الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في تخصص أدب عربي حديث ومعاصر موسومة بـ:

تطور الأجناس الأدبية في الأدب الرقمي

إعداد الطالب:
عبد القادر جبار

إشراف الدكتورة:
رقية جرموني

أعضاء لجنة المناقشة

بن قويدر مختار	أستاذ التعليم العالي	جامعة معسكر	رئيسا
جرموني رقية	أستاذ محاضر (أ)	جامعة معسكر	مشرفا ومقررا
شويشي مريم	أستاذ محاضر (أ)	جامعة معسكر	عضوا مناقشا
بوجمعة بومدين	أستاذ محاضر (أ)	جامعة معسكر	عضوا مناقشا
زغوان امْحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	عضوا مناقشا
أحمد مسعود	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2025 / 2026 م 1447 / 1448 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

إلى روح والدي الحبيب، الذي علمني أولى الحروف وغرس في قلبي حب العلم وطلب المعرفة، رحمك الله وجزاك الله عني خير الجزاء، فمازلت أقتفي أثرك في كل خطوة.

إلى أمي العزيزة، نبع الحنان والصبر وسندي في دروب الحياة، لك مني كل الامتنان والدعاء.

إلى زوجتي التي كانت عوني وسندي في لحظات التعب والانشغال.

إلى أبنائي الذين منحتهم وقتي وصبري فكانوا مصدر قوتي ودافعي للاستمرار.

إلى إخوتي من شاركوني البدايات وكانوا لي دوما عونا وسندا.

وإلى كل من كان له فضل علي بكلمة أو دعاء، أو وقفة صادقة في رحلة هذا المشوار.

لكم جميعا...أهدي ثمرة هذا الجهد

شكر وعرفان

الأستاذة المشرفة الدكتورة رقية جرموني
السيد مدير جامعة مصطفى إسطمبولي معسكر
السيد عميد كلية الآداب واللغات
السادة الأساتذة والإداريين

أتقدم بخالص عبارات الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذتي الفاضلة، المشرفة القديرة الدكتورة رقية جرموني، على ما بذلته من جهد، وما أولتني إياه من رعاية علمية وتوجيه كريم، كان له الأثر البالغ في إنجاح هذا المسار.

كما أتوجه بجزيل الشكر والاحترام إلى السيد عميد كلية الآداب واللغات بجامعة معسكر، على ما وفره من ظروف مناسبة ودعم إداري وتنظيمي.

ولا يفوتني أن أعبر عن خالص امتناني لكل الأستاذة والإداريين الأفاضل وعلى رأسهم مدير المخبر، الذين كانوا دوما أهلا للتعاون والتفاعل فجزاهم الله عني خير الجزاء.

مقدمة

أسال الأدب الرقمي الكثير من الحبر، وأثار كما هائلا من المقولات والانتقادات التي تنم عن سوء الفهم وانعدام الثقة والريبة الشديدة تجاه هذا الأدب الجديد (الرقمي). فالقارئ عموما والعربي على وجه الخصوص، اعتاد وألفَ الأدب الذي يعكس واقعه ويعبر عن آماله وآلامه وتطلعاته، اعتاد أن يتلقاه لغة فهي تمثل هويته والجزء الأهم من إنسانيته، المعبر عما يختلج في نفسه من أحاسيس ومشاعر.

فاللغة ظلت الوسيط الوحيد للتواصل والإفهام بين المجموعات البشرية فترة طويلة من الزمن، من الشفاهية إلى الورقية التي توجت بالطباعة، لكن التحولات الدقيقة والتغيرات السريعة في مجالات الحياة جميعها، وعلى رأسها الاتصال والتواصل فرضت نفسها على إنسان اليوم، وألزمته تبني وسائلها ومواكبة ما أحدثته الثورة المعرفية التكنولوجية، وإلا بقي في زاوية النسيان يتجرع مرارة القطيعة والتخلف والانفصال عن العالم المعاصر ومجتمع المعلومات، الذي أصبح الحاسوب والإنترنت أهم مطية من مطاياه، وأكثرها نفعا، وأجداها في عملية الاتصال وتأمين الوصول إلى مصادر المعلومات، مختزلة الوقت ومخترقة للحدود والجغرافيا، ومقلصة للمسافات.

يتوخى هذا البحث (تطور الأجناس الأدبية في الأدب الرقمي) الوقوف على التوظيف الفني والأدبي لمعطيات التكنولوجيا المعرفية، والمفاهيم الجديدة التي رشحت في بيئة تكنولوجية تستدعي الحواس وتستثيرها، حيث هيمن البصري على الواقع الأدبي الجديد بديلا لثقافة المكتوب.

كما أن أطراف المنظومة الإبداعية عرفت تحولا لافتا حيث انصب الاهتمام بالقارئ/ المتلقي، على حساب الكاتب الذي ظل مركز اهتمام هذه المنظومة لفترة طويلة، وهكذا أصبح المتلقي ينافس المؤلف ويزيحه عن عرشه، وهذا ما دعت إليه مختلف الحركات الطليعية التي نادت بإسقاط المركزية عن الكاتب، وكذا النص وإعطاء الأولوية للمتلقي، الذي فسحت أمامه نظرية التلقي المجال واسعا للتأويل والتفسير والقراءات المتعددة، بل لإعادة صياغة النص وإنتاجه بعد الدعوة إلى تنحي المؤلف وموته عقب إلقائه للنص وطرحه إلى الساحة الأدبية، وهذا ما تم بالفعل وبامتياز مع الأدب الرقمي.

وكان من أولويات بحثنا الحديث عن الأجناس الأدبية، وكيف كانت عبر قرون متطاولة متعددة ومحددة بدقة وصرامة حيث اعتبر الجنس الأدبي قالبا افتراضيا تصب فيه الإبداعات وفق خصائص ثابتة ترسم معالم الجنس وحدوده، إلى أن ظهرت بوادر الرومانسية التي دعت إلى انفتاح الجنس وضرورة تأثيره وتأثره بالأجناس الأخرى، بل وتداخله معها وتضافره، حيث تكون مزيجا وفسيفساء يختلط فيها السرد الروائي بالكثافة الشعرية، وبالنفس الملحمي، وبالمشهدية المسرحية، وهذا ما نلمسه في الأدب الرقمي، التفاعلي.

فهل يمكن الحديث عن بداية تشكل مفهوم جديد للأدب ولمنتجه ومتلقيه؟

وهل يمكن القول بأننا على عتبة شكل تعبيري تقني رقمي يمكن تجنسيه في إطار نظرية الأجناس الأدبية؟

وهل يعد الأدب الرقمي التفاعلي، جنسا خاصا متفردا، أم هو مجرد مظهر تظهر فيه الأجناس الأدبية المعهودة، من رواية وشعر ومسرحية؟

أم إن الأجناس الأدبية تتداخل وتتضافر وتتصهر لتعطينا أدبا رقميا هجينا؟

وهل يشكل الأدب الرقمي قطيعة مع الأدب التقليدي أم هو امتداد واستمرار وتطور له؟

ثم هل بإمكاننا القول إن اللغة ما هي إلا جزء من كل في عملية الإبداع الرقمي التي تستثير الحواس وتستدعيها؟

ألم تكن نظرية التلقي، بالاهتمام الذي أولته للقارئ إرهاصا للأدب الرقمي التفاعلي؟

لقد حاولنا من خلال هذا البحث الإجابة عن هذه التساؤلات والإشكالات، يحدونا في ذلك جدة الموضوع في أدبنا العربي المعاصر، وتعبيره عن روح العصر الذي أفرز لنا وسيطا جديدا يحتل بعض مواقع الوسيط الورقي، حاضنا معارف الإنسان وآدابه ومشاعره.

كما وجدنا في ثنايا البحث وعبر تتبع حيثياته المتعة التي قد تعتبر سياحة فكرية وعلمية.

وقد جاء الهيكل البنائي للبحث مكونا من مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

بعد المدخل يأتي الفصل الأول الذي يتمحور حول الأجناس الأدبية وتطورها، وقد حوى ثلاثة مباحث، يتحدث المبحث الأول عن الجنس الأدبي، وتعريفه لغة واصطلاحا، ثم تعريفات النقاد للجنس الأدبي، والجنس الأدبي في النقد العربي، وفي النقد الغربي الحديث، أما المبحث الثاني فنذكر فيه التقسيمات الأجناسية التي استقر عليها الأدب العربي

والغربي على حد سواء، والمبحث الثالث نتحدث فيه عن الحركة التحررية التي تدعو إلى التخلص من حدود الجنس، والإكراهات التي يمارسها على النصوص الأدبية، لنصل في نهاية الفصل إلى أن الأدب الرقمي ترفع فيه الحدود والفواصل بين الأجناس وتنصهر النصوص وتتداخل.

يلي ذلك فصل ثان، نفتتحه بمبحث نتساءل من خلاله هل يعتبر الأدب الرقمي قطيعة مع الأدب التقليدي أم هو استمرار وتطور له، وقبل ذلك نذكر مصطلحات المهتمين بهذا الجنس، والفوارق بين الإلكتروني والرقمي والتفاعلي لنصل إلى نتيجة مفادها أنه من النقاد والمختصين من جعلها اصطلاحات لمفهوم واحد، خاصة الرقمي والتفاعلي.

أما في المبحث الثاني فنعرج على أهم الفروق الجوهرية بين النص الورقي والنص الرقمي، ونذكر استطرادا الفروق بين المؤلف الورقي والمؤلف الرقمي، وميل الأدباء العرب إلى التقانة التكنولوجية.

والمبحث الثالث يتحدث عن التفاعلية والتفاعل بين الكاتب والقارئ في ضوء نظرية التلقي، حيث نعقد مقارنة بين المتلقي في النقد القديم والنقد الحديث، وهناك مبحث رابع يذكر المؤثرات السمعية والبصرية ودورها في الأدب الرقمي.

وأخيرا نعقد فصلا ثالثا وهو عبارة عن قراءة تطبيقية في تجربتين شعرية ونثرية، الأولى للشعر التفاعلي الرقمي "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" أنموذجا للشاعر عباس مشتاق معن، والثانية لمحمد سناجلة وتجربته الرقمية، رواية "شات" أنموذجا.

وفي الأخير ننهي البحث بخاتمة تتضمن جملة من أهم النتائج المتوصل إليها، إضافة إلى بعض الاقتراحات لتطوير هذا الجنس الأدبي وتشجيع المهتمين به من منظرين ونقاد.

وقد استفدنا من دراسات سابقة وأطروحات ماجستير ودكتوراه نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

1 – الأدب الإلكتروني وسجالات النقد المعاصر، مقال للأستاذة الدكتورة فايزة يخلف.

2 – العصر الرقمي وثورة الوسيط الالكتروني، قراءة في تحولات أطراف المنظومة الإبداعية، للأستاذ عمر زرفاوي بن عبد الحميد.

3 – نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، للأستاذ عبد العزيز شبيل.

4 – الأجناس الأدبية في الأدب العربي نشأتها وتطورها، لعبد الرحمان فارسي، وهي أطروحة علمية للحصول على درجة التخصص الماجستير في الأدب العربي.

5 – الأجناس الأدبية والأدب المقارن لريم محمد طيب الحفوظي.

6 – الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق في ما هو الفارياق، لأحمد فارس الشدياق) لوفاء يوسف إبراهيم زبادي، أطروحة لنيل الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

7 – البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي، تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق –نموذجا– مقاربة سميودلالية، لفطيمة ميحي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم اللسان العربي.

8 – المتلقي بين نظرية التلقي والأدب التفاعلي لـــــ باللودمو خديجة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي.

وكان من جملة الأهداف المتوخاة من هذا البحث معرفة موقع الأدب الرقمي التفاعلي من نظرية الأجناس الأدبية، هل هو جنس متفرد له خصائصه ومميزاته، أم هو عبارة عن حامل وشرط لتجلي الأجناس الأدبية المعروفة.

كما أردنا أن نركز على نظرية التلقي ونظريات الحداثة وما بعد الحداثة، وأثرها فـــي ظهور بوادر لهذا النوع الجديد من الأدب المستفيد من التكنولوجيا الحديثة، مع ربط هـــذا الجنس الجديد (الرقمي) بالماضي العربي الإسلامي، والإنساني عامة، بحيث يظهر امتدادا وتطورا لا انقطاعا وانفصالا.

وأخيرا ومن خلال النموذج التطبيقي أولينا اهتماما بضرورة قدرة المتلقـــي علـــى قراءة دلالة الصور والأصوات والألوان وغيرها من الدلالات السيميائية.

أما أهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في كتابة هذا البحث:

– تاريخ الأدب العربي، تعريب إبراهيم الكيلاني لريجيس بلاشير.

– الأدب والغرابة لعبد الفتاح كيليطو.

– الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية لزهور كرام.

– الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط لإياد إبراهيم فليح الباوي، وحافظ عباس الشمري.

- مدخل إلى الأدب التفاعلي لفاطمة البريكي.

- الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع لـــحسام الخطيب.

- النص الرقمي في الأدب العربي من الورقية إلى الرقمنة لحسين دحو

- الواقع الافتراضي ومستقبل الرواية الرقمية لرجب أبو العلا.

- المدونة الرقمية، التفاعل/المجال/التعالق لحسين عبد الغني الأسدي.

- ما الأدب الرقمي لـــ فيليب بوطز، ترجمة محمد أسليم.

- من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي لـــــ سعيد يقطين

أما فيما يخص المنهج المعتمد، فقد وظفنا في الشق النظري، المنهج الوصفي التحليلي القائم على جمع المعلومات من مختلف المراجع ذات الصلة بالموضوع، وتحليلها لبنـــاء الإطار النظري.

أما في الشق التطبيقي، فقد اعتمدنا المنهج السيميائي الذي يعنى بقـــراءة الـــدلالات المختلفة لأن النص الرقمي لم يعد اهتمامه باللغة وفن القول فقط، بل هو شـــكل تعبيـــري جديد، يوظف اللون، والصوت، والصورة وغيرها من المؤثرات التي ارتبطت بالحاسوب والتكنولوجيا الحديثة.

وقد اعترضتنا خلال البحث جملة من الصعوبات كون موضوع البحث حديثا لا يزال في طور التشكل ولم يعرفه الطلاب الأكاديميون في مراحل متقدمة، بحيـــث لـــم يـــدرس

في سنوات الليسانس أو الماستر، كما أنه فن جديد بالنسبة لأدبنا العربي، فلم تظهر بوادره إلا مع بداية الألفية الثالثة.

وقد طرح بأسلوب شاق ومتعب، وينبغي لمن طرقه المعرفة الجيدة بتفاصـــيله، وأن يكون ملما بنظريات الأجناس الأدبية، ونظريات الحركات الطليعية في الأدب مثل البنيوية وغيرها.

كما أن هناك شحا في المصادر المطبوعة ورقيا، فإن المعارض الدولية للكتـــاب تزهـــد في تسويق المؤلفات المعنية بالأدب الرقمي لإعراض الزبائن عن هذا النوع من الدراسات الحديثة.

هذه بعض العقبات التي واجهتنا خلال إنجاز هذا البحث، واستطعنا تخطيها بفضـــل المرافقة الحسنة لأساتذة أكفاء من قسم اللغة والأدب العربي.

المدخل

لقد شهدت الحياة التكنولوجية نموا وتطورا متسارعا في مجال التواصل والاتصال ما ترك أثرا بارزا في عدة من مجالات البحث، والتي من ضمنها: الأدب حيث أوجبت عليه التحولات الهائلة في وسائط الاتصال في العصر الحديث، الانفتاح على عالم جديد، مستفيدا من التقنية الحديثة وعلى رأسها الحاسوب والأنترنت، فكان لزاما على متعاطي الأدب أن يتجاوز الوسيط الورقي إلى الكتابة الرقمية ذات الأشكال الجديدة التي تعتمد على المهارة في استخدام الحاسوب والتعاطي مع برامجه، وإيداعه إبداعَه، ليتواصل مع المتلقي عبر الروابط النصية، وتمكين هذا الأخير من التفاعل الكامل مع النص والوسائط وتسهيل تنقله بين ثنايا النص، بل ودمجه وإفساح المجال له، للمشاركة والتعقيب والتعليق.

ولقد جاءت التجربة العربية متأخرة نسبيا نتيجة موانع وعوارض أغلبها غير موضوعي، غير أن الأديب العربي وجد نفسه أمام ضرورة الانصياع والانخراط في التحولات الكتابية الرقمية التي عرفها الغرب، كتنظير منذ بداية ستينيات القرن الماضي، والتي غدت أمرا محققا وواضحا في تسعينيات القرن الماضي.

فطفت مفاهيم جديدة ومصطلحات غير المصطلحات التي عرفها النقد التقليدي التي كانت تعنى بالنص وبنيته أو التي أولت الكاتب والمؤلف عناية خاصة على حساب غيره من أطراف المنظومة الإبداعية، ظهرت في الأدب الجديد مصطلحات تجمع بين النص والوسيط وتعطي حامل الرسالة وآلية توصليها ما لا تمنحه للرسالة نفسها.

من جملة هذه المصطلحات النص المتفرع HyperText والمتشعب، والمترابط والشبكي.

علاوة على عبارات تعبر عن علاقة الأدب بالوسيط الإلكتروني، كالأدب الرقمي، والأدب الإلكتروني والأدب التفاعلي.

مصطلحات تبرز كلها العلاقة الوطيدة بين الأدب بفنيته وتخييله وشاعريته والتكنولوجيا بتقنياتها ورقمنتها لتقود الكتابة الإبداعية لإنتاج شكل جديد من الكتابة والتأليف، يختلف فيه المبدع والقارئ / المتلقي عما عهدته الدراسات التقليدية، وهذا كله مهدت له الدراسات والنظريات الحديثة، كما فعلت نظرية التلقي على يد أساتذة ألمان، أعادوا للقارئ مكانته التي غيبت عدة عهود.

ولم تخل الساحة الأدبية – عند العرب – من إرهاص لهذا المولود الجديد (الرقمي) الذي زاوج بين الكلمة والصورة، سواء في العصور القديمة، حيث ظهر الشعر المشجر، والشعر الهندسي، أم في العصور الحديثة أين جنح شعراء أمثال نازك الملائكة إلى الخروج عن المألوف والنمطية السائدة في نظم الشعر، وعرفوا الشعر الحر، والشعر النثري وشعر التفعيلة، أنماط جديدة تستدعي الحواس وتراهن على تراسلها، مما يوحي بأن الأدب الرقمي، التفاعلي، ليس من قبيل الصدفة ولم يفجأ القارئ المعتاد والناقد المتبصر، وهذا ينقلنا إلى الشق الآخر من الموضوع، حيث الحديث عن الأجناس الأدبية وتأثر اللاحق منها بالسابق، إذ الأجناس الأدبية كما يرى فريق من النقاد، مظاهر جمالية

تنشأ في سياق تاريخي معلوم وتتطور وتموت لكنها تتسرب في مسام أجناس لاحقة مما يدعو إلى دراسة الأجناس دراسة تاريخية زمنية، ودراسة لحظية آنية.

فالأجناس الأدبية السابقة التي عرفها الأدب في ظروف تاريخية معينة، كان لها تأثيرها المباشر في توالد أجناس لاحقة، ولعل أهمها الأدب الرقمي، الذي قد يشترك مع أجناس سابقة في كثير من السمات الأسلوبية.

وكما صنفت تجنيسات القراء المعاصرين للنثر وفقا لمعايير مختلفة، اعتمادا على الآلة المستعملة له، فما كانت آلته اللسان سمي نثرا خطابيا كونه مرتجلا بواسطة الفم، وما كانت آلته القلم فهو نثر كتابي، يحتاج إلى الروية والتفكير والتأني، وتتفرع أساليبه، وتتعدد بقدر الموضوعات والأغراض التي يتناولها.

كذلك يمكن تصنيف الأدب الرقمي بناء على الآلة التي يتسنى بها تأليفه وتوليفه، من مؤثرات متضامنة ومتصاهرة تفتح المجال واسعا أمام التأويلات والقراءات المتعددة، وإذا مشينا مع المقولة التي تبلورت في الغرب في العصر الرومانسي والتي تبنت فكرة النص الذي يدمر الحدود ويستقل عن التصنيفات وشككت في مسلمة وجود الأجناس.

ولم تعترف بالحدود الجاهزة الصارمة والأشكال والأساليب والقوالب بين الأجناس، إذا مشينا مع هذا الموقف، اعتبرنا الأدب الرقمي خليطا ومزجا بين الشعر والنثر والعبقرية والنقد بين الشعر الفني والشعر الطبيعي، وصهر كل ذلك في بوتقة واحدة.

وسواء اعتبرنا الأدب الرقمي جنسا متفردا استفاد من الأجناس السابقة، أو حاملا ومظهرا تتجلى فيه الأجناس الأدبية بحلة جديدة، المهم أن ندرك أنه وليد التكنولوجيا، قد خرج من رحمها، فهو من الأجناس الحداثية على الذهنية والذائقة الأدبية المعتادة، فمن الصعب أن تجمع بين الأدب والتكنولوجيا، لأن الأول يتعلق بالإحساس، بينما الأمر الثاني يتعلق بالآلة الصماء، فهما على طرفي نقيض، وهذا مما يستعصي على الفهم، والعلاقة بين الأدب الرقمي والتقنيات الحديثة توضح لنا مدى ما قد يتم من تكامل بين حقول المعرفة المختلفة، وقد تجذرت هذه العلاقة منذ أمد بعيد بين عدد من العلوم والمعارف، وهو ما يعرف بالدراسات البينية، وهي مرحلة من مراحل التطور تلت مرحلتي التخصص والموسوعية، حيث يتم التكامل بين العلوم والمعارف بهدف تعزيز بيئات جديدة والحصول على مخرجات أفضل.

لقد فرضت ظروف العصر بأحداثه المتسارعة على حقول العلم المختلفة، مواكبة التحديات ومستجدات العصر والعولمة.

ومن العلوم التي استفادت من تقنيات العصر الرقمي، الأدب بشقيه، حيث تمكن من مواكبة تحديات العصر ووظف التقنيات الحديثة وإمكانياتها لخدمته، وعلى رأسها الإمكانات الهائلة التي يوفرها الحاسوب، ونتج عن هذه التجربة العديد من الإيجابيات، وقدمت له الشبكة العنكبوتية العالمية خيارات كثيرة ليسير في ركبها، وقد كان الغرب

مسقط رأس هذا النوع من الأدب كغيره من كثير من العلـــوم الحداثيـــة، ذات المرجعيـــة الثقافية الغربية.

ومن الرواد العرب في هذا المجال سعيد يقطين، بينما أصلت فاطمة البريكـــي لـــه بقولها "أصل وضع هذا المصطلح الذي يعـــود إلـــى منتصـــف الســـتينات مـــن القـــرن المنصرم ... فقد ظهر مفهوم النص المتفرع على يد (تيودور نيلسون) عام 1965م، وهو الذي صك المصطلح وعرفه آنذاك بأنه النص الذي يعتمد أسلوب الكتابة التعاقبية".[1]

وأدى ذلك إلى نشوء بعض المفاهيم والمصطلحات الجديدة في حقل الأدب، وصـــبت هذه المفاهيم في قوالب تركيبية، والأدب الرقمي حزمة من الإبداعات فـــي شـــقي الأدب، ويقدم على شاشة الحاسوب التي تعتمد الصيغة الرقمية الثنائية (0/1) في التعامـــل مـــع النصوص أيا كانت طبيعته، ونستنتج من ذلك أن الأدب الرقمي وليد شرعي لتزاوج الأدب بالحاسوب وتقنياته المتعددة التي مكنت الإبـــداعات علـــى مســـتوى عمليتـــي الإرســـال والاستقبال، وهيأت للمتلقي الأسباب والبيئة المناسبة، ليكون أحـــد أهـــمِ أعضـــاء مثلـــث الإبداع، ويعرف سعيد يقطين التفاعل بقوله: "التفاعل في الإعلاميات بمثابة عملية التبادل أو الاستجابة المزدوجة التي تحقق بين الإمكانيات التي يقدمها النظام الإعلاماتي للمستقبل والعكس... كما أن الحاسوب يمكن أن يطلب من المستعمل فعل شـــيء مـــا، إذا أخطـــأ

[1] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط 1، 2006م، ص 26.

التصرف من خلال ظهور شريط يحمل معلومات على المستعمل الخضوع لهـا لتحقيـق الخدمة الملائمة".[1]

عليه تكون الممارسة في القراءة لا في التأليف، وميزة الأدب الرقمي لا تكمن فقـط في نقل النص إلى الآلة بمساعدة الإنسان، لأن الآلة غير قادرة على إبداع النص الأدبي، لذا يجب التأكيد على أهمية توافر الموهبة والأدوات الفنية قبل توافر الأدوات التقنيـة لأن التقنيات لا تصنع المبدع، وامتلاك الإنسان الموهبة الفنية هو ما يؤهله لأن يوضـع فـي مصاف الأدباء، وذلك لأن النص الأدبي حزمة من الأحاسيس والمشاعر ترجمها الشاعر إلى كلام موزون أو الناثر في جمل معبرة وبأسلوب جميل، أما الأديب الآلي، فقـد رُفـد بالمادة، ويشير سعيد يقطين إلى ذلك بقوله: "وهو تفاعل قائم أساسا على الاعتمـاد علـى الإمكانيات والقدرات الجديدة لتلقي النص المتشعب، وهو نص يتميز بقـدرات واسـعة، ومساحة لا محدودة، ووسائط متعددة، وفضاء كبير، وهي مواصفات أنتجت طفـرة فـي مجال التواصل التفاعلي، لذلك يمكن اعتبار التفاعلية واحدة من أهـم خصـائص الـنص المتشعب حيث تقوم بين النص المتشعب وقارئه علاقة تناظرية وغير أحادية، معنى ذلـك أن عملية التواصل لا تكون في اتجاه واحد، وإنما في اتجاهين، فخلافا للـنص الـورقي التقليدي، هناك تفاعل حقيقي بين النص المتشعب وقارئه، وعرف حسام الخطيب مصطلح النص المفرع على أساس أنه تسمية مجازية لطريقة تقديم المعلومات يوصل فيها الـنص

[1] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المعجم الموجز للنص المترابط الملحق بالكتاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص 259.

والصور والأصوات والأفعال معا في شبكة من الترابطات مركبة وغير تعاقبية، مما يسمح لمستعمل النص أن يتصفح الموضوعات ذات العلاقة دون التقيد بالترتيب الذي بنيت عليه هذه الموضوعات، وهذه الوصلات تكون غالبا من تأسيس مؤلف وثيقة النص المفرع، أو من تأسيس المستعمل حسبما يمليه مقصد الوثيقة ".[1]

وعرفت فاطمة البريكي الأدب التفاعلي بقولها: "مصطلح فضفاض، يضم كما رأينا عددا من الأجناس الأدبية التي تختلف فيما بينها اختلافا كليا، ولا تكاد تتفق إلا في كونها لا تتجلى لمتلقيها إلا إلكترونيا، وهذا يعني بالضرورة أن منتجها لا ينتجها إلا إلكترونيا أيضا، مما يستدعي أن المبدع متمكن من استخدام الحاسوب بمهارة وفهم لغته وبرامجه، وكل ما يتعلق به حتى يتمكن من صياغة إبداعه دون أن يشعر بحواجز نفسية على الأقل بينه وبين الوسط الذي ينقل عبره إبداعه إلى المتلقي، حتى إن كان يستعين بأكثر الحاسوبيين مهارة للقيام بذلك نيابة عنه".[2]

بينما تعرفه زهور كرام بقولها: "الأدب الرقمي هو تعبير عن تطور النص الأدبي، الأدب لا يعيش الثبات من حيث نظامه وبنائه، نظرا لكونه يعرف تحولات في شكله ولغته تبعا لتغير وسائطه، مما يؤثر على مختلف مكوناته من جهة، ونظام ترتيب تلك المكونات من جهة ثانية، الأدب الرقمي هو محقق الآن في التجربة الغربية، وهذا راجع لتطور

---

[1] حسام الخطيب، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، بيروت، 2001، ص 50.

[2] فاطمة البريكي، الرواية التفاعلية ورواية الواقعية الإلكترونية (مقال رقمي):
http://www.midddle-east.onlin.com ، 2012/07/28، 16:55.

وسائله التي تساعد على الانخراط فيه بسرعة، أما في التجربة العربية فهو ما يزال يعرف تعثرا كبيرا في تحقيقه، لأن ثقافة الوسائط التكنولوجية التي يعتمدها الأدب الرقمي في إنجازه وتحققه ما تزال لم تتشربها بعد الذهنية العربية باعتبارها ثقافة الإنتاج وليس فقط ثقافة الاستهلاك".[1]

ورغم الفروق بين دلالة المسميات، إلا أنها تصب في بوتقة الحاسوب ووسائطه وقد "أدى لقاء الأدب بالتكنولوجيا المعلوماتية إلى إنتاج عدة مفاهيم مزجية أو تركيبية مثل مفهوم التكنو أدب أو أدب النص المترابط، أو النص الأعلى أو النص الفائق أو الأدب الإلكتروني أو الأدب الشبكي أو الأدب الرقمي".[2]

ونستطيع القول إنه أدب قديم جديد، أدب قديم معهود لدى الأدباء وعامة القراء وجديد لأنه جاء بحلة جديدة وتزيا بزي العصر، فعلى الرغم من تباين المصطلحات وتفاوتها إلا أن وظيفة الأدب التفاعلي تكمن في توظيف التقنيات الحديثة وتسخير إمكانياتها في تقديم جنس أدبي يجمع بين ما هو أدبي وما وفرته ثورة التقنيات الحديثة، بينما يتم عرض النص الأدبي عن طريق الشاشة، أي هو: "النص الذي يمكن النقر عليه بالوصلة وهو نص متفاعل (HyperText) ويكون مسطرا ولونه مختلف عن لون النصوص المحيطة

[1] زهور كرام، الأدب الرقمي حقيقة أدبية تميز العصر التكنولوجي، مجلة دفاتر لاختلاف الإلكترونية.

[2] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص 9.

به، وعند نقل مؤشر الفأرة إليه يتحول شكله من السهم إلى اليد وعند تنفيذها فإنها تقود المتصفح إلى المستندات والملفات التي تكون الوصلة مرتبطة بها".[1]

وحتى تكتمل حالة التفاعلية لابد من مراعاة أضلاع العملية الإبداعية (المبدع – النص – المتلقي) ولا يغيب عن البال أن التقنيات الحديثة أوجدت مبدعا مغايرا، وبالتالي أصبح المتلقي أيضا مغايرا، لأنه امتلك بعض المهارات التي تمكنه من ترك بصماته الإيجابية في النص، مما يؤدي إلى بث روح الحياة في النص، ومن ثم يتم التفاعل بين عناصر الإبداع، ويشمل الأدب التفاعلي الرقمي، الأدب بشقيه الشعر والنثر(الرواية، القصة، المسرحية، وغيرها من الفنون النثرية)، والشعر التفاعلي "ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الإلكتروني، معتمدا على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيدا من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، تتنوع في أسلوب عرضها، وطريقة تقديمها للمستخدم، الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونيا، وأن يتفاعل معها ويضيف إليها ويكون عنصرا مشاركا فيها".[2]

كذلك من الأجناس الأدبية التفاعلية في حقل النثر، الرواية التفاعلية التي وظفت التقنيات الحديثة وآليتها، فقد شهدت الساحة الأدبية العالمية ميلاد رواية تفاعلية (مايكل جويس) joyce Michael ، بعنوان قصة بعد الظهيرة، (story afternnon) عام

[1] زياد القاضي وآخرون، مقدمة إلى الأنترنت، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص 23.

[2] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 77.

1986، مستخدما برنامج Story Space، بينما كان ميلاد أول رواية تفاعلية عربية لمحمد سناجلة عام 2001، نشرها على موقعه وحملت عنوان (ظلال الواحد).

أما المسرحية التفاعلية فهي ضرب جديد من ضروب الكتابة الأدبية، التي يتجلى فيها التفاعل بامتياز ويكون المتلقي فيها لاعبا أساسيا، يعرفها السيد نجم بقوله: "شكل آخر اقتحمه الإبداع الرقمي، ولعله يعد اقتحاما، نظرا لما هو معروف وراسخ من كون المسرح هو الكلمة / الحوار، حسب القواعد الأرسطية"[1].

هذا ويتم التعامل مع النص الأدبي الرقمي مهما كان نوعه من خلال قراءة النص على الشاشة ثم تبادل الأدوار أو الحوار والنقاش وإبداء الرأي في قضية ما بحرية ودون أي قيود، وهو أهم ما جادت به التقانة الحديثة على القارئ المعاصر، الذي يتطلع إلى غد أفضل، بعيدا عن عين الرقيب، أو التحكمات الفوقية، حيث يفسح له المجال ليدلي بدلوه في العملية الإبداعية، والمشاركة في القضايا المصيرية لتصبح الثقافة الرقمية معيارا لتطور المجتمعات.

[1] السيد نجم، النص الرقمي وأجناسه (مقال رقمي) 22/07/2012.

الفصـل الأول

"الأجنـاس الأدبيـة"

المبحث الأول: الجنس الأدبي

المبحث الثاني: الأجناس الأدبية أقسامها وخصائصها الفنية

المبحث الثالث: تداخل الأجناس وتطورها

المبحث الأول: الجنس الأدبي

تعد قضية الأجناس من أقدم قضايا الشعرية كما وصفها "تودوروف TODOROV"[1]. فقد احتد النقاش حول مفهوم الجنس، وغدت محاولات وصفه وتعريفه وضبط حدوده تثير الكثير من الاختلاف والإشكال على الرغم من اعتراف الباحثين والنقاد – على اختلاف مشاربهم – بأهمية تصور الجنس وضرورته للكلام عن الجنس الأدبي.

هذه القضية التي أهملت في النصف الأول من القرن العشرين ثم عاد الاهتمام بها من جديد في الدراسات النقدية الغربية على اختلاف مدارسها وتنوع اتجاهاتها.

01- الجنس الأدبي لغة واصطلاحا:

إلا أنه ينبغي أن نعلم أن العناية بمسألة الأجناس الأدبية قد بدأت منذ أفلاطون وتلميذه أرسطو، وامتدت عبر عصور طويلة حاملة معها مقاربات وتقسيمات وتصنيفات يلفها الشيء الكثير من التضارب والاختلاف والغموض.

أ- لغة: تتفق جل المعاجم اللغوية القديمة على معنى لفظة الجنس، فقد عرفه ابن فارس بكونه "الضرب من الشيء".[2]

كما عرفه ابن منظور بأنه "الضرب من كل شيء".[3]

---

[1] – تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، ص11.

2 – ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، ط 1، 1991، مجلد 1، ص 486.

[3] – ابن منظور (جمال الدين بن محمد بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مجلد **VI**، ص 43.

أو "كل ضرب من الشيء".[1]

وفي كتاب العمدة ذكر ابن رشيق القيرواني: "أن التجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة"[2]

ويزيد بعضهم تفصيلا بأن الضرب يكون" من الناس ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة".[3]

من هذه التعريفات نستنتج معاني متكاملة منها التصنيف والترتيب والجمع مع المشاكلة والمماثلة والمجانسة.

أما في اللاتينية فإن كلمة (GENRE)، كلمة فرنسية دخلت المعجم الإنجليزي، رغم وجود كلمة شبيهة لها في المعنى هي كلمة (KIND)، وقد عرفها معجم المصطلحات الإنجليزية كالتالي: "مصطلح فرنسي يدل على (KIND)، نمط (TYPE) أو طبقة أدبية".[4]

ب- اصطلاحا: أما اصطلاحا فإننا لا نكاد نجد مصطلح "جنس" إلا عند الفقهاء أو الفلاسفة، فالفقهاء يتناولونه في مجال الأحكام، أما الفلاسفة ففي مجال علم المنطق، حيث صدر به بعض المشتغلين بالمنطق كتبهم ومنصنفاتهم تحت مسمى:

---

[1] – الفارابي (أبو إبراهيم إسحاق بن إبراهيم)، ديوان الأدب، تحقيق أحمد عمر مختار، مراجعة إبراهيم أنيس، منشورات مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1974، ج1، ص 184.

[2] – ابن رشيق القيرواني، العمدة، دار الجيل للنشر، سوريا، ط 5، 1981، ص321.

[3] – إبن منظور، لسان العرب، مجلد **VI**، ص 43.

[4] – **J.A , CUDDON : ADICTIONARY OF I.tTERARY TERMS ANDRE DEUTSH LONDON 1979-P258.**

الكليات الخمس وأولها الجنس الذي يعرفه "الجرجاني" أنه "اسم دال على كثيرين مختلفين بأنواع" و "كلي مقول على

كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو، من حيث هو كذلك، فالكلي جنس".[1]

وذلك كقولنا حيوان، أي كائن حي ينضوي تحته عدة أنواع كالإنسان والفرس والأسد، ومنه تعريفهم الإنسان بالحيوان الناطق، فالحيوان جنس يدخل تحت مسماه عدة كائنات حية، وناطق فصل، وهو بمعنى مفكر بالقوة، فإنه يفصل الإنسان و يميزه عن باقي الكائنات الحية التي تشاركه في الحيوانية.

على هذا المنوال يفصل المناطقة الحديث عن الماهيات عن طريق ترتيبها إلى جنس ونوع وفصل وخاصة وعرض.

والجنس قد يكون جنسا باعتبار ما تحته من أنواع، ويكون نوعا باعتبار ما فوقه من أجناس إلى أن نصل إلى جنس الأجناس الذي لا جنس أعم منه، أو نتردى إلى نوع لا نوع تحته وهو ما يسمى "نوع الأنواع"، وهو ما لا نوع أخص منه.

هكذا دأب المناطقة في ترتيبهم المتماسك لأصناف الموجودات الذي ينبني بدوره عن تصور شامل للوجود، يترك أثره في اللغة والفقه والفلسفة والأدب وغيرها، ونخص بالذكر التصور لدور اللغة وتبعا له الإنتاج الأدبي ضمن المنظومة الفكرية عامة.

نجد على سبيل المثال "ابن يعيش" في شرحه للمفصل يربط هذا التصور المنطقي الذي أشرنا إليه، وبين مجال اللغة.

فهو يستند إلى سيبوية في توضيحه لمعنى الكلمة والكلام إذ يذكر تعريفه القائل "الكلمة هي اللفظة الدالة على معنى مفرد بالوضع، وهي جنس تحته ثلاثة أنواع: الإسم

[1] – الجرجاني (علي بن محمد بن علي) كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1983، ص107.

والفعل والحرف..."، وفي معرض تعليقه على هذا التحديد للكلمة، يشير إلى أن النحاة إذا أرادوا الدلالة على شيء وتمييزه عن غيره يوردون "الجنس القريب" للشيء المحدد، ثم يقرنون به جميع الفصول المتعلقة به، وبإضافة الجنس القريب الدال على حقيقة المحدود وذاتياته إلى الفصل الدال على جوهر المحدود دلالة خاصة، يتم حد الشيء تحديدا دقيقا كاملا، وانطلاقا من ذلك يستنتج ابن يعيش أن اللفظة جنس للكلمة، وذلك أنها تشتمل المهمل والمستعمل، فكل كلمة لفظة، وليس كل لفظة كلمة.

وينتج عن هذا التحديد أن كل لفظ عم شيئين فصاعدا فهو جنس لما تحته سواء اختلف نوعه أو لم يختلف.

وتبعا لذلك فالكلمة إذا جنس، والاسم والفعل والحرف أنواع، ولذلك يصدق إطلاق اسم الكلمة على كل واحد من الإسم والفعل والحرف، فتقول الإسم كلمة، والفعل كلمة، والحرف كلمة، كما يصدق اسم الحيوان على كل واحد من الإنسان والفرس والطائر...

إن هذين النموذجيين يؤكدان التقارب الشديد بين أصناف الدلالة على الماهيات عند كل من الفلاسفة واللغويين.

فترتيب الموجودات مثل ما يتجلى عند الفلاسفة المسلمين ينعكس بالضرورة على اللغة، وتبعا لذلك على تصور العرب للأجناس الأدبية على أساس ارتباطها الشديد بالفكر.[1]

ولما كان بين اللغة والأدب والفكر والفلسفة هذا الترابط المتين والتشابه والتلاقي في معاينة الوجود والموجودات، ومن ثم تعبير الأدب – بشكل فني وغير مباشر – عن

[1] – ينظر: عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، ط1، دار محمد علي الحامي، ص148 – 149.

المواقف الجوهرية للإنسان في تصوره للكون وإدراكه للحياة والوجود، كان لزاما علينا التوقف عند

أصناف الماهيات وترتيبها مثلما تجلت عند الفلاسفة المسلمين.[1]

إن الأجناس الأدبية تعتبر أنواعا منضوية تحت مسمى الأدب باعتبار، وتعتبر أجناسا بالنسبة لما ينضوي تحتها من نصوص باعتبار آخر، وكل جنس أدبي يختلف عن عديله حسب البنية الفنية وعلى قدر تمايز الشخصيات الأدبية أو الصياغة التعبيرية التي ينماز بها كل جنس عن الآخر.

فكل جنس يتحدد إذن بمقومات وخصائص فنية تجعله يتميز عن الأجناس الأدبية الأخرى وهذا ما دفع نقاد الأدب في العصر الحديث إلى الاهتمام بوضع الأسس وتحديد المقومات التي يقوم عليها كل جنس أدبي، فظهر ما يسمى بنظرية الشعر، ونظرية القصة، ونظرية الرواية ، و نظرية المسرحية... إلا أن نظرية الأجناس الأدبية لا تطمح إلى إرساء أصول نظرية لكل جنس أدبي.[2]

02- تعريفات النقاد للجنس الأدبي:

إذن ما هي التعريفات التي أعطاها النقاد للجنس الأدبي، منهم من اعتبره طبقة من النصوص أو صورة من صور التعبير أو زمرة من الأعمال الأدبية والاختراعات الفنية، وقالب أدبي وفئة عضوية أو ثقافية و فكرة ملازمة لفكرة الأسلوب فلكل جنس أشكال تعبيره الضرورية المحددة وصيغ فنية عامة لها مميزاتها وقوانينها الخاصة ومبادئ عامة،

[1] – ينظر المرجع السابق، ص 152.

[2] – ينظر عبد الرحمان فارسي، الأجناس الأدبية في الأدب العربي ،نشأتها و تطورها– أطروحة علمية للحصول على درجة التخصص الماجستير في الأدب العربي 1994، ص05.

وهذه المبادئ تستخدم في الأشكال الملحمية والغنائية والمسرحية الكثيرة التي تنشأ وتتكون في خلال عملية التطور الأدبي وغيرها من التعريفات التي لا تكاد تخرج عن معنى عام واحد

هو الإيحاء بنوع أو صنف معروف ومحدد بصفة قطعية وفي شيء من الدقة.[1]

أ – عند أفلاطون وأرسطو:

إن هذا المفهوم لازم الجنس الأدبي منذ أفلاطون وتلميذه أرسطو مرورا بعهود طويلة كلها ترى الأدب المتمثل في أجناس معينة لابد أن يحاك ويوضع في قوالب جاهزة، وعامة تختلف من جنس لآخر بناء على ما سبق ذكره من بنيات فنية وصور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة، كل هذه الأمور ينبغي أن تتوحد فنيا في إطار الجنس الواحد، ولا اعتبار باختلاف اللغات والآداب والعصور التي ينتمي إليها الجنس الأدبي.

من هنا ندرك "أن الأجناس الأدبية لها طابع عام وأسس فنية بها يتوحد كل جنس أدبي في ذاته، ويتميز عما سواه بحيث يفرض كل جنس أدبي نفسه بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج فيه موضوعه مهما كانت أصالته ومهما بلغت مكانته من التجديد".[2]

إن الحديث عن نظرية الأجناس الأدبية في نشأتها يدعونا إلى النظر في النقد اليوناني لنقف على ما توصل إليه كل من أفلاطون وأرسطو بخصوص هذا الشأن.

لقد تناول أفلاطون في محاوراته الأجناس الأدبية الشائعة في عصره فقسم الشعر إلى ثلاثة أقسام "الشعر القصصي البحت الذي يتمثل في الأناشيد الدثورامبية، وشعر المحاكاة

[1] – ينظر المرجع السابق، ص 6–7.

[2] – ريم محمد طيب الحفوظي، الأجناس الأدبية والأدب المقارن، مقال، قسم اللغة العربية/ كلية الآداب، جامعة الموصل/ العراق 2018، ص 4.

الذي يعبر فيه الشاعر عن أفكاره عن طريق التشخيص، ونوع ثالث وهو مزيج من النوعين السابقين، ينطق فيه ناظمه باسمه أحيانا وعلى لسان الشخصيات أحيانا أخرى كما يجري في الملاحم".[1]

وبما أن أفلاطون كان يرى أن الشعر إنما هو محاكاة للأشياء، هذه الأخيرة التي تجسد – حسبه – الصور الموجودة في عالم المثل، فإنه أنكر أعمال هوميروس وهيودوس وانتقد أشعارهما بسبب ما جاء فيها من معارك الآلهة، وما دعت إليه من زرع روح الشقاق والنزاع والاختلاف بين طبقات الشعب.[2]

وكان أفلاطون يفضل أجناسا من الشعر على أخرى لأنها تساهم في تربية الشباب وتدعو إلى تقويم أخلاق المجتمع ونشر الفضيلة بين فئاته، فكان يحبذ الشعر الغنائي نسبيا لأنه يشيد بأمجاد الأبطال، وشعر الملاحم ثم المآسي ثم الملهاة في المقام الأخير فهي عنده أسوأ نماذج الشعر لمساسها بالخلق.[3]

ولقد انتقد أفلاطون السوفسطائيين أتباع الفيلسوف بروتاغوراس الذي قال بنسبية كل شيء، وبأن الإنسان مقياس كل شيء، فلا حقائق ولا ثوابت، وإنما هي متغيرات يراها كل إنسان حسب ظروفه وحواسه وموقعه، فاتخذوا الخطابة وسيلة لإقناع العامة بصواب الفكرة، وصواب نقيضها في الوقت نفسه، طلبا لنيل المناصب في فترة انفتاح ديمقراطي مرت به اليونان.

---

[1] – ينظر عبد الرحمان فارسي، الأجناس الأدبية في الأدب العربي، نشأتها وتطورها– أطروحة علمية للحصول على درجة التخصص الماجستير في الأدب العربي، 1994، ص 08.

[2] – ينظر: محمد صقر خفاجة، النقد الأدبي عند اليونان، مكتبة الإنجلو مصرية– دط– القاهرة – عام 1981، ص 90.

[3] – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ط1، بيروت، عام 1982، ص 35.

فأفلاطون كان يقصد أن تكون الخطابة نبراسا يهدي النفوس نحو الجمال والعدالة.

ثم جاء أرسطو، والذي كانت نظرته وتصنيفه للأجناس الأدبية قريبا من أستاذه أفلاطون مع اختلاف طفيف بينهما في مفهوم الجنس الأدبي، وقد اعتبر معظم النقاد أرسطو أول من وضع الأسس التي تبنى عليها نظرية الأجناس الأدبية لأنه حدد الفواصل التي تقوم بين كل جنس أدبي وآخر، وبين أن كل جنس أدبي يختلف عن سواه من حيث الماهية والقيمة، ودعا أيضا إلى ضرورة فصل الأجناس الأدبية بعضها عن بعض فصلا تاما، وقد تحولت نظرته إلى قاعدة عرفت فيما بعد بنقاء النوع.

وقد قسم أرسطو الشعر إلى ثلاثة أنواع: المأساة، والملهاة والملحمة، وبين خصائص كل من المأساة والملحمة في النوع والهدف فهو يرى مثلا أن شعراء المأساة يهدفون إلى تطهير النفس البشرية من غرائز الشر المتمثلة في القسوة والعنف والأذى، وهو هدف لا يتحقق إلا إذا أثار هؤلاء الشعراء في نفوس المشاهدين عاطفتي الخوف والشفقة.

وفي حديثه عن المأساة يدعو إلى ضرورة احتفاظ هذا الجنس الأدبي بقوته على إثارة الخوف والشفقة، لأن اختلاط المشاهد المحزنة بالمشاهد الفكاهية في المأساة يعرضها إلى أن تفقد قيمتها الأدبية، وتنقص من هدفها الأساسي، وهو التطهير الذي يرمي إلى انسجام وتناغم العلاقات البشرية.[1]

وقد اعتمد أرسطو في تصنيف الأنواع الأدبية وتحديد أنواعها على نظرية المحاكاة، والتي تقوم على مبدأ المحاكاة في طبيعة الفن، فالفن لا ينقل فقط ما هو كائن، وإنما ينقل في الغالب ما يمكن أن يكون وما ينبغي أن يكون.

[1] – ينظر: عبد الرحمان فارسي ، الأجناس الأدبية في الأدب العربي ،نشأتها و تطورها، ص10.

ولعل هذا التشدد في التصنيف يعود إلى تصنيف اجتماعي، وتقسيم الناس إلى نـــبلاء وسوقة في الزمن القديم، وهذا ما دفع أرسطو إلى الحديث عن المأساة والملهاة والملحمة، إذ جعل لكل جنس لغته وأسلوبه وجمهوره، فالأدب لا يقتصر عنده على المتعـــة، وإنمـــا جعل له رسالة أخلاقية، وعماد هذه الرسالة الأدبية هو الخلق الحسن في الفرد والجماعة، ولهذا كانت الصلة الوثيقة بين الخلق والفن مثار اهتمامه، فنظرية (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) تعد الأساس العميق لنظرية الأنواع.

وقد أرجع بعض النقاد الفضل لأرسطو في مبدأ الفصل بين الأجناس الأدبية معتبرين إياه واضع الأسس التي تقوم عليها نظرية (فنون الأدب) والفواصل التي تقوم بين كل فن وآخر على أساس خصائصه من ناحية المضمون، ومن ناحية الشكل، وهذا كله من خلال كتابه الموسوم (فن الشعر).[1]

"كما أن أرسطو لم ينس النثر فقد خصه بكتاب (الخطابة) فجعل كلامه عنه في ثلاث مقالات: الأولى عن علاقة الخطابة بالجدل، وعن الفضيلة، والرذيلـــة، والخيـــر النـــافع، وأنواع الدساتير وغيرها، والثانية عن دور الخطابة في التأثير في السماع، والثالثة عـــن الأسلوب الفني للخطابة،[2] مستفيدا من السوفسطائيين واهتمامهم بهذا الفن ومفندا في الوقت نفسه ما كانوا يرمون إليه من قلب الحقائق والقضاء على الفضيلة والأخلاق.[3]

---

[1] – ينظر: وفاء يوسف إبراهيم زبادي ، الأجناس الأدبية في كتاب(الساق على الساق في ما هو الفارياق) لأحمد فارس الشدياق ، دراسة أدبية نقدية ، أطروحة ماجستير في اللغة العربية و آدابها ، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس فلسطين ، ص39.

[2] – المرجع نفسه، ص40.

[3] – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 150.

وعودة إلى الشعر فإن أرسطو يعتبره منقسما وفق طباع الشعراء حيث يقول: "ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء، فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء، وذوو النفوس الخبيثة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا "الأهاجي" بينما أنشأ الآخرون "الأناشيد والمدائح".[1]

قسم أرسطو الشعر على وفق الأفعال فهو يرى أن "الأهاجي" عملت على محاكاة الأفعال الخسيسة، ولما ارتقت كونت الملهاة وحين قلدت التراتيل الدينية والمدائح والأفعال السامية النبيلة نشأت الملحمة، وحين ارتقت الملحمة نشأت عنها المأساة.

ب – الجنس الأدبي في النقد العربي:

أما في النقد العربي القديم فقد وجدت جذور لنظرية الأجناس الأدبية حيث كان يقسم الكلام النقاد القدامى إلى شعر ونثر يدخل تحت النثر أنواع كثيرة منها السجع، والخطابة والخبر، والحديث وغير ذلك في حين لا ينضوي تحت الشعر إلا نوع واحد هو الشعر الغنائي وإن اختلفت أغراضه وتعددت مذاهبه، إلا أن الأدب المنثور الذي يعود إلى فترة ما قبل الإسلام.

حسب كثير من الباحثين والمؤرخين نادر، ولم يصلنا منه إلا القليل وهو ما عبر عنه كاتبو مقال "عربية" في دائرة المعارف الإسلامية بقولهم: "إن غياب أي نثر عربي مكتوب لفترة ما قبل الإسلام ، فكرة لا يكاد يرقى إليها الشك".[2]

---

[1] – أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت، ط2، عام 1973، ص13.

[2] – ينظر:

ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM , NOUVELLE EDITION , ARABIYYA, LE YDEN , TOMEI, P603.

ولعل المظهر الشفوي لما وصلنا من ذلك الأدب هو السبب في كـــون المصـــادر – على اختلافها– لم تنقل إلينا كمية ذات شأن من الأدب المنثور الخاص بعصر مـــا قبـــل الإسلام، فباستثناء بعض النثر الذي دعت إليه ظروف وأحوال خاصـــة يجملهـــا "حبيـــب يوسف مغنية" في أمرين هما الكهانة والمنافرات يعتبر أن الفن النثري قد ضاع جلـــه، إن لم نقل كله لأسباب عديدة، وبسبب ذلك يجزم بأن الرأي الغالـــب هـــو أن كميـــة النثـــر المأثورة عن عصر ما قبل الإسلام هي أقل القليل مما صدر عن العرب حقا، وهو يستند في حكمه ذلك إلى ما أورده الجاحظ نقلا عن الفضل الرقاشي بقوله: "ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون...".[1]

والحقيقة أن الفترة الجاهلية قد عرفت صنفا من الكتابة – على ندرة ما وصل منها – كاد يقتصر على العهود والمواثيق، لكنه لم يرق إلى مرتبة الكتابة الفنية بسبب اقتصـــاره على التوثيق وانعدام بحثه عن التأثير، وبمجيء الإسلام نشأت الحاجة إلى كتابة الـــوحي مثلما نطق به الرسول صلى الله عليه وسلم، فظهرت مجموعة من الكتاب القائمين علـــى تدوين آيات القرآن فور نزولها، لكن ظروف الدعوة الجديدة وانتشارها داخـــل الجزيـــرة وخارجها اقتضت اللجوء إلى كتابة المعاهدات السياسية، وفرضت الاعتماد على الرسائل، مثل تلك التي وجهها الرسول صلى الله عليه وسلم إلى القبائل المختلفة بغية عقد الأحلاف أو الدعوة إلى الإسلام، وغير ذلك من المتطلبات الظرفية، حتى اشتدت دولـــة الإســـلام وقويت شوكته، زادت أهمية الرسائل في ربط قنوات الاتصال بين قلب المجال الإسلامي وأطرافه، وكان من ذلك أن تطورت أغراض الرسالة وأصنافها ومشاغلها، ككتب الأمان، وكتب تقسيم الغنائم وكتب الإقطاعات، إضافة إلى الوصايا والعهود والرسائل المتبادلة مع ملوك الدول المجاورة، هذه الرسائل والمعاهدات والكتب كانت تعكس صـــورة الفصـــاحة

[1] – ينظر: عبد العزيز شبيل ، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري ، جدلية الحضور و الغياب ، ط1 ، دار محمد علي الحامي، ص181 .

العربية المعروفة عند العرب وما تحويه من عناصر الجمال الفني والمعنوي كاستخدامها المجاز والتشبيه والجمل القصيرة المتوازية مع خلوها من الصنعة والتكلف.[1]

ومع تولي الأمويين السلطة وتعقد أمور الدولة وتشعب شؤونها ومشاغلها بسبب اتساع أطرافها كان لزاما على الأمويين أن يتركوا هامشا كبيرا من الحرية للكتّاب، فانتقل الكاتب من مجرد الإملاء إلى الإنشاء في صياغة الرسائل والمكاتبات مما جعله يتحول من مجرد ناقل إلى منشئ يستقل في الصياغة الفنية فيما يكتب، ومع إنشاء ديوان الرسائل في العهد الأموي تطورت الكتابة وجنحت نحو الفنية، حيث أصبح يعين لهذا الديوان كتاب مختصون فلم يأت عهد هشام بن عبد الملك حتى غدت الكتابة تشهد تحولا حقيقيا إلى نثر فني، بل أصبحت الكتابة في هذا العصر فنا يتعلمه الناس ويقبلون عليه رغبة في دخول ديوان الرسائل واغتنام الحظوة والجاه.[2]

وقد ازداد تطور ظاهرة الاستقلال – استقلال الكتاب – بظهور حركة التعريب، تعريب الدواوين التي بدأها عبد الملك بن مروان، واستقطب عددا كبيرا من العرب.[3]

وواكبت الرسالة التطور الذي عرفته الخطابة، والقصص بشتى أنواعها.

واقتفت أثرها في مجال تحريك المشاعر وصبغ الكلام بصبغة فنية هدفها التأثير في النفوس واستمالة العقول، سواء لخدمة غاية سياسية أو دينية، أو لمجرد الامتاع والمؤانسة، وقد ساعدت في هذا الخصوص الترجمة عن الفارسية وغيرها إلى اللغة العربية، والتي بدأت منذ العصر الأموي.

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص 226.

[2] – ينظر المرجع السابق، ص 227.

[3] – ينظر: ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، تعريب إبراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ج2، ط 1، 1998، ص 832 –833.

ساعدت كل هذه العوامل في ظهور إبداع نثر فني في تاريخ الأدب العربي فظهر في عصر هشام بن عبد الملك كتاب تحول النثر المكتوب على أيديهم حتى بلغ مستوى فنيا، أمثال: غيلان وسالم، وعبد الحميد وابن المقفع.

إلى أن جاء الجاحظ (ت 868 م) مطورا لأساليب النثر وموضوعاته، وإن لم يضع تصنيفا جامعا لأنواع النثر، رغم أنه ذكر عددا كبيرا منها فنجد تصنيف كتاب (البخلاء) وتجنيسه يفضيان إلى تعرف أحد أسس بلاغته الكامنة في تعدد أنواعه بين النادرة والرسالة والوصية.

وقد حظيت النادرة باهتمام القراء والدارسين المحدثين أكثر من غيرها من الأنواع، لأدبيتها واستجابتها لأفق التلقي الذي ترسخت فيه معايير بلاغة السرد، قبل أن يبرز الاهتمام في السنوات الأخيرة بالأنواع الأخرى بسبب تزايد الاهتمام بالمفهوم العام للبلاغة ومطلق الخطابات، ومع ذلك يظل البخلاء كما قال توفيق بكار من النصوص الأمهات مثل كليلة ودمنة، ومقامات الهمذاني التي تدشن في الأدب العربي أشكالا كبرى.[1]

أما الشعر فيعتقد الجاحظ أنه حديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله وسهل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر والمهلهل بن ربيعة.[2]

ويتفق أحمد أمين مع الجاحظ في أن الشعر عند العرب حديث النشأة، "وأن الذي وصل إلينا عن الجاهلية لم يعد تاريخ أقدمه مائة وخمسين سنة قبل البعثة".[3]

---

[1] – ينظر: توفيق بكار، جدلية الفرقة والجماعة، مجلة فصول القاهرية، العدد 4، 1984، ص189.

[2] – الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الليثي)، الحيوان، مطبعة الحلبي، د.ط القاهرة، 1364هـ ، ص741.

[3] أحمد أمين، فجر الإسلام، دار الكتاب العربي ،ط11،بيروت،1975،ص58.

لكننا نرى من خلال ما يأتي أن الشعر الجاهلي قديم النشأة، وأن بدايته أبعد بكثير مما وهم الجاحظ، وأحمد أمين، بل إنه يمتد بجذوره في التاريخ وأنه ظهر قبل مجيء امـــرئ القيس والمهلهل بزمن طويل.

ويعترف بعض شعراء الجاهلية بأنهم لم يكونوا السباقين إلى نظم الشعر بل ســـبقهم إلى ذلك نفر من الناس مجهولي الزمن، فهذا زهير بن أبي سلمى يشهد أنه لم يأت بجديد بل يكرر ما جاء به السابقون فيقول:

ما أرانا نقول إلا معارا أو معادا من لفظنا مكرورا

ويشهد امرؤ القيس بأن شخصا سبقه إلى الوقوف على الأطلال والبكاء على الديار بقوله:

عوجا على الطلل المحيل لأننا نبكي الديار كما بكى ابن حذام

وابن حذام هذا شاعر مجهول لا نكاد نعرف عنه شيئا، بل نجهل حتى الفتـــرة التـــي عاش فيها، ونظن أنه لم ينظم في الوقوف على الأطلال فقط بل نظم في أغراض شعرية أخرى، وقد ضاع شعره كله كما ضاع شعر من سبقه من الشعراء.[1]

ج- الجنس الأدبي في النقد الغربي الحديث:

أما حديثا فقد استمر النقاد في الأخذ بنظرية أرسطو في الأجناس الأدبية حتى القرن السابع عشر فاتخذوها قانونا يسيرون عليه في تفسيرهم للأجناس الأدبية، ولكن بعد بداية القرن الثامن عشر ظهر تغيير في موقف النقاد المحدثين، إذ ثار بعضهم علـــى مفـــاهيم أرسطو وآرائه، وقد بلغت هذه الثورة حد التطرف عند بنديتو كروتشه (ت-1952) الذي

[1] – ينظر عبد الرحمان فارسي ، الأجناس الأدبية في الأدب العربي ، نشأتها و تطورها- أطروحة علمية للحصول على درجة التخصص الماجستير في الأدب العربي 1994 ، ص164-165.

فند في كتابه (علم الجمال) النظرية الكلاسيكية، معتبرا أن الأدب مجموعة من القصـــائد المفردة والمسرحيات تشترك في اسم واحد، ودعا إلى تجاوز تقسيم الأجناس الأدبية حيث قال: "أن تقولوا هذه ملحمة، وهذه غنائية، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه، إن الفن هو الغنائية أبدا، وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودرامتها".[1]

هكذا دعت هذه المدرسة الوصفية التي تحدد عدد الأنواع الممكنة، ولا توصـــي الكتـــاب بقواعد معينة، فهي ترى أنه بالإمكان مزج تلك الأنواع التقليدية، وإنتاج نوع جديد مثـــل المأساة، الملهاة.

وتوصي بإنشاء الأنواع على أساس الشمول أو الغنى، كما كانت تبنى على النقـــاء، بدلا من التشديد على التمييز بين نوع و نوع، فمن المهم بعد الإلحاح الرومانتي على تفرد كل عبقرية أصيلة، وكل عمل فني في إيجاد القاسم المشترك في كل نـــوع علـــى حـــدة وإظهار صنعاته الأدبية المشتركة، وهدفه الأدبي.

وقد مثل الرومانسيون هذه المرحلة، فمبدأ الفصل عند الكلاسيكيين تعـــرض لهجـــوم الرومانسيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، معتمـــدين علـــى مســـرح شكسبير الذي لم يعترف بالفصل بين التراجيديا والكوميديا، وظهر هذا الهجوم متواصـــلا حتى بلغ ذروته عند الإيطالي السالف الذكر "كروتشه" خلال فترة ما بين الحربين، أحـــد المعتقدات الأساسية لتلك الجمالية هو رفض نظرية الأشكال أو الأجناس الأدبية عند أحـــد المعتقدات الأساسية لتلك الجمالية هو رفض نظرية الأشكال أو الأجناس الأدبية.[2]

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص 19.

[2] – ينظر: وفاء يوسف إبراهيم زبادي، الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق في ما هو الفارياق) لأحمد فارس الشدياق ص41.

"فكروتشه، وبلانشو، وبارت ثلاثة أسماء جمعت بينها الدعوة لنفي الأنواع، فهم من الحداثيين الذين طالبوا بتدمير الأنواع، والقفز عنها والتعالي على الفروق بين الأنواع الأدبية".[1]

هذا الموقف الذي يضاد ويقابل الموقف المتشدد الذي نلمسه عند كثير من النقاد القدامى والمعاصرين مثل ما قرره (عبد الفتاح كيليطو) من أن جميع النصوص مندرجة بالضرورة في جنس محدد، وليس هناك من نص يمكنه الإفلات من قبضة الجنس.

وليس يخفى ما ينطوي عليه هذا التصور من شطط، إذ يتجاهل حقيقة بدهية لا نخالها تخفى على الباحث، وهي أنه ليس جميع النصوص خاضعة لسلطة الجنس، فقد بقي العديد منها متعاليا لا يقبل الانصياع لضوابط التجنيس والتصنيف، كما هي الحال بالنسبة إلى القرآن الكريم، الذي مثل في السياق العربي نصا لغويا يتجاوز بلاغيا سائر التجليات اللفظية التي أنتجها العربي.

وقد شكل بذلك حالة متميزة ومفردة في تاريخ الأجناس الأدبية، فلا هو بالشعر ولا هو بالنثر، ولكنه (قرآن) باصطلاح العميد.[2]

على الرغم مما سبق إلا أن "معيار الجنس الأدبي يسمح للناقد بقراءة النص قراءة صحيحة، فليس له أن يطالبه بما ليس من خصائصه المكونة لماهيته... إن الناقد مطالب بأن يجعل مفهوم الجنس حاضرا في ذهنه... ومعنى هذا كله أن فكرة الجنس الأدبي فكرة تنظيم منهجي لا يمكن أن تنفصل عن النقد".[3]

---

[1] – المرجع السابق، ص42.

[2] – محمد عبد البشير مسالتي، القراءة الأجناسية المعاصرة، للسرد العربي القديم، نظر بحثي في مسارات الدرس المغاربي– مشاركة في ملتقى.

[3] – ينظر، المرجع نفسه.

إن الجنس الأدبي يصبح عاملا في قراءة القارئ والمتلقي عندما يغدو معروفا لديه، كما يقول (غلوينسكي): "إن القراءة نفسها تتحدد بالجنس ذلك أن المتلقي يكيف جهازه المعرفي لمقتضيات الجنس الذي يمثله نص معين، وهو يسعى طوال قراءته إلى تبني موقف مطابق لما يقترحه النص أو يفرضه، وبهذا المنظور يغدو الجنس ضابطا للقراءة، يوجه مجراها أو يحدد هذا المجرى إلى حد ما.

ولم يكن ليضطلع بهذه الوظيفة لولا انتماؤه إلى تقليد أدبي مألوف لدى القارئ... ومع ذلك فهذا لا يعني إطلاقا بأن الجنس كيان ذو طبيعة محافظة... فالجنس يصل النص المقروء بتقليد معين دون أن يخضعه له كلية".[1]

إن الجنس الأدبي إذن لا يخضع النص إخضاعا تاما، بل إن أي تغيرات تفد مع كل نص جديد ترسم أفق انتظار للقارئ قابل للتحول وفق ما يطرأ على الجنس من هذه التغيرات.

"إن اعتبار الجنس عاملا في التواصل الأدبي يعني أنه يمثل ما يصطلح عليه (غلوينسكي) بالوعي الأجناسي".[2]

إن الجنس الأدبي عبارة عن محددات سابقة على النص، ولكنها ليست من الصرامة بحيث تكيف النصوص وتخضعها لها إخضاعا مطلقا كما سبق بيانه، وهي- أي هذه المحددات – بنيات نصية مجردة، أما النص الفعلي فهو بنيات نصية منجزة، تتحقق فيها ومن خلالها البنيات المجردة.

---

[1] – محمد مشبال، البلاغة و مقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد01 ،يوليو/سبتمبر 2001، المجلد 30، ص61.

[2] – المرجع نفسه، ص 62.

وبمعنى آخر انتقال الجنس الأدبي من القوة إلى الفعل، وبذلك تغدو العلاقة بين النص والجنس أن النص تحقيق للجنس وتكوين له، ويكون ذلك باشتراك مجموعة من النصوص في السمات الجوهرية نفسها، حتى نرتقى إلى جنس أدبي بعينه.

كما يقول (كيليطو): "النوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبـــراز العناصر نفسها".[1]

وسوف نتحدث في المبحث التالي عن الأجناس الأدبية في حلتها المعاصرة، وكيف اهتم النقاد العرب بها، وكيف عرفوها وحددوا خصائصها الفنية، وكيف كانـــت نشـــأتها وتطورها إلى ما آلت إليه.

[1] – عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، ،ط1، 1982، ص 21.

المبحث الثاني: الأجناس الأدبية أقسامها

إن لكل فن أو جنس أدبي مميزاته ومقوماته التي يختص بها سواء من جانب التقنية أو البناء الهيكلي أو من جانب التنظير، فالرواية والقصة والأقصوصة والمقالة لكل واحدة منها هيكلها الذي تتميز به وبناؤها الذي تتفرد به؛ بعضها عن بعض، وإن كانت جميعها تتفق في صورتها السردية، وللقصيدة بأنواعها، المقفّاة والعمودية والحرة والنثرية، والملحمة ونحوها كذلك تلك المقومات الفنية التي تختص كل واحدة بها، على أنها تتفق جميعا في تركيبتها الشعرية والغنائية الإيقاعية، وكذا المسرحية والسيناريو ونحوهما والتي قد تتفق في بنيتها الحوارية إلا أنها قد تتمايز في نقط متعددة، إضافة إلى ما زيد على كل ذلك من هايكو مثلا.

وعليه فإن هذا المبحث يعنى بدراسة الأجناس الأدبية من حيث مفهومها وبنيتها ومناط هيكلتها التي تنضوي تحتها، أي من خلال تصنيفها وتنويعها وتفريعها بغية التمييز فيما بينها عن طريق بيان أوجه التشابه والاختلاف، إن شكلا وإن مضمونا وإن مقصدية، لذا ارتأينا تقسيمها ووضعها ضمن حيز ما تتفق فيه صورتها الكبرى، مما يشكل عندنا قسمين اثنين، يعالج القسم الأول منها الأجناس الأدبية الشعرية الغنائية، أما العنصر الثاني فيتناول الأجناس الأدبية السردية الحكائية وهي التي تتخذ من القصة والحكاية وسردها العنصر الأوفى لتخريج صورتها الفنية النهائية.

ولقد جاء هذا التقسيم وفق منهجية وصفية تستند إلى إبراز مواصفات الجنس الأدبي ومميزاته باستخلاص بنياته النوعية واستكشاف مكوناته التجنيسية لمعرفة ما هو ثابت وجوهري ورصد ما هو عرضي متغير.[1]

الأجناس الأدبية الشعرية (الغنائية):

والشعرية هنا ليس المراد منها المدرسة أو النظرية التي تعمل على دراسة الأدب من الداخل من قبيل اختيار الموضوع ونمط التأليف والأسلوب[2]، وإنما المراد منها هو ذلك النظم الذي تكون سمته الأولى والرئيسية هي الوحدة والتمركز منضافا إليها سمة ثانية هي تخصيص للأولى لكنها تسمح بتمييز الجنس الشعري عن الأجناس الأدبية الأخرى، وهي اتصالها وانجذابها نحو الزمن الراهن الأبدي للفن، وهو ما تذكره الدكتورة يمنى العيد في معرفة النص تحت مفهومي الكلية للنص، والإيقاع الداخلي، إذ إنه علينا أن ننظر في النص الشعري ككل، بحيث نصل إلى مكونات أساسية فيه، يساعدنا في التقاطها على مقاربة إيحاءات الصورة الشعرية في النص.[3]

---

[1]- ينظر تزفيطان تودورف نظرية الأجناس الأدبية دراسات في التناص والكتابة والنقد ترجمة: عبد الرحمن بوعلي دار نينوى دمشق، ط 1، 2016م 1437ه، بداية من الصفحة 13- 15.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص111.

[3]- يمنى العيد ، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1 كانون الاول 1983م، ص 91.

فالشعر إذا فن من فنون اللغة، مقترن في المعتاد بالنظم، غايته العبارة عن شيء أو إيقاظ معناه بواسطة تأليفات كلامية للإيقاع والانسجام والصورة فيها من الأهمية ما للمحتوى المعقول نفسه وأحيانا أكثر.[1]

ولقد كان لماهية الشعر بوصفه اتصال النص بالصورة التي تتشكل داخله المنطلق الأساسي الذي ينهل منه النقاد توصيفهم لمفهومه العام، فنجده مثلا عند عبد الرحمان شكري هو "حديث النفوس للنفوس بكل ما يختلج فيها من هواجس... وتجارب جديدة..." تماما كما نجده عند وردزورث (wordsworth) الذي يرى أن "كل شعر جيد إنما هو انسياب تلقائي للمشاعر القوية".[2]

ولعل ذلك ما يتعالق بين مصطلح الشعر كلفظ دال وبين مفهومه كمدلول عليه، ولئن شئنا تجاوز هذا المعنى إلى ما يعارضه من عموم التعبير عن الانفعالات والمشاعر الشخصية إلى الشعور المحض الذي يعبر عنه الفن، نجد أن الشعر "ليس بالصورة اللفظية

[1]– إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ترجمة محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 167.

[2]– عبد الدايم الشوا، في الأدب المقارن، دراسة أدبية مقارنة بين الأدب العربي والإنجليزي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2، 1983، ص 20–21.

الأسطورية للآلهة والشياطين، ولا بالحقيقة المنطقية لحتميات وعلاقات مجردة... إن عالم الشعر ليقف بمعزل عنهما كليهما بوصفه عالم إبهام ومساورة".[1]

وإذا صح منا ذلك فقد نستطيع جمع ما أسلفنا ذكره عن ماهية الجنس الأدبي الشعري بأنه كل ما يعنى بالمعنى والقيمة في آن واحد، فلا يتصور المحسوس المجرد بمعزل عما هو جوهري في ذات الشعور، بحيث يتناول الإبداع في كل أشكاله، وعليه فإننا سنعنى بعد ذلك بإيضاح مكونات العنصر الشعري حتى يتمايز عندنا مع باقي الفنون الأدبية التي قد تعنى بذات الظاهرة التي كنا بصدد توضيحها.

أ-مكونات الشعر:

ونقصد بمكونات الشعر تلك التعيينات التي يستخلص منها الدارس للشعر سماته الجمالية ونظرته الأجناسية، وهي كالآتي:

- **البيت:** وهو عنصر يستلزم تنظيما على مستويين: مستوى الوزن أي طول البيت، ومستوى الإيقاع، أي نظام الأصوات واستعمال القافية[2]، ولعل هذا ما يتجلى في كثير من تعريفات المتقدمين من النقاد وحتى المحدثين منهم بقولهم إن الشعر هو القول الموزون

[1]- محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، الدار العربية للكتاب- د.ط- 1988- الجماهيرية الليبية- ص94.

[2]- إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ص167.

المقفى الدال على معنى، وبأنه ما نظم من الكلام على أوصاف محددة ومعلومة على إيقاع معروف هو الآخر بتوالي الحركات والسكنات على نحو منتظم.[1]

- **الصورة** : فالشعر ليس نظما بقافية ووزن وإيقاع فقط، بل كيان يحمل بين جوانحه صورة وتخيلا ونفسا مستلهمة، وهي ما تتمثل في محاكاة الواقع بطرق ماثلة من خلال صور أهمها الاستعارات والكنايات، منضافا إليها تلك اللغة الشعرية التي تغتني بالتلميح[2]، أي إن الشعر يستعمل اللغة (الوزن والدلالة) لتحوير صورة ما، قد تكون صورة انفعالية أو فكرية أو تكون صورة عنهما معا؛ وهذا الغالب والمراد، وليست فقط صورة مادية أو تخيلية فقط.

- **العروض:** أو موسيقى البيت، وهي ما يتألف منها النص الشعري من آثار إيقاعية وصوتية وقواعد موسيقية[3]، على مراد أن الشعر لم يصنع إلا ليلقى على المسامع، بحيث لا يتصوّر أن يلقى ما لا لحن له ولا رنة، وهو ما سنلفيه عند من يعتبر أن الشاعر هو الذي يعطي الوزن المعين نغمته الحزينة أو الراقصة، وهو الذي يخلع مشاعره الخاصة على الوزن ويحاول إيجاد توافق بين حركة نفسه والحركة الخارجية للقصيدة.[4]

---

[1]- ينظر: عبد الرحمان فارسي: الأجناس الأدبية في الأدب العربي نشأتها وتطورها- أطروحة علمية للحصول على درجة الماجستير، إشراف الدكتور عكاشة شايف، جامعة تلمسان، معهد اللغة والأدب العربي، ص 157-158.

[2]- ينظر إيف ستالوني – الأجناس الأدبية، ص168.

[3]- المصدر نفسه، ص 169.

[4]- عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط 2،1985، ص115.

- **اللزوم والإلهام:** ولعل هذين صنوان من جذع واحد، فاللزوم عودة الشعر إلى نفسه (ذاته)، بما يضفي عليه صفة الكمال، انطلاقا من شكله الذي يعتبر مركز تلك الغاية[1]، والإلهام منشأ القصيدة ذاتها من مصدر يكاد يعزلها عن خلافها من الجنسين الحكائي والمسرحي والذي قد يرد مصدر كل منهما إلى الإرادة والروية من المؤلف.[2]

وخلاصة القول في البحث في مكونات النص الشعري هو بيان وجود نظام له، وكذا هوية ذلك النظام وخصائص عناصره، على اختلاف زمن تشكل ذلك النص بين الأصالة والمعاصرة وبين القديم والحديث.

أشكال النص الأدبي الشعري:

لقد اتخذت الأجناس الأدبية الشعرية أشكالا متعددة على اختلاف العصور التي ظهرت بها، وباختلاف الأغراض التي نظمت وفقها، ونظرا للعناصر التي تتركب منها وتتفكك عليها حتى إن كثيرا من النقاد أرجعوا تلك الأشكال إلى أربعة أقسام كبرى؛ هي: الشعر الملحمي والشعر الغنائي، والشعر الدرامي والشعر التعليمي[3]، بينما ذهب آخرون إلى القول بأن في الجنس الأدبي الشعري قسمان أساسيان تبعا لموقف الشاعر[4] يتناول الأول منهما الشعر الغنائي الذاتي على اعتبار أن الشعر في الأصل صنع للإنشاد

[1]- ينظر إيف ستالوني الأجناس الأدبية في الأدب العربي، ص 171.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص 172.

[3]- إيف ستالوني ،الأجناس الأدبية في الأدب العربي، مرجع سابق، ص 39 .

[4]- عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، دط، 2016، ص 84 .

مصحوبا بما يقيم ذلك من آلات موسيقية، حتى في العصور الأولى التي عرف فيها العرب الشعر عرفوه مقرونا بالإنشاد والغناء[1]، والغنائية في مفهومها اللفظي هي العبارة الشخصية عن انفعال يعبّر عنه بطرق إيقاعية موسيقية[2]، على أنها في التركيب النصي تتولّد من مجموع عناصر نذكر منها:

- التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع.

- التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها.

- التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة وبهدف دلالي محدد.

- التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها.[3]

والمعنى أن تركيب اللغة باعتبارها مقاطع صوتية، وتكرار تلك المقاطع ثم توزيعها على نسق دلالي هادف ومحدد مع ما يلزمه من جرس ورنة، سيشكل عند الشاعر من جهته والمتلقي من جهته الأخرى صورة فعلية للنص داخل حلقته الأجناسية.

أما من حيث إنه شعر ذاتي فذلك من حيث هي – بصفة أولية – تجربة شخصية دخل فيها عنصر التفكير والعقل.[4]

---

[1]– ينظر المرجع نفسه ، ص163.

[2]– إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ص176.

[3]– يمنى العيد، في معرفة النص، ص 98

[4]– ينظر عز الدين اسماعيل،" الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص 85.

فإذا تناول الشاعر المادة الخام لموضوعه تناولا موضوعيا، أي من حيث هي قائمة خارج شخصيته الخاصة ومستقلة عنها، فإن الشعر يكون قصصيا أو ووصفيا[1]، وهو القسم الثاني من أقسام الجنس الأدبي الشعري الذي ذهب إليه أصحاب هذا الرأي، والواقع أن كلا الرأيين قد ينظر إليهما بعين ما هو متعارف عليه في النصوص الشعرية القديمة، فإذا نظرنا إلى النصوص الحديثة من عصر الشعر رأينا أن النص الشعري صار ينضوي تحته مجموعة من الأشكال والطبوع الفنية التي قد نذكر منها الشعر العمودي، والموشحات وشعر التفعيلة أو الشعر الحر، حيث إن العرب عرفوا القصيدة العمودية كشكل شعري متفرّد حتى ظهور الموشحات ببلاد الأندلس ثم ظهور شعر التفعيلة في الربع الثاني من القرن العشرين[2] وكذلك شعر المراثي والحداد[3].

أما إذا استغرقنا في البحث عما استجد به واقع النص الشعري المعاصر ظهر لدينا ما يسمى بقصيدة الومضة وشعر الهايكو وقصيدة النثر، غير أن كل واحدة من أصناف الجنس الأدبي الشعري تتطلب ورقة بحثية خاصة بها يفرغ فيها الدارس حوصلة ما فيها من أسس نشأتها ومفاهيمها وعناصرها الأولية وخصائصها وأسلوبية كل منها على حدة بشكل لا تسمح به حدود هذا البحث، فلعلها تجد أحدا من الدارسين المهتمين بها.

---

[1]– المرجع نفسه، ص85.

[2]– ينظر: إيف ستالوني، الأجناس الأدبية في الأدب العربي، ص174.

[3] المرجع نفسه، ص177.

الأجناس الأدبية السردية الحكائية:

ولقد تجاوزنا مصطلح النثر كتخصيص لهذه الأصناف لما صار يدخل في الأدب المعاصر على الشعرية من نثر، ومن ذلك القصيدة النثرية ونحوها، ثم ما قد يطول ذكره من فنون نثرية تدخل في محصلتها الخطابة والمناظرات والأمثال والتوقيعات ونحوها، مما قد يدفعنا ذكرها إلى تطويل غير مرغوب فيه، كما أن مصطلح السرد والحكاية صنوان مقترنان بهما فئة واسعة من فنون الأدب القصصي على وجه الخصوص بما لا يترك مجالا للشعر بالدخول فيه إلا من باب التجريب الذي هو باب لا يقفل مهما استدرك عليه.

أما السرد فهو في اللغة تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا متتابعا بعضه في إثر بعض[1]، على أنه ما يصطلح عليه أدبيا فنيا بالحكي أو القص المباشر من طرف الكاتب أو الشخصية في الإنتاج الفني، يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات، ويعنى كذلك برواية أخبار تمت بصلة للواقع أو لا تمت، وهو أسلوب في الكتابة[2]، وهو كذلك مصطلح يستعمل في التعبير عن تسلسل الأحداث في مختلف الأنماط الأدبية والفنية بصفة عامة، وربما تجاوزها أحيانا، بل وهي أصح كلمة عربية لترجمة المصطلح

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ص 1987–1989.

[2] – علي مولاي، مصطلحات النقد العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005.

الفرنسي récit وذلك لشمولها وفقدانها لنعت مخصص[1] وهو الشيء ذاته حين نأتي إلى تعريف الحكاية، والتي نجد بأنها سوق واقعة أو وقائع حقيقية أو خيالية، لا يلتزم فيها الحاكي قواعد الفن الدقيقة بل يرسم الكلام كما يواتيه طبعه.[2]

وحاصل القول إنه إذا كان السرد حركة متتابعة من التصوير الفني لحدث أو واقعة، فإن الحكاية هي سوق ذلك التصوير وفق ما يتطلبه واقع ذلك التصوير، مع مراعاة الجانب الشكلي للأدب، وهو ما يضعنا في حدود هذه الورقة البحثية ويلزمنا بأن لا نتجاوز حدود الفعل الحكائي السردي القصصي بالخصوص؛ أي ما اجتمعت فيه عناصر القص من حدث وشخصية وزمان ومكان والفكرة وأسلوب طرحها.[3] وفي السياق ذاته تتفرع عنها الأبعاد الثلاثة: الحكاية أو مجموع الأحداث المسرودة والسارد أو الحاكي والنص.[4]

وللأجناس الأدبية الحكائية السردية ثلاثة وظائف رئيسية، تتعلق بالحكاية من جهة أحداثها وزمانها والقائمين بها، تعرّف بالوظائف المتصلة بالمغامرة، وهي الوظيفة التعليمية أو الإخبارية، تلك التي تلازم الوصف، والوظيفة التمثيلية أو التصويرية، وهي

---

[1]– ينظر سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر، د.ط، د.ت، ص16.17.

[2]– تيمور محمود، دراسات في القصة والمسرح، المطبعة النموذجية ، د.ت– ص99.

[3]– ينظر عز الدين اسماعيل ، الأدب وفنونه دراسة ونقد، مصدر سابق، ص103.

[4]– ينظر سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر، د.ط.

ما تمنح الكاتب إمكانية المطابقة بين الكلمات والعالم، ثم الوظيفة السردية، وهي متعلقة أساسا بمسار الأحداث.[1]

ومن نماذج هذه الفنون الحكائية ما يلي:

- الرواية:

وهو نوع على حداثة ظهوره – إن تبنينا رأي من يقول بحداثته في الظهور – غير أنه استطاع خلق فضائه الخاص بل والتوسع فيه من خلال تنويعات الأسلوب والتجريب وكذا التفاعل، ما جعل الرواية تصبح إحدى أهم الأشكال السردية في الأدب الحديث والمعاصر، والرواية تتعرّف بالقياس إلى الواقع بطريقة في الكتابة بموضوع معين وبغاية جمالية[2]، ومعنى ذلك أنها تنطلق من تخيل الواقع وفق موضوع بعينه على أن تعتمد في طرح فكرته أسلوبا فنيا جماليا، ولهذا كانت الرواية على رأي لوكاتش الشكل الأدبي الأكثر دلالة في المجتمع البورجوازي[3]، على شاكلة الفن النثري التخيلي الذي يعكس

[1]– ينظر محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص185 حتى ص 192.

[2]– ينظر ايف ستالوني، الأجناس الأدبية ص 1210.

[3]– نقلا عن آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط **2**، 2015، ص 24.

أحداثا وعلاقات وثقافات إنسانية وأدبية، يسمح بذلك طولها النسبي بالقياس إلى فن القصة مثلا.[1]

تقوم البنية السردية للرواية على جملة من العناصر المتداخلة والمتفاعلة التي يصعب علينا فصلها عن بعضها البعض بسبب أنها ذات تأثير ببعضها، ومن ذلك:

الزمان: أي النظام الوقتي والسببي للأحداث[2] الذي تطلق منه أبرز التقنيات السردية، فلا وجود للأحداث داخل الرواية إذا لم يكن هناك زمن تقع فيه وتترابط فيه بعضها ببعض.

المكان: وهو عنصر لا يقل أهمية عن الزمان بل كثيرا ما يعتبر عنصرا قرينا به، حتى ذهب بعض الاصطلاحيين إلى الجمع بينهما ونحتهما تحت مصطلح الزمكانية، والمكان هو مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة بذلك فضاءها الواسع الشامل[3]، فهو إذا يشمل البيئة التي تدور فيها الأحداث وتتشكل فيها الصراعات والشخصيات بطبائعها وطبيعتها الإنسانية، منضافا إليها صبغة المكان الفعلية التي قد تؤثر بشكل واضح على بنية النص ذاته.

---

[1]– ينظر المرجع نفسه، ص27.

[2]– المرجع نفسه، ص 31.

[3]– المرجع نفسه، ص 33.

الشخصية: وهو محور التجربة الروائية، رغم التضارب الصارخ حول مفهومه الفني، من كونه جوهرا سيكولوجيا، أو نمطا اجتماعيا، أو باعتباره علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وخارجه[1]، وسواء كانت من هذا أو ذاك فهي في الواقع جميع ذلك مما يشكل طبيعة الكائن الذي تدور حول مناطه الأحداث وبناءها.

اللغة: ويقصد بها الأسلوب الذي يتبعه الروائي في تشكيل نصه، بشكل يجعل للكلمة قانونها الخاص وإيقاعها المتميز[2]، وهو ما يمنح المتخيل واقعيته فيبدو العالم الروائي أو القصصي الوهمي حقيقيا.[3]

الحدث: والحق أن الحدث هو العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية السابقة، وهو يتوالى في السياق السردي تبعا لمنطق خاص بها وفق ترابط وظيفي.[4]

القصة القصيرة:

إن هذا التركيب قد يوهم البعض بأن القصة القصيرة مجرد قصة تقع في صفحات قلائل، أي من حيث الحجم فقط، ومصدر الوهم في ذلك حداثة نشأتها وعدم توفر المعاجم

---

[1]– ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ك.1، لبنان، 1431ه،ـ 2010م، ص39.

[2]– ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد، ص 37.

[3]– ينظر يمنى العيد، في معرفة النص، ص 185.

[4] – ينظر يمنى العيد، السرد، ص47– 48.

القديمة على مدلول خاص بها غير ما قد يقال من كونها أحدوثة أو خبر منقول رواية أو كتابة وبأن القصاصين هم من يقصون على الناس ما يروق لقلوبهم[1]، بل إن القصة القصيرة تختلف عن غيرها من الفن القصصي بما يصطلح عليه بوحدة الانطباع[2]، وهي تمثل حدثا واحدا يقع في وقت واحد وتتناول شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة أثارها موقف واحد[3]. وهو ما اتفق عليه جميع النقاد في أساسيات القصة القصيرة، بينما وقع اختلافهم في تحديد مدى حجمها مقارنة بالقصة عموما، حيث وضع لها بعضهم حدا زمنيا من نصف ساعة إلى ساعتين لقراءتها، على حين ذهب آخرون بتحديدها وفق حصر عدد كلماتها بين ألف وخمسمائة، وعشرة آلاف كلمة.[4]

وحاصل القول إن القصة القصيرة تتمسك بنفس الخصائص الفنية التي تبنى بها الرواية كما أسلفنا من قبل، في حين تختلف عنها بتضمنها لوحدة الانطباع أو الحدث وربما نضيف على أنها تتميز عنها بالأسلوب المتبع في الكتابة إذا ما نظرنا لموضوع القصة القصيرة مقارنة بالرواية، على أن تحديد حجمها زمنيا أو بعدد الكلمات ليس ذلك غاية في ذاته بل بما قد يترتب عليه بناء تلك الأحدوثة.

---

[1] ينظر : جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص 212.

[2]– عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، مرجع سابق، ص 111.

[3]– ينظر المرجع نفسه، ص 111.

[4]–ينظر، المرجع نفسه، ص 112.

الرواية القصيرة novella:

وهو تركيب جمع بين ما هو رواية كمفهوم أدبي سبق لنا بيان اصـــطلاحه، وبـــين وصف القصيرة، وإن كنا بينا أن القصة القصيرة لا باعتبار الحجم بل باعتبار خصائص بنيتها، كذلك كانت الرواية القصيرة نوعا سرديا بينيا يقع بين القصة القصيرة والرواية[1]، على أن هذه البينية لا تتوقف عند الحجم، بل تتجاوزه إلى بينية في مستوى البناء الفنـــي والتقنيات السردية وطريقة التعامل مع العناصر المكونة للعمل السردي.

ولو شئنا لاستطعنا الجمع والتركيب بين الرواية والقصة والقصة القصيرة والرواية القصيرة بأنها تتفق في كونها عملا فنيا أدبيا يعتمد على سردية الحكاية ووصف الأحدوثة أو المروية وفق تقنيات وخصائص وبنية محددة أو غير محددة –إذا دخلنا في التجريب–، على أنها لا تختلف إلا في كيفية صياغة تلك الأحدوثة ونمذجة معاييرها الداخلية.

[1]– محمد عبيد الله ، بنية الرواية القصيرة، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص30.

المقامة:

يدل لفظ "مقامة" في اللسان العربي على المجلس[1]، شاملة بذلك المحل أو مكان القيام وكل ما قد يحدث ويقال من حديث أدبي، أما في الاصطلاح فهو لون أدبي يصاغ على شكل قصص قصيرة متألقة في ألفاظها وأساليبها، فيجعل لها راويا واحدا وبطلا واحدا.[2]

ولقد تضاربت الآراء في نشأة هذا اللون الأدبي وعلى يد من صنع، لولا أن هذا المقام يطول بما لا نريد أن نذهب إليه في ورقتنا البحثية، ولد لدى مرتاض على سبيل المثال تصادما من خلال تلك الآراء حيث ذهب إلى أن الهمذاني هو منشئ فن المقامات.[3]

فإذا أتينا إلى عناصرها الفنية وخصائص بنيتها وأسلوبها الأدبي وجدنا من النقاد من يرى بأن المقامة تأخذ من القصة عنصر الشخصية والتشويق، ومن المسرحية الواقعية والحوار، مثلما يأخذ من المقالة أو الحديث البليغ التدفق ورصانة اللغة[4]، ولعل ذلك راجع إلى ما قرنه بعض النقاد بامتياز المقامة عن غيرها بمزج الشعر والفن داخل لون أو نص أدبي مما يجعل له طابعه الخاص، ومن عناصر الشكل الفني للمقامة:

---

[1]–ينظر: عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1988، ص9.

[2]– ينظر: شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، مصر، ط 3، ص7.

[3]– ينظر عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الدار التونسية، 1988، الجزائر ، ص 151.

[4]– علي شلش، بصمات القصة العربية على الإنتاج الأوروبي، مجلة العربي، ع287، ص75.

الموضوع: إذ إن من أخص خصائص المضمون في فن المقامة موضوعه الهزل والمرح[1]، وهو ما يتطلبه مفهومها الأول باعتبارها مجلسا يفرد للاستئناس، وعلى ذلك كانت المقامات في مصاف الطرف والنوادر أكثر من كونها نواة للرواية العربية.

الشخصيات: ولقد أسلفنا الذكر بأن الغالبية الساحقة من النقاد يميلون إلى اعتماد المقامة على وحدة الراوي منضافا إليها ما قد يكون من شخصية بطلة، والذي يكون مجهولا في بداية الأمر بالنسبة للراوي الذي يتعرف عليه ببعض القرائن.[2]

الأسلوب والصياغة:

عادة ما تعتمد المقامة على اللغة العالية المتينة الأنيقة[3]، وهو ما نلاحظه في غرابة الألفاظ وجزالة معناها التراكبي من حيث اتساقها وانسجامها مع بعضها البعض، أما الأسلوب فإن المقامة تصطنع الغريب والتأنق في اختيار الألفاظ.[4]

مزج الواقع التاريخي والفنية القصصية، وهو ما لا يمكن إلا إذا توافرت في الكتابة:

---

[1]– عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص 283.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 362.

[3]– المرجع نفسه، 364.

[4] – المرجع نفسه : ص366.

السيرة الذاتية:

وهي واحدة من أحدث الفنون الأدبية، حيث تعد بحثا يستعرض فيه الكاتب حياته أو حياة أحد المشاهير مبررا من خلاله المنجزات التي تحققت في مسيرة حياة المتحدث عنه[1]، أي إنه ينطلق من التجربة الإنسانية الذاتية ليصل إلى الجمالية الأدبية، ويكون ذلك من خلال السيرية بشروط وأدوات فنية لبنائها الداخلي، مما يفسح المجال لصاحبها أن يصوغها في صورة مترابطة على أساس من الوحدة والاتساق في البناء والروح... وفي أسلوب أدبي قادر على أن ينقل إلينا محتوى وافيا كاملا عن تاريخه الشخصي[2]، ومن تلك الشروط الفنية:

- العنوان باعتباره مفتاح الكاتب إلى عمله ومفتاحنا إلى عقل كاتب السيرة.

- المعاهدة النصية أو ميثاق السيرة الذاتية، ويعنى بها تحديد هوية النص من خلال النص ذاته دون تجاوزه إلى عوامل خارجية.

---

[1] ندى محمود مصطفى، فن السيرة الذاتية في الأدب الفلسطيني، مكتبة النجاح الوطنية، 2006، ص6.

[2]- عبد الدايم يحيى إبراهيم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، ص10.

– الحقيقة والخيال وهو ما يبني عليه الكاتب سيرته من خلال مادته الأولية المتمثلة في المذكرات والرسائل والشواهد ونحوها، منضافا إليها الشكل التصويري على أن يكون الخيال فيها مقيدا لا أن يدخل ضمن حيز الرواية.

إضافة إلى هذا كله نجد ما يتفق عليه فن النثر جميعا من أحداث ومضمون وشخصيات وفضاء زمني وآخر مكاني، لما لها من أهمية وتأثير على بقية أركان السيرة الذاتية.[1]

المسرحية:

وهي أدب يراد به التمثيل، فالمسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب وإنما هي قصة تكتب لتمثل[2]، وبالتالي فهي عمل متناسق بين ما هو قصة مروية ومكتوبة، وبين ما هو تمثيل مرئي ومنظور، فإذا نظرنا إلى وجه الاختلاف بينه وبين القصة أو غيرها من الفنون النثرية، قلنا إن المسرحية لا تعتمد على الوصف أو السرد بل على الحوار بشكل أساسي في حين تشترك معها في تضمنها للحدث والشخصية والفكرة ونحوها.[3]

ومن المعايير الأساسية في البناء الفني للمسرحية، ما يلي:

---

[1]– ينظر: التميمي أمل، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1 2005، من ص 189.

[2]– محمد زكي العشماوي، في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص 43.

[3]– ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، مرجع سابق، ص131.

– فعل القول: ذلك أن الوسائل المجندة في المسرح تحاكي الناس كلهم وهم يفعلون ويعملون...بضمير المتكلم.

– العلاقة بالزمن: إذ لا وجود للمسرح إلا بالاستحضار الذي يقع في زمان معلق معاصر للتمثيل، وهي من أصول الفن المسرحي – اللغة المسرحية – وتتكون من النص المسرحي وآثار الإخراج.

– الشخصية: باعتبار وظيفتها ضمن الحدث المسرحي، محاكاة وتصورا.[1]

هذه أبرز التقيسمات التي استقرت عليها الأجناس الأدبية، وأهم خصائصها الفنية، غير أن السؤال الذي يطرح بإلحاح منذ ما يربو عن قرن من الزمن، هل احتفظت هذه التقسيمات بهيكلها الخاص وبنيتها المعهودة لم تتجاوزها ولم تشذ عنها، أم تمردت عن الأطر والحواجز التي فرضت على الجنس الأدبي، فغدا جنسا منفتحا على غيره، متحرّرا من القوالب الجاهزة وسلطتها، هذا ما نتعرف عليه في المبحث الثالث.

[1]– ينظر: إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، من ص 55– ص 62.

المبحث الثالث: تداخل الأجناس وتطورها

إن الجنس الأدبي – كما سبق بيانه – يعد موجها من موجهات القراءة يضيئ للقارئ مساره لاستكشاف طبيعة النصوص ويساهم في توجيه القاراءات وتشـــكيل دلالـــة النص المقروء.

فكرة صفاء الجنس:

وهو مفتاح يساعد المتلقي لمعرفة النص الذي هو بصدده بناء علـــى أعـــراف الجنس الذي ينضوي تحته لأن التلقيات مهما تنوع أصحابها محكومة بأفقهـــا التـــاريخي، وسياقها الثقافي وإطارها الخارجي فهي تتحرك في مساحة محدودة وفق ما يتيحـــه هـــذا الأفق أو السياق أو الإطار، تحت إكراهات يمارسها أفق الانتظار على المتلقـــي ويوجـــه قراءاته توجيها صارما، وهذا كله في التصور القديم الذي يؤمن بالنقاء النوعي، وهو مـــا جعل النقاد والدارسين يسعون لفهم آليات اشتغال الجنس، ومحاولة معرفة حدوده وعلاقاته مع الأجناس الأخرى، معتبرين الجنس الأدبي قالبا افتراضيا تصب فيه الإبـــداعات وفـــق خصائص ثابتة ترسم معالم الجنس وتحده، وهذا ما جنح إليه السواد الأعظم من المنظرين القدامى الذين أسسوا لنظرية الأجناس الأدبية بناء على نظرتهم إلى فكرة صفاء الجـــنس وحدوده، هذه الفكرة وهذا التوجه الذي دام فترة طويلة من الزمن حتى ظهرت الرومانسية التي اعتبرت الحدود الفاصلة بين الأجناس تقسيمات مدرسية لا ترقى إلى حقيقة الأجناس

الأدبية، ونادت بتداخل الأجناس وهدم الحدود الفاصلة بينها مما يستلزم تخطي الموجه الجنسي للنص، والبحث عن أعراف غير تقليدية في قراءة النصوص.

انفتاح الأجناس وتوالد أخرى:

فبدأ الحديث عن انفتاح الجنس واستحالة عيشه منفردا في إطار خاص به، مغلق، فالجنس الأدبي في التنظير الجديد يستمر وتطول حياته مادام مؤثرا في غيره من الأجناس ومتأثرا بها.

"إن الأجناس مظاهر جمالية تنشأ في سياق تاريخي معلوم وتتطور وتموت، ولكنها في كلتا الحالتين تتسرب شظايا في مسام الأجناس اللاحقة وتسري فيها سريان النسق".[1]

فعامل الزمن يكشف عن تأثر اللاحق بالسابق لأن التطور والتحول أمر مهم في حياة الجنس الأدبي، ولم تعد عند أصحاب النظرية الجديدة جمالية الجنس الأدبي نابعة من تقاليده الخاصة في التعبير، والتي اعتبرها القدماء مكونات فنية ثابتة تفرض نفسها على المبدع مهما كانت أصالته في الخلق الفني، كما أنها تفرض نفسها على القارئ في ممارسته للتلقي والتأويل، فلم يعد الجنس الأدبي معيارا يوجه الإبداع والنقد معا.

وينطلق هذا المفهوم الجديد من القناعة التي توصل إليها أصحاب هذا التوجه إلى أن الأنواع الأدبية ليست راسخة الأركان، ولا ثابتة الوجود، بل هي كيانات متحركة

[1] محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي ، دراسة في السردية العربية ،دار الغرب الإسلامي بيروت ، 1998، ص 40 – 41.

ومتحولة، حيث يمكن زوال نوع أدبي ما، وتوالد أنواع أخرى جديدة أو تحولها، فالفن بطبيعته هو التجاوز والتغير الدائم بصفته إبداعا متجددا، بل في الإمكان تداخل أجناس وأشكال أدبية، أو اندماج أكثر من نوع كتابي داخل النص الواحد.

حيث تتضافر الكتابة من خلال توظيف أجناس أدبية عديدة، كأن يحوي النص على سبيل المثال القصة والقصيدة، أو القصة والمسرح والشعر، أو الشعر والدراما، وهو ما يجعل الأديب في حاجة ملحة إلى تخطي جنس أدبي ما، والقفز على الحدود المتعارف عليها في سبيل الكتابة من خلال أجناس أدبية أخرى، عن طريق دمجها والاستفادة مما تتوافر عليه الأشكال الأدبية الأخرى من معطيات جمالية وشكلية ورؤيوية، حيث يوازن الكاتب بين الشكل والرؤية، لأن الرؤية والمضمون جزء لا ينفصل عن الشكل، كما أن الشكل من دون رؤية وعاء فارغ.

إن الجنس الأدبي – قبل العصر الرومانسي – عبارة عن محددات سابقة على النص، أي بنيات نصية مجردة، أما النص فهو بنيات نصية منجزة تتحقق فيها ومن خلالها البنيات المجردة، وبذلك تكون العلاقة بين النص والجنس أن الأول تحقيق للأخير وتكوين له، ويتم ذلك عندما تشترك مجموعة من النصوص في السمات الجوهرية نفسها، التي تؤشر إلى ارتقائها إلى جنس أدبي بعينه، سواء كان هذا الجنس موجودا أو محتملا أو مفترضا.

يقول كيليطو: "النوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبـــراز العناصـــر نفسها".[1]

أي إن النصوص إذا تعددت وتواترت واشتركت في قواسم نصية معينة تصبح منضـــوية تحت جنس بعينه ويظهر إثر ذلك مفهوم النوع الأدبي والذي هو مؤسس على مبدأ (أفـــق الانتظار) الذي قال به (ياوس).

التحرر من المعايير الأجناسية:

فالقارئ إذا ما درج على قراءة نصوص معينة لها نفس المكونات يصبح لديه تقليد في القراءة ينظّم على وفقه هذه النصوص ويدرجها تحت نوعها الذي تنضوي تحته وتنتمي إليه، فإذا ما تناول نصا لا تنطبق عليه المواصفات ولا يخضع للتحديدات ذاتهـــا فإن أفق الانتظار لديه يخيب، ويدرك حينها أنه بصدد نوع مغاير لم يألفه، مما يحتم عليه تغيير وتجديد التلقي، بما يتوافق مع هذا النوع الجديد، الذي خالف تقاليد القـــراءة وكســـر توقعاته وانتهك عناصر النوع الذي اعتاده.

حيث يفضي هذا الخرق والتعديل والتحويل إلى ظهور نوع جديـــد، أو أنـــواع مختلفة، بل قد يتمخض عنه النص الذي يدمر الحدود وينأى عن التصنيفات والتقســـيمات، ويتحرر من المعايير الأجناسية، وهو ما نادت به الحركة النقدية الأدبية ابتداء من نهايـــة القرن الثامن عشر، حيث بدأت مقولة الجنس تفقـــد مصـــداقيتها، وظهـــرت علـــى يـــد

[1] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، بيروت، مرجع سابق، ص 21.

الرومانسيين نصوص خارج الأطر والمقاييس المعهودة تأبى الرضوخ لقوالب جاهزة وحدود صارمة بين الأجناس.

لقد جاء هذا التوجه الجديد "كردة فعل على المتشددين الذين وازنوا بين الأنواع الأدبية والأشياء الطبيعية من حيث الاستقلالية، أي الاتجاه الكلاسيكي الصارم في تقسيم الأجناس والفصل بينها، حيث برز هذا الاتجاه للعيان بعد عجز الأنواع القديمة (الأجناس الكبرى) عن الاستمرار نتيجة تغير معطيات كثيرة، أبرزها المعطى الاجتماعي الذي كان أحد أسس التقسيمات الكلاسيكية (أراذل، أبطال، نبلاء)، فقد تحولت المجتمعات الأوروبية من العلاقات الإقطاعية إلى العلاقات الجديدة، ونهضت في هذه المجموعات فئات جديدة، حملت أفكار التغيير ونقد الماضي والدعوة إلى هدم الحدود الوهمية بين الأجناس الأدبية أو إلغائها.

هاجم الرومنسيون المبدأ العام للتقسيم الأرسطي باعتباره يتناقض والحياة الجديدة التي عرفتها المجتمعات الأوروبية، كما يناقض الأذواق العامة للمجتمع الأوروبي ولا يستطيع أن يحاكيها".[1]

وهكذا ساهمت هذه النظرة الجديدة في التخفيف من السلطة المطلقة للجنس والتي حظي بها فترة طويلة من الزمن مستفيدا من فكرة نقاء الجنس الأدبي، ومن ثم عرفت

[1] صالح معتوق، نظرية الأجنس الأدبية العربية من التأسيس إلى الانفتاح، مجلة المعيار، مجلد 27، العدد 03، 2023، ص 430 – 431.

التقسيمات والفواصل والحدود مرونة في التوجه الجديد وانعكس ذلك بوضوح في تعريفات الشعر والأدب عند رواد المدرسة الجديدة.

"فبعد المرحلة الرومانسية لم يعد الخلط بين الأنواع يحط من قيمة الكتابة الأدبيـــة، لأن نظرية الأنواع تخلت منذ الرومانسية عن صرامة الفصل بين الأنواع الأدبيـــة، بـــل أصبحت ترى في المزج قانونا طبيعيا في أي تحول أدبي".[1]

فالجنس الأدبي لا يعرف الثبات ولا يرضخ للجمود لأنه مهما امتزج بأجناس أخرى واحتك بها فإن ذلك يساعد على اكتساب خصائص جديدة تمنحه القدرة على إضـــافات لا محدودة في حركية وتحول مستمر، بحيث يؤثر ويتأثر بغيره مما يتطلب إعـــادة تعريفـــه في كل مرة حيث إنه لم ينسج على مثال سابق، ولا قالب معهود.

ولعل الإيطالي "بندتو كروتشـــه BENEDETTO GROCE (1866 – 1952)" من أبرز النقاد الذين رفضوا مبدأ نقاء الجنس حيث قامت فلسفته الجماليـــة علـــى مبـــدأ "لاغائية الفن" وعلى مسلمة فرادة الإبداع، تعتبر كل نص أصيل جنسا في حد ذاته وقائما بذاته، وبغير هذا التغير فكل نص أصيل يبتدع جنسه الخاص به، ونتيجـــة لـــذلك تكـــون الأجناس متعددة بتعدد النصوص الأصلية، ويصبح مدار الاهتمام النقدي ليس هو التساؤل عن الانتماء الجينالوجي، بل هو معرفة هل النص رديئ أو جيد".[2]

---

[1] المرجع السابق، ص 432.

[2] رشيد وديجي، قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية، ملاحظات أساسية، ص 280.

إن اعتماد الأجناس الأدبية أساسا للنقد والذي يمثله في القديم أرسطو ومن سار على نهجه كان يراعى فيه خصائص تميز كل جنس عن الآخر، تتمثل هذه الخصائص إما في الشكل من إيقاع ووزن وقافية، وإما في البنية خاصة في ترتيب أحداث العمل الفني (الوحدة العضوية) من حجم هذا العمل وطوله أو قصره، كما في القصيدة والمسرحية والقصة، وإما في الزمن الذي يشغله موضوع العمل الفني، كما كان يراعى عند أصحاب هذا التوجه الشعور الذي يثيره النص الأدبي، فإن اتحد هذا الشعور أدرجت النصوص ضمن جنس أدبي مشترك، فجعلوا الضحك للملهاة، والخوف والرحمة في المأساة على سبيل المثال، وقد كان ينظر في هذا الاتجاه الكلاسيكي إلى الأجناس الأدبية وكأنها كائنات حية تنمو وتتطور غير أن لها أفقا تستقر عنده ويتوقف نموها وتطورها.

"أما في العصر الحديث فقد تغيرت النظرة إلى الأجناس الأدبية فأصبحت دراستها ذات طابع وصفي، فليست هي بأوامر عملية فنية مرسومة لدى المؤلفين، لكنها شروح وتعليل لا يحددان العمل الفني تحديدا تحكميا، ولا يحصرانه حصرا تلقائيا، وفي هذه النظرة الوصفية العلمية يمكن أن يختلط جنس أدبي بجنس أدبي آخر ليؤلفا جنسا جديدا كما في (المأساة اللاهية)، فالأجناس تمثل مجموعة من الاختراعات الفنية الجمالية يكون الكاتب على بينة منها، ولكنه قد يطوعها لأدبه أو يزيد فيها".[1]

[1] ينظر: ريم محمد طيب الحفوظي، الأجناس الأدبية والأدب المقارن مقال، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الموصل، مرجع سابق، ص 05.

من هنا ندرك أن الأدب يسير في ظل الاعتبارات الاجتماعية نحو النمو والتطور الدائب ولا يعرف الكمال أو الاستقرار والتوقف " فقد تنشأ الأجناس الأدبية طبيعية في الآداب القومية، دون استعانة في نشأتها بآداب أخرى، ولكنها حين تنهض وتنضج فنيا استجابة لحاجات المجتمع الفنية والفكرية، تستمد عادة أكثر عوامل نموها ونهوضها من الآداب الأخرى".[1]

لقد تعرضت المعايير الأرسطية لموقف ثوري ترك أثره في التفكير النقدي في الأدب حيث لم يعد يعترف بالحدود الصارمة بين الأجناس، لكن كيف تم تجاوز التصور التقليدي للأجناس الأدبية؟

يجيبنا على هذا التساؤل الأستاذ رشيد وديجي من جامعة مولاي إسماعيل بالمغرب، حيث يقسم مراحل هذا التجاوز والانعتاق من النظرة القديمة إلى ثلاث مراحل: المرحلة الأولى: مرحلة انصهار الأجناس، والمرحلة الثانية: تتمثل في رفض مفهوم الجنس الأدبي، أما المرحلة الثالثة: فهي سيادة النص، فالمرحلة الأولى تتمثل في الشكل المطلق الذي نادى به الرومانسيون الألمان في نهاية القرن الثامن عشر، والذين أحدثوا ثورة في مقولة الجنس الأدبي، حيث اعترضوا على إمكانية وجود أشكال تكون قبليا شمولية، ولا زمنية، وذات جوهر محدد، كما في تصور الأخوين شليغل SHLEGEL ونوفاليس NOVALIS، وغيرهما من الشعراء الألمان في تصورهم للكتابة ولممارستهم لها، وأن

[1] المرجع نفسه، ص 05.

النص لا يعترف بحدود ما بين الأجناس والأشكال، إيمانا منهم أن تصورات النظام الشعري الشمولي في أغلبها سخيفة، ولذلك فإن شليغل يحلم بشعر يسعى إلى الخلط بين الشعر والنثر بين العبقرية والنقد بين الشعر الفني والشعر الطبيعي، وصهر كل هذا في بوتقة واحدة، لأن نظام الأجناس الكلاسيكي يقتل الخلق الأدبي، أما الجنس الشعري كما تراه الرومانسية يتجاوز كونه جنسا، لأنه شعر يطمح إلى الكلية بحيث يصبح كلا موحدا تتصاهر فيه تماما كافة عوالم الفن لأجل بناء عمل فني شامل، فالفن عندهم لم يعد ثمرة محاكاة، بل هو ثمرة إبداع كائن استثنائي، يختلف عن باقي البشر، إنه كائن عبقري.

وقد وجد عند الرومانسين الإنجليز والفرنسيين العداء نفسه لفكرة نقاء الأنواع وخلوص الأجناس وجنحوا إلى السعي في التوفيق بينها.

وكان فكتور هوجو VICTOR HUGO (1885/1802)، أكثر الرومانسيين تحمسا لجمالية فنية كلية يتألف فيما بينها الشكل الروائي، والشكل الشعري، والشكل المسرحي مازجا في نصوصه بين الحبكة الميلودرامية، والحوارات المضحكة والغنائية، والرومانسية والمواقف العجائبية غير عابئ بالتصنيفات ولا يعطيها أكثر مما تستحق معتبرا الفكر أرضا خصبة تنتج غلتها بكل حرية وبكل صدفة.

وهكذا حرص الأدباء بعد فكتور هوجو، على إبداع نصوص ذات أشكال شاذة هجينة يتعصى تصنيفها وفق تصور أرسطو وتحديداته لها، فائقة العناية والتي سادت في ميدان الأدب طيلة عشرين قرنا أو يزيد.

كما فعل ريتشارد فاغنر RICHARD FAGNER (1813/1883) في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حين سعى إلى تجديد المسرح الأثيني القديم، فقد مزج ووحّد بين الشعر والموسيقى، والفرجة المسرحية، والرقص حيث تضافر الشعر المسرحي بالتأليف الموسيقي، لتحريك العواطف في جو تنعدم فيه الحدود الفاصلة بين الفنون تحقيقا لما يدعوه "الأثر الفني الكلي الخالد".

وتتمثل المرحلة الثانية من مراحل تجاوز التوجه القديم، في رفض مفهوم الجنس الأدبي، حيث عرف الموقف من الأجناس الأدبية تحولا عميقا مع بدايات القرن العشرين، وجنح النقاد الجدد إلى التشكيك في النظام المعياري للأجناس الأدبية المتوارث عن الشعرية الأريسطية، معتبرين التمييز بين جنس وآخر أمرا لا يخلو من الشطط والتعسف، وعلى رأس من نحى هذا المنحى عالم الجمال بندتو كروتشه، فقد كان يرى أن الحواجز الصارمة بين القوالب والأشكال فكرة عقيمة لا تخلو من التهافت والاظطراب، ففي رأيه أن كل أثر أدبي أصيل ينتهك قانونا جنسيا أدبيا مكرسا ما، مما يجعل النقاد يضطرون إلى توسيع مفهوم الجنس، لأن كل عمل أدبي قد لا يخضع للتحديدات النظرية الجاهزة، ولا ينسجم معها.

مما يتطلب إعادة النظر في مقولة الجنس باستمرار، والحل الفاصل في هذه الحالة هو الاعتراف بخاصية التفرد والعبقرية التي يمتاز بها كل عمل أدبي وفني بعيدا عن التصنيف لهذه الأعمال في خانات الفصائل المحددة، لأن المبدع الفذّ هو الذي يتحدى كل

هذه التصنيفات والتحديدات، ويقطع صلته بأي معيار جنسي يحد من إبداعه ويقوض تحرره، والمبدع الفرد يعلو على كل تيار أدبي معين.

أما المرحلة الثالثة فتوصلنا إلى سيادة النص مجاوزا للجنس فقد ظهرت نصوص ابتداء من الثلث الأول للقرن العشرين تأبى الخضوع للتصنيفات الأجناسية الكلاسيكية مثل مسرحيات EUGENE ONEILL و BERTOLT BRECHT و SAMUEL BECKETT وغيرها حيث تتراوح بين التراجيدية والكوميدية، و FINNEGANS WAKE لـ JAMES JOYCE (1941/1882) هل هي شعر أو رواية أو تأملات في اللغة؟.

إن هذه النصوص وغيرها لم يألفها المتلقي ولا تعرف نمطا معينا، ولا تخضع لأي تصنيف كلاسيكي، لذلك يفضل إدوارد الخراط أن يسميها بالكولاج أو النزوات، حيث يرفض أن تسمى نصوصه السردية روايات بل يفضل مصطلح (كولاج روائي) أو (نزوات روائية) كما يعتبر لويس أراغون LOUIS ARAGON التمييز والفصل إجراء تلفيقيا تافها، فلا حدود عنده بين الشعر والرواية والفلسفة، والأمثال فالكل بالنسبة إليه كلام.[1]

وهكذا تم تجاوز النظرة الكلاسيكية للأجناس عموما على المراحل الثلاث السالفة الذكر والتي تنتهي بمرحلة سيادة النص وتجاوز مقولة الجنس.

[1] ينظر: رشيد وديجي، قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية، ملاحظات أساسية، ص 277 – 280 – 281.

"ورغم اختلاف وجهات النظر حول الأجناس الأدبية بين مؤيدين للتصنيف والداعين للمزج تظل قضية البحث في جدوى الدراسة الأجناسية ملازمة للنقاد والمنظرين باختلاف عصورهم وتوجهاتهم النظرية والفلسفية والفكرية، وإذا كان هذا التسليم في الأزمنة القديمة مرتبطا بالتفكير الكلاسيكي الذي يضبط الجنس ويرسم حدوده بصرامة، فإن هذا التسليم امتد حتى زماننا الحاضر، ومثّل هذا الموقف رينيه ويليك RENE WALLEK و أوستيف وارين AUSTIN WARREN وجيرار جنيت ما جعل من قضية تصنيف الأجناس أمرا لا مفر منه، حتى وإن اعتقدنا بالمقولات التي تروج للمزج والتداخل، كون هذا التداخل لا يمكن استنتاجه إلا عن طريق التسليم بحدود معينة للأجناس، وخصائص قارة تعرف من خلالها، ثمة يمكننا الحديث عن استعارة جنس لخصائص جنس آخر عبر سيرورته التاريخية، فهذه الضوابط أو هذه القواعد التنظيرية تعمل على ملاحقة التغيرات الطارئة على مختلف الأجناس ساعية لإيجاد تصورات جديدة للنصوص أو الإبداعات المتمردة على هذه الثوابت".[1]

حتى نصل إلى الإقرار بانفتاح الأجناس وانصهارها لأنها مرتبطة بالفن والإبداع الذي لا يعرف الحدود ويتميز بالحرية والتمرد على القوالب الجاهزة، حيث تتشطر الأجناس الأدبية وتتشظى إلى مزيج من الخطابات المتداخلة من أشكال أدبية شتى ويغدو

[1] صالح معتوق، نظرية الأجناس الأدبية الغربية من التأسيس إلى الانفتاح، مجلة المعيار، مجلد 27، العدد 03، 2023، ص 435.

الخطاب الأدبي أشبه بالعباءة الجامعة التي تتعاطى مع مختلف الأشكال والنصوص الهجينة، التي تثري العملية التواصلية مع البشر، وترفع من قيمة الرسالة الموجهة إلى المتلقين وتلغي عامل الرتابة والجمود الذي ظل مسيطرا على الساحة الأدبية ردحا من الزمن.

فالجنس الأدبي بتداخله مع الأجناس الأخرى يفضي إلى انفتاح النص على نصوص مختلفة ومهجنة تزيد من علاقة التثقيف والإمتاع في الوقت نفسه، عن طريق إستعارة أدوات من حقل معرفي أو فني إلى حقل آخر، فكانت السينما والمسرح والدراما، مصحوبة بالمؤثرات المختلفة، ومحفزات الحواس، تقنيات إستعانت بها النصوص الشعرية، والأمر نفسه بالنسبة للرواية والقصة، وغيرها من الأجناس الأدبية، التي أصبحت تؤمن بفكرة انفتاح الحدود وترفض قارية النص، ويتجلى ذلك بامتياز في الأدب الرقمي التفاعلي حيث ترفع الفواصل بين الأجناس وتنصهر النصوص وتتعمق رؤية الأديب للحياة المعاصرة بكل تفاصيلها، وتعلو مكانة المتلقي، مستغلا ما أتاحته التقنية الإلكترونية لتحقيق آماله في تفاعلية كاملة.

الفصل الثاني

"الأدب الرقمي"

المبحث الأول: الأدب الرقمي استمرارية أم قطيعة

المبحث الثاني: الفروق الجوهرية بين مبدع النص الرقمي والنص الورقي

المبحث الثالث: التفاعلية والتفاعل بين الكاتب والقارئ في ضوء نظرية التلقي

المبحث الرابع: المؤثرات البصرية والسمعية ودورها في الأدب الرقمي

المبحث الأول: الأدب الرقمي.. استمرارية أم قطيعة؟

يشيع في الدراسات الأجنبية مصطلح "الأدب الرقمي" DIGITAL LITERATURE أو الأدب الإلكتروني ELECTRONIC LITERATURE وهو الأدب الذي ولد في رحم التكنولوجيا ونستطيع التعرف عليه من خلال شاشة الحاسوب، وقد يحتل مكانا على صفحة الأنترنت، كما يدل على النص المترابط أو التشعبي أو النص المتفرع HYPER TEXT.

- إشكالية المصطلح:

قد نجد فروقا جوهرية بين المصطلحات التالية: التفاعلية، الرقمية، الإلكترونية، مع أن الثلاثة تعبر عن النص الأدبي الذي يطل علينا عن طريق شاشة الحاسوب و يقدم عبر الوسيط الإلكتروني.

إلا أن من الباحثين من يرى أن كل مصطلح قد يحل محل الآخر، وأن هذا الاختلاف والتمايز بين المعنيين بالأدب الإلكتروني نابع من حداثة هذا الشكل من الأدب في الغرب نسبيا، وهذا ما تقر به كوسكيما RANI KOSKIMA في مستهل أطروحتها "الأدب الرقمي: من النص إلى النص التشعبي والماوراء : DIGITAL LITERATURE FROM TEXT TO HYPER TEXT AND BEYOND، حيث تعترف بصعوبة معنى المصطلح، وأن شقها هذه الطريق الصعبة سيمهد للآخرين استخدامها؛ فترى أن

"الأدب الرقمي غامض جدا، وعسير جدا على التحديد ووفقا لصيغة العمل، فإن التوضيح الآتي يمكن أن يستعمل".[1]

– مصطلحات الأدب الإلكتروني، الرقمي، التفاعلي:

وتشير الكاتبة فاطمة البريكي إلى بعض الفروق بين القصيدة التفاعلية، والشعر الرقمي، والشعر الإلكتروني قائلة: "وأول هذه الفروق هو أن الشاعر إذا تجاوز الصيغة الخطية المباشرة والتقليدية في تقديم النص إلى المتلقي، واعتمد بشكل كلي على تفاعل المتلقي مع النص، مستفيدا من الخصائص التي تتيحها التقنيات الحديثة، تصبح القصيدة التي يقدمها (تفاعلية) وتعتمد درجة تفاعليتها على مقدار الحيز الذي يتركه المبدع للمتلقي، والحرية التي يمنحها إياه للتحرك في فضاء النص، دون قيود أو إجبار بأي شيء، أو توجيه له نحو معنى واحد و وحيد...أما (الشعر الرقمي) و(الشعر الإلكتروني) فلا يختلفان عن بعضهما في دلالتهما العامة.

فمصطلح (الشعر الرقمي) يشير إلى نص مقدم من خلال شاشة الحاسوب دون أي شروط أخرى، في الوقت الذي يمكن أن يقدم ورقيا أيضا، وكذلك (الشعر الإلكتروني).

[1] – تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، ص11.

أما سبب تسمية الشعر المقدم من خلال الشاشة الزرقاء بالـــ (الشعر الرقمي) مـــثلا، فيعود إلى أنه يقدم رقميا على شاشة الحاسوب، الذي يعتمد الصيغة الرقمية الثنائية (1/0) في التعامل مع النصوص أيا كانت طبيعتها، أما سبب تسميته بالـــ (الشعر الإلكتروني) فقد يعود إلى طبيعة الحامل له، إذ أصبح يقدم عبر الوسيط الإلكتروني بعد أن كان يقدم عبر الوسيط الورقي".[1]

إلا أن الدكتور إبراهيم أحمد ملحم في مؤلفه الموسوم (الأدب والتقنية، مـــدخل إلـــى النقد التفاعلي) يرى أنه لا ضير في أن تتعاور المصطلحات الثلاث وتؤدي نفس المفهوم حيث يقول: "هناك حماسة كبيرة في الغـــرب لصـــناعة (الأدب الإلكترونـــي) أو (الأدب الرقمي) أو الأدب التفاعلي)، وقد استخدمت (أو) لتأكيد أن تحديد معنى المصطلح لم يعـــد عند صناع الأدب مشكلة، فكل مصطلح قد يحل مكان الآخر، ويتخذ المواصفات نفســـها لهذا الآخر، بل باتت المشكلة في تخطي السابق لتحقيق فعالية أكبر، فالتقنية لا تقف عنـــد حد معين، وكذلك الأدب لن يقف عند حد معين، فقد صارت الوسيلة الأكثر فعاليـــة هـــي حفز الخيال والعاطفة معا لخلق المعنى الخاص بكل قارئ".[2]

[1] – فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 75.

[2] – إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، ص 16 – 17.

بل هناك من الباحثين من يحبذ أن يطلق على هذا النوع من الأدب، الأدب الرقمي، كما يرى الدكتور (حسين دحو) وهو أستاذ بكلية الآداب واللغات بجامعة ورقلة، بقوله: "ولعلي أفضل مصطلح الرقمي لأنه يعكس الجانب التقني المتعلق بنوعية رقن الكتابة النصية المتراوحة بين الترابط والتشعب والتفرع، وقد ظهرت أيضا عبارة اصطلاحية أخرى عبرت عن مظهر الكتابة الأدبية الرقمية بمسمى النص الفائق، والناظر في مختلف المفاهيم التي ساقها من اشتغل على الأدب التفاعلي وسعى في نقله إلى الأدب العربي، يجد أنها لا تتحدث عن شيء خاص يميز هذا الأدب عدا مظهره الخارجي المتعلق بشكل كتابته والوسيلة المستخدمة في ذلك"[1].

إن الكاتب يجنح إلى أن ما يميز الأدب التفاعلي عن الورقي إنما هو الإطار والشكل الذي كتب به، والوسيلة المستعملة خلال الكتابة، ولم تميزه التفاعلية التي هي صفة كل نص أدبي بمعناه العام وليست خاصة بهذا النوع من الأدب.

ويتضح ذلك من خلال جملة من المفاهيم التي وصف بها الأدب الرقمي، فهو: "النص الذي يتعين بالتقنيات التي وفرتها تكنولوجيا المعلومات وبرمجيات الحاسب الإلكتروني لصياغة هيكلته الخارجية والداخلية، والذي لا يمكن عرضه إلا من خلال الوسائط التفاعلية الإلكترونية كالقرص المدمج و الحاسب الإلكتروني أو الشبكة العنكبوتية

[1] – حسين دحو، النص الرقمي في الأدب العربي من الورقية إلى الرقمنة، وجه آخر لما بعد الحداثة، مجلة الأثر، ص 110.

الإنترنت، كما يعرف بأنه: "الأدب الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية والإلكترونية ولا يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني، أو من خلال الشاشة الزرقاء...أو إنه النص الذي ينشر نشرا رقميا، ويستخدم التقنيات التي أتاحتها الثورة المعلوماتية والرقمية من استخدام النص المتفرع الهايبر تكست والمؤثرات السمعية والبصرية الأخرى، وفن الأنيميشز والجرافيك وغيرها من المؤثرات التي أتاحتها الثورة الرقمية".[1]

ويرى الدكتور حسين دحو، أن الشيء الذي يميز الأدب الرقمي عن الورقي ليس هو التفاعل، لأن التفاعل مطلوب في تكامل العملية الإبداعية، لأن ما يعرضه النص- أيا كان نوع هذا النص- من أفكار ورؤى معرفية وأبنية لغوية إنما يراد منه بناء علاقة تواصل مع الذوات المستقبلة والقارئة، التي تأخذ العمل وتمعن فيه بالتدقيق والتفسير والتحليل، ثم تطلق ردات فعل مما ينتج عنه تعريف بالنص وبيان له، وهذا الأمر – أي التفاعل – لم تنفرد به النصوص الرقمية، فقد وجد مثيله في الشعر العربي، وإذا كان المراد بالتفاعل هو مشاركة الحواس المختلفة في تلقي النص واستثارتها وتراسلها، كذلك الأمر ليس بدعا فقد أدرك الشعراء منذ العصر الجاهلي أن الحواس أدوات الشعور، إذن

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص 111.

يكمن جوهر الاختلاف بين النصيين الأدبيين الرقمي والورقي في شكل وكيفيـــة التفاعـــل أثناء الإنتاج والقراءة..." .[1]

ويتميز التفاعل في الأدب الرقمي بما تتيحه التقنيات التي وفرتها التكنولوجيا وبرمجيـــات الحاسوب الإلكتروني.

من هنا كان لنا مندوحة في استعمال مصـــطلح الأدب الرقمـــي أو جعلـــه رديفـــا لمصطلح الأدب التفاعلي على أقل تقدير.

- تطور الأدب يقتضي الإفادة من تجارب الماضـــي وتكييفهـــا لاســـتثمارها فـــي الحاضر:

إن الأدب الرقمي باعتباره أدبا مستحدثا يستعصي على عدة تساؤلات، حتى إنك قـــد تجد الإجابة عن معضلاته وحل رموزه و شفراته لدى صغار الطلبة والدارسين مالا تجده عند الأساتذة المتخصصين، لا لشيء إلا لأنه يعتبر فنا حديثا، لم تظهر معالمه كاملـــة – خاصة عندنا نحن العرب.

ولا يزال النقاش حول تأثير الحاسوب والوسائط الإلكترونية على الأدب مستمرا، ولا توجد إجابة محددة حتى الآن، ومع ذلك من الواضح أن هذه التكنولوجيـــا قـــد أدت إلـــى تغييرات كبيرة في طريقة كتابة الأدب وقراءته و نشره.

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص 111.

ويبقى السؤال مفتوحا حول ما إذا كانت هذه التغييرات ستؤدي إلـــى اختفـــاء الأدب القديم أم ظهور أشكال أدبية جديدة.

فهل يشكل الأدب الرقمي قطيعة مع الأدب الـــورقي / المطبـــوع، أم هـــو امتـــداد واستمرار وتطور للأدب التقليدي؟.

إن تطور الأدب يقتضي من الأديب الإفادة من تجارب الماضي وتكييفها لاستثمارها في الحاضر، ولا غرو في ظهور هذا الفن الجديد بعد أحقاب متطاولة من التعـــاطي مـــع الأدب عند العرب، فالليالي والأيام لا تزال حبلى بكل جديد، فالأديب الأريـــب والباحـــث الحاذق عليه أن يستفيد من تجارب الماضي ومخزونه ويعيد تصويرها وتكييفها مـــع مـــا يقتضيه الوقت الراهن، ويجزم قطعا أن ما وصل إليه ليس نهاية السلسلة أو خاتمة ما قـــد يصل إليه الفكر الإنساني، لأن لكل عصر آلياته ووسائطه التي ترنـــو إليهـــا الجمـــاهير للتعبير عن نظرتها للعالم والإنسان والحياة.

إن أول شيء يلفت الانتباه إلى هذا الأدب الجديد، هو امتزاج الكلمة فيـــه بالصـــورة والصوت، وهذا ليس بدعا في تراثنا العربي والإسلامي، فقد كان الشاعر العربي القـــديم يصف جواده أو بعيره أو خيمته أو سيفه و يصور كل ذلك تصويرا دقيقا يعتمد على حس السمع أو البصر، فنجد امرأ القيس يصف جواده:

مكر، مفر، مقبل، مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل[1].

وقوله:

ترى بعر الآرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل[2].

كما نجد ذلك في الحديث الشريف المروي عن أبي هريرة (رض) قال: "بينما نحن جلوس عند رسول الله صلى الله عليه وسلم ذات يوم إذ طلع علينا رجل شديد بياض الثياب، شديد سواد الشعر، لا يرى عليه أثر السفر، ولا يعرفه منا أحد...إلخ.[3]

وفي حديث آخر عن أبي موسى الأشعري عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: "مثل المؤمن الذي يقرأ القرآن مثل الأترجة طعمها طيب وريحها طيب، ومثل المؤمن الذي لا يقرأ القرآن مثل التمرة طعمها طيب ولا ريح لها...الخ".[4]

فهناك طرائق للتوصيل ووسائل للإبلاغ أبلغ من الكلمة المنفردة، أسلوب يحيل إلى اللون والصوت والذوق.

---

1 – امرؤ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعرفة، القاهرة، ط 5، ص 19.

2 – المرجع نفسه، ص 8.

3 – البخاري (أبو عبد الله بن اسماعيل)، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه، كتاب الإيمان، باب سؤال جبريل النبي عن الإيمان، برقم (50) .

1 – مسلم (أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري)، المسند الصحيح المختصر من السنن بنقل العدل عن العدل عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، كتاب المساجد ومواضع الصلاة، باب فضيلة حافظ القرآن برقم (797) .

أسلوب يستدعي بقية الحواس ليكون أكثر إقناعا ويكون أدعى لقبوله واتباع مضامينه، كما أنه (الأدب الرقمي) فن يمنح مساحة أوسع و ميدانا أرحب لمتلقيه وناظره على خلاف الأدب الذي كان يعتمد على الورق و الطباعة كوسيط وحيد له، والذي يكاد يكون متلقيه محصورا فيما يريد إبلاغه الكاتب، إلا ما قد يلجأ إليه القارئ من تتبع هوامش الكتاب أو الاطلاع على المصادر والمراجع.

أما (الرقمنة التفاعلية) فهي تعطي المتلقي حقوقا تصل إلى مقاطعة المؤلف أو التعليق عليه أو الابتداء والانتهاء من عمل المؤلف على حسب ما يراه القارئ أو بالأحرى المتلقي.

ولا ننسى أهم ما تميز به هذا الأدب الجديد من تعدد الفروع وتشعب الروابط وارتباط يأبى عليه الثبات، وهذا كذلك ليس غريبا عن منجزنا الحضاري العربي الإسلامي، مثل القصة على لسان الحيوان والتي تمثلها الكاتب عبد الله بن المقفع في كتابه (كليلة و دمنة)، حيث نجد القصة الأم تحتها عدة قصص تعتبر فروعا لها ثم العودة في الأخير إلى القصة الأولى.

وذلك ما نجده في قصص (ألف ليلة وليلة)، هذا الترابط والتشعب الذي يكشف "عن آماد غير محدودة تحاول أن تعبر عن رؤية الإنسان للواقع وتوقعاته وتخيلاته، وهواجسه اتجاه المجهول القادم الذي لا يتوقف".[1]

- التأثير المتبادل بين الأدب والتكنولوجيا:

إن الأديب يحاول أن يكون أدبه انعكاسا صادقا لقضايا مجتمعه وواقع أمته، هذا الواقع الذي يتغير ويتطور في كل عصر وجيل.

ولكي يكون الأديب أمينا في نقل صورة الواقع، عليه أن يستجيب للصيرورة التي يفرضها التاريخ، فالشفاهية التي كانت الوسيط المحبذ في عصور البداوة الإنسانية عجزت عن نقل أفكار الإنسان وتصوير تطلعاته، ونظرته للكون الذي يعيش فيه بعد بزوغ شمس الحضارة، فانتقل الإنسان إلى الورقية ومن ثم عالم الطباعة الذي غير ملامح الحياة.

لكن الأمر لم يقف عند هذا الحد، بل زادت الحياة تعقيدا بارتباط التكنولوجيا بكل تفاصيل الحياة ومعالمها، فأخذ الإنسان المعاصر حاجته منها بما يتوافق مع تطلعاته.

فكان الحاسوب وشبكة الإنترنت أهم منجز من منجزات التكنولوجيا، وأنفع وسيلة في العملية التواصلية.

---

[1] – رجب أبو العلا ، الواقع الافتراضي ومستقبل الرواية الرقمية التفاعلية العربية، منشورات فكرة كوم للنشر والتوزيع، ورقلة، الجزائر، ط 1، 2023، ص 07 .

بل أدرك عالم الاجتماع الكندي (مكلوهان MACLUHAN) في نظريته الجديدة أن المهم في العملية التواصلية ليس محتوى الرسالة بقدر ما يهم الشكل الذي يتخذه الاتصال، فطبيعة الأداة أو وسيلة الاتصال لها دخل كبير في تحديد نوع الرسالة التي يراد توصيلها والأثر الذي تتركه هذه الرسالة لدى المستفيدين "وليس المهم هنا هو محتوى الرسالة أو مضمونها، وإنما الأداة التي تتولى عملية النقل لأنها تتحكم في تحديد وتوجيه العلاقات الإنسانية".[1]

فالوسيط الذي ينقل الرسالة أصبح أعلى شأنا منها على الرغم من أهميتها، لأن الوسيط يستطيع أن يعلي من الرسالة ولو كانت هابطة، أو العكس.

ولقد تركت العملية الإبداعية في ظل الثورة الرقمية عبر الوسائط الإلكترونية، والشبكة العنكبوتية صورة مغايرة للأدب وقراءته، ومن ثم ظهر من يقول، إن الزمن التكنولوجي سيحسم بشكل نهائي مع المطبوع والورق، إيمانا منهم بالأدب الجديد (الرقمي)، ورغبة في التعامل معه، وهذا مخالف لما عرف من نظرية الأدب التي تعترف بالتطور والاستمرار، وتغير أشكال التعبير وتجدد الوسائط، وهو ما أثرى الحقل الأدبي وجعله منفتحا على كل جديد وغريب "لأن تجربة الأجناس الأدبية لا تقول بموت جنس

[1] – عمر زرقاوي بن عبد الحميد، العصر الرقمي وثورة الوسيط الإلكتروني، قراءة في تحولات أطراف المنظومة الإبداعية، قسم الآداب واللغة العربية، مجلة المخبر، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد1، 2009، ص 112.

أدبي أو بتلاشي شكل تعبيري بشكل نهائي، وإنما تقول بمعنى التشرب في الجنس اللاحق، لأن الأدب هو حياة تنتعش من تاريخها.

لا يوجد الشكل الأدبي من العدم، كما أنه لا يتلاشى"،[1] بل مع ذلك كله فإن انطلاقة الأدب وانتقاله إلى مناخ العصر، عصر التكنولوجيا والمعلوماتية، بكل حمولاته الثقافية والمعرفية لا يعني كما يرى الدكتور مشتاق عباس معن أن هذه الانتقالة ستعطل السابق – الوسيط الورقي– وتنسخه نسخا كاملا "بل إن السابق الورقي سيستمر بوجوده مادام هناك تفاوت في الطاقات والقابليات والأذواق والاختيارات".[2]

وهناك من الكتاب من يكاد يلغي فكرة التعايش هذه حين يعتقد بأن الوسيط الجديد قد يؤدي إلى أفول الوسيط الآخر (الورقي).

وهذا ما نفته الدكتورة نادية هناوي بقولها: "إن الأدب الرقمي لا يمكن أن يحل محل الأدب الورقي أو كما يذهب بعض المنبهرين بهذا الأدب إلى القول بأن المدونة الإلكترونية ستكون هي البديل المستقبلي المهيمن على الوسط الثقافي، بل إننا ندرك بأن

[1] – زهور كرام، الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط 3، 2023، ص 20.

[2] – ينظر: مشتاق عباس معن، ما لا يؤديه الحرف، نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب، دار الفراهيدي للنشر، ط1، 2010، ص 12.

بالإمكان أن يتعايشا معا ضمن ثنائية ورقية ورقمية معا... ولا يعني هذا التعايش تضـــادا أو تقاطعا بل هو وسطية تفاعلية أدبية".[1]

ثم إن الكتابة حين حلت مع عصر التدوين لم تنسف الشفاهية بل بقيا متعايشين، ومثل ذلك سيتعايش الجديد الإلكتروني مع الشفاهية والكتابية بوصفه ضربا من أضرب التجديد والتطور التي تتماز بالسرعة واليسر والجاذبية.[2]

إذن فالأدب يستمر ويتطور من الشفاهية إلى الكتابية إلى الإلكترونية، هذه الأخيـــرة التي لم تنشأ من العدم بل تتكئ على ما سبقها، كما أنها لا تقف عند هذا الحد فإن الفكـــر الإنساني جدير بأن يساير متطلبات كل عصر.

- التعايش بين الأدب القديم والوسائط الرقمية الجديدة فـــي ضـــوء نظريـــة التلقي:

لقد أكد بعض منظري النص المترابط HYPER TEXTE علاقة الاســـتمرار بـــين الأدب الرقمي والأدب في شكله المطبوع ورقيا، معتبرين أن دراسة النص المتشعب لابد أن تمر عبر إرث نظري قد اشتغل بالأدب ردحا من الزمن، هذه الدراسة التـــي تعتبـــر

[1] – نادية هناوي سعدون، مقاربات في تجنيس الشعر، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط 1، 2011، ص69.

[2] – إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط، دار الكتب والوثائق،بغداد،ط 1، 2011، ص39.

مرجعية أدبية ونقدية لهذا الشكل الأدبي الجديد منها "طروحات رولان بارت ROLAND BARTHES حول مفهوم النص باعتباره نظاما، ومفهوم القارئ باعتباره منتجا للنص، وليس مستهلكا، إضافة إلى مفهوم اللامركزية التي اقترحها ديريدا DERRIDA وتعدد الأصوات باعتبارها تعددا لأنماط الوعي وليس تعددا لخصائص الوعي كما اقترحها ميخائيل باختين MIKHAIL BAKHTINE "[1]، فالمكانة التي احتلها المبدع منذ القديم بدأت في الاهتزاز مثلما كان يسعى (بارت) لتعوضها مكانة القارئ أو المتلقي في الأدب الجديد، وذلك اعتمادا على تغير شكل النص، وتغير طرق إنتاجه، وطرق استقباله، فلا النص بقيت له قداسته ولا الملقي أو المؤلف تربع على عرش العملية الإبداعية، فقد اختلس المتلقي من المؤلف مكانته أو شاركه فيها، ولا النص أصبح يتمتع بالثبات والجمود الذي كان عليه، إذ أصبح للمتلقي حق التأويل والقراءة المتعددة، بل أصبح للنص الواحد عدة قراء، بل قراءات كثيرة تشي بامتداد مساحة الخيال الإبداعي والاستقبالي معا.

من هذا ندرك أن أهم شيء يعرف به الأدب الرقمي والخاصية الأكثر تمييزا له هي التفاعلية إلا أنها في تعريفها لا تزال محل خلاف، حيث "يرى عدد من المؤلفين أمثال جان لوي ويسبرغ، أن التفاعلية خاصية للعمل تدخل ضمن البرنامج، وتتمثل في قدرته على إحداث نشاط مادي لدى القارئ وعلى التجاوب مع هذا النشاط".[2]

[1] – زهور كرام، الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص 21.

[1] – فيليب بوطز، ما الأدب الرقمي، ترجمة محمد أسليم، مجلة علامات، 2011، العدد 35، ص 104.

إن مثل هذا التعريف يركز في رؤيته للتفاعلية "على كونها نظاما تكنولوجيا في حالة اشتغال، والنتيجة المنطقية عندهم أن يشكل القارئ عنصرا داخليا في العمل، أي مكونا من مكونات النظام التقني للعمل".[1]

إلا أن هذه النظرة لا تفرق بين النظام التقني والنشاط الإنساني، فالبرنامج يكون دوره محصورا في المعلومات الرقمية المتمثلة في البيانات، أما الإنسان المتفاعل فليس لديه غير الرموز والعلامات وهي بخلاف المعطيات المعلوماتية لأنها تخضع لإرادة الإنسان أثناء تفاعله، لذا يتعذر تجاهل الطبيعة السيكولوجية للعلامة، فالتفاعل يمثله قطبان مؤلف وينوب عنه البرنامج ونتائجه وقارئ أو متلق ويتجلى ذلك في تدخله.

لذلك "تعرف التفاعلية بأنها خاصية للعلاقة التي تقوم بين القارئ والبرنامج، إنها قدرة تمنح للقارئ وإكراه يخضع البرنامج: يمنح العمل القارئ قدرة التأثير في تركيب العلامات المقترحة للقراءة ويفرض العملُ نفسهُ على البرنامج أن يتجاوب مع بعض المعلومات التي يقدمها القارئ".[2]

فالتفاعلية ليست مقصورة على البرنامج بل هي خصيصة للعمل الأدبي إذن أصبح القارئ يستخدم البرنامج لبناء المعنى عن طريق القراءة ولم يعد – القارئ – يندرج في نظام البرنامج.

---

[2]– المرجع نفسه بتصرف، ،ص 104.

[2]– المرجع نفسه، ص 105.

- المؤلف الرقمي يمزج الكلمة بالصورة والصـــوت والجرافيـــك لخلـــق أدب عصري:

أما المؤلف فقد أتاح له الوسيط التكنولوجي العديد من السبل لصياغة جديدة لأفكـــاره تتألف من مزيج من الكلمة وعناصر أخرى، لأن المبدع الرقمي لم يعد كما كان قاصا أو روائيا أو شاعرا صرفا بل يشترط فيه توفره على ملكات ومواهـــب إضـــافية كتقنيـــات الإخراج السينمائي، وكذلك مهارة الأدوات التقنية علاوة على تمكنه من تقنيات الحاسوب والإبحار في الشبكة العنكبوتية، ومن لم تتوفر فيه هذه الخبرات يستطيع الاستعانة بفنيـــين قادرين على إنجاز أدبه وتحويل كلماته إلى صور.

يقول محمد سناجلة في الفصل المعنون بـــ "اللغة في رواية الواقعية الرقمية": "إنه في اللغة المستخدمة في كتابة رواية الواقعية الرقمية لن تكون الكلمة سوى جـــزء مـــن كـــل فبالإضافة إلى الكلمات يجب أن نكتب بالصورة والمشهد السينمائي والحركـــة، كمـــا أن الكلمات نفسها يجب أن ترسم مشاهد ذهنية ومادية متحركة أي إنّ الكلمة يجب أن تعـــود لأصلها في أن ترسم وتصور".[1]

وذلك لما للصورة من قدرة على شد الانتباه بالخروج عن المألوف، وكسر الـــروتين لذا عني بها أصحاب الإعلانات والإشهاريون بغية خلق الفارق والتفرد وإحداث السبق.

[1] ينظر: فايزة يخلف، الأدب الإلكتروني وسجالات النقد المعاصر، كلية علوم الإعلام والاتصال، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 09، 2013، ص 103.

ومن هنا يمكن أن نقول إن الأدب الرقمي هذا النمط الجديد يحاول استثمار كل الإمكانات المتاحة لينقل المتلقى إلى عالم النص سواء عبر مؤثراته الصوتية أو الصورية أو الحركية وحتى الكتابية، وإضفاء محفزات استقبالية جديدة تتيح للمؤلف الاستجابة لأدبه، تلك الغاية التي يسعى إليها المبدعون في كل عصر.

لذلك نجد المرسل الرقمي يفرع ويربط ويشعب ويؤثر صوريا وصوتيا وكتابيا ليستطيع القارئ المعاصر التعايش معه والتواصل بما يتلاءم مع عصر التقانة.

- الأدب الرقمي عودة إلى النمط الشفهي لخلق التواصل:

قد يرى البعض أن هذه العملية التواصلية المعاصرة تدعو الإنسان إلى العزلة وتدفعه إلى الانفصال عن المجتمع على خلاف ما يراه فريق آخر وعلى رأسهم مارشال مكلوهان M acluhan، أن انتقال الإنسان من الشفاهي إلى المطبوع على الرغم من أنه قد حرر الإنسان من سلطة الكنيسة وسلطة الإقطاع وتلاعب الخطباء بعقول الجماهير بفضل التواصل الشفهي، وما حققته الطباعة من إنجازات فكرية، ومالها من فضل في التحولات الحضارية، وما وجده الإنسان فيها من غناء معرفي، وتنمي لديه روح النقد العقلاني، إلا أن هذا كان كالسيف ذي الحدين، حد فيه الرحمة والنماء والتطور، وحد من قبله العذاب، لأن الإنسان بانكبابه على المطبوع عاش حالة القطيعة والاغتراب، وبعدت بينه وبين مجتمعه الشقة لأن التواصل الشفاهي رغم بدائيته وعيوبه إلا أنه كفيل بأن يجمع الإنسان

بأخيه الإنسان وجها لوجه، مستفيدا من كل ملكاته وحواسه من نطق وسمع وبصر بل وشم ولمس، هذا التقارب والتلاقي والامتزاج كان يساعد ويثري عملية التواصل.

أما مع الطباعة فقد غدا المرسل أو الملقي والمرسل إليه أو المتلقي لا يعول إلا على النص المطبوع "وعلى إثر ذلك غادر الإنسان جنة عدن وطرد منها شأنه في ذلك شأن الخطيئة الأولى".[1]

ويرى أصحاب هذه النظرة أن الإنسان قد عاد إلى مجده التّليد وعاد إلى جنة عدن بدخول الوسائط الإلكترونية على الخط، فعاد التجانس والتلاقي والانفتاح بين طبقات المجتمع مثلما كان في العصور البدائية، وهذا ما يصبو إليه العالم اليوم، في عصر العولمة، في قرية إلكترونية تشاركية منفتحة على الثقافات والميول والأفكار، بعد الاغتراب والعزلة التي فرضها عالم الطباعة والمكتوب.

إذن فالأدب الرقمي استمرار وعودة لما كان عليه فن التواصل من قبل، إن الأدب الرقمي التفاعلي له جذور في الثقافة الإنسانية، وهو فنّ يتيح للمتلقي مساحة أرحب ويمتاز بتعدد الفروع وتشعبها ولهذا نظير في منجزنا الحضاري، والانخراط في هذا النمط الجديد ضرورة من ضرورات الصيرورة التاريخية، حتى يظل الأدب انعكاسا لواقع المجتمع ومرآة لقضاياه وتطلعاته، وهو فن ارتبط بالحاسوب والإنترنت وهذا الحامل بكل تفريعاته

[1] عمر زرفاوي بن عبد الحميد، العصر الرقمي وثورة الوسيط الإلكتروني، قراءة في تحولات أطراف المنظومة الإبداعية، مجلة المخبر، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد 01، 2009، ص 111.91

ووسائطه قد يعطي الرسالة بعدا آخر، لكن لا ننسى يد الأديب البيضاء، في هذه العمليـــة الإلكترونية، والدور البارز للمتلقي في هذا الفن الجديد، بحيث أصبح مشـــاركا للمؤلـــف، وصانعا للنص، وهذا ما دعا إليه أصحاب اتجاهات ما بعد الحداثة مما يدل على أنه لا بد أن يمر بإرث أدبي ومرجعية نقديّة.

هذا الفن الجديد الذي استعان بالمؤثرات الصوتية والتصويرية التي تنتمي إلى فنون إبداعية أخرى والتي استطاع الأديب أو الشاعر الكلاسيكي إلى حد كبيـــر أن يعوضـــها بالكلمة وحدها مثلما فعل امرؤ القيس وذو الرمّة والبحتري وابن الرومي في تصـــويرهم حركات الحيوان والنبات والإنسان، مستعينين بالموسيقى العروضية والصورة البلاغيـــة، من هنا ندرك أن الأدب الرقمي ما هو إلا امتداد واستمرار طبيعي لما كان عليـــه الأدب من قبل، واكتمال للأشكال التي شغلت مختلف الحركات الطليعية.

وفي هذا السياق نؤكد على ضرورة فهم الدور التاريخي الذي قام به الأدب والفـــن في الماضي حتى يقوم فننا المعاصر بدوره في عالم التكنولوجيا.

المبحث الثاني: الفروق الجوهرية بين مبدع النص الرقمي والنص الورقي

لقد ظل الشكل النمطي للنص الأدبي العربي مرهونا بالشفاهية ردحا من الزمن التي كانت تعبر عن بساطة الملقي والمتلقي وتعكس واقعهما البدائي ثم انتقل الإنسان إلى الورقية التي تجلت في دخوله عالم الطباعة وظهور الورق، ومع صناعة الورق تغيرت ملامح الحياة، وتبعا لها الأدب بشكل عام، وغدت تقنية الطباعة حاضنة للفكر، حافظة للإبداع.

ولا غرو إن استعمل الإنسان أدوات عصره واستغل ما أتيح له من أنماط ووسائل للتعبير والتواصل وحفظ موروثه الفكري وإنتاجه الأدبي والفني، إنه يكون بهذا من أبناء عصره لا محالة، ولكنّ الذي يتمسك بأدوات عصر فائت فهو جامد على ما فات حتما.

إن العالم يحيا في هذه الألفية الجديدة أحدث جيل من الثورات المعرفية العظمى مع ازدياد هيمنة التكنولوجيا وارتباطها بالحاسوب وعالم الإنترنت مما أفرز لنا وسائل ووسائط وسعت عملية الاتصال والتواصل بشكل مبهر غير معالم الحياة وارتبط بكل تفاصيلها ومعالمها، فاستلهمت البشرية مخرجات لها تتوافق مع احتياجاتها الراهنة، ولقد حضرت الوسائط التكنولوجية الجديدة بقوة في زمن التحولات السياسية والاجتماعية التي عرفتها المجتمعات البشرية عامة وبعض البلدان العربية خاصة، ابتداء مما أضحى ينعت بالعولمة، فقد امتد هذا المد العولمي إلى كل المناحي الحياتية للإنسان المعاصر، ورشحت

مجموعة من المفاهيم والاصطلاحات كالمجتمع الرقمي، ومجتمع الصورة، والمجتمع المشهدي، كل ذلك هيمن على الحياة الأدبية عامة، والرواية والشعر والمسرحية خاصة، كون هذه الأجناس أكثر الفنون الأدبية قدرة على التفصيل والتوضيح، والتعدّد والتنوع.

ولقد كان لهذه الوسائط الجديدة من خلال هذه الأجناس الأدبية دور وظيفي في تحرير الأفراد من الوسائط التقليدية التي كانت تعيق وصول الرأي وتحجر على التعبير "ووجدت المجتمعات العربية في هذه الوسائط الجديدة إمكانية مهمة للتحرر من الخوف والرقيب".[1]

إذن تغيرت طرائق وأشكال الكتابة الأدبية في عصرنا الحالي، ولا ضير في ذلك ما دامت تسمح بتشكيل مفهوم سليم للأدب يعكس ويترجم تطلعات المجتمع الذي نشأ فيه ويمثل خصوصيته ويشكل الهوية التي تميزه، وليس بدعا أن يعتبر الأدب الرقمي أو التفاعلي تطورا وتحورا وامتدادا طبيعيا لما عرفه الإنسان من أشكال الكتابة الأدبية، التي لا تبرح تسير متزامنة مع التطور العلمي والتكنولوجي ذي الأثر البارز في مختلف مناحي الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية، وليس المجتمع العربي بمنأى ومعزل عن التطور التكنولوجي العالمي، فعلى الرغم من أنه ليس منتجا للتكنولوجيا، غير أنه استفاد منها شيئا كثيرا، وتركت أثرا عظيما في كل مناحي حياته، وطفت مفاهيم جديدة واعتبارات فرضتها – كما ذكرنا – العولمة العالمية التي جعلت العالم كأنه قرية صغيرة

[1] زهور كرام، الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط 03، 2023، ص 05.

جدًا، أهم معالمها وأبرز مظاهرها التقانة العالية والافتراضية كثيرة الاستخدام والاستهلاك، والكاتب العربي بما أنه فرد من هذا العالم منضو تحت هذا النظام العالمي العاتي ما عليه إلا الاستجابة لهذه المتغيرات السياسية والمعرفية بأن يكون أحد قنواتها، وممثلا لهامن خلال النصوص الأدبية المعتمدة على التقانة العالية التي من جملتها الأدب الرقمي العربي وإلا تجاوزه الزمن وطرح في زاوية النسيان.

- إرهاصات الأدب الرقمي:

لقد أدرك هذا كثير من الأدباء العرب "وقد أغزى ظهور هذا الجنس الأدبي الجديد عددا كبيرا من الباحثين والنقاد العرب عراقيا وعربيا للخوض فيه من أمثال (د. علاء جبر محمد، د. فاطمة البريكي، د. منعم جبار الرويشد، والكاتب ناظم السعود، الكاتب إحسان محمد جواد، والكاتبة فاطمة البحراني، والكاتب سلام محمد البناي، ود. حافظ محمد عباس، ود. إياد إبراهيم الباوي، ود. خير الله سعيد، وهيثم جبار الشويلي، وأمجد نجم الزبيدي، ود. ثائر العذاري، ود. أمجد حميد التميمي، ود. نادية هناوي سعدون، سناء علي حسين، وعبد الله بن أحمد الفيفي، السعودية، د. ياسر منجي – كلية الفنون القاهرة –، د. عادل نذير بيري، د. السيد نجم – مصر –، د. باقر جاسم محمد، بهيجة مصري إدلبي – سوريا – ...الخ)".[1] وأسماء أخرى كثيرة لا يتسع المقام لذكرها.

[1] إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط، دار الكتب والوثائق ببغداد، ط 1، 2011، ص 53.

ولقد شهدت الساحة الأدبية العربية صدور أول رواية رقمية سنة 2001، والتي أبدع فيها الروائي الأردني "محمد سناجلة" والموسومة "ظلال الواحد" وبعدها أي في عام 2002 نشرت ورقيا، ثم أصدر رواية "شات" في 2005، حيث وظف فيها التقنية الرقمية بشكل لافت، فأصبحت لا تقرأ إلا من خلال شاشة الحاسوب، ثم "صقيع" والتي صدرت في 2006 وتنتمي إلى القصة القصيرة.

أما في مجال الشعر فقد صدرت أول مجموعة شعرية تفاعلية رقمية موقعة بأنامل عراقية للشاعر العراقي مشتاق عباس معن، "وكان ذلك في جوان من سنة 2007، وهي السنة نفسها والشهر نفسه الذي ودع فيه الوسط الثقافي والأدبي الشاعرة الرائدة نازك الملائكة، العراقية وكأن الأقدار حكمت بأفول نجم من نجوم الشعر والإبداع في العراق خاصة والوطن العربي عامة، وتسلم نجم آخر المهمة ذاتها في صيرورة مستمرة وكأنها تبارك هذا المولود الجديد الذي كان ثمرة تزاوج بين الأدب بمسحته الفنية الرقيقة، وبين التكنولوجيا بطبيعتها الآلية، تلك هي ولادة أول مجموعة شعرية تفاعلية رقمية عربية تحت اسم (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق)".[1]

- بواكير الأدب الرقمي عند الغربيين:

أما البدايات الأولى لممارسة هذا الجنس الأدبي فقد كانت في الغرب مع صدور أول رواية رقمية تفاعلية وهي رواية (الظهيرة، قصة) والتي تعد من كلاسيكيات هذا اللون من

[1] ينظر فطيمة ميحي، البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي، تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق نموذجا، مقاربة سيميو دلالية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم اللسان العربي، 2013/2012، ص 36.

الأدب التفاعلي لأنها أول رواية على هذا النمط على المستوى العالمي، ومؤلفها (ميشـــيل جويس) عام 1986 وقد كانت باللغة الإنجليزية، وبعد مرور عشر سنوات، صـــدرت أول روايتين تفاعليتين فرنسيتين على قرص مضغوط إحداهما بعنوان: (عشرين في المائة حب زيادة لفرانسوا كولون) والأخرى بعنوان: (الزمن القذر لفرانك دوفور)، وكان ذلك فـــي عام 1996، وهو العام نفسه الذي صدرت فيـــه روايـــة (شـــروق شـــمس) 69-69 – Sunshine للروائي (روبرت أرلانو) Robert Arellano، وليست هذه الروايـــات هي كل ما كتب في الأدب الغربي ضمن هذا الجنس الأدبي الإلكتروني الجديد، لأنها أكثر من أن تحصى أو تستقصي.

أما القصيدة التفاعلية فقد بدأت الممارسة الفعلية لها في مطلـــع تســـعينيات القـــرن المنصرم، على يد الشاعر الأمريكي روبرت كاندل Robert Kendall، الذي تحـــدث عن تجربته في نظم الشعر التفاعلي وحيدا على الشبكة قائلا: "في العـــام 1990 عنـــدما شرعت في كتابة القصيدة الإلكترونية لم أكن أعرف أي شخص يمارس الكتابة الإبداعيـــة على الشبكة، ولا كان للشعر الإلكتروني تسمية اصطلاحية في حينها أفضـــل مـــن اســـم (Hypertext) الذي عرفت به نصوصي في ذلك الوقت... وحدها كانت طيوري تحلق في ذلك الفضاء الإلكتروني المطلق".[1]

[1] ينظر: فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006، ص 115، ص 79.

- الأدب الرقمي المصطلح والمفهوم:

لكن قبل الخوض في خصائص هذا الجنس الأدبي الجديد علينا أن ندرك ماذا نعني بالأدب الرقمي أو النص التفاعلي الرقمي، قطعا سنجد ذلك ويتضح لنا من خلال التعريفات التي طرحها المهتمون بهذا الجنس الأدبي، فالدكتور عباس معن وهو الرائد الأول للقصيدة التفاعلية في العالم العربي كما ذكرنا يعرف النص الرقمي بأنه "النص الذي يستعين بالتقنيات التي وفرتها تكنولوجيا المعلومات وبرمجيات الحاسب الإلكتروني لصياغة هيكلتها الخارجية والداخلية والذي لا يمكن عرضه إلا من خلال الوسائط التفاعلية الإلكترونية كالقرص المدمج والحاسب الإلكتروني أو الشبكة العنكبوتية الأنترنت".[1]

وعرف السَّيِّد نجم النص الرقمي بأنه "كل نص ينشر نشرا إلكترونيا سواء على شبكة الأنترنت، أو على أقراص مدمجة، أو في كتاب إلكتروني أو البريد الإلكتروني وغيره متشكلا على نظرية الاتصال في تحليله، وعلى فكرة التشعب في بنياته".[2]

ورأى الناقد لوس غلايزر loss pequenoglaziwr في تعريفه للقصيدة التفاعلية بأنها: "تلك القصيدة التي لا يمكن تقديمها على الورق".[3]

---

[1] ينظر: إتحاد الأدباء في كربلاء، القصيدة التفاعلية الرقمية وإشكالية التجديد في الشعر العربي، سلسلة تباريح، مطبعة الزوراء، العراق، ط 1، 2009، ص 10، ص35.

[2] ينظر: إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط،، دار الكتب والوثائق، ببغداد، ط 1، 2011، ص 19.

[3] فاطمة البحراني، القصيدة التفاعلية وفروقاتها عن الرقمية، مجلة آطام، العدد 34، 2009، ص 26.

أما حسام الخطيب فقد رأى أن النص الرقمي نوعان فيقول: "النوع الأول: النص الرقمي ذو النسق السلبي، وهو النّص المغلق الذي لا يستفيد من تقنيات الثورة الرقمية التي وفرتها التقنيات الرقمية المختلفة مثل تقنية النص المتفرع الهايبر تكست، أو المالتي ميديا المختلفة من مؤثرات صوتية وبصرية وغيرها...

النوع الثاني: النص الرقمي ذو النسق الإيجابي، وهو ذلك النص الذي ينشر نشرا رقميا، ويستخدم التقنيات التي أتاحتها الثورة المعلوماتية والرقمية من استخدام النص المتفرع الهايبر تكست والمؤثرات السمعية والبصرية الأخرى، وفن الأنيميشنز والجرافيك وغيرها من المؤثرات التي أتاحتها الثورة الرقمية".[1]

أما جوليا كرستينا "فعرفت النص الرقمي بأنه: "جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق رابطة بالكلام، بهدف الإخبار المباشر"[2]، كما عرف رشيد حدو النص الرقمي بأنه: "ما تقرأ فيه الكتابة وتتكتب فيه القراءة"[1].

وتقدم فاطمة البريكي تعريفا آخر لهذا الأدب من خلال تعريفها للقصيدة التفاعلية فتقول بأنها: "ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الإلكتروني، معتمدا على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيدا من الوسائط الإلكترونية الحديثة المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، تتنوع في

[1] حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، المكتب العربي للترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 1996، نقلا عن النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي، ص41.

[2] إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط، دار الكتب والوثائق ببغداد، ط1، 2011، ص 20.

أسلوب عرضها وطريقة تقديمها للمتلقي / المستخدم الذي لا يستطيع أن يجـــدها إلا مـــن خلال الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونيا، وأن يتفاعل معها، ويضـــيف إليهـــا، ويكون عنصرا مشاركا فيها".[1]

أما الناقد الدكتور أمجد حميد عبد الله الذي كان شاهدا علـــى ولادة أول قصـــيدة رقمية عراقية عربية للشاعر الدكتور مشتاق معن فيعرف الأدب التفاعلي بأنه "الأدب الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبـــي جديـــد يجمـــع بـــين الأدبيـــة والإلكترونية ولا يمكن أن يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني أي من خلال الشاشة الزرقاء، ولا يكون هذا الأدب تفاعليا إلا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل أو تزيـــد علـــى مساحة المبدع الأصلي للنص".[2]

كما عرف الدكتور ياسر منجي الأدب التفاعلي أو الرقمي أو التكنو أدبي بأنه: "النص الذي يستعين بالوسيط الإلكتروني وفضائه المعلوماتي الإنترنت لتوصيل الأدب وصياغته النصية".[3]

لقد ركزت التعريفات التي سقناها على خاصية التفاعلية، التي تضع المتلقـــي أمـــام جملة من الوظائف والمهام أثناء تلقيه للنص ليمكن وصفه بالتفاعلية، أولها (التأويل) الذي

---

[1] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2006، ص 77.

[2] زهور كرام، الأديب الثقافية (صحيفة)، خمسة مداخل إلى الأدب التفاعلي، مقال منشور في العدد 183 آيار، ط 1، 2011، ص 10.

[3] ياسر منجي، جدلية الصورة الإلكترونية في السياق التفاعلي لتباريح رقمية، دار الفراهيدي للتوزيع والنشر، ط 1، 2010، ص 7.

يعد جزءا ملازما لكل قراءة، و(الإبحار) أي أن يبحر المتلقي بفعالية في شبكة الأنترنت من خلال مسارات النصية المتفرعة، ثم (التشكيل) وهو أن يعمل المتلقي على إعادة بناء النص في حدود معينة و(الكتابة) وهو أن يسمح للمتلقي بالمشاركة في كتابة النص، ولعل هذه الوظيفة وإن كانت نادرة محصورة في بعض النصوص إلا أنها أهم شيء يجب توافره في القارئ الرقمي بسبب التفاعلية التي تلازمه، فيصبح القارئ كاتبا".[1]

- الفروق بين المؤلف الورقي والمؤلف الرقمي:

هذا بالنسبة للمتلقي، أمّا كاتب النص التفاعلي أو مؤلفه فله دور ومساحة لابد أن يشغلها، وقد قامت الكاتبة المغربية الدكتورة زهور إكرام بتوضيح هذا الدور حين قالت: "إنه الذي يؤلف النص المترابط hypertexte وموظفا مختلف أشكال الوسائط المتعددة، هو الذي يؤلّف بين مجموعة من المواد (اللغة، الصوت، الصورة، الوثائق، لغة البرامج المعلوماتية...) لتنتج حالة نصية تخيلية غير خطية، لا يتحقق نوعها وجنسها التعبيري إلا مع القارئ / القراءات، يضع نظاما يبدو منسجما على الشاشة، تتحول عناصره مع عملية تنشيط الرابط إلى مجموعة من العلامات الترميزية والتي تشتغل في علاقة تقاطعية مع القارئ / القراءات على تدبير المعنى، ثم إنتاج الدلالات المفتوحة عليه".[2]

---

[1] ينظر: إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط، دار الكتب والوثائق ببغداد، ط1، ص 21.

[2] زهور كرام، الأديب الثقافية (صحيفة) الأدب الرقمي تحولات في نظام النص الأدبي، مقال منشور في العدد (183)، أيار 2011، ص 08.

إذن هناك فارق كبير بين الكاتب الورقي والكاتب الرقمي أو بالأحرى المؤلف الرقمي لأنه ليس مجرد كاتب بل مؤلف يؤلف بين مجموعة من المواد كما قالت زهور كرام، وباختلاف المؤلف تختلف تبعا له العملية الإبداعية بجميع عناصرها، لأنه إن استعمل الورق حتما سيكون النص ورقيا والمتلقي ورقيا، أما إن استعمل الحاسوب فإن النص سيكون إلكترونيا والقارئ أو المتلقى سيكون كذلك رقميا.

لأن مدار العملية التواصلية مبني على نوع الوسيط الذي يختاره الكاتب ويجعله بينه وبين متلقيه، نستفيد من هذا أن المبدع أو المؤلف هو المصدر الأول للنص لذا كان لزاما علينا أن نجعل مقارنة بسيطة بين مبدع النص الرقمي ومبدع النص الورقي، المطبوع.

أولا: إن المبدع الكلاسيكي لم تكن له حرية الوصول إلى قرائه، بل بينهما حواجز وعقبات كأداء لا بد أن يتجاوزها الكاتب، وكثيرا ما كانت في بلداننا العربية عراقيل بيروقراطية، على المؤلّف أن يتخطاها للوصول إلى متلقيه متمثلة في الترخيص من دور النشر أو المجلات أو دور الثقافة ومؤسساتها، أو أن تشترط مرتبة علمية معينة أو حظوة لدى مسؤول وغيرها من الموانع والعقبات، أمّا المبدع الإلكتروني فليس عليه إلا أن يرتبط بالشبكة العالمية للإنترنت، ويكون له المهارة في استعمال الحاسوب وكتابة الأعمال إكترونيا، فله كما قال محمد أسليم "أن ينشر ما شاء، ويقدمه إلى المتلقى دون المرور بأي وسيط أو رقيب".[1]

[1] محمد أسليم، موقع الكتروني.

http://www.addou baba.com/aslimihim

كما أن المبدع الورقي إن لم يكن من الأدباء المشهورين والروائيين المعروفين لـــدى الإعلام والصحافة والإدارة، فإن الفرص لن تسنح له بلقاء جمهور المتلقين، ويزهد فـــي أدبه الجمهور إن كان مغمورا، أما المبدع الرقمي فإن المساحات حوله واسعة والأبـــواب مفتوحة، لأنه يتعامل مع عالم افتراضي واسع الرقعة لا تحدده حدود المكان ولا فواصـــل الزمان، يجد فيه الجمَّ الغفير ممن يتذوقون أدبه ويتلقون أعماله في أنحاء المعمورة كلها، وإن لم يكونوا من بني جلدته ولغتهم مخالفة للغته لأن الترجمة الآلية حســـمت المشـــكلة، وساهمت في سرعة الانتشار من غير رسوم لحقوق الطبع، مختزلة الوقت، والكثير مـــن الجهد.

ويعرف السيد نجم الكاتب الرقمي فيقول: "الكاتب الرقمي هو الممارس لفعل الكتابة، وقد لا تعني الكاتب بالمعنى الأدبي المتعارف عليه، وتحيل أكثر إلى معنـــى الممـــارس للعمليات الرقمية المتعدّدة، سواء تحرير البريد الإلكتروني أو الباحث في مواقع البحث، أو المشارك في المنتديات والمواقع المختلفة، وأخيرا القادر على تحرير عمل إبداعي بشروط خاصة، فالمبدع في العمل الرقمي التفاعلي (المؤلف، القاص، الروائي، الشاعر) لم يعـــد مبدعا خالصا (قاص أو روائي أو شاعر فقط)، بل أصبح من الضروري أن تتوافر لديـــه مهارات ومواهب أخرى كتقنيات الحاسوب وتقنيات الإخراج السينمائي والمونتاج".[1]

[1] إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط، دار الكتب والوثائق ببغداد، ط1، ص 22.

وهو ما أشار إليه الدكتور أمجد حميد حين قال: "بما أن الحاسوب هو الوسيلة الوحيدة لتلقي الأدب التفاعلي الرقمي، مما يتطلب خبرة عملية في مجال البرمجة الرقمية، وتنوعا في أساليب عرض الواجهات، وطرق تسلسل الأيقونات فيها انسجاما مع المؤثرات السمعية والمرئية، فضلا عن دقة الاختيار فيما يتعلق بالكتل اللونية كاللوحات والكتل المنحوتة والخزفيات، وغيرها من النتاجات الفنية".[1]

إن هذه المعارف التقنية، والوعي باستخدام الحاسوب تعتبر رافدا مهما تتيح للمؤلف إنتاج رواية أو قصيدة تفاعلية ناجحة، بالإضافة طبعا أولا وقبل كل شيء لعبقريته الشعرية أو الروائية، التي تعتمد على الفن الجمالي والصنعة الأدبية الراقية.

وإن لم تتوافر في المبدع تلك المعارف والخبرات الحاسوبية واستعمال المؤثرات غير الكتابية فإنه بإمكانه الاستعانة بخبير يعينه على إنجاز ما يتخيله، لكن لا بد أن يتوافر في المبدع الأصلي للنص الحد الأدنى من التقنية كي يقارب بين البرامج ويختار أحسنها لا أن يعتمد على غيره في كل المراحل.

إذن يتضح لنا أن النص الإلكتروني الرقمي قد يساهم فيه أكثر من شخص أو أكثر من مبدع كل في دائرة اختصاصه على خلاف النص الورقي الذي لا يحتاج فيه مبدعه إلا إلى قرطاس وقلم أو آلة راقنة وقريحة أدبية وصور بيانية، ومسحة جمالية خالية من دور الآلة والتكنولوجيا.

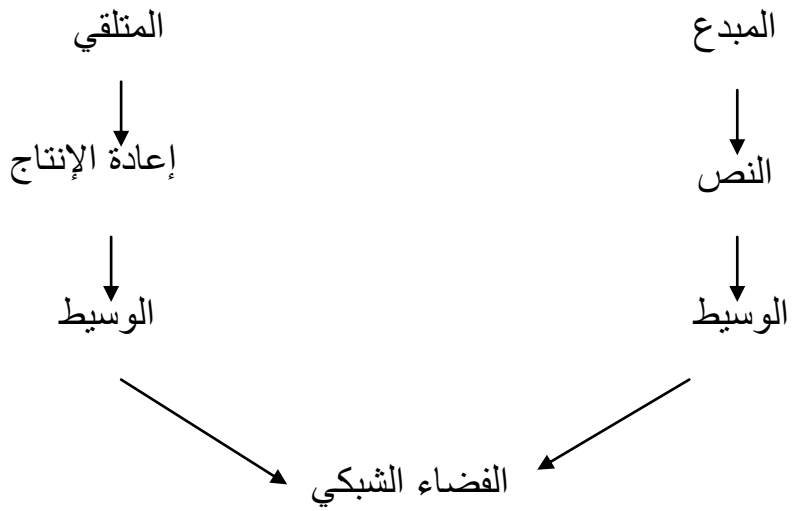
[1] أمجد حميد، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، مطبعة الزوراء، العراق، ط 1، 2009، ص 115.

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن الكاتب الكلاسيكي أي الورقي واحد غير متعدد بمفهوم آخر إلا إذا فرغ من كتابه وتعرض لملاحظات وتحقيقات على نصه، فإنه يستطيع تدارك ما كتبه والتحوير والتغيير في منتجه الأدبي في طبعة تالية.

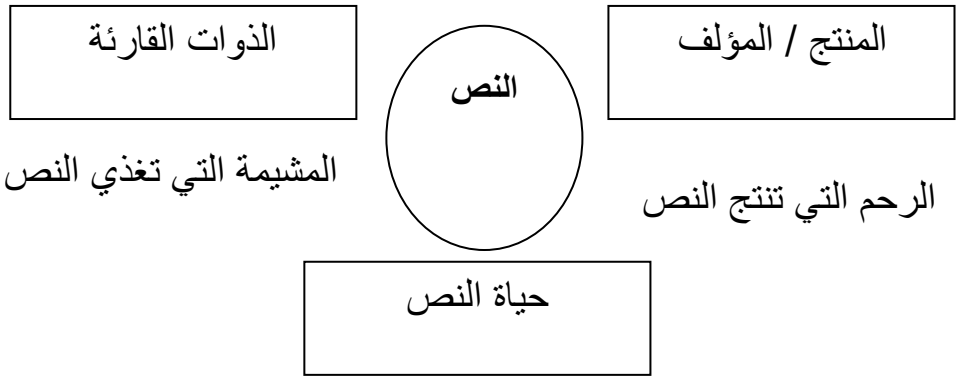
في حين إن المبدع الإلكتروني متعدد، يتعدد بتعدد المتلقين لعمله، لأنه يسمح لهم بالمشاركة في النص، وإبداء الرأي، وكتابة النهاية والابتداء من حيث أرادوا واختيار المسار الذي يحبذونه بل ومتابعة الشخصيات والأحداث التي يريدون، كما في المسرحية التفاعلية.

"في ضوء (الأدب التفاعلي)، يصبح الجميع مبدعا ومنتجا، فلا تقتصر العملية الإبداعية معها على مبدع واحد، مما سيؤثر على طبيعة المتلقي الذي سيصبح أيضا مبدعا حقيقيا بدعوة من المبدع الإلكتروني، غالبا، سواء أكانت صريحة أم ضمنية، إذ سيمنحه من خلال المتلقي بعد أن يتلقى النص الذي تفنن مبدعه الرقمي في عرضه وفقا لما تتيحه التقنية الحديثة وأطلقه في فضاء الإنترنت يستعيده المتلقي عبر وسيطه، فإما أن يحفظه أو يعيده إلى الفضاء الشبكي ويتصرف فيه، ويعيد إنتاجه، ويغير من بداياته ونهاياته، وأحيانا شخصياته وأحداثه ليطلع عليه المبدع الأصلي أو المشتركون الآخرون في فضاء الشبكة، وبهذا تتحقق مشاركة المتلقي في صناعة النص الرقمي التفاعلي ويتعدد منتجوه ومؤلفوه.

وبذلك يمكننا أن نحدد دورة حياة النص التفاعلي الرقمي كالآتي:



أو كالآتي:



خطاطة توضيحية لدورة حياة النص[1]

[1] حسين دحو، النص الرقمي في الأدب العربي من الورقية إلى الرقمنة، وجه آخر لما بعد الحداثة، مجلة الأثر، ص 110.

- مميزات النص الرقمي والنص المطبوع:

وبالنظر إلى الفوارق بين المؤلف الإلكترونى والكاتب الورقي يتبدى لنا الفرق بين النص الرقمي والنص المطبوع، "فعلى النقيض من الكلمة المكتوبة، فإن الكلمة الإلكترونية ليس لها وجود مادي، فما يظهر على الشاشة هو التعبير الافتراضي لاستدعاء المناظر الرقمي Digital للحرف، فالكاتب إلى الكومبيوتر، والقارئ من الشاشة يدرك أنه ليس أمام كلمات مادية حقيقية مثل النص المكتوب أو المطبوع بل إنه أمام حزم إلكترونية تندفع من أنبوب الكاثود القابع خلف الشاشة لكي تشكل على سطحها خيالات تشبه الكلمات، وما أن يفصل التيار الكهربائي عن الجهاز حتى تختفي الكلمات ولا يمكن استعادتها، وحتى لو أراد تخزينها، فإن ذلك يتم بشكل رقمي أيضا... فهذه الوسائط لا تخزن كلمات، وإنما تخزن المناظر الرقمي لها والنتيجة النهائية أن الكلمة الإلكترونية فاقدة عنصر الثبات والاستقرار الذي كان للكتابة النسخية والطباعة، وبالتالي فإن المعرفة المستقاة منها متطايرة وفاقدة لعنصر اليقين".[1]

لقد جاء النص الرقمي ليحرر النصوص من قبضة الخطية الصارمة، المفروضة علينا منذ عهد طويل فرضتها آلة الطباعة وجمود الورق.

ومن الفوارق التي نستشفها عند المقارنة بين النصين نجد المطبوع في ترتيب محدد فيكون للنص بداية ووسط ونهاية، ولا يمكن للقارئ تعديل هذا الترتيب فعليه أن يبدأ النص

[1] عمر زرفاوي بن عبد الحميد، العصر الرقمي وثورة الوسيط الإلكتروني، قراءة في تحولات أطراف المنظومة الإبداعية، مجلة وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ص 115.

من بدايته وينتهي في النهاية المرسومة له، ويرتبط هذا النص المطبوع بالنصوص الأخرى من خلال الهوامش السفلية أو الفهارس التي تحيله إلى نص آخر يقرؤه بالطريقة نفسها فالنص المطبوع إذن تتم كتابته وقراءته على السواء بطريقة متتابعة أو خطية".[1]

حيث يبدأ القارئ من البداية إلى النهاية، أما النص الإلكتروني الرقمي فلا يؤمن بالتفكير التتابعي بل يمنح متلقيه القدرة على القفز فوق النص وخارجه ويتيح له صناعة النهاية واختيار البداية.

وهناك فروق أخرى بين النص المترابط (الرقمي) وبين النص الورقي (المطبوع) فهو – أي الرقمي – متحرر من سلطة السطر ابتداء ومستفيد من تقنية التكنولوجيا، ويتميز بمرونة وشفافية يلمسها المتلقى أثناء القراءة، أما النص الورقي فمقيد بسلطة السطر وآليات النشر وخاضع للسلطات الثقافية والإعلامية، ومقيد بحدود الزمان والمكان والظروف.

والرقمي له وسائط متعددة، وتتفاعل معه كل الحواس وهو ذو حركية دائمة، أما الورقي فذو بعد واحد هو البعد البصري أو السمعي.

والرقمي يفتح الآفاق الواسعة للفكر والإبداع ويحقق حلم الباحثين والمنظرين للنص المتشعب المفتوح، وهو أقرب إلى مشاكلة البيئة الطبيعية للتفكير والإبداع.

في حين نجد النص الورقي آسرا لعمليه الإبداع يحدها بأطر وحدود تمنع من انطلاقها، كما أنه تاريخيا يعتبر وسيطا للفلسفات المنطقية المعقدة.

[1] ينظر المرجع نفسه، ص 116.

والرقمي في حالة تطور وتشكل دائم، غير واقعي ليس له وجود مادي محدد، ينزع إلى الافتراضية بخلاف الورقي الذي هو ثابت ويتسم بالجمود، خال من الحركة، يقيده التأطير المادي بسبب قيود الطباعة، ومشاكل النشر، وشروطه.

والرقمي يستطيع متعاطيه والمتعامل معه التصغير والتكبير، وغيرها من التقلبات التي يتيحها الحاسوب، أما الورقي فإنه باق على حجمه، يزعج قارئه العادي بثباته المادي.

والنص الإلكتروني الرقمي يتداخل مع النصوص الأخرى وينفتح عليها دون عوائق بسبب طبيعته الإلكترونية، فبالإمكان أن يوجد نصان أو أكثر على الشاشة الزرقاء في وقت واحد من خلال الوصلات والاستدعاء والنوافذ الرقمية، فهو ذو طبيعة تشعبية تفرعية، أما النص الورقي المطبوع فإنه من ناحية الشكل منفصل عن النصوص الأخرى، حتى التي أخذ عنها، ولا يستطيع أن يتلاقى نصان أو عدة نصوص في زمن واحد، إنه يتميز بالتعاقبية وله بعد وحيد.

والرقمي يتمكن المتعامل معه من طلب حضوره بشكل كلي أو جزئي، أو مكررا أو مطابقا بين وحداته ومقاطعه، وهذه ميزة توفرها طبيعته الإلكترونية.

أما الورقي فلا يستطيع قارئه أن يستدعيه أو يستشهد به إلا إذا اجتزأه أو استعان بذاكرته لنقله أو الاستدلال به.

كما أن الرقمي يمكن أن ينفرد بتأليفه شخص منفردا كما يمكن أن يشترك في كتابته وتأليفه أشخاص عدة وهو الأكثر لاعتماده على مهارات وتقنيات كثيرة علاوة على المسحة الجمالية والصور الفنية الأدبية، كما أنّه مفتوح من حيث نوعه وكمه على كثيرين مختلفين في الأقطار والأزمنة والظروف والأعمار والمشارب والاتجاهات، بخلاف النص الورقي المطبوع الذي يكون في أغلب الأحيان من صنع كاتب واحد، طبعا مع احتمال اشتراك اثنين أو ثلاثة على الأكثر في العمل.

والنص الرقمي التفاعلي كذلك يستطيع المتلقي تفحصه أينما كان وفي أي وقت تواجد، مع إمكانية التغيير والتدخل واختيار البدايات والنهايات مع التأويل والقراءات العديدة، أما النص الورقي فلا مجال فيه للمتلقي من التحوير والتبديل والتدخل إلا ما مكنته منه نظرية التلقي مع النظريات الحديثة التي تسمح بملئ الفجوات وتعدد القراءات.

لكن السلبية الوحيدة والمنقصة الكبرى تتمثل في مشكلة حقوق الملكية الفكرية بالنسبة إلى النص الرقمي، بخلافه في النص المطبوع فإن هذه المشكلة محلولة نسبيا، فللنص حدوده وأطره المحفوظة، مع حقوق الملكية الفكرية المصانة.

من كل هذه الفروق بين النصين الرقمي الإلكتروني والورقي المطبوع ندرك الميزة التي يتمتع بها النص الرقمي ويفضل عن النص الورقي، وذلك بشهادة بعض رواد الأدب التفاعلي في الغرب، من ذلك ما قاله روبرت كاندل Robert candel، وهو رائد الشعر التفاعلي:

"إنه عندما كان يقوم بنشر قصائده ورقيا، في الصحف والمجلات، لم تكن تلقى إقبالا يذكر 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 إلكترونيا، أصبح يلاحظ تزايد عدد الجمهور المتفاعل مع نصوصه، وأخذ هذا العدد يتزايد بعد أن غير من أدواته الإبداعية، وأصبح يحسن توظيف الآلة التكنولوجية لإنتاج نصوص أدبية جديدة تمثل العناصر التكنولوجية جزءا أساسيا من أجزائها التي لا يمكن فصلها عنها دون أن تفقد هذه النصوص قدرا من قيمتها ومعانيها".[1]

أما بوبي ربيد BobyRabid ، وهو واحد من الذين بدؤوا كتابة الرواية التفاعلية في وقت مبكر من العمر، فيقول إنه عندما بدأ يضع فصول روايته في موقعه على شبكة الأنترنت لم يكن يتلقى إلا ردودا قليلة ومعدودة خلال أسبوع كامل ثم بدأ إقبال الجمهور وتفاعله مع فصول الرواية يتزايد، وأخذ في التزايد حتى إنه بلغ عدة آلاف رسالة تصل على البريد الإلكتروني في الأسبوع الواحد، وهو عبء يفوق طاقة أي إنسان على استيعابه والتعاطي معه، ولكن له دلالة إيجابية واضحة، وهي أن الإقبال الجماهيرى على النصوص المقدمة عبر الوسيط الإلكتروني والتي تعتمد على تفعيل دور المتلقي من خلال الأدوات التكنولوجية الموظفة فيها تستطيع استقطاب عدد أكبر من المتلقين، وأن إجراء

[1] ينظر فايزة يخلف، الأدب الإلكتروني وسجالات النقد المعاصر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد التاسع، 2013، ص 108.

مقارنة بينها وبين النصوص الورقية، أو حتى النصوص السمعية والبصرية لن تكون نتائجه إلا لصالح النصوص التفاعلية".[1]

إن علاقة الأدب بالتكنولوجيا تقودنا إلى الاعتراف بالتأثيرات البارزة على الأدب جراء ما يمده عصر المعلوماتية من آليات وميكاينزمات ترقى بالعملية الإبداعية وتثريها بسبب ما تمده للمتلقي من طرائق ووسائل تذكي ذائقته الأدبية وتساهم في اتساع الرقعة التأويلية المستمرة في التبدل والتحور والانفتاح خلافا لما كان عليه النص من جمود وثبات فرضته عليه سلطة السطر ومحدودية الورق؛ مما جعل الجماهير في العالم العربي تعرض عن التعاطي معه وتزهد فيه خصوصا مع توفر مغريات وملهيات أخرى تصد عن تصفح الكتب ومتابعة المنشورات الورقية في خضم التغيرات الحياتية الصعبة والمشاكل الاجتماعية المستشرية.

- تبني الأدباء العرب للتقانة التكنولوجية:

وقد استرعى هذا الإعراض عن الطرق التقليدية انتباه ثلة من الأدباء العرب وجعلهم يشعرون بالفجوة الشاسعة والهوة السحيقة بينهم وبين المتلقي، وعقدوا العزم على مد جسور التواصل مع جماهير القراء، فلم يجدوا أمامهم إلا الانخراط في توظيف التقانة التكنولوجية المعاصرة وما تتوفر عليه من خاصية الجذب والإمتاع، التي ألفها الجمهور وتكيف معها مما توفر لديه من معطيات التكنولوجيا المستوردة وما يقدمه الحاسوب

[1] ينظر المرجع نفسه، ص 108،109.

والشبكة العنكبوتية من قدرة على التفاعل والانسجام والمشاركة التي افتقدها الفرد العربي منذ أمد بعيد، فجاءت الوسائط التكنولوجية الجديدة لتؤدي دورا حاسما في تحرير الأفراد وكسر جدران الخوف والرقابة، والتمكين لإبداء الرأي والموقف، لهذا فإن أهم ما انماز به الأدب الجديد أدب التكنولوجيا هو التفاعل، والتفاعلية، والمشاركة وتغيير نمط التلقي، وهذا ما سنتحدث عنه في المبحث التالي.

المبحث الثالث: التفاعلية والتفاعل بين الكاتب والقارئ في ضوء نظرية التلقي

كل النصوص التي تكتب لا بد لها من قارئ، سموه متلقيا أو قارئا أو مستقبلا أو جمهورا .

– مكانة المتلقي بين النقد القديم والنقد الحديث والمعاصر:

هذا الجمهور كان هو الطرف الثالث في العملية الإبداعية (المبدع، النص، المتلقي)، ولم يكن قديما يأخذ في الحسبان كل قارئ أو كل متلق، وإنما الذي حظي بالتقدير والاهتمام هو القارئ الضليع في اللغة، العليم بخباياها وأسرارها، القادر على إطلاق أحكام نقدية.

فقد أورد الآمدي خبرا (لخلف الأحمر) نستشف منه المكانة الحقيقية التي كان عليها المتلقي العادي فقد روى الآمدي "قد قيل لخلف الأحمر: إنك لا تزال تردّ الشيء من الشعر، وتقول: هو ردئ والناس يستحسنونه، فقال إذا قال لك الصيرفي إن هذا الدرهم زائف فاجهد جهدك أن تنفقه فإنه لا ينفعك قول غيره (إنه جيد)، من مقولة خلف نستشف أنه لم يعط قيمة حقيقية للمتلقي وإنما قصرها على نخبة معينة".[1]

لكن استطاع المتلقي أن يأخذ مكانا خاصا وواسعا في الدراسات النقدية الحديثة، بعد أن ظل مدة من الزمان عنصرا مهملا، هذه الدراسات التي ظهرت على إثرها نظرية

[1] رجب أبو العلا، الواقع الافتراضي ومستقبل الرواية الرقمية، دار فكرة للنشر والتوزيع، ورقلة، الجزائر، ط 1، 2003،
ص 57.

التلقي في ستينيات القرن الماضي، والتي أولت القارئ دورا هاما وبارزا، وركزت على أهمية مشاركته في العمل الأدبي والفني لإبراز جماليته، وقد كان من المهم أن نعرج لكي نوضح أفكار هذه النظرية على إبراز المشروعين الكبيرين اللذين وضحهما أبرز منظرين لها وهما هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، هذا الأخير والذي كان يشغل منصب أستاذ جامعي بإحدى جامعات ألمانيا، انطلق من مشروعه من خلال الربط بين الجانب التاريخي والعمل الأدبي، والذي سماه أفق التوقع، وهو مصطلح يبرز الجانب المعرفي للمتلقي الذي يستقبل به العمل الأدبي، فإيزر انطلق من ضرورة الاطلاع على الأعراف الأدبية التي تحيط النص وتضفي عليه خصوصية لا يدركها إلا من اطلع على تلك الأعراف، فليس العمل الإبداعي خارجا عن إطاره ومنفصلا عن الإطار التاريخي والمجتمعي الذي ألف فيه، إذن هناك شروط يجب توافرها في القارئ فليس هو بالقارئ العابر الغافل عن تقنيات النص التي لا بد من توافرها فيه ليقف على قضية بناء المعنى ومشاركته للمؤلف في إنتاجه، فهو قارئ يمتلك مهارات عديدة تؤهله لاكتساب خبرة فك شفرات النص وملاحقة معانيه، وهو ما اصطلح عليه بالقارئ الضمني، وهو القارئ الذي يتخيله المؤلف حال تأليفه لعمله الإبداعي، ويتوقع منه ما يمكن أن يكون منه، والقارئ الضمني لا يكون سوى في ذهن الكاتب حال كتابته.

"إنه المتلقي الذي يندمج مع العمل الأدبي ويتفاعل معه فيقول من خلاله مالم يقله لا الكاتب ولا النص، إنه القارئ الذي تتم إثارته والتأثير فيه فيقوم على إثر ذلك بما عرف عند أصحاب هذه النظرية، ملء الفجوات".[1]

ولا يتأتى ذلك للمتلقي دون وجود خلفية معرفية ترسبت في ذهنه من خلال مطالعاته المختلفة وتلقيه أعمالا أدبية سابقة، وتعاطيه مع ظروف اجتماعية معيّنة، وخضوعه لمنعطفات تاريخية تساعد على التعامل مع الأثر الأدبي والتكيف معه وتصنيف وتحديد معطياته، ووضعه في إطاره العام الذي يدور فيه.

كما يركز "ياوس" على مسألة التاريخ ويجدد دعوته إلى التوحد بين الأدب والتاريخ، وأن التعامل مع النص لا يتأتى بطريقة جمالية إلا من خلال معيارين اثنين لا يستغنى عنهما وهما الإدراك الجمالي لدى المتلقي، والخبرات الماضية التي يتم الاستعانة بها واستدعاؤها في لحظات التلقي، فمن خلال هذين المعيارين اللذين اختارهما "ياوس" نستطيع فهم الإضافة التي يمكن أن يبصمها التاريخ في رحلة الفهم،

فالمعياران اللذان يعتمدان على الجانب الذوقي الجمالي للقارئ وعلى جانب خبراته المختلفة التي تستدعى في لحظات تلقيه النص، مهمان حقا في إنتاج المعنى وإدراكه.[2]

[1] ينظر: باللودمو خديجة، المتلقي بين نظرية التلقي والأدب التفاعلي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، ص 113.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص 42.

وحين يعطى ياوس Hans Robert jauss بعدا تاريخيا للنقد الذي يتجه للقارئ لا يقصد به الطرح الجامد الذي يفتح الباب أمام عوامل خارجية أخرى لبناء معنى النص وإنما يريد لحظة اللقاء بين النص وقارئه لتفتح أمامه الردود التي تتولد عن هذا اللقاء وتتعدّد القراءات وتتوالى التأويلات في محاولة منه لتحقيق التوازن بين الشكلية الروسية التي تتجاهل التاريخ وتولي شكل العمل الأدبي اهتماما أكبر حتى سموا بالشكلانيين، لأن المهم عندهم هو الوقوف عند الأسلوب والطريقة التي وردت بها الأفكار، ولأن النص عندهم إنما هو نظام خاص للغة له قوانينه وبناه وطرائقه وأدواته التي تقصد لذاتها حيث ينفصل الفن عن الغيبي ولا يشبه الدين ولا علم النفس ولا علم الاجتماع، وإنما يتقيد ويعتني بالواقع المادي للنص الأدبي ذاته، في استقلالية تامة عن بقية التخصصات العلمية والعناصر الخارجية، فلا محل لمحيط النص وحيثيات كتابته وظروف إخراجه، فالشكل عندهم هو أساس العملية الإبداعية وهو أول مظاهر التلقي، حتى إن المتلقي البسيط الذي ليس لديه إمكانية الخوص في الأدب يستطيع أن يدرك الشكل الخارجي والإطار العام للقطعة الأدبية محصورة في مادتها ومظهرها وطريقة طرحها بعيدة عن التوجه الإيديولوجي والسياسي والتكويني والنفسي وغيره.

قلنا إن الطريقة الياوسية تحاول تحقيق التوازن بين الشكلية الروسية والنظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص، وتحاول إقامة العلاقات بين المجتمع والعمل الأدبي فالمجتمع عندها كائن قبل العمل، والعمل الأدبي انعكاس للواقع، ومعبر عنه، ومضطلع

بتغييره، فهو رسالة مجتمعية بامتياز، ومرآة عاكسة، ترسم بيئته وتفصح عن آلامه، وترصد متغيراته، وتأثير الوضع الاجتماعي على النصوص الأدبية هو ما أنيط بما سمي علم اجتماع الأدب وكان من منظريه والمتعصبين له كل من "روبرت هولب" و "جوليان هيرش" و "لينين شوكنج" والمجتمع عند أصحاب هذا التوجه ليس منبع العمل الأدبي فحسب بل هو أيضا متلقيه، وبذلك فالنص الأدبي متؤثر بالوضع المجتمعي وعاكس له بداية، ومؤثر فيه، يترك بصمته على مختلف طبقاته وشرائحه حال الانتهاء من النص وطرحه فالنص ظاهرة اجتماعية في سوسيولوجيا الأدب.

إن "ياوس" حاول أن يوازن بين النظرتين المتشاكستين، ويتقيد بالوسطية بعيدا عن المنظومة النقدية المعتادة التي دأبت على الميل إلى جانب على حساب جانب آخر بصورة كلية.

على العموم يمكن القول إنه يجب الاعتراف بأهمية الوظيفة الاجتماعية المعتدلة للأدب، ممّا يعني الإقرار بدور المتلقي وأهميته، والربط بين نظرية الأنواع الأدبية وما سماه "ياوس" آفاق التوقعات والتي تساعد على فهم ما قد تؤول إليه النصوص بعد طرحها واستقبالها من قبل الجمهور شريطة أن يرتبط أفق الانتظار بمستقبلين للنص معاصرين له ليتم فهم أعمق، لكون القراء المعاصرين يتلاقون مع النص في الإطار التاريخي والنفسي والاجتماعي والفكري وحبذا لو ارتبط أفق الانتظار بقراء لاحقين لعصر النص، يأتون

بعده فيتبدى لهم ما لم يظهر للمعاصرين ويستطيعون ملء الفجوات، وسَدِّ الخَلَل، وتعدد القراءات وتجددها حسب العصر الراهن.

وهذا ما أسس عليه إيزر مع ياوس نظريتهما للتلقي، فإيزر انطلق من ضرورة الاطلاع على الأعراف الأدبية التي تحيط النص وتضفي عليه خصوصية لا يدركها إلا من اطلع على تلك الأعراف، وهذه دعوة للاجتهاد في قراءة النص والاستزادة في التعامل معه، ومعرفة إطاره العام، فليس العمل الإبداعي بدعا وخارجا عن إطاره، أليست هذه إشارة إلى بعض الشروط في قارئ النص فليس هو ذاك القارئ العابر الجاهل لتقنيات النص، ولعل هذه إشارة لخبرة القارئ في التلقي وكما أشرنا سابقا فهو القارئ العليم، وهذه إحدى الأطروحات التي جاء بها المشروع الآيزري، فالنص الأدبي له عالمه الخاص الذي يميزه لكنه يأخذ هويته الحقة أثناء القراءة، وهذا تأكيد على دور القارئ وحفاظ عليه، ألم تقم نظرية التلقي لإعلاء شأن المتلقي أصلا؟ لذا وجب علينا الاشتغال على النص لفهمه وتأطيره والرقي بعملية القراءة.[1]

وقد كان مشروع إيزر قائما ابتداء على قضية بناء المعنى، فقدم رؤية تخالف المفهوم التقليدي له، فهو يرى أن المعنى ليس مخبوءا بين سطور النص، ومورفيمات كلماته وعباراته بل هو نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، فليس معنى النص منفصلا عن المتلقي، ولا حدثاً وقع وانقطع، بل هو أثر يمكن أن يمارسه القارئ حال اتصاله بالنص وتفاعله معه، ولا يتجلى إلا مع تلقي القارئ مع العمل الأدبي.

[1] المرجع نفسه، ص 51.

والأفعال المصاحبة لعملية التلقي تترك أثرها وبصمتها في فهم النصوص وتحديد المعاني، فالمعاني ليست جامدة ولا ثابتة، ولا محدودة بحدود الكلمات وقيود السطور، فما بين السطور والثغرات والفجوات من حق القارئ أن يملأها، أو كما قال سامي إسماعيل: "إنه لا يجب أن ينصب اهتمامنا على النص الأدبي فقط، بل أيضا وبمعيار مساو بالأفعال المتضمنة داخل الاستجابة الجمالية لهذا النص".[1]

وعلى الرغم من أن إيزر يؤكد على الأعراف الأدبية، ويعترف بالتوقعات العرفية المعتادة لدى القارئ إلا أنه مرة أخرى يرى أنّ العمل الإبداعي الراقي ذا الأثر البالغ هو الذي يفاجئ المتلقي ويخرق أعرافه، ويشوش توقعاته ويخيب آماله التي كان يرجوها ويتوخاها من قراءته ويركن إليها لأنها تتماشى مع رغباته وميوله واعتقاداته، وهذا هو الجديد الذي جاءت به نظرية التلقي فهي لا تعترف بالقارئ السلبي الذي يريد نصاً أدبيا متماشيا مع قناعاته، مباشرا في طرحه، يحقق طموحه ورغباته، ويضفي الشرعية على توجهاته وميوله، كما لا تعترف بالنص الذي يُمَالئ القارئ في توقعاته، فكلما كان النص مخيبا لقارئه كانت قيمته الجمالية عالية وهذا ما يوحى إليه "ياوس" كذلك وسماه بـــ"المسافة الجمالية"، فكلما بعدت المسافة، واتسعت الشقة بين أفق توقع القارئ وما سيضيفه النص كلما زاد البعد الجمالي للعمل الأدبي، وكلما اخترق العمل الأفق وخالف انتظاره وخرج عن المألوف لديه، كلما كان فنا رفيعا، ذا قيمة جمالية أكبر.

[1] سامي إسماعيل، جماليات التلقي، دار النشر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ،ط 1، 2002، ص 111.

يقول الأستاذ حبيب مونسي: لقد حدد القارئ بين أفقين للانتظار، أفق سابق، يكون عليه المتلقي قبل التقائه بالنص، ويشكل جملة الاقتناعات التي ترسبت بفعل القراءات المتعددة، والتي يحيل عليها القارئ ما يقرأ، فتكون مرجعيته الأساسية، وتنسج قيمه ومعاييره الشخصية، إلا أنها دوما عرضة للتحول والتبدل بفعل كل جديد يشكك في اقتناعاتها ومقاييسها، وهو ما أسماه "بارت" بالنصوص السابقة التي تقرأ النص الجديد، أما الانتظار الثاني وهو عامل ناتج على تمازج النص بالقارئ أثناء القراءة إذ تعتري الأفق السابق مخالطة قد توافق أو تخيب آماله، ويركز "ياوس"، على عامل التخييب الذي من شأنه زحزحة الموروث وتطعيمه أو تحويله وتبديله، وخلق أفق جديد يخلفه فيتيح للنص سبل تقديم معايير جديدة تتجاوز السائد".[1]

قد يتصور الكثير أنّ الحقّ الذي أعطي للقارئ في إنتاج المعنى سيعصف بالنص وبنائه جملة وتفصيلا، ويذهب بمعناه الذي صيغ لأجله النص ابتداء، مما يحيل إلى فوضى تذهب بالبناء العام للنص، وتغفل معانيه المتواخاة، لكن إيزر شدد على تفادي هذه الفوضى، كي لا يفهم كلامه على إطلاقه ويحمل على خلاف ما أراده، فلم يدع عملية ملء الفراغات وسد الفجوات نهبا لكل متؤول، ومن حق كل قارئ.

فالفراغات مقسمة حسبه إلى نوعين:

[1] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، ط 1،2007، ص 154.

فالمناطق المفصلية هي المواطن التي يسكت فيها السرد ليكون للقارئ أن يفضي بما سكت عنه هنا، أما القسم الثاني فهي المناطق التي يرى القارئ أن له إمكانية التدخل من خلال ما يتوقع، وانطلاقا من تجارب جمالية شبيهة بالتي يقرأها في هذه الأثناء.[1]

مما سبق ندرك الأهمية البالغة التي أولاها أصحاب هذه المدرسة الألمانية للقارئ، بجعله سيدا للموقف بما يقدمه من مساهمة فعلية وفعّالة طبعا بشروط سبق ذكرها، من هنا تبرز جمالية النص وتظهر مكامن الإبداع فيه، ويتبدّى الانفتاح والمرونة المرجوة والتي غابت عن المدارس النقدية السابقة.

- مشاركة المتلقي في إنتاج النص:

إن فكرة مشاركة المتلقي في إنتاج النص التي نادت بها هذه النظريات، وجدت في الأدب الرقمي التفاعلي مبتغاها، فقارئ النص الرقمي تتمثل فيه سمة التفاعلية بامتياز بسبب ما تتيحه له التقنية الحديثة من خيارات، وكلما كان المتلقي أكثر إلماما بالثقافة التكنولوجية وإدراكا لها كان تفاعله مع الرواية أو القصيدة التفاعلية أكثر فائدة ، وأجدى في إثراء النص التفاعلي من خلال ما أطلق عليه الدكتور "حسن عبد الغني الأسدي "تنمية المجالات الرقمية عبر التفاعلية".[2]

[1] ينظر: باللودمو خديجة، المتلقي بين نظرية التلقي والأدب التفاعلي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، ص 56.

[2] حسن عبد الغني الأسدي، المدونة الرقمية التفاعل/المجال/التعالق، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1، 2009، ص 52.

ومن هنا يغدو المتلقي متلقيا مبدعا ومشاركا وفعالا مما يضفي على النص التفاعلي هوية جديدة مغايرة لهوية النص الورقي.

إذن فالتفاعلية في الأدب الرقمي هي عمل متبادل، ما بين النظام التقني والنشاط الإنساني، ولا يمكن أن تختزل التفاعلية في البعد التقني وإغفال الدور الأساسي الذي يقوم به القارئ "لذلك تعرف التفاعلية بأنها خاصية للعلاقة التي تقوم بين القارئ والبرنامج إنها قدرة تمنح للقارئ وإكراه يخضِعُ البرنامج: يَمْنَحُ العملُ القارئَ قدرة التأثير في تركيب العلامات المقترحة للقراءة ويفرضُ العمل نفسه على البرنامج أن يتجاوب مع بعض المعلومات التي يقدمها القارئ".[1]

فالبرنامج يعتبر أداة طيعة يستخدمها القارئ في بناء المعنى بواسطة القراءة ولم يتحول القارئ إلى رقم ينضوي ويندرج ضمن نظام البرنامج، فالتفاعلية خاصية للعمل الأدبي وليست للبرنامج وحده "وهذا التصور يندرج في رؤية أنثروبو مركزية (متمركزة حول الإنسان لا النظام التكنولوجي) للنشاط الإنساني طورها علم النفس الأداتي مع بيير رابيل بالخصوص، ويرسي قطيعة جذرية مع الرؤية المتمركزة حول التقنية، وهي رؤية شيدها العلم والتقنية".[2]

إذن فالنص الأدبي الرقمي يعتمد ابتداء على ما يصممه المبدع ويختاره ويوظفه من مختلف أشكال الوسائط المتعددة التي يوفرها الحاسوب والشبكة العنكبوتية ثم يأتي دور

[1] فيليب بوطز، ترجمة: محمد أسليم، ما الأدب الرقمي، مجلة علامات، العدد 35، 2011، ص 105.
[2] المرجع السابق، ص 105.

المتلقي ليستعمل العقد والروابط بوصفها دوالا تقنية يتعامل بها مع النص، وينتقل من خلالها داخل العمل، وهذا ما يشير إليه الدكتور سعيد يقطين في تعريفه التفاعل حين يقول "هو ما يتمثل في العمليات التي يقوم بها المستعمل وهو ينتقل بين الروابط لتشكيل النص بالطريقة التي تفيده، وهو بذلك يتجاوز القراءة الخطية التي يقوم بها قارئ الكتاب المطبوع، ولقد ظهرت أعمال أدبية، الرواية مثلا، أو فنية (الألعاب، أو الدراما...) تقوم على الترابط بين مختلف مكوناتها وهي تنهض على أساس التفاعل أو القراءة التفاعلية".[1]

ويضيف (يقطين) معنى آخر في تعريفه للتفاعل (Interactivity) في المعجم الموجز الذي ألحقه بكتابه بقوله: "إن التفاعل في الإعلاميات بمثابة عملية التبادل أو الاستجابة المزدوجة التي تتحقق بين الإمكانات التي يقدمها النظام الإعلامياتي للمستعمل، والعكس، ويمكن التدليل على ذلك من خلال نقر المستعمل على أيقونة مثلا للانتقال إلى صفحة أخرى، كما أن الحاسوب يمكن أن يطلب من المستعمل فعل شيء ما، إذا أخطأ التصرف من خلال شريط يحمل معلومات على المستعمل الخضوع لها لتحقيق الخدمة الملائمة".[2]

---

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

[2] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2005، ص 259.

يتضح من تعريفي سعيد يقطين أن المتلقي في الأدب الرقمي التفاعلي يتجاوز الصيغة التقليدية والورقية والخطية المباشرة في تلقي النص وقراءته لأنه يستفيد من الخصائص التي تتيحها التقنيات الحديثة، ومقدار الحيز الذي يتركه المؤلف الرقمي للمتلقي، والمساحة الواسعة واللامحدودة الخالية من القيود والشروط والموانع والعراقيل غير شرط الكفاءة والمهارة للتعامل مع التقنية الجديدة والقدرة على التحرك بين الوسائط الإلكترونية، مما يساعده على بناء النص واستنباط معانيه، وفك شفراته وتتبع خيوطه واحتمالاته التي ليس لها حدود، ولا يتوفر ذلك إلا مع التقانة التكنولوجية حيث تتعانق مع الإبداع الأدبي وتتعمق العلاقة بين المتلقي والمبدع من خلال ما توفره الإمكانات الإلكترونية الحديثة لإثراء النص الأدبي وتشكيل بنيته الأساسية، فيتحول المتلقي إلى مبدع عبر روابط التفاعل مما يسنح للمتلقي أن يكون مشاركا فعّالا يتبادل الأدوار مع المبدع ويحدد مسارا خاصا به اعتمادا على ما تتيحه الوسائط والآليات للقراءات المتعدّدة المرتكزة على خاصية التفاعل بالمنظور الجديد.

ومن خلال المفاهيم الآتية للنّص الرقمي ندرك الدور الأساسي والمفصلي الذي تتيحه التكنولوجيا لنضوج هذا النمط الجديد من النصوص.

فهو "النص الذي يتعين بالتقنيات التي وفرتها تكنولوجيا المعلومات و برمجيات الحاسب الإلكتروني لصياغة هيكلته الخارجية والداخلية، والذي لا يمكن عرضه إلا من

خلال الوسائط التفاعلية الإلكترونية كالقرص المدمج والحاسب الإلكتروني أو الشبكة العنكبوتية –الإنترنت–...

وإنه 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...

كما أنه النص الذي ينشر نشرا رقميا ويستخدم التقنيات التي أتاحتها الثورة المعلوماتية والرقمية من استخدام النص المتفرع الهايبر تكست والمؤثرات السمعية والبصرية الأخرى، وفن الأنيميشز والجرافيك وغيرها، من المؤثرات التي أتاحتها الثورة الرقمية".[1]

إن لفظة التفاعلية تشير إلى العلاقات المبنية ما بين الوسائط المختلفة والمبحرين في الإنترنت، لكن ينبغي أن لا نحصر التفاعل في مجرد الإبحار في عالم الإنترنت بل ينبغي التركيز على مدى التغيير الذي يتركه مستخدم النص الرقمي في العالم الافتراضي.

فالتفاعلية أوسع وأهم مما نظن أو كما تقول الدكتورة فاطمة البريكي "إن التفاعلية ليست مصطلحا أدبيا أو أنترنتيا أو تكنولوجيا وحسب، ولا يجب أن تؤخذ دلالة اللفظة على هذا الوجه فقط بل يجب أن نتعامل معها على أنها نمط حياة ووسيلة للتعامل مع الأمور المختلفة التي تمر على الفرد بصورة يوميّة، فمن كان شأنه التفاعل مع كل

[1] ينظر: حسين دحو، النص الرقمي في الأدب العربي من الورقية إلى الرقمنة، وجه آخر لما بعد الحداثة، مجلة الأثر، ص 110.

تفاصيل حياته لا بد أن يتفاعل على نحو لا إرادي مع ما يقدم له من نصوص أدبية أو غيرها ورقية كانت أو إلكترونية".[1]

فيغير مع النص الإلكتروني ويعدّل ويبدّل بكل حرية مطلقة حسب رؤيته ورغبته، دون أن ينتظر كما هو الحال مع القارئ التقليدي التهميش على الكتاب الورقي، أو إبداء الملاحظات، أو التعقيب الذي لا يأخذ به المؤلف إلا إن طبع كتابه مرة أخرى، وأحيانا يتجاهله.

كما يملك المتلقي الرقمي قدرة التفاعل مع النص بمعيّة شركاء النص، أو جمهور المتلقين الآخرين مما يتيح مساحة حوارية حول كيفية تطوير النص، كل من موقعه ورؤيته والزاوية التي يرى من خلالها النص ومشاربه واتجاهاته ورغباته، وانتظار ما تجود به قريحة المبدع ومهاراته من توظيف وتطوير الوسائط المستخدمة في كتابته.

فيكتسب المتلقي بما تتيحه سمة التفاعلية له أحقية المشاركة الفعلية للمبدع في إنتاج النص من خلال الروابط والبرمجيات الإلكترونية حتى يتساوى مع المبدع أو يبذه بسبب ما يتيحه النص في الأدب التفاعلي من انفتاح "ليظل في اتصال وتواصل بين المبدع الذي يتحول إلى متلق، والمتلقي الذي يتحول إلى مبدع في شكل مرتب ومنظم، ومن هنا أطلق عليه النص المفتوح Text Open ended، فيتمكن القارئ المتفاعل معه من خلال الروابط التشعبية، من تحويل النص إلى نص مفتوح النهاية فكل رابط موجود يصلح ليكون بداية، كما أن المتلقي له أن يختار أي نهاية لأن النهايات مفتوحة، فكل رابط له

[1] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 66.

نهايته التي يشاركها المتلقى بنفسه لتكون مختلفة عن نهايات الآخرين، وبهذا تتاح حرية الاختيار للمتلقي في تحديد المسار الذي يريده، وبالتالي النهاية التي يختارها، فكل قارئ له مساره الخاص، وبذلك تختلف وتتعدد النهايات للنص الواحد".[1]

فالتفاعل والتفاعلية على حد تعبير فاطمة البريكي نمط حياة، وكما يتفاعل الفرد مع الأمور المختلفة لا إراديا يتفاعل مع النصوص سواء كانت ورقية أم رقمية، إلا أن الأخيرة تختلف في "تغير شكل الكتابة واختلاف الوسيط الذي يحملها، فمن حبر عادي إلى حبر إلكتروني، ومن ورق عادي إلى ورق إلكتروني، وهو ما يؤكد لنا وبصفة مطلقة أنّ صفة التفاعلية صفة لصيقة بالنّص الأدبي في المطلق العام".[2]

- فاعلية القارئ في النص الإبداعي الرقمي:

إلا أن بنية النص الرقمي الإبداعي، المتشعبة تتيح للقارئ وسائل عملية عديدة تجعله ذا فاعلية وليس متفاعلا فقط يغدو بإمكانه تتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص وجمله وفقراته، ويخلصه من التتابعية والتعاقبية التي كانت تفرضها طبيعة النص الخطي، فينتقل من أي موضع داخل النص ويتفرع إلى موضع لاحق أو سابق، كما يمكنه أن يترك ملاحظاته واستخلاصاته، كما توضح الدكتورة زهور كرام: "نلاحظ في النص المترابط NoN-Roman وخاصة في الحلقة الرابعة ظهور صفحة بيضاء داخل إميل شخصية

[1] ينظر: رجب أبو العلا، الواقع الافتراضي ومستقبل الرواية الرقمية التفاعلية العربية، دار فكرة كوم للنشر والتوزيع، ورقلة، الجزائر، ط 1، 2023، ص 44.

[2] ينظر: حسين دحو، النص الرقمي في الأدب العربي من الورقية إلى الرقمنة، وجه آخر لما بعد الحداثة، مجلة الأثر، ص 110.

نصية Jesus chanchada ، وهي دعوة نصية ترابطية إلى القارئ لكي يرسل رسالة/ إميل إلى الشخصية النصية jesus من خلال عنوان هذا الأخير الإلكتروني: jesus, .chanchada@freèfr

تنعكس العملية بشكل مباشر على وضعية المؤلف الذي سيتحول بمجرد إرسال القارئ إلى الشخصية النصية إلى شخصية تخييلية نظرا لكونه هو الذي سيتلقى إميل القارئ، هنا نلاحظ نوعا من الحيوية في مبدأ التحول الذي يشهده منطق العلاقة بين القارئ الملموس concret / lecteur والمؤلف/ Auteur، فالانتقال من العالم الواقعي إلى العالم التخييلي يتم في إطار لعبة تعالقية، تتم عبر الحرية التي تتاح أمام القارئ من جهة، ومن خلال تراجع سلطة المؤلف في تحديد شكل القراءة".[1]

كما يمكن للقارىء القيام بفهرسة النص Indexing كما يشاء، فيربط بين مواضيع عديدة مترادفة أو مترابطة تحت كلمة، أو كلمات مفتاحية vi words، وهو ما ينقل القارئ من طبيعته الانفعالية البسيطة إلى متلق متفاعل بل فعال يمكنه المشاركة في النص عبر مؤشر تحت يديه، يتحرك بكل الاتجاهات المحتملة، مما يجعل منه شاعرا مع القصيدة الرقمية وروائيا مع الرواية الرقمية وقاصا مع القصة الرقمية، وهكذا في كل مجالات الإبداع الفنية الرقمية الأخرى التي لا بد أنها ستظهر من نحو الرسم الرقمي والنحت الرقمي والسينما الرقمية والمسرح الرقمي...الخ... فنحن بصدد ثورة رقمية يصاحبها ثورة في

[1] زهور كرام، الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط 3، 2023، ص 31.

التفاعل ويتحدد مدى المقدرة على التفاعل بمستويات الإدراك والتذوق لدى القارئ مع إمكانياته في الإفادة من التقانة الحديثة ومبتكراتها... إننا بصدد طغيان التفاعل الفني الرقمي للمتلقي مع النص أو مع المدونة".[1]

ومن ثم ظهر هذا الجنس الجديد الذي يزاوج ويدمج بين الأدبية والإلكترونية أو تطورت الأجناس الأدبية المعهودة في هذا النمط الرقمي الجديد – باعتبارين –.

وكان له جمهوره الواسع لما يتيحه للمتلقي من أداء دور تفاعلي وفعّال، في ظل مرونة وانفتاح هذا الجنس الأدبي الإلكتروني الذي لم يعد غريبا على المتلقي العربي بسبب ما أتيح له من آثار التكنولوجيا، والتقانة الجديدة التي أصبح يتعامل معها بشكل يومي.

كما أنه شحذ همم المبدعين الأدبيين ووسع من خيالاتهم، مستفيدين من معطيات هذا النمط وإمكاناته الواسعة واللامحدودة.

فظهرت في العالم الغربي أولا القصيدة التفاعلية Interactive poem والمسرحية التفاعلية Interactive Drama والرواية التفاعلية Interactive Novel.

تُعرّف القصيدة التفاعلية كما أوردت الدكتورة فاطمة البريكي في مؤلفها "مدخل إلى الأدب التفاعلي" بأنها: "ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الإلكتروني، معتمدا على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة ومستفيدا من الوسائط

[1] ينظر حسن عبد الغني الأسدي، المدونة الرقمية الشعرية التفاعل/ المجال/ التعالق، دار الكتب والوثائق ببغداد، ط 1، 2009، ص 41.

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، وأن يتعامل معها إلكترونيا، وأن يتفاعل معها ويضيف إليها، ويكون عنصرا مشاركا فيها، إنها باختصار، تلك القصيدة التي لا يمكن تقديمها على الورق".[1]

"إن كل (قصيدة تفاعلية) تستطيع أن تزود المتلقي / المستخدم بعدد من الظلال التي لا تعينه فقط على فعل التأويل، وإنما تفتح له أيضا أبوابا في طرائق القراءة وأشكالها".[2]

والقارئ الرقمي للقصيدة التفاعلية وغيرها أول ما يباشره الشاشة الزرقاء للحاسوب وما تتيحه من بيانات يستطيع من خلالها التجوال في فضاء القصيدة غير مكتف بقراءة واحدة، حيث يتبدى له عوالم جديدة من جسد القصيدة كلما انتهج مسارا مغايرا، مستفيدا من الحرية التي تغدقها عليه الوسائط المختلفة مما يمكنه من اختيار أي مسلك شاء أثناء قراءته للعمل الإبداعي، وله أن يغير المسلك في أي وقت، فتتغير النهايات أو تتعدد، كما تعددت البدايات، هذا علاوة عن الدعوة التي يطلقها مبدع النص الرقمي التفاعلي ويدفع من خلالها المتلقي إلى التفاعل بإبداء الرأي، أو التعديل في النص، أو اقتراح نهايات مختلفة ومغايرة للنص الأصلي، عن طريق الرسائل التي يضمنها المؤلف معلومات حول اسم وإميل المرسل وبلده وطبيعة التفاعل.

---

[1] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، الناشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006، ص 77.

[2] المرجع السابق، ص 78.

"يشكل هذا التوجه التفاعلي نحو القارئ مكونا أساسيا ليس فقط من منظور قراءة النص وإنما أيضا من منظور منتج النص، الشيء الذي يدفع بالتأمل في النص الرقمي ليس فقط كوضع تخييلي رقمي منته بنائيا من طرف المؤلف، ولكنه نص يعيش باستمرار حالة التّكون والتشكل مع تنشيط تفاعل القارئ، وهي حالة لن تعيش الثبات نظرا لكون التفاعل يعيش بدوره حالة من التغير على صعيد القراء، بل القارئ الواحد".[1]

فالتفاعل المستمر وعدم الثبات سمة من سمات العصر وميزة تميز بها عالم اليوم المنضوي تحت مظلة واحدة في إطار ما سمي بالعولمة وما نادت به من اعتداد باختلاف الرؤى، والمناهج، والأفكار والديانات والمشارب والتوجهات مما ترك أثرا في حالات تحول العملية النصية الأدبية، التي أثراها ووسعها النص الرقمي مستعينا بالوسائط التكنولوجية الجديدة، وهذا ما جعل الكاتبة الدكتورة زهور كرام تطرح عدة إشكالات وتساؤلات من بينها، "هل معنى هذا أن النص الأدبي الرقمي تنتجه ذوات متعددة؟

هل النص الأدبي الرقمي لا يعرف وصفا مستقرا من حيث بُنيته؟

هل القراءة تصبح في مستوى التفاعل إنتاجا للنص وليس فقط قراءة له؟".[2]

ولعل الإجابة عن هذه التساؤلات وفك هذه الإشكالات تظهر بشكل جلي وبارز حينما نتحدث عن المسرحية التفاعلية interactive Drama التي ظهرت على أنقاض

[1] زهور كرام، الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط 3، 2023، ص 68 .
[2] المرجع نفسه، ص 69 .

المسرحية التقليدية، صديقة الجماهير، والتي تعتبر من أقدم الأجناس الأدبية في تاريخ الفن والأدب.

والتي تتماز بخاصية التفاعلية، وإن كانت بسيطة بين الممثلين الواقفين على خشبة المسرح، والمتفرجين من عامة الناس على اختلاف مستوياتهم، وتعدد مشاربهم، ونظرا لما يوفره المسرح من لقاء مباشر مع الجمهور، واحتكاك يربو عما تقدمه القصيدة والرواية، كان لزاما على المهتمين بالنص الرقمي التفاعلي أن يولوه اهتماما خاصا ومميزا مستفيدين مما تتيحه الوسائط التكنولوجية الحديثة من رفع مستوى التفاعل وإشراك المتلقين في إنتاج هذا الجنس المميز، والذي تعرفه الكاتبة فاطمة البريكى بقولها: "تعرف (المسرحية التفاعلية) بأنها نمط جديد من الكتابة الأدبية يتجاوز الفهم التقليدي لفعل الإبداع الأدبي الذي يتمحور حول المبدع الواحد، إذ يشترك في تقديمه عدة كتاب، كما يدعى المتلقي المستخدم أيضا للمشاركة فيه، وهو مثال للعمل الجماعي المنتج الذي يتخطى حدود الفردية وينفتح على آفاق الجماعية الرحبة".[1]

وهي – المسرحية التفاعلية – كباقي النصوص الرقمية تحمل على أقراص مدمجة أو كتب إلكترونية كما تستفيد مما يوفره الفضاء الافتراضي من انفتاح وحرية بعيدا عن التعاقبية، التراتبية التي كانت ملازمة للنص التقليدي.

[1] ينظر باللودمو خديجة، المتلقي بين نظرية التلقي والأدب التفاعلي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي ص 108 .

وبما أنه (الفضاء الافتراضي) يعتمد على الكتابة والتأليف على النصوص الإلكترونية ذات النص المتفرع المنفتح والذي لا يكاد ينتهي فإن أبواب التفاعلية مُشَرَعَةُ أمام المتلقين والمؤلفين "فوجود عقد نصية، وروابط تشعبية خاصة بكل شخصية من شخصيات (المسرحية التفاعلية) أو بكل حدث أو عقدة فيها، يساعد المتلقي / المستخدم على تتبع خط سير الشخصية التي جذبته أكثر من غيرها، أو الحدث الذي شدّ انتباهه أكثر من غيره، دون أن يجد نفسه مضطرا لمعرفة ما حدث لبقية الشخصيات، وما أسفرت عنه كل الأحداث، وكيف انحلت عقد النص، كي يصل إلى مبتغاه بخصوص الشخصية التي تهمه، إنه يستطيع القفز من مكان لآخر تابعا شخصيته التي يريد، ومتعمقا فيها ومضيفا إليها في بعض النصوص، من خلال التعليقات المباشرة، أو الرسائل البريدية التي يمكن أن يتركها للمبدع، أو لمجموعة المبدعين، وبسوى ذلك من الوسائل التي تسمح له بالمشاركة في تطوير الشخصية أو بنائها".[1]

وتقول البريكي بأن هذا مما يتاح للمستخدم أو المتلقي كما أن المبدع أو المؤلف يستفيد كذلك من الفعل التفاعلي لكن بطريق مغاير حيث بإمكان كل مبدع أن يختار شخصية من شخصيات العمل المسرحي، وينكبّ على الكتابة عنها ويساهم في تطويرها، بناء على ما يرتئيه، وانطلاقا من منظوره الشخصي دون أن يلتفت إلى بقية الشخصيات التي يتكفل غيره من الكتاب في بنائها وتحديد مصيرها".[2]

[1] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط1، ص 100.
[2] ينظر: المرجع السابق، ص 100.

وبهذا يكون العمل المسرحي ذا مصداقية معبرا بصدق عما يرتئيه كل مشارك في التأليف وكل متحدث على لسان الشخصيات المختلفة منطلقا من آرائه وتوجهاته وإبداعه، فيغدو لكل شخصية متبن لها ولكل حدث وعقدة صانع له، فتتعدّد الرؤى، وتختلف الانطباعات وفقا لما عليه الواقع المعيش، خلافا لما كانت عليه المسرحية التقليدية حيث يتجشم الصانع الواحد والوحيد للمحتوى العناء والتكلف للوقوف على بناء شخصيات متغايرة وأحداث مختلفة وأفكار وخلفيات متبانية والحقيقة أن صانعها واحد، وهذا فيه من التزييف ما لا يخفى، لأن المبدع حينها – رغم تكلفه المغايرة والانفتاح – إلا أنه ينطلق من ذات المفاهيم، والأفكار والإيديولوجيا.

ولقد كانت الريادة في صناعة المحتوى المسرحي التفاعلي– بطبيعة الحال – للأدب الغربي، إذ يعد "تشالزديمرchaarles Deemer أول مؤلف لمسرحية تفاعلية عام (1985) وقد تزامن ذلك مع ظهور أول رواية تفاعلية تقريبا".[1]

وقد كان التحدي الذي واجه (ديمر) حينها في البدايات حيث لم يعتمد على تقنيات موجودة مسبقا كما هو الحال مع الرواية التفاعلية، كان التحدي هو كيفية "كتابة نص جديد ومختلف لا يلتزم في ترتيب مشاهده بالخطية والتراتبية، وكيفية جعل المشاهد متزامنة تحدث في الوقت ذاته، دون التزام أي ترتيب على مستوى الزمان والمكان.[2]

[1] ينظر: باللودمو خديجة، المتلقي بين نظرية التلقي والأدب التفاعلي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، ص 108 – 109.

[2] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاءــ المغرب، ط1، ص 102.

وقد وفق أخيرا إلى منهج ترقيم نصه (Chateau de mort)، والذي لم يكتشف إلا بعد مرور عدد من السنوات نتيجة جهود مضنية ومكثفة أثمرت عن ظهوره إلى الوجود، وكان هو من قدم منذ منتصف ثمانينيات القرن الماضي تطبيقات عملية لما عرف فيما بعد بمصطلح (النص المتفرع) HyperText الذي لم يكن قد سمع عنه في حينه، هذا المصطلح صاحب الدور البارز في ظهور الكتابة غير الخطية واحتلالها المكان والموضع الذي تتبوءه اليوم.[1]

والنص المتفرع ذاته من خلال ما يوفره من خصائص هو الذي أدى إلى ظهور الرواية التفاعلية، حيث يمكن تعريفها" بأنها: نمط من الفن الروائي يقوم فيه المؤلف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية النص المتفرع، والتي تسمح بالربط بين النصوص سواء أكانت نصّا كتابيا، أم صورا ثابتة أم متحركة، أم أصواتا حية أو موسيقية أم أشكالا جرافيكية متحركة، أم خرائط، أم رسوما توضيحية، أم جداول، أم غير ذلك، باستخدام وصلات تكون دائما باللون الأزرق، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن، أو إلى ما يرتبط بالموضوع نفسه، أو ما يمكن أن يقدم إضاءة أو إضافة لفهم النص بالاعتماد على تلك الوصلات".[2]

والرواية التفاعلية – كباقي الأجناس الأدبية الرقمية – تعتمد في تأليفها على البرامج الإلكترونية مع ضرورة ارتباطها بالشبكة العنكبوتية – الإنترنت – كما يتسنى رؤيتها لعدد

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 103، بتصرف.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 112.

كبير من المتلقين المختلفين – بطبيعة الحال – في الثقافات والاهتمامات والمشارب، والمستويات، والأفكار، والنفسيات، والأماكن، والظروف... مما يساهم في ظهور قراءات عديدة وتأويلات مختلفة وتفاعلات متباينة.

وقد كان أول ظهور لهذا الجنس– كما سبق – في الأدب الغربي على يد (ميشال جويس) في روايته التفاعلية (الظهيرة قصة) عام 1986.

لقد استفاد الأدب الغربي من الثورة التكنولوجية الحديثة فزاوج بين الفن والأدب وهذه المعطيات والوسائط الإلكترونية، فتمخض عن ذلك نتاج أدبي ذو وسيط جديد أو – إن شئت – جنس أدبي جديد وهو ما تعارف عليه أصحاب هذا الشأن بالأدب التفاعلي.

إذن يتجلى لنا مما سبق أهمية التفاعلية في الأدب الرقمي التفاعلي فإنه لا يحصل للنص تعريف ولا بيان إلا بفضل ردات فعل الذوات القارئة التي تستفيد من المساحة التي يتركها الكاتب الذي غدا مبدعا يؤلف بين عناصر كتابية ممزوجة بمؤثرات صوتية وصورية، مما يفسح المجال للمتلقين كي ينخرطوا ويشاركوا في قراءة النص بل في إنتاجه وصناعته، فيجمعون بين البناء والتأويل، فالصوت والصورة و غيرها من المؤثرات، مما فرضته الضرورة العصرية لتشكيل الكتابة الأدبية الرقمية، وهذا موضوعنا في المبحث التالي.

المبحث الرابع: المؤثرات البصرية والسمعية ودورها في الأدب الرقمي

إن لكل فترة من فترات التاريخ الإنساني على وجه البسيطة مستوى حَضـــاريًا يعكس رؤية الإنسان لواقعه، ومن ثم الوسائل المتاحة للتفكير في هذا الواقع المعيش، وهذا ما جعله (الإنسان) في دأب مستمر وعمل متواصل ساعيا وراء اكتساب أحدث الوســائط وأنفعها، وأجداها مما يمكنه من التعبير عن نظرته ورؤيته للكــون والحيــاة والإنســان، فالوسائل والوسائط مهما تطورت، كانت عاملا في تطور الفكر وتحوله ورقيــه وتغيــر أشكال تعبيره، وأخذه تصورا وإدراكا أرقى للعالم والوجود.

– دورة حياة النص:

فكل تحول في مستوى التعبير مرتبط ومرهون بمستوى التفكير، فالشــفاهية كانــت مرآة عاكسة للفكر الإنساني في مراحله الأولى حيث كان التواصل المباشر يعتمــد علــى اللسان وماله من إمكانات في التمطيط والتنغيم والتغيير في الأصوات وما يصاحب هــذه الأصوات من عوامل مساعدة كحركات اليد والرأس والعين وباقي الحركات الجســمانية ذات الدلالة، خاصة في العصر الشفاهي، والتي يصعب أن نجد لها مقابلا أو بــديلا فــي النص المكتوب، فالنظام الصوتي للإنسان وما يصاحبه، كان خير وسيط وأحسن وســيلة للتواصل بين بني البشر – حينها – "حيث لا وجود للكلمة إلا في الصوت، دون إشارة من

أي نوع إلى أي نص يدرك إدراكا بصريا، بل دون وعي بإمكان وجود هذا النص، تدخل ظاهرية الصوت بعمق إلى شعور الكائنات البشرية بالوجود، كما تنتجه الكلمة المنطوقة".[1]

ثم انتقل الإنسان نتيجة ظروف وعوامل عديدة إلى المرحلة التالية لمرحلة الشفاهية وهي مرحلة الكتابية، وهو المصطلح الذي تحبذه الكاتبة فاطمة البريكي في مقابل (الشفاهية)، أما مرحلة (الإلكترونية) فيقابلها – حسبها – مصطلح أو اسم (الورقية)".[2]

"ونستطيع أن نعرف الكتابة بأنها نظام تصنيفي ثانوي، يعتمد على نظام أولي سابق هو اللغة المنطوقة، فالتعبير الشفاهي يمكن أن يوجد، بل وجد في معظم الأحيان دون أي كتابة على الإطلاق، أما الكتابة فلم توجد قط دون الشفاهية، إذا ليست الكتابة إلا نظاما ثانويا لأنها تأتي في المقام الثاني بعد الشفاهة، ولا يمكن أن تأتي إلا تصويرا لها، لهذا اعتبرناها ثانوية، وبالمقابل نجد المرحلة الأولى من مراحل التواصل البشري ألا وهي الشفاهة في الترتيب الأول، فلولاها لما فكر الإنسان في أنماط تواصلية أخرى أصلا".[3]

إذن تأخرت الكتابة من حيث كونها خطا منفصلا عن قائلها لا نستطيع مسائلته أو الاستدراك عليه – مباشرة – بعد قرون من الشفاهة التي منحت المتلقي حق الاعتراض أو المقاطعة، أو محاولة التحقق والتعمق في الفهم لأنّها مفاعلة قائمة بين مُرسل ومستقبل مُرسل يسلك جميع ما يتاح له لتوصيل الرسالة على أكمل وجه ، فيستعين

[1] والترج أونج، الشفاهية والكتابة، ترجمة حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1994، ص 122.

[2] ينظر: فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 17.

[3] ينظر: باللودمو خديجة، المتلقى بين نظر التلقي والأدب التفاعلي، ص 61.

بتعابير الوجه وتقاسيمه وإشارات اليد والرأس، وإيماءة العين وغيرها من العوامل المساعدة حال قصور الكلمة وعيائها عن توصيل المعنى وإبلاغ المراد. "وجميعها أفعال كلامية Speech Acts لها دورها الحاسم في تحديد معنى المنطوق والمسموع".[1]

وعلى الرغم مما أتاحته الشفاهية من تواصل مباشر، واتصال بين الملقي / صاحب الرسالة، والمتلقي، وإمكانية التعقيب المباشر والمساءلة وطلب تعميق الفهم، إلا أن الإنسان قد استشعر منذ غابر العصور الحاجة إلى حاضنة لفكره وحصن لأدبه ومهاراته ومكتسباته عبر تاريخه الطويل، لأن الشفاهة تنوء بهذا الحمل، فهي ابنة لحظتها، ولا تستطيع توفير التواصل بين المرسل والمستقبل إلا إذا كان هذا المستقبل في حالة حضور لحظة إنتاج الخطاب – وعلى الرغم من هذه الميزة – إلا أن الإنسان لم يعول عليها للحفاظ على إرثه الفكري وتسجيل معارفه المختلفة "فكانت جدران الكهوف أول وسيط هيأ له أن يسجل ما يريد من معارفه على شكل رموز ورسوم، ثم اهتدى في مرحلة تاريخية لاحقة إلى وسيط أكثر سهولة في التداول والاستعمال لنقل مشاعره وتجاربه المعرفية، وتدوين تاريخه، ولم يجد الإنسان وسيطا أفضل من الطين لنقل إرثه الحضاري، وقد حمل الإنسان هذا الوسيط أقدم النصوص الأدبية التي عرفتها البشرية وهي الملحمة الخالدة (ملحمة كلكامش)، وقد أبدع الإنسان في تطويع هذا الوسيط لحمل المدونات المعرفية المختلفة، فوجدنا هذه المدونات مكتوبة كما وصلت إلينا مرة على الرقم والألواح الطينية، ومرة على الأسطوانات، ومرة على شكل مسلات، كما في مسلّة حمو رابي في وادي

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 60.

الرافدين، ولم تتحرك عجلة التاريخ خطوات أخرى حتى التفت الإنسان إلى الحجارة واللخاف وعسيب النخل وأوراق البردي وصولا إلى صناعة الورق الذي مثل أبرز وسيط استطاع حمل مدونات الإنسان وتاريخه ومشاعره، منذ عصر التدوين إلى العصر الإلكتروني بل إلى يومنا هذا".[1]

فكان للصينيين قصب السبق في ابتكار الورق (في مطلع القرن الأول ميلادي) يكون من يومها وسيطا للكتابة والتوثيق وحافظا للآداب والمعارف وحصنا للأفكار والتراث.

هكذا سعى الإنسان يحدُوهُ حبّ الاستكشاف إلى اختراع وسيط يخلد موروثه متنقلا عبر عدة محطات، من الصوت إلى الرموز والرسوم إلى الكتابة التي أناط بها حفظ إبداعه.

"إلى أن جاء منتصف القرن الخامس عشر حيث استطاع حداد ألماني يدعى "جوتنبرج"، أن يبدل ذاكرة الإنسان بآلة الطباعة، وكانت الحياة اليومية في الزمان القديم قبل ظهور آلة الطباعة التي أنهت الحياة الشفوية، حياة ضيقة الأفق بصورة هائلة، في ذلك الزمان، استقرت المعرفة والإدراك فقط عند قدرة كبار السن على استرجاع أحداث وعادات الماضي، وكان الشيوخ هم مصدر السلطة".[2]

ومن يومها تغير مسار التاريخ ولم تعد الشفاهة الوسيط الوحيد للتواصل، بل زاحمتها الكتابة التي بلغت حد التدوين وحفظ المعلومة وانتقالها، مما أحدث انقلابا واسعا في كل

[1] إياد ابراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط، دار الكتب والوثائق بغداد، ط 1، 2011، ص 37.

[2] ينظر: باللودمو خديجة، المتلقي بين نظرية التلقي والأدب التفاعلي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، ص 63 – 64.

مناحي الحياة وعلى كل المستويات، فصار النص الأدبي متاحاً لمتلقيه، يقلبونه أنى شاؤوا، ويعرضون أفكاره، ويغوصون في مضامينه، بل و يخلفونه للأجيال القادمة، تثرية وتزيد عليه وتجعله مرتكزاً وقاعدة لما هو أرقى وأعظم في سيرورة الركب التواصلي بين البشر.

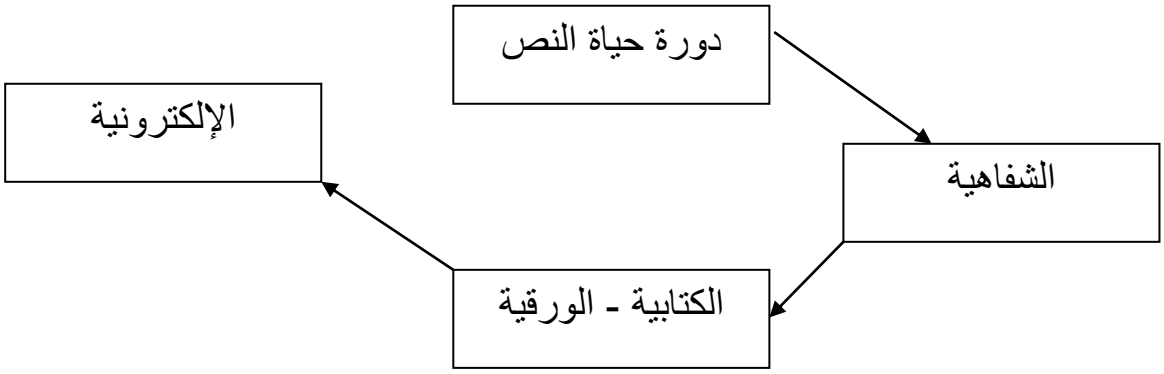
وكما استفاد الأدب من هذا المنتج الإنساني الباهر المتمثل في آلة الطباعة، استفادت عدة مجالات كالحركة الإعلامية التي تكفلت بنقل الأخبار، وتتبع الأحداث، فأنشئت الصحف والمجلات وطبعت الكتب والمدونات في شتى العلوم ومختلف الاختصاصات، وذلك ما غير في نمط التفكير ورفع مستواه في جدلية قائمة بين وسائط التعبير ومستوى التفكير، فالفكر كان دافعا أول الأمر وحافزا لرفع مستوى التعبير، وفي الوقت نفسه غدا الفكر متأثرا بهذا التعبير وتطور وسائله ووسائطه.

فنشطت الحركة العلمية والفكرية والأدبية والتجارية والدينية وكان ذلك مؤذنا بدخول عصر جديد، عصر التكنولوجيا، الذي تفتقت فيه الأذهان وتجددت الأفكار وتفجرت المعارف، وفي غضون القرن العشرين استطاع الإنسان أن يتحرر من رق الوسيط الورقي الذي بدأ يفقد كثيرا من صلاحيته بسبب التطور الثقافي والمعرفي وبحكم التغيرات السياسية والديمغرافية التي كانت تطمح إلى أكثر من ذلك، وبظهور تقنيات الحاسوب انتقل العالم نقلة مهمة، وعرفت البشرية ظهور وسيط جديد، وهو الوسيط الإلكتروني الذي

اقتحم كل العوالم المختلفة وتغلغل في مختلف مناحي الحياة، واتخـــذه الإنســـان حصـــنا وحافظا وحاضنا لمعارفه وأفكاره وتراثه، وآدابه.

وهكذا تدرجت البشرية من الشفاهة إلى الكتابة التي توجت بظهور حضارة الـــورق إلى حضارة التكنولوجيا والإلكترونيات.

فنستطيع أن نمثل لدورة حياة النص بالمخطط التالي:



مخطط يوضح دورة حياة النص[1]

- الأدب وتأثره بالوسيط الإلكتروني:

والأدب بطبيعة الحال هو أحد هذه العوالم التي تأثرت بالوسيط الإلكتروني الذي اتخذه الإنسان حاضنا له وليس الأدب إلا انعكاسا للمجتمع وصدى لمتغيرات العصر الذي يوجد فيه، فلا عجب "أن تعرف العملية الإبداعية في ظل ما يعرف الآن بالثورة الرقمية مجالات جديدة ومغايرة لتجليها، وذلك عبر الوسائط الإلكترونية ، والشبكة العنكبوتية التي مكنت الفرد من خدمات سريعة وبوفرة بالغة.

[1] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي ص 19.

وانعكست تجربة هذا التجلي المغاير على صورة الأدب وقراءته، كما غيرت أسئلة نظرية الأدب التي جعلتها تجربة الأدب في تجليه الرقمي تغادر الثبات وتنفتح على فرضيات جديدة وتتحرر من تبعات النظريات المألوفة، كما تحرر التفكير النقدي من التحديدات التقليدية حول الأدب والنص والقارئ".[1]

وإنه من خلال التعريفات السابقة لمفهوم النص الرقمي التفاعلي يتضح لنا أنه يُعتمد في تركيبه وتأليفه علاوة على اللغة، يعتمد على الصوت، والصورة والوثائق، ولغة البرامج المعلوماتية، التي يوفرها استخدام الكومبيوتر عبر شاشته مما يعطي للشاشة مكانة بارزة في هذا النوع من النصوص، فهو أدب شاشة بالأساس، وهذا ما جعل "دوبرييه يصف العصر التكنولوجي الذي نتج عنه هذا النمط من النصوص بأنه عصر الصورة والكتابة الرقمية".[2]

فتصدر الشاشة الزرقاء وجهاز الحاسوب، والإنترنت هذا النمط من النص الأدبي، غيّر من طبيعته، حيث لم يعد مجرد فن كلامي، خطابي بل انضافت إليه جملة من الفنون البصرية كالرسم والنحت، والتصوير السينمائي، كما اقترن بجملة من الفنون السمعية.

"و من هنا يأتي التغير الثقافي بتحوله من الخطاب الأدبي إلى خطاب الصورة، ومن ثقافة النص إلى ثقافة الصورة، هذه الثقافة التي تخلق اليوم متلقيها الخاص بها، وشروط

[1] زهور كرام، الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص 15.

[2] ينظر: ناظم السعود، القصيدة التفاعلية الرقمية ودخول العصر، الاستشعار والقبول، سلسلة تباريح، مطبعة الزوراء، العراق، ط 1، 2009، ص 49 – 50.

ذلك التلقي الجديد، وباتساع الدلالة المفهومية لمصطلح النص وتعدد أشكاله تعددت طرائق تلقيه، فالسينما نص، وأغنية الفيديو كليب نص، وصفحة الويب، ولوحة الفن التشكيلي نص، وكلها تخضع لآلية التلقي وتحتاج إلى تلق من نوع خاص، يناسب المفهوم الجديد".[1]

هذا المفهوم الذي يمزج بين الواقع الفعلي والواقع الافتراضي الذي يرتبط بدوره بالآليات والوسائل التكنولوجية الحديثة، في استخدامها للصورة، والميلودراما، والموسيقى والحركة وهذا ما تمخض عنه العالم الجديد الذي يعرف اليوم "بثقافة الصورة أو نص الصورة وله من قوة التأثير على المتلقي ما جعل البعض يطلق عليها مصطلح البلاغة الإلكترونية التي تعمل على تعضيد وتعزيز ومضاعفة بلاغة الصورة المرئية التقليدية، والتي ما فتئت تمارس سلطتها على المتلقي متوسلة بكل مبادئ التأثير الحديث في علوم نفس الحواس والاستقبال الحسي والإدراك... حيث لا يمكن للمشاهد إلا الاستسلام لمتعها العديدة، وبالتالي تأثيرها، الصريح منه والخفي، المباشر والمداور، اللاحق والآني".[2]

لقد شكل هذا الامتزاج والتركيب بين المعرفة المسموعة والمقروءة والمرئية نمطا أدبيا لا تنفرد فيه اللغة وحدها بالهيمنة على النص الأدبي بل أصبحت تستدعي وتستدرج سائر الحواس مجتمعة، ولم تعد الكلمة أداة الإبداع الوحيدة، بعد هذا التكامل اللوني والصوتي والقرائي، الذي يضيف من خلاله المبدع إلى الكلمة الصوت والصورة

[1] ينظر: عمر زرفاوي بن عبد الحميد، العصر الرقمي وثورة الوسيط الإلكتروني، قراءة في تحولات أطراف المنظومة الإبداعية، جامعة بسكرة، مجلة وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، العدد 1، 2009، ص 118.

[2] المرجع نفسه، ص 119.

والرسوم، فلم يعد النص ذلك النص الذي يُقرأ فقط وإنما يسمع ويشاهد كذلك، وهذا مما وفرته التقانة الحديثة للمبدع وما ألهمته إياه من أساليب تعبيرية جديدة عززت لغته مستفيدة من المؤثرات السمعية والبصرية وغيرها من المؤثرات التي أتاحتها الثورة الرقمية.

ولذلك نجد في الفصل المعنون بـــ "اللغة في رواية الواقعية الرقمية" للكاتب محمد سناجلة حيث يقول: "إنه في اللغة المستخدمة في كتابة رواية الواقعية الرقمية لن تكون الكلمة سوى جزء من كل، فبالإضافة إلى الكلمات يجب أن نكتب بالصورة والمشهد السينمائي والحركة، كما أن الكلمات نفسها يجب أن ترسم مشاهد ذهنية ومادية متحركة، أي إن الكلمة يجب أن تعود لأصلها في أن ترسم و تصور...".[1]

لذلك فإن الروائي في المبدع الرقمي لم يعد مبدعا خالصا (قاص أو روائي أو شاعر فقط) بمعنى يجب أن تتوفر فيه مواهب أخرى كتقنيات الإخراج السينمائي وكذلك مهارة الأدوات التقنية... هذا أفضل، وإن لم تتوافر به تلك الخبرات، يمكن الاستعانة بفني قادر على إنجاز ما يتخيله وعلى تحويل كلماته إلى صور".[2]

إذن لقد تمخض عصر التكنولوجيا وأنتج لنا ولادة مفهوم آخر للرواية أو القصيدة أو المسرحية أو غيرها من الأجناس مبني على النظام الرقمي الذي من أبرز معالمه أن

---

[1] ينظر: فايزة يخلف، الأدب الإلكتروني وسجالات النقد المعاصر، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ص 103.

[2] أنظر: المرجع نفسه، ص 103.

المدونة الرقمية computer Corpora، لم تعد مقتصرة على البعد الكتابي بل تعدته بالولوج إلى صفحات رقمية وما تتوفر عليه من إمكانات فنية، وتنظيمية، (صورية وسمعية، وكتابية)، فأصبحت هذه المدونة باستفادتها من التقانة الإلكترونية واسعة المجال، مترامية الأطراف، تكاد لا تقف عند حد، متماهية مع التطور التكنولوجي الآخذ في التطور والتوسع، في صيرورة مفتوحة على جميع الاحتمالات، "فنجد في هذه المدونة الأصوات الموسيقية والأصوات المفهومة وغير المفهومة، بل حتى أصوات الحيوانات، وقد نجد الإنشاد ونجد الرسومات التي تتنوع أصولها من العائدة إلى لوحات عريقة تمثل رمزية معينة أو منحوتات لتماثيل ومنها ما قد يمثل تراث أمة أومنحى أخلاقيا عند جماعة ونحو ذلك مما يعتني صاحب المدونة بتوظيفه في عمله لإيصال المتلقي إلى مرحلة ما من التفاعل مع عمله، بل لعله يعمد إلى توظيف طريقة التصاميم الإنشائية والإفادة من الألوان لإيصال بعض الدلالات، وغير ذلك مما قد يتم الإفادة منه".[1]

يتجلى لنا مما سبق أن قصور الوسيط الورقي قد دعا المبدع الورقي إلى استغلال ما أتاحته التقنية الإلكترونية لتحقيق أحلامه وآماله في الوصول إلى تفاعلية كاملة، وذلك ما تحقق لديه، وأمدته به التكنولوجيا من إمكانية الاستعانة بالصورة واختيار الألوان وبثّ الموسيقى وتوظيف المؤثرات السمعية البصرية، والأفلام المتحركة المنضوية تحت ما يسمى بتقنية الوسائط المتعددة Multimedia والتي تميز النص المترابط Hypertex،

[1] حسن عبد الغني الأسدي، المدونة الرقمية الشعرية التفاعل / المجال / التعالق، دار الكتب والوثائق ببغداد، 2009، ص34.

والتي تتيح فرصة تفاعل كاملة وحية، ومناقشة مباشرة بين الكاتب ومجتمع القراء، فيعد النص الرقمي كما قالت الدكتورة زهور كرام: "نصا رقميا يصبح نسيجا من العلامات التي لا تجعله يخضع لوضع قائم وثابت، وإنما نصيته تتحقق من حيويته ولا اكتماله، القراءة هي أفق تحقيق نصية النص الرقمي".[1]

فالنص المشفوع بتوظيف التقنيات الصوتية والمرئية والمسموعة يجعل المشهد حيا وحيويا يأبي الثبات، غير منغلق، ولا محدود، وهذا ما يجعله أكثر تأثيرا على المتلقي، كما يجد فيه مؤلفه منحى جماليا يعبر من خلاله عن ذاته وعن العقل والشعور الجمعي للأمة التي ينتمي إليها، وهذا بفضل ما تتيحه المؤثرات المختلفة التي وفرتها التكنولوجيا، والتي حررت الكاتب/ المؤلف من الدلالة اللغوية الضيقة ونقلته إلى فضاء أرحب يشد القارئ ويغريه بالاستمرار، متبعا روابط النص في متعة منقطعة النظير وهذا ما جعل الكاتبة فاطمة البريكي تسميه بالنص فسيفساء نصوص... وهو الذي "تمثل شاشة الحاسوب فيه لوحة فسيفسائية كتلك التي تحدثت عنها (كريستيفا) تظهر من خلالها زمر نصية متعددة المشارب والأصول مختلفة في نوعها وطبيعتها، وإذا كان النص في طوره الورقي عبارة عن لوحة فسيفسائية مصمتة وجامدة، قوامها النصوص المكتوبة فقط، فإنه في الطور الإلكتروني عبارة عن لوحة فسيفسائية تجمع بين النصوص في كافة أحوالها، المكتوب منها، والمسموع، والمرئي، في حالاته الثابتة والمتحركة، وتتسم هذه اللوحة الفسيفسائية

[1] ينظر: زهور كرام، الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص 37.

الإلكترونية بقدرتها على إقامة علاقات التداخل والتشابك بين النصوص المختلفة المتضمنة فيها"[1].

وأبرز حالات النصوص في المجتمع الرقمي تلك التي تعتمد على الصورة ومن ثم أطلق عليه مجتمع الصورة أو المجتمع المشهدي، حيث انتقل الإنسان من ثقافة اللسان والخط والمورفيم إلى الثقافة البصرية في الخطاب العالمي المعاصر، "فالصورة الجيدة تغني عن ألف كلمة، حسب المثل الصيني الذائع الصيت"[2]، وذلك لما للصورة من تأثير ملحوظ على الجماهير وتوجيه للرأي العام، واستمالة للعقول وقلب الرؤى والموازين والتأثير في الأحداث والسياسات، فكم من فيلم أو تسجيل أو لقطة فيديو ألهبت مواقع التواصل الاجتماعي، بل أشعلت فتيل ثورة أو عصيان مدني، لذا نستطيع القول إن الإنسانية تحولت إلى حضارة الصورة civilisation de l'image لذا "استأثر موضوع التواصل البصري باهتمام الدارسين، حيث عقدت لأجله الندوات والملتقيات، ومن بينها الندوة التي عقدت في باريس سنة 1988 ونشرت أعمالها تحت عنوان (المشاهد في مواجهة الإشهار)، ومما تم التأكيد عليه هو أن العين تحوز القسط الأكبر من الأنشطة الإدراكية، على أساس أن 80% من الخبرات تصلنا من مجال الرؤية، إننا نعيش يوميا اصطدام الصور بالحياة، اصطدام اللوحات الإشهارية بالمارة والراجلين المسرعين بواجهة

[1] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 182 – 183.

[2] ينظر: خاين محمد، العلامة الإيقونية والتواصل الإشهاري، الملتقى الدولى الخامس، سيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 2002.

السيارات، وأمام إشارات المرور، إنه اصطدام يحول المدينة إلى شاشة عملاقة تتوهج حركة وإيقاعا متسارعا، ويجعل العين تعيش عبر المحفزات البصرية توترا دائما تبدو معه صور الأمس قد فقدت صلاحيتها، ما نلحظه ههنا إعلاء لشأن الثقافة البصرية وتكريس لهيمنة الصورة على مختلف أوجه النشاط الإنساني".[1]

- الصورة وأثرها في التفاعل:

فقد انتقلت الصورة من اعتبارها وسيطاً تستخدمه الكنيسة المسيحية أيام سيطرتها على الحياة الاجتماعية والسياسية في العصور الوسطى، للتدليل على البعد الديني والروحي، وكان لها الأثر البارز في نفوس الأتباع والمريدين، انتقلت إلى معول في يد الليبرالية ودعوتها إلى تمجيد المادة ورأس المال في الحضارة الغربية المعاصرة، مستفيدة من قدرة الصورة وصلاحيتها لمحاكاة الواقع واستنساخ الأشياء والمجسمات، واختزالها، تماما كما فعلت الكلمة واللغة منذ أزمان غابرة في إحضار واستحضار الأشياء، وهذا ليس بجديد على الشعر العربي، فقد استطاع الشاعر أن ينقل صورة واضحة لناقته أوجواده أو خيمته أو حبيبته أو غزوة من غزواته معتمدا على الكلمة واللغة.

إلا أن للصورة طريقةً خاصةً في الإحضار وهذا ما جعل علما كالسيميائيات يعنى بها عناية خاصة، باعتبارها نسقا تواصليا غير لساني يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية فهي (الصورة) نَسَق يُعين على إنشاء الدلالة كالنسق اللساني وغيره، بل

[1] ينظر: المرجع نفسه.

احتلت في العصر الحديث، عصر التكنولوجيا والإلكترونيات مكانا أرقى، نظرا لما توفره للمتلقي من مباشرة لِلرِّسَالَةِ ومعاينتها، بعد ما حرمه الوسيط الورقي من ذلك، فكأنما عاد المتلقي إلى طبيعته، فقد سبقت الصورة الخط، كما أن الإنسان قد صور قبل أن يكتب، علاوة على ذلك فإن الصورة علامة غير اعتباطية بخلاف اللغة والكلمة فإن دوسوسير يراها علامية اعتباطية.

فالعناصر الحرفية إذا ما امتزجت وتضافرت في تأليف النص مع عديلتها غير الحرفية كالصوت وخاصة الصورة فإنها تكون أكثر إثارة للخيال الكامل وأقوى تأثيرا في ذات المتلقي؛

فالصورة أقوى تأثيرا، وأبقى أثرا من الكلمة منفردة، "هل جربت أن تقف أمام رسم أو تمثال أو صورة فتحس كأنها تحدثك بلسان شاعر أو تسكب في أذنيك الأنغام والألحان".[1]

"ربما لم يصلك هذا الإحساس يوما، لكن الصيني الذي يجاوره رسام تشكيلي اشتكى منه ذات يوم، والسبب صوت هدير الشلال الذي أذهب عنه النوم، هذه الشكوى أثارت استغراب الرسام! أين الشلال وهما يقيمان وسط العاصمة "بكين"؟! فكانت الإجابة: إنك رسمت لوحة شلال هادر على الجدار المقابل لشباك غرفة نومي".[2]

[1] عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور ،عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 119، نوفمبر 1987 ، ص9.

[2] ينظر: فطيمة ميحي، البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي، تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق – نموذجا – مقاربة سيميو دلالية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم اللسان العربي، ص 78.

فيمكن للصورة البصرية أن تستدعي وتثير السمع والحواس الأخرى، تماما كما يحصل للرائي في منامه، حيث تتماهى كل الحواس مع ما يتراءى للنائم فتترك أثرها فيه، ولأهمية الصورة هذه لجأت إليها الشعوب البدائية فعرفت الرسم والنحت والتصوير واستعملت الألوان، وما إن تطورت الفنون اللغوية والأجناس الأدبية حتى استعانت بالفن التصويري كالرسم والنحت، فإننا نجد الشعر مثلا وهو أقدم الأجناس عند العرب يرتبط بالتصوير في علاقة ضاربة في القدم قدم الفنيين، ولا أدل على ذلك من كلمات العالم العربي "الجاحظ"، (ت 255هـــ) حيث عرف الشعر قائلا: "الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"؛ فالفن الشعري والفنون التصويرية تربطها علاقة حميمة وصلة قرابة، أو كما يقول "د. مكاوي" علاقة رحم، لأن جميع تلك الفنون تعمل من خلال الصور، إن الشاعر تراوده فكرة ما تستفز مشاعره، فيعمد إلى التعبير عنها باختيار ألفاظه محققا الانسجام بينها تماما مثل الفنان الذي يرسم لوحة أو يشكل منحوتة، فهو يختار ألوانها وموادها ليخرجها في أبهى حلة... الأول أداته الكلمة والثاني اللون وجوامد أخرى (خشب، نحاس، حجر،...)، فالشعر والتصوير كلاهما يمثل عالما من الإبداع يسعى فيه المبدع إلى إيصال رسالته إلى المتلقي قصد التأثير فيه، وإذا كانا يتشاركان في العصور السابقة... ولم تكن مستلزمات الإبداع متيسرة أو سهلة المنال، فكيف بعصر زاخر كعصرنا هذا الذي بلغ التحكم التكنولوجي حدا فاق حدود الخيال الافتراضي... لذا فإن تشارك الحواس أو تراسلها أمر لا بد منه لتذوق الفن وقراءته، أو بالأحرى ضرورة ملحة

أمام أعمال إبداعية زاوجت بين الكلمة والصورة والصوت في جسد واحد[1]، مما تمخض عنه ثورة في التفاعل، والتي تعرف وتحدد بمستويات الإدراك والتذوق من قبل القارئ مع مهاراته في التعامل مع التقنية الحديثة وما نتج عنها، حيث أصبح القارئ المتفاعل مع المدونة لا يقتصر على النّص اللغوي بل يتعداه إلى ما حوله من الأبعاد السمعية والبصرية التي تُكسب العمل الإبداعي هوية جديدة مع كل قراءة، ولا يزال المتلقي المتفاعل مع النص الإبداعي في ترق وتطور مادامت قدراته الإدراكية في نماء وزيادة مستفيدا من الإمكانيات التقنية، والبرامج الرقمية التي تنفتح على وسائط متعددة متجاوزة المستوى الكتابي إلى مستويات أخرى "كأن تكون لحنا موسيقيا أو كيانا منحوتا أو لوحة أبدعتها ريشة فنان، أو أن يكون مظهرا تتخذه الكتابة وتتشكل بهما في الزخرف أو أن تكون كتابة قابلة للحركة على هيئة الشريط الإخباري أو غيره، زيادة على هذا فإن المدونة الرقمية تشتمل على صفحات تظهر وتختفي على وفق حركة خاصة تستدعيها من المؤشر أو من أحد الأزرار... ويمكننا أن نختصر القول في مفهوم المدونة الجديدة (المدونة الرقمية التفاعلية Computer corpora) بأن كل ما يمكن أن يظهر من العمل الأدبي على الواجهة الإلكترونية (الرقمية) سيكون جزءا من تلك المدونة"[2] مما يجعل الخطاب خطابا بصريا بامتياز، حيث نستطيع القول إنه تحول من الخطاب الأدبي إلى خطاب الصورة، ومن ثقافة النص إلى ثقافة الصورة، غير أنه ينبغي علينا أن لا نغتر بقدرة الصورة على

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 79.

[2] ينظر: حسن عبد الغني الأسدي، المدونة الرقمية الشعرية، التفاعل / المجال / التعاليق، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1، 2009، ص 36.

البيان وأن لا نغمط اللسان في تمظهره الكتابي المتجلي عبر النص حقه، فإنه في حالة اجتماع الصورة واللسان أو الصورة والنص، فإن النص اللساني يعنى بتقديم القراءة المقبولة للصورة حتى لا تتجاوز الحدود المرسومة للتأويل، فبالاستعانة بالنص ينتقي المتلقي الدلالة المتوخاة، وهنا تتبدى سلطة النص في توجيه الصورة دلاليا، فهو الذي يثبت معناها، ويمنعها من الانحرافات والإكراهات التي قد تتعرض لها أثناء عمليات التلقي، وذلك راجع إلى كون دوال الشيفرة الأيقونية تنتشر في فضاء الصورة، بحيث إن إدراك عنصر من عناصرها لا يتم قبل العناصر الأخرى ضرورة، فالبدء بهذا العنصر عوض ذاك مسألة متروكة لاختيار المتلقي، على خلاف اللغة المعروفة بطابعها التتابعي الخطي، هذه هي الوظيفة الأولى التي يوفرها النص اللساني، ويتم من خلال الوظيفة الثانية تكملة معنى الصورة، وسد العوز الدلالي المحتمل تعرضها له، كما تتبدى قيمة الوظيفتين في كون الصورة تحمل بعض المواصفات تجعلها في نظرنا قاصرة عن أداء بعض الوظائف التعبيرية، منها غياب ما يعرف بالعلاقة الاعتباطية بين دال الصورة ومدلولها، والتي هي أساس التوافق في العلامة اللسانية، وكذا قوة طبيعتها الإيحائية، وهذا لن يتأتى لها إلا في حالة اشتغالها تحت سقف ثقافي معين يحملها دلالاته وإيحاءاته، مما يبيح لنا القول إنها ذات طبيعة هلامية، تعيق عملية الإمساك بالمعنى، وبالتالي تصير عملية التدليل عسيرة، فهي تقول كل شيء ولا تقول شيئا فهي عاجزة عن الاضطلاع ببعض المهام، كنقل أقوال الشخصيات والإفصاح عن المجردات، كما أن التواصل

البصري يتطلب شروطا أخرى تتعلق بالفضاء الذي تتم فيه العملية التواصلية، إذ إن من شروط قيام تواصل بصري سليم عدم وجود موانع تفصل بين المرسل والمتلقي كالرؤية الضعيفة أو المتقدمة مثلا على خلاف التواصل اللساني الذي يتم في كل الأحوال وفي كل المواقع والمناسبات.

ومن هنا نفهم سبب عدم الاعتماد عليها (الصورة) منفردة في الخطابات الإشهارية إلا إذا تم إدماج عناصر لسانية، كأن تحمل صورة المنتج في فضاء الإعلان اسمه وبطاقة تعريفية له، فالرسالة الإشهارية تبتغي التركيز والدقة وتخشى انفتاحها على تأويلات قد تضيع عليها قصديتها وهو ما يعني ضمنيا أنها رسالة فقيرة من الناحية القرائية على الرغم مما توهم به ظاهريا من غنى دلالي.[1]

فالصورة على الرغم من أهميتها في توصيل الرسالة وقدرتها على التأثير وتغيير الأحداث والمواقف، وما يجده فيها المتلقي من إمتاع يزيد من اهتمامه وتفاعله خاصة في عصر التطور التكنولوجي وما توفره من إمكانية الاختزال والاختصار، فالموقف الذي يتطلب منا كلماتٍ متراصة ومتتابعة باستطاعة الصورة الواحدة أن تعبر عنه وتختزله، وهذا ما جعل الدكتور "خاين محمد" في فعاليات الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبى" "يمثل لهشاشة الدلالة في الصورة وإيحاءاتها التي قد تصل إلى حد التضاد الكلي من متلق إلى آخر برسالة إشهارية تهدف إلى محاربة المخدرات في صفوف الشباب

[1] ينظر: خاين محمد، العلامة الأيقونية والتواصل الإشهاري – ضمن فعاليات الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 2002.

الجزائري المتمدرس، تمثلت في ملصق قامت الجهة المشهرة – وزارة الصحة والسكان الجزائرية – بتوزيعه عبر المؤسسات التربوية وغيرها، وفي ما يلي وصفه: "وردت بيانات عن الجهة المشهرة الوزارة الوصية وفي أعلى الملصق شعار الدولة مع ما يحمله من دلالات المصداقية والحرص على سلامة المواطن باعتبار أن هذا النوع من الإشهار الرسمي غايته التحسيس والتوعية فهو يعمل على تعديل سلوك من يتوجه إليهم الخطاب، جاء النص اللساني محاصرا للصورة:

(يا خويا العزيز يا أخي العزيز) وهو عبارة عن نداء، وأسفله صورة يدين تقومان بحشو لفافة تبغ بالمخدر الحشيش أخفي الوجه لقصد معروف، إذ يرفض المجتمع مثل هذه السلوكيات، وليظهر متعاطيها على أنه شخص منبوذ خالف أعراف المجتمع وقيمه، وعليه ينبغي أن يبقى نكرة، حتى لا يتسبب ظهوره في متاعب له في محيطه الاجتماعي، وحتى لا يلحق العار بأسرته، وأسفل الصورة مباشرة جاءت تتمة المتوالية اللسانية (طيّش من يدك – إرم ما في يدك)، وفي قاعدة الملصق بيانات بأرقام الهواتف لمن هم في حاجة إلى المساعدة.

لو أننا قمنا بعزل الصورة عن المتوالية اللسانية لأوحت بالكثير من الدلالات فلا يفهم منها إن كانت تشجع على التدخين وتعاطي المخدرات أو تحد من مخاطرها وتدعو إلى محاربتهما، بل ستختلف قراءتها وطرائق تلقيها باختلاف القراء فقد يرى فيها شيخ تعاطى لزمن ما هذا النوع من التبغ حميمية وحنينا لأيام الشباب حيث كانت تنعدم أنواع

التبغ المتداولة حاليا، ويعيها مدمن المخدرات على طريقته، ويقرأ فيها شباب هذا العصر وجها آخر من الدلالة، فيرى فيها الحرمان الذي عاناه أسلافهم حتى إنهم لا يجدون التبغ المعالج فيضطرون إلى التنفيس عن مكبوتاتهم بهذا النوع من التبغ الرديء وهكذا دواليك، بمعنى أنها قد تنفتح على تأويلات قد لا تكون مقبولة، مما يستدعي المكون اللساني للتكفل إما بسد العوز الدلالي الذي يتجلى أثناء عملية التلقي للصورة باعتبارها نصا بصريا، أو لتسييج المعنى حتى لا يتسرب إليه أي تأويل قد يضيع على الرسالة قصديتها".[1]

إن النص اللساني قد يعجز ويقصر عن أداء بعض الرسائل، ويتطرق إليه الغموض والوهن في الكثير من الأحيان، لكن الاعتماد على الصورة معزولة عن الكلمة أكثر ضررا في فهم فحوى الرسالة بما تلقيه في روع المتلقي من تشكيك وحمل لقارئها وإحالة على عدة احتمالات وقرارات، مما يحدونا إلى القول بأن التزاوج والامتزاج بين النص اللساني والصورة المرئية ضرورة ملحة لإنشاء رسالة واضحة قوية، وغير مشوشة.

وهذا ما نجده بوضوح في الأعمال الأدبية الرقمية التفاعلية حيث نجدها محملة بالكثير من الوسائط السمعية والبصرية، والبصرية السمعية، التي تتضافر وتتشارك مع اللغة والكلمة لتؤدي دورها في الإيحاء الدلالي، واللغة في الأدب الرقمي تزداد ارتباطا بغيرها من الوسائط، ومن أكثر هذه الوسائط تجليا ووضوحا الوسائط البصرية، لأن اللساني بدون سنده البصري، سيغدو غامضا، لذا يتم في الجنس الأدبي الرقمي تعريض

[1] المرجع السابق.

المكونات اللسانية إلى تأثيرات الصورة وهذا ما يعرف بـــ "أيقنة اللفظى" [1] iconisation du verbalè وهو ما تعتمد عليه على وجه الخصوص المعركة التنافسية بين العلامات التجارية، لأن ساحة المنافسة تعتمد على البصر، لاستقطاب المستهلك، ولأهمية ثقافة الصورة وتعضيدها النص اللساني، كنا نجدها في الكثير من الخطابات الحكومية والرسمية، ولا زالت معتمدة حتى يومنا هذا، وقد نجد فيما ذكره الدكتور خاين محمد أحسن تصوير لذلك، حيث يضرب المثل "ببعض الملصقات التي كانت تصدرها المحافظة السياسية للجيش الوطني الشعبي بالجزائر، كتبت فيها آيات قرآنية كريمة على شكل دبابات وراجمات صواريخ، القصد منها الحث على التجند والاستعداد والتهيؤ للدفاع عن الوطن ورد الأعداء إلى نحورهم".[2]

وهذا كله من أجل التوعية والتحسيس، عبر استخدام الصورة مقترنة بالنص اللغوي ممّا يثير انتباه المتلقي ويجعله أكثر تفاعلا مع الخطاب المراد توصيله، في عمل مدروس ومخطط له، غير عشوائي ولا اعتباطي.

لقد تغير الوضع الحكائي في الأدب الرقمي، فبعدما كان الأدب المطبوع على الورق يعتمد أساسا على اللغة المعجمية في السرد الحكائي منذ بداية الرواية أو القصيدة تاركا المجال لمقدرة القارئ على التخيل والاستفادة من مخزونه من الذكريات وما عرفه سالفا من الأصوات والصور، وبالاعتماد على ما يقدمه السارد من وصف للذوات وتوصيف

[1] voir:j-M-adam&M Bonhomme op.cit.p65.

[2] خاين محمد، العلامة الأيقونية والنواصل الإشهاري، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء، والنص الأدبي.

الأحداث، فيعمل كل قارئ خياله لتصور ما يسرد عليه، أصبح النص في الأدب الجديد يفتتح بالصورة والصوت، وغيرها من المؤثرات كالحركة واللون، ثم تأتي الكلمة واللغة لاحقة تقرّر ما تم حكيه بالصورة والصوت، تقول في ذلك الكاتبة زهور كرام: "فالسرد اللغوي المعروف والذي يقوم بإيصال المشهد لغويا وسرديا وعن طريق الوصف وترك القارئ يتخيل الصورة كما يصل إليها وحسب قدرته على التخييل، وأيضا يجعل القارئ يتخيل أصوات الطبيعة والحيوانات حسب ما تحتفظ به ذاكرته من ثقافة للأصوات بمساعدة الوصف والسرد... تسبق الصورة المشهدية اللغة السردية والوصفية التي تأتي كبعد سردي لاحق للصورة والصوت من أجل حكي ما تم حكيه سابقا، يخفت زمن السرد المألوف هنا، ويتحول موقعه من الموقع الجوهري الأساسي إلى موقع لاحق، قد يضيف ويعمل على امتداد الحكاية دون أن يعدل أو يشطب على ما حكته الصورة والصوت".[1]

إن المؤثرات الصوتية والبصرية إلى جانب تقنية النص المترابط تعتبر أهم مكوّن في الأدب الرقمي، لذا ارتكز عليها المؤلف الرقمي للإيحاء بمدلول روايته أو قصيدته وغيرها، وأحداث الأبطال فيها، وهذا ما سيتجلى لنا في الفصل التالي الذي يُعنى بتحليل تطبيقي لأعمال أدبية رقمية تفاعلية.

[1] زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط3، 2023، ص 71.

الفصل الثالث

"قراءة تطبيقية في تجربتين شعرية ونثرية رقمية"

المبحث الأول: البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرّقمي

المبحث الثاني: تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق، دراسة تحليلية نقدية لقصيدة الشاعر عباس مشتاق معن

المبحث الثالث: دراسة تحليلية نقدية لرواية محمد سناجلة الرقمية "شات"

المبحث الأول: البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرّقمي

إن دخول الأدب العربي مرحلة أرقى، وتمظهره في ثوب جديدة بحلة جنس أدبي جديد، أو إن شئت فقل: أجناس أدبية بحامل جديد ووسائط مغايرة، تعكس صورة العصر، وما أتاحه من وسائل تعبيرية معبرة عن مدى ما وصلت إليه الإنسانية من أنماط تفكير، تحت مظلة حضارية شاملة لكل بصمة تركها الإنسان أو لبنة وضعها في هذا الصرح الحضاري الذي يأبى الوقوف عند محطة أو حدّ، وينفتح على كل الاحتمالات والإمكانات.

هذه المرحلة هي مرحلة الأدب التفاعلي الرقمي الذي "هو النموذج الأدبي المعبر عن العصر الرقمي التكنولوجي خير تعبير، وهو الذي يصلح لأن يمثله أمام الأجيال اللاحقة بصفته نتاج هذا العصر، وثمرَة فكر مبدعيه".[1]

هذا النموذج الذي يكون فيه الحاسوب ضرورة لازمة للتعبير عن شاعريته، وطريقة مغايرةً لتفاعل متلقيه، إنه – كما أسلفنا – يتجاوز الكلمة والمقاطع الصوتية إلى مكونات أخرى، فالصوت المصاحب للشعر أو الموسيقى والصورة الموحية بعدة دلالات سيميائية أكثر تأثيرا وأبقى أثرا من غيرها في هذا الأدب الجديد.

[1] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 129.

- تقنية النص المترابط واعتمادها في الشعر التفاعلي الرقمي:

وقد اعتمد الشعر التفاعلي الرقمي على تقنية النص المترابط Hypertexte مما أكسبه طبيعة تعدت مجرد الإنشاد الشعري، أو التدوين على الورق، تقنية كان لها بالغ الأثر في عملية التلقي، وآلية إيصال الرسائل لجمهور المتفاعلين، تهدف إلى إحداث نقلة نوعية في النظام المعرفي.

"هذا ما سعى إليه المبدع الرائد د. مشتاق عباس معن وهو يرتقي بنصه الرقمي الأول (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق)، هذا النص الذي ما إن ظهر حتى انطلقت مختلف الأقلام الأدبية المتعطشة إلى التطور من مختلف أقطار الوطن العربي تحاكي وتحلل وتناقش وتقيم الندوات في محاولة جادة لاستكناه هذا المولود الذي طال انتظاره، وحتى أضحى هذا النص الرائد منارا لكل من يحاول الخوض في هذا الجنس الأدبي الجديد، وهو سعي كان يتجه نحو غاية تهدف إلى وضع هذه التجربة في موضعها الصحيح من مجمل الإبداع العربي الذي يحاول أن يسابق الزمن، من خلال أبناء بررة حرصوا على أن لا تكون أممهم أقل شأنا من غيرها، وليثبتوا أن القريحة العربية ليست بأقل من نظيرتها الغربية".[1]

لقد كانت المجموعة الشعرية التي أنتجها "مشتاق عباس معن" عام 2007، أوّل تجربة شعريّة تفاعلية رقمية عربيا، وهذا ما كان يتمناه ويصبو إليه الناقد الدكتور "سعيد

[1] ينظر: إياد إبراهيم فليج الباوي، وحافظ عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط، ص 55.

يقطين"، حين طرح جملة من التساؤلات في كتاب له صدر سنة 2005، وكان من أهم هذه التساؤلات التي حركت الهمم وشحذت الأفئدة للاضطلاع بهذه المهمة الخطيرة، متى نقرأ الشعر التفاعلي؟، وتبعته بعد ذلك الدكتورة فاطمة البريكي في كتابها الذي صدر سنة 2006 الذي تقر فيه أن الأدب العربي لم يحظ بهذه التجربة الجديدة، حيث إنه لم تظهر "القصيدة التفاعلية"، لا على مستوى المفهوم، ولا على مستوى المصطلح، ولا على مستوى التطبيق أو الممارسة الفعلية، حسب علمي، ورغم محاولات بحثي المستمرة...".[1]

وهكذا صرح غيرهما من الكتاب المهتمين بشأن الأدب وتطوره بأننا "إلى الآن لم نتمكن من إبداع نص أدبي تفاعلي حقيقي بالوطن العربي".[2]

إذن كان للدكتور "مشتاق معن" قصب السبق في اقتحام التجربة الجديدة غير متهيب، ولا متردد، فالجنس الجديد (الرقمي) على الرغم مما فيه من مجازفة إلا أنه لا يعدم المتعة التي تجعل القلوب والأفئدة تهفو إليه، بسبب مميزاته التي من أهمها الوصول إلى سعة التأويل وتعدد القراءة للنص الواحد معتمدا على ما تتيحه تقنية النص المترابط، من روابط تشعبية يستطيع المتلقي / القارئ الإبحار من خلالها واستثمارها في هذه القراءة، ومن ثم التفاعل مع النصوص التي تعرض على الشاشة الزرقاء، حيث تظهر النافذة المعروضة وبمجرد تمرير الفأرة أو الضغط بواسطتها على ألفاظ محدّدة تتفرع عدة نوافذ تختلف عن

[1] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 78.

[2] السيد نجم، النص الرقمي وأجناسه، قراءة في واقع منتج النص الرقمي في العالم العربي، على الرابط:

http://www.asareer.com/vb/showthread.phpT= 1790

النافذة الأم، بخاصية صورية وصوتية وكتابية، وهذا ما لا يحتمله ولا يوفره الوسيط الورقي.

"ولقد استعان الشاعر بالأقراص المدمجة في البداية لتقديم مجموعته الشعرية، وفيما بعد نشرها على شبكة الإنترنت ويمكن طلبها أيضا عن طريق البريد الإلكتروني للشاعر، أما فيما يخص قضية الإضافة إلى النص أو البرمجة، فإن المجموعة مزودة بكل الملفات الخاصة بالبرمجة والعرض التي يستطيع المتلقي الدخول إليها لتغيير ما شاء، أو إعادة تشكيل النص وفقا لذوقه الخاص بشرط ألا يمس المتن الرئيس للنص، وخير مثال على ذلك ما قام به الشاعر "هيثم نوح" حيث أعاد تشكيل هذه المجموعة، والبحث مرفق بقرص يحمل النسخة الأصلية للشاعر مشتاق عباس معن والنسخة الثانية للشاعر هيثم نوح".[1]

ولقد عني عدة كتاب مهتمين بالأدب الرقمي بالتباريح، كما أنجزت عدة مذكرات لنيل شهادتي الماجستير والدكتوراه في نقدها وتحليلها، وعلى سبيل المثال لا الحصر تناولت فاطمة البريكي هذه القصيدة الرقمية العربية بالتحليل، وفق عناوين فرعيّة متمثلة في الكلمة، والصورة، والصوت، واللون، والحركة، والروابط التشعبية، وانتهت إلى ملاحظات ست قادت إلى نتيجتين حاسمتين، وفحوى هذه الملاحظات والنتائج، أن عدد الكلمات في النصوص ليس كبيرا، ولكن القارئ مضطر في موضعين على الأقل، للقيام بإجراء ما، ليتمكن من قراءة النصوص المخفية خلف بعض الكلمات، إذ سيجد بعد بضع محاولات أن عليه تمرير المؤشر على الكلمات بالترتيب، كي يصل إلى النص المخبأ

[1] فطيمة ميحي، البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي ، تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق - نموذجا ، ص 38.

خلفها، كما أن الصورة الثابتة قد غلبت على هذه المجموعة، ولم يلجأ الشاعر إلى دمج الصورة والحرف ليمثلا نصا واحدا متكاملا، في هذا العمل يمكن الاستغناء عن الصورة، ويبقى النص حاضرا بقوة ومؤثراً بعمق في القارئ، وللخروج من هذا الجانب السلبي، يستطيع الشاعر أن يبتكر صورا جديدة خاصةً بالنص نفسه، وأن يستخدم تقنية الأدب البصري حيث التشكيل بالكلمات أو نثر بعض حروفها.

والصوت حاضر في هذه المجموعة بوصفة "ديكورا خارجيًا" أكثر مما هو حاضر بوصفه جزءا من النص إضافة إلى الحاجة لضبطه في أكثر من موضع، إذ نجد خللا في عملية تكرار المقطع الصوتي أو لصقه، وللخروج من هذا الجانب السلبي أيضا يستطيع الشاعر أن يوظف الأصوات الحية، أو ما يقترب منها حتى تمنح النص معنى إضافيا.

وإن الألوان جاءت داكنة تنسجم مع مضمون النصوص ولكن لون الخط في بعضها جعل القراءة صعبة إلى حد كبير، ما يضطر المتلقي إلى تظليل الأبيات حتى تظهر باللون الأبيض في خلفية سوداء، ليتمكن من قراءتها.

أما الحركة فقد حضرت حضورا فريدا ومميزا، فقد سلطها الشاعر على الكلمات، ولكن في توظيف موفق جدا لفكرة الشريط الإخباري الذي أصبح جزءا لا يتجزأ من شاشة أية قناة فضائية، واستخدم تقنية تعتمد على إظهار الكلام وإخفاءه بالإفادة من تقنية النص المتشعب.

وإن الروابط التشعبية في هذه المجموعة تأتي دائما بعد انتهاء النص، ووجودها في المتن يبدو أكثر تحقيقا لتفاعلية القارئ، لأن القارئ يملك حينها خيارا إضافيا، وهو إما أن يكمل النص أو أن يتبع الرابط، أما إذا جاء الرابط في آخر النص، فإن القارئ سيضطر إلى قراءته حتى نهايته.

وأما النتيجتان الحاسمتان، فهما: أن معظم قصائد هذه المجموعة يمكن تقديمه على الورق دون أن يختل على نحو جاد، في حين أن القصائد التفاعلية هي التي لا يمكن تقديمها على الورق، والثانية: أن هذه المجموعة تحقق الحد الأدنى من التفاعلية، وهو قدر مقبول في التجربة التفاعلية الأولى".[1]

ولعل من أهم أسباب ضعف التفاعلية في القصيدة الرقمية – عامة – كونُ إشراك القارئ في صناعة النص الشعري من الصعوبة بمكان، بخلافه في صناعة النص القصصي الذي يسهل إشراك المتلقي ويمكّنه من الإسهام في صناعة هذا المحتوى، حيث يستطيع الولوج إلى العمل من أي بداية شاء وينتهي إلى حيث يريد، وإن في بإمكانه اقتراح أحداث، وشخصيات يراها هو مناسبة، وهذا ما يتعسّر أو يتعذر أحيانا مع القصيدة التفاعلية.

غير أن هناك من المهتمين بهذا الجنس الأدبي (الرقمي) من يرى أن (التباريح) قد استطاع مبدعها أن يحقق فيها صفة التفاعلية بنجاح، بتضمينها جميع العناصر والمقومات المكونة للقصيدة التفاعلية سواء العربية وغير العربية من كلمة، وصورة، وصوت، ولون

[1] ينظر: إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي ص 75-76.

وحركة وروابط وانتهاء بفضاء الشاشة، مع استدعاء للمتلقي لإعادة بناء النص للكشف عن الدلالة".[1]

وبهذا يكون الدكتور مشتاق قد حقق إنجازا كبيرا طالما كانت تتطلع إليه النخب الأدبية في عالمنا العربي في مرحلة ما بعد الحداثة، تقول الدكتورة البريكي في هذا الصدد: "وقد أَثْمَرَ هذا الانتظار مجموعة شعرية كاملة، وقد كان منتهى أملنا قصيدة واحدة... وهو ما صرح به الأستاذ ناظم السعود بقوله "الشعراء والنقاد العرب المهتمون بالأدب الرقمي كانوا ينتظرون القصيدة العربية الأولى ولكنك فاجأتهم بمجموعة".[2]

لقد جاءت هذه التجربة متلائمة مع واقع الأدب في تلك المرحلة التاريخية، التي كانت حديثة عهد بالجانب الرقمي، في عالمنا العربي، فلا غرو أن تنماز ببساطة الطرح بعيدا عن التعقيد في الاحتمالات الذي قد لا يستطيع القارئ مسايرته في تلك المرحلة الفاصلة.

كما جاءت قصيدة التباريح عاكسة لواقعنا العربي والعالمي ومعبرة عن الذوق الرفيع الذي كان يتمتع به المؤلف واستدعائه للإيحاءات التي ترمز لانتمائه الوطني، وهويته الإسلامية، وانفتاحه على الثقافة الإنسانية ويتجلى ذلك من خلال اختياراته كنشيد موطني، وموسيقى الرسالة، وتمثال الواجهة الرئيسية (الشلل والمقاومة)، وموسيقى فيلم تايتانك، ولوحة سلفادور دالي.

[1] ينظر: إياد ابراهيم فليح الباوي، وحافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط، ص 74.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 74.

وعلى الرغم من الإيحاءات التي تعكس شخصية المؤلف وواقعه وانتمائه إلا أن القصيدة محل البحث كسرت القوالب السائدة والمألوفة، ونقلت القارئ العربي من الجامد إلى المتحرك، أو من الحاضر المتصل بالماضي إلى المستقبل.

إلا أن الشاعر مشتاق معن ظل – كما سيتبدى لنا – في مخاطبته للإنسان محافظا على المشاعر الدافئة غاصا بالقيم السامية النابعة من الدين والتي تحث على الحب والرحمة والتآزر، على الرغم من انخراطه في هذا الأدب الجديد والذي ألحق بالشعر والموسيقى تغيرا كبيرا، والذي ظهرت بوادره بقوة بعد الحربين العالميتين حيث أصبح الإنسان المخاطب من قبل الشعراء والفنانين غير الإنسان السابق لهاتين الحربين العظيمتين أو السابق للثورة الصناعية بعدهما.

– ظهور القصائد المادية:

غدا الإنسان القارئ أكثر اندماجا مع الأعمال الشعرية التي تتعالق فيها فنون مختلفة لتؤدي فكرة ما، فظهرت القصائد المادية Concrete poems بقوة، والتي عرفها الأدب قبل ذلك، إلا أنها عرفت تميزا ونشاطا في هذه الفترة من تاريخ الإنسانية الفاصل حيث "حاولت أن تجعل الشكل الذي تتخذه الكلمات جزءا أساسيا من القصيدة، وليس جزءا منفصلا عنها"[1]، فالمعنى الذي لا تتضافر فيه الكلمة مع المادة لم يعد قادرا على النفاذ إلى القارئ أو التأثير فيه، فجنحت كثير من القصائد إلى اتخاذ الكلمات أو الحروف شكلا

[1] ابراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، ص 35.

معينا، مثل الشعر المصوّر picTure poetry shaped poetry أو الشعر الشكلي pattem poetry مثل قصيدة كتبت بالفرنسيه "عنوانها إنها تُمطر" Lepont Mirabeau، تأخذ الكلمات فيها شكل الحركة نحو السقوط في سياق الحديث عن المطر، ولكنه ليس المطر المعهود، بل أصوات النساء اللواتي متن حتى من الذاكرة... وتأخذ الحروف والكلمات في قصيدة أخرى شكل برج إيفل... الشاعر لهاتين القصيدتين هو غيوم أبولينير guillaume Apollinaire، الذي التحق بالجيش الفرنسي في الحرب العالمية الأولى بهدف الحصول على الجنسية، ولكنه أصيب في رأسه ما أدى لوفاته في 1918".[1]

"لا شك في أن تجارب الشعراء تبنى على بعضها، فثمة سابقون لتجربة (أبو لينير)، ولكن هذا الشعر نشط بعد الحربين العالميتين، فهناك قصائد قديمة تأخذ أشكالا حية مثل العصفور" Bird عند جون دن john Donn، المعاصر للشاعر شكسبير، ومثل البجعة التي ينعكس ظلها في البحيرة، عند جون هولاند John Hollander في قصيدة "البجعة والظل" The Swan and The shadow، ولكن ما يميز القصائد التي جاءت بعد الحربين العالميتين أنها أصبحت أكثر ميلا إلى الأشكال غير الحية".[2]

[1] المرجع نفسه، ص 36.

[2] المرجع السابق، ص 36.

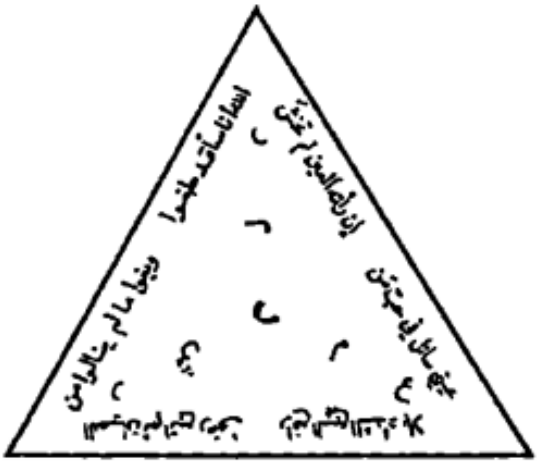
وهذا إن دل على شيء إنما يدل على طبيعة الأعمال الأدبية التي أصبحت تعكس نظرة الإنسان المعاصر لعالمه الجديد ذي التوجه المادي البحت، حيث يرى فيه الخلاص وتأمين حاضره ومستقبله بعد الذي عاينه من آلة الحرب التي اتكأت على التكنولوجيا الحديثة، وعلوم المادة، فأدرك أنّ الغَلَبَة لمن امتلك ناصيتها وأن لا مكان للدين والمثل والأخلاق في عالم اليوم.

لقد تضافرت السياقات المختلفة، التاريخية، والأدبية، والفنية وغيرها لإنتاج نص جديد يستفيد من الصوت، والضوء، واللون، إضافة إلى الكلمة، حيث سقطت الحواجز الفاصلة بين الفنون، كل ذلك عبر تغيير سلس، مرن، لم يفجأ المتلقي ولم يدهشه ولم ير فيه قفزة مباغتة فقد عرف إرهاصاته، وكان مؤهلا لقبول النص التفاعلي بصورته المعاصرة.

أما عند العرب فقد كانت هناك بوادر قديمة حين ظهرت نصوص شعرية بصرية متنوعة خاصة في العصر المملوكي، متأثرة بالتعالق بين الشعر والزخرفة المعمارية التي بلغت شأوا كبيرا، فظهر الشعر المشجر وهو الذي ينظم فيه الشاعر بيتا يمثل جذع القصيدة ويفرع على كل كلمة من هذا البيت تتمة له على القافية نفسها حتى تتشكل القصيدة بصورة شجرة.

"كما ظهر الشعر الهندسي وهو نمط من الشعر، يكتب على شـــكل مـــن الأشـــكال الهندسية المعروفة (الدائرة، المـــثلث...)، وتُنظم فيه الكلمات على نحو يتناسب مع الشكل الهندسي المختار، ويمكن لهذا الشكل أن يكون بسيطا، كما يمكن أن يكون مركبا.

- نماذج من الشعر الهندسي:



دمعُ عيني سائلٌ في حبّ من إن رأته العينُ لم تَخش رمدْ

دمّر الله أناسا قد وبغوا ما لم ينالوا من رشدْ

دشّر العصيانَ ثمّ اتبع رضى رافعِ السبع الشداد بلا عمدْ

عشق المسكين هذا ذنبُه قصةَ الشكوى إليكم قد رفعْ

عفّر المسكين خدّا في الثّرى يرتجي وصلا وباللطف قنعْ

عنق المحبوبُ غيري ولثم صاح لما بارق الثغر فزع

عرف الهجَر حبيبي عامداً وتثنّى عندما دلّ قشع".[1]

هكذا جنح الشاعر العربي منذ فترة إلى صناعة النصوص الشعرية البصرية، لكن لم تحظ هذه التجربة بتنظير نقدي، وسرعان ما أفلت، تقول فاطمة البريكي: "إن هذه الفنـــون البديعية حين ظهرت في ذلك الوقت، لم تكن مصحوبة بتنظير نقدي يوضح الرغبة فـــي الانتقال من التلقي السماعي للأدب الذي كان يعتمد اعتمادا كبيرا على الإنشاد، إلى التلقي البصري له، ليس فقط اعتمادا على النص المكتوب، بل اعتمادا كبيرا على شكل الـــنّص المكتوب".[2]

أما سبب أفول هذه الأنماط الشعرية وغيابها عن شعرنا في فترات لاحقـــة، فيـــرده الدكتور إبراهيم أحمد ملحم إلى "أنّ الدولة العثمانية فرضت على الأمة العربيـــة واقعهـــا الخاص، فأحاطتها بسياج من العزلة عن العالم، وشغلت أبناءها بظروف الحياة المعيشية، وبحروبها المتواصلة... حتى بدت تلك الفنون ليست سوى أشباح".[3]

[1] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 92 - 93.

[2] ينظر: إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، ص 39.

[3] المرجع نفسه، ص 40.

ويرى الدكتور إبراهيم ملحم أن المواقف تباينت تجاه التجارب التي انـــدفع خلالهـــا الشعراء نحو كسر النمطية والرتابة، وتخطي المألوف أو السائد، فبعد تقبل تجربة محمود سامي البارودي التي كانت تمضي في خطى الشـــعراء الفحول في التراث، ويكاد لا يدل شيء على حداثة التجربة سوى أنها تنسب إلى شاعر يعيش في العصر الحديث وهذا مـــا جعل البارودي لم يواجه رفضا أو إعراضا، بل لقي ترحيبا واحتفاء، لأنه أعاد إلى الشعر نضارته السابقة بعد أن تراجعت مكانته.

ثم جاءت تجربة خليل مطران التي حاول أن يحدث فيها كسرا للنمطية، فكتب الشعر المقطعي، مما جعل تجربته تواجه استخفاف الجمهور، ولقد قال معللاً لنهجه: فرأيت فـــي الشعر المألوف جمودا، ويحدد منطلقاته لتلافي هذا الجمود بقوله: "أما الأمنية الكبرى التي كانت تجيش بي، فهي أن أدخل كل جديد في شعرنا العربي بحيث لا ينكر وأن أستطيع أن أقنع الجامدين بأن لغتنا أم اللغات، إذا خدمت حق خدمتها.

لقد كانت تجربة مطران التي ووجهت بانتقاص النقاد من قدرها تطويرا في شكل الشعر، وذلك بالانتقال من نظام الشطرين المتقابلين إلى النظام المقطعي، وكـــان هذا الانتقـــاص منصبا على الشكل حصرا، وليس على المضمون.

وأما تجربة أحمد شوقي، فقد أحدث توازنات حيوية في الشعر علـــى الـــرغم مـــن تغييره في الشكل تغييرا جوهريا حينما نتحدث عن شعره المسرحي، وهذا ما جعله يحظى بتأييد جماهيري غير مسبوق، وتكمن هذه التوازنات في التعبير عن الرؤية الجماهيريـــة

الرافضة للاستعمار والتسلط والقهر في مصر وغيرها من البلدان في الوطن العربي، كما تتمثل هذه التوازنات في الدخول في التعبير عن الرؤية الجماهيرية المنجذبة للإسلام، فكتب مدائح في الرسول صل الله عليه وسلم، وحينما أراد التجديد في الشكل اتخذ المضمون من التاريخ وحده، أو ما يشبه التاريخ، فكتب على سبيل المثال، مصر كليوباترا وعلي بك الكبير، وعنترة ومجنون ليلى، فاستطاع أن يجتذب القارئ ويحظى بتقديره، في وقت كانت الجماهير راغبة في تعرف كنوزها التّراثية.

أما الهزة العنيفة التي ضربت الرؤية الجماهيرية، فقد كانت تجربة الشعر الحر عند نازك الملائكة في قصيدة الكوليرا، وبدر شاكر السياب في قصيدة "هل كان حبّا" في 1947، وقد دفعت الحماسة بالملائكة إلى القول: "مازلنا نلهث في قصائدنا، ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وقرقعة الألفاظ الميتة وسدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا فإذ ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة، وألف حريص على التقاليد التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه، فجمدنا نحن ما ابتكر واتخذناه سنة...

وكانت ترى: "أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية/ الموضوعات ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها

من بعيد، إن الذين يريدون الجمع بين الثقافة الحديثة وتقاليد الشعر القديمة، أشبه بمن يعيش اليوم بملابس القرن الأول للهجرة...

وعلى الرغم من التغيير الملحوظ في المحتوى، والبنية الداخلية للنص، فإن تلك الهزة العنيفة عند الجماهير كانت ناجمة عن التغيير في الشكل بالدرجة الأولى، ولهذا لاقت هذه التجربة معارضة، أول الأمر، ولم يغفر لنازك الملائكة على الرغم من تنبيهها أنها ما أتت للخروج عن طريقة الخليل وإنما سعت إلى التعديل فيها.[1]

ثم توالت القصائد التي مضت في طريق الشعر الحر، واستقر الأمر على ذلك، حتى ألفه القارئ ووجد فيه كثير من الشعراء ما يناسب تجاربهم الشعرية.

بيد أن الأمر لم يقف عند هذا الحد بل عرف الشعر مرحلة أكثر تطورا من حيث التلاعب بالشكل وبالحروف العربية، فظهرت نصوص مبنيّة بالخط المستقيم، ومنها ما اتخذ شكل المثلث، والمربع وغيرها من الأشكال من أجل الإيحاء إلى معنى معين أو ترسيخ فكرة ما، وربما لجأ الشاعر إلى تقنية الرسم بالشعر للتخفّي من عين الرقابة كما فعل "محمد بنيس" في نصه "وردة الوقت".

إلا أن ما ينبغي ملاحظته أن التشكيل البصري سواء في فترة العصر المملوكي أو في الشعر العربي الحديث كان تجربة يخوضها الشاعر وحيدا، حيث غاب التنظير والدراسة والنقد لهذا النمط، ولعل هذا ما أخر ظهور القصيدة التفاعلية عند العرب، إلى أن جاءت تجربة الشاعر مشتاق عباس معن الذي أصدر مجموعته الشعرية التفاعلية

[1] ينظر: إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، ص 40 – 41 – 42.

والتي قدمها عبر الحاسوب "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق"، مستغلاً فيها الصـــورة، واللون، والصوت والحركة، بحيث يكون كل هذا جزءا لا يتجزأ مـــن التمـــازج بـــالنص كاملا، وقد ضم نصه ست قصائد تتفرع من زرين على الواجهة الرئيسة، وهذه القصـــائد تنوعت أشكالها بين العمودي، والحر بشقيه التفعيلي والنثري.

ندرك من هذا أن الشعر مر بمراحل ثلاث أثرت في طريقة إنتاجه وطريقـــة تلقيـــه، حيث اعتمد في مرحلته الأولى على المشافهة في الإنتاج وإيصال الرسائل، وعلى السماع في التلقي وهي مرحلة تجعل المتلقي منفعلا لا متفاعلا، وكان العنصر الفني الأساس في هذه المرحلة الصوت.

إلى أن ظهرت الكتابة فدخل الشعر مرحلة جديد تعتمـــد علـــى الخـــط ورســـوماته، وتستدعي البصر وتثيره بدلا عن السمع، وفي المرحلة نفسها توسع الاعتماد على عـــالم الرؤية، والتراسل مع العين.

فظهر عند العرب الشعر المشجر، والشعر الهندسي، الذي لم يكتب له البقاء في ظل ظروف سياسية وثقافية حكمت عليه بالأفول، وعلى التجربة بالخمول حتى العصر الحديث حيث عرف الشعر تغييرا جوهريا في البنية الداخليـــة للـــنص، وذلـــك بظهـــور النظـــام المقطعي، والشعر الحر وتسارع التغير والتحور، بعد أن بدأ الشاعر يشكل القصيدة تشكيلا كونكريتياً ويتلاعب بالخط العربي في أثناء ذلك التشكيل.

وكان ذلك مؤذنا بدخول الشعر آخر مرحلة من مراحله، مستفيدا من الثورة التي أحدثتها التكنولوجيا الرقمية، فغدا الشاعر يؤلّف ويمزج بين فنون عديدة، ومختلفة للوصول إلى المتلقي، الذي أصبح أكثر تفاعلا، بل شريكاً فعالاً في صناعة النص الذي يظهر من خلال شاشة الحاسوب في زمر نصية مختلفة في نوعها وطبيعتها، متعددة في مشاربها وأصولها.

إنه الشعر التفاعلي الرقمي، الذي لم يعد محصورا في التراتبية الخطية، معتمدا على تقنية

– النص المتفرع وتحقيقه لوظائف وشروط متمثلة في:

1 ـــ التأويل: Interprétation

والذي يعد الركيزة الأساسية في كل قراءة، وهو "في أدق معانيه، تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب ومن خلال التعليق على النص، مثل هذا التأويل يركز عادة على مقطوعات غامضة أو مجازية يتعذر فهمها، أما في أوسع معانيه فالتأويل هو توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة".[1]

إنه عبارة عن توظيف القارئ / المتلقي، ثقافته القبلية وخبراته المعرفية، واستفادته من أفكاره السابقة لتحليل النص وفهمه، والوقوف على خفاياه وتجلية معانيه، ولهذا يستوي

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2002، ص 88.

فيه قارئ النص الورقي والنص الرقمي التفاعلي، لذا احتاج الناظر في النص الرقمي إلى وظيفة أخرى وهي:

2- الإبحار Navigation:

والذي يعرفه جملة من المهتمين بالأدب الرقمي، وعلى رأسهم الدكتور سعيد يقطين بأنه "الانتقال من عقدة إلى أخرى بواسطة النقر بواسطة الفأرة على الروابط لغاية محددة تتمثل في البحث عن المعلومات ومراكمتها وتجميعها لهدف خاص ويعطى للمبحر مصطلح خاص هو (المستعمل)، وبذلك يختلف الإبحار عن التصفح لأن الإبحار بحث عن معلومات محددة وخاصة".[1]

وهكذا يتسنى له الوصول إلى مبتغاه عبر الانتقال بين العُقَدِ بواسطة الروابط، فيكون على دراية باتجاه النص ومساره، مما يمكنه من متابعة خيوط النص ومن ثم المشاركة في صناعته والتفاعل معه، بخلاف المتصفح الذي يتيه في مضامين النص متتبعا الروابط من غير هدى ولا خطة مدروسة، فيضيع الوقت وينتفي المقصود، بيد أن الإبحار لا يتم إلا بمعرفة سابقة من المتلقي بأبجديات الحاسوب التي تمكنه من الانتقال من الروابط وقراءة العقد.

[1] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2005، ص 257.

ثم يأتي دور التشكيل:

3 – التشكيل Configaration

والذي يسمح للمتلقي / القارئ بمعاينة النص والتصرف فيه وبنائه حسب ما يرتضيه من القراءة، فيختار نقطة الانطلاقة، مستفيدا من عقد النص ومتتبعا إياها حتى يصل إلى النهاية التي يحبّذها ويرتضيها في قراءة ورؤية خاصة به، من بين جموع من المتلقين والقراء.

وأخيرا تأتي وظيفة الكتابة Ecriture:

والتي تتأتى وتتحقق بالبرمجة Programmation التي تمكن المتلقي من الدخول إلى ملفاتها، حيث يصبح بإمكانه التغيير في هيكل النص، وفق القراءة التي ارتضاها، بناء على حسه وذوقه، طبعا دون أن يغير من النص الرئيسي وهي كما يرى بعض النقاد إضافة مجازية من قبل المتلقي تسمح له بالمشاركة في صناعة النص.

وإن النص الشعري "التباريح" قد تجاوز الطبيعة الخطية معتمدا على تقنية النص المترابط بتحقيقه لهذه الشروط الأربعة وهو أول مجموعة شعرية تفاعلية رقمية عند العرب، "وكان ظهور هذه المجموعة بمثابة حافز لكل مهتم بالأدب في حلته الجديدة وهو يعانق التكنولوجيا الرقمية، خاصة النقاد الذين هبوا مسرعين للبحث عن منهج يكفل لهم التعامل مع هذا النوع من الإبداع، فأخذ كل يدلي بدلوه مقترحا منهجا يراه المناسب.

من أهم هذه الاقتراحات ما يسمى (النقد الثقافي التفاعلي) الذي ارتبط بـــ "د. أمجـــد حميد عبد الله التميمي" حيث يرى أنه متحاور جيّد مع مثل هذه النصـــوص، لأن عمليـــة التلقي ها هنا لم تعد قراءة نص فقط، بل هي تفاعل مع ضروب فنيّة مختلفة، مـــن نـــص وصورة، وموسيقى، فضلا عن الأيقونات والروابط التصفحية... فالمتلقي مطالـــب بـــأن يكون ذا حس جمالي لأنواع الفنون المختلفة من رسم ونحت وموسيقى، لأن قصيدة هـــذا العصر خرجت عن حدود الحرف، إلى فضاء أرحب تمتزج فيه الصورة مع الصوت مع الكلمة في توليف شعري تحكمه التكنولوجيا بإمكانياتها التي تتطور كل يوم بل كل ساعة، عليه أن يبذل جهدا مضاعفا للجمع بين شظايا النص المتناثرة، وأن يتكلم بلغة تجمع بـــين الدلالة اللسانية والبصرية والسمعية، فهو أمام طرق متعددة لإنتاج الدلالة، وعليه التوليف بينها ليتوصل إلى الدلالة الكلية".[1]

ولعل الإيحاءات السيميائية أول ما يلحظه قارئ التباريح، لذا يرى بعض النقـــاد أن المنهج السيميائي أجدر وأولى بمحاورة هذه المجموعة الشعرية التفاعلية الرقمية.

ويتجلى لنا مفهوم القصيدة الرقمية التفاعلية، والمتلقي الرقمي الذي سبق التنويه إليـــه من خلال التحليل التطبيقي لهذه القصيدة في بيئتها الافتراضية، من أول لحظة فيها كمـــا سيظهر في مبحثنا التالي.

[1] فطيمة ميحي، البنية الدلالية للشعر التفاعلي، تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق نموذجا ص 43.

المبحث الثاني: تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق، دراسة تحليلية نقدية لقصيدة الشاعر عباس مشتاق معن:

إن أول ما يستوقف المتلقي لهذه القصيدة الرقمية هو التساؤل التالي:

01- سميائية العنوان:

لماذا اختار الشاعر كلمة الـ (تباريح)، وما هي الدلالة السيميائية وراء هذا الاختيار؟. وما السر وراء وصفها باللون (الأزرق)؟.

أ- التباريح:

إن (التباريح) عبارة عن البوح الحزين وإظهار للألم والأسى الذي يشي بالمأساة والفاجعة التي حاول الشاعر أن يعبر عنها ويحيلنا إليها ونعيش لحظاتها معه من أول ولوج لنا إلى المدونة فتقع أعيننا على صورة الواجهة الرئيسية فتفجؤنا صورة ذلك الرأس المكمّم الصارخ الذي تعددت فتحات فمه، كأنه ضاق بلونه البني الغامق إنّها المنحوتة التي اختارها، عباس معن، والتي تعود للفنان سامي محمد بعنوان (الشلل والمقاومة)، والتي توحي باستشعار الشاعر العراقي للألم الذي يغص به العالم العربي عامة والعراق خاصة من خلال المنحوت الأصلي الذي يرمز إلى تلك الظروف التاريخية الحالكة المتمثلة في الحرب العراقية الإيرانية والحرب اللبنانية الأهلية ومأساة صبرا وشتيلا وأحداث عربية عصيبة أخرى، فالعمل النحتي في التمثال الظاهر عليه تلك الصرخة المتشظية "يستمد بعض تأثيره من لحظات ولادته

التاريخية في فترة عربية محملة بالآلام والأوجاع والفقر والحرمان والاضطهاد والتشـــرد والسلب لحقوق الإنسان".[1]

ب- اللون الأزرق:

أما اللون الأزرق فلعل المنظور البصري العام لخلفية الصفحة الرئيسة، التي تمثـــل الخلفية السائدة في أجهزة الوسيط الإلكتروني – الحاسوب – ما يقدم دلالة عامـــة لجـــو المجموعة الموسومة (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق)، فضلا عما يقدمه هذا اللون من دلالة واضحة على اختفاء التفاؤل والفرح المقترنين به كلون متراجع يدلّ فـــي طبيعتـــه اللونية على التفاؤل، ولما كانت هذه التباريح ذات سيرة بعضها القليل يوصف بأنه أزرق (مفرح) فكأن مبدعها أراد أن يقول إن الباقي كله في هذه السيرة (محزن) ويحمل الألـــم والمأساة، وهو ما حاولت المجموعة التعبير عنه".[2]

ألم وحسرة ومأساة ما كان لها أن تطأ بأقدامها أرض النخيل ذات الرمزية العربيـــة بجودها وكرمها وهذا ما أراد الشاعر أن يقوله ويوحي إليه من خلال عرض قصيدته في موقع الشبكة الدولية للمعلومات وهو موقع (النخلة والجيران).

02- الأرضية الرقمية للنص التفاعلي للقصيدة:

ثم نجد على ميمنة وميسرة ذلك الرأس الموحي بالانزعاج والألم بعـــض الكلمـــات مفاتيح لفتح مجالات أخرى لتمتد بها المدونة فعن يمين الصورة تتربع جملتان هما "اضغط

[1] إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط، ص 56.
[2] المرجع نفسه، ص 56.

على ضلوع البوح" الأولى ومثلها الثانية، فإذا ضغطت عليها ولجت إلى نصوص أخرى لهذه القصيدة والمدونة، فكأن للبوح والتعبير عن الألم ضلوعاَ وأطرافاً ما أن تضع المؤشر وتضغط حتى تتكشف أسباب هذا الحزن والألم والمأساة فتبدو في الميمنة الجملة الشعرية المعبّرة عن النص "أيقنت أن الحنظل موت يتخمر" بصورة عمودية.

وهذه هي أرضية النص التفاعلي التي تظهر على شاشة العنوان، وهي ليست لمجرد التزويق والتنميق، وإنما تعتبر مفتاح الولوج إلى داخل القصيدة، بل يمكن عدها العنوان الكامل لهذه المجموعة الشعرية، فالواجهة البصرية مع النص الموزع على أيقونات عمودية "أيقنت أن الحنظل موت يتخمر"، كل ذلك يتناسب مع ما سيتبدى بعد ذلك من خلال متن القصيدة.

من هذا المنطلق يمكن القول إن الشكل – أ – يمثل العنوان الكامـــل وبصـــيغة مركـــزة

مجموعة التباريح للشاعر مشتاق عباس معن الرقمية.

الشكل أ: أرضية نص التباريح[1]

يلحظ المتلقي في أعلى هذه اللوحة شريطا كتابيا يحمل عبارة "تباريح رقمية لســـيرة بعضها أزرق"، وهي تتحرك من يسار الشاشة إلى يمينها حيث استفاد الشاعر آلية الشريط الإخباري الذي يظهر أسفل شاشات القنوات الفضائية لتخبرنا عـــن آخـــر مـــا التقطـــه المراسلون من الأخبار المفجعة والمصائب التي تلم بعامة الناس، يقبع تحت الشريط رأس التمثال الصارخ، المكمم الذي وضع في وسط الصفحة، ليؤدي دلالات ســـيميائية، كمـــا سبق.

[1] فطيمة ميحي، البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق - نموذجا - مقاربة سيميو دلالية، ص 47.

وعلى يسار الرأس خمسة روابط في شكل مستطيلات مرتبة عموديا من الأعلى إلى الأسفل، إذا قرأناها مجتمعة أعطتنا ما يشبه ما اصطلح عليه (الشعر الومضة) أو (النص الومضة) متمثلة في قوله: "أيقنت أن الحنظل موت يتخمر"، وكانت هذه الجملة الشعرية مصداقا للبوح الذي دعانا الشاعر للضغط على أيقونته لكي نتعرف عليه ونحسه في قوله على الجهة المقابلة "اضغط فوق ضلوع البوح" الأولى والثانية، وبمجرد الاستجابة لالتماسه أو طلبه بواسطة الاستعانة بمؤشر الفأرة تبدأ رحلة بوحه بين العقد، وينقل إلى المتلقي الألم والأسى الذي كان يحسه جراء الأحداث التي مر بها وطنه والفقر والتهميش والاضطهاد في ظل الحرب والأوضاع السياسية القاهرة التي تتخمر فيها نفوس الأحرار بسبب ما تتعرض له من مرارة الموت الذي ترزح تحت وطأته كل يوم آلاف المرات.

فكأنه يهمس إلينا بقوله:

أيقنت
أن
الحنظل
موت
يتخمر

وكل كلمة من هذه الكلمات يتفرع عنها نص شعري تكون هذه الكلمات بدايـــة لـــه ويظهر على الشاشة حال تمرير مؤشر الفأرة فوق هذه الكلمة ثم يختفي بعد ذلك.

﴿أيقنت﴾:

(أيقنت حين قرأت كتاب الدنيا أن الناس توابيت

والأحلام برأس الموتى كطراز القبر

المنقوش بأحلى مرمر...

أيقنت أن المولودين ضحايا

ونعيش لكن كي نقبر)

﴿أن﴾:

(إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وأرضي تنث ملوكا

كان آخر من أورق فيها، ملك الموت).

﴿الحنظل﴾:

(الحنظل أدمن شرب بوح المنصاعين

لبوح الحزن

...فتحنظل)

﴿موت﴾:

(موت يعد...

ماذا يبغي هذا العدّا المسكين)

﴿يتخمّر﴾:

(يتخّمر ظلي في الغرفة

وأنا عار في طرقات الروح

أتلمسني

لعل الغربال المتلفع جلدي يوقظ ظلي

الموغل في التوحيد بدوني

كي يشرك بي)

وبالإضافة إلى المكونات البصرية التي تستدعي العين تنطلق في الوقت نفسه موسيقى حزينة تستميل الأذن في فسيفساء رقمية متكاملة تجمع بين الحرف والحركة والصورة هذه الأرضية تمثل "العنصر الدال في قيادة ذائقة المتلقي لكل ما سيأتي من نصوص فرعية وروابط هي عبارة عن أسئلة ومفاتيح تحصل على إجاباتها من خلال النقر عليها بعد الاختيار بين الرجوع أو المضي في التفاعل والإبحار".[1]

[1] ناهضة ستار، الأدبية الإلكترونية، ماض بصيغة العصر، دراسة نقد ثقافية، مطبعة الزوراء، العراق، ط 1، 2009، ص 27.

وعلى هذا المنوال يستطيع القارئ أن يتوقع كيف تتشكل الشاشات الباقية، وقراءة هذا الجزء من النموذج تستطيع أن تعطي صورة عامة عن آلية بناء قصيدة التباريح وفهم إيحاءاتها دون الاستمرار في استكناه ما تخفيه الضلوع.

وما يجلب الانتباه في واجهة القصيدة الرئيسة "يدعونا الى القول بأن اختيار الشاعر مشتاق عباس للتمثال كمصدر من مصادر الدلالة في القصيدة، يعد اختيارا موفقا، لما تحمل صورة التمثال بصيغتها البنية من التناسق اللوني مع الخلفية الزرقاء، وما تحقق جراء ذلك من حالة التضاد اللوني ولاسيما في اللون الأحمر للعنوان المتحرك على شكل شريط (السبتايتل) والذي كان لحضوره اللوني كبير الأثر في حالة التنويع اللوني وبما يكسر من حالة السكون اللوني في الواجهة ذات الألوان المحدودة، وهو ما يزيد جذب انتباه المتلقي ويلفت أنظاره".[1]

أما اذا تحدثنا عن الأصوات المصاحبة لتجلي شاشة العنوان، فإن أول ما يفجأ الأذن وينقل للنفس صورة الألم والموت تلك الموسيقى العربية الحزينة "التي تحكي شيئا من ألم العراق القديم، وكأنها صرخة التمثال المكمم، الذي أراد له مبدعه أن يكون صامتا، خشية أن يبوح بما لا يطاق سماعه.

علما أن المستوى الصوتي في مجموعة (التباريح) عموما، قد أسهم في شعرية النص بشكل مغاير عما هو مألوف، فالمعزوفات تشير إلى تباريح وآلام وطن اسمه العراق كمعزوفة (موطني)، (موسيقى الرسالة) (موسيقي فيلم تايتانيك)، فضلا عن عدد من

[1] إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط، ص 64 .

المعزوفات العالمية المثيرة للحزن الباكي، والأناشـــيد والمعزوفـــات المرافقـــة لعـــرض النص".[1]

مما أسهم في تفعيل فاعلية النص وزاد من حضوره وإقبال المتلقي عليه بكل شغفه.

وأول ما يسترعي بصر المتلقي، ويجلب انتباهه بعد ذلك، بمجرد الولوج إلى الأيقونة الأولى الطبعة النصية الأولى، ضلوع البوح العلوية: فتظهر واجهة متفرعة ذات أرضـــية بلون أصفر رملي يمر عليها شريط متحرك كذلك الذي وجدناه يمرّ عبد الواجهة الرئيسية، فهو باللون نفسه ويتحرك الحركة ذاتها من اليسار إلى اليمين يقول فيه الشاعر.

"عاجل... باتجاه مخيف... تأخذني خطوتي... فهي تعرف أسرار المخاطر... لكنها تشتهي أن تقامر في لوعتي دائما".

"من الطبيعي أن يبدأ هذا الشريط بكلمة "عاجل"، وهي إشارة إلى أهمية الكلام الـــذي سيقوله كما في شريط الأخبار الذي يحمل الأخبار الهامة التي لا تحتمل التأجيل فـــالكلام الوارد هنا بمثابة عنوان أو مدخل هذه الصفحة".[2]

حيث يتمثل الصراع النفسى والرغبة في العمل مما يجعل الشاعر يســـارع الخطـــى مستعجلا وهاربا إلى الخارج من (الغرفة الزرقاء) مغامرا للخلاص والنجـــاة مـــن تلـــك الغرفة التي ضربت عليه صورا من الاحتباس، فهو بين الخوف مما قد يلم به ويعتريـــه

[1] المرجع نفسه، ص 64.

[2] فطيمة ميحي، البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق - نموذجا - مقاربة سيميو دلالية، ص 67.

والرجاء في قدرته على تخطي الوضع وإحداث التغيير والوقوف بعزم وثبات في وجه الغزاة ورد كيدهم إلى نحورهم.

أو كما عبر عن ذلك الأستاذ ناظم السعود: هذا الذي "يجسد الصراع النفسي بين الرغبة في العمل والخوف من المجهول، بين التخاذل والإقدام فينتصر الإقدام على التخاذل".[1]

وفي الصفحة ايضا نص شعري (المتن) مكتوب باللون الأسود، بينما تحتل المساحة المقابلة (اليسرى) صورة ثابتة، مأخوذة عن أصل لعمل فني تصويري للفنان التشكيلي سلفادور دالي وهي لوحة بعنوان (الساعات المائعة) "والتي تعد واحدة من أشهر الأعمال التصويرية للسوريالي سلفادور دالي (1904–1989)، التي نفذها عام 1931 واشتهرت بمسميات منها (الساعة اللينة، استمرار الوقت، الساعات الذائية، إصرار الذاكرة، استمرار الذاكرة) وهي من مقتنيات متحف الفن الحديث في نيويورك، واللوحة تلخص بصريا نظرية (دالي) حول (الليونة والصلابة)".[2]

"لقد ظهر إلى جانب النص الشعري لوحة الساعات المائعة أو (إصرار الذاكرة) التي تظهر متناسقة مع دلالة النص بانعدام القيمة المرجوة من الوقت لأن الحياة ترجع أيامها في الطريق الذي سلكته من قبل".[3]

---

[1] ناظم السعود، الريادة الزرقاء ، دراسات في الشعر التفاعلي الرقمي ، تباريح رقمية نموذجا، مطبعة الزوراء العراق ، ط1، 2008، ص 221.

[1] ينظر: جدلية الصورة الإلكترونية في السياق التفاعلي لقصيدة مشتاق عباس معن، مجلة الآطام، العدد 33، 2008، ص 31.

والنص الشعري الذي بجانب لوحة الساعات هو:

في مدار عتيق...

أَجَلّت شمسُهُ

ضوءَ ذاك النهار

فوق تلك الديار التي لم يطأ أرضها

صوتُ خطوِ السنين

...أَدْلَجَتْ عتمة حاشية

من غبار الليالي التي

لم تزل فوق رمش السّماء...

يقتفي ظلّها:

هفهفاتِ المسير التي بذرتها خطاي

فوق ذاك الطريق العتيق...

...كلما أبصرتني خطاي

أركبتها الدروبُ التي باركت كل خطو

سواي...!

***

...فتّشت خطوتي عن طريق جديد

[2] حسن عبد الغني الأسدي، المدونة الرقمية / التفاعل / المجال/ التعالق، ص 74.

في مدار جديد...

يحتوي هفهفات المسير التي ضيعتها الدروبْ

* * *

...في مساء غريب

عانقت خطوتي خصرَ درب جديد

...غير أنّ الطريق الذي باركته خطاي

لفّني من جديد

نحو ذاك الطريق العتيق...؟!

ثم نجد تحت لوحة الساعات أيقونتين: أحدهما كتب عليها رجوع، فهي ستعود بالمتلقي إلى الواجهة، والثانية كتب عليها حاشية تلج بالضغط عليها إلى صفحة أخرى وامتداد آخر لنجد نصا شعريا هو:

ولقد مشيت وما علمت بأنني

أمشي ودربي يقتفي آثاري

أمشي ولكن لا أرى لي خطوة

أمشي يمينا وهو محض يساري

قدماي لا أدري تسير أم التي

تخطو يداي وتهتدي بمساري

ضاع الطريق أم التي ضاعت خطاي ولفها مشواري

وهذا النص "شعري عمودي الشكل من البحر الكامل (ذي العروض الصحيحة والضرب المقطوع) بخلفية لونية تنسجم مع حالة الضياع التي تعبر عنها صورة الدوائر التي تشبه الدوامة الزرقاء التي تحيلنا في وسطها إلى فراغ مخيف في آخره دائرة بيضاء كأنها الخلاص في نهاية النفق، ويتداخل في هذه الدوائر اللون الأزرق مع الأحمر والأسود والأبيض، ولو تيسر لهذه الصورة الدوامية قدر ضئيل من الإيهام بالحركة من خلال استخدام بعض البرامج، لكان ذلك مما يعزز الإحساس بالضياع عند المتلقي... أما النص فكتب بلون داكن على خلفية داكنة".[1]

وقد حضر الشريط الإخباري الأحمر هذه المرة في أسفله (عاجل قليلا / ستذبح خطوتي كل لقيط ينز بدربي / فأرضي يدر الزناة... فهي موبوءة بالمغول).

يوحي هذا الشريط الإخباري بأن "نسبة العجلة قلت، فالألم والحزن مازالا يخيمان على الوطن المحتلة أرضه المسلوبة حريته، إلا أن يقين الأنا / المواطن بقدرته على التغيير وإصراره على التقدم والثبات في وجه الغزاة جعله يسلك ذلك الطريق دون التفكير في الوقت الذي سيستغرقه لتحقيق أهدافه في القضاء على الخونة والمحتلين، فأهمية الوقت تنتفي بمجرد التفكير في الوصول إلى الهدف المنشود مهما طال الزمن أو قصر".[2]

[1] إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط، ص 69.
[2] فطيمة ميحي، البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق - نموذجا - مقاربة سيميو دلالية، ص 67-68.

"ويلاحظ أن البيت الرابع من النص السالف قد خرج على قوانين الإيقـــاع للقصـــيدة العربية المعروفة ذات الشطرين التي تفرض وجود شطرين متماثلين في عدد التفاعيـــل، أي ثلاث تفعيلات من كل من شطري البحر الكامل التام، أو تفعيلتين في النوع المجـــزوء منه حيث جاء هذا البيت (ضاع الطريق...) بخمس تفعيلات، فهل يدخل هذا في اعتبارات التجريب وثورة التجديد التي أرادها د. مشتاق عن وعي وإدراك وهو الذي خبـــر إيقـــاع الشعر العربي: أم إنها هفوة عابرة لم يسلم منها حتى أقدم شعراء العربية وهو امرؤ القيس الذي ورد في إحدى قصائد الديوان أمثلة لهذا الخروج كقوله:

إنّا تركنا منكم قت لى بحوعي وسبيّا كالسعالى

مستفعلن/ مستعلن / مستفعلاتن مستفعلن / مستفعلن

وقوله في النص نفسه:

يمشين حول رحالنا معترفات بجوع وهزال"[1]

مستفعلن / متفاعلن مستعلن / فاعلن / مستعلاتن

ويرجع الدكتور إياد إبراهيم فليج الباوي ورود هذين البيتين في الديوان مع أبيات لشـــاعر معاصر له هو شهاب اليربوعي، على هذه الشاكلة بخمس تفعيلات، ويقول إنه برر ذلـــك في حينه أنه يمثل مرحلة من مراحل طفولة الشعر العربي، ثم يضيف، فهل نقول اليوم إن الزمن قد أخذ دورته ونضج هذا الطفل، وبدأ يفكر بحنين للطفولة وخلع ثـــوب النضـــوج والسعي بوعي الباحث عن التغيير والتطور عن قوانين وموازين جديدة حتى ولو كانـــت

[1] إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط، ص 69-70.

خارجة عن القانون بخمس تفاعيل في محاولة من الشاعر لتأكيد حالة الإحساس بالضياع التي رمزت إليها جميع عناصر الواجهة لغة وصوتا وصورة.[1]

ثم بعد ذلك إذا اختار المتلقي النقر على أيقونة (مكابرة) الموجودة إلى جوار ثلاث أيقونات أخرى عبر المسار (اضغط على ضلوع البوح)، الأولى فتظهر لنا الواجهة خلفها سماء تلبدت بالغيوم مع أنغام موسيقية تجانس هذا المنظر وتلائمه وتدعو إلى التأمل والتأني والهدوء، ومما يساعد على ذلك ظهور الشريط المعتاد في حركة بطيئة تعكس ذلك الهدوء وتشي بأن الخبر لا يستدعي العجلة، لأن أصوات الحرب والدمار التي كانت تقض المضاجع، لم تعد من الأهمية بمكان ولم تعد تفزع الإنسان لأنه أَلِفَها في هذا الوطن الجريح، وهو يقول:

لا تحتاج إلى العجلة.../ ليس لي: أن أسأل الحنين والدّموع التي طرّزت غمد هذا الشجن / أثثت فوق وجه الأسيل لي بقايا وطن / ليس لي: أن أهزّ الخيال... والدّروب التي فاقت بؤبؤ الذّاكرة أورثتني الخريف / فأسقطت ثمرة الذّكريات /...

ويلاحظ أن الشريط أصبح أطول مما سبق ليلائم الوضع الجديد.

أما النص هو:

تحاصرني في المنايا والشظايا

والهتافات التي ختلت ببابي

[1] إياد إبراهيم فليح الباوي، البنية الإيقاعية في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية،دار عالم المعرفة للكتاب، بغداد، ط1، 2011، ص 57 – 58.

تباغتني

لأفتح التاريخ

ومثلي يفتح التاريخ إن شاءت أنامله

ولكني على ما بي

أداس و...

أظل أدوس على كلّ

الشظايا الخرّقت بابي

أما إذا اختار القارئ النقر على أيقونة (هامش) الموجودة إلى جانب (مكابرة) فإنها تنفتح على واجهة ذات خلفية زرقاء مزخرفة، ويمر أسفلها الشريط المعتاد مؤذنا بالدخول في القصيدة الرابعة مكتوب فيه (لا داعي للعجلة... لا تعي خطوتي أين رأس الدوائر؟؟؟... فالطريق يحدب أضلاعه... يميل علي... أراوغه مثل أرجوحة في مهب الصرير، مرة قبله... مرة بعده... أين أمضي إذن؟ والمغول ينوخ بأهدابه...) مرة أخرى يضيع الطريق، لكن لا بد من المقاومة حتى يحين وقت الخلاص وتسترجع الحقوق مهما طال الطريق فإن الفجر آت، والفرج قريب.

أما النّص الأساسي النثري فهو كالآتي:

في قريتي

بعض من الثمر الضال

والثمر الناضج

والثمر القابع في الأغصان

لكن الساكن أدرد!

ثم نجد ثلاث أيقونات بطريقه عمودية، على يسار الواجهة متمثلة في (رجوع) (المتن)، (الحاشية)، وفي حال النقر عليها تقودنا إلى (الواجهة الرئيسية) (واجهة البوح العلوية)، (واجهة الحاشية 3) أي إن النقر على الحاشية هنا أو (توبة) في الواجهة السابقة يؤدي إلى الطريق ذاته وهو (واجهة الحاشية 3)، وهنا تنتهي الدائرة الأولى من القصيدة أو شطرها الأول إن صح القول التي بنى الشاعر عليها واجهة (ضلوع البوح العلوية)، فتتحول القصيدة هنا نسقا مغلقا غير قابل للتشعب، ومن أراد مواصلة الإبحار فعليه بالعودة مرة أخرى إلى واجهة البوح السفلية الموجودة في الواجهة الرئيسة (اضغط فوق ضلوع البوح) الثانية، ليتسنى له مواصلة الإبحار والمتابعة لهذه القصيدة.

إن هذه القصيدة الرائدة تنوعت في مظاهر وتفصيلات المجالات الرقمية، فبدت فسيفساء متنوعة من الفنون والأشكال والتقنيات، حيث إنها لم تقتصر على النصوص الشعرية المعتمدة على الكلمات، بل عمل الشاعر على التوليف والتوظيف لعدة فنون، كتوظيفه للمعزوفات الموسيقية التي تضفي جمالا ورونقا على الأشياء المعبر عنها، حيث

"إنها لغة إنسانية أخرى غير لغة الكلمات ومظهر مهم من مظـــاهر العولمـــة لتجاوزهـــا الحدود وتفاعلها مع جميع البشر من دون تمييز".[1]

كما أنها تصبح ملاذا للنفوس البشرية حين تضيق الكلمات والعبارات عن التعبير عن مكنونات النفس فيوظفها المبدع بما يخدم غرضه، كما فعل الشاعر فـــي هـــذه القصـــيدة الرقمية للتعبير عن آلام وجراح وأحزان العراقيين، وإيصال صوت المستضـــعفين إلـــى العالم.

كما استفاد الشاعر من توظيف الأناشيد الجامعة بـــين الموســـيقى والشـــعر والأداء الغنائي، كما عبر بالمساحات اللونية التي وظفها في خلفيات الواجهات الرئيسية والفرعية والأشرطة المتحركة، وألوان حروف النص الشعري، ووظف كذلك مجموعة من الصور المعبرة التي تنسجم مع النص المكتوب والموسيقى المصاحبة، هذه الصور التـــي تحمـــل دلالات إيحائية وعلامات مميزة كصورة (لوحة سلفادور دالـــي) وصـــورة الأرض ذات الشقوق الناتجة عن بعد عهد الماء، كما استعان بالخلفيات ذات الألوان الصفراء والزرقاء والشريط الكتابي المتحرك ذي اللون الأحمر وكل ذلك يحيل على منظومة بوح خاصـــة، معتمدة على المؤثرات الصوتية والصورية، التي تصاحب كثيرا من الأعمال المســـرحية والدرامية.

"يبدو أن الشاعر في خضم المعاناة التي يعيشها، وتنقله من مجال إلى آخر في ظـــل عتمة نفسية تبثها الكلمات والموسيقى واللوحات والخلفيات التي اختارها واجهـــة لخلفيـــة

[1] ناهضة ستار، الأدبية الالكترونية، ص 80.

مجالات قصيدته إذا به في امتداد آخر ليضع خبرة اكتسبها في معاناته وتلك هي النصائح التي أدرجها في مسار البوح الثاني ثم حاشية ثم (نصيحة) والنصيحة التي يقدمها شاعرنا هي قوله:

قريتي

جففي نهركِ

فنهرك صاف

(والنهر الصافي

يفضح أسماكه)".[1]

[1] حسن عبد الغني الأسدي، المدونة الرقمية الشعرية/ التفاعل/ المجال/ التعالق، ص 78 – 79.

المبحث الثالث: دراسة تحليلية نقدية لرواية محمد سناجلة الرقمية "شات"

إن كل مبدع يدرك أن عمله لن يستطيع أن يرى النور ما دام حبيس الأدراج ، أو داخل ذاكرة حاسوبه لذا يعول المبدع إلى التوجه بعمله إلى الجمهور، هذا الأخير الذي لا يرتضي أي عمل إلا إذا لامس قضاياه، وعكس واقعه، وعبر عن آلامه وآماله وتطلعاته الفكرية والإنسانية وانتصر للقيم السامية التي فطر الله عليها الإنسان، كما ينبغي أن يكون العمل ضاربا على وتر المفاجأة، كاسرا للرتابة والروتين، بحيث يحرك في أعماق القارئ / المتلقي عناصر مختلفة، وأن يكون له قوة الإقناع، حتى يبلغ شغاف قلوب المتابعين والقراء ويؤثرونه على غيره من الأعمال ويحتل مكانا خاصا في نفوسهم.

كما أن للناقد دورا هاما في تقريب المبدع إلى الجمهور وتمكين العمل الجدير بالبقاء من العيش، وهو دور واع مدروس، يتوسل به الناقد بكل الطرق والآليات المتاحة، حتى لا يخلي بين المبدع والجمهور، فلربما كان هذا العمل الجديد مخالفا لما ألفوه وتعارفوا عليه، فلا يستحق الحياة.

بيد أن المبدعين التفاعليين في عالمنا العربي يضطلعون بالمهمتين كليهما، إنتاج النصّ وتقديمه للقراء، مع التنظير لإنتاج هذا النص، وهذا الدور المزدوج محفوف بالمخاطر والمزالق، غير أن غياب المنظرين والنقاد الموكول إليهم هذا الدور، فرض هذا الواقع الصعب، وبسبب خلو الساحة العربية من نقاد هذا الجنس الجديد (الرقمي) نجد الكاتب والمؤلف (محمد سناجلة) يبرر إعادة نشر روايته التفاعلية في كتاب مطبوع حيث

يقول: "بعد نشر روايتي الثانية (ظلال الواحد) في نسختها الرقمية على شبكة الإنترنت، فوجئت بأن العديد أو الغالبية العظمى من المثقفين في وسطنا الأدبي لم يقرأ الرواية، واتضح لي أن هناك العديد منهم لا يعرف حتى التعامل مع جهاز الحاسوب، بينما قال البعض الآخر إنهم غير معتادين على القراءة عبر الإنترنت، وهو الشيء الذي دفعني إلى إعادة نشر الرواية في كتاب ورقي مطبوع، كما هي العادة، وقد كان هذا خيارا صعبا، ذلك أن الرواية مكتوبة باستخدام التقنيات الرقمية، وبالذات تقنية الـ Links المستخدمة في بناء صفحات ومواقع الإنترنت، كما أنني كنت قد بدأت باستخدام لغة جديدة في الكتابة تحتوي إضافة إلى الكلمات على المؤثرات السمع بصرية، وفن Animation، وغيرها من التقنيات الرقمية المستخدمة، وقد استطعت بعد الكثير من الجهد نشر الرواية ضمن كتاب مطبوع، ولم أكن لأفعل ذلك إلا وأنا واثق تماما بأن الرواية في شكلها الورقي قادرة على الوصول إلى المتلقي، وقد كان وبالذات لدى الجيل الجديد من القراء الذين لم يواجهوا أية مشاكل في قراءة (ظلال الواحد) سواء كان بشكلها الرقمي أو الورقي".[1]

"لقد اتخذ سناجلة هذا القرار الصعب من أجل أن يعيش العمل الذي أنتجه بين الجمهور، لأن الحياة الضعيفة على الإنترنت لا تستطيع البقاء فترة أطول من غير جمهور يعضدها".[2]

[1] رواية الواقعية الرقمية تنظير نقدى:

http://www.arab.ewriters.com

[2] إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، ص 94.

وكان السبب المباشر الذي جعل المثقف العربي يزهد في هذه التجربة وينأى عنها كون التجربة العربية عامة ما تزال تعرف بطءا من حيث إنتاج الإبداع الرقمي وذلك راجع إلى موقع التكنولوجيا في حياة المجتمعات العربية العامة والعلمية، فهي وإن تفشى استخدامها في وقتنا الراهن إلا أنها لا ترقى إلى المتابعة والاهتمام بالأعمال الأدبية، والفنية بل تكاد تكون حبيسة للدور الترفيهي وألعاب الفيديو وهذه هي العقبة الكأداء التي واجهها مؤلف أول رواية رقمية محمد سناجلة، نجده يقول: "لكن المفاجأة كانت في ردود الفعل الرافضة للتجربة، فقد تم شن الهجوم إثر الهجوم على (ظلال الواحد) باعتبارها عملا صعبا، ومرهقا وغير مفهوم، وأراح البعض الآخر رؤوسهم باعتبارها عملا لا يمكن قراءته، كما شن نقاد آخرون الهجوم على الرواية، لاعتمادها على النظريات العلمية، بل وبلغ الأمر بأحد النقاد أن ادعى أن الرواية والعلم لا يمكن أن يلتقيا".[1]

وهذا ما جعل محمد سناجلة يحاول إحداث تغييرات على تجربته إرضاء للجمهور، فنشرها ورقيا، مما أسهم في تشويهها وإخراجها عن الاكتمال، بل كان عليه أن يقاتل مع عمله حتى يعيش، كما كان عليه أن يقنع الناقد بتجربته ليفتح جسور العلاقة بينه وبين الجمهور "ولكن تلك الرغبة الجارفة عند سناجلة في تحقيق الحياة للعمل وسط الجمهور، كانت أقوى من الصبر إلى أن يأتي هذا الناقد في الزمن الصعب".[2]

[1] رواية الواقعية الرقمية تنظير نقدى

http://www.arab.ewriters.com

[2] إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، ص 94 - 95.

لكن يبدو أن محمد سناجلة كان مصرا على حمل راية التحدي، متوقعا الحملة الشعواء والمعارضة الشرسة لمشروعه الجديد وفي هذا يقول: "في الحقيقة، فإن هذا الهجوم لم يكن مفاجئا تماما لي، فقد كنت أعرف مسبقا أنني سأواجه بسوء الفهم والرفض، لأنّ العقلية العربية مترسخة بها العادة على النسج على مثال سابق، وبالتالي فهي ترفض الجديد والمحدث باعتباره عملا من الرجس الذي تنبغي محاربته، لكن درجة وحدة هذا الهجوم هي التي فاجأتني"[1] وليس هذا بدعا في تاريخنا العربي الإسلامي، فقد ووجه قبله أبو تمام بالرفض والتشنيع بعد قفزته الهائلة في ميدان الشعر حيث تكون الاستعارة غالبة بدل التشبيه الذي درج عليه أسلافه، ولا ننسى الحلاج وانتهاجه لغة الوجد الصوفية التي حركت الجماهير المناوئة له وأودت بحياته، ثم إلى أدونيس بثورته التي أحدثها في اللغة الشعرية وتحويل التراث إلى رموز وتعقيد في لغة صوفية خارجة عن المألوف.

كما لا ننسى معركة الشعر الحر التي طفت بعد قصيدة نازك الملائكة، وقصيدة بدر شاكر السياب، وقد أدرك الكاتب الأردني محمد سناجلة ذلك، غير أن الأمل كان يحدوه، في تحقيق نقلة أدبية رائدة تتمثل في الأدب الرقمي التفاعلي الذي تفرضه روح العصر، يقول في ذلك: "أعرف أنني جئت ببدعة جديدة لم تكن من قبل، لكن وكما اتضح لي، فإن كل بدعة مرفوضة حتى تترسخ وتثبت أقدامها على الأرض فيتبعها حتى أشد معارضيها، هذه سنة الحياة منذ البدء، ولنا في أبي تمام، وابن عربي و أدونيس، وقبلهم المعلم الأكبر

[1] رواية الواقعية الرقمية تنظير نقدى:

http://www.arab.ewriters.com

مثل وقدوة، وكل بدعة بحاجة إلى من يدافع عنها، وقبل كل شيء أن يعطيها اسما تعرف به، وقد أطلقت على هذه البدعة اسم رواية الواقعية الرقمية".[1]

وقد فرضت الرواية التفاعلية نفسها على الساحة العربية بعد معارضتها الشديدة من عموم القراء والمثقفين تماما كما توقع الكاتب محمد سناجلة، بل نجد من المهتمين العرب بهذا الجنس الأدبي الجديد والنقاد من استبطأ ظهور نموذج الرواية التفاعلية في الأدب العربي الحديث عازين ذلك لعدم قدرته على مجاراة العصر التكنولوجي وتوظيف معطياته لخدمة الأدب والانتقال من الطور التقليدي إلى الطور الإلكتروني في نبرة انتقاد أو انتقاص، تراها الكاتبة فاطمة البريكي مجانبة للصواب حيث تغفل التجربة التي قام بها سناجلة أو تتجاهلها.

تقول: "ويمكن أن نجد مثل هذه النبرة في ما كتب الناقد المغربي (د محمد أسليم) الذي يقول في إحدى مقالاته: "لم يتم لحد الآن ولوج الأشكال الجديدة للكتابة كما لم تكتب ولا رواية عربية واحدة ضمن الجنس الأدبي المسمى بالنص المتشعب التخييلي... كما يمكن أن نجد تلك النبرة عند (سعيد يقطين) في كتابه (من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، حيث يقول فيه: "لقد دخلت الدراسات الأدبية مرحلة جديدة من البحث وتولدت مصطلحات ومفاهيم جديدة، لكننا ما نزال بمنأى عن التفاعل معها، واستيعاب الخلفيات التي تحددها، ظهرت مفاهيم تتصل بالنص المترابط والتفاعلية والفضاء الشبكي، والواقع الافتراضي، والأدب التفاعلي ونحن ما نزال أسيري مفاهيم

[1] المرجع السابق.

تتصل بالنص الشفوي، أو الكتابي، ولم نرق بعد إلى مستوى التعامل مع النص الإلكتروني، إن الرهان الأساسي بالنسبة إلى النقد الروائي هو التطور، والمواكبة والارتقاء إلى العصر، وإلا فإننا عندما سنفتح أعيننا على ما يتجدد نجد الآخرين قد سبقونا بعقود لا يمكننا قياسها، وبالتالي لا يمكننا تداركها".[1]

إن ما يهمنا من قول البريكي أن النخب الأدبية وعامة المثقفين والقراء أصبحت ترنو بأبصارها وتشرب لأي عمل رقمي تفاعلي بعدما ناصبته العداء، وتوجست منه فترة من الفترات.

"ويعد سناجلة بحق ودون تطرف أو مبالغة أول روائي عربي يستخدم تقنية (النص المتفرع) وخاصية (الروابط) التي يتيحها لكتابة (رواية تفاعلية) تعتمد عدم الخطية في سيرورة أحداثها، وبناءها القصصي، ولكنه ليس الأول على المستوى العالمي، فقد مر أن هذا الجنس معروف في الأدب العالمي منذ ظهور رواية (الظهيرة، قصة) للروائي (ميشيل جويس) في منتصف ثمانينيات القرن المنصرم".[2]

ومن جملة أعمال الكاتب الأردني محمد سناجلة التي كانت سباقة إلى هذا الجنس الجديد المتميز بشكله المترابط التخييلي، شات وصقيع، واللتان تعتمدان في بناءهما على أسس لا تكاد تخلو منها رواية رقمية، أولها الانفتاح على لغة البرمجة المعلوماتية وقت السرد، والاستعانة بوسائط لم تكن مؤلوفة في النص المطبوع على الورق مثل الصورة والصوت

[1] ينظر: فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 118 – 119.

[2] المرجع السابق، ص 122.

والموسيقى والحركة وغيرها من المؤثرات، وهذا ما يجعل لغة السرد متعددة، ومنفتحة، مستفيدة من تقنيات الحاسوب وما يوفره من إمكانات.

والتفاعلي وهو مستوى من مستويات رقمنة الحكي عبر البرمجة المعلوماتية ثم الدعوة من قبل المؤلف للمشاركة في إنجاز النص أو التعليق عليه أو حتى اقتراح نهايات له، مما يحقق أفقا تخييليا واسعا، فالنهايات غير موحدة والمسارات متعددة مما يتيح عدة خيارات أمام المتلقي حيث يسير كل قارئ في اتجاه مخالف لا يسير فيه غيره، كما أن هذا النمط من الرواية يسمح بفرص الحوار الحي والمباشر وذلك من خلال المواقع التي تقدم النص التفاعلي، وكما أن النهايات مفتوحة، كذلك البدايات غير محددة، في بعض النصوص الروائية الرقمية كما سبق التنويه به.

إن الرواية التفاعلية نص مفتوح OPEN ENDED TEXT بلا حدود، فهو ليس حكرا على مبدعه بل للقارئ النصيب الأوفر لإكماله كما يشاء.

وشات هذه الرواية المترابطة Hyper-Roman، يأتي فيها "الافتتاح النصي متضمنا لعينة من النصوص تأخذ أشكالا مختلفة من حيث التجلي (الحركة، اللون، الموسيقى، الصورة، المشهد...) وذلك من خلال نص الخلفية التي تجعل من الافتتاح النصي (السرد بالكتابة) زمنا لاحقا لزمن النص، وليس فقط لزمن الحكاية، وبهذا تعلن شات عن الانتماء باعتبارها رواية إلى ما قبل البدء السردي المألوف في النص المطبوع

ورقيا، والذي يبدأ مع اللغة السردية، هنا في شات تصبح الصورة مع مؤثراتها السمعية لغة سردية تعلن بداية السرد، والنص.

تدشن شات من البداية خرقا للمألوف السائد للنص والمعتمد على الإجراء السردي اللغوي والذي يبدأ مع حكي الحكاية لغويا، هكذا تشغل الخلفية المشكلة من الصورة والمشهد واللون والحركة والموسيقى لغة مبرمجة معلوماتيا".[1]

وهذا ما يذكر القارئ بأن الأمر قد تعدى اللغة المعجمية إلى لغة الصوت والمشهد، وذلك ما يلحظه من خلال حضور الخلفية التي تشي بخلق مناخ حركي للسّرد، يعتمد على التعدد، ولا يكتفي باللغة والكلمات.

فلم تعد الكلمة سوى جزء من فسيفساء من المؤثرات المختلفة، والرواية ليست مجرد كتاب، لأنها تقترن بعناصر أخرى تتماهى معها، وتنصهر فيها لكي يتمكن المتلقي من القبض على المعنى ليس من خلال النص المكتوب فحسب بل من خلال كل العناصر التي تتضافر معه، لتؤدي أكبر قدر من التفاعل، وهذا يقتضي من الكلمة أن تكون مختارة بعناية فائقة حيث تحرك الخيال وتجعله متناسبا مع الصورة والمشهد، كما أن الكلمة التي يتلقاها القارئ / المتلقي مختصرة وسريعة وقصيرة ومفاجئة لكي تتناسب مع الحركة.

[1] زهور كرام، الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص 57.

- سرد رواية شات بالمنطق المألوف:

وهذا ما نلمسه في قصة شات التي تحكي معاناة الأنا من الملل والسآمة وما يتبعها من إحباط نتيجة الرتابة التي فرضت على مهندس يعمل مشرفا للبيئة في مصنع السماد بشركة متعددة الجنسيات، يستغرق فى التفكير داخل دوامة من القلق الوجودي الذي تذكيه طبيعة البيئة التي فرضت عليه ذلك الشعور بالجمود وعدم الرضا، والتبرم ، والضجر والسكون الذي توحي به الرمال والصحراء واللون الترابي للبيوت وعواء الذئب...

يتصدر السّرد ضمير المتكلم بصيغة المفرد، الذي يتبدى من خلال الحكاية أنه صاحب الحكاية وموضوعها يعيش زمنا صعبا بسبب الفضاء الرتيب الذي يعيش فيه والذي لا يفارقه حيث (يستمر خلفية للسرد) طوال زمن الحكي.

"انعكست محنة الملل على طبيعة شخصية السارد الذي سيدخل في حوار داخلي مع ذاته، في محاولته للخروج من المحنة أو لإيجاد حل لتجاوز الملل والرتابة والجمود وهو وضع سيعزز هيمنة الزمن النفسي باعتباره حالة تعود فيها الذات إلى عوالمها الداخلية ويكرس فضاء العتبة / Espace de seuil على حد تعبير الناقد ميخائيل باختين، وهو فضاء ينسجم مع حالة الأزمة التي تعيشها الذات".[1]

وهي ذات تعيش حالة التشتت والضياع بسبب طبيعة المكان الذي تعيش فيه حيث يفقد التواصل ويغيب التجديد، لكن الحاجة أم الاختراع كما قيل، فتلجأ الذات إلى حوار

[1] المرجع السابق، ص 58 – 59.

داخلي، ثم سرعان ما تنقلب المحنة إلى منحة بسبب عامل الصدفة والاتفاق، الذي يغير من مجريات القصة حيث تعرف الأزمة انفراجا وتتغير الأحداث ويزول الجمود والسكون الذي كان سببا في محنة الذات، وتدخل محكيات جديدة يجود بها العالم الافتراضي.

فيتلقى السارد وهو في أوج محنته التي فرضها الواقع الذي يرزح تحته رسالة على هاتفه، تصله عن طريق الخطأ، من فتاة تدعى منال إلى حبيبها نزار الذي تبوح له فيها باشتياقها، وتطلب منه اللقاء على الشات ولو لمرة أخيرة.

هنا يخرج السارد من حالة السكون إلى الحركة من خلال ذات أخرى / منال، غير أنه تلم به حالة من التردد والحيرة وعدم الثبات بسبب الانفصال الذي يحسه في شخصيته وانقاسمها إلى ذاتين، إحداهما تدفعه إلى التواصل مع منال التي كسرت الرتابة والملل عنه ولا يتسنى له ذلك إلا بالرد على الرسالة وتقمص شخصية حبيبها نزار، والثانية تدعوه إلى الابتعاد وعدم الاستجابة للرسالة، غير أن خشيته من أن يعود القهقرى إلى المحنة التي طالما حاول الخروج منها، تحسم قراره بحتمية إرسال الرسالة والتجاوب مع منال، خاصة بعد أن تلقى رسالة جديدة منها تلمح له فيها بالانتحار في حال عدم رده، "يشكل فعل تقمص شخصية نزار لعبة متفقا عليها بين السارد ومنال، وهي لعبة ستدفع بالنص إلى تجديد منطقه ونظامه ومحكياته من خلال توسيع فضاء الحكي، ودخول شخصيات افتراضية إلى عالم الحكي بوجهات نظرها ولغاتها وأصواتها وملفوظاتها والتي ستجعل النص فضاء خصبا لتوليد الأساليب والخطابات وأنماط الوعي...تمثل الجملة السردية

التالية (أرسلت الماسج...وتلاشى الألم في معدتي) نهاية انشطار الذات مع محنة الملـــل، وبداية لمحنة سؤال الذات مع العالم الافتراضي للقصة والذي تم تشخيصـــه عبـــر تقنيـــة الرابط".[1]

- الدلالة السيميائية في رواية "شات":

تعد هذه الرواية من الأعمال الرائدة للكاتب محمد سناجلة وقد لاقت تفاعلا كبيرا من قبل المتلقين والنقاد خاصة لأنها تعكس النقلة التي طال انتظارها في عالم الأدب والإبداع العربيين، لارتباطها بالتكنولوجيا واعتمادها على الحاسوب كحامل ووسيط فرضـــته روح العصر نستطيع الولوج إلى رواية (شات) الرقمية بالنقر على الماوس، وأول ما يشـــاهده القارئ هو ظهور مشهدين متتاليين على الغلاف، وما يوحيان به من دلالات ســـيميائية، على القارئ أن يلتقطها ويعي مدلولاتها ولا يعتبرها مجرد صور للمتعة، بل تحمل عـــدة إشارات.

فالمشهد الأول هو ظهور صفحة يشغل كل حيزها باللون الأســـود، ليظهـــر أمامنـــا عنوانها ذو الشكل المتحرك الموحي برقمية الرواية وجنسها الفني، مكتوبا بلون أخضـــر مشع، بخط كبير وفي كلمة واحدة.

[1] المرجع السابق، ص 60.

ويقع أعلاه جهة اليمين اسم الكاتب (محمد سناجلة) مكتوبا باللون الأبيض، وأسفل منها جهة اليسار يقع العنوان التجنيسي للرواية والمتمثل في (رواية واقعية رقمية) كذلك مكتوبا باللون الأبيض.

المصدر: رواية شات

- سيميائية العنوان:

جاء عنوان النص كلمة مفردة "شات"، شغلت مكانا على ظهر الغلاف، فجاءت بين الصورة والتجنيس وطغى عليها اللون الأخضر، وقد أراد المؤلف أن يكون عنوان الرواية مجسدا لها ومفسرا لمضامينها، لأن "العنوان في الدرس المعاصر يعتبر المدخل الرئيس للعمارة النصية، إنه إضاءة بارعة وغامضة، باعتباره سؤالاً إشكاليا، يتكفل النص بالإجابة عنه، فالعنوان يعلن على طبيعة النص، ومن ثمة يعلن عن نوع القراءة التي يتطلبها هذا النص".[1]

[1] ينظر: بوزيد مولود، المناص في الأدب التفاعلي، رواية شات الرقمية لمحمد سناجلة أنموذجا، مجلة التواصل والآداب واللغات الأجنبية، ص 66.

واختار المؤلف كلمة شات التي تعني المحادثة "وهي اتصال متزامن مع مستخدم آخر على الشبكة يحدث في الوقت الفعلي مثل المحادثة الإلكترونية وتعتبر هذه التقنية الاتصالية الرقمية من أحدث الوسائل الموجودة حاليا على الوسائل التكنولوجية الإعلامية الاتصالية (الإنترنت)".[1]

وقد جاءت مفردة (شات) لتدل على الأجواء التي تطغى على الرواية، حيث إن هذه التقنية كانت السبب المباشر في انتقال بطل الرواية من جو الرتابة والسكون الذي فرضه عليه العالم الواقعي إلى واقع افتراضي فجره دخوله إلى فضاءات (الشات)، كما توحي (شات) بالمحادثات التي تجري بين شخصيات الرواية للتعبير عن نظرتها لمواقف شتى، السياسية والإيديولوجية، والاجتماعية، وإن خالفت السائد والأعراف متخفية وراء أسماء مستعارة، مما تتيحه الطبيعة الرقمية.

كما اختار محمد سناجلة هذه الكلمة «شات» عنوانا لروايته لأنها مرتبطة بالواقع الافتراضي، الذي فرضه الانخراط في عالم التكنولوجيا، مما يشعر المتلقي / المستخدم من أول لحظة أنه أمام عمل روائي مختلف يتمحور حول كشف الحياة العصرية، وما يتبعها من اهتمامات وهموم جديدة نتيجة استخدام طرق مبتكرة للتواصل والاتصال على شبكة الأنترنت.

ثم يضفي الكاتب حركية على الرقمين (0 و1) دائبة، حيث يتهاطلان في شكل ثنائي من الأعلى إلى الأسفل، بشكل سريع يشبه لحظة نزول المطر، ليجسد من خلال العنوان

[1] المرجع نفسه، ص 66.

رقمية الرواية، فهذا ما يعرف في لغة الحاسوب بنظام العد الثنائي، "حيث إن الحروف والصور وغيرها من الملفات التي نتعامل معها بشكل يومي على أجهزة الكمبيوتر يتم تخزينها على شكل مجموعة من الرموز المكونة من الصفر والواحد... وهذا أمر يؤكد الطبيعة الرقمية لهذا العمل".[1]

أما المشهد الثاني فيظهر لنا بمجرد وصولنا إلى الأسفل لنرى انصهار هذه الأرقام داخل اللون الأسود، ويصحب هذا الإخراج الفني مؤثر صوتي صاخب عبارة عن موسيقى مشوشة، شبيهة بصوت الماكينات والآلات، وكل ذلك يحيلنا إلى طبيعة هذا الشكل الأدبي الجديد الرقمية.

إن هذا الإخراج الذي يذكرنا بالأفلام السينمائية "يتماشى ولغة العصر الحالي خصوصا في مواقع التواصل الاجتماعي، وما نلحظه في ظل هذه المتغيرات المتسارعة في الساحة العربية فيما تعلق بالعنونة الحداثية، فإننا نجد أن العناوين أصبحت تمتاز بالاختزال والمباشرة والدقة في ربط العنوان بمحتوى النص، فغدا بذلك العنوان خطابا يرسم حدود النّص ومدخلا إلى عمارته، إضافة إلى استفادته من التقنيات التكنولوجية متجاوزا البنية الحرفية إلى الشكل الأيقوني الذي يحمل وظائف إيحائية وسيميولوجية".[2]

ثم نشاهد جملة تمثل عنوانا فرعيا وهي: (محمد سناجلة) وتقع في أعلى العنوان الرئيسي على الجهة اليمنى للصفحة، وهي الاسم الحقيقي للمؤلف، لأنه لا ينبغي تجاهله، لأنه يثبت

[1] خديجة إكرام لبيدي، قراءة سيميائية في النص المترابط "شات"، لمحمد سناجلة، مجلة آفاق علمية، المجلد 15، العدد 02، 2023، ص 550.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 553.

العمل لصاحبه ويحقق له الملكية الأدبية والفكرية، أما العنوان التجنيسي فقد تم بجملة: (رواية الواقعية الرقمية) وتقع في أسفل العنوان الرئيسي على الجهة اليسرى للصفحة وهي جملة تفصح عن نوع الرواية وضمن أي جنس روائي تنتمي وذلك لأن التجنيس يساعد القارئ في استحضار أفق الانتظار ويهيؤه لتقبل النص كما في هذه الرواية ليعبر عن هذا العالم الواقعي المعاصر.

أما الألوان فهي لا تخلو كذلك من دلالة سيميائية، تخضع لاجتهاد المهتمين بهذا الجنس الأدبي والنقاد والدارسين، ترى خديجة إكرام لبيدي من جامعة باتنة –1 – الجزائر – أن اللون الأخضر المشع الذي تمت كتابة العنوان والثنائية [0 و1] به هو لون مماثل لأحد ألوان إشارة المرور، والذي يعني المرور دون عوائق وبإسقاطه على محتوى الرواية فهو يعطى إيحاء بأن العالم الافتراضي يلغي كثيرا من الاعتبارات مما يسمح بالتواصل دون حواجز.

أما الإشعاع المضفى على اللون الأخضر فيدل على الإثارة والتحريض على خلاف الألوان غير الساطعة فهي تعكس الهدوء والرتابة، وفعل "شات" جاء كاسرا للجمود والرتابة والملل.

أما اسم المؤلف والعنوان التجنيسي فقد استخدم اللون الأبيض الذي يرمز إلى الصباح أو الفجر الذي يوحي بالبداية.

وجاءت خلفية الغلاف باللون الأسود ليعبر عن السلبية والثبات واللامتغير، وهو اللون المعتمد في خلفيات صفحات الويب بشكل عام".[1]

- تجربة محمد سناجلة الأدبية في الإبداع التفاعلي:

لقد أسست التجربة الأدبيّة للكاتب محمد سناجلة لبداية عهد جديد للأدب الرقمي العربي، معتمدا في روايته الرقمية على استخدام التقنيات الرقمية التي أتاحها الوسيط الجديد، ونخص بالذكر تقنية (LINKS) التي تستخدم في بناء مواقع الإنترنت كما اعتمدت على صفحات الويب وتقنية النص المترابط وهذا ما أهلها لتكون رواية رقمية تفاعلية، تنأى في الوقت نفسه عن التتابعية الخطية، معتمدة على التقنيات التي وفرتها التكنولوجيا واستفاد منها المبدع والأديب مما جعل لغة جديدة تدخل على خط الإبداع علاوة على الكلمات والألفاظ. لغة تحتوي على المؤثرات السمعية البصرية وغيرها من التقنيات الرقمية المستجدة، وهذا ما نلحظه في روايته الرقمية «شات»، انطلاقا من العتبات الرقمية، والمؤثرات السمعية البصرية، والروابط التفاعلية التي توسع من عملية التواصل.

كما نلاحظ من نص "شات"، محاكاته للنص الفيلمي على الرغم من الفوارق الشاسعة بينهما حيث يجمع بينهما استخدامهما للرموز البصرية والسمعية ما يشبه الجينيريك في شكل صور ترابطية، مما يستوجب تحميل كل منهما آليا ليتم العرض، كما أن الفيلم

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 554.

يعرض على الشاشة تماما كما يحصل مع النص الرقمي مع مراعاة بعض الفروق الجوهرية بين شاشة الحاسوب وشاشة الفيلم.

على العموم ينبغي العلم بأن توفير معطيات جديدة يقدم حتما نتائج جديدة وهذا ما عناه "سعيد يقطين" حين يقول بأن "توظيف أداة جديدة للتواصل يؤدي إلى خلق أشكال جديدة للتواصل".[1]

"فالتواصل نشاط اجتماعي، لكنه مرتبط برغبة الفرد في القيام به، لأنه حالة اجتماعية تتحقق من خلال أنساق متعدّدة ينسج الأفراد داخلها سلسلة من العلاقات المتنوعة ضمن الجماعة اللغوية التي يصبو الفرد من خلالها إلى تحقيق التفاعل والاستجابة، فالروابط الرقمية في نص "شات" تدفع القارئ الرقمي للتفاعل معها بتفعيلها، والإبحار في فضاءات النص المترابط كبعض الكلمات والجمل المتوهجة التي تحيلنا لنصوص أخرى، بمجرد تفعيلها أو المرور عليها بمؤشر الفأرة".[2]

ينفتح نص (شات) دلائليا ورقميا من خلال الروابط بحيث يرتبط الأيقون البصري بالواقع مما يساهم في عملية التلقي والتواصل عن طريق تضافر جملة من الدلالات.

ويعود مصطلح الكلام إلى عمومه كما فهمه اللغويون قبل تدوين العلوم، فهو كل ما أفاد معنى سواء كان لفظا أو إشارة أو عُقَدًا أو نُصُبًا وينضوي تحته بالضرورة الصورة والصوت والحركة والمشهد.

---

[1] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص 10.

[2] زكية مهنة، فاعلية التواصل التفاعلي في تشكل نسقية النص الرقمي، رواية شات "لمحمد سناجلة" نموذجا، مخبر التأويل وتحليل الخطاب، العدد الأول، ماي 2020، ص 65.

خاتمة

خاتمة:

لقد مرت نظرية الأجناس الأدبية بمرحلتين بارزتين، أولهما مرحلة التأسيس والتي مهد لها أفلاطون مرتكزا على نظرية المحاكاة وعلاقتها بالأدب والفن عموما، ثم جاء بعده تلميذه أرسطو الذي خص كل نوع بمميزات وخصائص حيث غدت الأجناس الأدبية في نظره عبارة عن قوالب ثابتة، ذات حدود صارمة لا تقبل التغيير والتجديد وإنما تخضع لنظام محكم المعالم ،وظلت هذه الآراء عن التقسيمات بين الأنواع الأدبية في أدبيات المرحلة الكلاسيكية التي تعتبر امتدادا للمرحلة التأسيسية.

إلى أن عرفت نظرية الأجناس في المرحلة الرومانسية إقرارا واعترافا بانفتاح الأجناس، وتداخلها وانصهارها، لأن الإبداع يتميز بالحرية والتمرد وينأى عن التحكمات والقوالب الجاهزة، غير أن بعض النقاد والملاحظين يرون أن كل نص يستجيب ضرورة، تصريحا أو تلميحا إلى نوع من القانون العام الجمالي، مما يجعل القول بأن مقولة الجنس أصبحت لاغية أو باطلة مرفوضا، فإنه ليس في الإمكان تجنب فكرة الجنس الأدبي على كل حال.

غير أن تأثر اللاحق بالسابق، أمر يكاد يكون متفقا عليه، وإن موضوع بحثنا (الأدب الرقمي) إذا اعتبرناه جنسا متفردا، فإنه لم يأت من فراغ ولم يك ضربة لازب، بل هو نمو وتطور طبيعي في سيرورة الأجناس الأدبية وانفتاحها على احتمالات شتى، وقد نتج عن التماس بين الأدب والثورة العظيمة الخلاقة التي أحدثت تطورا وانقلابا في طرق وآليات التواصل والإعلام بفضل التكنولوجيا الحديثة التي اختزلت المسافات

وقاربت بين البلدان والأقطار ولاقحت بين المفاهيم والأفكار، وجعلت من العالم قرية صغيرة لا ينبو عن سمعها، ولا يعزب على بصرها شيء، إنها وسائل التواصل بأنواعها المختلفة وتفريعاتها المتنوعة، التي كان لزاما على الأدب الاستفادة منها والسير في ركبها، فصار الأدب في حلة جديدة وكسوة مغايرة لما عرف به وعهده الناس عليه.

فلاحت أوجه الاختلاف ما بين الأجناس الأدبية التي اعتمدت في فترة من الفترات على الوسيط الورقي ثم الطباعة وبين تلك التي استفادت من العالم الرقمي والفضاء الإلكتروني مما فتح المجال أمام تشكل مفهوم جديد للأدب له خصائصه ومميزاته يختلف منتجه ومؤلفه عن منتج الأدب التقليدي، كذا متلقيه الذي أصبح له دور فاعل في تلقي النص والتفاعل معه، بل والاشتراك في صناعته، وسواء اعتبرنا الأدب الرقمي شكلا تعبيريا تقنيا ينضوي تحت مسمى الأجناس الأدبية أم رأيناه مظهرا تتجلى فيه الأجناس المعهودة، أم جنسا هجينا تتضافر وتتصاهر فيه جملة الأجناس، المهم أن هذا الأدب الجديد مهما كانت تسميته وتحت أي شكل أدرجناه لم تعد اللغة والخطّ الركيزة الوحيدة فيه، بل هي جزء من مجموعة مؤثرات، تساهم في خلق تفاعلية كاملة تليق بروح العصر، وعالم التكنولوجيا الذي انخرط الإنسان فيه، فالصورة والصوت، واللون والحركة والجرافيك كلها مقوم من مقومات الأدب الجديد الذي يزاوج بين الأدب والتكنولوجيا التي تساعد على خروج الأدب من أزمة التراجع والعزلة التي يعرفها، وعقد مصالحة مع التكنولوجيا

والاستفادة منها بالقدر الذي يحفظ له أدبيته ويرقى به ليواكب التطورات المتسارعة، ويضمن تفاعل جمهور المتلقين.

ومما تجدر الإشارة إليه أن الوسيط الإلكتروني لن يمثل حالة قطيعة مع الوسائط التي عرفها الإنسان ودرج عليها طوال فترة متطاولة من الزمن فهو باستثماره عناصر الصوت والصورة، والحركة كفيل بأن يجمع الإنسان بأخيه الإنسان وجها لوجه مستفيدا من كل ملكاته ومؤهلاته وحواسه من نطق وسمع وبصر، وهو ما حققه التواصل الشفاهي عن جدارة وبامتياز.

وتعد نظرية التلقي بتسليطها الضوء على القارئ والدور الهام الذي يؤديه في تشكيل معنى النص، والمساهمة في انفتاحه، والتي غيرت الفكر النقدي وانحرفت به عن مساره التقليدي، على يد الدرس الألماني في ستينيات القرن الماضي، تعد إرهاصا للأدب التفاعلي حيث أصبحت مساهمة المتلقي فعلية وفعالة تصل إلى حد تغيير النهايات على مستوى النص، واختيار المسار، والمشاركة في التأليف.

ومن خلال النموذجين التطبيقيين الرائدين للدكتور مشتاق معن والدكتور محمد سناجلة يتجلى لنا تحقيق الريادة، مما يفوق بكثير ما كان يصبو إليه المجددون في مرحلة ما بعد الحداثة، فقد جاءت المدونتان متلائمتين مع طبيعة المرحلة التاريخية في الجانب الرقمي، في عالمنا المعاصر حيث لا تزال المرحلة غير مؤهلة لاستقبال مشروع رقمي معقد الاحتمالات.

خاتمة:

وقد نجحت الرواية الرقمية التفاعلية بشكل كبير ولافت في توظيف معطيات التكنولوجيا والحاسوب والإنترنت في بناء العناصر السردية بما لها من قدرة على إدراك تفاصيل الأحداث واستثمار الشخصيات والزمان والمكان.

ولقد أثبت الكاتبان سعة ثقافتهما الفنية، من خلال الاستفادة من الدلالات السيميائية، الصورة، الصوت، الموسيقى، العنوان، الألوان...إلخ.

وختاما نوصي بالانخراط في الأدب الرقمي تأليفا وتنظيرا ونقدا لأنه مطلب حضاري لابد من طرقه بعيدا على التردد والارتياب الذي حظيت به عملية التعامل والتواصل مع هذا الأدب من قبل مجموعة من الكتاب والنقاد، والطلاب.

كما نقترح كما اقترح كثير من الباحثين من قبل أن يدخل مقياس علمي يعنى بالأدب والتكنولوجيا ضمن المقاييس المقررة على الطالب الجامعي بداية من الليسانس ثم الماستر ثم الدكتوراه، وأن ينخرط المبدعون والنقاد والمثقفون في التجربة كتابة ونقدا وتفكيرا.

المصادر والمراجع

الأحاديث النبوية:

1- البخاري (أبو عبد الله بن إسماعيل)، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه، كتاب الإيمان، باب سؤال جبريل النبي عن الإيمان.

2- مسلم (أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري)، المسند الصحيح المختصر من السنن بنقل العدل عن العدل عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، كتاب المساجد ومواضع الصلاة، باب فضيلة حافظ القرآن.

أ – المصادر والمراجع باللغة العربية:

1- إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط 1، 2013.

2- ابن رشيق القيرواني، العمدة، دار الجيل للنشر، سوريا، ط 5، 1981.

3- ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد االسلام محمد هارون، دار الجيل، ط 1، 1991، مجلد 1.

4- ابن منظور (جمال الدين بن محمد بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مجلد 71.

5- إتحاد الأدباء في كربلاء، القصيدة التفاعلية الرقمية وإشكالية التجديد في الشعر العربي – سلسلة تباريح – مطبعة الزوراء، العراق، ط 1، 2009.

6- أحمد أمين، فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 11، 1975.

7- أمجد حميد، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، مطبعة الزوراء، العراق، ط 1، 2009.

8- امرؤ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، القاهرة، ط 5، 1990.

9- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2015.

10- إياد إبراهيم فليح الباوي، البنية الإيقاعية في شعر الشعراء، الطبقة الأولى الجاهلية، دار عالم المعرفة للكتاب، بغداد، ط 1، 2011.

11- إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري، الأدب التفاعلي الرقمي، الولادة وتغير الوسيط، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط 1، 2011.

12- التميمي أمل، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005.

13- تيمور محمود، دراسات في القصة والمسرح، المطبعة النموذجية، د. ت.

14- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الليثي)، الحيوان، مطبعة الحلبي، القاهرة، د. ط، 1364 هـ.

15- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1984.

16- الجرجاني (علي بن محمد بن علي)، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1983.

17- حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، ط 1، 2007.

18- حسام الخطيب، آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، بيروت، د. ط، 2001.

19- حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، المكتب العربي للترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 1996، نقلا عن النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي.

20- حسن عبد الغني الأسدي، المدونة الرقمية الشعرية التفاعل / المجال / التعالق، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط 1، 2009.

21- رجب أبو العلا، الواقع الإفتراضي ومستقبل الرواية الرقمية التفاعلية العربية، منشورات فكرة كوم للنشر والتوزيع، ورقلة، الجزائر، ط 1، 2003.

22- رشيد وديجي، قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية، ملاحظات أساسية.

23- زهور كرام، الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط 3، 2023.

24- زياد القاضي وآخرون، مقدمة إلى الإنترنت، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط 1، 2000.

25- زياد القاضي وآخرون، مقدمة إلى الأنترنت، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط 1، 2000.

26- سامي إسماعيل، جماليات التلقي، دار النشر: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2002.

27- سعد البازعي، ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2002.

28- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المعجم الموجز للنص المترابط الملحق بالكتاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 2005.

29- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر، د. ط، د. ت.

30- شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، مصر، ط 3.

31- عبد الدايم الشوا، في الأدب المقارن، دراسة أدبية مقارنة بين الأدب العربي والإنجليزي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2، 1983.

32- عبد الدايم يحيى إبراهيم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 1.

33- عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط 2، 1985.

34- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، ط 1.

35- عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 119، نوفمبر 1987.

36- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1982.

37- عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، تونس، د. ط، 1988.

38- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، د. ط، 2016.

39- علي مولاي، مصطلحات النقد العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

40- الفارابي (أبو إبراهيم إسحاق بن إبراهيم)، ديوان الأدب،تحقيق أحمد عمر مختار، مراجعة إبراهيم أنيس، منشورات مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1974، ج 1.

41- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006.

42- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998.

43- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ناشرو ك 1، لبنان، 1431 هـ، 2010.

44- محمد زكي العشماوي، في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1994.

45- محمد صقر خفاجة، النقد الأدبي عند اليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط، القاهرة، 1981.

46- محمد عبيد الله، بنية الرواية القصيرة، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2007.

47- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1، 1982.

48- محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2010.

49- محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، الدار العربية للكتاب، الجماهيرية الليبية، د. ط، 1988.

50- مشتاق عباس معن، مالا يؤديه الحرف، نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب، دار الفراهيدي للنشر، ط 1، 2010.

51- نادية هناوي سعدون، مقاربات في تجنيس الشعر، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط 1، 2011.

52- ناظم السعود، الريادة الزرقاء، دراسات في الشعر التفاعلي الرقمي، تباريح رقمية نموذجا، مطبعة الزوراء، العراق، ط 1، 2008.

53- ناظم السعود، القصيدة التفاعلية الرقمية ودخول العصر، الاستشعار والقبول، سلسلة تباريح، مطبعة الزوراء، العراق، ط 1، 2009.

54- ناهضة ستار، الأدبية الإلكترونية، ماض بصيغة العصر، دراسة نقد ثقافية، مطبعة الزوراء، العراق، ط 1، 2009.

55- ندى محمود مصطفى، فن السيرة الذاتية في الأدب الفلسطيني، مكتبة النجاح الوطنية، 2006.

56- ياسر منجي، جدلية الصورة الإلكترونية في السياق التفاعلي لتباريح رقمية، دار الفراهيدي للتوزيع والنشر، ط 1، 2010.

57- يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1، كانون الأول، 1983.

ب – المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1973.

2- إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ترجمة محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2014.

3- تزفيطان تدوروف، نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2016.

4- ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، تعريب إبراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ج 2، ط 1، 1998.

5- فيليب بوطز، ترجمة محمد أسليم، ما الأدب الرقمي ؟، مجلة علامات، العدد 35، 2011.

6- والترج أونج، الشفاهية والكتابة، ترجمة حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، 1994.

ج – المصادر والمراجع باللغات الأجنبية:

1- ENCYCLOPEDIE DE L'ISLAM, NOUVELLE EDITION, ARABIYYA, LE YDEN, TOMEL 2.

2- J.A,CUDDON: ADICTONARY OF L.TTERARY TERMS. ANDRE DEUTSH LONDON 1979.

3- M-Adam & MBonhomme

د – المجلات والدوريات:

1- بوزيد مولود، المناص في الأدب التفاعلي، رواية "شات" الرقمية لمحمد سناجلة، أنموذجا، مجلة التواصل والآداب واللغات الأجنبية.

2- توفيق بكار، جدلية الفرقة والجماعة، مجلة فصول القاهرية، العدد 04، 1984.

3- جدلية الصورة الإلكترونية في السياق التفاعلي لقصيدة مشتاق عباس معن، مجلة الآطام، العدد 33، 2008.

4- حسين دحو، النص الرقمي في الأدب العربي من الورقية إلى الرقمنة، وجه آخر لما بعد الحداثة، مجلة الأثر.

5- خاين محمد، العلامة الأيقونية والتواصل الإشهاري، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة 2002.

6- خديجة إكرام اللبيدي، قراءة سيميائية في النص المترابط "شات" لمحمد سناجلة، مجلة آفاق علمية، المجلد 15، العدد 02، 2023.

7- ريم محمد طيب الحفوظي، الأجناس الأدبية والأدب المقارن، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق، 2018.

8- زكية مهنة، فاعلية التواصل التفاعلي في تشكل نسقية النص الرقمي، رواية "شات" لمحمد سناجلة نموذجا، مخبر التأويل وتحليل الخطاب، العدد الأول، ماي 2020.

9- زهور كرام، الأدب الرقمي حقيقة أدبية تميز العصر التكنولوجي، مجلة دفاتر الاختلاف الإلكترونية.

10- زهور كرام، الأديب الثقافية (صحيفة)، خمسة مداخل إلى الأدب التفاعلي، العدد 143، أيار، 2011.

11- صالح معتوق، نظرية الأجناس الأجنبية العربية، من التأسيس إلى الانفتاح، مجلة المعيار، جلد 27، العدد 03، 2023.

12- علي شلش، بصمات القصة العربية في الإنتاج الأوروبي، مجلة العربي، ع 287 .

13- عمر زرفاوي بن عبد الحميد، العصر الرقمي وثورة الوسيط الإلكتروني، قراءة في تحولات أطراف المنظومة الإبداعية، قسم الآداب واللغة العربية، مجلة المخبر، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها – جامعة بسكرة – العدد 01، 2009.

14- فاطمة البحراني، القصيدة التفاعلية وفروقاتها عن الرقمية، مجلة آطام، العدد 34، 2009.

15- فايزة يخلف، الأدب الإلكتروني وسجالات النقد المعاصر، كلية علوم الإعلام والاتصال، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 09، 2013.

16- محمد عبد البشير مسالتي، القراءة الأجناسية المعاصرة للسرد العربي القديم، نظر بحثي في مسارات الدرس المغاربي (مشاركة في ملتقى).

17- محمد مشبال، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 01، 2001، المجلد 30.

ه – الرسائل والأطروحات الجامعية:

1- باللودمو خديجة، المتلقي بين نظرية التلقي والأدب التفاعلي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي.

2- عبد الرحمان فارسي، الأجناس الأدبية في الأدب العربي، نشأتها و تطورها، أطروحة علمية للحصول على درجة التخصص الماجستير في الأدب العربي، 1994.

3- فطيمة ميحي، البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي، تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق نموذجا، مقاربة سيميو دلالية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم اللسان العربي، 2013/2012.

4- وفاء يوسف إبراهيم زبادي، الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق في ما هو الفارياق) لأحمد فارس الشدياق، دراسة أدبية نقدية، أطروحة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.

و- المواقع الإلكترونية:

1 – رواية الواقعية الرقمية تنظير نقدي: http://www.arab.ewriters.com

2- السيد نجم، النص الرقمي وأجناسه، قراءة في واقع منتج النص الرقمي في العالم العربي، على الرابط: http://www.asareer.com/vb/showthread.phpT= 1790

3- فاطمة البريكي، الرواية التفاعلية ورواية الواقعية الإلكترونية (مقال رقمي): 28/07/2012. .comhttp://www.midddle-east.onlin

4- محمد أسليم، موقع إلكتروني: http: //www.addou baba.com

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

العنوان	الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
مدخل	10
الفصل الأول: الأجناس الأدبية	
المبحث الأول: الجنس الأدبي	21
الجنس الأدبي لغة واصطلاحا	21
تعريفات النقاد للجنس الأدبي	25
عند أفلاطون وأرسطو	25
الجنس الأدبي في النقد العربي	30
الجنس الأدبي في النقد الغربي الحديث	34
المبحث الثاني: الأجناس الأدبية وأقسامها	39
الأجناس الأدبية الشعرية الغنائية	40
الأجناسية الأدبية السردية الحكائية	47
الرواية	49
القصة القصيرة	51
الرواية القصيرة	53
المقامة	54
السيرة الذاتية	56

المسرحية	57
المبحث الثالث: تداخل الأجناس وتطورها	59
فكرة صفاء الجنس	59
انفتاح الأجناس وتوالد أخرى	60
التحرر من المعايير الأجناسية	62
الفصل الثاني: الأدب الرقمي	
المبحث الأول: استمرارية أم قطيعة؟	73
إشكالية المصطلح	73
مصطلحات الأدب الإلكتروني، الرقمي، التفاعلي	74
تطور الأدب يقتضي الإفادة من تجارب الماضي	78
التأثير المتبادل بين الأدب والتكنولوجيا	82
التعايش بين الأدب القديم والوسائط الرقمية	85
المؤلف الرقمي يمزج الكلمة بالصورة	88
الأدب الرقمي عودة إلى النمط الشفهي	89
المبحث الثاني: الفروق الجوهرية بين مبدع النص الرقمي والنص الورقي	92
إرهاصات الأدب الرقمي	94
بواكير الأدب الرقمي عبد الغربيين	95

الأدب الرقمي، المصطلح والمفهوم	97
الفروق بين المؤلف الورقي والمؤلف الرقمي	100
مميزات النص الرقمي والنص المطبوع	106
تبني الأدباء العرب للثقافة التكنولوجية	111
المبحث الثالث: التفاعلية والتفاعل في ضوء نظرية التلقي	113
مكانة المتلقي بين النقد القديم والنقد الحديث والمعاصر	113
مشاركة المتلقي في إنتاج النص	121
فاعلية القارئ في النص الأدبي الرقمي	127
المبحث الرابع: المؤثرات البصرية والسمعية ودورها في الأدب الرقمي	137
دورة حياة النص	137
الأدب وتأثره بالوسيط الإلكتروني	142
الصورة وأثرها في التفاعل	149
الفصل الثالث: قراءة تطبيقية في تجربتين رقميتين شعرية ونثرية	
المبحث الأول: البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي	160
تقنية النص المترابط	161
ظهور القصائد المادية	167
نماذج من الشعر الهندسي	170

المبحث الثاني: تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق، دراسة تحليلة نقدية	180
سيميائية العنوان	180
المبحث الثالث: دراسة تحليلة نقدية لرواية محمد سناجلة الرقمية "شات"	199
سرد رواية "شات" بالمنطق المألوف	207
الدلالة السيميائية في رواية "شات"	209
سيميائية العنوان	210
تجربة محمد سناجلة الأدبية في الإبداع التفاعلي	214
خاتمة	217
قائمة المصادر والمراجع	222
فهرس المحتويات	235
الملخص	

الملخص:

لقد أثار الأدب الرقمي كما هائلا من المقولات والانتقادات التي تنم عن انعدام الثقة، والريبة الشديدة تجاه هذا الأدب الجديد، فالقارئ عموما اعتاد الأدب الذي يعكس واقعه ويعبر عن آماله وتطلعاته، أن يتلقاه لغة فهي تمثل هويته، وتعبر عن ما يختلج في نفسه، باللغة ظلت الوسيط الوحيد للتواصل فترة طويلة من الزمن، من الشفهية إلى الورقية التي توجت بالطباعة، لكن التحولات الدقيقة والسريعة فرضت نفسها على الإنسان وألزمته مواكبة ما أحدثته الثورة التكنولوجية، وإلا ظل يتجرع مرارة القطيعة عن العالم المعاصر الذي أصبح الحاسوب والإنترنت أهم مطية من مطاياه وأنفعها في عملية الاتصال والوصول إلى المعلومة.

يتوخى هذا البحث الوقوف على التوظيف الفني والأدبي لمعطيات التكنولوجيا الجديدة، كما أن أطراف المنظومة الإبداعية عرفت تحولا لافتا، حيث الاهتمام بالمتلقي على حساب الكاتب، الذي ظل مركز اهتمام لفترة طويلة ففتح المتلقي المجال لتأويل والتفسير والقراءات المتعددة، وهذا ما تم بالفعل وبامتياز مع الأدب الرقمي، ولقد كانت الأجناس الأدبية عبر قرون متطاولة متعددة ومحددة بدقة وصرامة وفق خصائص ثابتة ترسم معالم الجنس وحدوده، إلى ظهرت بوادر الرومانسية التي دعت إلى انفتاح الجنس وضرورة تأثيره وتأثره بالأجناس الأخرى، بل وتداخله معها وتضافره، حيث تشكل مزيجا وفسيفساء يختلط فيها السرد الروائي بالكثافة الشعرية، وبالنفس الملحمي، وبالمشهدية المسرحية، وهذا ما نلمسه في الأدب الرقمي التفاعلي.

الكلمات المفتاحية: تطور – الأجناس – الأدبية – الأدب – الرقمي.

Digital literature has generated a massive volume of statements and criticisms reflecting a deep lack of trust and intense suspicion toward this new form of art, readers are generally accustomed to literature that mirrors their reality and expresses their hopes and aspirations, receiving it in a language has long been the sole medium of communication from oral traditions to the print-based era however, rapid and subtle transformations have imposed themselves on humanity, obliging people to keep pace with the technological revolution otherwise, they would be left to endure the bitterness of isolation from the modern world where computers and the internet have become the most significant and useful means for communication and accessing information this research aims to explore the artistic and literary applications of new technology, Furthermore the creative system's components have undergone anotable shift with a focus on the recipient at the expense of the writer, who had long been the center of attention. This has opened the door for the reception to engage in interpretation explanation and multiple readings, a process that has been accomplished exceptionally well with digital literature. For centuries literary, genres were multiple and defined with precision and rigidity, based on stable characteristics that outlined their features and boundaries however, the emergence of romanticism called for the expansion of genres and their necessary interaction with other forms, even interweaving and converging to form a blend and a mosaic where narrative prose mixes with poetic density, epic breath, and theatrical scene-setting. This is precisely what we observe in interactive digital literature.

Keywords: Evolution – Genres – Literary – Literature – Digital.