الْبِنَى الأُسْلُوبِيَّةُ فِي النَّصِّ الأَدَبِيِّ الرَّقَمِيِّ التَّفَاعُلِيِّ (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ).. نَمُوذَجًا

Stylistic structures in the interactive digital literary text

(digital anguish of a biography, some of which are blue) -- as a model.

د. مُحَمَّد مُحَمَّد مُحَمَّد عَبْدُه عِيسَى

Dr. Mohamed Mohamed Mohamed Abdou Eissa

Essa7667@gmail.com

دكتوراة الفلسفة في الآداب، تخصص الأدب والنقد

بَاحِثٌ فِي مَجَالِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ وآدَابِهَا

عُضْو اتِّحَادِ كُتَّابِ مِصْر

جُمهوريَّة مصْر العربيَّة

مُلَخَّصُ الْبَحْثِ:

اتَّسَعَ الفضاءُ الشَّبَكِيُّ لِكَثِيرٍ مِن الفنونِ الإبداعيَّةِ، وكان للنَّصِّ الأَدَبيِّ العَرَبِيِّ نصيبٌ منه؛ حيث ظهرَ النَّصُّ الرِّوائيُّ والقصصيُّ والشعريُّ في هذا الفضاء مُتأثرًا بِمُسْتَحْدثاتٍ أَخرجتْه عن الخطيَّةِ التي تُعدُّ من أبرز ملامح النصِّ الورقيِّ، وقد عُرِفَ النَّصُّ المنشورُ رَقَميًّا بالنَّصِّ الْمُتَفَرِّع، والمُترابطِ، والفائقِ، والمُتعالقِ، والمُمنهلِ، والنشطِ، وما فَوْقَ النَّصِّ، والنص المتشعب، وهي جميعُها ترجماتٌ لِلْمُصْطَلَحِ الأَجنبيِّ (hypertext)، وهذه الترجماتُ تخضعُ في جميعِها للرُّؤى الخاصة، أي بحسب زاوية الرُّؤية، ويُعْرفُ النصُّ المُتَشَعِّبُ بِأَنَّه نَصٌّ لاخَطِّيّ، تَفَاعُلِيّ، مُتَعَدِّدُ الْوَسَائِط. وتعتبرُ التَّفاعليَّة مِنْ أَهمِّ خصائص هذا النَّصِّ، وليس كلُّ نَصٍّ وَجَدَ مكانًا مِن الْفضاءِ الشَّبَكِيِّ؛ قد صار نصًّا تَفَاعُليًّا.

وقد تَطَوَّرتِ العناصرُ المكوِّنةُ للغةِ النَّصِّ الأَدبيِّ فِي ظلِّ الإبداعِ الرَّقَمِيِّ التَّفَاعُلِيِّ؛ مِمَّا أَتاحَ لِلْمُتلقِّي المشاركة الفاعلة في إنتاجِ الدلالة وَتَعَدُّدِها، بل المشاركة في كتابةِ النَّصِّ وتشكيلِ لُغَتِه، الَّتِي

أَصْبَحَتْ مَزِيجًا مِنَ الأَبْجَدِيَّةِ، والأَيْقُونِيَّة. وَنَظَرًا لِوُجُودِ هَذِه الازْدِوَاجِيَّةِ اللغويَّةِ فِي بِنَاءِ النَّصِّ الأَدَبِيِّ الرَّقَمِيِّ التَّفَاعُلِيِّ؛ فَقَد تَبعَ ذلك تَحَوُّلاتٌ فِي الْبِنَى الأُسْلُوبِيَّةِ الَّتي تَعْمَلُ بِدَوْرٍ أَسَاسِيٍّ فِي أَدَبِيَّةِ النَّصِّ.

وَتَسْعَى هَذِهِ الدِّرَاسَةُ إِلى مُلاحَظَةِ النَّصِّ الأَدَبِيِّ الرَّقَمِيِّ فِي صِيغَتِهِ التَّفَاعُلِيَّةِ؛ لِلْوُقُوفِ على الْبِنَى الأُسْلُوبِيَّةِ فيه، وَتَحَوُّلاتِهَا، وَأَثَرِهَا فِي أَدَبِيَّةِ النَّصِّ؛ مُطَبِّقًا ذلك عَلَى نَصِّ: (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ) لِلشَّاعِرِ الْعِرَاقِيِّ مُشتاق عباس معن؛ حَيْثُ خَالَفَ الْخَطِّيَّةَ، وَخَرَجَ بِالنَّصِّ إِلكترونيًا عَبْرَ الفضاءِ الشَّبَكِيِّ، وقد اتَّخَذَ مِنَ الحركةِ، والصوتِ، والصورةِ عَناَصرَ مُكوِّنةً لُلُغةِ النصِّ- بِالإِضافةِ إِلى اللغةِ الأَبْجَدِيَّةِ - وَتَرَكَ حيِّزًا كَبِيرًا لِلْمُتلقِّي؛ ليُفسِّرَ، أو يُؤَوِّلَ، أو يُضِيفَ، أو يُعِيدَ إِنْتَاجِيَّةَ النَّصِّ مِنْ جَدِيدٍ.

الْكَلِمَاتُ المِفْتَاحِيَّةُ: البِنْيَةُ- الأُسْلُوبِيَّةُ- الأَدَبُ الْعَرَبِيُّ الرَّقَمِيُّ- التَّفَاعُلِيَّةُ- تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ.

abstract

The network space expanded for many creative arts. The Arabic literary text had a share of it; Where the fictional, non-fictional and poetic text appeared in this space, influenced by innovations that brought it out of linearity, which is one of the most prominent features of the paper text." The digitally published text was known as the branched, connected, hyperlinked, and correlated text; Al-Minhal, Al-Nashti, above-mentioned text, and hypertextualized text" are all translations of the foreign term (hypertext): and these translations are all subject to special visions. That is, according to the angle of view, and the branched text is known as a non-linear text. Interactive multimodal. Interactivity is one of the most important characteristics of this flow, and not every text that finds a place in the network space will become an interactive text.

The components of the literary text language have developed in the light of interactive digital creativity; This allowed the recipient to actively participate in the production of Semantics and its plurality. Rather, he participated in the writing of the text and the formation of its language, which became a mixture

of the alphabet and iconography. Because of the linguistic duality in the construction of the interactive literary-digital text, This was followed by shifts in the stylistic structures that play a key role in the literature of the text.

This study seeks to the observation the digital literary text in its interactive form to stand on the stylistic structures in it, Its transformations and its impact on the literature of the text, applying that to the text:(Digital anguish of a biography, some of which are blue) by the Iraqi poet Mushtaq Abbas Maan Where he broke the line and output the text electronically through the network space. He has taken out of the movement, Sound and image constituent elements of the text language beside the alphabet - leaving a large space for the recipient to explain, to interpret, to add, or to reproduce the text again.

Key words: structure – Stylistic - Digital Arabic Literature – interactivity -Digital anguish of a biography, some of which are blue.

مُقَدِّمَةٌ:

لقد خرجَ النَّصُّ الأدبيُّ الْمُعاصرُ من بوتقة الخطيَّة منذ أَفاق على كثير من مبادئ وأَفكار نظرية القراءة والتلقي، تلك التي ظهرت في ستِّينيَّات القرن الماضي؛ حيث جَاءَ التفاعلُ بين بنيةِ النصِّ والمتلقي عماد هذه النظرية، وقد أَتاحت لِلْمُتلقين فهمَ النصِّ وتأويله بأكثر مِنْ فهم وبأكثر مِنْ تأويلٍ، وهو ما تَرَتَّبَ عليه مُشاركة المُتلقي في إنتاجِ النصِّ، وَمِنْ هنا انشطرَ المُتلقي أمامَ النصِّ إلى إيجابيٍّ وسلبيٍّ، كما أفْسَحتْ تلك النظريَّةُ بمبادئها وأَفكارِها المجالَ أَمامَ النُّقادِ؛ لإعادة النظر في دَوْرِ كُلٍّ مِن المُبدعِ والمتلقي، وكذا المناهج التي تُنَاسِبُ قراءةَ ودراسةَ النصِّ، بَعْدَ أَنْ كان النصُّ يُعاني سلبياتٍ كثيرةً، منها سُلْطَةُ المبدعِ وسلبيَّةُ المُتلقي، وليُّ عُنقِ النصِّ بافتراضِ قراءَةٍ واحدةٍ وتأويلٍ واحدٍ.

ومع مطلع تسعينيات القرن الماضي أَطلَّ النصُّ الأَدبيُّ بوجهٍ جديدٍ غيرِ مأْلُوفٍ، أَطلَّ في شَكْلِهِ الرَّقميِّ التفاعليِّ، جاء وقد حفل وكُتَّابُه ومُنَظِّرُوه ونُقَّاده بكثيرٍ مِن مبادئ نظريةِ القراءةِ والتلقي؛ ومِنْها التَّفَاعُليَّةُ – التي تُعَدُّ أهم خصائص الأدبِ الرَّقميِّ التفاعليِّ – كما توافر له غيرُ ذلك مِن مبادئ، مثل عملية سد الفراغات، وتعدُّد التأويلات، والنص المَقْروء عند بارت أو المفتوح عند إيكو، و(موت المؤلف) عند بارت، بالإضافة إلى التصورِ الذِّهني للقارئ الضمني وأَخذه في الاعتبار. وبهذا يتقاطع النصُّ الرَّقميُّ التفاعليُّ مع نظريةِ التلقي في كثيرٍ مِنْ مبادئها وأفكارها، تلك النظرية التي قلبت مَفْهُومَنَا عن

المُبدعِ والنصِّ والمتلقي رَأْسًا على عقبٍ. وإذا كانت هذه الأُمورُ في مُجْمِلِها مِمَّا مَيَّز النصَّ الأدبيَّ الْحَدَاثِيَّ؛ فهي ذاتُها التي يقومُ عليها النصُّ الأَدَبِيُّ فِي شَكْلِهِ الرَّقميِّ التفاعُليِّ، الذي يَتَّخذُ من الوسيطِ التكنولوجيِّ والشبكيِّ وسيلةً أَساسيَّةً يَعْبُر مِنْ خلالها إلى المُتلقي.

وإذا أَضفنا إلى ما سبق أَنَّ لُغةَ النصِّ الرَّقميِّ التفاعليِّ تَتَشَكَّلُ عبرَ مزيجٍ مِنَ اللغةِ اللسانيةِ واللغةِ الآليةِ – التي تتمثل في استدعاء بعض المُؤثِّراتِ مثل الحركة والصورة والصوت – وأَنَّ اجتماعَهما يُعَدُّ أَمْرًا في غايةِ الصعوبة؛ نظرًا لشدةِ التباينِ بين اللغةِ اللسانيةِ التي تصدرُ عن إنسانٍ واللغةِ الآليةِ التي تصدرُ عن آلة، وَبَعْدَ أَنْ أَصْبَحَ الازدواجُ اللغويُّ في النصِّ الرَّقميِّ التفاعليِّ أَمرًا واقعًا، وثبتَتْ فعاليتُه، وصارَ للغةِ الآليةِ أثرٌ فِي بناءِ النصِّ، ونَجحَ المبدعُ الرَّقميُّ التفاعليُّ في عمليةِ التوليفِ؛ مِمَّا تَرَتَّبَ على ذلك انزياحٌ فِي بِنْيَةِ النصِّ التي تَخَلَّقَتْ عَبْرَ التَّعَالُقِ الأجْنَاسِي والتَّنَاصِّ؛ كُلُّ ذلك كان مَدْعَاةً للقولِ بِأَنَّ بنى أُسْلُوبِيَّةً كثيرةً يُفْرزُها النصُّ الأَدبيُّ (الرقميُّ التفاعليُّ)، ويعملُ على تَنَامِيها وَتَعَدُّدِها وَتَجَدُّدِهَا تَكَاثُفُ مُسْتَوَيَاتِ النَّصِّ فِي إتمامِ عَمَلِيَّةِ بنائِه، أو فِي إعادةِ هذا البناء مِنْ جَدِيدٍ، بِمَا يَسْمَحُ لِلْمُبدِعِ والمُتلقي أَنْ يُفسِّرَا، أو يُؤَوِّلا، أو يُضِيفَا.

وفي ظِلِّ ازْدِوَاجيَّةِ لُغَةِ النَّصِّ الأَدَبِيِّ (الرَّقَمِيِّ التَّفَاعُلِيِّ) واتِّسَاعِ مَفْهومِ (النصِّية)، وما تَبعَ ذلك من تَحَوُّلاتٍ فِي الْبِنَى الأُسْلُوبِيَّةِ الَّتي تَعْمَلُ بِدَوْرٍ أَسَاسِيٍّ فِي أَدَبِيَّةِ النَّصِّ؛ تَسْعَى هَذِهِ الدِّرَاسَةُ إلى مُلاحَظَةِ النَّصِّ الشِّعْرِيِّ الرَّقَمِيِّ فِي صِيغَتِهِ التَّفَاعُلِيَّةِ؛ لِلْوُقُوفِ على الْبِنَى الأُسْلُوبِيَّةِ فيه، وَتَحَوُّلاتِهَا، وَأَثَرِهَا فِي أَدَبِيَّةِ النَّصِّ؛ مُطَبِّقًا ذلك عَلَى نُصوصِ: (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ) لِلشَّاعِرِ الْعِرَاقِيِّ مُشتاق عباس معن.

أَهَمِيَّةُ الْبَحْثِ:

تكمنُ أَهَمِّيَّةُ هذا البحث فِي التعرُّفِ على البِنَى الأُسْلوبيَّةِ للنصِّ الشِّعْرِيِّ الرَّقميِّ التَّفَاعُلِيِّ، وأَثَرِهَا فِي أَدَبِيَّةِ النَّصِّ، فِي ظِلِّ اتِّسَاعِ مَفْهُومِ (النصِّيَّةِ)؛ وما تَبِعَ ذلك مِن انحِرَافِ بِنْيَةِ الْخِطَابِ، وتَعَدُّدِ مُسْتَوَيَاتِه.

الدِّرَاسَاتُ السَّابِقَةُ:

كثيرةٌ هي الدِّرَاسَاتُ التي أُنْجِزَتْ حولَ النصِّ الأَدبيِّ العَرَبِيِّ في صِيغتِهِ (الرَّقميَّةِ التَّفاعُليَّةِ) مُقارنةً بِعددِ النُّصُوصِ الرَّقميَّةِ التفاعليةِ فِي أَدبِنَا العربيِّ، كذلك فإِنَّ هُناكَ دِرَاسَاتٍ كثيرةً قد تناولتِ القصيدةَ الرقميَّةَ التفاعُليَّةَ عِندَ مُشتاق عباس معن، لاسيَّما أَنَّه يُعدُّ رائدَ الشعرِ الرَّقميِّ التفاعُليِّ فِي الوطنِ العربيِّ، مِنْهَا مَا تَناولَ التَّجْرِبةَ بِصِفَةٍ عامةٍ، وَمِنْها ما تَنَاولَ جُزْءًا مِنْها، وكانَ نَصِيبُ نُصُوصِه(تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ) كبيرًا مِنْ تلك الدِّراساتِ إذا مَا قُورِنتْ بِغيرِها، **ومِنْ هذه** الدِّراسَاتِ **على سبيل المثال:**

- إحسان محمد جواد التميمي: البنية الحركية في الأدب التفاعلي – قراءة في التجريب الرقمي، مجلة العميد، العراق، السنة الثالثة، المجلد الثالث، العدد الثاني، آذار، ٢٠١٤م.
- وداد بن عافية: دلالة الصورة المرئية في تباريح رقمية مقاربة سيميائية، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، العدد: ٣٦، جوان، ٢٠١٧م.
- وصفي ياسين عباس: شعرنة المرئي والمسموع – قراءة سيميوثقافية في قصيدة "بصيرة الأمل" الرقمية التفاعلية، مجلة جامعة أُم القرى لعلوم اللغات وآدابها، السعودية، العدد:٢٨، أُغسطس، ٢٠٢١م.
- أمال ماي: تجربة القصيدة التفاعلية عند عباس مشتاق، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة العربي بن مهيدي – أُم البواقي، الجزائر، المجلد:٢١، العدد:٠٢، نوفمبر، ٢٠٢١م.
- إلهام شافعي، دليلة مكسح: الالتفات البصري في القصيدة التفاعلية– المدونة الشعريَّة: تباريح رقمية لعباس معن أنموذجًا، مجلة إشكلات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، مجلد:١٠، عدد:٢ ، ٢٠٢١م.

وَقَد أَفَادَ الباحِثُ كثيرًا من بَعْضِ الدِّرَاسَاتِ السَّابِقَةِ فِي الدُّخُولِ إلى بَحْثِهِ، غيرَ أَنَّ الدِّرَاسَاتِ السَّابِقَةَ، لم يكن من بينها دراسةٌ بعينها تبحث في البنى الأُسلوبيَّة – بصفة عامة – في ظلِّ المُؤثراتِ الآليَّةِ والمُلحقاتِ التكنولُوجِيَّةِ للنصِّ، لا سِيَّما عبر نُصوص (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةِ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)، وإِنْ جاء ذلك، فلم يكن إِلَّا مِنْ خلالِ دراسةِ أحدِ مُسْتَوَيَاتِ النصِّ بشكلٍ خاص، كما أَنَّ الدِّرَاسَةَ الحاليةَ سَوْفَ تتعاملُ مع تلك المُؤثراتِ المُصَاحِبَةِ على أَنَّها (بِنْيَةٌ نَصِّيَّةٌ)، دَاخِلَةٌ فِي النَّصِّ اللسانيِّ أو عَلَى جَوَانِبِهِ، وهي تَقَعُ مِنه مَوْقِعَ البنيةِ الْحَرْفِيَّةِ فيهِ، ويَجْرِي عَلَيْهَا مَا يَجْرِي عَلَيْه.

مَنْهَجُ الْبَحْثِ:

إِذَا كانَ النَّصُّ الأَدَبِيُّ (الرَّقَمِيُّ التَّفَاعُلِيُّ) يتَأَسَّسُ مُنْذُ الْبَدءِ عَلَى المُغَايَرَةِ، مثل مُخالَفَةِ طَرِيقة الكتابةِ المَأْلوفةِ؛ فَإِنَّ النَّظَرَ إِلى الْمَنْهَجِ في دِرَاسةِ النُّصُوصِ الرَّقمِيَّةِ التَّفَاعُلِيَّةِ لابُدَّ أَنْ يَتَجاوَزَ آخرَ مَا انْتَهتْ إليه عَمَلِيَّاتُ البحثِ والدِّرَاسةِ فِي النُّصوصِ الوَرَقيَّة مِنْ مَنَاهِجَ، فإذا لم يكن بدٌّ مِنْ استخدامِ أَحد المناهج الَّتي أُجْرِيتْ مِنْ خلالِهِ دِراسَة النُّصوصِ الأَدبِيَّةِ الورقيَّة؛ فينبغي للباحثِ أَنْ يَتَحَسَّسَ الحيزَ النصِّيَّ الجديدَ، وكلَّ مَا أُدخلَ عليه أو أُضِيفَ إليه مِن مُؤثراتٍ ومُلْحقاتٍ، ومراعاة ذلك مِنْ خلالِ إجراءِ بَعْضِ التعديلاتِ على المنهج، فَإِذَا كان موضوعُ دراستنا هذه هو (البنى الأُسْلُوبيَّة فِي النَّصِّ الرَّقَمِيِّ التَّفَاعُلِيِّ عبر نُصوص (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةِ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)؛ فإِنَّ الباحثَ سَوفَ يَتَّخِذُ في سبيلِ إنجازِ بحثه عَددًا مِنَ المناهجِ تَتَّفِقُ جميعُها على خدمةِ هذا البحثِ ومَظَانِّه؛ لذا فإِنَّ هذا البحثَ يُجْرَى مِنْ خلالِ المنهجِ الوَصْفِيِّ، والأُسْلُوبِيِّ، والسيميائِيِّ، والسيميوثقافة الرقميَّة، ومُعْتَمِدًا في ذلك على التفكيك، والتحليل، والتفسير.

أَسْئِلَةُ الْبَحْثِ وَخُطَّتُهُ:

يَطْرَحُ مَوْضُوعُ الْبَحْثِ عَدَدًا مِنَ الأَسْئِلَةِ المِحْوَرِيَّةِ الضِّمْنِيَّةِ، الَّتِي تُفِيدُ مِنْهَا مَبَاحِثُ الْبَحْثِ، وتُحَاوِلُ أَنْ تُجِيبَ عَنْها، مِنْ هَذِهِ الأَسْئِلَةِ:

- ما مفهومُ النصِّ الأَدبيِّ الرقميِّ، وما الذي يفرق النصَّ الورقيَّ عن النصِّ الرقميِّ؟.
- ما عَنَاصِرُ بِنَاءِ الْنَّصِّ الرَّقَمِيِّ التَّفَاعُلِيِّ ؟ وما خَصَائِصُهُ؟.
- ما أَهمية البنى الأُسلوبيَّة في إقامة شعريَّة النصِّ ؟ وما طبيعة تحولها في الأَدبِ الرقميِّ التفاعليِّ؟.
- ما البنى الأُسلوبيَّة في نُصوص (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) للشاعر العراقي عباس معن؟.

وَيَأْتِي هَذَا الْبَحْثُ فِي مُقَدِّمَةٍ، وثَلاثَةِ مَبَاحِثَ، وخَاتِمَةٍ، وَنَتَائِج: أَمَّا الْمُقَدِّمَةُ فَقَد اشْتَمَلَتْ عَلَى أَسْبَابِ اخْتِيَارِ الْبَحْثِ وَأَهَمِّيَّتِهِ، والدِّرَاسَاتِ السَّابِقَةِ، وَمَنْهَجِ الْبَحْثِ، وَأَسْئِلَةِ الْبَحْثِ وخُطَّتِهِ، وَأَمَّا الْمَبَاحِثُ فَتَأْتِي عَلَى النَّحْوِ التَّالِي: الْمَبْحَثُ الأَوَّلُ: مَفْهُومُ النَّصِّ الأَدَبِيِّ الرَّقَمِيِّ التَّفَاعُلِيِّ وَخَصَائِصُهُ. والْمَبْحَثُ الثَّانِي: وَاقِعُ مُحْتَوَى الأَدَبِ الرَّقَمِيِّ التَّفَاعُلِيِّ. والْمَبْحَثُ الثَّالِثُ: الْبِنَى الأُسْلُوبِيَّةُ وَطَبِيعَةُ تَحَوُّلِهَا فِي النَّصِّ الشِّعْرِيِّ الرَّقَمِيِّ التَّفَاعُلِيِّ، ثُمَّ تَأْتِي الْخَاتِمَةُ، تَلِيهَا النَّتَائِجُ والتَّوْصِيَّاتُ.

الْمَبْحَثُ الأَوَّلُ : مَفْهُومُ النَّصِّ الأَدَبِيِّ الرَّقَمِيِّ التَّفَاعُلِيِّ وَخَصَائِصُهُ:

الْأَدَبُ الْعَرَبِيُّ التَّفَاعُلِيُّ:

مرَّ الْأَدَبُ الْعَرَبِيُّ ببعضِ مُحَاوَلاتٍ مِن التجريب جَادةٍ ومُتَطَوِّرةٍ – في حِينها – يُمكنُ مُقَارَبَتُها الآنَ على أَنَّها بعضُ إِرْهاصاتٍ؛ لعل منها ما يُلامسُ مُصْطلح (الأَدب التفاعلي)، ولم تكن هناك صورة في أدبنا العربي أقرب إلى مفهوم التفاعلية من(الشعر البصري)، و(الشعر الهندسي)، والذي يمكن اعتباره نواة حقيقية للتفاعلية الحديثة إِذَا أَمكن استثماره[١]؛ فلم تكن التَّفَاعُلِيَّةُ خَاصَّةَ النَّصِّ الرَّقميِّ، بل إنَّ النصَّ الورقيَّ التقليديَّ استطاعَ أَنْ يكتسبَ تلك التفاعليَّةَ؛ عبر كثير من الإمكانات التشكيلية؛ إِذْ صارَ بِإمكان الشاعر أن يحشد لنصه كثيرًا من عناصر التفاعلية؛ "فالنص الورقي هو أيضًا تفاعلي، مثل النص المتشعب؛ لأَنَّه يمتلك هو الآخر هندسة متغيرة، ويتلاءم، على نحو ما، مع القارئ، أو بالأحرى لأنَّ القارئ لا يقرأ فيه إلاَّ ما هو مفيد بالنسبة له."[٢]، وفي ظِلِّ التَّفَاعُلِيَّة كثرتْ العناصرُ المكوِّنة للغة النص الأَدبي؛ حتى أصبحتْ تشمل – بالإضافة إلى الأبجديَّةِ، والرمزيَّة – اللغةَ الآلية والأيقونيَّةَ.

لقد أفسحتْ تلك اللغة المزدوجة المجال أمام المتلقي للمشاركة في إنتاج الدلالة وتعددها، بل للمشاركة في كتابة النص من خلال التفاعل مع الآلة وملحقاتها؛ إِذْ أصبح هناك شيءٌ من الاندماج بين تلك العناصر: الأبجدية، والأيقونية، والرمزية،"وقد اندمجت مع أنساق التعبير الرمزية الأخرى من أشكال وأصوات، ولابد من أن نضيف هنا لمسة الذكاء المتمثلة في تواصل الإنسان في حواره مع الآلة،

وتواصل الآلة في تفاعلها مع غيرها من الآلات"[٣]؛ من هنا تتداح لغة الأدب المعاصر؛ لتكون لغةً تفاعلية، يشترك في صياغتها الكاتب والمتلقي على السواء، بالإضافة إلى الآلة التكنولوجية، والمساحة الأيقونية التي تعطي قدرًا كبيرًا من المقروئية، والإنتاجية.

إنَّ التطورَ الذي لحق لسانيات النصوص (عبر اللغة الآلية) – وتفرع عنها كثير من الأنواع – وتحولت إزاءه الشعرية العربية يتبوأ "موقعًا مهمًا من شأنه أن يوفر قاعدة جديدة أمبريقية للإشكالية البلاغية/ الهيرمينوطيقية ويفسح المجال لفضاء تجريبي بخصوص لسانيات النصوص. وبالفعل فقد أصبح من الممكن الولوج إلى النصوص بوسائل تقنية حقيقية وقوية(CD Web...الخ). وكبرت بسرعة مساحة النصوص المتاحة، الشفوية منها والمكتوبة، وأضحت مشفرة ... كما تحسنت جودتها ومكنت من التعبير عن متطلبات اجتماعية جديدة." [٤]؛ وقد أَفاد الأدبُ العربيُّ بِكُلِّ فُنُونِه من تقاطعه مع وسائل التقنية الشبكية، فتبع ذلك تغييرٌ في مفهوم النصِّ الأَدبيِّ، وخصائصه حتى انتهى إلى شكله التفاعُلِيِّ.

النَّصُّ الرَّقَمِيُّ التَّفَاعُلِيُّ:

النَّصُّ الأَدبِيُّ إِذَا مَا قُدِّمَ عبرَ وَسيطٍ إلكترونِيٍّ مُتَّصلٍ بِشَبَكَةِ الإِنْترنِت، ويُتاحُ للمُتلقِّي فيها (مساحة تُوَازِي مساحةَ الكاتب)، مِنَ الرَّدِّ والتعديل، والإِضَافة، والترجمة، وتمتاز بِكُلِّ جوانبِ التفاعلِ؛ كانَ ذلك هو الأَدب الرقميّ في صِيغتِه التفاعُليَّة. وترى البريكي أَنَّ الأَدب التفاعلي نشأ "نيجة حالة التفاعلية الخاصة والمميزة التي تحكم النصوص الأدبية المقدمة عبر الوسيط الإلكتروني... ويضم هذا المصطلح جميع الفنون الأدبية التي نتجت عن تقاطع الأدب مع التكنولوجيا الرقمية، المتمثلة في جهاز الحاسوب الشخصي المتصل بشبكة الإنترنت."[٥]، وهو كما يراه مشتاق معن"النص الذي يستعين بالتقنيات التي وفرتها تكنولوجيا المعلومات، وبرمجيات الحاسب الإلكتروني لصياغة هيكلته الخارجية والداخلية، وبعد ذلك هو النصُّ الذي لا يمكن عرضُه إلَّا بالوسائط التفاعليةِ الإلكترونية كالقرص المدمج والحاسب الإلكتروني، أو شبكته العنكبوتية الإنترنت"[٦]؛ فتمثل (التفاعلية) فارقًا أَساسيًّا في التمييز بين ما هو تفاعليّ وما هون دون ذلك.

والتفاعل (Interactivity) حسب سعيد يقطين هو"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 أنَّ الحاسوب يمكن أن يطلب من المستعمل فعل شيء ما، إذا أخطأ التصرف من خلال ظهور شريط يحمل معلومات على المستعمل الخضوع لها لتحقيق الخدمة الملائمة."[٧]

"وهناك معنى آخر للتفاعل أعمّ، وهو 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." [٨]؛ فَتَتَحَقَّقُ التَّفَاعُلِيَّةُ فِي النَّصِّ الأَدَبِيِّ الرَّقَمِيِّ بِناءً على حَجْمِ أو مَسَافةِ التَّرَابُطِ بَيْنَ مُجْمَلِ مُكَوِّنَاتِهِ، وَتَرْتَفِعُ دَرَجَةُ التَّفَاعُلِيَّةِ؛ كُلَّمَا زَادَتْ نِسْبَةُ ذَلك التَّرَابُط.

وَلا تَعْمَلُ التَّفَاعُلِيَّةُ فِي النَّصِّ الأَدَبِيِّ الرَّقَمِيِّ بَعِيدًا عَنْ أَحَدِ مُكَوِّنَاتِهِ؛ ذلك أَنَّ "الأدب الجديد اعتمد مبدأ التفاعلية بالإفادة من مُجمل العلوم الإنسانية والتقنية التي مكنت إنسان الألفية الثالثة منه، فالتفاعلية تتحصل بمزيج متناسق من تقنيات إلكترونيَّة تتوافر عليها أَجْهزة الاتصال، ومستويات خطاب متنوعة تمتلك التأثير الْمطلُوب، وقراءات نوعيَّة وكميَّة دقيقة في علم النفس وعلم الاجتماع، كما هو متعارف عليه في بناء الخطاب المعرفي عبر وسائل الاتصال الحديثة"[٩]

ويقومُ النصُّ الرَّقميُّ التفاعليُّ على عددٍ من الخصائص، هي: اللاخطية، والتفاعلية، والافتراضية، وتعدد الوسائط[١٠]؛ فليس كلُّ نَصٍّ وَجَدَ مكانًا من الفضاء الشبكي قد صار نصًّا تفاعليًّا؛ ذلك أَنَّ النصَّ يظلُّ رقميًّا أو إلكترونيًّا على شبكة الإنترنت مَا لَمْ يَصِرْ تَفَاعُلِيًّا، ولا يصير النصُّ تفاعليًّا إلَّا إذا امتلك خصائص التفاعليَّة، وهو "نصٌّ يُعرضُ ويُقرأ ويُسمع، أَي يُستَقْبلُ بالْحواسِّ الإدْراكِيَّة الْمهمة في عملية التواصل الإنْسانيِّ وتمكنه تلك التشيكلة الأَداتية بعزل المتلقي عن كل ما هو خارج النص؛ لأَنَّ كلَّ مُحَفِّزاتِ الانصراف عنه منشغلة بالتلقي بصرًا وسمعًا، ولا سيَّما إذا كان السمع بوساطة الهيتفون(سماعات الأُذن اللاصقة)"[١١]

وَلا سُلْطَةَ لِلمُؤلفِ أو المُتلقي فِي النَّصِّ الأَدبِيِّ (الرقميِّ التفاعليِّ)، كما أَنَّه لا سُلْطَة للنصِّ عليهما؛ ذلك أَنَّه نَصٌّ قد تَحَرَّر مِنْ قُيُودِ الْخَطِّيَّةِ، ومِنْ عَلامَاتِ ذلكَ أَنَّه يَصيرُ باسْتِطَاعَةِ المُتلقِّي أَنْ يُحَدِّدَ نُقْطَتَيّ البدايةِ والنهاية فيه، وله أَنْ يُغيِّرَهُما مَتَى أَعَادَ قِرَاءَتَهُ، كما يُمكنُ لِلْمُؤلفِ وللمُتلقِّي العودة إلى النصِّ وإنتاجه مِنْ جَديدٍ.

ومهما وقفنا على مفهوم للنص الرقمي؛ فلن يكون هناك مفهوم ثابت؛ ذلك أَنْه لشدة ارتباطه بالتكنولُوجيا والميديا والمستحدثات الرقميَّة السريعة؛ فإنَّ مفهومه في مآلٍ إلى التغيير.

<u>عَنَاصِرُ بِنَاءِ الْنَّصِّ الرَّقَمِيِّ التَّفَاعُلِيِّ لِلأَدَبِ الْعَرَبِيِّ:</u>

اعتمد النص الورقي على عناصر ثابتة لا ينفك عنها الكاتب والشاعر، إِذْ هو لم يخرج عن اللغة الأَبجديَّة المطبوعة على الورق، التي تبدأ في اتجاه خطي وعناصر أكثر ترتيبًا، وإِنْ خرج عن ذلك فإنَّما يكون إلى التخيل الذهني للتراكيب والصور البلاغية، ثمَّ بالإضافة إلى ذلك يتخذ من الإيقاع أو الموسيقا الخارجيَّة والداخلية – فيما يخص الكتابة الشعريَّة– عنصرًا أَساسِيًّا أَي أَنَّ دفتي الكتاب وما بينهما تمثل الحيز الفيزيقي للنصِّ، ولا يتنافى هذا مع ما أُتيح للمتلقي من صلاحيات التأول والقراءات المتعددة؛ ذلك

أَنَّه يُثقل من زنة النص أو يُضيف إلى حساباته من الشعريَّة، ومهما أَضافت التأويلات وتعدد القراءات على النص من شعريّةٍ؛ فلن تأْخذها إلى أبعد مما انتهت إليه الأُسلوبيَّة والبنيوية.

أَمَّا النَّصُّ الرَّقمِيُّ التَّفَاعُلِيُّ فهو نصٌّ مَا بعْد بنيوي وما بعد أُسْلُوبِيٍّ فإذا كان الكاتب أَو الشاعر الأُسلوبي يعتمد في الكتابة على الاختيار والتركيب والانزياح، فإنَّ الكاتب أو الشاعر الرقمي يُدخل على النص عناصر جديدة، من شأنها أنْ تزيد من تجاوزيته إِذْ يتشكل النصُّ الرقمي التفاعلي" انطلاقًا من المواد التي تؤلف هيئته(اللغة، الصوت، الصورة، الاشتغال على الوثائق والملفات، ملتيميديا، البرامج المعلومياتية)" [١٢]

فينبني النصُّ الرقميُّ التفاعليُّ من طبقات نصية؛ "تتوزع على مستوى البناء المندمج: طبقة الحرف/ طبقة الصورة/ طبقة الصوت، ومستوى البناء التشعبي (النوافذ الحاملة للنصوص) سواء أكانت تلك النوافذ نافذة أم متفرعة بلا نفاذ"[١٣]، وتتحدد مُكوناتُ القصيدةِ الرَّقمِيَّةِ التفاعُليةِ بناءً على ما نجده في فضائها مِنْ عناصر مُكوِّنة، وعلى كُلٍّ فإنَّ لُغةَ القصيدةِ الرقميَّةِ التَّفَاعُليةِ تتكونُ مِن اللغة الأَبْجديَّة، واللغة الأَيقونيَّة، وغير ذلك مِنْ مُؤثراتٍ (اللغة الآلية).

<u>اللغة الأَبْجديَّة في الأدب التفاعليِّ:</u>

يُعتبر نَصُّ الشاعر الأمريكي روبرت كاندل Robert Kendall المعنون بـ in the Garden (the of) Recounting أو (في حديقة الاسترجاع)، هو أول نصٍّ رقميّ تفاعلي، كتبه في مطلع تسعينيات القرن الماضي، وقد أَنشأه باستخدام برنامج Text Storm ، ومزج فيه الشاعر بين الحرف، والمستويات الحركية، والسمعية، والبصريَّة، والصوتية، بالإضافة إلى الأَيقونات الإلكترونيَّة؛ فمثَّل مجموع هذه العناصر لغة النصِّ الرَّقَمِيِّ التَّفَاعُلِيِّ.

وإذا كان عمر القصيدة الرَّقميَّة التفاعلية الغربيَّة لم يتجاوز ثلاثة عقود– على اعتبار أَنَّ الشاعرَ الأمريكيَّ روبرت كاندل هو أول من كتب هذا اللون من الشعر في مطلع تسعينيات القرن الماضي– وأَنَّ عمر القصيدة الرَّقميَّة التفاعلية العربية لم يتجاوز نصفَ ذلك؛ حيث نشرَ الشاعرُ العراقيُّ مشتاق معن قصيدته الرقميَّة الأُولى (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)، في شهر يوليو من عام ٢٠٠٧م، فلم يُعَدّ

ذلك زمنًا كبيرًا مِنْ عمرِ (تفاعلية النص الرقمي الغربي أو العربي)، ورُبَّما يحمل القادمُ أكثرَ مِنْ ذلك، وفي كُلِّ ما سبق أو ما هو آت مِنْ عُمرِ الأدبِ عامة والأدب الرقمي التفاعلي خاصة ظلَّت الأبجديَّةُ (اللغة الحرفية) عُنْصرًا أساسيًّا فيه، وتشترك أو يشترك معها غَيْرُها مِنْ مُعْطَيَاتِ التكنولوجيا التي هي دائمة التحديث.

ولم تأتِ تجربةُ النصِّ الرقميِّ التفاعُلِيِّ مَحْضَ صدفة أو مصادفة؛ ذلك أَنَّه مَشْرُوعٌ كبيرٌ جدًّا، ليس نتاجَ يومٍ وليلةٍ؛ حَيْثُ أَدَّى إلى ظُهُورِهِ – بِالإِضَافَةِ إلى الطَّفْرَةِ التكنولُوجِيَّةِ والآلِيَّةِ– انشغالُ الساحةِ الأدبيَّةِ والنقديَّة في الفترة الَّتِي سَبَقَتْهُ بِالحوارِيَّة أو مبدأ الحوارِيَّة، الَّذِي بدأ في النثر أو السرد على وجهِ الْخُصُوصِ، وَهُو الْمَشْرُوعُ الباختيني الَّذِي يقومُ على تَعَدُّدِ الأصواتِ داخل السَّرْدِ، وأقامت عليه جوليا كريستيفا مَشْرُوعَهَا النَّصِّيَّ (التناص)، والَّذِي أصبحَ ظَاهِرَةً أُسلوبِيَّةً قامتْ عليها الشعريَّةُ فيما قامتْ في موضوعها من التعدُّدِيَّةِ النَّصِّيَّةِ.

كذلك فإنَّ الخبرة الفائقة بالنص ما بعد الحداثي؛ كانت طريقًا صحيحًا أَدَّى إلى وجود هذا المشروع. وفي النصِّ الورقي كان التعامل من خلال اللغة، اللغة وليس غيرها؛ كانت اللغة هي المادة الوحيدة التي يستطيع الكاتب والمتلقي العمل عليها، الأَول يعمل على إنتاج لغة فوقيَّة ذات حوارية أو تعدديَّة نصيَّة، والثاني المنتج لكثير من القراءات والدلالات، وفي النصِّ الرقميِّ تَتَّحِدُ وظيفةُ كُلٍّ مِنَ الكاتبِ والمتلقي فِي الغالبِ.

<u>اللغة الأَيقونيَّة (في الطريق إلى التفاعليَّة):</u>

في ظل تداخل هذه المصطلحات: الأدب (الإلكتروني، الرقمي، التفاعلي)؛ تبقى التفاعلية خصيصة يتميز بها النصُّ الذي يستخدم التكنولوجيا وسيطًا في الخروج للمتلقي؛ وعليه يبقى هناك فرق بين ما هو رقمي فقط، وما هو رقمي تفاعلي؛ وهذا ما انطوى عليه تعريف البريكي للأدب التفاعلي"بأَنَّه 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. ولا يكون هذا الأدب تفاعليًّا إلَّا إذا أَعطى المتلقي مساحة تعادل، أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص."[١٤]، فيقوم النص الرقمي على (التفاعلية) إزاء حزمة من الشروط أجملتها البريكي، وترى صلوح السريحي أَنَّ هذه الاشتراطات تكفل للأدب الرقمي التفاعل، وهي "التقديم عبر وسيط إلكتروني يُعد أداة، كما يمثل الفضاء الذي يتحقق فيه الإبداع والتلقي – الاعتماد على تقنية الترابط – توظيف التقنيات الرقمية والوسائط المتعددة – منح المتلقي مساحة تعادل مساحة مبدع النص للمشاركة في التأليف."[١٥]، كما ترى أَنَّ توالد الأدب الرقمي التفاعلي يكون من خلال الوسيط التكنولوجي – المؤلف الرقمي – المتلقي الرقمي –الوسيط التكنولوجي، وأنَّ الوسيط التكنولوجي يوفر للأدب التفاعلي: الأداة أو الوسيلة

التي ينجز بواسطتها الأدب التفاعلي – الفضاء الذي يتحقق فيه الإبداع والتلقي – اللغة الخاصة التي يتم توظيفها لاستعمال الأداة واستغلال الفضاء.[١٦]

ويكون النَّصُّ الرَّقَمِيُّ" حالة بنائية نصيَّة تعيش التشكل باستمرار . وأَصالة هذا النص هي في قدرته على تحقيق مبدأ التفاعل، بطريقة وظيفية تجعله يغادر الثبات، وينفتح على الاحتمالات الممكنة، انسجامًا مع علاقة القارئ التفاعلية مع النص المترابط؟"[١٧]، ويقع النَّصُّ الرَّقَمِيُّ بين الكاتب والمتلقي، وما بينهما من عناصر تزيد وتنقص، وتكون لغته قابلة للتطور المستمر؛ ذلك أَنَّ الوسيط الذي تعمل من خلاله هذه اللغة يكون في حالةٍ غيرِ ثابتةٍ.

ويتولد عبر اللغة الأيقونِيَّة عددٌ من البنى التي تلتحم مع غيرها من الأساليب الأبجديَّة، وتكون إحداها بمثابة رد فعل أو نتيجة (أيقونيَّة)، وفي ظل الوسيط الأيقوني؛ تمايزتْ لغةُ المحتوى الأدبي؛ حتى أصبح للأدب لغته التي تُرضي طموحات الكاتب والنص والقارئ معًا وتطلعات كُلٍّ منهم، فلم تعد الأبجدية وحدها لغة التعبير للأدب" والحق أنَّ اللغة الأيقونية لها القدرة على اختزال مسارات مختلفة من مفاهيم اللغة الألفبائية، لأنَّ الصورة إنَّما تجسّم على نحو متطابق أو معادل ما تعكسه على نحو يتطابق فيه الدال والمدلول، والمهيمن الأيقوني يسجل هيمنته بفعل هيمنة الوسيط الحاضن/ الحاسب الآلي الذي تأسس على كثير من الثوابت المعبر عنها بأيقونات هي محل تواضع تقني ابتداءً، ثمَّ أصبحت محل تواضع ثقافي، ومعرفي شمولي/ عالمي، فالمتلقي الرقمي في الغرب والشرق يعرف موضع الوثائق/Document في ضوء الأيقونة على سطح المكتب (Desktop) من دون الرجوع إلى ما ذيِّل به أسفلها وعلى هذا النحو يعرف المتلقي/ المستعمل موضع شبكة الانترنت(Internet) وهكذا دواليك كثير من البرامج والنوافذ المرافقة للوسيط الناقل فضلاً عن الوسيط الباث "[١٨]، وعلى الرغم من تطور"مفهوم النص بإيقاع كبير مع الرقمية. إِذْ مكنت تقنيات تسجيل الصوت من إنشاء نصوص شفوية، وهي موضوعات فيلولوجية جديدة تتيح النقاش والظرفيات وتعد مادة للسانيات الشفوية"[١٩]؛ فقد ظلَّتْ الأبجدية، أو الألفبائية أداةً مشتركة بين جميع النصوص مهما تطورت.

وفي ظِلِّ النَّصِّ الرَّقميِّ التَّفَاعُلِيِّ تَتَعَدَّدُ الْبِنَى الأُسْلُوبِيَّة نظرًا لتعدد عناصر بناء النَّصِّ؛ حيث يتكون النَّصُّ التَّفَاعُلِيُّ أَساسًا من النِّظامِ اللُّغَوِيِ، ويعمل في ظلِّ المؤثرات التكنولوجية الأُخرى مثل الحركة والصوت والصورة، وهذه العناصرُ تعمل بجوار النظام اللغوي والَّذي تتأسسُ بناه الأُسْلُوبِيَّة تبعًا للمستويات الصوتية والتركيبية والدلالية؛ وهنا تنشأ المزاوجة الأُسْلُوبيَّة بين الحرف والأيقونة؛ إِذْ تبدو البنية الحركيَّة والسمعيَّة والبصريَّة بنى أُسْلُوبِيَّة.

الْمَبْحَثُ الثَّانِي: وَاقِعُ مُحْتَوَى الأَدَبِ الرَّقَمِيِّ التَّفَاعُلِيِّ:

في ظِلِّ الانتشار السريع والحضور الطاغي في العالم الافتراضي؛ كثرت الصفحات الإلكترونية حتى قيل: "إن عدد هذه الصفحات يربو على التريليون صفحة، يساهم فيها العالَم بأجمعه ومع ذلك فإنّ نصيب العرب فيها ضئيلٌ للغاية، إذ يبلغ بالكاد ٣ في المئة، وتقل هذه النسبة كثيرًا إذا بحثنا فيها عن الصفحات الأصيلة، تلك التي تقدّم محتوى جديدًا ومبتكرًا؛ بعيدًا عن القصّ واللزق، والمقصود بالمحتوى هنا هو كل البيانات أو مصادر المعلومات التي تصدر باللغة العربية وتكون قابلة للتخزين والعرض الإلكتروني على شبكة الإنترنت. هذه النسبة الضئيلة لا تمثّل أهمية كبيرة في مواجهة المواقع العالمية المكتوبة باللغة الإنجليزية، والتي تصل نسبتها إلى ٦٨ في المئة، وهي حافلة بالكثير من الأفكار الأصيلة والاكتشافات المتفرّدة، ففيها العديد من المواقع المتخصصة؛ العلمية والأدبية والاجتماعية والاقتصادية، كما أنها أصبحت وسيلة أساسية لاتصال البشر عن طريق برامج مثل فيسبوك وماسنجر وواتساب، وكلها مواقع مجانية تقريبًا، وتطورت وسائل الترفيه عن طريق مواقع يوتيوب الحافلة بالأفلام ومواد التسلية، هذا المحتوى الثريّ يقابله قوام شديد الفقر في المواقع العربية." (٢٠)

ونحن العرب إزاء هذه الفجوة الكبيرة، والملحوظة جدًّا في موقف لا نُحسَد عليه؛ ذلك أَنَّ العالم في وضعه الحالي هذا لن ينتظر متأخرًا كي يلحق به، بل علينا نحن أن نُسارع الخُطى في الوصول إليه، لا سيَّما لغتنا العربية وحضورها في هذا الفضاء هو إيذانٌ بحضورنا، ووُجودنا فيه رهن وجودها؛ ذلك أَنَّ "مصير الشعوب قد أصبح رهنًا بمصير لغتها القومية، وقدرة هذه اللغة على الصمود في بيئة لغوية عالمية زاخرة بالتحديات، وعلى أن تتواءم مع تواصل إنساني غاية في الاتساع والتنوع؛ تواصل ما بعد التخاطب والتراسل والتهاتف، تواصل ما فوق اللغة ... إنَّ اللغة – كما قيل – هي الوجود ذاته، وقد أصبح هذا الوجود مرتبطًا بثقل الوجود اللغوي على شبكة الإنترنت وقديمًا قال سقراط لجليسه: "تكلم حتى أراك" أما اليوم فالشعار هو: تحاور عن بعد حتى يراك الآخرون وتراهم، ومن ثم ترى ذاتك أنت وهي بعيدة عنك أو لصيقة القرب منك ." (٢١)

وليست هناك نسبة أو مساحة كبيرة تُذْكرُ للأدب العربي الرقمي في (صيغته التفاعلية) من النسبة الضئيلة للمحتوى العربي؛ وذلك لأَسبابٍ سيتم ذكرها مجتمعةً فيما بعد، هذا بالإضافة إلى أَنَّ هناك بعضًا من (الأدب الرقمي) في بعضٍ من المواقع الإلكترونية الخاصة والعامة جاء منسوبًا بالخطأ لغير أَصحابه – جهلاً من المُدَوِّن – أَو مأْخُوذًا من كتابات آخرين بقصد السرقة، سواء أكانت هذه السرقات حرفيَّة لفظًا ومعنى أَم معنى فقط؛ ولهذا سيكون هناك جزء آخر من حصيلة (الأدب الرقمي التفاعلي) خارج حساباتنا، وقد تنبأ أحمد فضل شبلول بوقوع هذا الأمر عند أدباء الإنترنت في كتابه (أدباء الإنترنت أُدباء المستقبل) في سياق اقتراحه استخدام الأديب برامج التشفير التي تضمن عدم الاطلاع على رسائله إلا من خلال الشفرة؛"ذلك أَنَّنَا نتوقع ظهور قراصنة السرقات الأدبيَّة على شاشات

الكمبيوتر، فمع انتشار الشبكة وانضمام آلاف الأدباء إليها، ورواج الأدب الإلكتروني؛ سيسعى لصوص النصوص الأدبيَّة الذين هم على دراية باستخدام الحاسبات الآلية للاستفادة من الروائع الأدبية القديمة أو الحديثة، إمَّا بنسبتها إليهم، أو بيعها للغير بعد تشفيرها، أو إطلاق فيروسات الكمبيوتر عليها لتخريبها لغرض ما. وعمومًا فإنَّه من الممكن الاتفاق على قواعد سلوكية معينة أثناء التعامل مع النشر الإلكتروني، ولكنها بطبيعة الحال لن تكون ملزمة لجميع الأَطراف"[٢٢]

وبالوقوف على أَنَّ (التفاعلية) في الأدب الإلكتروني الرقمي تُعَدُّ ملمحًا لا يتوفر لجميع النصوص الرقميَّة؛ تتراجع نسبة الأدب الرقمي التفاعلي جدًّا فتصبح لاشيء مقارنة بالمحتويات الأُخرى من الأدب الرقمي، وعلى الرَّغم من الجهود المبذولة في هذا الشأن عربيًّا سواء على مستوى الإبداع، أو التنظير والتأصيل منذ وقت مبكر إثر دخول الإنترنت وطننا العربي، فإنَّ النتاج الأدبيَّ الرَّقميَّ التفاعليَّ قد بدا قليلاً جدًّا.

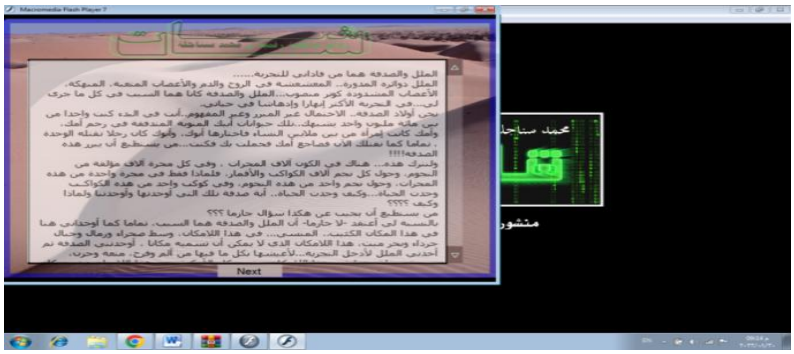
النِّتَاجُ الرَّقَمِيُّ التَّفَاعُلِيُّ مِنَ الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ :

إذا كانت نسبة المحتوى العربي على الإنترنت لا تتجاوز ٣ في المئة، ونسبة الأَدب العربي منها لا تكاد تُذْكر، فما بالنا بنسبة الأدب الرقمي (التفاعلي)؛ ذلك أَنَّ عددَ النُّصوصِ التفاعُلِيَّةِ يُمكنُ حَصْرُهَا إجمالاً فِي عَدَدٍ من السطور فيما لا يتجاوزُ صفحةً مِن كتاب.

وكانتْ أُولى مُحاولاتِ دُخُول الأدب العربي مجال الرقميَّة التفاعُلِيَّة على يد الكاتبِ والروائيِّ الأُردنيِّ مُحَمَّد سناجلة[٢٣]، عندما أَصْدَرَ روايَتَهُ الأُولى، (ظلال الواحد)، وفيها استخدم الـ hypertext وبعضَ مُؤَثِّراتِ الملتميديا البسيطة فِي ذلك الوقت؛ لتخرج روايةُ (ظلال الواحد) للنور عام ٢٠٠١م، ثُمَّ بعد ذلك أصدر رواية (شات) ٢٠٠٥م، و(صقيع) ٢٠٠٦م، وَتَوَقَّفَ قليلاً ثُمَّ في ٢٠١٦م أصدر (ظلال العاشق)، ثُمَّ (تُحفة النظارة في عجائب الإمارة رحلة ابن بطوطة إلى دبي المحروسة). وكانت الفكرة الأساسية عند سناجلة في استخدام ما تُتِيحُهُ شبكة الإنترنت، وما تُتِيحُهُ التكنولوجيا الحديثة فِي الكتابة الرِّوائية والبنية الروائية نفسها، بمعنى استغلال هذه الأدوات والوسائط في الكتابة الرِّوائية، وفي البنية الرِّوائية، فهو في رواية (شات) مثَلاً قام باستغلال غُرف الدردشة chating الموجودة بكثرة الآن، ولها تطبيقات كثيرة .

وترى دكتورة قريرة حمزة أَنَّ قلة التجارب العربية من الرواية يعود إلى عدة أسباب "أهمها ضعف تكوين الرِّوائيين في المجال الرقمي كذلك عزوف المتلقي العربي عن تقبل هذا النوع من الرِّوايات، لعدم تعوده على هذا الشكل من النصوص الروائية."[٢٤]

(واجهة رواية (شات) ورواية (صقيع))



(رواية (شات) ٢٠٠٥)

وتُعْتَبر مُحاولات مُحَمَّد سناجلة التي بدأت مُبَكِّرًا في ٢٠٠١م، رهانًا في مجال العالمِ الرَّقَمِيِّ التفاعُلِيِّ استطاع أَنْ يلفت إليه أَنظار كثير من الأُدباء والنقاد والباحثين، وصار حديثًا لا يمل التحدث به في الأوساط العربية؛ لما كان للتجربة من مسارات جديدة، وأدوات جديدة لم يكن يأْلفها الناس الذين تربوا على القراءة من مصادرها الورقيَّة، غير أَنَّ هذا الرهان أو التطلع لم يخلق عالمًا من التكاثر والتناسل؛ فجاء رغم سطوعه فقيرًا في كُتَّابِهِ وكذلك في نتاجاتهم.

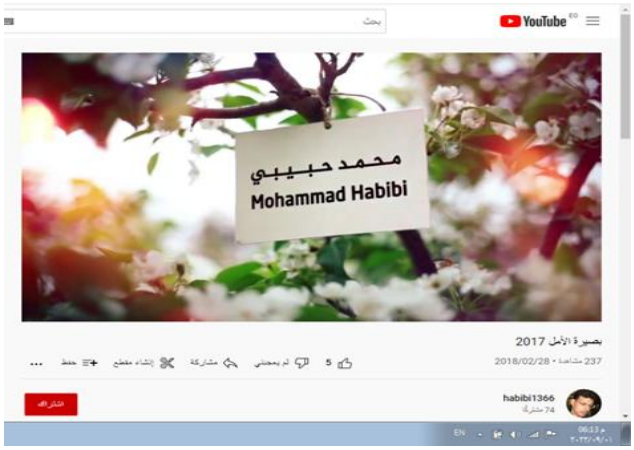
ومِن الرواياتِ الرَّقَمِيَّةِ التفاعُلِيَّةِ أيضًا، رواية (على بعد مليمتر واحد فقط)، للكاتبِ والروائي المغربي عبد الواحد أستيتو، وقد صدرت عام ٢٠١٣م.

كان هذا على مستوى الرِّواية العربية، أَمَّا على مستوى القصيدة فقد جاءت أَعمال الشاعر العراقي مشتاق عباس معن ملحوظة جدًّا في هذا المجال؛ إِذْ نشر قصيدته الرقميَّة الأُولى (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةِ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)، في شهر يوليو من عام ٢٠٠٧م، ثُمَّ قصيدته (لامتناهيات الجدار الناري) عام ٢٠١٧م، ثُمَّ تأتي نصوصه (وجع مسن)، وقد صدرت في نهاية عام ٢٠١٩م، وهي من التكنو ورقي، من العمود الومضة.

واجهة قصيدة (تَبَارِيخُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)

واجهة قصيدة (لامتناهيات الجدار الناري)

ثُمَّ تأتي قصيدة (بصيرة الأمل) للشاعر السعودي محمد حبيبي[٢٥] التي نشرت عام ٢٠١٧م، لكن" تخلو (بصيرة الأمل) تمامًا من تقنية الروابط والعُقد، فلا تحتاج إلى خارطة معرفة لمساراتها القرائية المحتملة، حيث يكون الإبحارُ فيها أُفقيًّا من البداية حتى النهاية، ومن نافذة واحدة؛ لذلك فهي بسيطة تقنيًّا، لكنَّها غنية بعلاماتها ودلالاتها وأَنساقها"[٢٦]



واجهة قصيدة(بصيرة الأمل)

وجهة (قصة ربع مخيف)

ومن الكتابات القصصية الرقمية التفاعلية، قصة (ربع مخيفة) [٢٧] للكاتب والروائي الراحل أحمد خالد توفيق، وقد صدرت عام ٢٠٠٢، وإن كانت نسبة التفاعلية فيها غير مكتملة، لكنها تحققت فيها إلى حد كبير؛ حيث اجتمع لها من العناصر: اللغة اللسانية، والصوت، والصورة، والحركة، وبعض الروابط المتشعبة.

ومن السرد القصصي الرقمي التفاعلي تأتي قصتا (احتمالات)، التي صدرت في أبريل ٢٠٠٦م، و(محطات)، ٢٠٠٩م، للكاتب والقاص المغربي محمد أشويكة، بالإضافة إلى قصة (جفنات جمر) لإسماعيل البويحياوي، وقد صدرت في ٠٩ يوليو ٢٠١٤م.

وعلى الرَّغم من هذا الحجم الضئيل جدًّا للمحتوى الأدبي الرقمي في صيغته (التفاعلية)، وهو مشروع قد مضى على البدء فيه ما يزيد عن عشرين عامًا، وهو كما هو لم يَعْدُ مجموعة من النصوص السرديَّة والشعريَّة والمسرحية لم يتجاوز عددها أصابع اليدين؛ فإنَّ في المقابل عددًا كبيرًا من المقالات والدراسات والبحوث الأكاديمية، وغيرها، قد تناولت هذه التجارب بحثًا ودراسةً وتنظيرًا؛ حتى إنَّها فاقت أضعاف المحتوى الأدبي للنص الرقمي التفاعلي.

الْمَبْحَثُ الثَّالِثُ: الْبِنَى الأُسْلُوبِيَّةُ وَطَبِيعَةُ تَحَوُّلِهَا فِي النَّصِّ الشِّعْرِيِّ الرَّقَمِيِّ التَّفَاعُلِيِّ:

تأتي أَهمية البنية الأُسلوبيَّة في النصِّ الأَدبي عامة من خلال ما تُخَلِّفه من حالة توتر يتبعها حركة زائدة من المتلقي؛ تستدعي عملية التأويل المتعدد وزيادة الدلالة، وتعمل البنى الأُسلوبية في النص الشعري بشكل أكمل أو بشكل أَتمّ؛ نظرًا لارتباطه في الغالب بكلِّ المستويات الأُسْلُوبِيَّة. وقد بُحثَت البنى الأُسْلوبيَّة وعُرفت مرتبطة باللغة من خلال دراسة مستويات الخطاب التي اعتمدت في المقام الأول والأخير على اللغة اللسانية، ولكن بعد ظهور النص الرقمي التفاعلي؛ صار بوسعنا أَنْ نجد صيغًا جديدة للبنى الأُسْلُوبيَّة غير تلك التي ترتبط ارتباطًا كليًّا باللغة اللسانية. ويُعَدُّ النصُّ الشعريُّ الرقميُّ التَّفَاعُلي أحدث ما وصل إليه مفهومٌ للنَّص الشعري، غير أَنَّه لا يمكن بحال من الأحوال إغفال ما آل إليه مفهوم النص الشعري من قبل، في ظل النظريات النقديَّة والمناهج البحثيَّة الحديثة، التي اتخذ من اللغة وحسب مركزًا رئيسًا؛ للانتقال بالنص شعريًّا مثل البنيوية، والأُسلوبية، والسيميائية، وغيرها.

إنَّ اللغة الأبجديَّة أو اللسانية بطبيعة الحال تشتمل على كل مستويات الخطاب من صوتية، وصرفية، وتركيبية، ودلالية،(وتقع دراسة اللسانيات عامة بين البنية والدلالة)، بالإضافة إلى أَنَّها تفرز كثيرًا من الدلالات التي تنتجها الكلمة والآلة على السواء، مثل الحركية، والبصرية، والصوتية، فتُؤديها الكلمة مثلما تُؤديها الآلة، لكنَّها في اللسانيات مُتخيَّلة وفي الآلة واقعية رمزية أَيضًا. وفي ظلِّ استخدامِ اللغةِ المُزدوجة في النصِّ الرقميِّ التفاعليِّ، الذي سمحَ بدخول الحركة، والصورة، والصوت بشكل محسوسٍ ضمن لغة النص؛ قد يُصبحُ المدلولُ في القصيدة التفاعلية دالاً. فإذا كُنَّا نتحدثُ في القصيدةِ الورقيةِ عن دلالة الكلمة أو المُفردة على الحركة، أو الصوت، أو اللون؛ فإنَّنا في القصيدةِ الرقميةِ التفاعليةِ صرنا نتحدث إلى جانب ذلك عن دلالةِ كُلِّ هذه المؤثرات الحسية من: حركة، وصورة، وصوت، ومناسبتها للكلمات أو الدوال اللسانية.

ومن هنا تحوَّلت البنيةُ الأُسْلُوبِيَّة في النصِّ الرقميِّ التفاعليِّ؛ لتصبح اللغةُ اللسانيةُ (بجميع مستوياتها)هي الأساس، مصحوبة أو مقرونةً بدوالٍ آلية حركية، وبصرية، وسمعية؛ ويترتب على ذلك وُجود علاقة بين البنيةِ اللغويَّةِ اللسانيَّةِ، والمُلْحَقَاتِ الآليةِ، وتتشكَّلُ مُستوياتُ الخطاب عبرَ اللغة، ويُنظر إلى (اللغة اللسانية) باعتبارها صوتًا، وبنيةً، وتركيبًا ودالاً في جميع الأحوال، وإلى (اللغة الآلية) باعتباره دالاً حركيًّا، ومرئيًّا، ومسموعيًّا. ومن خلال التوليف بين ما هو أَبجدي وغيره من تقنيات التكنولوجيا الحديثة توَلَّدت بنى أُسْلُوبِيَّة ملفوظة وأُخرى غير ملفوظة (حركية، بصريَّة، سمعية)، وعبر الترابط، والتشعب، والتفاعل حدث ما يُشبه الإندماج الأُسْلُوبِيِّ. وتَتَحَدَّدُ قيمةُ اللغةِ المُزْدَوجةِ فِي النصِّ الرَّقَمِيِّ التفاعُلِيِّ بِناءً عَلَى مساحةِ الانسجامِ والمناسبةِ بين اللسانيِّ والآليِّ، بالإِضَافَةِ إلى قُدْرةِ الانحرَافِ البِنَائِيِّ والتَّشْكِيلِيِّ عَلى التَّشَظِّي الأُسْلُوبِيِّ والدَّلالِيِّ.

وتَتَعَدَّدُ الْبِنَى الأُسْلُوبِيَّة في النَّصِّ الشعري الرَّقميِّ في (صيغته التَّفَاعُلِيِّة)؛ نظرًا لتعدد عناصر بنائه؛ حيث يتكون أَساسًا من النِّظامِ اللُّغَوِي، الذي يعمل في ظلِّ المؤثرات التكنولوجية، كما تعمل هي في ظل النظام اللغوي؛ وهنا تنشأ المزاوجة الأُسْلُوبيَّة بين ما هو حرفي وما هو آليّ وما هو أيقوني؛ إِذْ تبدو البنية الحركيَّة، والبصرية، والصوتية بنى أُسْلُوبِيَّة، وهي كثيرة ملحوظة فِي نُصُوصِ (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)[٢٨] للشاعر العراقي مشتاق عباس معن.

وقد أشار علاء جبر إِلى أَنَّ مشتاق معن أكسب شعره الورقيَّ صفة التفاعلية؛ حيث أَفاد – قبل كتاباته الرقميَّة التفاعليَّة – في بناء نصوصه الورقية (المتجاوزة شعريًّا) مِن مبدأ الحواريَّة، ثُمَّ أَفاد من الأَجناس والعلوم في صياغة النصِّ الإبداعي، ومن تقنية السيناريو، وهندسة الطباعة في كتابة نص من متن وهامش معًا أو منفصلين، كما أَفاد من شعر الومضة؛ حيث أضفى على شعره الورقي صفة التفاعلية؛ ذلك أَنَّ هذه التفاعلية تستدعي تدخل المتلقي لإعادة إِنتاجِ النصِّ، وتشغيل آلية التأويل[٢٩]

فَإِذا كان مشتاق معن قد سعى في توسيع رقعة عناصر النص الورقي باستخدام معينات لسانيَّة وشكلية وفنية؛ فلم يكن كبيرًا أو بعيدًا عليه أَنْ يسعى – في تشكيل نصه الرقمي التفاعلي – إِلى إحراز كُلِّ ما هو جديد؛ يعمل على أسلبة النصِّ، ويزيد من شعرِيَّته؛ فلم تعد اللغة الأبجدية وحدها مَفْرخةً لأَساليب النص، ولا مصدرًا لدلالاته، ولا منبعًا لإِيقاعاته؛ حيث مثَّلت الآلة عنصرًا مهمًا ومُنْتجًا أُسلوبِيًّا أَسَاسيًّا. ونظرًا للمدخلات الجديدة على القصيدة؛ فقد طرأت على البنى الأُسلوبية بعض التحديثات التي تزيد من قدرتها الشعرية والإِيحائيَّة؛ وينبغي أَنْ تُؤخذ في الاعتبار عند دراسة النص الرقمي التفاعلي أُسلوبيًّا.

وتأتي قصيدة (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ) في نسختين؛ حيث يوجد هناك في منتصف الواجهة (الشاشة الزرقاء) رأس تمثال منحوت، للفنان الكويتي سامي مُحمَّد ١٩٨٠م، يحمل معنى(الشلل والمقاومة)، به أيقونتان توحيان أن وظيفتيهما واحدة؛ ذلك أَنَّ كلتا الأيقونتين مكتوب بهما (اضغط فوق ضلوع البوح)،إحداهن على جبهة التمثال، وهي مدخل (النسخة الأولى)، والأُخرى أسفل الأَنف، وهي مدخل (النسخة الثانية)، وإِنْ تماثلت الأَيقونتان في الصياغة؛ فإِنَّ موضوع كلٍّ منهما يمنح الآخر بُعدًا دلاليًّا مُغايرًا، على الرغم من شدة التماثل بينهما في الوقت ذاته.

وتأتي اللغة في نصوص (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ) مزيجًا من:

١- (اللغة اللسانية) المقروءة التي تُوجد فيما بين الواجهة، و(متن)، و(حاشية)، و(مكابرة)، و(هامش)، والشريط الإِخباري المتحرك، المصاحب لكلٍّ مِمَّا سبق في النسخة الأولى، و(متن)، و(حاشية)، و(نصيحة)، و(نصيحة أُخرى)، و(هامش)، والشريط الإِخباري المتحرك، المصاحب لكلٍّ مما سبق في النسخة الثانية أَيضًا.

٢- (اللغة الآلية) من حركة، وصورة، وصوت؛ وهي المؤثرات الحركية والمرئية والسمعيَّة، المصاحبة للنصِّ اللسانيِّ في النسختين.

٣- (اللغة الأَيقونيَّة)، وهي الأَيقونات الإلكترونية التي تدعم الترابط التشعبي في النصِّ، كما تعمل على إنماء الجانب التفاعلي، ولها وظيفة أُخرى تكمن في إحالة السواكن إلى متحركات.

وسوف يُشير الباحث إلى عناصر بناء النسخة الأُولى التي تنبثق من خلال أيقونة (اضغط فوق ضلوع البوح) الأولى بـ (متن١)، و(حاشية١)، و(مكابرة)، و(هامش١)، ثمَّ إلى عناصر بناء النسخة الثانية، التي تنبثق من خلال أيقونة (اضغط فوق ضلوع البوح) الثانية بـ (متن٢)، و(حاشية٢)، و(نصيحة)، و(نصيحة أُخرى)، و(هامش٢)، وهو إجراء تسهل من خلاله الإشارة إلى هذه العناصر أَثناء الدراسة؛ وحتى لا يكون هناك لبسٌ فيما بينها.

واجهة قصيدة (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةِ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)

(تمثال الفنان الكويتي سامي مُحمَّد)

وتجدرُ الإشارة إلى أَنَّ هناك مدخلين لدراستنا للبنى الأُسلوبية في النصِّ الرقميِّ التفاعليِّ؛ فقد ندخل إليها من الجانب (اللغوي اللساني)، ثُمَّ نلحق به علاقته باللغة الآلية، أو يكون مدخلنا إلى دراسة البنى الأُسلوبية من الجانب (اللغوي الآلي)، ثم نلحق به علاقته باللغة اللسانية، ومساحة الانسجام بينهما، وأَثر كلتا اللغتين في إنتاج الدلالة، ولا يمكن أَنْ ندرس مستوى بمعزلٍ عن آخر، ولا بنية بمعزلٍ عن أُخرى؛ ذلك أَن تلك المستويات والبنى اللسانية والآلية ذات تَدَاخُلٍ؛ ويكون من الصعبِ أَنْ نضعَ جُسورًا أو حُدودًا فاصلة بينهما.

وَبِدُخُولِ اللغةِ الآليَّةِ ضِمْنَ مُكوِّناتِ النصِّ الرَّقميِّ التفاعليِّ، وامتزاجها باللغةِ اللسانيَّةِ حَتَّى صَارَتْ مَعَهَا كأَنَّهُما لُغةٌ واحدةٌ؛ اتسع "مفهومُ (النصِّية) ليشملَ كلَّ ما له القدرة على التأثير في المتلقي فنيًّا، ويُثير فيه انفعالاتٍ معينة بفعل البوح المُرسل إليه، والتعامل مع الأدبِ التفاعليِّ الرقميِّ على أَنَّه خِطابٌ"(٣٠) يَجْرِي عليه ما يَجْرِي على الخطابِ اللسانيِّ الْوَرَقِيِّ؛ وبناءً عليه ينبغي الدُّخولُ إلى دراسةِ النصِّ الأَدَبِيِّ الرَّقميِّ التفاعليِّ مِنْ خلالِ الجمعِ بينَ مُستوياتِ خطابه: المستوى اللغوي اللساني، والمستوى الحركي، والمستوى البصري، والمستوى السمعي. وتَتَحَدَّدُ أُسْلُوبيَّةُ النصِّ الأَدبيِّ (الرَّقميِّ التفاعليِّ) في ظلِّ اتساع مفهوم (النصِّية) في نصوص(تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ) مِنْ خِلالِ استقراءِ البِنَى الأُسْلُوبِيَّةِ في الحركةِ والصورةِ والصوتِ مثلما يَتِمُّ اسْتِقْرَاؤُهَا في الحرف؛ فتبرز لدينا بِنى أُسلوبيَّةٌ تعملُ فِي إِطَارٍ يَضُمُّ كُلَّ مُسْتَوياتِ النصِّ.

الْمُسْتَوَى اللغويُّ :

المقصود بالمستوى اللغوي تلك البنية اللغوية، التي تقوم على"وحدتي (الصوت والصرف)، وهما (الفونيم) و(المورفيم)، ويُعرَّف الأوَّل بأَنَّه أَصغر وحدة صوتية غير قابلة للتجزئة... للفونيم وظيفتان: أساسية، وثانوية، فالأولى حين يمتلك القدرة في عملية الاستبدال الموقعي للتراكيب، والثانية، تتحدد في حفظ التباين بين هذه التراكيب بعضها عن البعض الآخر"(٣١) وعلى الرَّغم من القولِ باتساعِ مفهومِ لغةِ الشعرِ؛ لتتجاوز حُدُودَ الحروفِ والكلماتِ والتراكيبِ إلى كلِّ ما يُسهمُ في بناءِ النصِّ؛ فليس هناك إِبْداعٌ إلاَّ في إطار من التراكيب؛ ليتأكد القول بأَنَّ" الشاعرَ أو الناثرَ مبدع تراكيب قبل أَن يكون مبدع فن أدبي معين، وكلّ عبقريته إنَّما تتمثل في قدرته الخاصة على تركيب مفرداته على نحو معين ينتهي بها الأمر إلى أَنْ تصير رمزًا كليًّا يُشير إلى تركيب ذهني كلي أيضًا."(٣٢)؛ إِذًا فليس هناك خطاب شعري أو نثري بدون اللغة الصوتية مهما بلغت التكنولوجيا مبلغها في تصدير معطياتها الحديثة؛ ذلك" أَنَّ اللغة الصوتية هي الوسيلة الإنسانية الشائعة بين الأُمم إلى حد أَنَّه لم يثبت وجود شعب لا يستعمل اللغة الصوتية في الاتصال"(٣٣)، وتُعَدُّ البنيَّة اللغويَّة عنصرًا أَساسيًّا من بين مكونات النصِّ الورقي والنصِّ الرقمي التفاعليِّ على السواء، وفي كلا النصين تعمل البنية اللغويَّة بشكل أساسي في انطلاقهما نحو التفاعليَّة.

والبنيةُ اللغويَّةُ أو اللسانيَّةُ المَلْفُوظةُ، حسب نُصوص(تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)؛ تأتي على شقين: لغة مُتَحَرِّكة، ذات حركة مرئية، وأُخرى ثابتة، وكلاهما مَقْرُوءٌ وَمَرْئِيٌّ. أَمَّا اللغةُ المتحركةُ فقد انحصرتْ في شريط الأَخبار المُتحرك باتجاه يسار الشاشة ويمين المتلقي، وهي لسانيةٌ؛ لأنَّها مَلْفُوظةٌ وَمَقْرُوءةٌ، ومرئية أو بصرية؛ لأَنَّها مكتوبة يجتمعُ لها أكثرُ من لونٍ، وهي حركيَّةٌ أَيضًا، ثمَّ إنَّها ممهورةٌ بصوتٍ مُوسيقيٍّ؛ مِمَّا يُخَيَّل للمتلقي أَنَّها مَسْمُوعةٌ أَيضًا.

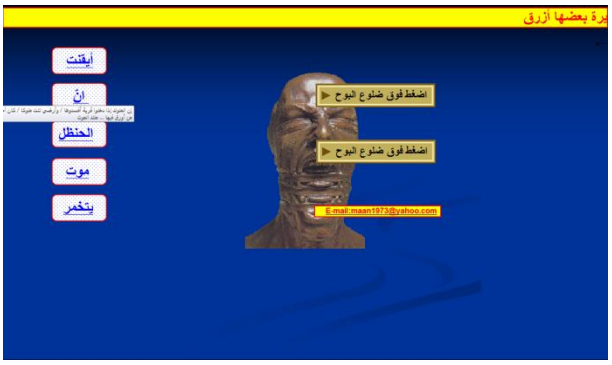
وأَمَّا الشق الثاني من اللغة اللسانية في نُصوص(تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)، هي (اللغة الثابتة)، أو (الساكنة)، التي لا يُرى لها حركة بالعين على الشاشة، وعلى الرَّغم من السكون الذي تبدو عليه هذه اللغة في الشكل؛ فإنَّهَا بفعل (اللغة الآلية) تتحول إلى متحركة، وهي حركة مُتَخَيَّلة والاحساس بها مُتَخَيَّل أَيضًا؛ حيث تُخرجها الآلية من نطاق السكون إلى الحركة من خلال اللوحات، أو الألوان، أو الصور المُصاحبة لها، أومن من خلال الارتباط الصوتي (الإيقاعي والموسيقي)، أو الدلالي بين اللغة اللسانية المتحركة في الشريط الإخباري (حيث تتناغم وتتناسب مع اللغة الثابتة)، وإلَّا من خلال إدارة النص عبر التنقل بين الأَيقونات الإلكترونية من متن إلى حاشية إلى هامش أو بالرجوع إلى أحدهم...؛ كل ذلك يدعم مبدأ التفاعلية الذي يقوم عليه النصُّ الرقميُّ التفاعليُّ.

كما تُوجد بعض النصوص اللسانية في واجهة (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)، لا هي متحركة ولاهي ثابتة، بل يمكن أَن نعتبرها شقًا ثالثا أو شكلا ثالثًا من أشكال اللغة اللسانية، وهي لغة (مضمرة) منبثقة؛ ذلك أَنَّها تنبثق عبر الأيقونات الخمس التي على يمين الشاشة، وهي: (أيقنت)،(أَنَّ)،(الحنظل)، (موت)، (يتخمر)، وتبدو النصوص المنبثقة عن تلك الأيقونات من خلال مستطيلات، تتولد عبر تقنية التمرير بالمؤشر.

وهذه الأيقونات تعمل باعْتِبَارِهَا مفاتيح أو مرجعيَّات، أيقونات مستطيلة، إطارها الخارجي باللون الأحمر، إذا ضغطنا على إحدى هذه الأَيقونات تَحَوَّلَ لونُها إلى الأزرق، وإذَا وضعنا المُؤشرَ أو مرَّرناه على إحداها؛ انبثق عنها مستطيل حواريٌّ، وعلى سبيل المثال فإنَّنا إذا وضعنا المؤشر أو مرَّرناه على الأيقونة الأُولى (أيقنت)؛ انبثق عنها مستطيل حواريٌّ به هذه الجمل الشعرية: (أيقنت/ حين قرأت (كتاب الدنيا)/أَنَّ النَّاسَ توابيت/والأحلام برأس الموتى/ك (طراز القبر/المنقوش بأَحلى مرمر/والعطر المنثور على أبواب اللحد/وبَخور الأعواد الثكلى/تنزف عنبر/... ... أيقنت:/أَنَّ المولودين ضحَايا/ونعيش / لكن... كي نُقبر).

وعلى الرَّغم مِنْ أَنَّ الفعل(أيقنتُ) قد تأكَّد في ذاته؛ ذلك أَنَّه لا يأتي إلَّا بعد إزاحةِ الظنِّ أو دَرْءِ الشك؛ فإنَّ الشاعرَ يبدأُ النصَّ اللسانيَّ المُنْبثقَ عبرَ أيقونةِ(أيقنتُ) بالفعل نفسه (أيقنتُ) زيادةً في التأكيدِ والحتميَّةِ على التثبت بما لا يدع مجالاً للنسبية؛ كما الحياة فإنَّها طريق إلى الموت.

كذلك إذا وضعنا المؤشر أو مرَّرناه على الأيقونة الثانية (انَّ)•؛ سوف ينبثق عن ذلك مستطيلٌ حواري يحتوي على النص اللساني:(إنَّ الملوك إذا دخلوا قريةً أفسدوها/ وأرضي تئث ملوكًا/ كان آخر من أورق فيها...ملك الموت)؛ فيفتتح النصَّ الثاني بحرف توكيد أيضًا؛ لتتضح الخلفية المؤكدة أكثر، كما تتعدَّدُ المؤكِّدات اليقينيَّة.



واجهة قصيدة (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةِ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)

وهكذا يبدأ النصُّ المُضْمَرُ المُتَعَرَّف عليه مصادفة بكلمةٍ مُمَاثلةٍ لِعُنوان الأَيقونة، فبالتمرير على أيقونة (الحنظل)؛ يَظْهَرُ هذا النصُّ:(الحنظل:أدمن شربَ هُمومِ الْمنصاعين لبوح الحزن...: فتحنظل)، والفعلُ (تَحَنْظَلَ) (تَفَعْلَلَ) جاء نتيجةً، سَبَبُها أَنَّ الحنظلَ أدمنَ حُدُوثَ الفعلِ؛ فَتَحَنْظَلَ أي اتخذ من ذلك عادةً.

ثُمَّ ينبثق عن أيقونة (موت) نصٌّ يبدأ بالكلمة ذاتها:(موت يعدو...ماذا يبغي هذا العدَّاءُ المسكين؟!.)

ونلمس هنا أَنَّ النصَّ الرقميَّ التفاعليَّ للشاعر(مشتاق معن) يتقاطعُ مع نص (كاندل) من خلال واجهة القصيدة؛ حيث استخدم تقنيةَ النصِّ المُضْمَرِ أو تقنيةَ النصِّ الباطنِ، الذي يظهر ثم لا يلبث أَنْ يختفي، وتبدو تفاعُلِيَّةُ هذه التقنية مِنْ خلال البحثِ الدائمِ مِن المتلقي؛ إذْ رُبَّما بتحريك المُؤشرِ إلى اتجاه

ما، أو تمريره فوق أَيقونة ما؛ قد يَتَوَصَّلُ الْمُتَلَقِّي إلى نصٍّ مُضْمَرٍ، ينبثقُ له من أيِّ مكان فِي فَضَاءِ النصِّ.

هذا النصُّ الكامنُ الذي يبرز فجأةً وبدون توقع للمتلقي، هو جزءٌ لا يكتمل النصُّ بدونه، ولا يُمكن التعامل معه بمعزل عن اللغةِ الآلية والأيقونية؛ وهو ما يُؤكد للباحث أَنَّ اللغة اللسانية في واجهة القصيدة، أو في المتن، أو الحاشية، أو الهامش، أو غير ذلك من الصفحات الرقميَّة للنصِّ تصير ناقصةً أو غيرَ مكتملة ما لم تُؤخذ في إطارِ الأيقونات الإلكترونيَّة والمُؤثرات الآلية. وهذه الأيقونات قد صارت تخضع للنظام التركيبي للجملة، ولا تخضع له في الوقت ذاته؛ فقد جاء تلك الأيقونات الواقعة يمين الواجهة ويسار المتلقي عمودية: (أيقنت)،(أَنَّ)،(الحنظل)، (موت)، (يتخمر)، وإذا قرأناها من أَعلى إلى أسفل أعطتنا جملة تامة، هي(أيقنت أَنَّ الحنظل موت يتخمر)، وبناء عليه تبدو اللغة الأيقونية ذات ارتباط لساني تركيبي، وهي في الوقت ذاته تحتفظ بكونها أَيقونةً إلكترونية.

كما أَنَّ هناك ارتباطًا أو علاقة ارتباطية بين (العنوان) وتلك الأَيقونات العموديَّة المُوَلِّدة للجمل الشعريَّة؛ حيث يُوجد توازٍ عددي بين عدد الكلمات التي يتكون منها العنوان وبين عدد هذه الأيقونات، كذلك هناك توازٍ أو تماثل تام في الصيغة بين الأَيقونتين الرئيستين في منتصف الواجهة(اضغط فوق ضلوع البوح)، الأولى والثانية.

كذلك فإنَّ هناك حركة ملحوظة في عنوان القصيدة؛ إِذْ يتحرك العنوانُ باتجاه يسار الشاشة، وتوجد مثل هذه الحركة في الأيقونات؛ ناتجة عن الانتقال عبر التمرير فوقها، بالإضافة إلى تنوع الانبثاقات اللسانية، كما أَنَّ هناك ارتباطًا دلاليًّا بين العنوانِ والنصوصِ اللسانيةِ المُنْبَثِقَةِ عبر التمرير، وارتباطًا دلاليًّا آخر بين جملة الأَيقونات وبين الموسيقا الجنائزية، التي تتكرر ولم تتوقف منذ لحظةِ الدُّخولِ إلى واجهة القصيدة.

بينما تُنتج الأَيقونة الخامسة(يتخمر) نَصًّا آخرَ:(يتخمر ظلي في الغرفة، وأَنا عار في طرقات الروح/ أَتلمسني/ لعل الغربال المتلفع جلدي/ يوقظ ظلي/ الموغل في التوحيد بدوني/ كي يشرك بي)؛ فَتتفَجَّرُ عنه دلالة تتناسبُ مع الأَزرق في العنوان، ومع دلالة المقاومة في صورة التمثال، كما يتناسب لون الشاشة مع مساحة الأزرق من خلال نسبتها إلى التباريح، فاللون في الواجهة أكثر انسجامًا مع عنوان النص؛ ذلك أَنَّ (نسبة الأزرق إلى التباريح تتوازى مع نسبة المقاومة إلى الشلل).

يقوم النصُّ الرقميُّ التفاعليُّ على ظاهرة التناص، سواء أكان تناصًّا لسانيًّا نَصِّيًّا، كما في التناص مع القرآن الكريم بالاقتباس، كاستدعاء قوله تعالى:(إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرِيةً أَفْسَدُوها) [٣٤]، أو بالامتصاص، كما في استدعاء حكاية نبي الله يوسف عليه السلام، (متن٢)، أَم كان تناصًّا آليًّا، كما في استدعاء لوحة (سيلفادور دالي)، واستدعاء صورة التمثال، والموسيقا.

وتعمل اللغة الأيقونية من خلال تقنيتي الضغط والتمرير، ويستخدمهما مشتاق معن منذ واجهة القصيدة، كما أَنَّ هناك ارتباطًا دلاليًّا بين كلمة (اضغط) وبين الخاصية الأيقونية التي تعمل من خلال الضغط في الأَصل، وكذلك بين فعل الضغط الذي يقوم به المتلقي.

ويعمل النصُّ الرقميُّ التفاعليُّ(تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةِ بَعْضُهَا أَزْرَقُ) من خلال ثلاث صفحات رقمية تفاعلية أَساسية، هي (متن – حاشية – هامش)، وتوجد هذه الصفحات في كلتا النسختين من النص، بالإضافة إلى بعض الصفحات التي يُمكن أَنْ نطلق عليها صفحات ثانوية، ومع ذلك فهي تقوم بدورٍ مُهم لا يقل أهمية عن دور الصفحات الأساسية، وتُمثلُ تلك الصفحات درجةً من المقاومة، كما في (مكابرة) في الجزء الأول.

وقد جَاءَ تَوْظِيفُ(المتن والحاشية)؛ فكْرَةً نَابِعَةً مِنَ التراثِ العربيِّ حيث يُمَثلان عنصرين أَساسيَّين فِي كتابة أو صناعة المخطوط. والمتن"هو ما انتهى إليه السند في الكلام. أو هو النص ودونه الحواشي. أو هو صلب الكلام"[٣٥] أمَّا الحاشية، فهي"جانب الكتاب وطرفه. كان المؤلف أو الناسخ يترك لها فراغًا على جانبي صفحة المخطوط ليتمكن القارئ من التعليق والتحشية. أَمَّا المؤلف عندما يريد إضافة أو تفسيرًا أو استطرادًا فإنَّه يدرجه في المتن ويميزه بقوله: تنبيه، فائدة، تعليق، بيان، حاشية، إشارة لطيفة، أو مبحث وما ماثل هذه الألفاظ. وقد ظهر هذا في التأليف العربي في نهاية القرن السابع الهجري."[٣٦]؛ فتقع التحشية بين المؤلف والقارئ، وهذه إشارة إلى قدم جذور التفاعلية الورقية، وهو ما تتيحة النصوص الرقمية التفاعلية الآن للمتلقي والمؤلف من التعليق والإضافة، وغيره. وأمَّا الهامش فهو"الفراغ والمساحة الموجودة في آخر الصفحة. والغاية منه تجريد المتن من الاستطراد. ولم تشع الهوامش عند المؤلفين إلَّا بعد مضي قرنين من الزمن لظهور الطباعة، ولا نجد أثرًا لهوامش في عصر المخطوطات، بل كانوا يستعملون كلمة حاشية"[٣٧]، وهذا أَيضًا مِمَّا يُؤكد رؤية الباحث في اعتماد المؤلف الرقمي التفاعلي على التناص في كثيرٍ من أَشكاله.

ويُصَوِّرُ(متن١) حالةَ الاغتيالِ الدَّائمِ للخُطَى، ويَكْشِفُ عن الْمَسِيرِ المبتورِ؛ وإثْرَ ذلك يَسْتَدْعِي الشاعرُ جُزْءًا من لوحة الفنان التشكيلي سيلفادور دالي. وفي قوله: (أَجّلت شمسُهُ ضوءَ ذاك النهار) دلالة على الشلل، والذي تدعمه تلك اللوحة المرافقة للمتن.

في مدار عتيق .../ أجّلت شمسُهُ/ ضوءَ ذاك النهار/ فوق تلك الديار التي لم يطأ أرضَهَا/ صوتُ خطوِ السنين/ ...أدلجتْ عتمة من غبار الليالي التي/ لم تزل فوق رمش السماء.../ يقتفي ظلُّها:/ هفهفاتِ المسير التي بذرتها خطاي/ فوق ذاك الطريق العتيق.

ثمَّ يقول:... فتّشت خطوتي عن طريق جديد/ في مدار جديد.../ يحتوي هفهفات المسير التي ضيعتها الدروبْ.

وهناك دائمًا تعالق وتعانق بين اللغة المتحركة والساكنة؛ حيث صحبت كلُّ لغة متحركة في الشريط الإخباري لغةً ساكنة أو ثابتة، كما في (متن، وحاشية، ومكابرة، وهامش) في النسخة الأولى من النصِّ، غير أَنَّ هذا السكون كما سبقت الإشارة يكتسب الحركة بفعل اللغة الآلية، والأُخرى الأيقونية.

تميل دلالة النسخة الأولى من نصوص(تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ) كثيرًا إلى الشلل أو الإخفاق أو الموت، وفي النسخة الثانية تميل الدلالة أكثر نحو المقاومة، وفي النسختين تكاد تَلْمِسُ كلتا الدلالتين معًا. ففي(متن ٢) يبحث الشاعرُ عن باب للخلاص(مُقاومة)، بينما ترمز(حاشية٢) إلى موت تلك المقاومة، وعدم جدوى البحث. وتعمل البنية الآلية والبنية اللغوية جنبًا إلى جنبٍ على إقامة النصِّ الرقميِّ، وتفاعليته، واتساع دلالته، وإمكانية إنتاجه مُجدَّدًا.

ومن علاماتِ غيابِ سُلْطةِ النصِّ الرقميِّ التفاعليِّ هُنَا، أَنَّه يصير باستطاعة المتلقي مُشاهدةَ النسخة الثانية من النصوص من خلال الضغط على الأيقونة الثانية(اضغط فوق ضلوع البوح) قبل الضغط على الأيقونة الأولى؛ فبإمكان المتلقي أَنْ يُحدِّدَ نقطتي البداية والنهاية، وله أَنْ يُغيِّرَهما، كما يمكن للمؤلف وللمتلقي العودة للنصِّ وإنتاجه من جديد.

الْمُسْتَوَى الْحَرَكِيُّ:

على الرَّغم من أَهمية اللغة اللسانية في إنجاز عملية التواصل فقد استخدم الإنسانُ – منذ وقت مبكرٍ – بجانبها "وسائل اتصالية غير كلاميَّة، بعضها قد يُصاحب الكلام، وبعضها الآخر مستقل عنه"[٣٨]، وقد يسهل عمل هذه الوسائل أَثناء اللقاءات العادية بين البشر بعضهم البعض، وفي تصوير أو تسجيل الأعمال الدرامية أو الأفلام التسجيلية، التي تعتمد على الحركة والصورة والصوت، بالإضافة إلى اعتمادها في الأساس على اللغة الكلامية، ويظل استخدام هذه الوسائل صعبًا مع اللغة الأدبية نثرًا وشعرًا في طورها الورقي. ولكن مع تطور شكل الخطاب الأدبي، وما ترتب عليه من تغيير في عناصر بنائه، وانتقاله إلى الفضاء الشبكي؛ لم تكن هناك صعوبة في إضافة هذه المؤثرات إلى جانب النص المكتوب، وإنَّما تكمن الصعوبة الحقيقية في عملية التوليف والمناسبة بين اللغة اللسانية واللغة الآلية، وقدرتهما مُجْتَمِعَيْن على إنتاج نصٍّ أدبيٍّ رقميٍّ تفاعليٍّ.

وتقع اللغة اللسانية موقعًا مهمًا وأَساسيًّا من نصوص(تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)، وتقاسمها هذه الأهمية اللغة الآلية؛ حيث نجح الشاعر في إقامة شراكة لغوية إشاريَّة تستوعب كثيرًا من الدلالات، وتُتاح لكثير من التأويلات، كما تقبل جميع التغييرات من المؤلف والمتلقي على السواء.

وتبدو البنية الحركية منذ اللحظة الأُولى في الدخول إلى واجهة(تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)؛ حيث يتحرك شريطٌ إخباريٌّ – ذو أرضية صفراء، مكتوب باللون الأَحمر– باتجاه يسار الشاشة ويمين

المتلقي، يحمل هذا الشريطُ عنوان النصوص:(تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)، ولا يتوقف عن الحركة والاستمراريَّة.

وإنَّ استمرارَ حركةِ (العُنوان) يَعنِي استمرار إنتاج (التباريح)، تلك التي لا تتوقف، وكُلَّما مرَّت تلك (التباريحُ)، أو كُلَّما مرَّ (العنوانُ) لم يكن مرورُه إلَّا أكثر حركة، ثُمَّ إنَّ هُناك حركةً أُخرى يكونُ المُتلقي فاعلاً أَسَاسِيًّا فيها حين يتنقل بين الأَيقونات الإلكترونيَّة على يمين الواجهة، وإذا قرأنا عُنْوَانَاتِ هذه الأَيقونات مُجْتَمِعَةً؛ جَاءَتْ كأنَّها نتيجةٌ لذاتِ الحركةِ فِي العُنوانِ، فَكُلَّما رأيت التباريح الحمراء تمرُّ فِي شريطِ الأَخبار؛ (أيقنت أَنَّ الحنظلَ موتٌ يتخمر).

واجهة قصيدة (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)

وهناك حركةٌ فِي التمثالِ مُتَخَيَّلةٌ تَسْتَدْعِيهَا أو تَسْتَفِزُّها حَرَكَةُ العُنوانِ، والنُّصوصُ اللسانِيَّةُ المُضْمَرَةُ، التي تظهرُ مَحْضَ المصادفة بتمرير المُؤشر، ثمَّ تختفي فِي أَقل مِنْ خَمْسِ ثَوَانٍ.

كذلك تأتي اللغةُ اللسانيةُ – فيما بعد – مُنَاسِبةً للحركةِ؛ حيث تجيء كثيرٌ مِن المفرداتِ والتراكيبِ مُتَضَمِّنةً دلالتها ومستواها؛ فإذا نقر المتلقي أو ضغط في الواجهة على(اضغط فوق ضلوع البوح) الأولى؛ انبثق عن ذلك فضاءٌ جديدٌ هو(متن١)، يعلو هذا الفضاء شريطٌ ذو أرضية صفراء أَيضًا، يتحرك باتجاه يمين المتلقي ويسار الشاشة، ويَكُون مُستوى حركته(عاجل): (عاجل : ... ... باتجاه مخيف ... تأخذني خطوتي ،،، فهي تعرف أسرارَ كلّ المخاطر ،،، لكنَّها تشتهي أنْ تقامر في لوعتي دائماً ....)

إنَّ تلك الحركة (العاجلة)، وهي أعلى مستوى وصلتْ إليه حركةُ هذا النص في نسختيه، قد نَاسَبَهَا مِنْ نصِّ الخبرِ ذاتِهِ، قولُ مشتاق معن:(تأخذني خطوتي)، ونَاسَبَهَا مِنْ نصِّ (متن١) قولُهُ: (صوتُ خطوِ السنين/ يقتفي ظلُّها/ هفهفات المسير التي بذرتها خطاي/ الطريق/ كلّما أبصرتني خطاي/أربكتها الدروبُ التي باركت كل خطو سواي!/ فتشت خطوتي عن طريق جديد)، وهي حركةٌ دائرية مُعادة؛ إذْ تعود بِصاحبها إلى الطريق نفسه، وهي تُشبه حركة الخبر المتحرك، الذي لا يلبث أَنْ يمرَّ حتَّى يعود مِنْ جديدٍ، يتصوره الرائي أَنَّه ليس هو، ولكن بُرْهَةً ويُدْرِكُ أَنَّها ذات الحركة:

... في مساء غريب /عانقت خطوتي خصْرَ دربٍ جديد /...غير أن الطريق الذي باركته خطاي / لفَّني من جديد/ نحو ذاك الطريق العتيق ... ؟!.

وعلى الرَّغم من احتماليةِ ظن المتلقي بأَنَّ هناك جديدًا آتيًا يَتَرَتَّبُ عَلَى الْمُقَاوَمَةِ؛ فإنَّه لا يعدو مُحَاوَلاتٍ تأتي في مُواجهة مواقع الإخفاق، يبدو ذلك منذ(متن١)، وهي مُحاولاتٌ غيرُ ناجِحةٍ؛ إذًا سوف يلحظ المتلقي مدى العلاقة المتناغمة فيما بين(الشريط الإخباري) نفسه، كما في قوله:(تأخذني خطوتي) على مستوى الدلالة والحركة، وبينه وبين (متن١)؛ إذْ يتقاطع معه في الدلالة، وكذلك ينعكس (الشريط الإخباري) وما يتضمنه من حركة على (المتن).

ويبدو (الترابط الحركي) في النسخة الأُولى (اضغط فوق ضلوع البوح) من خلال الإيقاع المشترك بين (الشريط المتحرك) – باتجاه يمين المتلقي – وبين (المتن)، وقد جاء النصُّ اللساني في (الشريط المتحرك) و(متن١) على إيقاع (المتدارك)، وهذا الإيقاع يتناسب مع مستوى الحركة(عاجل)؛ فيتحدا في الإيقاع وفي مستوى الحركة. ولكن عندما أَخذت مستويات الحركة في (الشريط المتحرك) تقل تدريجيًّا من (عاجل – عاجل قليلاً – لا تحتاج إلى العجلة – لا داعي للعجلة)؛ تبع ذلك تباين في الإيقاع، كما في (حاشية١)، و(مكابرة)، و(هامش١)، وتبع ذلك أَيضًا انخفاضٌ في مستوى المقاومة.

وكما أَنَّنَا نلحظُ (علاقة الترابط) على مستوى (الإيقاع)؛ نجدها أَيضًا على مستوى (التركيب)؛ ذلك أَنَّ (العجلة) التي بدت عليها (حركة الشريط) ظهرت في (متن١)، من خلال تقديم الشاعر للجار والمجرور ثُمَّ تأخير الفعل(أَجَّلتْ) في قوله: (في مدار عتيق أَجَّلتْ شمسُهُ ضوءَ ذاك النهار)، كما تبدو تلك العجلة في التَّطَلُّعِ إلى إلقاء أخطر ما في الخبر، كذلك يجد المتلقي هذا الترابط على المستوى (الدلالي)؛ من خلال ذكر هذه الكلمات (مدار – خطو – غبار – رمش – خطا – أبصر– فتش – هفهفات – مسير)، بما تُوحيه جميعها من حركة متوالية، وهكذا "فإذا كانت القصيدة التفاعلية الرقمية تتمرد على تفرد اللغة بالإبداع؛ فإنَّ المستويات الأُخرى مِنْ خطابها ما زالت تدورُ في فلك المستوى اللغوي الذي يُعَدُّ صاحب الهيمنة الأعلى على ذلك الخطاب"[٣٩]، ومَع ذلك فإنَّ تِلْكَ الْهَيْمَنة تَصيرُ بِفِعْلِ التوليفِ الْمُنَاسِبِ حَالَةً مِنَ التَّعَاشُقِ والتآلُفِ؛ تَنْدَاحُ مِنْ خِلالِهَا لِلْكَتابةِ الإِبْدَاعِيَّةِ فُرَصُ التَّحَقُّقِ والتَّجَاوزِ عَلى الْمُسْتَوى اللغويِّ والأُسْلُوبِيِّ.

(متن ١)

(حاشية ١)

ويُشِيرُ الاستثمارُ الرَّقَمِيُّ للمتنِ والحاشيةِ – فِي نُصُوصِ (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةِ بَعْضُهَا أَزْرَقُ) – إِلى التَّقَاطُعِ مَعَ التُّرَاثِ الْعَرَبِيِّ، وَفِيهِ إِشَارَةٌ إِلى قِدَمِ جُذُورِ (التَّفَاعُلِيَّةِ)، كَمَا أَنَّ تَوْظِيفَ مُصْطَلَحِ(الْحَاشِيةِ) بِمَا يُفَجِّرُهُ الْمَفْهُومُ مِنْ إِمْكَانِيَّةِ التَّحْدِيثِ؛ جَاءَ مُوَائِمًا لِمَبْدَأ سَدِّ الْفَرَاغَاتِ، الذي قال به (إيزر)، وَالْحَاشِيةُ هِي تِلكَ الْمساحَةُ الْبَيْضَاءُ الَّتِي تَسْمحُ لِلْمُتلقِّي بِأَنْ يُعَلِّقَ أَو يُضِيفَ.

الْمُسْتَوَى الْبَصَرِيُّ:

تدخل الأَلوانُ والصورُ في زمرة التعابير الآلية بصفة عامة، وهي تعمل بصفة خاصة في النصِّ الرَّقميِّ التفاعُلِيِّ بوصفها نصوصًا موازيةً للنص اللساني، وهي تدخل ضمن التناص النوعي أو التعالق الأجناسي، وقد عملت الألوان والصور جنبًا إلى جنب اللغة اللسانية، وحدث بينهما تفاعل؛ أدى إلى ارتباط كلاهما بالآخر، وحتى ينجح الشاعر في إتمام هذا الارتباط عليه أَنْ يجيد التوليف بين النصين اللساني والآلي، ومنذ واجهة نصوص(تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةِ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)، وتلعب الألوان والصور دورًا مهمًا في بناءِ النصِّ الرقميِّ التفاعليِّ، وفي انفتاحه، وتعدد قراءاته، وكثرة دلالاته، وإعادة إنتاجه أَيضًا.

تنحازُ واجهة (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةِ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)، إلى النسخة الأولى – (اضغط فوق ضلوع البوح) الأَيقونة الأولى – من النصوص؛ حيث إِنَّ بعض التباريح يتصف بالأَزرق، وليس كلُّ التباريح،

فالأَزرق مثله مثل جميع الأَلوان، والأَلوان جميعها ليست ذات دلالة مُطلقة، بل تخضع للرؤى المتباينة بحسب نسبتها إلى غيرها أو وقوعها منه، فالأَزرق هنا يمثل الجانب الإيجابي، وبوقوع كلمة (أَزْرقُ) خبرًا لكلمة (بَعْضُهَا) يُقلل مِنْ نِسْبَتِهِ مُقَارَنَةً بمجموع التباريح؛ فيُمَثِّل الأَزْرَقُ الجزءَ الْمَسْمُوحَ مِنَ الْمُقَاوَمَةِ، أو نسبةَ المقاومةِ، أو مساحةَ الأملِ، بينما يُسَيْطِرُ اللونُ الأَحمرُ(الدموي) على معظم الشرائط المتحركة، وهي تحمل معها أَخبارًا متباينة في مستويات الحركة، وتنعكس تلك (الشرائط) وما تَتَضَمَّنُه على غيرها من (متن وحاشية وهامش)، ويحدث بينهما تماهٍ أو ترابط، كذلك فإنَّ المساحة الصفراء تأْخذ نصيبًا كبيرًا من أَرضية النص المتحرك والثابت، وقد جاءت صورة التمثال المُكَمَّم – الذي يحاول تمزيق الرِّبَاط أو الْكمامة – في واجهة النصوص أَكثر صدقًا في تمثيل العنوان؛ إِذْ تتعادل الدلالة في اللغتين اللسانية والآلية حتَّى إنَّ الباحث لا يجد غضاضةً في القول: بأَسلبة الصورة، ولعل هذا ما يُمكن ملاحظته في لوحة (سلفادور دالي) التي شغلت الجانب الأَيمن من (متن١)، وكانت أكثر تداخلاً معه، وقد اشتهرت هذه اللوحة بأَنَّها تعني إِصرار الذاكرة أو ثبات الذاكرة أو عدم جدوى الوقت في العبور أو عدم التخطي، أو عدم تجاوز الشلل، ويتصدر نصَّ المتن قولُ مشتاق معن:

في مداري العتيق .../ ... كلَّما أبصرتني/ خطاي /أربكتها الدروبُ التي باركت كل خطو/ سواي!...

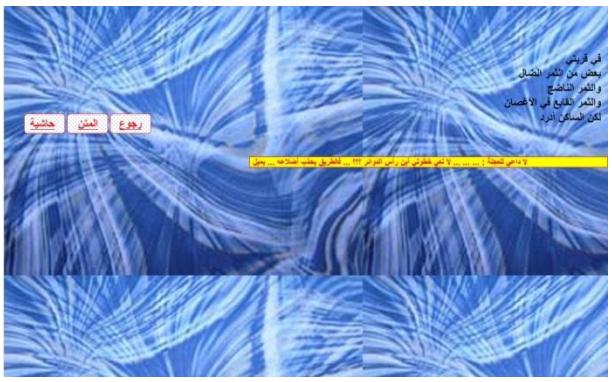
وهكذا تُباركُ الدروبُ كلَّ خطوٍ سواه؛ لتظلَّ الحكايةُ كما هي لا جديد، ويُفسر ذلك أكثر استدعاءُ الشاعر للوحةٍ تُشبه (المتاهة) أو(الدوَّامة) في نصِّ (حاشية١)، وتُمثل هذه اللوحةُ تَشَعُّبًا جديدًا للمتن، وفوق اللوحة المُتداخلة الأَلوان تجسمُ الأَبياتُ العموديةُ اللاحقة، وكأَنَّها تخرج من تلك المتاهة أو تعود إِليها، وتمثل هذه (الأَبياتُ) حالَ المتاهة أو تُصور (اللوحة) دلالة هذه (الأبيات)؛ فكلاهما يُؤدي وظيفة الآخر:

ولقد مشيتُ وما علمْتُ ... أمشي ودربي يقتفي
بأنني ... آثاري
أمشي ولكن لا أرى لي ... أمشي يَميناً وهْو محْضُ
خطوة ... يسار
قَدَماي لا أدري تسيرُ أم ... تَخْطو يَداي وتهْتدي
التي ... بمساري
ضاعَ الطريقُ أم التي ... ضاعتْ خُطاي ولفَّها
مشواري

وتأتي هذه الأبيات العمودية من (حاشية١) على إيقاع بحر الكامل؛ ونظرًا للتراخي أو الضعف الذي نتج عن تراجع المقاومة؛ يقع شريط الأَخبار المتحرك أسفل النص الثابت، ويختلف مستوى حركته مقارنة له بسابقه في (متن١)؛ لتصبح حركته (عاجل قليلاً : ... ... ستذبح خطوتي كلّ لقيط ينزُّ بدربي ،،، فأرضي تدرُّ الزناة ... فهي موبوءة بالمغول !!!.)، ويبدأ الشاعر الخبر بالسين في (ستذبح)، التي تدل على التسويف والتنفيس؛ ليتناسب الخبر مع مستوى الحركة في (عاجل قليلا)، كذلك يتناسب مكان الخبر مع مستوى المقاومة؛ حيث وقع أسفل (حاشية١)، وخالف مكانه.

وفي فضاء (حاشية١) أربع أيقونات، الأُولى تُستخدم للعودة إلى الواجهة، والثانية للعودة إلى المتن، وإذا ضغطنا على الأَيقونة الثالثة (مكابرة)؛ انتقلنا فورًا إلى صفحة (مكابرة).

(مكابرة)



(هامش١)

في أعلى فضاء سحابي متقطع، تختلط الزرقة فيه بالبياض بالقتامة، يتحرك شريط أزرق اللون باتجاه يسار الشاشة، بخط لونه أصفر، وبمستوى حركة: (لا تحتاج إلى العجلة: ... ليس لي: أنْ أسلّ الحنين ... والدموع التي طرزت غمد هذا الشجن ... أثثت فوق وجه الأسيل ... لي بقايا وطن ليس لي: أن أهز الخيال ... والدروب التي فقّأت بؤبؤ الذاكرة ... أورثتني الخريف ... فاسّاقطت ثمرة الذكريات ليس لي: أن ألفّ الجراح ... والدماء التي أمطرتها العروق ... طرّزت في أكفّ الضماد

فوهات النزيف ...). ثم تكتمل هذه الحركة – التي يقل مستواها إلى حيث (لا تحتاج إلى العجلة) – بالانتقال إلى النص الثابت؛ إذْ تُلْجِمُهُ محاصرة الموت، يقول معن:

تُحاصرني المنايا والشظايا/ والهتافات التي ختلت ببابي/ تباغتني/ لأفتح التاريخ/ ومثلي يفتح التاريخ إن شاءت/ أنامله/ ولكني على ما بي/ أُداس و .../ أظلُّ أدوس على كلّ/ الشظايا الخرقت بابي.

فيأتي النصُّ الثابتُ على إيقاع (الوافر)؛ ليُناسب المُكابرة دلالةً وإيقاعًا، فالْمُكابرةُ من حيث الدلالة تعني المُنازعة والمُجادلة والمُعاندة، وفيها افتعالٌ للسموق والاشرئباب وتُتَّخذُ ميكانيزمًا دفاعيًّا للانهزام؛ فتُناسب في كُلِّ ذلك الصورةَ السماويَّة، ودلالتَها المُفْرطة على التطلع إلى الارتفاع، كما أَنَّ (مُكَابَرَةٌ) نفسها جاءت على وزن (مُفَاعَلَتُن)، وجاء مكانُ النصِّ أعلى يسار الصورة وأسفل الخبر، الذي لا يحتاج إلى العجلة، وتبدو السحبُ المُتكاثفةُ، والمُتقاطِعَةُ الألوان مُناسبةً لِتَتَابُعِ الْمَعْطُوفَاتِ في قولِ الشَّاعِرِ: (تُحاصرني المنايا والشظايا والهتافات).

وفي منتصف أَقصى يمين الصورة تقع ثلاث أيقونات الأولى للرجوع إلى الواجهة، والثانية للعودة إلى المتن، والثالثة أيقونة(توبة)، وإذا ضغطنا عليها؛ عُدنا إلى صفحة (حاشية١)، وفي الانتقال إلى (حاشية١) إيحاءٌ للمتلقي بعدم فعل أو مُمارسة أو تجربة المكابرة، ومن ثَمَّ الاستسلام إلى الأَمر المحتوم؛ حيث لا جديد تحت الشمس، وهذه الأَيقونة(توبة)، التي تقتصر وظيفتها على الإيحاء، اسم يدل على المُسَمَّى؛ فهي تدفع إلى عدم التفكير في المكابرة.

ومن (حاشية١) يستطيع المتلقي الانتقال إلى (هامش١)، فضاء أَزرق متكاثف الزرقة، ومُختلط بقليل من البياض، قليل من القتام المتناثر، حيث يقول الشاعر:

في قريتي/ بعض من الثمر الضال/ والثمر الناضج/ والثمر القابع في الأغصان/ لكن الساكن أَدْرَد

وعلى يسار هذا النص من (هامش١)، ثلاث أيقونات إحداهن(رجوع)، تعود من خلالها إلى الواجهة، والثانية للعودة إلى (متن١)، والثالثة للعودة إلى (حاشية١) ، وأسفل من هذه الأَيقونات يوجد (الشريط المتحرك) – باتجاه يمين المتلقي – ذو الأرضية الصفراء والكتابة الحمراء، حيث العودة إلى نقطة البداية (أرضية صفراء ولون دموي)، وبمستوى حركي لا يرى مَدْعَاةً للعجلة فيتأخر عن النص الثابت؛ إذن (لا داعي للعجلة : ... ... لا تعي خطوتي أين رأس الدوائر ؟؟؟ ... فالطريق يحدّب أضلاعه ... يميل عليَّ ... أراوغه مثل أرجوحة في مهبّ الصرير ... مرّةً قبله ... مرّةً بعده ... أين أمضي إذن ؟؟؟ ... والمغول ينوخ بأهدابه ...)؛ فلا مفرَّ من المغول إذن، ويشتبك النصُّ اللسانيُّ مع الصورة، تلك التي تصل إلى أقصى حد التشابك والاغتراب من كثرة التشعبات وتدفق الأَلوان المُختلطة،

لا سيَّما الأزرق؛ إذْ تُشْعر المتلقي ببقية باقية من الأَمل، لكنه بلا جدوى، لا يُقاوم كثرة التشعب والتقاطع، وتنتهي النسخة الأولى من نصوص(تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)، بانهزام المقاومة.

وقد جاءت الصورة في (متن٢) نصًّا آليًّا مُوازيًا مُؤثرًا في النصِّ اللسانيِّ ومُتأثرًا به، وكاشفًا عنه ورامزًا له في الوقت نفسه، صفحة زيتية اللون، وعلى يسارها يقبع النصُّ اللساني الساكن، الذي يتداخل مع صورةٍ لِساقٍ واحدة مُنْتَهِية بقدم وبقايا حذاء، ومُفْتَرِشة بقايا ثوبٍ بالٍ، تدل على موت المقاومة؛ كأَنَّ صاحبها قد تعب من الترحل والمسير وسقط ولم يتبق منه سوى أَثرٍ، ويبدأ النصُّ اللسانيُّ الساكنُ من حيث ينتهي النصُّ المتحرك في مستواه (العاجل):(عاجل : ... ... قامتي تعرف أنَّ الطريق إلى بابها موصدة بالرحيل ... وتعلم أنَّ البقاء هنا ... مثل أرجوحة أسلمتها يداها لصبيان هذي البلاد الشحيحة)، ويلازم ذلك صوتٌ يصدر عن آلة (البيانو)، يُشبه وقع السير، في رفع الأقدام ووضعها، وتبدو سرعة ارتفاع الإيقاع مواكبة لسرعة السير، ثم يأخذ الصوت الموسيقي في الانحدار، ثم يعو لسيرته الأولى، يتكرر ولا يتوقف ما دام المتلقي في معيَّة (متن٢).

وقد جاءت الصورةُ جِدَّ مُتوافقةٍ مع النصِّ اللسانيِّ الذي تَعدَّدَتْ فيه النداءات على (يعقوب) الوطن المُحاصَر بالعمى، ويعمد الشاعرُ إلى التناص مع قصة البحث عن الحقيقة، كما وردت في القرآن الكريم، ويأتي بمفردات (القميص والجب والذئب والعين والعمى والسنبل والعجاف)، غير أَنَّه لا مفر من السؤال:

حتامَ ... أنشر ما حصدت .../ وإلامَ يا أبتي ... ؟!/ فهل يوماً ستسجد شمسنا ؟/ أم سوف أبقى/ في/ العراء/ وأنت/ يأكلك/ العمى؟!

(متن٢)

ويقوم الشاعرُ بتفعيل عمل الحاشية المُتعارف عليه منذ العصر السابع الهجري؛ فتأتي صورة (حاشية٢)؛ لِتُكمل ما نراه أو نحسبه ناقصًا في صورة (متن٢)؛ إذْ نرى الأرضَ الرَّماديةَ المُتَشَقِّقة

المُجدبة، وذارعًا لجسدٍ ينبغي أَن يكون صاحبه هو نفسه صاحب الساق المُلْتَصِقةِ بالأرض، والثوب الْمُهْتَرِئ.

فتدل هذه الشقوق على أَنَّ ماءً كان هنا ثم غاض، والذراع على القوة التي صارت لشخص طريح، ظَلَّ متشبثًا بالبقاء حتى آخر قطرة (أمل)، وفاضت روحه بانتهائه، انتهت الحياة بانتهاء الأمل، ورُبَّما تكون هذه الصورة لقادمٍ آتٍ أو حاضرٍ مقيم، وفيها"وظَّف الشاعرُ بلاغة الانزياح الذي تحقق من خالا الحذف، ظهور الكف دلالة على جسد غائب، غيَّبه الموت عطشًا؛ لتكون آخر جزءٍ من الجسد المُقاوم زحفًا إلى النجاة."(٤٠)

وسوف يرصد المتلقي أثر العلاقة بين اللغة الآلية المُتمثلة في الصورة، وبين اللغة اللسانية في تكوين الصورة البلاغية؛ حيث تعمل الكلمات والتراكيب في النص العمودي المصاحب (حاشية٢)، مثل (البحر، يسرق ماءك جرف، وتشربك السواقي آسنات، يخنق موجك المجداف سرًّا، وفي مرساك كل الغدر يغفو، يكوِّر في حناياك المنايا، يُغْرِقَك الخريرُ المستخفُّ) على سد الفجوات التي يلحظها المتلقي في الصورة أو التي تقع بينه وبين فهمه للصورة، وهكذا لا يقل عمل الصورة أو اللغة الآلية عامة عن عمل الجملة في النصِّ اللسانيِّ، يقول مشتاق معن:

تَمهَّلْ أيها البحرُ الأعفُّ ... سَيَسرقُ ماءَكَ الرَّقراقَ
وتَشْربُكَ السواقي آسناتٍ ... جرفُ
ويخنقُ موجكَ المجداف ... وتحفرُ فِي مَحاجِرِكَ
سراً ... الأكفُّ
يكوّرُ في حناياك المنايا ... وفي مَرْسَاكَ كُلُّ الغدرِ
ترجَّلْ فالصحاري ... يَغْفُو
فَاغراتٌ ... لِيُغْرِقَك الخريرُ
ليحضن ما تَبَقَّى مِنْ ... المستخفُّ
هديرٍ ... وحِضنُ الرَّملِ أَوديةً
يُزفُّ
تَشَظَّى ، فهو في غبش
يلفُّ

(حاشية ٢)

(نصيحة)

وفي النص اللساني الساكن الذي يتقاطع مع صورة الذراع في أعلى يسارها، يَصيحُ الشاعرُ بهذا الذي التصق بالجدب بأَنْ يَتَرَجَّل وينهض؛ ذلك أَنَّ مؤامرة التمويت باقية، وأَنَّ الصحاري سوف تبتلع ما تبقى من هديرٍ، ويُحاول أَنْ يبث الأَمل في الرفات ولكن لا فائدة. ومع نهاية نص(حاشية٢) تقع أربع أيقونات مستطيلة، الأولى والثانية باللون الأحمر، الأولى تقود إلى (رجوع) حيث واجهة النصوص، والثانية إلى (المتن)، والثالثة والرابعة باللون الأزرق، أَمَّا الثالثة فهي للذهاب إلى (نصيحة)، والرابعة للذهاب إلى (هامش).

وتحمل صورةُ (نصيحة) شكلاً لصحراء، وأَثَرًا لخُطى، وظلاً بلا ملامح، حالة من التنكر، ومُحاولة للاحتماء والحيلة والمكر، وأخذ الحذر، ورُبَّما نبع هذا الاسم(نصيحة) من خلال دلالتها، كذلك فقد جاء النصُّ اللسانيُّ مُتناغمًا ومناسبًا لدعوة النص الآلي:

قريتي/ جففي نهرك/ فنهرك صاف/ (والنهر الصافي/ يفضح أسماكه)...

كذلك تتعانق الدلالة بين النصِّ المتحرك والثابت في(نصيحة)، فمن لم يأْخذْ بتلك الحيلة لا عذر له؛ ذلك أَنَّه لا يستحقُّ أَنْ يمتلك المكان من لم يُرَتِّب للعيش فيه، وهنا يأتي مستوى الحركة مناسبًا للفكرة التي تكمن في النصيحة، بالإضافة إلى أَنَّ مِنْ سُبل اتباع النَّصائح (التدبر والتريث)، ويناسبهما(عدم العجلة)، ويُساوي (البطء) أو(التمهل):

(بلاعجلة:... الطيور التي تعشق العشّ ... لا تستحقّ الجناح/ الغصون التي طأطأت رأسها ... لاتحبّ الثمار/ الليل الذي يكره الشمس...لايستحقّ الصباح).

(نصيحة أُخرى)

(هامش٢)

وينتصفُ(الشريط المتحرك) صفحة(هامش٢)، بمستوى(لا داعي للعجلة : ... ... قامتي مقبرة ... تستميت على أهلها الميتين ... تشاطر تابوتها / الظلّ، مخمله؛ ... لتجعل كلَّ الصباحات ... فيءَ مساء ...)، فلا داعي للعجلة؛ حيث إننا انتهينا إلى واقع، ويُمثِّلُ هذا الواقعُ نهايةَ المطاف، ولا داعي للعجلة؛ حيث لم تعد تفيد بعد أَن سقطت الملامح الحقيقية للإنسان والوطن، ولم يعد بالرأس ثمة بارقة للسلام، وليس في الأفق ثمة ربيع قادم، هكذا قالت الصورة، التي تكوَّنت من أشلاء وجه بلا رأس، بل في مكان الرأس جاءت ثلاثة أسطر:

أشجار الزيتون قطعت أوراقها/ لأَنَّ/ الربيع رحل

فتحمل الكلماتُ السابقةُ مِنْ(هامش٢) ذَاتَ الدلالة في الشريطِ المُتَحَرِّكِ الْمُصاحِبِ، وفي الصورة الْمُصاحِبةِ، وعلى يسار الصفحة يبدو للمُتلقي أربعُ أيقوناتٍ عَمُوديَّةٍ داخل جدول، تَتَحَصَّلُ لدينا مِنْ خلالها جملةٌ مفيدة، هي (إِيَّاك/ أَنْ/ تقترف/ الأمل)؛ تأتي وكأنَّها نتيجةٌ للنصِّ اللسانيِّ، الذي لم يبق بالرأس سواه، وإذا وَضَعْنَا أو مَرَّرْنا المُؤَشِّر على إحدى الأيقوناتِ العَمُودية؛ انبثق عنها مستطيلٌ حواريٌّ، فعلى سبيل المثال ينبثق عن(إِيَّاكَ) التحذير الآتي:(إِيَّاك أَنْ تبتكر سنبلةً... فالأَرضُ صلْعاء... وفحيح القحطِ يُغنِّي... الخلودُ لي!!!!)، وبعد أَنْ يقرأه المتلقي؛ سوف يكتشف مدى التقاطعات الواضحة بين دلالة المُنْبَثِقَات ودلالة الصورة، إِذْ تقومُ الصورة مقام التوكيد اللفظي، وهكذا نستطيع أَن نكتشف ذلك في كلِّ مُحاولةٍ للبحث عن العلاقة بين النصِّ اللسانيِّ والصورةِ والأيقونةِ في النصِّ الأَدبيِّ (الرقميِّ التَّفَاعُلِيِّ).

الْمُسْتَوَى الصَّوْتِيُّ:

لقد اطلع القدماءُ على أَهميةِ مُصاحبة المُوسيقا للأدب، واعتبروها مُحرِّضَةً على الاهتمامِ به؛ ذلك أَنَّ "الموسيقى تمارسُ تأثيرًا كبيرًا على الإنسان، يختلف باختلاف الاتجاه الذي آثرت الموسيقى أَنْ تسلكه"(٤١)؛ فتستطيع – مثلاً – أَن تكون مُحفِّزةً على حبِّ الإنسانِ للوطنِ أو على الشجاعة أو الإقدام، كما يُمْكنها أَنْ تُحيلَ الأجواءَ المُحيطةَ مِنْ حالةٍ إلى أُخرى، مِنْ خلالِ ما تُشِيعهُ مِن السعادةِ أو الأملِ أو الانتصارِ، وبالعكسِ مِن خلالِ ما تبثه مِنَ الحُزنِ أو اليأسِ أو الهزيمة. وتتفرَّعُ البنيةُ الصوتيةُ هُنا في (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ) إلى بنيتين: إحداهما صوتية مسموعة، وهي الْمَعْزُوفَاتُ الموسيقيةُ المُصاحبةُ للغةِ اللسانيَّةِ وللعناصرِ الآليةِ الأُخرى، والثانية هي البنيةُ الصوتيَّةُ العَرُوضِيَّة.

والمُتتبعُ للأصواتِ المُوسيقيَّةِ المَسْمُوعةِ، منذ الدخولِ إلى واجهةِ التباريح؛ يجدها أَصواتًا تعبيريَّةً تحملُ ملامحَ النصِّ، وإذا لم يتعرَّف المتلقي على حقيقة ما تشتمل عليه هذه الأَصوات، أو لم يستطع أَنْ يُحيلها إلى معزوفةٍ بعينها؛ فيكفيه – بقدر الإمكان – أَنْ يربط بين الجو النفسي الذي تُثيره هذه الأَصوات الموسيقية، وبين الجو النفسي الذي يصدر عن الكلمات المكتوبة. وقد صحب هذه النصوصَ حُزْمةٌ مِنَ الْمَعْزُوفاتِ مُخْتلِفة – مثل موسيقا فيلم تايتنك وفيلم الرسالة، بالإضافة إلى بعضِ الْمَعْزُوفاتِ الجاهزةِ، وجاءت قريبةً جدًا مِن تصويرِ تلك النصوص، ليس على مُستوى الكلماتِ فحسب، وإنَّما على الْمُسْتَوى الْحَرَكِيِّ والْبَصَرِيِّ أَيضًا، "ولعل تضافر السمعي مع البصري يمنح اللغة آفاقًا جديدة ويُساعد على تشظي المعنى بتأويلات تمنح المتلقين مساحات شاسعة للإبحار والتجوال فيها"(٤٢)

وأَمَّا الْبِنْيَةُ الصَّوْتِيَّةُ العَرُوضِيَّةُ، فقد جاءتْ في اللغةِ اللسانيَّةِ بين اللغةِ (المُتحرِّكةِ) والأُخرى (الساكنةِ) أو الثابتة، وبحسب المُلاحظة؛ فقد جاءت (اللغةُ المُتَحَرِّكَةُ) في النسخة الأولى والثانية على إيقاعِ بحرِ (المتدارك)، وهو ذو إيقاعٍ مُناسبٍ للشريطِ الخبريِّ فِي جميعِ مُسْتَوَيَاتِهِ الحركيَّةِ؛ ذلك أَنَّ

الإمكاناتِ الْمُتَاحةَ لتفعيلةِ بحر المتدارك(فاعلن)؛ جعلتْ مِنَ المُمْكن إحداث العجلة أو التقليل منها أو عدم الحاجة إليها أو تلاشيها، وإنْ تَفَاوَتَتْ تلك النُّصوصُ فِي مُستوياتِ السرعةِ، أو اختلفتْ أَمَاكِنُها.

أَمَّا إيقاع اللغة اللسانية (الساكنة)، فقد جاء في النسخة الأولى على (المتدارك، الكامل، الوافر، المتدارك)، في كلٍّ مِن (متن، وحاشية، ومكابرة، وهامش)، على الترتيب، وفي النسخة الثانية جاء على (الكامل، الوافر، المتدارك، المتقارب، المتدارك)، في كُلٍّ من (متن، وحاشية، ونصيحة، ونصيحة أُخرى، وهامش)، على الترتيب؛ إذن لم يخرج إيقاعُ النصِّ الساكن أو الثابت في النسختين عن أربعة بحور، هي (المتدارك، الكامل، الوافر، المتقارب)، وهي بحورٌ ذات قرابة فيما بينها وتداخل، وتعمل الإمكاناتُ العروضيةُ في كلِّ بحرٍ من هذه البحورِ على حركةِ واستمراريةِ النصوص، كما جاءت متوافقة ومتناغمة مع اللغة اللسانية.

فعلى سبيل المثال، قد جاء (متن٢) على أربعةِ مقاطع، يقومُ النصُّ الساكنُ في مُجملهِ على تفعيلة بحر الكامل (مُتَفَاعِلُنْ)، والتي تتكونُ مِنْ (فاصلة صُغْرى) و(وتد مجموع)، وقد أَفادَ الشاعرُ مِنْ إمكاناتِ البحرِ، كما في تسكينِ الثاني الْمُتَحَرِّكِ، وَالْمُسَمَّى (إِضْمَارٌ)؛ فتكون التفعيلةُ (مُتْفَاعِلن)، وهي تساوي (مُسْتفعلن)، كما تتولَّدُ قافية اللام الساكنة في (النخيلْ)، و(الرحيلْ)، عن(التذييل)، بِزِيَادَةِ السَّاكِنِ على الوتدِ الْمَجْمُوعِ، وتلحق بهما النونُ السَّاكنةُ في كلمة (السنينْ) فِي نهاية المقطع، ويُفيد الشاعرُ مِن (التسكينِ) و(التدويرِ) معًا، فهو مثلا يُسكِّنُ ميمَ (الظلامْ)، بينما يُحرِّكُ ميمَ (الغمام)؛ لِيُكمل التفعيلة،(وهو يَتَنَاسَبُ مَعَ الصَّوْتِ الْمُوسِيقِيِّ الْمَكْرُورِ)، كذلك يقفُ بالتفعيلة عند(مُتْفَا) كما فِي (شمس)، و(مَقْدُودًا) الأولى؛ إِذْ يجتمعُ (الإضمارُ) وسُقُوطُ الْوَتَدِ الْمَجْمُوعِ(الحَذْذ) معًا. و(التذييل) في (يُقدّ)، كما يُسكِّن باء (النحيبْ)، ونون (العيونْ)، بينما يتركُ للمتلقي الخيار أَمام هاء (فيه)؛ ذلك أَنَّ كسرها أو تسكينها يَتَرَتَّبُ عليه توجيهُ التعامل مَعَ (وأشـ) من (وأشرب)، كذلك مَارَسَ التذييلَ في(العجافْ)، ويترك تاء (حَصَدْت)، بدون أَن يُشكِّلها، ويكون للمتلقي الخيار في أَن يُسَكِّنها أو يُحَرِّكَهَا؛ ذلك أَنَّ تسكينَها أو تحريكَها سوفَ يَتَرَتَّبُ عليه توجيهُ بعض القراءة.

يَعْقُوبُ

يَا أَبَتِي الْمُكَبَّلَّ بِالظَّلامْ

حَتَّامَ يَغْمُرُكَ الْغَمَامُ...

وَأَنْتَ مَنْ رَقَصَتْ عَلَى

أَكْتَافِهِ الشَّمْسُ . . . ؛

أَاَظَلُّ مَقْدُودًا...

وأعدُّ مُتَّكأً لِمَنْ يَهْوَى قَمِيصِي

كَيْ يُقَدّ... !

أَأَظَلُّ مَقْدُودًا هَنَاكَ ...

وَصَاحِبِي يَغْفُو وَلا يَدْرِي

بِأَنَّ الطَّيْرَ يَأْكُلُ رَأْسَهُ ...

وَيَطِير...؟ ! (٤٣)

لقد اختارَ الشاعرُ خَطًّا مُوسِيقيًّا قريبًا جدًا مِن خطِّ الإيقاعِ العروضيِّ، الذي انتظم هو الآخرُ مساحةً عروضيَّةً تسمحُ للمتلقي باللعب معه، وتغيير حركة الإيقاع فيما بين البحور الْمُسْتَخْدَمةِ بما يُفسحُ لها مَجَالاً للتلاقي، ودون أنْ يخرج الإيقاعُ عن الجوِّ العام للنصوصِ، وَيَنْبَنِي على هذا الإيقاعِ وُجُودُ حُزْمَةٍ مِنَ التَّوَازِيَاتِ الْمَقْطَعِيَّةِ؛ حيث ينبثق التوازي المقطعي من تكرار النسق التركيبي(لا ذئب يأكل) (لا جُبّ يغسل)، كذلك يبدو في نداء يعقوب الوطن، والأب. كَمَا نَاسَبَ ذلكَ مَجِيءُ كَثِيرٍ مِنَ الانزِيَاحَاتِ الاستبداليَّةِ في(العمى)، و(نداء الوطن)، و(كف النخيل)، و(تخضرُّ في شفتي أَهدابُ الرحيل)، وفي أكلِ الغربة، وغسيلِ القحط، والأوجاعِ، وكذا في قحطِ الآلام، وأوجاعِ السنين، وفي (الظلام)، و(الغمام)، و(الشمس)، و(النحيب)، و(الوحل).

كما وافقها بعضُ الأساليبِ، مثل الاستفهام الإنكاري في(أأظلُّ مقدودًا)، وفي (أتظلُّ مبيضَّ العيون)، وتكرار الاستفهام ذاته، والتقابل بين (حتَّامَ يغمرك الغمام... وأنت من رقصت على أكتافه الشمس ...)، وبين (أأظلُّ مقدودًا هناك ...وصاحبي يغفو ولا يدري بأن الطير يأكل رأسه...). وتكرار الاستفهام ذاته، والتقابل في(أتظلُّ مبيضَّ العيون ... وأظلُّ آكل سنبلاً لا حَبَّ فيه ! ؟). ويكون للمتلقي مدى الحرية في زيادة تَخَيُّل التراكيب الاستفهامية وتنوعها، وله الحذف والتضمين.

وتأتي كلمات (وطني، قميصي، شفتي، غربتي، جبيني، آلامي)، مُفْعَمةً بالإصرار، يبدو ذلك من خلال الضغط على نهايات الكلمات بنسبتها إليه، وفي نداء الوطن المُحاصَر بالعمى سؤالٌ عن مجهولٍ أو عن الحقيقة الغائبة. كما جاءت الحقولُ الزمنيةُ في كلٍّ من(تخضرُّ، يأكل، يغسل، يغمر، يغفو، لا يدري، يطير)، وقد خالفت دلالتَهَا المُعْجميةَ داخل التركيب النحوي، وأَفَادَتْ جميعُها (التكرار والاستمرار)، وهو المعنى الذي تقوم أو تتأسس عليه (التباريحُ)؛ يدل على ذلك تكرارية واستمرارية الحركة والصورة والصوت، وتكرار الرُّؤية والسمع، وتكرار واستمرار دوران الفعل والنتيجة المُترتِّبة عليه، مع تباين الإحساس في كلِّ قراءة، كذلك فإنَّ التناصَّ الذي قامت عليه هذه النصوص جعلها في مُحاورةٍ أجناسية مُتَجَدِّدَةٍ، تَتَجَدَّدُ معها الدلالةُ وتَتَعَدَّدُ القراءاتُ.

كما تتأكد عملية (التكرار والاستمرار) الملحُوظة من خلال تعدد كثير من الصيغ الصرفية، مثل(المُكبَّل)، و(المُعفَّر)، و(مقدود)، و(عيون)، و(كؤوس)، و(قميص)، و(نحيب)، و(نخيل)، و(رحيل)، كما تتوالى الأَسئلةُ، مثل (حتَّام)، و(إلام)، و(هل)، كما تأتي (أم)؛ لِيترتب عليها وجود أسئلة أُخرى كثيرة.

لقد نَجَحَ الشَّاعِرُ فِي عَمَلِيَّةِ التَّوْلِيفِ والْمُناسَبَةِ بَينَ اللغةِ اللسانِيَّةِ واللغةِ الآلِيَّةِ؛ حَيْثُ أَقامَ شَرَاكَةً لُغَوِيَّةً إِشَارِيَّةً تَسْتَوْعِبُ كَثِيرًا مِنْ الدَّلالاتِ، وتُتَاحُ لِكَثِيرٍ مِنَ التَّأْوِيلاتِ، كَمَا تَقْبَلُ جَمِيعَ التَّغْيِيرَاتِ مِن الْمُؤَلِّفِ والْمُتَلَقِّي عَلى السَّوَاءِ.

الْخَاتِمَةُ:

لَقَد أَثَارَ ظُهُورُ النَّصِّ الأَدَبِيِّ الرَّقَمِيِّ (التَّفَاعُلِيِّ) كَثيرًا مِنْ قَضَايَا الْحَدَاثَةِ الأَدَبِيَّة والنَقْدِيَّة، مِنْها مَا كَانَ مَطْرُوحًا على السَّاحَةِ الأَدَبِيَّةِ والنَّقْدِيَّةِ مُسْبَقًا، وَمِنْهَا مَا جَاءَ فِي أَعْقابِ ظُهُورِه؛ حيثُ جاءَ النصُّ الأَدبيُّ الرَّقَمِيُّ (التَّفَاعُلِيُّ) تطبيقًا عمليًّا لنظريات القِرَاءَةِ والتلقي منذ أَوَّلِ خطوةٍ له باتجاهِ العُدولِ وكسرِ الخطيَّة، كذلك أَدَّى تَحَقُّقُهُ إلى إعادة النظرِ في مفهومِ النصِّ وتشكيله؛ ذلك أَنَّ دُخُولَ بعضِ المُؤثراتِ الآليَّةِ والمُعْطَيَاتِ التكنُولُوجيَّةِ فِي عُرَى النَّصِّ، وما تَرَتَّبَ على ذلك مِنْ تَبِعَاتٍ أَطَاحتْ بِحُدُودِه؛ يُنبئُ عَنْ كثيرٍ مِنَ التحوُّلاتِ التي سَتَلْحَقُ – بشكلٍّ مُسْتمرٍّ – مفهومَ هذا النصِّ الآنَ أو مُسْتَقْبَلاً، هذا بالإضافةِ إلى أَنَّ الحريَّةَ الْمَمْنُوحةَ لِهذَا الشَّكْلِ الأَدبيِّ تجعلُ مِنَ الصَّعْبِ ثَبَاتَ مَفْهُومِهِ، كَمَا أَدَّى الازدواجُ الْمَلْحُوظُ فِي عَنَاصِرِ بِناءِ هَذَا النَّصِّ إِلَى أَنَّنَا قَد قَرَأْنَا الْكَلِمَاتِ فِي الصُّورَةِ وَشَاهَدْنَا الصُّورَةَ فِي الْكَلِمَاتِ، قَرَأْنَاهُمَا وَشَاهَدْنَاهُمَا مَعًا؛ فَمَا كَانَ بَيْنَهُمَا غيرُ تَرَاسُلٍ وتَنَاسُبٍ، كَذَلِكَ حَال الْحَرَكَةِ وَالْمُوسِيقَا مَعَ اللغةِ اللسانيَّةِ؛ وَهُو مَا أَدَّى إِلَى تَشَكُّلِ الْبِنَى الأُسْلُوبِيَّةِ مُتَأثرةً بِهَذِهِ الأَخْلَاطِ، وَكَانَ لِتِلْكَ الْبِنَى أَثَرُهَا فِي أَدَبِيَّةِ النَّصِّ بِمَا جَاءَتْ بِه مِنْ تَجَاوُزِيَّةٍ لِلْمِعْيَارِيَّةِ النَّصيَّة؛ تَرَتَّبَ عَلَيْهَا اتِّساعُ حَرَكَةِ النَّصِّ وتَعَدُّدُ دَلَالَاتِهِ، وَهُو مَا تَوَصَّل إليه الْبَحْثُ الْحَالِي إِثْرَ اسْتِقْرَائِه لنُصُوصِ (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)، كَمَا انْتَهَى إِلَى بَعْضٍ مِنَ النَّتَائِجِ الْعَامَّةِ وَالْخَاصَّةِ، وَهي :

النَّتَائِجُ والتَّوْصِيَّاتُ:

١. جَاءَ النَّصُّ الأَدَبِيُّ الرَّقمِيُّ فِي صِيغتِه (التَّفَاعُلِيَّةِ) مُنَاخًا خِصْبًا لتلاقي وتنامي النصِّ اللسانيِّ والنصِّ الآلِيِّ؛ مِمَّا تَرَتَّبَ عَلَيْه اتِّساعٌ فِي مفهومِ النصِّيَّةِ وتَعَدُّدٌ فِي مُسْتَوَيَاتِ الخِطَابِ، تَبِعَ ذلك وُجُودُ بناءٍ أُسْلُوبيٍّ مُشْتَرَكٍ.

٢. ينبني النصُّ الأَدَبِيُّ الرَّقَمِيُّ التَّفَاعُلِيُّ فِي الأَصلِ على الانزياحِ؛ وذلكَ لِخُرُوجِهِ عَنِ الخطيَّةِ، واستثمارِه لكثيرٍ مِنَ المُؤثراتِ الآليَّةِ والمُعْطَيَاتِ التكنُولُوجيَّةِ.

٣. جاءتِ الأيْقُونَاتُ الإلكترونيَّةُ تَخْضَعُ لِلنِّظامِ التَّرْكيبيِّ لِلْجُمْلةِ، ولا تَخْضَعُ لَهُ فِي الوقتِ ذَاتِهِ؛ وبِنَاءً عليه تَبْدُو اللغةُ الأيقونيَّةُ ذاتَ ارتباطٍ لِسانيٍّ تركيبيٍّ، وهي فِي الوقتِ ذاتِه تَحْتَفِظُ بِكونِها أَيقونَاتٍ إِلكْتُرونيَّةً.

٤. تَتَوَلَّدُ عَنْ بنيةِ النصِّ غيرِ المَلْفُوظةِ (المُسْتوى الآلي) كثيرٌ مِنَ البِنَى الأُسلوبيَّةِ؛ إِذْ تُثيرُ الحركاتُ، والصورُ والألوانُ، والأَصواتُ حُزْمَةً مُختلفةً مِنَ الانزياحَاتِ، بالإضافةِ إِلى اعتبارِ تلك الْمُثِيرَاتِ الآلِيَّةِ نُصُوصًا مُوَازِيةً أو اعتراضيَّةً، وبنى استفهاميَّةً، أو تَوْكِيدِيَّةً، أو تَضْمِينِيَّةً، وغيرَ ذلك مِنْ أُسْلُوبِيَّاتٍ، كما بدا ذلك فِي نُصوصِ (تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةٍ بَعْضُهَا أَزْرَقُ).

٥. يَنْبَنِي النَّصُّ الأَدَبِيُّ (الرَّقَمِيُّ التَّفَاعُلِيُّ) على التناصِّ النَّوْعِيِّ أَو الأَجْنَاسِيِّ؛ لِذَا فَإِنَّهُ يَتشَظَّى خَارِجَ الإِطارِ الأُحَادِيِّ، وَتَتَعَدَّدُ ثُنَائِيَّاتُه.

٦. يَتَقَاطَعُ النَّصُّ الأَدَبِيُّ الرَّقَمِيُّ التفاعُلِيُّ – في كثيرٍ مِنْ خَصَائِصِهِ – مَعَ مَبَادِئ وأفكارِ نَظَرِيَّةِ القراءةِ والتَّلَقِّي، مثل عمليَّةِ (سد الفراغات)؛ ويَتَمثلُ ذلك فيما تَقُومُ به الحركةُ أو الصورةُ أو الصوتُ مِنْ عناصرِ اللغةِ الآليةِ في سدِّ فَجَوَاتِ النَّصِّ اللسانيِّ، والعكس أَيضًا.

٧. ويَدْعُو هَذَا الْبَحْثُ خُبَرَاءَ الْمَنَاهِجِ فِي وَزَارَاتِ التَّرْبِيَّةِ والتعليمِ، والتَّعْلِيمِ الْعَالي والْبَحْثِ الْعِلْمِيِّ إِلَى إِدْخَالِ هذَا اللونِ الأَدَبِيِّ ضِمْنَ مَنَاهِجِ اللغةِ الْعَرَبِيَّةِ وآدَابِهَا.

٨. كَمَا يَدْعُو هَذَا الْبَحْثُ إِلَى دَعْمِ الْمُمَارَسَاتِ النَّقْدِيَّةِ الْحَدِيثَةِ، وَمُرَاعَاةِ الْمُتَغَيِّرَاتِ الْفَنِّيَّةِ والْوَظِيفِيَّةِ الَّتِي تَطْرَأُ على الأَدَبِ؛ فَتَعْملُ فِي اللغَةِ والأُسْلُوبِ، ويكونُ لَهَا أَثَرٌ واضِحٌ على الْكِتَابَةِ الإِبْدَاعِيَّةِ.

الْهَوَامِشُ:

(١) يُنظر: فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء– المغرب، ٢٠٠٦م، ص: ٩١– ٩٧.

(٢) محمد مريني: النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، كتاب المجلة العربية، السعودية، يناير ٢٠١٥م، ص:٥٨–٥٩.

(٣) نبيل علي، نادية حجازي: الفجوة الرقمية – رؤية عربية لمجتمع المعرفة، سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس – ٢٠٠٥م، ص: ٣٠٦.

(٤) فرانسوا راستيي: فنون النص وعلومه، ترجمة: إدريس الخطاب، دار توبقال للنشر،ط١، الدار البيضاء – المغرب، ٢٠١٠م، ص:١١١.

(٥) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص: ٤٩.

(٦) مشتاق عباس معن: ما لايُؤَديه الْحرف نحو مشروع تفاعليٍّ عربيٍّ للأدب، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط١، بغداد، ٢٠١٠م، ص:٤٣.

(٧) سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ٢٠٠٨م، ص:٢٥٩.

(٨) السابق، ص:٢٥٩.

(٩) أمجد حميد التميمي: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب– ناشرون، ط١، بيروت– لبنان، ٢٠١٠م، ص: ٩٧ – ٩٨.

(١٠) ينظر: محمد مريني: النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، ص:٥٤–٦٠.

(١١) مشتاق عباس معن: ما لايُؤَديه الْحرف نحو مشروع تفاعليٍّ عربيٍّ للأدب، ص:٤٣.

(١٢) زهور كرام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيميَّة، رؤية للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص:٥٠.

(١٣) علاء جبر محمد: الحداثة التكنو ثقافية، مطبعة الزوراء، ط١، العراق، ٢٠٠٩م، ص:٤٥.

(١٤) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص: ٤٩.

(١٥) صلوح مصلح السريحي: الأدب الرقمي – تداخل المفاهيم والتعريفات، المجلة العربية، العدد:٥١٨، السعوديَّة، نوفمبر، ٢٠١٩م، ص:٧.

(١٦) يُنظر: السابق، نفسه.

(١٧) زهور كرام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيميَّة، ص:٤٨.

(١٨) عادل نذير: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي– الرقمي، كتاب ناشرون، بيروت – لبنان، ٢٠١٠م، ص: ٩٣.

(١٩) فرانسوا راستيي: فنون النص وعلومه، ص: ١١٢.

(٢٠) إبراهيم المليفي: حضور المحتوى العربي على الإنترنت، مجلة العربي، عدد٧٥٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، ٢٠٢١م، ص: ٨.

(٢١) نبيل علي، نادية حجازي: الفجوة الرقمية – رؤية عربية لمجتمع المعرفة، ص: ٣٠٦.

(٢٢) أحمد فضل شبلول: أدباء الإنترنت أُدباء المستقبل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط٢، الإسكندرية، ١٩٩٩م، ص: ٣٥–٣٦.

(٢٣) تجدون أعمال الكاتب الأُردني محمد سناجلة على هذا الرابط :

http://sanajleh-shades.com/other-accounts-of-the-author

(٢٤) قريرة حمزة: الرواية التفاعلية(الرقمية) العربية آليات البناء وحدود التلقي – قراءة في رواية شات لمحمد سناجلة، مجلة العلامة، المجلد: ٥٠، العدد:٠٢، ديسمبر، ٢٠٢٠م، ص:١٠١.

(٢٥) https://www.youtube.com/watch?v=SUdwXz81MfE

[٢٦] وصفي ياسين عباس: شعرنة المرئي والمسموع – قراءة سيميوثقافية في قصيدة "بصيرة الأمل" الرقمية التفاعلية، مجلة جامعة أُم القرى لعلوم اللغات وآدابها، السعودية، العدد:٢٨، أُغسطس، ٢٠٢١م، ص:٢٦٥.

[٢٧] موجودة على هذا الرابط: https://www.angelfire.com/sk3/mystory/interactive.htm

[٢٨] نُصُوصُ(تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةِ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)، على هذا الرابط:
https://dr-mushtaq.iq/?fbclid=IwAR1HfRhxg-w1sNUIcCuEE3LhNppq4VzD38Y_sRy8klkRTtXHaln96coh9GQ

[٢٩] يُنظر: علاء جبر محمد: الحداثة التكنو ثقافية، ص:٤٧ – ٦٧.

[٣٠] أمجد حميد التميمي: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، ص: ٩٩.

[٣١] عبد القادر عبد الجليل: علم الصرف الصوتي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط١، عمان – الأردن، ٢٠٠١م، ص:٩٦.

[٣٢] محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٩٥م، ص: ٢٢.

[٣٣] أنور عبد الحميد الموسي: أبجديات اللغة وعلم الأَصوات واللسانيات، دار النهضة العربية، ط١، بيروت – لبنان، ٢٠١٦م، ص:١٨.

• هكذا جاءت الأَيقونة (ان) من غير همزة فوقية أو تحتيَّة؛ لتتناسب مع القراءة الخارجية (أنَّ) في النص الأَيقوني (أيقنتُ أَنَّ الحَنْظَلَ ...)، والداخلية (إنَّ) في النصِّ الْمُضمر(إنَّ الملوك...).

[٣٤] سورة النمل، آية:٣٤.

[٣٥] أَحمد شوقي بنبين ومصطفى طوبي: معجم مصطلحات المخطوط العربي، الخزانة الحسنية الرباط، ط٣، مراكش، ٢٠٠٥م، ص: ٣١٤.

[٣٦] السابق، ص: ١٢١.

[٣٧] السابق، ص: ٣٧١.

[٣٨] أنور عبد الحميد الموسي: أبجديات اللغة وعلم الأَصوات واللسانيات، ص:١٨.

[٣٩] أمجد حميد التميمي: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب، ص: ٥٣.

[٤٠] إلهام شافعي، دليلة مكسح: الالتفات البصري في القصيدة التفاعلية– المدونة الشعريَّة: تباريح رقمية لعباس معن أنموذجًا، مجلة إشكلات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، مجلد:١٠، عدد:٢، ٢٠٢١م، ص:٧٤٨.

[٤١] رمضان بسطاويسي: جماليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص: ٣٦٩.

[٤٢] أمجد حميد التميمي: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، ص٥٧–٥٨.

[٤٣] هذا النَّصُّ، وما سَبَقَهُ مِن نُصُوصِ(تَبَارِيحُ رَقَمِيَّةٌ لِسِيرَةِ بَعْضُهَا أَزْرَقُ)، على هذا الرابط:
https://dr-mushtaq.iq/?fbclid=IwAR1HfRhxg-w1sNUIcCuEE3LhNppq4VzD38Y_sRy8klkRTtXHaln96coh9GQ

الْمَصَادِرُ والْمَرَاجِعُ:

القرآن الكريم.

١. إبراهيم المليفي: حضور المحتوى العربي على الإنترنت، مجلة العربي، عدد٧٥٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، ٢٠٢١م.
٢. أَحمد شوقي بنبين ومصطفى طوبي: معجم مصطلحات المخطوط العربي، الخزانة الحسنية الرباط، ط٣، مراكش، ٢٠٠٥م.
٣. أحمد فضل شبلول: أدباء الإنترنت أُدباء المستقبل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ط٢، الإسكندرية، ١٩٩٩م.
٤. إلهام شافعي، دليلة مكسح: الالتفات البصري في القصيدة التفاعلية– المدونة الشعريَّة: تباريح رقمية لعباس معن أنموذجًا، مجلة إشكلات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، مجلد:١٠، عدد:٢، ٢٠٢١م.
٥. أمجد حميد التميمي: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب– ناشرون، ط١، بيروت– لبنان، ٢٠١٠م.
٦. أنور عبد الحميد الموسي: أبجديات اللغة وعلم الأَصوات واللسانيات، دار النهضة العربية، ط١، بيروت – لبنان، ٢٠١٦م.
٧. رمضان بسطاويسي: جماليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
٨. زهور كرام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيميَّة، رؤية للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ٢٠٠٩م.
٩. سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ٢٠٠٨م.
١٠. صلوح مصلح السريحي: الأدب الرقمي – تداخل المفاهيم والتعريفات، المجلة العربية، العدد:٥١٨، السعوديَّة، نوفمبر، ٢٠١٩م.
١١. عادل نذير: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي– الرقمي، كتاب ناشرون، بيروت – لبنان، ٢٠١٠م.
١٢. عبد القادر عبد الجليل: علم الصرف الصوتي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط١، عمان – الأردن، ٢٠٠١م.
١٣. علاء جبر محمد: الحداثة التكنو ثقافية، مطبعة الزوراء، ط١، العراق، ٢٠٠٩م.
١٤. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء– المغرب، ٢٠٠٦م.
١٥. فرانسوا راستيي: فنون النص وعلومه، ترجمة: إدريس الخطاب، دار توبقال للنشر،ط١، الدار البيضاء – المغرب، ٢٠١٠م.
١٦. قريرة حمزة: الرواية التفاعلية(الرقمية) العربية آليات البناء وحدود التلقي – قراءة في رواية شات لمحمد سناجلة، مجلة العلامة، المجلد: ٥٠، العدد:٠٢، ديسمبر، ٢٠٢٠م.
١٧. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٩٥م.
١٨. محمد مريني: النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، كتاب المجلة العربية، السعودية، يناير ٢٠١٥م.

١٩. مشتاق عباس معن: ما لايُؤَديه الْحرف نحو مشروع تفاعليٍّ عربيٍّ للأدب، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط١، بغداد، ٢٠١٠م.
٢٠. نبيل علي، نادية حجازي: الفجوة الرقمية – رؤية عربية لمجتمع المعرفة، سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس – ٢٠٠٥م.
٢١. وصفي ياسين عباس: شعرنة المرئي والمسموع – قراءة سيميوثقافية في قصيدة "بصيرة الأمل" الرقمية التفاعلية، مجلة جامعة أُم القرى لعلوم اللغات وآدابها، السعودية، العدد:٢٨، أُغسطس، ٢٠٢١م.

الرَّوَابِطُ الإِلِكْتُرُونِيَّة:

١. http://sanajleh-shades.com/other-accounts-of-the-author
٢. https://dr-mushtaq.iq/?fbclid=IwAR1HfRhxg-w1sNUIcCuEE3LhNppq4VzD38Y_sRy8klkRTtXHaln96coh9GQ
٣. https://www.youtube.com/watch?v=uaAAUug13WA
٤. https://www.angelfire.com/sk3/mystory/interactive.htm