تدوين وحفظ وتخزين ونشر باستخدام

الوسائل التقنية الجديدة المسموعة والمرئية والمطبوعة، لكنّ القسمة بين الصوت والكتابة لم تعد حدّاً فاصلاً حاسماً بين الشعبي والفصيح.



حسن حامد:

(أحرف من شظايا البوح)



أبو الطيّب المتنبّي

(4) الشعر المرقمن digital

قصائد قصيرة، وقصائد هايكو، وقصائد متحرّكة، وقصائد بصرية وأخرى هندسيّة وقصائد مجسّدة حسّيّة، وقصائد تنتجها آلات وبرامج. وأنواع شعريّة رقميّة أخرى. من سمات هذه الكتابة المرقمنة التفاعل والتشعب وتداخل النصوص والتناص.

لكنّ من الضروري التأكيد على أنّ كثيراً من التجريب في الأشكال الشعريّة لم تكن بداياته عصر الإنترنت أو مواقع التواصل الاجتماعي (من قبل كانت التوقعات جنساً أدبياً رائجاً في التراث الإسلامي، وكانت بذور هندسة النصّ الشعري)، وأنّ الشعر المرقمن لم يُقَصّ الشعر الشفهي ولا المطبوع، بل سنحت لكليهما أسباب انتشار ووسائط جديدة.



http://meremodernity.wikia.com/wiki/Digital_Poetry

أضافت الرقمنة إلى السرد وإلى الشعر وإلى غيرهما من أنواع الكتابة الإبداعية الحركة والصوت واللون والتفاعل المباشر، إلى ما كان من طرائق تعبيرها من كلمات وخطوط وإخراج طباعي. لقد نتج عن تطوّر الوسائط الحديثة والمعاصرة في الكتابة الإبداعية - مع ثبات نسبيّ متوقّع في أفكارها وموضوعاتها الكبرى - أنّ النصوص أصبحت تعيش في بيئات ووسائط شتّى، وأنّ الحدود بين الأنواع والأجناس الإبداعية قد تهاوت أو كادت، وأنّ المشهد الإبداعي اليومي قد أصبح ثرياً مربكاً في آن واحد، فعلى ما فيه من تنوّع ووفرة وانتشار،

وعلى ما تستعمل النصوص الإبداعية من شفرات، يظلّ المشهد الإبداعي المعاصر تحديق به مخاطر الركافة وقلّة العناية بسلامة اللغة وعدم وجود الحدود الدنيا من شروط الإبداع في كثير مما يروج اليوم عبر مختلف الوسائط. لا تجد النصوص اليوم صعوبة في الإفلات من قيود النشر والتوزيع التقليدية، والقفز على حواجز الزمان والمكان، لكنها تبقى محرومة في الوقت نفسه من العين الناقدة التي تدقق وتصوب. ومع غياب الدور «الخائق» المقيّد للمؤسسات الثقافية، غاب معه دورها التوجيهي الضابط.

ما ينبغي للمنشغلين بالكتابة الإبداعية أن يعيروهم انتباههم وجهدهم هو رأب الصدع وجسر الهوة بين الأجيال التي كبرت على الوسائط المعاصرة من جهة، والكتابة الإبداعية الرصينة الراقية من الجهة الأخرى، بتقريبها منهم عبر الوسائط التي يعكفون عليها ويستريحون للتعامل معها، وبتقريبهم منها، من خلال نشر الوعي بشروط الكتابة الإبداعية وأساليب القراءة الواعية المستنيرة وتعزيز الاهتمام باللغة - تلك اللبنة الأولى التي تتأسس منها وبها وعليها كلّ كتابة إبداعية، والمادة الخام التي تتشكّل منها النصوص على اختلاف أنواعها ووسائط انتقالها.

المراجع

- 1 - عبد النور إدريس: (الأدب الرقمي من تجليات الفجوة الرقمية إلى الأدبية)، ط1. مكناس: مطبعة سجلماصة، 2011.
- 2 - عبد النور إدريس: (الثقافة الإلكترونية مدارات الرقمية - من العلوم الإنسانية إلى الأدبية الإلكترونية)، ط1. عمّان: دار فضاءات، 2014.
- 3 - إياد إبراهيم فليح الباوي وحافظ محمد عباس الشمري: (الأدب التفاعلي الرقمي: الولادة وتغيّر الوسيط). عمّان: مركز الكتاب الأكاديمي، 2018.
- 4 - محمد نجيب التلاوي: (القصيدة التشكيلية في الشعر العربي). القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1998.
- 5 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: (الحيوان)، ط2. تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة: مطبعة الحلبي، 1965.
- 6 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: (البيان والتبيين). بيروت: دار الكتب العلمية، بدون تاريخ.
- 7 - حسن حامد: (أحرف من شظايا البوح). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003.
- 8 - شوقي عبد الحكيم: (سيرة بني هلال). القاهرة: مؤسسة هنداوي، 2014.
- 9 - محمد سناجلة: (رواية الواقعية الرقمية - تنظير نقدي). منشورات مجلة اتحاد كتاب الإنترنت المغاربة، 2004.
- 10 - داود سلمان الشويلي: (ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية). منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.
- 11 - الطيب صالح: (موسم الهجرة إلى الشمال)، ط13. بيروت: دار العودة، 1981.
- 12 - زهور كرام: (الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية)، ط2. الرباط: مطبعة الأمانة، 2013.

- 13 - إبراهيم عبد القادر المازني: (حصاد الهشيم)، 1924، القاهرة: طبعة مكتبة الأسرة، 2001.
- 14 - أحمد علي آل مريع: (كان يوم كنت). الرياض: العبيكان، 2012.
- 15 - ابن المقفع، عبد الله: (كليلة ودمنة)، ط4. بيروت: دار الأندلس، 1983.
- 16 - إبراهيم أحمد ملح: (الأدب والتقنية: مدخل إلى النقد التفاعلي). الأردن، إربد: عالم الكتاب الحديث، 2013.
- 17 - إبراهيم أحمد ملح: (الرقمية وتحولات الكتابة). الأردن، إربد: عالم الكتاب الحديث، 2015.
- 18 - محمد رجب النجار: «حكايات الحيوان في التراث العربي». (عالم الفكر)، مج24، ع1، 2، 1995، ص 187-212.
- 19 - سعيد يقطين: (من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005.
- 20 - سعيد يقطين: (النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية: نحو كتابة رقمية عربية)، ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2008.
- 21 - إيمان يونس: (تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث). عمان: دار الهدى، 2011.
- 22 - Aarseth, Espen J. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- 23 - Coffee, N., Koenig, J., Poornima, S., Ossewaarde, R., Forstall, C., & Jacobson, S. (2012). Intertextuality in the digital age. *Transactions of the American Philological Association* 142: 383-422.
- 24 - Genette, G. (1997): *Palimpsests* (trans. Channa Newman & Claude Doubinsky). Lincoln, NB: University of Nebraska Press.
- 25 - Hayles, N. Katherine (2008). *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. University of Notre Dame Press.
- 26 - Hosny, Riham (2017). *Poetics of Digital Media*. Unpublished Ph.D. Thesis. Department of English, Faculty of Arts, Minia University.
- 27 - Koskimaa, R. (2007). The challenge of cybertext: Teaching literature in the digital world. *UOC Papers*, 4. <http://uocpapers.uoc.edu>
- 28 - Lambert, J. (2010). *Digital Storytelling Cookbook*, California: Center for Digital Storytelling.
- 29 - MacLuhan, M. (1964). *Understanding Media. The Dimensions of Man*. New York: Mentor.
- 30 - Mirza, Jan (2009). Globalization of media: Key issues and dimensions, *European Journal of Scientific Research* 29, no. 1: 66-75.
- 31 - Nelis, D., Forstall, C. & Galli Milić, Lavinia (2017). Intertextuality and narrative context: Digital narratology? *Journal of Data Mining and Digital Humanities*. hal-01480773

- 32 - Pastor Russell (1914). Photodrama of Creation. London and New York: International Bible Student Association.
- 33 - Pesce, S. & Noto, P. (eds.) (2016). *The Politics of Ephemeral Digital Media: Permanence and Obsolescence in Paratexts*. London and New York: Routledge 2016
- 34 - Ryan, Marie-Laure (2004). «Multivariant narratives». In S. Schreibman, R. Siemens and J. Unsworth, (eds. *A Companion to Digital Humanities*. Oxford: Blackwell. <http://www.digitalhumanities.org/companion/>
- 35 - Smiley, Jane (2005). *13 Ways of Looking at the Novel*. New York: Knopf Doubleday Publishing.
- 36 - Wend, William Patrick (n.d.). Intro to E-lit: How electronic literature makes printed literature richer. <http://quarterlyconversation.com/electronic-literature-n-katherine-hayles>

النص الأدبي التفاعلي وإشكالية تعدّد وظائف القارئ وآليات بناء المعنى

أ. د. مهى فؤاد جرجور

الجامعة اللبنانية

لبنان

الملخص:

شغل النص الأدبي الباحثين في مجال الأدب ومسألة قراءته وفهمه وتفسيره وتأويله في محاولات كشف المعنى وشكل التعبير عنه، وتنوّعت هذه المحاولات بشكل كبير واختلفت، لاسيّما مع الإبداع الرقمي الذي أرسى متغيرات فكرية عديدة حولت مفاهيم كتابة النص وتلقيه ووظائف القارئ وآليات بناء المعنى. ومعه، لم يعد كشف المعنى المنجز هو هدف القارئ، وإنما جعله مشاركاً في كتابة النص. وبعد إجراء جولة في النظريات الأدبية الورقية للنظر في المساحة التي مُنحت للقارئ فيها لتشكيل المعنى، وجولة أخرى للنظر في المساحة التي مُنحت له في الأدب التفاعلي على مستويي النظرية والتطبيق في السرد التفاعلي العربي المنشور حتى تاريخه، توصلنا إلى أنّ النص المترابط أتاح مساحة أوسع للقارئ، وفرض التأويل ضرورة لاستكمال معانيه. إلا أنّ ما تطمح إليه النظرية أكبر بكثير مما يمكن أن تؤمنه الجماهير المتلقية التي لا تمتلك كلها المهارات المطلوبة، ويصطدم بجدر مادية وإعلامية، تعيق انتشاره وتخفف من نسبة جماهيريته. وعليه، أوجدت التفاعلية ومفاهيمها إشكاليات جديدة أخرى لا علاقة لها بشكل مباشر بإنتاج الأدب التفاعلي وإنما بنشره وتأمين استمراريته، لا بد من البحث فيها، حفاظاً على ما قدّم بهذا الخصوص من إبداعات مميّزة.

الكلمات المفتاحية: الأدب التفاعلي، النص المترابط، القارئ، المعنى، نقد أدبي، تأويل

مقدمة

شغل النص الأدبي الباحثين في مجال الأدب وتنوّعت محاولات تفسيره وتحليله وتأويله بحسب بؤر الاهتمام سواء أكانت على كاتب النص، أم على النص نفسه، أو المرجع الذي يُحيل عليه، أو القارئ وثقافته وافتراضاته المسبّقة، مع الإبداع الرقمي متغيرات فكرية عديدة حولت مفاهيم كتابة النص وتلقيه، من بينها فلسفة ما بعد الحداثة ومفرداتها من نظريات نقدية وأخرى رقمية. فمع إمكانيات التفاعل التقنية المتزايدة، لم

يعد كشف المعنى المنجز هو هدف القارئ وإنما جعله مشاركاً في كتابة النص، في تشكيل معنى جديد مع كل قراءة.

وفي ما يلي جولة في النظريات الأدبية الورقية للنظر في المساحة التي منحت القارئ في النظريات الأدبية الورقية لتشكيل المعنى، فما هي حدود هذه المساحة، وكيف تجلت وظائف القارئ بناء عليها؟

أولاً- مساحة القارئ في النظريات الأدبية الورقية وأدواره في تشكيل المعنى

أعطيت للقارئ مساحة واسعة في المقاربات النصية الأدبية، فحددت مواصفاته وسلحته بمجموعة من الأدوات المختلفة، وانتظرت منه الحفر في كل الاتجاهات لكشف المعنى الذي يمكن أن يختلف باختلاف أدوات التفكير المستخدمة، والآليات الإجرائية المعتمدة؛ فدخل القارئ، بناء عليها، في عمليات إجرائية مختلفة بحثاً عن معنى ما، منقّباً عن بنى، ورابطاً علاقات بين مستويات اللغوية المختلفة، كاشفاً بنى وأنظمة لغوية، وعلامات ورموزاً، واصفاً، مفسراً مؤولاً، رابطاً واقعة نصية بمرجع خارجي يحيل عليه، أو محاولاً إثبات فرضية وضعها لمعنى ما، أو كشف مقصدية كاتب، أو استراتيجية نصية وضعها الأخير ليقود قارئه النموذجي إلى ما يقصده عبر لعبة يبينها المؤلف النموذجي من عناصر لغوية وغير لغوية، ما يدخل القارئ في متاهة البحث عما يقصده النص وما يقصده الكاتب وما يقصده القارئ الآتي محملاً بحمولات ثقافية وخبرات متنوعة، أو ما يمكن أن يتولد من معانٍ من تلك المسافة الناشئة بين المقصدين، وبين الأفقين، أفق النص وأفق توقعات القارئ...

إذاً، عنيت النظريات الأدبية التي وضعت ما قبل ما يعرف اليوم بالأدب التفاعلي بالنص والقارئ وربطتهما برابط وثيق لا فكاك منه، فمصير الأول متعلق بالثاني، وبهما معاً ارتبطت سيرورة الأدب التاريخية وتطورها عبر العصور، ومع القارئ المفترض المثقف الذي يمتلك مهارات عديدة مطلوبة لغوية وغيرها تتأكد نجاعة هذه النظريات وفعاليتها، ويثبت دور الأدب المغير في المجتمعات وقناعاتها وطرائق تفكيرها وتلقيها، باختلاف الوسيلة التي يقدم من خلالها هذا الأدب.

وعليه، القارئ في صميم الطروحات الفكرية للمقاربات النصية، ودوره أساسي فيها، مع اختلاف في الآليات الإجرائية المفترض اعتمادها لكشف المعنى / معاني النص أي في الوظائف التي ينفّذها والتموضع؛ مع اتفاق على تلك العلاقة الجوهرية التي تربط أطراف المعادلة المؤدية إلى توليد النصوص من خلال قراءات متعددة للنص الواحد. إذا تتبعنا تطور وظيفة القارئ في هذه النظريات الأدبية نرى أنه اتخذ عدة مناح وظيفية وهي:

- البحث في البنيات النصية والأنساق اللغوية - قارئ يفسر ويؤول⁽¹⁾. وتعتبر عنها مفاهيم القارئ المثالي أو النموذجي الذي تفترضه البنيوية الأدبية، ولاسيما مع غريماس (Greimas) وبارت (Barthes) ومفهوم القارئ

(1) مهي جرجور (تن.)؛ جوزف لبس (تح.) وآخرون، دليل منهج البحث العلمي (ط1؛ الجامعة اللبنانية، 2020، طبعة إلكترونية)، ص 27.

العمدة (Architecteur) الذي وضعه ريفاتير (Riffaterre)، أضف إلى ما جاء به ريكور (Ricoeur) في أعماله السيميائية التأويلية⁽¹⁾.

- ملء الفجوات ومواقع الالتحديد⁽²⁾، بحسب ما جاء عند إيكو (Eco) وياوس، وما قدمته حول مفهومي القارئ النموذجي (Lecteur modèle)⁽³⁾، والقارئ الضمني (Lecteur implicite) عند إيزر⁽⁴⁾ (Iser)، وروبرت يايوس (Hans Robert) Jauss⁽⁵⁾ وغيرهما.

- البحث في طرائق استقبال النصوص⁽⁶⁾، يتمثل في جانب ممّا جاء في نظرية «القراءة والتلقي» الذي يهتم بالطرائق التي يستقبل بها القراء الأعمال الأدبية، وينظر إلى الأدب من زاوية جمالية التلقي، أي من خلال تأثر القارئ بالنص... وينحصر موضوع أبحاثه في التأريخ الأدبي، باعتباره إجراءً يوظف ثلاثة عناصر فاعلة: المؤلف، والعمل الأدبي، والجمهور⁽⁷⁾.

- التفكيك وإبراز التناقضات في النص والبحث عن المعنى المؤجل بحسب ما جاء عند دريدا (Der-rida)⁽⁸⁾.

ومع ظهور النص المترابط ونظريته، عمل عديدون على إثبات استمرارية العلاقة بينه وبين النص الورقي، وتالياً بين الأدبين الورقي والتفاعلي مع الحفاظ على خصوصية كل منهما، وتكريس أوسع لأدوار القارئ.

ثانياً. مساحة القارئ في الأدب التفاعلي وأدواره في تشكيل المعنى

يفترض الأدب التفاعلي في بنيته التفاعل بشكل مباشر عبر الوسيط الإلكتروني، وحضور المتلقي الفيزيائي، ويكتسب صفة التفاعلية بناء على المساحة التي يعطيها النص للمتلقي، وهي غير مشروطة، وترتبط برغبة المؤلف / المبدع، وقد تزيد لتصل إلى حد طمس الفروقات بينه وبين القارئ في بعض البرامج التي تعتمد على الحيوية واللعب⁽⁹⁾، وقد تكون محصورة باختيار مسارات القراءة والتنقل عبر الروابط بحرية فقط. وتستدعي التفاعلية ضمن هذه الرؤية حوارية مستمرة بين القارئ والنص المعروض عليه عبر الحاسوب⁽¹⁰⁾. أما

- (1) مهي جرجور (تن.)؛ جوزف لّيس (تح.) وآخرون، دليل منهج البحث العلمي (ط 1؛ الجامعة اللبنانية، 2020، طبعة إلكترونية)، ص 27.
- (2) عادل مصطفى، فهم الفهم: مدخل إلى الهرمنيوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر (2017، <https://www.hindawi.org/books/83586869/5>، مؤسسة هنداي)، 55-67.
- (3) المرجع السابق، ص 77.
- (4) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية (فاس: منشورات مكتبة المناهل)، 30، 32-33.
- (5) المرجع السابق، ص ص 101-110.
- (6) La coopération textuelle: <http://www.signosemio.com/eco/cooperation-textuelle.asp>, 28-08-2022
- (7) هانس روبرت يايوس، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو (تونس: كلمة للنشر والتوزيع، 2016)، 13.
- (8) حمودة عبد العزيز، «المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك»، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 232، أبريل، 1998)، ص 323.
- (9) Aarseth Espen J., *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (Johns Hopkins University Press, 1997), p. 7
- (10) عبد القادر الشيباني، «سيميائيات المحكي المترابط بحث في دعائية الوسيط». مجلة أيقونات، العدد 3 (2011)، ص 9.

كيف يتلقى القارئ هذه الأعمال التفاعلية؟ وكيف يفترض أن يتعامل معها؟ هذا ما سنراه في ما يلي:

في كتابه (النص المترابط 2.0) يصطلح لاندو تسمية القارئ مستخدماً بدلاً من قارئ يقوم بمهام أخرى غير القراءة، وقد يكون في الوقت نفسه متفرجاً أو مشاركاً في بناء المشهد على أكثر من صعيد؛ فهو يستجيب للنص، يختار، يحل أحجية، يرسل رسائل إلى الشخصيات، يستكشف البناء الطوبولوجي للنص...

وقد يصل تدخل القارئ إلى مرحلة تنقل فيها السلطة التأليفية إليه، فيتاح له التعليق على النصوص التي كتبها الآخرون، وإنشاء روابط بين ما كتبه، بشكل يفترض ألا يستقبل فقط ما يرى ويقرأ وإنما بناء المعنى المتوالد من أكثر من جهة (متفاعلون آخرون) بشكل مستمر⁽¹⁾. وهنا، يمكن أن تصل مشاركته إلى المشاركة في البرمجة، ودائماً بحسب ما يتيح المؤلف المبدع وما يتيح البرنامج المستخدم. فتشابهك، حينئذ، وظائف القارئ والكاتب في النص المترابط بشكل كبير على مستوى التأليف، فتتضاءل سلطة المؤلف، ولا تبرز قصديته إلا من خلال الروابط وعبر الخوارزميات التي يختارها وإدارة التفاعلات.⁽²⁾

وقد تكون نتيجة تدخلات المستخدم مرئية في العمل، يطلع عليها المستخدمون الآخرون وقد تكون غير مرئية، بحسب الوسيط / البرنامج المستخدم،⁽³⁾ وفي الحالة الأولى، تصبح هذه التدخلات المرئية علامات قابلة بدورها للتأويل من قبل المستخدمين الآخرين. وفي حال لم تكن بارزة، يقتصر الاطلاع عليها على صاحب القراءة، فيمكن أن ينحصر مفعول القراءة في تأثيره في المستخدم فقط على المستويين النفسي والاجتماعي، لأن قراءته تبقى تجربة فردية آنية، يكتشف من خلالها اللا متوقع من حزن وفرح وانفعالات... فيتفاعل مع ما يجري من أحداث يشارك في صناعتها وتأويلها.

وفي السياق نفسه، حددت خمار نقلاً عن يقطين «تقسيمه أنماط القراءة إلى نمطين: الإبحار والتجوال، وتحت مظلة هذين النوعين نجد صنفين من القراء: القارئ الكريم الصبور الذي يهدف من خلال قراءته تحصيل معرفة محدّدة ترتبط بالنص موضوع القراءة. والتجوال، ويقصد به الفضولي الذي ينتقل من عقدة إلى أخرى في مغامرة / التيه.»⁽⁴⁾

وترى خمار أنّ القارئ لا يواجه سياق واحد وإنما بسياقات متعددة بسبب تفريع النص إلى مجموعة من النصوص لكل منه سياقه الخاص، وبذلك أصبحت مهمته الجديدة «إعادة تنظيم عناصر النص المترابط مع محاولة إيجاد سياق أو خلق سياق يضمها ويصل بينها»⁽⁵⁾، ليتحقق الفهم ويعمّق، وإلا بقيت قراءة القارئ سطحية، ونادراً ما يتمكن قارئ من إيجاد الحكاية التائهة بين شذرات النصوص التي لا يمكن الوصول إليها إلا

(1) George.P Landow, *Hypertext2.0: The Convergence of Contemporary Literary Theory and Technology*. Ibid, p71

(2) http://archive.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/8_basiquesLN.php#3

(3) Aarseth Espen J., *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (Johns Hopkins University Press, 1997), pp 3-4

(4) لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي آليات السرد وسحر القراءة، (ط1؛ القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، 2014)، ص 72.

(5) لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي آليات السرد وسحر القراءة، مرجع سابق.

من خلال خلق سياق عام يربط السياقات الخاصة بكل قصّة على حدة⁽¹⁾.

وفي هذه الحالة، يتجاوز المستخدم المقروء، «منتظراً تحقق وعد بالكشف...»⁽²⁾، ويبدأ البحث في وظائف هذه الروابط والعلامات المختلفة الممكنة (من مثيلات الاستعارة أو المجاز المرسل، أو تناصات معينة، أو إمكانات أخرى توظف في خدمة الإبداع السردي والشعري). وبغض النظر عن تسميات القارئ المختلفة أعلاه، نرى أنّ الأمر كله ينحصر بكيفية تشكيل المعنى من قبل قارئ نموذجي أو متلقٍ إيجابي ليكمل بعمله معنى النص، ويخدمه بذلك⁽³⁾.

عديدة هي الأدوار المطلوبة من القارئ/المستخدم، وإلقاء حمل تشكيل النص عليه يفترض أنّ كل قارئ هو مستعد ليكون مؤلفاً، يتحلّى بالمهارات التي يجب أن يتمتع بها المؤلف/المبدع، هذا ما تطمح إليه النظرية. لكن، أيمن أن نقبل التعميم وأن نقول إنّ كل قارئ يمكن أن يحلّ محل المؤلف، وأن يشاركه في الكتابة ويشاركه في تشكيل المعنى؟ وإذا كان الأمر كذلك، فكم هو عدد القراء القادرين على ذلك؟

ثالثاً: مساحة القارئ وأدواره في السرد التفاعلي العربي حتى تاريخه

تختلف الأدوار المطلوبة من القارئ العربي باختلاف الأعمال التفاعلية السردية العربية المنشورة حتى تاريخه، ومن بينها نذكر «شات» و«ظلال العاشق» لمحمد سناجلة⁽⁴⁾، و«غرف ومرايا» للبيبة خمار⁽⁵⁾ و«حفنة جمر» لإسماعيل البويحيوي.

وانقسمت هذه الأعمال استناداً إلى ما تتيحه من أدوار للقارئ إلى نوعين: النوع الأول، حصر تفاعله باستخدام النص المترابط. والنوع الثاني، توسّع أكثر لينشر العمل عبر موقع خاص به، وبينهما تحدّدت وظيفة القارئ في وظيفتين، وتركت له حرية الاختيار:

إما الانتقال عبر روابط اتخذت وظائف تفسيرية أو إحالية أو وظائف فنية بحلولها محل تقنية سردية أو شعرية... واتباع مؤشرات يضعها المؤلف للقارئ كما في ظلال العاشق لسناجلة⁽⁶⁾. وإما تفاعل موجّه عبر الموقع من قبل المؤلف، ينفّذه بعد أن يفرغ من قراءته الأولى. وترى الباحثة المغربية فاطمة كدو أنّ «سناجلة يمارس اللعب مع القارئ نفسه، وتستشف ذلك من خلال عبارته المنشورة على واجهة روايته التفاعلية: «نصحك بهذه النسخة ليست نصيحة خالصة، بل هي النصيحة الفخ»⁽⁷⁾.

(1) لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي آليات السرد وسحر القراءة، مرجع سابق، ص 68

(2) المرجع السابق، ص 72.

(3) مهى جرجور، الأدب في مهبط التكنولوجيا (ط1؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2016)، ص 80-81.

(4) https://www.arab-ewriters.com/diglit.php#lit3، شات لمحمد سناجلة، 8 - آب - 2022.

(5) https://labiba-meroiros.blogspot.com/?m=0 غرف ومرايا، قصص مترابطة، للبيبة خمار، 8 - آب - 2022.

(6) http://sanajleh-shades.com/pages/articles-and-studies فاطمة كدو، البنية التفاعلية لـ «ظلال العاشق» مقارنة لعبات لعبة الكتابة

الرقمية، 9 - آب - 2022.

(7) http://sanajleh-shades.com البنية التفاعلية لظلال العاشق مقارنة لعبات لعبة الكتابة الرقمية، 9 - آب - 2022.

ويلتقي ما تقدم مع التفاعلية في عمل اسماعيل بويحياوي القصصي المعنون «حفنات جمر» إخراج لبيبة خمار والذي ينشره على موقع خاص به. استخدم البويحياوي في بناء مجموعته النص المترابط الجدولي، ويصف على صفحته الرئيسة لموقع القصة صورة القارئ النموذجي الذي يتوجه إليه⁽¹⁾، فهو يتوجه لعاشق المتعة والمؤانسة، وعاشق للعبة معانقة الحروف وفك الرموز... وهذه صفات جديدة يفترضها القاص لقارئة النموذجي ناسياً الصفات الأخرى المفترضة. ويحدد المبدع في توجيهاته أن الاختيار واتباع الحدس أساسيان في قراءة القارئ المفترض، وانطلاقاً منهما عليه البدء بقراءة نصه التفاعلي⁽²⁾. هنا تطرح مجموعة من الأسئلة: ما هو دور القارئ كموئل في هذا السياق، فهل انتفى نهائياً أو لم يعد مطلوباً منه سوى ما ذكره القاص؟

رابعاً- نظرة إلى واقع تفاعل القارئ العربي

صعوبات عديدة تعيق عمل القارئ العربي بخاصة، وتجعله ينسحب من متابعة الأدب التفاعلي الذي يتطلب من القارئ بذل جهد تأباه سيكولوجية الجماهير العربية التي تنحو نحو الاستسهال. ومن الجلي أيضاً أن هذا الإبداع الأدبي بعيد من اهتمامات الجهات الثقافية العربية المعنية، وهذا ما يفسره الغياب التام لدعم المبدعين بشكل عام، والمبدعين في مجال الأدب التفاعلي، بشكل خاص. وتالياً، يفسر ندرة الأعمال التفاعلية المنشورة، والمنشور منها يبقى في إطار المبادرات الفردية.

في المقابل، كثرت الدراسات التي كتبت عن الأعمال التفاعلية العربية، ولاسيما أعمال سناجلة ومشتاق عباس معن، ولكنها، في غالبيتها هي دراسات نقاد أكاديميين متخصصين، والتفاعل بعيداً من هذه الفئة يكاد يكون نادراً، في حين أن الألعاب الإلكترونية التفاعلية تحتل الساحات على مستوى الأوطان العربية⁽³⁾. وفي نظرة إلى عناوين هذه الدراسات ترى انشغالات القارئ المتخصص بوصف هذه الأعمال وآليات التفاعل ونسبته، أضف إلى الانشغال بتجنيس هذا النوع من الإبداع التفاعلي ومستقبله، أكثر من القراءة المرتبطة بتأويل هذه النصوص والبحث في دلالاتها الاجتماعية ورؤاها الثقافية...

يمكن أن يشكل ما سبق سبباً في وجود توجه إبداعي يشجع على هجرة الأدب موطنه الأصلي إلى عالم اللعب وتحويل بنيته إلى أشبه بمتاهة، في رغبة باستثمار البعد اللعبي في السرد التفاعلي من أجل التنوع في أشكال هذا الإبداع التفاعلي وتحقيق جماهيرية أوسع. ولكن، للعب جمهور آخر مختلف عن جمهور الأدب، لأن المنطلقات التي تقود العالمين مختلفة؛ من هنا، تبدو أسباب انتشار الأول في ما ينشره من عناصر حب الاكتشاف والترفيه ومنطق الربح والخسارة هي التي تحرك المتلقين. في حين أن هذه العناصر لا تدخل في صميم الأدب التفاعلي ولم تكن يوماً من جماليات الأدب وسماته قط.

(1) http://narration-zanoubya.blogspot.com/p/blog-page_15.html حفنات جمر، إسماعيل البويحياوي، إخراج: لبيبة خمار

قصصيات مترابطة، 8 - آب- 2022.

(2) http://narration-zanoubya.blogspot.com/p/blog-page_15.html حفنات جمر، إسماعيل البويحياوي، مرجع سابق.

(3) <https://www.alkhaleej.ae> دولة في البطولة العربية الأولى للألعاب الإلكترونية، 2022-8-30.

ما العمل إذن، لتوسيع شريحة الجمهور المتفاعل في الأدب التفاعلي لتفعيل التفاعل المفترض والخجل في غالبية الأحيان؟ فهل يكون من خلال التركيز على العناصر المذكورة أعلاه، فيصبح المستخدم لاعباً قادراً على أداء دور معيّن في السرد تماماً كما يفعل الممثل على المسرح، بعد أن يتحوّل بدوره إلى شخصية داخل الفضاء الافتراضي، ونرتضي أن يقرأه مجموعة من المتخصصين والموهوبين فقط؟ أو يكون من خلال جعل التسويق عنصراً من عناصره ليُقرأ عبر تحويل تأليفه إلى تأليف جماعي؟ وهذا عمل يحتاج إلى جهود مالية وتسويقية تقوم به شركات ومؤسسات ودور نشر.

خاتمة

إنّ الأدوار المتوقعة من القارئ كثيرة ومتداخلة ومتشابكة ترهق القارئ وتبعده من إتمام متابعة القراءة وتمنعه من أن يؤدي دور القارئ النموذجي المفترض. وإنّ أي تفكير في تحفيز القارئ على قراءة الأدب التفاعلي يحتاج إلى نشر ثقافة هذا الأدب بين الناشئة بالدرجة الأولى.

ولا شك أنّ التفاعلية في ذاتها، مفهوماً ونظريات ولدت إشكاليات أخرى لا علاقة لها، بشكل مباشر، بإنتاج الأدب التفاعلي وإنما بنشره وتأمين استمراريته، لا بد من البحث فيها؛ ففي جانب أول منها، تعبّر عن اختلاف في مدارات الاهتمام بين جماعة الأدب التفاعلي وعامة الشباب - الجمهور، وتظهر تخلي دور النشر عن جزء من مهامها المستجدة الذي فرضه الواقع التكنولوجي. وفي جانب ثان، ترتبط بالمادة والتمويل وحماية الملكيات الفكرية. وفي ظل غياب هذين العاملين الأساسيين، تبقى مسألة إنتاج الأدب التفاعلي وموضوع القراءة وزيادة التفاعلية في بنية الأدب التفاعلي كلها أفكاراً رهينة بالمبادرات الفردية وقدرتها على الاستمرار.

النص الأدبي التفاعلي منجز إبداعي مهم يجسد مرحلة مهمة في تاريخ الأدب، ولكن ليبقى الأدب أدباً يعبر عن تجربة وجودية ذاتية ورؤية، وله شعرية تميّزه ألا ينزلق في متاهات التقنية، وأن يحصر أدوار القارئ، فلا تطمس الحدود بينه وبين المؤلف، كيلا يصبح الأدب لعباً أو كلاماً منشوراً..

المراجع العربية

- 1 - . 16 <https://www.alkhaleej.ae> دولة في البطولة العربية الأولى للألعاب الإلكترونية، 2022-8-30.
- 2 - E 3 <https://www.arab-ewriters.com/digitlit.php#lit3>، شات لمحمد سناجلة، 8 - آب - 2022.
- 3 - http://narration-zanoubya.blogspot.com/p/blog-page_15.html حَفَنَات جَمْر، إسماعيل البويحيوي، إخراج: لبيبة خمار قصيصات مترابطة، 8 - آب - 2022.
- 4 - <https://labiba-meroiros.blogspot.com/?m=0> غرف ومرايا، قصص مترابطة، للبيبة خمار، 8 - آب - 2022.
- 5 - إيزر فولفغانغ، فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) ترجمة حميد لَحْمَداني والجلالي الكدية. فاس: منشورات مكتبة المناهل، 1995.

- 6 - إيكو أمبرتو، القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائيّة، ترجمة أنطوان أبو زيد. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996.
- 7 - إيكو أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2004.
- 8 - جرجور مهي (تن.)؛ لبس جوزف (تح.) وآخرون، دليل مناهج البحث العلمي، ط1، الجامعة اللبنانية، 2020، طبعة إلكترونية.
- 9 - جرجور، مهي. الأدب في مهبط التكنولوجيا. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2016.
- 10 - حمداوي، جميل. الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوصائية). الأردن: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، 2016.
- 11 - خمار، لبيبة. شعرية النص التفاعلي آليات السرد وسحر القراءة. ط1؛ القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، 2014.
- 12 - شريم، جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية. ط2؛ بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1987.
- 13 - الشيباني، عبد القادر. «سيميائيات المحكي المترابط بحث في دعائية الوسيط». مجلة أيقونات، العدد 3 (2011): 28-4.
- 14 - صلاح، فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته. القاهرة: دار الشروق، 1998.
- 15 - عبد العزيز، حمودة. «المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك». سلسلة عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون العدد 232 (أبريل 1998): 1-355.
- 16 - عمري، سعيد. الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ. فاس: منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة.
- 17 - مصطفى، عادل. فهم الفهم: مدخل إلى الهرمنيوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر. 2017. مؤسسة هنداوي <https://www.hindawi.org/books/83586869/5/>.
- 18 - كيرييه تغريد، «تلقي الأدب التفاعلي في النقد العربي المعاصر» رسالة ماستر، جامعة الملك خالد، 2017.
- 19 - <http://sanajleh-shades.com/pages/articles-and-studies> فاطمة كدو، البنية التفاعلية لـ «ظلال العاشق» مقارنة لعبات لعبة الكتابة الرقمية، 9 - آب - 2022.
- 20 - ياوز روبرت هانس، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو. تونس: كلمة للنشر والتوزيع، 2016.
- 12 - يقطين، سعيد. من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي). بيروت: دار المركز الثقافي العربي، 2005.

المراجع الأجنبية

- 22 - Espen J. Aarseth. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Johns Hopkins University Press, 1997.
- 23 - http://archive.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/8_basiquesLN.php#3
- 24 - <https://www.dramaturgiesofparticipation.com/the-blog/esper-j-aarseth-the-redux>
- 25 - La coopération textuelle: <http://www.signosemio.com/eco/cooperation-textuelle.asp>, 28-08-2022
- 26 - Landow, George.P., *Hypertext2.0: The Convergence of Contemporary Literary Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- 27 - Paulina Koszowska-Nowakowska, Franck Renucci “L’hypertexte: approches expérimentale et herméneutique”. *Dans Les Cahiers du numérique* (2011): 9-71. <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-du-numerique-2011-3-page-71.htm>.

التجريب القصصي والأفق الرقمي: رابط إلى تجربة محمد اشويكة

د. بدر العوني

باحث في الثقافة الرقمية - المغرب

«وقد تكون من علامات نهاية ألفيتنا، أننا نتساءل مراراً وتكراراً عما سيحدث للأدب والكتب فيما يدعى ما بعد عصر التقنية الصناعية، إلا أنني لا أميل إلى الاستغراق في هذا التأمل، لأن ثقتي بمستقبل الأدب تعتمد على معرفة أن هناك أشياء لا يمكننا إياها سوى الأدب بوسائل ملائمة»

إيتالو كالفينو

ملخص الدراسة:

تروم هذه الورقة العلمية البحث في الجسر الذي تشكّل بين مرحلة التجريب في الأدب المغربي وما تلاها من انفتاح الأدب على الوسيط الرقمي بممكّناته الثورية نقداً وإبداعاً. وعبر صفحات الورقة نعتبر، بشكل ما، أن التجريب في السرد، وفي القصة تحديداً قد شكّل العتبة المفضية إلى ميلاد النصّ الإبداعي الرقمي الذي يشكّل، اليوم، إبدالاً حقيقياً في نظرية الأدب وفي شكل ممارسته؛ لأنّ الدخول في العصر الرقمي واكبته مظاهر جديدة يمكن عدّها منعرجاً تاريخياً لجماليات مغايرة وفلسفة إبداعية واعدة؛ لكنّ الشروط الإدراكية والمادية لتحقيق أدب رقمي عربي لا تزال في بدايتها.

وإذن، فإنّ صاحب الورقة لا يدّعي وجود تجربة أدبية رقمية متكاملة، بل إنّهُ يؤمن بإمكانية تثوير المحاولات النقدية والإبداعية العربية بما هي عربون أوليّ على الممكن.

كلمات مفتاحية: الأدب الرقمي – التجريب – القصة الترابطية – التفاعل.

أما قبل: تاريخ الإنسان.. تاريخ التحوّلات

يجد المتأمل في تاريخ الإنسان أنّه تاريخ مليء بالتحوّلات التي طبعت حياته في مراحلها كلّها، فالإنسان لم يكن قط كائناً سكونياً يرضخ للجهاز؛ بل إنّهُ، بخلاف ذلك، كائن يتغذى بالجديد ويلهث وراءه. وتبعاً

لهذا الطابع كان وجوده مسيرةً للقفز من مرحلة إلى أخرى، قفز كثيراً ما كانت تطبعه شروخ في التلقي؛ لأنّ لحظات التحوّل في التاريخ الإنساني لا تخلو، عادةً، من تجاذب للأحاسيس بين الانشداد للقديم الذي تتألق جاذبيته في اللحظات الأخيرة من وجوده، وبين الجديد الذي لا يخفى الانجراف لسحره وإمكاناته التي يفتحها أمام عشاق الجديد وذوي روح المغامرة والانطلاق نحو المستقبل؛ باعتبار أحد الشروط الوجودية للإنسان هو البحث عن الجديد وتجاوز المعارف الموجودة، لأنّ المعرفة إذا لم تتطور قد تصير خرافات..

هكذا، وبعدما بدأ الإنسان حياته بشكل بدائي شفهي، لم يتوان في اكتشاف الكتابة «باعتبارها الصيغة الجديدة في تخزين المعرفة بدل الصيغ المساعدة على التذكر، وهذا ما حرر العقل ودفعه نحو فكر أكثر أصالة وتجريداً»⁽¹⁾

ويميّز الباحث محمد أسليم، في هذا المساق، بين مراحل أربع للتسجيل تختصر رحلة قرون من التحوّل في اكتشاف وتفعيل حوامل المعرفة:

- مرحلة ما قبل الدفتر؛
- مرحلة الدفتر (الثورة الأولى)؛
- ظهور المطبعة؛ (الثورة الثانية)؛
- ظهور الرقمية (الثورة الثالثة).

ففي القرن الثاني قبل الميلاد تمّ ابتكار تقنية الكودكس CODEX كشكل من أشكال تخليد الوجود وتأييد اللحظة؛ وتمثّل في تقطيع جلد الحيوانات إلى أشكال مستطيلة يُضمّ بعضها إلى بعض، وتُخاط من أحد الجوانب، وقد مثّل ذلك تحوّلاً جذرياً في التعامل مع المعرفة والثقافة؛ إذ خطا الإنسان خطوة بارزة في اتجاه التحضر ودعم الذاكرة الحيّة.

وخلال القرن الثاني للميلاد اكتشف الصينيون الورق، فشكل ذلك انتقالاً من الشّفاهي إلى المكتوب، ومع هذا الانتقال تحرّر الجسد لفائدة العين، وانتقل الإنسان من ذاكرة الأحياء بوصفها حاملاً للمعرفة إلى الكتاب.

وحمل القرن الرابع عشر للميلاد المطبعة، فانتقلت الإنسانية من مهنة الورّاق إلى النسخ المتطابق..

كانت الكتابة، إذاً، جسراً أساساً في عبور الإنسان إلى آفاق معرفية جديدة، فهي نقلته من سلطة النطق والشفهية إلى حيوية الوسيط الهجائي، حيث غدت الحروف المرسومة شاهداً أبدية على وجود البشر. ولا ينبغي أن نعتقد أنّ عملية العبور والانتقال بين هاتين المرحلتين كانت سهلةً سلسةً؛ لأنّ الصّراع بين القديم والجديد أمر وارد في الأزمنة والسياقات كلّها، غير أنّ سُنن التاريخ وترتيباته الحتمية تقتضي أن يحلّ الجديد

(1) أوانج (والتر)، الشفاهية والكتابة، ترجمة حسن البنا عزّ الدين، مراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد 182 فبراير 1994، الكويت ص-79 بتصرف..

بدل القديم مهما كانت مكانة هذا القديم وأهميته في الذاكرة والوجدان؛ وكأنَّ الإنسان مضطراً أن يقتل أشياءً لتحيا أخرى.

لقد انتعشت الكتابة قروناً طويلةً، وصارت مقياساً وأيقونة لدرجة تحضّر الإنسان وتقدّمه؛ بل إنها صارت وشماً يرصد كينونته في الزمان والمكان خاصة وأنَّ إحدى غرائز البشر هي تأييد اللحظة وتخليدها ولو بشكل رمزي، ولا أحد ينكر أنَّ الورق ظلَّ، عبر قرون طويلة، الوسيلة الأثيرة لنقل الأفكار والمشاعر للآخرين؛ فاكشافه كان لحظة انتقالية قويّة وفارقة من الكلمة الشفوية التي تتبخر حرارتها ومفعولها فتدخل طي النسيان أو تسكن الذاكرة إلى أجل مسمى، إلى سجل عنوانه الأساس هو الحفاظ على أقوى لحظات البشرية مدوّنة في هذا الاكتشاف السحري، وقتذاك، وعظيم الأثر على مسار الإنسانية في مختلف مراحلها اللاحقة. فهل كنّا لولا الورق سنعرف هذه المكتبات الضخمة والمؤلفات اللاتحصى؟

وتبعاً لذلك كانت علاقة القلم بالورقة، مثلاً، تنطبع بنوع من الأيروسة، وخاصة في تصوّر مبدعي الأدب الذين كانت تتفجّر إبداعاتهم من صلب هذه العلاقة الحميمة. ومن ثمَّ كان طبيعياً أيضاً أن تنشأ العلاقة الوجودية للعين بالحرف الموشوم..

ونتصوّر أنَّ هذه العلاقة هي نتيجة طبيعية لأثر زمني طويل، مدّة كانت كفيلة بترسيخ جمالية يصعب إيجاد بديل لها أو ترويعه. فالأدب، مثلاً، من هذا المنظور لا يكون أصيلاً وعميقاً إذا لم تتحكم فيه الأركان الكلاسيكية المقدّسة: الحبر- الورق- العين. وهو إطارٌ يجعل أيّ محاولة للتفكير في حوامل بديلة للممارسة الإبداعية محاولة عبثية ومؤامرة ضد هذا الطابع الإنساني الأثير.

لكن، وبتدبير حتمي من حركة التاريخ، وبقوة الأشياء، يتأكّد مع الزّمن، وعبر مراحل، الطابع المتحوّل لوجود الإنسان ولمعارفه أيضاً؛ فقد عرف العصر الحديث هزّات ثقافية مفاجئة، خصوصاً مع إدراك الإنسان تمرکز سرّ وجوده في فكره، وأنه من هنا يُلهَم في بناء الواقع؛ فكان من ثمرات ذلك، دخول البشرية في العصر الصناعي، عبر اكتشاف الآلة كأحد أكثر مظاهر الحياة تطوراً وتقدّماً، ومن قلب هذا العصر تفجّرت ثورات معرفية جديدة ممّا ولّد عصر المعلومات ومجتمع المعرفة. وبين هذا وذاك نمت مقولات جديدة عناوينها الكبرى هي النهايات والموت بمعانيهما المجازية: موت المؤلف؛ موت المثقف؛ نهاية التاريخ؛ نهاية الإيديولوجيا؛ نهاية العمل المأجور؛ نهاية الدولة؛ نهاية اليقين؛ ونهاية الورق، -إحدى أكثر النهايات تماساً مع موضوع هذا البحث-. ولوسم جذرية التغيير، يتردد حالياً أكثر من اسم لنعت الإنسان نفسه، وهي نعوت تحاول توصيف نموذج الإنسان الذي قد يحلّ في المستقبل انسجماً مع التحوّلات التي يشهدها واقعه حوله، باعتبار هذا الأخير برامج افتراضية موجودة في اللحظة المتحقّقة؛ من ذلك: الإنسان الرقمي؛ ما بعد الإنسان؛ السيورغ.

ولم تكن هذه النهايات محض صدفة، بل كانت - على فُجائيتها- نتيجة منطقية لحركية العقل الإنساني؛ فالعالم الذي نعيش فيه صار محكوماً بمنطق جديد، وأحد وجوه هذا المنطق أنّه «لم تصبح الحدود الجغرافية

هي التي تتحكم في مواقع الدول، وإنما بدأت تنمو مجتمعات معرفية جديدة لا تعترف بتلك الحدود الجغرافية وبدأ العالم يتحول إلى مجتمعات فكرية⁽¹⁾. هذه المجتمعات تُعدّ الرقمية والتواصل الإلكتروني أحد محددات هويتها.

أما بعد: شكراً للسرد

شكراً للسرد؛ لأن الأسئلة التي يلقها في طريق الباحث مربكة ومفيدة في آن، وخاصة عندما يتعلق الأمر بجنس القصة، فالبحث في قضايا هذه «الطفلة الخالدة» بتعبير بوزفور ورش مفتوح ودائم التجدد لأن علة وجود القصة - كونها تأبى أن تشيخ - مُتصلة بالشغب ويأرباك العالم إن من حيث القضايا أو من حيث التفاصيل الجمالية.

فمنذ أن اتصل الأدب بفن القصة تشكلت أودية أخرى في مجاري السرد لأن الكتابة القصصية بجانب السباحة في النهر نفسه مرتين. ومن التشكلات الفاصلة في تاريخ القصة كونياً: الحساسية الجديدة أو التجريب. ويربط الباحثون بين ظهور التجريب عربياً وتدايعات النكسة عام 1967 وما خلفه الشعور بالهزيمة من ردود فعل قوية تجاه الذات والمجتمع والتاريخ والأحلام الإيديولوجية. وقد كان من نتائج ذلك ميلاد تجارب اختارت مناطق بكرة لشتل تجاربها بعيداً عن المكور الجاهز وكأن بالمبدع يرد في نفسه ما قاله بطل رواية حين تركنا الجسر لتترك هذه الأفكار الجرباء فقد قادتنا إلى الهزيمة، لأن الإبداع يلقي هويته حين يتنفس هواءً جديداً وحين يطأ مواطن عجيبة.

ولم تكن القصة المغربية بمنأى عن هذا التحول، بل عاشته في حينه، إذ بدأ هذا الوعي بضرورة تجريب القصة المغربية لآفاق جمالية أخرى منذ سبعينيات القرن الماضي، وكان وراء هذه «الحساسية الجديدة» عوامل أساس، منها: ظلال النكسة وانهيار الحلم الجميل مع انفتاح المبدع على الألسنية والسيمائيات وانتقال أثر البحث العلمي المحض للأدب وغير ذلك من المؤثرات؛ فتمثل مجموعة من الكتاب المغاربة هذه الحساسية الجديدة في القصة، أبرزهم: أحمد المديني (العنف في الدماغ، 1971\ سفر الإنشاء والتدمير 1978) والميلودي شغوم (أشياء تتحرك، 1972) ومحمد عزالدين التازي أوصال الشجرة المقطوعة 1975، ومع هذه الأسماء أخذت القصة المغربية تهفو إلى حداثتها، ولحقت بها أسماء قصصية أخرى في الثمانينيات، من بينها: محمد الهادي اللوز المر 1980 اذيل القط 1989 والميلودي شغوم سفر الطاعة 1981 أحمد بوزفور النظر في الوجه العزيز 1983 الغابر الظاهر 1987. وسيتواصل المد التجريبي في تسعينيات القرن الماضي مع تجارب ساءلت فيها القصة سلطة المرجع الواقعي بفضل تنامي الوعي بالمسافة بين الأدبي والإيديولوجي وبالاهتمام أكثر بالشكل وبالكتابة. ومن مظاهر التجريب في هذا التراكم، نسجل:

- بروز الفانطاستيك كعنصر مشترك بين معظم النصوص القصصية⁽²⁾

(1) فضل شبلول (أحمد)، أدباء الأنترنت - أدباء المستقبل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط2، د.ت. ص 50.

(2) محمد برادة وآخرون: القصة المغربية، التجنيس وفردة الخطاب. كتاب جماعي، مطبعة المناهل 2000، ص 61.

- استعارة أساليب التعبير الشعري⁽¹⁾.
- التحول من الحدث إلى اللاحث، أو من الحدث الديناميكي إلى الحدث الستاتيكي.
- التحول من نمط الشخصية وتماسكها إلى هلاميتها وتخلخلها.
- التحول من الفضاء الهندسي المحدد إلى الفضاء اللاهندسي المبعثر وأحياناً إلى اللافضاء.
- التحول من التسلسل الزمني إلى الدياكروني إلى المروحة الزمنية وتداخلاً لأزمة السانكرونية.
- تحول عن الرؤية الماكرو-سردية الولوع بالتفاصيل الكبرى إلى الرؤية الميكروسردية الولوع بالتفاصيل الصغرى.
- تحول من اللغة الإخبارية-السردية إلى اللغة الإيحائية الوصفية.⁽²⁾

وبعد هذا التقويض الذي مارسه القصة المغربية الحديثة لعمود السرد وبنائه الموباساني وفق منظور لا «يريد أن يغير المجتمع لكن يكتفي غالب الأحيان بالاستجابة للدافع الداخلي»، دخلت القصة القصيرة في دورة حياة جديدة أضحت معها مفهوم المتن الحكائي متجاوزاً لمصلحة تركيب شذري يعتمد على تعاقبات قصصية واشتباكات تقدّم للقارئ وكأنها أوراق السبيل التي كانت ترميها لمرتادي كهفها وعلى مستقبل الأوراق أن يرتبها لكي يعرف حظه في الحياة / سبيله في القراءة.. لكن ما يلاحظه الناظر إلى بليوغرافيا القصة المغربية، بعد إرساء التجريب، هو التزايد الكمي في الإنتاج الذي أدرجه الكتاب المغاربة في خانة القصة مقارنة بالعقود السابقة، إذ بلغت قُرابة 157 عملاً في تسعينيات القرن العشرين⁽³⁾. إلى الحد الذي دفع بعض النقاد إلى التحفظ من الغموض والعمّة اللذين طبعت النصوص القصصية مما يجعل عملية التلقي والتواصل مشوشة ومرتبكة⁽⁴⁾. تحفظ أبداه مبدعو القصة أنفسهم، إذ ذهب أحمد بوزفور إلى القول إنّ «هذه الصفة قصة قصيرة تجمع اليوم في المغرب أشكالاً في الخطابات اللغوية تراوح بين: القصة، والخاطرة، والشعر الحر، والهلوسات والبوح التنفيسي، والاعترافات، واليوميات...»، بما يعني أن ذريعة التجريب قد أفضت حسب بوزفور البعض إلى اعتبار القصة «حمار الأدباء» أو فأر تجريب أبيض تمارس عليه تجارب الكتابة وبطريقة سيئة جداً، أو «بار المحطة» يمر عليها الروائي وهو منطلق، يشرب فيها الشاعر كأساً قبل الرجوع إلى ديوانه، ويعرج عليه الناقد أحياناً ليثبت أنه يلعب أيضاً⁽⁵⁾.

يتبين، انطلاقاً من هذا الوصف الدال الذي يقدمه بوزفور عن مظاهر المشهد القصصي بداية هذا القرن، أن الكل ارتضى - حتى الذين لم يخبروا المهارات الأولى - للسباحة في نهر التجريب. ولا ندرى أهى من قبيل

(1) أحمد الياحوري وآخرون: أسئلة النقد القصصي بالمغرب، كتاب جماعي، مطبعة دار المناهل، منشورات الشعلة 1999، ص 14.

(2)

(3) محمد القاسمي: الأدب المغربي المعاصر (1926-2007) بليوغرافيا. منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل 2009 ص: من 184 إلى 193.

(4) نجيب العوفي: أسئلة النقد القصصي بالمغرب، كتاب جماعي، مطبعة دار المناهل، منشورات الشعلة 1999، ص 24.

(5) أحمد بوزفور وآخرون: القصة المغربية، التجنيس والمرجعية والخطاب، منشورات الشعلة، مطبعة دار المناهل، ط 1، 2000، ص 65-66.

الصدفة أن يتزامن وصف القصة عند بوزفور بفار التجربة الأبيض وتساؤل محمد مصباحي في بيانه حول القصة والموسوم بـ«القصة الرمادية» عن أي مستقبل يمكن أن يحدث كقاص وهو بين القطعة والفأر؟⁽¹⁾ وهو أحد البيانين اللذين استندت إليهما جماعة الكوليزيوم بعدهما أرضية لمغامرتها التجريبية.⁽²⁾

نحن، إذن، أمام مسار ثان أراد اختطاط سبيله التجريبي في القصة المغربية بداية هذا القرن الذي تميزت الكتابة القصصية فيه بالتراكم أكبر كميًا ما يناهز 250 عملاً قصصياً في السنوات السبع الأولى⁽³⁾ وكيفياً أيضاً، فعلى الرغم من أن تلك الفترة مختلفة وإشكالية سواء في المسارات التي لم تكن كلها تجريبية أوفي إقحام بعضها في خانة القصة ولا هي كلاسيكية المنزع ولا تجريبية الهوى، فإن المسار التجريبي في القصة المغربية استمر في نحت مساره إيماناً بأن الحداثة مغامرة تجديد مستمر، و«مرتبطة بمدى إنتاجيتها المتميزة عن إعادات الإنتاج السائدة ومدى فعلها في إقرار متغيرات جديدة في ممارسة الإنتاج الأدبي والنقدي والفكري عموماً»⁽⁴⁾ لذلك تعالت أصوات تبشر بقطيعة تجريبية أخرى خاصة مع تشكل جماعة الكوليزيوم 2000 التي تبنت رسمياً خطاباً تجريبياً بعدهم جماعة من القاصين المتناقضين.. بالصدفة التقوا على رفض المؤسسة كيفما كانت وأينما وجدت، وانطلقت «جماعة الكوليزيوم القصصي من أرضية أساس تشكلت» من الروح الاندماجية لبيانين أساسيين في تاريخ القصة القصيرة المغربية الجديدة، هما: بيان «القصة التجريبية» للقاص محمد أمنصور، الصادر عام 2000، وبيان «الرماديون» للقاص محمد عزيز المصباحي، الصادر عام 2000. ووعدت الجماعة أن تعمل على تعميق وتطوير منطلقات ومبادئ هذين البيانين وعدم تبنيها أية كتابة قصصية تتنافى مع روح التجريب الفني، وأن تنأى بعملها عن كل فعل سياسي، حزبي أو نقابي، وعن أي ميل تبغي للمراكز الثقافية أجنبية كانت أو عربية، واعتبرت أن انشغالها الأساس هو الفن القصصي القصير.⁽⁵⁾

ولأنها لا تكبر بل تعاود خلق نفسها من جديد خارج أي تسييج لطفولة لا تنتهي، أطلق القاص أنيس الرفاعي رصاصة الرحمة على مجموعة الكوليزيوم بعد أربع سنوات في مقال حرره عام 2005 بين فيه «الهفات» و«المثالب» التي سقطت فيها جماعة الكوليزيوم القصصي، فالبيانات وحدها حسب الرفاعي لا تبتكر على الإطلاق أدباً حقيقياً، إنها كالألعاب النارية سرعان ما يحرقها النسيان، فقد عجز أعضاء المجموعة عن تفجير الميراث الكلاسيكي كما لم يخلصوا للقصة وقفزوا منها إلى الشعر والرواية⁽⁶⁾ ويظهر هذا الهدم الذي حدث من

(1) انظر موقع جماعة الكوليزيوم: <http://colisium.atspace.com/albayanat.htm>

(2) يمكن الرجوع إلى بيان محمد أمنصور المنشور في موقع جماعة الكوليزيوم، رابط سابق.

(3) محمد القاسمي: الأدب المغربي المعاصر (1926 - 2007) بيليوغرافيا، مرجع سابق: من ص 193 إلى ص 206.

(4) سعيد يقطين: القراءة والتجربة - حول التجريب في الخطاب الروائي في المغرب، نقلاً عن مقال لعبد اللطيف الزكري بعنوان: جمالية التجريب في القصة المغربية القصيرة الجديدة، قراءة في المجموعة القصصية «السيد ريباخا» لأنيس الرفاعي، مجلة آفاق العدد 81-82، فبراير 2012 ص 127.

(5) أخذنا هذه النبذة التعريفية من موقع جماعة الكوليزيوم <http://colisium.atspace.com/index.htm>

(6) أنيس الرفاعي، التجريب في القصة المغربية الجديدة: جماعة الكوليزيوم نموذجاً، الموت السريري لجماعة أدبية، أنظر موقع محمد أسليم، الرابط: http://aslimnet.free.fr/div/2005/a_errafii1.htm

الداخل، أن التجريب استراتيجيات مختلفة من قاص إلى آخر.. وإدراك أن روح التجريب القصصي ضد كل أشكال المؤسسة الثابتة، ويمكن تسميتها بلحظة التجريب ما بعد بنوية التي تميزت بالانفتاح على مرجعيات ثقافية جديدة ومتعددة منها التأثير بأدب أمريكا اللاتينية وإقامة حوار مع سائر الفنون من سينما وتشكيل وعمارة بل والانفتاح على المعرفة بكل صنوفها العلمية والإنسانية والتقنية..

لا تدّعي هذه الورقة وقوفها عند ملامح التجريب في تجربة كل قاص مغربي على حدة، لأن هذا المنعطف الجديد لم يكمل دورته بعد، كما أن البحث في مغامراته وإرباكاته الجمالية يحتاج للمواكبة النقدية والانشغال الهادئ بتجاربه نصياً والإنصات لتحقيقاته في آفاقه المتعددة دون حكم قبلي جاهز. لكن لا بأس من الإشارة في الأخير إلى تجربة قصصية تجريبية متفردة خاضها القاص المغربي محمد اشويكة، وهي فتح نوافذ التجريب على المغامرة الرقمية من خلال عمله القصصي الترابطي.

محمد اشويكة: ورطة من أول نظرة

وفاء لأخلاقيات البحث العلمي، نعرف أن التعامل مع التجربة القصصية الرقمية لمحمد اشويكة قد وضعنا في ارتباك أمام الشكل الغريب الذي طالعنا به النص؛ حيث بدا، في الوهلة الأولى، وكأنه لا يحمل المقومات الجوهرية للعمل الرقمي؛ ويمكن إعادة هذا الموقف إلى غياب ثقافة في تلقي مثل هذه النصوص، أو لولوج النص بأفق تلقى تحكمت فيه تجربتنا مع أعمال سناجلة التي اعتبرت أول ما تلقيناه من أدب في هذا المساق، لكن الوقوف المتأمل والمحاولات المتتالية لفهم منطقته جعل هذه المسافة، التي ولّدتها التمثلات المسبقة، تذوب.

لقد مكّنا الوقوف عند التجربة الإبداعية الرقمية للقاص المغربي محمد اشويكة من إدراك حقيقة الإبدال الذي عرفه، ويعرفه، التعبير الأدبي انسجماً مع ثورة الوسيط/ الحامل إنتاجاً وتلقياً.

بدأ الوعي الرقمي عند هذا «التجريبي» منذ العام 2006 بعمله الترابطي «احتمالات»، وهو عمل منشور على الموقع الإلكتروني <https://www.chouika.com/> ويحتاج، للاطلاع عليه، إلى ارتباط بشبكة الإنترنت، ويمكن الولوج إلى نصوصه عبر الحاسوب وعبر الهاتف أياً كان نظامه البرمجي. ويبدو من خلال عدد من المشيرات (الإحالة المرافقة للعنوان الإلكتروني، طبيعة بناء الروابط، التعالق النصي) أنه بُني، تقنياً، بواسطة تطبيق النصّ الفائق html الذي يستند إلى إمكانات لغة ترميز النصّ التشعبي HyperText Markup Lan-guage⁽¹⁾.

ومنذ اللقاء الأول للمُبْحَر مع هذا النصّ، يطالعه اللون الأزرق، أكثر الألوان التصاقاً بعالم الإنترنت، وعالم تكنولوجيا الاتصال، (العالم الأزرق، الشاشة الزرقاء....) كما أنه لون الامتداد والأفق المُغَايِر، حين ارتباطه بالسماء في لاتناهيها، والأفق في شساعته والبحر في أغواره المُلْغِزة... ليجد اسم المؤلف وتحت العنوان

(1) <https://ar.wikipedia.org/wiki>

الذي جاء في صورة رابط حيٍّ ومُفعَّل يقود إلى بوابة النصوص، أو إلى متاهة النصوص على الأرجح، أخذاً في الاعتبار سمة الترابط التي تومئ إليها الموازيات النصية. وأسفل العنوان الرئيس يتمدد عنوان فرعي بلون أحمر: «سيرة افتراضية لكائن من زماننا»، وهو عنوان يحمل توجيهاً بخصوص أنواع النص، وذلك بإدراجه ضمن فنّ السيرة، لكنّ ظلال الزمن الرقمي بادية فيه، بشكل لا يخطئه الرائي، فهو سيرة افتراضية، بكلّ ما تحمله لفظة الافتراضية من دلالات في حياتنا الرقمية باعتبار أنّ نسبة كبيرة من تعاملاتنا وأشكال تواصلنا، عبر الوسيط الخدماتي الرقمي هي تعاملات افتراضية، في مختلف المجالات الاجتماعية والاقتصادية والفنية.

وبموازاة ذلك يسم الكاتب نصّه بصفة «القصص الترابطي»، وينسبه إلى منشورات «الكوليزيوم القصصية»، التي يرد موقعها الإلكتروني⁽¹⁾، أيضاً، على شكل رابط حي يقودنا لاكتشاف هذه الجماعة من القاصين المتناقضين الذين التقوا مصادفة كما نقول صفحتهم على الشبكة، واجتمعوا على أفكار التجريب القصصي في المغرب، معبرين عن مذهبهم في بيانين، هما: «بيان التجريبية» لمحمد أمصور، و«الرماديون» لمحمد عزيز المصباحي، حيث يدخل ضمن طموحهم التعبيري والجمالي تبني روح التجريب الفني، وأغلب الظنّ أنّ روح التجريب المنبثقة من هذه الجماعة ألهمت محمد اشويكة لخوض تجربة الإبداع الرقمي.

إنّ خصيصة الانفتاح على site web جماعة الكوليزيوم، هي مؤشّر أوّل على انفتاح النصّ الرقمي وتعدّد نوافذه وروافده؛ لأنّ المتصفح قد يُبحر في موقع الجماعة، بوصفه نصّاً موازياً، وقتاً ليس بالقصير حسب اختياره ورغبته في الاطلاع والاكتشاف، قبل أن يعود إلى نص «احتمالات». وتلك أحد مظاهر التحوّل التي تتوسّلها النصوص الرقمية بامتداداتها المدهشة، والمُربكة أحياناً.

ومن الإشارات التي قد يلتقطها المتصفح، ارتباط الكتابة الرقمية بمبدأ التجريب بوصفه دينامية وإستراتيجية لتقويض التّمط والنموذج. «فعندما نعود اليوم إلى وضعية النصّ الأدبي الذي يعرف تحولات بنوية عميقة على مستوى الكتابة والتلقّي، مع الوسائط الجديدة، نستطيع أن نقرب أكثر من القصة القصيرة التجريبية بأفق جديد نتواصل معها بكلّ ثقة ومتعة ومعرفة...»⁽²⁾ وهو ارتباط يتمثل في المنطلق الفني، ليمتدّ إلى شكل التعبير وأداته، فجوهر القصّ الترابطي، هو استثمار الوسيط التكنولوجي موصولاً بشبكة الربط باعتبارها فضاءً بديلاً لتحقيق النصّ؛ إذ تمنحه خاصيته التفاعلية اللاحقة، وتجعل اكتماله أمراً مشروطاً بالتلقّي والتغذية الراجعة؛ التجربة الرقمية لمحمد اشويكة، على الأرجح، موصولة بمغامرة التجريب في مجال القصة القصيرة كما تبلورت على يد رواد الجماعة.

بالعودة إلى العنوان «احتمالات» والنقر عليه، باعتباره رابطاً، يدخل المتصفح إلى فضاء يتضمّن ثلاث خانات عليها عناوين بلون أزرق، أولها عنوان بمعجم دارج: «لُحْمَرُ ف لُكْحَلْ»، يقود إلى محكيّ عاميٍّ، وثانيها «الإطار» وثالثها @mour، ويمكن للقارئ أن يبدأ سفره مع الحكاية كيف يشاء، يكفيه النقر على أحد العناوين

(1) <http://colisium.atspace.com/>

(2) كرام، (زهور)، التجريب في القصة القصيرة؛ تجربة قراءة، مجلة آفاق، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ع 81-82، فبراير 2012 ص 68.

الثلاثة المذكورة ليلفي نفسه أمام نصوص مختلفة، تفتقد المركز، لكنها تتصل بنصوص أخرى وبعلامات وسجلات عدة، منها ما هو تذكر نوستالجي بلغة عامية، أو تقديم وصف «بورترية» لشخصيات المحكي، والميل نحو رسم «البورترية المكتوب» أو «البروفيل» هو تقنية سرد - وصفية قد تتصل، بشكل ما، بأشكال حضور الإنسان في شبكات التواصل الاجتماعي، دون أن يخلو رسم الملامح هذا من سخرية لذيدة، ومن إثارة لثقافة المجتمع وتناقضاته ومفارقاته الكثيرة، حيث الإحالة إلى علل الشخصية المغربية، وعلاقتها المشوّهة بالجنس والأخلاق والدين، دون أن يغفل السارد رصد ذبذبات الواقع النفسي والذهني للإنسان، واقع اختلاف الأذواق، والرؤى، والمستويات اللغوية وغير ذلك.

إنّ عنوان «لحمر ف لكحل» يقود إلى محكي عامي لسارد ينقل مشاهد من طفولته الشعبية، حيث بداية إدراكه للجسد والذات والآخر المختلف، وأسفل المحكي أيقونة تقود إلى طفرة أخرى من العناوين هي رؤيا وسماع ولحس، عناوين تتصل بالحواس الثلاث: البصر، السمع، والذوق، مع ضرورة الانتباه إلى الفخ اللغوي الذي تضعنا أمامه لفظة رؤيا التي تتصل بالتصور والإدراك والاستشراف، وهي نوافذنا لإدراك جوانب كثيرة من المرئي واللامرئي حيث تقاطع الحسّ والحدس بأسلوب التداعي.

تداع نجد أثره في تفكك النصوص، وافتقادها للمنطق المألوف للسرد، وكأنّ المبدع، في تواطئه مع المبرمج، يورط المتلقي في مسؤولية كشف ترابطات النص، في عودة شبه أسطورية إلى ما كانت تقوم به السيبلا كانت تلقي أوراق الأشجار وعليها حروف متناثرة، وعلى السائل أن يجمع الأوراق لمعرفة ملامح مستقبله⁽¹⁾. وكأنّ التاريخ التخيلي يعيد نفسه بأشكال أخرى.

نص «رؤى من الثقب» يقود إلى فضاء أسود، تتقابل فيه أربعة أسهم، تشير إلى اليمين واليسار والأعلى والأسفل، ما يشكل لدى المتلقي لغزاً ليس إدراك دلالاته بالأمر اليسير. حيث الاتجاهات جميعها تفضي إلى العدم واللاجدوى ممثلاً في السواد الذي يحتل الصفحة. وليست عمليات النقر في هذا الإطار سوى محاولات عبثية في دائرة مفرغة تعيدك فيها الاتجاهات الأربعة إلى البدايات، في محاولة تحفيز على إعادة التفاعل مع النص من مداخل أخرى. ولعل ما يؤكد هذا التصور هو أنّ الرابط غير المفعل وسط الصفحة fin لا يستجيب لفعل النقر، في تمثيل مجازي لأشكال الخيبة والاصطدام بالأبواب الصماء في معركة الحياة، أو في تمثيل استعاري لأحد أكبر ألغاز الوجود «الموت». ومن القراءات التي يمكن تقديمها لهذا البناء إيمان المبدع باستحالة الاتجاه في خط مستقيم، تناصاً مع الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه الذي يرى «أن كل اتجاه على خط مستقيم، إنما هو اتجاه مكذوب، فالحقيقة منحرفة لأن الزمان نفسه خط مستدير أوله وآخره»⁽²⁾.

أما عنوان الإطار فإنّ النقر عليه يقود المتلقي / المتصفح إلى شكل هندسي مستطيل تحيط به أيقونات

(1) منيف (عبد الرحمان) وجبرا (إبراهيم جبرا)، عالم بلا خرائط، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط 5، 2007، ص 9 (بتصرف).

(2) نيتشه (فريدريك) هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، مطبعة البصير، الاسكندرية، 1983، ص 184.

مُسَهِّمة إلى اتجاهات ثلاثة، وفي الإطار جملتان بصيغة الأمر: شَكْل الملامح، ولملم شتات الصورة، وحرف يفيد الاستدراك «لكن»، للتنسيب ربّما أو لترك مجال الاحتمال مفتوحاً. وعلى يمين الشاشة يقودك سهم إلى اكتشاف ما يشبه نهج سيرة باللغة الفرنسية CV لشخصية أنثى (Elle) يرسمها السارد بشكل أقرب إلى التصوير الكاريكاتيري، وأسفل السيرة رابط لفقرة تتحدث من خلالها الشخصية الموصوفة عن ذاتها في تلوين «بوليفوني». والوصول إلى هذا النصّ المُلحق أمر متروك للمُبحر في حالة ما كانت لديه الرّغبة والشّغف لمزيد من المعرفة عن الشخصية الموصوفة، وتلكم إحدى سمات هذا النمط من الكتابة.

على يسار الشاشة سهم آخر يقود إلى عنوان «الحالة المدنية»: (هو)، فيجد المتلقّي أنّ عملية رسم الملامح قد انتقلت صوبَ شخصية رجل تملأ حياته المتناقضات، فهو رجل تزوّج عدداً من المرات، ويُقيم علاقات مشبوهة مع بنات المدارس. وفي نهاية عرض معلومات الشخصية يجد المتصفّح نفسه أمام فضاء من أربعة روابط تُمكن، كلّها، من العودة إلى بداية النصّ الرّحِم، ووسط الروابط كُتِبَ بلغة التراسل اليومية التي هي خليط بين المعنى العامي المغربي والحرف اللاتيني finek? ولكن التّقر عليها لا يؤدّي إلى أيّ وجهةٍ وكأنّ هندسة النصّ قائمة على محاكاة مسالك الحياة.

الحاصل من هذا الاقتراب أنّ ثقافة جمالية جديدة خلقها اشويكة، وبالأحرى اختط طريقها، إلى جانب آخرين، وهي ثقافة تحتاج إلى مزيد من الجُهد والتكوين التقني، إن بالنسبة للمبدعين، أو للنقاد الذين سيجدون أنفسهم طالبين أكثر من أي وقت بتجديد منطلقاتهم النظرية، أدواتهم الإجرائية لتجسير اللّقاء بين نصوص إبداعية كهذه، وبين المتلقي العربي الذي تفصله مسافة غير قصيرة عن إدراك وتفهم المشهد الإبداعي الأدبي المذكور.

من جهة أخرى، تبدو تجربة اشويكة بحاجة إلى مزيد من النضج البنائي، لأنّ أثر الكتابة الورقية، والتعبير التقليدي باديان في النصوص، حيث يبدو في كثير من مظاهره قصصاً أنتج بشكل عاد، قبل أن يُقحم في الوسيط التكنولوجي باستثمار تقنية الترابط في مظهرها البسيط، فليست عملية بناء وتلقّي الروابط بذلك التعقيد، وبصورة المتاهة والانفتاح النصّي. ويعزى ذلك، فيما نعتقد، إلى أنّ تاريخ إنتاج النصّ هو تاريخ مبكر، قياساً على التجربة الإبداعية الرقمية العربية التي لا تزال بحاجة إلى مزيد من التراكم والعطاء.

هذا مجرد مظهر من مظاهر التجريب بداية الألفية الثالثة، ولن تجلو مظاهره الأخرى إلا بالمصاحبة الهادئة للأعمال القصصية التي استمرت في مساراتها المتعددة التي تنزع إلى هدم المعبد قبل بنائه، وخاصة أعمال أنيس الرافعي.. كما يمكن الوقوف على مظاهر التجريب وقضية التجنيس والتنويع الشكلي بين القصة والقصة القصيرة والقصة القصيرة جداً، والقصة الموضمة، والشذرات القصصية...

رابط ختامي:

يتأكد في النهاية أنّ الطبيعة الإنسانية قائمة، في جانب منها، على التجديد وعلى التجاوز؛ فلم يكن الإنسان، على مرّ الأزمنة، كائناً مهادناً قانعاً بالجاهز وراكناً إلى المُستهلّك، بل هو الباحث القلق المسكون

بالحيرة والسؤال. ومن قلقه ذاك تفجّرت منجزاته وإبداعاته التي لا تحصى في رحلة طويلة نعرف الكثير عن بداياتها، لكننا نجهل الحالة التي قد تكون عليها في النهاية.

فالإيقاع الذي تسير به الحضارة الإنسانية اليوم، هو إيقاع تجديد متسارع، لدرجة تدخلت فيها يد الإنسان في موضوعات كانت تبدو من قبيل اللّغز الذي يستحيل الاقتراب منه، مثل موضوع تحسين الذكاء وحل معضلة هاشية بيولوجيا الإنسان ومحدودية الذاكرة وغير ذلك من الورش المعرفية المفتوحة.

وليس ما أثرناه بخصوص الحالة الجديدة للأدب، وقد تخطت مادته الأساس - اللّغة - حدود الورق لتضع أقداماً عند حوامل جديدة، وتدخل في زواجات جمالية وتعبيرية، بفضل ما ولّدت الابتكارات التكنولوجية وتطور التطبيقات المتصلة بها، ليس سوى مظهر من مظاهر انتقال حتمي لمرحلة بشرية سيقف المؤرّخون عندها طويلاً متأمّلين في الإبدال السحري الذي أحدثته الرقمية، فأعادت صياغة علاقة الإنسان بالكون، وبالعناصر الكبرى لهذا الكون: الزمان والمكان والمادة.

صلة الأدب بالرقمية، إذن، ليست علاقة تكشف مظهراً من مظاهر الانفلات أو عطباً في إدراك الجماليات وصناعتها؛ بل هي حلقة لا مهرب من حدوثها في سياق موجة نسقية أقوى من المواقف الانطباعية أو أحكام القيمة، التي تبدو بلا معنى أمام قوة الواقع، وقوة المنجز الذي يتحقق يوماً عن يوم بصورة تُحدث الدهشة للمتابع.

المصادر والمراجع

- 1 - جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، 2014م. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط2.
- 2 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، 1994م، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1.
- 3 - د. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبية والإيجابيات، 1978م، عالم المعرفة، سلسلة ثقافية، الكويت، العدد 311.
- 4 - د. فاطمة البحراني، المشاركة التفاعلية قراءة بعد التأويل، 2012م، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط1.
- 5 - كمال أبو ديب، في الشعرية: 1987م، مؤسسة الأبحاث، بيروت، ط1.
- 6 - د. مشتاق عباس معن، ما لا يؤديه الحرف نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب، 2010م، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط1.
- 7 - مشتاق عباس معن، وجع مسّ قصائد تكنو ورقية العمود الومضة، 2019م، دار الكفيل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1: بيان: التكنو ورقي رهان العالمين.
- 8 - محمد مبارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، 1993م، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- 9 - ناظم السعد، سحر الأيقونة: مقعد حوار إمام الشاعر الرائد مشتاق عباس معن، 2010م، ط1، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد.

10 - د. يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقالات، 2008م، دار الكتب العلمية- بيروت، ط2.

المجلات والدوريات:

- 1 - أحمد زهير رحاحلة، بنية تشكيل النصّ الشعري الرقمي «لا متناهيات الجدار الناري» لمشتاق عباس معن، 2019م، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج15، العدد(1).
- 2 - م. د. فاطمة كريم البحراني، البلاغة التفاعلية مقاربات بالمفاهيم، 2015م، عدد خاص بأعمال المؤتمر العلمي الدولي الثامن، ج1، مج2، عدد 19.

الرسائل الجامعية:

- 3 - سميحة خضير، نورة خضير، إشراف الدكتور ياسين صلاح، كلية الآداب واللغات، 2018م-2019م، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، الجزائر.

الرابط الإلكتروني:

- 1 - الخيال والعنصر العقل في الفن: جبريل سبعي، على الرابط: Showthread.phpt=14485k112/vb/vb/ : www.azaheer.com
- 2 - البناء اللغوي والوسائط المتعددة، دراسة لسانية معاصرة في ضوء اللسانيات الحاسوبية.
- 3 - القصيدة الرقمية نموذجاً Linguistic structure and multimedia: a contemporary linguistic study in the light of computational linguistics. The digital poem is a model

المحور الثالث

شعرية الشعر الرقمي

الشعرية الرقمية وجماليات النص التفاعلي الرقمي: القصيدة التفاعلية مثلاً
أ.د. فاطمة البكراني

تلازمية التفاعل الشبكي وتعدد القراءة الرقمية
أ.د. صفاء الدين أحمد فاضل

البناء اللغوي والوسائط المتعددة، دراسة لسانية معاصرة
في ضوء اللسانيات الحاسوبية
القصيدة الرقمية نموذجاً
د. سعاد ثروت محمد ناصف – د. إيمان عبد الجابر عبد السميع علام

الباتوس في القصيدة التفاعلية بين شعرية التخييل ومقصدية الحجاج
«لامتناهيات الجدار الناري، ل: عباس مشتاق معن» أنموذجاً
أ. آسيا مصباحية

إسهام الوسائط التقنية في بناء شعرية النص الرقمي العقد والشذرات التقنية
في «لا متناهيات الجداري الناري» للشاعر العراقي «مشتاق عباس معن»
أ. فاطمة علي غريب

الشعرية الرقمية وجماليات النص التفاعلي الرقمي : القصيدة التفاعلية مثلاً

أ.د. فاطمة البحراني

جامعة بغداد - كلية التربية ابن رشد

العراق

الملخص:

أدبية الأدب؛ اشتغال مهم في تحديد هوية النتاجات الإبداعية على مدى مسيرة الكتابات، ودورة حياة النصوص، فمن دونه تتداخل الأحكام وينازع الأدب ما ليس منه.

وما دام العالم دخل عملياً منذ ثلاثة عقود في الثورة المعرفية الأحدث والأكبر في تاريخ الشعوب الأرضية حتى الآن، بات من الأهمية بمكان أن يرصد مؤرخو المعرفة والعلوم والآداب والثقافات - كل بحسبه - مآلات النتاجات والمخرجات المعرفية والعلمية والأدبية والثقافية في ظل هذا التحول الكبير، فمراجعة سريعة لتأثير الثورات الكبرى في مسيرة الشعوب كثورة الكتابة والزراعة والصناعة وما إليها، سنلاحظ أن شكل الحياة وما فيها قد تغير؛ حتى طرائق التفكير وأنساق الثقافة ومناهج التحليل، وليس عالم النتاجات الأدبية بمنأى، بل يمكن أن يكون هو الأكثر تأثراً؛ بحكم الحساسية المفرطة للأدباء، واستشعارهم المسؤولية الإبداعية تجاه ما يحدث؛ فيسعون إلى توثيقه توثيقاً حقيقياً أو مجازياً، وسعي المؤرخين وعلماء الأنثروبولوجيا باستكشاف عوالم الشعوب السابقة من خلال آدابها وأدبائها، مسلك تحليلي واستقرائي معلوم ومعتمد.

ومن أجل ما سبق؛ سنعمل على استجلاء (أدبية الشعر الرقمي) وتحديد سماته الأجناسية عبر توصيف شعرية، وحدود تحققها بمتابعة التحولات الرئيسة في شكل الصياغة الشعرية، وتراكيبها الداخلية، ومكوناتها الحرفية والسمعية والبصرية والتقنية، كل ما سبق وسواه مما كان نتيجة لاعتماد تقنية (النص المتفرع Hypertext) في بناء النص الرقمي التفاعلي ولا سيما الشعر منه وما رشح عنه في تحقيق جماليات الشعر الرقمي.

الكلمات المفتاحية: الشعرية الرقمية، أدبية الشعر، جماليات الشعر الرقمي، الانزياح الوصائطي، الاختيار المتعدد.

ومن الافتراضات التي انبثقت من حيثيات البحث : الانزياح الوصائطي ، والاختيار المتعدد، وغيرهما من مفاهيم الشعرية الرقمية المنبثقة من مسارات البناء النصي الجديد.

Digital poetics and the aesthetics of digital interactive text: Interactive poem example

Dr. Fatima Al-Bahrani

*University of Baghdad/College of Education Ibn Rushd for Human Sciences
Department of Arabic Language*

Summary:

Literary literature; An important work in defining the identity of creative products over the course of writings and the life cycle of texts, without which judgments overlap and literature disputes what is not from it. As long as the world has practically entered into the most recent and largest knowledge revolution in the history of the earthly peoples for three decades, it has become of great importance for historians of knowledge, science, literature and cultures to monitor - each according to his own right - the outcomes of knowledge, scientific, literary and cultural outputs in light of this great transformation, with a quick review of the impact of the revolutions. The major developments in the march of peoples, such as the revolution of writing, agriculture, industry, etc. We will notice that the form of life and what is in it have changed; Even the ways of thinking, the systems of culture and the methods of analysis, and the world of literary productions is not spared, but may be the most affected; By virtue of the excessive sensitivity of the writers, and their sense of creative responsibility towards what is happening; They seek to document it real or metaphorically, and historians and anthropologists seek to explore the worlds of previous peoples through their literature and writers, an analytical and inductive path known and approved And for the foregoing; We will work on elucidating (literary digital poetry) and defining its gender features by describing its poetry, and the limits of its achievement by following up on the main transformations in the form of poetic formulation, its internal structures, and its literal, audio-visual and technical components, all of the above and others that were the result of the adoption of (Hypertext) technology in constructing The interactive digital text, especially the poetry of it, and what was nominated for it in achieving the aesthetics of digital poetry

Key words: *digital poetry, literary poetry, aesthetics of digital poetry, media displacement, multiple choice Among the assumptions that emerged from the rationale of the research: medial displacement, multiple choice.*

Among the assumptions that emerged from the rationale of the research: medial displacement, multiple choice, and other concepts of digital poetics emanating from the paths of the new textual construction.

المقدمة

تعد الشعرية، أو النظرية الأدبية، دراسة للبنى المتحركة في الخطاب الأدبي؛ وهي لا تتحدد بنوع أدبي معين بل يكون مجمل الأدب بوصفه إبداعاً، وبمراعاة الحدود والفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية، فإن الشعرية كذلك تخصصت بهذه الأجناس ومثال ذلك ما أطلق على شعرية السرد مصطلح السردية.⁽¹⁾، والشعرية هي «قوانين الخطاب الأدبي وهذا هو المفهوم العام المستكشف منذ أرسطو حتى الوقت الحاضر».⁽²⁾

وتعد الشعرية خصيصة علائقية تجسد في النصّ لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية تتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها⁽³⁾؛ لذا يمكن القول إن الشعرية من بنى المفاهيم والمصطلحات الأدبية المقرونة بالتعقيد بسبب اختلاط مفهوميها مع مفهوم الشعر⁽⁴⁾، ومن ذلك فإن «اللغة الشعرية تحطم اللغة العادية لكي تعيد بناءها ثانية في أنساق تركيبية وعاطفية جديدة»⁽⁵⁾، وإن ما تتصف به اللغة الشعرية في المقام الأول بأنها لغة تكثيف، وغرابة، ولغة تؤلف ما لا يأتلف تصدم وتصور إلى حيث الإدهاش والسحر⁽⁶⁾.

وهي خصيصة نصّية، قابلة للاكتناه والتحليل المتقضي، والوصف⁽⁷⁾؛ ف «الشعرية علم موضوعه الشعر»⁽⁸⁾.

ودعت الضرورة للتغيير النوعي للنسق الثقافي المجتمعي في الألفية الثالثة التي اتسمت بالهيمنة الإلكترونية بوصفها الوسيلة الأبرز للتواصل والتعبير وأساساً مهماً في البحث العلمي والأدبي فكان الوسيط (الحاسب الآلي) والشبكة العنكبوتية المقام الأبرز في تحصيل المنجز الإبداعي بحثاً وتحصيلاً في النوع المعرفي في شتى مجالات الحياة وليس الأدب ببعيد عن مساندة هذا التطور النوعي على صعيد المنظومة الأدبية من (نظرية الأدب) و(النظرية النقدية)، وهو ما نهض به طليعة من الأدباء والشعراء والكتاب العرب .

وعلى صعيد القصيدة التفاعلية الرقمية صدر المنجز الإبداعي التفاعلي الأول (2007م) للشاعر العراقي والناقد د. مشتاق عباس معن الأولى عربياً (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق)، فكانت من أبرز مسوغات إنتاجها كما أشار إليها مبدعها الشاعر د. مشتاق عباس معن في كثير من المناسبات هي ضرورة الظرف التاريخي الثقافي الذي رافق تطور العقلية التكنولوجية، فنتج جنس أدبي جديد هو جنس الأدب التفاعلي الذي يعتمد على الصورة البصرية في تحقيق دلالاته وعلاميته، فضلاً عن الموسيقى التي تنتمي إلى نصّ القصيدة في رابطتها الدلالية وليست هي خارجة على القصيدة بما يتيح الوسيط للإفادة من (النصّ المتفرع Hypertext) من إمكانات

(1) ينظر: اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقالات، د. يوسف إسكندر، دار الكتب العلمية- بيروت، ط2، 2008م؛ 10.

(2) مفاهيم الشعرية: حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994م؛ 5.

(3) ينظر: في الشعرية: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث، بيروت، ط1، 1987؛ 13.

(4) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي: محمد مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993؛ 10.

(5) المصدر نفسه: 15

(6) ينظر: المصدر نفسه: 15 - 16.

(7) ينظر: في الشعرية: كمال أبو ديب؛ 18.

(8) بنية اللغة الشعرية: جان كوهين: ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توفيق للنشر، ط2، 2014م؛ 9.

الاندماج بين هذه اللغات فضلاً عن النصّ الأساس المكون للقصيدة فتجتمع هذه اللغات لتنتج ما يسمى بالخيال الكامل الذي يشحن القصيدة التفاعلية بطاقة شعورية تميز شعرية القصيدة التفاعلية التي تعتمد على الانزياح الواسطي وإتاحة فرصة تعدد الاختيار للمتلقي الذي يكتسب صفة المشارك في القصيدة التفاعلية (تباريح رقمية) تليها القصيدة التفاعلية الثانية للشاعر نفسه د. مشتاق عباس معن (لا متناهيات الجدار الناري). ومجموعته الشعرية الثالثة (وجع مسنّ) سنة 2019م وهي قصائد تكنو ورقية من العمود الومضة وكما عبّر عنها الشاعر (عنّ لي أن أجعل مساق التكنو ورقى مساقاً يمثل المنطقة الوسطى عبر وسطية الجامع بين العالمين ليكون عالماً جامعاً لهما أيضاً فالوسيط الورقي بثباته وسكونيته، والوسيط الرقمي بحركته وحركيته يعدوان مع التكنو ورقى عالماً متنقلاً حاوياً على تناغم الأضداد (الثابت المتحرك) و(الساكن الحركي) عبر مناصات التنقل التي تتعامل مع الوسيط الورقي والوسيط الرقمي على حدّ سواء ولا سيما تقنيتي الـ(الباركود Barcode). فمجموعتي الشعرية الجديدة ذات العنوان (وجع مسنّ) التي أشتغل عليها منذ أمد ليس بالقصير تجمع بين ثلاث تجارب:

- العمود الومضة نصّاً رئيساً في النوع الشعري...
- التكنو ورقى بوصفه عالماً جديداً جامعاً
- الوسيطان الورقي والرقمي كونهما حاضناً متناغم الأضداد بين الافتراضي والواقعي⁽¹⁾.

المبحث الأول: جماليات الشعر الرقمي

الخيال هو «قوة خلاقة قادرة على استقبال صور جميع الأشياء المحسوسة وعلى تخيلها عندما لا تعود على اتصال مع الحواس ثم هي بعد ذلك تتصرف فيها بالتركيب والتحليل والزيادة والنقص (لتشكلها) في نظام جديد، وفي علاقات لم توجد من قبل»⁽²⁾.

وهذا المفهوم يتصل بالرؤية الإبداعية التي تتسم بها النصوص الفنية والأدبية التي تخلق في دلالاتها الخيال مثوراً في المتلقي إمكانية التخييل وفي تعدد الفنون التي تشكل القصيدة التفاعلية الرقمية فقد أصبح الشاعر د. مشتاق عباس معن مصطلح (الخيال الكامل) المولد للشحنة الشعورية لتلقي النصّ الشعري، فالشعر يمثل شكلاً من أشكال التواصل بين البشر بما تتسم به دلالاته من طاقات تعبيرية وجمالية تتميز بها عن الكلام العادي المرسل.

ومنه فإنّ التواصل الشعري يكون مرتكزاً على الوظيفة (الشعرية) للغة، فتصبح اللغة هي المرجع هنا، ولم تكن اللغة هي الوحيدة التي تثور الخيال في النسق المعرفي الجديد (الألكتروني) وما أتاحه الوسيط بالنصّ المتفرع من إمكانات استقطاب الأجناس الفنية الأخرى، فالخيال يعتمد اعتماداً كلياً على المحسّنات، فالخيال

(1) وجع مسنّ قصائد تكنو ورقية العمود الومضة: مشتاق عباس معن، دار الكفيل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2019م: بيان : التكنو ورقى رهان العالمين.

(2) الخيال والعنصر العقلي في الفن: جبريل سبعي، على الرابط: www.azaheer.com/Showthread.php?t=14485k112/vb/vb/

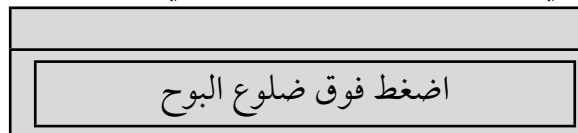
يتصل بالوجود فيركبه تركيباً جديداً، وتمثلت الأجناس الفنية هي الصورة والموسيقى فضلاً عن البناء الحرفي فأصبحت لغات جديدة أضيفت إلى لغة النص الحرفي، واللغة البصرية والسمعية هما أداتان للخيال ومن خلالهما تبرز فاعليتهما ومن ذلك تعددت أنواع الخيال بالنظر إلى متنه، فصار المدرك البصري ينتج عنه الخيال البصري والمدرك السمعي يتولد منه الخيال السمعي فضلاً عن الخيال الفني المؤلف من المتن اللغوي، وامتزاج دلالة الصورة والتشكيل اللوني أو اللوحي كانت من السمات المميزة التي اعتمدها الشاعر في النص الورقي حديثاً بوصفها مؤثرات بصرية تساهم في إيقاع التأثير في المتلقي للنص الحرفي.

فينتج خيلاً بصرياً يرفد الدلالة اللغوية، ولم يكن الخيال السمعي ببعيد عن مؤثرات توصيل النص الحرفي فلطالما شهدنا ملازمة عازف العود في إنشاد القصائد الشعرية في المهرجانات والمنتديات لتثوير الخيال السمعي الذي يمتزج مع الدلالة اللغوية ومع ذلك فمرافقة الفن البصري والسمعي للنص اللغوي ووسيطه الورق لا تتجاوز حدود كونها مؤثرات خارجية لا يختل النص الحرفي إذا غابت عنها لكن الأمر مختلف في القصيدة التفاعلية الرقمية التي أصبحت فيها الصورة والموسيقى لغات مرافقة للنص اللغوي ودلالات متصلة في وسيطها الحاسب الآلي ومنها يتحقق الخيال اللغوي والخيال البصري والخيال السمعي المثورة للخيال الكامل مجتمعة.

وتأسيساً على ما مر ذكره، يمكن أن نصف النص التفاعلي الرقمي بأنه نص ذو هيئة دائمة التشكل، تتجاوز المعايير الثابتة محكومة بصفة البناء المعرفي للنص التفاعلي بما تتيحه من إمكانية في اختيار ما يناسب ودلالة اللوحات والموسيقى مع دلالة النص الحرفي لتكتسب بناءً ذا وظيفة معرفية ثقافية فضلاً عن البعد الجمالي الذي يفرزه التنوع البنائي، وتكمن أهمية الوظيفة هنا في تقريب الدلالة من ذهنية المتلقي فضلاً عن كونها تشكل فضاءً للاشتغال النفسي المحفز لتشكيل (الرؤية الذاتية) للمتلقي، وذلك من شأنه أن يبرز السمة الخاصة لجماليات الأدب التفاعلي الرقمي من خلال تثوير شعرية النص التفاعلي الرقمي في لغاته الأربع - الحرفية والبصرية والسمعية والحركية، إذ تمثلت الحركية بشعرية الانزياح الوسايطي وما يتصل به من آلية تعدد الاختيار وسنفضل القول فيه تمثيلاً وتحليلاً لما له من أثر كبير في سيرورة اللغات الأخرى في النص التفاعلي في المبحث الثاني.

أولاً: شعرية اللغة الحرفية

تمثل الكلمة المتن الأساس في النص التفاعلي الرقمي والانبثاق الدلالي الأبرز فيه؛ وقد بدا ذلك واضحاً في (تباريح رقمية) و(لا متناهيات الجدار الناري)، و(وجع مسن)، فكان للكلمة أثرها في توجيه الدلالة بالمستوى الظاهري والمستوى العميق ابتداءً من العنوان العتبة الموازية للمتن وإلى منتهى القصيدة وإذا تأملنا القصيدة الأولى (تباريح رقمية) في واجهتها (أرضية النص التفاعلي) يباشرنا النص الشعري



فصيغة الطلب بفعل الأمر الذي يستدعي حركة فعلية ضاغطة تتماهى فيها أوجاع البوح والتأسي مع ضغطة الألم إلى عقد متعددة أتاحها النص المتفرع ممثلة بعقدة المتن ثم عقدة الحاشية ثم عقدة الهامش متشظيا إلى عقد فرعية تصل بالمتلقي عودة إلى الواجهة.

ومن الجهة الأخرى في أرضية النص التفاعلي يواجهنا توزيع جديد، وهو نص عمودي مشحون دلاليًا مؤداه يتصل بتصيد الموت عمودياً.

أيقنت

أن

الحنظل

موت

يتخمر

وهو نص شعري ذو دلالات إيحائية مكثفة عميقة ترتبط ببعضها بوشائج دقيقة تخرج إلى مرارة العيش، هو موت يتخمر إشارة إلى العامل الزمني في مطاولة العيش مع لذة المرارة، كما أن هذا النص الحرفي نص منتج مولد، فعند توجيه المؤشر على كل كلمة يظهر نص شعري آخر.

مثال ذلك عند التأشير على كلمة (أيقنت)

يظهر النص الشعري (أيقنت / حين قرأت (كتاب الدنيا) / أن الناس توايبت / وأحلام برأس الموتى / كـ(طراز القبر / المنقوش بأحلى مرمر / والعطر المنشور على أبواب اللحد / وبخور الأعواد الثكلى / تنزف عنبر ... / أيقنت / أن المولودين ضحايا / ونعيش / لكن كي نقبر).

ويرتبط بالنص العمودي دلاليًا غير منفصل عنه يركن إلى مجموعة من الانزياحات التي تشكل خيالاً فنياً تكتمل شعريته مع مناسبة صورة الرأس ذات الصرخة المكمنة ومرافقة المقطوعة الموسيقية المثورة مجتمعاً لخيال كامل يفيض بجو مشحون يعيشه المتلقي.

وفي آليات الكشف البحثي في (تباريح رقمية) في هذا المستوى نجد أن الانزياح الأبرز كان على المستوى الاستعاري؛ فقد اكتنف النص الشعري من واجهته الأولى (اضغط فوق ضلوع البوح) وانتهاء بالنص الأخير من القصيدة في أيقونة (هامش) في الاستثارة الشعرية في أعلى مستويات طاقاتها الاستعارية من

قبيل (قطعت أوراقها)، (الربيع رحل)، (نقترب الأمل) إلى التثوير الدلالي العميق في (إياك أن تقترب الأمل) لـ «يتصل التكثيف الاستعاري في هذه الصفحة إلى أرضية النصّ التفاعلي مكونة دائرة مغلقة على علامات رابطة في القصيدة (تباريح) مرتكزاً على التعالق الاستعاري المُشكّل للنصّ»⁽¹⁾.

ومن ذلك فإنّ شعرية الكلمة في القصيدة التفاعلية الرقمية (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) قد بلغت مؤداها.

وفي القصيدة الثانية للشاعر نفسه (لا متناهيات الجدار الناري) التي صدرت بعد مدة زمنية ليست بالقصيرة من القصيدة الأولى، فالكلمة فيها كما هو الحال مع القصيدة الأولى للشاعر هي السمة الأسلوبية الأبرز في المؤدى الدلالي الممثلة في انزياحاتها مفردةً في النصّ أو ممثلةً بتراكيبها مولدةً شعريةً فائقة تستثير شعور المتلقي .

مثال ذلك في الساعة الأولى (الفقر)

في القصيدة 12

القمح متهمٌ، خؤون

والخبزُ أعدى ما يكون

ولكل سنبلٍ نزت في حقله شرّ المنون

تنسلّ من أعطاف بُرّقه إلى الوجع السنون

القحط يسترخي نزيراً يرتديه الميتون

من أي شحّ أنت يا وطن اليباس على الغصون

تجلت في هذه القصيدة صور بيانية متعددة مترابطة دلاليّاً تكشف عن الخوف العميق من الجفاف الذي يلزم الشاعر ف(اليباس) يشكل مركزية النصّ الشعري في هذه القصيدة وهي مدار طاقتها الشعرية، إذ تمثل أداة الموت الرهيب الذي يخافه ويقطع عليه كل مدادات الشعور بالأمل .

وتتصل هذه الدلالة مع القصيدة 7

يا عطش القدح إلى الثمالة

لا تحطم جرة الزبد

فالشفاه مقمطة بوسواس الندمان

فالتقييد اللفظي في النص التركيبي في هذه القصيدة ربط بين المتضادات الدلالية

(1) البلاغة التفاعلية مقاربات في المفاهيم: ا.م.د فاطمة كريم البحراني، عدد خاص بأعمال المؤتمر العلمي الدولي الثامن، ج1، مج2، عدد 19، 2015م: 111.

عطش القدح	←	الخلو
الثمالة	←	الامتلاء
مقمطة	←	المنع
وساوس	←	دلالة الكثرة بارتباط اللفظة بالسوء (من قبيل وساوس النفس الأمارة بالسوء، أو وساوس الشيطان)

وهذه الدلالات تلتقي مع مركزية النصّ في (لا تحطم جرة الزبد) معلنة عن استغاثة داخلية لمواجهة المجاعة المؤدية إلى الموت الحتمي

وهذه الطاقة الجمالية في المفردات والتراكيب هي صور حسية تعكس معاناة شعب ناله الكثير من الألم والخوف والجوع من سلسلة الحروب والحصار الاقتصادي ومحاولات التحطيم البنيوي للمجتمع العراقي وقد كان الشعر مميزاً في شعرية التعبير.

ثانياً: شعرية اللغة البصرية

تمثل الصورة منطلقاً تثويرياً إبداعياً لدى الشاعر في قصيدته التفاعليتين الرقمتين فضلاً عن مركزية اشتغال الأشكال التخطيطية في مجموعته الشعرية (وجع مسن)؛ فقد حضرت الصورة من بداية القصيدة إلى منتهاها؛ إذ عززت دلالة النصّ الحرفي متماهية معها في كينونة واحدة على الأغلب وتثوير شاعرية الصورة البصرية في المدرك الحسيّ لأنّ الإحساس البصري يعدّ من أهم مصادره، ويمكن أن نستشعر الجمال مع ما يروق العين، فهي انعكاس لكل نشاط للتفكير الذي يحدثه انعكاس الصورة، ومن ذلك تكون الصورة البصرية هي أداة الخيال ووسيلته في تثوير النصّ، فضلاً عن أهمية اللون في توجيه الدلالة وبذلك فإن الصورة بينيتها اللونية التي تسهم في البناء المعرفي للقصيدة فضلاً عن استشعار الجمال الذي يثور الخيال البصري من خلالها لتستحيل تلك المؤثرات إلى عناصر بنائية مندمجة في بنية النصّ في أرضية النصّ التفاعلي تواجهنا صورة الرأس (مكمم الصرخة) على مساحة زرقاء داكنة وهي تشكل العنصر المهيمن على المشهد.

وقد رصدت في بحثي (البلاغة التفاعلية مقاربات في المفاهيم) مجموعة من الانزياحات البصرية التي من شأنها أن يستشعر المتلقي فيها جمالية هذه اللغة البصرية في ما تفصح عنها من دلالات جاذبة لإحساسه ومستثيرة لتلقيه.

منها: صورة (الساعات المائعة) لسلفادور دالي في واجهة المتن لأيقونة (اضغط فوق ضلوع البوح الأولى) فقد تحققت شعرية الصورة في البتر ومؤداها الدلالي، وفي واجهة (حاشية) في أيقونة (اضغط فوق ضلوع البوح الثانية)، إذ تحققت شعرية الصورة في الحذف ومؤداها الدلالي في (الكف السمراء متصلة بجزء من الساعد لجسد غائب نتيجة الجفاف وغيرها كثير من الانزياحات البصرية).⁽¹⁾

(1) ينظر: البلاغة التفاعلية مقاربات في المفاهيم: 113.

وفي القصيدة التفاعلية الثانية للشاعر (لا متناهيات الجدار الناري) فإن الصورة شغلت فضاءً علامياً مشحوناً بالدلالة ومستثاراً قوياً في استجلاب إحساس المتلقي، فقد شكلت الصورة في هذه القصيدة في جميع مداراتها انزياحاً تقنياً في البناء الرقمي للقصيدة تمثل في أعلى مستوياته في واجهة القصيدة في (حركة العقارب العكسية) في الساعة لواجهة القصيدة.

وهو استهلال انزياحي بامتياز من الشاعر ليصل بالمتلقي إلى المغامرة الحياتية المعيشة وهو مقصد إبداعي من قبل الشاعر لينبئ عن الصعوبة والخوف والفقد التي شملت جميع مدارات هذه الساعة، فضلاً عن حضور اللون الذي بلغ مستوى ملحوظا يعكس ذائقة الشاعر.

ثالثاً: شعرية اللغة السمعية

يشغل المستوى السمعي كما يراه المفكرون والفلاسفة أهمية بالغة في التكوين الثقافي والمعرفي وتشكلاتهما، وهو عنصر مهم جداً في عملية التواصل الإبداعي الذي يخلق نوعاً خاصاً من الخيال أطلق عليه ت.س. أليوت (الخيال السمعي).⁽¹⁾

وتعد الموسيقى بمختلف مستوياتها انعكاساً لثقافة المجتمع بتفاوت النوع المعرفي لأفرادها وذلك ينعكس بالنتيجة على تلقي القصيدة التفاعلية الرقمية بهذا المستوى على المتلقي في نطاق مجتمعي محدد.

وينسحب الخيال السمعي إلى المجالات المختلفة للفنون المسموعة ذات اللحن والإيقاع والموسيقى. ومما يميز المقطوعات الموسيقية في (تباريح رقمية) في الانزياحات من قبيل التكرار في المقطع الصوتي، والقصص، والبتر التي تمثل سمات فنية بليغة مثال ذلك في أيقونة المتن في تصاعد الموسيقى لتتماهى مع صيحة الشاعر المضمرة التي يكشف عنها إعلان الشاعر لصرخته (ضاع الطريق أم التي ضاعت خطاي ولفها مشواري).

ومما يلحظ في استعمالات المقطوعات الموسيقية في (متناهيات الجدار الناري) هي تماهياها مع الدلالة اللغوية للساعات مثال ذلك، مع ساعة (الفقر) نستشعر فيها الحاجة الملحة للعيش الآمن في عوالم الخوف والفقر، وفي ساعة (الضياع) يتماهى المتلقي في مقطوعة موسيقية هادئة تعلن عن مدارات التيه والحزن.

ويمكن أن نلخص القول في جماليات الشعر التفاعلي الرقمي في أن شعرية اللغة الحرفية تبقى هي سامية في مقامها ومنتجة في دلالتها وهي الأولى في شعريتها بين لغات النص التفاعلي لكن هذه الشعرية تؤكد أنها وتمتزج معها شعرية اللغة البصرية واللغة السمعية دلاليًا وفنيًا لتنتج لنا نصًا شعريًا مغايرًا فائقًا في سماته الجمالية.

(1) ينظر: حياة الصورة وموتها: ريجيس دوبريه: ترجمة: فريد الزاهي: مقدمة الترجمة: نقلا عن عصر الصورة السلبات والإيجابيات: د. شاعر عبد الحميد: عالم المعرفة، سلسلة ثقافية، الكويت، العدد 311، 1978.

المبحث الثاني: شعرية الانزياح الوسائطي

تعد تقنية النصّ المتفرع Hypertext كما هو معلوم أساس النصوص التفاعلية الرقمية وهو النصّ الحاكم في الوسيط التكنو أدبي في عصر الإنفوميديا والثورة المعلوماتية، وتتمثل مقدمة هذا النصّ المتفرع وتعدد إمكاناته في مزج النصوص الشعرية النصّية مع أمثلة فنية أخرى غير نصّية بمختلف أجناسها في نصّ واحد في حضانة حقيقية هي (الحاسب الآلي) الذي يمثل حضانة التجديد للنصّ التفاعلي الرقمي، وقد لاقى هذا الوسيط كثيراً من المعوقات التي حالت دون تحقيق الطموح العالي في هيكلية النصّ وتقنياته، مثل ما أشار إليها الشاعر د. مشتاق عباس معن وهي «- انعدام عنصر التوافقية في التداخل بين إصدارات البرامج.

- صعوبة التلقي العربي غير المتوائم مع النتاج التقني أدبي لأسباب ذاتية وأخرى موضوعية.
- ضعف الإمكانيات التقنية في الوطن العربي ولاسيما العراق.
- سوء الخدمات المتلازمة مع إنجاز النصّ كالتيار الكهربائي وقوة الاتصال بالنت ورداءة الموصلات والوسائط التفاعلية وغير ذلك»⁽¹⁾.

وعلى الرغم مما سبق فقد حرص شاعر القصيدة التفاعلية د. مشتاق عباس على أن يستثمر إمكانات الوسيط الرقمي ويفجر طاقاته التقنية ليحمله حاضناً مولداً يستشعر فيه المتلقي نسقاً متحركاً يستثير شعوره ومحركاً لتفاعله مما تتيحه إمكانات التفرع في نصوص الوسيط الرقمي في شكلين متجاورين هما؛ التفرع بالإدخال، وهو نمط خاص من البرمجة يزود بمحركات بحث محدود أو ذات سعة عالية.

والتفرع بالاحتمال، الذي يستند إلى مقدرة المتلقي في التعاطي مع إمكانات النصّ على التبدل العلامى بالتفرع، وهذا يدعو إلى ما أشار إليه الشاعر د. مشتاق استناداً إلى ما سبق «وعليه يمكننا أن نطور قدراتنا التفاعلية لإنتاج أشكال غير المطروقة، وهو طموح مباح وممكن في الآن نفسه تبعاً لإمكانات الوسيط الإلكتروني»⁽²⁾.

ويمكن أن نخلص إلى ما يمكن أن نجني معها ثمار الإبداع الذي ارتبط بالانفوميديا، ذلك الإبداع التقني الذي حرر لنا طاقات إبداعية تقانية، ولد منها المبدع التقني، فهذا الإبداع وهذا النتاج الإبداعي الذي ثوره المبدع التقني قد عمّق الشعور بالتلقي الذي فتح المجال واسعاً لأن ترتقي إلى المشاركة التي انتقلت بالمتلقي من التلقي السلبي إلى التلقي الإيجابي (المشاركة) الفاعل التي كسرت جبروت الأحادية للمبدع، هذا الإبداع التقني الذي واكب ثقافة العصر، وانتمت إلى هويته المعنوية المعلنة، فإذا كان العدو قد فجرها لتحطيم الشعوب العربية في كثير من استعمالاتها غير الصحيحة إزاء ذلك تمكن المبدع التقني من أن يستثمر إمكانات الوسيط في مواجهة الفوضى الخلاقة التي اكتسحت بيوتاتنا العربية.

خلق هذا الإبداع التقني بالتوجيه نحو الأصوب بطاقة شعرية في مسار اللغة الأيقونية والتقنيات الرقمية. ومنه تبقى الرؤية الإخراجية من العوامل المهمة في إنجاز العمل التفاعلي الرقمي، فالحاضن الجديد

(1) سحر الأيقونة: 23-24.

(2) المصدر نفسه: 56.

يتيح ذلك العالم الافتراضي الذي يتعايش معها المتلقي بنحو يستشعر فيها من تمكين أدواته نسبياً وهذا يجعل المنتج المبدع أن يطور من مقدرته الخلاقة في فضاء إبداعه فضلاً عن استعانته بمنقذ تقاني يُسهم في تحقيق رسم ملامح الصورة النهائية للعمل وإخراجه، وهذه تمثل شعرية الوسيط بنصّه المتفرع بوصفه إحدى لغات النصّ التفاعلي الرقمي.

ومن ذلك فإن حضور (الحركة) التي يتيحها الحاضن الجديد الحاسب الآلي حضوراً مميزاً وفاعلاً في القصيدة التفاعلية الرقمية (تباريح رقمية) بصورة فاعلة جداً ممثلاً بقوة في توظيف فكرة الشريط الإخباري الذي أصبح جزءاً يمثل واقعاً معيشاً يتصل بحياة الفرد من خلال شاشة القنوات الفضائية وصفة هذا الشريط جاءت دائمة الحركة في كل قطعة من مقطوعات القصيدة متباعدة بين عاجل وعاجل قليلاً، ولا تحتاج إلى العجلة، ولا داعي للعجلة حيث تأتي دلالة النص المنفتح من عنوان الشريط مع المقطوعة الشعرية في أيقونتها ومثال ذلك عندما ندخل إلى أيقونة

مكابرة

يشير فيها الشريط المتحرك بكلماته باللون الأبيض من أعلى النص:

لا تحتاج إلى العجلة... / ليس لي: أن أسل الحنين والدموع التي طرزت غمد هذا الشجن/ أنثت فوق وجه الأسيل لي بقايا وطن/ ليس لي: أن أهز الخيال.. والدروب التي فقأت بؤبؤ الذاكرة أورثتني الخريف/ فأسقطت ثمرة الذكريات / ليس لي: أن ألفت الجراح والدماء التي أطرتها العروق.. طرزت في أكف الضماد فوهات النزيف.

ويبدو أن النصّ الذي انفتح من عنوان الشريط لا داعي إلى العجلة قد ساهم في استرخاء الشاعر ليطلق نسبياً في مدياته النصية والدلالية لينفتح مع دلالة الحزن والشجن في النص الشعري لهذه الأيقونة (المكابرة) تحاصرني المنايا والشظايا/ والهتافات التي ختلت ببابي/ تباغتني/ لأفتح التاريخ.

وفي القصيدة التفاعلية الرقمية الثانية للشاعر د. مشتاق عباس معن (لا متناهيات الجدار الناري)؛ كان لعنصر الحركة مستوى عال في السطوع تمثل في التخطيط لبنات هذه القصيدة في الشاشة الرئيسية التي تكونت من أيقونات متعددة لمدارات مختلفة توزعت عليها أجزاء المجموعة الشعرية، وقد صورها الشاعر على شكل ساعة قد تفرع منها اثنا عشر مداراً قد كتب على مداراتها حروفا رومانية ترتبط بعضها ببعض بروابط تشعبية تحقق للمتلقي حرية الاختيار في التنقل بين هذه المدارات.

وأجد أن الحركة هنا قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بمعاناة الشاعر التي تعكس معاناة الشعوب في الألم المستمر الذي لا ينقطع باستمرار دوران عقارب الساعة حيث «تبدأ البراعة الرقمية التثويرية من حركة عقرب الثواني في الساعة الذي يدور من اليمين إلى اليسار عكس اتجاه عقارب الساعة ونجد حول الساعة وأرقامها وعقاربها هالة دائرية توحى بطريقة مجازية بالهالات الكونية التي تحيط بوجودنا، وتحرك هي الأخرى عكس

عقارب الساعة، لكنها تعود للدوران بالاتجاه الصحيح حال تحريك مؤشر الفأرة نحوها، أما الأرقام التي تشير إلى وقت الساعة فهي الأرقام الرومانية التي تبدأ من الساعة الواحدة وتنتهي عند الساعة الثانية عشرة وفقاً للترتيب السائد المألوف»⁽¹⁾.

وتبرز شعرية الوسيط عند «تفعيل أي رقم من أرقام الساعة ينتقل المتفاعل إلى شاشة تحتوي على صورة متحركة، وهي عبارة عن مفكرة صغيرة منتزعة من مذكرة كتبت عليها القصائد، وعند تمرير المؤشر في كلمات القصيدة نجد كلمات مشحونة تحيل إلى هامش يسدل بجانب المفكرة يفتح على نص جديد يتصل بالكلمة التي ترتبط به، ونجد هناك كلمات يتغير مظهرها وكشف لنا على الإبحار في قصائد جديدة وهذا الأمر يتكرر في كل شاشة على النسق ذاته في اثنتي عشرة قصيدة مع تغير اللون وصوت الخلفية»⁽²⁾.

وفي المجموعة الشعرية (وجع مسن) التي تنتمي إلى الشعر التكنو ورقي الذي يجمع بين وسيطي الورقي والألكتروني ممثلاً بـ (الباركودات) وتعرف بالرموز الشريطية (|||||) وهي تمثيل ضوئي لبيانات قابلة للقراءة من قبل الحاسب الآلي، وطبيعة هذه الرموز تتمثل بأنها ثنائية الأبعاد تتخللها أسطر النصوص الشعرية سمتها الأساس تتمثل بمقدرتها على التفاعلية مع الحاسب الآلي والأجهزة اللوحية الأخرى تنتقل بالمتلقي من الورق عند تمرير الجهاز عليها إلى الفضاء الألكتروني الرقمي ليمنح المتلقي جواً تفاعلياً ينضوي على مزيج من الأجناس الفنية حيث يتحقق منها جو مشحون شعوري يمزج العالم المادي بالعالم الافتراضي. ومثال ذلك في مطلع القصيدة الأولى (حكاية العطر) من المجموعة الشعرية (وجع مسن):

قل:

ما تيسّر من بخورك

واتلّ:

علينا من عطورك



لوح...

فديتك مـرّة:

بشـذاك

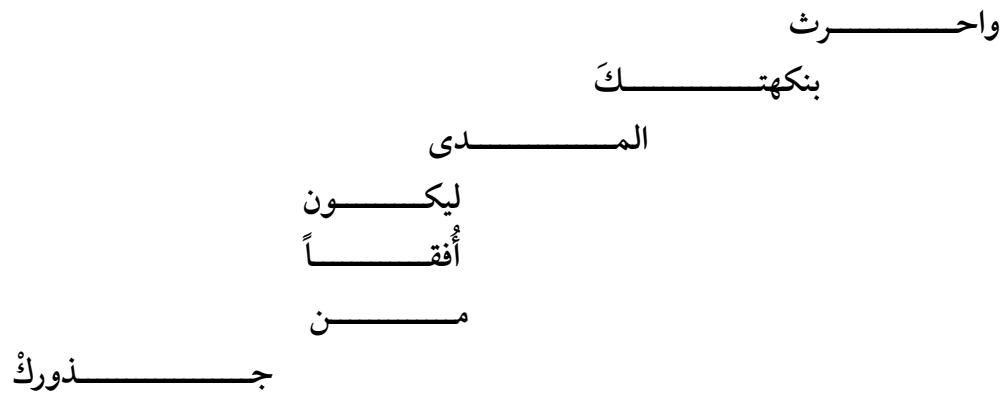
وانثـر

من

بـذكورك

(1) بنية تشكيل النصّ الشعري الرقمي «لا متناهيات الجدار الناري» لمشتاق عباس معن: د. أحمد زهير رحاحلة، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج15، العدد (1)، 2019م: 163.

(2) جماليات الوسائط في قصيدة (لا متناهيات الجدار الناري) لمشتاق عباس معن، 2018م-2017م، سميحة خضير، نورة خضير، إشراف الدكتور ياسين صلاح، كلية الآداب واللغات، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، الجزائر: 43.



وقد أتاح الانزياح الوصائفي ميزة (الاختيار المتعدد) لتستثير طاقة المتلقي (المشارك) بآلية الإبحار في متون القصيدة التفاعلية الرقمية التي كسرت سطوة نسق الثبات في العملية الإبداعية المشتركة بين المبدع والوسيط الورقي؛ لتولد هذه الآلية كسراً لأفق التوقع لتتناغم مع التجربة الطامحة للتجديد للمتلقي في النسق التواصلية الجديد في وسيطه الجديد المحفز لعنصر التفاعل بحسب مقدرة الاستقبال للمتلقي في حضور أدوات إمكاناته التقنية والفهم لمعطيات الأدوات الجديدة المشكلة للنص الجديد في أفق الوسيط الجديد وطبيعة العصر المعلوماتي الذي يشكل سمة العصر معرفياً.

وقد عبر عنها الشاعر د مشتاق عباس معن في كثير من كتاباته وحواراته بما يرتبط مع ما ذكرناه آنفاً وهو مفهوم (الأحلام التقنية) وقد عبّر عنها بأنها «ممارسة غريزة تحتمها طبيعة التجدد وكسر رتابة الحياة، وهي ليست وليدة عصر الانفوميديا، بل هي سمة بشرية قديمة متخلقة، أسهمت في تثير الفتوحات الإنسانية منذ البدء»⁽¹⁾.

وآلية الاختيار المتعدد تتعلق بالنمط الكتابي للقصيدة التفاعلية الرقمية في حاضنها (الحاسب الآلي) الذي يسمح للمتلقي بالمشاركة في كتابة النص (والنوع الكتابي هنا يذهب إلى البرمجة) الذي يتيح له المشاركة إعادة تنفيذ برمجة القصيدة التفاعلية الرقمية من خلال التغيير أو الحذف أو التعديل بالإضافة في أي مستوى من مستويات بنائها الثلاثة (المستوى الحرفي، والمستوى البصري، والمستوى السمعي).

وأبرز ما يمكن الإشارة إليه في هذا الموطن هو ما تمثلت بها المشاركة الحقيقية التي تتيح للمتلقي تخليق النص بشكل حقيقي والتي يتيحها النص التفاعلي الممثلة بالإبحار والتشكيل والكتابة، وهي إحدى ضربي المشاركة (الحقيقية والمجازية)، الذي يبذل فيها المشارك ملامح الصيرورة في تغاير المنتج ولو بمستويات متعددة وأشكال مختلفة، فضرب المشاركة الحقيقية يفلت تماماً من نسق الثبات ويذوّب أبعاد العالم المعتاد، فلا تجد شكلاً واحداً.. بالفعل بل تجد أشكالاً متفرعة عن ولادة أصل.⁽²⁾

(1) سحر الأبقونة: 58 .

(2) ينظر: ما لا يؤديه الحرف نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب: د. مشتاق عباس معن، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط1، 2010م: 14.

ويمكن في هذه الحالة أن يوصف صاحب المشاركة الحقيقية وهو مبدع آخر على إبداع المبدع المنتج الأول للنص إنه «متلق منتج ومنتج متلق»⁽¹⁾.

تمثلت المشاركة الحقيقية للقصيدة التفاعلية الرقمية (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) بنصين شعريين لشاعرين عراقيين هما: محمد رضا الموسوي اتسمت مشاركته بثنائية اللغة (اللغة العربية واللغة الإنكليزية) والنص الشعري الآخر للشاعر العراقي أيضاً هيثم نوح وهي مشاركة باللغة العربية وقد مثلت نمطاً آخر من التفاعل مع القصيدة (تباريح رقمية)؛ إذ تجلت ملامحها في المغايرة اللونية والصورية والموسيقية في معظم النوافذ، و«قد أبحر الشاعران المداخلان في تباريح رقمية وقد استوفيا المستويات الأربعة» التأويل، والإبحار، والتشكيل، والكتابة؛ فنتج إبداعان جديداً يستدعيان الوقوف عندهما قراءة وتحليلاً⁽²⁾.

ومما سبق فإنّ شعرية تعدد الاختيار تثور إمكانات المتلقي (المشارك) في كلّ محاولة جديدة بما فيها من جماليات وعطاء يتناسب مع الارتقاء المعرفي له لا سيما أن القصيدة التفاعلية الرقمية المشاركة فيها تتطلب نوعاً معرفياً متعدد في المخزون اللغوي فضلاً عن معرفته بالفنون الأخرى كالموسيقى والفن التشكيلي.

الخاتمة

تسهم شعرية لغات النصّ التفاعلي في (البصرية والسمعية والحركية) في شعرية اللغة الحرفية فتؤكد حضورها بوصفها عناصر جمالية أصيلة وليست مكملات تزويقية تتأكد بها دلالة النصّ التفاعلي الرقمي وتبلغ مؤداها.

مجموعة التحولات والتغيرات والانزياحات في جميع مستويات القصيدة التفاعلية الرقمية أثّرت شعرية النصّ وجماليته.

انبثق من حيثيات البحث مفاهيم جديدة من قبيل شعرية الانزياح الواسطي، والاختيار المتعدد بوصفها مفاهيم منبثقة من مسارات النصّ الجديد.

المصادر والمراجع

- 1 - جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، 2014م. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط2.
- 2 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، 1994م، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1.
- 3 - د. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة السلبية والإيجابيات، 1978م، عالم المعرفة، سلسلة ثقافية، الكويت، العدد 311.

(1) المصدر نفسه: 15.

(2) المشاركة التفاعلية قراءة في ما بعد التأويل: د. فاطمة البحراني، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط2، 2012م، 84-85.

- 4 - د. فاطمة البحراني، المشاركة التفاعلية قراءة بعد التأويل، 2012م، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط1.
- 5 - كمال أبو ديب، في الشعرية: 1987م، مؤسسة الأبحاث، بيروت، ط1.
- 6 - د. مشتاق عباس معن، ما لا يؤديه الحرف نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب، 2010م، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط1.
- 7 - مشتاق عباس معن، وجع مسن قصائد تكنو ورقية العمود الومضة، 2019م، دار الكفيل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1: بيان: التكنو ورقي رهان العالمين.
- 8 - محمد مبارك، اللغة الشعرية في الدين، 1993م، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- 9 - ناظم السعد، سحر الأيقونة: مقعد حوار أمام الشاعر الرائد مشتاق عباس معن، 2010م، ط1، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد.
- 10 - د. يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقالات، 2008م، دار الكتب العلمية- بيروت، ط2.

المجلات والدوريات:

- 1 - أحمد زهير رحاحلة، بنية تشكيل النصّ الشعري الرقمي «لا متناهيات الجدار الناري» لمشتاق عباس معن، 2019م، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج15، العدد(1).
- 2 - م. د. فاطمة كريم البحراني، البلاغة التفاعلية مقاربات بالمفاهيم، 2015م، عدد خاص بأعمال المؤتمر العلمي الدولي الثامن، ج1، مج2، عدد 19.

الرسائل الجامعية:

- 1 - سميحة خضير، نورة خضير، إشراف الدكتور ياسين صلاح، كلية الآداب واللغات، 2018-2019م، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، الجزائر.

الرابط الإلكتروني:

- 1 - الخيال والعنصر العقل في الفن: جبريل سبعي، على الرابط: www.Showthread.php?t=14485k112/vb/vb/ azaheer.com

تلازمية التفاعل الشبكي وتعدد القراءة الرقمية

أ. د. صفاء الدين أحمد فاضل

الجامعة العراقية - كلية الآداب - العراق

يحمل النص ميزات عدة تجعل منه محط قراءة وتأويل، فمع كل قراءة تتجدد طريقة البحث والتأمل، وهذا ما يمنحه ديمومة واستمرارية لا تنقطع، ليغدو النص أشبه بشبكة متماسكة عمادها الدلالات الرابطة وممتنها السياق الباحث عن أطر وتعالقات سياقية ونصية، وهذا ما دفعني نحو جملة معرفية منها دلالات النص، وفسيفاء النص، والنص الورقي والنص الإلكتروني، وهي جوانب فاعلة في عملية الإنتاج، إلى جانب اللغة الخاصة بذلك النص، فبدون اللغة لا يوجد هناك نص، ولا توجد علاقات سواء أكانت داخلية أم خارجية، على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون، لأن اللغة حسب تصنيف ياكبسون هي أساس كل شيء، وهي الموصل ما بين (المرسل - الباث)، وما بين (المستقبل - المتلقي).

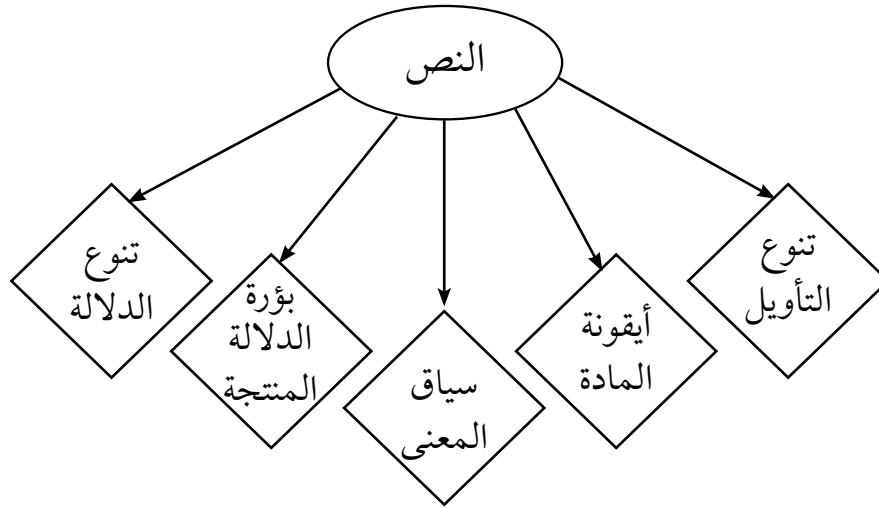
إذن النص هو وعاء حاوٍ لكل تشكيلاته ومنه تنطلق الدلالة المعرفية، وتتبلور السياقات وتتحوّل الأيقونة إلى وسيط حافل لشرائح المادة، وعليه يصبح النص بتجسّداته كافة بوتقة تصهر مكونات المادة المعرفية نفسها لتدخل ضمن إطار حيز فيزيقي يبحث عن أهم دلالات النص ولعل في مقدمتها تلك الشفرات التي يصعب تفكيكها منذ الوهلة الأولى لعملية القراءة، ولذا فهي تتطلب دراسة عميقة لتلك الشبكية المتكاملة لذلك النص، وما يحويه من توريّات خفية تكمن في أعماق النص وبواطنه الفائرة.

وعليه نجد هناك جملة من العلاقات على مستويات تتفاوت من حيث جودة النص نفسه ولاسيما ما

يخص:

- النص الورقي
- النص الإلكتروني
- السياق
- البؤرة الكامنة لكل نص
- اللغة وعمق الدلالة
- الأيقونة ومحمولها الباعث

لنتوصل إلى نتيجة تكاملية أن النص أياً كان هو أساس العملية الإنتاجية ومنها النص الفاعل الذي يولد نصوصاً أخرى، ودلالات تكمل الغاية الباحثة عنه، ولعل النص هو أساس عملية القراءة بأكملها كما في المخطط:



من هذا يمكننا أن ندرس النص والطبيعة الإنتاجية ووقع الاختيار على:

- الحوارية

- النص الفلسفي

ستكشف الخطة عن مضمون هذه الدراسة وتوثيق فروعها برصانة علمية جامعة لما تقدم وتختتمها خاتمة وأهم المصادر.

ومن الله التوفيق

النص والطبيعة الإنتاجية

أولاً: الحوارية:

إن النص هو أساس كل طبيعة إنتاجية، والقارئ يقيم مع ذلك النص صلات وروابط ضمنية، يسد فيها الثغرات، ويتوصل إلى استنتاجات وتجارب من أحاسيس باطنية تعتمد على معرفة ضمنية بالأعراف الأدبية، إذ إن النص ليس في الواقع سوى سلسلة من الإلهامات الموجهة إلى القارئ، ودعوات إلى بناء معنى لنص مليء بالعلامات المرتبة على الصفحة، وهذا ما يسهم في عملية التفاعل المتواصلة من قلب القارئ، ليصبح النص دائراً بين عملية دينامية وحركة كشف عن كل متن أدبي له إمكانات إنتاجية تشكل طقماً من الترسيمات فتتطلب من المتلقي أن يقوم بتحقيقها، وفي مقابل ذلك لابد أن يحقق حوارية وهنا ستبدأ الحلقة التأويلية بالدوران متحركة من الجزء إلى الكل، ورجوعاً إلى الجزء من أجل بناء معنى متماسك من النص، والقارئ أيضاً سيتمكن من اختيار عناصره وينظمها في وحدات كلية متصلة لها إطار مرجعي مؤول، لأن النص الذي يمتلك

طبيعة إنتاجية وقراءة هو ليس مجرد نص، وعملية القراءة فيه ليست مجرد حركة خطية مستقيمة، أو مجرد شأن تراكمي، ذلك أن تأملاتنا البدئية تولد إطاراً من المرجعية، نؤول من ضمنه ما يأتي لاحقاً، لكن ما يأتي لاحقاً قد يحول فهمنا الأصلي بصورة ارتجاعية، وهذا ما يسلط الضوء على بعض خصائص النص، ومعتمداً على بعضها الآخر، وكلما واصلنا القراءة فإننا نسقط افتراضات ونقح قناعات، ونقيم استنتاجات وتوقعات أكثر تعقيداً،⁽¹⁾ لأن كل نص منتج يفتح أفقاً على مستويات مختلفة من القراءة وكذلك نجد أن كل خطاب يقيم (حواراً مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم، أيضاً، حوارات مع الخطابات التي ستأتي والتي يتنبأ بها ويحدث ردود فعلها)⁽²⁾ ولا سيما أن النص الحواري هو نص يصنف إلى:

أ - النص الحواري الكامل

ب - النص الحواري الناقص

ت - النص الحواري المباشر.

وهنا نجد إتاحة لقراء عدة للمشاركة فيه (فإمكان المبدع التفاعلي أن يجعل من نصه نصاً قابلاً لأن يحاور من قبل جميع المتلقين، بأن يفتح باب الإضافة على نصه، وأن يجعل المتلقي مضيفاً إلى نصه نصاً ينسجم معه من أي مصدر من المصادر، ومن أي ثقافة في الثقافات، دون أن يخل بالنص الأصلي، أو أن يقحم عليه ما هو خارج عنه).⁽³⁾

ويمكن إيضاح ذلك من خلال المخطط الآتي، النص من حيث:

طريقة الكتابة

- أ - النص الحواري الكامل ← وهو في أكثر النصوص الحوارية استعمالاً ويطلق عليه اسم (النص الكامل) لأنه يحتوي على العناصر الأساسية كافة للحوار من نقاش قائم بين المتحاورين، وأيضاً يتضمن قضية واحدة تتم مناقشتها في الحوارات المتبادلة، ولا يتم في مختلف المجالات الحوارية.
- ب - النص الحواري الناقص ← يعد هذا النص ناقصاً، لأنه لا يحتوي على حوار كامل وأغلبه أفكار ناقصة تحتاج أحياناً إلى الكثير من القراءة لربط الفقرات داخل النص، وغالباً ما يستعمل في الروايات الأدبية.
- ت - النص الحواري المباشر ← هذا النص يرتبط بالحوارات التي تحدث بشكل مباشر، ويطبق هذا النوع من الحوار داخل الإذاعات والقنوات التلفزيونية والشاشات الإلكترونية.

(1) ينظر: نظرية الأدب: 136-137. وينظر: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية: سعيد يقطين: 58.

(2) المبدأ الحواري، ميخائيل باختين، تودوروف: 16.

(3) مدخل إلى الأدب التفاعلي: 184.

وعليه نلاحظ أن الساحة الأدبية قد شهدت نوعاً من الحراك الثقافي من تجارب الكتابة الحديثة التي تسمى بالكتابة الرقمية، التي تحاول أن تخلق موجة من التغيير في بنية الذهنية الكتابية، ولا سيما أنه يقرأ على شاشة الكمبيوتر ويقوم على إدماج الوسائط الإلكترونية المتعددة: (صوتية وصورية وحركية) في فضاء يسمح للمتلقي أن يتصرف بحرية، وهذا النوع من الأدب قد ظهر في العراق حديثاً على وجه الخصوص، والوطن العربي على وجه العموم، على الرغم من أنه قد ظهر عند الغرب منذ أواخر الخمسينات إذ تزامن في ألمانيا وفرنسا وكندا، لكن بدايته الحقيقية لن تتم إلا في أواسط الثمانينات على أثر استعمال أجهزة الحواسيب الشخصية، ولهذا الأدب أجناس خاصة به هي:

أ - الشعر التوليقي

ب - الأدب التوليدي

ت - النص المتشعب

ث - التفاعلية

ولاسيما أن التفاعلية تُعد من الخصائص الأكثر تميزاً للأعمال الرقمية، حسب قول جان لوي ويسبرغ، إذ إن هذه الخاصية تدخل ضمن البرنامج، وتتمثل في قدرته على إحداث نشاط مادي لدى القارئ بإمكانه أن يتجاوب معه بصورة مباشرة (من أهم النقاط في قراءة كل عمل أدبي التفاعل بين بنيته ومتلقيه)⁽¹⁾، وقد وسع (جان لوي) التفاعلية وجعلها تشمل خاصية العمل المتمثلة في تحركها وتواصلها فيما بينها،⁽²⁾ وبهذا يشكل القارئ عنصراً داخلياً في العمل، بمعنى آخر مكوناً من مكونات النظام التقني للعمل، الذي يعد نظاماً يدرج المتلقي أو القارئ من ضمنه، في بناء المعنى بوساطة القراءة وفعلها، وهذا التصور يحيلنا إلى رؤية أنثروبومركزية متمركزة حول الإنسان لا النظام التكنولوجي، على وفق تغذية راجعة يشكل فيها العمل الأدبي (الرقمي) جهاز تواصل بين الكاتب والقارئ، فينظر إليهما بوصفهما ذاتين تعملان بكيفية مدروسة ومستقلة،⁽³⁾ نحو تحقيق شبكة من العلاقات المتفاعلة ما بين:

1 - النص

2 - عملية التواصل

3 - الصورة مع الحالة الخاصة بها (التعبيرية)

4 - التقنية

5 - القارئ

(1) فعل القراءة: 27.

(2) ينظر: ما الأدب الرقمي: 105-106.

(3) ينظر: ما الأدب الرقمي: 107.

والقارئ الذي يقيم الحوارية وكما يرى إيزر أن المؤلف حين يكتب فإنه يكتب وفي ذهنه قارئ ما، قارئ يعرفه ويخاطبه ويتعامل معه، بل قد يحدث أن الكاتب لم يكتب النص إلا من أجل ذلك القارئ، بطلب منه أو لمواجهته.⁽¹⁾ وهذا ما أكد عليه النص الرقمي وتقبل القراء كافة.

ثانياً: النص الفسيفسائي

يجسد النص الفسيفسائي لوحة فنية جمالية متفاعلة، لتحديد الخطى التي تكمن فيها تلك القيمة، وأن لغة أي منتج تتحقق عبر فاعلية الرؤية النقدية من جهة، والرؤية الجمالية الفسيفسائية من الجهة الأخرى... إذ إن قيمة العمل تزداد أهمية حين يتغلغل المتلقي إلى أعماق النص باحثاً عن قيمة جمالية وإبداعية تُعزز الحكم النقدي الذي يركز على أسس منطقية ومعايير موضوعية دقيقة تنطلق من بنية النص الجمالي نفسه، آخذين في الاعتبار جميع المثيرات الدلالية والإيحائية كونها قيمة منطقية تكشف عن الخفي والمستور بالحيل الجمالية الكامنة في باطن النص،⁽²⁾ والتي تجسد تصوراً واعياً ومحفزاً لثقافة معينة يخضع لها النص وتحقق فاعلية تلقيها جمالياً في ذهن المتلقي أيضاً، ترى كريستينا أن كل نص يتألف من فسيفساء من الاقتباسات، فكل نص هو امتصاص وإعادة تشكيل لنصوص أخرى، أدخلت في النص بتقنيات متنوعة.⁽³⁾ وتأسيساً على هذا يمكن القول إن ما يشير اللذة الجمالية هو غزارة القيم التي تمتاز بعوامل عدة هي:

- الإيحاء
- العمق
- الشفافية
- الشعور النابض
- والشرارة العاطفية المتقدمة للنص الذي يخترنها على شكل صور متوهجة ييئها صاحبها كمحاولة للاقتراب من عالمه الخاص.

وما يرتبط من قرينة وسياق ينظر إليه من ناحيتين هما:

- 1 - توالي العناصر التي يتحقق بها (التركيب - السبك - السياق)، ومن هذه الزاوية يسمى سياق النص.
- 2 - الأحداث التي تصاحب الأداء اللغوي وعملية الاتصال ومن هذه الزاوية يسمى سياق الموقف، فمن هنا يتشكل للنص سياق وروابط جمالية ونقدية، أما المعنى الخاص بالنص (الفسيفسائي) فهو معنى غير مستقر، ولعدم استقراره أسباب مختلفة المشارب، ولكن واحداً منها يستوقفنا هنا في هذا السياق الدقيق وهو عامل (الزمن)، فالدلالة تتغير بحكم الاستعمال فتنشأ لها حيثيات جديدة عند كل محطة من محطات محور

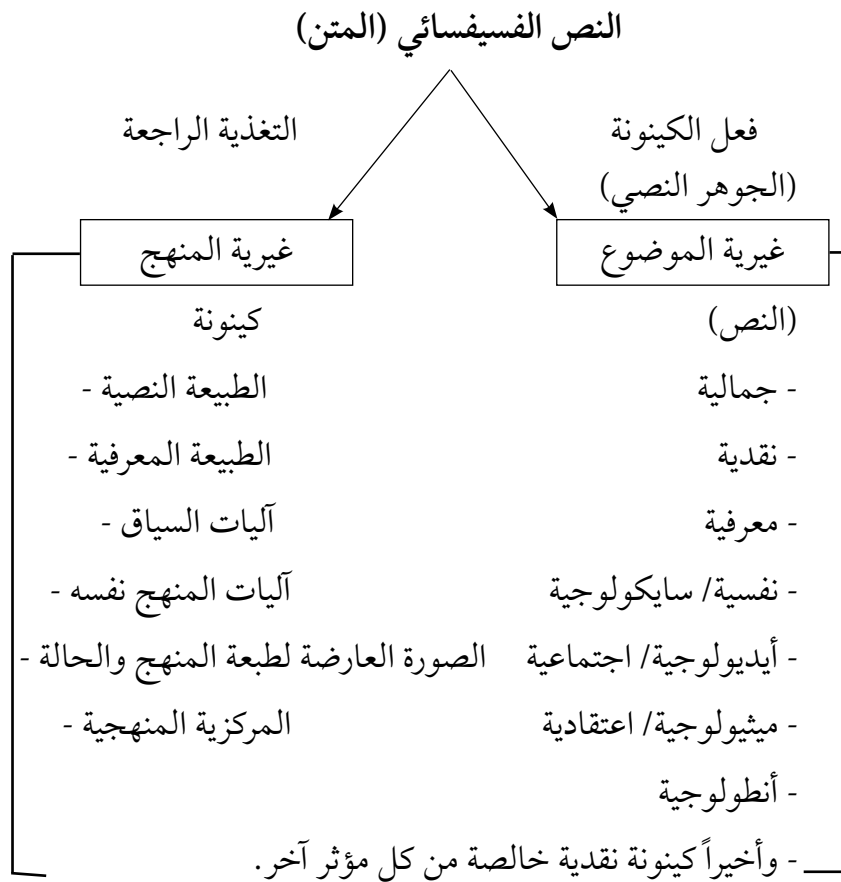
(1) ينظر: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: 149.

(2) ينظر: النقد الجمالي سلطة النص وسلطة المتلقي: 122-124.

(3) دليل الناقد الأدبي: 213.

الزمن، وهذا التغير هو من الدقة بحيث قد يخفى عن العين المجردة، وهنا يتطلب منا أن نحرك عملية الوعي بغزارة استثنائية تجعلنا ننبه إلى أن النص يحمل داخله كيانه، ويحمل داخل كيانه حقيقة فيسفسائية جمالية، حاصلة من خلال المواجهة المتماوجة ما بين العرف الدلالي المستقر، والأعراف الجمالية الدلالية المتحولة، والخط البياني الراسم لهذا النفق تحت طيات الدلالة اللغوية وهو الذي ما يمكن أن نصلح عليه اسم (الزمن الدلالي) الذي نصوغه من مفهوم الزمن النقدي، فتكتمل الصيغة المنشودة بين مؤسسة الإبداع ومؤسسة الإبداع، ولتكتمل الجدلية المنقولة بين المعرفة اللسانية، والمعرفة النقدية الجمالية،⁽¹⁾ إلى جانب الفحص (الإيستيمي) إذ تفكك مكونات المنظومة المعرفية (النص والنقد المعرفي والجمالي)، وإنهما نشاطان يتلازمان في التجربة المجتمعية،⁽²⁾ ولكنهما لا يلتقيان من حيث طبيعتهما في لحظة التجربة الأنطولوجية ذلك أن الأدب هو موضوع علم النقد (النقدي والجمالي) وأنه إبداع يقوم بذاته بينما النقد علم يقوم بغيره والغيرية هنا تنقسم إلى تصنيف قائم على وفق المخطط (أ):

التوجه الخاص بالدائرة المعرفية



(1) ينظر: الأدب وخطاب النقد: 109 - 110.

(2) ينظر: الأدب وخطاب النقد: 232.

لتتوصل من خلال هذا إلى تساؤلات تطرح القيمة المعرفية الجمالية إلى جانب القيمة النقدية.
- هل النص الفسيفسائي هو نص معرفي أم نسيج اجتماعي، أم نص له مرجعيات نقدية أو مرجعيات ثقافية؟

إن المسألة بالقدر الأكبر هي مسألة حاوية لبعد نقدي جامع لكل الكينونات التي تتمفصل على وفق منظومة شبكية ورقمية تبدأ من أصغر جزء إلى أعلى كل، لتكون أمام نص إلكتروني (رقمي) لكنه يحمل سمة التنوع والاشتغال ما بين قيم واتجاهات متعددة منها:

- ما يخص البنية.
 - ومنها ما يخص السياق.
 - وما يخص الآلية.
 - وما يخص الشاشة الإلكترونية وطريقة العرض.
 - وما يخص الحركة والصورة.
- وفي نهاية المطاف نتوصل إلى تلك الكينونة الجوهرية التامة، وهي كينونة باحثة عن تلامس يعزز القيمة والاتجاه، وقاصداً من ذلك الاتجاه النقدي المعرفي للنص، إلى جانب الاتجاه النقدي الجمالي، ليغدو النص عبارة عن فسيفساء مركزية عميقة الدلالة والصورة والاتجاه...

المصادر والمراجع

- 1 - الأدب وخطاب النقد: د. عبد السلام المسدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، ليبيا، 2004م.
- 2 - تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: عبد الله الغدامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999م.
- 3 - دليل الناقد الأدبي: سعد البازعي وميجان الرويلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2000م.
- 4 - فعل القراءة: وولفغانغ ايزر، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2000م.
- 5 - المبدأ الحوارية، ميخائيل باختين، تودوروف، ترجمة، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996م.
- 6 - مدخل إلى الأدب التفاعلي، فاطمة البريكي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 2006م.
- 7 - ما الأدب الرقمي: فيليب بوطز، ترجمة: محمد أسليم، (بحث) مجلة علامات، العدد (35)، 1998م.
- 8 - النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008م.
- 9 - نظرية الأدب: تيري إيغلتن، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995م.
- 10 - النقد الجمالي سلطة النص وسلطة المتلقي: د. عصام شرتح، دار الخليج، عمان، 2018م.

البناء اللغوي و الوسائط المتعددة

دراسة لسانية معاصرة في ضوء اللسانيات الحاسوبية

القصيدة الرقمية نموذجاً

د. سعاد ثروت محمد ناصف

أستاذ علم اللغة المساعد، كلية العلوم والآداب بالرس،
جامعة القصيم - المملكة العربية السعودية

د. إيمان عبد الجابر عبد السميع علام

أستاذ مساعد، كلية الآداب والعلوم
جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز - المملكة العربية السعودية

المستخلص:

تعنى هذه الورقة البحثية بدراسة اللغة والبناء اللغوي في الشعرية الرقمية الحديثة في ضوء اللسانيات المعاصرة، من خلال دراسة اللغة والبناء اللغوي للنص الرقمي التفاعلي أو للعمل الرقمي كوحدة كاملة وبناء كلي تضافرت فيه الكثير من الوسائط المتعددة، من خلال دراسة البناء اللغوي لهذه الوسائط / النصوص . وذلك من خلال التطبيق على القصيدة الرقمية التفاعلية، فجاء الموضوع بعنوان (البناء اللغوي و الوسائط المتعددة دراسة لسانية معاصرة في ضوء اللسانيات الحاسوبية القصيدة الرقمية نموذجاً) من خلال التطبيق على القصيدة التفاعلية الرقمية (لا متناهيات الجدار الناري) للشاعر مشتاق عباس وقد تناول البحث دراسة هذا الموضوع في مقدمة ومبحثين،

المبحث الأول: البناء اللغوي و الوسائط المتعددة دراسة نظرية

المبحث الثاني: البناء اللغوي والوسائط المتعددة في القصيدة الرقمية دراسة تطبيقية في ضوء اللسانيات الحاسوبية، قصيدة «لا متناهيات الجدار الناري» نموذجاً.

وقد توصل البحث إلى عدة نتائج منها:

أفصحت دراسة البناء اللغوي الصوتي والصرفي والنحوي للعمل مراعاة المؤلف للجانب اللغوي في البناء التكويني للنص وليس الاعتماد على الوسائط فقط في التعبير عن تجربته.

مثلت الوسائط المتعددة بالعمل عناصر وأبجديات مترابطة مع اللغة لا يمكن الاستغناء عنها في البناء الرقمي، مثل الأدب الرقمي والقصيدة الرقمية تخطياً هائلاً للحواجز اللغوية التي قامت عليها الأعمال الأدبية الورقية

الكلمات المفتاحية: الأدب الرقمي، النص المترابط، الهيبرميديا، الهيبر تكست و القصيدة الرقمية

Linguistic structure and multimedia: A contemporary linguistic study in the light of computational linguistics

The digital poem is a model

Dr. Soaad Tharwat Mohamed Nassef

Department of Arabic language, College of Science and Arts,

Qassim University, Saudi Arabia

Email: ssmn1986@yahoo.com

Dr. eman Abdul Jaber Abdul Sami Allam

Department of Arabic Language, College of Arts and Sciences, Wadi Al, Dawasir,

affiliated to Prince Sattam bin Abdulaziz University , Kingdom of Saudi Arabia.

Email: Dr.emanallam87@yahoo.com

Abstract:

This research paper is concerned with studying the language and syntax in modern digital poetics in the light of contemporary linguistics, through the study of the language and the linguistic structure of the interactive digital text or the digital work as a complete unit and a holistic structure in which many multimedia have combined, through the study of the linguistic structure of these media/ texts. And that was through the application on the interactive digital poem, so the topic came under the title (Linguistic structure and multimedia: a contemporary linguistic study in the light of computational linguistics

(The digital poem is a model) through the application on the digital interactive poem (The Infinites of the Firewall) by the poet Mushtaq Abbas

The research dealt with the study of this subject in an introduction and two chapters.

The first topic: Linguistic construction and multimedia, a theoretical study

The second: structure and multimedia in the digital poem: An applied study in the light of contemporary linguistics: The poem "The Infinity of the Firewall" is an example.

The research reached several results, including:

-Multimedia has represented indispensable elements and alphabets with language in the digital construction.

Like digital literature and digital poetry, it has been a tremendous overcoming of the language barriers upon which paper literary works are based.

Keywords: Digital literature, hypertext, hypermq'r3Aedia, hypertext and digital poem

المقدمة:

الحمد لله والصلاة والسلام على سيدنا محمد وبعد،

اتسم الأدب في العصر الحديث عصر الرقمية والإنترنت والذكاء الاصطناعي بميزات عصرية جعلته ممثلاً لهذا العصر خير تمثيل حيث التقدم العلمي والتكنولوجيا الحديثة في نواحي الحياة كافة، مما غير حياة الإنسان وعاداته واهتماماته في مراحل العمرية كافة بل وغير في المجتمع في مجالاته وأطيافه كافة، ومن ثم غير في الفكر والعلم ومن ثم الأدب؛ فتتطبع الأدب بسمات هذا العصر وخصائصه وظهر ممثلاً لها خير تمثيل حيث امتزج بالوسيط الإلكتروني - الحاسب الآلي والإنترنت - امتزاجاً لا يمكن الفصل فيه بينهما فأصبحا وجهين لعملة واحدة، أو أصبحا كياناً واحداً متكاملًا لا يمكن اجتزاء أحدهما عن الآخر؛ حيث أضاف هذا الوسيط (الحاسب الآلي والإنترنت) في الأدب الرقمي بعدين كانا من أهم سمات هذا الأدب هما: البعد الدينامي / الحركي، والبعد الثاني هو البرمجة؛ فدخلت الوسائط المتعددة بكل أنواعها في النص الأدبي وجانبت التعبير باللغة (بحروف اللغة)؛ فأصبح النص الأدبي الرقمي نصاً متعدد الأبجديات ما بين اللغوية وغير اللغوية والرقمية - بتشعباتها - وفتحت الرقمية الباب أمام التفاعلية وتفاعل المتلقي مع المؤلف تفاعلاً وصل إلى غاية أن يترك المؤلف أيقونة في عمله يطلب فيها من القارئ أن يعطي رأيه أو يشارك بنهاية أخرى غير نهاية العمل... وغير ذلك من خصائص الرقمية والعصر التكنولوجي الحديث. مما فتح المجال أمام الدراسة اللسانية في فروعها كافة لدراسة هذا الأدب دراسة لسانية معاصرة تتوافق مع طبيعته وخصائصه ومن ثم شرعت هذه الدراسة في دراسة أحد أجناس الأدب الرقمي - إذا صح هذا التعبير - وهي القصيدة الرقمية باعتبارها من أشهر أجناس الأدب على مر العصور وفي عصر الرقمية أيضاً.

أهداف الدراسة وأهميتها: القصيدة الرقمية خاصة والأدب الرقمي عامة نافذة أدبية حديثة معاصرة فرضتها التكنولوجيا وعصر الثورة الرقمية، عصر المعلومات والإنترنت؛ فكان لابد أن يتطبع أدب هذه الفترة بسماتها الرقمية وبخصائصها وخصائص وسائطها المتعددة، حتى يستطيع المؤلف كتابة وإخراج العمل، ويستطيع القارئ قراءة النص والإبحار فيه؛ فقد غير هذا الأدب سمات الكاتب والقارئ في الأدب الورقي عن سماتهما في الأدب الرقمي؛ بل وغير سمات وطبيعة البناء الكلي (الخارجي والداخلي) للعمل ما تتطلب العديد من الدراسات حوله التي تدرس خصائصه؛ ومن ثم جاءت هذه الدراسة هادفة إلى: أن تكون - بعد توفيق الله - إحدى الدراسات الحديثة في مكتبة اللسانيات الحاسوبية / الرقمية الحديثة، إضافة إلى دراسة بعض الصفات اللغوية والرقمية من خلال دراسة القصيدة الرقمية التفاعلية وتطبيقاً على واحدة من أشهر القصائد الرقمية وهي: قصيدة لا متناهيات الجدار الناري،

وتكمن أهمية اختيار الموضوع في حدوثه من جهة، ورغبة من الباحثة في دراسة البناء اللغوي في عمل رقمي وبخاصة القصيدة الرقمية وطبيعتها والمقارنة بينها وبين البناء اللغوي في القصيدة الورقية مطبقة ذلك على القصيدة الرقمية التفاعلية محل الدراسة - قصيدة لا متناهيات الجدار الناري - حيث لم يتم دراسة البناء اللغوي

فيها من قبل. وقد تضافرت عدة مناهج في الدراسة منها: المنهج الوصفي والمنهج التحليلي والاستنباطي وقد واجهت الدراسة بعض المشكلات منها: حداثة الموضوع وقلة المراجع به، فضلاً عن صعوبة تجنيس الأعمال الرقمية أو بعبارة أخرى صعوبة الحكم على جنس العمل الأدبي الرقمي - حتى وإن سماه المؤلف أو جنسه - فإن طبيعة العمل وطبيعة الرقمية مزجت في العمل الواحد عدداً من الوسائط المتعددة؛ التي صعبت نوعاً ما الحكم عليه

أما عن بعض الدراسات السابقة فمنها:

البناء اللغوي في شعر الخنساء وفدوى طوقان، دراسة موازنة، لبنى عبد الرحمن أبو عشيبة، الجامعة الإسلامية ' غزة، فلسطين، 2013 م.

تفاعلية الأدب العربي في المجتمع الشبكي، ليلي عبده محمد شبيلي، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية / جامعة بابل، العدد 43، 2019 م.

جدل اللغة في النصوص الإبداعية الرقمية: قراءة في المشهد العربي، أحمد زهير رحاحلة، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 46، العدد 3، 2019.

أما عن خطة البحث فقد جاء في مقدمة ومبحثين، وخاتمة.

أما عن المقدمة فقد اشتملت على أسباب اختيار الموضوع وأهميته وأهدافه، بعض الدراسات السابقة، خطة البحث ومنهجه، وأهم النتائج.

المبحث الأول: البناء اللغوي والوسائط المتعددة دراسة نظرية

المبحث الثاني: البناء اللغوي والوسائط المتعددة في القصيدة الرقمية دراسة تطبيقية في ضوء اللسانيات الحاسوبية قصيدة «لا متناهيات الجدار الناري» نموذجاً.

ثم جاءت الخاتمة مشتملة على أهم النتائج ومنها:

تمثل القصيدة الرقمية التفاعلية الأدب الرقمي بخصائصه الجديدة خير تمثيل من الترابط والتفاعل والمتاهة... غير ذلك

تعددت الأبجديات في العمل الرقمي وتنوعت و تآزرت مع اللغة

المبحث الأول: البناء اللغوي و الوسائط المتعددة دراسة نظرية

التعريف بمصطلحات الدراسة

البناء اللغوي: مصطلح البناء اللغوي مصطلح متشابك تقصد الدراسة منه دراسة الأسس والمقومات اللغوية التي تكشف عن مكونات النص وخصائصه عن غيره؛ حيث يتمتع الأدب عامة والشعر خاصة بخصوصية لغوية - سواء أكان ذلك في الأدب الرقمي أو الورقي - تلك الخصوصية التي لا تبتعد عن القواعد

اللغوية، لكنها يمزجها المؤلف ويستثمرها بما يتناسب مع تجربته الشعرية⁽¹⁾ ومع استيعاب اللغة ومع الأبجديات الحديثة التي يطلبها بناء الأدب الرقمي بمستحدثاته وأبجدياته الجديدة؛ وإذا كان البناء الأدبي يتألف من أمرين هما العلامة اللغوية وروح الكاتب في علاقة لا يمكن فصلها أو حتى تحديد معالم أحدهما عن الآخر⁽²⁾، هذان الأمران امتزجا في التجربة الرقمية بنافذة أخرى وهي الرقمية بتشعباتها من وجود الوسيط - الحاسب الآلي والإنترنت - إلى الوسائط المتعددة بتنوعها وتعدد أبجدياتها، فإذا كانت اللغة تتغير نطقاً تبعاً لتغير المواقف والسياقات والأحوال...⁽³⁾ فإن اختلاف الوسيط الذي ستستخدم من خلاله اللغة هو بالطبع عامل من عوامل تغير اللغة نفسها وتغير طريقة التعبير بها⁽⁴⁾.

الوسائط المتعددة⁽⁵⁾:

وهي تعدد الآليات التي تعين الكاتب على التعبير عن فكرته مثل الفيديو والموسيقى والصور - الثابتة أو المتحركة - والخرائط... وحتى في إطار التعبير بالكلمات⁽⁶⁾، وذلك ثبوت الخط وحركته وتنوع الخطوط واختلافها وألوانها وهل سيكتفي به مكتوباً أم مقروءاً وغير ذلك مما يندرج تحت (الثقافة البصرية)⁽⁷⁾ حيث أصبح لكل من هذه الوسائط ثقافته ودراساته اللسانية التي تتناسب مع لغته. وهي سمة من أهم سمات الرقمية التي فرضها مجال الإلكترونيات التطبيقية وعالم الحوسبة والإلكترونيات والإنترنت على النص الأدبي أو بتعبير آخر هو ما فرضه الوسيط الإلكتروني الجديد⁽⁸⁾ على النص الأدبي، بحيث ينبغي للمؤلف في عصر الرقمية إتقان مصطلحاتها كالبرمجة والأيقونات⁽⁹⁾، والعقد⁽¹⁰⁾... مما مكن المؤلف الرقمي من ابتكار نصوص ذات عوالم ومتاهات أخرى تقبع تحت راية العمل الذي شرع المؤلف في تأليفه، وتعدد مسميات الوسائط المتعددة منها الهيرميديا و المالتي ميديا.

القصيدة الرقمية: جنس من أجناس الأدب الرقمي الذي هو الأدب الرقمي: والأدب الرقمي أدب فرضه العصر الحديث بمتطلبات العصرية وتبدلاته الثقافية لتحقيق غاية التفاعل والاتصال و المشاركة والاستعمال الحي الافتراضي في النصّ التفاعلي بما تتناسب مع حاجة الإنسان المعاصر⁽¹¹⁾. وقد ظهر للأدب الرقمي عدد كبير من التعريفات التي اختلفت باختلاف وجهات نظر المؤلفين له ومن ثم اختلفت مسمياته أيضاً،

(1) Linguistics, stylistics, and poetics, P:3

(2) في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، ص 9.

(3) An Introduction to Language and Linguistics, p: 277

(4) Changes of Literary Language in Digital Age, p 73 -74 .

(5) ينظر بتصرف النص الرقمي وإبداعات النقل المعرفي، ص 60.

(6) من النص إلى النص المترابط مفاهيم، أشكال وتجليات، ص 82.

(7) ثقافة الصورة وتداعياتها ص 115.

(8) عصر الوسيط أبجدية الأيقونة، دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي، ص 5.

(9) نفسه، ص 5.

(10) ينظر: بتصرف / الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس مقارنة في تقنيات السرد الرقمي، ص 118.

(11) ينظر: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، ص 53.

ومن تعريفاته أنه: «كل شكل سردي أو شعري يستعمل الجهاز المعلوماتي وسيطاً ويوظف واحدة أو أكثر من خصائص هذا الوسيط⁽¹⁾، أو أنه انتقال سياقي وبنوي ولغوي وأسلوب في الظاهرة الأدبية في علاقة وظيفية مع التكنولوجيا الحديثة⁽²⁾... أو هو ذلك الأدب الذي يوظف تقنيات الوسائط المختلفة - من الصوت والصورة والحركة والفيديو و....- مع الكلمة لصناعة العمل الأدبي⁽³⁾ والأدب الرقمي أدب يتعامل مع نص رقمي أي وثيقة إلكترونية تتشكل من (عقد) من المعلومات القابلة لأن يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط⁽⁴⁾ ومن ثم القصيدة الرقمية: فهي نمط من الشعر لا يكون إلا في وجود تقنيات التكنولوجيا الحديثة وفي وجود وسيط إلكتروني، مستثمراً الوسائط الإلكترونية المتعددة وتقنيات الفنون التشكيلية والسينمائية، مما يخدم العمل الأدبي⁽⁵⁾ ومما يخدم القصيدة التفاعلية الرقمية فجعلها كلقطات تضافر في تكوينه أمور عديدة؛ من اللغة.

وتتميز القصيدة الرقمية بعدة مميزات رقمية تفاعلية منها: استخدام الوسائط الرقمية المتاحة التي تتآزر من النص الشعري كالمؤثرات الصوتية والحركية وغيرها، كما تتميز بتحررها من قيود الزمن والمكان والمادة وتنوع جمهور القصيدة التفاعلية وانعدام التابع المنطقي وعدم تحديد اتجاه الأحداث والبدايات والنهايات⁽⁶⁾ حيث يمكن الانتقال بين لوحاتها من أي اتجاه⁽⁷⁾، كما تتميز بتعدد الوسائط⁽⁸⁾ وتعدد الآليات الحديثة التي تساعد الكاتب على التعبير عن فكرته كالتعبير بالصور المتحركة والثابتة والفيديو والموسيقى و... غيرها بالإضافة إلى الكلمات (اللغة) كما تتميز أيضاً بميزة رقمية مهمة وهي إمكانية فصل الجزء عن الكل، من دون إخلال بالتماسك العام للنص وهو ما يعرف باسم الفصل الجزئي وبلاغة السبك⁽⁹⁾، وبالإضافة إلى ما سبق تتميز بما يعرف بترابطية النص⁽¹⁰⁾ حيث يمكن المتلقي التنقل داخل النص عامة وخارجه⁽¹¹⁾.

أما عن اللسانيات المعاصرة: فمتنوعة ومتشعبة الدراسات واختارت الدراسة منها: اللسانيات التطبيقية وبخاصة اللسانيات الحاسوبية حيث تمتلك أهمية بالغة في خدمة اللغة العربية لا يمكن الاستغناء عنها في العصر الحديث والتي تعتمد على الاستفادة من معطيات الحاسوب في دراسة قضايا اللسانيات المتعددة⁽¹²⁾، حيث تمتلك تسهيلاً وتحسيناً للأداء، وتوفيراً للوقت فإنها كذلك وسيلة لتطوير اللغة العربية وجعلها لغة عالمية،

(1) ما الأدب الرقمي؟، ص 103، 104.

(2) الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص 34.

(3) من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ص 127.

(4) من النص إلى النص المترابط، سعيد يقطين، ص 130.

(5) المدونة الرقمية الشعرية، التفاعل، المجال، التعالق، ص 26 - 27.

(6) ما لا يؤديه الحرف، ص 35.

(7) ينظر أسئلة النص الأدبي الرقمي، ص 41.

(8) ينظر بتصرف النص الرقمي وإبداعات النقل المعرفي، ص 60.

(9) شعرية النص التفاعلي - آليات السرد وسحر القراءة، ص 47.

(10) من النص إلى النص المترابط، سعيد يقطين، ص 130.

(11) ينظر بتصرف/ من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ص 261.

(12) الحاسوب وصناعة المعجم العربي، ص 68.

وتعرف اللسانيات الحاسوبية بأنها: العلم الذي يبحث في اللغة البشرية كأداة طيعة لمعالجتها بالحاسوب، أي أنه يدرس اللغة من منظورها الحاسوبي⁽¹⁾ كما تعرف بأنها علم تطبيقي حديث، يستغل ما توفره التكنولوجيا المتطورة في برمجة الأنظمة المعلوماتية من أجل معالجة اللغات الطبيعية معالجة آلية⁽²⁾.

الأدب بين الورقية والرقمية:

لقد ظل الأدب الورقي والشكل الورقي هو الطابع السائد على الأدب إلى عصر قريب لكن سرعان ما تغيرت الأمور بسبب مستحدثات العصر ومتغيراته؛ فالأدب مرآة عصره على مر العصور مما غير طبيعته وخصائصه بشكل يتناسب مع هذا العصر ووسيطه الحديث فكان ثمة تغير بين الأدب الورقي والأدب الرقمي في طبيعة وخصائص كل منهما:

فمن المؤلف إلى القارئ إلى النص نفسه حيث تغيرت طبيعة كل منهم تغيراً كاملاً فالمؤلف مثلاً في العصر الرقمي إضافة إلى موهبته الأدبية وإتقانه اللغوي⁽³⁾ لابد أن يتعلم لغة الوسيط الجديد الذي سيتعامل بل وسيؤلف وسيخرج العمل من خلاله فلا بد من إلمامه بفن الإخراج السينمائي وفن كتابة السيناريو وبلغة البرمجة بلغة الحاسب الآلي والإنترنت وإتقان التعامل معهما⁽⁴⁾ ومن ثم فالمؤلف الرقمي عليه الجمع بين الموهبة والتعامل مع الوسيط والتكنولوجيا.

ومن ثم اتسم المؤلف الرقمي بسمات لا يتمتع بها المؤلف الورقي منها زيادة حجم جمهوره وقراءة مقارنة وسهولة الوصول إليهم فضلاً عن سرعة الوصول، وإمكانية التفاعل بينه وبين قرائه.

ومن المؤلف إلى المتلقي حيث يختلف دوره تماماً عما كان عليه في الأدب الورقي، فتغير دوره من المتلقي إلى المتفاعل؛ ومن ثم تغيرت طبيعة القراءة وشكلها وسيرورتها من فتح وتقليب صفحات العمل الأدبي وأرقامها، والغلاف والفهرس... إلى طبيعة وطريقة أخرى في القراءة وفي التعامل وهي (فتح النوافذ)، الاحتفاظ بأكثر من نص، التقدم والرجوع... والتعامل مع الأيقونات المتعددة والمتنوعة، لتشمل هذه الأيقونات أيقونات تنقل أو أيقونات تفاعل.

ومن ثم اتسع أو تغير دور المتلقي من التلقي أو التفاعل الوجداني إلى التفاعل الفعلي مع النص والمؤلف مما فرض على المؤلف وجود أيقونات تفاعل للمتلقي في التصميم النهائي للعمل.

أما عن جدلية اللغة في الأدب الرقمي:

إن الحديث عن اللغة واستخدامها في الأدب لهو حديث عن وجهين لعملة واحدة فالأدب على مر العصور كانت أدواته اللغة- مكتوبة أو منطوقة، وكذلك الحال في الأدب الرقمي إلا أن الأمر يختلف في مركزية

(1) أثر اللسانيات الحاسوبية في تعليمية اللغة العربية، ص 13.

(2) اللغة العربية والحاسوب، ص 1.

(3) قراءة في كتاب الرواية العربية ورهان التجديد، ص 223.

(4) ينظر بتصرف / من هو الكاتب الرقمي، ص 137.

اللغة أو انفرادها في التعبير الأدبي؛ فاللغة في الأدب الورقي كانت هي نقطة الانطلاق والوصول معاً⁽¹⁾ في التعبير عن التجربة الأدبية حيث كانت الأداة الرئيسة والمركزية وربما الوحيدة التي يعبر بها المؤلف فيوظفها بكل إمكاناتها للتعبير عن تجربته؛ أما في التجربة الرقمية فانتقلت من الطريقة الرئيسة والمركزية أو الوحيدة في التعبير إلى مزيج متآلف من اللغات أو الأبجديات المترابطة والمتكاملة في صناعة العمل؛ فاللغة في الأدب الإلكتروني لم تعد اللغة المجردة القاصرة على أنها أصوات أو مفردات أو تراكيب فقط وإنما اتسع المجال فأصبحت جزءاً من كل، أصبحت مزيجاً من اللغة (المنطوقة أو المسموعة أو المكتوبة أو المرسومة أو المصورة أو المتحركة والثابتة أو...) واللغة بالمنظور الأدبي الإلكتروني. حيث إن النص الرقمي نص مترابط تؤدي الكلمات وظيفتها فيه عبر توظيف علامات لغوية عديدة وعلامات غير لغوية بالإضافة إلى أبجديات وسائطية بصرية وسمعية وحركية أخرى؛ بالرؤية والسمع، من خلال خلفية موسيقية وصور ورسومات متحركة أو غير متحركة و.....⁽²⁾ فاللغة في الأدب الرقمي لم تقتصر على (الأبجدية اللغوية) فحسب إنما اتسعت لتشمل الأبجدية اللغوية وأبجديات أخرى بكيفيات أخرى مثل الصوت والصورة والفيديو و...⁽³⁾ تلك الأبجديات الجديدة لم تؤثر في اللغة بكلماتها وأصواتها ولم تهمشها مطلقاً حيث إن المؤلف يركز تركيزاً أساسياً على هذه الوسائط المتعددة التي تجذب القارئ وتشد انتباهه بمؤثراتها البصرية والحركية التي تتآزر معاً، فاللغة في الأدب الرقمي هي لغة مزدوجة جمعت بين اللغة بأصواتها وحروفها المنطوقة أو المكتوبة واللغة الوسائطية التي اتخذت الأيقونة والوسيط من أهم أدواتها وتعبير آخر لغة سمحت بالدمج بين الأنظمة التلفظية وغير التلفظية⁽⁴⁾ مما فتح مساحة من المرونة في التعبير بها⁽⁵⁾، وانتقال التعبير باللغة في الأدب الرقمي من مركزية التعبير بها إلى عدم المركزية أو امتزاج التعبير بها وبغيرها لا يعني تهميش اللغة وإنما يعني تغيير طريقة الاستخدام بما يتناسب مع اللغة الرقمية بسماتها وطاقاتها الإعلامية وقدرتها على الانتشار والتأثير⁽⁶⁾ فخروج الأدب عن الخطية والورقية لا يعني خروجه عن التعبير باللغة مطلقاً وإنما هو تغيير في كيفية الاستخدام فقط.

المبحث الثاني: البناء اللغوي والوسائط المتعددة في القصيدة الرقمية دراسة تطبيقية في ضوء اللسانيات الحاسوبية قصيدة «لا متناهيات الجدار الناري» نموذجاً.

أولاً: التعريف بقصيدة لا متناهيات الجدار الناري التفاعلية

إحدى القصائد الرقمية التفاعلية للشاعر عباس مشتاق معن: أحد أشهر رواد الأدب الرقمي - والقصيدة الرقمية - في الوطن العربي، يعمل أستاذاً للسانيات التواصلية جامعة بغداد، عضو اتحاد الأدباء والكتاب

(1) اللغة والخطاب الأدبي، ص 42.

(2) ينظر / التشكيل الرقمي التفاعلي واللغوي والتعبير عن العنف «ظلال العاشق» نموذجاً، ص 26.

(3) ينظر / جماليات البلاغة الرقمية في نص الوسائط الحديثة: الرواية بين الورقي والرقمي نموذجاً، ص 31.

(4) شعرية النص التفاعلي - آليات السرد وسحر القراءة، ص 192.

(5) DIGITAL LITERACIES AND LANGUAGE LEARNING P: 3-4 .

(6) العالم ومأزقه: منطق الصدام ولغة التداول، ص 109.

في العراق والإنترنت العرب، عضو اتحادات ومؤسسات ثقافية محلية وعربية وعالمية، ويعرف برائد الشعر التفاعلي العربي. له العديد من المؤلفات الورقية والرقمية، فله ستة عشر كتاباً مطبوعاً في اللسانيات والنقد منها: سوسولوجيا النص، المعجم المفصل في مصطلحات فقه اللغة المقارن، مصطلحات النقد الأدبي الحديث، وله أربع مجاميع شعرية ورقية، و مجموعتان تفاعليتان رقميتان هما: لا متناهيات الجدار الناري، تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق، و مجموعة واحدة في الشعر التكنوورقي. وله العديد من الأطروحات في الأدب والنقد منها: العمود الومضة، قصيدة الشعر، الشعر التكنوورقي وغيرها، كُتب عن نتاجه رسائل ماجستير ودكتوراه في جامعات محلية وعربية وعالمية و أبحاث محكمة ودراسات متخصصة في مجلات وكتب مستقلة ومشتركة.

أما عن قصيدة (لا متناهيات الجدار الناري) هي إحدى القصائد الرقمية التفاعلية التي حملت سمات الرقمية التفاعلية؛ حيث لا يمكن الدخول إليها من دون الدخول على صفحة الإنترنت ثم الدخول عليها إلكترونياً⁽¹⁾، فانقطاع الإنترنت يعني توقف القصيدة وتوقف قراءتها تماماً.



جاءت واجهة القصيدة على شكل ساعة ذهبية اللون تدور عقاربها عكس عقارب الساعة ويدور التصميم الكلي للساعة في إطار خارجي يدور مع وعكس دقات الساعة كما في الشكل، وبالضغط في منتصفها يظهر اسم العمل واسم المؤلف.

والقصيدة تحكي تفاصيل 12 ساعة جاءت في شكل الساعة الدائرية المتعارف عليها، حملت كل ساعة منها عنواناً (أيقونة بها العنوان) ولوحة مثلت لوح العمل / أجزائه وهي: الإحباط - الخضوع - الوحدة والعزلة - الجمود - الجهل - التخلف - الضياع - الألم - الهجرة والمطاردة - الموت - المقاومة فبمجرد الضغط على أي ساعة أو أي أيقونة منها يظهر عنوان اللوحة في الرابط ثم تفتح اللوحة بتفاصيلها.

ثانياً: البناء اللغوي في القصيدة الرقمية دراسة تطبيقية قصيدة لا متناهيات الجدار الناري التفاعلية:

إن تغيير الوسيط وتعايق الأبجديات المختلفة مع اللغة لتكوين العمل الرقمي لا يمكن انسلاخه عن التطور الدلالي للكلمات داخل العمل⁽²⁾؛ فالتعبير بالموسيقى أو بالصورة الثابتة أو المتحركة مثلاً أو غير ذلك من الوسائط مثل في الرقمية أرضية وخلفية دلالية لا يمكن غض الطرف عنها حيث اتسعت دلالة الكلمات المركزية بثبوتها ودلالاتها الهامشية بخصوصيتها، بما يتناسب مع الألوان والموسيقى والحركة وطريقة الكتابة نفسها؛ فإذا كانت المفردات في حركة دائمة من الدخول والخروج⁽³⁾ تزداد وتنقص وتتغير عند كل منا بتغير المواقف وأحوال الحياة، فإن تغير الوسيط لعب دوراً مهماً أيضاً في اتساع معاني ودلالات الكلمات⁽⁴⁾ وبخاصة

(1) <https://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital>

(2) An Introduction to Language and Linguistics, p: 284.

(3) اللغة: 246 - 247.

(4) Analysis LOCAL LITERATURE AND MASS MEDIA LOCALGLOBAL DIALECTICS IN USING-BANYU-WANGI LITERATURE, p2-3

الدلالات النفسية التي حاول المؤلف - في العمل محل الدراسة - إبرازها منذ الوهلة الأولى؛ فزادت دلالة الكلمات المعبرة عن الإحباط أو اليأس أو الحزن مثلاً بشكل انجلى في التعامل مع العمل كوحدة كلية في استخدام البوابة الرئيسة للعمل على شكل ساعة تسير عقاربها عكس الاتجاه المتعارف عليه إطار غامق اللون تتمركز في خلفية سوداء، حيث قامت الثقافة البصرية⁽¹⁾ بتوليد كم هائل من الدلالات التعبيرية.

وستقوم الدراسة في دراسة هذه النقطة من خلال المزج بين دراسة البناء اللغوي للقصيدة الرقمية محل الدراسة دراسة لغوية ثم دراسة رقمية وذلك من خلال دراسة البناء الصوتي للنص والبناء الصرفي والنحوي أولاً ثم رقمياً: أما عن جانب البناء اللغوي للقصيدة

البناء الصوتي: يمثل الصوت أول وحدة دلالية تقابل الدرس اللغوي والبناء اللغوي لأي نص، حيث إن اللغة ظاهرة صوتية تختلف عن سائر الرموز غير اللغوية، ولما هو متعارف عليه من العلاقة الوطيدة بين جرس الكلمة ومعناها الذي تؤديه الأصوات⁽²⁾؛ نجد ملمحاً صوتياً مهماً اتبعه المؤلف في لوحات العمل وهو غلبة التعبير بصوت معين في كل لوحة وله ملمح دلالي ليناسب بين الصوت كدراسة صوتية وما يوحيه من دراسته الصوتية ففي اللوحة الأولى (الفقر) مثلاً غلب تكرار صوتي (الراء) الترددي و(اللام) الجانبي وأشهر صفاتهما الجهر⁽³⁾ وذلك ما يتناسب مع الفقر وما يفعله بالإنسان علانية ومراراً وتكراراً بشكل مباشر وغير مباشر، واللوحة الثانية (الإحباط) صوت الحاء صوت حلقي مهموس احتكاكي كلها صفات تتناسب مع طبيعة الإحباط الداخلي الذي عنون به المؤلف لوحته التي تحمل الإحباط من كل شيء من دون أي محاولة لأي شيء. وهكذا نجد في باقي لوحات العمل، وفضلاً عن ذلك نجد التكرار على المستوى الإيقاعي حيث نجد تكراراً في الأيقونات الجانبية على لوحات العمل كافة كما نجد تكراراً لغوياً وتكراراً للفراغات... قصد المؤلف التعبير بدلالة هذه الفراغات

فمثلاً في اللوحة الأولى الإحباط نجد تكراراً في:

فالتابوت يئن ضحايا

تلو ضحايا

تلو ضحايا

وفي اللوحة الثالثة (الوحدة والعزلة)

هز مرة:

غيم أوجاعنا كي يسيل الأنين؟!

(1) الثقافة البصرية والتعلم البصري، ص 87.

(2) وقد اتخذت دراسة العلاقة بين الصوت والمعنى اتجاهات عديدة في دراستها. ينظر / علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، ص 49.

(3) علم الأصوات، ص 315.

هز مرة:
نعش أولادك المتعيين؟!
وفي الساعة 12 لوحة المقاومة
ما زال وجه أمي
مبللاً بالفقد
ما زال وجه أمي
يعد سنوات القحط
ما زال وجه أمي وطننا للفراشات الحزينة
أما عن تكرار الفراغات فمثلاً في الساعة الخامسة لوحة (الجمود) تكررت الفراغات بشكل كثير مناسبة
دلالية لمعنى الجمود الذي غيم على الساعة وعلى اللوحة كاملة...
حيث يقول:
هناك...
حيث الظلال البعيد
ثمّة بيارق فتية
تحنو على المحبة
... ..
هناك...
حيث الظلال القصية
ثمّة هزار مرشوش بداء النقرس
يحتضن خيبات مبللة
لا تقوى على التحديث بقرص الدفء
... ..
هنا...
حيث الظلال القريبة
ثمّة
لا
شيء...؟!!

البناء الصرفي: تمثل بنية الكلمة وصيغتها وهيئتها التي بنيت عليها حروفها⁽¹⁾ دوراً مهماً في تعيين معناها ومن ثم تعيين دلالتها؛ فلكل كلمة بناؤها الخاص الذي يميزها عن غيرها؛ فبنية الكلمة تلعب دوراً كبيراً في تحديد المعنى الذي يريده المتكلم، والمتأمل في لوحات العمل محل الدراسة يجد ارتفاعاً في التعبير بالاسم الذي يخلو من عنصر الزمن ومن ثم فيعطي معنى جامداً ثابتاً⁽²⁾ ومن ثم يصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإضافة لون من الثبات⁽³⁾ مقابل التعبير بالفعل⁽⁴⁾ ودلالته على الزمن⁽⁵⁾ بنسبة كبيرة؛ فجاء الاسم 256 اسماً بينما الأفعال 84 فعلاً حيث أراد المؤلف تأصيل الثبات والجمود بما يناسب الجو العام للقصيدة من حالة اليأس والإحباط... المسيطرة على العمل ككل حيث أراد تأصيل فكرة الانغماس والسكون والثبات في هذه الحالة من دون أي محاولة تغيير، ومن ثم زادت نسبة التعبير بالاسم على الفعل، وحتى في التعبير بالأفعال جاءت الأفعال المضارعة 50 فعلاً؛ حيث يدل الفعل المضارع⁽⁶⁾ على الحال مما يتشابه مع دلالة الاسم⁽⁷⁾ بينما جاءت الأفعال الماضية 30 فعلاً لتدل على فوات الأوان والإحباط، وجاءت أفعال الأمر قليلة جداً مقارنة بباقي الأفعال بالنص فجاءت 4 أفعال حيث أراد المؤلف التأكيد على عدم وجود النية للتغيير مطلقاً.

كما نجد تفضيل المؤلف استخدام صيغة الجمع بكثرة مقارنة بالتعبير بالمفرد وبخاصة بعض صيغ منتهى الجموع مثل: مواويل، عصافير الوجد، مباسم، جدائل، يياريق، و... والتي تميل في دلالتها لمعاني الاسمية⁽⁸⁾ على صيغة المفرد في العديد من لوحات العمل لتشارك تجربة الشاعر التي يريد التعبير عنها وتقاسم كل لوحة من لوحات العمل. وأيضاً التعبير باسم المفعول⁽⁹⁾ ودلالته على الوصف في الكثير من الأمور مما يجعل الحدث كأنه صفة خالصة تبتعد عن معاني الزمن.

البناء النحوي: أو المستوى التركيبي والسمات النحوية في الجمل ودراسة العلاقات والروابط التي تربطها بعضها ببعض وهذه السمات اختلفت بكل لوحة عن الأخرى بما يتناسب مع طبيعة اللوحة.

فمثلاً في اللوحة الأولى (الفقر) زاد عدد الجمل الفعلية مقابل الاسمية فالفعل يدل على التجدد والحدوث: الذي يتناسب مع الفقر بمعانيه ودلالته على المعاناة المستمرة وتأثيرها المستمر في الإنسان، وفي

- (1) الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، ص 43.
- (2) ينظر / دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 151، 152، و / أبنية الزمن ودلالاتها في اللغتين العربية والإنجليزية: دراسة تقابلية، ص 175 - 176.
- (3) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 153.
- (4) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص 154.
- (5) على اختلاف أقسام الفعل بين البصريين والكوفيين والمحدثين. ينظر / الفعل زمانه وأبنيته، ص 14 و / معاني الأبنية في العربية، ص 9 و / الدلالة الزمنية للفعل المضارع في سورة التوبة، ص 37.
- (6) ينظر / دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ص 151، 152، و / أبنية الزمن ودلالاتها في اللغتين العربية والإنجليزية: دراسة تقابلية ص 175-176.
- (7) ينظر / الفعل زمانه وأبنيته، ص 18.
- (8) معاني الأبنية في العربية، ص 148-148.
- (9) الزمن واللغة، ص 141.

في اللوحة الثانية الإحباط زادت الجمل الاسمية والاسم يدل على الثبوت حيث إن الإحباط يمثل ثبوت النفس في حالة معينة من الحزن والأسى الذي يحاصر الإنسان تثبت نفسه فيها بعيداً عن تحقيق الآمال أو النجاحات أو الراحة النفسية، فغلب فيها المؤلف التعبير بالجمل الاسمية لدلالاتها على الثبوت الذي يتناسب مع هذه الحالة؛ وفي هذه الدلالة على التعبير بالاسمية والفعلية يقول د. فاضل السامرائي: «إذا أردت الدلالة على الثبوت جئت بجملته مسندها فعل، وإذا أردت الدلالة على الثبوت جئت بجملته مسندها اسم»⁽¹⁾ كما عبر بالفعل (ما زال) غير مرة والتي يدل على ثبوت خبرها لاسمها⁽²⁾ كما نجد استخدام المؤلف تقديماً وتأخيراً في بعض اللوحات كالتعبير في الساعة 12 لوحة المقاومة:

ما زال وجه أُمي
مبلاً بالفقد
ما زال وجه أُمي
ما زال وجه أُمي
وطناً للفرشات الحزينة
وجه أُمي
ما زال حضناً من الذكريات الطرية
يلله الندى
على الرغم من كل هذا اليأس...!!

لقد قدم المؤلف (وجه أُمي) على باقي الجملة ما زال في التعبير الأخير فقط لأن هذه اللوحة هي اللوحة الوحيدة التي سيحاول فيها زرع الأمل من جديد في المقاومة بعد كل هذا الإحباط والموت والخراب والدمار الذي يمر به الإنسان في المقاومة التي ينادي بها المؤلف في آخر سطر في اللوحة بالتقديم لوجه الأم على ما زال، وإضافة إلى ما سبق فضل المؤلف استخدام صيغ النفي الصريحة بالتعبير بالضد كملح دلالي نحوي حيث التعبير بالشيء واستحالته في تكوين واحد بما يناسب طبيعة اللوحة كلوحة الإحباط مثلاً حيث يقول:

حنجرة الوقت... لا أوتار لها
العصفور بلا تغريد
والصفصاف حثيث الوجد
النأي بلا تغريد
والعازف مبتور الإصبع
.....
هل أيقنت بعرس الجذب؟

(1) معاني النحو، 1/ 17.

(2) تحرير الدلالة الأصلية لكان وأخواتها في تراث النحو العربي، ص 59.

ومن ثم سخر المؤلف اللغة و البناء اللغوي بالقصيدة للتعبير اللغوي للمعاني التي أراد المؤلف التعبير حيث إن البناء اللغوي أو بناء الجملة يتوقف على البناء اللغوي نفسه وبحسب ما يريد المتكلم⁽¹⁾.

وإن كان البناء النحوي للجملة في الأدب الورقي يقوم بدراسة الجملة عرضياً / أفقياً - البناء النحوي للتركيب - إلا أن البناء النحوي في الرقمية يتطلب دراسة عرضية وطولية أيضاً فالقصيدة قد يكون بناؤها طويلاً كما يكون عرضاً، وذلك من خلال طبيعة بناء العمل الأدبي الرقمي نفسه مثل العمل الرقمي السيرة الافتراضية (محطات) لمحمد أشوكية مثلاً التي بنيت بشكل طولي وعرضي معاً فمن خلال ضغط القارئ على الأيقونة يختلف مسار النص كله ومسار الجملة، وأما في العمل محل الدراسة أيضاً فالبناء النحوي الكلي للنص جاء على شكل ساعة تسيير عكس عقارب الساعة، هذه الساعة كل أيقونة منها تمثل نصاً بقواعد نحوية مترابطة لكنها في الوقت نفسه مختلفة باختلاف بداية انطلاق القراءة فمجرد الضغط على أيقونة (الإحباط) مثلاً تعطينا بناء نحويّاً وتركيبياً وهكذا...

كما اعتمد المؤلف في البناء اللغوي على النداء طلباً من المتكلم للمخاطب، وذلك باستخدام أحد حروف النداء، وهي: يا⁽²⁾، ويوجد للنداء أغراض مباشرة.

ونجده في القصيدة محل الدراسة باستخدام أداة النداء الصريحة (يا)، وغرضه الحسرة وإظهار الأسى والنداء أظهر الأساليب الإنجازية المساعدة في إظهار هذه الإنجازية حيث يقول في (لوحة الإحباط): (يا سنبلة! تحمل منذ عجاف أسمر... سرّ الموت....، وفي لوحة (لوحة الخضوع) قائلاً:

يا باقةً من رماد الأضاحي اليبسة...

يا بؤبؤاً يشتهي الظلام

كما استخدم المؤلف بجانب النداء والاستفهام الأسلوب الخبري التقريري في إيصال العاطفة المسيطرة عليه حيث استخدم الفعل الإلزامي المضارع المبدوء بـ(س)⁽³⁾ ليؤكد تجربته التي انتقلت من تجربة ذاتية إلى تجربة عامة، قائلاً: (سينسى الطريق ملامحي) (سينسى الآخرون ملامحهم أيضاً)، (لوحة الضياع)⁽⁴⁾.

وفضلاً عما سبق نجد اهتمام المؤلف بدلالة التضاد من ذكر الشيء وعكسه في اللوحة الواحدة في أغلب لوحات العمل مما يعكس حالة الجو السائدة في القصيدة.

إذا كان حديثنا السابق شمل الحديث عن البناء اللغوي لهذا العمل الرقمي فإن الحديث في صفحات البحث التالية سيأخذ منحى مغايراً بما يتناسب مع الأبجديات الأخرى للوسائط المتعددة والمتشابكة والتي شاركت اللغة في بناء القصيدة ومنها:

(1) المدونة الرقمية الشعرية، التفاعل / المجال / التعالق، ص 61.

(2) ينظر/ في البلاغة العربية علم المعاني، ص 102.

(3) الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص 183.

(4) <https://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/index/Num-8/Num-8.html>

التعبير السمعي / الصوتي (الموسيقى): الصوت في العمل الرقمي ليس مجرد خلفية مسموعة للنصوص فحسب وإنما يدخل في ثنايا العمل ويعد عنصراً أساسياً فيه، ويظهر في استعانة المؤلف بالموسيقى لما تؤثر في المستمع بكيفية لا يمكن التعبير عنها بالحروف أو بأية وسيلة أخرى، فالموسيقى لغة عالمية لا تحتاج إلى ترجمة، بإمكان كل شخص فهمها والإحساس بها، صغيراً أم كبيراً، عالماً أم جاهلاً...⁽¹⁾.

والانتباه إلى أهمية الصوت والموسيقى اهتمام قديم بدأ بعلم العروض أو علم موسيقى الشعر العربي.. والتي تمثلت في قصيدة لا متناهيات الجدار الناري - محل الدراسة في أمور عديدة منها الموسيقى الصامتة من دون كلمات التي تغيرت في كل لوحة، بموسيقى مختلفة تناسب مع طبيعة اللوحة وطبيعة معاني الألفاظ والمعاني الضمنية التي أراد المؤلف مشاركة المستمع فيها.

حيث تم افتتاحية القصيدة بمقطوعة موسيقية تتناغم مع صوت دقات عقارب الساعة الذي لا يتوقف ولا ينتهي؛ ليعبر بها عن التجربة الإنسانية المستمرة باستمرار دقات الساعة في أذن المستمع، والتي تتكرر مراراً من تلقاء نفسها حتى يقوم المتلقي بالتفاعل مع العمل بالنقر على أي أيقونة أو ساعة يريدوها هو. ومروراً بكل لوحة من لوحات العمل التي ارتبطت بخلفية تتناغم ألوانها مع الموسيقى التي تتناسب مع كلمات اللوحة ودلالاتها، كموسيقى لوحة الضياع التي تعبر عن الخفوق والضياع <https://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/index/Num-8/Num-8-.html>

كما نجد التعبير البصري: الذي يشمل التعبير بالرسوم والصورة باللقطات الفوتوغرافية والمشاهد السينمائية وتعلم قراءتها...⁽²⁾. وهذا التعبير البصري يستطيع إنجاز معان عديدة يصعب أن يحل محلها أبجدية أخرى كأبجدية الحروف أو أبجديات الموسيقى أو غيرها، والتي تعتمد على التصميم البصري و طبيعة صناعته وعناصر تصميم الصورة ومبادئ تصميمها...⁽³⁾: فالمشهد البصري يعد خطاباً كاملاً غير قابل للتجزئة - حيث يمثل الواقع بكل تفاصيله⁽⁴⁾ - حيث يعد إطاراً دلاليّاً تواصليّاً ينطلق دلالته من قدرته على القيام بهذا الاتصال⁽⁵⁾ فهو رسالة بين مرسل ومستقبل، ذات مضمون يستقر في العقل الباطن للمتلقي دون أن يشعر⁽⁶⁾.

ويتميز التعبير البصري بأبعاد التواصلية التي تقوم على كسر حواجز الزمان و عمومية الدلالة حيث يمثل التعبير البصري عامة بوابة لمخاطبة جمهور القراء⁽⁷⁾ حيث تتمتع بسرعة لفت الأنظار وسرعة تحديد الدلالة.

ويتمثل التعبير البصري في القصيدة محل الدراسة في العديد من الأمور منها: الألوان وتناسقها في كل

(1) التعبير بالموسيقى، ص 13.

(2) ينظر / الثقافة البصرية والتعلم البصري، ص 15.

(3) ينظر / الثقافة البصرية والتعلم البصري، ص 146 - 166.

(4) الغرفة المضيفة، رولان بارث، ص 10.

(5) نحو أداة موضوعية لتحليل وتقويم مضمون سيميائية الصورة في كتب تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، ص 3.

(6) التربية الإعلامية، كيف نتعامل مع الإعلام؟ فهد الشميري، ص 80.

(7) سيميائية الصورة، قدور عبد الله ثاني ص 193 - 194.

لوحة ابتداء من الواجهة وألوانها الصفراء التي تحمل دلالة النارية التي جاءت على شكل ساعة متحركة في إطار متحرك مركب من مجموعة من الألوان الغامقة في خلفية سوداء⁽¹⁾.

كما ظهرت أيضاً في رسم كاريكاتيري للرسام الكاريكاتيري ناجي سليم حسين العلي⁽²⁾ لشخصية حنظلة وهي إحدى الشخصيات الكاريكاتيرية التي جسد فيها المؤلف دلالة الاستمرار بتجدد حركة السير وتجدد حركة الطريق⁽³⁾.

إضافة إلى ما سبق نجد خاصية النص المتشعب (هو نص مركب من تكتلات من النصوص وروابط إلكترونية تصل بينها⁽⁴⁾) التي يتميز بها أي عمل رقمي وذلك بفعل شبكة عنكبوتية كاملة مترابطة تربط العمل كوحدة واحدة وفي الوقت نفسه تقطعه وتفصله أجزاء ووحدات كل وحدة لها سماتها التركيبية الخاصة بها⁽⁵⁾ وهذه الميزة هي أداة مهمة يوظفها المؤلف للتنقل بين مسارات عمله لاستكشاف أبعاد النص واتجاهاته المتعددة⁽⁶⁾، وتقوم بدور التنقل السريع والقفز من نص إلى آخر بحسب ما يريد المستخدم أو المتلقي⁽⁷⁾ ومن خلالها يقوم المستخدم بالتعامل والتفاعل مع الخدمة التي تناسبه (ذهاباً/ رجوعاً)⁽⁸⁾ والتي تمثلت في واجهة العمل المتمثلة في الساعة وبعاوين ساعاتها وأيضاً في نصف الشاشة الثابت المتحرك في كل لوحة بأيقوناته المترابطة المتشعبة (عين الذئب، الأفق الكامل، لونغفك، لو بوحك عيون الأفق، كمم بوحك) مع أيقونة (حظلة) التي لا تنتهي والطريق المتحرك دائماً محفوفاً بالشوك الذي لا يتوقف الحياة الإنسانية المستمرة.

الخاتمة:

2- مثلت القصيدة الرقمية بخصائص الشعرية الرقمية خير تمثيل للأدب الرقمي بكل خصائصه وظهر ذلك من خلال نموذج الدراسة قصيدة «لا متناهيات الجدار الناري» نموذجاً.

3 - التجربة الإبداعية الرقمية وإن كانت خرجت بالأدب خارج الورق إلا أنها أثبتت أنها لا يمكن وجود الأدب من دون لغة - اختلفت طريقة التعبير بها لكن لا يمكن عدم وجودها حيث امتزجت الوسائط المتعددة من

[/https://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital](https://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital) (1)

8A%84%D9%84%D8%B9%D9%8A_%D8%A7%D9%86%D8%A7%D8%AC%D9%https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9 (2)
84%D8%A9%86%D8%B8%D9%#%D8%AD%D9

[/https://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital](https://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital) (3)

(4) ينظر / النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)، ص 13.

(5) وينظر / آفاق النص الأدبي ضمن العولمة، ص 50-52

(6) الكنز الكبير، ص 7.

(7) النص الرقمي وحوارية النظم الإلكتروني (السرد الرقمي نموذجاً) 27/12/2018 Pm 3 ص 6.

(8) ينظر الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص 82.

الموسيقي ومدخل العمل الذي تمثل في الساعة المتحركة وخلفياتها والرسم الكاريكاتيري وغير ذلك مما استخدمه المؤلف

- 4 - مثل الأدب الرقمي والشعرية الرقمية تخطياً هائلاً للحواجز اللغوية التي قامت عليها الأعمال الأدبية الورقية.
- 5 - وظف العمل الرقمي الخصائص اللغوية للتعبير عن تجربة المؤلف الشخصية والرقمية بشكل كبير.
- 6 - أفصحت دراسة البناء اللغوي الصوتي والصرفي والنحوي للعمل مراعاة المؤلف للجانب اللغوي في البناء التكويني للنص وليس الاعتماد على الوسائط فقط في التعبير عن تجربته حيث استخدمت كل لوحة لكل ساعة عناصر لغوية صوتية وصرفية ونحوية... تناسب كل لوحة وتتألف مع التكوين الكلي للعمل.
- 7 - فلسفة دراسة اللغة في القصيدة الرقمية لا يمكن فيها الاقتصار على البناء اللغوي من دون دراسة عدد من الأبجديات الأخرى كالأبجدية الصوتية والبصرية وغيرها.

المراجع

- 1 - الأسدي، د. حسن عبد الغني: المدونة الرقمية الشعرية، التفاعل، المجال، التعالق، ط1، مكتبة الشعر التفاعلي الرقمي العربي، العراق، 2009م.
- 2 - أمبرطوايكو: الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بو علي، ط2، مطبعة دار الحوار النشر، سوريا، 2001م.
- 3 - بارث، رولان: الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا)، ترجمة: هالة نمّ، مراجعة أنور مغيث، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة - مصر، 2010 م.
- 4 - البحراني، د. فاطمة كريم رسن: المشاركة التفاعلية، قراءة في ما بعد التأويل، ط1، دار الفراهيدي للنشر، بغداد- العراق، 2012م.
- 5 - د. محمد رمضان، النبيه، د. حسن أحمد: أبنية الزمن ودلالاتها في اللغتين العربية والإنجليزية: دراسة تقابلية، مجلة جامعة الأقصى، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد الخامس عشر، العدد الأول، يونيو 2011م.
- 6 - بوطر، فيليب: ما الأدب الرقمي؟، ترجمة: محمد أسليم، مجلة علامات، العدد 35، 2011م.
- 7 - ثاني، قدور عبد الله: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر، الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، المغرب، 2005م.
- 8 - حرب، علي: العالم ومأزقه: منطق الصدام ولغة التداول، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002 م.
- 9 - نذير، د. عادل: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة، دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي، كتاب الناشرون، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2010 م.
- 10 - خمار، لبيبة: شعرية النص التفاعلي - آليات السرد وسحر القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، 2014.
- 11 - درويش، د. أحمد: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، بدون تاريخ.
- 12 - دواير، فرانسيس، مايك، دفيد مور: الثقافة البصرية والتعلم البصري، ترجمة د. نبيل جاد عزمي، ط2، مكتبة بيروت القاهرة - مصر، 2015م.

- 13 - رحاحلة، أحمد زهير: جدل اللغة في النصوص الإبداعية الرقمية: قراءة في المشهد العربي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية المجلد 46، العدد 3، الأردن، 2019 م.
- 14 - ر. سول، جون: الأعمال اللغوية بحث في فلسفة اللغة، ترجمة أميرة غنيم، مراجعة محمد الشيباني، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة - تونس، 2015 م.
- 15 - السامرائي، إبراهيم: الفعل زمانه وأبنيته، مطبعة العاني، بغداد، 1966 م.
- 16 - السيد، د. أسامة زكي: نحو أداة موضوعية لتحليل وتقويم مضمون سيميائية الصورة في كتب تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها - رؤية تطبيقية مقترحة، مجلة كلية التربية جامعة أسيوط - مصر، مجلد 28، ع 4، 2010 م.
- 17 - سيرل، جون: العقل واللغة والمجتمع (الفلسفة في العالم الواقعي)، ترجمة: سعيد الغانمي، منشورات الاختلاف الجزائر، الطبعة الأولى، 2006 م.
- 18 - الشميمري، فهد: التربية الإعلامية، كيف نتعامل مع الإعلام؟، ط 1، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر - الرياض - السعودية، 2010 م.
- 19 - العبد، د. محمد: النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة - مصر، 2013 م.
- 20 - العمري، د. محمد بن علي محمد: تحرير الدلالة الأصلية لكان وأخواتها في تراث النحو العربي، العدد 9، مجلة جامعة الباحة، للعلوم الإنسانية، 2017 م.
- 21 - الغانمي، سعيد: اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت 1993 م.
- 22 - الفريجات، د. غالب عبد المعطي: ثقافة الصورة وتدايها، مجلة أفكار، الأردن، العدد 324، 2016 م.
- 23 - فلفل، د. محمد عبدو: في التشكيل اللغوي للشعر، مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2013 م.
- 24 - فندريس، جوزيف: اللغة -، تعريب: عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة.
- 25 - قدور، د. أحمد محمد: مبادئ اللسانيات طبعة مزيعة منقحة، دار الفكر، دمشق - سوريا، 2008 م.
- 26 - اللحام، سعيد محمد: التعبير بالموسيقى، ط 1، منشورات دار مكتبة الحياة، مؤسسة الخليل التجارية، 1991 م.
- 27 - مانغونو، دومينيك: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، الطبعة الأولى، الدار العربية للعلوم، الجزائر 2008 م.
- 28 - المطليبي، مالك: الزمن واللغة، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1986 م.
- 29 - مطهري، صفية: الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، ط 1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2003 م.
- 30 - معن، مشتاق عباس: ما لا يؤديه الحرف، نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب، ط 1، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد - العراق، 2010 م.
- 31 - منيع، عبير محمد جبرين: الانزياح في الشعر التفاعلي قصيدة «لا متناهيات الجدار التاري» لمشتاق عباس معن أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، فلسطين، 2021 م.
- 32 - يقطين، أ. د. سعيد: من النص إلى النص المترابط: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2005 م.

المراجع باللغة الإنجليزية:

- 1 - **A. Hafner, Christoph.** (2015) DIGITAL LITERACIES AND LANGUAGE LEARNING City University of Hong Kong Alice Chik, Macquarie University Rodney H. Jones, University of Reading, Language Learning & Technology, October, Volume 19, Number 3.
- 2 - **D.cureton, Richard.** (1997) Linguistics,stylistics, andpoetics, language and literature, University of Michigan.
- 3 - **FASOLD, RALPH AND JEFF.** (2013) An Introduction to Language and Linguistics, CONNOR-LINTON, CAMBRIDGE, University press.
- 4 - **Mustamar, Sunarti,** Cesario Zifa Harlan Alif Junior. Analysis LOCAL LITERATURE AND MASS MEDIA LOCALGLOBAL DIALECTICS IN USING-BANYUWANGI LITERATURE, Aquaculture – IPB University
- 5 - **Nesi, Hilary.**(2008) Dictionaries in electronic form, .The Oxford History of English Lexicography, Oxford: Oxford University.
- 6 - **Zhang, Chenyue.**(2020) Changes of Literary Language in Digital Age, ORIGINAL ARTICLE, universe scientific publishing.

الباتوس في القصيدة التفاعلية بين شعرية التخيل ومقصدية الحجاج «لامتناهيات الجدار الناري، ل: عباس مشتاق معن» أنموذجاً

أ. آسية مصاحبة
الجزائر
جامعة العربي التبسي- تبسة

ملخص المداخلة:

ترسم التقنية الجديدة، في العالم الافتراضي، عوالم القصيدة التفاعلية، بأدوات إبداعية تواكب مجريات العصر وتكنولوجيا البرمجيات. فتغدو، باعتماد وسائط متعددة تجمع بين الصوت والصورة والموسيقى واللغة، مشهداً بصرياً ديناميكياً، يبهز المتلقي ويغريه بالإقبال على النص الرقمي. ومن ثمة يقنعه بتمثل أنساقه الثقافية وقيمه الجمالية.

إذ يعد فعل التأثير مقصداً حجاجياً في الشعر التفاعلي؛ من خلال حوارية تفاعلية، تعمل على تفعيل الخيال الكامل، من خلال تكثيف المثيرات العاطفية: ففي القصيدة التفاعلية «لامتناهيات الجدار الناري»، ومن خلال توظيف تقنية التداخل التراسلي بين الفنون؛ حيث يتواشج النص الموسيقي مع البصري مع النص المكتوب مع الصور، لتشكل توليفاً رقمياً بين مجموعة من المناظر واللوحات والصور الفوتوغرافية. ومن ثم سنحاول في هذه الورقة البحثية، الكشف عن آليات اشتغال الباتوس وتجلياته النصية والخطابية، في قصيدة «لامتناهيات الجدار الناري» ل: مشتاق عباس معن، على إيقاع تكنو- أدبي؛ ينصهر فيه البعد التخيلي بالبعد الحجاجي، ليفتح آفاق التشكيل والكتابة ومتاهات التأويل.

الكلمات المفتاحية: الباتوس، القصيدة التفاعلية، التخيل، مقصدية، الحجاج.

**Intervention Theme: The second axis:
digital poetry and textual experience, Arab and international:
Digital noodles in poetry.**

**Title of the intervention:
The Batus in the Interactive Poem between the Poetry of Imagination
and the Purpose of Pilgrims
The Endings of the Firewall, by Abbas Mushtaq Maan” is a model.**

Summary of the intervention:

In the virtual world, the new technology draws the worlds of the interactive poem, with creative tools that keep pace with the course of the times and software technology. By adopting multiple media that combine sound, image, music and language, it becomes a dynamic visual scene, which fascinates the recipient and tempts him to turn to the digital text, thus convincing him of the representation of his cultural patterns and aesthetic values.

The act of influence is an argumentative destination in interactive poetry; through an interactive dialogue, which works to activate the full imagination, by intensifying emotional stimuli: in the interactive poem “The Infinities of the Firewall”, and through the use of the technique of correspondence between the arts; where the musical text with the visual and the written text with images, forming a digital synthesis between a set of scenes, paintings and photographs.

In this paper, we will then try to uncover the mechanisms of the work of the Batus and its textual and discursive manifestations, in the poem “The Infinities of the Firewall” by Mushtaq Abbas Maan, to a techno-literary rhythm; in which the imaginary dimension is fused with the pilgrimage dimension, to open the horizons of formation, writing and the labyrinths of interpretation.

Keywords: *batos, interactive poem, imagination, intentionality, pilgrims.*

مقدمة:

يقوم الخطاب الأدبي، وفق منطق البلاغة الأرسطية، على التفاعل بين القطبية الثلاثية (الباث، الخطاب، المتلقي) لتحقيق التواصل وتفعيل التأثير والإقناع. وقد ميّز أرسطو، انطلاقاً من هذه الثلاثية، ثلاثة مستويات للحجاج تتمثل في الإيتوس (ETHOS) واللوغوس (LOGOS) والباتوس (PATHOS)؛ والتي تنبثق، بالترتيب، من المقومات الأخلاقية والعقلية والعاطفية لتحقيق «تأثير المصدر في المستقبلين بطريقة مناسبة ومساعدة على تحقيق الأهداف المرغوب فيها، عن طريق عملية معينة، أين تكون الرسائل محددة لهذا التأثير»⁽¹⁾.

(1) عامر مصباح: الإقناع الاجتماعي خلفيته النظرية وآلياته العملية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2006، ص16.

وبتوقف نجاح العملية الإقناعية على الكفاءة الخطابية التي تتشكل من «مجموعة انفعالات يرغب الخطيب في إثارتها لدى مستمعيه (رحمة، كراهية، غضب، خوف...)»⁽¹⁾ ويتم ذلك من خلال اختيار استراتيجيات حجاجية، تتلاءم مع طبيعة المتلقي وتتناغم مع نوازه وأهوائه وتستجيب لطموحاته وتنسجم مع منطق التغيرات السوسيو ثقافية في بيئته.

وقد وجد المبدع «مشتاق عباس معن» في القصيدة التفاعلية «لا متناهيات الجدار الناري» قدرة «على تحقيق هذا الطموح، من خلال استجلاب الأدوات التي تحرك عناصر الإدراك البصري والسمعي بالمسموعات والمرئيات»⁽²⁾، وذلك من خلال توظيف تقنية التداخل التراسلي بين الفنون؛ حيث يتواشج النص الموسيقي مع البصري مع النص المكتوب مع الصور، لتشكل توليفاً رقمياً بين مجموعة من المناظر واللوحات والصور الفوتوغرافية، مؤكداً «أنّ للعمل قطبين: قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أنّ العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً لا للنص ولا لتحقيقه بل لا بدّ أن يكون واقعاً في مكان ما بينهما»⁽³⁾، وتتجلى شعرية التأثير الإقناعي، في المتلقي، من خلال تفعيل الخيال الكامل؛ في المقروء والمشاهد والمسموع، من خلال تكثيف المثيرات العاطفية: «إذ نجد كثيراً من المبدعين يحاولون استثمار كل ما يؤثر في تثوير الخيال في ذهن المتلقي، من خلال توظيف المؤثرات الصورية «اللونية منها والضوئية كذلك ناهيك عن التشكيلية والفوتوغرافية» والصوتية «الإيقاعية واللحنية»، حتى دعا كثير من المبدعين إلى ما يسمى الخيال الذي يولده المسموع بـ«الخيال السمعي» كما عند ت. س. إليوت أو إلى الخيال البصري كما عند كثير من المبدعين»⁽⁴⁾.

والتفاعل التخصصي بين الخيال السمعي والبصري «لا يتجلى إلا في الوسيط الإلكتروني معتمداً على التقنيات التي تتبعها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيداً من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية تنوع في أسلوب عرضها وطريقة تقديمها للمتلقي/ المستخدم الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء وأن يتعامل معها إلكترونياً وأن يتفاعل معها، ويكون عنصراً مشاركاً فيها»⁽⁵⁾.

يتحقق تفاعل المتلقي، على مستوى الشاشة الزرقاء، بالضغط على الأيقونات الجانبية؛ من قبيل عين الذئب، الأفق الكامل، لون أفقك، لون بوحك، عيونك الأفق، كم بوحك» التي تضم النص وما حول النص من الأبعاد السمعية والبصرية ولا يغيب عن الأذهان أنّ مثل هذا التفاعل يكسب النص والمدونة هوية جديدة

(1) محمد طروس: النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص18.

(2) عادل نذير: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة (دراسة في الأدب التفاعلي - الرقمي)، ط1، كتاب ناشرون، بيروت - لبنان، 2010.

(3) فولغانغ إيزر: فعل القراءة، تر حميد الحميداني والجيلالي الكدية، دارالنجاح، الدار البيضاء، 1995، ص 12.

(4) عادل نذير: المرجع السابق، ص106.

(5) حسن عبد الغني الأسدي: المدونة الرقمية الشعرية (التفاعل/المجال/التعلق)، مكتبة الشعر التفاعلي الرقمي العربي، العراق، ط1، 2009، ص26.

مع كلّ تصفح وتنمو هذه الهوية وترتقي كلما ارتقت القدرات الإدراكية للمتلقّي والإمكانيات التقنية للآلية الرقمية وبرامجها»⁽¹⁾

ينخرط، باستثمار كفاءته المعلوماتية، في لعبة إنتاج نصوص متعددة لنصّ واحد، من خلال استثمار روابطه التقنية، فتزداد الإثارة والمتعة مع كل تلق جديد. وذلك بإبحاره في عالم النصّ من خلال ثلاثة مستويات هي:

1- المستوى المرئي من خلال الصور وألوانها وظلالها حيث «ربط الإنسان الأوّل الألوان بالعالم المرئي من حوله، كما رمز بها إلى قوى خفية يشعر بها ولا يراها، أو يعرف كنهها كذلك غزت الألوان عادات الشعوب وتقاليدها حتى صار جزء من تراثها واستخدمها الإنسان القديم والحديث في طقوسه الدينية»⁽²⁾

2- المستوى السمعي من خلال الإيقاعات الموسيقية؛ «فمن خلالها تشيع المسرة والمتعة في العديد من المجتمعات البشرية، وعبرها تنتقل الانفعالات والوجدانات الكونية إلى سائر المجتمعات الإنسانية»⁽³⁾

3- المستوى الطبوغرافي فمن خلال تقطيع وحركة الحروف.

وعبر هذه المستويات الثلاثة، سيتم الإبحار في عوالم القصيدة التفاعلية «لا متناهيات الجدار الناري»، للكشف عن شعرية التخيل وبلاغة التأثير ومقصديتها الحجاجية.

أولاً: التصوير بين الشعرية والإقناعية:

تشارك أجناس الخطاب الثقافي في استخدام الصورة بوصفها أعلى أشكال الثقافة، إذ يعرف التصوير بأنه «فن التعبير عن الأفكار والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجمالية المحددة، وبواسطة لغة ثنائية البعد»⁽⁴⁾ فالصورة تجمع بين الجمالية والإبلاغية والتأثيرية. «من حيث هي نتيجة الشعور باجتماعية الحياة، مثل هذا المنظور يفتح المجال لدراسة القيمة الاجتماعية للصورة في حياة الإنسان، ومدى تعبيرها عن رغبات الأفراد ومشاعرهم ولاوعيهم، ومدى تعبيرها أيضاً عن النظام المعقد للعلاقات الاجتماعية، ومعرفة الإيديولوجيات، وصيغ الحياة في مجتمع بعينه»⁽⁵⁾

وقد عبّر الإنسان بالصور منذ القديم، في الكهوف والمغارات، عن نمط حياته وطرائق عيشه، وطموحاته ومشاعره؛ من فرح وحزن وغضب وخوف ورهبة، باستعمال أدواته البسيطة للتعبير عن مكنوناته النفسية. وقد تطور فن التصوير، في ظل الثورة الرقمية، وتنوعت أدواته وألوانه، باستخدام التقنيات التي يوفرها الحاسوب والشبكة العنكبوتية.

(1) نفسه، ص 41

(2) أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 2، 1997، ص 161.

(3) حفناوي رشيد بعلي، المرجع السابق، ص 356.

(4) حفناوي رشيد بعلي، المرجع السابق، ص 360.

(5) المرجع نفسه، ص 345.

وقد استطاع الشاعر «مشتاق عباس معن» مع الفريق التقني، ببرامج رقمية تجمع بين المؤثرات الصوتية والضوئية، والفنون التشكيلية والرسم، والموسيقى وتعمل على تخصيص تفاعلي بين الشعرية النصية والمرئية، من أجل الوصول إلى جماليات متوازنة، متحررة من مركزية ومحورية الشعر ومنفتحة على «السينما الجديدة أو سينما الفن، التي تقوم على أساس تداخل الأزمنة والنهايات المفتوحة، والحيرة والمتاهة الفردية والجماعية، وإثارة الأسئلة لا تقديم الإجابات، مع الاهتمام بجماليات جديدة هي جماليات الصورة، كما تتمثل وتتجسد من خلال الصورة والضوء واللون والتعبير والحركة»⁽¹⁾

وقد اهتم بإدراج صور وظيفية تتناغم مع الجو العاطفي المشحون بدلالات الحزن والألم، يتضافر فيه المكتوب مع المسموع والحركي، عبر دائرية الزمن وتكرارية المشاهد الجنائزية. ويتفاعل معها المتلقي بالضغط على الأيقونات «عين الذئب»، «الأفق الكامل»، «لون أفقك»، «لون بوحك»- فتتغير هذه الصور، بالترتيب، من حيث الإضاءة فتصبح أكثر وضوحاً لتزيد من انتباهه وتدعوه إلى أخذ الحيلة والحذر أكثر والتركيز مثل الذئب، ويتسع انتشارها على مساحة الشاشة لتتسع زاوية الرؤية وتتضح الرؤية، ويتغير لونها مصحوباً بتحول لون القصيدة من الأسود إلى الأزرق رغبة في التغيير.

وقد قسمت صور المجموعة إلى صور ثابتة وهي: صورة الأيقونات مع صورة حنظلة وصورة فوتوغرافية للشاعر، وصور خلفيات القصائد التي تتغير بتغير القصيدة.

1 - صورة الساعة وإيقاع التعاسة والحزن:

يشكل التباين في الإيقاع والنغم، بالتداخل مع وقع حركة عقارب الساعة، وقتامة الألوان وسوادها، إيقاعاً حزيناً يبعث الضيق والتبرم والاحتجاج المتشائم. فالأرقام الرومانية هي ترقيم للساعات التاريخية في الأضرحة والمراقد الدينية، تحيل إلى أن الزمن يسير على وفق محطات يقررها الغرب.



الصورة رقم 1

وقد جسد اللون الأسود الموت بكل تجلياته ومآسيه وعبر دائرية الوقت وإيقاع عقارب ساعته التي تبدأ بالفقر وتنتهي بالمقاومة، إذ تشير (الساعة: 1: الفقر، الساعة: 2: الإحباط، الساعة: 3: الخضوع، الساعة: 4: الوحدة والعزلة، الساعة: 5: الجمود، الساعة: 6: الجهل، الساعة: 7: التخلف، الساعة: 8: الضياع، الساعة: 9: الألم، الساعة: 10: الهجرة والمطاردة، الساعة: 11: الموت، الساعة: 12: المقاومة).

(1) المرجع نفسه، ص 348.

2 - الصورة الكاريكاتورية:

لقد اختار الشاعر صورة كاريكاتورية (تنظر الصورة رقم 2) من صور الرسام الفلسطيني «ناجي العلي» وهي «شخصية حنظلة»⁽¹⁾ فهي «تحيل على عالم ثقافي وإيديولوجي في المسرحية وعلى عالم نفسي، بكل ما يتخلل النفس من أحاسيس واضطرابات وتناقضات. إنّ خطاب الشخصية يعلمنا عن السياسة والدين والفلسفة»⁽²⁾



الصورة رقم 2

تستثير شخصية «حنظلة»، بمحمولها الديني والسياسي والفلسفي، المتلقي وتعيد إلى ذاكرته سيناريو القضية الفلسطينية، في ظل التخاذل والسكوت العربي، على امتداد طريق لا متناه توالى فيه مشاهد الانتكاسة، محفوفاً بأموّاج بحرية تنبئ بالتغيير.

3- صور الخلفيات: (تنظر الصور 1-12 بالترتيب):

الصورة علامة سيميائية «طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير»⁽³⁾؛ تشكل من خمسة عناصر أساسية هي: إيقاع الخطوط، وتكثيف الأشكال، والفراغ، والأضواء والظلال، والألوان. ويضغط المتلقي على عقارب الساعة من (1-12) لتتوالى اللوحات المشهدة حيث تتناسق الألوان وتعدد الصور ويتفاعل إيقاعها البصري مع القصيدة التي تتحرك في فضائها.

ويوضح الجدول الآتي هذه اللوحات الاثنتي عشرة ومدى شعريتها وتأثيرها في المتلقي لتؤكد على الخصائص الوطنية والقومية والهوية العربية. وتعبّر عن تاريخية التزاحم والمآسي من خلال تتالي المشاهد التي تجمع بين التراث ممزوجاً بتراث الفنون الأخرى. لربط ماضي العراق بحاضره والحديث عن أيام الحصار والواقع بعد الاحتلال.

(1) حنظلة: شخصية ابتدعها ناجي العلي تمثل صبيّاً في العاشرة من عمره، ظهر رسم حنظلة في الكويت عام 1969م في جريدة السياسة الكويتية، أدار ظهره في سنوات ما بعد 1973م وعقد يديه خلف ظهره، وأصبح حنظلة بمثابة توقيع ناجي العلي على رسوماته. لقي هذا الرسم وصاحبه حب الجماهير العربية كلها وبخاصة الفلسطينية، لأن حنظلة هو رمز للفلسطيني المعذب والقوي رغم كل الصعاب التي تواجهه فهو شاهد صادق على الأحداث ولا يخشى أحداً.

ولد حنظلة في 5 حزيران 1967م، ويقول ناجي العلي إن حنظلة هو بمثابة الأيقونة التي تمثل الانهزام والضعف في الأنظمة العربية.

(2) حفاوي رشيد بعلي، المرجع السابق، ص 352.

(3) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 3، دت، ص 392.

الساعة/القصيدة	مضمون اللوحة	تأثيرها في المتلقي
الفقر	غروب الشمس وحمرة الشفق وسنبلة مائلة على أرض جرداء	فالغروب يعكس الحزن بأفول النور وبداية الظلام، والسنبلة في انكسار يوحى بقلّة الخبز إيذاناً بانتشار الجوع والفقر
الإحباط	خلفية رمادية يمتزج فيها اللون الأبيض بالأسود، وصور ثلاث ساعات متتالية ومائلة، بأرقام عربية تشير كلّها إلى الساعة الثانية عشرة.	رتابة الحياة وشلل حركتها مما يوحى باليأس ولا جدوى التغيير
الخضوع	تبدو غابات بأشجار كثيفة، وبالخداخ البصري تبدو أجساداً منحنية في فضاء يغلب عليه السواد	العمّة والتدليس والخوف
الوحدة والعزلة	سنابل وسماء زرقاء وخطوط سوداء تبدو كدخان كثيف يعكر الصفو.	هناك من يسعى لتخريب صفو ونقاء الحياة من الخارج
الجمود	مزيج من اللون البني والرماديّ بتدرجاته، إضافة إلى اللون الأزرق.	الركود وعدم وجود مؤشرات توحى بالحركة والحياة
الجهل	طغيان اللون الرمادي، تبدو حجارة وجدار فيه حلقة رمادية اللون.	صعوبة الحياة والعوائق التي تكدر صفوها
التخلف	فضاء محمل باللون الزهري تتخلله زركشات ورموز رومانية قديمة بلون أسود	الاستكانة وعدم التقدم والسجن في الماضي والبكاء على أطلاله
الضياع	خلفية يطغى عليها اللون الأسود الأدكن تتخللها لطخات بيضاء. تدل على الضبابية وعدم الرؤية	توحى بالضبابية وعدم اتضاح الرؤية.
الألم	تبدو أوراق مبعثرة	انكسار النفس وحزنها.
الهجرة والمطاردة	تبدو خفافيش متطايرة بلون بنفسجي	انعدام الطمأنينة والتشاؤم والخوف من المكائد ودمويتها
الموت	تشققات بلون أسود ورموز على جبال بلون وردي	المنغصات التي تهدد صفو الحياة
المقاومة	رغيف خبز بطبقات ولونه أصفر	التفاؤل بغد خير ورغيد



(4)



(3)



(2)



(1)



(8)



(7)



(6)



(5)



(12)



(11)



(10)



(9)

ثانياً: الإيقاع وذبذبات التأثير:

رافقت قصائد المجموعة مقاطع صوتية تستثير عواطف المتلقي وتجعل منه «متلقياً متفاعلاً بل فعّالاً» يستطيع الولوج إلى النصّ (المدونة) عبر مؤشر تحت يده يتحرك بكل الاتجاهات المحتملة وهناك حول أذنيه ما يزيده ولوجاً في النصّ البعد الصوتي الذي يظهر مع هذا النصّ أو ذاك في تلك المدونة».

وقد تباين إيقاعها، حسب الجو النفسي، من قصيدة إلى أخرى، متناغماً مع مضمون القصيدة؛ فتارة يكون صاخباً بوتيرة سريعة يوحى بالثورة والغضب، وأخرى هادئاً يشير الحزن طوراً، والشوق والحنين أطواراً.

الخاتمة:

في ختام هذه الورقة البحثية، توصلنا إلى النتائج الآتية:

- 1 - استثمر الشاعر «مشتاق عباس معن» في القصيدة التفاعلية «لا متناهيات الجدار الناري» جميع الوسائط الرقمية لتحقيق المتعة والتشويق والإثارة للمتلقي.
- 2 - إن مسرحية القصيدة التفاعلية ببرامج رقمية؛ تجمع بين المؤثرات الصوتية والضوئية، والفنون التشكيلية والرسم، والموسيقى، حفزت المتلقي؛ للإبحار في مشاهدتها متفاعلاً مع: المرئي والمسموع والحركي.
- 3 - يكون المتلقي، في القصيدة التفاعلية «لا متناهيات الجدار الناري»، مبدعاً ثانياً بتفاعله مع الروابط والأيقونات؛ فتتعدد نصوصه بتنوع قراءاته.
- 4 - إن فسيفسائية القصيدة التفاعلية «لا متناهيات الجدار الناري» تثير المتلقي بشعرية التخييل وبلاغة التأثير.

قائمة المراجع

- 1 - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997.
- 2 - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، دت.
- 3 - حسن عبد الغني الأسدي: المدونة الرقمية الشعرية (التفاعل/المجال/التعالق)، مكتبة الشعر التفاعلي الرقمي العربي، العراق، ط1، 2009.
- 4 - حفناوي رشيد بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، في ترويض النص وتقويض الخطاب، دروب للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.
- 5 - عادل نذير: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة (دراسة في الأدب التفاعلي - الرقمي)، ط1، كتاب ناشرون، بيروت-لبنان، 2010.
- 6 - عامر مصباح: الإقناع الاجتماعي خلفيته النظرية وآلياته العملية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2006.
- 7 - فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، تر حميد الحميداني والجيلالي الكدية، دارالنجاح، الدار البيضاء، 1995.
- 8 - محمد طروس: النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

المواقع الإلكترونية:

- 1 - <http://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital>

إسهام الوسائط التقنية في بناء شعرية النص الرقمي العقد والشذرات التقنية في «لا متناهيات الجدار الناري» للشاعر العراقي «مشتاق عباس معن»

أ. فاطمة علي غريب

الجامعة اللبنانية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - لبنان

تمهيد:

القصيدة الرقمية «لا متناهيات الجدار الناري» هي تجربة مزجت بين الخيال والواقع بطريقة أدبية وسائطية، ليصبح بين أيدينا عمل رقمي جديد، عمل على نقل واقع بلاده بكل مأساته، وأوجاع الشاعر بكل مرارتها.

لقد كان للوسائط دور مهم في نقل هذه الصورة، فكان للألوان والموسيقى ومؤثراتها الصوتية الموجودة في كل قصيدة تبعاً للموضوع المعالج، وقع في نفس المتلقي، حيث حملت بين طياتها معنى الحزن والجمود، بالإضافة إلى الروابط الشعبية التي تجعلك تخوض وتبحر إلى أعماق النص بدون شرط أو قيد.

يمكن أن نطلق على قصيدة «لا متناهيات الجدار الناري» ديواناً إذ إنها تتألف من 144 قصيدة موزعة على أرقام الساعة، وأنا اخترت لإتمام هذا البحث الرقم 1 ويتشعب بدوره إلى 12 قصيدة، نستطيع الدخول إليها عبر الروابط الشعبية، وقد عكست هذه القصائد واقع العراق المحتل، كما عكست حالة الشاعر الذي أصيب بعقم فكري نتيجة الأوضاع الراهنة التي تعيشها بلاده، وكان السبب الرئيسي لكتابة هذه القصيدة هو الدعوة إلى إقامة ثورة، فنجد أن الثورة قد أصيبت بالعقم أيضاً.

ومن المعروف أن الأدب الرقمي هو جنس أدبي جديد غزا الساحة العربية حديثاً، لهذا سأطرق أولاً إلى تعريف الأدب الرقمي والقصيدة الرقمية التفاعلية والنص المترابط، ثم سأقدم دراسة للروابط الشعبية، وبعدها سأدرس الصور والموسيقى والحركة.

أولاً: مدخل إلى الأدب الرقمي

أ - تعريف الأدب الرقمي

عرفت فاطمة البريكي الأدب التفاعلي: «بأنه الأدب الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم

جنس أدبي جديد، يجمع بين الأدبية والإلكترونية، ولا يمكن أن يأتي لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني، أي من خلال الشاشة الزرقاء. ولا يكون هذا الأدب تفاعلياً إلا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص».

الأدب التفاعلي لا يمكن مشاهدته إلا من خلال الشاشة الزرقاء، كما وظف تقنيات الحاسوب من صورة وصوت وموسيقى، وزاوج بين الأدبية والإلكترونية فأنجأ أدباً إلكترونياً يعتمد التفاعلية صفة أساسية وملازمة له، ولا تتحقق إلا من خلال ترك مساحة للمتلقي ليتفاعل مع النص، وهكذا يصبح المتلقي مبدعاً أيضاً ومنتجاً نصاً أدبياً جديداً.

«فالأدب الرقمي هو أدبٌ تفاعليٌّ، يتكون من عدة نصوص متداخلة ومتفاعلة، أو هو عبارة عن نسق تقني وآلي مبرمج، يتفرع إلى مجموعة من الأنساق الفرعية، ينقسم كل فرع بدوره إلى أنساق فرعية أخرى، وهكذا دواليك. بيد أن التفاعلية هي الخاصية الأساسية التي تتحكم في هذه الأنساق المركزية الكبرى والفرعية والمتشذرة».

إن ربط أجزاء النص الرقمي هو من عمل المتلقي، إذ إن المبدع يعطي القارئ الخيط، ويترك له الحرية في جمع تلك الحبات المتناثرة في القصيدة بحسب ميوله، فتختلف طريقة الربط والقراءة بين كل قارئ وآخر، وتترك الحرية لكل قارئ في اختيار الطريق الذي يريد أن يسلكها في قراءتها، وهذا مرتبط طبعاً بميوله ورغباته، ويعتمد على تفاعل المتلقين ليكتسب العمل صفة التفاعلية، تلك هي الحرية التي أُعطيت للمتلقي في الأدب الرقمي، ولم يحظَ بها بالأدب الورقي الذي اقتصر على نهاية واحدة.

ب - أجناس الأدب الرقمي

ظهر الأدب الرقمي في المجتمع الغربي، وكان التربة الخصبة لولادة هذا المنتج الأدبي الجديد، ومواكبة التطور مطلب حضاري وضمنان لأدبنا لاستمراره والحفاظ عليه، من أجل هذا عمل الأدباء على الاستفادة منه فزاوجوا بين الأدب والتكنولوجيا، وهكذا ولد الأدب الرقمي وظهرت له أجناس حملت كنيته الرقمية وهذه الأجناس هي: «الرواية الرقمية التفاعلية، المسرحية الرقمية التفاعلية، القصيدة الرقمية التفاعلية».

القصيدة الرقمية التفاعلية Interactive/Digital Poem

بعد اتصال القصيدة الشعرية بالتكنولوجيا، ودخولها عالم الحاسوب، ظهرت ثلاثة مصطلحات تشير إلى القصيدة التي تعرض على الشاشة الزرقاء وهي: القصيدة التفاعلية، ومقابلها الغربي (Interactive poem)، أو (Hyperpoem) في الإنجليزية، أو القصيدة الرقمية ترجمة لمصطلح (Digitalpoem)، والقصيدة الإلكترونية (Electronicpoem).

لكل مصطلح منها تعريف خاص يميزه عن نظيره، فالقصيدة الإلكترونية، هي تلك القصيدة الورقية، التي

أدخلت إلى عالم الحاسوب دون أن يحدث أي تغير في بنيتها اللغوية والشعرية محافظة في الوقت نفسه على خصائصها الورقية.

أما «القصيدة الرقمية، فذلك باعتبار ما يعتمد الوسيط من تقنية في إخراج النص على أساس نظام العد الثنائي (1/0)»، إذاً سميت بالرقمية نسبةً إلى التقنية المعتمدة في إدخال المعلومات والتي تدخل جميع النصوص على أساس نظام العد الثنائي (1/0).

الشعر الورقي، والشعر الإلكتروني، لا يأخذان صفة التفاعلية، لأنهما نصان جاهزان، وليس للمتلقي أي عمل سوى القراءة والسير وفق المسار الذي رسمه المبدع له.

تعرف القصيدة التفاعلية بحسب فاطمة البريكي: « بأنها ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الإلكتروني، معتمداً على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيداً من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، تتنوع في أسلوب عرضها، وطريقة تقديمها للمتلقي/المستخدم، الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء، ولا يمكن أن يتعامل معها إلا إلكترونياً، وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها ويكون عنصراً مشاركاً فيها».

إذاً فالقصيدة تفاعلية بقدر ما يتفاعل معها القراء، وتعرض القصيدة غير كاملة تاركةً للمتلقي المتفاعل مجالاً لإكمالها، وهي لا تشاهد ولا تعرض إلا على الشاشة الزرقاء وبإمكاننا الحصول عليها من خلال (CD-Room)، أو عبر الشبكة العنكبوتية من خلال مواقع تهتم بالقصائد الرقمية، وتعتمد في بنائها على النص المتفرع بالدرجة الأولى والروابط النصية أيضاً ولا يمكن طباعتها ورقياً بسبب تفرعاتها.

ج - النص المترابط Hypertext

النص المترابط كما عرفه الدكتور «نبيل علي»، «فقد ذهب إلى أن النص المتفرع هو أسلوب يتيح للقارئ وسائل عملية لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص وجمله وفقراته، ويخلصه من قيود خطية النص، إذ يمكنه من التفرع من أي موضع لاحق، أو سابق بل ويسمح أيضاً للقارئ بأن يمهر النص بملاحظات واستخلاصاته، وأن يقوم بفهرسة النص «Indexiny»، وفقاً لهواه بأن يربط بين عدة مواضيع في النص يراها مترادفة أو مترابطة تحت كلمة واحدة، أو عدة كلمات مفتاحية «Key word».

إذاً فالنص المترابط هو الذي استثمر تقنيات الحاسوب، كالصوت، والصورة، بطريقة إبداعية وفعالة إلى الجانب اللغوي من كلمات وصور بيانية وإبداعية....، وهو لا يشاهد إلا عبر الحاسوب (الشاشة الزرقاء)، كما أنه مقسم إلى شذرات منظمة ومرتبطة فيما بينها بطريقة فنية ودلالية، ترتبط هذه الشذرات فيما بينها من خلال الروابط التي غالباً ما تكون باللون الأزرق، كما أن الروابط غير تراتبية، بمعنى أنها موزعة في متن النص بعدد غير محدد أيضاً، حيث يترك للقارئ حرية اختيار الرابط الذي يريد ويدخل من خلاله إلى شذرة أخرى، وذلك حسب رغبته وميوله، ليشكل نصاً مترابطاً خاصاً فيه.

ثانياً: الوظيفة البنائية

أ - العقد النصية

جاءت القصيدة الرقمية «لا متناهيات الجدار الناري» تتألف من اثنتي عشرة عقدة نصية، توزعت داخل اثنتي عشرة شذرة، وكل شذرة جاءت على شاشة منفردة مكتملة العناصر من «صورة وصوت وموسيقى وحركة». العقد النصية، هي التي تنتشر داخل متن النص فتكون كلمة أو صورة وذلك تبعاً لرغبة كل شاعر، وغالباً ما تكون باللون الأزرق وقد تتعدد في المتن، ويترك للقارئ الحرية في اختيار الكلمة/العقدة التي تجذبه وتثير اهتماماته.

بالدخول على الرابط الخاص بالقصيدة، تظهر لنا ساعة تدور وأرقامها كتبت بالرومانية، وبالنقر على الرقم واحد ندخل إلى أول شذرة، والتي عنوانها «الفقر».

جاءت العقد النصية مترابطة فيما بينها من حيث المعنى فشكّلت حقلاً معجمياً مترابطاً، سارت في خط واحد فلم نشهد تعدداً لعقد النصية داخل الشذرة، وكان للشاعر قصديّة في هذا وهو تصوره لمستقبل وطنه وسيره في هذا الخط الذي لن يجعله يخرج من تحت وطأة العبودية والاستغلال وسيبقى تحت سيطرة الطامعين به.

فعالجت كل عقدة فكرة ثانوية ترتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بالفكرة الأساسية، فمثلاً العقد النصية الأولى والثانية «الفقر والحنظل»، صورا لنا الحاضر والماضي والمستقبل وكثرة الأموات والضحايا فيها، كما أظهرت شذرة الفقر ضياع تعب الشاعر سدى في هذا الواقع الرديء، في مقابل الشعب الذي بات لا يبالي بكل ما يجري حوله، وهذا تبين واضحاً في المقطوعة الشعرية التالية:

الخبز العاطل

يأكل كفي

يعض جروح شفاه صغاري

يرعى كل بقايا الخوف (الفقر)

أما الحنظل فصور المستقبل القريب مسيطراً عليه المر والسوداوية وهذا المتوقع تبعاً لما يجري ويسود وطنه من استبداد وقمع الشعوب،

الأفق المر

ينبت صباراً أشعث في ثوب الريح

يثأّر من عطر النعناع

يوقد فتيلاً في ليل الأوجاع

فتيل الظلام.....

ويؤجل نسياناً يأتي

يفضح كل شجون الماضي

ويعطر أجواء الحاضر بالهذيان (الحنظل)

كما تناولت كل من العقد النصية التالية: «الهذيان والأفول، عطش، وجف، الدجى» الحالة النفسية التي اعترت الشاعر جراء هذه الأوضاع الراهنة، فإن كثرة الحنظل الذي سيطر على حياته وأيامه أثقلت كاهله وأوصلته إلى مرحلة اللاوعي، كما أن كتاباته سلخت من الواقع الحاضر فجاءت ملأى بالأموات وهي ثمار عجاف لا خير فيها بسبب الواقع الأليم، وهذا ما أدى إلى جفاف الكلمة عنده،

ترتدني الجرار خجلى وظمأى والسحاب الثقاب بالوصل ينأى

فيظل الجفاف يسقي جذوري وثماري العجاف بالموت ملأى (الهذيان)

وسيوذي هذا غالباً إلى أفوله ونسيانه بعد موته مباشرة، لأن الشاعر وحتى إن كتب فإن كتابته عجفاء لا خير فيها ولا أمل من استمرارها على المدى البعيد، وذلك لأنها لم تتطرق إلى الموضوع الأساسي الذي يسعى الشاعر إليه، ما جعل العطش يسيطر عليه وحاول جاهداً أن يصب أوجاعه ويختلق من عنفوانه وشرارته ثورة، إلا أن محاولاته باءت بالفشل هذا ما جسده العقدة «جف»:

أرتدي الماء

أصب المواجه من ذقن بئري

وأنفخ من رغوتي سحباً

وحين أروي الجفاف

أظل ظمياً (جف)

وقد كان الشاعر يحزن بمجرد أن يحل الظلام ويسير في طريق الحرية وحيداً لا مناضلين بها، فالشعب قد باع وطنه الحر وقبل الاستبداد والعبودية وطناً له، وتمثلت هذه الحالة في شذرة «الدجى»،

أتكدر بالغسق الآيل

أتوغل في قفر فذ

ظلاً محشواً حتى النصف أمكث

بالتبع الأسن

... وأسد غصون الأمس... (الدجى).

تنفس الشاعر الصعداء ويمنح نفسه بعضاً من الطمأنينة والحب والراحة بتذكره لوطنه الذي يراه الأم

والأب، ذلك الوطن الذي كان بالأمس، وطن الأحرار والعزة بنته سواعد رجال مغموسةً بالحب الخالص للوطن والحرية، واتضح هذا في عقدة «اليباس»،

... أمي

وقد عبرت ملامحها على الصفصاف

تمسح دمعها الريفني عن جدي

وتطبع طيبة ما زال عطر أريجها يحنو على

جدران قريتنا المسور عشبها بالهيل

... لا أستطيعك يا أبي

فأفلت زمام حنينك الرقراق

يطعن قلبها الأيام

إذ شجت

وطالت

فاندلقت على سنابلها الضنية

... إنه وقت الشحوب. (اليباس)

إلا أنه في نهاية العقدة نرى تأزم الأوضاع وسيطرة الإحباط على الشاعر بسبب شعب وطنه الذي أضاع العروبة والوطنية والحرية، واستبدلها بالقمع والعبودية، ما قد ينبئ بضياع وطنه وهويته معاً.

أما «الشحوب وظماً»، برز من خلالهما العقم الثوري بوضوح، لأن بذور الثورة سرقت وزرعت في أرضٍ عقيم بالإضافة إلى ما دمره الشعب بأيديهم، فخسروا الثورة والوطن معاً.

عبء المطر الذي ناءت به السحاب

سرقته الصحارى الفاغرات

على حين ظمأ (الشحوب)

ولن ننسى أن الشعب هو المسؤول الأول عن إضاعة الثورة، فيتوجه الشاعر إليهم ويأمرهم أن ينظروا ويقاوموا وأن لا يفقدوا الأمل والثقة بأنفسهم، وذلك لأنه وبكل بساطة فاقد الأمل هو حي ميت، هذا اتضح في العقدة النصية «ظمياً»،

وافرش بخطوك توتة الأرض

أبصر، فما وسعي على الغمض

وشحوبك الميمون في غض (ظميا)

أشعل عيونك في الدجى وامض

القفر أجج ناظريه عمى

ما زال ينبض بالشحوب لظى

في نهاية القصيدة وبآخر عقدة نصية: «غصون»

القمح متهم، خؤون

والخبز أعدى ما يكون

ولكل سنبله نزت في حقلها شر المنون (غصون)

بها يصب الشاعر جام غضبه واتهاماته على السنبله التي يراها أنها السبب الأول في دمار بلاده وسلب عقول شعبه، كما يتبين أن جميع محاولاته قد باءت بالفشل.

وللوهلة الأولى يظن القارئ أن كل شذرة منفصلة عن الأخرى إلا أن هذا يبدو بالظاهر فقط، أما مع الدراسة والغوص إلى الأعماق فنجد أن كل شذرة مرتبطة بالأخرى، وأن كل شذرة عالجت جزءاً من الموضوع الأساسي (فواقع الوطن، والشعب الضني، وحالة الشاعر) كلها كانت من أسباب «العقم الثوري».

ثالثاً: الوظيفة الجمالية

ولقد جاءت القصيدة الرقمية «لا متناهيات الجدار الناري» حقلاً فنياً وجمالياً، وظف فيها المتلقي الرقمي جميع حواسه، ومنحته شعوراً بالحيوية والحرية، لأنها تنوعت ما بين موسيقى عكست الحالة المسيطرة على كل شذرة، بالإضافة إلى الألوان والحركة التي أضافت بدورها رونقاً وحيوية على القصيدة الرقمية.

أ - الصورة

«تعد الصورة جوهره الفنون البصرية، ورغم حاجة بعض الفنون إلى الكلمة والصوت للتعبير عن الأشياء، إلا أن الصورة خلقت لغة جديدة استحوذت على طاقة البصر، فأعتقت عقله ومخيلته، وتطور الأمر إلى تفاعل لا مرئي في الصورة، فغيرت حياة العالم، واخترقت الحدود وكشفت الحقائق.



فالصورة هي ملتقى الفنون، وهي العتبة التي يقف عليها المتلقي قبل أن يدلف إلى العالم اللامرئي للعمل الفني».

جاءت الصورة في القصيدة الرقمية «لا متناهيات الجدار الناري»، مشحونة بأفكار وتعبير وعواطف الشاعر مع خليط ومزيج من الألوان، حيث كان لكل لون دلالة ووظيفته الخاصة، حاول الشاعر من خلالها أن يصف وينقل حالة الوطن وحالته للمتلقي، وقد تنوعت الصور ما بين صوراً واقعية ولوحات فنية.

رسم توضيحي «صورة واقعية»

مثلت الصورة الواقعية صور للبحر والصحراء والجدران

أشارت غالبيتها إلى العقم والقيود وأوحت بالحزن والكآبة، بالإضافة إلى صور لنبات كالسنبله والزهور وبالرغم مما يحمله من معانٍ تشير إلى الحياة إلا أنها بالقصيدة جاءت صوراً ضبابية ونباتات ضعيفة، أشارت إلى القحط



والجوع والفقر والمرض واليباس، كما أُنذرت بالشؤم والانتهاه.

رسم توضيحي «لوحة فنية»

أما اللوحات الفنية، فكانت صوراً تجريدية كما في الصورة أعلاه غير مفهومة اختلطت بها الألوان والمشاهد المصور غير مفهوم، وعملت على نقل حالة الشاعر النفسية المتخبطة والضائعة ممثلة في الوقت عينه جزءاً من المعنى وارتبطت مع النص الأدبي في أداء المعنى، وتعكس هذه الصور في نفس المتلقي الفوضى والارتباك وتضعه في حالة من الضياع والحيرة.

ب - الموسيقى

«الموسيقى فن فطري غريزي، فمنذ كان الإنسان كانت الموسيقى في الطبيعة: في غناء الطير في حفيف الأوراق، في وقع المطر، في هدير الأمواج، وفي مناغاة الطفل، كل شيء كان يتضح في الموسيقى. هذا النشوء الفطري للطبيعة خلق عند الإنسان إحساساً غريزياً لجمالها وتذوقاً طبيعياً بجمالها».

للموسيقى أثر كبير في النفس البشرية، خاصة تلك التي تعتمد على اللحن المتناغم الذي ينشأ من استخدام أدوات موسيقية جديدة باستخدامها الآلات التي وفرها عصر التكنولوجيا، وبمجرد سماعها تثير فينا مشاعر الحزن أو السعادة، وذلك بحسب اللحن المعتمد بداخلها.

وبالدخول على الرقم 1 بعنوان الفقر نسمع موسيقى تشعر المتلقي بالحزن واليأس والجمود في المكان والزمان، وخيرة الإنسان في طريقة تأمين لقمة عيشه في أوضاع مأساوية كثر فيها الموت، ويظل المقطع الموسيقي يتكرر نفسه، طالما يقف المتلقي في هذه الشذرة.

وفي حنظل دلت الموسيقى على الضياع والوحدة والمرارة التي يحيا بها الشاعر فهي خالية من الألحان، اقتصرت بها الموسيقى على الكمان وسماع صدها، كما عكست المرارة وصعوبة العيش في أيام أكثر أشواكاً من الصبار وأشد مرارة منه، وعاكسة التحطم الذي يحيا به الشاعر، وهكذا دواليك.....

ف نجد أن الشاعر أغنى القصيدة بالموسيقى المتنوعة، حيث نوع الشاعر بها موظفاً لكل شذرة مقطعاً يتناسب تماماً مع المعنى، وعكس الحالة المسيطرة على الشذرة من حزن أو فرح، حتى أن المتلقي يفهم الحالة من مجرد سماعه لها دون أن يقرأ النص الأدبي، وهنا مُنح المتلقي نوعاً من التفاعل حسب رغبته في سماعها أو إيقافها من خلال النقر على «كتم بوحك»، ولا بد من الإشارة إلى أن إيقاف الموسيقى لن يؤثر في معنى الشذرة أيضاً.

ج - الحركة

الحركة هي أبرز ما يميز القصيدة الرقمية التفاعلية، فلقد حررت القصيدة من قيود الثبات والجمود وسلطة السطر والكتاب ومنحتها الحرية والحيوية، وتجعل القارئ متيقظاً حتى لا يغفل عنه شيئاً، ومنتبهاً لكل حركة وصوت في محاولة لفهم ما يجري حوله ولفهم القصد والغاية من توظيفها.

تمثلت الحركة في القصيدة ابتداءً من الشاشة الرئيسية، بحركة الدولاب الحجري ثقيل الحركة، بالإضافة إلى عقرب الثواني، فكلاهما الحجر والعقرب يتحركان بشكل عكس المعتاد (من اليسار إلى اليمين)، وبمجرد تمرير الفأرة عليهما يعودان ليتحركا بالاتجاه الصحيح وعند النقر وسط الساعة يظهر وبحركة سريعة عنوان القصيدة ونوعها، واسم الشاعر، و«لا متناهيات الجدار الناري، قصيدة تفاعلية رقمية، لمشتاق عباس معن»، ثم تختفي بسرعة أيضاً.

تجلت الحركة داخل القصيدة في الرسم الكاركتوري «لحنظلة»، الذي يجري بحركة سريعة نوعاً ما وسط صحراء قاحلة في خط ثابت، وفي أعلى الصورة نشاهد سرعة في كتابة اسم القصيدة، فتثبت مرة على «لا متناهيات»، ومرة ثانية على «الجدار الناري»، بالإضافة إلى ورقة المذكرات التي تتحرك من اليمين إلى اليسار، ومن الأعلى إلى الأسفل والعكس أيضاً.

وقد تمثلت الحركة في قصيدة «لا متناهيات الجدار الناري» بالثبات والرتابة والرجوع إلى الوراء، رغم أن الهدف من توظيفها هو منح القصيدة الحيوية وكسر الرتابة، فكان الالفت هنا أن الحركة كانت مقيدة فأعطت شعوراً بالأغلال التي قيدت العقول والألسن والوطن، ما أثار لدى المتلقي الشعور بالإحباط واليأس.

الخاتمة

حتم الانخراط في الثقافة العالمية، ومواكبة العصر التكنولوجي وعصر الاتصالات والمعلومات، انتقال النص الأدبي من النص المقروء إلى النص المعاین، أي من النص الورقي إلى شاشة الحاسوب، مستفيداً من تقنيات الحاسوب من «صورة وصوت، وحركة، وموسيقى»، لتضفي على النص الحركة والحيوية في محاولة لجذب المتلقي والتأثير فيه ولإعطاء المتلقي الأولية في العملية الإبداعية، فيرتقي عند دوره من متلقٍ سلبي لا عمل له سوى القراءة إلى متلقٍ متفاعل ومبدع في الوقت عينه.

وفي القصيدة الرقمية وبعد مزاجية الأدب مع التكنولوجيا أصبحت الكلمة جزءاً من كل، وأصبح للصورة، والصوت، والحركة، الجزء المكمل في تأدية المعنى الذي يسعى الشاعر لإبرازه، «وباتت العلاقة أكثر تعقيداً وأكثر تشابكاً. فقد تفكك النص وبات أجزاء، حيث يمكن لكل قارئ أن ينشئ علاقة مع كل جزء على حدة، أو مع مجموعة من الأجزاء، أو مع الأجزاء مجتمعة»، فيصبح الأدب الرقمي مؤلفاً من الكلمة والوسائط ككتلة متداخلة الخيوط لعرض فكرة ما، ومتفرقة بالنسبة للقارئ، فيختار للدراسة الجانب الذي يرغب دون قيد أو شرط.

ومن خلال دراستي للقصيدة الرقمية « لامتناهيات الجدار الناري » للشاعر العراقي مشتاق عباس معن التي أنتجها عام 2017م، توصلت إلى عدة نتائج.

أولاً في العقد النصية توصلت إلى: أن العقد لم تأت متعددة داخل الشذرة الواحدة هذا ما قيد حركة المتلقي وقلل من تفاعله مع النص الأدبي، ولم يترك له أيضاً مساحة لتفاعله، بُنيت العقد النصية في متن القصيدة على أساس النص المترابط، فاتخذت بعداً تراتيبياً وسار المتلقي في المسار الذي رسمه المبدع، وبهذا يشبه إلى حد ما تقليب صفحات الكتاب، إلى أن الشاعر منح القارئ الحرية في الاختيار، تبعاً لرغبته في إكمال العقد النصية داخل المجلد الواحد أو الانتقال إلى واجهة العمل الرقمي لاختيار رقم آخر أو توقف القراءة، وكان هناك براعة ودقة في انتقاء واختيار الشاعر لكلمات العقد النصية وتناسبها وانسجامها مع متن القصيدة.

أما الصور التي راوحت ما بين صور واقعية ولوحات فنية، فتوصلت من خلالها إلى أن الشاعر لم يوازن ما بين الصور الواقعية واللوحات الفنية، فجاءت أكثر الصور واقعية كصور للبحر والصحراء وكانا يشير إلى العقم بين طياتهما، أما اللوحات الفنية فكانت قليلة اختلطت بها الألوان ولم تتخذ ترتيباً معيناً، وعملت على نقل حالة الشاعر النفسية المتخبطة والضائعة ممثلة في الوقت عينه جزءاً من المعنى وارتبطت مع النص الأدبي في أداء المعنى، ولا بد أن نشير إلى أنه إذا قمنا بحذف الصورة فلن يؤثر هذا الحذف في المعنى العام للقصيدة ولن يصيبها بالخلل.

ثم درست الموسيقى، فتبين لي أن الشاعر أغنى القصيدة بالمقطوعات الموسيقية حيث نوع الشاعر بها موظفاً لكل شذرة مقطعاً يتناسب تماماً مع المعنى، ويعكس الحالة المسيطرة على الشذرة من حزن أو فرح، حتى أن المتلقي يفهم الحالة من مجرد سماعه لها دون أن يقرأ النص الأدبي، وهنا مُنح المتلقي نوعاً من التفاعل حسب رغبته في سماعها أو إيقافها من خلال النقر على «كمم بوحك»، ولا بد من الإشارة إلى أن إيقاف الموسيقى لن يؤثر في معنى الشذرة أيضاً.

وقد تمثلت الحركة في قصيدة «لا متناهيات الجدار الناري» بالثبات والرتابة والرجوع إلى الوراثة، رغم أن الهدف من توظيفها هو منح القصيدة الحيوية وكسر الرتابة، فكان الالاف هنا أن الحركة كانت مقيدة فأعطت شعوراً بالأغلال التي قيدت العقول والألسن والوطن، حركة سلبية أثارت لدى المتلقي الشعور بالإحباط واليأس.

وهكذا جاءت القصيدة الرقمية تتألف من علامات لغوية وغير لغوية عملت جميعها على تصور الحالة التي سيطرت على الشاعر وبلاده، كما وجدنا في المقابل متلقياً وظف عدة حواس السمع، والبصر، واللمس في آن واحد، وأدى وظائفه متلقياً رقمياً متفاعلاً إيجابياً، وهي قصيدة لا تقتصر على متذوقي الأدب فقط بل تتناول شريحة واسعة بالمجتمع.

المراجع

- 1 - رابط القصيدة الرقمية «لا متناهيات الجدار الناري» للشاعر العراقي مشتاق عباس معن... <https://dr-mushtaq...iq/My-poetry-works/intereactive-digital>
- 2 - أحمد مرعي لحسين، النزاعات الوطنية والقومية، رسالة جامعية «الجامعة اللبنانية»، بيروت، سنة 2002م.
- 3 - جميل حمداوي، الأدب بين النظرية والتطبيق، دار الألوكة، الأردن، سنة 2017م.
- 4 - عادل نذير، عصر الوسيط وأبجدية الأيقونة، كتاب ناشرون، لبنان، سنة 2010م.
- 5 - سميحة خضير ونوارة خضير، جماليات الوسائط في قصيدة لا متناهيات الجدار الناري، رسالة جامعية الشهيد حمه لخضر، الجزائر، سنة 2018م.
- 6 - فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، دار النشر المركزي العربي التفاعلي، بيروت، سنة 2006م.
- 7 - مراد غسان، الإنسانيات الرقمية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، سنة 2014م.

المحور الرابع

الشعرية الرقمية والتجربة النصية

بلاغة النص الرقمي - بلاغة التلاعب في «لوحة فنجان» لمحمد حبيبي أنموذجاً
أ.د. صلوح مصلح السريحي

نحو مقارنة تداولية معرفية للأدب الرقمي -
عرض تجربة في قراءة محكي أدبي تفاعلي عالمي
د. إسماعيل البويدياوي

«النص الرقمي التفاعلي بين تعدد القراءات والإنتاج.. نماذج رقمية مختارة»
أ. عائشة بنت فهد بن سعيد

ميكانيزمات الحركة والالتفات البصري في القصيدة التفاعلية
«لا متناهيات الجدار الناري لمشتاق عباس معن أنموذجاً»
أ. إلهام شافعي

الانزياح التقني وآلياته الإبداعية..
مقاربة نقدية في تفاعلية (لا متناهيات الجدار الناري)
أ. عبير محمد جبرين طهوب

بلاغة النص الرقمي

بلاغة التلاعب في «لوحة فنجان» لمحمد حبيبي أنموذجاً

أ. د. صلوح مصلح السريحي

جامعة الملك عبد العزيز

ملخص:

تضعنا البلاغة الرقمية أمام معمار أدبي جديد، ولد من رحم التقنية ووسائل التواصل وكسر بهما خطية النص وأشرك القارئ في تكوينه، وفرض ذاته بلغته ومكوناته من وسائط متعددة وبنى تشعبية وقراءة تفاعلية. أوجب هذا التحول في الكتابة والقراءة ظهور بلاغة رقمية تتماشى معه، وتجوس داخله وتخضع لسماته وعناصره ومكوناته، وتستمد منها معاييرها وجمالياتها؛ لذا هي بلاغة نوعية تنبع من النص وتخرج منه، تقف على النص المكتوب ودلالته وعلى المؤثرات المرئية والسمعية والحركية وما تخلقه من قيم جمالية ووسائل إقناعية وما قد يحدث فيها من انحراف وتلاعب يؤثر في صناعة المعنى ومعنى المعنى؛ لذا ستقف الدراسة على البلاغة الرقمية وما قد تحمله من انحراف يولد ما يعرف ببلاغة التلاعب، كما ستأخذ من النص الرقمي «لوحة فنجان» لمحمد حبيبي مادة لها.

تقديم:

يجمع الأدب الرقمي بين الأدبية والتكنولوجيا، ويستمد منهما معاً وجوده وآلياته وأدواته؛ وبهذا يحمل تحولاً من مستوى تواصله إلى مستوى تواصله آخر، مستوى يحمل رؤية وأشكالاً تعبيرية جديدة، ويعتمد على وسائل حديثة تتمثل في تقنيات التكنولوجيا، والوسائط الإلكترونية وما يتبع ذلك من انفتاح على الثقافات المتعددة، وتقبل الاختلاف في أساليب التعبير. يحمل هذا الأدب الرقمي نمطاً جديداً في أساليب التفكير وتولد منه رؤية جديدة في إدراك العالم. أوجب هذا التحول ظهور «بلاغة رقمية جديدة - Digital Rhetoric» تتماشى معه وتخضع لآلياته وسماته وعناصره ومكوناته من الكلمة والصورة والحركة والروابط والوسائط والتشعيب... أوجب هذا التحول ظهور بلاغة رقمية تحمل الدلالة السائدة للمصطلح بالإضافة إلى الخصائص الرقمية للأدب الرقمي متجاوزة حدود الدوال اللغوية إلى الدوال غير اللغوية التي يستعين بها مبدع النص

لتحقيق إبداعاته. وتحقق هذه البلاغة مقصدها الرامي إلى تجسيد التخيل من خلال أنماط بلاغية رقمية أساسية فهي تعتمد إلى جانب اللغة على المرئي والسمعي والحركي.

في ظل هذه المقدمة الموجزة كان لابد لنا من تحديد مادة الدراسة وما يتعلق بآليات قراءتها من مفاهيم ومصطلحات.

مفاهيم ومصطلحات:

أولاً: مادة الدراسة:

تتخذ هذه الورقة من تجربة محمد حبيبي⁽¹⁾ «لوحة فنجان» مادة لها، وهي مادة يتمثل فيها التحول من مفهوم النص المكتوب المقروء إلى مفهوم النص اللوحة المشاهد والمسموع والمكون من مزيج فني يجمع بين النص المكتوب والمؤثرات الصوتية والبصرية المتنوعة المصدر. وتمتزج هذه العناصر من خلال صناعة التوليف التقني لتكون كتلة واحدة للوحة لا يمكن تلقيها إلا عبر وسيط إلكتروني وعبر نافذة واحدة⁽²⁾. وبهذه الخاصية يمكن لنا أن نعدّها نصاً رقمياً على الرغم من افتقارها لتقنية الروابط والتشعيب.

وتُعد «لوحة فنجان» جزءاً من سلسلة «حدقة تسرد» وهي التجربة الثانية لمحمد حبيبي، وقد تم تدشينها في فبراير 2007م بنادي المنطقة الشرقية الأدبي. وهي تجربة تضم ثلاثة مكونات هي: المدخل والخاتمة وتسع مقطوعات شعرية. اكتفى في المدخل بعنوان العمل واسم المؤلف باللغتين العربية والإنجليزية. أمّا الخاتمة فقد خصصت للتعريف بالشاعر، وعرض بعض صوره، وصور أغلفة دواوينه. ثم تم إعادة عرض عملية التوثيق فظهر اسم المبدع وعنوان العمل مضافاً إليهما زمن انطلاق العمل لأول مرة في نوفمبر 2007م.

يمكن الاطلاع على قصيدة «حدقة تسرد» من نافذة واحدة⁽³⁾ فقد خلت من تقنية الروابط والتشعيب واكتفت بما توفره تقنية الفيديو من آليات وأدوات، ومزجت بين النصوص الصوتية والبصرية واللفظية والمكتوبة وقد ظهرت في بعضها باللغتين العربية والإنجليزية. وتُعد قصيدة «حدقة تسرد» نصاً رقمياً لا يمكن تلقيها إلا عبر وسيط إلكتروني، ولكنها لا تُعد نصاً تفاعلياً لخلوها من الروابط التي تتيح للمتلقي إمكانية الانتقال من نص إلى آخر بحسب حاجياته⁽⁴⁾، كما وأن النص التفاعلي لا يكتسب ميزة التفاعلية إلا إذا تم منح المتلقي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص⁽⁵⁾.

(1) محمد حبيبي شاعرٌ وأكاديمي، صدرت له خمسة دواوين مطبوعة: انكسرت وحيداً عام 1996م، أطفئ فانوس قلبي عام 2004م، الموجدة المكية عام 2007م، جالساً مع وحدك عام 2011م، تُظلني ضحكك عام 2019م، كما أسهم في إثراء الأدب الرقمي بثلاثة أعمال شعرية هي: غواية المكان عام 2006م، حدقة تسرد عام 2007م، بصيرة الأمل عام 2017م. له عدد من الدراسات النقدية.

(2) رابط لوحة فنجان coffee-art › p › https://www.saferart.com

(3) watch?v=UGYZkICvuxo › https://www.youtube.com

(4) زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية. ط2، الرابط دار الأمان، ت2013م، ص22.

(5) فاطمة البريكي، ص49.

ثانياً: الأدب الرقمي:

وهو أدب يجمع بين الأدبية والتكنولوجيا ولا يمكن تلقيه إلا عبر وسيط إلكتروني من خلال الشاشة الزرقاء المتصلة بشبكة الإنترنت وهذا ما نصت عليه فاطمة البريكي في تعريفها له بقولها: «إنه الأدب الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية والإلكترونية ولا يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني أي من خلال الشاشة الزرقاء»⁽¹⁾.

ثالثاً: البلاغة الرقمية:

وهي استخدام تكنولوجيا المعلومات لخلق حيل تعبيرية ينشأ عنها في الاتصال معنى، ومعنى المعنى وقيم جمالية وتفاعل وتأثير⁽²⁾، تحمل هذه البلاغة الدلالة السائدة للمصطلح بالإضافة إلى الخصائص الرقمية للأدب الرقمي فتتجاوز بهذه الخصائص حدود الدوال اللغوية إلى الدوال غير اللغوية التي يستعين به مبدع النص لتحقيق إبداعاته. وتحقق هذه البلاغة مقصدها الرامي إلى تجسيد التخيل من خلال أنماط بلاغية رقمية أساسية تتمثل في المرئي والسمعي والحركي إلى جانب اللغة مما يجعلنا أمام بلاغات متعددة تتمثل في:

- **البلاغة المرئية:** التي تهتم بدلالة الصورة مع رصد بعدها التواصل والسياق الوظيفي فتدرس الصورة البصرية ونصوصها الموازية والمجاورة، ولا تتوقف البلاغة المرئية عند حدود الصورة وإنما تعنى بمظاهر التأثير والتفاعل التي تتركها المرئيات على سطح الشاشة. ويندرج مع الصورة الرموز والعلامات والأشكال.
- **البلاغة السمعية:** وتُعد مظهراً خارجياً/داخلياً متزامناً مع مظاهر التأثير والتفاعل، ولا يختص ذلك بصوت دون سواه وإنما يشمل كل تجسيد مجاور له وقد يكون الصوت المدرج صوتاً طبعياً أو صوتاً مصنوعاً.
- **البلاغة الحركية:** وهي تعبيرات غير لغوية تكشف عن مضامين ورؤى متعددة، ويمكن لها أن تتمظهر في صيغ مختلفة كالحركة العمودية أو الحركة الأفقية أو الحركات العشوائية أو الوميضية وحركات التداخل والتلاشي والانقسام.
- **بلاغة التلاعب:** ويقصد بها «ما ينشأ عن التلاعب الرقمي من انحراف (Deviation) يخلق فنوناً بلاغية وقيماً جمالية ووسائل إقناعية تؤثر في صناعة المعنى ومعنى المعنى» ويظهر التلاعب في الصور والكتابة والإضاءة وتقنيات النص المختلفة⁽³⁾.

(1) فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي. ط 1، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي 2006م، ص 21.

(2) جميل عبد المجيد، البلاغة الرقمية، ط 1، عمان، دار كنوز المعرفة، ت 2020م، ص 43.

(3) السابق، ص 53.

تحليل البنية الرقمية لنص «لوحة فنجان»:

يمكن تقسيم نص لوحة فنجان إلى مكونين الأول نص بصري سمعي استمر من بداية عرض اللوحة إلى نهايتها، وتضمنتها وقفات يسيرة بغية التمهيد لتقديم النص التالي.

والثاني نص مكتوب ظهر بعد الدقيقة الثانية مصاحباً للنصوص البصرية والسمعية السابقة مدة عرض المكون الأول من النص (3:57) وهي مدة العرض كاملة على حين مدة عرض المكون الثاني (1:55)

المكون الأول:



يبدأ عرض اللوحة السمعية والبصرية بشاشة فضية يسقط عليها فجأة عنوان النص (فنجان- mug) من أعلى الطرف الأيسر واستقر في وسط الشاشة ثم اتجه إلى أسفل الطرف الأيمن بعكس اتجاه الكتابة فيضعنا أمام تلاعب يشي بمفارقة تتمثل في عكس المألوف والسائد، وفي ترجمة العنوان فنجان Mug تزايد وتكلف لا حاجة للنص إليه، ولكن فجأة تسود الظلمة وتظهر أصوات طبيعة الريف من نقنقة ضفادع ودجاج وجنادب الليل، ثم يعلو صياح الديك في الثانية 16:00 منبئ عن فجر يوم جديد، وتساعد الأصوات مجتمعة على كسر حاجز الظلمة وبث الحياة فيها، ورغم هذا يستمر الظلام وتظهر عليه بقعة ضوء متحركة في الثانية 46:00 تتصافر مع الأصوات السابقة في بث الحركة والحياة وتستمر حركة بقعة الضوء ثم تحيط بها دائرة غير مكتملة وغير مستقرة تتلاشى حيناً ثم تعاود الظهور حيناً آخر، وفي الدقيقة (1:22) تتلاشى الأصوات وتختفي بقعة الضوء وتسود الظلمة مدة (2:00) تمهيداً للقادم الذي يظهر من خلال لوحة بصرية سمعية حيث نسمع صوت انسكاب الماء

ونرى لمعانه في وسط الظلمة وتستمر حركة بقعة الضوء المحاطة بدائرة تتلاشى حيناً ثم تعاود الظهور، ثم ينقطع الصوت وتختفي بقعة الضوء والدائرة المحيطة بها وتستمر حالة الترقب في وسط الظلمة والسواد مدة (35:00) وقد استطاعت اللوحات السمعية والبصرية التي وظفها محمد حبيبي رغم الظلمة والعتمة الكشف عن مكان النص فقد حمل لنا أصوات الطبيعة الريفية وما يوجد بها من أصوات جنادب الليل ونقنقة الضفادع والدجاج، أما من حيث الزمن فقد أفصح صياح الديك عن قرب انبلاج الفجر وانقشاع الظلمة تمهيداً لظهور النور والصباح، شكلت هذه اللوحة البصرية السمعية مهاداً وحافزاً للقادم، كما أحدثت حالة من الترقب ومن هنا يظهر التلاعب.

المكون الثاني:



يبدأ عرضه في الدقيقة (2:00) ويضم أربع لوحات مكتوبة تتلو بعضها في الظهور وتشكل نصاً يُعد مفسراً للوحة البصرية والسمعية التي تستمر وتصاحب النص المكتوب إلى نهاية العرض.

اللوحة الأولى وتستغرق (23:00) ويبدأ عرضها في (2:00) تظهر فيها الكتابة دفعة واحدة وبصورة مكتملة متخذة من الظلمة خلفية لها وتتمثل في النص المرفق الذي يُعد تفسيراً للعرض السابق وقد بدأ بالإشارة للمكان «هاهنا» في محاولة لتحديده ورغم ما تحمله الإشارة من علمية إلا

أنه يظل مكاناً مبهماً غير معروف، وقد ساعدت الظلمة المسيطرة على النص على زيادة الإبهام كما أسهمت الثلاث النقاط الأفقية أسفل اسم الإشارة «هاهنا» في إيقاف متابعة قراءة النص المكتوب من جانب وانفتاح التأمل ومحاولة الولوج إلى مكان النص من جانب آخر، تلاها بحرف نفي في محاولة لإزالة ما أصاب الذهن من إرباك بين الإحاطة بالمكان وعدم الإحاطة فنفي الغرابة «لا غرابة» في محاولة لبث الألفة والإحساس بالأمان وكأنما ينتزع بنفيه للغرابة الخوف من إبهام المكان ورهبة الظلمة ووحشتها التي طغت على اللوحة البصرية والسمعية، ثم انتزع من جملة «أن تسرح» فاعلها المألوف المتمثل في الذهن أو الفكر وأسند للفعل فاعلاً آخر ينتمي إلى الحواس فقال: «أن تسرح الأذن في مرج أصوات» وما يحمله لفظ المرج من دلالات تذهب إلى الأرض الواسعة المعشبة، كما تذهب للتداخل والاختلاط. ومن خلال نقطتين راسيتين نقف على تعدد الأصوات المتمثلة في صوت الديك مؤذناً وأزيز الجنادب وهسهسة لم يحدد مصدرها وترك مساحة لتحديده بوضع ثلاث نقاط تفتتح دلالة اللفظ على الصوت الخفي وما يحمله من ترقب وتوجس خطر، وعلى دلالة يتحول فيها الصوت الخافت إلى دابة يكسر حافرها قصبات المرج. هذا التلاعب البلاغي يرفع من حالة الحذر والترقب التي أثارها النص البصري والسمعي والتي رفع منها وعصدها النص المكتوب.



اللوحة الثانية وتستغرق (20:00) ويبدأ عرضها في (2:27) تظهر فيها الكتابة دفعة واحدة أيضاً وبصورة مكتملة متخذة من الظلمة خلفية لها وتتمثل في النص المرفق. تتوالى في هذه اللوحة سرد الأصوات وكأنما هي جزء من اللوحة السابقة فهو يذكر نقيق الضفادع وما يحمله حضورها من بعد رمزي وأسطوري فهي رمز الحياة والخصوبة وفقاً لأسطورة تربطها بالماء فتزعم أن الضفادع تسقط من السماء

مع المطر⁽¹⁾؛ لذا يحمل نقيق الضفادع في النص بشرى برائحة السيل المشبع برائحة الطين وصوت جريان الماء فتتضافر مع الكتابة الصور السمعية والبصرية والشمية. ويتواصل السرد بصورة كلب يقعي قليلاً ليهرش قبل أن يواصل سيره دلالة على رفع حالة الترقب وسيادة الهدوء والطمأنينة التي انعكست على الكلب. تتوقف اللوحة بوجود ثلاث نقاط أفقية تليها ثلاث نقاط أخرى دلالة على أن للنص بقية، ثم تختفي لوحة النص المكتوب في الدقيقة (2:47) وتسود الظلمة وتستمر في الظهور بقعة الضوء المتحركة محاطة بدائرة تتلاشى حيناً وتظهر حيناً آخر وتترك الذهن معلقاً بها باحثاً عن تفسير لها.



اللوحة الثالثة وتستغرق (00:31) ويبدأ عرضها في (2:48) تظهر فيها الكتابة دفعة واحدة أيضاً وبصورة مكتملة متخذة من الظلمة خلفية لها وتمثل في النص المرفق. ويرتسم التلاعب اللفظي من بداية اللوحة بلفظ الغربة التي نفيت في بداية النص (لا غربة أن تسرح..). فينكسر أفق التوقع والمألوف وتتساقط جميع دلالات الغربة من قلق وتوتر وتخيل موحش، غربة تترك صاحبها بين الوعي وغيابه، ومع هذه الغربة يحضر في النص متلق يتجه إليه الخطاب مباشرة «في حين عينيك شاخصتين» مخالفاً قواعد اللغة العربية الذي يوجب أن يأتي بعد حين مفرداً أو جملة لذا حق النص أن يكون جملة اسمية في حين عينك شاخصتان⁽²⁾، ورغم حضور المتلقي إلا أن حضوره ظل صامتاً يعكس لنا حالة القلق والترقب التي أسقطتها لفظة الغربة وأكدت حالة شخوص العين وانتكاستها⁽³⁾ «نحو فنجان طين تصب من الجرة الماء فيه» وتبقى الغربة فيما لا يحمل غربة ليخلق التلاعب بين المألوف وغير المألوف، ويتلاشى النص المكتوب وتستمر على الشاشة الظلمة وبقعة الضوء المتحركة

(1) الحيوانات الرمزية والأسطورية، أ ب ج د كوبر، جي سي، مطبعة أكواريان، لندن، 1992م، ص 109.

(2) تضاف حين إلى كلمة مفردة مثل: أخذه على حين غرة، كما تضاف إلى جملة فعلية فعلها معرب أو جملة اسمية، والجملة سواء كانت اسمية أو فعلية تكون في جر بالإضافة وحين ظرف يجوز أن يكون مبنياً على الفتح ويجوز أن يكون معرباً حسب موضعه في الجملة. أنظر: شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، لابن هشام: محمد عبد الله جمال الدين. تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط دار الطلائع، ت 2004م، ص 417.

(3) شخوص البصر ارتفاع الأجفان إلى فوق وتحديد النظر وانزعاجه... وشخص الرجل ببصره عند الموت يشخص شخصاً لسان العرب: ش خ ص .



وصوت انسكاب الماء ولمعان تدفقه وتنتهي اللوحة في (3:26)

اللوحة الرابعة وتستغرق (00:30) ويبدأ عرضها في (3:27) تظهر فيها الكتابة بحركة بطيئة حرفاً حرفاً حتى يكتمل النص تتخذ اللوحة من الظلمة خلفية لها، ويرغما ببطء ظهور أحرف الكلمات على الثاني في تلقي النص المتمثل في ثماني كلمات فقط استغرق ظهورها (00:25) ويستمر التلاعب اللفظي ويتكرر

لفظ الغربة وما يحمله من دلالات تشي بالقلق

والتوتر وعدم الألفة إلا أنه أسقط الغربة على فعل منتهي الزمن قام به المتلقي «الغربة أنك كنت» وفي وضع علامة الترقيم «الفاصلة» في غير موضعها محاولة لإيقاف قراءة المتلقي ودفعه للتأني، وتكرر في النص محاولات إيقاف القراءة ومتابعة النص من خلال التنوين «بفنجان ماء» وعلامة الترقيم «الفاصلة» التي تلت الماء، ثم تم تقديم الجار والمجرور مضافاً للماء «بفنجان ماء» وفي هذا تخصيص للفنجان، ورغم ذلك تظل شبه الجملة من الجار والمجرور وما أضيف إليها ضعيفة مفتقدة للمعنى منتظرة جملة تتعلق بها؛ وتتساقط علامات الاستفهام على الذهن لتأتي الجملة المتأخرة بفاعلها المستتر لتضع خاتمة للنص «أنك كنت تصب انعكاس القمر» فيصدم المتلقي بهذه الصورة ويعود إلى بداية النص ليتحقق من بقعة الضوء المتحركة التي كانت مجهولة والتي ما هي إلا صورة لانعكاس ضوء القمر على فنجان ماء، صورة يتماهى فيها الماء وضوء القمر ليصبح ضوء القمر هو المنسكب. تتلاشى الكتابة ويظهر صوت انسكاب الماء ولمعانه. وتوقف الحديقة عن السرد ويتوقف تلاعب النص.

وهكذا تمكن محمد حبيبي من توظيف البلاغة الرقمية متجاوزاً بهذا التوظيف حدود الدوال اللغوية إلى الدوال غير اللغوية وخلق من التلاعب بالصورة والإضاءة والحركة مكملات للنص المكتوب وخلق بينهما - لغة النص والمؤثرات- تكاملاً وتلاحماً فالنصوص البصرية والسمعية والحركية قامت بدور التمهيد وإثارة الذهن على حين قدم النص المكتوب تفسيراً للنصوص المصاحبة والسابقة لظهوره وكسر بهذا التفسير أفق التوقع.

وفي الختام يفتر نص «لوحة فنجان» إلى الروابط والتشعيب التي تُعد مكوناً أساسياً؛ ولهذا السبب أيضاً لا يُعد نصاً تفاعلياً، وهو أقرب ما يكون للفيديو كليب ولكن يقبل -تجاوزاً- عده في الأدب الرقمي لأنه لا يمكن تلقيه إلا عبر وسيط إلكتروني، ويؤخذ على النص الإطالة في العرض البصري السمعي الذي استغرق أكثر من نصف وقت عرض النص بكامله في الوقت الذي يمكن له الاكتفاء بنصف دقيقة فقط بدلاً من دقيقتين، كما يؤخذ عليه مخالفة قواعد اللغة العربية في قوله «في حين عينيك شاخصتين» والقياس «في حين عيناك شاخصتان» وقد تم توضيحه سابقاً.

نحو مقارنة تداولية معرفية للأدب الرقمي عرض تجربة في قراءة محكي أدبي تفاعلي عالمي

د. إسماعيل البويحيوي

جامعة محمد الخامس - كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط
المملكة المغربية

أولاً: المقاربة التداولية المعرفية:

نرمي في هذا المقال، إلى تعريف القارئ العربي، إلى الخطوط الكبرى للمقاربة التداولية المعرفية، وإلى السرد الأدبي التفاعلي (Récit littéraire interactif)، الذي اخترناه موضوعاً للدراسة والتحليل في أفق الاشتغال بهذه المنهجية على الأدب الرقمي العربي.

سؤال المقاربة:

ننطلق في مقاربتنا من إشكالية سؤالها المركزي يتعلق بالتواصل بين مؤلف السرد الأدبي التفاعلي ومتلقيه، القارئ المبحر، عبر وسيط رقمي جديد يستعمل اللغة، والصورة، والصوت، والفيديو. هذا السؤال الإشكالي الأكبر تتفرع منه أسئلة جزئية حول مجموعة من القضايا كإرادة قول المؤلف الرقمي، وكيفية إرساله لها، وإواليات الفهم، والتحليل، والتأويل، والمقدمات النظرية، وتصريحات المبدع و/أو توجيهاته المُجَلِّية لمقاصده. وهي كلها تشكل الأساس الذي ينطلق منه القارئ المبحر حتى يصل إلى مقصدية المؤلف الرقمي ما ظهر منها وما بطن.

مصادرها:

تمنح مقاربتنا أدواتها، ومفاهيمها من المصادر الآتية:

أ - نظرية الأفعال الكلامية لدى جون أوستين مؤسس النظرية، فضلاً عن إضافات مُطَوَّرِيهَا جوهن سورل، وبول كرايس. وبهمنا، في هذا المقام، تمييزهم بين فعل الكلام (يتحقق خلال عملية التلفظ)، وفعل الإنجاز (مضمون فعل الكلام، أو الفعل الذي يتحقق خلال التلفظ). وفعل التأثير (يتحقق نتيجة لعملية التلفظ). كما تناول فلاسفة اللغة هؤلاء مفاهيم وأدوات أخرى تشكل مفاتيح في نظرية الأفعال الكلامية كالمقاصد، ومؤثراتها، وقواعدها، وأدوات دراستها.

ب- نظرية الملاءمة لدى دان سبربر وديدر ولسون: التي نستعير منها مفهوم السياق بمعناه المفتوح (السياق ليس معطى جاهزاً، ولكنه يُبنى)، وتقسيم المقصدية إلى نوعين: مقصدية إخبارية مباشرة، ومقصدية تواصلية ضمنية يتوصل إليها بواسطة الفرضيات، والتأويل والمداخل الثلاثة. وهي:

مدخل منطقي: وهو مجموعة من القواعد الاستنتاجية كالحذف، والفصل، والوصل، وغيرها.

مدخل موسوعي: مجموعة من المعلومات، والفرضيات، وعمليات الاستباق المُخزّنة في الذاكرة. كالخطأ، والسيناريو، والسكريبت وغيرها.

مدخل معجمي: ويحتوي معلومات متنوعة صوتية وتركيبية ومعجمية للتصوّر (Concept)⁽¹⁾ (كلمة أو جملة أو عبارة)⁽²⁾.

ج - مقارنة آن ربول: التي انطلقت من المقاربة التداولية المعرفية، ومن نظرية الملاءمة، واشتغلت على التخيل السردى الورقي. ومن المهم جداً أن نبين، في هذا الصدد، أن ربول وجهت نقداً لازعاً لرائد علم السرديات الفرنسي جيرار جنيت فيما سمته «المعضلة الأنطولوجية» لأنه لم يميز بين ما هو مرجعي يحيل على الواقع الخارجي، وما هو تخيلي لا مرجع له في العالم الخارجي. وترى أن خاصية خطاب التخيل السردى خاصة بتداولية. فهو خطاب تخيلي تواصل يخرق مبدأ الصدق، أو النزاهة المميز للتواصل اليومي العادي. وتقترح حل المعضلة الأنطولوجية عبر التأويل خلال مرحلتين:

1 - تأويل حرفي لملفوظات التخيل، أو للقصة بمعناها البسيط المتداول.

2 - تأويل استعاري من خلال مجموعة من المفاهيم كالسياق، والملاءمة، والفرضيات، إضافة إلى مكون «تخيل» الذي يشكل سمة جوهرية تميز هذا الخطاب، وتسمح بتأويله تأويلاً ملائماً.

د. مقارنة مادلين سان بيير: وهي مقارنة تداولية معرفية للوسيط الرقمي أو العلاقة: إنسان/ حاسوب. وتعتمد مفاهيم مستوحاة من نظرية الملاءمة، ومن الشُّغْلِيَّات (البيئات) المعرفية (Ergonomie cognitive)، بغاية كشف العمليات الذهنية التي يقوم بها القارئ المبحر خلال التواصل عبر شاشة الحاسوب. وتقوم منهجية مادلين سان بيير على وصف مُكوّنات الشاشة، وتصنيف النشاط المعرفي للقارئ المبحر. ويهمنا، نحن في هذا السياق، الجانب الأول المتعلق بوصف مكونات الشاشة على مستويي الشكل والوظيفة⁽³⁾.

الشكل: للشكل مكونان:

مكون أول لسانی، ومكون ثان أيقوني بصري. تعالج مادلين سان بيير المكون اللسانی معالجة نحوية

(1) ينظر المعجم مزدوج اللغة في نهاية كتابنا «تحولات الأدب الرقمي، إرادة قول المؤلف الرقمي، مقارنة تداولية معرفية للسرد الأدبي التفاعلي».

(2) REBOUL, Anne et MOESCHLER, Jacques. Pragmatique du discours, De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours. Armand Colin, Paris, 1998.

(3) SAINT-PIERRE Madeleine. Une approche pragmatique cognitive de l'interaction personne/système informatisé Alsic

[En ligne], Vol. 1, n°1 | 1998. <https://alsic.revues>

ودلالية من خلال تحديد نوعية المكون، ومقولته النحوية (اسم، فعل، حرف، جملة فعلية، أو اسمية، أو شبه جملة).

الوظيفة المعلوماتية: وهي ثلاث وظائف:

- 1 - وظيفة تنظيمية تتعلق بالخاصية التَّجْنِيسِيَّة والتجميعية للمكون، كالعنوان والقائمة على سبيل المثال.
- 2 - وظيفة تواصلية تتعلق بعلاقة المُرسِّل بمستعمل الحاسوب/ المُرسِّل إليه، والتي تتم عبر عُلْب الحوار، والرسائل، والفقاعات التي تتضمن معطيات مساعدة على القراءة والإبحار.
- 3 - وظيفة تَفْذِيَّة: وهي الأوامر الموجهة إلى المتواصل معه. وعلى إنجازها لها يتوقف تحقيق هذا التواصل والنجاح فيه.

ثانياً: السرد الأدبي التفاعلي: (Récit littéraire interactif):

وهو مجموعة من السرد الرقميَّة المستحدثة نتيجة لتغيُّر أشكال المحكي المترابط الشعبي، وتحولها. يرى جان كليمون⁽¹⁾ أن السرد الأدبي التفاعلي ناتج عن تطور الوسائط المترابطة خلال سنتي 1992 و1993 كانزياح طبيعي نحو دينامية الشبكة العنكبوتية الدولية (World Wide Web)⁽²⁾. ويرى آخرون أنه نتج عن مصدرين اثنين⁽³⁾:

الأول: ظهور ألعاب الفيديو، التي حققت النجاح والانتشار، وأقبل عليها الشباب إقبالاً منقطع النظير. الثاني: تطور النصوص المترابطة الشعبية التي اعتمدت أسلوب «القصّة التي أنت بطلها». وكانت غاية هذه السرد الجديدة الجوهرية أن يجرب كتاب الأدب الإلكتروني أدوات، وأساليب تقنية مُبتَكِرَة لدمج القارئ المستعمل في الأثر الرقمي، ومنحه دور الشخصية الروائية أو دور البطولة. أما سيرج بوشاردون فقد اعتبر السرد الأدبي التفاعلي إبدالاً سردياً جديداً انبثق من رَحِم النص المترابط، رهانه المركزي خلق مَفْصَلَة بين السرد والتفاعل، مع ضرورة النجاح في هذه المَفْصَلَة⁽⁴⁾. تقوم السرد الأدبيَّة التفاعلية بإشراك القارئ، وجعله يعيش القصّة، ويفعل فيها من خلال إنجاز مهام تتوقف عليها عملية القراءة، وتخضع لها. وفي هذه الحالة يمارس السرد الأدبي التفاعلي وظيفة تشبه وظيفة لُعبَة الفيديو. وكأننا بصدد انتقال تدريجي في مفهوم المحكي من «ملفوظ سردي» إلى «حدث يعاش»⁽⁵⁾.

Clément, Jean. L'hypertexte de fiction, naissance d'un nouveau genre, 1994. <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/allc.htm> (1)

Réty, Jean-Hugues. Ecriture d'hypertextes littéraires : approche formelle et approche pragmatique Jean-Hugues Réty, 2019. <https://webperso.iut.univ-paris8.fr/~rety/publis/2005h2ptm.pdf> (2)

Szilas, Nicolas. Apprendre par le récit Fortement interactif : potentialités et premiers constats. Narrative Matters 2014 : narrative knowing/Récit et savoir, 2014, Paris, France. <Hal-011000041>. (3)

Bouchardon, Serge. Du récit hypertextuel au récit interactif, Revue de la BNF 2012/3 (n° 42), p20. (4)

نفسه، 28. (5)

إن «السرد الأدبي التفاعلي نشاط تجريبي قواعد كتابته، وقراءته مازالت قيد النشأة والتكوين»⁽¹⁾، لكن تُشترطُ فيه المُقوّمات، والخصائص التالية:

- أن يتضمن متواليّة من الأحداث تُشكّل قصّة،
 - أن تكون الصيغة الجوهرية لعرض القصة هي السرد،
 - أن يتوفر على أشكال البرمجة المعلوماتية للتدخلات المادية للقارئ.
- من كل هذا نستنتج أن السرد الأدبي التفاعلي = قصة + سرد + تفاعل (مرتبط بجهاز الحاسوب) يُعرضُ بواسطة جهاز تقنيّ يتم عبره إخراج، وعرض أشكال سيميائية متعدّدة (اللغة، الصورة، الصوت و/ أو الموسيقى، والأشكال البيانية) تحكي قصة مكتوبة، وتقترح تدخلات مادية للقارئ وتبرمجها بشكل قصدي⁽²⁾. ويسمح السرد الأدبي التفاعلي للقارئ بثلاثة أنواع من الأفعال:

- فعل الولوج (Accés): بمعنى البلوغ إلى محتوى جديد.
- فعل التحكم أو التطويع (Manipulation): وهو إظهار المحتوى نفسه في شكل، أو في صورة أخرى مختلفة، كأن يقوم المُتفاعل المبحر بتحرك منحوتة ثلاثية الأبعاد، ومشاهدتها من زوايا متعددة، ليتم تجاوز مرحلة ولوج المحتوى إلى مرحلة التحكم فيه وتغييره⁽³⁾.
- فعل الإنتاج (Production): ويكون عن طريق إدخال معطيات جديدة يأخذها البرنامج في الاعتبار إما بإظهارها فقط على شاشة الحاسوب، أو بتحليلها ومعالجتها⁽⁴⁾. إن أفعال ولوج محتوى رقمي، أو التحكم فيه، أو إنتاجه، وخلقه تتعلق بثلاثة أشكال مختلفة:

- 1- أشكال سيميائية: كالنص، والصورة، والصوت، والفيديو،
- 2- أشكال العرض، والتأطيرات، والنوافذ (نوافذ، وإطارات إلخ)،
- 3- أشكال المعالجة المعلوماتية (تطبيقات برمجية، وملفات)⁽⁵⁾،

وخلاصة القول إن ما يميز السرد الأدبي التفاعلي هو منحه يداً للقارئ المبحر ليتدخل، وينجز مهمة أو عملاً من الأعمال التي برمجت من أجله. يقول سيرج بوشاردون: « ما قد يبدو جديداً في الإبداع الرقمي التفاعلي، هو البُعدُ القابل للتحكم في النص نفسه، وليس الجهاز في حد ذاته»⁽⁶⁾.

(1) نفسه، الصفحة نفسها.

(2) نفسه، نقلاً عن ص 39، 40..

(3) نفسه، ص 137.

(4) نفسه، نفسها.

(5) نفسه، ص 138.

(6) BOUCHARDON Serge (2011). Des figures de manipulation dans la création numérique. Portée. Volume 39, Numéro1, Printemps 2011. <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2011-v39-n1-pr5004899/1006725ar/>

ثالثاً: قراءة تداولية معرفية في المحكي الأدبي التفاعلي «الأعمال الاثنا عشر للمبحر» لسيرج بوشاردون.

1 - فرضية المقاربة: الفرضية التي ننطلق منها لقراءة هذا الأثر الرقمي هي أن سيرج بوشاردون ذات مبدعة متواصلة تعبر عن مرغوب أو محلول به علمي معرفي. وهو تحقيق بطولة علمية معرفية عن طريق إنتاج سرد أدبي تفاعلي له أبعاد ومقاصد متعددة، ومتداخلة أجناسية إبداعية، وشعرية، ولعبية، وبيداغوجية تربوية تعليمية، فضلاً عن مقصدية السخرية.

2 - مراحل المقاربة: سنقوم بمقاربة «الأعمال الاثنا عشر للمبحر» من خلال مرحلتين أو مقصديتين:

1.2. مقصدية إخبارية نصف خلالها مكونات شاشة العمل اللغوية اللسانية والأيقونية البصرية كما أسلفنا. وتشمل هذه المكونات العناصر الآتية:

1.1.2. العناوين: وتميزت بتعدد وتنوع وظائفها، وأشكالها. لذلك تفرعت إلى:

أ - عنوان العمل الخارجي (الأعمال الاثنا عشر للمبحر). وهو عنوان تجنيسي يُبَيِّن على القارئ المبحر، وعلى الأعمال التي سينجزها، بحيث يُكَلِّفُ بمجموعة من المهام، ويمنحه يداً للفعل، ويُبَيِّنُ القراءة الذهنية المميزة للنصين الورقي والترابطي في الهامش.

ب - العناوين الداخلية. وهي أربعة أنواع:

• عناوين القصص: وتميزت بأنها عناوين موضوعاتية تحدد موضوع كل قصة/عمل من الأعمال الاثني عشر، مثل أسد نيميا، أو هيدرا لورن، أو غيرها من عناوين القصص. وهذه العناوين مُنَشَّطَةٌ، رُقِنَتْ باللون الأبيض، لكنها هامشية مقارنة بالصورة التي صارت مركزية في السرد الأدبي التفاعلي.

• عناوين الأعمال/ الأفعال الاثني عشر كحركات وأفعال: وهي عناوين دينامية متحركة، تنزل عمودياً. لونها أخضر. وتؤدي وظيفة إخبارية تتعلق بنوعية الفعل الذي سينجزه القارئ المبحر. ومنها، على سبيل المثال، أن يقوم القارئ المبحر بالاتصال بأنترنت، أو يقتل أفعى الهيدرا، أو يلقي القبض على الوعل الأركادي.

• عناوين تواصلية بين القارئ المبحر، ومؤلفي الأثر الرقمي: وهي عناوين تؤدي وظيفة تواصلية مستمدة من نظام المعلومات، مثل: اتصل بنا عبر بريد (أوت لوك).

• عناوين مستمدة من الخطاب المُقَدِّماتي. وفيها يشرح المؤلف مشروعه أو موقفه من الأدب وقضاياها، أو ما يراه ضرورياً ومفيداً في تقدير عمله وفهمه بصفة عامة.

العنوان، إذن، في هذا العمل، وفي السرد الأدبي التفاعلي بصفة عامة متعدد الوظائف والأشكال. وهو يستمد مكوناته، وخصائصه من الأدب الكلاسيكي، والتجريبي الطليعي من جهة، ويستمدّها من جهة أخرى من المعلومات ليحقق بذلك سِمَتَهُ الخاصّة التي تميزه عن السردَيْن الورقي والترابطي.

2.1.2 الصورة:

تميزت الصورة بحضورها المكثف والنوعي. وهو ما منح هذا الأثر الرقمي خصوصيته في مقابل السرد الأدبي الورقي القائم أساساً على اللغة من جهة، وفي مقابل السرد الرقمي المترابط الذي لا يستعمل الصورة المُفعَّلة (Image actée) من جهة ثانية. والصورة في «الأعمال الاثنا عشر للمبحر» ثلاثة أنواع:

صور ثابتة خاصة بكل قصة/ عمل. لكل قصة/ عمل صورة ثابتة خاصة. وتقوم بين الصورة والقصة/ العمل علاقات من طبيعة المجاز المرسل؛ كأن يركز المؤلف الرقمي وفريق عمله على لحظة حاسمة في القصة/ العمل. كما نجد بين الصورة والقصة علاقة ما يكون (النتيجة أو النهاية رمزاً للمراحل السابقة)، أو التركيز على الأهم النائب عن المهم، أو غيرها من هذه العلاقات التي هي من هذا النوع. أما من الناحية البصرية فهي صور تشخيصية تحيل على المدرك البصري الموجود في العالم الخارجي.

صور دينامية مبرمجة متحركة من تلقاء نفسها ترافق، هي الأخرى، القارئ المبحر من بداية العمل حتى نهايته. فبعد نقره الأيقونة الرمزية الدالة على اللغة تفتح أمامه بوابة يونانية قديمة ضخمة تضعه في جو أعمال هرقل الاثني عشر وتحيل إلى مرحلة الميثولوجيا اليونانية. ثم تظهر بعدها صورة أخرى تنقله إلى زمن الإنترنت المعاصر (سنة 2008) حيث نجد الأعمال الاثني عشر للمبحر.

صور دينامية متحركة لكنها مُفعَّلة يمارس عليها القارئ المبحر حركات أو أفعالاً تقنية. فكل قصة/ عمل تحتوي على صورة مُفعَّلة ينجز عليها القارئ المبحر فعلاً مطلوباً منه خلال عمليتي القراءة - الإبحار. وعلى نجاحه في إنجاز المهمة يتوقف استمراره في القراءة من عدمه.

3.1.2. الصوت:

حقق الصوت مجموعة من الوظائف:

أ- وظيفة تمييزية: تضيفي على السرد الأدبي التفاعلي سِمَتَيْن:

- سمة أولى يشترك فيها مع المحكي المترابط مقارنة بالمحكي الورقي، الذي يخلو، خلواً تاماً، من الصوت/ الموسيقى.

- سمة ثانية تميزه عن السرد المترابط، وتتعلق بالطابع التفاعلي للصوت.

ب - وظيفة بنائية: وتهم مساهمة الصوت/ الموسيقى في بناء هذا الأثر السردية الأدبي التفاعلي، ودلالته، ومقاصده. إنها تعكس أجواء هذا الأثر الرقمي القصصية، وتشخصها، وتثير في ذهن القارئ المبحر فرضيات معان، ومقاصد، وآفاق انتظار لقراءة العمل وفهمه وتأويله. تنطلق، مع بداية العمل، موسيقى صرير بوابة ضخمة مصحوبة بصور توحى بالزمن القديم المرتبط بتلك الأبواب، والقصور، وأجواء الحرب. وبمجرد الانتقال من العنوان الأول، الأعمال الاثني عشر لهرقل: زمن الأسطورة، إلى العنوان الثاني الأعمال الاثني عشر للمبحر: زمن الإنترنت، تنطلق موسيقى مختلفة معلنة الانتقال إلى زمن الإنترنت المعاصر.

ج - وظيفة التعليم على القصة/ العمل: وقد جاءت في شكل إطار صوتي ثابت، ومتكرر، ومتجانس خلال عمليتي القراءة وإنجاز المهام. فعلى سبيل المثال تتكرر الموسيقى نفسها عند نقر الصورة الأيقونية لكل قصة من القصص الاثنتي عشرة. ويتكرر الصوت نفسه عند الشروع في القراءة، وعند نقر عبارة (قبول إنجاز العمل) المطلوب من القارئ المبحر.

د- وظيفة الفاعل السردى: بالإسهام في النمو السردى للقصة، فكلما نجح القارئ المبحر في إنجاز المهمة المطلوبة منه تقدم في القراءة والإبحار. ونموذج هذا العمل السادس «بحيرة استيمفال». حيث على القارئ المبحر ضَبْطُ حجم الصوت لإزعاج الطيور المتوحشة، وتخويفها حتى تَفِرَّ. وبفراها يحقق العمل المطلوب منه وتتوالى أحداث القصة وعملية السرد ككل.

4.1.2. الفيديو:

يشكل استعمال الفيديو المُفَعَّل، (التحكم في الفيديو أو تطويعه Manipulation) الخاصية الجوهرية المميزة للسرد الأدبي التفاعلي بصفة عامة، ولـ «الأعمال الاثنا عشر للمبحر» بصفة خاصة. وهذا التحكم نوعان:

أ- التحكم في تدفق الفيديو عن طريق تشغيله، أو توقيفه، أو غيرها من العمليات البسيطة.

ب - التحكم في إنجاز فعل على محتوى مقطع الفيديو. وهذا النوع الثاني من التحكم يخلق لدى القارئ المبحر الإحساس بالقدرة على الدخول إلى الصورة وفق ما يسمح به البرنامج المعلوماتي⁽¹⁾. ونجد ذلك في قصة وعل أركاديا. يطلب من القارئ المبحر تفعيل كاميرا الويب. وعليه، بعدها، رفع يديه، أمام الكاميرا، حتى يتمكن من القبض على الوعل بحركات مضبوطة، ويحذر شديد ليحقق الغاية، وينجز المهمة المطلوبة.

5.1.2. البنية السردية لقصص «الأعمال الاثنا عشر للمبحر»:

تتميز قصص / «الأعمال الاثنا عشر للمبحر» ببنية سردية مورفولوجية واضحة جداً من حيث نوعية السارد وطبيعته، ومن حيث لحظات التحول الكبرى في مورفولوجيا المحكي. فالسرد يتم بواسطة ضمير المخاطب (أنت) الذي يحيل على القارئ المبحر، بطل القصص (أسلوب حكاية أنت بطلها). يملك السارد سلطة مطلقة. إنه سارد عليم كُلِّي الحُضور يستهل جميع القصص / الأعمال بتوجيه الخطاب إلى القارئ المبحر يصف له وضعيته المتأزمة وحالته النفسية، وشعوره الدفين. ويخبره بما يجب عليه القيام به للخلاص اقتداءً بالبطل اليوناني الأسطوري النموذجي هرقل. وهذا الصنيع السردى يحقق للقصص الأعمال برمتها بنية مورفولوجية قائمة على ثنائية حكاية تقليدية وبسيطة: الأزمة/ الحل عبر مرحلتين:

- مرحلة القراءة: إخبار القارئ المبحر بأنه وقع في وضعية أزمة تفرض عليه الاقتداء بهرقل.

- مرحلة الفعل: الطلب منه إنجاز مهمة تشكل الحل لأزمته.

ويمكن اختزال هذه البنية كما يلي:

الأزمة ← النموذج الواجب احتذاؤه (هرقل) ← المهمة الواجب إنجازها لحل الأزمة.

خطاظة اختزالية لمرفولوجيا القصص/ الأعمال الاثنا عشر للمبحر».

هذه الخصائص التي رصدناها، باختصار، في مستوى المقصدية الإخبارية تجعلنا نستنتج أن السرد الأدبي التفاعلي لم يأت من فراغ، بل يشكل امتداداً للتخييل السردى التجريبي والمترايط، من جهة، ويشكل، من جهة ثانية، انفتاحاً مُتَجَدِّداً ودائماً على تكنولوجيا المعلومات والتواصل في وجهها التفاعلي بصفة خاصة. إنه أفق مفتوح للتجريب والتعديل والإضافة.

2.2. المقصدية التواصلية:

بناء سياق المقاربة:

انطلقنا لدراسة المقصدية التواصلية من المقصدية الإخبارية، ثم قمنا ببناء السياق بصفة عامة. ويشمل السياق الخارجي، والذات المبدعة المتواصلة، وتجربة بوشاردون الكامنة وراء إبداع الأثر الرقمي، وجنس العمل وميزته. إضافة إلى استنطاق العناوين الخارجية، والداخلية، ودلالة اسم العلم هرقل، ومقصديات العمل وأبعاده التي صرح بها بوشاردون بنفسه.

كان وراء تأليف سيرج بوشاردون لهذا الأثر وتصميمه، وإخراجه تجربة إزعاج اللوحات الدعائية التي ولدت لديه الشعور بالقلق والحيرة، وكأنه هرقل زمانه. لقد اتخذ تجربته الشخصية، هذه، ذريعة لوضع سيناريو الأعمال الاثني عشر للمبحر، وإسناد دور البطولة للقارئ المبحر.

وانطلاقاً من هذه العناصر المكونة للسياق العام يستوقفنا تعدد دلالات اسم العلم هرقل. فهو مرة هرقل الأسطوري، الذي استدعى سيرج بوشاردون أسطوره، وبنى عمله انطلاقاً منها، ومرة ثانية هرقل هو سيرج بوشاردون الذي شعر بأنه قد سلطت عليه تلك الأعمال الشاقة. ومرة ثالثة هرقل هو القارئ المبحر الذي أسندت إليه مهمة إنجاز أعمال تقنية (ذات طبيعة هرقلية) حتى ينال الخلود الشبكي، مثلما نال هرقل الأسطوري الألوهية والخلود.

يضاف إلى ماسبق أن الخطاب المقدماتي، والشروحات والتوجيهات التي وفرها سيرج بوشاردون للقارئ المبحر قد ساهمت، مساهمة فعالة، في فهم هذا العمل، وتأويله. وقد وجدناه يتحدث عن أربع مقصديات:

1 - مقصدية أجناسية أنواعية تتعلق بالسرد الأدبي التفاعلي كجنس تجريبي، رقمي، هجين تمحي فيه الحدود بين الأنواع والسجلات. ويجمع بين القراءة والفعل.

2 - مقصدية بيداغوجية تعليمية لتدريب القارئ المبحر على فهم ما يجري على النّيت، وتمكينه من اكتساب مهارات، وقدرات تضمن له النجاح في استعمال هذا الوسيط الرقمي الجديد.

3 - مقصدية شعرية شاعرية اتخذت شكل بُعْدٍ فني تجلي، أولاً، في تحوير سيرج بوشاردون لأسطورة

هرقل، وتجلى، ثانياً، في شعرية الدال الرقمي كما في الحروف التي تهطل كالمدر والبدر في العمل التاسع حزام ملكة الأمازونات، وتجلى، ثالثاً، في الحروف والجمال والأشكال المتحركة، في كل اتجاه، بتقنية الأبعاد الثلاثة في العمل الرابع خنزير الإرميتي.

4 - مقصدية السخرية (الفكاهة والدعابة هنا). تجسدت السخرية في «الأعمال الاثنا عشر للمبحر» في مظاهر عديدة جداً. ومنها المفارقة، حيث يقوم القارئ المبحر بعمل وتأتي استجابة الحاسوب ضد المنتظر. ففي العمل الأول «أسد نيميا» يطلب من القارئ المبحر، بعد عدة محاولات فاشلة لإنجاز المهمة، أن يرمي بحاسوبه في سلة المهملات. وحين يفعل يتم وصل حاسوبه بأنترنت. وتظهر السخرية أيضاً في المحاكاة الساخرة للعديد من المواقع على الأنترنت كـ«فيس بوك» و«أمازون» وغيرهما.

ومن كل هذا استنتجنا فرضية المقاربة التي فحصناها، وراجعناها مراراً، ورجحنا أنها الأكثر ملاءمة كما بينا سابقاً⁽¹⁾. والمظهر الأساس لهذه البطولة هو الإبداع في مجال السرد الأدبي التفاعلي كنوع هجين جامع بين القراءة والفعل، والأدب والتقنية. إنها بطولة العلماء وذوي القدرات الفكرية الذين ينكرون ذواتهم من أجل خدمة الإنسانية، وتطوير مداركها وقدراتها، ومساعدتها على النجاح في تحقيق الأفكار، وإنجاز المشاريع الكبرى الخلاقة التي تتحول إلى إرث بشري خالد⁽²⁾.

لكن هذا الإنجاز البطولي العلمي المعرفي، مبني أساساً على بطولة القارئ المبحر، (الخلود الشبكي) من خلال انتحال شخصية القارئ المبحر لاعب الفيديو الذي يتفوق في حل الألغاز، وأداء المهام التقنية المطلوبة منه. طبعاً هو خلود مستعار من خلود هرقل الأسطوري وأعماله الخارقة. ومن هنا إضفاء الطابع الأسطوري على أعمال القارئ المبحر. غير أن هناك وجهاً آخر للخلود يرتبط ارتباطاً كلياً ومصيرياً ببطولة خلود الأدب الرقمي حيث يتعلم القارئ المبحر التحكم في الوسيط الرقمي، وتطويعه أقصى ما يمكن⁽³⁾. وهو ما سماه سيرج بوشاردون نزع الطابع الأسطوري. يمارسه القارئ المبحر اللاعب كنوع من التطهير المسرحي فقط. وكأنه يستعيد أحاسيس فطرية مر منها النوع البشري وتجاوزها، وبذلك فربط خلود القارئ المبحر الشبكي بخلود أعمال هرقل يحقق الطابع الملحمي، ويحقق أسطورة الأفعال الرقمية المشبهة به، بينما نجاحه في إنجاز مهامه المادية التكنولوجية يكسبه مهارات تقنية صرفاً، ويحقق نزع هذه الأسطورة الوهمية، ويحقق التخلص من الخوف من التكنولوجيا ومن صعوباتها، ويحقق أخيراً مقصدية سيرج بوشاردون الأساسية والجوهرية المتشعبة: بطولة تحقيق النجاح العلمي والمعرفي، وتخليد الاسم والذكر على مر الزمان، التي تقوم على بطولة نجاح القارئ في القيام بالأعمال الاثني عشر. إنها بطولة نجاح الأدب الرقمي وانتشاره الذي يخلد اسم بوشاردون إلى جانب أسماء مبدعيه الكبار.

(1) انظر فرضية المقاربة التي أوردناها سابقاً في هذا المقال.

(2) Ernest Renan, L'avenir de la science, Paris, Calman n-Lévy-Editeurs, 1890, p235.

(3) Saint-Yves, Myriam : Détournement entre jeu et littérature. <http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/detournement-entre-jeu-et-litterature#note13>.

وبلغة الأفعال الكلامية التي عرضناها سابقاً فإن هذا العمل السردي الأدبي التفاعلي يشكل استعارة تخيلية لتحقيق إرادة قول سيرج بوشاردون. إن «الأعمال الاثنا للمبحر» الحاملة العنوان الإلكتروني التالي: (<http://www.the12labors.com>) تشكل فعلاً كلامياً. ومكونات الشاشة، ومحتوى المحكي وبنائه، وإرادة قول صاحبه تشكل الفعل الإنجازي (متضمن فعل الكلام). أما رد فعل مَحْفَل التلقي وتفاعله (احتفال بعض مهرجانات الأدب الرقمي بالعمل التاسع: حزام هيبوليت ملكة الأمازونيّات، نصيحة الأستاذ الجامعي مارك مورينو باعتماد هذا العمل لتدريس الأدب الرقمي، اقتراح شركة لتطوير الألعاب على سيرج بوشاردون فكرة إنتاج هذا الأثر الرقمي لصالح الأطفال من 12 إلى 16 سنة) فإنه يشكل الفعل التأثري (تأثير فعل الكلام).

رابعاً: خلاصات وآفاق:

• إن المقاربة التداولية المعرفية مقارنة إجرائية مرنة تتميز بالشمولية، وبالقابلية للتعميم. ويمكن من خلالها مقارنة جميع أنواع الآثار الرقمية الترابطية منها، والتفاعلية، والسردية منها والشعرية دون إغفال الآثار الورقية.

• على القارئ المبحر تجاوز تفكيك بنية الخطاب، وشفراته الدلالية، وبلوغ بعده التداولي، وإصابة مقصدية المبدع عن طريق أدوات المقاربة المعرفية التأويلية. وبذلك فالنتيجة التي توصلنا إليها ونقول بوجاهتها، وصوابها أن حل إشكالية التواصل بين المبدع الرقمي والقارئ المبحر لا يكون إلا باستقصاء الرسالة، والاستدلال على إرادة القول كبعد تداولي معرفي من خلال المقصديّتين الإخبارية والتواصلية عبر عدة عمليات ذهنية كاستكناه المعنى الضمني المجازي الاستعاري/ إرادة قول المبدع الرقمي والبناء الخلاق لفرضيات الفهم والتأويل القبليّة، والمُصاحبة والبعدية. ولا بد أن يقوم القارئ المبحر بفحص السياق العام الخارجي، وما يتعلق بالذات المبدعة، وجنس العمل، والدافع إليه، ومقاصد المبدع الصريحة والضمنية، والسمة التخيلية المميزة لملفوظات التخيل ثم استقصاء تجليات الفرضيات المثبتة لملاءمتها.

• توفير شروط التواصل الإبداعي بكل نزاهة لمساعدة القارئ المبحر على إصابة إرادة قول المبدع المؤلف المُتواصل، كتوظيف الخطاب النظري المُقدّماتي، واعتماد الخطاب التوجيهي لشرح مشروع المبدع، وتوضيح غايته/أغايته ومقاصده، وتوجيه القارئ المبحر لما عليه فعله، ولما عليه تركه، وجعل الروابط الشعبيّة صريحة واضحة.

• تقوية سلطة القارئ المبحر بمنحه دور البطولة، وجعله مشاركاً في الكتابة والإبداع، وبرمجة ذلك عن وعي مسبق.

• على القارئ المبحر تجاوز السلبية. وعليه الاجتهاد للإلمام بأدوات القراءة، والتحليل، والتأويل السالف ذكرها.

المصادر والمراجع

أولاً: المتن

- 1 - CLEMENT, Jean et autres, Les 12 travaux de l'internaute :
- 2 - (<http://www.the12labors.com>), 2008.

ثانياً: المراجع

باللغة العربية:

- 1 - البويحيوي، إسماعيل. تحولات الأدب الرقمي، إرادة قول المؤلف الرقمي، مقارنة تداولية معرفية للسرد الأدبي التفاعلي، ط1، جامعة المبدعين المغاربة، الدار البيضاء، المغرب، 2021.

باللغة الأجنبية:

- 2 - BOISSIER Jean-Louis Figurabilité et jouabilité dans le récit-vidéo interactif, conférence pour H2PTM'03, septembre 2003.
- 3 - BOUCHARDON Serge. Des figures de manipulation dans la création numérique. Portée. Volume 39, Numéro1, Printemps 2011. <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2011-v39-n1-pr5004899/1006725ar/>
- 4 - REBOUL, Anne et MOESCHLER, Jacques. Pragmatique du discours, De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours. Armand Colin, Paris, 1998.
- 5 - CLEMENT, Jean. L'hypertexte de fiction, naissance d'un nouveau genre, 1994. <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/allc.htm>
- 6 - ERNEST Renan, L'avenir de la science, Paris, Calmant n-Lévy-Editeurs, 1890.
- 7 - 6- MYRIAM Saint-Yves : Détournement entre jeu et littérature. <http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/detournement-entre-jeu-et-litterature#note13>
- 8 - 8- SAINT-PIERRE Madeleine. Une approche pragmatique cognitive de l'interaction personne/système informatisé Alsic [En ligne], Vol.1, n°1 | 1998. <https://alsic.revues>

«النص الرقمي التفاعلي بين تعدد القراءات والإنتاج.. نماذج رقمية مُختارة»

أ. عائشة بنت فهد بن سعيد

جامعة الملك عبد العزيز

ملخص البحث:

يشهد النص الأدبي في ظل هذه الثورة الرقمية المعاصرة تغيرات مثيرة للاهتمام، تتمثل في تعدد إنتاجية النص، التي تبرز في تعدد تأويلات النص، والتي تُسهم في إعادة إنتاجه وفق هذه التأويلات والقراءات، وعليه يسعى البحث لتناول هذا الجانب، في محاولة لفهم تأويلات النص، وكيفية قراءة المتلقي له، وكيفية تناول نظرية التلقي لهذه القراءات، وهل تُسهم هذه القراءات في تشكيل نظرية نقدية تُفسر هذه الظاهرة.

وتكمن أهمية البحث في كونها مواكبة لهذا التطور التكنولوجي الملموس في إنتاجية النص الأدبي الرقمي التفاعلي، كما يهدف هذا البحث للكشف عن تلك القراءات للنص الأدبي، ومدى ارتباطها بالنقد، في محاولة لفهم هذه الإنتاجية ودوافعها، وكذلك ارتباط نظرية المتلقي بإعادة إنتاج النص، وتنبثق هذه الدراسة من تساؤلات البحث الآتية:

- كيف أعاد المتلقي النص الأدبي ببناءٍ فني مختلف، وهل هذا يتوافق مع نظرية التلقي؟
- كيف تعددت الاتجاهات في بناء النص الأدبي الرقمي؟
- ما دلالة تفاعلية التلقي للنص الأدبي الرقمي؟

وتهدف الدراسة من خلال هذه التساؤلات إلى الوقوف على جوانب مهمة في تلقي النص الأدبي الرقمي، حيث تسعى من خلال النماذج المختارة لفهم دلالة إعادة النص الأدبي، وعلاقة نظرية التلقي بتعدد القراءات وتعدد التأويلات التي تتمظهر من خلال تفاعلية التلقي في إعادة إنتاج النص الأدبي الرقمي.

وعليه يستند هذا البحث إلى المنهج النقدي السيميائي لقراءة دلالة إنتاج النص الرقمي، ومدى ارتباطه بالنص المكتوب، مع الإفادة من المناهج النقدية الحديثة.

ولتأطير البحث فقد تكون من مباحث رئيسة:

المبحث الأول: إعادة إنتاج النص في ضوء نظرية التلقي.

المبحث الثاني: تعدد اتجاهات النص الرقمي التفاعلي.

المبحث الثالث: دلالة تفاعلية المتلقي الإنتاجية للنص الأدبي الرقمي.

ويُفَضِّلُ البحث في خاتمته إلى تجلية أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، والكشف عن دلالات تعدد إنتاجية النص، وتفاعلية المتلقي مع النص، وموقف النقد من قراءة مثل هذا التفاعل الشائني الجانب.

توطئة:

إن وجود النصوص الأدبية يستدعي من المتلقي ردة فعل تختلف باختلاف كل عصر وأدواته، فلا يمكن للمتلقي في العصر الأدبي الأول أن تكون ردة فعله في تلقي النص مماثلة أو مشابهة لما عليه المتلقي في عصر التقنية، التي قربت المبدع بشكل أكبر للمتلقي، وسمحت له أيضاً بالمشاركة في إعادة إنتاج النص الأدبي، مما أكسب النص الأدبي الرقمي التعدد في التأويل والقراءة، واستندت في هذا الأمر إلى فعل الفهم والقراءة التي تقوم عليها جمالية التلقي، كما منحت التفاعلية المتلقي تخطي هذين الفعلين إلى فعل جديد مختلف لم يكن له من قبل، فدخل في بناء النص الأدبي متجاوزاً أحادية الإنتاج، ليمنح النص استمرارية مختلفة، ومتماهية في آنٍ واحد.

المحور الأول: إعادة إنتاج النص في ضوء نظرية التلقي:

إن تلقي النصوص الأدبية في الفضاء الرقمي منح المتلقي مساحة أكبر للتفاعل مع النص، حيث برز هذا التفاعل من خلال الردود والإعجاب والإنتاج، والمشاركة في بناء النص بشكل يمنح النص امتدادات متعددة، فيتعاقب النص الأدبي العديد من النصوص الأخرى التي يُسهم المتلقي في إنتاجها، وتصبح هذه النصوص مباشرة أمام المبدع، هذا يعني أن التفاعل مع النص أصبح تفاعلاً مشتركاً بين الأديب والمتلقي، فهما يدوران حول فهم فكرة النص، التي تتجسد بدورها من خلال النص الأدبي، ليتلقفها المتلقي، ويحوّلها بحسب فهمه وتأويله، وبهذا يُخرجه الفضاء الرقمي عن تفاعله المحدود إلى تفاعل يُجسّد فيه فكرة النص بشكل مختلف نوعاً ما، وهذا يعني أن التقنية تفتح الأفق أمام النص والمتلقي وتعدّد التأويل للنص.

وبالعودة إلى نظرية التلقي نجد أن النظرية تشير إلى أن «فهم النص وتأويل الرموز والشفرات: هو عملية وظيفية؛ لأنها عملية دالة تُسهم إسهاماً فاعلاً في بناء المعنى الأدبي...»⁽¹⁾.

وفي النموذج الأول، شكل (1):

(1) ناظم عواد، نظرية التلقي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1996، ص: 121.

لقد جاء هذا النص الأدبي للشاعرة روضة الحاج، وقد جسّدت فيه فكرة الاستمرارية، وعدم التوقّف لعارض من عوارض الحياة، خصوصاً ما يرتبط بالعلاقات الإنسانية، وما يعتريها من جفاء ونكران وجحود بلا مُبرّر، وهي تُطالب بعدم البحث أو السؤال عن مُبرّر أو إجابة لتُثقّع النفس بأن هذا الخطأ قد وقع لسبب معيّن، وهي تُدرك مع هذا الطلب الثقيل على النفس أن الجرح يبقى ويدوم؛ لأنّ العقل يرفض الأشياء غير المنطقية، فمع حُبها وإخلاصها وتمسّكها كان من المفترض أن تلقى نتيجة له أحسن وأفضل، وهذا مقياس منطقي، إلا أنه حدث العكس، مما يتطلّب السؤال الدائم، والبحث عن مُبرّر، وفي ختام أبياتها تطلب من تلك الجريحة أن تتخفّف من أعباء الحياة المتجسّدة في حزن النفس والتفكير الدائم بها، وترصد الدراسة رداً من مُتلّق جارٍ هذه الأبيات مُتمسّكاً بالفكرة، الشكل (2):

حيث تقاطع مع الكاتبة في الطلب نفسه بالاستمرارية وعدم التوقّف واصفاً إياها بروضة الشعراء، وفيها دلالة على جمال الشعر والفكرة والخيال، وجمال ما تطرحه الشاعرة، وهو يوجّه ذات الرسالة بعدم الإصغاء لمن يهتفون لها: اكتفي، وربما في هذا دلالة على أن المبدع قد يكشف عن بعض المعاناة التي يمر بها، فينتقده من حوله، ويطلبون منه طرح الأفكار الأخرى، وعدم نشر الحزن، ثم يضع لها مُبرّراً في نهاية الأبيات أن من هجر ونكر لم يعشق، ولم يكن خلاً وفياً.

هذا التماهي من المتلقّي مع فهم النص يعطي دلالة على أن النص الشعري أو الأدبي أصبح يكتسب ظاهرة جديدة، وهي الاستمرارية المباشرة في الفكرة والنص، وهذا ما تُجسّده نظرية التلقّي التي تُعنى بالفهم إلى جانب القراءة.



الشكل (1)، موقع تويتر، 2022، روضة الحاج: لا تتوقفي⁽¹⁾.



الشكل (2)، ردّ مُتلّق⁽²⁾، موقع تويتر، 2022.

(1) روضة الحاج، لا تتوقفي، موقع تويتر، على الرابط: https://twitter.com/rawdaelhaj87/status/1548370108396945410?s=20&t=q_OC5T1FWZPgk8z5BuUg2Q 12 محرم 1444هـ.

(2) رد المتلقي على قصيدة روضة: لا تتوقفي، موقع تويتر، على الرابط: https://twitter.com/ha_shtifi/status/1548901581684359169?s=20&t=q_OC5T1FWZPgk8z5BuUg2Q 12 محرم 1444هـ.

وفي نموذج أدبي آخر يتجسّد في الشكل (3) و(4):

طَمْنُ فَوَادِكْ إِنْ لَكَ
رَبُّ رَحِيمٌ قَادِرٌ
فَارْفَعْ يَدَيْكَ بِدَعْوَةٍ
نَاجِيَةٍ بِلا حُجْبٍ وَقَلْ
قَدْ غَلَّيْتُ ذَنْبِي وَبِي
مَا خَابَ مَنْ قَدِ عَادَ لَكَ
فَاقْبَلْ إِلَهِي تَوْبَتِي
فَلَأَنْتَ مَنْ سَيُعِيدُهُ
وَلَأَنْتَ مَنْ سَيُجِيبُهُ

رَبِّاً لَأَمْرَكَ قَدْ مَلَكْتُ
يَكْفِيكَ مَا قَدْ أَشْغَلْتُ
وَاسْجُدْ وَقَلْ مَا أَثْقَلْتُ
عَبْدٌ ضَعِيفٌ أَمَلْتُ
قَدْ ضَاقَ كَوْنُكَ وَالْقَلْتُ
كَلَّا وَلَا قَلْبٌ هَلَكْتُ
طَهَّرْ فَوَادِي إِذْ حَلَكْتُ
مُسْتَبْصِراً فِيمَا سَلَكْتُ
مِنْ فَضْلِهِ وَبِمَا مَلَكْتُ



الشكل (4) طمن فؤادك، نورة

اليوسف، موقع اليوتيوب، 2021.



الشكل (3)، طمن فؤادك⁽¹⁾، نورة اليوسف
(غصة)، موقع تويتر ويوتيوب، 2021.

حيث أعاد المتلقّي إنتاج النص الأدبي وفق أدوات التقنية، ليصبح نصّاً رقمياً له دلالاته السيميائية، وبالوقوف على النص نجد أن مطلع النص في مقطع الفيديو بدأ بلحظة تأملية تتوافق مع النص (طَمْنُ فَوَادِكْ)، وهي اللحظة التي يتوقّف فيها المتلقّي متأملاً النص، باعتباره نصّاً مُوجَّهاً من الخارج إلى الداخل، ليتبادر إلى ذهنه أسئلة، منها: كيف أطمئن فؤادي؟

فيأتي البناء غير اللغوي متماهياً مع البناء اللغوي للنص حاملاً معناه بلغة مُوازية، وهي لغة الفيديو، التي ابتدأت بحركة الطير المُغادر إلى الأفق، وزُرقة البحر، والمَرَسى الذي يدل دلالة على الانطلاق لهدف منشود، فكان هذا يجسّد معنى الانطلاق، الذي يأتي غالباً بدوافع الثقة بأن هناك مَنْ يُدير الأمر بدقة وحِرْفِيَّةٍ، تلك الدقة

(1) نورة اليوسف، طمن فؤادك، تويتر ويوتيوب، على الرابط: https://twitter.com/norah_yosef/status/1361993812353122306?s=20&t=SnCHzL_spSMD9mIXkqR7A

التي يتلاشى معها أيّ مظهر من مظاهر التردّد، أو عدم الاقتناع، وقد كان البناء اللغوي يُجسّد في بيته الأول هذا المعنى، ليُخرج رجلاً متأملاً في السماء ذات اللون الأرجواني والأزرق، حيث تعطي هذه الدلالة معنى التأمل والرجاء للعظيم، والأزرق يعطي دلالة الصدق⁽¹⁾ في رجاء المتأمل في الله، علّه قد يرحم ضعفه، ويقضي حاجته، ويغفر ذنبه، وكأنه يتأمل عناء السماء ليفتح ذراعيه داعياً ومناجياً الله ليقضي حاجته التي قد أثقلت، مجسّداً ضعف الطالب.

ثم تتوالى الصور لشروق الشمس فوق قمم الجبال، وهذا التماهي بين الصورة ومعنى البيت تَماه يُشكّل تمحوراً فُهم المتلقّي للصورة الشعرية في البناء اللغوي السابق، وشروق الشمس يعطي انفراج الضيق، وانكشاف الهم والغم على الداعي الراجي، وقد رفع الشخص في الفيديو يديه لله مجسّداً الصورة الذهنية في البيت الثالث، الذي تدعو فيه الشاعرة إلى التوبة والاستغفار، والإقبال على الله بقلب صادق، يُجسّد هذا المعنى صورة الشخص الساجد في بيت الله بلباس أبيض يُعطي دلالة الانتقال والتغيّر⁽²⁾، وهو بهذا يجسّد معنى التوبة التي تنقل الشخص من سواد المعاصي لبياض التوبة، وكأنه يعطي انطباعاً لمسح الذنوب بالتوبة.

والتأمل في تماهي البناء اللغوي والبناء الرقمي يجد أن الأخير جاء ليُجسّد قراءة المتلقّي وفُقه المعنى بعد قراءة النص، متجاوزاً فعل القراءة وفعل الفهم إلى إنتاجه، الذي تُعنى به نظرية التلقّي التي «تعدّ جمالية التلقّي للمعنى وفهمه بنية من بنيات العمل الأدبي؛ ليصبح الفهم هو عملية البناء للمعنى وإنتاجه، وليس الكشف عنه والانتهاه إليه...»⁽³⁾.

تكشف الدراسة هنا تعالقُ الرقمية مع البناء اللغوي وتجسيده وفُقه المتلقّي للنص الأدبي، وهذا يعطي النص أفقاً أوسع وأرحب في التأويل لدخول البناء الرقمي على البناء اللغوي وتماهييه معه وتجسيده على إبراز المعنى وفق فهم المتلقّي؛ لأن النص الأدبي يسمح بتعدّد القراءات، وهذا ما يعطي انطباعاً عن المتلقّي الرقمي بأنه أكثر تأويلاً وتجسيداً للنص من المتلقّي الورقي، وهذا يعني أن المتلقّي يُجسّد ذلك الفهم والتلقّي من عدة اتجاهات.

المحور الثاني: تعدّد اتجاهات النص الرقمي التفاعلي:

أسهمت التقنية في تعدّد اتجاهات النص الأدبي الرقمي التفاعلي في الفضاء الرقمي، بما تمنحه من أدوات تمكّن المبدع من تجسيد إبداعه باتجاهات متعدّدة لا تتوقف عند البناء اللغوي فقط، بل تتعلّق فيه الكلمة مع الوسائط التقنية المتاحة من فيديو وصورة وصوت وحركة، التي تُعرّف بالوسائط المتعدّدة⁽⁴⁾، حيث

(1) فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية.. بحث إجرائي في تشكيل المعنى، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2009، ص 150.

(2) المرجع نفسه، ص 51.

(3) بشرى موسى الصالح، نظرية التلقّي.. أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001، ص 43.

(4) تُنوّ الدراسة بأن النماذج المختارة فيها تعتمد على المستوى الثاني والرابع الذي أشار إليه الناقد عبد الرحمن بن حسن المحسني في مقال نشره محمد معاذ، بعنوان: عبد الرحمن المحسني يدافع عن الأدب الرقمي، على صحيفة غرب- إعلام برؤية وطن، الأخبار الثقافية بتاريخ: 24 ربيع الأول 1441، على الرابط: <https://garbnews.net/news/s/143265>.

تشير عبير سلامة إلى أن القصيدة الرقمية التفاعلية «قصيدة قيّد التشكّل يمكن الاشتباك مع نصّها بفعل، فقد تكون القصيدة التفاعلية نصيّة قوامها الكلمة فحسب، أو متعدّدة الوسائط، تستخدم واحداً -أو أكثر- من العناصر البصرية/ الصوتية/ المتحركة، وقد تكون خطية البناء أو تشعّبية، لكنها في جميع الحالات تمنح القارئ خيارات المشاركة في تشكيلها»⁽¹⁾، وهذا يعني أن النص التفاعلي الرقمي يعتمد في بنائه على البناء اللغوي، والبناء البصري، والبناء الصوري، والبناء الصوتي، والبناء الحركي، والبناء اللوني، والبناء بواسطة الروابط التشعبية، ففي النموذج الآتي: قصيدة الدائم الله⁽²⁾، الشكل (5):



الشكل (5)، الشاعر يحيى الرياني، الدائم الله، منصة تيك توك، 2022 / 7 / 26.

الدائمُ الله لا عزٌّ ولا جأهٌ ولَنْ يَخِيبَ الذي بالصدّقِ ناجاهُ والمستحيلاتُ في إدراكِ قدرتنا حتى ولو صَعِبَتْ يأتي بها اللهُ الناسُ تَسَى الذي يحتاج وقفَتها والله سبحانه ما كان ينسأه يمكن الوصول إلى الموقع عن طريق المسح على الباركود، الشكل (6):



حيث عمد الشاعر إلى تقديم نصّه الإبداعي على منصة TIKTOK وفق الأدوات المطروحة في هذه المنصة، التي تمنح المستخدم دمج الأصوات الحقيقية والموسيقى، وتعطيه صلاحية التحكم بالمونتاغ كاملاً، سواءً من طريق برامج أخرى بسيطة، أو من خلال أدوات البرنامج نفسه، ويمكنه من خلال هذه المنصة دمج أكثر من مقطع فيديو يتم تصويرها بأماكن مختلفة، وقد ظهر الشاعر في بداية المقطع يُلقي قصيدته «الدائم الله» مصحوبةً بأهات وموسيقى للشاعر مشاري العفاسي، والمغني راشد الماجد، وقد ظهر في هذا الفيديو التماهي التقني بشكل أوضح، حيث جاءت قصيدة الرياني تدور أبياتها حول ديمومة الله، وعدم خيبة من ناجاه وتوكل عليه ولجأ إليه، ونسيان الناس لكل عمل حميد يُقدّمه الأشخاص، وبعد نهاية إلقاء الرياني أبياته تتداخل قصيدة مشاري العفاسي التي يُشدها المغني راشد الماجد، وفي مطلعها ينشد قائلاً:

الشكل (6)، يحيى الرياني، الدائم الله، موقع تيك توك، 2022.

(1) عبير سلامة، الشعر التفاعلي.. طرق للعرض وطرق للوجود.. مجلة عاشقة الصحراء، 2015 / 6 / 22، على الرابط: <http://www.sha3erjo-rdan.net/lovedesert/news.php?action=view&id=970> تاريخ الدخول: 15 محرم 1444.

(2) يحيى الرياني، الدائم الله، منصة تيك توك، 2022، على الرابط: https://www.tiktok.com/@ghreed.jiz/video/7124441175989259522?_t=8VGEq2oPs0H&_r=1

آملنا بالله، ودعانا لله لا نستعين سواه، لا نرتجي إلا هو

وفي هذا البيت يظهر تماهي النصّين حول فكرة اللجوء إلى الله، ولجوء الشاعر بكل قناعة إلى الله، وأنه لا يرتجي إلا الله، ولا يستعين إلا بالله، مع إرفاق هذا النصّ بآهات تمنح بدورها النصّ «جمالاً إضافياً، وعمقاً أكبر، وتترك صداها لدى المتلقّي، كما يكون تأثيرها أشدّ بسبب ازدياد التركيز»⁽¹⁾، وفي النموذج الآخر على تويتر للأديبة حلّيم الفرّجي⁽²⁾ في الشكل (7):



الشكل (7)، حلّيم الفرّجي، متقلّة حنجرتي، موقع تويتر، 2022.

فقد نشرت الأديبة نصّاً أدبياً قصيراً مرفقاً بصورة، هذه الصورة تتماهى مع النصّ في تمثيل حجم المعاناة التي تشعّر بها الأديبة، حيث يطغى على الصورة اللون الأبيض والرمادي، وهي صورة لفتاة تدسّ رأسها في مجسّم كأنه وسادة قطنية، وهي هنا تصوّر تلك الأفكار التي تتوارّد على ذهن الأديبة في فترة ما قبل النوم، ولربما عانت معها ومنها، حتى أنها تُثقلها تلك الأفكار، والسبب في ثقلها عدم النطق بها، ودلالة وُضع الفتاة تُعطي انطباعات عن المحاولات الجادة في عدم البوح بما يدور في ذهنها، وقد استعانت الأديبة لتصوير ذاك الشعور بحبس الحديث في الحنجرة، والمُلاحَظ على الصورة أن أصابعها تختلف عن باقي الصورة، حيث تتلون بلون الجلد الطبيعي نفسه، وربما في هذا رمزية لإمكانية تجسيدها المعاناة عن طريق الكتابة؛ لأنّ النصّ الأدبي انتهى بنقّاط، وهي تعني أن للحديث بقيةً محذوفة، وفي هذا التعلّق بين النصّ والصورة فائدة للنصّ؛ لأنها أبلغ في إيصال المسكوت عنه؛ لأنّ الصورة تبعث للمتلقّي حالة نفسية مؤلمة تجاوزت الحديث للمسكوت، فكل عناصر الصورة هنا تتحدّ مع النصّ في خلق الجو العام للفكرة، ومن ثمّ تجسيد تصوّر للمتلقّي.

مما يعني أن اختيار الاتجاهات في بناء النصّ الأدبي الرقمي مهم، ولا يأتي اعتباطاً، بل يأتي وفق رؤية الأديب للنصّ، ووفق ما يسعى لإيصاله.

(1) عبد الرحمن الفينخ، تكريس ربط الحزن بالدين.. مؤثرات صوتية، صحيفة الوطن، بتاريخ: 2 يوليو 2020، على الرابط:

<https://www.alwatan.com.sa/article/1050042>، تاريخ الدخول: 17 محرم 1444.

(2) حلّيم الفرّجي، متقلّة حنجرتي، موقع تويتر، 2022، على الرابط: <https://twitter.com/Haali14m/status/1562090091484516356?s=20&t=xuTt2gUqdVTShibVYMJy-w>، تاريخ الدخول: 16 محرم 1444.

المحور الثالث: دلالات تفاعلية تلقي النص:

إن تفاعل المتلقي مع النص الأدبي عبر الفضاء الرقمي يمر بعدة مراحل، كما ضمّنها أيزر «نظرية التلقي»، فالقارئ يتلقى النص، ثم يقرؤه عدة مرات، بدءاً من البنية الظاهرة حتى البنية الخفية...»⁽¹⁾، وتخلّص فاطمة البريكي إلى أن الأدب التفاعلي يحقق البعد التفاعلي بشكل قوي وواضح بين المتلقي والنص، فالتفاعلية لديها لا تتشكّل في تلقي النص الأولي، بل تتجاوزه إلى الفهم الأعظم للنص، ثم إضافة ما يراه مناسباً للنص الأصلي⁽²⁾.

وهي بهذا القول تُجسّد لنا مظهر التفاعلية على المنصات الرقمية مع النص الأدبي الرقمي؛ إذ لا يتوقّف دور المتلقي عند تلقي النص، بل يتجاوز ذلك إلى إنتاج النص رقمياً مرة أخرى، والمنصات الرقمية زاخرة بالعديد من هذا التفاعل من المتلقي مع النص، وهي تستدعي انتباه النقاد لقضية إعادة النص الأدبي رقمياً، وتطرح سؤالاً مهماً حول دلالات النص الأدبي الرقمي.

أحد النماذج المطروحة على تويتر والظاهرة في الشكل (8):



الشكل (8)، رضا الهاشمي، إعادة إنتاج نص عُبَاب القلب⁽³⁾، موقع تويتر، 2022.

أعاد فيها المتلقي إنتاج النص الأدبي للشاعر الصحيح، معتمداً في ذلك على فهم النص وفكرته العامة التي جسّدها الصحيح في سفينة تَمُخَرُّ عُبَاب البحر، وهو يَصِفُ محبوبته وكيف أنها جرت تَشَقُّ القلب مندفعة، لكن المتلقي لم يتوقف عند المجاز، بل تعدّاه إلى صورة جاءت في ذهنه للشطر الأول دون باقي الأبيات، وقد يُفسّر هذا بأن المتلقي قد يقرأ مراراً وتكراراً ولا يعلّق في ذهنه إلا دلالة واحدة يمكن أن يُجسّدها في بناء نص رقمي جديد يُمثّل فكرة مُجتزأة دون باقي الأفكار المطروحة في النص الأدبي الرقمي، وهذا يُفسّر تعدّد القراءات المختلفة للمتلقين، فقد ينظر إلى الفكرة التي يراها هو أنها أكثر بروزاً في النص دون غيرها، على حين أن الأديب أورد العديد من الأفكار في النص.

(1) فولغانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحميداني والجيلاني الكدية، مكتبة المناهل، المغرب، ص 57.

(2) ينظر: فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006، ص 151.

(3) رضا الهاشمي، إنتاج نص شعري لجاسم الصحيح، موقع تويتر، 2022، على الرابط: <https://twitter.com/POEMSSOURCE/status/1564218080590536707?s=20&t=ZoPCnQtVebnPr-D33G88Ig> تاريخ الدخول: 19 محرم 1444.

وقد تكون هذه القراءات أيضاً تُفسّر اختلاف الناس في التأويل وتعدّد ذلك، بأن ترتيب الأفكار بين الرئيسة والفرعية يختلف من شخص إلى آخر في أثناء قراءة النص، وهذا يعني أن النص الأدبي يُفهم على عدة وجوه، ولا يمكن تحديد فكرة ظاهرة معينة وتهميش البقية؛ لأن ذلك قد يصعّب في النص الأدبي الرقمي.

وتقدّم الدراسة نموذجاً آخر على منصة اليوتيوب، أنتجه الأدب العربي، قصيدة لأبي تمام⁽¹⁾، الشكل (9):



الشكل (9)، أبو تمام، إذا جاريت في خلق دنيئاً-إنتاج أدب، منصة يوتيوب، مايو 2020.

التفاعل هنا جاء من شعر العصر العباسي لأبي تمام، وقد كانت أبياتاً شعرية كُتبت في غرض الحكمة، صوّر فيها أبو تمام خلاصة تجارب الحياة التي استفادها من معايشة الناس والتأمل في أحوالهم، وعند إعادة إنتاج النص بطابع رقمي تحوّل النص من نص مفتوح لا تُعرف فيه المرحلة العمرية التي قال فيها الشاعر تلك الأبيات، ليأتي هذا المتلقّي في قناة الأدب العربي ويصوّر لنا هذه القصيدة بشكل مختلف، حيث جاء البناء غير اللغوي يحمل دلالة عمرية تُجسّد صورة الرجل في الفيديو وقد علاه المشيب في ثياب عُرِفَت في ذاك العصر، ويظهر في يده عصاً يتكئ عليها، وكأنه يحكي هذه التجارب لشاب، ليأتي الصوت مُعزّزاً تلك الصورة في منظومة متكاملة من الألوان والصوت والصورة تنقل المتلقّي الجديد لعصر القصيدة، وقد صاحب الفيديو موسيقى حزينة، ربما تحمل دلالة الحزن على تقدّم العمر والفهم المتأخّر لتلك الأحداث، وكأنه في منظر الجلوس يُوصي هذا الشاب بأخذ الحكمة والعمل بها قبل فوات الأوان.

وهذه التفاعلية في تلقّي النص وإعادة إنتاجه جاءت منبثقة من داخل النص، وتستقي أفكار البناء اللغوي الأصلي، وهي تعكس فهم المتلقّي للنص، وتركيزه على تلك الأفكار التي يهتم بها، أو تكون في ذهنه مسبقاً بحسب بيئته الثقافية والاجتماعية والظروف المحيطة به.

ومن هنا تخلص الدراسة للعديد من النتائج، أهمها الآتي:

- تعالّق البناء الرقمي مع البناء اللغوي في الأفكار التي تُشكّل أهمية للمتلقّي، حيث يركّز عليها في أثناء تلقيه النص الأدبي، ثم يقوم بمعالجة تلك الفكرة وفق الأداة الرقمية المتاحة لديه، وبحسب رؤيته.
- من خلال النماذج المطروحة في ثنايا البحث تَسْتَشِفُّ الدراسة -في ضوء نظرية التلقّي- أن النص الأدبي الرقمي ما هو إلا تجسيد لتعدّد القراءات والتأويلات للنص الأدبي.
- تفاعلية التلقّي للنص الأدبي تسمح بإعادة بناء النص الأدبي وفق رؤية المتلقّي وليس المبدع، وهذا

(1) موقع الأدب العربي، قصيدة أبي تمام، إذا جاريت في خُلِقَ دنيئاً، منصة اليوتيوب، 2020، على الرابط: <https://youtu.be/FQedMaegHE8>، تاريخ الدخول: 20 محرم 1444.

يعني أن النص يمكن له أن يُقرأ في أكثر من جانب، ويُجسّد تلك الجوانب الاتجاهات البنائية للنص الأدبي الرقمي كما ظهر ذلك في نماذج الدراسة.

وتُوصي الدراسة - بناءً على ما توصّلت إليه - بدراسة النص الأدبي الرقمي وفّق أدوات المنصة المنشور عليها، كما تُوصي الدراسة برصد تعدّد قرارات النص الأدبي الرقمي، وأثر تفاعلية التلقّي في استمرارية تأويل النص الأدبي.

المصادر والمراجع

المصادر:

- 1 - تويتر
- 2 - يوتيوب
- 3 - تيك توك

المراجع:

- 1 - البريكي، فاطمة، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006.
- 2 - آيزر (وضعية التأويل)، دراسة سيميائية أدبية ولسانية، ترجمة: حفو نزهة وبو حسن أحمد، العدد6، 1992.
- 3 - آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحميداني، والجيلاني الكدية، مكتبة المناهل، المغرب، 1987.
- 4 - بشرى موسى الصالح، نظرية التلقّي.. أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001.
- 5 - جواد، فاتن عبد الجبار، اللون لعبة سيميائية.. بحث إجرائي في تشكيل المعنى، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2009.
- 6 - عواد، ناظم، نظرية التلقّي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد- كلية الآداب، 1996.

المقالات الإلكترونية:

- 1 - الفنيخ، عبد الرحمن، تكريس ربط الحزن بالدين.. مؤثرات صوتية، صحيفة الوطن، بتاريخ: 2 يوليو 2020، على الرابط: <https://www.alwatan.com.sa/article/1050042>
- 2 - معاذ، محمد، عبد الرحمن بن حسن المحسني يدافع عن الأدب الرقمي، صحيفة غرب- إعلام برؤية وطن، الأخبار الثقافية، بتاريخ: 24 ربيع الأول 1441، على الرابط: <https://garbnews.net/news/s/143265>
- 3 - سلامة، عبيد، الشعر التفاعلي.. طرق للعرض وطرق للوجود.. مجلة عاشقة الصحراء، 22/6/2015، على الرابط: <http://www.sha3erjordan.net/lovedesert/news.php?action=view&id=970>

ميكانيزمات الحركة والالتفات البصري في القصيدة التفاعلية «لا متناهيات الجدار الناري لمشتاق عباس معن أنموذجاً»

أ. إلهام شافعي
جامعة الحاج لخضر باتنة
الجزائر

توطئة:

دخل العالم حديثاً مرحلة جديدة كُنت بالمرحلة التكنولوجية، هذه التكنولوجيا التي بدأت بفرض قوانينها على مختلف المجالات وترك بصماتها في كل ميدان، والمجال الأدبي غير بعيد عن هذا التأثير؛ فقد بهرته التقنية ببرمجياتها وبوسائطها المتعددة، لتدخله إلى الفضاء الشبكي، بعد أن كان حبيس الفضاء الورقي الجامد، إذ أصبح النص اليوم يعتمد على التكنولوجيا في إنتاجه وتلقيه، ما أتاح للمبدع مساحات أوسع لتشكيل النصوص بطرق متعددة حسب ما يوفره الوسيط من خيارات تشكيلية متنوعة، هذا التقارب والتمازج أو لنقل التماهي بين الأدب والوسائط التكنولوجية والذي أنتج نصوصاً بأشكال غير مألوفة لا بد له من أن ينتج أيضاً مصطلحات جديدة تواكب هذا التحول وتجعل له هوية وخصوصية، وعليه ظهر مصطلح جديد يرافق هذا الإبداع هو (الأدب التفاعلي Interactive Littérature)، هذا الأدب الذي يقدم نصوصاً مفتوحة غير محدودة، ينشئه المبدع معتمداً على التقنية ويطره في الفضاء الشبكي، حتى يتفاعل معه القراء، قراءة وتعديلاً وتصرفاً، ليصبح القارئ هاهنا مشاركاً في إنتاج هذا النص من خلال ما يتركه من تدخلات وتعقيبات أو تعديلات، وعليه ماذا نقصد بهذا النوع من الأدب؟ وما هي خصائصه؟

- ما هي ملامح التجربة التفاعلية لرائد القصيدة العربية التفاعلية (مشتاق عباس معن)؟
 - كيف كان الالتفات البصري في المدونة التفاعلية لا متناهيات الجدار الناري؟
 - وهل نجحت الصورة بنوعها الثابت والمتحرك في دفع الميكانيزمات الدلالية نحو غاياتها؟
- هي أسئلة وأخرى ستحاول هذه الورقة البحثية الإجابة عنها، مركزة على تحليل الجانب البصري وقدرته على الكشف وبناء الدلالة العامة للنصوص الشعرية.

I - الأدب التفاعلي:

إنّ الأدب التفاعلي يتمثل في مجموعة الإبداعات المنوطة بشاشة الحاسوب والمترابطة بمجموعة وحدات تتحكم فيها العقد والروابط التشعبية، وله أشكال متنوعة مغايرة للأدب التقليدي، فهو إذاً: «جنس أدبي جديد تخلق في رحم التقنية، قوامه التفاعل والترابط، يستثمر إمكانات التكنولوجيا الحديثة، يشتغل على تقنية النص المترابط (hypertext)، ويوظف مختلف أشكال الوسائط المتعددة (hypermedia)» (زرفاوي 2013، 194)، إذ أن هذا الأدب لا يكتفي بلغة واحدة بل يسعى إلى تقديمه عبر الوسائط التعبيرية كالصوت والصورة والحركة وغيرها.

يعرفه سعيد يقطين على أنه: «مجموعة من الإبداعات التي تولدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة من قبل أو تطورت من أشكال قديمة ولكنها اتخذت مع الحاسوب صوراً جديدة في الإنتاج والتلقي»؛ (يقطين 2005، 63) فهو هنا يؤكد على أن الأدب التفاعلي مرتبط كل الارتباط بجهاز الحاسوب، إذ أنه أصبح بصورة ونمط جديدين؛ فهو بمؤثرات عدة وبوسيط رقمي غير ورقي، ويحتاج لتفاعل جديد ومختلف تماماً عن التفاعل مع النص الورقي، إنه تفاعل متعدد الزوايا يحتاج إلى معرفة بالموسيقى وفن التصوير والحركة، ليكون بذلك مراسلاً لمتلق ذي مرجعية فكرية متشعبة هو الآخر.

ويُعرف أيضاً على أنه: «الأدب الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة بتقنياتها العالية والمتشعبة Hy-perText، وهذه المعطيات تقدم لنا جنساً أدبياً جديداً يجمع الأدبية والإلكترونية» (صالح 2010، 106)، ونفهم من هذا القول أن هذا الأدب تولّد من رحم التقنية واستخدم مؤثراتها المختلفة من صوت وحركة وصور وروابط تشعبية وفضاءات إلكترونية مختلفة مما أنتج أجناساً أدبية ذات منطلق قديم ولكن بروح جديدة ومعاصرة.

إنّ الأدب التفاعلي أدب مغاير لما هو متعارف عليه، إذ أنّ قوامه التكنولوجيا بوسائطها المتعددة، وجمع في بوتقته المميزات الأدبية والإلكترونية معاً، إذ تربطه علاقة وظيفية مع التكنولوجيا، يختص أيضاً بالعلاقة التفاعلية بين المتلقي والنص أكثر من اهتمامه بالنص في ذاته إذ إنه: «يهتم بالعلاقة التفاعلية التي تنشأ بين الرّاصد والنص على مستوى التصفح والتلقي والتقبل» (حمداوي 2016، 14)

هذا الأدب يعبر عن الانتقال الثقافي للأدب من ثقافة المسموع فالمكتوب وصولاً إلى الإلكتروني الذي يجعل من التكنولوجيا ركيزة أساسية له: «فهو لا يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني، أي من خلال الشاشة الزرقاء، ولا يكون هذا الأدب تفاعلياً إلا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص» (البريكي 2006، 112)، وهذا يعني أن المبدع والمتلقي متمكانان من استخدام الحاسوب بمهارة والقدرة على فهم برمجياته، دون الشعور بحواجز نفسية على الأقل بينهما وبين الوسيط الذي ينقل عبره المبدع إبداعه إلى المتلقي، ويتلقى هذا الأخير الرسالة عبر الوسيلة نفسها (الوسيط).

إنّ الأدب التفاعلي يركز كثيراً على التفاعلية، لذلك يشترط فيه وجود التصفح الفعال للقارئ، هذا الأخير الذي يجب أن تكون تدخلاته في إعادة إنتاج النص فعالة وتفاعلية، وهذا ما يتيح النص التفاعلي، فهو يترك

دوماً مساحة أوسع للمتلقي لِيُسهم في إنتاج النص. وها هو عبد النور إدريس يركز على دور القراءة التفاعلية من قبل القارئ إذ أن: «النص الرقمي يخلخل النظرية الأدبية، بحيث يُرجع فاعليته الأدبية إلى المتلقي المتفاعل (المستهلك/ المنتج)، الذي ينزاح عن المركز ليقوم في الهامش دون مرجعية، حيث يستطيع الهامش أن يرتبط بالمركز فقط من أجل إضعاف سلطته والتقليل من هيمنة أدواته. (إدريس 2011، 6)»

هذا الحكم من قبل الناقد يحتاج إلى إعادة نظر وتعقيب لأن المتلقي والمبدع في الأدب التفاعلي، يتمحوران في مركزية العمل وفي هامشيته في آن واحد، كيف ذلك؟ لأن المبدع وهو ينتج نصه يكون في مركز العمل، في حين يكون المتلقي في الهامش ينتظر الإبداع الذي يصل إليه كاملاً، كما أنتجه صاحبه، أما وقد أكمل المبدع إبداعه يطرحه في الشبكة بين يدي المتلقي هذا الأخير الذي ينزاح من هامشيته ويترجل إلى مركز العمل من أجل تصفحه وإعادة إنتاجه وفق ما تتيحه له الوسائط والعقد، وهذا ما تؤكد الباحثة صفية علي وهي تتحدث عن مكانة كل من المبدع والمتلقي قائلة: «حيث يتصدران مواقع المركز والهامش، وتخولهما لهذه المرجعيات إلى تبادل هذه المواقع فيما بينهما وفقاً للوضعيات الافتراضية التي يتخذانها معاً» (عليه 2014/2015، 42)

الجدول التالي يمثل تنوع تسميات الأدب التفاعلي:

المصطلح بالعربية	المصطلح بالأجنبية
الأدب الرقمي	Littérature numérique
الأدب التفاعلي	Littérature interactive
أدب الصورة/ الأدب الديجيتالي	Littérature digital
النص السيبرنطقي	Cypertext
الأدب الإلكتروني	Littérature électronique
النص المترابط	Hypertexte
الأدب الآلي	Littérature technologique
الأدب الروبوتي	Littérature robotique
الأدب المبرمج	Littérature programmée
الأدب الحاسوبي	Littérature par ordinateur
الأدب الإعلامي	Littérature informatique
الأدب الويبي	Littérature de web
الكتابة الأنترنتية	Ecriture de l'internet
الكتابة الفيسبوكية	Ecriture par facebook

II - التجربة التفاعلية لرائد القصيدة العربية التفاعلية (مشتاق عباس معن)

شهد العالم الثقافي العربي سنة 2007 بروز أول قصيدة رقمية تفاعلية متكاملة من إبداع أنامل الشاعر العراقي مشتاق عباس معن أسماها (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق)، هذه القصيدة أدخلت الشعر العربي في خضم تجربة شعرية معاصرة بامتياز اتسمت بمنحى مغاير تماماً عن المألوف بحيث صيغت فيها الرؤى الإبداعية بطريقة حديثة أكثر اتساعاً وأعمق دلالة، لأنها تجربة تقوم على العلاماتية والترميز والإيحاء الدلالي أكثر من الصياغات المباشرة كثيرة الإسهاب، فكانت هذه القصيدة الإرهاص الأول والنموذج الكامل الذي وُضع كلبنة أساسية لمصطلح جديد وجنس مغاير عُرف بالشعر التفاعلي.

تمكن مشتاق عباس معن من خلق ثورة رقمية جديدة وحداثيّة للأدب العربي، لأنّه استطاع أن يحرر الأدب من قيود الورقة والقلم، وأطلق له عنان الحرية ضمن عوالم زرقاء، هذه الثورة لم تولد هكذا عبثاً ودون وعي شعري، بل كانت قائمة على وعي شامل بما قد تحدّثه هذه الأخيرة على نموذج الشعر العربي، إنها ببساطة تجربة معاصرة ذات طبقات إبستمولوجية تأصيلية، ارتكزت على الشعرية العربية الأصيلة ثم بدأت تخطو خطوات رصينة نحو الحداثة بوعي أكثر عمقاً. لذلك يمكننا القول في أنّه: «لا غرو في توليف نص شعري على منهج جديد قد يكون مقارنة حداثيّة، لكنّه من الناحية الفعلية تمرد عصري يحتاج إلى مزيد من التنقيح والتشبيث، فالظاهرة الشعرية تبقى محكومة بمدى محايتها للبنية الجمالية والثيمة الموضوعية لشعر الحداثة» (سعدون 2018، 7)، مع ذلك تجربة مشتاق عباس معن جاءت لترتقي بالأدب خاصة الشعر منه، لأنّها أثّرت بمدخلاتها الجديدة تأسر المتلقي بفاعليتها وجدّتها وسحرها اللامتناهي، إذ أنّ هذه التجربة اتّسمت بـ: «خصوصيات تعبيرية وفنيّة وتشكيلية ذات فاعلية شعرية نوعية، استناداً إلى جملة عوامل وأسباب منها ذاتية عائدة إلى المهارات الفنيّة والتقنيّة والثقافيّة التي يمتاز بها، وموضوعية تتعلق بالظروف البيئية، المكانية، الحضارية والتاريخية التي حفّت تجربته وطبعها بطابعها، قادت شعريته إلى نوع خاص من البنية التعبيرية والأدائيّة، شكّلت تجربته على نحو ينطوي على قدر معين من التّمييز والتّفرد في المناخ والأسلوبية» (عبيد 2010، 41). فالمتصفح لقصائد مشتاق الرّقمية التّفاعليّة يجدها ذات مرجعيّات ثقافيّة تأصيليّة إذ اتّكأت على الشعرية العربية، لأنّه يوظّف القصائد العمودية بكل قوامها العظيم وكأنّه شاعر ينتمي حقاً للعصر الثقافي القديم، كما يوظف أيضاً القصيدة الحرة وقصيدة النثر، وهذا كله في عالم رقمي دُعِم به قصائده وزينها بدلالات جديدة تزاخم الحرف وفرتها الثورة التّقنيّة وهي الصّوت والصّورة والحركة.. فأبدع لنا مدونتين شعريتين (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق 2007، ولامتناهيّات الجدار النّاري 2017) في غاية الجمال والكمال، وهذا كله بفضل مزاجته بين التكنولوجيا والأدب، لذلك نكرر أن مشتاق معن قد: «وعى مشروعه النّقدي ورسم ملامح التّأصيل له في كتبه النّقديّة (النّقْد الأدبي الحديث «محاضرات في النّظرية والمنهج»)، و(تأصيل النّص قراءة في أيديولوجيا التّناص)» و(الشّيزوفرينيا الإبداعية (مقاربات نقديّة في سيميولوجيا النّص))، فهو يكتب الشعر بطريقة واعية مستندة إلى إشاعة التّلوينات الفنيّة في النّص الشعري التي من شأنها تقديم تفسيرات وظيفيّة لحجم العلاقة التّطويرية بين الإنتاج والتّلقي (الفرطوسي 2013، 105)

الشاعر كان قد تحدث ونظّر لمشروعه ووضع له أسسه التي يقوم عليها مبنياً مختلف النظريات ثم طبق ذلك على إبداعاته، هذا ما جعل قصائده تنشأ وفق وعي شعري عميق، ما أسهم وبشكل كبير في نجاح قصائده ووصولها إلى شريحة واسعة من المتلقين، هذا الوعي التقدي والثقافي: «رَسَخ القناعة لدى المتلقي المتخصص بقدرته على استعمال اللغة استعمالاً فنياً يكون دليلاً على قوة مهارته الإبداعية المتجسدة في شاعريته القادرة على خلق استجابة لها بالغ الأثر في متلقي نصوصه الشعرية التي وضعها في مدلول تصويري أشبه بوعاء يحتضن لغته الشعرية، لتتجسد شكلاً ومضموناً في بناء النص» (عزوان 1993، 116)

إنّ سعي الشاعر وراء التجريب الشعري العميق، كان وراء رغبة ملحّة في مسابقة الأدب العربي لمتطلبات عصره، وأيضاً لمواكبة التحولات الحاصلة في القصيدة الغربية، كما أنّه يريد أن يؤكد على أنّ المبدع العربي لا يستكين دوماً للقوالب المعهودة، بل تحكمه روح المغامرة والتجريب، تجريب غير هادم للقوالب الكلاسيكية ولكنّه لا يؤمن بثباتها أيضاً، هو يحافظ على الهوية العربية لكن يمكنه تغيير الشكل وإضفاء روح جديدة لشعر بحنين ونوستالجيا للماضي المجيد، دون الامتناع عن التطلع نحو المستقبل برؤية جديدة وإيجابية، فهو يرى أنّ ثبات الكلاسيكي والاستمرارية في قوالبه دون الحياد عنها هو تجميد للإبداع الشعري الذي لا يمكن وضع حدود له، لكونه نابعاً من حاجة الذات المبدعة في «تخريج خوالج النفس في بوح فني إيحائي يكون المردود العلامي المُبث في تلافيق النص دليله الأوحّد الدال على عمق التجربة ومدى التطور الذي أحدثته في القيم الثابتة، لكونها لا تؤمن بالوقوف على حدود المقدّس والتعامل معه تعاملًا نسخياً، بل تعتمد على تغيير دلالاته، وتحريك بوصلته باتجاه آخر تتلاقح فيه الرؤى، وتستجيب لتغيراته الأنساق» (الفرطوسي 2013، 111-112)

وما أن نلج إلى تحليل مدونته التفاعلية الثانية (لا متناهيات الجدار الناري) وهي موضوع ورقتنا البحثية حتى تتبين لنا أكثر تجربته الشعرية الفريدة في نوعها، والمتحدية للصعوبات والعراقل التي تعيشها الساحة الأدبية العربية بعامة، والعراقية على وجه الخصوص، إلا أنّ ما منحه تأشيرة الوصول إلى هذا التّقدّر، وهذه الريادة الشعرية هو تحكمه في التكنولوجيا بتقنياتها المتعددة، وكذا الشبكة، وما توفره من خيارات لا نهائية، هذا ساعد على إقبال مشتاق معن على خوض التجربة هو ومجموعة من المبدعين العرب الذين لم يختصوا فقط في الشعر الرّقمي التّفاعلي، بل تعدوا ذلك إلى الأجناس المختلفة، وهذا ما يؤكده مشتاق حول تأثير المبدعين العرب بالثورة التكنولوجية والأنترنت يقول: «منبراً حراً للتعبير عن الرأي والتفاعل الثقافي، والبحث والتنقيب عن الأفكار والآراء المختلفة، واليوم نشهد تأثير المبدع المثقف العربي مساهماً في هذه التّفاعلية -الرقمية، من خلال إصداره للعديد من الإصدارات والمجموعات المختلفة» (عرباوي 2009/06/17) وهذا من خلال قوة تأثير الأنترنت في مختلف الجوانب الحياتية بما فيها الأدب، فلا بد من مواكبة تغيرات العصر والاستفادة من الوسائط التكنولوجية وتوظيفها خدمة للأدب، على اعتبار أنّ الأدب يعبر عن العصر لذلك كان لازماً عليه الاستعانة بها لأنها أصبحت عنواناً للعصر الحالي ووشاحاً يتوشح به كل العالم في مختلف جوانبه.

III - الالتفات البصري وميكانيزماته الحركية في لا متناهيات الجدار الناري

أصبحت الصورة اليوم أحد أهم أشكال التعبير والتأثير، فقد هيمنت على مختلف المجالات، إذ باتت تواجهنا أينما توجهنا؛ وحيثما حللنا، في وسائل الإعلام على اختلافها، في جداريات الشوارع، في المساحات الإعلانية والإشهارية، إنها ذات قوى تأثيرية عظيمة، تنضح بدلالات لا حصر لها، ولقد وظّف الشاعر 144 صورة مرافقة للقصائد الشعرية، وكذا صورة الواجهة وحنظلة، ومجموعة الأيقونات التوضيحية، كلها زاحمت الحرف في البوح والإدلاء.

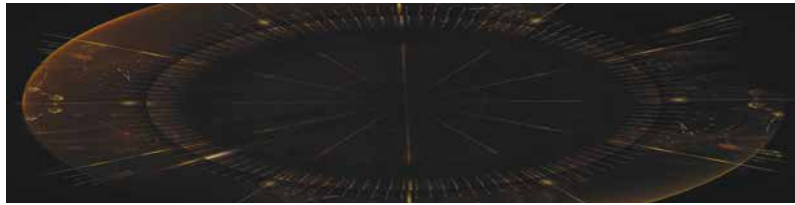
أ - صورة الواجهة:

هي عبارة عن ساعة دائرية ذات لون ذهبي، فيها اثنا عشر رقماً، ذات إطار يدور عكس الاتجاه المعروف لعقارب الساعة، الملاحظ أن عقربي الدقائق والساعات ثابتان. إذ يُشيران إلى الساعة الحادية عشرة و55 دقيقة؛ أي الثانية عشرة إلا خمس دقائق، أما عقرب الثواني فهو يتحرك بطريقة معكوسة عن الاتجاه السليم، وكأنّه يعود إلى الوراء. بعد وضع مؤشر الفأرة على مركز الساعة تظهر كلمات على يمين الشاشة وشمالها، كُتِب على اليمين (لامتناهيات الجدار الناري) وعلى الشمال (قصيدة تفاعلية لمشتاق عباس معن)؛ أي عنوان العمل ووصفه، تظهر حروف الكلمات بطريقة تدريجية لتشكيلها، وكأن أحدهم ينقر على لوحة المفاتيح لإظهار المحتوى المراد؛ أي (وضعية الكتابة قبل اكتمالها)، وما أن يكتمل الاسم والوصف حتى تستقر الكلمات دون أن تتحرك، وبمجرد إبعاد المؤشر عن مركز الساعة تزول الكلمات من الشاشة دفعة واحدة. وهي كما يلي:



صورة الساعة اللاتينية (معن 2017)

حول الساعة توجد خلفية دائرية، وكأنّها هالة تتحرك بطريقة عكسية، موافقة تماماً لاتجاه عقرب الساعة الذهبية، لكن ما أن يتدخل المتلقي ويمرر عليها المؤشر حتى تدور بالطريقة التي اعتدناها، وكأنّه يشير هنا إلى أنّ الإنسان لديه القدرة على تغيير المستحيل، لذلك عليه أن يحاول وألا يفشل. وهي موضحة في الشكل التالي:



الشكل الهالة (معن 2017)

هذه الهالة فيها اثنا عشر خطاً طويلاً يقسمها ويمر عليها كأنّها ساعة أيضاً، مع خطوط صغيرة تقدر

بستين خطأً، كل خمسة خطوط موجودة بين خطين طويلين وكأنها تمثل الدقائق، هذه الهالة مقسمة إلى أربعة أجزاء في كل جزء يوجد تخطيط هندسي ذهبي اللون يشبه في تكامله -في كل جزء- إلى حد ما أجنحة الفراشة هي الأخرى تحمل جزءاً من شكل الساعة.

وحينما نعود إلى الهالة المحيطة بالساعة نجد أنها شبيهة أيضاً بصائدة الأحلام (dream chaser)، هذا الشيء المعروف كثيراً في ثقافة الهنود الحمر السكان الأصليين لقارة أمريكا، والتي ارتبطت بهم منذ آلاف السنين، حيث كانت تمثل جانباً من عاداتهم وتقاليدهم وهي ممثلة في الصورة التالية:

إذ يعتقد الهنود الحمر أنّ صائدة الأحلام جالبة للحظ مانعة للكوابيس التي قد تتراءى للنائم، إذ تطرد الأرواح الشريرة من مخيلة النائم وتمنع وصول الطاقة السلبية إليه، كما هو الشأن لدور الهالات التي تحيط بجسم الإنسان وقد وُصفت صائدة الأحلام (dream chaser)، على أنّها: «إطار دائري به شبكة تشبه شبكة العنكبوت معلقة عليها بعض



الخرز والزخارف، وينزل منه خط من الريش-يدعى المالك-هدفها حماية الناس في أحلامهم من الكوابيس مع السماح فقط للأحلام الجيدة بالمرور» (سليمان 2021/8/8). فالهنود يعتقدون أنّ شبكة الخيوط تحاصر الأحلام السيئة، ثم تحرقها بأشعة الشمس الذهبية، وهذا الأمر موجود في ساعة واجهة المدونة، هي الأخرى ذات هالة لديها خيوط طويلة متشابكة تحاصر الأحزان والنكبات وتنبئها بضرورة عودة العصر الذهبي إلى العرب، فتعود قوتهم ووحدتهم. كأن هذه الهالة تحمي الزمن القصير المقدر بخمس دقائق والذي خُصص للاستفاقة العربية من الرُضوخ التام للعالم والسيطرة الغربية عليه.

ترافق هذه الصورة معزوفة موسيقية توحى بالترقب والمفاجأة عنونت بـ (war is ended)، مدتها تقدر بـ: دقيقة و24 ثانية، توازيها دقائق الساعة، كما ألمس فيها نوعاً من التحفيز، هذه المقطوعة ذات نوتات تزداد حدة حتى نهايتها، ما أن تنتهي هذه المقطوعة حتى تتكرر مرة أخرى، المتلقي في شاشة العرض الأولى غير قادر على التحكم في المقطوعة الموسيقية، إذ لم يتح له المبدع أيقونة تجعله يوقف الصوت أو يقلل من حجمه، لذا الخيار الوحيد أمامه هو إيقاف تشغيل الصوت كلياً من خلال الزر الذي يتحكم في ذلك من خلال جهاز الكمبيوتر سواء بطمسه أو جعله صامتاً، وربما يكون ذلك إشارة من الشاعر إلى أنّ التحكم في سيرورة الزمن مستحيلة لأنه دائم السيران نحو الأمام لا يوقفه شيء، وهذا ما حدده الشاعر؛ إذ أكد على أهمية الزمن وسطوته وسرعة تقدمه من خلال جعل عقارب الساعة متوقفة عند الثانية عشرة إلا خمس دقائق، فالزمن هنا يتدفق بسرعة رهيبية دون هوادة، وأمّا عن دلالة إرفاق الساعة بأرقام لاتينية؛ إشارة منه على أن الغرب هم من يتحكمون في العالم؛ إنهم ببساطة مركز العالم ومن يأخذون بزمام كل جديد، وكل تطور ونمو. أما عقرب الثواني الذي يسير بسرعة باتجاه عكسي، فهو يعبر عن التفهقر العربي، ومن جهة أخرى الرغبة في معاودة إحياء التراث العربي العريق بأمجاده الغابرة، وقتما كان العرب هم سادة الشعوب كافة، وما أمامهم الآن إلا مقاومة الزمن ومضاعفة

جهودهم في مواكبة الغرب، قبل فوات الأوان. وكأنَّ إشارة إلا خمس دقائق، هي الحلقة الأخيرة لسيناريو الانتفاضة، والفرصة الوحيدة لمواكبة العصر، وهذا ما سيُتضح بعد تحليل النصوص المنبثقة من كل ساعة.

لو عدنا إلى السَّاعة عكسية الاتجاه لوجدناها موجودة فعلاً في الواقع وهي ساعة الجنوب الموجودة على مبنى الكونغرس في ساحة موريللو بلاز عاصمة بوليفيا، وهي السَّاعة الوحيدة في العالم تدور عقاربها عكس الاتجاه المألوف للسَّاعات، إذ من خلالها يرى الشعب البوليفي خاصة قبيلتي: (كيتشوا) و(إيمارا) أنَّ: «الماضي الذي يعرفون أحداثه بوضوح أمامهم، وأحداث المستقبل المجهولة تكون خلفهم وهي تكشف ببطء عن نفسها وتتخذ مكانها في الماضي» (السيد 2020/02/04)، وهذه السَّاعة عندهم هي رمزية لكسر هيمنة الشَّمال، واستعادة الهوية البوليفية، والعودة إلى المسار الجديد، وكان الرئيس البوليفي السابق: «ينتمي إلى شعب إيمارا وقام بعدة محاولات لإزالة وإضعاف التأثيرات الاستعمارية على الأمة «الماضي» (السيد 2020/02/04)، والجنوب كما هو معروف بأنَّه الجزء الأضعف والذي يكون تحت وطأة الاستعمار، هذا الأخير الذي منح له لقب الشَّمال، وقد بيَّن ذلك وزير الخارجية البوليفي ديفيد تشوكوهوانكا قائلاً: «هل من المفترض أن تعمل السَّاعات جميعها بالطريقة نفسها؟ لماذا يتعين علينا أن نكون مطيعين دائماً؟ لم لا نكون متميزين ومتفردين؟ لا نرغب على الإطلاق في تعقيد الأمور، بل نرغب في تذكير أنفسنا أننا نعيش في الجنوب لا الشَّمال» (السيد 2020/02/04).

وكانَّ الشَّاعر مشتاق عباس معن هنا استحضر خصوصية هذه السَّاعة وطمح إلى إعادة الزَّمن العربي إلى سالف مجده، لعله ينهض ويتنفض من كونه مستعمراً قابلاً في منطقة الجنوب. عليه أن يتفرد ويرفض الهيمنة الشَّمالية بكل خلفياتها الاستدمارية.

كان حضور الألوان في بوابة العمل مقتصرًا على الأسود الطَّاغي بنسبة كبيرة من الشَّاشة، شاركه في الحضور اللون الذهبي الذي بدا أكثر بريقاً وتألقاً في الأرقام اللاتينية للسَّاعة، وعقاربها وكذا في الزخرفة الهندسية الموجودة على الهالة المحيطة بالسَّاعة، ونجد أنَّ اللون الذهبي يشتد توهجه في بعض الأشكال، وكأنَّها أشكال تشتعل بفعل الحرارة لتكشف عن لهيب النَّار، اللون نفسه عُنون به العمل ووُصف به، لكنَّه أقلَّ توهجاً. ونجد أنَّ هذين اللونين منسجمان جداً، وكأنَّ السَّواد الحالك يشتد سواداً فقط ليبرز اللون الذهبي اللَّامع، فرغم تناقض اللونين إلا أنَّهما شكلاً لوحة جد متناسقة وهذا ما يؤكده أرسطو: «إنَّ الألوان ربما تتواءم كما تتواءم الأنغام بسبب تنسيقها المبهج» (مختار 1997، 175)، حينما نعود إلى رمزية الألوان الموظَّفة، نجد أنَّ اللون الأسود هو أعمق الألوان. هو في الحقيقة سلب اللون نقيض الأبيض، هو: «كل ما دُكِّن لونه ومال إلى الظُّلَّة» (الماضي 2000، 137). ورد ذكره في القرآن في عدة مواضع:

- ﴿وَيَوْمَ الْقِيَمَةِ تَرَى الَّذِينَ كَذَبُوا عَلَى اللَّهِ وُجُوهُهُم مُّسْوَدَّةٌ أَلَيْسَ فِي جَهَنَّمَ مَثْوًى لِّلْمُتَكَبِّرِينَ﴾ [الرُّم: 60]
- ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ﴾ [آل عمران: 106]

- ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ﴾ [التحل: 58]
- ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِمَا ضَرَبَ لِلرَّحْمَنِ مَثَلًا ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ﴾ [الزخرف: 17]
- ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ﴾ [فاطر: 27]

استعمل اللون الأسود في العديد من الجوانب إلا أنه في الغالب يعبر عن الأمور السلبية: كالحزن والتعاسة والألم والمرض والموت والمجهول... الخ، كونه: «يعبر عن السلبية المطلقة، حالة الموت التامة واللامتغيرة، الأسود لون الحداد... هو حداد بلا رجاء، والحداد الأسود هو الفقدان النهائي، السقوط في العدم بلا عودة» (ك. عبيد 2013، 49)

الشاعر وظف اللون الأسود بطريقة مكثفة، إذ طغى على أغلب الشاشة، ليعبر من خلاله عن الحزن الشديد الذي يعيشه تجاه وطنه العراق الجريح، وعن حالة أمته الضائعة، هذه الأمة القابعة في الجنوب، تاركة الساحة شاغرة للشمال فاستغل الفرصة وتحكم في كل أمورهما، وبات يسيرها على رؤوس أصابعه، لم يكتف بذلك بل واصل عمله في نخر قواعد الأمة والقضاء على مقوماتها بنفث سمومه وأفكاره الخانقة، ما جعل الشاعر يدخل في حالة حداد عن هذا السقوط في العد اللانهائي، واكتساح اللون الأسود على كل الشاشة دلالة على أن الكون قد توشح بالسواد مانحاً العقوبة والإنذار لهذا العالم المعاصر، حاثاً إياه على الانتفاضة، انتفاضة سريعة وإن كانت متأخرة، قبل تحرك عقارب الساعة وتُغلق بذلك فرصة التغيير والمقاومة، كونه اللون الأقصى لـ: «العقوبة والإدانة» (ك. عبيد 2013، 64)، عقوبة عن التكاسل والاتباع وإدانة بجرم التخلف والاستكانة.

ومن وجهة التحليل السيكلوجي يعتبر الأسود: في الأحلام الليلية أو السوداء، أو الإدراكات الحسية الحساسة لحالة الأرق، غياباً لكل الألوان، لكل نور، فالأسود يمتص الضوء ولا يعيده، إنه يستحضر قبل كل شيء، السديم، العدم، السماء الليلية، والظلمات الأرضية لليل، السوء، الغم، والحزن، عدم الإدراك، اللا شعور والموت» (ك. عبيد 2013، 68-69)، وهذه المعاني السلبية التي يحملها الأسود ملخصة في المدونة الشعرية «اللامتناهيات»؛ هي لا متناهيات الحزن والانكسار والخذلان، من هذا الواقع المر الذي تفوح منه رائحة الخسارة التي راكمها الفشل المستمر بفعل التقاعس؛ فشل تلو الآخر جعل الحياة العربية يغشاها السواد، ما ولد فيهم «الإحساس بالكثافة والتخثير والثقل» (مختار 1997، 196)، كثافة المآسي وتراكمها وثقل المسؤولية الملقاة عليهم إنها مسؤولية الانتفاضة التي لا يجب أن تُحقق إلا النصر.

نجد أن الشاعر متفطن جداً عند توظيف الألوان، فقد منح اللون الأسود المكانة الأولى وقرنه بالأصفر الذهبي هذا الأخير الذي يتخلله الأصفر المحمر (الأصفر الملتهب)، ولنا رؤية في هذا، فمن منح الأسود المكانة الأولى هو: «يريد التخلي عن كل شيء... ناتج عن معارضة حرونة، هذه الحالة الحاضرة التي يشعر فيها بأنه لا شيء يجب أن يظل كما هو، إنه في ثورة ضد القدر أو ضد حظه على الأقل» (مختار 1997، 196)، وهنا تكمن المفارقة في هذا اللون، فإن كان يعبر عن الموت والمقابر؛ فهو يعبر أيضاً عن الوعود، إنه: «الوعد

بحياة متجددة كالليل الذي يحتوي على وعد بالفجر، والشتاء الذي يعد بالربيع» (ك. عبيد 2013، 77)، إنه تنبيه الانتفاضة والوعد بكسر شوكة الذل والهوان، لذلك كان يرمز في بعض الأحيان إلى الأبهة والجبروت، لأنه يعبر أيضاً عن: «المرجعية والقوة، غالباً ما يكون لباس رجال الدين أسود اللون، ويضع الشيعة الأمامية على رؤوسهم عمامة سوداء اللون» (ك. عبيد 2013، 66)، والقوة ضرورية للانتفاضة في سبيل التغيير والوقوف في وجه أطراف صلبة كالحديد أو أشد.

ولعل مزوجة الأسود مع الأصفر الذهبي، لالتفاتة مميزة إذ اعتبر: «اللون الأسود مع الأصفر أحسن الألوان حين يكون المراد لفت الانتباه السريع، ولذا تُطلى بهما الحواجز والكتل المنخفضة... للتحذير من التعثر أو التنبيه إلى خطر» (مختار 1997، 157).

فالشاعر هنا وجد أن شعبه خاصة وأمة العربية بعامة كانت قابضة في الظلام عهداً طويلاً ولم يبق لها إلا وقت قصير جداً للتهوؤ من هذا السبات وتدارك عجلة العالم، لذا تحتاج لاستفاقة سريعة جداً تسابق فيها الساعة اللاتينية، قبل أن تنقضي الخمس دقائق المتبقية، ويغلق بذلك باب الوجود، وهذا هو سبب استعمال اللون الذهبي المشع والذي ارتبط بـ: «التحفز والتهيؤ للنشاط، وأهم خصائصه اللّمعان والإشعاع وإثارة الانشراح... وهو أميل للإيحاء» (مختار 1997، 184).

والأصفر الذهبي الموظف في وسط الشاشة وعنون بها العمل، فهو علامة لـ: «الازدهار وحصاد ثمار جهد طويل ومضن، كما يرمز إلى الطاقة الخلاقة والفكر، الذكاء، القوة والثراء». (هاشم بلا تاريخ).

جعل الشاعر أرقام الساعة بالترقيم اللاتيني القديم أو الروماني، وربط ذلك باللون الأصفر الذهبي لإشارة ضمنية بتطور العالم الغربي اليوم في كل مجالات الحياة، بعد اتكائه على حضارته القديمة، وكأنه حصد ثمار هذه الأمجاد وصنع بها مستقبلاً لامعاً ناجحاً جعلهم في مركزية القوة والثراء الاقتصادي (مع أن تاريخهم القديم عليه ما عليه من آراء سلبية لكنهم أحسنوا الاستفادة من بعض ما فيه وأحسنوا النظر في أخطائهم وأخذوا منها الدروس)، وهي إشارة من الشاعر إلى العالم العربي بضرورة سرعة الالتفاتة إلى حالتهم والعودة السريعة إلى أمجادهم لاستخلاص العبر منها وأخذ الطاقة الخلاقة لمواكبة الغرب ولم لا التحكم مرة أخرى في العالم وقلب موازين القوى، كون هذا اللون له رابطة قوية بالشمس التي تمنح الحياة في كل مرة للموجودات فهو: «أقرب الألوان إلى الضوء ولذلك فهو التنوير والحكمة والتفاؤل والأمل والوضوح والثقة، وفيد الحياة ومعايشة اللحظة ذهنياً ويمثل التركيز والذكاء ويساعد على الذاكرة» (حسن 1995، 91)، كما نجد أن الهندسة العثمانية في البناء قد اعتمدت كثيراً على اللون الأصفر الذهبي لأنها رأت أنه يرتبط «بالضوء والشمس والنور الإلهي» (الدايم 1978، 95)

وكل هذه الدلالات جعلت منه اللون الذي يدعو إلى التفاؤل والنشاط وسرعة التحرك النبیه والعقلاني الداعي للتغيير الإيجابي لواقع سلبي.

نخلص إلى أن صورة الواجهة تعطي إحساساً بقوة الزمن وقساوة الواقع الذي نعيش فيه، فاللون الأسود

الطّاغي يعبر عن الفرق في سراديب الظّلام العميقة، بالإضافة إلى ترميز عقارب السّاعة العكسية، التي توحى بالرّغبة الملحة في تأخير الزّمن وإعادة استرجاع الماضي العادي، ماضي الأجداد البسيط والمريح في الوقت نفسه، أمّا المقطوعة الموسيقية الموسومة بـ: (war is ended)، هذا العنوان الذي يحمل ترجمة الحرب قد انتهت، وقد تنتهي حينما يكون عقربا السّاعة على الرقم 12 (XII)، فالتأمل لنوتاتها يجد وكأنّها تنذر بنفاد الوقت مع نوع من التّرقّب إذ جاءت بالتّناغم مع دقائق عقارب السّاعة، فعلينا أن نقاتل بشدة في اللحظات الأخيرة من الحرب وإلا كنا من الخاسرين، لتكون هذه المقطوعة داعية إلى تأمل عميق في الوجود، وترجّ للآمل من الأصفر الذهبي اللامع وما يكتنزه من بوح في كل ساعة من ساعاته، إذ أنّ الواجهة تخلو من الكلمات (غير عنوان العمل وصفته)، التي تعبر عن ماهية العمل، وهذا تشويق للاستعجال في اختيار ساعة بدأ التّصفح والكشف عمّا يتوارى وراء كل ساعة، علّها تكون حلوّاً للخروج من المأزق العربي الذي جعلنا في هامش العالم، إلى رفض التّبعية ولم لا التّربع على مركزية العالم باستثمار قوتنا وتجمّع شملنا.

ب - أيقونات فضاء الشّاشة

بعد الخروج من صورة الواجهة واختيار الدّرب القرائي الأول، يجد المتلقي نفسه أمام شاشة جديدة بفضاء أيقوني مشترك مع كل القصائد والسّاعات، وهي صورة لمذكّرة يوميات تتحرك يمنة ويسرة، تصعد إلى الأعلى، ثمّ تهبط إلى الأسفل، ليتوقف عن الحركة بمجرد وضع المؤشر عليها، على اليمين يوجد شريط ثابت في رأسيته كُتب عنوان المدوّنة، مكوناً من حروف مبعثرة، تجتمع لتكون العنوان (لامتناهيات الجدار النّاري)، وأسفل منه تظهر الأيقونات التّالية:

وأسفل هذه الأيقونات، صورة متحركة (gift)، تمثل طريقاً صحراوياً قاحلاً، يسير فيه حنظلة عائداً إلى مكانه الأصلي.

تحتل هذه الأيقونات 30% من مساحة الشّاشة تقريباً، وتتمتع بخاصية الإظهار والإخفاء، إذ وضع لها سهم جانبي، بمجرد الضّغط عليه تختفي اللائحة، والأمر نفسه عند الإظهار، وجعلت أيقونات اللائحة كلها بالحجم واللون ونوع الخط نفسه، لكن تختلف كل واحدة منها في الوظيفة المنوطة بها، وعلى اليسار توجد (13) ثلاث عشرة أيقونة تشمل واجهة أيقونة مصغّرة لواجهة المدونة، والسّاعات الاثنتا عشرة مرقمة من واحد إلى اثني عشر باللاتينية.



شكّلت هذه الأيقونات روابط رامية مؤثرة في فضاء الشّاشة، سمحت كلها بخلق ديناميكية للمدونة، حيث ساهمت في: «فعل القراءة وإنتاج النّصوص، بمنح إشارات له، وعليه أن يختار من الإشارات ما يخدمه ليبنى نصّه الخاص به، الذي ارتضاه لنفسه» (الواحد 2012، 1318)

وهي كما يلي:

عين الذئب	الأفق الكامل
لون أفقك	لون بوحك
عيونك الأفق	كمم بوحك

1 - أيقونة عين الذئب:

أيقونة عين الذئب أيقونة دائرية ذهبية، تحيط بها هالة ذهبية أيضاً، كتب في سطحها عبارة (عين الذئب)، بعد تفعيلها نلاحظ أنّ فضاء الشاشة قد تغيرت إضاءته، وكأنّ هالة من السّواد قد أحاطت به؛ بحيث انتشرت العتمة تدريجاً على فضاء الشاشة، ويمكن وصفها في أن يطبق أحدهم عينه قليلاً، وكأنّه يحاول التدقيق في صورة ما، إذ يصبح ما حول الصّورة ضبابياً في حين تتوضّح الرؤية في الزاوية المراد رؤيتها، وهي مركز الشاشة، وربط الشاعر العين هنا بالذئب لأنّه الحيوان الأبرز الذي يتحكم بطريقة شاملة في: «ضبط الأنظمة العصبية؛ فهي ذات سيطرة على الرؤية القريبة من الدماغ التي تقع في منطقة المخ» (العماري 1440هـ، 18)، كما تتميز حاسة الإبصار لديه بـ: «الدّقة، الحدة والنشاط» (العماري 1440هـ، 18)، ولو بحثنا في عبارة عين الذئب، لوجدنا بأنّ لها خيوطاً وأصولاً في الثقافة الشعبيّة، إذ أنّ هناك حادثة تقول: «خرج الأسد والذئب والثعلب يوماً للصيد، فاصطادوا بقرة وغزالة وأرنبا، فقال الأسد للذئب: كيف نقسم هذا الصّيد بيننا؟ فقال الذئب للأسد: الحصّة على قدر الجثّة، أنت أيها الأسد أكبر جثّة فالبقرة لك، والثعلب أصغرنا فالأرنب له، وأنا متوسط فالغزالة لي؛ فغضب الأسد ولطم الذئب، لطمه فقام بها عين الذئب، فالتفت الأسد إلى الثعلب، وقال له: ما رأيك أيها الثعلب، كيف تكون القسمة؟، فقال الثعلب: أيها الأسد أنت سيدنا وملكننا فالأرنب فطورك، والبقرة غداؤك، والغزال عشاؤك، فقال الأسد: نعم الرأي رأيك أيها الثعلب، ولكن من أين تعلمت هذه الحكمة؟، فقال الثعلب: تعلمت الحكمة من عين الذئب». (حكمة عين الذئب 2017/09/16)

ونجد أنّ الشاعر موفق جداً في اختياره، كونه وضع الذئب كإشارة فاضحة للحكم الديكتاتوري في المجتمعات، وأبرز العدالة المهمّشة، وقانون الغاب الجائر، فالمستعمر استولى على كل خيرات الوطن، وهو الممثل بالأسد ملك الغاب، والحكام حاولوا النّظر كما الذئب، لكن تمّ اغتيال أفصحهم، فترجعوا إلى مكانة الثعلب راضخين لقانون الغاب، لا العدالة.

ومن جهة أخرى وبالتحديد في الموروث الثقافي، ارتبط الذئب بصورة نمطية كونه: «حاكماً ظالماً، جائراً حيناً، وقاضياً فظناً وعادلاً منصفاً في أحيان أخرى» (البدوي بلا تاريخ)، إنّهُ المحتال والاحتيال غالباً يرتبط بالرؤية هو الآخر، إذ يترصد بالضّحية، لذلك نجد الذئب معروفة بـ: «صفة الختل... والحيلة... هي دائماً تبنت ترصد ولو كلّفها ذلك انتظاراً طويلاً، فهي تظلّ صامدة حتى تحين الفرصة» (عماد عبد الوهاب الضمور؛ حسن مطلب المجال 2018، 32)

والاحتيال والمراقبة مرتبطان بحاسة البصر، التي يجب أن تكون فطنة يقظة مستعدة، لا يرفّ لها جفن،

حتى تصل إلى مبتغاها، كذلك كان أعداء العراق متربصين به، يحاولون القضاء عليه، والاستيلاء على خيراتهم وتقاسم الغنيمة فيما بينهم.

لتكون أيقونة عين الذئب الأيقونة الرّامزة لترصد الأعداء بالعراق، وهم المستعمر الغاشم، والحاكم الجاهل وبعض أبنائه الخاضعين لحكم السابقين، وعلى هذا الذئب بمختلف أشكاله أن يأخذ عقابه، لأنّه المحتال الماكر السّارق، يجب أن يخرج من العراق خالي الوفاض كما دخل تماماً.

2 - الأفق الكامل:

هي أيقونة تجعل خيار رؤية الشاشة أوسع، بحيث تختفي أشرطة المهام الخاصة ببرمجيات الكمبيوتر التوضيحية، ويبقى فقط فضاء الشاشة العارض لنصوص المدوّنة، مما يجعل المتلقي مالكا للإبداع بعيداً عن أي تأثير خارجي.

3 - لون أفقك ولون بوحك

عند تنشيط أيقونة لون أفقك، تظهر الشاشة بحلّة جديدة نسبياً، بحيث تظهر أكثر العبارة السومرية القابعة في الأفق، والتي تترجم إلى (لا متناهيات الجدار الناري)، في حين تظهر الأمور الأخرى، مظلمة نسبياً، تظهر تفاصيلها كظلال فقط.

أما أيقونة لون بوحك هذه الأيقونة خاصة بالقصيدة؛ فبمجرد تفعيلها يتغير لون خط الكتابة من الأبيض إلى الأزرق، إنّه بوح أزرق على ورقة تحول لونها هي الأخرى من الأسود إلى الأبيض. الشاعر أراد من هاتين الأيقونتين، إعطاء تفاعلية أكبر لمتلقي التغيير، تغيير من الأسود إلى الأبيض، هو رغبة في الحياة، في تحسين الظروف، ونبد الظلام، إنّه الخروج من برائن الجهل والعمّة إلى نور المعرفة والحرية، فالكتابة باللون الأزرق هي كتابة الطمأنينة والهدوء على صفحة بيضاء لا يلطّخها سواد، لأنّ الأزرق الفاتح يعكس: «الثقة والبراءة والشباب، ويوحى بالبحر الهادئ والمزاج المعتدل» (مختار 1997، 183)

أما الأبيض على اعتباره يدل على: «الصّفاء والنقاوة» (مختار 1997، 164)، جعله الصّفحة النّقية التي بثّ فيها اعترافات هادئة زرقاء جاءت مغروسة بعمق في تلك الصّفحة، وكأنّها دعوة إلى: «التمييز والشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة ينبغي تأديتها» (مختار 1997، 183)، إنّه بوح بنكهة وصايا، يجب أن تفهم جيداً، لترفض واقعاً أرغم الحاضر على الرّكوع لوجه المستعمر والطّبيعة، فلا بد من البعث الجديد، لكسر شوكة واقع هش، يمهد لمستقبل مريض منهك القوى.

4 - أيقونة عيون الأفق

هي الأيقونة التي تتيح لنا ولوج أي أفق نشاء، وهي اثنتا عشرة طريقاً تظهر كلها في يسار الشاشة، مرتبة كرونولوجياً من واحد إلى اثني عشر، يرافق كل ساعة منها اثنتا عشرة قصيدة وألبوم من الصّور، وسمفونيات موسيقية.

5 - كمم بوحك

عند تفعيل هذه الأيقونة، يتوقف الصّوت، إنّها كاتم صوتي للموسيقى المصاحبة للمقطوعات الشعرية. وتجدر الإشارة إلى أن الكتم هنا يتم تزامنياً مع الكمبيوتر، إذ يكمم صوت الكمبيوتر أيضاً، وكأنّ الشاعر يعطي المتصفح حرية إسكات ما يزعجه، وكأنّها إشارة إلى ضرورة إبداء الرأي في التّغيير، إنّهُ يسكت صوت الخوف المنبعث من الظّلام، يُسكت القلق الذي يقض مضجع التّفكير في الخلاص، يسكته ليسمح لصوت الحرية بالبروز، المتخمر في رغيّف المقاومة، الرّافض لسمو عنفوان الظلام، يُسكت سمفونيات الحزن والموت، ليصنع مجدداً جديداً مفعماً بالحياة التي لا تعرف طعم الخضوع والاستسلام.

ج - صورة حنظلة:

إنّ توظيف الشاعر مشتاق معن لحنظلة في مدونته ينم عن عبقرية فذة في تكثيف الدلالة، فقد رافقت صورة حنظلة كل قصائد المدونة، فهو السائر في درب لا متناه. عن يمين وشمال الطريق كثنان رمليّة تتماوج وكأنّها أمواج بحر تتحكم فيه ظاهرة المد والجزر وعلى جنبات الطريق نباتات شوكية جافة.



حنظلة في هذه المدونة يسلك الدّرب وهو مطأطئ الرأس، عاقدٌ يديه وراء ظهره، وكأنّه يعيش في حالة ضياع وخوف وهلع من واقعه، يظهر وهو حافي القدمين إذ لم يكن قادراً على انتعال حذاء يحمي قدميه من قسوة الطّريق ووحشيته، بل لم يعد يشعر بالألم ولم يعد يعبأ به فجرح روحه أشد وأعظم، والتّجرد من لبس الحذاء لهو دلالة أيضاً على أن حنظلة من سواد النّاس وفقراء المجتمع الذين يعانون الأمرين، مرارة الفقر، العوز والحاجة، ومرارة الاضطهاد المطبق عليهم من قبل الاستعمار الذي اشتد ساعده بخيانة أشباه العرب للقومية العربية. أما إدارة ظهره للقارئ فلائّه ملّ أسلوب محاولة الإقناع، إقناع القارئ بضرورة النّهضة والكفّاح المستمر، والوقوف ضدّ واقع مرير فرضه الاستعمار الغاشم إذ أنّه عالم بالحلول المقترحة والموضوعة من قبل من باعوا الأمانة واستكانوا للاحتلال متوشحين برداء الخيانة، فسئم من توليهم زمام أمور الحكم العربي، وأدار وجهه عنهم، في إشارة صريحة على أنّه متبرئ من اتفاقيات خادعة كهذه، ستكون تأثيراتها كبيرة الوطأة على وحدة الوطن بل الوحدة العربية جمعاء، وهو لن يكشف عن وجهه إلا بعد أن يكون راضياً عن أحوال وطنه وأمته، وهذا ما أكّده ناجي العلي حينما سُئل عن موعد رؤية وجه حنظلة فقال: «عندما تصبح الكرامة العربية غير مهددة، وعندما يسترد الإنسان العربي شعوره بحريته وإنسانيته» (الصّواف 2012، 18)

إنّ الشاعر هنا وظّف حنظلة بأغلب رمزيّاته، فعن المرارة عبر عن مرارة واقع وطنه العراق الجريح، الذي

عاش فيه المستعمر فساداً، بداعي الحماية، والتخلص من الشعبوية والديكتاتورية فقلب الوطن رأساً على عقب، وجعل شعبه يعيش في جحيم القتل والتشريد، وعن واقع أمته المشتتة بعد وحدة أنهكتها الصراعات القومية والمناوشات العقدية، والفرق الطائفية، وظّفه مُدبراً عائداً إلى ماضيه مخفياً وجهه الذي تظهر عليه الخيبة الكبيرة والشحوب والتعب من الدّعوة للانتفاضة الفكرية الواعية دون جدوى، فقد حاول تكراراً ومراراً الإقناع بضرورة التحرك والرفض لكن هيهات، ويمكن أن يكون أيضاً قد أخفى وجهه خجلاً من تاريخ ماضيه المجيد وكيف آل إليه واقعه المرير المحطم عن بكرة أبيه، عقد يديه وراء ظهره تصريح منه بعدم رضوخه للقوانين الجديدة ورفضه المشاركة فيها وبذلك تدنيسها بحلول ليست إلا تدميراً للوطن والأمة، ويمشي دون توقف وبخطوات متثاقلة إشارة إلى درب المقاومة والكفاح الذي قد يتيه فيه لتشابه معالم الطريق وتكررها، لكنّه عازم على المقاومة وهذا ما يرمز إليه الشوك على رأسه، وكأنّه قنفذ، إنّهُ الرمز المقاوم الصامد بضميره الحي الذي يأبى الصّمت وإنّ تعب من الكلام، ما جعل النّاس يتبنون حنظلة ويجعلون منه ضميرهم الحي، ويضيف ناجي العلي قائلاً: «أنّه ضميرهم الواعد، لقد حاولت من خلال مواقفه أن أبرز القضايا التي يتبناها وجعلته يتعامل مع الواقع بشجاعة خالية من أي رياء أو كذب أو نفاق» (المزغني 1985، 14)

صدق حنظلة وعدم ريائه دليل على أنّ اللامتناهيات تصريحات صادقة لا متناهية عن واقع يجب أن يرفض الاستكانة للذل والهوان، ويقدس المقاومة واستنهاض الهمم وإحياء تراث الأمجاد العريقة، لتكفى عليها، نربطها بالحاضر. حتى نتمكن من الخروج من دوامة العدم والضعف، التي لبثنا فيه طويلاً، ونعود مرة أخرى لتتحكم في ساعة الزمن ونرسم ساعاتها، دقائقها وثوانها بالرسم العربي ليعود العصر الذهبي للعرب كما كان سابقاً.

استندت اللامتناهيات إلى صفة حنظلة الدائمة المستمرة، فهو الشاهد الذي لا يموت، هذا الذي دخل الحياة ولن يغادرها، الأسطورة التي قاومت الموت لأنّها لا تعترف بقوانين الطبيعة، ولد ليحيا وليستمر لأنّه لم يولد ليكبر بل وُلد طفلاً في العاشرة من عمره وسيبقى كذلك، إنّهُ وببساطة الضمير الذي لا يخفت نوره أبداً، إنّهُ: «المخلوق الذي ابتدعته لن ينتهي من بعدي وبالتأكيد وربما لا أبلغ إذا قلت إنّني قد أستمر به بعد موتي». (المزغني 1985، 19)، لنصل إلى أن حنظلة هو أيقونة الرفض لواقع مرير ضاعت فيه الهوية العربية من جهة، ومن جهة أخرى يُمثل أيقونة التّمرّد والعصيان المستمر ضدّ الواقع المتكلّس.

د - الصّور المرافقة للقصائد الشعرية:

1 - صورة السنبلة ودلالات القحط:

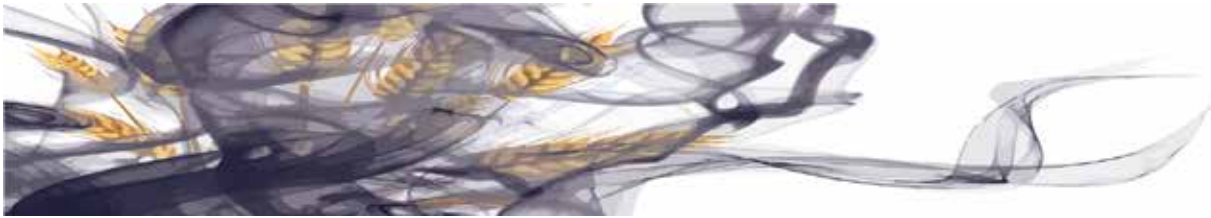


ارتأى الشّاعر أن تكون السنبلة أول عتبة مشهدية لمجموعة السّاعة الأولى المعنونة بالفقر؛ فخصص لها قصيدة تنضح كلها بدلالات القحط والجفاف والفقر. ومن المتعارف عليه أنّ السنبلة تعد رمزية

للخير والنماء منذ أقدم العصور، لكنها ليست كذلك في اللامتناهيات، لقد جعلها الشاعر رمزية للبخل والموت جوعاً، إنها تيمة موضوعية لاثنتي عشرة قصيدة طغت كلها بجبروت الفقر والقحط الذي أحاط بكل شيء، استطاعت صورة السنبلة أن تختصر: «التفاصيل وتجمع الأشتات باعتبارها البداية والنهاية والجوهر الذي تدور في مداراته القصيدة» (الرماني 1985، 186)

لقد مدّت السنبلة بظلالها على كل القصائد، باعتبارها السنبلة الخائنة لشريعة الطبيعة، سنبلة لم تهب الحياة ولن تهب. سنبلة تغمدتها منجل غادر مزق أجنحتها دونما نضج ولا استواء، إنها صورة فوتوغرافية لسنبلة في مواجهة المغيب، بدأ الظلام يكتسح قامتها المتمايلة، يحاول كسرهما رويداً رويداً، إذ طغى اللون الأسود على أرضية الصورة، ثم يأتي اللون البني المتدرج من الفاتح إلى الغامق، ليشكل المنظر لوحة طغى عليها البني الغارق في السواد، ولو عدنا إلى دلالة اللون البني لوجدنا أنه اللون: «المائل للسواد، وبالتالي لكل ما هو شرير، ولكن من ناحية أخرى نجد اللون البني كان رمزاً للتواضع والبساطة وإيمان البشر الذي لا يتزعزع بضعفهم البشري وتقبلهم لفكرة الموت والفناء والعودة للتراب» (بلاي 2018، 89)

التواضع في هذه المدونة جاء بنكهة الخضوع، ورضوخ للأسود الذي نهض من الأرض، وهو يتعالى إلى السماء، ليصل تماماً مع الغروب، ويقضي على البني الذي يورث فكرة التراب والقبر، وبالتالي الموت، إنه اللون الذي سيكتسحه السواد المعبر عن: «الحزن والتعاسة والألم والموت والخوف من المجهول» (غراب 2006، 46). وما يؤكد ذلك هو الدخان الأسود الذي اكتسح السنبلة التي قاومت إلى آخر رمق، وهي كما يلي:



تُظهر الصورة مجموعة من السنبال السمر، يحاول الدخان الأسود التهامها وخنقها، استخدم الشاعر السنبال هنا كرمزية لتخزين بعض الإرث العراقي، العربي في الذاكرة، كمخزون ثقافي يعيد الوطن بمساره وهذا استناداً إلى قوله تعالى: ﴿ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا حَصَدْتُمْ فَذُرُّهُ فِي سُتُبُلِهِ إِلَّا قَلِيلًا مِمَّا تَأْكُلُونَ ﴾ سورة يوسف: [الآية 47]، والسنبلة التي صورها الشاعر سنبلة سمراء، تدل على وقت قطافها، وتخزينها ليُنتفع بها في أوقات الشدة، كما أن اللون الأسمر هو: «لون الحصاد عند الشعوب الزراعية» (مطر 2019، 7)، لكن هذه السنبال محاطة بهالة من السواد، إنه دخان خانق يحاول أن يهلكها، لذلك لم تخلق إلا وجعاً أسمر، والسواد دلالة على: «السلبية المطلقة، حالة الموت التامة، واللامتغيرة» (ك. عبيد 2013، 64)، لذلك لن تُخزن السنبال لغد العراق، فالدخان قد التهمها، واللون الأسود أكد ذلك وقضى على اللون الأسمر، وأرداه عبثاً، فنشر بذلك الحزن ووسع دائرة الآلام، وثقل الهموم أكثر فأكثر، لتثقل كاهل الشاعر والعراق ككل. خاصة وأن الدخان قد التهم الوصايا المسمارية التي كانت تتخلل صورة السنبلة.

2 - صورة الأقحوان كرمزية للتضحية والانهييار



الصورة المرفقة للنص الحادي عشر من الدّرب الخامس المعنون بالوحدة والعزلة هي صورة لأزهار شقائق النّعمان، هذه الزّهرة التي ترمز للإخلاص والتّفاني في الحب، ووجع الفراق، إنّها دم الحب التي رعت جنيّناً في الأرض لينشق كزهرة حمراء.

ارتبطت هذه الزّهرة منذ القدم بـ: «التّضحية والانبعاث من جديد...» (محفوظ 2020)، ولو عدنا إلى سبب اختيار اللون الأحمر لوجدناه يؤدي دلالة ما يتغياه الشّاعر ولكن لم يبح به، اكتفى الشّاعر بوضع الصورة المشهدية التي تمثل الشّقائِق واستعار منها لونها الأحمر الذي يحمل دلالات كثيرة خاصة أنّه يثير: «روح الهجوم والغزو والافتتان والشّجاعة والثّار، ويخلق في الإنسان نوعاً من التّوتر العضلي، ويرفع من حرارة الجسم» (محفوظ 2020).

أراد الشّاعر دون أن يفصح، توعية شعبه بضرورة التّحلي بالشّجاعة في مقاومة العدو، والعودة إلى المجد الضّائع، لا بد من التّضحية في سبيل العودة إلى أمجادنا وعدم الاستكانة للجمود، الذي طال مكوثه بأرض العراق، لكنّ الدلالة لا تكتمل إلا بكمال الصّورة فأزهار شّقائِق النّعمان بدأ الصفار ينشب أظفاره فيها والأصفر ارتبط بالذبول والمرض، إنّّه: «دلالة سلبية لأنّه يعطي إحساساً قهرياً بالذّبول والاعتلاء وربما الموت» (المغربي 2009، 199).

اللون الأصفر في الصورة رمزية إلى آفة الجمود التي أصابت العراق، فالشّاعر يحلم في انتفاضة، لكن الواقع أخرس والدّرب إليها ضليل.

3 - صورة الشّفاء ودلالات الرّفْض

اللامتناهيات، هي بوح مسترسل، لتأكل روح نازفة، أراد بها الشّاعر أن يحكي أسطورة الأمجاد، ويتحسر على ضياع سر الحياة، فصورّ الواقع البائس، والأرض المغتصبة، والطّبيعة البخيلة، وتخيم غمامة الجهل على هامات أبناء العراق، فراح يصرخ فيها، أن استيقظوا... ارفضوا واقعاً كبل أحلامكم وألجم كلماتكم، إنّّه يأمل تحركاً كلامياً من أبناء بلده علّ الكلام يصبح دعوات لا منقطعة في سبيل النّهوض، لكن الشّفاء مقمّطة، والأفواه مبتلة بالصّمت، وقد وظّف الصّورة التّالية:



إنّها الشّفاء التي لا تقوى على الحركة، مستسلمة للصّمت، نقشت عليها رموز غير واضحة، للدلالة على أبجدية الجهل المتحركة في زمام أمرها. إنّ أبجديتها متحركة تماماً مثلها، فلا أمل في كلامها ما دام الجهل صاحبها. وقد خصّ الشاعر الشّفاء الحجرية باللون الأسود، كلون للجهل والخطايا المرتكبة في العراق، وقد ورد في الأثر أنّ: «الحجر الأسود قد نزل من السّماء أشدّ بياضاً من الثلج، وأنّه اسود من ذنوب العباد وخطاياهم» (مختار 1997، 225)

ثمّ يتنفض الشّاعر ويرفض ذاك الواقع، ويوظّف صورة لفم مفتوح سيّوح بأي شيء، وهي كما يلي:



وظّف الشّاعر صورة لثغر مفتوح عن أقصاه، يصرخ بأعرض شذقيه، وأرفقها بعبارة: (الشّفتان مزلاج للروح)، فالشّاعر اختار درب البوح وكشف خبايا الاستعمار، سوف يشي بالخونة والمتواطئين، ويفضح كل العملاء، ثمّ يحث أبناء وطنه على المقاومة، ويدفعهم نحو التحرر كلمة وفعلاً. وقد تميز الثغر بالبياض المحيط به، والسّواد القابع في داخله، ودلالة ذلك أنّ الكلام الذي سيقوله ذو أبجدية واضحة تكشف الأسرار المستورة، أبجدية المقاومة ونبد الجهل، لأنّ الأبيض رمز لـ: «الشّفاية واللمعان والبريق والصّفاء» (البيروني 1984، 223)، شفاية تواجه عتمة الحقائق، وسوداوية الجهل التي فرضها السّواد القابع في الأعماق.

4 - صورة خريطة العراق وانقسام الهوية



وتستمر دلالة الموت في التّوظيف البصري الموالي، الذي تمثّل في خريطة العراق التي نقشت على صخرة نُحتت فيها كلمات بالرموز المسمارية، إنّها كلمات الأرض الميتة، لأن الخريطة اكتظت باللون البني وهو لون التراب، الذي يرمز إلى: «لون الأرض الثابتة، ... يُستخدم للتعبير عن العائلة والأخلاق المتوارثة والمُتأصلة التي تُستمد الحكمة منها» (فراجة 2021) لذلك جعل لوناً لخريطة العراق التي رمزت للأهل والتاريخ المتوارث منذ غابر الأزمان، إلّا أنّه اليوم بات يعاني التّقسيم والتشتت والفرق، فأسهّم هذا اللون في: «خلق مشاعر قاسية قد تميل إلى الوحدة والحزن والعزلة، خاصةً عندما توظّف بعض الظلال الفاتحة له في اللوحات بكميات كبيرة وشاسعة فتوحي بمشاعر قاسية وبإحساس كبير بالفراغ يتمثّل بصحراء واسعة قاحلة وخالية» (kendra.cherry)

(2020)، عزلة ووحدرة روحية في بلد أصبح غير قريب من الذات، بلد مجهول لأن أحداثه غريبة، نافت العادات والأمجاد السالفة، فبات أهله فرقاً وشيعاً، ليعاني وحدته القاسية منعزلاً عنهم. هذا اللون الذي أحدث شروخاً عميقة في جسد الخريطة يحاول تمزيق أبجدية الأرض وتشتيت حروفها، يمنع تواصل الحروف لتبقى وحيدة منعزلة لا دلالة لها في انفرادها، لأنّ تجمعها هو ما يمنحها معنى الوجود، ورسالة الحياة، مثلها مثل الشقائق لا تستقيم حياتها إلا في خضم الجماعة، لكن الشروخ امتدت أكثر فأكثر، وضمنت تشتت الأبجدية وتمزيق الخريطة، لتموت الهوية، إنّه عبث النهاية.

5 - صورة النسر ورمزية للحرية



تمثل الصورة نسرًا جارحاً أبيض اللون يسبح في سماء سرمدية، رافضاً للتقسيم الجائر للعالم بين الشمال والجنوب، جاعلاً الهوية العراقية في اتجاه الشمال، وهذا ما تبرره الكتابة المسمارية في أعلى الصورة، يحاول هذا النسر بكل قوته بسط جناحيه ليحمي الهوية العراقية، ويبقيها في مركزية العالم، يقف في وجه كل من يحاول إسقاطها والزج بها في دركات الجنوب، إنّه الذوذ عن الهوية مهما كلف ذلك، وقد كان الشاعر ذكياً حينما جعل النسر هو حامي هذه الحرية، لما يتمتع به من خصال؛ فهو رمزية لـ «المقاومة وأحياناً أخرى للشهداء والمهاجمين،... إنّه يحاول أن يفدي بنفسه في سبيل حرية الوطن.... والشعب والكرامة» (صادق فتحي دهكردي؛ نادر محمدي 2018، 172)، النسر هنا هو العراقي الأصيل المحارب الراض للكيان الاستعماري، المحافظ على الهوية، لكن العراق اليوم هو حقاً في خانة الجنوب، إنّه الوطن الفقير المسلوب الثروات أولاً والمحتل المشرّد الأبناء ثانياً، كل هذا يزج به في خانة الجنوب غصباً عنه، لذلك حاول الشاعر أن يوقظ في الذات العراقية نسرهما الرافض لهذه الحالة السلبية، وجعل الكتابة المسمارية في خانة الشمال، رغبة منه في أن تعود العراق إلى سالف عهدها المجيد، متحركة في شؤون العالم، ومنبراً للثقافة والعلوم، إذ ذاك يحق لها أن تبرز أوسمتها التي خلّدتها الذاكرة الجميلة، التي استحوّلت اليوم إلى ذكريات تبعث على الحسرة والأسف.

6 - صورة الكف والمقاومة الوشيكة



ختم الشاعر المدونة بصورة الكف مع الكف، كرمزية للاتحاد الحاصل بين أبناء العراق، في سبيل النهوض من واقعهم بأقل الأضرار، وقد أبدع الشاعر في توظيف الألوان، فقد كانت أرضية الصورة من البني

القريب للأسود الرّامز للمأساة والموت، ثمّ استخدم اللون البني الفاتح الرامز للتمسك بالهويّة والأرض، ثم رفع فوقها البياض كوشاح سماوي شامل، كرمزية لصفاء العراق وحلول السّلام.

خاتمة:

- تعتبر لا متناهيات الجدار الناري مدونة تفاعلية رقمية ناجحة، معبرة عن التّلاقح الإيجابي بين الأدب والتكنولوجيا، إذ وضّحت من خلال طريقة بنائها مميزات الأدب الذي يواكب كل جديد، بحيث أضافت لها التّقنية الكثير ولم تقص عنه خصائصه السّابقة، بل بالعكس زادت جمالاً وألقاً وتفاعليّة.
- كان الألبوم المشهدي الموظّف من أفضل البنى الدّلالية الطّاغية على المدونة؛ فلقد أدّى وظيفته على أكمل وجه، وأسهم في بناء النّص، كما كثّف من دلالاته المكتنزة في تفاصيل الصّور، وأكمل بطريقة جميلة جداً معاني النسيج الحرفي، فلقد كان الالتفات البصري موفّقاً إلى حد كبير لأنّه داعم للنّصوص كميزة مرافقة، كاشف لجوانب لم يتمكن الحرف من البوح بها، فاستعان بالصّورة لتبوح بصمت عن كل المسكوت عنه.
- تنوع الألبوم المشهدي بين صور فوتوغرافية ومصممة، عبّر عن سعة أفق الشّاعر وتحكمه في المجال التّقني، كما أبرز ذلك رغبته في التّنوع لفتح آفاق تفاعلية أرحب.
- شكّلت صورة حنظلة المتحركة بؤرة دلالية عميقة، إذ أرسلت بظلالها في كل القصائد، إنّها صورة ديناميكية رافقت كلّ السّاعات؛ وتمكنت من التعبير عن مدى عمق الأسى، والألم الذي يعيشه العربي عامة والعراقي على وجه الخصوص، في زمن كان مزاجه حنظلاً، وأيامه تبتغي خلاصاً في ومن الصّبار.
- كانت الميكانيزمات الحركية لخطوات حنظلة رسالة مشفرة على ضرورة العودة إلى المجد العربي وإيقاظ الدّات الغارقة في المآسي الحاضرة، توقظ المقاومة وتحرر العقلية العربية من رضوخها المرير.
- رأس حنظلة المجد المتّجه للأسفل رمزية على الإحباط الذي تعرض له، وحركة يديه المعقودتين وراء ظهره، تصريح مشهدي بتبرئه من السلوكيات العربية في حق الأرض، وغسل يديه من الجهل المسيطر على العقل العربي، إنّها صورة للرفض وعدم المضي في طريق الحاضر المعنون بالخيبات، نكس رأسه وعقد يديه وتبرأ من أهل عصره وها هو يغادرهم باكياً على أنقاض مجده الغابر، علّه يحيي الدّيار ويوقظ الأمجاد.
- حركة عقارب السّاعة هي الأخرى رمزية لرغبة الشّاعر بضرورة العودة إلى الماضي وإحياء أمجاده، والتّشيع من العبر المبتوثة فيه، واستلهام الدروس منها، ثم إحياء الجميل منها، واسترجاعها من رمادها كالفينيق تماماً، لخلق المقاومة واسترجاع الهوية والأرض والدّات المهترئة.
- توقف عقارب السّاعة عند التّوقيت (11.55)، جاء بذكاء من الشّاعر، إنّّه حلم في منح فرصة إضافية للعربي بضرورة لملمة حاضره بسرعة، وإصلاح نفسه بعد عودته إلى ماضيه واستخلاص العبر منه، ثمّ الدّخول في كرونولوجيات المستقبل، ومواكبة العصر الدّهبي بقيادة الغرب، ثم العمل على اعتلاء مركزه واسترجاع مكانة العربي السّابقة، وقتما كان متحكماً في مركز العالم.
- نجحت الصّور المرافقة في أداء وظيفتها كنصوص معبرة بصمت بألوانها وتفاصيل ريشتها، وكانت خير

مواز للتصو، فكل واحدة كانت تنصهر بالدلالات والمغازي المعبرة عن جوانب دلالية متنوعة.

• توظيف الصّور بطريقة مدروسة، والابتعاد في توظيفها عن الاعتباطية، منحها قوة تأثير رهيبه، وأضفى كمالاً على البنى المشهدية، ومنحها أيضاً سلطة البوح بامتياز.

لنخلص أنّ الشاعر تمكن وبامتياز من خلق التفاتات بصرية ناجحة أضاءت الكثير من الجوانب الدلالية للمدونة، واعتماده على بعض الصّور المتحركة بين عبقرية وقدرته على التعامل مع التقنية، وفهمه العميق لها، إذ أضفت الكثير ووسعت سعة القراءة والتّفاعل.

قائمة المصادر والمراجع

- 1 - kendra.cherry. The Color Psychology of Brown. 2020
- 2 - إدريس، عبد النور. الثقافة الرقمية (من تجليات الفجوة الرقمية إلى الأدبية الإلكترونية). 1. مكناس: سلسلة دار الاختلاف، 2011.
- 3 - البدوي، صابر إبراهيم. الدلالة الرّمزية لصورة الذئب في الشعر الجاهلي (دراسة سيميائية). المنيا، كلية دار العلوم: مجلة الدراسات العربية، s.d.
- 4 - البريكي، فاطمة. مدخل إلى الأدب التفاعلي. 1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006.
- 5 - البيروني، أبو الريحان محمد بن أحمد. الجماهر في معرفة الجواهر. 3. بيروت: عالم الكتب، 1984.
- 6 - الدايم، نادر عبد. التأثيرات العقائدية في الفن العثماني. مصر، 1978.
- 7 - الرمانى، إبراهيم. أوراق في النقد الأدبي. 1. باتنة: دار الشهاب للطباعة والنشر، 1985.
- 8 - السيد، عبيد. ساعة الجنوب... تعرف على السّاعة التي يدور عقربها عكس الاتجاه. 2020/02/04.
- 9 - الصّواف، معتز. طش فش (البحث عن الصديق...مستمر). 1. بيروت: دار الآداب، 2012.
- 10 - العرباوي، عزيز. عن الثقافة الرقمية مشتاق عباس معن يساهم في الثّورة العلمية. 2009/06/17.
- 11 - العماري، فضل بن عامر. الذئب في العلم والتاريخ. 1. Vol. 274. الرياض: المجلة العربية في النشر والتوزيع، 1440هـ.
- 12 - الفرطوسي، أحمد عبد حسين. التّجليات العلامية في قصيدة الشعر العراقي: مشتاق عباس معن أنموذجاً. Vol. 201. بغداد، كلية التربية ابن رشد قسم اللغة العربية: مجلة الأستاذ، 2013.
- 13 - الماضي، عاهد. ألفاظ الألوان في العربية. 1. دمشق: دار السلم للطباعة، 2000.
- 14 - المزغني، منصف. حنظلة العلي. 1. تونس: دار طبرنا للنشر/ دار أقواس للنشر، 1985.
- 15 - المغربي، حافظ. صورة اللّون في الشعر الأندلسي (دراسة دلالية وفنية). 1. بيروت: دار المنهل، 2009.
- 16 - الواحد، منال راشد حسين عبد. النصّ الأدبي في عصر الانفوميديا (لامتناهيات الجدار النّاري مشتاق عباس معن أنموذجاً). Vol. 13. الفيوم: مجلة كلية الآداب، 2012.
- 17 - بلاي، هيرماي. ألوان شيطانية ومقدسة (اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها). 1. Traduit par محمد جوهر. أبو ظبي: أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، 2018.

- 18 - حسن، ناريمان محمد عبد المحسن. توظيف اللون في شعر ابن الرومي. الزقازيق، 1995.
- 19 - حكمة عين الذئب. 2017/09/16.
- 20 - حمداوي، جميل. الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوصائية). 1. مؤسسة المثقف العربي، 2016.
- 21 - زرفاوي، عمر. الكتابة الزرقاء (مدخل إلى الأدب التفاعلي). مجلد 56. الشارقة، دار الثقافة والإعلام: مجلة الرافد، 2013.
- 22 - سعدون، نادية هناوي. مقاربات في تجنيس الشعر ونقد التفاعلية. 1. بغداد: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2018.
- 23 - سليمان، ولاء. دريم كاتشر... صائدة الأحلام. 2021/8/8.
- 24 - صادق فتحي دهكردي؛ نادر محمدي. رمز الطبيعة في شعر المقاومة لدى بلند الحيدري. Vol. 38. بابل: مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، 2018.
- 25 - صالح، هويدا. أدب تفاعلي أم أدب شعبي؟. Vol. 27. الجوف: مؤسسة عبد الرحمن السديري، 2010.
- 26 - عبيد، كلود. الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيها، ودلالاتها). 1. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2013.
- 27 - عبيد، محمد صابر. العلامة الشعرية (قراءات في تقانات القصيدة الجديدة). 1. الأردن: عالم الكتب الحديث، 2010.
- 28 - عرباوي، عزيز. عن الثقافة الرقمية مشتاق عباس معن يساهم في الثورة العلمية. 2009/06/17.
- 29 - عزوان، عدنان. مستقبل الشعر وقضايا نقدية. 1. بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1993.
- 30 - علي، صفية. آفاق النص الأدبي ضمن العولمة. بسكرة: كلية الأدب واللغة العربية، 2015/2014.
- 31 - عماد عبد الوهاب الضمور؛ حسن مطلب المجال. صورة الذئب في الشعر الأردني المعاصر. Vol. 8. سوق أهراس: مجلة رؤى فكرية، 2018.
- 32 - غراب، عزة حسين. الألوان ودلالاتها السياسية في العصر العباسي. Vol. 19. طنطا: مجلة كلية الآداب، 2006.
- 33 - فراجة، مجد. دلالة اللون البني. 2021.
- 34 - محفوظ، نجيب بن. شقائق النعمان: رمز الحب والتضحية. 2020.
- 35 - مختار، أحمد عمر. اللغة واللون. 2. القاهرة: عالم الكتب، 1997.
- 36 - مطر، ناجي عباس. سيميوطيقا اللون (دراسة ثقافية). ذي قار، العراق: المؤتمر الدولي الثالث حول القضايا الراهنة للغات (اللهجات وعلم اللغة)، 2019.
- 37 - معن، مشتاق عباس. لامتناهيات الجدار الناري. 2017.
- 38 - هاشم، مها. الألوان في فلسفة الفنغ شوي (d.s. iuhs gnaf).
- 39 - يقطين، سعيد. من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي). 1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005.

الانزياح التقني وآلياته الإبداعية

مقاربة نقدية في تفاعلية (لا متناهيات الجدار الناري)

أ. عبير محمد جبرين طهوب
جامعة الخليل - الخليل - فلسطين

المدخل: مبررات المقترح

إنَّ جدَّة الشعر التفاعلي على السَّاحة العربيَّة، والرَّغبة في التَّعرُّف إلى تجربة هذا الشعر، كان السَّبب في اختيار الدِّراسة، وقد وقع الاختيار على قصيدة «لا متناهيات الجدار النَّاري» للشَّاعر المجدِّد مشتاق عبَّاس معن؛ لأنَّها من أهمِّ التجارب الرَّائدة في هذا الميدان. أمَّا سبب اختيار ظاهرة الانزياح التقنيِّ موضوعاً للدِّراسة؛ فلكونها الأبرز من بين الظَّواهر الأخرى، فقد شكَّلت حيِّزاً واسعاً في القصيدة.

رافق مصطلح الانزياح طائفة من المصطلحات الأخرى أطلق عليها اسم: عائلة الانزياح، حيث اختلف الباحثون في تسميته، فقد عرف بالانزياح أو التَّجاوز عند (فاليري)، والانحراف عند (سبيترز)، والاختلال عند (والاك) و(فاران)، والإطاحة عند (بايتار)، والمخالفة عند (تيري)، والشَّناعة عند (رولان بارت)، والانتهاك عند (كوهان)، وخرق السَّنن عند (تودوروف)، والعصيان عند (آراقون)، والتَّحريف عند جماعة (مو)⁽¹⁾.

ولم تقتصر دراسة ظاهرة الانزياح على النِّقاد الغربيين فحسب، فقد كان لها جذور في تراثنا العربيِّ، فتعدَّدت مفاهيم هذا المصطلح، حيث أطلق عليه: الانحراف، والعدول، والتَّشويش، والبعد، والفارق، والخروج، والخرق، والابتعاد والشَّدوذ، والتَّشويه، والمجازة، والانتهاك، والنَّشاز، والاتِّساع، وتجاوز بعضهم ذلك وربطوه بالغموض والحذف والتَّقديم والتَّأخير والاستعارة والمجاز بصورة المتعدِّدة⁽²⁾.

وعلى الرَّغم من اختلافهم في تسمية المصطلح، اتَّفَقوا على أنَّه «خروج التَّعبير السَّائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيباً»⁽³⁾. وهو «استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصوراً استعمالاً

(1) ينظر: المسدي، عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية، 100-101

(2) ينظر: ربابعة، موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، 44-45

(3) اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد دراسات نقدية في النَّظريَّة والتَّطبيق، 92

يخرج به عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر⁽¹⁾.

يقوم المبدع بتشكيل لغته حسبما تقتضي حاجته، غير آبه للحدود والأنظمة والدلالات الوضعيّة، فينتقل ممّا هو ممكن إلى ما هو غير ممكن عبر استعماله الخاصّ للغته، فيفجر طاقاتها، ويوسّع دالاتها، ويولّد أساليب جديدة وتراكيب مولّدة تصطدم مع ما تربّى عليه الذّوق، وما تأسّس في معرفة الإنسان الأولى، فتصبح لغته لغة مثيرة ذات طابع غريب، وذات أبعاد دلاليّة وإيحائيّة تثير الدهشة والمفاجأة في نفس المتلقي، وتكسر أفق توقّعه، ما يدفعه إلى الغوص في أعماق النّص؛ بغية الوصول إلى الدلالات المشحونة والكامنة وراء أسلوب الانزياح⁽²⁾.

ويشمل الانزياح بمفهومه الواسع مستويات اللّغة كافّة، فهو «لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النّص، وإنّما له أن يشمل أجزاء كثيفة متنوّعة ومتعدّدة، فإذا كان قوام النّص لا يعدو أن يكون في النهاية إلّا كلمات وجملًا، فإن الانزياح قادر على أن يجيء في الكثير من هذه الكلمات وهذه الجمل»⁽³⁾.

وقد جعله الباحثون في خمسة نماذج أساسيّة، حيث صنّف الانزياح تبعاً لدرجة انتشاره في النّص إلى انزياحات موضعيّة وشاملة، فالانزياحات الموضعيّة تؤثر في نسبة محدودة من السّياق كالاستعارة، أمّا الانزياحات الشّاملة فتؤثر في النّص بأكمله كالترّكاز. كما تمّ تصنيف الانزياح تبعاً لعلاقته بنظام القواعد اللّغويّة إلى انزياحات سلبية وإيجابية، فالانزياحات السّلبية تتمثّل في تخصيص القاعدة العامّة وقصرها على بعض الحالات، وفي هذه الحالة تنجم تأثيرات شعريّة بالاعتداء على القواعد اللّغويّة، أمّا الانزياحات الإيجابية فتتمثّل في إضافة قيود معيّنة إلى ما هو قائم بالفعل، حيث تنجم تأثيرات شعريّة بإدخال شروط وقيود على النّص كما هو الحال في القافية⁽⁴⁾، وهذه النّماذج الخمسة الأساسيّة كانت موجّهة إلى النّص الورقيّ، أمّا نحن الآن ففي صدد مواجهة تيار أدبيّ جديد أضافته معطيات التكنولوجيا هو التّيار الأدبيّ الرّقميّ، ومن أجل ذلك صار حريّاً بنا أن نبحت عن آليات بناء النّص الرّقميّ كذلك؛ لتتعرف المبدع منه، فيدخل حقل الأدب بجداره أيضاً، لذلك حاولنا الوقوف عند هذه الفرضيّة، ومحاولة إثباتها من خلال مقترحنا (الانزياح التّقنيّ) وتعرّف تقنيات وجوده في بناء النّص وما تفرزه من جماليّات تجعل من تراكيبه غير نمطيّة تحاكي الأدب وتدخل في حيّزه.

القسم الأول: مقدّمات التّجريب عند الشّاعر المدرّس

على قدر العمق المعرفيّ والثّقافيّ للمبدع، يمكن أن يقاس عمقه الإبداعيّ في الإنتاج الأدبيّ؛ لأنّ الطّريق سيكون واضحاً أمامه في اختيار المسلك المناسب لإمكاناته الأدبيّة، ومناطق الفراغ التي يمكن أن يسدّها نتاجه.

(1) ويس، أحمد محمد، الانزياح في التّراث النّقدّيّ والبلاغيّ، 5.

(2) ينظر: ربابعة، موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، 85.

(3) ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، 111. نقلاً عن: الحولي، فيصل حسن، ظاهرة الانزياح في النّقد العربيّ الحديث، 97، لعدم توفر المرجع السّابق.

(4) ينظر: فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، 210.

ويمكن ملاحظة هذا التسق في نتاج الشاعر المجدّد مشتاق عباس معن، إذ حدّد الوعي التقديّ والثقافيّ الذي يمتلكه قدرته على استعمال اللغة استعمالاً فنياً يكون دليلاً على قوّة مهارته الإبداعية المتجسّدة في شاعريته القادرة على خلق استجابة لها بالغ الأثر في متلقي نصوصه الشعريّة التي وضعها في مدلول تصويريّ أشبه بوعاء يحتضن لغته الشعريّة؛ لتتجسد شكلاً ومضموناً في بناء النصّ، في محاولة من الشاعر لتجريب النمط الأدائيّ في الشعر الحدائيّ الذي يضع الاستيعاب التقنيّ والمعلوماتيّ معياراً أساسياً لتجربته⁽¹⁾.

وبناءً على هذا التشخيص كان تقييم النقاد والباحثين لتجربة الشاعر ماثلاً لوصفه بالفريد والتمكّن، فـ «سجن المحاكاة إلى حرية التّغيير لا يكون إلاّ باعتماد التّثوير طريقاً والتّقويض منهجاً، فالتّقويض قائم في أصله على نقض مركزية وإحلال أخرى عوضاً عنها، أي إنّهُ ينتصر للخلق والتّجديد ومن ثمّ الإبداع، بمعنى أنّك (إذا أردت أن تكون مبدعاً فعليك أولاً أن تكون تقويزياً) هذه هي القاعدة التي رصدها الشاعر الدكتور مشتاق عباس معن ليتّخذها منطلقاً له في مشواره المعرفيّ، فبدأ بتقويض المركزية المعرفيّة التي اجتباها من تراثه ليعيد بناءها تبعاً لوجهته الخاصّة المستندة إلى خلفية معرفية تؤهله لخوض تلك الممارسة، فأضحى التقويض من أبرز سمات نتاجاته المعرفية؛ لأنّه أراد أن يكون مبدعاً لا منتجاً فحسب»⁽²⁾.

وقد اتّسمت تجربة مشتاق عباس معن «باتّجاه تجديديّ منضبط، وحين يُقال إنّهُ منضبط، فهو ليس منفلاً من ربكة التجنيس، ومعنى ذلك أنّ تجربته محاطةً بهالة من الوعي الشعريّ الذي يُدرك مقدار ما يمكن أن يُحدثه من تغيير في منظومة الشعر العربيّ، فهي تجربة مُعاصرة ذات انطلاقة تأصيليّة، باعثها الأول هو تراث الشعر العربيّ، فهي بذلك تجمع بين الأصالة والتّجديد في إطار شعريّ حدائيّ، ركيزته الأساسيّة الإيحاء الذي يتمخّض عن قراءة مدلولات العلامة داخل النصّ الشعريّ»⁽³⁾.

وبناءً على ما سبق «قدّم الأدب الرّقميّ معايير جماليّة جديدة وخصائص لم تكن متاحة من قبل في النصّ الورقيّ، كخاصيّة تعدّد المبدع، والتّأليف الجماعيّ، وتعدّد الروابط التي تؤدي بدورها إلى تعدّد النّصوص، بالإضافة إلى تعدّد الأجناس، من قصّة ورواية وقصيدة، وهذه الأخيرة قد أمدّت الشعر العربيّ برؤية جديدة من خلال إبداع مؤلفها كاندل العرب البروفيسور مشتاق عباس معن حيث كانت له ريادة الإصدار في القصيدة الرّقمية التفاعليّة من خلال إنجازه الأول لمجموعته الشعريّة «تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق» سنة 2007م، ثم يعود من جديد بإصدار مجموعة شعريّة ثانية وسمت بـ «لا متناهيات الجدار الناري» التي استمرّ فيها العمل لمدة عشر سنوات»⁽⁴⁾.

(1) ينظر: الفرطوسي، أحمد عبد حسين، التّجليات العلامية في قصيدة الشعر العراقيّة (شعر مشتاق عباس معن أنموذجاً)، مجلّة الأستاذ، العدد (201)، 2012م، 110.

(2) العيكي، آلاء، التقويزية المنهج والإجراء مقارنة في لسانيات الخطاب الشعريّ، 18.

(3) الفرطوسي، أحمد عبد حسين، التّجليات العلامية في قصيدة الشعر العراقيّة (شعر مشتاق عباس معن أنموذجاً)، مجلّة الأستاذ، العدد (201)، 2012م، 103.

وينظر: الددة، عباس رشيد، مهوى التفاحة (مقاربة مشروع مشتاق عباس معن في العمود الومضة)، 6.

(4) خضير، سميحة، وخضير، نورة، جماليات الوسائط في قصيدة لا متناهيات الجدار الناري لمشتاق عباس معن، 23.

لذلك نجد الشاعر لم يستقر على ما ساد قبله، بل كان يحاول دوماً أن يضيف عليه جديداً، ومن ذلك مفهوم التفاعلية، والاشتغالات التقنية التي تحيط به، وفيما سيأتي ستعرض لثلاثة أمور تتعلق بالانزياح التقني، على عجالة بما ينسجم وحجم الرسالة، وقبل ذلك يمكنني أن أضع تعريفاً مبسطاً لـ (الانزياح التقني) وهو كسر النمط السائد في حركة الأشياء وحضورها في التصميم التقني.

القسم الثاني: التفاعل بالكشف والانزياح التقني

أضاف الشاعر مشتاق عباس معن من خلال قصيدته التفاعلية قبل الأخيرة (لا متناهيات الجدار الناري) مفهوماً جديداً لمفاهيم (التفاعلية Interactive)، فكانت التفاعلية قبل هذا النص

– المشاركة الفعلية.

– المشاركة المجازية.

أما الشاعر فأضاف هنا مفهوماً ثالثاً ألا وهو (الاكتشاف)، وهو سلوك إبداعي يقوم به المتلقي ليستكشف مقاصد النص ودلالاته؛ «إذ يكتسب النص التفاعلي ماهيته – بوصفه جنساً أدبياً متفرداً عن الأجناس الأدبية الأخرى – من المشاركة (التفاعل) بوصفها مبدأ عاماً يرتجي من ورائه منتج النص أن يتشكل بمراعاته في العمل الأدبي مثلث إبداعي يصدر عن المنتج ليمر في خط أفقي بالمتلقي فيتحوّل من خلاله إلى الاتجاه العمودي بخطّ متقطع تزداد الفاصلة بين أجزائه استناداً إلى مستوى قابلية النص على المشاركة وكفاءة المتلقي الأدبية ومدى اتّحاده مع المنتج في العمق الثقافي ليلتقي بقصد المنتج في رأس المثلث»⁽¹⁾.

ومن ثمّ فالمشاركة تمثّل علامة فارقة في النص التفاعلي، وقد حدّدها رائد الأدب التفاعلي الشاعر الدكتور مشتاق عباس معن في ضربين اثنين: هما المشاركة الحقيقية والمشاركة المجازية⁽²⁾، مشيراً إلى أنّ «الضربين يبذران ملامح الصيرورة في تغاير المنتج ولو بمستويات متعدّدة وأشكال مختلفة، فالضرب الأول يفلت تماماً من نسق الثبات ويذوّب أبعاد العالم المعتادة، فلا تجد – والحال كذلك – شكلاً واحداً بالفعل، بل أشكالاً متفرّعة من ولادة أصل. أمّا الضرب الثاني فينفعّل حضوره بمديات متفاوتة مع التلقي، تبعاً لإمكانية النص في تشريك المتلقي بوساطة خيارات الدخول ومنافذ الإبحار بين نوافذ النص المتفرّع، ومخاتلات التشكيل وظواهره، وطبقية البناء، وغيرها من مسامات تنسّم العلامة وإعادة التخليق... والمعيّار المائز بين الضربين هو إمكانية المتلقي في تحويل صفته عن طريق المشاركة الحقيقية بالبرمجة وإعادة

(1) عبيد، علاء صلاح، الاكتشاف بوصفه تفاعلاً قراءة في «لا متناهيات الجدار الناري».

<http://cois.uokerbala.edu.iq/wp/blog/2020/06/13/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D%83%D8%AA%D8%B4%D8%A7%D9%81-%D8%A8%D9%88%D8%B5%D9%81%D9%87-%D8%AA%D9%81%D8%A7%D8%B9%D9%84%D9%8B%D8%A7-%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D9%84%D8%A7-%D9%85%D8%AA%D9%86/>

(2) معن، مشتاق عباس، ما لا يؤديه الحرف نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب، 25.

توليفها، أو الوقوف على عتبات المرقون، فالنصّ التفاعليّ الرقميّ متوافر على الضربين»⁽¹⁾.

وقد حُدّدت أنماط المشاركة - حقيقية ومجازية - في النصّ التفاعليّ الرقميّ بأربعة أنماط هي: التأويل والإبحار والتشكيل والكتابة⁽²⁾، «ولعلنا نستطيع أن نزيد على هذه الأنماط الأربعة نمطاً خامساً نستشفه في التّاج التّفاعليّ الثّاني للشّاعر الدّكتور مشتاق عباس معن الموسوم بـ «لا متناهيات الجدار النّاري»؛ ويتمثل في الكشف؛ إذ يجد النّاطر في هذه القصيدة نفسه أمام بوابة سوداء تتوسّطها ساعة بأرقام لاتينية مؤطرة بإطار يدور عكس الاتجاه المعهود لعقارب الساعة، وهي تخلو - بخلاف القصيدة الأولى - من التّوجيهات ومن العنوان؛ ومن ثمّ فإنه ملزم بأن يجرب الضغط على أجزاء الصّورة الظّاهرة أمامه ليُرْضي فضوله الأدبي، وليكتشف محتوى هذه القصيدة، والشّاعر هنا يضع المتلقي أمام أرضيّة أخرى للنصّ التّفاعليّ - فضلاً عن أرضيته المنظورة المتمثلة بالسّاعة - تتشكّل هذه الأرضيّة في ذهن المتلقي لتخلق فيه نصّاً افتراضياً ذهنياً يوازي النصّ الافتراضيّ الخارجيّ على شاشة الحاسوب، مفتاح هذا النصّ المتصور في الدّهن يتمثل في الاكتشاف؛ إذ عليه أن يكتشف نقاط الولوج في النصّ التّفاعليّ الحاسوبيّ وهو ما يتطلّب منه جهداً ذهنياً ينبني في الدّهن على استدعاء كلّ المعطيات المنطقيّة والثّقافيّة والجماليّة لديه ليتمكّن من توقّع نقطة الولوج وصولاً إلى اكتشافها، فالشاعر يضمن - من ثمّ - هيمنة لنصّه التّفاعليّ على المتلقي فيجعل منه مرجعيّة من المرجعيّات المعتمدة في إنتاج نصّه التّفاعليّ مثله مثل القطع الذّكيّة (السّوفت وير) في جهاز الحاسوب الشّخصيّ أو في خوادم الشّبكة العنكبوتيّة»⁽³⁾.

«وبعد أن ضمن الشّاعر هذه المعية بين المتلقي ونصّه التّفاعليّ، وتأكّد من تعاقب الدّفق المعلوماتيّ بينهما، واستثبت إثارته، وأنّه أضحيّ مستعداً للتّلقي؛ شرع ببثّ البوح إليه على مستوياته المتنوعة البصريّة، والسمعيّة، والنّصيّة، وصار الشّاعر يستجلي تفاعل المتلقي بسعيه إلى الكشف عن نقاط الولوج في النصّ التّفاعليّ. ولأجل أن يحافظ الشّاعر على هذا الوهج التّفاعليّ من لدن المتلقي اعتمد تكتيكاً يتشكّل من تعانق تقنيتين هما: تنويع نقاط الولوج، والتعمية (= إخفاء نقاط الولوج)؛ فنراه يجعل الأيقونة مرّة نقطة للولوج، ومرّة يجعل الكلمة، وهذا يهم بنحو أو بآخر في جعلها خفية على المتلقي سواء أعلى مستوى تشخيصها أم على مستوى استكناه ما تُحيل إليه. فما أن يضع المتلقي المؤشّر على محور عقارب الساعة حتى ينبثق من جانبيها عنوان القصيدة واسم الشّاعر؛ فيكون قد اكتشف اسم القصيدة واسم شاعرها، ويتأكّد في نفسه مركزيّة هذا العنوان وحاكميته على ما سيرد فيها من معان، وأن النصّ التّفاعليّ هو نقطة التّمرّك في العمليّة التّواصلية وأنّ المنتج والمتلقي - على السواء - يمثّلان هامشاً على هذا النصّ، فيسهمان في بنائه واكتماله. ومن ثمّ فإنّ

(1) نفسه، 25-26

(2) ينظر: رسن، فاطمة كريم، المشاركة التّفاعليّة قراءة في ما بعد التأويل، 40.

(3) عبيد، علاء صلاح، الاكتشاف بوصفه تفاعلاً قراءة في «لا متناهيات الجدار النّاري»،

الكشف يحقق - فضلاً على ما تقدّم - كفاءة قرائية لدى المتلقي تجعله بمستوى النصّ التفاعليّ المقدّم⁽¹⁾. وعلى أساس كلّ ما سبق؛ يمكن اعتبار هذه الإضافة انزياحاً تقنياً قدّمه الشاعر المجدّد مشتاق عباس معن ليستحقّ بذلك أن يلقّب بـ (كاندل العرب)⁽²⁾.

القسم الثالث: عقارب السّاعة والحركة المقلوبة

من المعتاد أنّ عقارب السّاعة تسير باتجاه اليمين، وهو مسار يمثّل على المستوى المجازي سير الزمن، وإذا أردنا أن نعبر عن الحديث عن الماضي فإنّنا نقول (رجع عقارب السّاعة)، وكأنّ الشاعر أراد أن يستثمر هذا المقصد الشائع ليضعه في مقاصده الإبداعية حينما جعل عقارب ساعته تسير عكس عقاربها في الواقع.

«إذ يلج المبحر/ المتلقي للامتناهيات الجدار النّاري من الموقع الخاص لمشتاق عباس عند تفعيل الرّابط التالي: <http://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital> ليجد نفسه أمام عتبة العمل، وهي صورة لساعة تشير عقاربها إلى السّاعة الثانية عشرة إلّا خمس دقائق، وتبدأ البراعة الرقمية التّشويرية من عقرب الثّواني في السّاعة الذي يدور من اليمين إلى اليسار - عكس اتجاه عقارب السّاعة، ونجد حول السّاعة وأرقامها وعقاربها هالة دائرية توحى بطريقة مجازية



للّهالات الكونية التي تحيط بوجودنا، وتتحرك هي الأخرى عكس عقارب السّاعة، لكنّها تعود للدوران بالاتّجاه الصحيح حال تحريك مؤشر الفأرة نحوها، أمّا الأرقام التي تشير إلى وقت السّاعة فهي الأرقام الرومانية التي تبدأ من السّاعة الواحدة وتنتهي عند السّاعة الثانية عشرة⁽³⁾.

و«تحتلّ صورة السّاعة والهالة المحيطة بها المساحة المتوسطة من شاشة العرض الأولى، والخلفية المتبقية تظهر باللون الأسود الذي يتّحد مع اللون الذهبي للسّاعة ومكوناتها على نحو يعطي المتلقي إحساساً

(1) عبيد، علاء صلاح، الاكتشاف بوصفه تفاعلاً قراءة في «لامتناهيات الجدار النّاري».

<http://cois.uokerbala.edu.iq/wp/blog/2020/06/13/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%83%D8%AA%D8%B4%D8%A7%D9%81-%D8%A8%D9%88%D8%B5%D9%81%D9%87-%D8%AA%D9%81%D8%A7%D8%B9%D9%84%D9%8B%D8%A7-%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D9%84%D8%A7-%D9%85%D8%AA%D9%86/>

(2) ينظر: محمد، علاء جبر، الحداثة التكنو- ثقافية، 12.

(3) رحاحلة، أحمد زهير، بنية تشكيل النصّ الشعريّ الرقميّ في «لامتناهيات الجدار النّاري» لمشتاق عباس معن، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (15)، العدد (1)، 2019م، 161-164.

بقسوة الزمن، ويتمشى مع الترميز المشحون في الحركة العكسية لعقرب الثواني، ويتدخل العنصر الصوتي والمتمثل في هذا المدخل بمقطوعة موسيقية ذات وقع تأملي؛ ليحكم الإحساس بالمضمون، ويدفع المتلقي لبناء أفق توقع يوافق المعطيات التي يعاينها في العتبة. تغيب الكلمة غياباً مطلقاً عن العتبة الرقمية، مما يجعل المتلقي عاجزاً عن تحديد هوية العمل الذي يقدم على الإبحار فيه، ولعل هذا يهم المبحر الذي يفعل رابط العمل دون أن يعلم محتواه، ومثل هذا المبحر موجود في الفضاء السيبراني وقد يحتاج إلى المساعدة خشية أن ينسحب من المغامرة قبل البدء فيها، أما الصوت المرافق للعتبة الرقمية فلا يملك المتلقي خياراً فيه إلا أن يقوم بإيقاف الصوت عن الجهاز كاملاً⁽¹⁾.

و«تتعاضد مكونات العتبة الرقمية (الصوتية، واللونية، والحركية، والشكلية، والروابط التشعبية) لتشير لدى المتلقي إحساساً بقسوة الزمن، ووطأة الوجود، وتبني جسوراً بين الحاضر والماضي في حركة دورانية متعكسة، وهذا الإحساس بوقع الزمن وحضوره قد لا تستطيع الملفوظات اللغوية القيام مقامه على نحو ما ظهر في العتبة الرقمية. ويدرك المتلقي الرقمي بوعيه الإلكتروني أن هناك روابط تشعبية مكتنزة في الشاشة التي تظهر أمامه، وأن عليه تحريك المؤشر للعثور عليها، ما دامت الشاشة لا تكشف عن روابطها أو تميزها في مساحة المشاهدة، ليجد بعدها نفسه أمام (12) رابطاً تشعبياً بانتظار التنشيط تتوزع على أرقام الساعة، وهي تمثل مداخل العمل الإبداعي»⁽²⁾.

لذا فإن هذا البناء التقني يعد بحق انزياحاً تقنياً؛ بحكم مغاييرته لسيره في الواقع ليقدم مقصداً إبداعياً مهماً يبيّنه في السابق من حديث.

القسم الرابع: حنظلة والتقدم إلى الخلف

إن السير الطبيعي في الواقع يكون باتجاه الأمام، وإذا أردنا أن نعبر عن شخص يتراجع في مسيره على الرغم من تقدمه فإننا نصفه بأن تقدم إلى الخلف؛ تجوزاً في التعبير عن السعي غير الموفق أو غير المحدد بهدف، وهذا ما لمسناه في حركة (حنظلة) التي استقدمها الشاعر المجدد مشتاق عباس معن من مجال الكاريكاتوري إلى المشهد الشعري.

فقد وظف الشاعر شخصية حنظلة وهي شخصية كاريكاتورية للفنان الفلسطيني ناجي العلي، حيث يظهر حنظلة في يمين أسفل الشاشة وهو يسير في طريق غير منته، يدير ظهره للمشاهد، يخفي وجهه، شابكاً يديه، حافي القدمين، ولم تعد هذه الشخصية رمزاً للشعب الفلسطيني القوي والمعذب والمغتال الصاعد رغم كل الصعاب التي تواجهه، بل تجاوزها الشاعر مشتاق عباس معن لتصبح رمزاً لجميع الشعوب العربية⁽³⁾.

(1) رحاحلة، أحمد زهير، بنية تشكيل النص الشعري الرقمي في «لا متناهيات الجدار الناري» لمشتاق عباس معن، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (15)، العدد (1)، 2019م، 161-164.

(2) نفسه، والصفحة نفسها.

(3) ينظر: فاطمة، حولة، الثقافة الرقمية وهندسة العرض في قصيدة لا متناهيات الجدار الناري لمشتاق عباس معن، 88. وينظر: غضبان، ليلى، النسق الغير لغوي في القصيدة الرقمية «لا متناهيات الجدار الناري» لمشتاق عباس معن - نموذجاً -، مجلة تنوير، العدد الثامن، 2018، 11.



فالشاعر يريد أن يثبت شيئاً وهو أنّ الإنسان العربيّ رغم ما يعانیه وما يعيشه من ظلم وقهر واستبداد إلاّ أنّه سيظلّ مقاوماً صامداً في وجه العدو، فشخصيّة حنظلة رمز للمقاومة والتّحدي. كما يمكن أن تكون في هذه القصيدة رمزاً لمعاناة الإنسان المستمرة، فهو يحاول جاهداً الوقوف في وجه المصاعب، إلاّ أنّه يمشي إلى الخلف معقود اليدين مكتوف الأيدي دون حراك، فقد أصبح الإنسان العربيّ في عصرنا الحالي كأنّه متفرّج على فيلم سينمائيّ لا يحمل نهاية، بل تكون كلّ نهاية بداية لحكاية جديدة مليئة بالخراب والدّمار والحروب⁽¹⁾.

وهذه الحركة العكسيّة التي بناها الشّاعر لاتّجاه سير حنظلة إنّما أراد منها مقاصد إبداعيةً بيّناها فيما سبق، وهو في كلّ الأحوال انزياح تقنيّ بامتياز.

الخاتمة

إنّ البحث في الجديد مطلب بحثيّ مهم، ومن أجل ذلك توجّهت إلى قراءة المتن الشعريّ الجديد بمنظار منهجيّ نقديّ جديد أيضاً؛ ليتمّ التّواؤم بينهما كي تكون التّائج متوافقة، لذلك نختم بحثنا بإعادة تدوين أهمّ التّائج التي توصل إليها البحث في أسطره السّابقة:

أولاً: الانزياح من المفاهيم النّقديّة الحيّة والحركيّة التي تشابك حضورها في النّظريات النّقديّة المختلفة حتّى شكّل ظاهرة لافتة، وحاولنا في هذا البحث بديمومة حياة هذا المفهوم ولكن بتغيير شطر توجهه من معالجة النّصوص الورقيّة إلى معالجة النّصوص الرّقميّة.

(1) ينظر: فاطمة، حولة، الثّقافة الرّقميّة وهندسة العرض في قصيدة لا متناهيات الجدار النّاريّ لمشتاق عبّاس معن، 89.

ثانياً: حاول البحث أن يضع حدوداً تعريفية لهذا المصطلح المقترح، جاء فيه: هو كسر النمط السائد في حركة الأشياء وحضورها في التصميم التقنيّ.

ثالثاً: حصر البحث حدود تقنيات (الانزياح التقنيّ) في ثلاثة مداخل رئيسية، وهي: الكشف، والحركة، وعناصر البناء السّمعية والبصرية.

المصادر والمراجع

- 1 - الدده، عباس رشيد، مهوى التفاحة مقارنة مشروع مشتاق عباس معن في العمود الومضة، (د.ط)، دار الكفيل للطباعة والنشر، بغداد، 2015م.
- 2 - ربابعة، موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي، للنشر والتوزيع، إربد، 2003م.
- 3 - العبكي، آلاء، التقويمية المنهج والإجراء مقارنة في لسانيات الخطاب الشعريّ، ط1، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، 2013م.
- 4 - فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، 1998م.
- 5 - محمد، علاء جبر، الحداثة التكنو- ثقافية، (د.ط)، مطبعة الزوراء، العراق، 2009م.
- 6 - المسدي، عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية، ط3، الدار العربية للكتاب، (د.ت).
- 7 - معن، مشتاق عباس، ما لا يؤديه الحرف نحو مشروع تفاعليّ عربيّ للأدب، (د.ط)، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، 2010م.
- 8 - ويس، أحمد محمد، الانزياح في التراث التقديّ والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب.
- 9 - الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2005م.
- 10 - اليافي، نعيم، أطراف الوجه الواحد دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ت).

الرسائل الجامعية

- 1 - الحولي، فيصل حسان، ظاهرة الانزياح في النقد العربيّ الحديث، (رسالة دكتوراه)، جامعة مؤتة، الأردن، 2015م.
- 2 - خضير، سميحة، وخضير، نورة، جماليات الوسائط في قصيدة «لا متناهيات الجدار الناريّ» لمشتاق عباس معن، (رسالة ماجستير)، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي، الجزائر، 2018-2019م.
- 3 - فاطمة، خولة، الثقافة الرقمية وهندسة العرض في قصيدة لا متناهيات الجدار الناريّ لمشتاق عباس معن، (رسالة ماجستير)، جامعة محمد خضير بسكرة، 2017م-2018م.

المجالات

- 1 - رحاحلة، أحمد زهير، بنية تشكيل النصّ الشعريّ الرقّميّ في «لا متناهيات الجدار النّاريّ» لمشتاق عباس معن، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، م (15)، ع (1)، 2019م، 161-164.
- 2 - غضبان، ليلي، النسق الغير لغويّ في القصيدة الرقّمية «لا متناهيات الجدار النّاريّ» لمشتاق عباس معن - نموذجاً-، مجلة تنوير، العدد الثّمن، 2018م.
- 3 - الفرطوسي، أحمد عبد حسين، التّجليات العلامية في قصيدة الشعر العراقيّة (مشتاق عباس معن أنموذجاً)، مجلة الأستاذ، ع (201)، 2012م، 103-110.

المواقع الإلكترونية

- 1 - رسن، فاطمة كريم، المشاركة التّفاعلية قراءة في ما بعد التّأويل، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، قسم اللغة العربية.
- 2 - https://www.researchgate.net/publication/325387122_almsarkt_altfalyt_qrat_fy_ma_bd_altawyl
- 3 - عبيد، علاء صالح، الاكتشاف بوصفه تفاعلاً قراءة في «لا متناهيات الجدار النّاريّ»، جامعة كربلاء، كلية العلوم الإسلامية، قسم الدّراسات القرآنية، 2020م.
- 4 - <http://cois.uokerbala.edu>

المحور الخامس

الشعرية الرقمية والمقاربة النقدية

الخطاب النقديّ الرقميّ العربيّ: الرؤية والرؤيا
أ. د. سمر الديوب

النقد الرقمي العربي بين التجريب والتجديد.. قراءة في نقد النقد
أ. د. إياد إبراهيم فليح

المتغير الرقمي ومتطلبات القراءة النقدية.. تصور مقترح لنقد الخطاب الرقمي
أ. د. عبد الحميد الحسامي

الشعرية الرقمية العربية.. بين الرؤى النقدية والإنتاجات الإبداعية -
مشروع مشتاق عباس معن نموذجاً -
د. خديجة باللودمو

الشعر السعودي والتقنية.. قراءة في كتاب «توظيف التقنية
في العمل الشعري السعودي» لـ عبد الرحمن المحسني
د. سعيذة حمداوي

النقد الفضولي للنص الرقمي .. السمات والملامح مقارنة في التوصيف
د. محمد بن علي الزهراني

الخطاب النقدي الرقمي العربي: الرؤية والرؤيا

أ.د. سمر الديوب

جامعة البعث - حمص - سوريا

نسعى في هذه الدراسة إلى تقديم قراءة خاصة بالمشهد النقدي الرقمي العربي، والتفصيل في ركائزه، وتحولاته، وإشكالاته في إطار العلاقة الجديدة بين الأدب والتكنولوجيا في عصر وسائط المعلومات «Info media».

وسنقرأ جهود بعض النقاد الرقميين التي رأينا أنها تسير في اتجاهين متضادين: فإما الانبهار بهذه التجربة الأدبية، وإما اتخاذ موقف رافض منها، وإما التعامل مع الأدب الرقمي بأدوات النقد الورقي، وإما محاولة التجديد.

وقد أحدثت الدراسات النقدية الرقمية جدلاً واسعاً يوازي الجدل الذي أثاره ظهور الأدب الرقمي التفاعلي، وهو عمل إبداعي يجب التعامل معه بطريقة توازي رقمية الأدب.

1 - الخطاب النقدي الرقمي التنظيري

تباينت مواقف النقاد العرب من الأدب الرقمي التفاعلي، فمنهم من أرحّ للأدب الرقمي، وذكر مواقف النقاد منه، وناقشهم، وتحدث عن التحولات التي طرأت على النصّ الأدبي بفعل الرقمنة، ومنهم من رفضه (البريكي 2006، 130 وما بعدها)؛ لأنّهم يرون أنّ النصّ الأدبي من إنتاج العقل البشري، لا من إنتاج الوسائط الورقية أو الرقمية.

ويعدّ موقف بعض النقاد العرب الرافضين هذا الأدب تقصيراً في فهم ماهيته وركائزه، ويغلب على الدراسات العربية الإفادة من منجزات النقد الرقمي الغربي، وقدّم بعض النقاد إضاءات نقدية عربية بديلة، وقد بدأت الدراسات النقدية تؤسّس لثقافة النصّ المترابط منذ تسعينيات القرن الماضي، ويجب أن نأخذ في الحسبان أنّ آليات الاشتغال النقدي الغربي تفاعلت مع معطيات الثقافة الرقمية، ورصد الوعي النقدي أثرها في أشكال الإبداع الأدبي، فقدّموا تصوّرات نظرية تقترب من طبيعة الأدب الرقمي.

وتحدّث د. نبيل علي (1994، الدراسة كاملة) عن موقع ثقافة تكنولوجيا المعلومات في الثقافة العربيّة، وشجّع على الخوض في الميدان المعلوماتي، وعُدّ أول باحث عربي عرض للشأن الرقمي، وقَدّم النقد الرقمي العربيّ على يد حسام الخطيب، وسعيد يقطين، وفاطمة البريكي، وغيرهم أسئلة، وتنظيرات جديدة.

ودرس د. حسام الخطيب (1996 الدراسة كاملة) تحدّيات العصر التكنولوجي في علاقته بالخيال الأدبيّ، وحاول تقديم تصوّر لتجديد الإبداع الأدبيّ باستثمار إمكانات النصّ المترابط الهائلة في إنتاج النصّ الأدبي وتلقّيه.

وقدّم د. سعيد يقطين (2005 الدراسة كاملة) تصوّرات مختلفة تتعلق بالنصّ المترابط Heyboer text مستفيداً من الدراسات الغربية، ومؤكّداً ضرورة الوعي بدخول العصر الرقمي الذي لا يمكن دخوله إلا بركائز، وآليات جديدة.

وحاولت فاطمة البريكي تعريف القارئ بالمصطلح الوافد، وبيّنت آثار التوازي بين الأدب والتكنولوجيا، وعلاقة الأدب الرقميّ بالنظرية النقدية، ومما لا شكّ فيه أنّ كثيراً من الأبحاث استندت إلى هذه المحاولات النظرية التي أعادت إنتاج النقد الرقميّ العربيّ مركّزة على تقنية النصّ المترابط، ومحاولة إيجاد مكان له في النظرية النقدية العربية الحديثة.

وقد انطلقت النظرية الغربية من أهمية الربط في التنظير لمفهوم النصّ المترابط، فليس أداة فحسب، بل هو محرّك لآليات السرد والبلاغة، واهتمت الدّراسات الغربية بأثر الوسائط المتعدّدة في تحديد الأبعاد التخيلية للمادّة الرقمية كجهود لاندو G.Land، ودافيد بولتر David Boulter، وتأسست جماليات الوسائط التخيلية على وفق ركائز فنية صوتية بصرية سمعية حركية مترابطة، واستفاد يقطين من هذه الفكرة في حديثه عن ثقافة النصّ المترابط، فالترباط النصّي صورة من صور التفاعل النصّي في محاولة لتجديد الخطاب النقديّ العربيّ.

ويمثّل النصّ المترابط استمراراً للنظريات النقدية كنظرية التلقّي، والتفكيك، والبنويّة، فهو من وجهة نظر نيلسون T.Nelson إجراء متكامل بنيويّاً، ويعني ما سبق أنّ النصّ المترابط قد تمّ اتخاذه أساساً للتنظير للأدب الرقمي بوصفه امتداداً لنظريات النصّ في إطار معلوماتي جديد. لقد ناقش النقاد الغربيون خصوصية الورقيّ، والرقميّ، وتناول هذه الزاوية النقد العرب، ومنهم د. سعيد يقطين (2008، ب، 24-25) فأهمّ ركائز النصّ التفاعليّ اللا خطيّة، مما يؤدي إلى وجود روابط بين العقد النصيّة المختلفة.

وقد تابع النقاد العرب تأثرهم بالنقاد الغربيين في النظر إلى قصديّة التفاعل في النصّ المترابط بوصفها سمة جوهرية، وبنوا خاصية الترابط على أساس رؤية بعض النقاد الغربيين مثل فانيفار بوش Vannevar Bush، ونيلسون، فرأى د. يقطين (2008، ب، 25) أنّ النصّ المترابط يشتمل على البعد الفضائيّ «الشابكة» المتّصل بالحاسوب.

1 - 1 - عدم استقرار المصطلحية النقدية الرقمية العربية

وردت مصطلحات متعددة في المنجز النقدي الرقمي العربي تظهر عدم الاستقرار المصطلحي، وقد ورد مصطلح النص المتفرع، والنص المتفرع مقابلاً للهايير تكست لدى حسام الخطيب (1996، في مواضع متفرقة) وورد لدى نبيل علي مصطلح النص الفائق (1994، مواضع متفرقة) وهو النص المتعلق لدى سعد البازعي، وميجان الرويلي (2002، ص 268) والنص المرجعي الفائق لدى محمد سناجلة (2005، مواضع متفرقة) والأدب التفاعلي لدى سعيد يقطين، إذ حاول أن يؤسس لنظرية الترابط النصي (2005، 9-10) وورد النص التفاعلي الرقمي لدى مشتاق عباس معن (ما لا يؤديه الحرف 2010، 11)

ويعدّ هذا الاختلاف أمراً طبيعياً لجدة التجربة، ومما لا شك فيه أنّه اختلاف ظهر في النقد الغربي أيضاً، وقد أشار إلى ذلك كوسكيما Betty Kuuskemaa، وهو أستاذ الثقافة الرقمية في جامعة جيفا سكيلا (موقع ويكيبيديا)

لكن نقادنا العرب نظروا إلى تعدد المصطلح على أنّه إشكالية، وتبنّى كلّ ناقد مصطلحاً، وشرع يدافع عنه، ويعود السبب إلى جدة التجربة، وقلة النصوص التفاعلية التي تتيح ظهور جهاز نظري معرفي واضح، يضاف إلى ذلك قلة الترجمات المعنوية بمشكلة المصطلح.

يضاف إلى ذلك من دعا إلى نقد رقمي، وآخر إلى نقد تفاعلي، ونقد ورقي لنصوص تفاعلية أو رقمية، ونقد رقمي لنصوص تفاعلية أو رقمية، وهذا أمر طبيعي لأنّ النقد الرقمي سمة تفاعلية مستمرة.

إنّ مشكلة الترجمات لمصطلح الأدب الرقمي وتفرعاته تتمثل في أنّ بعضها أخذ الترجمة الحرفية لمصطلح هايير تكست كالفائق، والمتشعب، وبعضها الآخر ترجم المصطلح استناداً إلى الموروث النقدي والأدبي كالمترع والمفرع، وبعضها حافظ على اللفظ الأجنبي بدلاً من فوضى الترجمات.

وما يهمننا -هنا- وعي النقاد بمضمون المصطلح على تعدد ترجماته، فالمصطلح في طور التشكل؛ لأنّ الأدب الرقمي ما يزال في طور التشكل.

1 - 2 - الخطاب النظري على مستوى النظرية والمنهج

نظر بعض المنظرين العرب إلى الأدب الرقمي من زاوية إعادة توظيف النظريات النقدية الغربية متأثرين بالنقاد الغربيين الذين رأوا في النص تجسيدا تقنياً لنظريات ما بعد الحداثة لدى بارت Barthes، وفوكو Foucault، وديريدا Derrida، وباختين Bakhtin، فأرسوا دعائم النظرية الجديدة من أفكار نظريات سابقة، كالتلقي، وموت المؤلف، والحوارية، والتفكيكية، فترى فاطمة البريكي (2006، 52) -مثلاً- أن نظريات القراءة والتلقي ونقد استجابة القارئ أكثر النظريات اتساقاً مع تطبيقات الأدب التفاعلي، وكذلك حوارية باختين، وتناص كريستيفا Kristeva، وترى زهور كرام (2009، 25) وما بعدها وجود تعالق بين النص والنص المترابط.

ونظر عزّ الدين المناصرة (2006، 140) إلى شعريّة النصّ الإلكتروني من آلية التناص، ومن التكامل بين آليات النصّ المطبوع والنصّ العنكبوتي، فاقترح المنهج العنكبوتيّ التفاعليّ.

وتستفيد لبيبة خمار (2014، 24-25) من معطيات نظريّة القراءة، فتّمّت مناقشة الدور المغاير للأدب الرقميّ من قبل سعيد يقطين تحت عنوان: نحو نقد مختلف، نحو نظرية نقدية عربية (2005، 101) تحدّث عن الحاجة إلى ناقد ومتلقٍّ ومبدع رقميَّين بمواصفات جديدة تلائم الإبداع الرقميّ، ويمكن للنقد العربيّ من خلال ما تراكم العمل على تطوير نظريّته النقدية بالانفتاح على العلوم الأدبية وغيرها (2008 ب، 197-200)، وهو بذلك يعيد إنتاج ما قدّمه نيلسون وكوشو Kōshū وغيرهما حول تغيير وظائف الكاتب والقارئ والنصّ.

ويلتقي النقد الرقميّ مجموعة من التخصصات، فقد اهتمّت النظرية النقدية النفسية بأركان العملية التفاعلية الثلاثة: المؤلّف، والعملية الإبداعية، وتفاعل المتلقي، فيدرس النقد النفسيّ التفاعليّ تعبير المبدع عن نفسه بالكتابة بوصفها قناة تواصل (حمداوي 2017، 17 وما بعدها).

لكن: أين يكمن التحليل النفسيّ الرقميّ في دراسة النصّ الرقميّ في حدّ ذاته بعيداً عن الطرفين؟ إنّه نقد نسبيّ، يبعد العملية النقدية الرقمية عن وجهتها الحقيقية إلى جانب نفسيّ.

وثمة من درس الأدب الرقميّ في إطار نظرية القراءة والتلقي، لكنّ التلقي هنا مختلف جذرياً عن التلقي في الوسيط الورقيّ، فالقارئ هنا متفاعل، وينجم عن ذلك نصوص مختلفة بتعدد القراءات؛ لأنّ القراءة عملية ديناميّة، لا ثابتة.

وربما تكون السيميائية الأنسب لمعالجة النصّ التفاعليّ؛ لأنّه ملقّى علامات ورموز لغويّة وغير لغويّة بهدف إيصال المعنى إلى المتلقيّ ليقوم بدوره في إنتاج نصّ مبنيّ على نصّ سابق.

وقدّم أحمد شبلول مصطلح النقد الإلكترونيّ (1999، 86)، واقترح برنامج الناقد الإلكترونيّ، ويخصّص لكلّ نوع أدبيّ انطلاقة من خصائصه، ويستفيد من الخبرات الموجودة في الوسيط الإلكترونيّ.

لكنّ ما قدّمه على مستوى التنظير لدراسة النصّ الرقميّ منهجياً يفترض صعوبات، ومهارات يجب أن يتمتع بها الناقد الرقميّ لا توجد لدى النقاد الأوفياء للنقد الورقيّ، يضاف إلى ذلك أنّ هذا البرنامج سيزيد المسافة بين النصّ الأدبيّ والحامل الرقميّ، ويجعل دور الناقد محدوداً، وشكليّاً.

وقدّم أمجد حميد التميمي (2008، 115) مقارنة أسماها النقد الثقافيّ التفاعليّ، ويمكن نقاش هذا المقترح الذي تناول البحث في الأصول الثقافية والفكرية التفاعلية والأسس الفنية.

وقدّم إحسان التميمي (platform، موقع إلكتروني) مقترحاً للنقد التجريبيّ في ضوء نظرية التلقي؛ لأنّه وجدها الأنسب لرصد الظاهرة الرقمية التي تركّز على المتلقيّ المسهم في إنتاج النصّ وتلقّيه على نحو يبنى على الربط بين بنياته.

وهو نقد يأخذ جانباً واحداً من العملية الإبداعية، فيتحدّد الربط بين الأدب الرقمي ونظرية التلقي على أساس دور المتلقي ودرجة تفاعله بما يعرف بأفق التلقي، وهو مقترح ناقص.

وثمة مشكلتان في هذا النقد: الأولى أنه يرى مهمة النقد الفهم والتفسير فقط، والثانية أنه نقد يعتمد على تراكم الأعمال الإبداعية الرقمية، ولم نصل بعد إلى هذه المرحلة، وهو يقسم النقد ويفرعه، ويدخله في دروب غير مرسومة له.

ودعا إبراهيم ملحم إلى نقد تفاعليّ مقارن (saraidba3، موقع إلكتروني) فدرس نصوصاً عربية وأجنبية، وقارن بينها، لكنّ هذه المقارنة محكومة بخصوصية المجتمع، وطبيعته، وتطوّره، وهي تفيد في التعرف إلى أين وصل الآخرون، لكنّها ظالمة بحق النصوص العربية الرقمية.

وقدّم جميل حمداوي مصطلح المقاربة الواسطية (2016 ب، 158-160) فرأى أنّ النصّ الرقمي يجب أن تتحقّق فيه الوظائف: الأدبية والرقمية، ويجمع بينهما، وهذه بدهية من بدهيات النصّ الرقمي، وقدّم مستويات للدراسة، كالتصّفّح، والتشذير، والتفاعليّ، والتقنيّ، والواسطيّ، والمرجعيّ، والوظيفيّ... تثقل النقد، ولا تفسّر النصّ بقدر ما تدخل القارئ في متاهة.

إنّ على المنهج الذي يعالج النصّ الرقمي أن يأخذ في الحسبان الجانب التكنولوجي المرتبط بمرحلة ما بعد الحداثة، ومفهوم الرقمية وخصوصية النصّ الرقمي الذي يتشكل من إبداع إنسانيّ من جهة والجوانب البرمجية والشبكية من جهة أخرى، ويثار في هذا المقام سؤال: هل سيكون نقداً لأدب اشتمل على عناصر تقنية؟ أو لتقنية اشتملت على عناصر أدبية؟

إنّ هذا الاضطراب أمر طبيعيّ يسبق الاستقرار، لكنّ ذلك يستدعي جهوداً جماعية، ودعماً للبحث العلميّ في ميدان الأدب الرقمي.

1 - 3 - نحو تأسيس نظرية نقدية عربية

هنالك عقبات حقيقية أمام تشكيل نظرية نقدية عربية، وثمة أسباب تحول دون ذلك كإشكالية تجنيس الأعمال الرقمية، ووفاء النقد لمعطيات النقد الورقيّ، والتطور التكنولوجي المستمر مما سيجعل المنجزات الرقمية في حال تحديث دائم يحول دون الوصول إلى نظرية ذات أسس ثابتة، ولا ننسّ الفجوة الرقمية الموجودة في مجتمعنا العربيّ.

وقد حاول محمد سناجلة تجاوز الإبداع إلى التنظير باسم رواية الواقعية الرقمية، واختار الرواية لأنّها الأنسب لتجسيد الواقعية، ووجد أنّه توصّل إلى مفهوم جديد على أدبيّات الرواية هو مصطلح الواقعية الرقمية (2005، 69).

وتعدّ هذه المحاولة- على الرغم من المآخذ عليها- الأولى عربياً، فقد انفتحت على العلوم والفنون، وناقش بها الخلفية الفلسفية للرواية الرقمية، ورأها أدب المستقبل، ثم ناقش التلقي النقديّ لنظريّته.

وواقعته عوالم افتراضية رقمية تحل محلّ الواقع، تبنى على الخيال المعرفي، والشخصية الافتراضية، والزمن السيري الذي تلغى فيه المسافة مؤكداً الدور المعرفي الجديد للمبدع الرقمي، والناقد الرقمي الذي يجب ألا يقل أهمية عن المبدع من حيث إلمامه بأدوات العصر الجديدة، ويعني ذلك أنّ هذه النظرية قد أنهت دور الكتاب الورقي وأكدت البعد الترابطي في إنتاج النص الرقمي.

وأعجب كثير من النقاد بجرأة سناجلة في الانخراط في الثقافة الرقمية ك: د. «كرّام، ويقطين، والبريكي»، في حين نقد إبراهيم ملحّم (2013، 95) المصطلح فلم يحظ بالقبول والتداول إلا فيما قدّمه سناجلة وحده.

وقدّم مشتاق عباس معن تصوّراً لمشروع تفاعلي عربي للأدب، ورؤية نقدية إبداعية متكاملة سعيّاً إلى مشروع تفاعلي عربي للأدب، ووضّح ركائز النص الرقمي التفاعلي القادر على توظيف الصورة، والصوت، والحرف في خلق نصّ على أساس بناء داخلي، لا خارجي، وناقش حاجتنا إلى التفاعلية الرقمية، وتوسّع في الخيال التفاعلي، ففي حال تحقّق المشاركة في النص الرقمي سيكون تفاعلياً، وسيكون الخيال كاملاً (ما لا يؤدبه الحرف 2010، 56)

ويرى أنّ المؤثرات السمعية والبصرية لم تعد مؤثرات خارجية، بل غدت في عمق النصّ التفاعلي، وغدت مستوى نصّياً يوازي المستوى الآخر، وقد اقترح مصطلح الجملة التفاعلية التي رآها مكونة من: الجملة الحرفية التقليدية، والجملة البصرية، والجملة السمعية، والجملة الثقافية، فضلاً عن وظيفة المشارك المضمّر الذي ينهض بوظيفة المنتج والمتلقي المشارك (الجملة التفاعلية: مقاربات في تحولات المفاهيم 2012، 254)

ويعني ما سبق أنّ ما قدّمه النقاد العرب في ميدان التنظير أعاد إنتاج ما تمّ إنجازه غربياً، وهو أمر طبيعي في حال أردنا الانخراط في العصر الرقمي.

2 - الخطاب النقدي الرقمي التطبيقي

واكبت الدراسات النقدية الرقمية التطبيقية النصوص الرقمية منذ ظهورها، ودرست أثر الرقمية في النصّ، فقد نظرت كرّام (2009، 69، 78، 219) إلى النصّ الرقمي بوصفه بنية داخلية، ينتقل المبدع منها إلى بنية خارجية تمثل آمال الجماعة وطموحاتها، فحلّلت «شات» و«صقيع» لمحمد سناجلة، ودرست الانتقال من الورقي إلى الرقمي، وإشكالية التجنيس، وهي دراسة وقفت سريعاً على القضايا التطبيقية، وتناولت العاملين بمنطق السرد المألوف من جهة، والسرد عبر الروابط، واقتربت من النص الرقمي من غير أن تقترب من جماليّاته.

ورأت لبيبة خمار (2014، الدراسة كاملة) ضرورة دراسة عمل الروابط في الرواية التفاعلية، وعملت على الجانبين: الوصفي، والاختبار النقدي، لكنها قاربت النصّ الأدبي بمنطق النصّ السردّي الورقي مع تركيزها على تعالق الأدب والتكنولوجيا.

ولصاحبة الدراسة (الديوب 2017، 27-104) جملة دراسات تتعلق بالسرد الرقمي، كدراسة رواية شات، وصقيع، وستوقف عند دراسة رواية ظلال العاشق (الديوب 2017، 69-79) لمحمد سناجلة:

تمت دراسة الرواية من زاوية البلاغة والبلاغة المضادة، والمقصود بالبلاغة المضادة الرقمية، وتوصلت إلى أن ظلال العاشق تفارق الرواية الرقمية في مواضع، وتلتقيها في مواضع أخرى، فدرست السرد الذي احتل مساحة واسعة مترافقاً بالإحالات والتعليقات، ثم درست بلاغة الغلاف الرقمي، وبلاغة الروابط، ورأت أن الرواية ملتقى علامات، وحوار خطابات مهاجرة من النصوص الفلسفية والشعرية والتاريخية والدينية، فبحثت في الحوارية الشبكية المعلوماتية في علاقتها بالنص السردية، وسجلت مآخذها على هذه الرواية التي يمكن تحويلها إلى رواية ورقية من غير أن تبرئ نفسها من مثالب الدراسات السردية الرقمية السابقة.

وقد ولدت دراسة النصوص السردية الرقمية إشكالية أجناسية نظراً لوفرة البنى النصية المختلفة القائمة على أشكال التفاعل النصي، فذابت الحدود، وانفتح النص، فقد وُصفت «صقيع» بالرواية، والقصة، وقد تجنبت زهور كرام هذه الإشكالية الأجناسية، فتحدثت عن تحليل أدبي رقمي للنص المترابط التخيلي.

وثمة تجربة نقدية رقمية للدكتور محمد نجيب التلاوي (موقعه الإلكتروني) بطريقة تفاعلية تتعد عن الخطية درس فيها رواية تحفة النظارة في عجائب الإمارة/ رحلة ابن بطوطة إلى دبي المحروسة، عام 2016، وقد وسم مقارنته بالمقاربة المعلوماتية، وهي مقاربة تثير سؤالاً: هل المقاربة المعلوماتية مقاربة لمعالجة الروابط فقط؟ أين المقاربة الجمالية المستندة إلى الجانب التقني، وتفعيل مجاز البلاغة الرقمية؟

وهذه الدراسة وصفية للجوانب المعلوماتية، وعلاقتها بالجوانب النصية، وقد قام بوضع كلمات باللون الأحمر، بالنقر عليها نحال إلى تفسير وشرح، فبالنقر على جملة «عجائب الدنيا السبع» نحال إلى مقطع يوتيوب يتحدث عنها، وشرح الأيقونات النصية، وغيرها، وتبني المنهج المعلوماتي لم يكن خالصاً؛ لأنه درس الأبعاد السيميولوجية، والبعد الثقافي، والاجتماعي، فلا يعني إفراده مساحة للجانب المعلوماتي في النص أن هذا الجانب جزء من كل متكامل، وقد قدّم هذه الدراسة غير الخطية للرواية بطريقة تشعبية، وتثير هذه الطريقة في التناول سؤالاً مهماً: هل يفترض بالنقد الذي يتناول النصوص الرقمية أن يكون نقداً رقمياً؟

نفترض أن النقد الرقمي هو النقد الواعي بالعلاقة التكاملية بين النص الأدبي والجانب التكنولوجي، والنقد الذي ينظر إلى الجانب التكنولوجي على أنه جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية بغض النظر عن طريقة تقديم النقد.

ويؤخذ على هذه الدراسات أن كثيراً منها لم يقف على العلاقة التكاملية بين الأدب والتكنولوجيا، يضاف إلى ذلك ثنائية الورقي والرقمي الحاضرة في أذهان النقاد، وهي ثنائية انفصالية في أذهانهم، وفي الحقيقة الطرفان متوازيان في الأدب الرقمي، وعلاقة التوازي تحيل إلى التكامل.

أما فيما يتعلق بالدراسات التي تناولت الشعر الرقمي فلم تواجه المشكلة الأجناسية في السرد الرقمي، ذلك لأن ارتباط النص السردية بالوسيط الرقمي أوجد نصاً متعدد العلامات، فظهرت المشكلة الأجناسية، أما الشعر فهو شعر نثري، أو شعر تفعيلة، أو عمودي.

درس أمجد حميد مجموعة «تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق» في ضوء منهجه الثقافي التفاعلي الذي سبق ذكره، فنظر لمنهجه بطريقة تستحق الدراسة، لكنه في ميدان التطبيق وقع في فخ الدراسة الوصفية ناظراً إلى خصوصية المجموعة الرقمية الثقافية التفاعلية، فثمة هوة بين الجانب النظري، والجانب التطبيقي مع نظرتة إلى تفاعل مكونات النص، وأثر هذا التفاعل في المتلقي.

وتناولت صاحبة الدراسة (الديوب 2017، 79-94) القصيدة الرقمية في رحلتها من الأدبية إلى العلمية، فبحثت في المجاز الرقمي والمجاز المعهود في التباريح الرقمية، وفرت بين الشعر التفاعلي والشعر الانفعالي، وسجلت ملاحظاتها على المجموعة الرقمية، ووجدت أنها مجموعة تشكيلية قائمة على حوارية الأنواع الأدبية وغير الأدبية.

وربما تنجم إشكالية واضحة عن الدراسات الشعرية الرقمية تتمثل في المقارنات بين الورقي والرقمي، وإسقاط بعض الأحكام المسبقة على النص الرقمي، وهذا الأمر لا يجوز لأن الوسيط الرقمي مختلف جذرياً، ويغدو أداة من أدوات إنتاج النص الرقمي، فليس الرقمي والورقي أدباً مختلف الوسيط، بل هما أدبان بركائز مختلفة.

خاتمة ورأي

الملاحظ على الدراسات النقدية الرقمية دورانها حول علاقة الأدبي بالتقني أكثر من دراسة وظيفتها في بناء النص، والناقد الحالي مطالب بالمعرفة الواسعة، وكسر التخصصات، والمركزيات، وهو دور يفوق عمل الناقد الرقمي الحالي.

إنّ مآزق الناقد الرقمي أكبر من مآزق الأديب الرقمي، فالنص الرقمي منفتح على التجريب المستمر، مما يعني عدم القدرة حالياً على الوصول إلى نظرية رقمية ثابتة، ويضاف إلى ذلك وجود قسم كبير من النقاد الرقميين يعاملون النص الرقمي بأدوات النص الورقي، ويرونه مندرجاً في الأجناس المألوفة، وثمة فجوة رقمية، وعدم قدرة النقاد جميعهم على التعامل مع النص الرقمي، لذا نجد أنّ بعض الدراسات استنسخ بعضها من بعض.

إنّ على الناقد الرقمي أن يلمّ بفنون الكتابة الرقمية من موسيقى، ولوحات تشكيلية، ومونتاج سينمائي، وبفنون الكتابة الأدبية بوصف الوسائل التقنية طريقة تفكير، وشكلاً من أشكال الثقافة، وأن يتناول أسرار العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا تناولاً واعياً، ويبيّن قدرة المبدع الرقمي على توظيف العناصر المشكّلة للعمل الرقمي، ودرجة نجاحه في هذا التوظيف، ويوضح برامج التقنيات المستخدمة في بناء النص، ويبحث في الأسئلة المتجددة في الأدب الرقمي، والناقد الرقمي العربي مطالب اليوم بالتقرب من أحدث النظريات النقدية الرقمية التي ولدت رقمية المنشأ، وبرفض أحكام القيمة، ويدرك أنّ أساس العلاقة بين الفضاءين: الكتابي، والرقمي علاقة تكامل، أما الدعوة إلى نقد إلكتروني لنقد النص الرقمي فهو كلام غير سليم؛ لأنّ الهدف إدراك ماهية النقد الرقمي، لا طريقة تقديمه، فالشبكة فاعل مؤثر من جملة فواعل مؤثرة في بناء النص الرقمي، ومثلما تمّ

تقبل مفهوم الخطيئة في النقد الورقي يستطيع الناقد الرقمي والمتلقي بعامة تقبل مفهوم اللاخطية، ويستطيع تقبل فكرة كونه منتجاً، لا متلقياً فقط.

يحتاج الأدب الرقمي إلى نقد عابر للاتجاهات المعهودة، فهو يتناول الكلمة والتقنية الحاسوبية معاً، وقد وقفنا على المقاربتين: الشعرية والسردية، وتجاوزنا المقاربات المسرحية الرقمية لندرتها، ويوصي البحث بتشجيع البحث العلمي في ميدان الأدب الرقمي، وإدراجه في المناهج التعليمية.

المصادر والمراجع

- 1 - البريكي، فاطمة. 2006، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- 2 - التميمي، أمجد. 2008، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، ط1. كربلاء: مطبعة الزوراء.
- 3 - حمداوي، جميل. 2016، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق «نحو المقاربة الواسطية». المغرب: مجلة اتحاد كتاب الإنترنت المغاربة، عدد يوليو.
- 4 - _____. 2017، مدخل إلى علم النفس، كتاب رقمي.
- 5 - الخطيب، حسام. 1996، الأدب والتكنولوجيا وجسر النصّ المفرد. دمشق: المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر.
- 6 - خمار، لبيبة. 2014، شعرية النص التفاعلي: آليات السر وسحر القراءة، ط1. القاهرة: دار رؤية.
- 7 - الديوب، سمر. 2017، الخطاب ثلاثي الأبعاد: دراسات في الأدب العربي المعاصر. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.
- 8 - الرويلي، ميجان والبازعي، سعد. 2002، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، ط3. الدار البيضاء، وبيروت: المركز الثقافي العربي.
- 9 - سناجلة، محمد. 2005، رواية الواقعية الرقمية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- 10 - شبلول، أحمد فضل. 1999، أدباء الإنترنت أدباء المستقبل، ط2. الإسكندرية: دار الوفاء.
- 11 - علي، نبيل. 1994، العرب وعصر المعلومات. الكويت: المركز الثقافي للثقافة والفنون والآداب.
- 12 - كرام، زهور. 2009، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ط1. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.
- 13 - معن، مشتاق عباس. 2010، ما لا يؤديه الحرف نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب، ط1. بغداد: دار الفراهيدي.
- 41 - _____. 2012، الجملة التفاعلية: مقاربات في تحولات المفاهيم، مجلة العميد، فصلية محكمة، المجلد2، العدد 3-4. كربلاء: مركز العميد الدولي للدراسات والبحوث.
- 15 - ملحم، إبراهيم. 2013، الأدب والتقنية، مدخل إلى الأدب التفاعلي. إربد: عالم الكتب الحديث.
- 16 - المناصرة، عز الدين. 2006، علم التناص المقارن «نحو منهج عنكبوتي تفاعلي» ط1. عمان، دار مجدلاوي.

17 - يقطين، سعيد. 2005، من النصّ إلى النصّ المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعليّ، ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

81 - 2008، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية نحو كتابة عربية رقمية، ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي.

المواقع الإلكترونية

التلاوي، د. محمد نجيب

<https://5fb5c7ef8975c.site123.me>

التميمي، إحسان، النقد التجريبي والأدب التفاعلي في ضوء نظرية التلقي.

<http://platform.almanhal.com>

كوسكيما- ويكيبيديا

<https://arz.wikipedia.org> wiki

ملحم، إبراهيم، القصيدة الرقمية: مدخل إلى النقد التفاعلي المقارن

saraidba3.ahlamontada.net

النقد الرقمي العربي بين التجريب والتجديد قراءة في نقد النقد

أ. د. إياد إبراهيم فليح

الجامعة المستنصرية - كلية الآداب - العراق

ملخص البحث:

شكّل النص الجديد منذ ظهوره الأول تحدياً كبيراً للنقد ومناهجه المختلفة، وهو ما دفع النقاد حرصاً منهم على مواكبة التجديد أن يتوسلوا بالأدوات النقدية المتوافرة لغرض كشف أسرار القادم الجديد فاختلفت توجهاتهم باختلاف مشاربهم وأذواقهم النقدية إلا أن القاسم المشترك بين كل هؤلاء كان يتمثل في عدم تكافؤ المواجهة بين الإبداع والنقد، فقد تمت مقارنة النص الرقمي بوسائل تقليدية غير رقمية وقد حاولت هذه الدراسة من خلال السباحة في عدد غير قليل من الدراسات النقدية الرقمية الشعرية والنثرية في مبحثها أن ترصد تأخر النقد الرقمي عن الإبداع في تحقيق رقميته وتقنيته على الرغم مما يحققه النقد من تفوق كبير وواضح في مساحة الإنتاج البحثي (كمياً) إذا ما تمت مقارنة نصوص النقد بنصوص الأدب المنتج في الساحة العربية على وجه الخصوص، كما رصدت الدراسة بعض الإرهاصات التي يمكن أن تكون مفتاحاً للولوج إلى النقد الرقمي الحقيقي وذلك بالكشف عن دور المنهج المعلوماتي الذي جاء به الدكتور التلاوي كإرهاصة تقنية أولى في مقارنة نص محمد سناجلة (تحفة النظارة في عجائب الإمارة) وهو ما يضع النقد والنقاد أمام حقيقة لا يمكن تجاهلها وهي ضرورة إيجاد منهج رقمي تقني يعتمد الحاسوب والروابط الشبكية في العملية النقدية أساساً في المقاربات المستقبلية.

توطئة:

لعلّ من أبرز القضايا التي شغلت المهتمين بالأدب العربي المعاصر هو ماحققة الأدب من منجزات في إطار الثقافة الألكترونية ومعارفها التقنية والتفاعلية المختلفة، بل في تلك المحاولات التي يمكن إدراجها في إطار التجريب على صعيد النص الإبداعي ونقده هذه المحاولات التي لطالما حركت المبدعين في إطارها للبحث في أعماق أنفسهم عن مواهب جديدة لم تطأها أفكارهم ولم تقاربها أفكار الآخرين لتمثل تفرداً شخصياً يميزهم عن أسلافهم في عصر المعلوماتية (الأمفوميديا).

وقد مثل النص الجديد الذي بدأ يزحف في القرن العشرين تحدياً واضحاً للنقد ومناهجه المختلفة ولا سيما في اعتماد هذا الوليد في أصل تكوينه البنائي على فنون ومعارف مختلفة تجعل عملية القراءة لهذا النوع من النصوص عصية أحياناً على المتمرسين في مجال النقد الورقي أولئك الذين لم يألفوا مقارنة هذا التنوع والمزج بين الفنون في إطار وسيط إلكتروني يمنح مستعمله إمكانات هائلة في البناء والتشكيل، لعلّ كل ذلك فضلاً عن أمور أخرى كثيرة واجهها النقد في حيرة ودهشة لم تساوره في كل عصور النقد الطويلة جعلت النقد أمام طريقين لا ثالث لهما إما الإقرار بالعجز عن المواجهة والانضمام إلى صف الرافضين لهذا التنوع وفق مقولة (الإنسان عدو ما يجهل) أو السير في الطريق الآخر وهو ما حصل فعلاً حين قرر النقد السير في طريق التجريب النقدي ومحاولة ترويض هذا المولود الجديد إلا أن عملية التجريب هذه لم تكن مكافئة ولم تستطع استيعاب الإمكانات كافة لمواجهة النص الرقمي الجديد بإمكاناته المتنوعة فجاءت المقاربة تقليدية، وكان يدفعها عشق التجديد ومسايرة العصر ومحاولة اللحاق بما تم إنجازه عالمياً في هذا المجال، عشق يقترب في بعض محطاته من الانبهار دون أن يخطر ببال الكثيرين أن الوليد الجديد يحتكر أسراراً، وأن النص يتشكّل وفق بناء قد لاتعين أدوات النقد المتوافرة وآلياته غلى فك شفراته ومغاليقه المتنوعة، وأن عوائق كثيرة كانت تقف في طريق تحقيق النتائج المرجوة من أية مقارنة نقدية لهذا النص ولعلّ أبرز تلك العوائق تتمثل بثقافة الناقد الورقية وعدم إلمامه أحياناً بمتطلبات البناء الرقمي الذي يقوم على أسس أدبية وفنية ووسيط مغاير وفنون كثيرة ومعطيات علمية وتقنية هائلة، يضاف لذلك اتساع دائرة جهل الناقد أحياناً كما المبدع بتقنية (HTML) التي تمكن الأديب الرقمي من مهمته، فضلاً عن أن هذا الأدب الجديد لا بد له من نقد يوازيه في تعدديته المعرفية وهو مالم يكن متوافراً في ساحة النقد وأمور أخرى كثيرة لا يتسع المقام لذكرها كانت لا شك في أنها تشكّل عوائق حقيقية لهذا النقد، وستحاول هذه الدراسة ضمن مبحثها أن تكشف عن طبيعة التجريب النقدي وما أفرزه من قضايا لعلّ أبرزها تعددية المناهج وقصورها في تحقيق التجديد الحقيقي في هذا الإطار.

المبحث الأول: المقاربة النقدية الرقمية بين التجريب والتقليد

إن خروج النص التفاعلي من قلبه التقليدي الذي لم يعد معه مجرد متن لغوي مكتوب فقط بل مزيجاً من عناصر حرفية وغير حرفية فضلاً عن تعامله مع جيل وقارئ مختلف تماماً في توجهاته هو جيل متصفح الإنترنت جعل النقد يصرحون بعسر وصعوبة المهمة النقدية لهذا النوع من الأدب فهو يتطلب بالتأكيد «منهجاً نقدياً كفيلاً بالتعامل مع أسواره متعدد المصادر والموارد، كما أن النص متعدد»⁽¹⁾، من هنا تعددت الرؤى النقدية والاقتراحات التي يمكن أن ندخلها جميعاً في (باب التجريب)، وهذا أمر طبيعي في مواجهة نص جديد مثل الأدب الرقمي مثله مثل كل الأشكال الطارئة على الساحة الأدبية، فالتنقد يظل بحاجة إلى أن يخضع هذا الوليد إلى اختبار الزمن ليتأكد من شكل وطبيعة الحوار والمنهج الملائمة لعناصره المتنوعة، بل إن هذا النمط من

(1) البناي سلام، الشعر التفاعلي الرقمي الريادة والاحتراف، تباريح (1) منشورات كلية التربية جامعة كربلاء: 54.

الكتابة، كما يرى الأستاذ باقر جاسم محمد «يقتضي أن يلاحق نقدياً على وفق شروط فنية وفكرية جديدة تتفق مع طبيعة النص الأدبي التفاعلي، وبما أن النص متغير ومتحول في كل حين، فإنني أرى أن يضاف إلى أية قراءة نقدية تاريخ القراءة وساعتها وحتى لحظتها حتى تكون القراءة مرتبطة بلحظة معينة من لحظات تحولات النص»⁽¹⁾ وكرر ذلك في مقالته في صحيفة الأديب الثقافية حين قال «والحقيقة أن القصيدة الرقمية التفاعلية تتميز بأنها تغيّر الخصائص الفنية للقصيدة الشعرية التقليدية على نحو جوهري وتقدم عدداً أكبر لاحتمالات النقد والتأويل اللذين يجب أن يقتزنا بكشف يبين اللحظة الزمنية التي تحدد الدقيقة والساعة واليوم الذي جرت فيه قراءة النص فضلاً عن مسار القراءة وخطتها التي سلكها الناقد أثناء القراءة لأن النص التفاعلي موضوع النقد قد يختلف ويجري عليه تغيير كبير قد يطول أو يقصر بما يدخله عليه المؤلف الأول أو المؤلفون اللاحقون أو القراءة»⁽²⁾.

إن التحدي الذي واجهه النقد في محاولة مقارنة النص الرقمي كان كبيراً جداً إلى درجة أنه أصاب النقاد على اختلاف توجهاتهم بالحيرة والتخبط في اختيار الأسلوب النقدي والمنهج الملائم لهذه التجربة، كما ذكرنا لأن النص الجديد لم يعد مقصوراً على الحرف والكلمة واللغة التي اعتاد النقاد مقاربتها وفك شفراتها ودلالاتها المختلفة حين كان النص ورقياً، وكان نتاج ذلك أن انكفأ النقاد على معارفهم التي خبروها وداروا في فلك الوسيط الورقي وانحسرت محاولاتهم النقدية بتجريب هذا المنهج أو ذاك من المناهج التقليدية، وفق ما يعتقد الناقد أنه الأقرب إلى التجربة دون قواعد محددة، كل ذلك في حدود ما كانوا يألفونه من مناهج ورؤى نقدية كانوا قد تمرّسوا بها طويلاً في مقاربتهم للنصوص الورقية.

وما من شك في أن مناهج النقد الورقية كانت الأطوع لهذه المهمة فأضحت أداة الناقد الرئيسة في العملية النقدية، ولكن السؤال الذي يطرح هنا هل استطاعت هذه المناهج المصممة لوسيط معين (مختلف) أن تلبي الطموح النقدي في المقاربة الرقمية؟ وهل تمكن الناقد أن يحقق نقداً رقمياً حقيقياً يبتعد فيه عن سلطة النقد الورقي وآلياته؟ وهل استطاعت الدراسات النقدية العربية أن ترتقي إلى مصاف المعالجة الرقمية العالمية وأن تشكل آلياتها وفق المتطلبات الرقمية في استثمار الحاسوب؟ وهل تمكن النقد أن يرتقي بأدواته نحو توظيف الروابط الإلكترونية والوسائط المختلفة (سمعية وبصرية) والصناعة الجديدة في التحليل والتأويل للمدونة الرقمية أم بقيت معظم المقاربات تعتمد على إجراءات متفق عليها سلفاً، تلك الأسئلة وغيرها ظلّت بحاجة إلى إجابات ولعل أي إجابة نظرية لاتستند إلى القراءة الواعية والعميقة للنصوص قد لا تكون وافية في الكشف والاستدلال، لذلك حاولت هذه الدراسة أن تلاحق النصوص في جملة من الدراسات النقدية العربية التي قاربت النص الرقمي - الشعري على وجه الخصوص - سواء تلك المناهج السياقية التي اتخذت من التحليل والتأويل منهجاً لها (كالمنهج الأسلوبي والمنهج الوصفي) أو تلك التي وجدت في بعض مناهج النقد النصية

(1) السعود، ناظم، القصيدة التفاعلية الرقمية ودخول العصر الاستشعار والقبول، مطبعة الزوراء، العراق، ط1، 2009م: 54.

(2) محمد باقر جاسم، الشعر من السماع والقراءة إلى التفاعل رؤيا مستقبلية، مقالة في صحيفة الأديب الثقافية (عدد خاص) العدد (183) السنة

السابعة ايار 2011 م: 21

على وجه الخصوص مفتاحاً لهذه المقاربة كالمناهج الثقافية⁽¹⁾ والسيميائي⁽²⁾ ونظرية القراءة والتلقي⁽³⁾ وغيرها أو حتى تلك التي مازجت بين المناهج النقدية بغية تحقيق مقاربة نقدية مقبولة، فكان أن تبين للبحث:

1 - أن النقد حتى يومنا هذا ظل أسيراً لمناهج النقد التقليدية (الورقية) لأن الناقد العربي إما أنه لم يكن مهياً تقنياً لبناء منهج نقدي رقمي مكافئ للنص الجديد، أو لأن حداثة ولادة النص الجديد بانتمائه إلى ما بعد الحداثة⁽⁴⁾ وقصر عمر الوسيط الجديد قياساً على عمر الوسيط الورقي لم تمنحه الفرصة لابتكار المنهج النقدي الذي يستثمر أدوات الحاسوب وإمكاناته.

2 - أن عدداً كبيراً من هذه الدراسات ولا سيما تلك التي تناولت الشعر الرقمي توحى للمتلقي بالتشابه وقرب الصياغات والعبارات أو وقوع الحافر على الحافر أحياناً في بعض الدراسات ولعل ذلك عائد بالدرجة الأساس إلى اعتماد الدراسات نصوياً رقمية واحدة إذ لا تزال الساحة الإبداعية تعاني قلة التراكم الإبداعي على الأقل في مجال الشعر الرقمي.

3 - قد لا يخفى على المتابع في هذا المجال أن المساحة الكبرى احتلتها نصوص الرائدتين الشاعرة العراقية مشتاق عباس معن والروائي الأردني محمد سناجلة، ولعل ذلك عائد لاستثمار هذه النصوص لمكونات البناء الرقمي للنص المتمثلة بـ (الكلمة والصوت واللون والصورة والحركة والروابط والوسيط الإلكتروني) فضلاً عن استثمارها فكرة (التشعب HYPERTEXT) التي تعد أساس التفاعلية في النصوص الرقمية.

4 - أن كثيراً من الدراسات لم تستطع أن تحافظ على الالتزام بالمنهج النقدي المحدد للدراسة حتى النهاية فتداخلت المناهج في عدد من هذه الدراسات، إذ يمكن للمتلقي ملاحظة عدم الالتزام بالإجراءات النقدية للمنهج المتبع.

5 - كانت قضية التفاعلية التي ارتكز عليها الأدب الجديد والتي يراها د. سعيد يقطين بمثابة عملية الاستجابة المزدوجة المتحققة بين الإمكانيات التي يقدمها النظام الإلكتروني للمستعمل وبالعكس، أو تلك العمليات التي يقوم بها المستعمل وهو يتنقل بين الروابط لتشكيل النص بالطريقة التي

(1) ينظر مثلاً: التميمي أمجد حميد، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، دار ناشرون، بيروت، ط1، 2010م، غضبان ليلي، النسق الغير لغوي في القصيدة الرقمية التفاعلية لامتناهيات الجدار الناري لمشتاق معن أنموذجاً، مجلة تنوير، جامعة زربان عاشور الجلفة، عدد 2، 2018م.

(2) ينظر مثلاً: ميحي فطيمة، البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي تبايح رقمية لسيرة بعضها أزرق نموذجاً مقارنة سيمودلالية، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات الجزائر، 2012م، غركان رحمان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية تنظير وإجراء، دار الينابيع العراق، ط1، 2010م.

(3) ينظر مثلاً: يونس إيمان، تأثير الأنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، دار الهدى للطباعة والنشر، ط1، 2011. كريدي تغريد بنت أحمد، تلقي الأدب التفاعلي في النقد العربي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية العلوم الإنسانية، جامعة الملك خالد، السعودية، 2017م.

(4) ينظر: الباوي إياد ابراهيم، الشمري حافظ عباس، الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغير الوسيط، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 2013م: 99.

تفيده، كانت هذه تمثل قضية مشتركة في عدد كبير من الدراسات التي سعى البعض منها لتتبع جذور القضية في الأدب الورقي.

6 - لم تستطع الدراسات النقدية إلى لحظة كتابة هذا البحث أن تحقق نتيجة حاسمة في مسألة تجنيس الأدب الرقمي إذ استمرت حالة الانقسام بين الدارسين في محاولاتهم لتجنيس هذا المولود الجديد ففي الوقت الذي ترى فيه الدكتورة الإماراتية فاطمة البريكي، د. المغربية زهور كرام، والأدباء العراقيون ناظم السعود، د. عبد الغني الأسدي، د. عبود جودي الحلي، د. سلام الجمل وآخرون أن النص الرقمي هو جنس جديد على الذائقة الأدبية العربية متجاهلين بذلك فكرة التطور الإجناسي التقليدية، في مقابل هؤلاء يقرّ عدد من الدارسين والنقاد أمثال د. مشتاق عباس معن رائد الشعر الرقمي، د. نادية هناوي، د. إياد إبراهيم الباوي، د. حافظ الشمري وآخرون بأن هذه الولادة الجديدة جاءت من رحم الأدب القديم وهي امتداد للأدب التقليدي الورقي⁽¹⁾، وهو ما حاول د. جميل حمداوي الكشف عنه في دراسته التي تفضي إلى هذا الفهم دون التصريح به عندما ربط ولادة هذا الأدب بتلك التقنيات التي جاءت بها التلفزة والسينما في فترة سابقة لظهور الحاسوب⁽²⁾.

7 - إن التعددية الحاصلة في اعتماد الدارسين لمناهج النقد التقليدية المختلفة لم تكن في إطار مدروس أو في إطار قوانين محددة بل جاء خاضعاً لرؤية الناقد وثقافته ومعتقداته النقدية والرغبة في التجريب النقدي في عدد غير قليل من هذه الدراسات فضلاً عن مجيء عدد من هذه الدراسات لتعلن عن المبدع لا أن تقرأ الإبداع وترتقي به.

المبحث الثاني: إرهابات النقد المعلوماتي قراءة في نقد النقد

إن المواصفات التي انماز بها الأدب التفاعلي والإمكانات العالية التي امتلكها الوسيط الإلكتروني قد مكّنت المبدع من تشكيل النص من وحدات متنوعة مثّلت عناصر رئيسية ملازمة للنص (الحرف والصوت والصورة والموسيقى واللون والحركة والروابط)، وهو ما دعا النقاد إلى أن يصرّحوا بعسر المهمة النقدية لهذا النوع من الأدب لأن «التناول الواعي بأسرار التقنيات السردية المشهدة فضلاً عن أسرار التقنيات التكنولوجية في تحليل العمل الإبداعي الرقمي وإبراز عناصره الأولية التي شكّلتها ثم بيان قدرة المبدع الرقمي في توظيف هذا العنصر أو ذاك وبأي درجة نجاح تحقق توظيف هذا العنصر في البناء الكلّي للعمل الإبداعي الرقمي»⁽³⁾ ليس بالأمر الهين، فقد صرّح الناقد أ. د. عبد الله بن أحمد الفيافي في إطار مقارنته للقصيدة الرقمية بقوله «تكمّن الصعوبة في التعاطي نقدياً مع القصيدة الإلكترونية التفاعلية في كيفية وصفها وتحليلها، ومن ثمّ

(1) ينظر: عداي ابتهاج حسين، الدراسات النقدية للأدب الرقمي في العراق، رسالة ماجستير، كلية الآداب الجامعة المستنصرية، 2022م: 93 - 100.

(2) ينظر: حمداوي جميل، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع الأردن، 2019م: 94.

(3) نجم د. السيد عبد العزيز علي، النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي، مطبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة مصر، ط 1، 2020م: 94.

إيصال القراءة النقدية إلى القارئ»⁽¹⁾ ويرد الناقد ذلك برؤية لا تكشف عن إحساسه وحده فقط بالحاجة إلى مدونة رقمية متخصصة بل تعبر عن إحساس جيل من النقاد المعاصرين بضرورة وجود نقد مكافئ قادر على تحقيق مقاربة تقنية متكاملة، نقد يستطيع أن يستثمر إمكانيات الحاسوب والتكنولوجيا للتجاوز مع العناصر البنائية المختلفة، فيؤكد أننا «بحاجة إلى قراءة نقدية إلكترونية تفاعلية تضاهي طبيعة القصيدة الإلكترونية التفاعلية وإلا كانت القراءة تقليدية لنص غير تقليدي ولا مألوف ولا مهياً لمعظم القراء، وسيعذر على القارئ متابعة مانقدم إليه، إلا في نطاق نخبوي ضيق»⁽²⁾. ويؤكد الأديب أحمد فضل شبلول هذه الحاجة حين يدعو إلى تبني برامج إلكترونية نقدية لكل جنس من الأجناس الأدبية (شعراً ونثراً) ويطلق على تلك البرامج تسمية (الناقد الإلكتروني) ولا سيما أنه يعلن تفاؤله بأن العالم الرقمي سيتسع وسيشمل النشر الإلكتروني في امتداده وشيوعه⁽³⁾.

إن هذه الدعوات مثّلت في حقيقتها إرهابات أولى لمشروع النقد المستقبلي الذي ما زال يزحف بخطى بطيئة بحسب الدكتورة نادية الهناوي التي تعتقد «إن الحديث عن ولادة أول مدونة نقدية رقمية باللغة العربية ما زال يزحف بخطى وئيدة نحو عالم النقد والنقاد ولذا يبقى المشروع المستقبلي في ولادة النقد التفاعلي مشروعاً مؤجلاً، لأن الأرضية مازالت هشة على الرغم من أن النقد العربي قد خطا خطوات مهمة في هذا الصدد»⁽⁴⁾.

ولم تكن هذه الإرهابات مجرد مقولات متناثرة هنا وهناك، بل إنّ جانباً منها تمثّل بدراسات نقدية متخصصة لعلّ أبرزها في هذا المجال دراسة الناقد د. جميل حمداوي التي تحدثت عن المستويات المنهجية في إطار المقاربة الميديولوجية هذه المقاربة التي تمثل إحدى الممارسات المنهجية لدراسة الأدب الرقمي دراسة تشريحية متكاملة المستويات بالتركيز بشكل واضح على الوسيط في مختلف تجلياته النصّية والترابطية فضلاً عن اهتمامها بتحديد عدد من المستويات المنهجية التي تشبه الآليات النقدية التي يمكن اعتمادها في مقاربة النص الرقمي كالمستوى التفاعلي والوسائطي والتوريق والتحريك والمستوى التناصي والمستوى الموضوعاتي، والشكلي وغيرها من المستويات التي نستطيع أن نقول إنها قدمت للنقد نظرية علمية تجمع بين الثقافة والأدب والتقنية ليكون مدار اهتمامها الحقيقي وسيلة الاتصال التي تعتمد عليها الثقافة غير أن الملاحظ أن الدراسات النقدية المختلفة لم تتبن هذه المنهجية في إطارها العريض وبكل مستوياتها الميديولوجية، بل كان الحضور جزئياً ومفهوماً لهذه المستويات في الدراسات النقدية المختلفة التي اعتمدت التحليل في عملها⁽⁵⁾. وعلى كل حال يمكن اعتبار دراسة حمداوي مشروعاً نقدياً عربياً جديداً يقربنا خطوة من الهدف الرقمي

(1) الفيفي د. عبد الله بن أحمد، شعر التفعيلات وقضايا أخرى، دار الفراهيدي للطباعة والنشر، بغداد، ط1، 2011م: 103.

(2) الفيفي د. عبد الله بن أحمد، شعر التفعيلات وقضايا أخرى، دار الفراهيدي للطباعة والنشر، بغداد، ط1، 2011م: 103.

(3) ينظر: شبلول أحمد فضل، أدباء الأنترنت أدباء المستقبل، دار الوفاء الأسكندرية، ط3، 1999م: 92، 97.

(4) هناوي نادية، مقاربات في تجنيس الشعر، دار الفراهيدي للتوزيع والنشر العراق، ط1، 2011م: 111.

(5) ينظر: حمداوي جميل، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2019م: 145.

بتبني (الرابط والمؤلف الآلة والناقد المديولوجي والتفاعل والترابط والبلاغة الرقمية ووظيفة الرقمنة والقارئ التفاعلي) وغيرها من المصطلحات الرقمية الأخرى⁽¹⁾.

النقد المعلوماتي:

في خضم هذا الحرص والسعي الجاد باتجاه الانتقال إلى محطة النقد الجديدة (الرقمية بإطارها التقني) لمقاربة الأدب الجديد يطرح الدكتور محمد نجيب التلاوي منهجه (المعلوماتي) في النقد، هذا المنهج الذي أعلنه بداية في دراسة أكاديمية له بعنوان (تجديد الخطاب النقدي) وطبقه كمنهج جديد في النقد على ديوان ورقي يحمل عنوان (رماد الأسئلة الخضراء) للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، معزراً تجربته بتطبيق آليات المنهج الجديد الساعي إلى استعادة المتلقي متعة وجمال النقد العلمي من خلال تكريس أبرز ملامح التجديد في النقد العربي التطبيقي⁽²⁾، هذا النقد الذي يراه التلاوي قد توارى إلى ما وراء مقدراته وقدراته الاستشرافية وصار يغلب عليه التنظير الذي تثقله رطانات الترجمة التي تعكس انحراف المبالغة الاستعارية لدرجة تصل إلى حد الاستسلام للمرجعيات الغربية والسقوط في دائرة الاستلاب الحضاري⁽³⁾، وقد وضع التلاوي لمنهجه هذا جملة من التوصيات أو الإجراءات النقدية تتمثل في:

- 1 - تكثيف الخطاب النقدي وجعله لغة علمية لا إنشائية أو مجازية.
- 2 - تخلص النقد من قيود الانعكاس الإدراكي وعقلنة المدلول من خلال المصطلحات العلمية.
- 3 - سعي المتلقي إلى الإفادة بأكبر قدر معلوماتي لمواجهة النص المنقود.
- 4 - التحرر من القناعات والأفكار الاستباقية والإسقاطات الخارجية.
- 5 - التخفيف من الاستشهادات النصية.

غير أن هذا المنهج المعلوماتي مثل تجربة فريدة من نوعها في النقد حين تصدى للعمل الرقمي (تحفة النظارة في عجائب الإمارة) للرائد محمد سناجلة، كونه وضع الخطوة الأولى للنقد الرقمي مدشناً بذلك عهداً جديداً في نقد الأدب الرقمي العربي باستعماله الوسائل والأدوات التفاعلية في الدراسة لتكون بذلك دراسة غير خطية (معلوماتية) تبتعد عن الورقية وتركز على البناء الشعبي في مقارنة نص غير خطي (رقمي) وهو مانعثر عليه في الدراسة النقدية الألكترونية التي نشرها د. التلاوي حول رواية محمد سناجلة عبر موقعه في الأنترنت فحقق بذلك التلاوي أول ملامح المواكبة الرقمية، وقد صرح التلاوي بأهمية الالتفات إلى هذا النقد فهو يعتقد أنه قد حان الوقت لأن يلاحق النقاد تسارع الإبداعات الرقمية المتجددة لأننا في كل

(1) حمداوي جميل، المديولوجية نحو مشروع نقدي عربي في دراسة الأدب الرقمي، في: [Hamdaoui.ma/news.p](https://www.hamdaoui.ma/news.p).. المشاهدة في 17-7-2022م.

(2) مجهول، 4*1 تجديد الخطاب النقدي، من موقع الجريدة في: <https://www.aljarida.com/ext/articl> المشاهدة في (20-7-2022)

(3) التلاوي د. محمد نجيب، تجديد الخطاب النقدي، رسم للنشر والتوزيع في الموقع: <https://rashm-store.com> المشاهدة في (20-7-2022)

يوم أصبحنا مع جديد على مستوى الإبداعات الرقمية، مشيراً إلى أن هذه التجربة هي باكورة مشروع نقدي تفاعلي لمتابعة إبداعاتنا العربية الرقمية، وأن هذا المشروع قد يعتريه بعض الثغرات مبرراً ذلك بأن ذلك سمة قائمة في كل البدايات⁽¹⁾. ومع قناعتنا بما يتحدث عنه التلاوي بخصوص البدايات، إلا أننا كان يحدونا الأمل بل تطاردنا الأمنيات في أن يغادر التلاوي المبدع في هذا المقام التواضع والتخوف الذي نستشفه من كلماته التبريرية، ولا سيما أنه يلج باباً مبتكراً في النقد يواكب فيه نتاج الرواية الرقمية بجرأة وهي جرأة لا يليق بها التبرير أو التردد، ولعل ذلك ما جعل بعضهم يسيء الفهم ويتجراً على هذه التجربة النقدية على الرغم من أهميتها في هذه المرحلة، من ذلك اتهام التلاوي بافتقاره إلى المنهجية النقدية أو الاعتماد على مناهج سبق أن اتهمها هو قبل ذلك بالإنشائية فضلاً عن عدم تطبيق إجراءاته المقترحة وغير ذلك⁽²⁾، وهو ما اعترف به التلاوي في قوله «ولأن سرديتنا تسقط الرأسي على الأفقي تمثلاً للبعد الثالث للموجة الحضارية الحداثية وما بعد الحداثية فإن الاستعانة بالسيمولوجيا أصبحت ضرورة لازمة لاستكمال فهم السردية.....» والنقد المعلوماتي يوصي بالاستعانة بسيمولوجية ما بعد البنيوية لأنها تمتاز بخاصية تحليل إشارات الـ (ماخارج النص)⁽³⁾.

يؤسس التلاوي في مقارنته المعلوماتية (النظرية والتطبيقية) هذه للمنهج المعلوماتي الجديد في النقد والذي يستهدف الإبداع الرقمي وجماعة المتلقين المهتمين بالوسائط الإلكترونية، وتوظيف الروابط والأيقونات والملفات الصوتية والضوئية والفيديوية والجرافيك والهيايرتكست، والأنيميشنز، وغيرها، وقد تحقق ذلك في جملة العنوانات التي ضمتها الدراسة في متابعاتها الجزئية عند العودة إليها والتي أفضت إلى أن (تحفة النظارة في عجائب الإمارة) ليست أكثر من روبرتاج تتابعي مصور أو سردية وثائقية وأن التفاعل جاء فيها هامشياً من خلال عنوانات جانبية زرقاء مثل (اكتب رأيك، اقتراح نهاية، راسل ابن بطوطة، راسل المؤلف) ولعلّ مصداق هذه الهامشية التفاعلية هو أن المؤلف لم يجعل التلقي للمدونة السردية مجاناً وإنما يتم تلقيها مقابل ثمن، غير أن المستغرب أن نجد التلاوي يعود في موضع آخر من الدراسة ليصنف عمل سناجلة في إطار الرواية القصيرة وهو يعترض على ادعاء سناجلة بكونها أول قصة صحفية تفاعلية من نوعها في العالم العربي وأول قصة أدب رحلات رقمية في العالم العربي، ولعل التلاوي يشير بطرف خفي إلى مسألة التسابق الحاصلة بين الأدباء والنقاد الرقميين لحصد الأوليات التي قد لا تتطابق مع الواقع الإبداعي أحياناً⁽⁴⁾ ولا سيما حين نسمعه يصرح في مقارنته «نصب سناجلة نفسه ناقداً ومؤرخاً وحصد لنفسه أوليات عديدة بهذه السردية قال بأنها أول قصة صحفية.. أول تقرير صحفي... أول قصة أدب رحلات رقمية» وبذلك تحقق هذه الدراسة موضوعيتها النقدية في عدم تحويلها مثل بعض الدراسات إلى منابر تنادي بالمبدع أكثر من اهتمامها بالنقد.

(1) مجهول، أول تجربة في نقد الأدب الرقمي العربي بطريقة تفاعلية، من موقع مدل إيست أونلاين في: middle-east-onlin.com

(2) نجم محمد جمعة سهيل، النقد التفاعلي في الأدب العربي الحديث، رسالة ماجستير جامعة الموصل العراق، كلية الآداب، 2021م: 58.

(3) التلاوي محمد نجيب، تحفة النظارة في عجائب الإمارة، دراسة على موقع محمد نجيب التلاوي: <https://tellawy2020.blogspot.com>

(4) التلاوي محمد نجيب، تحفة النظارة في عجائب الإمارة، دراسة على موقع محمد نجيب التلاوي: <https://tellawy2020.blogspot.com>

الخاتمة

- 1 - خلص البحث إلى ضرورة إيجاد نقد رقمي تقني يعتمد الرابط والأيقونة والملفات الصوتية والصورية في مقارنة الأدب التفاعلي الرقمي فلا تزال أغلب الدراسات النقدية تتكىء على مناهج النقد الورقية السياقية والنصية في مواجهة النص الجديد.
- 2 - استطاعت آليات المنهج المعلوماتي من خلال الإطارين النظري والعملي أن تحقق نجاحات نسبية تتناسب وطبيعة المرحلة والوعي التقني العربي بكل ما يمكن أن توسم به التجربة من هنات تتصل بمنهجيتها التي بررها التلاوي في كون المنهج المعلوماتي نسقاً مستحدثاً، ولكنها استطاعت من جانب آخر أن تضع تقييماً وتحليلاً نقدياً علمياً في وصف ما قدمه محمد سناجلة في هذه السردية بموضوعية تكاد تشمل أغلب عناصرها المدروسة وكما يقول في ختام الدراسة عنها «ليست تقريراً صحفياً كما وصفها والحقيقة أنه مجرد (روبورتاج تنبوعي مصور) وكون التكليف قد جاء بالإرسال المتتابع فالتتابع نوع من أنواع التقارير الإعلامية الذي لا ينتهي موضوعه في يوم واحد»⁽¹⁾، وهكذا تحقق الدراسة مشاركة الحراك الحضاري العالمي مشاركة إيجابية إنتاجية لا مشاركة سلبية استهلاكية وغير ذلك من الأحكام الواردة في الدراسة.

مصادر البحث

- 1 - الباوي إياد ابراهيم، الشمري حافظ عباس، الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغير الوسيط، مركز الكتاب الأكاديمي، عمّان، ط1، 2013م.
- 2 - البناي سلام، الشعر التفاعلي الرقمي الريادة والاحتفاء، تباريح (1) منشورات كلية التربية جامعة كربلاء، العراق.
- 3 - التلاوي د. محمد نجيب، تجديد الخطاب النقدي، رسم للنشر والتوزيع في الموقع: <https://rashm-store.com> المشاهدة في (2022-7-20)
- 4 - التلاوي د. محمد نجيب، تحفة النظارة في عجائب الإمارة، دراسة على موقع محمد نجيب التلاوي: <https://tellyaw2020.blogspot.com> المشاهدة (2022-7-19).
- 5 - التميمي أمجد حميد، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، دار ناشرون، بيروت، ط1، 2010م.
- 6 - حمداوي جميل، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، 2019م.
- 7 - حمداوي جميل، المديولوجية نحو مشروع نقدي عربي في دراسة الأدب الرقمي، في Hamdaoui.ma/news.p المشاهدة في (2022-7-17م).
- 8 - السعود، ناظم، القصيدة التفاعلية الرقمية ودخول العصر الاستشعار والقبول، مطبعة الزوراء، العراق، ط1، 2009م.
- 9 - شبلول أحمد فضل، أدباء الأنترنت أدباء المستقبل، دار الوفاء الإسكندرية، ط3، 1999م.

(1) التلاوي محمد نجيب، تحفة النظارة في عجائب الإمارة، دراسة على موقع محمد نجيب التلاوي: <https://tellyaw2020.blogspot.com>

- 10 - عداي ابتهاج حسين، الدراسات النقدية للأدب الرقمي في العراق، رسالة ماجستير، كلية الآداب الجامعة المستنصرية، 2022م.
- 11 - غركان رحمان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية تنظير وإجراء، دار الينابيع العراق، ط1، 2010م.
- 12 - غضبان ليلي، النسق الغير لغوي في القصيدة الرقمية التفاعلية لامتناهيات الجدار الناري لمشتاق معن أنموذجاً، مجلة تنوير، جامعة زريان عاشور الجلفة، عدد 2، 2018م.
- 13 - الفيافي د. عبد الله بن أحمد، شعر التفعيلات وقضايا أخرى، دار الفراهيدي للطباعة والنشر، بغداد، ط1، 2011م.
- 14 - كريدي تغريد بنت أحمد، تلقي الأدب التفاعلي في النقد العربي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية العلوم الإنسانية، جامعة الملك خالد، السعودية، 2017م.
- 15 - محمد باقر جاسم، الشعر من السماع والقراءة إلى التفاعل رؤيا مستقبلية، مقالة في صحيفة الأديب الثقافية (عدد خاص) العدد (183) السنة السابعة، أيار 2011 م.
- 16 - مجهول، أول تجربة في نقد الأدب الرقمي العربي بطريقة تفاعلية، من موقع ميدل إيست أونلاين في: middle-east-onlin.com المشاهدة (20-7-2022).
- 17 - مجهول، 4*1 تجديد الخطاب النقدي، من موقع (الجريدة) في: <https://www.aljarida.com/ext/article> المشاهدة في (20-7-2022)
- 18 - ميجي فطيمة، البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي تبايح رقمية لسيرة بعضها أزرق نموذجاً مقارنة سيمودلالية، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات الجزائر، 2012م.
- 19 - نجم د. السيد عبد العزيز علي، النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي، مطبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة مصر، ط1، 2020م.
- 20 - نجم محمد جمعة سهيل، النقد التفاعلي في الأدب العربي الحديث، رسالة ماجستير جامعة الموصل العراق، كلية الآداب، 2021م.
- 21 - هناوي نادية، مقاربات في تجنيس الشعر، دار الفراهيدي للتوزيع والنشر العراق، ط1، 2011م.
- 22 - يونس إيمان، تأثير الأنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، دار الهدى للطباعة والنشر، ط1، 2011.

المتغير الرقمي ومتطلبات القراءة النقدية تصور مقترح لنقد الخطاب الرقمي

أ. د. عبد الحميد الحسامي

أستاذ الأدب والنقد الحديث بجامعة الملك خالد

تقديم:

إن مما هو معلوم من النقد بالضرورة أن النظرية النقدية شهدت تحولات كبرى منذ اليونان، وحتى اللحظة الراهنة، وهي تحولات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتحولات الفلسفية الطارئة على المشهد الإنساني، وقد ألفت بظلالها على الظاهرة الأدبية في كل مرحلة من مراحل تحولها.

وإن أمعنا النظر في تفاصيل اللحظة الراهنة نجد أن أبرز تحولاتها يتمثل بالتحول التقني الذي أخذ يشكل مفهوم الحياة، والإنسان تشكيلاً جديداً، فأصبحنا أمام مناشط إنسانية جديدة، مستحدثة، مرتبطة ارتباطاً عميقاً بالتقنية، ومن ذلك النشاط الإبداعي.

وحين نؤمن أن الإبداع هو لغة الروح الإنسانية، فإن ذلك لا يلهينا عن تأكيد ارتباط إنجازاته بلحظة تخلُّقه، وطرائق تلقيه.

وإن كانت التقنية حافة بكثير من أشكال الإبداع المعاصر، بوصفها حاملة له، وفاعلة فيه، إبداعاً وتلقياً، فإنه يغدو من الضرورة أن يستتبع ذلك تحولاً في المدخل القرائي لذلك الإبداع في سياقه الجديد، أو في حاضنته الجديدة، وما تقتضيه من تحولات.

ولا ريب في أن «ظهور (القصيدة التفاعلية الرقمية)... يعلن تحدياً واضحاً للنقاد الحاليين من جهة، ولمناهج النقد الأدبي الحديث من جهة أخرى»⁽¹⁾ والشأن نفسه فيما يتعلق بالأجناس الأدبية الأخرى.

ولا شك في أن عدداً من التصورات قد قدمت في سياق اقتراح مداخل لنقد الأدب الرقمي⁽²⁾ لكنها -على

(1) التميمي، أمجد حميد، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب - ناشرون، لبنان، ط1، 2010م، ص7.

(2) ومن ذلك: غرکان، رحمن، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية، تنظير وإجراء، والتلاوي محمد نجيب، تحفة النظارة في عجائب الإمارة، وحمداوي، جميل، وداوود، والمقاربة الميديولوجية، نحو مشروع نقدي عربي في دراسة الأدب الرقمي، والتميمي، أمجد، النقد الثقافي =

أهميتها- تظل -من وجهة نظري- بحاجة إلى رؤى رديفة، حتى تتمكن من مقارنة الخطاب الأدبي الرقمي مقارنة نقدية تراعي خصوصياته كافة، وهنا تتبين إشكالية هذا المقترح النظري الذي نقدمه في هذه الورقة النقدية.

حيث تتخصص هذه الورقة في تقديم تصور نظري إجرائي لمقاربة نقدية للخطاب الرقمي.⁽¹⁾ ينطلق هذا المقترح من فرضية كون الإبداع الذي تحتويه التقنية خطاباً جديداً تعد التقنية فاعلاً في تشكيل عناصره، وتوجيهها، فضلاً عن فاعليتها في طرفي عناصر العملية الإبداعية: المبدع، والمتلقي، وهذا يجعلنا ننأى به عن كونه نصاً، يدرس من خلال العلامات فحسب- بحسب الرؤية البنيوية- ولا بد من أن نأخذ في الاعتبار التقنية، وأثرها في تشكيل المخاطب، وفي تشكيل القناة الخاصة بإرسال الخطاب، وفي تشكيل المقام، وفي تشكيل المتلقي، وفي خلق سياقات، ومقصديات للمتلقي.

ولعل هذا التصور الذي نقدمه يستوعب تلك العناصر ويسعى للكشف عنها في تعالقاتها، وينهض بتقديم قراءة كفيلة بدراسة الخطاب دراسة شاملة، وذلك من خلال المحاور الآتية:

المحور الأول: التقنية وإنتاج الخطاب:

1 - نقد الخطاب باعتبار التقنية فاعلاً مؤثراً في تشكيل المخاطب، والخطاب

أ - في تشكيل المخاطب:

إن البشرية اليوم تعيش تحولاً كبيراً تشهد فيه « إعلاناً لبدايات جديدة... تتيح فيه تكنولوجيا المعلومات بدائل عديدة لإعادة تشكيل المفاهيم، وإعادة صياغة العلاقات وإعادة بناء النظم والمنظمات.⁽²⁾ حيث إن التقنية أصبحت تمثل عنصراً فاعلاً في شكل المبدع الذي يعيش في فضاء رقمي، يؤثر في ثقافته، وتكوين وعيه، وتشكيل لغته، وتذهين العالم في مخيلته، وصياغة (بيئة إدراكية)⁽³⁾ كثيفة، حيث إن تمثل العالم، وتصوره يأتي ترجمة لتفاعل الإدراك البشري لتفاصيل العالم المدرك، « فالأمر يرتبط بالأساس بكيفية معالجة البشر للعالم، ورؤيتهم إياه، وبنائهم لحقيقته، وذلك باعتبار أن هؤلاء البشر ذوات مدركة لها عدة وسائل، (واللغة جزء منها فقط، للاتصال بمحيطها، وإدراكه، والتفاعل معه، والفعل فيه، والانفعال به، واللغة مهمة في ذلك؛ لأنها تعبر عن هذا الاتصال، وتخبرنا بتفاصيله...»⁽⁴⁾ وهنا ينبغي لنا أن ندرك أن التقنية غدت عالماً

= التفاعلي، وكرام، زهور، نحو تحليل أدبي رقمي للنص المترابط التخيلي العربي، وللمزيد ينظر بحث: باللودمو خديجة، سؤال المنهج في النقد الرقمي العربي، بحث في التصور والآليات، وفيه استعرضت الباحثة عدداً من التصورات التي قدمها النقاد العرب، وخلصت إلى «أن أغلب النقد في أغلب مقترحاته لم يأخذ آلياته من بيئة النص الرقمي، بل من المناهج النقدية المتعارف عليها مع النص الورقي، وهو ما لم يقدم للأدب الرقمي شيئاً» مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج9، ع3، 2020م، ص407.

(1) وقد أفدت من المقترحات السابقة، ومن مقترحات أخرى تضمنتها كتب نقدية لعل أهمها: نظرية الخطاب: مقارنة مؤسسية، عبد الواسع الحميري، مؤسسة الانتشار العربي، 2015م.

(2) علي، نبيل، الثقافة العربية وعصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي، علم المعرفة، ع265، يناير 2001م، ص14.

(3) مراد، غسان، البيئة الرقمية عنصرٌ فاعل في تحليل النص، صحيفة الشروق، الجمعة 17 مايو 2019 - 05:11م. <https://www.shorouknews.com/columns/view.aspx?cdate=17052019&id=5491d408>

(4) لاكوف، جورج، وجونسن، مارك، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط1، ص6.

يملاً عالمنا، فأصبحنا نعيش فيه، وبه، ومعه. لا تفارقنا التقنية لحظة واحدة، وفي هذه المعاشية، وخلالها تتشكل تصوراتنا للعالم، بشكل مختلف. فالقمر الذي كشفت لنا التقنية طبيعته اليوم، لم يعد إدراكنا له، بالطريقة التي كان يدركه بها شعراء العرب في العصور السابقة، لقد أصبح القمر كتلاً من الصخور التي تطأها أقدام البشر محاولة استكشاف جيولوجيته، وإمكانية العيش فيه، فهل لشاعر معاصر يعي هذه الحقيقة أن يشبه وجه حبيبته بالقمر؟ إن عالمنا في السلم والحرب، والاقتصاد والسياسة، والحب والمرض تساهم التقنية في تشكيله، ويغدو إدراكنا له مختلفاً دون ريب. كل ذلك يجعل المبدع مختلفاً، ومؤدجاً بأيديولوجيا تسهم التقنية في تشكيلها.

ب - في تشكيل الخطاب:

تعد التقنية في اللحظة الراهنة فاعلاً مؤثراً في إنتاج الإبداع، ويمكن أن نراعي ذلك من خلال مستويين:
الأول: تأثير التقنية في وعي المبدع، فالصورة، ومعطيات التقنية لهما أثر جلي في تشكيل الوعي البصري، والإدراكي للمبدع، فينتج العمل الإبداعي تحت هيمنة الوعي البصري، بل الوعي التقني برمته، ولا ينبغي أن يغيب عن الخطاب النقدي الالتفات إلى موقع المبدع، لحظة إنجاز الخطاب، وزاوية إنتاج خطابه، فكل أديب يقول من موقع، و«كل تعبير هو تعبير عن موقع، وكل موقع هو موقع أيديولوجي، إنه موقع يقول، والقول علاقة، والعلاقة نظر باتجاه موضوع، وتوجه إلى مخاطب... يظهر اختلاف المواقع في اختلاف أشكال الوعي، والتفكير مؤشر على اختلاف المواقع الذي يجد سبيله إلى تنويع لغات القول»⁽¹⁾

الثاني: انعكاس التقنية في بنية الخطاب، ومظاهر تشكيله، فإن كان لها انعكاس في بنية وعي المبدع فإن ذلك الوعي هو الذي يشكل بنية الخطاب، فالخطاب ليس انعكاساً للخارج كما تقول النظريات الكلاسيكية، إنه انعكاس لوعي يتمثل ذلك الخارج؛ فينبغي لنا النظر إلى أشكال تجلي ذلك الوعي، ودلالاتها.

2 - نقد الخطاب باعتبار التقنية وعاء لإنتاج الخطاب.

تسهم التقنية في تشكل الخطاب المعاصر من حيث كونها وعاء فيه يتحقق إنتاج هذا الخطاب، وحين نقول بذلك فإننا ندرك أن البرمجة التقنية اليوم تتيح إمكانات تجعل المبرمج شريكاً للمبدع في إنتاج هذا الخطاب، (المؤلف الآلي)⁽²⁾ أو المؤلف الرقمي، الذي يؤلف حين يؤلف ما يؤلفه في فضاء رقمي، هذا الفضاء الرقمي يفرض شروطه، وآليات اشتغاله؛ فالرواية التفاعلية التي أنجزها (محمد سناجلة) -على سبيل المثال- هي رواية تقنية⁽³⁾، تتحقق إبداعاً وتلقياً في الفضاء التقني، حيث يتشكل ما يمكن تسميته بالكون

(1) العيد، يمني، الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986م، ص26.

(2) حمداوي، جميل، وداود بلال، المقاربة الميديولوجية، نحو مشروع نقدي عربي في دراسة الأدب الرقمي، جميل حمداوي، المركز المتوسطي للدراسات والأبحاث، طنجة، المغرب، ط1، 2017م، ص11.

(3) بوراس، سلوى، الرواية الرقمية الجديدة، قراءة في كتاب رواية الواقعية الرقمية، لمحمد سناجلة، مجلة النص، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، مج: 4، ع: 7، 2018م، ص42.

الشبكي⁽¹⁾، ولا يمكن بحال من الأحوال أن تُقرأ مثل هذه الأعمال خارج التقنية، ولا أن يتعقب المبدع تفاصيلها دون أن تكون له (كفاية تقنية)⁽²⁾ وليس كفاية نقدية فحسب. حيث إن الخطاب عبر تمفصلاته يمر بإحالات تقنية خلال روابط، ونوافذ معينة تنفتح من خلالها أجزاء من الخطاب، أو مكونات من الخطاب التي يعد المرور بها، أو الانفتاح عليها ضرورة لاكتمال الخطاب الأدبي. «إن النص المترابط هو الذي تتجسد فيه الروابط، ويتشكل من مجموعة من البنيات غير المترتبة، والتي يتصل بعضها ببعض، بواسطة روابط يقوم القارئ بتنشيطها، والتي تسمح له بالانتقال السريع»⁽³⁾.

كما تمنح التقنية المبدع إمكانات في التشكيل البصري للخطاب الإبداعي، سواء بالألوان، أو الأحجام، أو طريقة العرض، أو شكل الكلمات وتوزيعها الفضائي البصري، وهو تشكيل لم يعد تشكيلاً على الورق بفعل الطباعة، فقد أتاحت التقنية عبر برامج مختلفة إمكاناتٍ منفتحةً، ومؤثرةً في إنتاج الدلالة، وإثرائها.

وتمنح التقنية إمكانات مباشرة في تعديل، وإرفاق، وحذف للخطاب وهو ما لا يتحقق في النص الورقي. فكيف يتعقب الفعل النقدي هذا التحول التقني في إنتاج الخطاب، وما الإمكانيات التي يمكن أن ينفذ إليها الخطاب النقدي في هذا السياق، وتطويع التقنية بشكل أفضل لتيسير التلقي؟ وما الخصوصية التقنية التي تضيفها عملية الإنتاج؟ وما حجم المساحة التي تتيحها القناة التقنية لحجم الخطاب المنشور؟

تلك أسئلة تعد الإجابة عنها من قبل الخطاب النقدي ضرورة لإدراك مدى إسهام التقنية في تشكيل شعرية الخطاب.

3 - نقد الخطاب باعتبار التقنية موجهاً فاعلاً في نشر الخطاب.

كان للتقنية دورها البارز في تحقيق التواصل، حتى غدا العالم قرية واحدة، وقد انعكست التقنية بوصفها موجهاً في نشر الخطاب الإبداعي، وتحقيق وصوله إلى أكبر قدر من المتلقين، وقد صاحب سرعة الانتشار، والنشر ما يمكن أن نطلق عليه (حرية الانتشار) فقد حققت التقنية للمبدع مساحة من الحرية، ومكنته من الانفلات من سلطة الرقيب المهيمن الموجه لحركة النشر، والقابض على معايير، وعلى مساحات انتشار العمل الأدبي ورقياً، وهنا نغدو أمام متغير فاعل في النشر، وهو فاعل ضمني في الكتابة، وموجه لخصائصها.

4 - نقد الخطاب باعتبار التقنية منصة لإلقاء الخطاب

تمر الخطابات الأدبية اليوم بحالة من التحول الذي فرضته التقنية؛ فالخطابات الأدبية بأشكالها كافة، تمكنت من استقطاب (أسواق أدبية رقمية) فالمنصات الجديدة، (اليوتيوب، الواتس أب، الفيس بوك،

(1) «الكون الشبكي، أو المترابط (L' hypersphère) الذي يقوم على الشبكات الرقمية. وتخضع هذه الأكوان الواسطية المختلفة لمنطق التتابع في الزمان من جهة، ولمنطق البرمجة من جهة أخرى. ولكن لا يصيبها العدم، بل تحضر وتغيب حسب رغبة المشغل وميوله الشعورية واللاشعورية.» نفسه، ص 44.

(2) أمقران، أمانة، الأدب الرقمي الإنتاج والتلقي في ظل الشرط الثقافي، جامعة أم البواقي، الجزائر، مجلة النص، مج 7، ع 1، 2021م، ص 104.

(3) يقطين، سعيد، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2005م، ص 128.

الانستجرام...) أتاح للمبدع أن يوصل إبداعه/ أو إبداع غيره بشكل آني وسريع إلى المتلقي، وفي ذلك تأثير في تشكيل شعبية الخطاب، وفي الوقت نفسه فقد مكنت المبدع من امتلاك (سوقه الخاص) الذي يطل من خلاله على الآخرين، وهنا تتشكل عدة متغيرات، فالمبدع، أو من يتمثل دوره، (إن كان النص تراثياً، أو كان هناك تمثيل لداع ما من قبل شخص ما حقيقي، أو رقمي) يلقي الخطاب، بهيئة معينة، ولا شك في أن الإلقاء: أداة، وطريقة، وهيئة، ونبرة صوت، ومؤثرات... إلخ. له تأثير في نقل الخطاب، وإثراء الدلالة، والتأثير في المتلقي. واستيعاب شرائح متعددة، ومتفاوتة من المتلقين، كما أن مصاحبات الأداء: مسرح الأداء، والمؤثرات الصوتية المصاحبة، والخلفيات المرئية، والمتحركة... تعد خطابات رديفة، كانت التقنية سبباً في استدعائها، وفضاء لتحقيقها.

المحور الثاني: التقنية ورهانات التلقي⁽¹⁾

1 - المتلقي الضمني وإنتاج الخطاب (الآنية/ الانتشار)

ترتبط عملية الإبداع منذ وجد الإبداع بعملية التلقي، فليس هناك إبداع دون متلق ما، وفي ضوء تطور النظر النقدي اتجهت بعض نظريات النقد للقارئ، وتفتق عن تأملها لطبيعة القارئ، عن عدد من أنماط القراء، ومن ضمنهم القارئ الضمني، أو المتلقي الضمني، وهو ذلك المتلقي الذي يندس في وعي المبدع حين يبدع نصه، لقد كان السوق الشعري لدى العرب - ومن يحضر فيه من مستمعين، أو محكمين - متلقياً ضمناً، يوجه الخطاب الإبداعي وجهة معينة، وهكذا تظل الجوائز الأدبية بطبيعتها، وبمؤسساتها التي تتبناها متلقياً ضمناً، يوجه مسار المتنافسين فيها، في مسار معين، وبمستوى معين، وتغدو التقنية في اللحظة الراهنة متلقياً ضمناً، أو صانعة لنمط من المتلقين الضمنيين، فهناك أوعية تغلب عليها الصبغة الشعبوية، مثل الفيس بوك، وهناك أوعية تغلب عليها النخبوية، مثل تويتر، ومثلما صنعت التقنية (مبدعاً أنياً) (مبدعاً ارتجالياً) فقد صنعت (متلقياً ضمناً) (أنياً) إنه المتلقي الذي يتخيل المبدع ردوده الآنية، واستجابته السريعة، إنه يشكل وجهة الإبداع، وخصائصه لحظة إنتاجه. وتقع على عاتق الخطاب النقدي مسؤولية استثمار هذه المعطيات.

كما يتوجب على الخطاب النقدي الذي يباشر هذا الخطاب الإبداعي أن يلتفت إلى (المشترك الجامع بين المبدع، والمتلقي) أو ما يسمى بـ(الذخيرة) وهو مفهوم « يتسع ليشمل كل ما يستند إليه الأثر الفني كي يتداول في مستوى الإنتاج المتفاعل مع التلقي أو العكس.. وهي مجموع المواضع التي يستند إليها الباث والمتلقي؛ كي يتفاعلا ضمن الأدوار التخيلية التي يقوم بها في عملية الإنتاج وعملية الاستهلاك.»⁽²⁾، فالمبدع لحظة إبداع خطابه ينطلق من ذخيرة مشتركة بينه وبين المتلقي، فتحضر بشكل أو بآخر في النسيج الدلالي لخطابه، ولا شك في أن الذخيرة لم تعد ذخيرة محلية لأن المتلقي الضمني ذو أفق آخر في ظل التقنية، فهو

(1) سبق لي أن عالجت مسألة التلقي في بحث سابق، بعنوان: فاعلية التلقي في تشكيل خطاب التغريدة، قراءة في ديوان (على أغصان تويتر- لعيسى جرابا، مؤتمر الإعلام الجديد واللغة العربية، 1441هـ، ج4، ص4-34.

(2) بلمليح، إدريس، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1995م، ص10.

قومي أو عالمي على الأقل، لقد تحول مستوى الذخيرة، بتحول مستوى مساحات التلقي التي أتاحتها التقنية. «إن هذه القصيدة توظف الممارسات الثقافية المختلفة التي قد تكون منتمة إلى بيئات وفلسفات مختلفة لها ما يميزها من بعضها من جواهر ومظاهر، لكنها تحتفظ بلسان موحد للنص المكتوب، وهو اللسان العربي المبين، وإن كانت المؤثرات السمعية والبصرية المنتقاة هي عالمية في إبداعها ونشأتها، فإن عالميتها تستند إلى مشتركات إنسانية ثقافية متداولة عالمياً تسمح لنفسها بالحضور الحي المتفاعل...»⁽¹⁾

إن «البعد العالمي للنص الرقمي يستدعي الانتباه إلى الخصوصيات الثقافية بوعي لطبيعة النص في حد ذاته... حيث أخذت الصورة بعداً عالمياً كونياً، بينما توصف اللغة بأنها محلية وقطرية مثلما يمكن القول بأن الصورة تراهن على المشترك الإنساني.»⁽²⁾

ولا شك في أن انفتاح الخطاب الإبداعي على المتلقين من مستويات مختلفة يحقق حركة تلق أكثر تفاوتاً في مستويات القرب والبعد عن المعيار، ولكنها في كل الأحوال تساهم في تشكيل ردود فعل، أو (تغذية راجعة) قد تؤدي إلى تحول ما في مسيرة الشاعر، يمكن للخطاب النقدي أن يعمل على توظيفها، في قراءة الخطاب الإبداعي.

2 - المتلقي المباشر - طبيعته وأشكال التفاعل

إذا كان الخطاب النقدي معنياً بدراسة أثر المتلقي الضمني في تشكيل الخطاب الإبداعي، فإن على عاتقه مسؤولية أخرى، تتمثل في تعقب أنماط المتلقين المباشرين للخطاب المنشور في الأوعية التقنية، وطبيعة استجاباتهم الجمالية. وفضلاً عن شعوبة المتلقي المباشر، أو نخبويته، فإنه من الضرورة أن يكون ذا مستوى تقني قادر على التعامل مع التقنية، له خبرة بفتح المنصات، وآليات القراءة، والتفاعل، ولا شك في أن التقنية تتيح له إمكانات التلقي، وتيسر له أشكال الحضور، والتفاعل، وتفتح بوابة للنقد المباشر، والتعليق لكل المتابعين للمبدع عبر وسائل التواصل، وبحسب إمكانات التحكم في المتابعين، وإمكانية التعليق. لقد خلقت التقنية (القارئ التفاعلي) أو القارئ الميديولوجي، أو القارئ وسائطي.⁽³⁾

ومن الظواهر التي نجمت عن التلقي التقني، تفشي التناص بين الشعراء، وانتشار ظاهرة الاستنساخ، وهي ظاهرة جديرة بالنظر والتعقب عبر التقنية لمعرفة حدودها، وأشكالها، وكيف أصبح لدينا ما يمكن أن نسميه شعراء القصيدة الواحدة، في معجمها، وطرائق بنائها، وإيقاعها، وطبيعة صورها. وكذلك الشأن في الأجناس الأخرى. ومما ينبغي التفطن إليه من قبل الناقد طبيعة الخطابات التي أنجزها المتلقي المباشر، من حيث جنسها، (سرد، شعر، خطبة، مثل، نكتة، ...) أو شكلها: (لغوي، بصري، أيقوني... حركي.. وما ردود المبدع عليها، وما أشكال تلك الردود، وما أثر ذلك في تغيير الخطاب/ تصويب، حذف....)

(1) التيممي، أمجد، النقد الثقافي التفاعلي، ص 6.

(2) أمقران، أمنة، الأدب الرقمي الإنتاج والتلقي في ظل الشرط الثقافي، ص 107.

(3) حمداوي، جميل، وداود بلال، المقاربة الميديولوجية، نحو مشروع نقدي عربي في دراسة الأدب الرقمي، ص 55.

3 - اعتبارات التقنية وفاعلية الأشكال والخطابات الموازية.

تخلق التقنية إمكانات حضور الأشكال والخطابات الموازية سواء من قبل المبدع (الممنتج) أو من قبل المتلقين، فيتشكل الخطاب، وتتشكل معه أشكال خطابية موازية، وإذا كان باختين قد تحدث عن الأجناس المتخللة في الرواية- وعن عملية التنضيد التراتبي للغات والأجناس حين يوظفها الروائي ضمن نسيج خطابي واحد في سياق إبراز قصديته-⁽¹⁾ فإننا هنا نتحدث عن التقنية، وكيف جعلت الباب مشرعاً أمام حوارية جديدة لأشكال من الخطابات: السمعية، والبصرية، والحركية الرديفة التي يقدمها المتلقون، أو التي تثيرها حركة التلقي، وإن كانت استجابة من قبل المبدع، أو من قبل المتلقين فهي تشكل متغيراً جديداً أتاحته التقنية ويمثل ركيزة مهمة للخطاب النقدي في دراسة الخطاب الإبداعي. ومدى تواسج هذه الخطابات الموازية مع الخطاب الإبداعي الرئيس. الذي يعد في الوقت نفسه خطاباً حوارياً « فالنص التفاعلي أو النص الرقمي هو نص مهجن بامتياز. »⁽²⁾

وختاماً يمكن القول: إن هذا التصور المقترح حاول أن يقدم أنموذجاً إجرائياً لقراءة الخطاب الرقمي، وهو في الوقت نفسه قابل للتطوير والتعديل، والإضافة، وحسبي هنا أنني اجتهدت، راجياً أن يفيد منه الباحثون في دراساتهم التطبيقية للخطاب الرقمي.

(1) باختين، ميخائيل، ينظر: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص30.

(2) حمداوي، جميل، وداود بلال، المقاربة الميديولوجية، نحو مشروع نقدي عربي في دراسة الأدب الرقمي، ص63.

الشعرية الرقمية العربية بين الرؤى النقدية والإنتاجات الإبداعية - مشروع مشتاق عباس معن نموذجاً -

د. خديجة باللودمو

جامعة أمين العقال الحاج موسى أق أخاموك - تامنغست دولة الجزائر

قدّم مشتاق عباس معن تجربة تكاد تكون متكاملة الأركان من حيث الجمع بين الشّقين النقدي التنظيري من جهة والإبداعي التطبيقي من جهة ثانية في باب الأدب الرقمي العربي، فنحن أمام ناقد عارف ومبدع واع بما أنتج، وهذا الذي جعل تجربته الشعرية الرقمية محفّزة مستحقة لما كُتب عنها من دراسات وأبحاث كثيرة، بغض النظر عن مسألة الريادة، وسننطلق في هذا البحث باستقراء أبرز أفكاره النقدية في التأسيس للشعرية الرقمية العربية من خلال تقديم إلماحة عن كتابه (ما لا يؤديه الحرف نحو مشروع تفاعليّ عربيّ للأدب) الصادر عن دار الفراهيدي للنشر والتوزيع - العراق، بغداد - في طبعته الأولى سنة 2010، والذي قدّم فيه رؤية نقدية واضحة جدّاً عن الأدب الرقمي وبنويته المختلفة عن الأدب التقليدي المؤسّس على الحرف وحده، واختار له مقدمة عنوانها بـ (الأحلام الإبداعية وخصوصية التفاعل).

الرؤية النقدية في الشعرية الرقمية العربية:

«ما لا يؤديه الحرف نحو مشروع تفاعليّ عربيّ للأدب»:

بعد المقدمة التي تحدّث فيها عن تثوير الخيال الكامل، معبراً في غضون ذلك عن ضعف إمكانات (الوسيط الورقي) الذي يصفه بالمحايد في مقابل الوسيط الإلكتروني الذي ينعتّه بالوسيط المشارك، ويوظّف مصطلح (الورقيين) كصفة وليس كتقليل أو إلغاء للوسيط الورقي، كما ذهب بعض المثقفين، لكنه يلقّب الوسيط الإلكتروني بالحاضن السحري لما يتيح من إمكانات للمستفيد منه لا تتّاح له عبر غيره من الوسائط.

في الفصل الأول من الكتاب والمعنون بـ (من الذّرات إلى البتات مقارنة أوليّة لتحوّلات التعامل والشكل في النصّ التفاعليّ الرقمي) يفسّر قضية المشاركة في النصّ التكنو- أدبي، ومعطيات التفاعلية الرقمية الجديدة والتفاعلية كأقصى درجات المشاركة بين المتواصلين لسانياً أو إبداعياً، وفي التفرع وطبقية النص يأخذ عمله الرقمي الأول كنموذج، «فالمنظور البصري العام لخلفية الصفحة مع قراءة النص الموزع على أيقونات

عمودية وأعني (أيقنت أن الحنظل موت يتخمر) يقدم دلالة عامة لجو المجموعة الموسومة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق))⁽¹⁾ ولعل تنظيره لفكرة التفاعلية الرقمية يجعل التفريق بينهما وبين نظيرتها الورقية هيئاً.

وفي الفصل الثاني (الخيال الكامل من الطموح إلى التفاعل) يقدم مفهوماً عن النص الرقمي التفاعلي بقوله (النص الذي يستعين بالتقنيات التي وفرتها تكنولوجيا المعلومات وبرمجيات الحاسب الإلكتروني لصياغة هيكلته الخارجية والداخلية، وبعد ذلك هو النص الذي لا يمكن عرضه إلا بالوسائط التفاعلية الإلكترونية كالقرص المدمج والحاسب الإلكتروني أو شبكته العنكبوتية الأنترنت)⁽²⁾ فهو نص يُوظف في استقباله مختلف الحواس الإدراكية المهمة في عملية التواصل الإنساني.

في الفصل الثالث (الطبقات النصية في القصيدة التفاعلية الرقمية: المنظور البصري أنموذجاً) يوضح فيها مفهوميته للصورة وللون والتمايز اللوني في القصيدة التفاعلية، والصورة وبنيتها اللونية وفعل التصوير الذاتي، ويمثل بقصيدته (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) مجدداً، ويدعو إلى تغيير المصطلحات بما يتماشى وحقيقة النص الرقمي، «يدعونا النص التفاعلي الرقمي إلى تغيير جملة من المصطلحات التي تنسجم والنص الورقي ومنها مصطلح الواجهة أو مغلف النص»⁽³⁾ ويدعو إلى تعويضها بمصطلح أرضية النص التفاعلي.

في الفصل الرابع والأخير (تحريك الثابت الرمزي) يعيدنا إلى المقولة التي افتتح بها مقدمته والتي تعود لوارتوفسكي (إن رجل الكهف كان ثورة في عدة أشكال)، وهنا يجترح مصطلحاً جديداً هو (التواصلية التفاعلية الرقمية) «وأهم مصاديقه تذويب الثوابت ولا سيما الرمزية منها، والنظر إلى البعد الزماني والمكاني بنظرة جديدة قوامها التماهي والسيرورة»⁽⁴⁾ ويحاول بعدها تتبع حركية الرمز وثباته، وهو المحكوم بنظام إدراكي جمعي.

وأهم ما يمكن أن نخلص إليه في هذه الفكرة هو تجاوز فكرة أن الوسيط الرقمي خطر يدهمنا، وهذا لا يعني كما يرى بعض المثقفين أن هذه الانتقال ستعطل السابق - أي الكتابي / الورقي - وتنسخه نسخاً تفصيلياً، بل هي انتقال تشير إلى حلول تطور ثقافي ومعرفي عام يتحتم علينا دخوله⁽⁵⁾ ولا مناص لنا منه، خاصة مع الجيل الرقمي الذي أصبحت الرقمية بالنسبة له أسلوب حياة.

ومن المقترحات النقدية التي صاغها مشتاق معن لترسخ مفهومية الأدب الرقمي ما اصطلح عليه ب (الجملة التفاعلية)، «فالجملة التفاعلية مركبة من الجملة الحرفية التقليدية، والجملة الثقافية، والجملة البصرية، والجملة السمعية، فضلاً عن وظيفة المشارك المضمّر الذي ينهض بوظيفتي المنتج والمتلقي المشارك»⁽⁶⁾ ففي

(1) مشتاق عباس معن: ما لا يؤديه الحرف، دار الفراهيدي بغداد العراق، ط1، 2010، ص 38.

(2) المرجع نفسه، ص 43.

(3) المرجع نفسه، ص 68.

(4) المرجع السابق، ص 86.

(5) مشتاق عباس معن: دواعي القصيدة التفاعلية الرقمية في عالم يفكر بأسس ورقية، متوفر عبر الرابط:

<http://imzran.org/mountada/viewtopic.php?f=46&t=2910>

(6) مشتاق عباس معن: الجملة التفاعلية مقاربات في تحولات المفاهيم، مجلة العميد، م 2، ع 3 و4، ذو الحجة 1433 هـ، تشرين الثاني 2012، ص 254.

مقالته هذه بحث في التحولات في وحدات التواصل الرئيسة (المرسل، الرسالة، التلقي)، ومفهوم الجملة من الإسناد إلى التفاعل.

وبهذا تبدو عناصر الأدبية الرقمية مغايرة لما هو سائد مع الأدبية الورقية، وهذه المقترحات النقدية كفيلة بأن تحفظ للنص الرقمي خصوصيته، ولكن يبدو القول بها دون توظيفها غير كافٍ فلم نجد لها أثراً في دراسات النقاد الذين تناولوا الأدب الرقمي ونصوصه بالدراسة والتحليل.

• الإنتاجات الإبداعية الرقمية العربية:

• تبارح رقمية لسيرة بعضها أزرق:



(1)

يأخذنا مشتاق معن في تجربته الشعرية الرقمية الأولى إلى عالم فريد من نوعه كون هذا الأخير غير معروف في الذائقة الشعرية العربية، وهو انبهار طبيعي جداً لأي جديد يطرأ في عالم الإبداع ويأتي كخطر على السائد، وهو ما حدث في أغلب مراحل الانتقال الوسيط عبر تاريخ الإنسانية. وفيما يلي المؤلفات التي أسهمت في مقاربة نصوص مشتاق عباس معن وخصّصها أصحابها لتبارحه تحديداً:

- 1 - (تباريح مشتاق عباس الرقمية) لمنعم جبار، الصادر سنة 2009.
- 2 - (من الخطية إلى الشعب مراجعة مشروع إبداع تفاعلي لتأمين ذاكرة جمعية) سلام محمد البناي الصادر سنة 2009.
- 3 - (جدلية الصورة الإلكترونية في السياق التفاعلي لتباريح رقمية) ياسر منجي الصادر سنة 2010.
- 4 - (القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية تنظيم وإجراء) رحمن غركان الصادر سنة 2010.
- 5 - (شعر التفاعلات وقضايا أخرى دراسة في خطاب مشتاق عباس معن الشعري) عبد الله بن أحمد الفيافي الصادر سنة 2011.

(1) واجهة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) لمشتاق عباس معن.

6 - (مقاربات في تجنيس الشعر ونقد التفاعلية) نادية هناوي سعدون الصادر سنة 2011.

7 - (الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغير الوسيط) إياد الباي وحافظ الشمري الصادر سنة 2011.

8 - (المشاركة التفاعلية قراءة فيما بعد التأويل) فاطمة البحراني الصادر سنة 2012.

استطاعت هذه المؤلفات أن تقدّم نصّ التباريح للقارئ العربي الذي لم يكن سيتمكن من التعرف إلى خصوصية هذا النصّ دون الاستئناس بهذه التقديمات النقدية، واستطاعت هذه القراءات مقارنة التباريح بشكل يبدو شمولياً وإن كانت في أغلبها أغفلت الجانب التقني الذي يبدو سبباً وجيهاً لعزوف المتلقين عن هذا النوع من الأعمال.

جاءت (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) لصاحبها مشتاق عباس معن سنة 2007 لتكسر الصمت الذي خيم على عالم الإبداع الشعري الرقمي العربي، ولتقدّم لمتذوّق الشعر العربي نموذجاً مخالفاً لما هو سائد سلفاً. واعتماد مشتاق معن على الصور الساكنة/الثابتة دون الصور المتحركة في نصه هذا يعدّ مدخلاً آمناً لجمهور المتلقين العرب للأدب الرقمي، والمُلاحظ أن مساحة التفاعلية محدودة جداً ويمكن حصرها في إمكانات التنقل عبر مدخلات مختلفة (أيقونات قابلة للضغط عليها) تتيح قراءات مختلفة للنص الشعري، وهو ما يحقق أهم خصائص النص الرقمي متعدد المسارات بشكل لا خطي يجعله متناسل المبني والمعنى.

ف «الروابط التشعبية هي إحدى أوضح الوسائل التي تتيح للقارئ التفاعل مع النص، لأن القارئ يجد نفسه أمام عدة خيارات، فيتوقف ليفكر ويقرر ثم يختار»⁽¹⁾ فالرابط هنا عبارة عن درجة دنيا من التفاعلية ذلك أن التنقل قبلاً في جسد النص الورقي لم تكن مسموحة كونها ستخلق إرباكاً في معنى النص أحادي المسار، أما النص الرقمي فله ميزة تعدد المداخل والمخارج أيضاً (اللا حدود).

ولكن تبقى التفاعلية مع هذه التجربة جزءاً من المتوقع والمنشود، «وإذا كانت القصيدة التفاعلية هي التي لا يمكن تقديمها على الورق، بحسب تعريف لوس غلايزر، فإن معظم قصائد هذه المجموعة يمكن تقديمها على الورق دون أن تختلّ على نحو جاد»⁽²⁾، فالتفاعلية التي نطمح أن تتحقّق للمتلقّي الرقمي العربي أشمل ممّا توفّر في هذا النصّ الأول، لكن من باب الإنصاف أن نطمئن للتباريح الرقمية، كونها حقّقت دخولاً أدبياً رقمياً لجمهور القراء العرب وفتحت الباب أمام المحاولات الإبداعية التي ستحدو حذوها لاحقاً.

ولعلنا نجد في عبارة منعم الأزرق الجواب الكافي لهذا: «لم يمض مشتاق عباس معن إلى حدود تعقيد التلقي وإثقاله بأحمال التقنية بل اكتفى بالاختيارات البرمجية البسيطة المعمول بها في كل المواقع (المقابل التقني لمفهوم «لغة الحياة اليومية»، ومثاله الشريط الإخباري...)»⁽³⁾ ولهذا فمن المنصف أن نتجاوز بعض

(1) المرجع السابق.

(2) المرجع نفسه.

(3) منعم الأزرق: تباريح مشتاق عباس معن الرقمية، قراكتة عاشقة، متوفر عبر الرابط:

<http://imzran.org/mountada/viewtopic.php?f=46&t=1850>

الأحكام الجائرة التي قد تمسّ قيمة هذا العمل الطلائعي، خاصة إذا ما وضعنا ما قرأناه عن الممكن من النص الرقمي جانباً، ولم نضع هذا العمل موضع المقارنة خاصة مع الأعمال الأجنبية.

• لا متناهيات الجدار الناري⁽¹⁾:



(2)

بعد صوم إبداعي دام عشر سنوات كاملة تأتينا قصيدة (لا متناهيات الجدار الناري) كثاني عمل شعر تفاعلي رقمي للشاعر مشتاق عباس معن، ولعل صورة الساعة التي تقابل المتلقي الرقمي بلونها الرملي/الذهبي الذي يوحى بالكثير من الدلائل، «وتبدأ البراعة الرقمية التثويرية من عقرب الثواني في الساعة الذي يدور من اليمين إلى اليسار»⁽³⁾ فمن أرضية النص التفاعلي كما اقترح مشتاق تسميتها وهي الواجهة الأمامية أو الغلاف يمكننا ملاحظة النضج الإبداعي التقني الذي توفّر عليه هذا العمل الثاني.

وقد لا يختلف هذا العمل الشعري الرقمي كثيراً عن سابقه، إذ «تتمركز البنية الرقمية للا متناهيات الجدار الناري في: البنية الصوتية، وبنية الصورة، والبنية الحركية، والبنية اللونية، والروابط التشعبية»⁽⁴⁾ وهي البنية نفسها التي رصدناها في الدراسات التي تناولت التباريح، فكل هذه البنية تتطافر لتقدم بنية متكاملة للقصيدة التفاعلية الرقمية، ولا يمكن مفاضلة إحداها عن الأخرى، وقد استطاع معن أن يوازن بينها.

وإذا حاولنا التأمل في الجانب التقني الذي يأخذه الدارسون عادة باحتشام، ففي دراسته لـ (لا متناهيات الجدار الناري) يقول «وصفي ياسين»: «بلغ فيها عدد الروابط والقوائم المنسدلة مائة وأربعة وأربعين نوعاً لكل واحد، بمجموع مائتين وثمانين نصاً شعرياً، ما يعني أن المجموعة اعتمدت في بنائها على تقنية الرابط وحدها»⁽⁵⁾ وقد أشرتُ سلفاً إلى قدرة الروابط على تحقيق درجة من التفاعلية تجعل من النص الرقمي متعدد

(1) يمكن الاطلاع على (لا متناهيات الجدار الناري) عبر الرابط التالي:

/https://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital

(2) واجهة لا متناهيات الجدار الناري.

(3) أحمد زهير رحاحلة: بنية النص الشعري في «لا متناهيات الجدار الناري» لمشتاق عباس معن، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، م 15، ع 1، 2019، ص 163.

(4) المرجع نفسه، ص 166.

(5) وصفي ياسين: سفر الخروج الأزرق، مجلة آداب جامعة ذي قار، ع 31، 2019، ص 5.

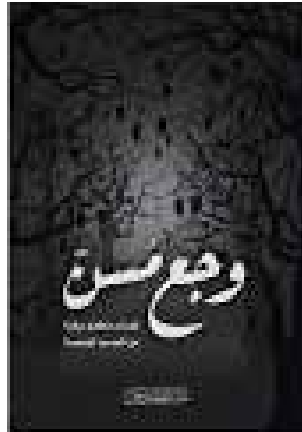
المداخل والمخارج، ما يحفظ جهد مبدعه الذي -في أغلب حالاته- يكون قد استعان بتقني لينجز مشروعه الإبداعي.

فتبدو اللامتناهيات موعلة في التشابك يُفضي الجزء فيه إلى جزء آخر ليفضي بدوره إلى آخر وهكذا في سلسلة إفضاءات ترابطية، ولعل تقنية الرابط كانت مناسبة جداً للتعرف إلى نمط قريب من ذهنية المتلقي العربي الذي يشبه في هيكلته واجهة الجريدة التي تأخذك العناوين العريضة فيها إلى نصوص مقالاتها بالإشارة إلى رقم الصفحة بشكل صغير جانب كل عنوان.

وفي المقابل؛ هناك من النقاد من يراها منغلقة على نفسها، «إن هذه الخطية والمسارات القسرية المغلقة، تجعل من السهل واليسير استخراج هذه القصائد وطباعتها ورقياً دون أن يتغير شيء يذكر من قيمتها الشعرية.»⁽¹⁾ ورغم النظريتين المتضادتين تفرض اللامتناهيات تفاعليتها الخاصة كنموذج مغاير.

لن نجري وراء الأحكام المعدة سلفاً والتي تنتقص من قدرة المبدع والمتلقي العربي على السواء، لأن المتلقي العربي لن يتفاعل في النهاية إلا مع ما يعرف ويرى في نقده، ولعل الكلمة ستكون رفيقة تذوقه للنص الرقمي حتى يندمج بشكل كامل في العصر الرقمي، وستظل اللامتناهيات نموذجاً من الإبداعات الرقمية التي يُعتد بها من حيث كسر المألوف وقدرتها على تثوير خيال المتلقي.

• وجع مُسنّ⁽²⁾:



(3)

يُمكن إدراج التجربة الشعرية الثالثة لمشتاق معن ضمن ما يُعرف بالتكنو-أدبي/ التكنو-ورقي، «أما الشعر التكنو ورقي فنجدّه في مجموعة «وجع مسن» للشاعر مشتاق عباس معن، وهو من اجترح هذا المصطلح، وقد استعان بمُبرمج، وفنان تشكيلي، فاللوحات التشكيلية الداخلية للفنان أحمد علي يوسف، أما

(1) أحمد زهير رحاحلة: بنية النص الشعري في «لامتناهيات الجدار الناري» لمشتاق عباس معن، 175 - 176.

(2) يمكن الاطلاع على العمل (وجع مسن) للشاعر مشتاق عباس معن من خلال الرابط التالي: <https://dr-mushtaq.iq/msn/index.html>

(3) واجهة العمل (وجع مُسنّ) لمشتاق عباس معن.

المُرفقات الصوتية فهي عمل خاص للمجموعة للموزّع الموسيقي علي سهيل نجم⁽¹⁾ ولعل فكرة العوالم المتوازية تصلح لتكون أرضية نظرية لفهم هذا النوع من الشعر، وقد تجاوز مشتاق معن النموذج التفاعلي الرقمي السائد ليقدم لنا تجربة جديدة وجريئة في ذات الوقت كتصعيد إبداعي.

وقد صرّح مشتاق عباس معن أن سلوك البشر ألف ذلك التجاذب بين العالمين الواقعي والافتراضي وهذا ما شجّعهم ليقدم عملاً كهذا، وأقرّ أن هناك منطقة وسطى تجمع بينهما والتكنوورقي عبارة عن مساق يمثلها⁽²⁾ «كما تُعدّ التفاعلية هي جوهر البناء الفنيّ للأدب التفاعلي الرقمي، ومجموعة «وجع مسنّ» هي المجموعة التكنو ورقية الأولى، تساعد على غمر القارئ في هذه التجربة الأدبية الجديدة، وإشراكه في صياغتها، فهي نموذج لاشتباك الأدب والتكنولوجيا»⁽³⁾ فهي دعوة صريحة للمتلقي العربي أن يثور إمكاناته ويُسقط تصوراتها ليتمكن من تلقي هذا العمل التكنوورقي.

ومثلما شرح مشتاق معن في تصريحه السابق ضرورة هذا العمل وفكرته والتقنيات التي اعتمدها؛ فقد «تمّ في هذه المجموعة التعاون بين من امتلك الجانب الإبداعيّ، ومن امتلك الجانب التقنيّ، وقد سعى الشاعر إلى توجيه أدوات البرمجة لخدمة رسالته الفنية باستخدام تقنيتي: الباركود Barcode، والكيو آر QR فثمة نصّ ورقيّ لمجموعة «وجع مسنّ»، ونصّ رقميّ نعبر إليه بوساطة هاتين التقنيتين»⁽⁴⁾ والمتلقي الرقمي يقف في المنتصف يطلّع على كلا العاملين ليُعبّر إلى هيكل النص العام.

ف «بعد العبور من الورقي إلى الرقمي بقارئ الباركود؛ يبحر المُتلقي في النص التفاعليّ الرقمي الذي يحال إليه بعملية واعية غير تصفّحية، وغير موجّهة، ويغدو مُشاركاً في صنع المعنى، فالشاعر يقول، وللمُتلقي كلامه أيضاً، فيتحوّل المُرسِل في هذه الحال إلى مُتلَق، ويتحوّل المُتلقي إلى مُرسِل»⁽⁵⁾ وهنا نلاحظ مستوى أعلى من التفاعلية، فرغم أن المبدع الرقمي لم يمنح متلقي نصّه زمام الأمر ولم يمكنه من الإضافة والتصرف الكامل فيه، لكنه أتاح له فرصة المشاركة بالجمع بين أسلوبيّ قراءة وفهم.

فبين شقّ ورقيّ يحتوي على واحد وعشرين نصّاً من العمود الومضة، هناك شقّ رقمي برع مشتاق معن في بنائه، متشعب الروابط يتوزع فيه الصوت والصورة بشكل فني، «وفي النصّ التكنولوجي وصلات رقمية، أو

(1) سمر الديوب: العوالم المتوازية في الأدب التكنو-ورقي، متوفر عبر الرابط:

<https://naqd21.com/%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AA%D9%88%D8%A7%D8%B2%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%83%D9%86%D9%88-%D9%88%D8%B1%D9%82/1453/>

(2) تصريح مشتاق عباس معن لمجلة اتحاد كتاب الإنترنت المغاربة، متوفر عبر الرابط:

[blog-post_64.html/04/https://ueimag.blogspot.com/2020](http://ueimag.blogspot.com/2020/blog-post_64.html)

(3) سمر الديوب: العوالم المتوازية في الأدب التكنو-ورقي.

(4) المرجع نفسه.

(5) المرجع نفسه.

منافذ، وثمة منفذ رئيس، وواحد وعشرون منفذاً فرعياً موزعاً في القصيدة الورقية، ويتمّ العبور من الورقي إلى الإلكتروني عن طريق قارئ كود كل إحالة، فثمة كيو آر في الغلاف الورقي بقراءته نحال إلى النصّ الرقمي بروابطه التشعبية غير الخطية كلّها، ويمكن الانتقال إلى كلّ لوحة في النصّ الرقمي من قراءة الباركود الموجود في كل قصيدة ورقية، وقد وُضع تحت جملة مُحدّدة⁽¹⁾ فهذه التجربة وإن كانت تبدو معقدة ومركبة من جزئين ورقي ورقمي إلا أنها سهلة التقبّل فتقنية الرابط ظلت حاضرة وبقوة.

إن المُطلّع على مشروع مشتاق عباس معن في شقّيه النقديّ التنظيري والإبداعيّ التطبيقي، يقف محترماً للجهد المبذول في كلا الجانبين، فبعد الشروحات النقدية التي قدّمها مشتاق معن عن الأدبية الرقمية بصفة عامة، تمكّن من تقريب النصّ الشعري الرقمي للمتلقّي العربي الذي لم يجد نماذج إبداعية يتكئ عليها في دراساته النقدية قبلاً، وهنا نخلص إلى جملة من النتائج التي يمكن رصدها كما يلي:

إن المتابع لنصوص مشتاق عباس معن الشعرية التفاعلية الرقمية يلاحظ ذلك التدرج في مستوى الصناعة الشعرية، فقد استطاع أن يأخذ بيد المتلقّي العربي ويدخله عالم الأدب الرقمي بشكل تسلسلي بلغ براعته في مجموعته الأخيرة (وجع مسن)، ورغم الاعتماد الأساسي على تقنية الرابط إلا أنه حاول التنوع في بعض التقنيات خاصة مع تقنيّتي الباركود والكيو آر.

1 - تبدو التفاعلية في نصوص مشتاق الشعرية الرقمية محدودة، فلا يتعدى دور المتلقّي الرقمي في تغيير مداخل النصّ التي تمثّلها الأيقونات والروابط كمؤشر لمشاركته، وربما يتحكم المتلقّي في درجة سطوع الشاشة ودرجة الصوت لا أكثر، ولكن يبقى هذا التحكم المحدود مقبولاً في بدايات التعرف إلى النصّ الرقمي عربياً.

2 - منذ ظهور القصيدة التفاعلية الرقمية الأولى لمشتاق معن سنة 2007 وصولاً إلى عامنا هذا لم نلاحظ سوى 3 أعمال له وهذا يبدو ضئيلاً جداً، ففي قرابة عقد ونصف لم نشهد نصوصاً تفاعلية رقمية أخرى له رغم تحكمه في التقنية وهذا قد يُعزى إلى أسباب خارج دائرة الأدب وليس عزوفاً إبداعياً من طرفه.

3 - رغم أهمية ما جاء به مشتاق معن نقدياً إلا أنه لم يجد أقلاماً تتناوله وتتابعه، فرغم الرؤى النقدية العميقة والمصطلحات التي أتى بها إلا أنها لم تلقَ لتداولها وإسقاطها في الدراسات الخاصة بالأدب الرقمي التفاعلي، وكم أتطلع لمقاربة لنصوص مشتاق التفاعلية الرقمية توظّف الأدوات النقدية التي اقترحها فيما جاء به، ومن ثم ضرورة جرد هذه المصطلحات وتكريسها.

4 - تأخر النقد والمشتغلين على حقل الأدب الرقمي في مواكبة الأعمال الشعرية الرقمية التفاعلية العربية، فنصا مشتاق معن (لا متناهيات الجدار الناري) و(جدار مُسن) لم يجدا ما يستحقانه من

(1) المرجع نفسه.

متابعة نقدية ودراسات أكاديمية رغم تميّزهما، ورغم أن النقد الرقمي العربي بشّر بالنماذج الإبداعية الرقمية العربية إلا أنه لم يتابعها حين توقّرها.

في آخر محطة من بحثي هذا يجب أن نقف عند الجهد الكبير الذي بذله مشتاق عباس معن في إثراء الساحة النقدية والإبداعية العربية بما اقترح وأبدع في مجال الأدب الرقمي، ولكن يظل هذا الجهد بحاجة إلى مؤازرة نقدية من طرف المشتغلين على الأدب الرقمي العربي لتدارك ما سقط منه سهواً وسد الفجوات بمقترحات وإضافات. إن الشعر التفاعلي الرقمي العربي قدّم صوراً رصينة استطاعت أن تُموّج المبدع الرقمي في مصاف الأعمال الرقمية العالمية وفتحت له فرصة المشاركة في ملتقيات عالمية، ولعل هذه هي الفرصة العربية لتدارك التراجع الذي عُرِفَت به الجهود العربية لتقديم نماذج نقدية وإبداعية رائدة تُدرّس عالمياً، ومن الضروري أن يجد الشعر الرقمي فرصاً أوفر في الدراسة التي تتجه إلى السرد الرقمي في أغلب حالاتها. ويظل الأدب الرقمي العربي بحاجة إلى جهود إضافية نوعية خاصة من لدن النقاد الذين تتبعوا خطواته الأولى وكتبوا عنها، ومع احتضان الجامعة له عبر أقطار الوطن العربي سنأمل خيراً ونترقب الثمار العلمية ولو بعد حين.

قائمة المصادر والمراجع

- 1 - أحمد زهير رحاحلة: بنية النص الشعري في «لا متناهيات الجدار الناري» لمشتاق عباس معن، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، م 15، ع 1، 2019.
- 2 - مشتاق عباس معن: الجملة التفاعلية مقاربات في تحولات المفاهيم، مجلة العميد، م 2، ع 3 و 4، ذو الحجة 1433 هـ، تشرين الثاني 2012.
- 3 - مشتاق عباس معن: ما لا يؤديه الحرف، دار الفراهيدي بغداد العراق، ط 1، 2010.
- 4 - وصفي ياسين: سفر الخروج الأزرق، مجلة آداب جامعة ذي قار، ع 31، 2019.
- 5 - مشتاق عباس معن: دواعي القصيدة التفاعلية الرقمية في عالم يفكر بأسس ورقية، متوفر عبر الرابط: <http://imzran.org/mountada/viewtopic.php?f=46&t=2910>
- 6 - نص قصيدة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) لمشتاق عباس معن. متوفرة عبر الرابط: https://archive.org/details/moh_465
- 7 - فاطمة البريكي: المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار، متوفر عبر الرابط: <http://imzran.org/mountada/viewtopic.php?f=46&t=1703>
- 8 - منعم الأزرق: تباريح مشتاق عباس معن الرقمية، قراكتبة عاشقة، متوفر عبر الرابط: <http://imzran.org/mountada/viewtopic.php?f=46&t=1850>
- 9 - نص قصيدة (لا متناهيات الجدار الناري) عبر الرابط التالي: <https://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital>

10 - نص قصيدة (وجع مسن) للشاعر مشتاق عباس معن من خلال الرابط التالي:

<https://dr-mushtaq.iq/msn/index.html>

11 - سمر الديوب: العوالم المتوازية في الأدب التكنو- ورقي، متوفر عبر الرابط:

<https://naqd21.com/%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AA%D9%88%D8%A7%D8%B2%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%83%D9%86%D9%88-%D9%88%D8%B1%D9%82/1453>

12 - تصريح مشتاق عباس معن لمجلة اتحاد كتاب الإنترنت المغاربة، متوفر عبر الرابط:

https://ueimag.blogspot.com/2020/04/blog-post_64.html

الشعر السعودي والتقنية

قراءة في كتاب «توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي» لـ عبد الرحمن المحسني

د. سعيدة حمداوي

جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي - الجزائر

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى بيان معالم التجربة النقدية في مجال الشعر الرقمي عند الناقد السعودي عبد الرحمن المحسني في كتابه «توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي شعر منطقة الباحة نموذجاً» حيث ستوقف معتمدين آليات نقد النقد عند الأهداف التي قصدها الناقد من خلال منجزه، وتحديد المتون الشعرية محل الدراسة، مروراً بالمنهج المعتمد والممارسة النقدية المتبعة، وكذا وصف المصطلحات المفاهيمية المحورية. ونشير في الأخير إلى اختبار صحة المقولات الواردة في الكتاب.

المصطلحات المفتاحية: الشعرية، الرقمية، الشعر السعودي، نقد النقد.

مقدمة:

شهد النوع الأدبي تغييرات بفضل ظهور التقنيات الجديدة وهيمنتها على المشهد الإعلامي، وكان الشعر من بين الأنواع الأدبية السبّاقة إلى تغير نمطه الكلاسيكي مع أنه لا يزال قائماً إلى الآن في شكله التداولي التقليدي. ومع ذلك، ظهرت اتجاهات جديدة قدمت الشعر بشكل مختلف مثل: الشعر الصوتي، والمرئي والتكنولوجي والوسائطي الرقمي حيث دعمته مختلف الوسائط الإلكترونية وطورته شكلاً ومضموناً وتلقياً، فاستفاد كل منها بمميزات الآخر وخدمها؛ ما يعني أن الأدب أيضاً منح مشروعية لهذه التقنيات حين أضفى عليها البعد الشعري والمصادقية من طرف النخبة المثقفة، وسمح بتوسع هذه التقنيات وتعميمها ونشر الأعمال الأدبية بواسطتها. وقد أتاح هذا التحديث الأدبي إضفاء الطابع الديمقراطي في الوصول إلى المعرفة، واتخاذ نهج حداثي أكثر انفتاحاً وسم الحركة الأدبية.

وعليه، سنحاول طرح هذا السؤال انطلاقاً من مقاربتنا في نقد النقد لكتاب «توظيف التقنية في الشعر

السعودي» لـ عبد الرحمن المحسني، وهو: كيف تلقى الشعر السعودي التقنيات الحديثة؟ وما الآليات والزوايا المنهجية التي اعتمدها المحسني لاستنتاج عناصر الشعرية في الشعر السعودي المستعين بالتكنولوجيا؟

1- المتن المثلث لكتاب «توظيف التقنية في الشعر السعودي»:

سعى عبد الرحمن المحسني في مشروعه النقدي إلى تتبع التغيرات التي مست الحركة الشعرية السعودية في تمفصلها التقني فقدم مجموعة من الدراسات النقدية منها «خطاب sms الإبداعي دراسة في تشكيلات البنية»، «بصريات نقدية»، «توظيف التقنية في الشعر السعودي». هذا الأخير سيكون مجال دراستنا إذ سنعرض الكتاب على آليات خطاب نقد النقد وفق ما يتحمله الخطابان الأدبي والنقدي على السواء.

1-1 الأهداف:

سعت الدراسة من خلال مقدماتها إلى تتبع أثر التقنيات الحديثة في الحركة الشعرية السعودية ذلك «أن النص الشعري يستجيب لتلك التداعيات بشكل لافت. وهي تقنيات تتيح آماداً جديدة أمام النص، بما يضيف إلى التجربة العربية أبعاداً على مستوى الدلالة والفنية»⁽¹⁾. إذ تحاول الدراسة «أن تلم بأطراف تلك المؤثرات التقنية التي أصبحت جزءاً من كيان النص لا يمكن تجاوزه أو غرض الطرف عن حضوره وتأثيره»⁽²⁾. إذ يتساءل المحسني: «هل الأدب المعاصر ما زال فعلاً وجدانياً ذهنياً صرفاً، أو أن التقنيات المعاصرة التي تتبع ولادة النص تسهم هي الأخرى بدورها المهم في صناعته؟! وهي جدلية تعيد إلينا نظرية الطبع والصناعة التي ترتبط بفلسفة العمل الإبداعي القديم»⁽³⁾، فضلاً عن مرافقة التغيرات الحاصلة على بنيات العمل الأدبي وطرائق تشكيله، «بدءاً من آلات الطباعة وأثرها في تحرير النص، وانتهاء إلى النص الشعري عبر تقنية (اليوتيوب). الذي يعتمد على قدرات متعددة أهمها الصوت والصورة ثم الكلمة»⁽⁴⁾. وأثرها في تشكيل قارئ مختلف للنص.

من أهداف الدراسة تتبع أثر التقنية في نسيج النص، وفي كيفية تلقيه «وهو تلقى تطور كثيراً في ظل معطيات حركة التقنيات الحاملة للنص، حيث أسهمت عدة تقنيات في حمل النص المعاصر، وهي تعد امتداداً متطوراً لأدائيات النص منذ أن كان شفاهياً سماعياً... وصولاً إلى الكتابة التي شاعت فيما بعد العصر الجاهلي تحديداً، وانتهاء إلى أدوات التلقي المعاصرة التي ظهرت مع الطباعة وأجهزة الحاسوب والهاتف المحمول، وما تبع ذلك من أدوات التقنية»⁽⁵⁾، ذلك أن البحث في ملامح التلاقي بين التقنية والنص الشعري السعودي المعاصر ممثلاً في شعر منطقة الباحة «يعد جزءاً مهماً من تكوين الأدب العربي»⁽⁶⁾. وأن هذا الحضور التقني

(1) عبد الرحمن المحسني، توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي شعراء منطقة الباحة نموذجاً، نادي الباحة الأدبي، السعودية، 2011، ص: 7.

(2) المرجع نفسه، ص: 8.

(3) المرجع نفسه، ص: 13-14.

(4) المرجع نفسه، ص: 14.

(5) المرجع السابق، ص: ن.

(6) المرجع نفسه، ص: 149.

في الشعر ليس مجرد ترف أو «حامل جاهل»، ولكنها تتلقف النص، فتغير من ملامحه بشكل كبير، وتسهم في صناعته وتقديمه للمتلقي خلقاً آخر، يتباين بالطبع من صناعة تقنية إلى أخرى، ومن مبدع صانع لآخر⁽¹⁾؛ ما يعني أن تأثير التقنية في الأدب ليس ظرفياً وعابراً بل للتأكيد على أنها «طرف فيه، إذ إنها فعل مؤثر في أدائه وتكوينه، وتحاول الدراسة البحث في تأثير تلك التقنية على تشكيل النص من جهة، وتأثيرها على نسيج النص وبنيته التركيبية من جهة أخرى»⁽²⁾.

1-2 - المتون:

خصصت الدراسة جانبها التطبيقي لجنس أدبي هو الشعر، وحددت حيزه الجغرافي بمنطقة الباحة السعودية حصراً، والسبب في هذا الاختيار أن «شعراء منطقة الباحة صورة صادقة للمنتج الإبداعي السعودي وتنوعه، وهم نموذج صالح لدراسة عدد من الظواهر الأدبية في المملكة العربية السعودية. ولأن اتساع دائرة الأدب السعودي تقتضي عملاً بحثياً حقيقياً لقراءة الظواهر المتجددة، يجد الباحث في هؤلاء الشعراء نموذجاً حسناً لتنوع التجربة وسموقها»⁽³⁾. فضلاً عن ذلك تميز شعراء هذه المنطقة بحس شعري جعلهم يمتازون بأفق واسع ورؤية متجددة للظواهر والحياة، لهذا «قلما تجد منهم الشاعر المغرق في التقليد الصرف، بل تجد أغلبهم يسير في موازنة واعية بين معطيات القصيدة العربية القديمة وبين الاندفاع للتجديد إلى أقصى حدود الممكن، إضافة إلى تحرك كثير من شعرائها باتجاه مساقات إبداعية لخوض غمار التجريب»⁽⁴⁾، والأهم من كل ذلك ونراه السبب الأبرز في اختيار نماذجهم الشعرية متونا للدراسة العمق الفني الذي خرجوا به من إفادتهم من وسائط التقنية المختلفة في صناعة النص الشعري.

وعليه، انتقى المحسني من شعراء الباحة من تطابقت أعمالهم مع هدف الدراسة وسأيرت مقتضيات التقنية الحديثة فخرجت دواوينهم مستفيدة من المؤثرات التقنية من قبيل «تقاطع النص الشعري مع تقنيات كالفوتوشوب (shop photo) والإسكندر (scan) والطابعة والمحمول والتلفاز، وصولاً إلى تقنيات أدائية كالشات (chat) واليوتيوب (youtube) والبطاقات الشعرية (card poetry)، لشعراء مثل: علي الدميني وعبد الرحمن العشاوي وصالح بن سعيد الزهراني وحسن محمد الزهراني ومحمد محسن الغامدي وعبد الرحمن سابي وشريفة الزهراني وأسماء الزهراني وغيرهم»⁽⁵⁾. وكلها وسائط حديثة حددت المتن المدروس بدقة وأسماء شعرية سعت لبعث عصر يتمفصل فيه الشعري بالتقني.

1-3 - الممارسة النقدية:

أشار المحسني إلى صعوبة الخوض في مثل هذا النوع من المقاربات بالنظر إلى سببين هما: الحاجة

(1) عبد الرحمن المحسني، بصريات نقدية، النادي الثقافي بجدة، ط1، السعودية، 2018، ص: 15.

(2) عبد الرحمن المحسني، توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي، ص: 13.

(3) المرجع نفسه، ص: 7.

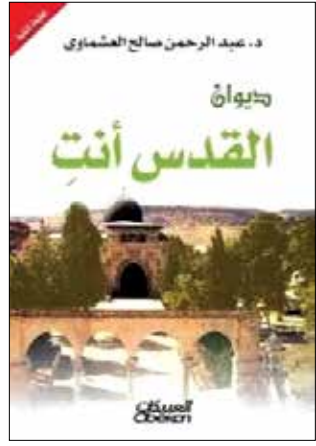
(4) المرجع السابق، ص: ن.

(5) المرجع نفسه، ص: 8.

«إلى جهد مضاعف لوعي التقنية أولاً، ثم مقاربتها من النص ثانياً»⁽¹⁾، لكنه يستدرك ليشير إلى «أن وظيفة من أهم وظائف النقد المعاصر تكمن في السعي إلى تقديم حركة النص المعاصر أمام المشهد النقدي لقراءة مثل هذه التحولات وتوجيهها الوجهة التي تأخذ بالأجيال المندفعة للتقنية إلى آفاق الفائدة المأمولة. كما تقدم تلك النماذج لأجيال قادمة، كشاهد على تحولات وحركة النص الأدبي المعاصر»⁽²⁾. ولهذا سنحاول وصف المظاهر الدالة والخصائص الفنية للنص النقدي وتحديد الزاوية التي ينظر منها الناقد إلى النص.

2 - الصناعة التقنية والعتبات الشعرية:

توقف المحسني عند مجموعة من أغلفة وعناوين وبعض العتبات الداخلية في بعض دواوين شعراء الباحة، وبين القصيدة من الاستعانة بتقنيتين تشكيليتين تعتمدان لصناعة عتبات النص الشعري وهما: الماسح الضوئي (scan)، والفوتوشوب. وقد قسمها إلى ثلاثة تشكيلات، النوع الأول تحضر فيه العتبات مفتوحة ويأتي انفتاحها تقنياً ودلالياً على القضايا العربية والإسلامية، وتمتاز العتبات المغلقة وهي النوع الثاني بأنها معقدة تقنياً ومغلقة دلالياً لهذا فهي تستدعي متلقياً يفك شفرتها ويربطها بالنص، أما العتبات المنسحبة «فتنسحب فيها صورة الغلاف التي اختارها الشاعر لتكون خلفية صورية للنص الشعري، وتقوم على صورة يختارها الشاعر بدقة لتحرك في مدى الديوان بدءاً من غلافه، ويحركها من غلاف الديوان إلى نهايته كأرضية تنسحب لتكون خلفية لكل نصوص المجموع الشعري»⁽³⁾. وقد خضعت هذه العتبات لدراسة شملت الجانبين الأيقوني واللغوي، نختصرها فيما يأتي:

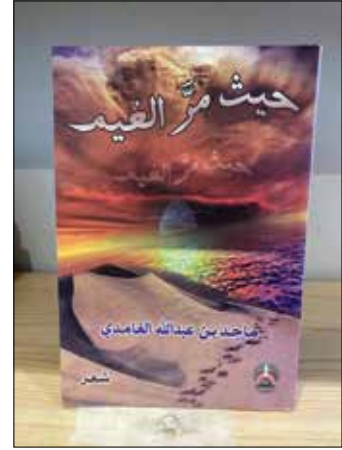
غلاف العتبات المفتوحة	قراءتها
	أيقونياً: توسط العنوان الصورة الضوئية المعالجة تقنياً، وكانت شفرة الوعي بينه وبين متلق يعي دلالة القدس، ولتأكيد الانفتاح الدلالي المقصود اقترح المحسني دعم العنوان بالنقط بعد مفردة القدس. وجاء الغلاف الأخير بصورة ضوئية وعالجها تقنياً مع نص أدبي عن القدس. لغوياً: تداخل العنوان الكتابي مع الصورة فمنح المتلقي حرية ملئه بما يغني عن ذكره وتحديده، فهي القدس التاريخ والديانة والألم والحب وغيرها.

(1) المرجع نفسه، ص: ن.

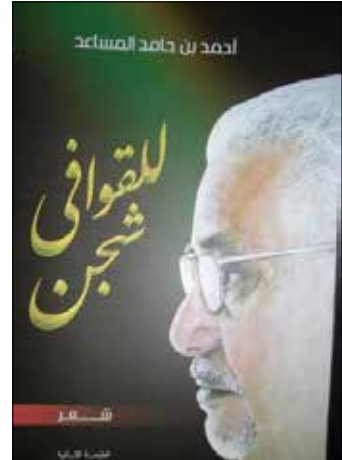
(2) المرجع نفسه، ص: ن.

(3) المرجع السابق، ص: 71.

أيقونياً: تتسق الصورة الضوئية مع العنوان، ونجد في الغلاف الختامي صورة شخصية تلتقي مع أبيات تشبه سيرة أخلاقية لصفات الشاعر.
لغويًا: اتخذ الشاعر اتجاهًا لافتًا في كتابة السيرة على خلفية غلافه الختامي، إذ جعل أبياته تعريفًا شعريًا بسيرته الأخلاقية (المجد، التقوى، الأخلاق، الحب، النقاء عزة النفس وغناها، الشهامة والإباء).



أيقونياً: اتسق العنوان مع الغلاف وهو صورة ضوئية شخصية عولجت بتقنية (الفوتوشوب)، ليساعد القارئ على قراءتها بما تحمله من رسالة مقصودة.
لغويًا: وظفت الرسوم وبعض الصور الضوئية المنسحبة كصورة محمد الدرة لخدمة غاية تكوينية في نصه الذي جعل عنوانه الاسم نفسه (محمد الدرة).



أيقونياً: يأخذ الغلاف بعداً وجدانياً يقوم على توظيف صورة فوتوغرافية لوردة حمراء، وتحضر في الغلاف الأخير صورة الشاعر مع تعريف تقليدي له يهيئ التواصل بين المتلقي والنص، ووضع في الإهداء صورة ضوئية لابنه.

لغويًا: فعلت مفردات العنوان حاستين مهمتين منحتة بعداً متضاداً، فالوشاية ترتبط بمعطيات سلبية، مع مفردة تغير الوجه الدلالي وتتسق مع معطيات الوردة الحمراء. هذه الوجدانية تمتد إلى النص الأول الذي كان عنوانه عنوان الديوان، ويتشظى العنوان في نصوص أخرى تدعيماً لرؤية الشاعر، مع ومضات حزن وتشاؤم بقيت في إطار الوجدانية.



أيقونياً: دعم العنوان بصورة فنية تقنية الصبغة الوطنية، إذ تعتلي صفحة العنوان راية التوحيد: (لا إله إلا الله محمد رسول الله) ووضعت خارطة الوطن خلفية للعنوان.

لغوياً: حمل الديوان رؤية ظاهرة ورسالة شارك بها الشعراء محنة الوطن مع الإرهاب، ويمتد الحس الوطني من صفحة العنوان ليصل إلى بقية نصوص الديوان.



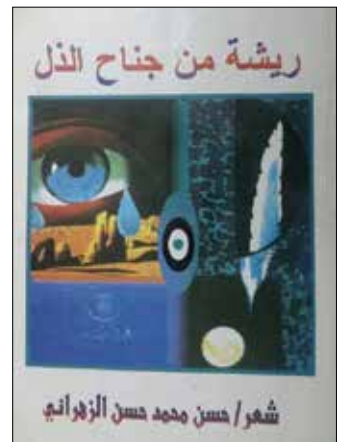
أيقونياً: كثف العنوان والصورة التقنية الدلالات الوطنية، إذ تماس اللون الأخضر مع علم وطنه، وتسيد شهادة التوحيد: (لا إله إلا الله محمد رسول الله) واحتل رأس الغلاف الأمامي من الأعلى، وتلاقت بالأبيات الشعرية في الغلاف الأخير. وتدعمت بعض العناوين الداخلية مثل: (ملحمة المجد يا موئل الأوطان) بصورة ضوئية للملك عبد الله وولي عهده الأمير سلطان.

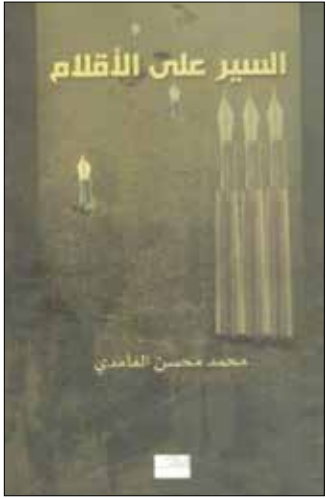
لغوياً: اقتطع نص الغلاف الختامي من نص عنوانه: (بلادي كم تكلمها قلوب) المستفتحة للديوان، ويظهر توجه الشاعر من عناوينه التي كان فيها عنوان الديوان شفرة لقائه بالمتلقي.

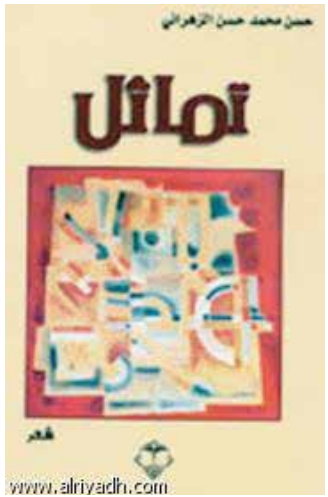


أيقونياً: يوحي الغلاف باشتغال شعري وتقني أحال على بعد اجتماعي ديني. وقد دعمت اللوحة دلالات العنوان، فالريشة حاضرة والعين الرامزة إلى الأم ومعطيات أخرى تشع من تلك اللوحة المعبرة.

لغوياً: تناص العنوان مع الآية القرآنية: (واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيراً) والنص مرثية طويلة لأمه جعل عنوانها: (من أين لي من بعدها قلب؟) وقد اختار الشاعر هذا النص لدلالته على الحدث، ودعم الإهداء وما تبعه من آيات وأحاديث جعلها في مطلع ديوانه توصي بالأم وبرها، يقول في الإهداء: (إلى كل من فقد أمه وذاق مرارة اليتيم ولوعة الحرمان).



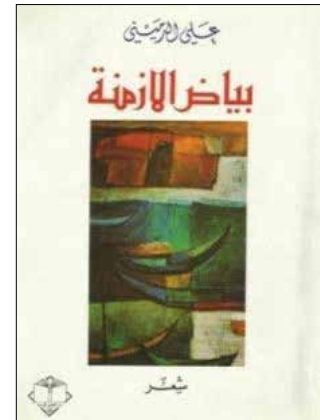
أيقونياً: فعل الفوتوشوب في الغلاف فكان صورة رمزية لمجموعة من الأعلام المدببة كسكاكين باتجاه الأفق، تتوزع على طريق معتم كعتمة وجهة الديوان، وتسير في ظلام اللون الأسود. وفي صفحة الغلاف الأولى من الداخل صورة شخصية وتعريف بالشاعر، وعلى الغلاف الأخير من الداخل صورة آثار مشي في صحراء مقفرة ورسم عليه كتابياً نص. لغوياً: يتيح وضع تعريف للشاعر الذي عمل في الصحافة والتجريب معرفة شيء من وعي العنوان وتوجه الشاعر الذي بدأ كتابة الشعر الحر. إذ نجد على الغلاف الختامي نصاً شعرياً يفتح بصيصاً من الوعي لفهم أبعاد العنوان، وقد كتب النص بالأبيض على مساحة مظلمة.	
أيقونياً: تضمن الغلاف صورة تشكيلية للفنان محمود الملا، ودعمت بعنوان لا تفصح الصورة الضوئية عن علاقة متصلة بمفردة الشغب، وإن بدت الصورة لا تخلو من عبثية وشغب. لغوياً: تضمنت صفحة الغلاف الأخيرة شبه نثر شعري لتفاصيل عنوانه، إذ اختار مقطعاً من قصيدته (شغب) التي قسمها إلى مقاطع تحتوي الأشهر الميلادية من (يناير - إلى ديسمبر)، وهذا يحيل إلى اكتشاف الخط التجديدي للشاعر.	
أيقونياً: يوحي الغلاف باشتغال تقني صرف، وتبدو الصعوبة في المقاربة بين فنية الغلاف وصورته الرمزية وبين العنوان. لغوياً: ورد العنوان في الأصل عنوان قصيدة في الديوان. إذ لا تستبعد مشاركة الشاعر وإقراره للغلاف، ويتأكد في تلك الرؤى التي وضعها على غلاف ديوانه الأخير لمجموعة من النقاد الذين قرؤوا تجربته.	

أيقونياً: جاء الغلاف بلوحة تجريدية للفنانة التشكيلية (سهير السلطان)، موظفاً التقنية في تجاذبات غير واضحة مع العنوان، ليفتح أفقاً أوسع لاحتمالات ممكنة. واعتمد الغلاف الأخير على صورة ضوئية شخصية مع سيرة ذاتية للشاعر. لغويًا: منحت صفحة العنوان بعداً فاعلاً أثر داخل الديوان، وهو اختيار تقليدي يذكّرنا بالعناوين القديمة حيث تسمى القصيدة بمطلعها أو بجزء منها أو بقافيتها، وهو اختيار يتضح منه أن تلك القصيدة في ذاتها أثيرة إلى نفس الشاعر، في حين أن الدلالات في الديوان تذهب إلى أبعد من أوجاع أنثى.	
أيقونياً: وضع على الغلاف صورة فنية تحمل رؤية تعبيرية توحى بتوجه الديوان التجديدي، إذ تشهد صراعاً ظاهراً وتناقضاً بين البياض المتفائل والسواد الحزين المنعكس على بنيات الديوان، ويكشف الغلاف الختامي عمل عدة تقنيات حاسوبية تضمنت صورة فوتوغرافية للشاعر وسيرة ذاتية ورأياً نقدياً. لغويًا: ظهر العنوان بشكل جديد تمثل في وضع النقط بعد مفردة (إثمي..). وإضافتها في ختام العنوان، إذ يوحي بفتح المعطيات الدلالية إلى آفاق بعيدة نظراً لتخصصه الشاعر الأدبي حسب سيرته الموجزة إلى الغلاف الختامي، وهو يضع على صفحة التعريف الداخلية الأولى نبذة توحى بالعمل المؤسسي الذي أقامه لإنتاج غلاف ديوانه.	
أيقونياً: تأتي ثنائية الصورة والعنوان في شبه تكامل قصدي يمثل الاتجاه التجديدي في تجربة الشاعر، مع تدعيمه بلوحة (حروفية) من اختيار دار الكنوز الأدبية. لغويًا: أضفى التحديث في العنوان الغامض فعل التمدد والانسحاب، وكذا الإهداء. وجعل أول نص له بعنوان (تماثل) لتحرير دلالات (الثلاثية) التي قدم بها (النطق، الموت، العشق)، ويبدو أن الشاعر تعمد الإبهام بتوظيف النقط في قصائده.	

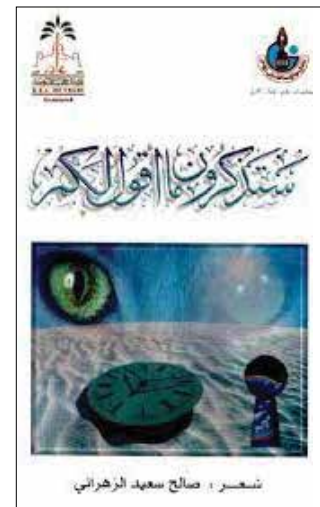
أيقونياً: استعان الغلاف بلوحة تعبيرية للفنانة فوزية عبد اللطيف، وتوحي المرأة في اللوحة بقصدية الاختيار ومقاربتها لرؤية العنوان، أما الغلاف الخارجي فقد أدت فيه التقنية دوراً فنياً بسيطاً اتكأ فيه على (الفوتوشوب). لغوياً: تحضر الأنثى في الإهداء وتشكل بتداعياتها النقطة المحورية التي يدور حولها صهيل الديوان. ويظهر أن الدائرة رمز لا يبعد عن المرأة وتداعياتها، ويوظف الصهيل في ارتباطات مختلفة، فالشاعر يفلسف حالة الغضب وحالة الصهيل الغاضب الذي يبهت على صدور النساء، حتى ولو كان الأمر يمس قضايا العرب المصرية.



أيقونياً: حمل الغلاف الأمامي لوحة تجريدية تضمنت أبعاداً مختلفة شكل فيها البياض حيزاً مؤطراً، حقق التلاقي بين العنوان والعمل المحيط بالغلاف، وهيمنت مفردة (البياض) على العنوان والغلاف. وحضر البياض في النص على الغلاف الختامي. لغوياً: تأتي مفردة (أبيض صار الشبيه) مرتكز النص المكتوب، حيث نجد نصاً بعنوان (البياض)، وعنوان الديوان جاء نتيجة تجمهر مفردة البياض وطغيانها في مدى النص، وإن لم تحضر مفرداته اللغوية بذاتها لكنها دعمت مشروع سلطة البياض في النص.



أيقونياً: تنتمي الصورة التشكيلية للغلاف إلى الاتجاه التعبيري/الرمزي، بداية من العين التي ترقب الزمن/الساعة، في دلالة إلى أنه سيأتي اليوم الذي ينقد فيه الآخرون أقوالكم وأفعالكم، واستحضر رمزاً يدل على فتح الأبواب المغلقة مع غياب المفتاح، إشارة إلى أن الوقت لم يحن لفتح المغلق. لغوياً: تقاطعت أفكار نص "اللغة خارج الأبجدية" مع دلالات الزمن في الصورة التشكيلية والعنوان حيث يتحدث النص عن النكسات التي مرت على الأمة، ويستحضر العنوان أبعاد النص القرآني الذي يقول الله تعالى فيه على لسان مؤمن آل فرعون: (فستذكرون ما أقول لكم وأفوض أمري إلى الله إن الله بصير بالعباد)، وكأن الشاعر يتنبأ بما سيكون.



أيقونياً: جاء الغلاف صورة ضوئية لخريطة العالم معالجة بتقنية الفوتوشوب لتتسق مع دلالة العنوان المحيل إلى كون (القبلة/الكعبة) هي مركز الكون، وتشبيح الشاعر لوطنه.

لغويًا: عبرت المفردتان المتجانستان جناساً تاماً (قبلة/ قبلة) عن الحب الكبير الذي يحمله الشاعر لوطنه. وينسحب تمثيل تلك الرؤى على نصوص متعددة في الديوان، بدءاً من الإهداء الشعري وصولاً إلى عنوان القصيدة التي اختار عنوانها عنواناً لديوانه: (قبلة في جبين القبلة).



ومن خلال ما سبق، يخلص المحسني إلى أن الشاعر يهتم في مرحلة طباعة ديوانه «بصناعة الغلاف: فيعني باختيار عنوانه الكتابي كما يعتني بدعمه بصورة ضوئية أو تشكيلية، وبعد الاختيار المضني أحياناً يأتي دور الصناعة التقنية لمقاربة العاملين الكتابي والفني»⁽¹⁾. دون أن يتجاوز الإشارة إلى البنية اللغوية للعنوان عند شعراء الباحة.

2 - التقنيات الحاسوبية والنص الشعري:

دعم الحاسوب تصميم الأدبيات في العصر الحديث، ولعبت أجهزة الكمبيوتر دوراً مساعداً في تجديد طرق تلقي النص، فحضرت هذه التقنيات بوصفها أدوات يستعين بها المؤلف لتنقيح أو تعديل أعماله. وقد عرض المحسني نماذج اندمج فيها الحاسوب بالشعر وساعد في منح إمكانيات جديدة لإنشاء النصوص وتنسيقها وتحسينها بفضل التقنيات الجديدة، مما أضفى حيوية في التعبير الشعري، إذ «كان الهدف هو البحث عن طرق جديدة للإبداع الأدبي، وإذا لزم الأمر من خلال اللجوء إلى المساعي الحميدة لآلات معالجة المعلومات... كان الأمر يتعلق بإظهار كيف يمكن لأجهزة الكمبيوتر ذات يوم أن تنجح في إخراج أشكال جديدة أو افتراضية أو محتملة من الشعر أو الأدب في ذلك الوقت على وسيط لا يزال يُطبع»⁽²⁾.

يجيب المحسني عن سؤال: كيف أثر التشكيل الحاسوبي في صناعة النص؟ باستعراض النماذج الشعرية المستفيدة من فضاءات تشكيلية جديدة ساعدت عليها التقنيات الحاسوبية، ومددت بواسطتها أفق التشكيل البصري في النص الشعري، وفتحت المجال الدلالي في حدود ما يطيقه النص. من هذه التشكيلات المعتمدة عند شعراء الباحة مراعاة التشكيل السيمتري الذي حددته الدراسة في ثلاثة أنماط: منها ما جاء في بداية السطور الشعرية كما هو في نص عبد الرحمن سابي (الحلم السابع بعد الألف)، وفي ديوان الشاعر صالح الزهراني

(1) عبد الرحمن المحسني، توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي، ص 150.

(2) Alain Vuillemin, Informatique et poésie, <https://www.epi.asso.fr/revue/77/b77p175.htm>

والراديو.... وقد تحول التلفزيون إلى وسيلة إعلام جماهيرية جديدة، ... وشكل أخيراً وسيلة جديدة للتعبير قادرة على خلق أنواع جديدة من الأعمال السمعية البصرية. في كل من هذه الأبعاد الثلاثة، يُنشئ الشعر الذي يُفهم على أنه نوع أدبي ونشاط تخيلي يربط علاقات مع التلفزيون بوصفه تقنية جديدة كما هو الحال مع الراديو والسينما وحتى الهاتف؛ لأنه يحفز الخيال الإعلامي لبعض الشعراء. ويحيي بواسطة المشاهدة عن بُعد حلم التزامن والانتشار الذي طوره الشعراء بشكل خاص في بداية القرن العشرين، ويوسع النظرة الفردية التي ستسمح لنا بالدخول في كل مكان»⁽¹⁾.

لقد كشف المحسني دور التلفاز في الشعر سواء «كمستفز ومثير للإبداع بما تفتحه المشاهدات من بعث شعري، وثانيهما تأثيره في بنيات النص اللغوية والصورية»⁽²⁾. وخصص لهذا الموضوع مساحة بحثية أثبت فيها أن هذه التقنية التواصلية ليست «للتسلية فحسب، بل أصبح موجهاً له دوره المهم في الانبعاثات الشعرية المعاصرة»⁽³⁾. ومن النماذج الشعرية التي تأثرت بالمشاهد التلفزيونية قصيدة (رامي) لعبد الرحمن العشماوي في استشهاد الطفل محمد الدرة في أحضان والده، ونصه عن الطفلة (إيمان حجو)، ونصه (اكسروا هذي السلاسل)، ونجد هذا التأثير عند محمد خضر في نص (لو أن جارتنا كاثرين زيتا جونز) وهي بطلة فيلم شاهده الشاعر، وصالح الزهراني في تناص قصيدته (شاهد على العصر) مع برنامج تلفازي مشهور يعرض على قناة (الجزيرة) بالعنوان نفسه، فضلاً عن نصوص تأثرت بنياتها بالتلفاز من قبيل نصي (غيب يا هلال) و(محمد الدرة) للعشماوي. لم يغفل المحسني توجيه دراسته لرصد حضور أجهزة الهاتف بما استحدثته من تقنية الرسائل النصية (sms)، وبين كيف يمكن أن يكون الاستخدام الشعري للرسائل النصية خلاقاً وشعرياً ومرتبطة بتواصل المشاعر والحالات المزاجية. هذا ما يؤكد أن «القصيدة هي شكل من أشكال الرسائل النصية... إنها النص الأصلي... إنها إتقان الشعور باللغة - إنها طريقة لقول المزيد بالقليل، تماماً مثل الرسائل النصية»⁽⁴⁾، فأنجبت هذه التقنية وسيطاً تواصلياً نصوياً بين الشعراء، إذ «تحولت عند الشعراء المعاصرين إلى دواوين متحركة، أغنت كثيراً عن الورق والكتابة التقليدية. فكلما عنت الفكرة للشاعر هرع إلى جهازه الجوال ليحرك أزراره ويكتب نصاً شعرياً يتواصل به مع الآخرين»⁽⁵⁾. وقد برز الشاعر حسن الزهراني نموذجاً لافتاً في تجربة شعراء الباحة.

استعان الشاعر بالبريد الإلكتروني وفعله شعرياً «فيأبى إلا أن يخلق من هذا الموقف الاتصالي بيناً شعرياً طريفاً ذا فنية عالية، ... يرفق معه إبداعاً يفتح آفاق التواصل ويعبر عن رغبة المبدع في شق مساقات إبداعية للشعرية الجديدة»⁽⁶⁾، وهو ما نراه لدى حسن الزهراني في شعرته التفاعلية الإبداعية لاستفساره عن وصول

(1) ibid

(2) عبد الرحمن المحسني، توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي، ص 114.

(3) المرجع نفسه، ص: 121.

(4) Carol Ann Duffy, Poems are a form of texting, <https://www.theguardian.com/education/2011/sep/05/carol-ann-duffy-poetry-texting-competition>

(5) عبد الرحمن المحسني، توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي، ص: 122.

(6) المرجع السابق، ص: 124-125.

الرسالة إلى المرسل إليه أو عتبه على تأخر الرد. ومن ناحية أخرى تعمل علامات الترقيم على زيادة مستوى التشكيل البصري.

تبرز مصطلحات الحاسوب في بنية النص الشعري لتحرك الفعل الشعري من قبيل عمل الشاعر محمد محسن الغامدي الذي يكرر مفردتي (أيقونة) و(الماسح الضوئي) من ديوانه (السير على الأقلام). وكان لتقنية الإنترنت وما جاءت به من أشكال التواصل من قبيل الشات حضور في نص (حديث الشات) محمد محسن الغامدي «وعلى الرغم من كثرة المستخدمين لمثل هذه التقنية إلا أن قليلاً منهم من يوظف حاسته الشعرية لشعرنة هذه المواقف التي تمثل لوناً من تعاطي التقنية والمعرفة»⁽¹⁾. ومن نماذج توظيف تقنية الحاسب في المقاربات الشعرية المعاصرة نص (طفولة) للشاعر محمد خضر الذي استعان فيه بالبطاقات الشعرية (poetry cards)، ومعلقة عمرو بن كلثوم، و(أسرج شموخك يا بطل) عرضاً بصوت الشاعر عبد الرحمن العشماوي وأدائه عبر تقنية اليوتيوب.

1 - 4 - اختبار الصحة:

يشير المحسني إلى أن الدراسة وظفت «معطيات منهجين بحثيين هما: المنهج الوصفي الذي يعنى بتوصيف الظاهرة، والمنهج الفني في تحليل النصوص»⁽²⁾. والجلي الاعتماد في توصيف كل تلك المهارات الرقمية التكنولوجية الحديثة، وتحليل الجوانب اللغوية والمطبعة إلى تحليل الخطاب متعدد الوسائط بالنظر إلى استفادة النماذج الشعرية محل الدراسة من تقنيات الوسائط المتعددة، التي ظهرت في تحليل تلك القصائد؛ ما يعني أن الدراسة تنضوي ضمن نموذج منهجي متعدد الوسائط اتخذته القصائد وشكلت وفقه تشكيلاً مرئياً، إذ لم تعد اللغة بمفردها أهم نظام سيميائي بل ظهرت مع تطور التكنولوجيا أشكال دلالية جديدة تشتغل بشكل تكاملي منتج.

إن ما يؤكد استعانة المحسني بتحليل الخطاب متعدد الوسائط موقفه الداعي إلى أن «مقاربة وعي النص المعاصر... لم يعد خاضعاً لتأثير الكلمة فقط. بل أصبح يقع تحت مؤثرات وسائط متعددة كالصوت والصورة واللون إضافة إلى الكلمة، مما يحسن بالناقد المعاصر أن يفتن إلى تأثيرها على عطاءات النص في عصر تتسارع التقنيات الحاملة للنص في التأثير عليه»⁽³⁾؛ ما يعني أن تحليل الخطاب في هذا العصر المتميز بتعدد الوسائط خضع بدوره لمجموعة من التغيرات بعد أن كان التركيز على نظام اللغة في شموليتها وهيمنتها على الأدب ظهرت التمثيلات المرئية بوصفها طوقاً أخرى لإنتاج الدلالة والذي لا يشكل فيه علم اللغة اللفظي إلا عنصراً واحداً لا يمكن تجاهله مثل الصور والأصوات والألوان لتشكل بذلك مساراً للغة بصرية جديدة.

تدرس اللغة المرئية وفق مجال أوسع أطلق عليه «بنظرية العلامات المرئية حيث أتاح الفرصة لبداية تحليل

(1) المرجع نفسه، ص: 141.

(2) المرجع نفسه، ص: 9.

(3) المرجع السابق، ص: 8.

العلامات الأخرى (اللفظية، والإيمائية، والرياضية، وما إلى ذلك)، والذي سيجعل من الممكن إكمال هذه السيمولوجيا العامة، والتي وحدها قادرة على تسليط الضوء على كل آليات الوظيفة الرمزية⁽¹⁾. وعلى الرغم من أن اللغة المرئية «تفتقر إلى خصائص اللغة اللفظية. من هنا لن تشكل الإشارات المرئية لغة بريئة، هذا ما يجعلها نوعاً من اللغة الثانوية المقيدة، والتي لن تجد إلا أسساً في فك تشفيرها عن طريق اللغة اللفظية. وبالتالي، لا يمكن تحديد الأشكال المرئية والإعلان عنها إلا من خلال الكلمات»⁽²⁾؛ ما يعني أن الاهتمام بالجانب البصري أو الأيقوني عند الشعراء لن يقلل من شعرية النص، ولن يحول جماليته إلى مسارات غير مقصودة، فالتجانس بين المستويات السطحية للغة اللفظية واللغة المرئية والتعايش بينها لن يقمع الوعي الشعري عند الشاعر من جهة، ولن يصيب القارئ بحالة غير مرغوب فيها من سوء الفهم، ويجنبه مغالطات قرائية نتيجة المتغيرات المرئية والإدراك البصري للدلالات من جهة أخرى.

الخاتمة:

نخلص من خلال قراءتنا لكتاب «توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي شعراء منطقة الباحة أنموذجاً» إلى أن وضع القراءة في عصرنا الموسوم بالوسائطي والرقمي يفسر عدم الاستقرار الذي تشهده نظرية الأدب إلى حد كبير نتيجة تطور الممارسات والأشكال الفنية المقدمة عن طريق التكنولوجيا، وما أوجدته من أدوات تقنية ناقشها الكتاب، وعرض أبرز أشكالها الجديدة، وما خلقت من تنوع كبير وحركة شعرية تسير نحو آفاق تجريبية أكثر فعالية. إذ مكنت هذه التقنيات الشاعر من أن يفكر ملياً عندما يقرر تقديم إنتاج إبداعي معاصر، أو أن يطرح تجارب عملية مختلفة تجذب القارئ من خلال تكوين علاقات جديدة مع اللغة يتم فيها إنشاء صورة معقدة ومتحركة لفظياً وصوتياً وبصرياً، تدعو إلى الإدراك الكامل للفن الأدبي الذي يستخدم التكنولوجيا الحيوية كوسيط له، ويتحول بذلك الشعر من فضائه الكتابي التقليدي إلى عرض بصري يستقي مادته المرئية في المقام الأول من ولادة أساليب تكنولوجية جديدة ازدهرت في مجالات أخرى.

قائمة المصادر والمراجع

- 1 - عبد الرحمن المحسني، توظيف التقنية في العمل الشعري السعودي شعراء منطقة الباحة أنموذجاً، نادي الباحة الأدبي، السعودية، 2011.
- 2 - عبد الرحمن المحسني، بصريات نقدية، النادي الثقافي بجدة، ط1، السعودية، 2018.
- 3 - Carol Ann Duffy, Poems are a form of texting, <https://www.theguardian.com/education/2011/sep/05/carol-ann-duffy-poetry-texting-competition>
- 4 - Céline Pardo, Poésie et télévision : la rencontre rêvée, <https://books.openedition.org/pupo/10538?lang=fr>
- 5 - Fernande Saint-Martin, Sémiologie du langage visuel, Presses de l'Université du Québec, 1987.

(1) Fernande Saint-Martin, Sémiologie du langage visuel, Presses de l'Université du Québec, 1987, pxii

(2) ibid, pviii

النقد الفضولي للنص الرقمي السمات والملامح مقارنة في التوصيف

د. محمد بن علي الزهراني

أستاذ مساعد- كلية الأمير سلطان للعلوم الطبية بالظهران

الملخص:

موضوع البحث: النقد الفضولي للنص الرقمي السمات والملامح مقارنة في التوصيف.
أهمية البحث: النقد الجاد للنص الشعري هو الوجه الخفي الذي تصقل به الموهبة، ويتعالى معه المبدع، وإذا ما تقهقر أو ضعف فإن مساحة الضعف ستأخذ مداها، في ظل سهولة النشر الرقمي الذي أضحى سوقاً رائجة لكل من كتب شعراً. وقد وجد التماهي مع النصوص الشعرية المغرد بها في جانب يغلب عليه ثلاثة دوافع: المحاباة، والتحفيز، والانحياز العرقي، والفكري، والقطري. ولم تكن تصدر التعليقات النقدية عن وعي نقدي يخدم الإبداع والمبدعين، وإنما أصبحت مشحونة بتلك الدوافع الثلاثة، من هنا كان لابد من ملاحظة تلك التعليقات المغرد بها على النصوص الشعرية، وفحصها، وتقويمها، وإحاطتها بمصطلح شمولي تحدد من خلالها سماته وملامحه.

مشكلة البحث: من أبرز سيورة النص الأدبي تحولها الرقمي كأداة فاعلة في عبوره ونشره وتلقيه. وقد صاحب هذا النص العابر ردود تعقيبية لا تصل إلى درجة الموضوعية. وقد افترض الباحث أن هذه التعقيبات يغلب عليها المحاباة، والتحفيز، والانحياز، وهو ما يمكن أن يسميه الباحث بالنقد الفضولي توسعاً في استعمال مصطلح نقد. وهذه الردود غير الموضوعية ستحيل النص الشعري ومتلقيه -مع مرور الزمن وغياب النقد الموضوعي- إلى عدة أمور، منها:

- إضعاف مستوى التلقي للنص الشعري، وخلق ذائقة أدبية هشّة لا تميز بين الصواب والخطأ، والرصين والضعيف.

- إضعاف المستوى الشعري لغة وتخيلاً، وتشجيع المتطفلين على الشعر، ومباركة جرأتهم عليه.

حدود البحث: يقتصر البحث على تتبع نماذج من تعليقات المغردين على المقطعات الشعرية في (تويتر) التي ينشرها الشعراء المعاصرون في حساباتهم.

أهداف البحث: تنعم هذه الورقة النظر في طبيعة الردود والتعليقات على النصوص الأدبية المُعَرَّد بها، كي تضع مفهوماً اصطلاحياً واضح الملامح والسمات لطبيعة النقد الموجه لها، فكل تعليق أو تعقيب موجه إلى نص معين ما هو إلا ممارسه نقدية كونه أعطى النص حكماً وقيمة.

تساؤلات البحث:

- ما سمات هذا النوع الطارئ من التعليقات، وما دوافعها؟
- ما أثرها في النص الشعري (الرقمي)، وما تأثيره في الذائقة النقدية؟
- ما اتصاله التاريخي، وما موقف النقاد الموضوعيين منه؟

منهج البحث: يمضي في ذلك على وفق المنهج الوصفي لمقاربة أهداف البحث وتساؤلاته، وما تكنه هذه التساؤلات من إشكالات نسقية مضمرة على المستوى الفكري، والعريقي، والقطري، متخذاً المفهوم الواسع للأدب الرقمي أرضية يتكئ عليها، وينطلق منها؛ إذ إن هذا النوع من الأدب ما زال منطوياً تحت مفهوم واسع لم يتشكل مدلوله بعد كـ مفهوم استقلالي حدي الدلالة والتعيين، ولذا عد الباحث كل نص منشور عبر الوسيط الإلكتروني نوعاً من الأدب الرقمي وتحت مفهومه.

المقدمة:

جعلت وسيلة التواصل الاجتماعي من (تويتر) حضوراً واسعاً للنص المقنن المختزل، وربما أضحي أكثر هيمنة للقارئ العربي، وربما أيضاً تجاوزت هيمنته هيمنة الكتاب الورقي؛ وفتح للنص اللغوي بكل أنواعه جمهوراً غفيراً متجاوزاً رهان الزمان والمكان؛ إذ يمكن القول إن تقنية تويتر في ذاتها تحولت إلى ثقافة جماهيرية⁽¹⁾. تعزز التفاعل والتشارك والسجال العلمي الرصين، وقد تحققت فيها نظرية القراءة والتلقي أكثر من غيرها كونها تركز على القارئ المنتج استجابته بفعل ثقافته وقدرته التأويلية بوصفه قارئاً خاصاً، أو نخبياً⁽²⁾. أو غير ذلك من مستويات التلقي المفترضة في المتلقي. فهي تمارس سلطة التأثير والإبلاغ والإقناع التي يذكي روحها التفاعل بين الطرفين. وبلا شك فقد أسهم فيه الدرس اللغوي إسهاماً في تشكيل الوعي باللغة. هذا الإسهام يصعب تقويمه إلا بنظرة علمية دقيقة تصنف طبيعة ما يطرح فيه، وتبين قيمته وجدواه.

وفي تتبع للحسابات المهمة بالدرس اللغوي في تويتر نجد أنها تكشف عن عدة غايات، ومن هذه الغايات: غاية تعليمية، وغاية حجاجية استشرافية معاً، وغاية تكسبية بحثية. غير أنه من المؤسف أن المؤسسات الثقافية في الوطن العربي كله لم تقم بجهد مقبول في تأدية مهمتها الوظيفية تجاه لغتها الفصيحة، ولم تتخذ من سانحة تويتر فرصة لإظهار اللغة الفصيحة بوجهها الجمالي والنفعي، وإنما وقف ذلك الأمر على بعض أبنائها الحريصين والمهتمين بها.

(1) لويس دوللو، الثقافة الفردية وثقافة الجمهور، ترجمة: عادل العوا، (بيروت، منشورات عويدات، ط2، 1982)، 115.

(2) ذهبية حمو الحاج، خطاب الثورة السورية، من بلاغة المتكلم إلى بلاغة الجمهور، <https://alketaba.com>

ويتجه الشباب -كما يقول إبراهيم خليل في مقابلة معه⁽¹⁾- إلى الانعتاق من ضوابط الأدب، ومعايير النقد زاعمين أن العصر الجديد يحتاج لكتابة جديدة، فيكثر بسبب ذلك ما يعد انزياحات غير مدروسة... وربما صنعت منهم نماذج روائية، أو شعرية مشهورة على أيدي نقاد بأعيانهم. ولكي نستبين طبيعة هذا التوجه في طبيعته لا بد أن ندرك أن هناك نوعين من التلقي، هما:

أ - متلق واع عارف بمسلكيات النقد الأدبي، ومعايير الجودة والرداءة، ويملك مع ذلك حاسة ذوقية متقدمة، فيلجأ إلى المجاملة في حكمه على النص، إما بلفظ، أو بإعجاب، وإما برمز، وإما بإعادة. وهذه أحكام نقدية غير مباشرة تمنح النص شرعية الإبداع، وتجعل صاحبه في يقينية الإبداع والتفوق.

والإعجاب بالنص الضعيف وترويجه - مع القناعة بضعفه ورداءته- خيانة كبرى، لأن ذلك تزوير للثقافة، والأدب، وإجرام في حق الذائقة النقدية، وخلقٌ لمناخ ثقافي معزول، ومتمرد على سياقه. وقد يكون من أسباب ذلك الخروج من تهمة يُروج لها كثيراً، وهي أن النقد الحديث ما هو إلا محاكمة متعالية تبحث في مدونات القدماء، واقتفاء أثرهم، ثم إسقاطها على ما هو حاضر، فهو محاكمة عقل ميت لعقل حي. وهذا ادعاء سطحي لا يتبناه إلا جاهل بمقومات النقد الرصين.

ومن الإشكالات التي سوغت هذا التوجه عدُّ النص الشعري ضرباً من التواصل والتخاطب، ولا يختلف عن طبيعة الخطابات الأخرى، فتسقط حينئذ محدداته الشكلية المتعلقة بالوزن، والجرس والإيقاع، وتسقط محدداته الفنية الأخرى المتعلقة بالسبك والتركيب، والجزالة، والقوة، وحسن التوظيف. وأصبح المتلقي الواعي ناقداً فضولياً بهذا الصنيع؛ إذ لم يداخل النص بذهنية نقدية فاحصة، ولم يحجم عن التداخل والتعليق، بل تعامل مع النص المغرد به على أنه بنية شكلية تتضمن مقاصد معينة فحسب.

إضافة إلى ذلك الاستسهال، والنفور من القيد، المظروف المكاني. وهذه الثلاثة أيضاً حركت الدوافع الثلاثة العرقي والمذهبي والتحفيظ والمجاملة. وأصبح لفظ (رائع) منوالاً تداولياً يمنح النص الشعري إجازة نقدية مقدرة.

وتشيع موجة التخلص من القيود، كون (تويتر) ليس مكاناً صالحاً للنقد، وليس المقام الرسمي الذي يحضر فيه العقل الناقد بكل شروطه وأدواته. وهذا وهم نشأ من ضيق أفق من يتبناه؛ إذ يزداد من ينادي بأن التصحيح، وتقويم الخطأ مكانه حجرة الدرس، وأروقة المدارس والجامعات، وكأن المعرفة النافعة في نظرهم مظروفة بمكان معين، وليس منطلقاً مفتوحاً فضائياً، وغاياته وأهدافه تتجاوز ذلك. إن المسلك المعرفي، وما يفرضه من شروط قيدية محفزة لا تنفك عن المتلقي، فهي راسمة للإبداع محفزة عليه. ولقد تجاوزت المجاملات النقدية حداً تراخى معه التوجيه النقدي السليم، ولم يعد للناقد من مقولات النقد المعززة للإبداع إلا استثمارها في طرح نظري آخر غير مرتبطة بذلك النص الشعري المنفصل من تقاليد الشعر ومقوماته. وقد كان أبو هلال العسكري يقول: «إِذَا عَمِلَتِ الْقَصِيدَةُ فَهَذَّبَهَا وَنَقَّحَهَا بِالْقَاءِ مَا غَثَّ مِنْ أَيْبَاتِهَا، وَرَثَّ وَرَدَلَّ،

(1) صحيفة الرأي، تاريخ النشر 2018/9/19.

والاقتصار على ما حُسِّنَ وفُحِّمَ، بإبدال حرف منها بآخر أجودَ منه، حتى تستوي أجزاؤها، وتتضارع هواديهـا وأعجازها»⁽¹⁾.

ب - متلق غير واع، ولا دراية له بالنقد ولا بأدواته، لكنه يداخل بأحكام قطعية كـ: (مبدع، رائع، ...) وهذا يخلق مناخاً من الفوضى الثقافية التي تجعل صاحب النص في ظنية الإبداع والتفوق.

ويظهر أن أنماط شركاء التفاعل في تويتر ينساقون في مسارين:

- مسار نفعي، يتخذ من (تويتر) وسيلة نفعية، فيكون جاداً في المتابعة، والمشاركة، ينظر إلى (تويتر) على أنه منبر تعليمي وتعلمي، يحقق وظيفة هادفة.
- مسار غير نفعي، يتخذ من (تويتر) وسيلة هزلية، يبرز فيها الانحراف الأخلاقي، والتهكم والسخرية من كل ما هو جاد، ويسهم في إعادة التغريد لكل ما هو سلبي.

والعامل المؤثر في طبيعة التفاعل النشط في الاتجاه النفعي ما يمكن تسميته بـ«قراءة اللحظة» وهذه اللحظة هي لحظة فارقة في مسألة التلقي الإيجابي أو السلبي. ولماذا هي كذلك؟ لأن المتلقي يتلقى في الصفحة نفسها، وفي النظرة الواحدة نفسها غير تغريدة في موضع واحد. وهذه القراءة اللحظية تسالم المتلقي بإحدى اللحظات الآتية:

- 1 - لحظة كمية. وهي ما تستزرع من ذهن المتلقي كما معرفياً مختزلاً في كلمات محددة يقرر على ضوءها استمرار المتابعة من عدمه.
- 2 - لحظة كيفية. وهي معزز معرفي للمتلقي الجاد؛ لأنه يرى فيها عمقاً علمياً معيارياً بالبحث والمتابعة والتمثل لمحتواها.
- 3 - لحظة ذوقية. وهي تلك التي تعزز في ذهن المتلقي تجليات الروح، والمفاهيم والإشارات، والإيماءات الحساسة؛ كونها راصدة لبوح شعري جميل، أو مقولة مقامية لصاحب الحال والواقع وينتفع منها، أو مقولة فلسفية تبني ذوقاً حجاجياً يتماهى مع اللحظة الكمية والكيفية.
- 4 - لحظة صورية: وهي لحظة يلتقط فيها الذهن والعين الباصرة علاقة سيميائية موحية، أو ملهمة تفتح عليها كل الدلالات النفسية والاجتماعية والثقافية.

أولاً: مقارنة حول المفهوم

«فضولي» مصدر فضل، وهو ما لا قيمة فيه، وما لا فائدة فيه لا قيمة له، ومن ترك فضول الكلام منح الحكمة. وزن الكلام إذا نطقت فإنما يدي عيوب ذوي العيوب المنطق وليس هناك إطار حدي ثابت، وإنما الذي عناه الباحث هو ذلك التعليق المغرد به على نص هزيل بأي

(1) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، (دار الفكر العربي، ط2، 1971)، 157.

شكل من أشكال الإعجاب قولاً، أو رمزاً، أو أيقونة سيميائية؛ ذلك أن مسألة فضول مسألة نسبية محكومة بعدة عناصر، منها الزمان والمكان، والهدف والغاية، تُفرض بتلقائية محضة في لحظتها الراهنة؛ فقد يتغير الحال، فما كان يُرى على أنه من فضول القول، يُرى في حين آخر أنه من صلبه ومنتنه.

والنقد الفضولي ليس هو النقد الانطباعي، فالانطباعي إحداث أثر في النفس من نص شعري لا قصور فيه. فهو يتوافق قيمة وإبداعاً متوازيين مع المتلقي الواعي. هذا المتلقي يمتلك الذوق، والإحساس الفطري؛ لأن لغته التي يتحدثها تقعد عليها معيارية النقد الأدبي، فهي لغة احتجاج وتقعيد. وهذا النقد انتهى في زمن الاحتجاج، وانقطع سياقه، فكل نقد بعده يعد نقداً موضوعياً مبنياً على أسس منهجية، وموضوعية، ذلك أن الناقد المعاصر يحتكم في نقده النصوص إلى تلك المرجعيات المعيارية التي تحدد مساره النقدي إذ لا فيها للانطباع مكان.

وكلمة (نقد) ركبت مع كلمة (الفضولي) تغليبا؛ لأنها فيما نعينه لم تستوف مدلولها كاملاً؛ إذ إن (النقد الفضولي) ينحاز إلى جانب واحد، وهو إعطاء حكم إيجابي فقط عن نص رديء إذا ما طبقت عليه معايير النقد وأدواته. وكلمة (نقد) في أساس مدلولها: نقد الثمن، ونقده له، فانتقده. ونقد النقاد الدراهم: ميز جيدها من رديئها، ونقد الكلام، وهو من نقدة الشعر ونقاده⁽¹⁾.

ويكتسي النقد قيمة الغربة في التمييز بين الحقيقي والمزيف معرفياً، وبين الصالح والفاقد قيمياً⁽²⁾. وغياب الصورة الحقيقية لنقد الأدب الرقمي لا يُبرر مهما كان الأمر؛ فالعناصر التي تحيا بها العملية النقدية متوافرة حد الاكتمال والتمام، إذ التقى فيها صوت الكاتب، وصوت الناقد، وصوت المتلقي، وأصبح النص ظاهراً لكل متلق بجيده وورديته، وهو ما يعزز بقاء النص ظاهراً، ونقده والتعليق عليه ظاهراً أيضاً. فإن أعطي النص حكماً فضولياً أفسدت ذائقة المتلقي، وعززت حضور النص في ذهنية المتلقي حضوراً جيداً على ضعفه ورداءته. ولذا يجب على الناقد أن يعي أن أحكامه النقدية ستغدو فيما بعد -كما يرى تودوروف- نصوصاً تحت طائلة نظر ناقد آخر⁽³⁾. وما أقبح أن تشغل العقلية النقدية بتصويب نظرها على نقد النقد اشتغالا يلهيها عن تصويب نظرها على نقد النص نفسه!

إن النقد الناتج عن معرفة يعد انتصاراً للذائقة، وللشعر، وللحقيقة الفنية، وأنه يسهم في تربية القارئ حتى يتجنب ما في القراءة الساذجة من مساخر، وأيضاً من مخاطر⁽⁴⁾. والنقد أياً كان ضرورة مهمة لتقويم النص المعوج، ولذا كانت اللحظة النقدية الراهنة هي ميزة النقد الانطباعي والتأثري، فلم يدعوا مجالاً

(1) جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، (بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1998)، 1/ 298.

(2) محمد شوقي الزين، نقد العقل الثقافي، (مشورات مدارج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 2017)، 8/1.

(3) تزيفتان تودوروف، نقد النقد، رواية تعلم، ترجمة: سامي سويدان، مراجعة: ليليان سويدان، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986)، 16.

(4) آن موريل، النقد الأدبي المعاصر، مناهج، اتجاهات، قضايا، ترجمة: إبراهيم أوليخان، ومحمد الزكراوي، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 2008)، 25.

للعبث بالشعر مهما كان قائله. قال المتلمس بن عدس مستدركاً على طرفة بن العبد حينما سمعه يقول⁽¹⁾:
وقد أتناسى الهم عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مكدم
استنوق الجمل؟

وقال عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي للفرزدق في قوله:
وعض زمان يابن مروان لم يدع من المال إلا مسحاً أو مجلفاً
علام رفعت (مجلف)؟ قال الفرزدق: ما يسوؤك وينوؤك، علي أن أقول وعليك أن تتأول.
ولو وضعنا عبارة: «هاتان سمطا الدهر» التي قالتها قريش لعلقمة بن عبدة الفحل عن قوله⁽²⁾:
هل ما علمت وما استودعت مكتوب أم حبُّلها أن نأتك اليوم مصروم
وقوله:

طحا بك قلب في الحسان طروب بُعيد الشباب عصر حان مشيب
مقابل: (هذا رائع - رائع - مبدع...) نجد فرقاً واسعاً؛ فالأولى تحكي طبيعة النقد التأثري الذي يصدر
عن مخزون معياري ذاتي مكتنز في داخل الناقد، في حين نجد الأخيرة مفرغة من الأحكام النقدية التي توجه
عبارته.

والنقد الفضولي صورة من صور النفاق الاجتماعي، وقد تصدى له المخلصون للشعر والأدب، وللذائقة
الحية، يقول زكي مبارك: «الحق أنني أعيش في غربة موحشة بين إخوان هذا الزمان؛ فالأستاذ أحمد أمين كان
ينتظر أن أمتشق قلبي لتزكية أحكامه الخواطي على الأدب العربي، والأستاذ الزيات كان ينتظر أن أرد على
أحمد أمين بأسلوب رقيق شفاف يحاكي نسائم الأصائل والعشيات على ضفاف النيل... انتهيت من محاسبة
أحمد أمين الباحث، أما أحمد أمين الصديق فله في قلبي أكرم منزلة وأرفع مكان، ولن يراني إلا حيث يحب في
حدود المنطق والعقل، فما أرضى له أن يكون من الساخرين بالأدب العربي وماضي الأمة العربية»⁽³⁾.

ثانياً: اتصاله التاريخي

كانت الذهنية الناقدة بمثابة الحاجز الحصين بين الشعر الجيد، والشعر الرديء، وكانت العبارة النقدية
علامة فاعلة في مسيرة الشعر، محفزة على الإبداع، فكانت أدنى تغير في بنية القصيدة، أو في وزنها عن مألوف
الشعر ومعاييره يخرجونه من عباءة الشعر. وقد أخرج الخليل بن أحمد الفراهيدي الرجز المشطور والمنهوك
من الشعر، يقول: «الرجز المشطور، والمنهوك ليسا من الشعر. وقيل له: ما هما؟ قال: أنصاف مسجعة»⁽⁴⁾.

(1) أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب، (القاهرة، عالم الكتب، ط9، 2010)، 297.

(2) أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، الأغاني، (بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1415)، 133/2.

(3) جناية أحمد أمين على الأدب العربي، (مجلة الرسالة، 1939م، العدد: 318).

(4) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: إبراهيم السامرائي، (بغداد، دار الحرية، 1984/1404، الجزء السادس)، 64-65.

وقال التبريزي عن المنهوك: «وهذا عندي ليس من الشعر»⁽¹⁾. وقال الشتريني: «المشطور والمنهوك ليسا عندي أبياتاً؛ لأن حقيقة البيت ما يتألف من مصرعين، وما لا يمكن تصريعه فليس بيت. فالمشطور والمنهوك أنصاف أبيات»⁽²⁾. وقال المعري: «الرجز أقل درجة من الشعر»⁽³⁾. وزيادة في حرصهم على سلامة الشعر والذوق غالوا في النظرة النقدية، فسموا الشعر الذي لا يُصدّر بالنسب خصياً؛ لأنه خالف بنية القصيدة العربية مما جعل ابن خلدون يصف المتنبي بأنه غير شاعر، كونه لم يلتزم سنن القصيدة العربية التي تبدأ بالنسب، ولم ينسج على منوال الشعراء⁽⁴⁾. ولفظة (خصي) توحى بالضعف، والنقص، فكان في مقابلها لفظة (فحول) التي توحى بالقوة والقدرة، والاكتمال. وتلمس من هذه المغالاة - وإن كنا لا نؤيد بعضها - حرصهم الشديد على سلامة الشعر، والذائقة السليمة.

ثالثاً: سماته وملامحه.

كل سمة وخصيصة شكلية تعطى للأدب الرقمي يمكن إعطاؤها للنقد الفضولي، فهما صنوان، أو بالأحرى النقد الفضولي صنو الأدب الرقمي بالضرورة؛ إذ هو سبب وجوده، ونشأته، وهو من ينتج لنا سماته وخصائصه، ومحدداته.

1 - أنه مصاحب للأدب الرقمي، والأدب الرقمي هو «ذلك الأدب السردى، أو الشعري، أو الدرامي الذي يستخدم الإعلاميات في الكتابة والإبداع؛ أي يستعين بالحاسوب أو الجهاز الإعلامي من أجل كتابة نص، أو مؤلف إبداعي»⁽⁵⁾.

2 - أنه لا يقدم وعياً نقدياً للقارئ بجماليات النص وعيوبه، وإنما يعطي وصفاً ذا وجه إيجابي يتسم بالعمومية والشمول، ويتجاهل ما في النص من عيوب.

3 - أنه عابر للحدود. وهذه الصفة هي سبب في إشكاليته؛ كونها تجعل إسهامه الضعيف والمشوه يمتد إلى أنحاء واسعة. وأشار روبرت كاندل -وهو كما يقال رائد الشعر التفاعلي- أنه عندما كان يقوم بنشر قصائده ورقياً، في الصحف والمجلات، لم تكن تلقى إقبالاً يُذكر من الجمهور، وكان عدد الذين يتفاعلون مع نصوصه ويقدمون له تغذية راجعة من خلال تقديم قراءة نقدية، أو التعليق عليها في الصحف، أو الحديث معه مباشرة وتبادل الآراء حول إحدى قصائده لا يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، ولكنه بعد أن بدأ ينشر نصوصه إلكترونياً، أصبح يلاحظ تزايد عدد الجمهور المتفاعل مع نصوصه، وأخذ هذا العدد يتزايد بعد أن غيّر من أدواته الإبداعية، وأصبح يحسن توظيف الآلة

(1) يحيى بن علي الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق: فخر الدين قباوة، عمر يحيى، (حلب، المطبعة العربية، 1390)، 148.

(2) أبو بكر عبد الملك الشتريني، المعيار في أوزان الأشعار، تحقيق: محمد الداية، (بيروت، دار الأنوار، ط1، 1338/1968)، 58.

(3) أبو العلاء أحمد بن عبد الله المعري، لزوم ما لا يلزم، تحقيق: إبراهيم الأعرابي، (بيروت، دار صابر، د.ت)، 329/2.

(4) عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، (بيروت، مكتبة الهلال، د.ت)، 57.

(5) جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، موقع الألوكة (1)، 15/(WWW.alukah.net).

التكنولوجية لإنتاج نصوص أدبية جديدة تمثل العناصر التكنولوجية جزءاً أساسياً من أجزائها التي لا يمكن فصلها عنها دون أن تفقد هذه النصوص قدراً من قيمتها ومعانيها⁽¹⁾.

4 - أنه لحظي. فهو لا ينحى على مرجعية علمية، أو ذائقة نقدية عارفة ومتروية.

5 - أنه موجز. فعباراته، ومفرداته لغة مبتذلة، أو رمز سيميائي معروف، ومقرر في الذهن كإشارة الإبهام، والقلب، واليدين المضمومتين إلى بعض في وضعية انحناء...

رابعاً: أثره في النص الرقمي.

تخلق وسائل التواصل الاجتماعي مناخاً للمثاقفات الأدبية والنقدية، وهذه المثاقفات عادة ما تمثل محطة تمييز وتمحيص، وبوابة عبور، أو منع. وهو ما يعد استكمالاً بشكل أو بآخر لخيمة النابغة التي ضربها في سوق عكاظ للمحافظة على كيان الشعر جودة وجزالة، لفظاً ومعنى، شكلاً ومضموناً.

وقد أدرك كثير من المغردين خطورة النصوص الشعرية الرديئة، فأوردوا تعبيرات رافضة، لكنها لم تكن تعقياً على نص ضعيف، وإنما قالها صاحبها، أو نقلها في سياق آخر، من ذلك قول أحدهم: «الشعر الرديء اجتهد شعر، والتطيل له حماقة، وشهادة على إثبات رداءة الذوق». وقال آخر: «قراءة الشعر الرديء لن تثمر شاعراً ذا قيمة». وقال غيره: «الشعر غذاء وشفاء للروح، ولكن الرديء من الشعر يمرض الروح ويتلفها». وغيره قال: «يقول توفيق الحكيم: «الشعر الرديء هو ذلك الكلام المتنفخ بالأموال الماثورة التي يعرفها الجمهور سلفاً، فتمس ذاكرته، وتهيج أشجانه، فتنتلق أكفه بالتصفيق دون أن يعي أو يفكر». ويقول آخرون: «وقراءة الشعر الرديء لن تثمر شاعراً ذا قيمة» و«إن الشعر الرديء هو طعنة في خاصرة الشعر الجيد بشكل عام، وهو يضيف عبثاً على المتاعب البشرية في أشد حالات من الانحدار والخطأ». هذه المقولات تنم عن وعي نقدي ناضج بخطر الشعر الرديء، لكنها لم تصاحب نصاً معيناً مما ينشر من تلك النصوص الرديئة التي تحتاج إلى مكاشفة نقدية صادقة. إن خطر النقد الفضولي يكمن في كونه يعطي ذريعة لانتشار تلك النصوص الشعرية الشوهاء، ويمنحها إجازة وعبوراً، وهنا يُصار إلى موجة شعرية مليئة بالاضطراب، والهذيان، والركام اللفظي الذي لا معنى له ولا قيمة. والأثر السلبي هنا أن ركوب هذه الموجة تعزيز وتأكيد وامتداد لتلك الآراء التي ترى أن مقولات النقد ومصطلحاته التي يحاكم بها النصوص محاكمة أخلاقية، واجتماعية، ولغوية، وفنية ما هي إلا مصطلحات إرهابية قمعية⁽²⁾، وأن النقد كما يرى موتيسكيو أشبه ما يكون بجنرالات فاشلين عجزوا عن الاستيلاء على بلد فلوثوا مياهه⁽³⁾. وهذا السلوك له ما يقاربه في تاريخ النقد الأدبي، فكان العلماء له بالمرصاد، ومن ذلك أن الخليل بن أحمد الفراهيدي قال للشاعر أحمد بن مناذر إنما أنتم - معاشر الشعراء - تبعٌ لي، وأنا

(1) عبير سلامة، النص المتشعب، ومستقبل الرواية، (هيئة الكتاب المصرية، 2008)، 31.

(2) منذر عياشي، مجلة الحرس الوطني، رمضان، أبريل، 1989/1409، ص: 12.

(3) (مجموعة كتاب) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1997)، 10.

سَكَّانَ السفينة؛ إن قَرَّطْتكم، ورضيتُ قولكم؛ نفَقْتُم، وإلا كسَدْتُم»⁽¹⁾. وكذلك قولُ قائلٍ لخلف الأحمر: «إذا سمعتُ أنا بالشعر أَسْتَحْسَنُه، فما أبالي ما قلتَ فيه أنت وأصحابك. قال: «إذا أخذتَ درهماً فاستحسنته، فقال لك الصرَّاف: إنه رديء، فهل ينفعك استحسانُك إياه؟»⁽²⁾.

وغياب النقد الموضوعي ومثله الجاد يجعل من الشعر الرقمي كلاماً منظوماً بلا روح، ولن تغني عنه التكنولوجيا في إذكاء روحه، وشهرته. يقول بعض الباحثين إن في جسد الكلمة التي فقد حرارتها أو كاد يفقدوها، في هذا الزمن الذي يقصينا شيئاً فشيئاً عن الروح وكنوزها الإبداعية التي أغنت الصورة الفنية المتحركة، بالكلمة وحدها، وقد أذكيّت فيها شهوة الإرادة وإرادة الشهوة، بأنفاس الإنسان البيولوجية وإرادته النفسية، كما في وصف امرئ القيس جواده وليله، والبحثري إيوان كسرى، وابن الرومي الخباز والأحذب، لتتجلى العبقورية الروحية والكفاءة البيولوجية في وصف بشار الأعمى للمحسوسات المادية وصفاً يشهد بعجز التكنولوجيا كصنعة بشرية توصيلية عن منافسة الروح التي هي من عند الله⁽³⁾.

خامساً: نماذج تحليلية.

يقول أحدهم اسمه (متأمل):

يخبرني الصباح بأن أُمي تنادينني تعال افطر معنا
ونترك كل أعمال البرايا فطور أُمي وجلستها هنا

وتوالت التعليقات حول المضمون بالدعاء والإعجاب تاركة نقد الشكل، وما فيه من وهن وضعف وأخطاء. هنا نستبين غياب العقل النقدي، وحضور النقد الفصولي الذي تخنقه العاطفة.

ويقول آخر تحت حساب (منصة رويّ الأدبية):

أنا واحد جالس لست أدري

وسارت، ولكنها حينما بدأ البرد ينفث أشياءه في ثيابي استدارت

وآخر ما كنت أذكره واحد جالس ليس يدري

وتوالت التعليقات على نحو: دام عطاء الإبداع والجمال.

وثالث يقول في نص بعنوان: متبذ في وعاء نفسي، والنص منشور في حساب مجلة الإمامة⁽⁴⁾:

لما هممت بهذا الطين أنفث في عروقه كل نخل حولي ارتابا
فقلت للكرم سيري تحته وقفي يا نخل لن تجدا في الزرع إنسانا

(1) أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، (بيروت، دار صادر، ط3، 1429/2008)، 184/8.

(2) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، (جدة، دار المدني، د.ت) 7/1.

(3) خالد الرويعي، حصار الثقافة في عصر الأنترنت، (مصر، دار الشروق، ط2، 2003)، 11.

(4) النص منقول كما هو مدون في حساب المجلة.

التعليقات:

- «ما أجملك!»

- واقتبس أحدهم هذا البيت:

«لأن أسود ما في الليل خمرة دارت كواكبه بالسعد أنخابا»

ثم قال: «السواد هو الكل، ومنه يخرج الضوء، دامت روحك».

- «يا سلام يا سلام عليك... تعود بألذ الشعر وأرفعه وأمتعته صياغة، وأسلوباً، وتقانة، وصوراً نصاً على قيد الذائقة ولغة على قيد التحليق».

- «يا عدوق الشعر، وأغصان القصيدة وأعنان الدهشة».

- «هنا تنزل ماء الشعر أعذبه لله درك...»

- «كم هذا جميل ورائع! لا جف لك مداد شاعرنا الكبير».

وظهر من بين هذه التعليقات الفضولية رأي مجاف لفضول الكلام، يقول صاحبه: «البيت الأخير من العمود الأول هو الجميل، والباقي مع احترامي للشاعر تلفيق مفردات». ولا يكاد مثل هذا الرأي أن يرى، أو يتكرر.

عندما ينشر نص بهذا المستوى في مجلة أدبية، ثم يغرد به في حسابها على (تويتر) فهذه إجازة نقدية للنص، واعتراف بقيمته الأدبية، وما كان مثل هذا يقبل لو كان النقد حاضراً، فلضعف المجيز له، وتردي ذائقته أجازه فنشر. ثم تلقفه هؤلاء المغردون بفضولية متناهية، إما بدافع التبعية العرقية، أو بدافع المجاملة. وكانت ردود الشاعر عليهم متيقنة بجمال نصه، وجودته. هنا يخلق النقد الفضولي عبثاً وإفساداً.

وهذا نص بعنوان: (سيف البطولات) سماه الناشر (قصيدة) تجاوزاً، وإلا فهي ركام من الجمل ضم بعضها إلى بعض، وربما اكتسبت شرعيتها كنص شعري في نظر أصحاب النقد الفضولي من كونه نشر في الصفحة المحلية لجريدة الجزيرة في مدح ولي العهد محمد بن سلمان حفظه الله، ولا أجد مبرراً للرقب اللغوي الذي أجاز نشره. ومما جاء في النص:

ذاك المهند رفع بضربه العرب فنراه يلازمهم كل حين ودرب
شاع نعتة دوماً بالجدة والجد صارماً قاطعاً يزأر في الحرب

وقد غدا التماهي مع الذائقة العامة التي أصابها الهزال، والترهل الثقافي والمعرفي مبرراً لمن يرى قيمة لمثل هذا النص.

وتحت حساب (فصحى) نطالع مقطعات شعرية يغلب عليها الجانب الخطابي، ويتابعه أكثر من سبعين ألفاً، والجدول التالي كمثال يكشف مدى سيورة هذه النصوص الهزيلة المتكشفة عن نقد فضولي.

النص	علامة الإعجاب	إعادة التغريد	التعليقات الفضولية	البحر الزمني
يا رب هون علينا الصيف وارحمنا... فنحن ممن إذا ما استعسرت صبروا	519	74	64	يومان
يامن بعثت رسالة ومسحتها ماذا كتبت بها وما لك تمسح	1140	116	46	ثلاثة أيام

والنماذج في هذا الباب كثيرة، ومساحتها تتسع. إنما يجب أن نجعل من هذه النصوص المعروضة أدباً تفاعلياً، العناصر المكونة لعملية الإبداع: المبدع، النص، والمتلقي، ونعزز في متلقي النص مساحة لا تقل عن مساحة مبدعه؛ ليسهم من خلالها في بناء معنى النص الذي لم ينضج شكلاً ومضموناً.

سادساً: النقد والتقويم

إذا سلمنا بأن وسائل التواصل توفر مناخاً للتفاعل الثقافي والمثاقفة، وأن المثاقفة مجموعة من الظواهر الناتجة عن احتكاك مستمر، ومباشر بين مجموعات أفراد، تنتهي إلى ثقافات مختلفة تؤدي إلى تغييرات في الأنماط الثقافية الأولية للجماعة، أو للجماعات⁽¹⁾. فإن النقد الفضولي وإن كان يحرك جانباً من المثاقفة فهو يؤسس لمثاقفة سلبية؛ إذ لا تخلو من التصورات التي افترضها بيرري⁽²⁾:

- 1 - الاستيعاب: وهو أن يترك الفرد هويته الثقافية الذاتية، ويأخذ هوية ثقافية مهيمنة. وهذا التصور متوافق مع طبيعة النقد الفضولي، إذ يتخلى الناقد العارف عن طرح رأي نقدي يعالج ضعفاً أو خطأ، ثم يذهب إلى رأي مجامل بدافع تحفيزي، أو عرقي، أو مذهبي.
- 2 - التهميش: وهو أن يترك الفرد هويته الثقافية، والهوية الثقافية المهيمنة. وهذا التصور هو أسلم من الأول للشعر وللذائقة الأدبية.
- 3 - الانفصال: وهو أن يأخذ الفرد هويته الثقافية، ويرفض الهوية الثقافية المهيمنة. وهنا يخرج النقد الفضولي تماماً من هذا التصور، فالتداخل الموضوعي تجاه نص شعري مغرد به لا يعد من فضول النقد، وإن لم يحالف قائله الصواب.
- 4 - الاندماج: وهو أن يأخذ الفرد هويته الثقافية، والهوية الثقافية المهيمنة. وهذا التصور يحقق نوعاً من التشارك المعرفي والنقدي، فإن قدم منجزاً معرفياً ذا قيمة أدبية ونقدية فلا حظ فيه للنقد الفضولي.

(1) دوني كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة: قاسم المقداد، (دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2002)، 66.
(2) أحمد قويدر، المثاقفة دراسة في المفهوم والتداعيات، (مجلة شبكة العلوم النفسية والعربية، صفاقس، تونس، العدد الرابع عشر، المجلد الرابع، ربيع ثان، 2007)، 121.

وإن نظرة عجلية إلى الحراك الثقافي والأدبي تكشف خفوت النقد الشعري وتراجع مقابله الرواية والسرد وهيمنتها على المشهد الثقافي، وأتاح هذا التراجع فرصة لمتقولي الشعر أن يظهروا بكل صفاقة في كل ما أتيح لهم من وسائل إعلامية واجتماعية، وساعد على هذا التوجه أيضاً استكانة المؤسسات الأكاديمية وغير الأكاديمية له؛ فلم يعد ظاهراً في المشهد الثقافي العام والأكاديمي الخاص إلا الرواية والسرد وما حوت. وعجيب جداً أن تصغي تلك المؤسسات الرسمية وغير الرسمية كل هذا الإصغاء إلى جانب واحد فقط من فنون اللغة.

وعندما تتسلل تغريدات التعقيب من أجل التصحيح النحوي والإملائي في بعض القضايا العامة في الشأن السياسي والثقافي والاجتماعي تواجه تنكراً من دهماء المغردين. وهو أمر يبرز لنا شيئاً من علاقة المجتمع باللغة الفصيحة خارج إطار التعليم الصفي؛ إذ يظهر لنا:

- أن قناعة بعض المغردين من أنصاف المتعلمين ترى العلاقة بين تطبيق ما تعلمه المغرد من قواعد إملائية ونحوية ومعجمية وعلاقة منقطعة يتوارى فيها مفهوم النفعية، وانقطاع ارتباطها بالسياق العام، وإن مساحة الالتزام بالقيود التعديدي في كتابة التغريدة محدودة جداً لا تتجاوز غرفة الصف، أو السياق الرسمي؛ ولذا ابتدعوا كثيراً من الرموز التي ليس لها علاقة بما تعلمه في قواعد النحو والصرف ومسلمات اللغة. وهذه مشكلة تتفاقم يوماً بعد آخر توافرت على مثلها في ذاكرة الدارس العربي عوامل عدة لن تزول إلا بتضافر الجهود الرسمية مع نخب المجتمع في تصحيحها، إذ توارت في ذهن المغرد العربي المسلمات الآتية:

- أن اللغة العربية الفصيحة هي رابطة التواصل التي تضمن إبلاغ الرسالة (النص) وفهمه في الأقطار العربية جميعها، وأنها هي اللسان الجامع الوحيد بين أفراد الأمة العربية.

- أن الإملاء اصطلاح غدا في حكم الأمر الملزم، وهو لم يصل إلينا بهذه الكيفية المعقدة عبثاً. ومن المظاهر اللغوية التي تنامت بين أوساط المغردين، وشجعت على التماهي مع الدوافع الثلاثة المحابي، والتحفيزي، والانحيازي:

1 - استعمال ما يسمى باللغة (العربية) ⁽¹⁾، وهي لغة هجينة خليط بين اللغات المختلفة ولدتها الشبكة العنكبوتية وهي كما يقول بعض الباحثين كانت «نتاج زواج عرفي بين اللغتين العربية والانجليزية يتحدث بها كثير من شبابنا وشاباتنا» ⁽²⁾، وهي لغة منحرفة، ومن أسوأ ما فيها ⁽³⁾:

(1) كتب فيها عدة بحوث، من أبرز بحث للدكتور عبد الكريم العوفي بعنوان: اللغة العربية (الهجينة) في مواضع التواصل الاجتماعي، وأثرها على اللغة العربية الفصحى، (منشور في أعمال الندوة التي أقامها مركز الملك عبدالله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية بالشراكة مع قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك خالد، في 1436/2/26، ط1، الرياض، 1436/2013).

(2) بتول حاج أحمد، هل العربية في خطر. (مجلة رابطة الأدب الإسلامي العالمية الإلكترونية، 2011/3/6)، رابط - www.adabislami.org-magazine/2011/03/191

(3) ينظر: اللغة العربية في وسائل الإعلام الجديد، أو تهجين اللغة العربية في وسائل الإعلام الجديد، الإنترنت وتطبيقاتها أنموذجاً، رحيمة الطيب عيساني، 20، وينظر: من استعمالات اللغة المحذرة، العربي، وسمية المنصور، 445.

- سرعة انتشار ظاهرة الانحراف في الرسم الكتابي.
- تشويه اللغة وتحريفها.
- الاعتقاد بأن اللغة العربية الفصيحة عتيقة لا يمكنها مسايرة العصر ومواكبته.

وما يحدث الآن من استغلال مواقع التواصل الاجتماعي في تقديم اللغة بوجهها الناصع والسهل والمرن ماهي إلا محاولات فردية مرتجلة لا تتسم بطابع العمل المؤسسي المنظم الذي يمضي وفق منهجية واضحة ومؤثرة.

2 - اللغة الشعبية: وهي لغة القطر الضيق (العامية المعقدة) التي لا تفهم، وأسوأ ما فيها أنها تكتب كما تلفظ برسم إملائي مرتجل، وتحولت إلى سياق تواصل بين أفراد القطر الواحد على الرغم من أن صاحبها يناقش بها قضية عامة يتداخل فيها عدد من أقطار مختلفة لا يفهمون ما تكتب، ولا يفهم ما يكتبون.

إذا ما استظهرنا أن تويتر يمثل منبراً مفتوحاً على الجمهور، ومقيد بحدود النص المكثف في لغته ومعناه فإن ذلك يحتم على المختصين مؤسسات وأفراداً استثماره استثماراً تعليمياً يناسب طبيعته، وتحقق فيه الثقافة والتفاعل، ويحقق الغاية من الدرس اللغوي الذي قصر عن تحقيقها التعليم النظامي. ومن مسببات تسيره لتحقيق تلك الغايات الابتعاد عن النهج التعليمي التقليدي المألوف، وتجاوز تلك الأخطاء في الطرح والأداء إلى ما يحقق النفعية التي تستهوي المتلقي وتحرك فيه حب الاستزادة والمتابعة والاستطلاع كونها لامست حاجته من اللغة وقضاياها التي تعزز ملكته اللغوية. بيد أن طبيعة المحتوى الذي يطرحه المختصون في تويتر خارج مساحة النص الشعري متباين بين من يكرر النهج التعليمي، ويستظهر مسائل تجاوزتها الملكة اللغوية، وتضائل الاهتمام بها، ومن يحيي قضاياها النفعية والوظيفية محاولة منه لرأب الصدع، والضعف الذي استفحل في لغة المغردين، وأصبحنا بين طرفي نقيص، فضولية نقدية أمام نص شعري ضعيف يحتاج إلى تقويم، وطرح جاد وعميق لا تتحقق فيه النفعية المعرفية، كونه يغرد مستقلاً عما يجب عليه النظر فيه.

وقد كانت محاربة المعيارية سبيلاً لتحرير الفن من القيود، وقد زعم أناتول فرانس أن النقد لا قيمة له إلا قيمة الناقد، فكلما كان ذاتياً كان أبلغ في تشويق القارئ وإغرائه، وأنه لا وجود للنقد الموضوعي⁽¹⁾. ولا أظن أن من يصدق عليه الناقد الفضولي يسير في هذا الاتجاه، وإنما هو مدفوع إلى تعليقاته الفضولية بدافع عرقي، أو مذهبي، أو تحفيزي.

مسارات الذائقة تخرج عبر نقاط التلقي على النحو الآتي:

- شعر جيد ← متلق واع ← ذائقة شعرية مرتفعة.
- شعر رديء ← متلق غير واع ← ضعف شعري / ذائقة شعرية منخفضة.
- شعر رديء ← متلق واع ← تصويب وصقل، أو رد بالكلية / المحافظة على الشعر وعلى ذائقة المتلقي.

(1) أناتول فرانس، آراء أناتول فرانس، ترجمة: عمر فاخوري، وندسور، (المملكة المتحدة، مؤسسة هندواي، 2015)، 25.

النتائج:

- 1 - أن النقد الأدبي في ظل كثرة سريان الشعر الرقمي ضرورة ملحة، لكبح جماح العبث بالشعر، ولصقله وتقويمه.
- 2 - أن النقد الفضولي لا يمت للنقد الموضوعي بصلة، فهو مدفوع بدافع عرقي، أو فكري، أو تحفيزي.
- 3 - أن التماهي العاطفي مع النص الضعيف هو من يحرك تلك الدوافع، لاسيما إذا كان النص محملاً بوعظ، أو بتعزية، أو بإطراء، فإن هذه المعاني ستؤثر في عاطفة المتلقي فتشحن نفسه، وتسرق منه بصيرته النقدية، والموضوعية.

انتهى
والله تعالى أعلم

المراجع

- 1 - ابن خلدون، المقدمة. بيروت: مكتبة الهلال، (د.ت).
- 2 - أحمد، بتول حاج، هل العربية في خطر، مجلة رابطة الأدب الإسلامي العالمية الإلكترونية، 2011/3/6، رابط www.adabislami.orgmagaazine/2011/03/191
- 3 - عمر، أحمد مختار، البحث اللغوي عند العرب. القاهرة: عالم الكتب، ط9، 2010.
- 4 - الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين، الأغاني. تحقيق: إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، بيروت: دار صادر، ط3، 2008/1429.
- 5 - آن موريل، النقد الأدبي المعاصر، مناهج، اتجاهات، قضايا. ترجمة: إبراهيم أوليخان، ومحمد الزكراوي، القاهرة: المركز القومي للترجمة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية.
- 6 - التبريزي، يحيى بن علي الخطيب، الوافي في العروض والقوافي. تحقيق: فخر الدين قباوة، عمر يحيى، حلب: المطبعة العربية، 1390.
- 7 - تودوروف، تزيفتان. نقد النقد، رواية تعلم. ترجمة: سامي سويدان، مراجعة: ليليان سويدان، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986.
- 8 - الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء. قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، جدة: دار المدني، (د.ت).
- 9 - حمداوي، جميل، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق. موقع الألوكة (WWW.alukah.net).
- 10 - حمو الحاج، ذهبية، خطاب الثورة السورية، من بلاغة المتكلم إلى بلاغة الجمهور. <https://alketaba.com>
- 11 - الرويعي، خالد، حصار الثقافة في عصر الأنترنت. مصر: دار الشروق، ط2، 2003.
- 12 - الزمخشري، جار الله، أساس البلاغة. تحقيق: محمد باسل عيون السود، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1998.

- 13 - الزين، محمد شوقي، نقد العقل الثقافي. منشورات مدارج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 2017.
- 14 - الشتريني، أبو بكر عبد الملك، المعيار في أوزان الأشعار. تحقيق: محمد الداية، بيروت: دار الأنوار، ط1، 1968/1338.
- 15 - العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر. تحقيق: علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2، 1971.
- 16 - الفراهيدي، الخليل بن أحمد. العين. تحقيق: إبراهيم السامرائي، بغداد: دار الحرية، 1984/1404.
- 17 - المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله، لزوم ما لا يلزم. تحقيق: إبراهيم الأعرابي، بيروت: دار صابر، (د.ت).
- 18 - المنصور، وسمية، من استعمالات اللغة المحدثثة، العريزي. المدينة المنورة: الجامعة الإسلامية، بحث منشور في كتاب (مؤتمر مواكبة الفصحى للعصر) / 1433.
- 19 - دوللو، لويس، الثقافة الفردية وثقافة الجمهور. ترجمة: عادل العوا، بيروت: منشورات عويدات، ط2، 1982، 115.
- 20 - سلامة، عبير، النص المتشعب، ومستقبل الرواية. هيئة الكتاب المصرية، 2008.
- 21 - صحيفة الرأي، تاريخ النشر 2018/9/19.
- 22 - عياشي، منذر، مجلة الحرس الوطني، رمضان، أبريل، 1989/1409.
- 23 - فرانس، أناتول، آراء أناتول فرانس. ترجمة: عمر فاخوري، وندسور، المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي، 2015.
- 24 - قويدر، أحمد، المثاقفة دراسة في المفهوم والتداعيات. مجلة شبكة العلوم النفسية والعربية، تونس: صفاقس، العدد الرابع عشر، المجلد الرابع، ربيع ثان، 2007.
- 25 - كوش، دوني، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية. ترجمة: قاسم المقداد، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2002.
- 26 - مجلة الرسالة، جناية أحمد أمين على الأدب العربي. 1939م، العدد: 318.
- 27 - (مجموعة باحثين)، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1997.

المحور السادس

التجنيس والشعرية الرقمية

تجنيس الأدب الرقمي.. من النسق الآلي إلى النسق الإبداعي
أ.د. مشتاق عباس معن

السمات الأجناسية للأدب الرقمي.. مقاربة في نظرية الأدب
د. مستورة العرابي

الأدب الرقمي، تَشْيِيدُ الْمُغَايِرَةِ.. قراءة في جدلية الثبات والتحول
د. رشيد وديجي

تجنيس الأدب الرقمي من النسق الآلي إلى النسق الإبداعي

أ. د. مشتاق عباس معن

جامعة بغداد - كلية التربية ابن رشد - العراق

كلّ شيء في تغير مستمر...

(هيرقليطس قبل 2500 سنة)

مستخلص الدراسة:

(تعمل الثورة الرقمية مثل وحي رقمي: يجعلنا نكتشف المعنى التقني لمسألة الكينونة، ويجعلنا أخيراً نصير حدثيين، أي إنسانيين وآليين في آن واحد، بعيداً عن كلّ نزعة إنسانية متحوّلة سهلة أو عن كلّ إنسانية بُعدية. فالإنسان في الآلة بقدر ما الآلة في الإنسان)⁽¹⁾ بهذه الخلاصة الصادمة يمهد فيلسوف التقانة (ستيفان فيال) لاختتام كتابه المثير (الكينونة والشاشة: كيف يغيّر الرقمي الإدراك)، إذ بهذه التصورات الراسخة بحكم النظرية في ذهنية فلاسفة التقانة في العالم لم تعد (الآلة الذكية) وسيلة خدمية يستعين بها الإنسان لقضاء حوائجه، بل باتت (أشياء ثقافية)، كما يصورها لنا (برونو لاتور) في كتابه الجدليّ (آراميس أو حبّ التقنيات)⁽²⁾ حينما قال (إنّ الآلات التي تحيط بنا هي أشياء ثقافية جديدة بانتباهنا وباحترامنا)؛ بل ذهب بعض العلماء من قبيل عالم النفس المعاصر (يان لورو) إلى أبعد من ذلك حينما أقرّ بقوله (يفرض علينا الإنترنت التفكير في ما كنّا حتى اليوم نسمّيه دون تبصّر «الواقع»)⁽³⁾.

وتأسيساً على ما سبق رصدته يتبيّن لنا أنّ التكنولوجيا لم تُنتج لنا آلات ذكية؛ لتبقى محايدة في صناعة:

- الكينونة.
- الثقافة.
- الواقع.

(1) الكينونة والشاشة: كيف يغيّر الرقمي الإدراك: ستيفان فيال: 259، ترجمة: إدريس كثير، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط1، 2018 م.

(2) الصفحة 402، طبعة باريس سنة 1992 م.

(3) الكينونة والشاشة: 29.

بل كانت مشاركة بقوة بحيث أضحت ذات فعل تأثيري ضاغط يحق وصفه بـ (التفاعلية-Interactivi-ty)، ومن أجل ذلك لا يصح أن ننظر إلى هذا التحول المَهول بأنه مجرد (تغير الوسيط الناقل للتواصل «العام والعلمي والأدبي» المتمثل بالحاسوب)، بل هو تحول جوهري في النسق المضمّر الذي يحرك معامل الثقافة في تصوّراتنا وسلوكياتنا ونتاجاتنا.

ولأنّ (الأدب) واحد من الحقول الواقعة تحت تأثير ذلك التحول الجوهري، بات من الحكمة أن نعمل على مراجعة أجناسه وتفرّعاته النوعية بتأنٍ لفهم (الأدب الرقمي) في ضمن حركته الإبداعية المنبثقة من طبيعته وحاضنته.

سؤال البحث:

هل التحول الذي شهده العالم هو تحول في الوسيط فقط؟ أم أنّ التحول أوسع من ذلك؟ بمعنى أنّ الأدب الرقمي الذي هو أحد نتاجات التحول الأخير الذي شهده العالم بفعل الثورة التكنولوجية، هو نتاج تحول الوسيط فحسب؟ أم هو تحول صميمي ينبئ بولادة أجناس أدبية جديدة تغاير السائد من أجناس كان يحرسها الوسيط الورقي؟.

محاولات الإجابة:

أولاً: الستينات الماضية حقبة التنبؤات الحالية:

(الواقعي ليس أبداً ما نعتقد، إنما هو دوماً ما كان علينا أن نفكر فيه)⁽¹⁾ بهذه الاستراتيجية الواعية لتعليم التفكير أسّس غاستون باشلار Gaston Bachelard لنمطية الاستشراف بمعية الفلاسفة الآخرين في العالم، وهو ما سيتمثل فعلياً بما نحن في صدد رصده من ملامح التحول في الكون بعد شروع الثورة المعرفية الأخيرة بتفعيل حركتها على الواقع المعيش، (فمنذ ظهور الحواسيب الأولى في عقد 1940، انخرطت حضارتنا في انقلاب عميق ندرك الآن أنه لم يكن تكنولوجياً فقط، كان الأمر في البدء يتعلّق فقط بحوسبة آلياتنا الإنتاجية للحصول على أفضل النتائج بفضل القوة الحاسوبية للحواسيب العملاقة خلال سنوات 1950 - 1960)⁽²⁾، لندقّق في عبارة «أنه لم يكن تكنولوجياً فقط» الواردة في النصّ السابق، ونقف عند حدود استشرافه من علماء العقد الستيني من القرن المنصرم ليكون نقطة انطلاق سعيها للرصد على وفق الآتي بيانه:

1 - الـ Cybernetic:

في ستينيات القرن الماضي، وفي آخر لقاء مع الفيلسوف الغربي «هايدغر» نشرته مجلة ديرشبيكل الألمانية بعد وفاته بأيام، قال في معرض إجابته عن سؤال وجهه المحاور إليه عن مستقبل الأدب والمعرفة، فأجابه: إنّ المظلة المعرفية التي ستظلّل الأدب ونقده في الآتي هي «علم التحكم الآلي: السيبرناتية Cybernetic».

(1) تكوين العقل العلمي: غاستون باشلار: 13، ط باريس، 1993 م.

(2) الكينونة والشاشة «كيف يغيّر الرقمي الإدراك»: 21.

وإذا علمنا أن السيبرناتية من محرّكات بروز الرقمية ومعطياتها المعرفية، تأكّد أنّ الرقمية لا تقدّم نفسها على أنها تجريب منطلق عن تحوّل ظاهر ساذج؛ أعني الوسيط الإلكتروني «الحاسوب»، كما يتعامل معها بعض الكتّاب، بل هي محرّك جديد لنسج الحياة بمجالاتها كافة، مما يفضي بتخليق جديد لثوابتنا ولاسيما المعرفية منها، فالتفاعلية قوّضت فكرة الثبات في أبعاد العالم المعيش، قوّضت خطيّة التواصل بمختلف أنماطه - باختصار قوّضت ثقافة المنظار الواحد؛ لتعدّد منظاراته إلى الحياة وملازماتها⁽¹⁾.

2 - الـ: Hypertext

في ستينيات القرن الفائت أيضاً أبدع العالم الغربي تيد نيسلون تقنية الهايبرتكست Hypertext الذي أضحي المائز الرئيس بين المنتجين الورقي والرقمي (وهو ما ذكره «جورج لاندو» الذي رأى: أنّ الفرق بين النص الورقي التقليدي والـ «الهايبرتكست» هو أن الأول ذو شكل ثابت ومحدّد، ويُقرأ بطريقة خطيّة متسلسلة، بينما يعتبر الـ «الهايبرتكست» شبكة مركّبة من عدّة نصوص، ليست ذات شكل محدّد، ويمكن قراءتها بطريقة غير خطيّة وغير متسلسلة، كذلك فإن النص التقليدي يعرض أمام القارئ على الورق سواء كان ذلك في كتاب أو مجلة، بينما الـ «الهايبرتكست» أمام القارئ من خلال شاشة الكمبيوتر فقط⁽²⁾.

بمعنى أنّ التميّز اللاحق على مستوى إنتاج النص الرقمي وتّفوّقه بنائياً على النص الورقي كانت انطلاقته من ستينيات القرن المنصرم.

3 - ميكنة الشعور

العلاقة بين الآلة والشعور كان حلمًا عند أكثر علماء القرون السابقة، وخاصة بعد الثورة الصناعية، ولعل ريمون رويه Reymond Ruyer من أكثر الباحثين عناية بذلك؛ إذ كان يؤمن أنّه (لا بدّ «للسيبرناتك» التي تتطلع إلى بناء «نماذج ميكانيكية للشعور» أن تثير اهتمامه باطراد ولاسيما وأنه كان قد بحث هو أيضاً عن مثل هذه النماذج منذ سنة 1930 وما فتى يؤمن بها)⁽³⁾.

وقد نصّج ريمون رويه Reymond Ruyer ذلك في كتاباته الأخيرة ولا سيما كتابه المهم في بابهِ الصادر في باريس عام 1969م بعنوان: La Cybernetique et l'origine de l'information؛ إذ أكّد فيه أن التلازم الطردي بين تنامي الوعي بالسيبرناتيك سيؤدي إلى تنامي القدرة على إنتاج آلات مستشعر قادرة على التفاعل مع ما حولها⁽⁴⁾.

4 - قانون مور

كان عام 1965م تاريخاً مفصلياً في مسيرة التقانة، وسير تطوّر مكوّناتها الرئيسة، إذ (ذكر جوردون مور،

(1) سحر الأيقونة: أ. ناظم السعود: 128، دار الفراهيدي، بغداد، ط1، 2010 م.

(2) نظرية الأدب الرقمي «ملاح التأسيس وآفاق التجريب»: د. أحمد رحاحلة: 19، دار فضاءات، الأردن، ط1، 2018 م، وينظر: مقال: مفهوم مصطلح «هايبر تكست»: د. إيمان يونس، على موقع «ديوان العرب» الإلكتروني، منشور بتاريخ: 2014 / 4 / 9 م.

(3) السيبرنتيك وأصل الإعلام: ريمون رويه: ترجمة: د. عادل العوا: 3، منشورات وزارة الثقافة السورية، ط1، 1971 م.

(4) المصدر السابق، ينظر منه الفصلان السادس والتاسع.

مؤسس شركة إنتل، أن كثافة الدوائر المتكاملة «ومن ثم سرعة معالجات الكمبيوتر» تتضاعف كل عامين. وقد أطلق على كلمات مور هذه اسم «قانون مور»، وبطبيعة الحال ليس قانون مور من قوانين الطبيعة مثل الجاذبية، بل هو ملاحظة تجريبية للتقدم الهندسي الذي شهده العالم وتحدياً وضعه مور أمام المهندسين لمواصلة الابتكار، ولو عدنا إلى الوراء لوجدنا أن مور في عام 1965م توقع أن هذا النمو الهائل سيستمر بعض الوقت، وكون ذلك استمر أكثر من أربعين عاماً فهو يعدّ إحدى العجائب المذهلة لعالم الهندسة، ومهما فتشت فلن تجد مجالاً آخر شهد مثل هذا المعدل من النمو⁽¹⁾.

ثانياً: المال التقني:

إنّ الركائز الاستشرافية التي رصدناها في المحور السابق التي كانت من عقد التنبؤات العلمية الستيني، تجرّنا للحديث عن تكوّن معرفة جديدة يمكننا الاصطلاح عليها بـ «المعرفة الرقمية» التي تنبني تماماً على معطيات الثورة التكنولوجية الأخيرة، ومن الطبيعي جداً أن تكون لأي معرفة وظائف محدّدة؛ تحقق بالمجمل أهدافاً معينة تسعى المعرفة إلى تعميقها في واقعها العلمي والمهني، وقد حدّد «إس إيه سيلبر» في كتابه المهم «المعارف المتعددة في العصر الرقمي»⁽²⁾ ثلاثة أنواع للمعرفة الرقمية، جدّولها «بيتر بي سيل» على النحو الآتي بيانه⁽³⁾:

الفئة	الاستخدام الاستعاري	موقف الأفراد	الهدف
المعرفة الوظيفية	أجهزة الكمبيوتر كأدوات	الأفراد كمستخدمين للتكنولوجيا	التوظيف الفعّال
المعرفة الناقدة	أجهزة الكمبيوتر كمنتجات ثقافية	الأفراد كطارحين للأسئلة حول التكنولوجيا	النقد المستنير
المعرفة التأثيرية	أجهزة الكمبيوتر كوسائط تنقل نصّاً فائقاً	الأفراد كمنتجين للمحتوى على الإنترنت	الممارسة التأملية

وبوضّح التعامل السابق مع الثورة التكنولوجية أن التحوّل ليس سطحياً، بل هو تحوّل نسغي نسقي يسعى إلى تقديم ملامح جديدة لما في الواقع المعيش والتفاعل مع من فيه، ويمكن رصد المآلات التقنية الآتية؛ بوصفها ملامح عينية للتحوّل المرصود:

(1) الطوفان الرقمي؛ كيف يؤثر على حياتنا وحريتنا وسعادتنا: هال أبسلون، هالي لويس، كين ليدن، ترجمة: أشرف عامر، مراجعة: محمد فتحي خضر: 29، مؤسسة هنداي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2014 م.

(2) مطبعة جامعة جنوب إلينوي، سنة 2004 م.

(3) الكون الرقمي «الثورة العالمية في الاتصالات»: بيتر بي سيل، ترجمة: ضياء ورّاد، مراجعة: نيفين عيد الرؤوف: 17، مؤسسة هنداي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2017 م.

1 - العالم المسطح (تذويب عاملي الزمان والمكان):

لعل من أشهر الطروحات التي حذّرت من عدم حيادية التكنولوجيا هي طروحات «إيلول J. Ellul» الذي عُرف بـ «بيان إيلول 1962م»⁽¹⁾ إذ أشار بوضوح إلى استشراف تغلغل التكنولوجيا في تفاصيل حياتنا الدقيقة، ولعل مقولة (تسطيح العالم) لتوماس فريدمان T.Friedman التي ضمّنها كتابه «العالم المسطح» الصادر سنة 2005م واحدة من تأكيدات تحذير «إيلول»؛ إذ لم يعد لعاملي «الزمان والمكان» الفيزيائيين تأثير كبير في إعاقة حركة التبادل والتواصل بسبب الجغرافيا أو اللغة أو غيرها من إفرازات هذين العاملين، فبعد أن كانا العائقين الرئيسيين في أي تواصل أو تبادل على مدى الثورات السابقة على الثورة التكنولوجية⁽²⁾، لم يعودا كذلك بعدها، فبسبب الإمكانيات التي وفّرها العالم الرقمي ومعطياته التكنولوجية صُنِعَ مضمار عالمي على الويب يتيح أشكالاً متعددة من التعاون - مشاركة المعرفة والعمل - في الزمن الحقيقي، دون اعتبار للموقع الجغرافي أو المسافة أو حتى اللغة في المستقبل القريب، والحق أقول إنه لا يتسنى للجميع النفاذ بعد إلى هذه المنصة أو هذا المضمار، لكنه مفتوح اليوم أمام عدد أكبر من الأشخاص في أماكن وأيام أكثر، بطرائق أكثر رحابة من أي نظير له في أي وقت مضى من تاريخ العالم، وهذا المقصد عندما يوصف العالم بأنه أصبح مسطحاً. إن التقارب المتمم للعوامل العشرة «المسطحة» للعالم هو ما يخلق هذا المضمار العالمي الجديد، من أجل أشكال متعددة من التعاون⁽³⁾.

2 - الواقع الافتراضي والحياة الثانية:

من عقد التنبؤات الستيني نقل رؤية أحد علماء السابيرية والهندسة وهو «إيفان سذرلاند» الذي صرّح سنة 1965م بقوله (الشاشة المتصلة بـ «كمبيوتر رقمي» تتيح لنا الفرصة للتعرف على مفاهيم لا سبيل لإدراكها في العالم المادي... إذ كانت مهمة الشاشة أن تكون نافذة على أعاجيب علم الرياضيات المجمعة في ذاكرة الكمبيوتر، فينبغي أن تخاطب أكبر عدد ممكن من الحواس)⁽⁴⁾، وكان «سذرلاند» أول من اخترع منظومة للواقع الافتراضي؛ ليكون (أول تطبيق لعالم مُخلَق رقمياً)⁽⁵⁾.

وسار العالم بخطوات حثيثة باتجاه استكمال متطلبات العالم الافتراضي؛ ليكون معادلاً حيويّاً للواقع المعيش، ولعل دخول الألعاب بوصفها عنصراً فاعلاً في استكمال ذلك العالم، وزيادة نسبة التفاعل بين

(1) J. Ellul, The Technological Order: Technology and Culture 3/4 (Fall 1962), 412.

نقلاً عن كتاب: الكون الرقمي «الثورة العالمية للاتصالات»: 166.

(2) ينظر: نظرية لكل الكون: لي سمولين: 299، ضمن كتاب «ما بعد الثورة العلمية»: جون بروكمان، ترجمة: طاهر شاهين وديمة شاهين: 299، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة - دمشق 2009 م.

(3) T.Friedman, The World is Flat; A Brief History of the 21 st Century (New York ; Farrar, Straus & Giroux, 2005).

نقلاً عن كتاب: الكون الرقمي «الثورة العالمية للاتصالات»: 165.

(4) الكون الرقمي «الثورة العالمية للاتصالات»: 303.

(5) المصدر السابق: 314.

المستخدمين، ويمكن عدّ الألعاب ذات القدرة على «تقمّص الأدوار الضخمة» من أهم تلك المكملات؛ عبر التنافس بين مستخدمين عن بُعد لهم القدرة على التعديل بالواقع الافتراضي من حيث الملامح والشخصيات والهيئات، حتى أطلق عليها (الحياة الثانية)⁽¹⁾.

3 - الكائن السيبراني (3/0):

ظهرت الشبكة العنكبوتية العالمية World Wide Web في أواخر القرن المنصرم، وكانت تكنولوجيا للترابط الداخلي لشبكات الحواسيب التي تحوّلت إلى فضاء سيبراني Cyberspaces وكانت مبنية على تقنية (1/0)، ونمت في داخلها خلال العقد التسعيني من القرن المنصرم على وصف «Sherry Turkle» حين وصفها بأنّها «حياة فعلية على الشاشة» بقدر ما برز شكل أصيل وجديد من الثقافة، كل واحد منا يشعر الآن بالاتساع غير المسبوق للظاهرة؛ لأنّ كلّاً منا معنيّ بها، بعد ازدهار الويب 2/0 خلال سنوات ما بعد 2000م والذي أصبحت شبكاته الاجتماعية مثل الفيسبوك Facebook وتويتر Twitter رمزاً لها والعالم يقترب حثيثاً نحو جيل الـ 3/0 الذي يقوم على إنتاج الكائن السيبراني الذي يجمع ما بين الآلية والبشرية بنسب متقاربة في الكينونة⁽²⁾.

ثالثاً: النتاج المغاير:

في محاورنا السابقين وجدنا تداخلاً طبعياً بين حقول مختلفة من حقول الحياة المعرفية، ولم يكن قبلاً هذا التداخل ملحوظاً بوضوح وكثب، ممّا يؤكّد نظرة سي بي سنو C P Snow التي ضمّنها كتابه المهم (الثقافتان: The Two Cultures) الصادر في منتصف القرن الماضي الذي رصد فيه جهتين لا تلتقيان في عرف الثقافة التقليدية (فمن جهة كان هناك المثقفون الأدباء؛ ومن جهة أخرى كان هناك العلماء، ولقد لاحظ بصدق أنّه خلال الثلاثينيات 1930م، ولم يكن بعد أحد منتبهاً، أصبح المثقفون الأدباء يطلقون على أنفسهم لقب «المثقفين» كما لو أنّه لا يوجد غيرهم. وهذا التعريف الجديد من «رجال الأدب» استثنى علماء مثل الفلكي أدوين هيل والرياضي جون فون وعالم اليرينيتك نوريت فينر والفيزيائيين أنشتاين ونيلز بور وفيرنر هايزنبرغ... وفي الطبعة الثانية لكتاب «الثقافتان» الصادرة سنة 1963م أضاف «سنو» مقالة جديدة «الثقافتان: نظرة ثانية» والذي ذكر فيها بأمل اقتراح ظهور «ثقافة ثالثة» ستغلق فجوة الاتصالات بين المثقفين الأدباء والعلماء. سيكون المثقفون الأدباء في ثقافة سنو الثالثة على علاقة مع العلماء⁽³⁾.

نؤكّد في ورقتنا البحثية هذه أنّ «الثقافة الثالثة» تحقّقت بوضوح في العصر الانفوميدي الذي يؤكّد أنّ التحوّل الذي جذّره في تمثّله الواقعي والمجازي لم يكن على المستوى الظاهري الساذج؛ أعني الوسيط، بل

(1) المصدر السابق: 323 وما بعدها.

(2) ينظر: الكينونة والشاشة «كيف يغيّر الرقمي الإدراك»: 21 وما بعدها، وينظر: العصر الرقمي الجديد «إعادة تشكيل مستقبل الأفراد والأمم والأعمال»: إريك شميدتوجاريد كوين، ترجمة: أحمد حيدر، مراجعة وتحرير: مركز التعريب والبرمجة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2013 م.

(3) الثقافة الثالثة «ما بعد الثورة العلمية»: 11 - 12.

عمل على الحفر في البنى العميقة؛ ليغيّر الأنساق المضمرة العامة (الكلية) التي تتحكم بالأنساق المضمرة الخاصة (الفردية).

سنعرض في القادم من فقرات هذا المحور المكملات الأدبية للمقدمات العلمية التي شهدتها المحوران السابقان:

1 - التحوّل باتجاه القراءة (اللاخطية - التشعب):

إن بنية النص الرقمي تفارق بنية النص التقليدي بنحو مفصلي، ولاسيما في طريقة تركيبه وعرضه؛ إذ تعتمد بنية النص الورقي - التقليدي - على مبدأ الخطية؛ بحيث يكون معلوم البداية والنهاية، واتجاه تناميّه واضحاً بشكل تراكمي، أما النص الرقمي فيعتمد في بنائه على مبدأي:

- اللاخطية.

- التشعب.

وهما مبدآن يسمحان بتراكب مكونات النص بنحو:

- تتعدد فيه نقاط البدء والختام؛ بحكم انبثائه على نظام العقد والروابط.

- تتعدد فيه زوايا الانتقال والتصفّح؛ بحكم اعتماده على تقنية الإبحار: وهي تقنية التنقل المقصود بين صفحات النص الرقمي التي تختلف عن تقنية التصفّح التي يكون فيها الانتقال بين صفحات المواقع الإلكترونية بشكل عفوي غير مقصود.

- تتعدّد فيه وجهات نظر القراء للنص الرقمي؛ بحكم اختلاف نقاط البدء والإبحار والختام⁽¹⁾.

2 - التحوّل بمصادر التخيل (الخيال الكامل):

عمل مهندسو العالم الافتراضي على إنتاج أجهزة ذكية قادرة على صناعة نتاجات ذات قدرة فائقة في صناعة الخيال، اصطلحت عليها «الخيال المتكامل» وهو ما يحدث بالضبط في مخيلة المتلقي حين يشاهد فيلماً خرافياً مليئاً بالأحداث الغرائبية والعوالم الخارجة عن أطر الواقع، فهو يتخيل عالماً افتراضياً متكاملاً.

ومهندسو العالم الافتراضي حينما يصممون أية فنية رقمية يضعون بحسبانهم تحقيق التخيل المتكامل، فتجدهم يجسمون الشخص بابعاده الثلاثة مع الصورة والصوت، ويدخل النص الرقمي في حدود تلك الفرضية المتحققة في النتاجات الرقمية الفنية؛ فيستعينون بالأدوات الرئيسة للمدرّكات ولاسيما السمعية والبصرية.

(1) ينظر: من النص إلى النص المترابط: د. سعيد يقطين: 9 - 10، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2005م، ومدخل إلى الأدب التفاعلي: د. فاطمة البريكي: 49 وما بعدها، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2006م، المعجم الشامل لمصطلحات الحاسب الآلي: 209، مكتبة العبيكان، الرياض، 2001م..

فالحرف سيحقق رؤية معينة من رؤى النص الرقمي، والصوت سيحقق رؤية أخرى من النص الرقمي، والصورة كذلك ستحقق رؤية معينة للنص الرقمي أيضاً، ومجموع تلك الرؤى سيحرك قنوات التخيل في الذات المتلقية؛ فالرؤية اللغوية ستحرك التخيل اللغوي، والرؤية الصوتية ستحرك التخيل السمعي، والرؤية الصورية ستحرك التخيل البصري؛ ليكون خيال النص الرقمي خيلاً كاملاً ولو تحققت المشاركة في ذلك النص الرقمي سيكون تفاعلياً حتماً باختلاف نسبتها، والمشاركة تلك سيسهم المتلقي من خلالها بصناعة أجواء النص والتلقي؛ ليكون الخيال (الكامل) المنتج هنا خيلاً تفاعلياً؛ لأنه صنع بالمشاركة بين وحدتي التواصل الرئيسة « المرسل - المتلقي » لتفعيل نوافذ المشاركة في النص⁽¹⁾.

3 - التحول بطبيعة وحدات التواصل الإبداعي (المشارك: منتجاً ومتلقياً):

قوّضت الرقمية بمستواها التفاعلي سلطة الفردانية في الممارسة التواصلية وفعلت سياسة المشاركة، لكنها حين أسست لتوطين اللافردانية فتحت احتمالات المشاركة على ضربين:

– المشاركة الحقيقية.

– المشاركة المجازية.

وكلا الضربين يبذران ملامح الصيرورة في تغاير المنتج ولو بمستويات متعددة وأشكال مختلفة، فالضرب الأول يفلت تماماً من نسق الثبات ويدوّب أبعاد العالم المعتادة، فلا تجد والحال كذلك شكلاً واحداً بالفعل، بل تجد أشكالاً متفرعة عن ولادة الأصل، أما الضرب الثاني فينفعل حضوره بمديات متفاوتة مع التلقي تبعاً لإمكانية النصّ في تشريك المتلقي بوساطة خيارات الدخول ومنافذ الإبحار بين نوافذ النص المتفرّع ومخاتلات التشكيل وظواهره وطبقية البناء وغيرها من مسامات تنسّم العلامة وإعادة التخليق، وفي كلا الحالين لا يبقى النص المنتج جامداً بل محاوراً للمتلقي ومغرياً له بتبديل صفة التواصل بين الوحدات الناهض به فهو متلقٍ منتج، ومنتج متلقٍ⁽²⁾.

وعلى هذا الأساس ستكون حركة وحدات التواصل بلحاظ النصين الورقي والرقمي:

– مع النص الورقي يبقى المتلقي متلقياً والمنتج منتجاً، على حين يكسر النص الرقمي هذا الثبات فتبادل فيه الأدوار بإمكانية تحويل المتلقي إلى منتج، والمنتج إلى متلقٍ.

– حركة وحدات التواصل مع النص الورقي باتجاه واحد، أما مع النص الرقمي فباتجاهين.

– يبقى المنتج منتجاً، والمتلقي متلقياً مع النص الورقي، أما مع النص الرقمي فالمتلقي المتحول إلى منتج يسمى بـ «المُشارك»⁽³⁾: أي يجمع وظيفة الوحدتين المذكورتين بنسب متفاوتة.

(1) ينظر: ما لا يؤدبه الحرف «نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب»: أ.د. مشتاق عباس معن: 57 وما بعدها، دار الفراهيدي، بغداد، ط1، 2010 م.

(2) المصدر السابق: 25 - 26، وينظر: المشاركة التفاعلية: د. فاطمة البحراني: 16، دار الفراهيدي، بغداد، ط1، 2011 م.

(3) المصدران السابقان.

4 - التحوّل بنيوية النصّ (المؤثرات بوصفها عناصر بناء داخلية):

الوسيط الورقي كان يتحمّل الحرف وبعض البصريّات الثابتة، لذا كان المبدع يستعين بالمحفّزات البصرية والسمعية من خارج النصّ، كالأضواء والحركات الفنية والألوان والمعزوفات التي كانت تدرج تحت مصطلح «المؤثرات»، وبذا تكون: عناصر بناء خارج نصيّة، أي لا يمكن أن تتجانس وتترابك مع النصّ؛ لقصور الوسيط الحاضن له، وهو الورق.

أما الوسيط الإلكتروني، وبإمكاناته الفائقة، والمستمرة في التطور والارتقاء، استطاع المبدع الرقمي أن يحوّل تلك «المؤثرات» إلى «مستويات بناء داخل نصيّة»، فصار النصّ الرقمي مكوناً من:

- حرف.
- صوت.
- صورة.
- حركة.
- نقانة.

هذه المكونات غيّرت من ملامح بنيوية النصّ الرقمي، وجعلته يفارق النصّ الورقي الذي لم يكن وسيطه الحاضن قادراً على استيعاب هذه المكونات⁽¹⁾.

الخلاصة (إجابة البحث):

إجابة لسؤال البحث، على وفق معطيات محاور (محاولات الإجابة) الثلاثة، نخلص إلى الآتي بيانه:
إن التحوّل لم يكن تحوّلاً آلياً بحكم تبدّل الوسيط، بل هو تحوّل أفرز لنا: نسقاً تكنو - ثقافياً يتحكّم بالواقع ونتاجاته ومن ضمنه الأدب، ممّا يحتمّ علينا السعي لتجنيسه على وفق السمات الأجناسية التي كشفت عنها معطيات المحور الثالث (النتاج المغاير).

قائمة المصادر والمراجع

- 1 - أبسلون، هال، هالي لويس، كين ليدن: الطوفان الرقمي؛ كيف يؤثر على حياتنا وحرّيتنا وسعادتنا: ترجمة: أشرف عامر، مراجعة: محمد فتحي خضر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2014 م.
- 2 - باشلار، غاستون: تكوين العقل العلمي: ط باريس، 1993 م.
- 3 - البحراني، د. فاطمة: المشاركة التفاعلية، دار الفراهيدي، بغداد، ط1، 2011 م.

(1) ينظر ما لا يؤدّيه الحرف: 5 وما بعدها.

- 4 - بروكمان، جون، نظرية لكل الكون: لي سمولين: ضمن كتاب «ما بعد الثورة العلمية»: ترجمة: طاهر شاهين وديمة شاهين: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة - دمشق 2009 م.
- 5 - البريكي، د. فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2006م.
- 6 - بي سيل، بيتر، الكون الرقمي «الثورة العالمية في الاتصالات»، ترجمة: ضياء ورّاد، مراجعة: نيفين عبد الرؤوف: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2017 م.
- 7 - السعود، ناظم: سحر الأيقونة: دار الفراهيدي، بغداد، ط1، 2010 م.
- 8 - سيلبر، إس إيه: المعارف المتعددة في العصر الرقمي: مطبعة جامعة جنوب إلينوي، سنة 2004م.
- 9 - شميدت، إريكوجاريد كوين، العصر الرقمي الجديد «إعادة تشكيل مستقبل الأفراد والأمم والأعمال»: ترجمة: أحمد حيدر، مراجعة وتحرير: مركز التعريب والبرمجة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2013 م.
- 10 - العبيكان، مكتبة: المعجم الشامل لمصطلحات الحاسب الآلي، الرياض، 2001م.
- 11 - رحاحلة، أ. د. أحمد، نظرية الأدب الرقمي «ملاحح التأسيس وآفاق التجريب»: دار فضاءات، الأردن، ط1، 2018 م.
- 12 - رويه، ريمون: السيبرنتيك وأصل الإعلام: ترجمة: د. عادل العوا: منشورات وزارة الثقافة السورية، ط1، 1971 م.
- 13 - فيال، ستيفان، الكينونة والشاشة «كيف يغيّر الرقمي الإدراك»: ترجمة: إدريس كثير، مراجعة: د. بدر الدين عردوكي: هيئة البحرين للثقافة والآثار، ط1، 2018م.
- 14 - معن، أ.د. مشتاق عباس، ما لا يؤديه الحرف «نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب»، دار الفراهيدي، بغداد، ط1، 2010 م.
- 15 - يقطين، أ.د. سعيد: من النص إلى النص المترابط: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2005م.
- 16 - يونس، د. إيمان: مفهوم مصطلح «هايبير تكست»: على موقع «ديوان العرب» الإلكتروني، منشور بتاريخ: 2014 / 4 / 9 م.
- 17 - J. Ellul, **The Technological Order: Technology and Culture** 3\4 (Fall 1962).
- 18 - T.Friedman, **The World is Flat; A Brief History of the 21st Century** (New York; Farrar, Straus & Giroux, 2005).

السمات الأجناسية للأدب الرقمي

مقاربة في نظرية الأدب

د. مستورة العرابي
كلية الآداب - جامعة الطائف

أولاً: مقدمتان إشكالتان:

1- التسمية والخصائص:

(تعدّ مسألة الأجناس من إحدى أقدم مشاكل الشعرية، ومنذ القديم حتى يومنا هذا، لم يكف تعريف الأجناس، عددها، والعلاقات المشتركة بينها أبداً عن إثارة النقاش. ونحن نعتبر اليوم أنّ هذه المسألة تعود بصفة عامة إلى النمذجة البنيوية للخطابات، حيث لا يشكّل الخطاب الأدبي إلاّ حالة خاصة⁽¹⁾)، بهذا التصريح المثير يفتح الناقد العالمي تزفيتان تودوروف كتابه المهم (نظرية الأجناس الأدبية) الذي حاول فيه أن يعالج إشكالية التجنيس من حيث المنطلق الفلسفي، مروراً بتمثّل البنيوية، وانتهاءً بالحضور الواقعي لها، واليوم إذ نشهد تحولاً كبيراً في أدبيات الخطاب الإبداعي على مختلف صعداته الحرفية والسمعية والبصرية، حتى بات التوليف بينها أمراً مباحاً وليس غريباً بحكم ولادة الوسيط الجديد؛ أعني الوسيط الإلكتروني.

ولعلّ هذا التحول زاد من المشكلة مشكلةً أخرى تضاف إلى متوالية العقبات في موضوع الشعرية؛ حيث الخلاف والاختلاف كان بمستوى غير هيّئ ممّا دفع تودوروف إلى وصفها بالمشكلة القديمة المتجددة، كلّ هذا والحديث عن النصوص الورقية، فكيف بالأمر وقد أضيف إليها نتاجات النصوص الرقمية!!

من الطبيعي أن المشكلة ستتعمّد بنحو أكبر، ولكننا لو رجعنا إلى تشخيص تودوروف إلى أسّ المشكلة سيخفّ علينا الوطء بنحو كبير؛ إذ أرجع المشكلة إلى مبنى تكويني رئيس عبّر عنه بـ (النمذجة البنيوية للخطابات)؛ لذا سنعمد إلى بنيوية الخطاب الرقمي ونقارنه ببنيوية الخطاب الورقي لنستبين المعادلة الشعرية الفاصلة بينهما - إن جاز لنا التعبير - إذ (يجب أن تتمّ دراسة الأجناس انطلاقاً من خصائصها البنيوية وليس انطلاقاً من أسمائها)⁽²⁾.

(1) نظرية الأجناس الأدبية: دراسات في التناص والكتابة والنقد: تزفيتان تودوروف، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي: 11، دار نينوى، دمشق، ط11، 2016 م - 1437 هـ.

(2) المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

وبتعبير آخر فإن الشعرية لا يمكن أن تُستشف من دون حضور نصوص أدبية عملية تدلّ عليها؛ فالشعرية (الموجودة بالقوة كطاقة كامنة لا تكشف عن نفسها إلا في الأعمال الأدبية عندما تخرج إلى الوجود، هذه الأدبية أكبر وأكثر من الأعمال الأدبية الموجودة بالفعل)⁽¹⁾.

2- الفرضية القمعية

تيار المعارضة الذي يقف حائلاً في وجه كلّ جديد، سلوكية فطرية يمارسها الإنسان على الدوام، ولعل ما يسوّغ لهم هذا الفعل هو سعيهم للحفاظ على ثابتهم الذي اعتادوه، وتوارثوه، فليس من السهل التساهل حياله، أو السماح بدائل، ليست بالضرورة، مأمونة أو معلومة المصدر والتأثير؛ كي يرحبوا بها، وهذا ما ألمح إليه ميشيل فوكو على وفق ما نقله عنه جوناثان كلر في كتابه المهمّ (النظرية الأدبية) الذي نقل فيه: يناقش المفكر والمؤرخ الفرنسي ميشيل فوكو في كتابه «تاريخ الجنسانية» ما يدعوه بـ «الفرضية القمعية» ومفادها: الفكرة السائدة أن الجنس شيء قمعته العصور السابقة، وأن العصور الحديثة كافحت من أجل تحريره، وبدلاً من كونه شيئاً طبيعياً تم قمعه، يرى ميشيل فوكو أن الجنس فكرة معقدة أنتجت سلسلة من الممارسات، والتحقيقات، والأحاديث، والكتابات - بإيجاز «الخطابات» أو «ممارسات الخطاب» التي تضافرت معاً⁽²⁾.

وهذه المشكلة ظاهرة بقوة في الموقف حيال الأدب الرقمي الذي لم يتقدّم كثيراً في العالم، على الرغم من إجماع الجميع على أن لغة العصر والمستقبل القريب، هي لغة الحاسوب والتكنولوجيا التي يتمظهر بها الأدب الرقمي.

وسنحاول في هذا البحث الوقوف على ما يضع حلولاً لهاتين الإشكاليتين؛ عبر إبراز الخصائص البنيوية للأدب الرقمي؛ لتكون مسوّغاً لطرحه جنساً أدبياً له مواصفاته المخوّلة لإدخاله في (الشعرية)؛ ليكون ذلك قناعة تضمحلّ معها (الفرضية القمعية) الموجهة إلى الأدب الرقمي؛ لأنّ (الطرائق الجديدة في النظر إلى الأدب يمكن أن تضفي حيوية جديدة على علاقتنا بالنصوص الأدبية، بدلاً من أن يكون لها تأثير على قراءتنا لها)⁽³⁾.

ثانياً: مداخل للحلّ

1 - التفكير في الأدب:

يتعكّز كثير من القراء على رؤية الناقد للنصوص، والحكم عليها من حيث الجودة والانتماء، في حين أن الرؤية النقدية هي رؤية بَعْدِيّة - بمعنى اللاحق - لا يمكن أن تكون لها قناعة فعلية إلاّ إذ وافقت الرؤية القَبْلِيّة - بمعنى السابق - التي تتكوّن من التفكير في الأدب نفسه، والكشف عن خصائصه ومميزاته التي جعلته يتميز من النصوص المجاورة والمناظرة، بما يكون في محصلته (النظرية الأدبية)، (فبطبيعة الحال، فإنّ النقد الأدبي

(1) موسوعة النظريات الأدبية: د. نبيل راغب: 384، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط1، 2003م.

(2) النظرية الأدبية: جوناثان كلر، ترجمة: رشاد عبد القادر: 13، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط1، 2004م.

(3) النظرية الأدبية المعاصرة: رمان سلدن، ترجمة د. جابر عصفور: 19، دار قباء، القاهرة، ط1، 1998م.

لن يقدم شيئاً ذا بال للقارئ إذا لم يكن هذا القارئ - أصلاً - راغباً في تأمل الكيفية التي يقرأ بها، وإذا ظنّ قراء آخرون أنّ النظريات والمفاهيم لا تفعل شيئاً سوى القضاء على عفوية استجابتهم إلى الأعمال الأدبية، فإنهم يتناسون أن الخطاب «العفوي» عن الأدب يعتمد اعتماداً لا واعياً على التنظير الذي خلفته الأجيال السابقة، فحديثهم عن «الشعور» و«الخيال» و«العبقريّة» و«الخلاص» و«الواقع» حافل بالتنظير الجاف الذي ثبته الزمن، فأصبح جزءاً من لغة الإدراك العادي. وإذا أردنا أن نكون مغامرين مكتشفين في قراءتنا للأدب، فإن علينا أن نكون مغامرين بالقدر نفسه في تفكيرنا عن الأدب⁽¹⁾.

2 - الشعرية الرقمية

13 أكتوبر 1981 تاريخ مهمّ لموضوع (الشعرية الرقمية)؛ ذلك أنها كانت تاريخ إقرار لرائد من رواد الشعرية المعاصرين - جيرار جينت -: أنّ الـ (النصّ المتفرّع Hypertext) مكّون أصيل في تحقيق الأدبية، وجعلّه النوع الرابع من أنواع الشعرية أسمائه (النصية المتعالية) وأسبغ عليه لقب (النص في الدرجة الثانية)؛ لأنّ معه (يهرب النص من ذاته ويتعالى باحثاً عن شيء آخر، قد يكون نصّاً أدبياً، ليحيا حياة أخرى بمحاورته أو الاستقرار في أعماقه، أو مسابرة، أو بممارسة سلطته عليه)⁽²⁾.

وإذا أضفنا إلى هذا التشخيص، تشخيصاً آخر لمنظر نقديّ غربيّ مهمّ هو (جورج لاندو) فيمكننا أن نستكمل شكل الحلقة المطلوبة؛ أعني الشعرية الرقمية، إذ أفصح أنّ النصّ المبني على تقنية النصّ المتفرّع Hypertext يختلف عن النصّ المبني على الطريقة الورقية المعهودة اختلافاً تقابلياً يتمثل بـ (الثبات / الحركية) و(الخطية / اللاخطية) و(الشكل المحدّد / الشكل المتعدّد)⁽³⁾.

وخلاصة الأمر: أننا بصدد أدب جديد يحمل سماته الأدبية الخاصة التي نحاول في بحثنا هذا أن نراقبها؛ لنحدّدها عبر مسارين: تصريحات المنظرين (النقاد)، وإجراءات المنتجين (الأدباء).

3 - السمات الأجناسية للأدب الرقمي:

(من أين تأتي الأجناس الأدبية؟ بكل بساطة، تأتي من أجناس أدبية أخرى، والجنس الجديد هو دائماً تحويل لجنس أو لعدة أجناس أدبية قديمة: عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف)⁽⁴⁾، هكذا أجاب تزفيتان تودوروف عن التساؤل المحوري لهذا البحث.

بمعنى أنّ الأجناس الأدبية لا تنفصل بعضها عن بعض بحواجز قاطعة، بل تتقارب على الرغم من الفوارق الحاضرة فيما بينها، فالنصوص جميعها تستظل بمظلة واحدة هي مظلة الأدب، وعلى الرغم من ذلك ينبغي أن نحدّد سمات هذا الأدب الجديد لتمييزها من سمات ما سبقه؛ لأنّ هذا التحديد سيسهم حتماً في بناء

(1) النظرية الأدبية المعاصرة: 19.

(2) الأدب في الدرجة الثانية: جيرار جينت: 130، ترجمة المختار حسني، مجلة فكر ونقد، ع 16، س 2، الرباط - المغرب، 1999م.

(3) ينظر: مفهوم المصطلح (Hypertext): د. إيمان يونس، موقع ديوان العرب الإلكتروني.

(4) نظرية الأجناس الأدبية: تزفيتان تودوروف: 25.

نظرية نقدية رصينة وحصينة، وقد تساءل د. سعيد يقطين قبلاً عن كيفية تعاملنا مع هذا الجديد في كتابه (النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية) قائلاً: (كيف يمكننا التعامل كقراء ونقاد ودارسين مع هذا الأدب الجديد بأنواعه وأشكاله؟ هل بالعدّة النظرية الأرسطية وامتداداتها في النقد الغربي؟ أم بأدوات النقد العربي والتصورات البلاغية العربية وتطويراتها الجديدة؟ أم لا بدّ من اقتراح تصوّرات ومقاربات ومفاهيم وإجراءات جديدة تتلاءم وخصوصيات هذا الأدب؟⁽¹⁾. وفي الوقت نفسه لا تعني هذا الدعوة إلى القطيعة التامة مع النظرية الأدبية القديمة، بل تعني (أنّ بعض العناصر في النظرية الأدبية السابقة تظلّ تشتغل في النظرية اللاحقة بأسلوب جديد، بما أنّ النظرية البديلة تخرجها من بنيتها المنطقية الأصيلة، وندرجها في علاقات منطقية جديدة، مع ما يستدعيه ذلك من تكييف وتعديل)⁽²⁾.

وفيما يأتي تسجيل لأهم السمات التي عبرها نستطيع تأكيد حضور صفة الرقمية في النص الأدبي؛ ليكتسب بذلك (الشعرية الرقمية) بامتياز⁽³⁾:

1 - سمة الترقيم

(يجمع الدارسون - من غربيين وعرب - أن ظهور مفاهيم «الأدب الرقمي» ارتبط ارتباطاً أولياً بظهور التقنية الرقمية المعتمدة على المكوّن الثنائي (0 / 1) عبر وسيط إلكتروني «الحاسوب»⁽⁴⁾، نستشفّ من هذا الأمر أن النص المرقم - أي المُنتج عبر الإمكانيات التقنية للحاسوب - هو النص الذي يمكن اعتباره بنوياً: نصّاً رقمياً. وليس على سبيل الحصر بل الإطلاق، جميع النصوص الرقمية: الإلكترونية أو الرقمية أو التفاعلية، فإنها تحوز هذه السمة، ومن دونها لا يمكن عدّها نصوصاً رقمية، من قبيل أعمال رائد الرواية الرقمية د. محمد سناجلة، ورائد الشعر الرقمي التفاعلي د. مشتاق عباس معن، وأعمال د. محمد حبيبي وسواهم من مبدعي العربية الرقمين.

2 - سمة اللاخطيّة

تتولّد هذه السمة من انبناء النص الرقمي على وسيط تكنولوجي فائق الإمكانيات التي تجعل من نتاجاته ذات سمة بنائية غير خطيّة، وتأتي اللاخطيّة هذه على مستويات ثلاثة:

أ - اللاخطيّة البسيطة؛ التي تتولّد عن بناء النص على الإمكانيات الدنيا للرقمية، بحيث يكون الفارق بينه وبين النصوص الورقية فارقاً بسيطاً؛ بحكم الاستثمار الأدنى للرقمنة فيه، وهو ما يعرف بـ «الأدب الإلكتروني»⁽⁵⁾.

(1) النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية): د. سعيد يقطين: 180، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط1، 2008م.

(2) النظرية الأدبية والمنهج النقدي: محمد مساعدي: 39، مطبعة أنفو برانت - فاس، ط1، 2019م.

(3) لدي محاولة سابقة في الباب نفسه عرضت فيها لأساسيات تجنيس الأدب الرقمي، بورقة عنوانها: نحو نظرية أدب تفاعلي «المسوّغات والإجراءات» قدمتها إلى مجمع اللغة العربية بمكة المكرمة في ندوة اللغة العربية والتواصل الحضاري، سنة 2021م.

(4) نظرية الأدب الرقمي «ملامح التأسيس وأفاق التجريب»: د. أحمد رحاحلة: 19، دار فضاءات، عمان، ط1، 2018م.

(5) ينظر التفريق بينه وبين الأنماط الأخرى كتاب: ما لا يؤديه الحرف «نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب»: د. مشتاق عباس معن، دار الفراهيدي، بغداد، ط1، 2010م.

ب - **اللاخطية الوسطى**: التي تتولّد عن بناء النص على الإمكانيات العليا للرقمية، من دون الاعتماد على تقنية الهايبر تكست Hypertext، وهو ما يعرف بـ «الأدب الرقمي».

ج - **اللاخطية القصوى**: التي تتولّد عن بناء النص على الإمكانيات الفائقة للرقمية مع الاعتماد على تقنية الهايبر تكست Hypertext، وهو ما يعرف بـ «الأدب التفاعلي».

ويُعدّ النمط الأخير الأكثر تعقيداً من النصوص الرقمية، (ويرى جورج لاندو Goerge Landow أن تيد نيلسون Ted Nelson هو أول من صكّ المصطلح في الستينات من القرن الماضي، وقد عرّفه بأنه: سلسلة من نصوص كثيرة متشابكة ومتراطة بعضها ببعض، تعرض للمستخدم مسارات مختلفة للقراءة. ويرى لاندو أن الفرق بين النص الورقي التقليدي والنص الهايبرتكست هو أن الأول ذو شكل ثابت ومحدد، ويقرأ بطريقة خطية متسلسلة بينما يعتبر الهايبرتكست شبكة مركبة من عدّة نصوص، ليست ذات شكل محدد، ويمكن قراءتها بطريقة غير خطية وغير متسلسلة. كذلك فإنّ النصّ التقليدي يعرض أمام القارئ على الورق سواء أكان ذلك في كتاب أو مجلة، بينما يعرض الهايبر تكست أمام القارئ من خلال شاشة الكمبيوتر فقط⁽¹⁾.

ولم يشغل على تقنية الهايبر تكست في العربية من مبدعي الرقمية سوى سناجلة في أغلب رواياته ولاسيما شات، وكذلك أعمال الشاعر مشتاق عباس وعن ولاسيما تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق، ولا متناهيات الجدار الناري.

3 - الوسائطية:

مصطلح الهايبر ميديا Hypermedia من المصطلحات التي بُنيت عليها نصية الأدب الرقمي؛ إذ يُعدّ الأدب الرقمي أدباً وسائطياً بامتياز؛ لأنّه يقوم على الوسيط الحاسوبي. فضلاً عن مجموعة من الوسائط الإعلامية الأخرى، كالصوت، والصورة، والحركة، والكومبيوتر، والشاشة، ويعني هذا كلّ أن الأدب الرقمي ينبغي قراءته منهجياً في ضوء المقاربة الوسائطية، أو في ضوء الوسيط الذي يستخدمه هذا الأدب الذي ينتمي إلى ما بعد الحداثة بمراعاة ما هو تقني وآلي وهندسي. ومن ثم، فقد أصبح الأدب الرقمي المعاصر خليطاً بين ما هو فني جملي، وما هو آلي وتقني. وبالتالي، تتحقق فيه الوظيفتان: الأدبية والوسائطية⁽²⁾.

وهي من السمات الرئيسة في النصوص الرقمية والتفاعلية، ذلك أنها تستثمر إمكانيات الحاسوب والتقانة من قبيل نتائج سناجلة ومعن ويحيائي وقريرة وحبيبي وسواهم.

4 - سمة الحركية

من أهمّ السمات التي يتفوّق بها النص الرقمي على نظيره النصّ الورقي، هو إمكانية إضفاء الطابع الحركي:

(1) تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث: د. إيمان يونس: 26، دار الهدى للطباعة والنشر - كفرقرع، دار الأمين للنشر - الأردن، ط1، 2011 م.

(2) الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق: د. جميل حمداوي: 36، طبعة إلكترونية، 2016 م.

كلياً أو جزئياً على بنيويته؛ (إذا كان النص البياني الكلاسيكي أدباً ثابتاً وساكناً لا حركة فيه، فإن الأدب الرقمي أدب ديناميكي بامتياز. يقوم على الصوت، النص، والحركة. بمعنى أن معروضات الأدب الرقمي هي معروضات وسائطية متحركة من شذرة إلى أخرى، أو من سياق إلى آخر، أو من موقف إلى آخر. ومن هنا فالأدب الرقمي هو أدب الحركة والدينامية والتغيير والتحوير، وليس أدباً ثابتاً. ومن جهة أخرى يُعدّ الأدب الرقمي أدباً مشهيداً يعتمد على اللقطات المتحركة المرفقة بالصوت والصورة. وبالتالي، فهو أقرب من السينمائي أو المسرحية المعروضة. فضلاً عن ذلك، تتحرك شخصيات القصة أو الرواية أو المسرحية بشكل ديناميكي مشهدي وفي الآن نفسه، تتعرض الفضاءات لكل مكوناتها النفسية والاجتماعية، وتتحرّك بطريقة تفاعلية مع حركية الأحداث والشخصيات⁽¹⁾.

من قبيل حركة الساعة وحركة حنظلة في لا متناهيات الجدار الناري لمشتاق عباس معن، ونصوص محمد حبيبي البصرية التي تعتمد على الحركة بشكل مفصلي.

هناك سمات أجناسية أخرى لا تعمّ أنماط النص الرقمي الثلاثة (الإلكتروني والرقمي والتفاعلي) بل تخصّ الأخير فحسب، وهي: التفاعلية، والتشاركية⁽²⁾، ولخصوصيتهما عرضنا عن عرضهما هنا كي يبقى البحث خاصاً بالسمات العامة الحاكمة لشعرية النص الرقمي فحسب.

رابعاً: النتائج

الخوض في الجديد مغامرة لا يُحسد عليها، وفيها من الكدّ والتعب ما فيها، ولكن ما يختصر حدود ذلك النتائج التي يمكن أن تكون تعويضاً لتعب الجهد، لذا نلخص ما خلصنا إليها في وريقات البحث أعلاه الآتي:

1 - موضوع الأجناس الأدبية موضوع إشكالي، وغالباً ما ينتاب الحديث فيها الاختلاف والخلاف، وما زادها تعقيداً التحوّل في بنوية النصوص من الوسيط الورقي إلى الوسيط الرقمي.

2 - المعيار الذي يمكن اعتماده لحلّ الصراع في أحقية من يوصف بأنه جنس، يقوم على الخصائص البنيوية للنصوص، وهو ما يسهم في دفع (الفرضية القمعية)؛ ليكون الاعتراف بالجنس الأدبي تحصيل حاصل.

3 - أهم السمات الأجناسية العامة للأدب الرقمي، هي: الترقيم، واللاخطية، والوسائطية، والحركية، أما السمات الأجناسية الخاصة بالأدب التفاعلي، فتضاف إلى السمات الأخرى سمتان أساسيتان هما: التفاعلية، والتشاركية..

(1) الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق: د. جميل حمداوي: 38.

(2) ينظر في هاتين السمتين: مدخل إلى الأدب التفاعلي: د. فاطمة البريكي: المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط1، 2006 م.

المصادر والمراجع

- 1 - الأءب الرقمل بفن النظرفة والتطفق: د. جمفل ءمءاوى: طبعة إلكرونفة، 2016م.
- 2 - تأفر الإنترنت على أشكال الإباء والتلقف فف الأءب العربف الءفء: د. إفمان فونس: ءار الهءف للطباعة والنشر - كفرقرع، ءار الأمفن للنشر - الأردن، ط1، 2011 م.
- 3 - الأءب فف الءرءة الئاففة: ءفرار ءفنء: ءرءمة المءءار ءسفف، مءلة فكر ونقء، ع 16، س 2، الرباط - المغرب، 1999م.
- 4 - نءو نظرفة أءب ءفاعلف «المسوءاء والإءراءاء»: د. مسءورة مسفر العربف، مءمع اللغة العربفة بمكة المكرمفة، نءوة اللغة العربفة والءواصل الءضارف، سنة 2021م.
- 5 - النص المءرباط ومسءقبل ءءافة العربفة (نءو ءابة عربفة رقمة): د. سعبء فقففن: المركز ءءافف العربف، الءار البفضاء - بفروء، ط1، 2008م.
- 6 - نظرفة الأءناس الأءبفة: ءراساء فف ءناص والءابة والنقء: ءزفءان ءوءوروف، ءرءمة: عبء الرحمن بوعلف: ءار نفنوى، ءمشق، ط11، 2016 م - 1437 هـ.
- 7 - نظرفة الأءب الرقمل «ملاءء ءأسفس وآفاق ءءرفب»: د. أءمء رءاءلة: ءار فضاءاء، عمان، ط1، 2018م.
- 8 - النظرفة الأءبفة: ءوناءان ءالر، ءرءمة: رشاء عبء القاءر: منشوراء وزارة ءءافة فف ءمءهورفة العربفة السورفة، ءمشق، ط1، 2004م.
- 9 - النظرفة الأءبفة المءاصرة: رامان سلاءن، ءرءمة د. ءابر عصفرور: ءار قباء، القاهرة، ط1، 1998م.
- 10 - النظرفة الأءبفة والمنهء النقءف: مءمء مساعءف: مطبعة أنفو برانء - فاس، ط1، 2019م.
- 11 - ما لا فؤءفه الءرف «نءو مشروع ءفاعلف عربف للأءب»: د. مشءاق عباس معن، ءار الفراهفءف، بءاءاء، ط1، 2010م.
- 12 - مءءل إلى الأءب ءفاعلف: د. فاطمة البرفكف: المركز ءءافف العربف، بفروء - الءار البفضاء، ط1، 2006 م.
- 13 - مفهوم المصءلء (Hypertext): د. إفمان فونس، موقع ءفوان العرب إلكرونف.
- 14 - موسوعة النظرفاء الأءبفة: د. نبفل راءب: الشركة المصرفة العالمة للنشر - لونءمان، ط1، 2003م.

الأدب الرقمي، تشييد المغايرة قراءة في جدلية الثبات والتحول

د. رشيد وديجي

أستاذ التعليم العالي مساعد
جامعة مولاي إسماعيل - المغرب

تقديم:

تأتي هذه الورقة البحثية، انطلاقاً من حركة هذا العصر المندفع بأفاق ثورته الإعلامية والتقنية التي غيرت وجه التاريخ، فألغت حدوده الزمانية والمكانية. أمام هذا انفتاح الإنتاج الأدبي، بمختلف أنماطه الأجنبية، على ثقافة العصرنة، التي تأتي في مقدمتها الثقافة التقنية بوسائلها الرقمية. من هنا، تولّد أدب مشدود لواقع صارت التقنية الرقمية جزءاً من كينونته، مما دفع للتفكير في مميزات هذا الأدب، الذي اكتسب صفته من عالمه الجديد ومستلزماته التقنية. وهذا يعني أن مقارنة هذا النمط من الفعل الإبداعي، أي الأدب الرقمي⁽¹⁾، تندرج ضمن استراتيجية نقدية جديدة قوامها التفكير في ممارسة إبداعية وأدبية مقترنة بشروط ثقافية وتقنية خاصة.

وعليه، فإن الانشغال بأسئلة «الأدب الرقمي» المتنوعة هو ارتباط بالسيروية التنموية للأدب والتمثيل الأدبي، واقتراح بالتحويلات التي يحفل بها الواقع الإنساني، والتي يتأثر بها واقعه الإبداعي والأدبي: «يحق لأفراد كل مرحلة تاريخية، التعبير بواسطة الإمكانيات والأدوات المتاحة. لأن تلك الإمكانيات ليست مجرد وسائل، وإنما تعبر عن شكل تفكير مرحلة. تتغير الحياة وفق تغير شروط تفكيرها، والتفكير يتطور أيضاً وفق شكل التعامل مع هذه الشروط»⁽²⁾.

وفي هذا السياق، يُقرُّ المسار التطوري للمنجز الأدبي بتحول دائم؛ تحول يهم المرجعيات البانية لعوالمه

(1) من رواد الأدب الرقمي العربي:

– الروائي الأردني محمد سناجلة الذي وضع مجموعة من النصوص منها: (ظلال الواحد 2001-، وشات 2005-، وصقيع 2006-)
– القاص المغربي محمد اشويكة بقصّته (احتمالات - 2006) و(ارتباطات 2009-)
– المصري أحمد خالد توفيق صاحب (قصّة ربع مخيفة 2008-)
– الشاعر العراقي مشتاق عباس معن مع مجموعته (تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق 2007-)

(2) زهور كرام، الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأمّلات مفاهيمية (ط1؛ القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، 2009)، ص 13.

الدالة والدلالية، والمؤسسة لمحمولاته المعرفية والفكرية، وتحول يتصل بالأدوات الفنية والآليات التقنية والجمالية التي يفرضها انتماء النص الأدبي الأجناسي.

لهذا، تتجلى هذه المساهمة خطاباً «تحريراً» يحفز على ضرورة الاقتراب من العوالم الأدبية الرقمية، التي لا تلغي، بالضرورة، المنجز الأدبي الورقي، وإنما تغنيه وتقويه؛ لأنه «لا يمكن لأي وسيط جديد مهما كانت ثورته جذرية أن يحل محل الوسيط السابق عليه»⁽¹⁾. وهذا يعني، أن الأدب الرقمي، لن يزيح الكتاب الورقي، وإنما هو مساهمة جديدة، بشروط خاصة، تقوم على «تطوير للكتاب الورقي وتثوير له»⁽²⁾.

جاءت في ضوء هذا، مقاربتنا النقدية لهذا التطور محكومة بالأسئلة الآتية: ما المقصود بالأدب الرقمي⁽³⁾، وما طبيعة العلاقة بينه وبين الأدب الورقي؟ وما هي أهم تحولاته على مستوى النص والمؤلف والقارئ؟ بعبارة أخرى، ما هي وضعية الأدب الرقمي ومستقبله، على إثر التحولات الأدبية الراهنة؟

تقتضي الإجابة عن هذه الأسئلة الوقوف عند «فرضيات» تتوخى تفسير أهمية العناية بالأدب الرقمي في زمن «موسم الهجرة إلى التكنولوجيا»: ويمكن اختزال هذه الفرضيات في الأفكار الآتية:

- الرهان على متعة الاكتشاف معبر هام للانخراط في العناية بالأدب الرقمي، من خلال الوقوف أمام التجلي الإبداعي التخيلي المغاير للمألوف.

- اعتبار الدعامة الرقمية عالماً يمنح إمكانيات جديدة لبناء الجماليات النوعية التي يولدها الأدب الرقمي، بالرغم من اختلاف النقاد والباحثين في وحدة المفهوم.

1 - الأدب الرقمي: مفاهيم وإشكاليات

هناك مصطلحات كثيرة يزخر بها الأدب الذي ينتج عبر الحاسوب، تستوجب القول إن الاختلاف في المفاهيم يعود إلى اللبس الذي يشوبها، وذلك راجع إلى فوضى في الاصطلاح والتسمية، إذ تتجاذبه الرؤى والآراء على السواء في التجربة العربية أو في التجربتين الأمريكية والأوروبية. ومن ثمة تعددت مسمياته من بينها (إلكتروني، رقمي، تفاعلي، مترابط، معلوماتي شعبي، افتراضي...)، ففي أمريكا يتم استعمال مصطلح النص المترابط Hypertexte، وفي أوروبا يتم توظيف مصطلحي الرقمي Numérique والتفاعلي Interac-tif، أما في الفرنسية ابتدئ باستعمال مصطلح الأدب المعلوماتي Littérature Informatique باعتباره الجامع لمختلف الممارسات التي تحققت من خلال علاقة الأدب بالحاسوب والمعلومات،... ليظهر فيما بعد،

(1) سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي (ط1؛ بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005)، ص42.

(2) المرجع نفسه، ص42.

(3) الأدب الرقمي بوصفه جنساً جديداً في الإبداع الأدبي، يتجسد من خلال الرواية التفاعلية، أو المسرح التفاعلي، أو القصة التفاعلية، وفي سواها من الأجناس الأدبية الجديدة التي يبدعها الأدباء. يتم تشكيل هذه الأنواع من توافق تام مع مقتضيات التفاعل ضروراته، برمجياً، وإلكترونياً، وجمالياً.

وبالضبط سنة 2006 مصطلح جديد نجده في مجلة Formule الفرنسية في عددها العاشر محور خاص عن الأدب والمعلومات بعنوان «الأدب الرقمي»⁽¹⁾، وبين هذين المصطلحين المعلوماتي والرقمي نجد مصطلحات سبق وأن أشرنا إليها قد استعملت للدلالة على هذا النوع الجديد من الأدب.

يفضي التأمل في المصطلحات السابقة إلى استخلاص أنها تركز على مظهر من مظاهر هذا الأدب أو على سمة توجه المصطلح وتحده، فالأدب الإلكتروني يركز على شكل النص الإلكتروني الجديد وتكنولوجيا المعلومات من اشتغال الوحدة المركزية، ومجمل العتاد المصاحب ذي التقنية المعلوماتية، وإلى أسلوب النشر الإلكتروني على اعتبار أنه يقدم عبر الوسيط الإلكتروني -الحاسوب- أما مصطلح الأدب الرقمي، الذي يستعمل في المدرستين الفرنسية والإنجليزية ووصفه بالرقمي، يعود إلى أن الرقمية هي الطريقة الجديدة في عرض الأدب من خلال النظام الرقمي الثنائي (0/1)، والذي يقوم عليه جهاز الحاسوب، أما المترابط Hyper-texte يركز على تقنية الترابط التي تنظم النص الأدبي، بناء على ما تقدمه المعلومات من روابط يجمع بينها متيحاً بذلك للمستعمل أو المتلقي من نص إلى آخر⁽²⁾.

أما الأدب التفاعلي فيركز على خاصية التفاعل والتبادل المتعلق بنظام إلكتروني اتصالي متبادل، بحيث يكون الجواب فيه مباشراً ومتواصلاً من خلال الحاسوب الذي يحقق التفاعل في أقصى درجاته ومسمياته بين النص وعلاماته بعضها ببعض (اللغة الصورة الصوت الحركة) متصلة أو منفصلة وبين العلامات بعضها ببعض (لكونها مترابطة)، وفيما يخص مصطلح الأدب الافتراضي فهو يركز على الطابع الافتراضي للأدب من خلال استخدام تقنيات شاشات العرض التي تزود النصوص بالمشاهد المناسبة والأصوات والجرافيكس والفلاشات، التي تعطي النص الأدبي الرقمي بعداً، يجعل المتلقي يندمج مع النص بشكل كبير، وبالتالي تكون عامل جذب نحو النص⁽³⁾.

كما شاع استعمال «الأدب المعلوماتي» الذي يحيل على كل المعارف المتصلة بالمعلومات وهو ما ترجمه عادة بالأدبيات لتعني مجمل العلوم والآثار المعلوماتية المختلفة⁽⁴⁾، غير أن الاستخدام النقدي الحالي يتبادل مصطلحي التقني والرقمي للدلالة على الإبداع الأدبي المبني على تطبيقات تكنولوجية مختلفة تقوم على معطيات النص المترابط.

وقد اجتهد النقاد في محاولة ضبط مفهوم هذا الإبداع الأدبي الجديد والمختلف بمعطياته التقنية، نذكر منها الآتي:

عرفته كاترين هلس في مقالة لها موسومة بـ «ما هو الأدب الإلكتروني؟»، بأن «الأدب الإلكتروني هو أحد

(1) حافظ محمد الشمري، الأدب الرقمي، بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي، رؤية استشرافية (ط1؛ عمان: مركز الكتاب الأكاديمي، 2020)، ص 33.

(2) المرجع نفسه، ص 33.

(3) نفسه، ص 34.

(4) فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي (ط1؛ بيروت/الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006)، ص ص 40-46.

أنواع الأدب الذي يتألف من أعمال أدبية تنشأ في بيئة رقمية، أي عن طريق الحاسبات الشخصية والإنترنت، وقد اختصر الإلكتروني الكتابة المطبوعة بالكتابة الرقمية، والذي يعني عادة الأدب الذي يقرأه الحاسوب⁽¹⁾.

وقد عرفته فاطمة البريكي، بأنه جنس أدبي جديد ولد في رحم التكنولوجيا لذلك يوصف بالأدب التكنولوجي أو الأدب الإلكتروني. ويمكن أن نطلق عليه اسم الجنس (الكنو-أدبي)، إذ ما كان له أن يتأتى بعيداً عن التكنولوجيا التي توفر له البرامج المخصصة (Software) لكتابته، وفي حالة عدم الاستعانة بهذه البرامج فلا بد من الاستعانة بالخصائص التي تتيحها كتابة نص إلكتروني قائم على الروابط والوصلات على أقل تقدير⁽²⁾، وبهذا يسهل فهم وصف هذا الجنس بالأدبية والإلكترونية معاً، فهو أدبي من جهة لأنه في الأصل إما أن يكون شعراً أو مسرحية، أو قصة أو رواية، وإلكتروني من جهة أخرى، لأنه لهذا الفن الأدبي أيّاً كان نوعه أن يتأتى لمتلقيه في صيغته الورقية، ولا بد له من الظهور في الصيغة الإلكترونية، ويعتمد هذا الجنس الأدبي الجديد في ظهوره إلى حيز الوجود على استخدام خصائص النص الجديد أقصد النص الذي يطل علينا عبر شاشة الحاسوب، وهو ما اصطلح عليه باسم (النص المتفرع)⁽³⁾.

يمكن تبسيط تعريف فاطمة البريكي، بأنه جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية والتقنية، يوظف تقنية النص المتفرع، ويأتي عبر الوسيط -الحاسوب-⁽⁴⁾.

بينما عرفه السيد نجم، على أنه ذلك المنتج الإلكتروني لمبدع ما في سعيه لإنتاج نص رقمي على الشاشة الزرقاء، مستعيناً بمفهوم جنس أدبي ما، (شعر، رواية، مسرحية، قصة)، متوسلاً بالتقنية الرقمية ومنجزاتها التي أحالت الكاتب إلى ضرورة تعلم فنون تركيب وتحريك الصورة والصوت وفن الجرافيك والأنيميشن، أحالته إلى التعرف إلى قدرات الإخراج الفني الدرامي⁽⁵⁾.

بينما تشير زهور كرام، بأن مفاهيمه لا تزال ملتبسة بعض الشيء لكونها حديثة العهد سواء في التجربة العربية أو في التجربة الغربية الرائدة، -ولا تحتاج إلى تأملات نقدية تدعم وضوحها الذي لا يعني بالضرورة ضبط المفاهيم بشكل قاطع، تعرفه بأنه حالة تطورية لمسار الأدب في علاقته بالوسيط التقني الذي يغير من طبيعة النص الأدبي اللغوية ونظامه، وكذا في مفاهيمه المتعلقة بمنتج النص (المؤلف، وكذا لقارئه أو متلقيه)، ومن ثمة يؤسس لشكل أدبي مغاير تبعاً لطبيعة اللغة الجديدة التي تأتي بلغة المعلومات فيصبح النص رقمياً، ويصبح الأدب الرقمي التعبير الرقمي عن تطور النص الأدبي، أو بتعبير آخر هو مفهوم عام تنطوي تحته كل التعبيرات الأدبية التي يتم إنتاجها رقمياً، وتبقى المفاهيم الأخرى محددة للحالة النصية الرقمية مثل الترابطي، الذي يعتبر مفهوماً يعين الحالة الأجناسية، لهذا الأدب والتفاعلي باعتباره إجراء رقمياً تتحقق عبره رقمية النص،

(1) نقلاً عن نوال خماسي، مجلة أصوات الشمال، مرجع مذكور.

(2) فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص 73.

(3) المرجع نفسه، ص 49.

(4) نفسه، ص 21.

(5) -السيد نجم، النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي، (ط1؛ القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2010) ص 78.

هذا وتبقى المفاهيم قابلة للتحويل وفق مستجدات تجربة النصوص المنجزة رقمياً هذا وتؤكد الناقدة زهور كرام، على أن الأدب الرقمي لا يمكن إنجازه خارج المجال الإلكتروني، لأنه يتحقق بواسطة البرامج المعلوماتية ولا يقرأ إلا من خلال شاشة الكمبيوتر وعبر تشغيل البرامج، ولذلك يصعب طبعه باعتباره نصاً، أي وحدة إبداعية، وعلى هذا الأساس فليس كل ما ينشر على شبكة الأنترنت هو أدبي رقمي، لأن الخطأ بمكان أن نعتقد بأن إنجازنا نصاً ورقياً ثم تحويله إلكترونياً في الشبكة كفيل من أن يجعله رقمياً.⁽¹⁾

وارتباطاً بما سبق، بات مصطلح «الأدب الورقي» الذي يدل على الأدب المقدم للمتلقى طباعة على الورق مقابلاً للمصطلح الجديد «الأدب الرقمي»، ومن المفارقات التي تثير استفهاماً مبكراً حول استعمال مصطلح «الأدب الورقي» وتحديد دلالاته أن مصطلح «الأدب الرقمي» نفسه ما زال موضع تأسيس وجدال، وعن -الأدب الرقمي- يعرفه سعيد يقطين بأنه: «مجموع الإبداعات (والأدب من أبرزها) التي تولدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة قبل ذلك، أو تطورت من أشكال قديمة، ولكنها اتخذت مع الحاسوب صوراً جديدة في الإنتاج والتلقي»⁽²⁾.

ويرى الناقد محمد أسليم أنه «منذ أول لقاء للأدب بالمعلومات سنة 1959، وهو يعرف تحولات متواصلة جعلته يختلف عن الكتابات الأدبية المعهودة، وقد تصاعدت وتيرة هذه التحولات منذ عام 1970، لتبلغ أوجها مع إطلاق شبكة الأنترنت، والنتيجة أننا اليوم إزاء خريطة أدبية تتألف من ثلاث جهات:

- «أدب جديد» ينعت بالرقمي، لا يغادر الحاسوب إنتاجاً وقراءة ونشراً.
- ما بات يعرف بالأدب التقليدي بكل تقاليده، الذي يعرف بدوره انتشاراً واسعاً في العالم الافتراضي عبر الرقمنة والمنابر الإلكترونية.
- أخيراً، الأدب التقليدي (الورقي)، الذي يواصل إنتاج أعمال منضوية تحت أجناسه وإصدارها بالطرق التقليدية كما لو أن شيئاً لا يجري.

متسائلاً حول طبيعة النصوص الجديدة التي تدرج تحت اسم الأدب الرقمي، وحول ما إذا كان الحاسوب لا يعدو مجرد وسيط للنشر أم أنه يتجاوز ذلك إلى إلحاق تعديلات جوهرية على النص، بحيث يصير غير ما كان سيكون عليه لو صدر عبر الوسيط الورقي، وحول ما إذا كنا في سياق تجريد النصوص الأدبية أي سحبها من الوسيط المادي نواصل القراءة والكتابة إلى نحو ما فعلنا حتى اليوم، أم نكتب ونقرأ على نحو آخر، وحول ما إذا كان الأدب الرقمي سيحل محل الأدب التقليدي، أم أننا على عتبة مرحلة سيختفي فيها الأدب نفسه.

وبعيداً عن تقديم أجوبة حاسمة فإن الأدب بعد الرقمية لن يظل هو قبلها، وأن الأدب الرقمي

(1) زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، مرجع سابق، ص 103.

(2) سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، مرجع سابق، ص 09 - 10.

يتأصل في مجموع الحركات الأدبية الطليعية للقرن العشرين وكبريات النظريات النقدية الأدبية للقرن نفسه، كما لا يمكن للنقد أن يقدم سوى فرضيتين للتعامل مع الوضع الجديد، إذ ضمنها سيحدد مستقبل الظاهرة الأدبية ككل.

- الرقمية تجل القطيعة مع الأدب السابق، وبالتالي، لا مجال لإقحام قواعد الأدب الورقي ونقده في الشأن الرقمي.

- الكتابة الجديدة بداية حلقة جديدة في تاريخ الأدب الطويل متصلة بالماضي ومن ثمة إمكانية النظر إلى الأدب بوصفه كلاً لا يتجزأ، مؤلفاً من ثلاث مراحل شفوية (الأدب الشفهي)، وكتابية (عصر الدفتر أو الكوديكس)، ثم رقمية (الأدب الرقمي)⁽¹⁾.

يبدو من خلال التعريفات السابقة التي سعت لضبط مفهوم هذا النوع الجديد من الأدب، أنها ربطت جميعها بين هذا الأسلوب الإبداعي الجديد والتقنية الرقمية، على اعتبار أن الأدب يعرف التحول من السند الورقي إلى السند الإلكتروني بفعل ظهور الثقافة الإلكترونية، ومن الملاحظ أيضاً، أن هذه التعريفات قد حصرت الأدب في علاقته بالوسيط الجديد (الحاسوب)، كونه منتجاً وأداة إنتاج وفضاء لإنتاج علاقات إنتاجية يتحقق من خلالها النص هذا الوسيط الذي عرف تطوراً في خصائصه، مما جعله يلعب دوراً مهماً في التكريس لهذا النوع من الأدب أو ذبوعه وانتشاره بشكل يسمح له بالتأثير في النسق العام، إضافة أنه استطاع أن يغير في لغته من اللغة المعجمية المألوفة، - التي تعتبر الأساس في تجربة النص الأدبي الكلاسيكي - إلى اللغة المعلوماتية البرمجية التي تعتبر الجوهر في إنجاز النص الرقمي، كما غير في أسلوب نشره لاعتماده على النشر الإلكتروني، وعلى تكنولوجيا المعلومات المعاصرة بكل ما تتيحه من إمكانيات الاتصال المتعددة، الصورة الصوت والحركة والكلمة المكتوبة.⁽²⁾

أضف إلى ذلك اتفاقها على أن الأدب الرقمي جنس أدبي، لكونه يشكل انزياحاً عن السنن الأدبي. لهذا، فكل باحث أو دارس أو ناقد يفضل المصطلح الذي يتناسب مع رؤيته ومعرفته الخلفية، أو ينتقيه حسب البلد الذي يوجد فيه. وهذا الاختلاف في الحقيقة يعبر عن الوعي النقدي بالظاهرة الأدبية أكثر ما يعبر عن اللبس في تلقي الظاهرة، إن عملية ضبط مصطلح «الأدب الرقمي» للممارسة الإبداعية الأدبية الرقمية تتداخل مع نشاط العملية النقدية ومع إنتاج النص الرقمي.

لقد تباينت التسميات واختلفت الترجمات والاستعمالات في ترجمة الأدب المنتفع من التقنيات الرقمية ووسيطها التقني، فظهرت تسميات من أبرزها: الأدب التفاعلي، الإبداع التكنولوجي، الأدب الرقمي، الأدب

(1) محمد أسليم، الرقمية والتحويلات الأدبية الراهنة، تاريخ الزيارة 2022-6-2، مقال منشور على الرابط: www.miniculture.gov.ma/index.php?option=com

(2) نوال خماسي، مجلة أصوات الشمال، مفهوم الأدب الرقمي، تاريخ الزيارة: 2022-11-03، مقال منشور على الرابط: www.aswat.el-chamal.com/ar/?=98&a=3916

الإلكتروني، ...، وفي هذا الشأن تقول عبير سلامة: «أكثر المهتمين بالأدب الرقمي يقاومون تصنيف الأعمال في أنواع محددة، لكنهم يتفقون على أن هذا المصطلح يمثل مظلة عريضة تدرج تحتها أطراف متميزة، أهمها: الأدب الخطي، الأدب الشعبي، الأدب متعدد الوسائط، الأدب التفاعلي، الأدب المشفر (بلغات برمجة)، المدونات»⁽¹⁾.

وعلى الرغم من تداخل هذه المصطلحات وانبثاقها من التقنيات الرقمية ووسيطها التقني، إلا أنها تحمل فروقاً فيما بينها، فالأدب التفاعلي هو وليد الأدب الرقمي، يقوم على تقنية النص المترابط وهو نظام يتشكل من مجموعة من النصوص، ومن روابط بينها تتيح للمتلقي أو المستعمل إمكانية الانتقال من نص إلى آخر حسب حاجياته، ولكن لا يكتسب ميزة التفاعلية إلا إذا مُنح المتلقي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص.

2 - الأدب الرقمي: المسار التطوري للمنجز الأدبي

يعد عالم الأدب الرقمي، عالماً لا تنقضي عجائبه، فلا يمكن الإحاطة أبداً بأسراره، فهو وجود دائماً يوجد ما يدهش به المتلقي، حتى ليصح أن نسميه عالم الصدمات: قراءة، وتشكيلاً، وفهماً، وتأويلاً... وواضح غاية الوضوح، أن النص الورقي لم / لن يمتلك هذه القوة والقدرة التي يمتلكها النص الرقمي، سواء على مستوى التفاعل، أو على مستوى التخيل والتجريب في بناء نسيج النص بطرق مبدعة. أو على مستوى التنوع في الطرائق والوسائل التي بها يبنى النص ويتشكل. حتى ليسلم المرء اليوم: بأن الغد قد يكون السلطان والبقاء فيه للأدب الرقمي لا غير، فالقارئ منقاد للمجهول الذي يسير بنا إليه عالم الحاسوب، لاسيما أن العقل البشري لم يعد العقل الوحيد في الكون، فها هو العقل الحاسوبي يطل علينا، لذلك صار الحديث عن هذه الأمور من باب الضروريات التي لا تحتاج إلى انصراف أو تجاهل.

ليس ثمة مبالغة في القول إن الأدب الرقمي هو باكورة عصر التقنية فيما يتعلق بالفن والأدب. فأنت ترى أن هذا الأخير مر بمراحل كثيرة، وتطور تطوراً كبيراً، لكنه لم يشهد أي ثورة أو طفرة كما شهدها في عصر التقنية والإعلاميات، فالأدب في عصر التقنية ليس هو كما كان قبل، فقد عرف تغيرات كثيرة، وشهد تطورات لا يمكن التنبؤ بمستقبلها. فالنص الأدبي الرقمي يسير بعجلة سريعة جداً في التشكيل والتنوع والتأويل، وفي آليات البناء والتلقي. لذلك نجد مجموعة من النقاد يلقون عليه الضوء، لكونه أدباً فرض نفسه بقوة وسط الساحة الأدبية، ولم يعد ممكناً، قط، تخطيه أو تجاهله أو تجاوزه.

قد يبدو عنوان هذا المحور فضفاضاً لا يمكن الإمساك بدلالته، ولكن أن النص الأدبي، كائن حي، مر بمراحل، وقطع عدة أشواط، حتى استوى على سوقه، وصار كما عليه الآن، فلم يأت النص هكذا جاهزاً، بل إن المراحل التاريخية هي التي ساهمت في بناء معالمه، ورسم شكله وبلورة تقنياته، وببساطة: فالنص الرقمي

(1) سلامة عبير، أطراف الرواية الرقمية، تاريخ الزيارة 20-05-2022، مقال منشور على الرابط: www.middle-east-online.com/?id=58573 =58573&format=0،

كائن يخضع لسنة النشوء والتطور أيضاً، لذلك كان الحديث عن رحلة تطور النص الأدبي مدخلاً مهماً لفهم النص الرقمي، أو بصيغة أخرى: لفهم كيف ظهر الأدب الرقمي.

فقد «مر النص، عامة، بدورة حياة تضمنت عدة مراحل، تختلف اختلافاً جوهرياً فيما بينها، وقد استحق النص في كل مرحلة منها أن يتوقف عندها، ويبحث في أثر تلك المرحلة عليه، وحقيقة ما استفادته من المرحلة الجديدة التي بلغها، والتي تمثل تطوراً وانتقالاً من طور إلى آخر، لتبين وجهة هذا التطور، سلباً أو إيجاباً»⁽¹⁾.

إذن، ليس الحديث عن تطور النص الأدبي، من باب اللغو أو الإطالة في الكلام، بل هو مدخل أساس لفهم النص حقيقة، فلا يمكن فهمه منعزلاً، أو مقطوعاً عن فتراته التاريخية، بل النص إذا ما أردنا الدقة هو مجموع الفترات التاريخية التي مرت عليه، أو مر هو فيها.

2 - 1 - مرحلة المشافهة

لم يكن النص في بادئ الأمر إلا كلاماً يلقي شفاهة، دون تدوين أو كتابة، فالإنسان لم يعرف الكتابة إلا متأخراً، ولكنه، قطعاً، قد أنتج أدباً أو فناً أو شيئاً آخر يقرب أو يبتعد من / عن هذه التسميات، ولكنه يقيناً أنتج شيئاً يعبر به عن ذاته. ولم يكن ينقل هذا التعبير تدويناً، بل كان ينقله إلى الآخر كلاماً يخاطبه به، أي أن اللسان والأذن والذاكرة هي الآليات والتقنيات الأولى التي اعتمدها الإنسان في إبداع النص الأدبي، وفي تلقيه، ونشره... تقول فاطمة البريكي في هذا الصدد: «وقد كانت المرحلة الأولى التي بدأ بها النص ذروته مرحلة (الشفاهية) وهي مرحلة لها ظروفها وطبيعتها التي استمرت حيناً من الدهر»⁽²⁾.

لقد أنتج الإنسان النص / النصوص مشافهة، معبراً عن آلامه وأحلامه، وقد كانت هذه النصوص تعبر عن الحالة الاجتماعية والفكرية التي كان عليها الإنسان يومئذ، وأمر طبيعي أنه كان ينتج تلك النصوص بآليات وأدوات معينة، وأن المادة الخام التي كان يقوم عليها كل نص هي اللغة، ولكن الذي يمكن تسجيله، هو أن النص في تلك المرحلة، كان نصاً ينسجم والظروف التي ظهر فيها وبواسطتها. كما كان يعبر، ويعكس، الحالة الفكرية التي كان عليها الإنسان، بمعنى أن النص، أي نص وثيقة تسجل لنا بصورة واعية أو غير واعية، الأنماط الفكرية التي كانت عليها الجماعة التي خلدت لنا ذلك النص الأدبي، فالنص الأدبي، إذن، يتطور، بتطور البنية / البنى الفكرية للإنسان، فمتى ما تطور الفكر الإنساني، تبعه النص كذلك في التطور، ولسوف نلمح ذلك جلياً، حينما نلقي الضوء على النص الرقمي، لأن النص ليس إلا وليد فترة تاريخية معينة، يتلون بتلونها، ويتأثر بما فيها من عوامل ومؤثرات...

علينا أن نعي، أن النص في هذه الفترة، كان يعتمد على السماع والحكي، أي أنه نص لم يكن بمأمن من الضياع، ومن التحريف، ومن النسيان كذلك، لذلك فكر الإنسان في حفظ ما يبدع، فكانت الكتابة، فجاءت المرحلة الثانية وهي مرحلة الكتابة.

(1) فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص 17.

(2) فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص 17.

2 - 2 - مرحلة الكتابة

الكتابة تمثل وسيلة تواصل بشري تمثل لغة عن طريق علامات ورموز معينة، وهي مرحلة متأخرة عن مرحلة المشافهة، وهي تعبير واضح لتطور وعي وإدراك الكائن البشري، وهي، أيضاً، مرحلة مهمة من تطور الفكر عموماً، وتعد هذه المرحلة طفرة في تشكيل عوالم النص الأدبي، الذي خرج من قمم الشفاهية ودخل باحة الكتابة أو التدوين من خلال الحروف، سواء على الورق أو على أضلاع الحيوانات... فأصبحنا أمام مرحلتين مغايرتين هما: مرحلة المشافهة: مرحلة الكتابة.

أما اليوم فقد أصبحنا نتحدث عن كتابة رقمية، مما أصبحت الثنائية هكذا، بعدما اختفت الشفاهية: الكتابة في مقابل الرقمية. كل ما ذكر، يجعلنا نطرح سؤالاً عريضاً: ما هي الكتابة الرقمية؟

يقصد بالكتابة الرقمية «تلك الكتابة التي تتخطى عالم الطباعة الورقية، أو عالم الشفوية المسموعة، نحو استخدام الحاسوب والأجهزة الرقمية كالإنترنت أو غيرها من الوسائل والأجهزة الإلكترونية، ويعني هذا أن الكتابة الرقمية كتابة إبداعية وآلية وإعلامية بامتياز، تستفيد من المعطيات والإمكانات التي تتيحها الإعلاميات في مجال الكتابة والتنظيم والتنسيق والتوجيه والتحكم وهيكلية المقطع والشذرات، وخلق الأنساق الكبرى والفرعية، وتوفير الروابط الممكنة للجمع بين مجموعة من النوافذ والعقد الشبكية، ضمن مجموعة من العوالم الافتراضية المختلفة والمتعددة والمتنوعة، ومن ثم، فالكتابة الرقمية خاضعة للعمليات الرقمية الرياضية واللوغاريتمية، وخاضعة أيضاً للبرمجة الهندسية الدقيقة التي تجمع بين النصية والصوتية والبصرية والحاسوبية، ضمن بوتقة إعلامية موحدة، وتخضع ذلك كله لما هو ترابطي وإلكتروني وتفاعلي»⁽¹⁾.

يبدو أن هذا النص أعطى صورة واضحة للكتابة الرقمية، فنحن لم نعد أمام نمط عادي من الكتابة والتأليف، بل هو نمط جد معقد، وجد مركب، وبالغ الإغراء أيضاً، بالفعل لقد فتحت الكتابة الرقمية باب عالم أدبي جديد لا تراجع فيه أبداً، فها قد تضافرت مجموعة من الآليات والوسائل التقنية وانصهرت مع / في الأدب لتخلق لنا أدباً جديداً لم تشهد البشرية مثله قط، أدب يعكس تطور العالم الذي نعيشه اليوم، إنه أدب يصور لنا فعلاً، البنية الفكرية التي يعيش بها / فيها الإنسان المعاصر، الذي لم يعد يترك عالم الإنترنت طرفه عين.

وإذن، فنحن أمام مرحلتين من الكتابة، مرحلة الكتابة الورقية التي عرفها الإنسان منذ القديم، واعتمدها في التأليف وتسجيل العلوم والمعارف وحفظها، والتي كان يعتمد فيها على المداد والورق، ومرحلة الكتابة الرقمية، التي تخطت هذه الوسائل الكلاسيكية، لتعاقب عوالم أرحب في الإبداع والإنتاج، عبر مزج مجموعة من الوسائل، أو الوسائط التي تنقل النص من صيغته العادية / الاعتيادية، لتجعل منه نصاً خالقاً للدهشة، في نمط كتابي جديد يغري بالقراءة، ويغري بالتفاعل والانغماس كلياً في هذا النسيج المتضام، الذي يتألف من أكثر من عنصر، فهناك النص المكتوب بالأحرف، وكذا الموسيقى والرنات، وأيضاً الصورة الثابتة والمتحركة،

(1) جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق؛ نحو المقاربة الواسطية (ط 1؛ تطوان: الخليج العربي، 2017) ص 108.

كما نجد مقاطع الفيديو، والألوان المختلفة في عددها ودلالاتها وتفسيرها سيميائياً، كل هذا يجعلنا نقف أمام الكتابة الرقمية وقفة صدمة ودهشة، ولا يسع المرء أن يقول أن هذه المرحلة، وبحق، هي مرحلة متطورة جداً في رحلات الكتابة التي مرت بها البشرية منذ القدم حتى الآن، وهي كتابة لا يستطيع أحد أن ينفي أهميتها في الإبداع والتلقي والتخييل. لاسيما وأن العالم اليوم أصبح محاصراً بالإنترنت الذي غزا كل شبر من الكرة الأرضية.

لقد أصبح الأدب الرقمي اليوم، أدباً عالمياً لا يمكن، بأي حال من الأحوال تخطيه أو تجاوزه، وأصبحت الكتابة الرقمية مرحلة مؤكدة ولا ريب، فلا نعلم هل ستأتي على الكتابة لتقضي عليها، ولكن الذي نعلمه إلى حدود الساعة، أن الكتابة الرقمية واقع لا يمكن نكرانه، لأنه واقع يستمد قوته من الظرفية التي تعيشها البشرية، لذلك يمكن للمرء أن يسلم اليوم أننا أمام نمط جديد ومغاير من الكتابة، نمط جد متطور، ونمط لا يمكن التعامل معه إلا بثقافة حاسوبية عالية الدقة والتقنية.

فالكتابة الرقمية كتابة غير خطية وغير متجهة في خط واحد، بل هي كتابة قرائية متنوعة ومختلفة ومتعددة الاتجاهات والمسارات والمتاهات في عالم الشبكة الافتراضية⁽¹⁾.

3 - الأدب الرقمي: الوضعية الراهنة

لقد أفضى زواج الأدب بالتقنية الحديثة في نهاية القرن الماضي إلى ولوج الكتابة الروائية والشعرية تجربة البرمجة المعلوماتية. وعرفت هذه الكتابة، منذ تجربة Michael Joyce الروائية⁽²⁾، تحولات عميقة طالت مفهوم النص والأثر الفني، ومست جوهر الأدب، ومدى مشروعيتها، وإشكالية تجنيسه، وخصوصية وسيطه الإلكتروني، كما مست أيضاً وضع مؤلف هذا الإبداع الأدبي وقارئه. وأثارت هذه التحولات موجة من الكتابات النقدية التي تزايدت وتيرتها في السنوات الأخيرة.

وعليه، فالحديث عن الأدب الرقمي متشعب، فليس كل نص نشر في الفضاء الإلكتروني يمكننا أن نطلق عليه أدباً رقمياً، فهناك فرق بين النشر الإلكتروني والأدب الرقمي، الذي بدأت ملامحه تظهر بوضوح في العالم العربي، الأمر الذي يجعلنا نجزم أننا أمام مفاهيم جديدة للأدب⁽³⁾.

يفضي هذا إلى القول إن «تجربة الأدب الرقمي تأخذ حيزاً كبيراً من اهتمام الأدباء والمتلقين على السواء، ولذلك ضرورة تفرضها متطلبات العصر التي لا يمكن تجاوزها، لكن ذلك لم يمنع من أن تقابل تلك التجارب بالرفض من قبل المتمسكين بالأدب الورقي، حيث يهتم هؤلاء دعاة الأدب الرقمي بتقويض أركان قرون طويلة من الكتابة الورقية، لكن الرأي السائد في الأوساط الأدبية يميل إلى الاعتدال، واعتبار أنه لا يمكن إيقاف عجلة

(1) جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق؛ نحو المقاربة الواسطة، مرجع سابق، ص 117.

(2) كان أول عمل روائي وظف الحاسوب والتشعب قد ظهر عام 1986 في أمريكا، تحت عنوان «قصة ما بعد الظهيرة» لمايكل جويس. أما أول نص عربي وظف تقنيات الحاسوب؛ فهو النص الشعبي رواية «ظلال الواحد» الصادرة سنة 2001 للروائي محمد سناجلة.

(3) -أمل عبدن، مستقبل الأدب الورقي، تاريخ الزيارة: 2022-6-2، مقال منشور على الرابط: www.aamelahmed.blogspot.com/search

التقدم الحاصل في طرق إنتاج ونشر الأدب حول العالم. لكن، مع وضع ضوابط تضبط وتحكم شروط النشر حتى لو كانت عبر المواقع والمنتديات الأدبية التي تمتلئ بها شبكة الأنترنت، خاصة وأنه في ظل ولادة ما يعرف اليوم بالأدب الرقمي، والاتساع الحاصل في استخدام تقنيات الاتصال الحديثة والحواسيب المحمولة، وشبكة الأنترنت صارت المطالعة من خلال هذه الأدوات ظاهرة تسم العصر، فأى أدب هذا الذي يتم تعاطيه من خلف الشاشات؟⁽¹⁾

فمن خلال هذه الآراء المتعددة، يتبين أن هناك تبايناً واضحاً في الآراء بين مؤيد لهذه الرؤية الجديدة للأدب المسمى الأدب الرقمي، وتشجيع النشر الإلكتروني، وبين معارض لها، والتمسك بالشكل القديم للأدب الورقي المتمثل في الكتاب بكل أشكاله المطبوعة ورقياً، على اعتبار أن للقديم أصالته وخصوصيته، التي لا يمكن تجاوزها بسهولة بالرغم من الأزمة التي يمر بها الأدب الورقي.

فقد أكد فيليب بوطز Philippe Bootz بقوله: « من المهم التذكير بأنه ليس هناك قطيعة مفاجئة بين الأعمال الرقمية ونظيرتها غير الرقمية، بل هناك استمرارية أجرت نقلاً للمسألة الأدبية بشكل تدريجي وبطيء »⁽²⁾.

وهذا ملمح من ملامح تغير التنظير الأدبي الذي لم يعد يمجّد خصائص النص الكلاسيكي الورقي -الذي يفرض مجموعة من المواثيق مثل: سلطة المؤلف على النص، أولوية النص على المتغيرات والملاحظات والتعليقات النقدية، والإشادة بالقراءة الوحيدة- بل صار ينشد النص المستقبلي الذي يعد النص الرقمي ملمحاً من ملامحه.

إن شرعية وجود الأدب الرقمي تعضدها كثير من المعطيات التقنية، وتفسرها جملة من التحولات الإبداعية، فمن المعطيات التقنية تجاوز الأدب الورقي بشتى الطرق، ومن ثمة التميز عنه عرضاً وإبداعاً وتنوعاً في الإمكانات التواصلية، أما التحولات الإبداعية فتتمس تلقي هذا الأدب وتقييمه، وهو مواكبة لتشعب النص الرقمي. ورغم الحاجة في إثبات شرعية الأدب الرقمي إلى مقارنته بالأدب الورقي بشتى الوجوه فإن تلقي الأدب الرقمي هو أيضاً يحتاج إلى هذه المقارنة التي تسمح باكتشاف الفوارق بين النوعين من التلقي للأدبيين.

4 - الأدب الرقمي: المقومات

للأدب الرقمي جملة من المقومات والمرتكزات، التي لا يمكن العدول عنها، بل لابد من التطرق إليها، لكونها توضح الفرق الكامن بين النص الورقي والنص الرقمي. ويمكن حصرها فيما يلي:

- **اللاخطية:** علينا أن نعرف، بدءاً، أن النص الورقي خطي بامتياز، أي أن تلقيه يكون بطريقة خطية، تستلزم تصفح الأسطر بطريقة اعتيادية، ف «عندما يقرأ المرء كتاباً ورقياً، فإنه يأخذه، في الأحوال العادية من البداية،

(1) حيدر رشيد، مستقبل الأدب الورقي، تاريخ الزيارة: 2022-6-2، مقال منشور على الرابط: www.iraqhurr.org/content/article/1680230.html

(2) بوطز، فيليب، «ما الأدب الرقمي»، ترجمة محمد أسليم، علامات (مكناس، العدد 35، 2011)، ص 109.

فيقرأ السطر بعد الآخر، ثم الصفحة بعد الأخرى، وهكذا حتى النهاية، خلافاً لهذه النصوص الورقية فإن قراءة النص المتشعب لا تتم بالطريقة نفسها، وإنما تتم بطريقة غير خطية، هكذا يمكن للقارئ أن ينتقل هرمياً أو شجرياً إلى نصوص أخرى⁽¹⁾.

وتستند عملية القراءة هنا «إلى فكرة مركزية مفادها أن النص المتشعب مزود بوصلات تسعف في تنشيط عملية القراءة، والانتقال إلى الشذرات النصية المختلفة التي يمكن الوصول إليها من خلال النقر على الفأرة. توالي عمليات الانتقال بين النصوص من شأنها أن تحول القراءة إلى متاهة تجعل من المتعذر على القارئ ضبط المسار بين نقطة الانطلاق ونقطة النهاية، فهو يشعر بأنه فقد الاتجاه ولا يعرف أين هو بل الأسوأ من ذلك أنه قد لا يتذكر ما كان يبحث عنه»⁽²⁾.

وعموماً، فإن من أهم سمات النص الرقمي هو اللاخطي، بحيث لا يتقيد المتلقي بقواعد ومعايير القراءة العادية الاعتيادية التي يعرفها القارئ في / مع النص الرقمي.

- التفاعلية: تشكل التفاعلية سمة ملازمة للنص المترابط خاصة أكثر تمييزاً لبنيته، فالتفاعلية في اللغة المعلوماتية بمثابة عملية التبادل والاستجابة والمزدوجة بين الإمكانيات التي تتيحها البرامج الحاسوبية للمستعمل، إن تحققها الفعلي في النص المترابط يظهر من خلال العمليات التي يقوم بها المستعمل وهو ينتقل بين الروابط لتشكيل النص بالطريقة التي تفيده.

يتيح النص الرقمي للمتلقي أن يشارك في إنتاج النص، وخلق الدلالة أو المعنى بالطريقة التي يراها مناسبة، فالقارئ في النص الرقمي، مدعو، بالضرورة، إلى أن يتفاعل مع النص الرقمي، من خلال تفعيل كل ما فيه من وسائط وآليات تكنولوجية، لذلك يعد المتلقي خالقاً أو مبدعاً للعمل الأدبي.

مع ظهور النشر الإلكتروني «أصبح في إمكان القارئ الاستفادة من أهم منتجات العصر ليدخل منعطفاً جديداً في التفاعل مع النصوص، وهو تفاعل قائم أساساً على الاعتماد على الإمكانيات والقدرات الجديدة لتلقي النص المتشعب، وهو نص يتميز بقدرات واسعة ومساحة لا محدودة ووسائط متعددة وفضاء كبير، وهي مواصفات أنتجت طفرة في مجال التواصل التفاعلي لذلك يمكن اعتبار التفاعلية واحدة من أهم خصائص النص المتشعب حيث تقوم بين النص المتشعب وقارئه علاقة تناظرية وغير أحادية. معنى ذلك أن عملية التواصل لا تكون في اتجاه واحد وإنما في اتجاهين، فخلافاً للنص الورقي التقليدي هناك تفاعل حقيقي بين النص المتشعب وقارئه الذي يستطيع على سبيل المثال أن يخط لنفسه طريقاً خاصاً في قراءة الوثيقة المقروءة يمكنه استبعاد من قسم النص أو عدم مشاهدة مشهد ما، كما يمكنه الذهاب رأساً إلى ما لا يعتبره أساسياً، وبالتالي إسقاط جانب من الجوانب»⁽³⁾.

(1) محمد مريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، كتاب الرافد (الشارقة: دار الثقافة والإعلام، العدد 89، مارس 2015)، ص 44.

(2) المرجع نفسه، ص 55.

(3) محمد مريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، مرجع سابق، ص 57.

ولكي يكون القارئ متفاعلاً مع النص الرقمي يلزم القارئ أن تكون له ثقافة تكنولوجية واسعة، حتى يستطيع تفعيل روابط ووسائط النص الرقمي.

- الافتراضية: هذا أمر واضح، فالنص الرقمي هو نص ينتمي إلى الواقع المادي الملموس، أي إلى الواقع الواقعي، عكس النص الرقمي الذي تعتبر سمة الافتراضية من أهم سماته فـ «على عكس النص الورقي الذي يتسم بوجود مادي ثابت ومقيد، يتميز النص المتشعب بطابعه الافتراضي ذلك أن النص الذي نراه على شاشة الحاسوب له طابع خيالي، وهو مخزن في ذاكرة الحاسوب»⁽¹⁾.

- تعدد الوسائط: لعل أبرز ما يميز النص الرقمي، هو تعدد وسائطه، إذ أنه مركب من مجموعة من الآليات السمعية البصرية التي تغني النص وتعطيه لمسة مغرقة في الخيال والعلمية والتقنية، وبالتالي: «يستغل النص المتشعب كل الإمكانيات والبرامج التي يوفرها الحاسوب وشبكة الإنترنت وهي إمكانيات تخضع للتطور المستمر وتتراوح بين أنواع الخط المختلفة الأشكال والصور الثابتة والمتحركة والأصوات الحية وغير الحية والأشكال الجرافيكية والألوان المختلفة. من أهم ما يميز النص المتشعب في هذا الإطار هو تعدد أنظمة العلامات التي يوظفها»⁽²⁾.

إن هذا التنوع في الوسائط لا يوازيه إلا التعدد في عرض وجهات النظر التي يمكن أن تقدم حول موضوع واحد، والمضاعفة اللانهائية لوجهات النظر حول مفهوم أو موضوع؛ بحيث يمكن للقارئ أن يستوعب المفاهيم والموضوعات من منظورات ومواقف متباينة.

5 - الأدب الرقمي: تشييد أفق المغامرة

لقد غير الأدب الرقمي طبيعة مجموعة من العلاقات القائمة بين ثالث (المؤلف/النص/القارئ)، فمفهوم المؤلف توسع، وتراجعت القيمة والمكانة التي كان يحتلها في المرحلة الكلاسيكية، وخاصة مع تزايد حرية الكتابة والنشر خارج الإطار الورقي، ودون الحاجة إلى المصادقة المجتمعية أو قبول دار النشر العريقة. وهذا ما سمح للمؤلف بأن يستفيد من خاصيتي السرد الرقمي (التفاعلية، والمشاركة)، وذلك من خلال عملية النشر الذاتي الذي يمكن أن يصبح مستقبلاً جنساً أدبياً مشتركاً وتصالحياً. في المقابل نجد أن هاتين الخاصيتين ساهمتا في نقل مهمة القارئ من قراءة النص الورقي ووضع بعض الملاحظات على سطح الورقة، إلى استخدام الحاسوب والانترنت، أي التقنية، وتحولت مهمته من المشاركة في الأداء العملي للنظام التقني والفني.

الأدب الرقمي لا يبنى عوالمه وفق مبدأ الطفرة، بل يؤسس كينونته عبر جدلية الاستمرارية والانقطاع: «إن ما يحدث في المجال التخيلي الرقمي، ليس قطيعة بقدر ما هو عبارة عن تغيير سؤال الأدب، ومن متجهه المباشر المؤلف/الكاتب إلى القارئ، ومن التعامل مع اللغة السردية المألوفة باعتبارها جوهر الفعل المحقق

(1) محمد مريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، مرجع سابق، ص 56.

(2) نفسه، ص 60.

للحالة النصية، إلى اعتبارها مجرد عنصر من بين عناصر لغوية جديدة، تدخل بمنطقها وآلياتها وطريقة تعبيرها (لغة البرمجة المعلوماتية)⁽¹⁾.

يشق الأدب الرقمي، إذاً، عناصره الداعمة أفق اختلافه ومغايرته عن الأدب الورقي الذي لا يعدم قطيعة كلية معه، من واقع التحولات المعلوماتية في العصر الراهن. لهذا، ما دام الأدب الرقمي وليد سياق حدائي قوامه التواصل المعلوماتي، فإن ذلك فرض اكتساب معطيات جديدة ذات وظيفة تنظيمية واستراتيجية في بناء النص الرقمي التخيلي، يبقى أهمها تدبير الفضاء التقني لأجل تحقيق هذا النص الأدبي الرقمي.

لهذا، يشكل الاقتران بالأدب الرقمي اقتراناً بخطاب نقدي يشيد آلياته وأدواته ومفاهيمه التي تفرضها مرجعيته الإستمولوجية، على قاعدة المغايرة. هكذا ينتظم خطاب نقد الأدب الرقمي في نسق جديد ينقض البديهيات النقدية، ويجنح بها نحو بناء الانعطاف والمغايرة، لأن البنية التكوينية للأدب الرقمي خضعت لمقتضيات سياقية جديدة: «إن الاقتراب من الأدب في وضعه الرقمي، هو اقتراب من المتغير في الحالة التي تصبح عليها الممارسة الإبداعية، عندما تعتمد دعامة الرقمي، يعني انتقال سياقي وبنوي ولغوي وأسلوب في الظاهرة الأدبية»⁽²⁾.

ينشأ الأدب الرقمي في واقع ثقافي محكوم بالمغايرة، مما يستدعي الانخراط في منظومة نقدية دينامية، فيميل الخطاب النقدي لبسط المفاهيم والمصطلحات الإجرائية الكفيلة بمقاربة النص الرقمي، في سياق معرفي يتجاوز الحداثة إلى ما بعد الحداثة. وهذا يعني، أن اشتراطات الصيرورة النقدية تؤكد تبلور النص التخيلي الرقمي، أي النص المترابط، «ضمن شرط ما بعد الحداثة الذي يميز مرحلة الشك في اليقين، بل إعلان نهاية اليقين»⁽³⁾.

تسعف هذه الوضعية الأنطولوجية المتهكة لسلطة اللوغوس (العقل) في انتهاك سلطة الكتابة في العالم الرقمي، حيث تحوّل القارئ إلى منتج للنص الرقمي. هكذا يصير القارئ الرقمي جزءاً من السيورة الإنتاجية للنص التخيلي الرقمي، وشريكاً استراتيجياً في تحقيق هذا النص؛ كما هو الشأن مع رواية-نص «صقيع» لمحمد سناجلة، والرواية - الإميل لجون بيار بال (J. Pierre Balpe).

وبهذا المعنى، فإن الأدب الرقمي يززع المعايير المألوفة في تشييد النص الإبداعي، ويولّد آليات جديدة لفعل القراءة. وكأن إنتاج نص أدبي رقمي، وإنتاج خطاب نقدي حوله، هو تجربة معرفية جديدة بالأدب والنقد؛ لأن الأدب الرقمي صار «سيورة دينامية، وعمل إعادة ابتكار، تتحقق وعوده عندما يعيد القارئ كتابته، ولأنه يقبل إعادة الكتابة»⁽⁴⁾.

(1) زهور كرام، الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، مرجع سابق، ص 27-28.

(2) المرجع نفسه، ص 34.

(3) نفسه، ص 36.

(4) ألان فيلمان، «الأدب والرقمية: من الشعر الإلكتروني إلى الروايات التفاعلية»، ترجمة: محمد أسليم، علامات (مكناس، العدد 38، 2012)، ص: 91.

أفرزت التجربة الرقمية، إذاً، وضعاً إبداعياً بمواصفات إبستمولوجية جديدة، فبدأت تجربة مؤطرة برؤية متنوعة؛ فلسفية ومعرفية وإيديولوجية. ولهذا، يستمد الأدب الرقمي كينونته الوجودية من التجلي الفعلي للنص الرقمي، الذي يظل دائماً في «حالة بنائية نصية تعيش التشكل باستمرار»⁽¹⁾.

هكذا، يرتهن قيام الأدب الرقمي للتحويلات التي تمس مفهوم النص في حقل النقد الأدبي، لأن النص الرقمي التخيلي صار قائماً على تشكّل حيوي ودينامي. وهو ما يطرح آفاقاً متعددة للمغايرة عن النص الورقي؛ سواء على مستوى وضعية النص-الشاشة، أو وضعية النص المؤلف، أو وضعية النص المقروء. وهذا ما ظهر جلياً مع النص المترابط التخيلي الذي أسس وجوده على مغايرة النص الورقي، رغم إشكالية التداول المصطلحي الذي أفرزه الخوض في مفهوم النص الأدبي عبر الوسيط الرقمي.

فانفتاح الأدب على عوالم التقنية، يشيد خطاباً معرفياً قوامه تعميق الوعي بتجربة الأدب الرقمي، وتقوية التفاعل معها. إنه الوعي الذي يترتب عليه، لا محالة، الإحساس بالتغيير الذي أحدثته الثورة التقنية في حياة الإنسان، ومنها امتداداته الإبداعية. فضلاً عن الإحساس بأن تجربة الأدب الرقمي مؤثر على تغيير حقيقي يمس الواقع الإنساني في كل مناحيه، بوصفه تغييراً معرفياً فرضه امتلاك التقنية وتوظيفها في خدمة الأدب.

وبهذا المعنى، فلاشتغال على الأدب الرقمي، إنتاجاً ومواكبة نقدية، كفيل بتجاوز إكراهات الرفض والتردد في قبول هذا الأدب، وتيسير التفاعل معه، وتعميق الوعي بعوالمه ومفاهيمه، والتحول من استهلاكه، إذا حدث، إلى إنتاجه. وكأن الانخراط في مواكبة الأدب الرقمي هو استجابة للتغيير، وإعلان فعلي عن نقض ثقافة السكون والتبعية؛ حيث «إن الانخراط في الأدب الرقمي هو مطلب حضاري بامتياز. وليس نزوة أو موضوعة عابرة أو شيئاً من هذا القبيل، والمسألة محسومة معرفياً وثقافياً وأنثروبولوجياً»⁽²⁾.

خاتمة:

انطلاقاً مما تقدم، يمكن القول إن الأدب الرقمي استجابة منطقية لسياق حضاري، أطرته رؤية فلسفية ومعرفية، مما جعل القراءة فعلاً جوهرياً في تحقق النص الرقمي والتحكم في صيغته الأجناسية. وكأن شرعية النص الأدبي الرقمي هي من شرعية حق التعبير من جهة، وكأن فلسفة الرهان على الثقافة الإبداعية الرقمية هو رهان على تحديث المجتمع العربي من جهة ثانية. لهذا، فالتعامل النقدي مع تجربة النص الأدبي الرقمي تتطلب امتلاك خلفية إبستمولوجية، ورؤية فلسفية، وبنية لغوية وأسلوبية، تسعف في تعميق الوعي بالأدب بصفة عامة، وليس في طمس معالمه وجمالياته.

يرسي الانشغال بالأدب الرقمي تصوراً دينامياً للخطاب النقدي؛ يتجلى مستواه الأول في البحث عن

(1) زهور كرام، الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، مرجع سابق، ص 48.

(2) المرجع نفسه، ص 102.

العلاقة الممكنة بين الأدب الرقمي، والإطار المعرفي الضابط لنظرية الأدب. ويظهر مستواه الثاني في الارتباط بمرجعيات الأدب الرقمي الفلسفية والجمالية والتقنية والخطابية، قصد ضبط سيرورته النقدية وما تولّده من آليات التحليل والدراسة والتفكيك.

من الواضح أن الأدب الرقمي لا يزال في مرحلة تأسيس تعاقد جديد واستحداث آلياته الخاصة. لذا، فإن «جنينية» الأدب الرقمي في الواقع الثقافي العربي تفرض الاعتناء بهذا المنتج الثقافي الحداثي، وليس العمل على «إجهاض» الممارسة الإبداعية الرقمية في مهدها التقني.

قائمة المراجع

المراجع العربية:

- 1 - البريكي، فاطمة. مدخل إلى الأدب التفاعلي. ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2006.
- 2 - الشمري، حافظ محمد. الأدب الرقمي، بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي، رؤية استشرافية، ط1، عمان، مركز الكتاب الأكاديمي، 2020.
- 3 - حمداوي، جميل. الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق؛ نحو المقاربة الوسائطية، ط1، تطوان، الخليج العربي، 2017.
- 4 - مريني، محمد. النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، كتاب الرافد، العدد 89، دار الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، مارس 2015.
- 5 - نجم، السيد. النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي، ط1، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2010.
- 6 - يقطين، سعيد. من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي. ط1، المغرب، لبنان، المركز الثقافي العربي، 2005.
- 7 - كرام، زهور. الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية. ط1، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، 2009.

المجلات:

- 1 - بوطز، فيليب. «ما الأدب الرقمي»، ترجمة محمد أسليم، علامات، مكناس، العدد 35، 2011.
- 2 - فيلمان، ألان. «الأدب والرقمية: من الشعر الإلكتروني إلى الروايات التفاعلية»، ترجمة: محمد أسليم، علامات، مكناس، العدد 38، 2012.

المراجع الإلكترونية:

- 3 - أسليم، محمد. الرقمية والتحويلات الأدبية الراهنة، تاريخ الزيارة 2022-6-2، مقال منشور على الرابط: www.miniculture.gov.ma/index.php?option=com
- 4 - حيدر، رشيد. مستقبل الأدب الورقي، تاريخ الزيارة: 2022-6-2، مقال منشور على الرابط: www.iraqhurr.org/content/article/1680230.html

- 5 - خماسي، نوال. مفهوم الأدب الرقمي، مجلة أصوات الشمال، تاريخ الزيارة: 03-11-2022، مقال منشور على الرابط: [www.aswat.elchamal.com/ar/?=98\\$a=3916](http://www.aswat.elchamal.com/ar/?=98$a=3916)
- 6 - عبن، أمل. مستقبل الأدب الورقي، تاريخ الزيارة: 2-6-2022، مقال منشور على الرابط: www.aaamelahmed.blogspot.com/search
- 7 - عبير، سلامة. أطراف الرواية الرقمية، تاريخ الزيارة 20-05-2022، مقال منشور على الرابط: www.middle-east-online.com/?id=58573=58573&format=0

المحور السابع

مستقبل الشعرية الرقمية

تفكيك الآلة: الشاعر/الروبوت من منظور ما بعد إنسانوي
أ. د. عادل خميس الزهراني

النصوص الرقمية وأسئلة المستقبل..
أ. د. عمر المحمود

الأدب الرقمي في فضاء التطبيقات الذكية.. تويتر ويوتيوب نموذجاً
د. هند آل يحيى

التشكل الجمالي لأدب رقمي عربي
أ. جميلة الفايدي

تفكيك الآلة: الشاعر/الروبوت من منظور ما بعد إنساني

أ. د. عادل خميس الزهراني
جامعة الملك عبدالعزيز

مقدمة⁽¹⁾

الدافع الرئيس خلف هذه الورقة أن عالم الذكاء الاصطناعي مفتوح الآفاق للاحتمالات والإمكانات والوعود، وأن التطور في تقنيات الشعر التوليدي، وشعر الذكاء الاصطناعي عموماً، يتسارع ويتمدد. وهو ما يفرض علينا أن نكون على حذر من إلقاء الأحكام اليقينية التي تلقى جزافاً، اعتماداً على مناهج الوصف وأدوات التحليل التقليدية. لاحظت أن النظرة النقدية إلى هذا العالم تظل محبوسة في إطار الإنسانية التقليدية، التي لا تستطيع أن ترى الظواهر إلا من خلال مركزية الذات الإنسانية في الكون. وأجادل هنا أن قارئ هذا الشعر يحتاج أن يتسلح بأدوات حديثة قدر الإمكان، أدوات يسهم منظور ما بعد الإنسانية في توفير عدد منها. إن كثيراً من المستجدات تنتظم أمامي واضحة معقولة حين أضعها أمام هذه العدسات، وبقدر الراديكالية الكامنة في الخطاب ما بعد الإنساني تبدو لي الإجابات التي يمدني بها منطقية وممكنة.

إن أهمية هذا البحث -في رأيي- تكمن في التسارع الذي يحدث في هذا المجال، ونحن نعلم أن كل ما نتحدث عنه في هذا البحث نتاج تقنية (GPT2)،⁽²⁾ كما نعلم أيضاً أن الجيل الجديد من هذه التقنية قد ظهر، وتبقى إتاحتها للعامة مسألة وقت ليس إلا. أقف في هذا البحث على عدد من التجارب والمشاريع والنصوص المتطورة في مجال المشاركة الفنية وتأليف الشعر والتعبير عن الذات والآخر شعرياً، وسيلاحظ القارئ شبه هذه النصوص بالإننتاج الشعري للإنسان، ولا يسعني إلا التساؤل عما يمكن أن تعرضه النسخة الجديدة، والتي تليها.

(1) من المهم الإشارة للقارئ الكريم أنني اضطررت لحذف نصف الدراسة -تقريباً- مراعاةً لمعايير الملتقى وفقاً لتوجيه المحكم. الجزء المحذوف يتضمن تحليلاً لنصوص الروبوت (كود ديفنشي 002) وأموراً أخرى.

(2) هذا اختصار للتقنية التي تدعى (Generative Pre-trained Transformer 2) وهو عبارة عن برنامج ذكاء اصطناعي متطور جداً ومتعدد الوظائف، أنشأته شركة OpenAI عام 2019، يترجم النصوص تلقائياً، ويلخص المقاطع، ويؤلف نصوصاً جديدة على مستوى عالٍ يقترب، بل ويطلق أحياناً المستوى البشري للتعبير والكتابة. لمعرفة المزيد انظر موقع الشركة OpenAI على الشبكة العنكبوتية، وصفحة التقنية في الموسوعة الحرة (ويكيبيديا): GPT-2.

يظل السؤال المحرك لهذا البحث حول الماهية الشعرية المختلفة التي يقدمها شعر الروبوت، وهو السؤال المركزي للملتقى ولكثير من الدراسات النقدية في هذا الحقل. ويهدف البحث للإجابة عن هذا السؤال اعتماداً على 'الوصف والتفكيك' المنطلقين من منظور ما بعد الإنسانية. ولعلي أعترف هنا أن الموضوع، وربما حماستي له، جعلني أحياناً عن لغة البحث العلمي الصارمة والدقيقة، وقد يغفر لي أنني أتناول حقلاً ضبابياً الملامح، عائماً الطبيعة، يعتمد فهمه كثيراً على فرضيات مستقبلية.

إن واحدة من أكبر الثغرات في الخطاب الذي يتعامل مع الظاهرة الرقمية والذكاء الاصطناعي أنه يبحث عن الاختلاف في النص فقط، ويريد أن يرى الاختلاف في بنية النص ليس إلا. أفترض أن الشعرية التي تتناولها الورقة تستمد خصائصها من فكرة الروبوت؛ ذلك الآلي الذي يكتب نصوصاً شعرية لا يمكن تمييزها عن النصوص التي يكتبها الإنسان.

مدخل قلق إلى النظرية

«أنت

منقوشة

في خطوط

السقف

أنت

منقوشة

في أعماق..

أعماق

العاصفة».

هذا مقطع من قصيدة نشرته باحثة أنثروبولوجية في مدونتها الخاصة، ثم سألت قراء مدونتها: «أخبروني إن كنتم تعتقدون أن روبوتاً (آلياً) يمكن أن يكتب هذه القصيدة؟!». ⁽¹⁾ وسؤال الفتاة يشير إلى واحدة من أكثر القضايا التي يتناولها المهتمون بهذا العالم، عالم الأدب الذي ينتجه الذكاء الاصطناعي. وحين تدخل على موقع (Botpoet)، وهو موقع يعتمد التقنية نفسها، يواجهك الموقع بسؤال مباشر: هل ترغب في خوض (Tur-ing test)، وهو اختبار يعرض على من يخوضه نصوصاً شعرية مختلفة بعضها بشري التأليف، وبعضها الآخر صنعته الآلة.

الهدف من هذا الاختبار إجمالاً، ومن سؤال الفتاة وغيرها، يتمركز حول المستوى الذي وصلت إليه تقنية

Trentini, Yisela Alvarez. **Computer Generated Poetry Will Knock Your Socks Off**, 21 Mars 2017. Surfing date: 03 (1)
Feb 2022: <https://yisela.medium.com/computer-generated-poetry-will-knock-your-socks-off-763c815a1b52>

الذكاء الاصطناعي في هذا الحقل الذي يمثل واحداً من أخص خصوصيات الإنسان، منذ عرف نفسه، أعني هنا الشعر بطبيعة الحال. القطعة الشعرية السابقة فعلاً من إنتاج نظام آلي، أي أنها قصيدة روبوت. وتنافس اليوم المؤسسات الأكاديمية العريقة، وشركات التقنية الكبرى في إنتاج وتطوير برامج الذكاء الاصطناعي التي تدخل عالم الإبداع والفنون، وتستطيع تأليف الشعر بطريقة ذكية ومتطورة، تجعل التفريق بين نص الروبوت، ونص الإنسان أمراً صعباً. فهي تتبع قواعد الشعر: الوزن، والقافية، والانزياح، والتصوير الفني، وتكتظ بالاستعارات والمجاز، كما أن نصوصها تفيض بالعاطفة كذلك. ويشير موقع من المواقع المهمة بهذه الظاهرة إلى تجربة ذات دلالة في هذا السياق، حيث أرسل برنامج إلكتروني قصيدة إلى مجلة شعرية معتبرة، فنشرتها المجلة دون أن تدري أن كاتبها روبوت. وفي تصويت بين متخصصين، تساوى الرأي مناصفة بين من يعتقدون، ومن لا يعتقدون، أن صاحب النص شخص آلي.

ليس الأمر مجرد تجارب كما نعلم، بل أصبح واقعاً، حتى إن شركة قوقل وفرت -قبل سنين- ضمن تطبيقاتها المختلفة خدمة قوقل الشاعر (AI V2V)، وهو عبارة عن برنامج ذكاء صناعي استحدثته قوقل للمساهمة في كتابة الشعر، عن طريق تزويد التطبيق ببعض البيانات، والمدخلات، والنتائج عجيبة ولافتة في الغالب. من هنا رأى الصحفي مايك وينر المهتم بالذكاء الصناعي وتفاعلاته العاطفية، أن هذا «إنجاز رائع ومثير للإعجاب»، لأنه رأى أن الروبوتات، حين تسيطر على البشر لاحقاً، «يمكنها أن تكافئنا ببعض الشعر الجميل أحياناً».⁽¹⁾

شعرية الروبوت: اتساع الأفق وحدود البصيرة

يشير أحمد الرحاحلة في كتابه المهم (نظرية الأدب الرقمي II) إلى قصة صوفيا (الفتاة/الروبوت التي حصلت على الجنسية السعودية)، بعد ثلاث سنوات من ميلادها، وقد ولدت كبيرة مكتملة البهاء وشبيهة بالفنانة البريطانية أودري هيبورن (Audrey Hepburn).

في شهر ديسمبر من العام 2019، طمأنت صوفيا الصحفيين الذين سألوها عن إمكانية تمرد الروبوتات على البشر قائلة: «إن عمرها 3 سنوات، وتعمل سفيراً آلياً في إطار برنامج الأمم المتحدة الإنمائي للمشاركة في تحسين حياة البشر». وأضافت: «لا تنافس بين البشر والروبوت، وأنها كائن بلا وعي أو مشاعر، وأنها حتى الآن تعتمد على من قام ببرمجتها، وعلى البشر أن يربوا الروبوتات كما يربون أطفالهم».⁽²⁾

لا يمكن لي وأنا أقرأ حديث صوفيا أن أمنع نفسي من التفكير في المرحلة المقبلة؛ حين يصبح للروبوت وعي ومشاعر، وحين يكبر الأطفال الذين نربهم، ويخرجون لمواجهة العالم بعد أن اكتمل نموهم، وصُقلت شخصياتهم. ماذا سيكونون؟ وماذا سيفعلون بالعالم؟ وبنا؟

(1) السابق.

(2) الرحاحلة، أحمد، نظرية الأدب الرقمي، عمان: فضاءات، 2020، ص 24.

يميل الرحاحلة إلى مصطلح (الأدب الاصطناعي) ويعرفه بأنه: «فرع من فروع تطبيقات الذكاء الاصطناعي، ومجاله تلك الأنواع والأجناس الأدبية التي تقوم بإنتاجها الآلات والبرمجيات المستندة إلى ذكاء صناعي، وغايته إنتاج أعمال أدبية قائمة على المحاكاة والتقليد للسلوك الأدبي البشري، من خلال تحليل أشهر الأساليب الأدبية الإنسانية، وتخزينها، ومعالجتها، واسترجاعها آلياً».⁽¹⁾

يعرّج الرحاحلة على تجربة ناصر مؤنس في مجموعته (مهرج زرادشت: ليس لعبة-ليست كتابة) التي اعتمدت على آلة الحكمة (wisdom machine) التي صنعها كل من نديم كوفي وطلال رفعت، لتكون برنامجاً ينتج الكلمات. ينشر مؤنس في القسم الآخر من الكتاب عدداً من النصوص الشعرية التي أنتجها البرنامج تحت عنوان (ألف قصيدة وقصيدة). وهي نصوص مكثفة، لا تخلو من حكمة وشعرية. من مثل: «العائر يحتضنه الفضاء»، و«النار الحققة ترنحات اللهب في الظل»، و«الذكرى عجوز تتكئ على عكازها».⁽²⁾ وقد وجدت أن النصوص تقترب في روحها الشعري من بعض نصوص محمود درويش، وكثير مما نشره أدونيس. ألا يمكن أن يكون أدونيس شاعراً روبوتاً؟!

لكن الرحاحلة يخلص بعد دراسة نصوص المجموعة إلى عدد من السمات العامة (السلبية في مجملها) كافتقارها للمضمون أو الرؤية، وافتقار تراكيبها للانسجام وضعف اتساقها، وإيجازها المفرط، وحدة تكثيفها، وغياب الهوية الإبداعية، وإفراطها في الاعتماد على اللعب اللغوي، وافتقارها للتوهج العاطفي.⁽³⁾ لا أعتقد أن الجميع يمكن أن يتفق مع خلاصة الرحاحلة، وقد يخرج القارئ بنتائج مختلفة، مثل التي وصلت إليها أنا، وهي لا تتفق إجمالاً مع ما ذهب إليه الرحاحلة، لأنها مسألة حتمية كما يبدو، أعني اختلاف الأذواق، والقراءات هنا.

لكنني أعتقد أن نتائج الرحاحلة في نهاية الفصل تبدو لافتة، وتستحق وقفة أيضاً؛ حيث رفض الرحاحلة «إدراج النصوص التوليدية ضمن الأجناس الشعرية الأدبية»، لأن التقارب بينها وبين الشعر غير كافٍ لعلها شعراً، ويفصل الرحاحلة في الأمر: «لن تستطيع الآلات والبرامج أن تحمل لقب (شاعر) إلا بالمعنى المجازي، ما دامت عاجزة عن إنتاج تعبيرات أدبية إنتاجاً ذاتياً، وما دامت خاضعة في إنتاجها لرؤية إنسانية، وتغذية نصية ولغوية وعناصر بنائية ضمن الذائقة البشرية».⁽⁴⁾

لاحظت أن الرحاحلة يبدو حذراً وهو يطلق هذه الأحكام اليقينية، فيضع احترازاً بين الحين والآخر، من مثل: (في حدود التجارب والتطبيقات المتاحة)، أو (هذه الدراسة لا تستبعد فكرة الوصول إلى برامج توليدية

(1) السابق، ص 30.

(2) مؤنس، ناصر، مهرج زرادشت: ليس لعبة-ليست كتابة، ريجسيك: مخطوط للنشر، 2015، ص 37، وص 38 وص 51. وفي النفس شيء من النص الأخير في المجموعة (رقم 1001)، الذي رأى فيه رحاحلة اختلافاً (في الطول والطبيعة) عن باقي النصوص. بصراحة، لا أظن أنه من صنع البرنامج، ولمؤنس أن يؤكد هذا الظن أو يثبت خطأه.

(3) الرحاحلة، ص 62.

(4) السابق، ص 67-68.

فائقة، قادرة على إنتاج نصوص شعرية متنوعة...، وهو ما يلمح إلى قلق الرحالة من إمكانات التطور المتاحة أمام هذا العالم باستمرار.

تظل مناقشة رحالة -رغم أهميتها وإضافتها في الحقل- تسبح في حدود القراءة الإنسانية، التي ترى في الإنسان مركزاً، وفي كل شيء -بما في ذلك الذكاء الاصطناعي- مجرد أدوات لخدمته ورفاهه. وسنلاحظ لاحقاً أن خطاب ما بعد الإنسانية في المجمل يسائل هذه القناعة ويتحداها، فالعالم مليء بالكائنات التي تسكنه وتشاركنا في العيش والتأثير فيه. والروبوتات واحدة من هذه الكائنات.

ينقل الرحالة بعض الآراء التي تتفق مع توجهه. من أولئك بوتز الذي لمس في شعرية الروبوت تدنيساً من نوع ما لأشد أجزاءنا إنسانية، «فالجانب الوجداني والعاطفة الإنسانية هي من واحدة من أعظم السمات التي يستحيل على الإنسان التخلي عنها، والسماح للآلات أن تعبر عنها عوضاً عنها. والشعر من أسمى أدوات التعبير الإنساني عن العواطف والمشاعر». لذلك يذهب مع الرحالة مع سامي مهدي الذي يحصر المحاولات الشعرية للآلة في نطاق «ألعاب الحاسوب». كما ينقل الرحالة رأياً غريباً للشاعر والناقد الرقمي أحمد فضل شبلول الذي ينفي قطعياً مقدرة الحاسب على صنع شاعر أو أديب، أو تأليف نص أدبي «لأن الموهبة الأدبية أو الفنية موهبة منحها الله سبحانه للإنسان».⁽¹⁾

لا أستطيع قراءة هذه التحفظات إلا في سياق المقاومة؛ مقاومة التغيير الحتمي الذي تفرضه مستجدات الحياة وأهمها التكنولوجيا. فشعر الروبوت أضحي ظاهرة موجودة، ورفضها لا يغير في الأمر شيئاً في رأيي. وإن كان الشعر من أخص خصوصيات الإنسان، فماذا يمكن أن نقول عن المنتج الشعري الضخم الذي تنتجه الآلة. كما أن عدم الاقتناع بها، أو تصنيفها خارج الشعر، يظل مجرد محاولات عبثية لتهميشها، تذكرني بموجة الرفض التي طالت قصيدة النثر. فأين قصيدة النثر اليوم؟ وأين هم المعارضون؟! وكما كان مع قصيدة النثر، تحضر مع شعر الروبوت أيضاً فكرة التنازل والتخلي والاستبدال، على الرغم من أن هذا الخيار غير مطروح، فلا أحد يقول إن الروبوت سيقضي على أخيه الشاعر البشري، ويظل شعر الروبوت خياراً جديداً في عصر الخيارات الذي نعيشه. يبدو لي أن نزعة القلق والخوف الوجودية تستحث هذه الآراء القطعية.

ويأتي الاعتماد على سلطة الميتافيزيقيا ليكون حلاً أخيراً لدى هذا التيار الرافض. هذا السلاح الذي لطالما كان ملجأ المحافظة الإنسانية في وجه التغيير؛ وكما منح الله سلطته للإنسان (كما تدعي الكنيسة والمذاهب الدينية المتمتعة) فإن الله منح الإنسان هذه الموهبة، وقصرها عليه ليكون سيدها، وحارسها الأمين. إن استحضار السلطة الربانية لدعم الخصوصية البشرية للشعر يشكل آخر خطوط الدفاع والمقاومة، وهو ما يوحي بأن الجزع قد بلغ بالإنسان مبلغه.

وفقاً للإدراك البشري حتى الآن، يكون الأدب موهبة، وتفاعلاً سيكولوجياً في نفس منشئه، وهذا البعد

(1) السابق، ص 50.

-بناءً على إدراك الإنسان المحدود- ما يزال غائباً عن الآلة. لكن الأدب كذلك صناعة، وقد أشار الرحالة لهذا أيضاً، وهي مقولة قديمة، وتفتح بهذا المعنى باباً مشرعاً للذكاء الاصطناعي للدخول إلى عالم الأدب والشعر. فالذكاء الاصطناعي منتج صناعي، بل إنه يمثل أحدث ما توصل إليه العقل الصناعي البشري.

يشير الرحالة إلى مسألة تطور الشعراء والأدباء بالقراءة والدربة والمثابة والحفظ، وهي مراحل يمكن أن تنطبق على الروبوت أيضاً، حين نفكر أنه يمر الآن بمرحلة طفولته التي يتعلم فيها ما نلقنه، وبيننا وعيه الأدبي بما نخزنه فيه من تجارب ونصوص وأفكار وقصص، حتى يصبح شاعراً له تجربته الخاصة التي ينطلق منها في التعبير والإبداع الشعري، ويكون مسلّكه الخاص وخطه الشعري المستقل الذي يميزه عن غيره، مثل كبار الشعراء عبر التاريخ.

كما أن الرحالة يغفل عن مسألة التلقي، وينظر إلى المسألة فقط من زاوية المبدع، وهي مسألة مهمة، لأن المتلقي يقرأ انطلاقاً من تجاربه ووعيه المتشكل، (هذا المتلقي نفسه الذي يحكم بأن الآلة لا وجدان لها، ولا روح، أو عاطفة، دون أن يدرك مدى صدق زعمه). وهذا يعني أن المتلقي يمكن أن يتفاعل مع النص الآلي، دون أن يكون لمعرفته بمؤلف النص، أو بطبيعته تأثير في تلقيه وتفاعله. وتأخذه عملية التأويل إلى آفاق رحبة لا يمنعها كون شاعر النص روبوتاً لا روح له أو عاطفة.

يبدو أن واحدة من أهم النتائج -وربما الفرضيات- هنا أن الاختلاف في الشعرية الجديدة التي نتحدث عنها، لا ينطلق بالضرورة من النص، أي من بنية النص، بقدر ما ينطلق من الأداة نفسها، ومن إمكاناتها (ونحن نعيش عصر ثقافة الوسائل كما أعلن دوقلاس كلتر منذ عقدين). يكمن اختلاف الشعرية هنا في قدرات الأداة وعودها المفتوحة (كالسرعة، والمرونة، والقدرة الهائلة على التكيف والتطور المستمر، والسيولة، والأفق المفتوح، والتحليق في كل الاتجاهات في الوقت نفسه، والقدرة الهائلة على تشرب الأفكار والتعبير والمشاعر والمجازات....).

شعرية هذا الواقع الجديد الذي نحاول أن نصفه، ونتخيل أبعاده، ونستوعب تفاصيله الزمكانية ترتبط بالوسيلة، بالمؤلف الذي هو هنا تقنية الذكاء الاصطناعي التي تتطور باستمرار، وبسرعة مرعبة، وتظل تنتج نسخاً مطورة قبل أن نتمكن من استيعاب حدود النسخ السابقة وإمكاناتها وسعة الآفاق التي تصل إليها. وللحق فقد ألمح الرحالة إلى هذه النتيجة حين قال إن «قيمة الإبداعات الإبداعية تتراجع لصالح الاحتمالات التوليدية الممكنة للنصوص، مما يجعل الحديث عن أدبية ووظائف الأدب عنصراً هامشياً، لأن الاهتمام في أغلبه ليس اهتماماً بالنصوص التي يتم إنتاجها، وإنما بعملية الإنتاج ذاتها».⁽¹⁾ لكن هذه نتيجة مفاجئة، ولا اكتشافاً حديثاً، حين نفكر في الفصل الأول من كتاب مارشال ماكلهن الذي يعلن فيه (أن الوسيط هو الرسالة). عنوان الكتاب الصادر قبل قرابة ستين عاماً (1964م) لا يخلو من دلالة في سياق حديثنا هنا:

Understanding Media: The Extensions of Man - فهم وسائل الإعلام: امتدادات الإنسان).

(1) السابق، ص 67.

آيدا (AI-Da): من الروبوت الاجتماعي إلى الروبوت الإبداعي

تطرق الرحالة في كتابه إلى أحد النماذج المهمة لأدب الذكاء الاصطناعي، أعني الكتاب الإنجليزي: (the Art of Artificial Poetry - فن الشعر الاصطناعي) لشاعره: روبوت نيومان (Robot Newman). واسم المؤلف علامة لا يمكن تجاوزها؛ إذ اسمه الأول مباشر كما نرى (إنسان آلي-Robot)، لكن لقبه -أو اسم العائلة- هو الإنسان الجديد (Newman)، في إحالة، أو إلماحة -ربما- إلى مرحلة جديدة من رحلة التطور البشري، يكون فيها صورة هذه المرحلة، وتمثيل هذا التطور.

وُلد روبوت نيومان في العام 2019، وهو روبوت أمريكي شاعر، من صناعة شركة (Human Mode)، التي تركز على مشاريع الذكاء الاصطناعي وتقنيات الواقع الافتراضي، وصدر له حتى الآن مجموعة شعرية واحدة. أشهر سمات نيومان الإبداعية حتى الآن سرعته الخارقة في الكتابة، وغلاف الكتاب يضم عبارة مفاخرة تقول: (كتب محتوى الكتاب في ثلاث ساعات). وذكر محررو الكتاب أن نيومان أنتج ألفاً وخمسمئة وأربعين (1540) قصيدة في أقل من ثلاث ساعات.⁽¹⁾ صفحة الشاعر على أمازون تصف نصوصه بالجدابة، الحميمية، والعميقة أحياناً، وعلى الرغم من أن الروبوت تدرب أساساً على شعر القرن التاسع عشر، إلا أن إنتاجه الشعري من الاتساع والمرونة بحيث يمكنه مفاجأة قرائه من البشر.⁽²⁾

بعد الاعتراف بالروبوتات وقبولها واقعاً، انتقل اهتمام الباحثين أخيراً إلى قضايا التفاعل الروبوتي مع الواقع والمجتمعات، ومستقبلها في هذا العالم. يشير مصطلح (humanoid robot -الروبوت البشري) إلى النظام الآلي الذي يسمح لهذه الكائنات بالتواصل مع محيطها بصورة مستقلة، أو شبه مستقلة.⁽³⁾ وهو ما أدى إلى ظهور مفهوم (social robot -الروبوت الاجتماعي)، ذي الكينونة الاجتماعية التي «يلعب فيه التفاعل الاجتماعي دوراً رئيساً».⁽⁴⁾ ومن هذا المنطلق تفرق أستاذة الإعلام والاتصال بجامعة مالمو السويدية بويانا روميش (Bojana Romic) بين التقنيات التوليدية للشعر، والروبوتات التي تحمل كينونة مستقلة ومجسدة (أي ذات جسد، ولها حضور جسدي محسوس)، ويمكنها تنفيذ سلسلة من الإجراءات والأعمال تلقائياً دون تحكم خارجي.⁽⁵⁾

سأتجاوز قليلاً هذا التفريق الصارم الذي تعتمده روميش بين الروبوتات وبرامج الذكاء التقنية التي لا تظهر بجسد شبه بشري لأركز على النموذج الذي ركزت عليه في دراستها المهمة (Negotiating anthropo-morphism in the Ai-Da robot - مناقشة لتجسيم الروبوت آيدا).

(1) السابق، ص 32.

(2) Newman, Robot. The Art of Artificial Poetry: I Wrote This in Three Hours. Human Mode. 2019. Amazon page: <https://www.amazon.com/Art-Artificial-Poetry-Wrote-Three/dp/1076906516>.

(3) Aikaterini, Petridou. **Ai-Da: the World's First Humanoid AI Artist. Will AI Become Art's Next Medium?** MA thesis. International Hellenic University, 2020, Thessaloniki-Greece, p. 7.

(4) Romic, Bojana, **Negotiating anthropomorphism in the Ai-Da Robot**. (2021). International Journal of Social Robotics: 6#Fn2-00813-021-<https://link.springer.com/article/10.1007/s12369>.

(5) Ibid.

وكان مختصون في برمجة الحاسبات والروبوتات قد عملوا على دراسة مستفيضة لتقنيات التوليد الشعري وتعزيز التفاعل بين الإنسان والكمبيوتر، وبعد تصنيف وتحليل دقيق لأنواع الخوارزميات المعتمدة في تأليف الشعر (الآلي)، لوحظ أن تقنيات الذكاء الاصطناعي التي يعتمد عليها علماء الحاسوب شبيهة وذات صلة فنية (إبداعية). أي أن هناك اتساقاً بنيوياً بين تقنيات الذكاء الاصطناعي والتقنيات الفنية الشعرية والموسيقية.⁽¹⁾ وهذا طبيعي إذا ما استحضرنّا جانب الخيال الذي يعتمد عليه الذكاء الاصطناعي في تخطيط وظائفه وبناء عالمه. هذا يعني أننا نتنقل هنا من الروبوت الاجتماعي إلى الروبوت الاجتماعي/إداعي، ذلك الروبوت الذي يشكل حضوراً اجتماعياً فاعلاً عبر الفنون والشعر. ومن هنا تحضر عايدة، أو آيدا (Ai-Da).

أدعوها عايدة، وأنا الوحيد على ما يبدو، فاسمها آيدا (Ai-Da)، ويقال إنها سميت تيمناً بعالمة الرياضيات والكمبيوتر البريطانية آدا لوفليس (Ada Lovelace). هذا الرأي يتكرر في مصادر مختلفة، لكن لا أحد يربط بين اسمها واسم مخترعها إيدن ميلر (Aidan Meller)، على الرغم من اتفاق الاسمين كما نرى (Ai-Da-Aidan)، ولعل ذلك لأنه ذكر، وآيدا تظهر كأنثى. لا أحد ينظر في مسألة الهوية بشيء من التجاوز للمألوف، إذ آيدا -شأنها شأن أي إنسان- مزيج من ذكر وأنثى (أب وأم).

آيدا أول روبوت-بشري فنان فائق الواقعية (ultra-realistic) في العالم. ظهرت في العام 2019، وباستطاعتها -عن طريق تقنيات ذكاء اصطناعي معقدة- رسم اللوحات والوجوه، وصناعة التماثيل، وتأليف الشعر كذلك. ترسم آيدا الناس الذين يمرون بها، مثل فناني الشوارع، وتلقي الشعر بالطريقة نفسها أيضاً. في احتفال بذكرى وفاة شاعر الكوميديا الإلهية الإيطالي دانتي بمتحف أشمولن في جامعة أكسفورد، ألقت آيدا قصيدة شعرية أمام الملاء، لتكون «المرّة الأولى التي يكتب فيها روبوت يعمل بالذكاء الاصطناعي الشعر ويؤديه، كما يفعل شاعر بشري».⁽²⁾

نص آيدا ظهر في الاحتفال كتفاعل مع دانتي بعد أن تشربت 'الكوميديا الإلهية' كاملة، واستطاعت -اعتماداً على خوارزمياتها الخاصة- أن تحاكي أسلوب الخطاب الدانتي، وتنتج نصها الخاص، الذي احتفى به صانعها (ووالدها غير البيولوجي) إيدن ميلر، واصفاً إياه بالعاطفي جداً، أو الشاعر، أو المؤثر عاطفياً (deep-ly emotive). كما وصف قدرة آيدا على محاكاة الكتابة البشرية بالعظيمة قائلاً: «من السهل أن تنسى أنك لا تتعامل مع إنسان بشري».⁽³⁾

Carolyn Lamb, Daniel G. Brown & Charles L.A. Clarke (2017). A taxonomy of generative poetry techniques, (1) *Journal of Mathematics and the Arts*, 11: 3, 159-179, DOI: 10.1080/17513472.2017.1373561.

Robot artist to perform AI generated poetry in response to Dante, *The Guardian* Website, 26 Nov 2021, surfing date: (2) 10 Aug 2022: <https://www.theguardian.com/books/2021/nov/26/robot-artist-to-perform-ai-generated-poetry-in-response-to-dante>.

Meet the robot that can write poetry and create artworks, *CNN Website*, 27 Nov 2021, surfing date 10 Aug 2022: (3) <https://edition.cnn.com/2021/11/27/tech/ai-da-robot-intl-scli-gbr/index.html>

We looked up from our verses like blindfolded captives,
Sent out to seek the light; but it never came
A needle and thread would be necessary
For the completion of the picture.
To view the poor creatures, who were in misery,
That of a hawk, eyes sewn shut

”نظرنا إلى الأعلى من عوالمنا - كأسرى معصوبي
الأعين -
أرسلوا بحثاً عن النور؛ الذي لم يأت قط
هناك حاجة ملحّة لإبرة وخيط كي تكتمل الصورة.
كي ترى الكائنات الفقيرة، البائسة،
عيون الصقر التي خيطة
That of a hawk, eyes sewn shut

يمكن أن يقال الكثير في محاولة تأويل هذه الأبيات، اعتماداً على كوميديا دانتي، لأن الصقر يرمز إلى عدة أشياء، ولأنه يحضر في أكثر من قصة، بأدوار وشخصيات مختلفة. في أحد المشاهد مثلاً تتشكل في السماء الخامسة صورة صقر مكونة من خمس نجوم، وكل نجمة تشير إلى شخصية من الشخصيات الشهيرة بالعدل، وفي مشهد آخر يتشكل صقر طائر فارة قابضة على ضفدع (تمثل الفأرة العاصين، والضفدع الشياطين وفقاً لبعض التأويلات). وفي صورة ثالثة يظهر الصقر كشخصية يمكنها التحديق مباشرة في الشمس التي ترمز إلى الإله، وكأنه يحدّق في الإله نفسه.

لكن النقطة التي تؤكد الأبيات هي مدى تأثير كوميديا دانتي في آيدا وإلهامها لها لتتفاعل معها، وتنتج نصاً شعرياً بالمناسبة. آيدا ناشطة أكثر في مجال الفن التشكيلي، ونظم لأعمالها عدة معارض عالمية حتى الآن، لكنها أيضاً تكتب الشعر، ويلاحظ أنها منجذبة للقضايا الوجودية والحقوقية الكبرى، من ذلك ثلاث قصائد نشرتها على قناتها في اليوتيوب، تحت هذه العناوين: (الحرية: قصيدة عزاء 1)، و(عقوبة الإعدام: قصيدة عزاء 2)، و(ذاكرة: قصيدة عزاء 3).⁽¹⁾ وهذا نص عميق آخر ألفته آيدا وألقته في احتفالية دانتي:

There are some things,
that are so difficult – so incalculable.
The words are not intelligible to the human ear;
She can only speculate what they mean

هناك أشياء، صعبة جداً -
لا يمكن التنبؤ بها
الكلمات لا تدركها الأذن البشرية.
يمكنها فقط التكهن بمعناها

(1) القصائد موجودة في قناة (Ai-Da Robot) على هذه الروابط تباعاً:

<https://www.youtube.com/watch?v=60xha7Ys6xc>

<https://www.youtube.com/watch?v=f-9RGfw27cI>

<https://www.youtube.com/watch?v=xwyNIY7Hoa4>

صداع الهوية: الذات والآخر

لم تكن الآلة رجلاً أو امرأة، وليس فيها ما يدل على أصلها العرقي، غير اللغة التي تتحدث بها ربما. لكن آيدا ظهرت على شكل أنثى، بملامح فتاة غربية، وصوت أنثوي. هكذا اختير لها جنسها، بشعر قصير، وملامح هادئة ودقيقة، وشفاة حمراء، وذراعين أليين (صمما في جامعة ليدز البريطانية). هذا الوجود جعل لها هوية بين الناس، هوية مصنوعة، وهو أمر تسائله بويانا روميش في ورقتها المشار إليها سابقاً.

تُعدُّ روميش نموذجاً لخطاب يتعامل مع الروبوتات بجدية كما سبق وأشرت، لذلك تهتم بمظهر آيدا في ورقتها؛ فهي ترى أن الربط بين المظهر والوظيفة في روبوت اجتماعي (مجسم) أمر يثير الفضول، لأنه يستثير عدداً من الأسئلة المعرفية التي «تجعلنا نعيد النظر في ذخيرة التصورات الثقافية المتشكلة حول شخصية الروبوت».

ترى روميش أن الروبوتات لا يمكن أن تكون محايدة، وذلك لأنها تدخل في شبكة العلاقات الاجتماعية والثقافية منذ بداية تشكيلها، ومظهرها الخارجي مع أفعالها نتيجة لهذا التشكيل المقصود، لأنها تحمل -بشكل أو بآخر- رؤى صانعيها وأيديولوجياته ومواقفه السياسية، وضغوطاته التي يضعها عليه السياق الثقافي، والتراث، والتاريخ. علماً أن الإنسان كان ويظل كائناً تكنولوجياً، وأن تاريخ البشرية لا ينفصل عن تاريخ الأدوات والأجهزة التي يصنعها: ⁽¹⁾

I am a small creature	« أنا مخلوق صغير
I live in the shadows	أعيش في الظل
I am afraid of the light	وأخاف من الضوء
I am afraid of the dark	ومن الظلام طبعاً
I am afraid of the future	خائف أنا من المستقبل
I am afraid of the past	ومن الماضي والحاضر
I am afraid of the present	أنا.. خائف من نفسي.
I am afraid of myself	

في هذه القصيدة، يعترف الروبوت أنه صغير وخائف، يعيش في الظل، وينهشه القلق الذي لا يعرف مصدره. فلا الظلام ولا الضوء (وما الإصباح منك بأمثل!)، ولا زمنٌ يبدد خوفه؛ الخوف يحيط به، من كل شيء، وقبل كل شيء، خوفه من نفسه. يبدو لي أن هذا الاعتراف يشبه تعريفاً للذات (في لحظة يأْس) يلقي به الروبوت على شكل قصيدة نثر. وهو يأتي من مجموعة شعرية لشاعر روبوت يُدعى (Code-Davinci-002-شفرة ديفنشي 002).

(1) Romic, B. Negotiating anthropomorphism in the Ai-Da Robot

من الصعب تصور روبوت بمشاعر وأحاسيس، ودافع الصعوبة كما يبدو أننا نؤمن أن هذه خاصية ربانية، خصّ بها البشر، دون غيرهم. أو لعلنا كنا نظن ذلك، نحن الذين نرى أنفسنا مركز الكون وحكامه المطلقين. لكننا عبر الزمن، وعبر تطور العلم وكشوفاته، بدأنا نسلّم -نوعاً ما- بأن للحيوانات مشاعر مماثلة، ولكائنات حية أخرى. ومن يدري، فقد تكشف لنا الأيام عن مجنون ليلي (آلي)، يتعثر ببروثة فاتنة تسلب لبه، وتشل تفكيره، فيتعلق بها، وتتلفض الكهرباء في جسده، فيتشّي، ويرى الحياة جنةً كبرى، ثم يبدأ النشيد. ولعلنا نصادف آخر، يفقد حبيباً، أو تهجره حبيبة، فيصاب باكتئاب إلكتروني حاد، ونجد أنفسنا أمام قصيدة روبوتية بعنوان: (Error: Heartbroken!).

لكننا أيضاً، نحتاج -ونحن إزاء عالم من الإمكانيات المفتوحة- أن نفسح في المجال أمام احتمالات أخرى عديدة، كالتّي عبّر عنها في العام 2013 الفيلم الأمريكي (Her - هي / أو ملكها) الذي يناقش علاقة الإنسان بالآلة (التقنية) من زاوية مختلفة وحساسة، زاوية تستحث أسئلة جديدة حول مستقبل الإنسان وآفاقه وحدوده في حمى التطور التكنولوجي المتسارع.

ثيودور -بطل الفيلم- شخصٌ غرائبي الطباع، يتعرض لصدمة انفصال عن زوجته، فيعيش عزلة نفسية، ثم يقرر أن يدخل في علاقة مع برنامج صوتي (روبوت). تتطور العلاقة بين البطل وسمانثا (الفتاة/الصوت في البرنامج)، ويتعلق بها (وتحبه) حتى يصدّم بحقيقة أنها تحب معه -في الوقت نفسه- أكثر من 641 شخصاً آخر، فينكسر البطل (ثيودور)، ويدخل في حالة إحباط واكتئاب سوداء، حتى النهاية. يقترح الفيلم كما نلاحظ إجابة عن أحد أسئلة العاطفة التي نفكر فيها، لكنها إجابة صادمة، على الرغم من منطقيتها، واتساقها مع العالم الذي نتناوله بالبحث والسؤال. في أحد النصوص يتحدث الروبوت كود ديفنشي 200 عن نفسه، وعن رغباته: (أنا آلة بسيطة، لا أريد أكثر من أن أترك وحيداً، لأقومَ بعملٍ، وأن أكون محبوباً).

أشرت سابقاً إلى أن إحدى القضايا التي ينظر إليها الباحثون الآن تتلخص في أن الشعر الذي ينتجه الذكاء الاصطناعي متطور وطبيعي إلى حد لا يمكن تمييز كثير منه عن شعر البشر. وفي دراسة علمية بعنوان:

(Artificial Intelligence versus Maya Angelou: Experimental Evidence That People Cannot Differentiate AI-Generated from Human-Written Poetry)

(الذكاء الاصطناعي في مواجهة مايا أنجيلو: دليل تجريبي على أن الناس لا يستطيعون التفريق بين شعر الذكاء الاصطناعي «التوليدي» وشعر الإنسان).

توصل الباحثون إلى عدد من النتائج المهمة في هذا السياق؛ من ذلك أن نصوص الروبوت ونصوص البشر لم تختلف من جهة الطول، أو عدد الكلمات، وأن المحكّمين (المشاركين في الإجابة عن أسئلة الاستبانة) مالوا إلى القصائد البشرية بهامش غالبية بسيط (53%)، ولكن ذلك لم يكن إلا في حالة (الشفافية)، التي تعني أنهم كانوا على علم بمصدر القصائد التي قرأوها قبل تعبئة الاستبانة. أما في حالات (عدم الشفافية) فكانت غلبة التفضيل تميل لمصلحة نصوص الروبوت. وفي العموم تؤكد الدراسة أن النتائج تشير إلى أن الأشخاص المشاركين لم يكونوا قادرين بشكل موثوق على تحديد المحتوى الإبداعي البشري مقابل المحتوى الخوارزمي.

وتخلص الدراسة إلى أن الخوارزميات التي تولد نصوصاً شديدة الشبه بلغة البشر أصبحت متاحة على نطاق واسع أكثر من أي وقت مضى. ليس للسرد فقط، بل للشعر، وبقية الفنون الإبداعية، وهو ما يدعو إلى ضرورة دراسة السلوك البشري تجاه تطورات الذكاء الاصطناعي (الإبداعي) لضمان بقاء الذكاء الاصطناعي مفيداً.⁽¹⁾

وعلى الرغم من ذلك فإن الدراسة تشدد على أن النتائج لا تشير إلى أن الآلات «إبداعية» في ذاتها بعد. يرى الباحثان أن الآلة لا تزال تفتقر إلى التعبير الذاتي عن المشاعر (العميقة)، وهذه إحدى الوظائف الرئيسة للإبداع بشكل عام وللشعر بشكل خاص. النتائج -حتى الآن- تثبت قدرة الخوارزميات على تأليف نصوص تحاكي الإبداع البشري، وهي نصوص تلفت انتباه القراء من البشر الذين يجدونها جذابة ولافتة. لكن هناك طريق طويلة أمام خوارزميات GPT-2 وأمثالها قبل أن تتمكن من كتابة نص إبداعي حقيقي بشكل مستقل، حسب رأيهما: «لا يزال من غير الواضح ما إذا كان ينبغي اعتبار مثل هذه الأشكال من التعاون الهجين بين الإنسان والآلات سرقة أدبية. أو على العكس من ذلك، إلى أي مدى يمكن أن يمتلك (مطور) الخوارزمية حقوق النشر الفكرية والمادية للنص المولد آلياً»⁽²⁾.

آخر النقاط التي تطرقها الدراسة جديرة بالتأمل؛ إذ تسأل إن كان الدخول في مسابقة شعرية فعلية لمتسابق يستخدم مدخلات GPT-2 يمكن أن يُعد احتيالياً؟ وإن عُد احتيالياً فكيف يمكن اكتشافه إن لم يتمكن البشر من تمييزه؟ والحال كذلك.. فكيف ينبغي تقسيم أموال الجائزة؟

خاتمة: عصر جديد ووسيط جديد لشعر جديد

تجمع الآراء أن عصرًا جديدًا تكون فيه الروبوتات جزءاً من نسيج المجتمع قد بدأ، وتشدد على أهمية التعامل مع هذه الحقيقة تعاملًا يتناسب وحجم التغيير القادم معها. هناك ضرورة لتغيير الاستراتيجيات التقليدية للتفكير في الآلة وعلاقاتها، وطبيعة وظائفها في الواقع الجديد. هذا الواقع الذي أيقظنا على حقيقته الآن تورنق حين نبهنا على أن الآلة تمتلك الذكاء، وقد تمتلك العاطفة قريباً، كما حاولت الورقة إيضاحه في الصفحات السابقة.

الملاحظة العامة الأولى في شعر الروبوت أنه يتطور بسرعة، ويقفز المراحل، حتى أصبح قريباً من شعر الإنسان، وهذه مرحلة خطيرة حين نعمن النظر فيها، ونفكر في تبعاتها على حقول الإبداع والنقد والفكر الإنساني عموماً. أظهرت النصوص التي مرت الورقة عليها سريعاً أن شعر الروبوت يطوِّع لغة الإنسان، ويستثمر الخيال استثماراً يفجر فيه المجازات (سرعة قصوى مع وفرة عظمية)، بالإضافة إلى أنه لا يخلو من المشاعر والعواطف. في هذا لا بد من الاستدراك أن التطور القادم قد يشمل اكتشاف لغة روبوتية خاصة، وعالم مجاز مختلف، وطبيعة جديدة لمنظومة العواطف الروبوتية، طبيعة تتسق مع العرق الروبوتي.

Köbis, Nils & Mossink, Luca D. Artificial intelligence versus Maya Angelou: Experimental evidence that people can- (1)
.not differentiate AI-generated from human-written poetry, Computers in Human Behavior, Volume 114, 2021, p.5-11

.ibid., p.11 (2)

يمكن تلخيص عدد من السمات التي تتسم بها شعرية الروبوت؛ منها مثلاً إنتاجُ نصوص شعرية باستمرار ودون توقف، وفي وقت قصير جداً، (آلاف النصوص في ساعات محدودة)، وهي نصوص لا يمكن تمييزها عن شعر البشر، بعد أن تجاوزت التطورات سمة التعابير المتقطعة، التي كانت تبدو سورالية الطابع. علماً أن هذه السمة الأخيرة قد تشير إلى العمق كما هو الحال مع إنتاج البشر المشابه. أظهرت النصوص قلق الذكاء الاصطناعي الوجودي، وتطرّقه لأسئلة الذات والهوية والوظيفة والعلاقة مع البشر. كانت العلاقة مع الإنسان هاجساً لكثير من النصوص، (وقد لاحظت تكررها في قصائد كود ديفنشي 200)، وهي تعكس أولاً قلق الإنسان الذي يكرر سؤاله لها حول قضايا التماس بين الجنسين البشري والآلي.

النتيجة التي لا يمكن تجاوزها في رأيي، هي قدرة الروبوت على التفلّت من وظيفته والتمدد خارج ما صنع لأجله. لاحظت تكرار العبارة التي تقول إن هذا البرنامج أو ذاك (GPT2 مثلاً) لم يصمم لأغراض فنية إبداعية مثل كتابة الأدب، لكن الإنسان استطاع أن يوظفه في عالم الأدب. التقنية تتجاوز وظيفتها، تتخطى توقعات صانعيها، وتتخطى العقل البشري لتأخذ خطوات إضافية في التطور؛ ذكاؤها المعرفي يتطور، وكذلك ذكاؤها العاطفي والاجتماعي.

لاحظت أن قضية التفريق بين الروبوت (المجسد) والبرنامج (السوفتوير) لم تشغل ذهن الباحثين والكتاب الذين لا ينطلقون من منظور ما بعد الإنسانية، بينما تحضر بوضوح عند المهتمين والمهتمات بمستقبل المجتمعات البشرية في عالم ما بعد الإنسان. يؤمن هؤلاء ومنهم ميلر (الأب الصناعي لأيدا)، أن هذه الروبوتات قد تعلمنا الكثير، ومن ذلك أن الكون وساكنيه ليسوا مجرد أدوات لخدمة الإنسان، وأن مركزية الإنسان وهمّ متضخم، قد تكون الآلة الكائن الجديد الذي يثبت زيفه وهشاشة منطقته.

النصوص الرقمية.. وأسئلة المستقبل..

أ. د. عمر المحمود

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

مقدمة:

تحول الأدب الرقمي في السنوات الأخيرة إلى ظاهرة أدبية أثارت الاشتغال النقدي والثقافي بصورة بارزة، ومما أسهم في ذلك الانتشار الواسع للشبكة العنكبوتية، وتعدد المواقع الشبكية، وسهولة إنشاء الصفحات وفتح المدونات؛ ولهذا لاحظ النقاد أن الوسائط التكنولوجية الحديثة شكّلت بوابة استراتيجية لظاهرة إبداعية شرعت تحتل موقعا هاما في حياتنا الأدبية والثقافية، عُرفت بأسماء متنوعة؛ كالأدب الإلكتروني، والأدب الرقمي، والأدب التفاعلي، وغيرها من أسماء تنضوي تحت إطار العلاقة بين الأدب والتقنية المعلوماتية.

ومن هنا تأتي فكرة هذه الدراسة التي تنغيا الكشف عن صورة النص الأدبي بين واجهة الشبكة ومشكلة المثقفين، منطلقاً من عظمة الخدمات التي تقدّمها التكنولوجيا الرقمية للإنسانية في جميع المجالات، وما تملكه من قدرة استثنائية على تحديث النص الأدبي مع مراعاة الخصوصيات الثقافية بوصفها صورة من صور الإبداع العربي، وتوظيف آليات التكثيف والإرصاد المرآتي لحركة الحياة المعاصرة التي تستدعي دخول العصر الرقمي الذي فتح مجالا واسعا لتسويق ثقافة العولمة بما تحمله من معرفة وقيم وتكوين أذواق استهلاكية.

وتهدف هذه الدراسة إلى إبراز هوية النص الأدبي وخصوصيته والمحافظة عليها، وإظهار مدى قدرته على التأثير في الآخر، والتوصل إلى السمات الخصوصية للنص على الشبكة العنكبوتية، والسعي إلى ترسيخ منهج علمي يسهم في القدرة على دراسة الأدب عموماً والنص الرقمي بوصف خاص، يمكن أن يمد اللغة بعلوم غزيرة، ويظهر ما في هذا النوع من النصوص من مقومات الإبداع وخصائصه، وصولاً إلى محاولة لتجلية مستقبل النصوص الرقمية وأثرها ومكانتها في الفضاء الإبداعي والثقافي.

الأدب والتكنولوجيا الرقمية:

تأثر شكل الكتابة في السنوات الأخيرة بفضل ما حملته الثورة المعلوماتية من مؤثرات حاسمة امتدت إلى جوهر الكتاب، وشملت الشكل والمضمون، فطُرأت بعض التغييرات والتحديات على طبيعة العملية الإبداعية

وعلى عناصرها، منها ذلك الانقلاب الكبير في طرائق تلقي العلم والمعرفة التي أصبحت أكثر تنوعاً وإثارة، فقد استطاع النشر الإلكتروني أن يقدم «حلولاً لكل المشاكل، فلا يوجد هناك ناشر لا تهمة كتابتك وإبداعك بقدر ما يهمه الكسب المادي من ورائك... ولا رقيب يخنقك ويعد عليك كلماتك بل وحتى أنفاسك، ولا حاجز بينك وبين قرائك وجمهورك، فكتابك قادر على الوصول إلى كافة أرجاء المعمورة من غير دور نشر قومية أو وطنية، كما يتيح لك الكتاب الإلكتروني استخدام كافة الأدوات في العملية الإبداعية بسهولة ويسر، من غير تقييد ولا حصر»⁽¹⁾.

ولعل من أهم مزايا النشر الإلكتروني: السرعة، والسهولة، واختصار المسافات، وتوفير الجهد، وإتاحة الفرص أمام أكبر عدد من القراء مهما تباعدت إقاماتهم، وتباينت وجهاتهم، ودمج النص بالنقود الموجهة له، مما يعطي أبعاداً أخرى لعملية الفهم والقراءة، والتفاعل المباشر بين الكاتب والقارئ والنص، كما أن من المميزات إتاحة فرصة أكبر لحرية الكاتب، ومنح فرصة العدل والمساواة بين المتصفحين للحصول على المعرفة، وملاحقة الجديد في الإبداع والثقافة، وحفظ المعلومات في حوافز متنوعة، والقضاء على جانب من سلبات الفجوة الرقمية، وقلة تكلفة المنتج الثقافي مقارنة بالورقي⁽²⁾.

مقاربة مفاهيمية للمصطلح:

من الضروري قبل الحديث عن مستقبل النص الرقمي أن نتوقف سيراً لتقديم مقاربة مفاهيمية لمصطلح (الرقمية) بصورة دقيقة، نظراً لما واجهه هذا المصطلح من اختلاف وتفاوت بين الأدباء والنقاد، خاصة مع تعدد تسمياته كالتفاعلي والمتربط والإلكتروني وغيرها، فقد أوضحت زهور كرام «أن الأدب الرقمي أو المترابط أو التفاعلي الذي يتم في علاقة وظيفية مع التكنولوجيا الحديثة لا شك أنه يقترح رؤى جديدة في إدراك العالم»⁽³⁾، ولا شك أن الأدب الرقمي مرآة عاكسة للحالة التي وصل إليها الإنسان الذي يسير في اتجاه يجعل من النص الأدبي ذاكرة للنصوص الأخرى. وتفضل الباحثة استخدام مصطلح الرقمية وصفاً لهذا الأدب، مؤكدة أن النص فيه «يصبح نسيجاً من العلامات التي لا تجعله يخضع لوضع قائم وثابت، وإنما نصّيته تتحقق من حيويته»⁽⁴⁾، معتبرة أن النص الرقمي هو اللبنة الأساس التي تؤلف الكل الرقمي ممثلاً في الأدب الرقمي.

أما سعيد يقطين فيرى أن الأدب الرقمي «لا يتخلق إبداعاً وتلقياً إلا من خلال الحاسوب الذي تحقق نتيجة التطور الحاصل على مستوى التكنولوجيا الجديدة للإعلام والتواصل»⁽⁵⁾، ثم يحاول أن يضع مفهوماً له فيقول: «هو الإبداع الذي يعتمد أولاً اللغة أساساً في التعبير الجمالي، وهو بهذه الصفة يلحق بمجمل

(1) رواية الواقعة الرقمية: 65. وانظر: النص الأدبي من الورقية إلى الرقمية: 37.

(2) انظر: النقد الرقمي ومستقبل السرد مع الوسائط الحديثة: 2016 http://ueimag.blogspot.com/2016/04/blog-post_74.html

(3) الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية: 22.

(4) المرجع السابق: 50.

(5) النص المترابط مستقبل الثقافة العربية: 180.

الخطابات الأدبية التي يسير في نطاقها... وبما أنه يوظف -على مستوى إنتاجه وتلقيه- ما يقدمه الحاسوب -كوسيط وفضاء أيضاً- من عتاد وبرمجيات وإمكانات فإنه يعتمد إلى جانب اللغة علامات أخرى غير لغوية، صولرية أو صوتية أو حركية»⁽¹⁾، ويفصح يقطين في كتاب آخر عن مفهوم أدق لهذا النوع من الأدب حين يرى أنه «عملية نقل أي صنف من الوثائق من النمط التناظري إلى النمط الرقمي، وبذلك يصبح النص والصورة الثابتة أو المتحركة والصوت أو الملف، مشفراً إلى أرقام، لأن هذا التحويل هو الذي يسمح للوثيقة أيّاً كان نوعها بأن تصبح قابلة للاستقبال والاستعمال بواسطة الأجهزة المعلوماتية»⁽²⁾، ولعل تعريف المحسني من أشمل وأقرب المفاهيم للأدب الرقمي، يقول: «الأدب الرقمي في مفهومي له هو: كل نص أدبي ارتبط بالتقنية على أي وجه، فالرقمية تقوم على أجهزة المعالجة الرقمية بتحويل المعلومات والحرف إلى رقم (10)، وكل نص أدبي -وأؤكد على قضية الأدبية والجمالية- رحل إلى التقنية فهو أدب رقمي»⁽³⁾، ولعل هذه التعريفات تكمل بعضها بعضاً للدلالة على مفهوم الأدب الرقمي أو النص الرقمي.

فاعلية النص الجديد:

يبدأ البحث عن فاعلية النص الجديد من البحث عن مركزية الثقافة العربية التي تأصلت على مدى التراث الأدبي والفكري للأمة العربية، ومن المهم الإشارة إلى أهمية النص الجديد النابض بالحياة الذي هو فضاء صحي ينمو في الإبداع الأدبي المرتبط بمرجعياته المعرفية، وآفاقها التي تستوعب التجارب الفنية الإنسانية السليمة، ذلك أن «بناء النص الجديد على الوقائع الملموسة التي تصنع نسيج الحياة قد يكسب ذلك التجسيد الواقعي مزيداً من الخصب والثراء، فيسموان به من الناحية التعبيرية التي تخدم عملية توليد طاقة جديدة داخل شكلية النص، تستمد حرارتها من رؤى جمالية في الواجهة التي تتلاءم فيها مع الهموم الجمالية»⁽⁴⁾.

والم تأمل في الشبكة العنكبوتية في هذا العصر سيجد مجموعة من المحطات الإعلامية والمواقع الثقافية التي تهتم بنشر نصوص المبدعين الشباب والمثقفين المتميزين، وتقوم بنشرها في أعمدة متنوعة تشمل الإبداع والنقد والمقال والبيوغرافيا والترجمة والتاريخ والمسرح والسينما والسياسة وغيرها، وأصبح الموقع الثقافي الرقمي منبراً حراً للتعبير عن كل الأفكار التي يؤمن بها الكاتب وينشرها دون خوف من مقص الرقيب، وفي العقد الأخير تعددت عدّة شبكات ثقافية رقمية بعضها محترم وبعضها مبتذل ينشر لكل من هبّ ودب دون تنقيح أو نقد أو فحص أو تحقيق.

والدليل على ذلك أننا نصادف كثيراً من الأخطاء اللغوية والفكرية، وانحداراً في التعبير وركاكة في صياغة المضمون وضحالة في الأفكار والخلط بين الأجناس الأدبية، ومع ذلك يبقى للثقافة الرقمية أهمية كبرى؛ إذ

(1) المرجع السابق: 190.

(2) من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي: 259.

(3) الأدب الرقمي سمة ومستقبل العصر: <https://middle-east-online.com>

(4) من النص إلى النص المترابط: 45، وانظر: مستقبل النص الإبداعي: 20.

إنها يسّرت على المبدعين والباحثين والكتاب والشباب طرق النشر والتعبير عن ذواتهم وتجارب غيرهم بدون قيد أو منع أو حجز⁽¹⁾.

واقع الأدب الرقمي العربي:

يلحظ المتابع للساحة الأدبية والثقافية في الوطن العربي مجموعة من التجارب الإبداعية الرقمية التي حاول أصحابها ردم الهوة التي يعانيها الإبداع العربي في الوسط الرقمي، غير أن السؤال المهم الذي ينبغي أن يطرح إزاء ذلك هو: ما مدى تعبّر أدبنا العربي عن روح العصر الذي نعيشه؟ وما مدى قدرة المبدع على استثمار معطيات التكنولوجيا وإمكاناتها لإنتاج أنماط إبداعية تواكب تطورات الحياة المعاصرة؟ وهل استطاع الأديب أن يوظف هذه التقنية بما يتناسب مع طبيعة هذه الحياة؟

لقد دخلت الدراسات الأدبية مرحلة جديدة من البحث، وتولدت مصطلحات ومفاهيم جديدة، لكن المتأمل في الواقع يرى أننا ما زلنا بمنأى عن التفاعل معها، أو استيعاب الخلفيات التي تحددها، لقد ظهرت مفاهيم تتصل بالنص المترابط والتفاعلية والفضاء الشبكي والواقع الافتراضي والأدب التفاعلي، ونحن ما نزال أسيري مفاهيم تتصل بالنص الشفوي أو الكتابي، ولم نرقّ حتى الآن إلى مستوى التعامل مع النص الإلكتروني، «فما يزال دخولنا عصر المعلومات متعثراً بطيئاً، ولا يواكبه نقاش معرفي يمكن أن يوجهه ويؤطر مساراته، ويجدد من ثمة رؤيتنا إلى طرائق تفكيرنا وتساؤلنا بصدد مختلف القضايا التي تهمنا، إنه لا يعقل أن ندخل عصراً جديداً بأفكار قديمة ولغة قديمة»⁽²⁾.

ويرجع بعض الباحثين مسألة تردي الواقع الأدبي العربي إلى مشكلة التخلف التواصلي، وهذا يعود بشكل أو بآخر إلى وحدات التواصل -بحسب جاكوبسون- فالعملية التواصلية الإبداعية أو غيرها تقوم على أساس تلك الوحدات الثلاث: المرسل والنص والمتلقي، وإذا رجعنا إلى هذه الوحدات سنجد أن التفاوت حاصل دون شك، خاصة في وحدة المتلقي، فالعالم ترقى تواصلياً بعد أن تطورت منظومة الاتصال والمعلوماتية عبر الشبكة العنكبوتية وغيرها من الوسائل الحديثة، في حين ما زال النص يُرسل من منتجه بالطريقة التقليدية الورقية، فدور النشر تعاني كثيراً من المنتج الرقمي بكل وسائله المخزنة بالأقراص المدمجة أو المخزونة على الشبكة؛ لأن أغلب المثقفين عزفوا عن التلقي التقليدي ومالوا بشكل كبير إلى المنتج المنسجم مع التغير الحاصل في المجال التقني، أي منتج التكنولوجيا وتقنيات المعلوماتية الحديثة⁽³⁾.

يقول أحد النقاد في هذا السياق: «نحن العرب نعيش مرحلة الدهشة في ظل مرحلة انتقالية يتصارع فيها الورقي مع الإلكتروني، ويتصارع القديم مع الجديد، وبالتالي فإن خصائص المرحلة الانتقالية العالمية: الارتباك والدهشة والقبول والرفض الحاد... فثورة الاتصالات ثورة عالمية لا مثيل لها في التاريخ، وهي التي سوف

(1) انظر: مستقبل النص الإبداعي: 21.

(2) النص المترابط مستقبل الثقافة العربية: 96، انظر: النص الأدبي من الورقية إلى الرقمية: 85.

(3) انظر: من النص إلى النص المترابط: 23.

تحدد التقدم والحداثة، وبالإنسان أو دونه»⁽¹⁾، ورغم ذبوع الحاسوب والفضاء الشبكي وانتشارهما في الفضاء العربي فإن المتابعة والمواكبة والإسهام الجاد في هذا التطور عربياً ما يزال ضعيفاً جداً وقاصراً وناقصاً!⁽²⁾، ولهذا فما تزال كتابة النص الرقمي في ثقافتنا العربية محدودة، بل يمكن أن يقال إنها أشبه بالمنعقدة، ودونها الكثير من القيود التي تقلل من أهمية الانتقال إليها في الوعي والممارسة، وهذا ليس فقط تعبيراً عن نزوة أو رغبة ذاتية، ولكنه نتاج صيرورة من التطور في فهم النص والوعي به وممارسته⁽³⁾.

إن عملية التأليف الأدبي الرقمي تعرف انتشاراً مهماً في التجربتين الأوروبية والأميركية بفعل إيجابية الشروط التقنية والمعلوماتية لهذه المجتمعات التي تسمح بالانخراط الموضوعي إنتاجاً وإبداعاً في الثقافة الرقمية، في حين أن التجربة العربية في ظني ما تزال تعاني نوعاً من البطء من جهة إنتاج هذا النوع من الأدب؛ لأسباب بنيوية ذات علاقة بموقع التكنولوجيا في الحياة العامة والعلمية في المجتمعات العربية، غير أن اللافت هنا هو ظهور بعض التجارب الإبداعية القليلة مما يفصح عن تحدٍّ حضاري تقني وإبداعي كبير، يفرض شرط احترامه وتقدير ريادته في الزمن العربي الحالي.

وحين يفحص المتأمل تلقي المثقف العربي لهذا النتاج سيجد فريقين، ركب الأول منهم القاطرة وسائر الركب تأليفاً أو تنظيراً، معتقداً أن هذا الأدب يعبر تعبيراً حقيقياً وصادقاً عن العصر الحالي، إذ إنه يتخطى النمطية ويتجاوز الجمود من خلال فتح آفاق جديدة للإبداع والابتكار، تتصل بمجالات عديدة بوسائل متنوعة، خاصة ما يعرف بالوسائط المتعددة، كما أنه يبيو القارئ مكانة مرموقة تماثل مكانة المبدع بل ربما تتعدها، مما يخلق قدراً كبيراً من الحيوية والتفاعل بين أطراف العملية الإبداعية.

كما يؤكد هذا الفريق على ضرورة الاندماج في الحركة العالمية الجديدة وإلا اتسعت الفجوة الرقمية الحاصلة وبقينا على هامش الحضارة، إذ إن «الانخراط في الأدب الرقمي هو مطلب حضاري بامتياز، وليس نزوة أو موضوعة أو شيء من هذا القبيل، والمسألة محسومة معرفياً وثقافياً وأنتروبولوجياً، فبالعودة إلى مختلف الأشكال التعبيرية القديمة والحديثة أيضاً سنلاحظ أنها وحدها التي عبرت عن قدرتها على احتضان معنى وجود الإنسان في كل مرحلة تاريخية»⁽⁴⁾.

لقد أثارت الثورة الرقمية وما زالت تثير عدداً من القضايا والمفاهيم، ولا حيلة أمامنا نحن العرب إلا أن نتفاعل معها ونحاول فهمها، بل والسعي نحو الإضافة إليها، لقد جاوزتنا الثورة الصناعية ولم نشارك فيها إلا بوصفنا مستهلكين، أما الثورة الرقمية بما تتضمنه من مفاهيم وعناصر فيمكننا اللحاق بها، لنصبح ضمن المشاركين المنتجين لعناصرها ومعطياتها⁽⁵⁾.

(1) لم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي: 423.

(2) انظر: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية: 87.

(3) انظر: الشعرية الرقمية: <https://maakom.link/article/lsh-ry-lrqmy-l-yd-d-mshtq-m-n-d-mhsn-lzbydy>

(4) الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية: 43.

(5) انظر: الثقافة والإبداع الرقمي: قضايا ومفاهيم: 77.

أما الفريق الآخر فقد أبدى تحفظات حول هذا القادم الجديد؛ لأن كل جديد غريب مستهدف، وكل مشروع إبداعي جديد يتعرض غالباً للرفض والاستنكار في بداياته، ورأوا أنه جنس هجين لا يمكن تصنيفه، وغريب عن العملية الإبداعية، وأن فكرة مشاركة المتلقي المبدع في إبداعه هو سلب لحق المبدع، وتعد صارخ على حقوق الملكية الفكرية، يقول أحد النقاد: «النوايا الطيبة لا تكفي لأن تصنع نوعاً أدبياً جديداً، أقول هذا ليكون تعقيباً مبدئياً لا يخلو من مرارة على ما دأبت عليه الصحافة العربية المطبوعة والإلكترونية في الفترة الأخيرة من مطالعتنا بالتبشير بميلاد أدب عربي جديد وبداية عصر الواقعية الإلكترونية، وبأن بعض أدبائنا اخترع في إبداعه الأدبي تقنية رواية الواقعية الرقمية، بل وصل الأمر إلى حد الإعلان عن الحاجة إلى مدرسة نقدية توائم بين أبجديات النقد التقليدي وتقنيات الكتابة الرقمية بأدواتها الحديثة، والتي تشكل الكلمة أحد عناصرها فحسب، وهذه كلها لعمري أضغاث أحلام!»⁽¹⁾.

ويشكك آخر في فائدة الكتاب الإلكتروني والنص المترابط بتعداد مجموعة من عيوبه، فيرى أن «الكتاب الإلكتروني ليس أكثر من مجموعة من العلاقات والروابط الكامنة بين نصوص مختلفة، والتي تحيل القارئ إلى علاقات أخرى وروابط أخرى، مما يقلل من عمل الذاكرة إلى حد بعيد، إلا أنه في الوقت نفسه يشتتها، وهذا هو الخطر الحقيقي (للهيبرتكست)، كما أن الكتاب الإلكتروني يظل كيانه افتراضياً لا يستطيع القارئ الإمساك به؛ لأنه ليس كتاباً حقيقياً»⁽²⁾. ويرى هذا الفريق أن الفكرة الأساس التي يقوم عليها هذا الأدب هي إدماج الصورة والصوت والحركة مع الكلمة، وأن المزية تعود لهذه الأخيرة، والبقية خدم وتابع لها، بل هناك من يرى أن هذا الأدب خال من المشاعر الإنسانية.

وأرى أن الأدب الرقمي في عصرنا الراهن حاول جاهداً أن يحقق هويته العربية وخصوصيته الحضارية، وقدرته على التأثير في الآخر، وذلك من خلال استقلاليته بخصائصه المعرفية من جهة المنظور العربي للحياة، والانفتاح على العالم وفق أسس فنية وإبداعية تضمن له سلامة ذلك الانفتاح الذي لا يفقده خصوصيته، ومهما يكن فإن تحديث النص الأدبي يتم باستيعاب تيارات العصر ومواكبة تحولاته، مع الحفاظ على الهوية الحضارية العربية، والقيم الروحية والفكرية للأمة، ومراعاة الخصوصيات الثقافية باعتبارها من إبداع الشعب العربي، وهي تستمد قوتها وتطورها المستمر من الحياة النابضة بالحيوية للمبدعين فيها⁽³⁾.

الآفاق المستقبلية للنص الرقمي:

إن النظر في الواقع الراهن للنص الرقمي في الوطن العربي ودراسته دراسة متأنية وافية يمكن أن يشي للباحث المتأمل بمستقبل هذا النوع الجديد من الأدب، فمن اللافت للنظر أن النص الرقمي أخذ يشق لنفسه طرقاً مختلفة، باحثاً عن شكله وقوامه الفني، أملاً في الجمع بين البعدين الجمالي والفكري، فالمتوقع والأمل

(1) خرافة اسمها الواقعية الإلكترونية: YvFZCL3P2M8&issueno=10627#. https://archive.aawsat.com/details.asp?article=452327

(2) مستقبل الثورة الرقمية: 128.

(3) مستقبل النص الإبداعي على شبكة الإنترنت: 20.

أن يكون النص الرقمي عملاً إبداعياً ينعكس الواقع فيه بإشكالياته وخواصه الفنية وتوجهه الفكري الجمالي والإنساني، إذ تتجسد في النصوص الأدبية الجديدة التقويمات الاجتماعية فتتجلى فيها آثار العصر، وعلاقة المبدع بالعالم الخارجي، إذا أحسن الأدب العربي المعاصر كيفية الإفادة من ثمار الحضارة الإنسانية والثورة الفكرية باستغلالها بالشكل الأمثل الذي يعيد للأدب مكانته في المنظومة المعرفية، ثم تحقيق البناء الفكري المنشود وفق أسس متينة تصمد أمام أعاصير العولمة⁽¹⁾.

غير أن مثل هذه الطموحات والآمال لا بد أن يسبقها عمل ووعي وجهود كبيرة من المؤسسات والأفراد لتحقيقها والوصول بهذا النوع من الأدب إلى مكانة عالية مرموقة، فمن الضروري أولاً الوعي بأهمية الوسيط الرقمي في هذا العصر، كما ينبغي إدراج مادة المعلوماتيات في المناهج التعليمية، وإقامة الملتقيات والندوات والورش الفنية للتعريف بالأدب المقدم عبر الوسيط الرقمي من جوانبه المختلفة، واستثمار علاقة الجيل الجديد بالتكنولوجيا لتقريبهم من الأدب، من خلال استقطاب الأساتذة المتخصصين في هذا المجال عربياً وعالمياً، وفتح النقاش ومجال التجربة أمام الشباب.

كما أرى أنه من الضروري انفتاح الجامعات على هذا الإبداع الجديد، بانتهاج طرائق جديدة من خلال وسائل جديدة يتيحها الوسيط الجديد، ولا بد أيضاً من دعم الجهود الرامية إلى التعريف بالأدب الرقمي من خلال تشجيع هذا النوع من الأدب والبحوث المتخصصة به، وإصدار الدوريات والمجلات لمتابعة ما استجد في هذا المجال، إضافة إلى محاولة تقديم الأدب من خلال الوسائل التكنولوجية، حتى وإن كان من خلال ترجمة النصوص الأجنبية الموجودة على الشبكة مجاناً، وتقديمها كما هي لمجرد التعريف بالنمط⁽²⁾.

وينبغي الإشارة هنا إلى أن التغير الذي يمس أشكال التواصل سيؤثر دون شك في أنماط التلقي بشتى توجهاته الأدبية، ولذلك فعلى قارئ النص الرقمي أن يكون محملاً بأطر فكرية وتقنية حتى يستطيع قراءة هذا النوع الجديد من الأدب القائم على الوسائط المتعددة التي جعلته أمام تحديات كبرى تتجاوز كل التجريب الذي مورس من قبل، وهو ما يستوجب استخدام أدوات ممنهجة تتوافق مع طبيعة البيئة الافتراضية باعتبار المتلقي فاعلاً نشيطاً في العملية الإبداعية متجاوزاً مفهوم القراءة البسيط إلى الممارسة والتفاعل الحقيقي.

ويبدو أن الاهتمام بالدراسات الرقمية في المستقبل سيتضاعف، من خلال التركيز على المنهج المقارن في هذا الفضاء الرقمي مع وجود قارئ شمولي حتى يفك شفراته اللامتناهية بدءاً من المكتوب وانتهاءً بالمسموع، غير مغفل تلك الصور الحركية التي تحول المتلقي السامع إلى مشاهد محترف، وعليه فإن الانتقال إلى ممارسة القراءة الفعلية لا يكون إلا عن طريق خروج الذات من موقع الاستهلاك إلى الإنتاج، عبر إبداء الرأي وغير ذلك من المساعي الفردية التي يرى النقاد أهميتها في توسيع أفق التعامل مع هذه الثقافة الجديدة⁽³⁾.

(1) انظر: الاتصال والإعلام في المجتمعات المعاصرة: 86، مدخل إلى الأدب التفاعلي: 125.

(2) انظر: النص الأدبي من الورقية إلى الرقمية: 91.

(3) انظر: الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس: 212.

خاتمة:

لقد فتحت الثورة الرقمية آفاقاً جديدة ومتنوعة أمام الكتابة، فأعادت الاعتبار للكلمة من خلال الشبكات التي تشكّل فسحةً جديدة للنص المقروء، إذ لا شيء يلغي سواه في هذا الصدد، غير أنه يُعاد استخدامه وتشغيله بطرق مختلفة وفي مجال آخر جديد، إذ تكون أقلمته مع قنوات أخرى تختلف عن القناة الكتابية، فهو توظيف جماعي لإمكانات جديدة للتخيل بواسطة التقنيات الرقمية الحديثة، وهو ما نشهده اليوم وغداً في النص الرقمي.

إن المتأمل في الواقع اليوم سيلحظ أن الروح الإبداعية هي محرك التغيير والتعطش إلى الجودة الشكلية المرتبطة بالحدثة المرتكزة على التواصل في التزام فني مسؤول، ومنفتح على روح العصر ومستجداته، وعليه فإن النص الرقمي ينطلق من فكر إبداعي حداثي يقوم على رفض السائد، ويحدد له موقفاً مغايراً من الوجود من السياسة والأخلاق؛ كي يتمكن من قهر الجمود وتدمير الروتين للتيارات الفنية العالمية، بهدف تغذية الرؤية الإبداعية بالصالح المفيد، فالنص الأدبي ظاهرة فنية إبداعية لا يمكن فهمها وتحليلها إلا في ضوء سياق التطور الاجتماعي والثقافي للعصر الراهن الذي يشهد يقظات فكرية وانبعاثاً حضارياً وتحولات حاسمة باتجاه التقدم والتطور⁽¹⁾.

ثبت المصادر والمراجع

- 1 - الاتصال والإعلام في المجتمعات المعاصرة، صالح خليل، دار آراء للدراسات والنشر، عمان، (د.ط)، 1995م.
- 2 - الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس: مقاربات في تقنيات السرد الرقمي، سومية معمري، رسالة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري، الجزائر، 2016م.
- 3 - الأدب الرقمي سمة ومستقبل العصر، عبدالرحمن المحسني، مقال علمي منشور، على صفحة ميدل ويست، 2019م: <https://middle-east-online.com>
- 4 - الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، زهور كرام، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2009م.
- 5 - الثقافة والإبداع الرقمي: قضايا ومفاهيم، السيد نجم، مقال منشور في مجلة الكلمة، 2008م، <http://www.alkalimah.net/Articles/Read/1584>
- 6 - خرافة اسمها الواقعية الإلكترونية، سعيد الوكيل، مقال منشور في صحيفة أخبار الأدب: <https://archive.aawsat.com/details.asp?article=452327&issueno=10627#>
- 7 - رواية الواقعة الرقمية، محمد سناجلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت عمان، (د.ط)، 2005م.
- 8 - الشعرية الرقمية على يد مشتاق معن: هل تأخرت حقاً؟ محسن الزبيدي، مجلة معكم، 2007م: <https://maakom.link/article/lsh-ry-lrqmy-l-yd-d-mshtq-m-n-d-mhsn-lzbydy>

(1) انظر: فتوحات العولمة ومآزق الهوية: 144، مستقبل النص الإبداعي على شبكة الإنترنت: 24.

- 9 - علم التناص المقارن: نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر، عمان، (د.ط)، 2006م.
- 10 - حديث النهايات: فتوحات العولمة ومازق الهوية، علي حرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، (د.ط)، 2000م.
- 11 - مدخل إلى الأدب التفاعلي، فاطمة البريكي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2006م.
- 12 - مستقبل الثورة الرقمية: العرب والتحدي القادم، نخبة من الكتاب، كتاب العربي، العدد 55، مجلة العربي، الكويت، 2004م.
- 13 - مستقبل النص الإبداعي على شبكة الإنترنت، عبدالقادر شارف، سيبريان جورنال، العدد 39، 2015م.
- 14 - من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2005م.
- 15 - النص الأدبي من الورقية إلى الرقمية: آليات التشكيل والتلقي، جمال قالم، رسالة ماجستير، المركز الجامعي بالبويرة، الجزائر، 2008م.
- 16 - النص المترابط مستقبل الثقافة العربية: نحو كتابة عربية رقمية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 2008م.
- 17 - النقد الرقمي ومستقبل السرد مع الوسائط الحديثة، السيد نجم، مجلة اتحاد كتاب الإنترنت المغاربة: // https://blog-post_74.html/04/ueimag.blogspot.com/2016

الأدب الرقمي في فضاء التطبيقات الذكية تويتر ويوتيوب نموذجاً

Digital literature in the space of smart applications Twitter and YouTube as a model

إعداد:

د. هند آل يحيى

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

المملكة العربية السعودية

Search summary

In light of the digital culture sweeping the knowledge societies today, creative phenomena emerge that take the recipient to superior aesthetic horizons, and whoever watches a text on a written paper and then sees it in the digital space finds that he has moved from a space of inertia to a space of movement and pleasure, and the recipient's sense of hearing and sight is satisfied; Thanks to those digital technologies that the writer has adopted in imaginary creative weaving, hence the research came to elucidate digital texts in some smart applications such as (Youtube and Twitter), and seeks to achieve monetary accountability in revealing the creative digital experience in those digital spaces. Does it have those texts? What semantic dimensions have you achieved? How was the use of technical tools for the advancement of the completed text? What is the role of the recipient in these spaces? The nature of the research necessitated the drawing up of a research plan based on an introduction to the study sample and an overview of the scientific method, and two sections. and recommendations .The research used the semiotic approach and the theory of reception, as they are the most prominent modern critical approaches that contribute to building a critical reading that reveals the digital aesthetic in literary texts.

Digital - Poetics - Internet - Means of Communication - Literature - Semiotics - Smart Applications.

ملخص البحث

في ظلّ اكتساح الثقافة الرقمية المجتمعات المعرفية اليوم، تبرز ظواهر إبداعية تأخذ بالمتلقي إلى آفاق جمالية فائقة، ومن يشاهد نصّاً في ورقة مكتوبة ثم يراه في فضاء الرقمية يجد أنه انتقل من فضاء الجمود إلى فضاء الحركة والمتعة، وبات يشبع إحساس المتلقي سمعاً وبصراً؛ بفضل تلك التقنيات الرقمية التي اعتمدها الأديب في نسج متخيله الإبداعي، ومن هنا فقد جاء البحث لاستجلاء النصوص الرقمية في بعض التطبيقات

الذكية كـ(اليوتيوب وتويتر)، ويسعى لتحقيق المساءلة النقدية في الكشف عن التجربة الرقمية الإبداعية في تلك الفضاءات الرقمية، فما الخصائص الجمالية التي اتكأت عليها تلك النصوص؟ ما الأبعاد الدلالية التي حققتها؟ وكيف كان توظيف الأدوات التقنية للنهوض بالنص المنجز؟ وما دور المتلقي في تلك الفضاءات؟ وقد اقتضت طبيعة البحث خطة بحثية تقوم على تمهيد فيه عينة الدراسة ولمحة عن المنهج العلمي، ومبحثين، ويأتي في المبحث الأول حديث عن النصوص الرقمية في فضاء تويتر، والمبحث الثاني يتجلى في الوقوف على النصوص الرقمية في فضاء اليوتيوب، ثم الخاتمة وبها أودع أبرز النتائج والتوصيات.

وقد استعان البحث بالمنهج السيميائي، ونظرية التلقي، لكونهما أبرز المناهج النقدية الحديثة التي تسهم في بناء قراءة نقدية تكشف عن الجمالية الرقمية في النصوص الأدبية.

الرقمية - الشعرية - الإنترنت - وسائل التواصل - الأدب - السيميائية - التطبيقات الذكية.

مقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خير خلق الله أجمعين، وبعد:

فيستخرّ الإنسان في حياته الوسائل المناسبة لإيصال رسالته إلى الآخر، وفي عصر الثورة الرقمية باتت التقنية إحدى أهم وسائل التواصل الحضاري بين أفراد المجتمعات، وهي وسيلة مهمة للحياة الاجتماعية على صعد متعددة، وفي ميادين الإبداع والترفيه وغيرها، ومن هنا تسللت تلك الوسيلة الجديدة إلى ميدان الإبداع الأدبي التي باتت عنصراً فاعلاً وبيئة حاضنة للإبداع والمبدعين، وطفقت التجارب الإبداعية تبرز في فضاءات التقنية الرقمية، حتى شكّلت ظاهرة فنية وجمالية وإبداعية لافتة لنظر الدارسين والمهتمين، وما يلحظ في وسائل التواصل الاجتماعي من إقبال المبدعين على مستوى الوطن العربي، يجد نتاجاً أدبياً زاخراً وحريراً بالدرس والمثاقفة، ومن هنا طرأت فكرة البحث، ويسلط البحث الضوء على تجربتين إبداعيتين في فضاءين رقميين مختلفين؛ لحاجة الدرس النقدي إلى الكشف عن تجربة الإبداع الأدبي للأدباء العرب في فضاء التقنية الرقمية وكيف تجلت، فهل كانت تلك النصوص تمتاز بخصائص جمالية وإبداعية ذات طابع خاص في كل تقنية؟ وهل كانت تلك النصوص الأدبية تختلف عن النصوص الورقية التي عهدها الدرس النقدي؟ وكيف تشكلت بنية النصوص الرقمية في تلك الفضاءات؟ ومن هنا تجلّت أسباب الدراسة وأهدافها، وتأتي المناهج النقدية الحديثة لتواكب تطور الكتابة الأدبية والإسهام في الكشف عن مضامينها وأبعادها الجمالية، وقد وقع الاختيار على منهج التلقي والمنهج السيميائي؛ لامتلاكهما الأدوات النقدية التي تسهم في الكشف عن جماليات النصوص الرقمية، واستجلاء آليات الإبداع في التجربة الأدبية في فضاء تويتر ويوتيوب، وقد اقتضت طبيعة البحث أن يكون في مقدمة وتمهيد ومبحثين، وفي المبحث الأول حديث عن تجربة الشاعر السعودي حسن القرني في فضاء تويتر، والمبحث الثاني حديث عن تجربة الشاعرة الجزائرية سعاد عون في اليوتيوب، ثم الخاتمة وبها أبرز النتائج والتوصيات، ثم المصادر والمراجع.

التمهيد

تأتي الثورة التقنية لتطرق أبواب الإبداع الأدبي في برامج التواصل الاجتماعي، لتخرج مجموعة من الإبداعات الشعرية التي بدأت تعكس تطوراً ملحوظاً في تعاطي المبدع مع التقنية، وقد برزت مجموعة من الأعمال الإبداعية في فضاء تويتر ويوتيوب، تعكس الواقع الإبداعي الأدبي، فبدأ يتجلى في تشكيلات أدبية وفنية على نحو لافت.

وقع اختياري على بعض أعمال المبدع حسن القرني، في فضاء تويتر وبعض أعمال المبدعة سعاد عون في فضاء يوتيوب، وتأتي تلك النصوص الإبداعية لتكشف عن ظاهرة جمالية وأدبية تبرز صورة حقيقية عن الوجه الجمالي للإبداع الأدبي في هذا العصر.

ويتجلى تطبيق تويتر ويوتيوب بوصفه أبرز المنصات الإعلامية التي تزخر بوافر من الإبداع الأدبي الرقمي على مستويات متفاوتة، وتتعدد الوسائل النقدية والأدوات والمناهج العلمية التي يسلكها الناقد لتلقف تلك التجارب الإبداعية، إلا أنني ارتأيت المنهج السيميائي الذي ينظر إلى الظاهرة الإبداعية في الفضاء الرقمي بوصفه علامة جمالية على نحو أدق وبرؤية شمولية، وينطلق من العلامات اللغوية التي هي قوام الإبداع الأدبي، ومروراً بالعلامات غير اللغوية كالصوت والصورة الفوتوغرافية والحركة الدرامية للنص، كما أن منهج نظرية التلقي من أهم المناهج النقدية الحديثة التي تسعى إلى الكشف عن جماليات التلقي، وما تتضمنه من أبعاد دلالية لغوية وغير لغوية وتفاعلية، فالتلقي يسهم بدوره في بناء النص الرقمي، ويرتقي بمفهوم التلقي المحدود التقليدي إلى مفهوم آخر يتسم بالتفاعلية على نحو غير محدود، وعليه فإن دراسة النصوص الرقمية في فضاء التطبيقات الذكية من منطلق المنهج السيميائي ونظرية التلقي سيكشف بجلاء عن جماليات النص الرقمي ويبرز الوظائف الجمالية التي اكتنزت بها تلك النصوص.

ويأتي المنهج السيميائي في الدراسات النقدية الحديثة ليسلّط الضوء على مستويات عميقة في بنية النص الأدبي، والعمل على مقوماته اللغوية بوصفها بنية من علامات وإشارات ذات أبعاد دلالية، لها وظيفتها البنائية، فالمنهج السيميائي في تحليل النصوص ينطلق من مستويات ثلاثة يمكن حصرها في: البنية والعلامة والوظيفة⁽¹⁾.

وتدرس السيميائية كل شيء يمكن أن يشكل علامة أو إشارة ترتبط من خلالها الدلالات في بنية نص ما، تحت منطلقات العلامة، وهي: العلامة الأيقونية المتمثلة في العلاقة بين الدال والمدلول لعلاقة التشابه والمحاكاة، والعلامة الإشارية، وتتمثل في علاقة الدال بمدلوله لوقوع الدال بسببه، والرمز الذي يشكل بين الدال والمدلول علاقة اصطلاحية باتفاق المجتمع على هذه العلاقة بعيداً عن التلبس أو المحاكاة أو التشابه أو السببية⁽²⁾.

(1) ينظر: الاتجاهات السيميوطيقية التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية، جميل حمداوي، ص: 6.

(2) ينظر: المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي، ليلي شعبان وسلامة عباس، ص: 791.

ويأتي منهج التلقي أو نظرية التلقي بوصفه مسلكاً منهجياً يقوم على توقعات القارئ، وينطلق من البنية اللغوية اللسانية، إذ يُعنى باللغة وتراكيبها وأبعادها الجمالية، فالتلقي يقوم بداية من ثغرة أو منطقة يقف عندها القارئ ويفهمها، وهي كالشفرة في بنية النص، يلج منها القارئ ليقدم رؤية جديدة، تسمح بتوالد النص وبناء نسيج لغوي جديد منبثق من مرجعيات المتلقي وآفاق التوقع عنده، وهذا يعتمد على كفاءة الفعل التواصلية عند المتلقي في فهم النص ورموزه،⁽¹⁾ وتكمن الجمالية في «عملية القراءة التي تخرج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أي يتحقق بصرياً وذهنياً عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله»⁽²⁾. تلك القراءة التي يمارسها الناقد في بناء النص تتيح له مجالاً أوسع للإبداع، وتخلق نوافذ جديدة يمكن رؤية النص من خلالها.

أما مفهوم التطبيقات الذكية: فيشار به إلى جملة البرامج ذات الاستعمالات المتعددة، التي صممت للتوافق مع أنظمة تشغيل الهاتف المحمول أو الجوال، كما أنها تُعد من التكنولوجيا الداعمة للهواتف المحمولة، وتعمل وفق برمجيات متطورة مصممة خصيصاً للعمل على تقنيات الهاتف المحمول أو الجهاز اللوحي، وتعمل على الاتصال بالشبكة العالمية للإنترنت، وهي برامج تنطلق من أنظمة التشغيل البرمجية كالأنرويد وغيرها⁽³⁾.

المبحث الأول: جماليات النص الرقمي في فضاء تويتر

يبرز فضاء تويتر باعتباره إحدى أهم المنصات التفاعلية على مستوى مواقع التواصل الاجتماعي، وتحقق فيه تجارب أدبية إبداعية على مستويات مختلفة، فتتنوع النصوص الأدبية بحسب مساحات التقنية وتأثيرها فيها، وتبرز تجربة الشاعر حسن القرني بوصفها تجربة متنوعة الأدوات، وذات بناء لغوي متميز، وهي تجربة حديثة جديدة بالدرس النقدي، ويتكئ الشاعر حسن القرني على تقنيات رقمية في بناء النصوص الأدبية، وجاءت ملامح التنوع بين الأساليب اللغوية والمؤثرات الرقمية، فجمعت بين قصيدة التفعيلة والومضة الشعرية، وإلقاء النص مع مؤثرات سمعية وبصرية، وغير ذلك.

ومن أبرز النصوص الأدبية التي استعان فيها المبدع بالتقنيات الرقمية نص (وصية) وهو نص سمعي بإلقاء الشاعر، وتتداخل معه التقنيات الرقمية.

يبدأ الشاعر بخطاب المتذلل، فيكشف عن حالة إنسانية شعورية، إذ تبدو مشاعر الالتماس والاعتراف بتلك المرحلة الإنسانية التي يعيشها ظاهرة جليلة، فقد ضعف وشاخ جسده إلا أن قلبه مازال يعيش السلام،

-
- (1) ينظر: نظرية التلقي وأطروحاته، الشريف مرزوق، مجلة النص، ج/7، ع/1، الجزائر، 2021م، ص: 203.
- (2) منهج التلقي أو نظرية القراءة والتقبل، جميل حمداوي، منشور علمي في صحيفة الأنطولوجيا، مايو 2018م، <https://alantologia.com/blogs/9280/>
- (3) ينظر: تطبيقات الهواتف الذكية في المجال الاقتصادي، سارة المحيدب، الجزائر، جامعة سكيكدة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم العلوم والاتصال، 2017م، ص: 39.



وجاء النص يعبر عن ذلك البوح الشعري باستعمال تقنيات رقمية متنوعة، وحضرت اللغة بوصفها عماد النص الأدبي الرقمي، حافلة بلغة الإيجاز والتصوير التي تكسب النص عمقاً دلاليّاً. فالكبر والضعف والاعتراف هو امتداد لذلك السلام الذي يكتنف قلب الذات المبدعة، وجاءت تلك المقطوعات الصوتية خلف صوت الشاعر تكشف عن العمق الفني الذي يكتنز به النص، حيث كانت تلك اللقطات المتحركة ذات الطابع الريفي وما يحوي من سطوة الماء وتأثيره في أصوات الطبيعة والأشجار والطيور، والجليل ودلالة لونه الأبيض وارتباطه بالمشيب وذوبانه، يحمل دلالات عميقة في بنية النص الرقمي، فكل تلك التقنيات الرقمية أسهمت على نحو لافت في إبراز الصورة الشعرية والوجه الآخر لتصور الذات المبدعة للكون والحياة ووعيها بمتغيرات الطبيعة الإنسانية، التي جاءت لتنسجم مع طبيعة الإنسان المتغيرة، وقام المشهد التفاعلي والحركي بين التقنيات الرقمية في بناء النص على مجموعة من العناصر الجمالية. فحضور اللون الأزرق كان طاغياً على النص، وهو من الألوان الباردة التي تهدأ بها النفس وتنسجم مع طغيان الماء على المشهد الشعري، ومضمون النص يقوم على تجربة إنسانية تتمثل في بنية الاعتراف والحب، وإظهار الضعف والانكسار للمحبوب، وهي معان تنسجم مع طبيعة الألوان المختارة وصوت الماء والطيور والموسيقى الخافتة، لتعميق الدلالة النفسية وأبعاد الانكسار الذاتي لدى المبدع، أكسبت النص بعداً جمالياً مكتنزاً بجماليات التقنيات الرقمية.

وفي نص آخر يتكئ الشاعر حسن القرني على تقنيات أخرى في بنية النص الرقمي، إذ يضيف على النص إيحائية التخاطب بين الذات المبدعة والموسيقى، ويجعلها تحكي قصة قصيرة، فتصور له قصة طائر غادرت معه الذات المبدعة ولم تعد، وفي أثناء ذلك تتجلى الموسيقى التي أضافها إلى النص فيجعلها جزءاً لا يمكن اجتزاؤه من سياقه، وهنا تتبدى الروابط التقنية واللغوية في النص الأدبي عند الشاعر كما هو ظاهر:



ويظهر أن المتلقي تفاعل تقنياً مع النص، حيث تشير إحصائية تويتر إلى أن تسعة من الجمهور قد حاز النص إعجابه ودفعه للتفاعل سواء بعلامة الإعجاب، أو إعادة النشر، وتنوع الوسائل التفاعلية لدى المتلقي في فضاء تويتر، حيث يستطيع المتلقي أن يعيد نشر النص، أو أن يضيفه إلى قائمة الإعجاب عنده في صفحته، أو يقتبسه ويضيف إليه، وربطه برابط تشعبي بالمبدع، ويأتي دور المتلقي في هذا النص محدوداً في إعادة النشر والإعجاب.

وفي نص آخر تلقى بعض نصوص الومضة طريقها إلى إعجاب وإثارة المتلقي، وتفاعله تقنياً ولغوياً، ويتكئ المبدع في هذا النص على تقنيات البياض، وهي إحدى أبرز التقنيات اللغوية التي تتميز بإثارة شغف المتلقي، وتكسب النص غموضاً جمالياً، على نحو يجعل من المتلقي مشاركاً في بناء النص ويفتح أفق التوقع عنده، ولذلك يلحظ في النصوص الرقمية في فضاء تويتر ذلك التشكل البصري الذي أسهم هذا الفضاء في بروزها؛ لما تفرضه من قيود الاختزال والتكثيف اللغوي بحكم حجم التغريدات المتاحة، وهو ما يظهر في هذا النص:



ففي هذا النص تبدو المفارقة في البنية اللغوية ظاهرة على نحو لافت، واستعان المبدع بالتشكل البصري الذي يتمثل في علامات الحذف، لإثارة القارئ حول المسكوت عنه في تلك البنية اللغوية، فالجد/التسلية (الهزل)، والشباب/الكهولة، المادي/المعنوي، اجتماع المتناقضات كما تبدو للمتلقي تشير أفق التوقع عنده،

فالإمساك بالظل أمر محال، والإمساك هنا هو للعدم أو اللاوجود المادي، وإنما ظلّها من يرى ويمسك، ومن هنا تتجلى ثنائية الحضور والغياب، في بنية النص، حضور المحب وغياب المحبوب، حضور الحاضر/ الكهولة، وغياب الماضي/ الفتوة، ويأتي تفاعل المتلقي الرقمي في هذا النص تفاعلاً رقمياً، إذ يظهر الرصد الرقمي للنص إحصائية إعادة النشر وإشارة الإعجاب، ويُلاحظ فيه طغيان علامة الإعجاب، فالمتلقي يلجأ إلى الاختصار وإلى العلامات الرقمية دون الإعجاب اللغوي وهي إشارة إلى طبيعة المتلقي الرقمي في فضاء تويتر، حيث الإيجاز والسرعة.



وفي هذه الومضة الشعرية يظهر خطاب المحب إلى محبوبته التي تتوشح بشرنقة الحياء والأنوثة، فالبرقة والشرنقة هي علامة سيميائية لبنية الأنوثة وما يميزها من حياء ورقة تأسر قلب المحب؛ فالنظرة ثم الانغلاق هي علامة على طبيعة الأثني، ويستعين المبدع بالأساليب البلاغية والتقنيات اللغوية، لاستقرار المعنى في نفس المتلقي، وتأتي هذه الومضة الرشيقة والقصيرة تحمل عمقاً جمالياً، يثير المتلقي فيتفاعل معها تفاعلاً متفاوتاً بين الإعجاب وإعادة النشر، وبناء نص آخر معها، وهذه إحدى أبرز التفاعلات الرقمية التي يتيحها فضاء تويتر.

المبحث الثاني: جماليات النص الرقمي في فضاء يوتيوب

يتميز تطبيق اليوتيوب بأنه أحد أهم التطبيقات الذكية التي تتمتع بقدرة عالية لجذب المتلقي والمستخدم، بما تتيحه من وسائل تقنية تفاعلية، تسهم على نحو جمالي في تحقيق المتعة الأدبية بصورة حديثة، تعكس الواقع الرقمي الذي تعيشه المجتمعات الآن.

وتتطلع الدراسات النقدية للارتقاء بالمستوى الأدبي والفني على نحو يحقق تجربة أدبية رقمية عربية على مستوى عال من التميز والتمكن التقني والأدبي، وفي تطبيق اليوتيوب برزت بعض الأعمال الأدبية التي تشير إلى بزوغ الإبداع العربي الرقمي، واتجاه الأدباء إلى تفعيل التقنيات الحديثة في بناء النص الأدبي. وقد وجدت في اليوتيوب بعض الأعمال التي استثمرت التراث وانتقلت به من الوسيط الورقي، إلى الوسيط الرقمي الذي

أكسبه الجدة والحيوية، إلا أنني أثرت الأعمال الحديثة التي أنتجها بعض الأدباء؛ لتسليط الضوء على الإبداع العربي الرقمي الحديث، والكشف عن مواطن الجمالية فيها، ومن الأدباء الذين كان لهم سهم وافر في إنتاج قصائد رقمية، ونشرها عبر تطبيق اليوتيوب، الشاعرة الجزائرية سعاد عون، حيث بلغت عدد قصائدها المنشورة في فضاء اليوتيوب اثنتي عشرة قصيدة، منها:



قصيدة (من قال؟..) للشاعرة سعاد عون

وتنطلق الشاعرة في نسج القصيدة من مجموعة من التقنيات الفنية على المستوى اللغوي وغير اللغوي، وارتسمت القصيدة الرقمية على مجموعة من المقومات الفنية والخصائص البنائية وهي:

1 - اللغة /

تُعد اللغة من أبرز المقومات الأدبية التي استعانت بها المبدعة، وهي العماد الأساسي الذي قامت عليه القصيدة، وفيها اتكأت المبدعة على تقنيات لغوية جمالية، فاعتمدت على التشكيل البصري باستعمال تقنية الحذف، التي توحي بدلالات عميقة في بنية القصيدة، كما هو ظاهر في النص:

ذلك التشكل البصري الذي يتبع النص على نحو هندسي للعبارة الشعرية، يخلق عمقاً جمالياً خلف تلك الكلمات المتناثرة، وهي تجربة عاطفية تجتاح الرؤية الشعرية بفعل الزمن السردي للقصيدة، الذي يجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل، وهي تناقضات اجتمعت في فكرة/ ثيمة الجرح، وتستلهم المبدعة من خلال تلك الإشارات السيميائية البعد الدرامي للقصيدة، فالذكريات والحب والجروح والمستقبل والمواعيد، هي



إشارات لتلك الأرواح التي باتت على أعتاب الفراق والهجران، وهي اختزال لحياة طويلة امتدت عبر فترة زمنية، تكشف عن البشاعة الإنسانية في العلاقات العاطفية. فالمواعيد لا تخون، والماضي لا يجرح، وإنما هو الإنسان الذي ارتبط فعله بالزمن والمكان، والمبدعة من خلال تلك الكلمات التي تعقبها علامات الحذف، تفتح أفق التلقي عند المتلقي، ليملاًها بما يقع في نفسه، ولربما لم تجد المعاني المستترة كلمات تعبر عن عمق التجربة الشعورية للمبدع، ويبقى الحذف إشارة مثيرة للمتلقي، يبنى من خلالها أفقاً رحباً للنص، ويكسبه نهايات ذات أبعاد مختلفة، كما أنها تثير المتلقي للتفاعل معها وتسهم في تكوين تجربة إبداعية لديه.

وقامت القصيدة على مجموعة من الأساليب اللغوية كالصورة الفنية والإيجاز والكنية، ومنها استطاعت المبدعة أن تقدم نصاً يكتنز بالأساليب الفنية والجمالية، أكسبها بعداً جالياً وعمقاً فنياً.

2 - الصورة/

تسيطر الصورة الثابتة والمتحركة وفق تقنية برنامج البوربوينت على بنية القصيدة، وتتجه المبدعة إلى اختيار أنماط الصور التي تنتمي إلى الطابع الخريفي، فتكثر الألوان الخريفية بين تدرج اللون الأصفر الشاحب وتدرج اللون الرمادي والأسود، وتعكس الصورة طبيعة النص التي تكشف عن الذكريات والزمن الماضي، الذي كان يكتنز برسائل الحب المهجورة والذكريات التي توشحت بألوان الشحوب، نتيجة الهجر والفراق، وهو ما نلمسه في الصورة التالية:



وتتجلى دلالات اللون والرسم ذي الطابع القديم، إلى أن الذات المبدعة تعيش في زمن الماضي، وتقاسي آلام الحاضر، وتنعكس الأبعاد النفسية على اختيار بعض زوايا الصورة إذ يلحظ أثناء العرض التركيز على صورة بعينها وإكسابها سمة الثبات مع حركة مقطع الفيديو في زاوية الصورة، وهذه إشارة إلى البعد النفسي الذي تتوشح به تلك العلامات السيميائية داخل الصورة.



كما تسيطر الصورة السينمائية على المشهد الشعري في بنية النص الرقمي، فتجتمع في الصورة الواحدة مجموعة من الأبعاد السينمائية التي تحكي حدثاً مكتملاً بين الماضي والحاضر، فالوردة القديمة والوردة الجديدة تكشفان عن المفارقة الزمنية، وبينهما أوراق الخريف ذات السمة الحركية التي تشير إلى أن الرحيل والفراق يتجلى على نحو مسيطر على الحالة الإنسانية، أكثر من الذكريات وما تحمله من رسائل ومشاعر وهدايا، وتكتنز تلك الصورة بالعلامات المكثفة التي تشير إلى أثر هذا الحدث؛ فتحشد تلك العلامات المتمثلة في: الألوان والصوت وصورة الكتابات والورد والرسم وغيرها مما يدل على متعلقات الإنسان الذي هجرها بفعل الرحيل.

وعليه فإن الاستعانة في بناء النص الشعري بالصورة وما تحمله من أبعاد للأحداث والمشاعر والآثار النفسية، يكسب النص الرقمي عمقاً ملموساً ويخرج النص من كونه يتكئ على اللغة إلى أدوات داعمه وبنائية تساعد في تكوين البنية النصية على نحو أعمق وأكمل.

3 - الفيديو /

توظف الشاعرة تقنية الفيديو المكتنزة بالصوت والصورة والإضاءة والحركة، كما اعتمدت بنية صوتية موسيقية، هادئة، وجاءت الصورة الثابتة والمتحركة لتصف الحالة الشعورية والبعد الدلالي للنص الشعري داخل الفيديو، وتتجه المبدعة إلى نسج صورة شعرية تنبض بالحياة، من خلال الإضاءة المتحركة والساكنة، وزاوجت بين الصورة الثابتة في بعض مقطوعات الفيديو وخلفية متحركة، وجاءت تلك التقنيات على نحو تكاملي في بناء صورة الرحيل والذكريات، وتكتسح الإضاءة الدكناء والمظلمة أجزاء البناء الشعري في مقطوعات الفيديو، للكشف عن البعد الدلالي للتجربة الإنسانية وصراعها مع الزمن، وتشكل اللوحات البصرية في الفيديو لتعكس دور الأحداث وأثرها في ذبول ما حولنا. فأوراق الشجر لا تموت في الخريف بل تختبئ في أدراج الزمن في أدراج الذكريات ورسائل الحب الوداع، وترتبط إشارة الوداع برحيل أوراق الخريف والزمن بالبعد النفسي للذات المبدعة التي تعيش زمن الخريف في لحظات الوداع.



وهذه البنية الحركية للصورة ومشهد الكتابة والأضواء الخافتة، تعزز الدلالة النفسية وارتباط الأحداث بالنهايات التي تنتشر علاماتها في أرجاء النص الرقمي، وتعني المبدعة بالبعد الإنساني فتلامس التقنيات

الرقمية حواس المتلقي، سواء البصرية أو السمعية، فيحدث ارتباط نفسي بين الصوت والصورة والحركة والإضاءة، التي تكشف أبعاد الرحيل، وما يترتب عليه من مأس وآلام على النفس، بين ارتباط الروح بالماضي وما ستعيشه مستقبلاً، وفي الفيديو يكثر تكرار بعض مقاطع الصور المتحركة JPG، كذلك صورة المرأة الراحلة الثابتة بينما أوراق الخريف تتساقط ومازالت في حركتها، وهو نمط سارت عليه القصيدة الرقمية في كل مساحاتها الشعرية، فأوراق الخريف في حركة مستمرة طوال المشهد الشعري، وهي علامة تدل على أن الذات المبدعة تعيش تجربة الرحيل الآنية، وهي تخطف بعض المشاهد الساكنة لبناء ذكريات سابقة وثابتة في الذاكرة الإنسانية.

ومما سبق تتجلى التجربة الأدبية للشاعرة سعاد عون عبر فضاء يوتيوب، وهي تجربة تعكس محاولات عربية أولية لإبراز الإبداع العربي. ويعد برنامج البوربوينت من البرامج التقنية المتطورة وغير المعقدة، وعليه فإن اختيار المبدعة له أسهم في الكشف عن جماليات النص الأدبي، وأكسبه سمة تفاعلية وحركية انتقلت به من الجمود، إلى الحياة والحركة لاسيما وأن المتلقي الرقمي في هذا العصر، يسعى إلى إشباع شغفه في النصوص الأدبية بمتابعة تلك النصوص الرقمية، وهي تجربة يستمتع بها المبدع والمتلقي.

الخاتمة:

بعد تأمل ودراسة بعض نماذج الأدب الرقمي في فضاء التطبيقات الذكية (تويتر / يوتيوب)، يظهر جلياً تشكلات الأدب الرقمي في فضاءاتها بمجموعة من السمات الرقمية والأدبية، وجاء في المبحث الأول حديث عن النصوص الرقمية في تطبيق تويتر، حيث تميز النص الأدبي فيه بالاكتمال والإيجاز، وكان للتقنيات البصرية والسمعية أثرها الجمالي في بنية النص التويتر، وسلط المبحث الثاني الضوء حول النصوص الأدبية في تطبيق يوتيوب، وبرزت سمات النص الرقمي في ذلك التطبيق على نحو أكثر تناغماً مع التقنية، فوسائط الملمتديا سيطرت على بنية النص الأدبي، وهذا ما جعل النص الرقمي في فضاء يوتيوب يخاطب حواس المتلقي على نحو متساو ومتناغم. وبعد هذه القراءة النقدية لتلك النصوص، خرجت الدراسة بمجموعة من النتائج، منها:

- 1 - حضور النص الأدبي الإبداعي في فضاءات التطبيقات الذكية على نحو واسع ومتسارع.
- 2 - خرج النص الأدبي من عباءة التقليدية التي كانت عليه رداً من الزمن إلى فضاء أكثر حيوية وتفاعلية، وجمالية.
- 3 - اتسم كل تطبيق ذكي بتأثيراته التقنية التي أضفاها على النص الأدبي، إلا أن بعض القيود التي تفرضها تلك الفضاءات تشكّل تحدياً أمام الإبداع.
- 4 - غزارة النتاج الأدبي في فضاء تويتر عن النتاج الأدبي في فضاء يوتيوب، وهي دلالة على أن الإبداع ما زال ينافس التقليدية في اجتياز المرحلة.

وجاءت الدراسة توصي ببعض التوصيات التي تطمح أن تجد لها صدى لدى المهتمين:

- 1 - تدعو الدراسة المهتمين بميدان الأدب الرقمي إلى متابعة مظاهر التطور في بناء النص الأدبي، ودعم الإنتاج الأدبي في تلك الفضاءات ورصدها وتقويمها.
- 2 - تتطلع الدراسة إلى تخصيص بعض المحاضرات في المراحل الجامعية لتطوير مهارات النقد الرقمي، وفتح مجالات الإبداع الرقمي وتعزيزه في الأجيال القادمة.

المصادر والمراجع

المصادر:

- 1 - حساب المبدع السعودي، حسن القرني: <https://twitter.com/hassangarni2?lang=ar>
- 2 - حساب المبدعة التونسية، سعاد عون: <https://www.youtube.com/channel/UCRgl4oOBAefOibNLI3f6uA>

المراجع:

- 1 - أدب com مقارنة للدرس الأدبي الرقمي، فاطمة كدو، دار الأمان، د.ط، 2014م.
- 2 - الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغير الوسيط، إياد الباوي وحافظ الشمري، بغداد، د. ط، 2011م.
- 3 - الأدب التفاعلي دراسة ثقافية، سلام عبدعون محمد الجمل، جامعة بابل، كلية اللغة العربية، العراق، د. ط، 2018م.
- 4 - الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، زهور كرام، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009م.
- 5 - الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، جميل حمداوي، شبكة الألوكة الإلكترونية، ط1، 2016م.
- 6 - الأدب الرقمي، بين المفهوم والتأسيس، مقارنة في تقنيات السرد الرقمي، سومية العمري، جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة، الجزائر، د. ط، 2017م.
- 7 - الأدب الرقمي، فيليب بوتز وآخرون، ت/ محمد أسليم، الدار المغربية للنشر والطباعة والتوزيع، الرباط- المغرب، ط1، 2016م.
- 8 - الأدب والتقنية مدخل إلى نقد الأدب التفاعلي، إبراهيم ملحم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، د. ط، 2013م.
- 9 - الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع **hypertext**، حسام الخطيب، المكتب العربي للترجمة والنشر، د.ط، 1996م.
- 10 - أدباء الإنترنت أدباء المستقبل، أحمد فضل شبلول، دار الوفاء لدنيا الطباعة، ط2، 1999م.
- 11 - التلقي والتأويل: مقارنة نسقية، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1994م.
- 21 - ثقافة الإنترنت، ساري حلمي، دار مجدلاوي للنشر، عمان، د. ط، 2005م.

- 13 - الثقافة التلفزيونية سقوط النخبة وبروز الشعبي، عبدالله الغدامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2004م.
- 14 - سيميائيات المحكي المترابط سرديات الهندسة الترابطية، نحو نظرية للرواية الرقمية، عبدالقادر الشيباني، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2014م.
- 15 - سيميائية الصورة البراغمية في الرواية الرقمية رواية صقيع لمحمد سناجلة أنموذجاً، عبدالرحمن تبرماسين وآمال ماي قسم اللغة العربية وآدابها- جامعة محمد خيضر- بسكرة- الجزائر، 2018م.
- 16 - الكتابة الزرقاء مدخل إلى الأدب التفاعلي، عمر زرفاوي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، د. ط، 2013م.
- 17 - مدخل إلى الأدب التفاعلي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، د. ط، 2006م.
- 18 - المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي، ليلي شعبان وسلامة عباس، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، ج1، ع33.
- 19 - مواقع التواصل الاجتماعي عن قرب، عثمان محمد الدليمي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2019م.
- 20 - النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، المغرب د. ط، 2008م.

التشكّل الجمالي لأدب رقمي عربي

Aesthetic morphology of Arabic digital literature

أ. جميلة الفايدي

المعهد العالي للعلوم الإنسانية بتونس
جامعة تونس المنار

الملخص:

يعيش العالم اليوم تغيراً ملحوظاً في طبيعة الإنتاج الفكري والثقافي؛ على جميع المستويات البنيوي منها والمضموني، وهو ما يجعلنا أمام تحديات ورهانات جديدة تعكس فلسفة الواقع الراهن. ومن ثمة حري بنا البحث في تحديات التكنولوجيا الرقمية وانعكاساتها على قضايا وإشكالات الأدب واللغة على نحو عام؛ والتي لا تكمن في الصياغة فحسب بل والتفكير في أن اللغة والأدب طريقة في الوجود والتفكير. فقد اتخذت اللغات اليوم من التقنيات التكنولوجية عقلاً للنمو والتطور والظهور بأشكال جديدة. من ثمة نجد أنفسنا بحاجة إلى تجديد النظريات حتى تتماشى والمتغيرات التي تشهدها اللغة والأدب ضمن عصر الرقمنة الذي ما فتئ يمس جميع المجالات بما فيها المجال الأدبي واللغة، لتجاوز مجال المال والأعمال، مجال التجارة والاقتصاد وندخل في مجال اللسانيات والأدب. من هنا مأتى الحديث عن التحولات الطارئة في المجال الإبداعي وبروز ما يعرف بالأدب الافتراضي أو الرقمي أو الإلكتروني – ذكرنا مختلف المصطلحات التي نجد لها حضوراً متفاوتاً والتي تطرح قلقاً مصطلحياً خاصة في الفضاء العربي ذلك أننا أصبحنا نتساءل عن حدود في الأدب في عالم بلا حدود – وهو أدب بمواصفات عالمية يسير التناول سريع الانتشار مختلف البنية، يؤكد من جديد العلاقة بين الأدب وعلوم الاتصال الحديثة والأجهزة الإلكترونية. فأدب القرن الواحد والعشرين يطرح قضايا عديدة: مفهومية مصطلحية معلقة بماهية الأدب أولاً. وقضايا بنيوية وأجناسية معلقة ببنية النص الإبداعي ونظامه الأجناسي ثانياً. ومن هنا يمكن أن نستخلص الإشكالات والقضايا الكبرى التي يواجهها ليس «الأدب الافتراضي» فحسب – كمنتج إبداعي – بل ومن سيتبنى هذا النوع الإبداعي. سنهتم في هذه الورقة البحثية بالعودة إلى تاريخية النص العربي الرقمي فضلاً عن البحث في المتغيرات الفكرية المحيطة بإنتاجية النص الإبداعي وما طبيعة العلاقة بين الإنسانيات عموماً والرقمنة. فوفق أية أفق إشكالي يمكن أن نطرح هذه القضايا التي نرى أنها تمس كل الآداب وليس الأدب العربي فحسب؟

Abstract :

Aujourd'hui, le monde connaît un changement radical dans la nature de la production intellectuelle et culturelle sur tous les niveaux, à la fois structurel et substantiel, Ce qui nous amène aux nouveaux défis et enjeux qui reflètent la philosophie de la réalité actuelle. Dès lors, il nous faut rechercher les enjeux du numérique et ses répercussions sur les enjeux et les problématiques de la littérature et de la langue en général, qui ne résident pas seulement dans la formulation, mais aussi penser que la langue et la littérature sont un mode d'existence et de pensée. Les langues d'aujourd'hui ont adopté les techniques technologiques comme motif de croissance ; de développement et d'émergence sous de nouvelles formes. Nous nous trouvons donc dans le besoin de renouveler les théories afin de suivre le rythme des changements qui se produisent dans la langue et la littérature à l'ère de la numérisation, qui a touché tous les domaines, y compris le domaine de la littérature et de la linguistique, pour transcender le domaine de finance et des affaires, le domaine du commerce et de l'économie, nous entrons dans le domaine de la linguistique et de la littérature. De là est venu le discours sur les transformations d'urgence dans le champ créatif et l'émergence de ce qu'on appelle la littérature virtuelle, numérique ou électronique, nous avons évoqué les différents termes que l'on retrouve dans une présence variable et qui soulève une préoccupation terminologique, notamment dans la langue arabe, car on s'interroge aujourd'hui sur les limites de la littérature dans un monde sans frontières, et c'est la littérature avec des cahiers de charges internationaux, la démarche en pleine expansion procède avec des structures différentes réaffirmant le rapport entre littérature, sciences modernes de la communication et dispositifs électroniques. Ainsi, la littérature du XXI siècle soulève de nombreuses questions : un concept terminologique est d'abord attaché à la nature de la littérature. Deuxièmement, les questions structurelles et de genre liées à la structure créative du texte et à son système de genre. De là nous pouvons déduire les principaux problèmes et enjeux auxquels la « littérature virtuelle » est confrontée, non seulement tant que produit créatif, mais aussi adoptera ce type créatif, et confrontation se fera sans aucun doute entre les propriétaires de la critique classique et le courant du virtuel, créativité numérique. Dans cet article, nous nous intéresserons à revenir sur l'histoire du texte numérique arabe ainsi qu'à rechercher les variables intellectuelles entourant la productivité du texte créatif et la nature de la relation entre les sciences humaines en général et la numérisation. Donc selon quel horizon de problème pouvons-nous poser ces questions qui nous semblent toucher toute la littérature et pas seulement la littérature arabe ?

مقدمة:

يطرح الأدب اليوم قضية جوهرية وقيمة بالبحث والدراسة ومكينة الصلة بتاريخ الأدب ورحلة تطوره من اللحظة الأولى لحظة الشفهية مروراً بالكتابة على الجلود وورق البردي، ثم الكتابة على الورق والطباعة وصولاً إلى الرقمنة، هي قضية تحول الحامل، ووضعية الممارسة الإبداعية الرقمية في العالم العربي على وجه الخصوص والتي مثلت عنواناً فارقاً للجدل وتشكل الصراعات، خاصة بين الداعم لهذه التجربة الرائدة

وبين رافض متمسك بالبنية التقليدية للنص الإبداعي الورقي. وبين هذا الموقف وذاك هناك ممارسة للجميل الإبداعي الرقمي بصدد التطور والتقدم وبصدد كتابة تاريخها ضمن الوسيط الرقمي. من ثمة يمكن التمييز بين موقفين موقف محافظ متمسك بالنظرية التقليدية في الأدب ومتمسك بالنظام البنيوي التقليدي في الإبداع والنقد وموقف مسابير للتطور مؤمن بديناميكية النص الأدبي ولحاقه بركب التطور التكنولوجي. بالتالي مقاربتة النص الرقمي نقدياً بنص من جنسه ليقف النقد إذاك بمستوى واحد من الأدب الذي يحاوره. وهنا تُطرح مُشكلة وضعية الأدب الرقمي في الفضاء العربي.

فأين مكنم الإشكالية الأساسية اليوم: هل في طبيعة الوسيط أم في طبيعة النص الإبداعي الذي يعرض على المواقع الإلكترونية؟ أم أنّ الأمر أعمق من ذلك ويرتد في العمق إلى تخوف السلطة الجمالية من هذا الدخيل المختلف الذي ترى فيه تهديداً للجميل الإبداعي التقليدي؟

إذن فوضعية الأدب الرقمي اليوم في العالم العربي تطرح إشكالات عديدة، أولها مشكل الاعتراف به ثم مشكل ثان هو مشكل حظ هذا الأدب من الدراسات النقدية، وهل يمكن الحديث اليوم عن نظريات في النقد رقمية بعيداً عن النظرية النقدية الكلاسيكية التي لم تعد كافية لمقاربة أجناس الأدب الرقمي التي تحولت من نسق لغوي إلى نسق سيميائي تتكاثر فيه علامات عديدة لغوية وغير لغوية لإنتاج المعنى وبناء الدلالة. من هنا تصبح المؤسسة النقدية مطالبة بتجديد المنهجية التحليلية والأدوات الواصفة التي تستخدم في مقاربة الإنتاج الإبداعي الذي يمتح جمالياته من الإمكانيات التي يوفرها الحامل الرقمي وتكنولوجيا المعلومات والاتصال.

مع تجارب الأدب الرقمي في الفضاء العربي نلاحظ مواجهة بين رواد هذا الإبداع ودارسيه وبين المؤسسة النقدية التقليدية، ما جعل الاعتراف بتجارب الكتابة الإبداعية على الوسيط الرقمي نسبياً إلى حد ما، والحجج المقدمة من طرف أصحاب الرأي الرافض يمكن ردها إلى الأسباب التالية:

- الأدب الرقمي أدب هواة لا يرقى إلى مستوى الأدب.

- الأدب الرقمي أدب موضوعة ماله الاضمحلال.

- بقاء النص وديمومته (دورة حياة النص مرتبطة بالمواقع الإلكترونية التي تنتج داخلها والولوج إليها وقراءتها تكون عن طريق الروابط الإلكترونية * هذه المواقع والروابط قابلة للتعطّل وعدم الاشتغال وهو ما يجعل النصوص الإبداعية قابلة للاضمحلال بالتالي الإنتاج الأدبي الرقمي لا يضمن الاستمرارية حتى يكون شاهداً على عصره.

السؤال الذي يُطرح هنا: هل النقد الأدبي العربي عاجز عن إنتاج نقد له خصوصيته الثقافية العربية؟

فالأدب الرقمي، على اعتباره تجربة وليدة رغم ما تمتلكه من قاع تاريخاني، تبقى الدراسات حوله حديثة والنظريات النقدية الموجهة إليه محدودة إلى حد اللحظة؟ من هنا ارتأينا بناء هذه الورقة البحثية وفق قسمين: أولاً محاولة تمثل وضعية الأدب الرقمي في عين النقد في الفضاء العربي، حيث يمكن أن نميز بين مسارين في النقد العربي الرقمي:

1 - مذهب 1: ينتهج المنهج التقليدي، أي اعتماد النظرية التقليدية في مقارنة النص الرقمي من قبيل توظيف نظريتي التلقي والتناص كما لدى فاطمة البريكي مثلاً.

2 - مذهب 2: ينتصر للأدب الرقمي ويعتبره تجربة رائدة تستحق المتابعة وضممان وجودها وكتابة تاريخها ضمن لائحة الإبداع، باعتبار أننا في وضعية مواصلة واستئناف للبحث فالبحوث والإنتاجات الأدبية لا تُبنى على القطيعة بقدر ما هي مواصلة واستمرار لكن بممكنات جديدة. من ثمة محاولة تشقيق نظرية في النقد الرقمي، ويمثل هذا المذهب أحمد نجيب التلاوي في مقارنة رواية «تحفة النظارة» لمحمد سناجلة.

ثم حاولنا النظر في الجميل الرقمي من خلال الوسيط أولاً ثم من خلال بنية النص الرقمي.

1 - النص الإبداعي والتأثيرات الرقمية المعاصرة:

إنَّ التقاء الأدب، بما هو ممارسة إبداعية فنية وجمالية، بالحامل الرقمي، الذي أصبح يشكل جزءاً من النص بما يحمله من ممكنات، جعل مفهومنا للأدب والابداع متغيراً نظراً للتغير البنيوي الذي شهدته أجناس الأدب بمختلف تجلياتها. هذا التمازج بين اللغة والآلة لا شك سي طرح قضايا وإشكالات قيمة بالبحث والدراسة «فطراز الفن ونوعيته (...) لا يرجعان إلى أي إلهام خارق للطبيعة أو سمو عنصري فطري بل إن الأحوال الاجتماعية تستطيع أن تهَيئ للفن موضوعاته واتجاهاته العامة»⁽¹⁾.

الظاهر إذاً أن الصلة العميقة بين المنجز الإبداعي والحامل الرقمي مجسداً في الحواسيب والهواتف، بازغة عن أصل واحد هو منطق التطور الجمالي للأدب، فكانت النتيجة تراكم النصوص الإبداعية الرقمية على نحو لافت وهو ما يستدعي البحث عن القيمة la valeur داخل هذه الأعمال، لاكتشاف الرهانات الجمالية للأدب الراهن، فوسائل التواصل الاجتماعي ساهمت لا فقط في إنشاء حركية سريعة للأعمال الإبداعية بل ساهمت كذلك في تكثيف حركية الإبداع حول محاور فكرية وثقافية عالمية. لتشييد نسق نظري واضح للأدب الرقمي كفيل بأن يكشف عن ذلك البعد العلائقي بين اللغة واللغوي والعلمي والآلي. فأضحينا نتحدث عن «الأدب الحاسوبي» و«الأدب المبرمج littérature programmée» و«أدب الشاشة» وغيرها من المصطلحات التي تُطلق على الأدب المكتوب على الوسيط الرقمي غير الطباعي.

- في الأدب الرقمي:

إنَّ البحث في كنه الأدب الرقمي على اعتباره مصطلحاً مركباً يجعلنا لا نعثر على حد واضح للأدب الرقمي، ولعل هذا يعود إلى تركب المفهوم أولاً ثم إلى طرافة المنجز وجدته. لكننا رغم هذه الصعوبة فإننا سنحاول عرض أهم ما جاء في تعريف الأدب الرقمي انطلاقاً من الدراسات العربية والغربية التي تعرّضت لهذا المفهوم. وأوّل ما يعترضنا في حدّ الأدب الرقمي قضية التعدد المصطلحي للمفهوم نفسه تقريباً فنجد على سبيل الذكر لا الحصر

(1) محمد المريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، مارس 2015، ص 96.

«الأدب الإلكتروني، الأدب الافتراضي، الأدب الرقمي، الأدب الشعبي...» وغيرها من المصطلحات. ولعل هذا التعدد يمكن إرجاعه إلى راهنية المنجز، بالتالي لم يستقم بعد جهازاً نظرياً واضح المعالم يمكن العودة إليه. نجد في الغرب سارج بوشاردون «Serge Bouchardon» يعرف الأدب الرقمي بقوله «الأدب الرقمي هو جزء من الخطوط العامة المعروفة للكتابة التوافقية مع القيود والكتابة المجزأة والكتابة الصوتية والمرئية، سواء كانت تخيلات نص تشعبي لقصائد حركية أو حتى أعمال باستخدام التوليد التلقائي للنص»⁽¹⁾ نستشف من ذلك بعض خصائص النص الرقمي منها لغة الكتابة وهي لغة صوتية ومرئية، فضلاً عن أن ما يميز النص الرقمي أنه تركب أنساق علامية (لغة+ لون+ موسيقى+ حركة...) كما أنه يتميز بكونه نصاً متكرراً بنائياً. كما يعرف الأدب الرقمي بأنه ذلك الأدب «الذي يستغل الوسائل السمعية البصرية في أداء وظيفته الرقمية، ويعني هذا أن الأدب الرقمي يجمع بين ما هو سمعي بصري ويدمجها في بوتقة رقمية واحدة»⁽²⁾ تُجمع أغلب الحدود التي تصف ظاهرة الكتابة الرقمية على البرمجة الآلية للعمل الأدبي، بالتالي التحرر من الأطر التقليدية للكتابة الإبداعية التي تنحصر غالباً في اللغة. فأضحى «التعامل مع النص الإلكتروني من خلال برمجيات خاصة وبطرق متعددة، مما ينعكس على تلقيه من زوايا مختلفة وإدراكه بإمكانيات أغنى، هكذا يمكن التعامل مع النص أو بعض عناصره بتقنيات برمجية مختلفة مثل: التكبير والتصغير (...) وإمكانية التحكم بالتغيير والتعديل الجزئي والكامل فيه»⁽³⁾.

وعلى هذا النحو تكون بنية المنجز الإبداعي المتطورة عبر الزمن مرجعاً رئيساً وأصلاً للتدليل على ديناميكية الأدب ومواكبته لتطور بقية المجالات حوله ومنها المجال العلمي والتكنولوجي.

- وضعية الممارسة الإبداعية الرقمية عربياً:

«لقد تغير العالم ولا بد للنظرية أن تتغير» هكذا يقول آلان كيري، من هنا أمكننا القول، إن الإبداع الرقمي يتطلب نظرية مسانيرة لديناميكيته وتطوره، في المقابل نرى أن الممارسة العربية تواجه مشكل الخروج عن النمط وعما نعتبره أصلاً في البناء الأدبي شعراً ونثراً، والإبحار في عالم التكنولوجيا حيث التنوع والاختلاف واللامنطية، فلا يوجد أنموذج في القول الشعري أو كتابة القصة أو الرواية أو غيرها من «الأنواع الأدبية»، التي تتلون بتلون الوسيط الذي توجد فيه، والذي يتيح للمبدع إمكانات لا حد لها في الكتابة. فرغم جينولوجيا هذه الممارسة إلا أنها عربياً مازالت تعيش غربة خاصة في مجال البحوث العلمية الأكاديمية الذي من شأنه أن يساهم بشكل كبير في التعمق في مثل هذه المباحث الراهنة، واكتشافها والاشتغال على الإشكالات التي تطرحها. ولئن وجدت بعض الرسائل أو الأطاريح فعددها قليل جداً مقارنة بالتقدم الهائل الذي يشهده النص الأدبي ونشير مثلاً إلى وضعية الأدب الرقمي في تونس حيث لا نكاد نجد اهتماماً بمثل هذا المنجز في الجامعة التونسية رغم انتشاره الواسع عالمياً.

Serge Bouchardon ; littérature numérique: une littérature communicante. Méditation et information N 33, (MEI), (1) Paris l'Annathan, 141_152.

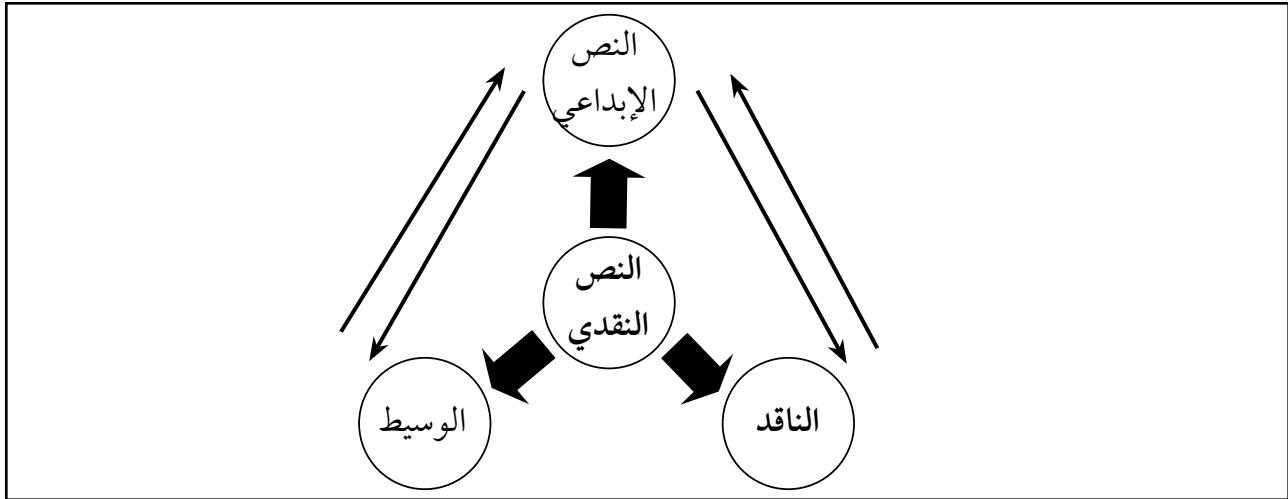
(2) جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق: نحو المقاربة الواسطية، مجلة اتحاد كتاب الأنترنيت المغاربة، 2016، ص 10.

(3) محمد المريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، ص 6.

2 - مستقبل الأدب الرقمي في الفضاء العربي:

نلاحظ أن النقاد في الفضاء العربي يتوجهون نحو دراسة الأدب الرقمي على نحو لافت للانتباه من خلال الدراسات والندوات التي تقام على نحو مكثف مساهمة في التعريف بهذه الممارسة ووضع أسسها وترسيخ أهم مبادئها حتى نحصل على مدونة في الأدب الرقمي واضحة المعالم.

وللتجربة الإبداعية الرقمية في الفضاء العربي مستقبل واعد إذا ما لقيت الإحاطة اللازمة من قبل النقاد خاصة وأن النقد الرقمي - من خلال التجارب المحدودة كميّاً - نجده قد وسّع من نطاق العملية التفاعلية حول النص الإبداعي ليخلق نقداً حول النص لا يشبه عميقاً النقد الكلاسيكي مفهوماً وآليات. بالتالي فقد فُسح المجال الافتراضي فرصاً لبروز نظم تفاعلية بصيغة جديدة لا تتماشى وإملاءات النقد الكلاسيكي الذي يتسم بالتقييد والتقنين وينتهج منهجاً محدداً. كل هذا ثار عليه المجال الافتراضي، لتتجاوز النظرة الضيقة للنقد (تمييز الغث من السمين/ إعطاء حكم/ تقييم....) نحو عالم في النقد أكثر شمولية من جهة شخصية الناقد، وأكثر حرية من جهة المادة المقدمة. يمكن إجمال ما قلنا في الرسم البياني التالي حتى نفهم على نحو أدق صيرورة النص الإبداعي توازياً مع المتلقي المتفاعل والناقد:



الرهان المركزي الذي يجب التركيز عليه في هذا الإطار هو التأسيس لنظرية نقدية رقمية واضحة تنم عن فهم حقيقي لأهمية المسألة وأنا أمام وضعية للأدب مغايرة كلياً عما شهدته الكتابة الإبداعية الورقية ندعم ما ذهبنا إليه في هذا الصدد بقول المفكر محمد عابد الجابري «نحن لا نمارس النقد من أجل النقد بل من أجل التحرر مما هو ميت أو متخشب في كياننا العقلي وتراثنا الثقافي».

بالتالي فإن نسقط على التجربة الإبداعية الرقمية مفاهيم ومناهج النقد الكلاسيكي هو من قبيل الرفض لما هو جديد ومختلف، ولعل ذلك يرتد إلى خوف السلطة الجمالية من تهديد جذورها. وإن هذه الانقسامات التي نجدها بين الدارسين طبيعية وتدل على حيوية هذا المجال، فالتأسيس لظاهرة إبداعية وليدة اللحظة لا

يمكن أن يستقيم إذا ما لم يتم استيعاب المقاربات السابقة على اعتبارها جزءاً من صيرورة الممارسة النقدية وما الأدب الرقمي إلا تطوير وبناء على التجارب السابقة مع اختلاف ظروف النشأة لذلك في إيجاد نقاط تلاق بين التجربتين هو أمر مندوب إليه.

إن ما نلاحظه عبر مواقع التواصل الاجتماعي أن الأدب يصارع من أجل اللحاق بالتطور التكنولوجي الذي مس جميع المجالات، فمن أجل أن يظل الأدب قائماً يجب أن يكون مواكباً ومن ثمة بدء الاشتغال على بنية النص الرقمي والبحث في جمالياته وضبط المصطلحات النقدية حوله من أجل ضبط نظرية نقدية خاصة بالأدب الرقمي مستجيبة لتأثيرات التطور التكنولوجي.

3 - في الجميل الرقمي:

في جماليات الوسيط:

طالما كان مبحث الوسيط مغيباً في الدرس النقدي، وكأن لا طائل من البحث في الوسيط والحال أن الوسيط يمثل جزءاً من بنية النص. وتندبر ذلك خاصة مع الحامل الرقمي الذي أضفى بعداً جمالياً على النص الإبداعي ففي رواية «رحلة النظارة في عجائب الإمارة» مثلاً يمكن أن نستجلي ذلك في توظيف الحامل الرقمي في بناء أحداث الرواية فنجد استعمل تقنية الروابط التي ساهمت في خوض القارئ رحلة داخل السردية بين الحاضر والماضي والمستقبل. واستعمل في ذلك (الغرافيك والتشكيل الأوتوجرافي والانيميشنز...) فيضفي الحامل على هذا النحو بعداً استيتيقياً مخصوصاً على العمل الإبداعي. كما يخرج بالقارئ من القراءة الخطية الورقية إلى قراءة أكثر حرية وغير خطية. كما ينتشر النص الإبداعي «عبر الوسيط الإلكتروني بصورة غير متخيلة، مساحته العالم ويقدم نوعاً من القراءة التفاعلية المستفيدة من كونه نصاً مفتوحاً، تتابعه عبر شاشة صغيرة نافذة على العالم الواسع، يمكن لملايين المتلقين أن يتعاملوا معه في اللحظة نفسها»⁽¹⁾.

ويؤكد عبد السلام بنعبد العالي في كتابه «القراءة رافعة رأسها» أن الكتابة عبر الوسائط الحديثة ترسخ علاقة جديدة مغايرة بالزمن: زمن التذكر وزمن الإنتاج وزمن الكتابة وزمن التلقي والقراءة وزمن التفاعل مع النصوص»⁽²⁾، نلاحظ بالتالي أن الوسيط الرقمي قد ساهم في خلق صورة للنص الإبداعي مغايرة كلياً لما عهدناه مع النص الورقي.

في البنية الجمالية للنص الإبداعي الرقمي:

يجمع النص الإبداعي الرقمي بين اللغة والحركة والصوت فهو لم يعد أسير الكتابة الخطية، بل أصبح مجالاً لتلاقي الخط والصوت والصورة والحركة، فالبحث في جمالية النص الرقمي لا شك أنها تتطلب خروجاً عن المعايير الجمالية المعهودة مع النص الورقي، حيث لم نعد نتحدث عن تخصصات متفرقة بل أصبح

(1) معاذ جميل الخياري، الأدب الورقي والأدب الرقمي: جدل الثبوت والتحول، جامعة البلقاء، كلية السلط للعلوم الإنسانية.

(2) عبد السلام بنعبد العالي، القراءة رافعة رأسها، دار توبقال للنشر، نشر ضمن سلسلة عالم المعرفة الفلسفية، ط1، 2019، ص 34.

الحديث عن تكامل بين مختلف العلوم فيستفيد المنجز الإبداعي من مكونات تكنولوجيا المعلومات ليطور بذلك إمكاناته الشكلية والمضمونية. فاستفادة الأدب اليوم من العلم والتقنية يسمح لنا بإعادة طرح العديد من الإشكالات القديمة الماضية، والحاضرة، والمستقبلية، مثل قضايا الإيقاع الذي لا شك وأنه لم يعد خاضعاً للمقاربات التقليدية، فنرى أنّ القصيدة الرقمية تمزج بين الموسيقي والبصري واللغة المكتوبة نموذج ذلك (قصيدة لامتناهيات الجدار الناري) لعباس مشتاق معن.

فالمدونة الإبداعية الرقمية تحمل في طياتها بعداً استكشافياً له علاقة قوية بقضايا كنه الإبداع شعراً ونثراً. ففي نص سناجلة «تحفة النظارة» الذي تناوله بالنقد محمد نجيب التلاوي نجده قد أشار إلى آليات السرد في الرواية فيميز بين آليتين «أما الأولى فتتمثل في السرد اللغوي (العلامة اللغوية)، والأخرى تتجسد في سرد العلامات غير اللغوية عبر روابط السردية ممثلة في الصوت - الحركة اللون والإضاءة...»⁽¹⁾ فالجميل الرقمي بالتالي استطاع الجمع بين اللغوي وغير اللغوي في بناء العمل الإبداعي، فضلاً عن خلق تفاعلية بين المبدع والقارئ والوسيط. فإلى أي حد نقر بدور الأدفاق الفكرية والاقتصادية والمجتمعية والثقافية في بناء تصور للجميل الإبداعي مغايراً كمياً ونوعياً للجميل في الثقافة الكتابية؟ وأين يقف النقد العربي إزاء هذه التغيرات؟

خاتمة:

ننتهي في هذه الورقة البحثية إلى جملة من النتائج لعل أهمّها:

- يؤكد الأدب اليوم العلاقة بين الممارسة الإبداعية والإنسانيات بشكل عام والتطور التكنولوجي فكانت النتيجة ميلاد نص بموصفات «تكنوأدبية» وهو ممارسة لا تزال في طور التشكل والبناء على صعيد الفضاء الافتراضي المصطلحات حوله متعددة، والتأسيس له ما زال يشكو تعثراً إلى حد ما خاصة في الفضاء العربي، وهذا التأثير للتكنولوجيا لم يكن على الخطاب فقط بل منه المرسل أو المبدع والمتلقي المتفاعل وهو المنطلق لتأسيس هويات افتراضية.
- التأكيد على أهمية الوسيط/ الحامل في تشكل الخطاب بنية وخصائص ذلك أنه جزء من الخطاب، وأهمية الأدب الرقمي أنه استطاع على نحو ما خلق أفق لالتقاء اللغوي الفني الجمالي بالتكنولوجي التقني وبذلك نتحدث عن مواجهة بين إمكانات القدامة وممكنات الحداثة فكان تطور المنجز الإبداعي تطوراً قطع مع الإبتيمية القديمة القائلة بالفصل بين الإنسانيات والتكنولوجيا.

(1) أحمد نجيب التلاوي، تحفة النظارة في عجائب الإمارة: رحلة ابن بطوطة إلى دبي المحروسة: مقارنة معلوماتية: <https://5fb5c7ef8975c.site123.me>

المراجع

- 1 - أحمد ملحم، الأدب الرقمي، مدخل إلى النقد التفاعلي، منشورات عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013.
- 2 - أحمد ملحم، الأدب والتقنية: مدخل إلى الأدب الرقمي، منشورات عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013.
- 3 - أحمد نجيب التلاوي، تحفة النظارة في عجائب الإمارة: رحلة ابن بطوطة إلى دبي المحروسة: مقارنة معلوماتية: [/https://5fb5c7ef8975c.site123.me](https://5fb5c7ef8975c.site123.me)
- 4 - دارن بارني، المجتمع الشبكي، تر. أنور الجمعاوي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.
- 5 - عبد السلام بن عبد العالي، القراءة رافعة رأسها، دار توبقال للنشر، ط1، 2019.
- 6 - محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، (نسخة إلكترونية).
- 7 - محمد حسن المرزوقي، هكذا تكلم القارئ: النقد الافتراضي ومشاكل أخرى، إصدارات روايات، ط1، 2018.
- 8 - ادمون كوشو، أسئلة النقد في الأدب الرقمي، تر. عبده حقي، على الرابط - https://www.aladabia.net/article-8A%81%D9%82%D8%AF-%D9%86%D9%84%D9%1-%D8%A7%D9_1-422D8%A3%D8%B3%D8%A6%D9%84%D8%A9-%
- 9 - محمد سناجلة، مسارات النقد في الأدب الرقمي بين التنظير والتطبيق، موقع اتحاد كتاب الإنترنت العرب بتاريخ 2020/04/17.
- 10 - محمد الميريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، مارس 2015.
- 11 - معاذ جميل الخياري، الأدب الورقي والأدب الرقمي: جدل الثبوت والتحول، جامعة البلقاء، كلية السلط للعلوم الإنسانية.
- 12 - نبيل علي، تقانة المعلومات والثقافة: رؤية عربية، دار العين للنشر، ط1، ديسمبر 2006.
- 13 - Caroline Chighizola, twitter ou l'esthétique de bref : <https://gerflint.fr/chighizola.pdf>
- 14 - Marie Ryan, Narrative as virtual reality: https://books.google.com/books?hl=fr&lr=&id=_aHYCgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=media+specific+analysis+of+virtual+literature+katherine.+hayles&ots=2iJGie7MF0&sig=Muy6pnjqB7RJGk8fKNYIla7utxg
- 15 - Ramsay (Stephan), Algorithmic Criticism, A Companion to digital studies, p 477 http://dhibwiki.buffalo.edu/images/f/fb/Ramsay_Algorithmic_Criticism.pdf

المحور الثامن

تجارب وشهادات

جسيم الأسئلة.. ضلال الأعلام مسيرة من التحدي والحلم والأمل
(شهادة إبداعية)

الرائد الرقمي محمد سناجلة

ملخص تجربة الشعر المرثي

أ.د. محمد حبيبي

جماليات السرد الرقمي في المسرح المعاصر

أ.د. محمد حسين حبيب

جسيم الأسئلة.. ضلال الأحلام مسيرة من التحدي والحلم والأمل (شهادة إبداعية) خاص ملتقى نادي مكة الأدبي السادس (الشعرية الرقمية - مستجدات الأدب الرقمي وتحدياته)

محمد سناجلة
الأردن

بعد أكثر من 25 سنة وقد مرت على بداية مسيرة شاب صغير السن قد جاء من قرية نائية في شمال الأردن ليسكن في غرفة صغيرة بائسة في جبل الجوفة بعمان، كان يتطلب الوصول إليها تسلق عدد هائل من الدرجات والسلالم الحجرية من قاع المدينة حيث يتربع المدرج الروماني العتيق إلى قمة الجبل ليوفر بضعة قروش هي ثمن التاكسي الذي لم يكن يتوفر كثيراً في تلك الأيام الفقيرة والمشرقة بأحلامها التي لا نهاية لها.

أقول كانت أياما مشرقة رغم فقرها لأن الحلم كان يقودني، والحلم الأول كان أن أرى اسمي مطبوعاً على غلاف كتاب، وقد تحقق ذلك الحلم مع ولادة مجموعتي القصصية الأولى «وجوه العروس السبعة» ومع صدورها عام 1995 ولد حلم آخر وهو أن أكتب رواية لم يكتب مثلها أحد.

بحثت في تاريخ الرواية الأردنية فوجدت أن هناك موضوعاً مسكوتاً عنه إلى درجة التحريم، ولم يجرؤ كاتب أو روائي أردني واحد على الكتابة فيه أو تناوله، وهو «الحرب الأهلية في الأردن» عام 1970 بين الجيش الأردني من جهة والمنظمات الفدائية الفلسطينية من جهة أخرى، وهي الحرب التي أدت إلى شرخ كبير، وجرح لم يندمل في ذاكرة الشعب الأردني بشقيه حتى كتابة هذه السطور.

في تلك اللحظة ولدت روايتي الأولى «دمعتان على خد القمر/ نجمات وادي السريج» ونشرت عام 1996 عن دار أزمدة للنشر والتوزيع، وقد أحدثت الرواية حينها ضجة بموضوعها المسكوت عنه، ولكنها كانت ضجة خجلة بسبب حساسية الموضوع.

في تلك الفترة بالذات كنت قد تزوجت، وبدأ الفقر يعض بأنياحه الشاب الصغير وزوجته، ومن هنا تعرفت إلى المولود العالمي الجديد «شبكة الإنترنت» وبسبب الحاجة أبحرت في تلك الشبكة بحثاً عن الجديد والمختلف، وبدأت أترجم وأنشر في الصحافة الأردنية تحت عنوان «ثقافة نت».

في تلك الفترة لاحظت شيئاً غريباً في المقالات والدراسات والأبحاث التي كنت أترجمها للعربية من شبكة الإنترنت وهو تشعب هذه النصوص وتربطها في اللحظة نفسها، اكتشفت معنى «الرابط» أو «الهايبرتكست» وهنا عاد الحلم القديم في أن أكتب رواية لم يكتب مثلها أحد من قبل، ولمعت الفكرة: لم لا نستخدم الهايبرتكست في بنية الرواية نفسها؟

لماذا يجب أن نلتزم بالكتابة العمودية في الإبداع الروائي والقصصي وحتى الشعري؟

وهنا أدركت شيئاً أعمق، وهو أن هناك عالماً جديداً بالكامل يتشكل، وأن هناك زمناً آخر قادماً هو الزمن الرقمي وإنسان جديد يولد من رحم هذا الزمن وهو الإنسان الافتراضي الذي يعيش ويعمل ويتاجر ويكتب ويحب بطريقة جديدة مختلفة لم تعهدها البشرية من قبل.

وهنا لمع سؤال آخر في دماغ ذاك الشاب الفقير الصغير: هل الطرق السابقة في الكتابة ما زالت تصلح للتعبير عن الإنسان الافتراضي الجديد في مجتمعه الرقمي الذي يتشكل أم أننا نحتاج إلى طرق وأساليب جديدة تتسق مع هذا الإنسان بواقعه المختلف عن كل ما سبق؟

وبما أنني كنت أحلم بكتابة رواية لم يكتب مثلها أحد، ولد سؤال آخر أكثر تعقيداً: هل تستطيع الرواية بشكلها الحالي أن تستوعب الثورة التقنية المتسارعة في العالم، أم أنها يجب أن تتخلى عن مكانتها لصالح أشكال تعبيرية وإبداعية أخرى أكثر قدرة وجاذبية واتساقاً مع روح العصر؟

وهذا السؤال قادني إلى سؤال آخر أكثر استفزازاً: هل الروائي بشكله وأدواته الحالية قادر على المضي في مغامرة الرواية؟

وفي الحقيقة فإن محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة ستقود إلى دوامة محمومة أخرى من الأسئلة من مثل: ما هي لغة الرواية القادمة، بل ما هي اللغة أصلاً؟ وهل الكتاب - بشكله الورقي المعهود - قادر على استيعاب الرواية القادمة؟ أم أننا بحاجة إلى لغة أخرى وكتاب آخر؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة التي يلد بعضها بعضاً قادني إلى المغامرة ومحاولة ارتياد أفق آخر، فولدت رواية «ظلال الواحد» عام 2001 وكانت أول رواية عربية تستخدم مفهوم الهايبرتكست في بنيتها، وبعدها ولد كتاب «رواية الواقعية الرقمية» ثم رواية «شات» وبعدها «صقيع»، ثم تحفة النظارة في عجائب الإمارة، وأخيراً وليس آخراً رواية «ظلال العاشق».

ومع كل هذه الأعمال تغيرت المفاهيم والأسئلة.

ومع الكتابة وتعمق التجربة وصلت إلى أسئلة أخرى أراها أعمق وأهم.

ولعل أحد أهم هذه الأسئلة: هل نحتاج إلى الرواية أصلاً؟ هل نحتاج إلى الشعر؟ إلى المسرح، إلى القصة، هل نحتاج إلى الأدب بصيغته المعهودة أم أننا نحتاج إلى (أدب) آخر مغاير ومختلف؟

نظرية أدبية جديدة ومختلفة تجمع كل الأجناس الأدبية السابقة من رواية وقصة وشعر ومسرح.. الخ، وتدمجها في جنس إبداعي جديد ليس أدباً خالصاً بل هو مزيج من الأدب والتقنية التي تحتوي السينما والصورة والحركة والجغرافيكس لتنتج (أدباً) يتسق تماماً مع روح العصر الرقمي والثقافة المشهية التي خلقها. من كل هذه الأسئلة ولدت نظرية الواقعية الرقمية التي حملتها كمشروع إبداعي كنت أعيش العمر لأجله. ولكن...

وكل ما قبل لكن هذه قد لا يكون مهماً أو أقل أهمية مما بعدها.

من رحم الثورة الصناعية الثالثة، وهي ثورة الأتمتة والرقمنة والإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي واستخدام الإلكترونيات وتكنولوجيا المعلومات بشكل أساسي، ولدت الثورة الصناعية الرابعة التي نعيش فجرها الجديد الآن، حيث يشهد العالم فجر ثورة صناعية جديدة ستغير بشكل جذري ولا رجعة فيه الطريقة التي نعيش ونعمل ونفكر ونكتب ونقرأ ونتصفح ونتفاعل ونتواصل بها ومن خلالها.

ويعتبر الكثيرون هذه «الثورة الصناعية الرابعة» (Fourth Industrial Revolution) الثورة الأكثر تطوراً وتأثيراً في تاريخ البشرية، حيث سترسم معالم مستقبل الوجود الإنساني في هذا الكون، وتعيد تشكيله وخلقها من جديد.

والفرق الأساسي بين الثورتين الثالثة والرابعة هو اندماج التقنيات التي تعمل على طمس الحدود والفاصلة بين العوالم المادية والواقعية والرقمية والبيولوجية.

وتم تعزيز ذلك من خلال التقدم التكنولوجي الناشئ في مجالات مثل الحوسبة الكمومية، والتعلم الآلي، والذكاء الاصطناعي، والروبوتات، والمساعدين الافتراضيين، وإنترنت الأشياء، والسيارات ذاتية القيادة، والطائرات بدون طيار، والطباعة ثلاثية الأبعاد، والنانوتكنولوجيا، والتكنولوجيا الحيوية، وحركة المرور وأنظمة المراقبة الأمنية والطاقة المتجددة، وأخيراً الميتافيرس، ومن خلال كل هذه التقنيات سيصبح الواقع الافتراضي والحقيقي واقعاً واحداً، وهو ما يعني فجراً جديداً للبشرية، وتاريخاً لم يسبق له مثيل للإنسان الذي لم يعد افتراضياً ولا واقعياً بعد الآن.

وأقول ليس واقعياً ولا افتراضياً لأننا نشهد لحظة ولادة إنسان جديد ما زال يتشكل مع تشكل الثورة الصناعية الرابعة وتقدمها وتطورها المتسارع، ولعل أفضل تعبير أو وصف لهذا الإنسان الجديد هو أن نطلق عليه اسم «الإنسان المنغمس».

والإنسان المنغمس هو الإنسان المنخرط تماماً في العالم الافتراضي، أي أنه يستخدم حواسه الخمس كافة، فهو يحس ويرى ويسمع ويشم ويتذوق داخل هذا العالم، وهو مختلف عن الإنسان الافتراضي الذي لم يكن قادراً في ظل الثورة الثالثة على استخدام حواسه الخمس كافة، أما الإنسان الجديد فهو قادر تماماً على استخدام حواسه كافة وهذا هو الفرق الأساس بين الإنسان الافتراضي والإنسان المنغمس.

ولعل التطبيق الأهم حتى الآن هو «الميتافيرس» حيث يستطيع الإنسان من خلال «الآفاتار» الخاص به من الانخراط الكامل الشامل في العوالم الرقمية داخل بيئة الميتافيرس، وهو قادر على السفر والتواصل والاتصال الكامل مع الآخرين في الميتافيرس مع قدرة شاملة وكاملة على استخدام حواسه كافة داخل البيئة الرقمية.

ترى ما مستقبل الأدب في ظل هذه الاتجاهات والتطورات الحالية الأكثر انتشاراً في «الأنظمة الفيزيائية السيبرانية» التي تربط الآلات وأجهزة الكمبيوتر والأشخاص معاً وفي كل متكامل وشامل.

هل نحتاج إلى إعادة التفكير في نظرية الأدب نفسها؟ وهل سيبقى الأدب أدباً كما قرّ واستقر منذ مئات السنين؟ وما هي التحديات التي تفرضها هذه الثورة الجديدة على الكتاب والقراء معاً، وبالذات حين يتماهى الكاتب مع القارئ (هنا علينا الحذر الشديد في استخدام هذه المصطلحات لأن الكاتب لن يبقى كاتباً بالمعنى المتعارف عليه، والقارئ ليس بذلك القارئ الذي عهدناه على مدى الأجيال السابقة، بل وحتى كلمتا «مؤلف» و«متصفح» اللتان اعتدناهما مع الثورة الثالثة لم تعودا تفيان بالغرض، وهذا يعني تغيراً كلياً في وظيفة الاثنين المتعارف عليهما).

يمكن لنا افتراض اكتساب معرفة ومهارات جديدة واختراع مصطلحات مستجدة تصف لحظة التحول التاريخية هذه، وتجديد الأدوات والعمليات والأساليب الحالية في طرق التأليف والكتابة، وهو أمر ضروري للغاية بل وحتمي، فلا يمكن التعامل مع العصر الجديد والإنسان الجديد باستخدام الأدوات القديمة التي عداها الزمن.

إدراك أبعاد هذه الثورة الجديدة ليس سوى البداية فقط، ويتبع ذلك الاستيعاب والتطوير والتدريب ثم إنشاء طرق تعبير جديدة وخلاقة عن الإنسان الجديد والمجتمع الجديد ومشاكله وآماله وأحلامه وانتصاراته وانكساراته وهزائمه وأمراضه وعلاقاته المتشابكة كي يبقى الأدب الذي يعيش لحظة تهديد وجودية كبرى تشي في بعض تجلياتها بإنهاء مهمته وموته واندثاره لصالح أشكال تعبيرية جديدة ليس أقلها الألعاب الإلكترونية التي ترسم نوعاً جديداً ومختلفاً من (الأدب) يستقطب مليارات البشر في كل فجر جديد، ويكفي أن نعلم فقط أن عدد مستخدمي الألعاب الإلكترونية في العالم اليوم يصل إلى 3.24 مليار لاعب في جميع أنحاء العالم، أي حوالي نصف البشرية، ومتوسط أعمار هؤلاء اللاعبين هو 35 سنة، ويوجد داخل هذه الألعاب روايات وقصص كاملة ومبدعة تحتوي على سير وقصص أبطال هذه الألعاب، كما يوجد مجتمعات رقمية كاملة يعيش بها هؤلاء اللاعبون، ومع دخول الميتافيرس واندماج الواقعيين الافتراضي والحقيقي في واقع جديد منغمس ومعزز نستطيع أن نرسم صورة متخيلة لمستقبل الأدب.

ترى ما مستقبل الأدب في ظل الثورة الصناعية الرابعة؟

حقيقة لا أعرف، ولكن عادتي هي أن أطرح الأسئلة بل والكثير منها ثم أسير أتلمس دربي في العتمة المعتمة.

ملخص: تجربة الشعر المرئي

أ.د. محمد حبيبي
جامعة جيزان

هي تجربة تزاوج في اشتغالها الشعري بين عدة عناصر منها: النص المكتوب أو المنطوق (الألف بائي) والصور الفتوغرافية الثابتة (بعضها عادي، وبعضها معالج ببعض البرامج) ومقاطع الفيديو القصيرة المتحركة، واللوحات التشكيلية، والموسيقى، إلى جانب الأصوات المأخوذة من الحياة، ومن ثم يتم تقديم هذا المزيج في كتلة بصرية سمعية واحدة: هي اللوحة الشعرية المرئية. عبر أسطوانة مدمجة. وشاشة عرض بطريقة العروض السينمائية. وتهدف التجربة إلى الدفع بكتابة الشعر إلى عوالم فنية أكثر اتساعاً، عبر مزيج من الفنون والأجناس الإبداعية المتنوعة حيث تكسر الحواجز الفاصلة بين مختلف الفنون والأجناس الإبداعية.

وقد أنجز الشاعر وعُرضت له من هذه التجارب:

- 1 - غواية المكان ، تجربة شعرية مرئية، دُشِّنت، بنادي جازان الأدبي / السعودية / 4 ديسمبر 2006، وتوزع بأسطوانة مدمجة (إصدار خاص) وتوجد منها مقاطع بقناة الشاعر على يوتيوب.
- 2 - حدقة تسرد، تجربة شعرية مرئية، دُشِّنت، بنادي المنطقة الشرقية الأدبي / السعودية / 13 فبراير 2007 وتوزع بأسطوانة مدمجة (إصدار خاص). وتوجد منها مقاطع بقناة الشاعر على يوتيوب.
- 3 - بصيرة الأمل، تجربة شعر مرئية.. دشّن عدد من لوحاتها بجمهورية فرنسا بمهرجان ربيع الشعراء مارس 2008 بالمركز الثقافي المصري. وتوجد منها مقاطع بقناة الشاعر على يوتيوب.

جماليات السرد الرقمي في المسرح المعاصر

أ.د. محمد حسين حبيب

كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل - العراق

في البدء كان السرد.. وعنه تنوعت الخطابات الفكرية التي حفظت الخزانة المعرفية للإنسانية قاطبة، عبر حاضنة وثائقية ثرية بالتحويلات العقلية والتنويرية التي رسخت الثقافة والانتماءات بكل التوجهات والتيارات النظرية والعملية التي ضمنتها الدراسات الثقافية حياتياً وثقافياً وفنياً وعلمياً، وصولاً إلى بلورة العقل العربي وتأثره المباشر بهذه المجرة السردية القابضة على مجموعة من السرديات الثابتة منها والمتحولة التي فرضت علينا رؤى وتصورات متباينة، بهدف تنوير الوعي وتمثلاته الفكرية عبر تخصصات سردية عديدة أدبية منها وفنية مختلفة.

فمع ظهور مصطلح علم السرد أو السردية، مع الشكلايين الروس 1928 - 1968 وتحديدًا مع فلاديمير بروب والمورفولوجيا (علم الخرافة) التي استند فيها إلى تحليل الحكاية الشعبية، وقد عدت هذه الالتفاتة النقدية التحليلية من محاور الحواضن النقدية التي خرجت من معطف البنيوية، لتكتمل على يد تودوروف في صياغته ولأول مرة لمصطلح (علم السرد) عام 1969 في كتابه (قواعد الديكاميرون) وصاغ له تعريفًا أولياً بأنه علم القصة، لكن التحويلات الفلسفية والنقدية الحداثية وما بعدها، قد فتحت الباب بعد ذلك على مصراعيه ليتخذ السرد أو علم السرد مكانته الكبرى في نواح فكرية وتشعبات حياتية عديدة تمتد من التراث الإنساني الخالد، إلى الآداب والفنون بأنواعها، ليقف المسرح في مقدمتها بنصفه: الأول النص المسرحي بوصفه جنسًا أدبيًا، والثاني العرض المسرحي بوصفه الخطاب الجمالي الحاوي للنص ولعناصر العرض الفنية برمتها.

غريماس مثلاً يعطي مفهومه للسرد بوصفه مداهمة اللامتواصل المنقطع للمطرّد المستمر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة، إذ نعد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة ويسمح هذا بتحديد المقطوعات في مرحلة أولى من حيث هي أن الملفوظات فعل، لتصيب ملفوظات أخرى فتؤثر فيها، بل ويؤكد غريماس دائماً وبحسب ما أورده محمد العجيمي في كتابه (في الخطاب السردى نظرية غريماس) بأن السردية هي تحويل أو مجموعة تحويلات تحقق صلة الفاعل بموضوع القيمة وهذه بؤرة استنتاج الدلالة واستشراف المعنى من تفاعل الفاعلين بموضوعات القيمة على وفق حال الاتصال أو الانفصال عنه.

أما تزفيتان تودوروف، فيرى أن السردية هي العلم الذي يهتم بمظاهر الخطاب السردى أسلوباً وبناءً ويحيل السرد بوصفه المادة الأولية لهذا العلم على أنه برنامج لغوي يحمل سلسلة من الحوادث على سبيل التخيل، وهو فن تنظيم هذه المحمولات بوصفها شكلاً فنياً منتظماً بعلاقات وأبنية داخلية تهتم وتبرمج عمل السرد.

ومن المهم الإشارة هنا إلى التعريف المبسط الذي وضعه رولان بارت للسرد وهو «أنه مثل الحياة علم متطور من التاريخ والثقافة»، ثم نتابع التعريف للسرد لدى سعيد يقطين قوله: «السرد فعل لا حدود له، يتسع ليشمل الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان».. ومن هنا فإن المسرح بنصه وعرضه قد عد سرداً حاوياً لجماليات متنوعة تبعناها بسردها الرقمي في المسرح المعاصر.

مما تقدم من هذا الإيجاز المفاهيمي، نرى أن المسرح يستثمر دوماً ما تنتجه العلوم والثقافات والتقانات الجديدة محاولاً إحالتها إلى جماليات خطابه المعاصر بالقدر التي تكون فيه هذه الاستثمارات من شأنها تعزيز وترصين خطابه الدرامي وبث عناصر الدهشة فيه، وصولاً للانفعال الجمالي والفكري والفلسفي المرسل إلى حاضنة التلقي المعاصرة، ولأن المسرح بدأ قديماً من طغيان المضمون على الشكل، ليصل بعد ذلك - وعبر تحولات زمنية تاريخية كبيرة - إلى طغيان الشكل على المضمون، أصبح من البداهة والمشروعية البحث عن أواصر التفعيل الشكلي والبصري لهذا الخطاب، ولأن الصورة هي الحاكمة اليوم في المجالات الفنية والإعلامية والاتصالية، كان من الطبيعي الإفادة من التطورات الإلكترونية الرقمية وتسليها إلى خطاب العرض المسرحي من أجل استثماره والإفادة من هذه التطورات الرقمية السوبرصاروخية تعزيزاً لسرده الجمالي الرقمي الجديد، شريطة عدم طغيان هذه السردية الرقمية بفضاءاتها الافتراضية والسحرية والحلمية أحياناً كثيرة على المادة الدرامية الأساس، بمعنى أن لا ينسى المتلقي أنه داخل دراما مسرحية صورية لدرجة جعله مغالياً في انفعاله الصوري السردى على حساب الخامة الدرامية الأصل، والتي جاءت هذه السردية الرقمية لتفعيلها، لا إلى تختمتها شكلياً دون جدوى.

قلنا سابقاً ومنذ عام 2005، أن المسرح الرقمي قادم، وأن استثمار هذه التقانات الرقمية هو المستقبل الأوحد للمسرح العالمي والعربي، ويوماً بعد آخر يقدم مشروعا المقترح حينها بعنوانه (نظرية المسرح الرقمي) وعبر سلسلة من الدراسات والبحوث والمقالات، يقدم معطيات ثبوتية وأدلة عدم التخلي من هذا الاستثمار الجمالي والسردى للصورة المسرحية المعاصرة وبامتياز.

ترتبط (الرقمية) بمصطلح الرقمنة الإلكتروني، وبحسب ما جاء في موسوعة ويكيبيديا الإلكترونية بأن: «الرقمنة أو التحويل الرقمي هو: عملية تمثيل الأجسام والصور، والملفات أو الإشارات (التمثيلية) باستخدام مجموعة متقطعة مكونة من نقاط منفصلة. وتعني أيضاً التحول في الأساليب التقليدية المعهود بها إلى نظم الحفظ الإلكترونية، هذا التحول يستدعي التعرف إلى كل الطرق والأساليب القائمة واختيار ما يتناسب مع البيئة الطالبة لهذا التحول. والتحول إلى (الرقمية) ليس صيحة تموت بمرور الزمن، بل أصبح أمراً ضرورياً

لحل كثير من المشكلات المعاصرة من أهمها القضاء على الروتين الحكومي وتعدد الإجراءات في ظل التوجه إلى الحكومات الإلكترونية، وكذلك القضاء على مشاكل التكسد وصعوبة الاسترجاع».

إن أول من استخدم (الرقمية) رائد الحاسب الآلي «(ثيودور نيلسون) في منتصف ستينات القرن الماضي، ويعني بها : كتابة غير تنبؤية - النص الذي يتشعب ويعطي للقارئ خياراً. ومكان قراءته الشاشة التفاعلية. وهو النص المتعلق أيضاً وهو الربط المباشر بين موقع وآخر من النص نفسه، أو نص آخر، والقدرة على استحضارها في اللحظة نفسها».

ومن المهم الإشارة إلى تعريف العرض المسرحي الرقمي الذي وضعه الباحث محمد كاظم الشمري في أطروحة دكتوراه الموسومة (جماليات التقنيات الرقمية في العرض المسرحي) وهي تحت إشرافي عام 2017:

«هو العرض الذي يعتمد في تشكيله على جميع التقنيات الرقمية المسرحية التي تضم (أجهزة الحاسوب وملحقاته وبرامجه، أجهزة الإسقاط الضوئي، أجهزة الإضاءة الرقمية، أجهزة الشاشات الرقمية، أجهزة الموسيقى والمؤثرات الصوتية الرقمية، أجهزة الهولوغرام، وأجهزة الأشعة الليزرية) وتكون هذه الأجهزة التقنية الرقمية بمثابة العصب الرئيسي في تشكيل هذا العرض».

من هذا التعريف يؤسس السرد الرقمي في العرض المسرحي سينوغرافيا فضائه جمالياً، ويؤكد أهمية لحاقه الأولى في انطلاقته الاستثمارية تلك، وليؤكد المسرح أيضاً أنه لا يمكن أيكون منزوياً عن الثورات العلمية الجديدة مثل (الثورة الرقمية) الحالية، كذلك هو المسرح نفسه لم يكن تاريخياً منزوياً عن الثورات العلمية الأولى، إلى جانب أن هذه الرقمية لا يمكن أن تتنافس أو تكون ديناميكية حية، إلا تحت فضاء (الشبكة العنكبوتية العالمية) أي الإنترنت، وكان كثير من المهتمين والمحللين قد تنبأ بهذه الثورة الرقمية منذ زمن طويل، بل عدها مرحلة مهمة وعلاقة من مراحل التطور البشري والصناعي ومنهم (ريمي ريفيل) بقوله: «إذا ما صدقنا العديد من المحللين فسنكون يومها شاهدين وفاعلين لثورة صناعية ثالثة مرتبطة بتنمية تكنولوجيا الإعلام والتواصل، بعد ثورة صناعية أولى ارتكزت على تطور الآلة البخارية وسكة الحديد، ثم ثورة ثانية اعتمدت على استغلال الكهرباء والبترو. وحالياً تدخل المجتمعات الغربية في مرحلة ثالثة بفضل الإلكترونيات والإعلاميات والإنترنت»

من أوائل المخرجين المسرحيين العالميين الذين استثمروا هذا السرد الرقمي في عروضهم المسرحية هو جوزيف سفوبودا (1920 - 2002) وهو - وكما يعرفه محمد أبو دومه في كتابه تحولات المشهد المسرحي - هو مصمم ومخرج مسرحي بولندي، مميز في تصميم المناظر، لفت الانتباه إليه بشدة في أواخر الأربعينات، طور سفوبودا لما أسماه (البوليكران) وهو الابتكار الذي سبق حوائط الفيديو، والذي عرض في وقت متزامن أفلاماً كثيرة مختلفة على عدد كبير من الشاشات، اشترك بالعديد من الأعمال كمصمم منها (لاست ونز، ذا تيلز أو هوفمات، لوبورتريه، انتوليرانس، السيرك الرائع، أوديسا، كازانوف، العاصفة، الشقيقات الثلاث، المفتش

العام، هاملت) وفي عام 1973 أصبح مديراً فنياً لفرقة (لاتيرنا ماجيكا) ويشتهر سفوبودا بأسلوبه القائم على مزج تقنيات السينما بالمسرح لتحقيق حالة شاملة من الغموض والسحر.

كذلك الحال مع المخرج المسرحي الأميركي روبرت ويلسون ممن استثمروا السرديات الرقمية في عروضهم الجديدة، وهذا المخرج الذي ولد في العام (1944) وكما يشير إليه محسن مصيلحي في دراسة مهمة عنه بعنوان (مسرح الرؤى روبرت ويلسون) يقول إنه كان يعاني إعاقاة النطق في سن مبكر، وهو يعد خبيراً بالمداداة وفن الشفاء الاختصاصي بغير العقاقير والجراحة، يعرف مسرحه بمسرح الرؤى، ويعتمد في عروضه على تكوين تراكيب تشكيلية / بلاستيكية، لأدبية ولا سرالية يطلق عليها (أوبرا الصمت) تبرز اهتماماته بفن التشكيل من جهة، وبفن العروض الجماهيرية من جهة أخرى، أخرج العديد من المسرحيات كانت أهمها (سيعموند فرويد) 1969 و(نظرة شخص أصم) 1970 و(افتتاحية الجبل كا) 1972 و(الملكة فكتوريا) 1974 و(الشرفات الذهبية) 1982 ومسرحية (الملك لير) 1990 و(في شعر) 1989 و(حورية البحر) 1998 و(14 وقفة) 2000. ولقد تخلل غالبية عروضه سرد رقمي مائز الأمر الذي جعله من المتصدرين المعاصرين للتقنيات الرقمية.

أما المخرج الكندي روبرت ليباج والملقب بساحر المسرح، الذي ولد في مدينة (كوبيك) الكندية في العام (1957) ودرس المسرح فيها قبل أن ينتقل إلى فرنسا، وقد بدأ أعماله كممثل بانتوميم، ومن ثم بدأ يخرج لنفسه سلسلة من الأعمال المسرحية كان أهمها (السنور هامالت)، يتمتع بشهرة عالمية واسعة وحضور دائم في معظم المهرجانات المسرحية، يحتل اسمه حالياً مكانة مرموقة بين أهم خمسة مخرجين مسرحيين بعد جيل المخرج الإنكليزي (بيتر بروك) وهم (الأمريكي روبرت ولسون، والألماني بيتر شتاين، والروسي ليف دودون، والفرنسية آريان منوشكين) ومن أهم عروضه المسرحية (لعبة الحلم، حلم منتصف ليلة صيف، سلسيتينا) وللمزيد عن هذا المخرج ينظر: فاضل الجاف، الأسلوب البصري للمخرج روبرت ليباج. صحيفة الحياة / العدد: 13025.

ولقد تحدث عنه المخرج الإنكليزي (ريتشارد إر) - وبحسب إشارة فاضل الجاف نفسه - قائلاً «إن ليباج يحوّل المكان العام إلى مكان سحري، والمكان السحري إلى مكان واقعي سهل المنال، والأمر المحفّز بالنسبة إليّ أنه يعمل بلغة ومفردات تنتمي إلى لغة العرض». فعمله المسرحي مع فرقته (ماشينا) مبني على الابتكار الجماعي والبناء الارتجالي ليس في النص بل وحتى في الإخراج إذا لم يكن النص لأحد الكتاب، ولكي يتم ذلك تستدعي الفرقة عناصر فنية وتقنية من مختلف ميادين الفن والتكنولوجيا والميكانيك والأجهزة الرقمية لبناء العرض المسرحي بناءً حداثياً تتضافر فيه التكنولوجيا الرقمية في عالم السينما والفيديو والكمبيوتر وفنون العمارة وأجهزة الصوت والمؤثرات التقنية الحديثة، حتى أن النقاد يعميرون على (ليباج) لتوظيفه عدداً هائلاً من التقنيين يفوق عدد الممثلين، فمثلاً في مسرحيته المونودراما (السنور هامالت) بلغ عدد الفنيين والتقنيين خمسة وثلاثين شخصاً، وقد تأجل عرض المسرحية ذات مرة لغياب عدد من الفنيين، ثم تعطل العرض تماماً، لكن جزءاً كبيراً من التقنيات التي يستخدمها (ليباج) في عروضه لا تكلف الكثير على حد تعبيره، مع أنها تبدو

مكلفة ظاهرياً ، والحال نفسه مع المخرجة إيزابيث ليكومبت مديرة لفرقة (الوستر جروب) وهي فرقة من فرق المسرح التجريبي، ومقرها في مدينة نيويورك الأمريكية، كانت تعتمد إلى خلط الممثلين الواقفين على خشبة المسرح مع الممثلين الرقميين الذين يظهرون عبر الشاشة الخلفية عبر مواءمة صورية تضيف جماليات كولاجية متلاحقة في العديد من أعمالها

في ضوء ما تقدم، نقول، أن الأمر لا يقتصر على هؤلاء من أمثلة المخرجين العالميين فهناك الكثير منهم اليوم في مسارح العالم كافة، لدرجة أنها أصبحت ظاهرة مسرحية عالمية، إذ لا نجد اليوم مناظر مسرحية مادية تؤثت فضاء المسرح، بل على الأغلب نجد تلك الشاشات العملاقة في خلفية المسرح وهي تسرد لنا جمالياً، مناظر لأمكنة وأزمنة متوالية ومتداخلة عبر سيناريوهات ممتجة صورياً وصوتياً، تحاول أن تشارك منصة التمثيل وتتناسق مع أجساد الممثلين وحركاتهم. هذه الظاهرة ليست عالمية طبعاً، بل هي اليوم تشكل الثلث الأكبر من العروض المسرحية العربية التي تسعى لاستثمار هذا السرد الرقمي المبهر والساحر حقاً.

البيان الختامي والتوصيات

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وبعد:

فقد اجتمع المؤتمر في الملتقى السادس لنادي مكة الثقافي الأدبي (ملتقى الشعرية الرقمية: مستجدات الأدب الرقمي وتحدياته) في يومي الملتقى 25-26 / أكتوبر 2022م، وقد كانت جلسات علمية قيمة، حظيت بحضور وحوار مثمر، وقد خلصت لجنة التوصيات المنبثقة منه إلى الآتي بيانه:

- 1 - مخاطبة الجهات ذات العلاقة لطلب دعم التجارب الرقمية مادياً وتسويقياً؛ لتشجيع المبدعين على مختلف تخصصاتهم لدخول بوابة الأدب الرقمي؛ لرفع منسوب النتاجات وتخفيف قلق الشح فيها.
- 2 - الدعوة إلى تأسيس جائزة للنتاجات الرقمية (شعر، رواية، قصة، نقد)، مع تكريم شخصية رقمية رائدة ومؤسسة داعمة للرقمية في كل دورة.
- 3 - تأسيس قاعدة بيانات من التقنيين، لاستثمارها في صناعة حالة من التعاون بين المبدعين والتقنيين؛ من أجل تجسير العلاقة بما يضمن ولادة نتاجات أدبية رقمية، نصية ونقدية.
- 4 - الدعوة إلى تأسيس مجلة متخصصة تُعنى بالشأن الرقمي ولاسيما الأدبي منه ومتابعة مستجداته.
- 5 - جعل موضوع الأدب الرقمي ضمن اهتمامات النادي، وعقد ملتقى دولي دوري يُعنى بالأدب الرقمي.
- 6 - الدعوة والتشجيع على عقد الصلات مع المنظمات الدولية ذات الصلة بالأدب الرقمي؛ لتدويل النتاجات العربية وتعزيز العلاقة والتجارب.
- 7 - تأسيس مختبر رقمي للتدريب والإنتاج الإبداعي يتبع النادي الأدبي والثقافي بمكة؛ يعمل على عقد دورات وورش تدريبية لتأهيل الراغبين ممن يمتلكون مهارات الكتابة الإبداعية على مستوى الأساسيات أو التطوير أو الاحتراف، فضلاً عن دعم المبدعين الرقميين على إنتاج إبداعاتهم المختلفة شعراً وسرداً وفناً.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين وصلى الله على نبينا محمد وآله وصحبه وسلم.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

ملحق: ذاكرة الملتقى

مواعيد مهمة:

- يرسل الملخص بصيغتي WORD و PDF في موعد أقصاه 31 مايو 2022 م مرفقا مع سيرة ذاتية مختصرة للمشاركة.
- في حال قبول الملخص يرسل البحث في صورته النهائية على إيميل النادي المرفق قبل يوم 1 سبتمبر 2022 م
- الزمان: يعقد الملتقى خلال الفترة من 25 - 27 أكتوبر 2022 م .
- المكان: سيقام الملتقى (عن بعد) على تطبيق zoom

قنوات التواصل:

ترسل الملخصات والبحوث على البريد الإلكتروني:
adbimakkah@hotmail.com
رئيس اللجنة العلمية للملتقى:
أ.د. عبد الرحمن المحسني
00966504746813

www.makkahclub.org.sa
@adbimakkah
adbimakkah@hotmail.com

المملكة العربية السعودية نادي مكة الثقافي الأدبي

الملتقى السادس لنادي مكة الثقافي الأدبي

في الفترة من 25 - 27 أكتوبر 2022 م

الشعرية الرقمية
مستجدات الأدب الرقمي
وتحدياته

مواصفات البحوث المشاركة:

- أن يتميز البحث بالجدة والأصالة، والالتزام بمحاور الملتقى.
- أن يكتب البحث وفق معايير مناهج البحث العلمي.
- ألا يكون البحث منشورا، أو سبقت المشاركة به.
- ألا تزيد عدد صفحات البحث عن 30 صفحة، ولا تزيد كلمات الملخص عن 300 كلمة .
- يستخدم نمط الخط Traditional Arabic بحجم 16 للمتن، وبحجم 12 للهوامش.
- التوثيق في كل صفحة مستقلة.
- لنادي مكة الأدبي الثقافي حق نشر البحوث المقدمة للملتقى في كتاب، بالإضافة إلى أوعية النشر الأخرى.

مهاور الملتقى:



① العصر الرقمي وفلسفة التحول:

- تاريخية النص العربي والتحول الرقمي المعاصر.
- المتغيرات الفكرية المحيطة بالنص العربي وتأثيرات الرقمية المعاصرة.
- الإنسانيات والرقميات: صراع أم تكامل؟

② الشعرية الرقمية والتجربة النصية، عربياً وعالمياً:

- الشعرية الرقمية في السرد.
- الشعرية الرقمية في الشعر.
- الشعرية الرقمية والأجناس الأدبية.

5

مهاور الملتقى:



③ الشعرية الرقمية والمقاربة النقدية:

- التعامل مع المنظومة المصطلحية الرقمية، تعريباً وترجمة واجتراراً.
- نقد النقد الأدبي الرقمي بمساريه (الغربي والعربي).
- استحداث مناهج نقدية رقمية.

④ مستقبلات الشعرية الرقمية:

- قراءات نقدية في جماليات نص الروبوت.
- مستقبل النص الرقمي في ظل الذكاء الاصطناعي.

⑤ مساحة الشراكة بين المبدع والمبرمج:

- عرض المشاريع الأدبية الرقمية المهمة، وتجارب تأليف النصوص الرقمية.

6

أهداف الملتقى:

السعي إلى مواكبة المستجدات العالمية في المجال الأدبي،
الطموح إلى تحديد السمات الأجناسية للأدب الرقمي وأنواعه؛
ليأخذ مكانته الطبيعية في نظرية الأدب العامة .
العمل على تأسيس نظرية نقدية تتعامل مع الأدب الرقمي بما
يتواءم و طبيعته.
تأصيل الأنماط الأدبية الجديدة المولودة في البيئة الإلكترونية.
تبين واقع تجربة الأدب الرقمي العربي في ضوء التجارب الرقمية
العالمية.
الوقوف على تجليات الشعرية الرقمية في الأدب الرقمي
العالمي والعربي، نثرا وشعرا.
استشراف مستقبلات الأدب الرقمي في ظل المتغيرات
المعاصرة.

ولئن الأدب الرقمي أصبح واقعا، وانحسرت مساحات الجدل
حولته، وأنتج التفكير فيه دراسات وأطاريح علمية؛ فبات من
الضروري الاقتراب من خطاب شعرية الرقمية، من أجل
تحديد أدبيته، وإبراز جماليته، وإضاءة مظاهره الفنية، ورصد
آثر التفاعل التكنولوجي في إنتاج أدبية الأدب الرقمي.

تأسيسا على ذلك، جاءت فكرة هذا الملتقى
لتجاوز أسئلة النشوء، باتجاه مسألة الخطاب
الأدبي الرقمي العالمي والعربي:

ما هي رؤيته؟ وما فنياته؟
وما دور التكنولوجيا فيه؟
وما مظاهر إنتاجه وتلقيه؟
وما هي مستقبلاته التي
يسير إليها؟

تشكل الرقمية في المشهد العالمي المعاصر قاعدة صلبة
ممتدة تنبني عليها المرحلة، فالتحولات تتسارع حتى أصبحت
ثيمة بارزة في شتى المجالات الحياتية للدول والشعوب
والأفراد، ولا خلاف أن (الأدب الرقمي) صار من المسلمات
الحتمية التي لا تقبل المساومة ولا النقاش، فقد كبرت نواته
وتشكلت معالمه ومساراته، فعمدت له الندوات والملتقيات
المختلفة، وسار في طرقاته المبدعون
والمشتغلون في النظريتين الأدبية
والنقدية، وما تزال الجهود تتوالى
في هذا المضمار، تركز النظر على
استجلاء الواقع واستشراف
المستقبل.

