الجمهوريّــة الجزائريّــة الديمقراطيّــة الشعبيّــة

وزارة التّعليم العالــي والبحث العلمــي

جامعة العربـي التبسّـي _تبسّة_

كليّة الآداب واللّغات

قسـم اللّغة والأدب العربي

الكِتَابَةُ الشِّعْرِيَّة مِنْ سِيَادَةِ التَّقْلِيد إِلَى صَدْمَة الرَّقْمِي

"قِرَاءَة فِي أَسْئِلَة الإِبْدَاع الشِّعْرِي"

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر (ل.م.د) في اللّغة الأدب العربي

تخصّص أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

_ إيمان خلفاوي

_ نسيمة حمايلي

إشراف الدكتور:

_ جويني عسال

أعضاء لجنة المناقشة:

أعضاء اللجنة	الرّتبة العلمية	الصفة
عبد القادر خليف	أستاذ محاضر (أ)	رئيســـــا
جويني عسّال	أستاذ محاضر (أ)	مشرفـــــا ومقرّرا
محمّد عروس	أستاذ محاضر (أ)	عضوا مناقشا

السَّنـــــة الجامعيـــَّة

2020م/2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

شُكْرٌ وَعِرْفَان

قال الله تعالى:{يَرْفَعِ اللهَ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُم والَّذِينَ أُوتُوا العِلْمَ دَرَجَات واللهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ} المجادلة/ الآية 11.

في البداية نحمد الله عز وجل الذي منحنا الإرادة والقدرة لإنجاز بحثنا ووفقنا بقدرة منه على إتمامها فالحمد لله كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه.

نتقدم لكل من قدم لنا يد العون من قريب أو بعيد ولو بالكلمة الطيبة، وإننا لنخص بشكرنا الأستاذ الدكتور "عسال جويني" الذي حظينا بإشرافه على هذه المذكرة وذلك بفضل التوجيهات والنصائح الفعالة التي أمدنا بها... فله منا أصدق عبارات الشكر والعرفان.

إهـــــداء

إلـــى التـــي من دونهـــا لا أعـــرف فـــي الأرض مكانـــي

إلـى التـي كانت دومـا تاجـي وبيتي وأمانـي... أمـي الحنون

إلـى الذي دعاءه يسكن وجدانـي... أبـي الغالـي

إلـى كل عائلتي كبيرًا وصغيرا

إلى صديقاتي العزيزات "إخلاص"، "نسيمة" و"حنان"

إليكم أهدي هذا البحث العلمي المتواضع

إيمـــــان

إهـــــداء

إلى اللذان ركبا الصعاب من أجلي وتكبدا المشاق من أجلي واللذان كانا سندا لي بعطائهما اللامحدود... أمي وأبي.

وإلى عائلتي كبيرها وصغيرها...

وإلــى صديقاتي ورفيقات دربي "إيمان"، "إخلاص" و"حنان"

وإلــى كل من قاسمنــي في إنجــاز هــذا العمل

أهدي هذا العمل المتواضع

نسيـــــــمة

المُقَـــدِّمَة

المقدمة:

باسم الله وكفى، والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى، وبعد:

شكلت التحولات الكبرى التي شهدتها الكتابة الأدبية الشعرية خلال مراحل تطورها، انعطافا حاسما كان بمثابة نقطة التحول في مسار الإبداع العربي الشعري... وذلك كان نتيجة تزاوج الأدب والعولمة أو التكنولوجيا الحديثة الذي تولد عنه كتابة شعرية رقمية تختلف في تجلياتها عن سابقتها التقليدية الورقية، إذ اتخذت من الحاسوب والشاشة وسيطا للوصول إلى المتلقي فانتقلت من صورتها الورقية الجافة الثابتة إلى صورتها المشهدية الحيوية مستعينة في ذلك بجملة من الوسائط والروابط الرقمية المتعددة، إذ اكتسبت بذلك بعدا تفاعليا جماليا ملحوظا على جميع الأصعدة، فأصبحت موضع جدل للأجهزة النقدية والأدبية.

وهذا البحث العلمي المتواضع المعنون بـ "**الكتابة الشعرية من سيادة التقليد إلى صدمة الرقمي _قراءة في أسئلة الإبداع الشعري_**"،قد أجمعنا على انتقاءه لدوافع وميولات ذاتية حفزتنا للخوض في هذه الرحلة العلمية بما فيها من مغامرة ومتعة...، ودوافع موضوعية من كان من أبرزها رغبتنا في إلقاء الضوء على كتابة شعرية رقمية عربية وما جاءت به من جديد في بنيتها الشكلية واللغوية والإيقاعية...، إضافة إلى ما دفعنا إليه من رغبة في إبراز دور المبدع العربي بخصوص ما قدمه في مجال الكتابة الرقمية ليساير بذلك ما جاء به نظيره الغربي بعد أن اكتفى بدور المتفرج من بعيد على هذا الحدث المدهش.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا، فلا يخلو أي عمل من صعوبة كبرت أو ضؤلت، ومن بينها ندرة المراجع التطبيقية لجدة موضوعنا وكذا وجود غموض في بعض المصطلحات النقدية التي اضطررنا للرجوع إلى بعض الكتب لفهمها والإحاطة بها، إضافة إلى ضيق الوقت...، لكن تبقى هذه الصعوبات في أغلب المواقف دافعا لا عائقا أمام إقدامنا على إتمام هذا البحث لإخراجه في أحسن صوره.

تبقى التساؤلات المطروحة حول هذا الموضوع أمرا مزمنا، وهذه الدراسة محاولة منا لنيل شرف محاولة إضفاء الجديد والإجابة على بعض هذه التساؤلات التي طالما دارت حول ماهية الكتابة الشعرية كمصطلح وما طرأ عليه من إبدالات وتحولات التي أدخلتها في خوض التجربة الرقمية، وما مدى استفادة الكتابات الشعرية العربية من هذه التجربة؟، وما مدى وقع

هذه الأخيرة ووسائطها المتعددة على بنياتها؟، وكيف كانت ردة فعل النقد العربي عند تلقي هذه الصدمة؟.

حظيت الكتابة الشعرية باهتمام الدارسين والباحثين في هذا المجال، لكنها تبقى دراسات قاصرة على حصر أفقها ورصد تحولاتها من مرحلتها التقليدية إلى المرحلة الرقمية الإلكترونية، فهي موضوع لا يمكن القبض على كنهه في دراسات معدودة، لكن هذا لا ينفي استفادتنا واستنادنا على بعض المراجع المهمة من أبرزها: كتاب "لذة النص" لرولان بارت و "في علم الكتابة" و" الكتابة في درجة الصفر" لجاك ديريدا عند الغرب، و كتاب "كتابة المحو" لمحمد بنيس و"الكتابة ضد الكتابة" لعبد الله الغذامي وكتاب "مقدمة في الشعر لعربي" لأدونيس عند العرب، وفي الكتابة الرقمية اعتمدنا على كل من كتاب "من النص إلى النص المترابط" لسعيد يقطين و"مدخل إلى الأدب التفاعلي" لفاطمة البريكي و"الأدب الرقمي_أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية_" لزهور كرام...، كما استدنا إلى بعض الدراسات السابقة من بينها لو لم نقل من أهمها أطروحة الدكتورة راوية يحياوي الموسومة بـ"شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة _الكتاب I.II.III_ نماذج" و مذكرة الدكتورة سومية معمري التي جاءت تحت عنوان "الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس مقاربة في تقنيات السرد الرقمي".

وقد اقتضت طبيعة بحثنا اعتماد منهج نظريات القراءة والتأويل كمنهج للدراسة، إضافة إلى المنهج السيميائي الذي كان لا بد من استحضاره في الجانب التطبيقي من البحث.

وقد توزع هذا البحث على فصلين " نظري وتطبيقي" مسبوقان بمقدمة ومُدخل منتهية بخاتمة.

بداية بالمدخل المعنون بـ"**الكتابة والمصطلحات المجاورة_رصد لتحولات المفهوم_**" الذي سعينا من خلاله إلى الوقوف على أهم المفاهيم التي دارت حول مصطلح الكتابة أصلا واكتسابا.

وأقدمنا في الفصل الأول المعنون بـ"**الكتابة الشعرية _التأسيس البنيوي وإبدالاته_**" على طرح مفاهيم الكتابة الشعرية في طابعها الورقي والوقوف على أهم خصائصها الشكلية والبنيوية والطباعية وإبدالاتها، إضافة إلى التعريج على مستويات تلقيها.

أما في الفصل الثاني المعنون بـ"**الكتابة الشعرية وصدمة الرقمي**" فقد انصب اهتمامنا أكثر على الكتابة الشعرية الرقمية كمفهوم جديد النشأة وما شهده من فوضى مصطلحاتية، وما أطراف حلقته الإبداعية "المؤلف، النص، المتلقي" وآفاق التلقي، مع الوقوف على أهم وسائطه الرقمية ومؤثراته المشهدية متخذين قصيدة "لا متناهيات الجدار الناري" لعباس مشتاق معن أنموذجا لذلك، لنختمه بموقف النقد العربي حيال هذا الشكل الإبداعي الجديد.

وختمنا بحثنا بحوصلة كانت عبارة عن نتائج مُتَوَصل إليها.

وختاما نتقدم بالشكر والتقدير لأستاذنا الفاضل "عسال جويني" على ما قدمه وتفضل به من نصح ومتابعة وتوجيه هذا البحث وجهته الصحيحة، كما نتقدم بالشكر والتقدير لأعضاء اللجنة المناقشة الدكتور "محمد عروس" والدكتور "عبد القادر خليف" لما بذلوه من جهد في قراءة وتقويم هذا البحث.

هذا الجهد... فما كان من صواب فنحمد الله عليه وما كان غير ذلك فالكمال لله وحده.

المُـــــدْخَل

الكِتَابَة والمُصْطَلَحَات المُجَاوِرَة

"رَصْدٌ لِتَحَوُّلَاتِ المَفْهُومِ"

I. الكتابة والمصطلحات المجاورة:

1. عند الغرب "الأصول":

إن مسألة التعدد والتنوع في الدراسات النقدية هي إشكالية محورية تشغل مركز اهتمام كل من الجهاز النقدي الغربي والعربي...، وقد تشكلت ملامحه النهائية بعد أن مر بجملة من التحولات المفاهيمية، وعبارة "المصطلحات المجاورة" مفتوحة على ثلاثة أقطاب وهي (العمل الأدبي، النص الأدبي، الكتابة)، وقد كان للحركة الشكلانية ومن بعدها التيار البنيوي ثم التفكيكي الوقع الكبير في بناء وتشكيل التصورات المفاهيمية لمصطلح الكتابة في النقد الغربي.

أ. البنيويون:

"العمل الأدبي" هو المصطلح الذي أسس لظهور مصطلح النص الأدبي، فقد تتعدد المفاهيم حتى عند الناقد الواحد، وخير مثال على ذلك الناقد البنيوي:

رولان بارت Roland Barthes: الذي أشار إلى التحول القائم على المستوى المفاهيمي الذي انتقل فيه مفهوم العمل الأدبي إلى النص الأدبي، ويبدو أن هذا الانتقال في ظاهره «قد اكتسب مشروعيته من خلال التغيير الذي أحدثته اللسانيات في مفهومنا للغة فأحدثت بذلك تغييرا لفكرتنا عن العمل الأدبي إلى النص»[1]، بمعنى أن هذا التحول المفاهيمي مرتبط بالتطور الحاصل على المستوى الفكري والتحولات المعرفية للعلوم الأخرى، وبالأخص ما يتصل منها بعلوم اللغة، وقد ارتبطت لذة النص عن **بارت** بلذة القراءة كما ربطها بلذة الكتابة، وهذا ما نجده في قوله الذي يوجهه إلى الكتَّاب بأنه «يجب على النص الذي تكتبونه لي، أن يعطيني الدليل بأنه يُرغبني وهذا الدليل موجود: إنه الكتاب، وإن الكتابة لتكمن في هذا: علم متعة الكلام، إنه كاماسوترا kamasutra ولم يبق من هذا العلم سوى مصنف واحد: إنه الكتابة نفسها»[2]، فكتابات هذا الأخير تصبح ملكا للقارئ، فإنتاج نص أدبي جديد

---

[1]. زهيرة شنيني، الخطاب النقدي عند رولان بارت "الكتابة والقراءة"، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في النقد والمناهج، تخصص النقد والمناهج، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، أم البواقي، 2011_2012، ص29.

[2]. رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، دار لوسوي، فرنسا، باريس، د.ت، ط1، ص28.

هي لحظة ميلاد القارئ، وهي نفسها اللحظة التي يختفي فيها المؤلف من الوجود، فحسب رأي **بارت** فعل الكتابة ينهي حياة صاحبها على عكس المرويات التي تحتاج إلى سارد «ففي المجتمعات العرقية لا يأخذ شخص القصة على عاتقه، ولكن ثمة وسيط يقوم بذلك، إنه الشامان أو الراوي ولعلنا نُعجب بأدائه (أي بسيطرته على قانون السرد)»[1]، فحسب رأيه الكتابة هي عبارة عن متاهة تتيه فيها كل هوية «بدءا بهوية الجسد الذي يكتب»[2]، فبارت باتجاهه البنيوي ألغى وجود المؤلف بحضور النص الأدبي مكتوبا الذي ألزم وجود حلقة كانت مهملة وهي القارئ، ليجعله مشاركا في عملية الإنتاج فهو المنتج الثاني للنص في نظره.

ونجد **بارت** يربط الكتابة في جل تعريفاته باللغة والأسلوب، كما هو الحال في كتابه "الكتابة في درجة الصفر" الذي يقول في مقاله الأول المعنون بـ "ما الكتابة؟" أننا «نجد بين اللغة والأسلوب مكانا لحقيقة شكلية أخرى هي: الكتابة»[3]؛ حيث يرى أن اللغة هي وظيفة في جانبها الاجتماعي، وذلك ما نجده جليا في قوله في المقال نفسه «اللسان والأسلوب هما موضوعان، أما الكتابة فهي وظيفة|...| وهي اللغة التي تحولت بمقصدها الاجتماعي»[4]؛ أي أن الكتابة بالنسبة لبارت هي المنجز اللغوي الذي يستثمره الكاتب في أسلوب فني بعيدا عن اللغة المتداولة، وذلك يتضح في سياق حديثه عن ثنائية الكلام والكتابة، بقوله أنه لا يشعر بالراحة عندما يستخدم الكلام ليكرر الكتابة بصورة من الصور بل الطريقة الفُضلى لقوله لما يرغب به هو أن يكتبه[5]، بمعنى أنه ينتصر للكتابة لأنه يرى فيها تجاوزا للكلام المألوف الذي يرتكز على اللغة المتداولة العادية.

ب. <u>التفكيكيون</u>:

إلى جانب ما جاء به **رولان بارت** في الدرس البنيوي نجد أيضا لنقاد المدرسة التفكيكية مجهودات معتبرة ومن بين أهم نقدها رائد التفكيكية:

---

[1]. رولان بارت، نقد وحقيقة، ج3، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، مصر، الإسكندرية، د.ت، ط1، ص16.

[2]. المرجع نفسه، ص15.

[3]. رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضاري، 2002، ط1، ص20.

[4]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]. ينظر: زهيرة شنيني، الخطاب النقدي عند رولان بارت "الكتابة والقراءة"، ص124.

- **جاك ديريدا:** الذي اهتم بالكتابة واعتبرها من مقولاته الأساسية...، والذي كما نعلم أنه ناهض بها الفكر الغربي القائم على مركزية الصوت والكلمة، فخص لدراسة هذا المصطلح مُؤَلفين من أهم مؤلفاته وهما "في علم الكتابة De la grammatologie" وآخر بعنوان "الكتابة والاختلاف L'écritture de la difference"، و«قد اهتم **ديريدا** بالكتابة بمفهومها الغراماتولوجي»[1]، وهذا ما يبدو من عبارة عنوان الكتاب الأول في علم الكتابة «المأخوذة من grammatos_gramma، اليونانية وتعني حروف الكتابة الأبجدية ثم الشيء المكتوب بصفة عامة»[2]، وقد ربطها ديريدا بأحد مقولاته الأساسية وهي مقولة الأثر La trace ليشير إلى مدى أهمية الآثار المكتوبة، وكان «غرض ديريدا في هذا المقام المعارض هو التوجه إلى درس العلامات المكتوبة، بوصفها أثرا ضامة للكلام والكتابة معا فيما أسما بالكتابة الأصلية archi_écriture»[3]؛ لأنه في رأيه كل نص جديد هو اثر لنص سابق أو لاحق أي ما نطلق عليه نحن مصطلح التناص فيقول أن «الذات الكاتبة لا تستطيع السيطرة المطلقة على كلماتها عند كتابتها لها، لأن كل كتابة تحمل أثرا من معنى ماضٍ أو قادم»[4].

ولا يمكننا حصر كل المقولات التي أدرجها هذا التفكيكي عندما اشتغل على مصطلح الكتابة، لكن لا يمكننا أيضا تجاوز ما طرحه في رفضه لمقولة حضور المعنى، فبالنسبة لديريدا «ليس المعنى حاضرا أبدا، لأنه يكون قد بات دائما مرجأ في حركة يسميها **ديريدا** إرجاء différance، هذا الإرجاء ملازم لكل اختلاف|...| إن الاختلافات إنما ينتجها إذا _يرجئها_ الإرجاء»[5]، أي أن المعنى لا يكون حاضرا لأن الكتابة عند **ديريدا** مبنية على الاختلاف وتأجيل المعنى، وهذا ما يحفز القارئ على القراءة، وما فتح تعدد القراءات للنص

---

[1]. راوية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة _الكتاب I.II.III_ نماذج، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه، تخصص اللغة والأدب العربي جامعة مولود معمري، الجزائر، تيزي وزو، د.ت، ص23.

[2]. جاك ديريدا، في علم الكتابة، ترجمة وتقديم: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي، مصر، القاهرة، 2008، ط2، ص12_13.

[3]. المرجع نفسه، ص13.

[4]. المرجع نفسه، ص24.

[5]. بيير ق زيما، التفكيكية دراسة نقدية، تع: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية، لبنان، بيروت، 1417هـ_1996م، ط1، ص75_76.

الأدبي، وفي هذا الصدد نتذكر مقولة **ديريدا** المشهورة بأن "كل قراءة هي إساءة قراءة"، وهذا ما يجعله يعطي قيمة كبرى للقارئ والمتلقي باعتباره منتجا ثان للنص كما هو الحال عند **بارت**.

ج. الشكلانيون:

لا نستطيع الحديث عن هذه المفاهيم دون العودة إلى الحركة النقدية الشكلانية...، فالتمعن في مفهوم الكتابة وما تعلق بها من مصطلحات ومفاهيم عند الشكلانيين عملية تتطلب منا الخوض في بحر من المفاهيم، ومن بين أهم المصطلحات التي اشتغل عليها الشكلانيون هو مصطلح "العمل الأدبي" الذي لقي النصيب الوافر من الاهتمام في هذا التيار، فقد عمل الشكلانيون على «وضع العمل الأدبي في مركز اهتماماتهم رافضين المقاربات السيكولوجية أو الفلسفية أو السوسيولوجية|...| إذ لم يعد ممكنا بالنسبة لهم تفسير العمل الأدبي انطلاقا من سيرة حياة الكاتب ولا انطلاقا من تحليل للحياة الاجتماعية المعاصرة»[1]؛ بمعنى آخر أن الشكلانيين الروس قد نظروا للنص الأدبي باعتباره بنية مغلقة على ذاتها حيث تتم دراسة تلك البنى النصية من الداخل بعيدا عن السياق الخارجي والعوامل المرتبطة بعملية الكتابة...، واستعمالهم لمصطلح "العمل الأدبي" يبدو تعبيرا عن مفهوم النص الأدبي أو البنية النصية، الذي يتحدث عنه:

- **تزفيطان تودوروف T. Todorov**: في كتابه "نظرية الأجناس الأدبية دراسات في التناص والكتابة والنقد" محاولا حصر مفهومه حيث يرى أن اقتصار الدرس اللساني على الكلمة أو المركب والجملة... واكتفاء البلاغة الكلاسيكية بتقنين بناء الخطاب بمقصد معياري مع عدم اهتمامها بالأشكال الفعلية الملموسة، واهتمام الحركة الأسلوبية عند **بالي** على تداخل القول وعملية القول بدلا من اهتمامها بتنظيم القول نفسه[2]، فقد أدى إلى فراغ في نظرية النص، فالنص بالنسبة لتودوروف يتم تحديده «انطلاقا من استقلاليته ومن

---

[1]. رومان جاكبسون وآخرون، نظرية المنهج الشكلي "نصوص الشكلانيون الروس"، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، لبنان، بيروت، 1982، ط1، ص16.

[2]. ينظر: تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية "دراسات في التناص والكتابة والنقد"، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار نينوى، سوريا، دمشق، 1437هـ_2016م، ط1، ص75.

انغلاقه (هذا مع أن بعض النصوص حسب مفهوم آخر، تعتبر غير مغلقة) فهو يشكل بهذا المعنى نسقا خاصا به، لا يجب مقارنته بالنسق اللساني»[1]، بمعنى أن النص هو جمع بين كل تلك المستويات، فإذا قلنا بنية نصية فسنتحدث عن المظهر اللفظي للنص والذي يتكون من جميع العناصر اللسانية الخاصة بالجمل التي تكونها من عناصر فونولوجية ونحوية...، وعن المظهر التركيبي لكن ليس بالرجوع إلى تركيب الجمل وإنما إلى العلاقات التي تربط بين الوحدات النصية وكذا عن المظهر الدلالي كمنتوج معقد لمحتوى دلالة الوحدات الألسنية[2]، وهذا يعني أن كتابة النصوص الأدبية هي عملية وجب فيها مراعاة المعايير والأسس التي تشكل بدورها لحمة نصية ونظاما فنيا متكاملا.

فيقول **تودوروف** خلال تحديده لمفهوم الكتابة أن «الكتابة بمعناها الواسع هي كل نسق سيميائي، بصري أو فضائي»[3]، أما بمعناها الضيق فهي «كل نسق غرافي ذو طبيعة لغوية وأكثر تحديدا»[4]، كما يميز **تودوروف** في مفهومه للكتابة بين مستويين يرى فيهما بناءا للعمل المكتوب (النص الأدبي) وهما الميتوغرافيا La mytographie، واللوغوغرافيا La logographie، أما عن الأولى فهي «نسق طابعه الكتابي لا يحيل إلى اللغة (اللفظية) لكنه يشكل علاقة رمزية مستقلة»[5]؛ أي تلك المعاني الناتجة عن العلاقة بين التراكيب النصية، أما الثانية فهي «نسق غرافي يعتمد على اللغة»[6]، بمعنى الجانب الملموس الحسي للكلمة المكتوبة؛ أي الكتابة الصورية، ومفهوم تودوروف للكتابة شبيه بالمذهب السوسيري في مفهوم العلامة اللغوية فهي تجمع بين صورة الكلمة ومعناها أي دال/مدلول.

إذا فالشكلانيون الروس كما لاحظنا هم نموذج آخر من الحركة النقدية الغربية التي شهدت التعدد المفاهيمي وتحولات مصطلح الكتابة...، ومن خلال هذا الطرح النقدي عند كل من البنيوي **رولان بارت** والتفكيكي **جاك ديريدا** والشكلاني الروسي **تزفيطان تودوروف**،

---

1. تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية "دراسات في التناص والكتابة والنقد"، ص75_76.
2. ينظر: المرجع نفسه، ص76.
3. المرجع نفسه، ص65.
4. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
5. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
6. المرجع نفسه، ص68.

يمكن أن نخلص إلى أن الكتابة عند الغرب قد ارتبطت بالنص والقراءة كل الارتباط وربما يكون تحديدي **هيوسلفرمان** لمفهوم الكتابة كافيا ليقدم ملخصا للتصور الغربي حول هذا المفهوم؛ حيث يقول «إن النص كتابة والكتابة تستدعي قراءة والقراءة تقتضي الكتابة من أجل إحراز منزلة تخصها والكتابة هي نصية النص، والكتابة هي النص متصوَّرا في حدوده والكتابة ليست فعل إنتاج النص، ولا هي نتاج لهذا الفعل، إنما هي بالأحرى ما يحدث عن المفصل القائم بينهما، والكتابة ليست ما يقابل الكلام، إن الكتابة هي ذلك الفضاء الأصيل الذي يتم فيه إيصال نص ما وانتشاره وتكشفه وإدماجه وتحديده ووضعه في سياق |...| إن الكتابة هي لعبة اختلافات»[1].

2. عند العرب:

أ. القدامى:

- **لغة:** في "لسان العرب" **لابن منظور**:«كتب الشيء يكتب كتبا وكتابا وكتابة، وكتب: خطه...»[2]، هنا نجده قد ربط الكتابة بالخط والتدوين، بالإضافة إلى ربطه الكتابة بالحرفة في قوله: «الكتابة لمن تكون له صناعة، مثل الصياغة والخياطة...»[3].

من المعاني الأخرى التي جاء بها **ابن منظور** فيما يخص كلمة الكتابة في قوله:«ورجل كتاب والجمع كُتَّاب... ابن الأعرابي: الكاتب عندهم العالم، وفي كتابه إلى أهل اليمن: قد بعثت إليكم كاتبا من أصحابي، وأراد عالما سمى به لأنه الغالب على من كان يعرف الكتابة إنه عندهم العلم والمعرفة...»[4] وبهذا المعنى تكون الكتابة مرتبطة بالعلم والمعرفة.

نجده أيضا قد ربط كلمة الكتابة بما أنزل على الأنبياء، وكذلك ربطها بأعمال بني آدم وهذا في قوله: «الكتاب مطلق: التوراة وبه فسر الزجاج قوله تعالى:{**نَبَذَ فَرِيقٌ مِنَ الَّذِينَ أُوتُوا الكِتَاب**}، وقوله كتاب الله جائز أن يكون القرآن، وأن يكون التوراة، لأن اللذين كفروا بالنبي

---

[1]. ج. هيوسلفيرمان، نصيات بين الهرمينيوتيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء،2002، ط1، ص45.

[2]. ابن منظور، لسان العرب، مادة كتب، مج13، دار صادر، بيروت، لبنان، 2000 ط1، ص17.

[3]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ﷺ قد نبذوا التوراة وقوله تعالى:{والطُّور وَكِتَابٌ مَسْطُور} قيل : الكتاب ما أُثبت على النبي آدم على أعمالهم»[1].

وفي موضع آخر يربط **ابن منظور** الكتابة بالجمع والضم في قوله «|...| ومنه قيل كتبت الكتاب لأنه يجمع حرف إلى حرف|...| تكتبوا: تجمعوا»[2].

لقد أورد **ابن منظور** مختلف المعاني اللغوية لكلمة كتابة حيث كان لها الفضل في التحديد الاصطلاحي، فالكتابة بمعنى الخط وجه النقد القديم في التأسيس لثنائية الخطابة والكتابة، وهذا ما سنراه لاحقا.

بالإضافة إلى هذا نرى أن هذه المعاني اللغوية لكلمة الكتابة وجهت النقد أيضا في أن يقدم خصائص الكتابة المتمثلة في أنها صناعة، وأنها علم ومعرفة، وأنها أيضا علم الجمع، وفي رصدنا لهذه المفاهيم اللغوية محاولة منا للوقوف على جملة التحولات التي ميزت تشكل هذا المصطلح.

- **اصطلاحا:**

مصطلح الكتابة في الشعرية العربية القديمة نجده مقترنا بالنثر بكل أنواعه (الخطابة، رسالة، خطبة...)، حيث كان هذا محل اهتمام الدرس البلاغي الذي كانت جل اهتماماته منصبة في البحث في العلاقة بين النثر والشعر، فكان مصطلح الكتابة عندهم يأتي دائما مقابلة للشعر وهذا ما درسه وتوقف عنده **أبي هلال العسكري** في كتابه الصناعتين[3]، إلا أنه لم يلتزم بهذا التقسيم شعر/كتابة في كامل كتابه، فقد تحدث عن الخطابة والكتابة بصفتهما نوعين منفصلين، حيث وقف ليحدد مجموع الفروق بين الشعر والكتابة، وحرس على إيضاحها من ناحية الشكل والمضمون، فعندما تحدث عن الحدود بين الخطبة والرسالة أدرك ضيق المسافة بينهما، فسمح بتحويل الخطبة إلى رسالة والرسالة إلى خطبة مع أن الخطبة يطغى عليها البعد الشفوي، في حين أن الرسالة غير ذلك لكن بتقوية البعد الشفوي في

---

[1]. ابن منظور، لسان العرب، ص18.

[2]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]. ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين "الكتابة والشعر"، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، لبنان، بيروت، 1986، د.ط، ص05.

الرسالة تتحول إلى خطبة، وبتقليص البعد الشفوي في الخطبة تتحول الخطبة إلى رسالة، ومدى حضور البعد الكتابي في الرسالة جعل مصطلح الكتابة يحظى بدراسة أبي هلال العسكري[1]، وهذا الانتقال من الرسالة والخطبة إلى الشعر أمر صعب لأنه انتقال من بناء إلى آخر وهذا ليس بالأمر الهين، وفي هذا الصدد يقول **العسكري:** «اعلم أن الرسائل والخطب مشاكلتان في أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية، وقد يتشاكلان أيضا من جهة الألفاظ والفواصل، فألفاظ الخطباء تشبه ألفاظ الكتاب في السهولة والعذوبة وكذلك فواصل الخطب، مثل فواصل الرسائل، ولا فرق بينهما، مثل ذلك في الشعر من سرعة قلبه وإحالته إلى الرسائل إلا بكلفة وكذلك الرسالة والخطبة لا يُجعلان شعر إلا بمشقة»[2]، وهذا يعني أن هناك تشابه بين الخطبة والرسالة وذلك لأنهما ينتميان إلى بناء واحد، إلا أن الانتقال من بناء إلى آخر أمر صعب، ذلك لأنه انتقال إلى بناء آخر مختلف تماما عن البناء الأول، والصعوبة هنا تكمن في الوزن والقافية وهذا يجعل من الكتابة بناء مستقل بذاته، والشعر بناء آخر هو أيضا مستقل بذاته، له ما يميزه ويجعله يختلف تماما عن أي بناء آخر.

نجد أيضا أن الكتابة قد اقترنت بالكلام المنثور في الشعرية النقدية القديمة وهذا ما قدمناه أعلاه، إلا أن هناك من النقاد من تجاوز ذلك إلى الكلام المنظوم، ومنهم **ابن الأثير** الذي اشتغل عل توضيح سمات وشروط الكاتب سواءا كان خطيبا أم شاعرا وهي محاولة منه لتقريب المسافة بين كل من الشعر والنثر.

وقد أورد **ابن رشيق** المنتصرين للكتابة بوصفها معادلا للنثر في قوله: «ولعل بعض الكتاب المنتصرين للنثر الطاعنين على الشعر يحتج بأن القرآن كلام الله تعال منثور، وأن النبي ﷺ غير شاعر، لقوله عز وزجل:**{وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنبَغي لَهُ}**، ويرى أنه قد أبلغ الحجة وبلغ الحاجة»[3].

---

[1]. ينظر: راوية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة "الكتاب I.II.III نماذج"، ص15.

[2]. أبو هلال العسكري، الصناعتين "الكتابة والشعر"، ص136.

[3]. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، مصر، القاهرة، 2000، ط1، ص10_11.

نلاحظ مما سبق ذكره غياب مصطلح الكتابة في الكتب النقدية القديمة، ذلك أنه لم يحضر بكامل حمولاته، ولم يحقق الثبات في دلالته، فتارة نجده قد ورد مقابلة للشعر وهذا عند البعض، أما البعض الآخر قد غيبه، واهتموا بدراسة ثنائية الشعر والنثر مثل **أبي هلال العسكري** و**ابن الأثير**، وهذا ما جعل الدرس النقدي إلى يومنا هذا منشغلا في البحث عن مفاهيم لمصطلح الكتابة تحدده وتضبطه.

ب. المحدثين:

في حديثنا عن مصطلح الكتابة في الخطاب النقدي المعاصر نجد الكثير من النقاد الباحثين العرب قد استفاضوا في تحديدهم لمصطلح الكتابة، حيث ربطوه بالعديد من المصطلحات المجاورة كالنص والنص الأدبي، فهناك من أورده مرادفا للنص وهذا عند:

- **ميجان الرويلي وسعد البازعي:** الذي يحدد أنه اعتمادا إلى تحديد البنيوية الفرنسية على أنه «الكتابة كمؤسسة اجتماعية تندرج تحت مظلتها أنواع الكتابة، لكل منهما أعرافها وشفراتها ومن هذا المنظور اندرج النص الأدبي تحت هذه المظلة الاجتماعية»[1]، وذا بمعنى أن الكتابة تحمل طابع مؤسسي، لها من الشفرات والأعراف ما يميزها ويميز مختلف أنواعها.

ثم يقدم هاذين الباحثين الأخيرين على التفريق بين الكتابة والنص، وذلك استنادا على اللسانيات التي تفرق بين اللغة كنظام Langue والكلام الفردي Parole، وبهذا تكون الكتابة الأدبية هي اللغة، والنص هو الكلام الفردي[2]، وهذا يعني أن الكتابة من منظورهما «نظام مؤسسي محكوم بقواعد عامة، أما النص، فهو إنجاز هذه الكتابة وتحويلها إلى ممارسة فعلية»، فأصبحت الكتابة بهذا المعنى أوسع من النص وأشمل منه، ذلك أن الكتابة تفتح المجال أمام تعدد القراءات الممكنة.

---

[1]. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، 2002، ط3، ص260.

[2]. ينظر: كريمة رامول، مفهوم الكتابة وإبدالاتها "مقاربة مصطلحية"، مجلة العلوم الإنسانية، ع52، ديسمبر2019، ص67.

- **خليل موسى:** ذهب هذا الأخير هو أيضا إلى التفريق بين النص والكتاب ومنه الكتابة، فيقول: «...يمكن أن يقال في علاقة النص مع كلمة كتاب، فهذه الكلمة لا ريب، أشمل، فالكتب أو الكتابة أو الكتاب هو ما أدى إلى وجود النص ومنحه وظائفه من تثبيت المعلومات وتجذير التقاليد وضبط المعلومات...فجذرها (ك.ت.ب) يفيد الجمع ومنه كتيبة المشي لاجتماعها، ومن ثم مع تثبيت الكتاب بالكتيبة... الكتاب أعم من النص»، حيث ذهب هذا الأخير مذهب كل من الناقدين ميجان الرويلي وسعد البازعي في اعتباره للكتابة أشمل من النص، بل أكثر من ذلك فيعتبر الكتابة لها الفضل في إنتاج النصوص وتثبيتها.
- **محمد بنيس:** طرح هذا الأخير الكتابة إلى جانب طرحه لقضية الصراع بين القديم والحديث، والكتابة تقيم داخل هذا الصراع وذلك في قوله:«كان فعل الكتابة صراعا لأنه بحثا عن مسكن حر كما كان إقامة على حدود الخطر في الصراخ والصمت، في العنف والأنين، في التشظي والمؤالفة صاحب الجسد مسار الكتابة و لأن اجتياز المسار يتطلب السفر... خارج الكتابة التهديد والوعيد، المحاكمة، المقصلة، المقبرة والصمت، تلك مشاهد مسترسلة أقنعة متغيرة لأبوة قاسية»[1]، فالكتابة في نظر بنيس تبحث عن الحرية وعن التجاوز لكل الحدود حتى وإن تطلب الأمر السفر، فهي تبحث عن آفاق واسعة من دون قيد ولا شرط يحكمها أو يفرض عليها.
- **أدونيس:** ذهب في تحديده لمفهوم الكتابة مذهب بنيس فيقول:«فأن نبدع، إذن، أي أن نكتب، هو ما أن نخرج مما كتبناه، من مسافة لحظة مضت ، لكي ندخل في مسافة لحظة تأتي|...| بحيث تكون كتابته وفكره نقطة لقاء بين نفي المعلوم وإيجاب المجهول»[2]، وهذا بمعنى المحو والتخلي عن اللحظات الماضية، واستشراف اللحظات القادمة المستقبلية وذلك في لحظة مغايرة، لحظة إبداعية.

---

[1]. محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، 1994، ط1، ص13.

[2]. نور الدين حديد، مفهوم ال'بداع الأدبي في النقد العربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، تخصص مدارس النقد المعاصر وقضاياه، جامعة سطيف، الجزائر، سطيف، 2013_2014، ص130، ينظر: أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، لبنان، بيروت، 1986، ط5، 23.

- **عبد الله الغذامي:** نجد أيضا الناقد **عبد الله الغذامي** له تصور نقدي لمفهوم الكتابة فيقول:«الكتابة عمل مضاد من خلال مسعاها إلى تجاوز كل الآخرين _محاولة نفيهم_ بواسطة اختلافها عنهم وتميزها عمَّا لديهم»[1]، حيث اتسم مفهوم الكتابة عنده بعملية المضادة والنفي رغبة في التجاوز والإبداع وتحقيق الفرادة والتميز، فبالإضافة إلى كونها مضادة للآخرين نجدها عنده مضادة للذات نفسها وذلك في قوله:«إنها عمل يتضاد مع الذات الكاتبة من حيث أن الكتابة _كإبداع_ هي إدعاء كوني يفوق الذات الفاعلة ويتمدد من فوقها متجاوزا إياها وكاسرا ظروفها وحدودها»[2]، وهذا بمعنى عدم الاكتفاء بتجاوز الآخرين، بل هي أكثر من ذلك، فهي ترمي إلى تجاوز الذات وحدودها وقيودها، فيصبح للنص من الخطورة والقوة ما يجعله أكبر من صاحبه.

فالكتابة عنده «تقدم الاختلاف وتعرض الضد: الذات المختلفة في النص المختلف ومن هنا ينشأ العمل المضاد بما هو اختلاف عن الأصل والشبيه، فالمؤلف ليس هو الشخص ذاته، والنص كتابة جديدة التشبه ما عداها، إذا فهي الضد»[3]، فالكتابة عنده تتضاد مع الآخر والذات فهي تجاوز ونفي وإلغاء واختلاف، بحيث لا يكون لها أصل، ولا ثمة ما يشبهها.

وتحدث أيضا عن علاقة القراءة بالكتابة باعتبارها قضية نقدية من الدرجة الأولى فيقول: «إن القراءة النقدية هي عمل مضاد لفعل الكتابة، إذ أن ما تخفيه هذه تكشفه تلك، وما تكشفه الأخيرة تلغيه الأولى، إنها مسعى حثيث ودائب لقتل نوايا الكتاب ودعاويه»[4]، وبهذا تكون علاقتهما علاقة ضدية عكسية.

ومن هذا نرى أن الكتابة عند **عبد الله الغذامي** جاءت محملة بمعنى المضاد لكل من الآخر والذات، هدفها الأساسي الإبداع وبلوغ أعلى درجاته.

---

1. عبد الله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، لبنان، بيروت، 1991، ط1، ص07.
2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
3. المرجع نفسه، ص08.
4. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومما سبق ذكره وما عرجنا عليه نرى أن الكتابة كمصطلح حضرت بقوة في النقد العربي الحديث والمعاصر إلى جانب مصطلحات أخرى مجاورة لها كالنص والنص الأدبي، والأدب فكانت تارة تترادف وتارة أخرى تختلف، وهذا ما حاولنا رصده والوقوف عليه.

إن ما يمكن قوله بعد رصدنا لقضية التعدد المفاهيمي والمصطلحات المجاورة لمصطلح الكتابة عند كل من الدرس النقدي الغربي والعربي، وجدنا أن هذا المصطلح تطور وتحول ملازمة للتطور الفكري والمعرفي لدى كل منهما، حيث تأسس هذا المصطلح بعد مروره بعدد من التحولات المفاهيمية التي أرست مفهومه الذي بات رائجا في النقد الحديث والمعاصر، لكن ليست فقط الكتابة هي من شهدت هذا التحول المفاهيمي، فحديثنا عن الكتابة وما صاحبها من مصطلحات ومفاهيم يقودنا بالضرورة للحديث عن الكتابة الشعرية وما رافقها من تغييرات على جميع الأصعدة، باعتبارها قضية نقدية بالدرجة الأولى لها مرجعياتها وإبدالاتها وتحولاتها أيضا.

الفَصْل الأوّل

الكِتَابَةُ الشِّعْرِيَّة

"التَّأْسِيسُ البِنْيَوِي وَإِنْدَالاَتُهُ"

I. الكتابة الشعرية "المصطلح والمفهوم":

1. الكتابة الشعرية:

الكتابة وكما أشرنا سابقا هي التجسيد الخطي للخطاب الشعري، وهي بهذا المعنى تكون عكس الشفوية، فالكتابة «ببياضها وسوادها تقاوم الشفوي والذاكرة، وتمارس الذات تكوينها على الورق، لذا كان النص في شعرية الكتابة جسم طباعي، له هيئة بصرية، مظهرية أساسها الفضاء النصي»[1]، فالكتابة الشعرية عند:

- **محمد بنيس:** اتخذت عدة دلالات لورودها في سياقات مختلفة جاءت ضمنها، فجاءت بمعنى نظم الشعر لأن «كلام الشاعر على تجربته في الكتابة الشعرية يعني الذات والآخر في آن، يعني بتعبير أدق أنه يتخذ من ذاته آخر ليس إلا هذه الذات نفسها»[2]، وبهذا المعنى أصبحت الكتابة الشعرية في ظل التطورات الحاصلة في الشعر العربي عنصرا أساسيا في نظم الشعر، ذلك لأن «الكتابة الشعرية لم تعد مسألة وزن وقافية، حصرا بل أصبحت مسألة شعر أو لا شعر|...| مكانة الكتابة الشعرية في أفق آخر غير الأفق الموزون المقفى»[3].

بالإضافة إلى ما سبق نجد أن الكتابة الشعرية قد التصقت بمجموعة من الملامح والصفات وذلك عند:

- **أدونيس:** الذي حددها في دراساته لهذا المفهوم فقد «ارتبط عنده مفهوم الكتابة بثلاث صفات أساسية أولها الكتابة الجديدة، وثانيهما الكتابة الإبداعية، وثالثهما الكتابة الشعرية»[4]، وهذا حرص منه على الإبداعية والأسلوبية الجديدة في الكتابة الشعرية، وهذا

---

[1]. أوبيرة هدى، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، تخصص النقد العربي ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ورقلة، 2011، 2012، ص154، ينظر: مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، د.ط، ص196.

[2]. أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، لبنان، بيروت، 1985، د.ط، ص05.

[3]. المرجع نفسه، ص12.

[4]. أوبيرة هدى، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، ص156، ينظر: مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص173.

ما تحدث عنه محمد بنيس، حيث لخص مجموع المبادئ النقدية والجمالية التي اعتمدها أدونيس في كتابه وذلك في عناصر أربعة، بدءا من الكتابة دون نموذج سابق والمغامرة في الابتكار إلى شرط الثقافة الواسعة والموسوعاتية لدى الشاعر والناقد على السواء إلى شرط قراءة النص الشعري القديم أو الحديث خارج الزمن والاحتكام في قراءتهما إلى الإبداع الفني فقط والعنصر الرابع ألح فيه على نظرية جمالية مختلفة ومغايرة للنظرية القديمة التي فعَّلت الوضوح الشعري[1]، وهذا تركيز من أدونيس على الوظيفة الإبداعية وجعلها هي الأساس في كتابته الشعر.

حيث عرفت الكتابة الشعرية إبدالات وتحولات في مختلف بنياتها الشكلية الإيقاعية واللغوية، وذلك راجع لما عرفه الشعر العربي وما مر به من مراحل مختلفة، بداية بالمرحلة التقليدية وصولا لمرحلة الحداثة.

2. الإبدالات الهندسية في الكتابة الشعرية:

نجد مصطلح "الإبدالات" حاضرا بصورة كبيرة في الكتب النقدية، وخاصة في كتابات محمد بنيس، وذلك لأهميته في الدرس النقدي الحديث.

أ. مفهوم الإبدال:

لغة: جاء من «أبدَلَ يُبدِلُ إبدالاً فهو مُبدِلٌ والمفعول مُبدَلٌ، أبدلَ الثوب وغيره جعله عِوضا عن شيء، قال الله تعالى:**{لَا مُبَدِّلَ لِكَلِمَاتِ اللَّهِ}**سورة.ق، كما جاء في قوله تعالى: **{فَأَرَدْنَا أَن يُبَدِّلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْرًا مِنْهُ زَكَاةً وَ أَقْرَبُ رُحْمًا}**، أبدل الكتاب بالقصة أخذه عوضا عنها وخلفا لها (بإدخال الباء على المتروك)، (وكيف تبدلون الخبيث بالطيب)، وبدَّل يُبدِلُ فهو مبدل والمفعول مبدلٌ، بدله الله صديقا خيرا منه صديقه جعل له صديقا عوضا عن أخيه، قال الله تعالى:**{عَسَى رَبُّه إِنْ طَلَّقَكُنَّ أَنْ يُبْدِلَهُ أَزْاجًا خَيْرًا مِنْكُنَّ}** سورة.ق»[2]، ومن خلال هذه

---

[1]. ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث "بنياته وإبدالاتها"، ج3 الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء،2001، ط1، ص61.

[2]. أحمد عمر مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج4، دار عالم الكتب، 2008، ط1، ص172_173.

التعريفات اللغوية لمصطلح "الإبدال" نخلص إلى أنه يعني تغيير الشيء أو هو وضع الشيء مكان شيء آخر.

- **اصطلاحا:** فالإبدال عند **ميشال فوكو** «هو اسم يطلق على التحولات تهم النظام العام لتشكيلة أو عدة تشكيلات خطابية»[1]، وهو بهذا المعنى خروج عن السائد والمتعارف عليه.

إن مصطلح "الابدالات الشعرية" يرتبط بمجموعة من المصطلحات وهي التجاوز والتطور والتغيير، وقد حاول **محمد بنيس** التفريق بين هذه المصطلحات المذكورة سلفا في قوله: «التطور هو نقيض الجمود، التغير هو انفصال الشكل الشعري عن المضمون الاجتماعي أما التجاوز فهو مناقضة معطيات العلم الحديث»[2]، وهي كلها مصطلحات تشترك في معنى الإبداع الذي يمس الخطاب الأبي أو الجنس الأدبي بأكمله.

ب. <u>التشكيل البنيوي للكتابة الشعرية</u>:

مر الشعر العربي بأربع بنيات متحولة بداية بالبنية التقليدية والتي هي «العودة الخالصة إلى الماضي»، ثم البنية الرومانسية والتي عرفت إبدالات وتصورات جديدة على جميع الأصعدة ناهضت بها الأولى، ثم بنية الشعر المعاصر والتي كانت «أكثر انفتاح على هاويتها، بما هي تحاول به الاقتراب من ممارسة شعرية لها التعدد والاختلاف»[3]، حيث تمثل مجموع هذه البنيات التي مرت بها الكتابة الشعرية من التقليدية إلى المعاصرة أساس بنية مساءلة الحداثة وما جسدته من إبدال وتجاوز وتغيير وانفتاح، حيث عرفت هذه البنيات تحولات وإبدالات إبداعية في الكتابة الشعرية.

---

[1]. ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سليم يفوت، لبنان، بيروت، 1986، د.ط، ص161.

[2]. أوبيرة هدى، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، ص118، ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث "بنياته وإبدالاتها"، ج4 مساءلة الحداثة، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، 2007، ط1، ص08.

[3]. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث "بنياته وإبدالاتها"، ج3 الشعر المعاصر، ص07.

- **على مستوى البنية الشكلية:**

إن الشكل الطباعي للقصيدة العربية القديمة فرض سلطته على الشعراء المحدثين، فلم يستطيعوا تجاوز شكلها القديم، رغم محاولاتهم الكثيرة وفي هذا الصدد يقول **أدونيس:**«الشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري»[1]، ويضيف أيضا إلى هذا المعنى أن «السلطة لا تعبر عن نفسها أولا وأخيرا إلا عن طريق الشكل»[2]، لذلك اقتضى الأمر إلى تأسيس شكل جديد كبديل لشكل القصيدة القديمة (تجاوز للعروض وانفتاح للإيقاع "التخلي عن موسيقى الشعر القديم"، وخرق عمود الشعر...).

وإذا أردنا التأمل في مفهوم الشكل وتمظهراته واستعمالاته نجد أن له «استعمالات ومفاهيم عديدة فأحيانا يقصد به النوع أو الجنس الأدبي، وأحيانا يقصد به المظهر السطحي الخارجي، وقد يقصد به الأسلوب الفني أو بنية النص الداخلية، وأحيانا يتم الحديث عن شكل النص في مقابل مضمونه»[3]، إذا فالشكل الطباعي لعبة يمارسها الشاعر على نص قصيدته يعمل من خلالها على بناءها وهيكلتها لقيامها كنام ونسيج بنيوي متكامل.

أما **أدونيس** فيرى أن «الأشكال صور، وبقدر ما تتعدد الصور وتتنوع تكشف عن غنى الرؤيا، والرؤية وتنوعها، عن غنى العالم الذي تكشفان عنه، وقلة هذه الصور أو انحصارها في صيغ وقوالب محدودة دليل على فقرها، وفقر العالم الذي تكشفان عنه»[4]، وفي هذا دعوة منه إلى التنوع الشكلي الطباعي الذي لا حدود له والتحرر من كل القيود والقوالب المفروضة عليه، ذلك لأن الشعر الجديد يعني بالضرورة شكلا جديدا، وهذا ما يرمي إليه في سياق قوله: «الشكل يكون إبداعا متجددا، أي شكلا متجددا، أو لا يكون إلا سلسلة من القوالب والأنماط»[5]، وعلى هذا الأساس يكون مفهوم الشكل في ميدان الشعر هو«الصورة المحددة للعمل الفني المحدد، وهو إذن عمل فني عن شكل عمل آخر، فلا قاعدة مسبقة أو معايير

---

1. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، لبنان، بيروت، 1979، د.ط، ص111.
2. كمال أبو ديب، "الحداثة، السلطة، النص"، مجلة فصول، مج4، ع3، مجلة فصول، 1984، ص54.
3. عبد الله شريف، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، 2003، ط1، ص20.
4. أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، د.ت، ط3، ص216_217.
5. المرجع نفسه، ص230.

جاهزة للشكل، إنه كثرة لا وحدة، لا نموذج له، ولا حد له يقف عنده»[1]، فهو إذا يرفض المعايير والقوالب الجاهزة ويدعو إلى الحرية، والتنوع، والتغيير، والتطور الشكلي، الا أن هذا التطور«يفترض ظهور وظيفة جديدة، ولا تولد هذه الوظيفة إلا في مجتمع تغيرت بناه القديمة، وتغيرت علاقاته بالأشياء، وهو يفترض كذلك حرية الفرد وحقه في الرأي والتعبير دون عوائق»[2]، ولهذا لا بد من التغيير الكلي لجميع البنى القديمة مع الحق في الحرية والتعبير دون قيود ضابطة.

- **على مستوى البنية الإيقاعية:**

بداية من التعريف التقليدي للشعر على أنه «الكلام الموزون المقفى»[3]، هذا التعريف الذي يعد قاعدة فرق من خلالها العرب القدامى بين الشعر والنثر، وذلك لما لهاذين العنصرين من أهمية ودور كبير في بناء وإنتاج الشعري، وهذا نجده بالخصوص في زمن الشفوية، حيث لقي هذا التعريف رفض من قبل الكثير من النقاد من بينهم **أدونيس** الذي يرى أنها عبارة تشوه الشعر، ويقول:«حين نوحد بين الشعر والعروض الخليلي، لا يعود ثمة مجال في التراث العربي لبحث قصيدة النثر، بل لبحث الشعر الجديد كله»[4]، وبهذا المعنى يكون لتوحيد الشعر والعروض حد للإبداع، وحد لإنتاج شعر جديد، ذلك لأن الشعر «لا يحدد بالعروض، وهو أشمل منه، بل إن العروض ليس إلا طريقة من طرائق التعبير الشعري هي طريقة النظم»[5]، فالشعر أشمل من العروض والعروض طريقة من طرائق التعبير، والطرائق تتعدد وتختلف من أمة إلى أخرى.

ولهذا كان لابد من تجاوز العروض تماشيا ومتطلبات الشعر الجديد، ورغبة في التغيير، بحيث أن القصيدة الجديدة تختلف عن القصيدة الخليلية القائمة على العروض الخليلي، في كون الأخيرة «مجبرة على اختيار الأشكال التي تفرضها أو التقليد الموروث»[6]،

---

1. أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص230.
2. المرجع نفسه، ص214.
3. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص108.
4. المرجع نفسه، ص113.
5. المرجع نفسه، ص113_114.
6. المرجع نفسه، ص114.

على اختلاف القصيدة الجديدة التي تعد «حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر»[1]، وبهذا المعنى يصبح الشعر هو منتج الشكل وليس العكس كما كان الحال في قصيدة الشعر الخليلي.

فالشعر الجديد انفتح إيقاعه، متجاوزا في ذلك الإيقاع القديم، وذلك لاعتباره «خاصة فيزيائية في الشعر العربي هذه الخاصة للطرب في لدرجة الأولى وهي من هذه الناحية تكتفي أن تقدم لذة الأذن»[2]، بحيث ارتبط الإيقاع الخليلي بالجانب الشفوي السماعي الذي ميز المرحلة التقليدية.

وانفتح الشعر الجديد أيضا في قافيته، وذلك لاعتبار القافية في الشعر الخليلي «علامة الإيقاع،/ هي صوت متميز يدل على مكان التوقف لكي نتابع من ثمّ، انطلاقنا، وقد أصبح وجودها أكثر أهمية، مما تعني صارت شكلا لابد من الحفاظ عليه ومن هنا أخذت تفقد حق دلالتها، بحيث تمثل القافية في العروض الخليلي أساس الإيقاع وجوهره»[3]، إلا أن الشعر الجديد «تعبير بمعاني الكلمات وخصائص الصوتية أو الموسيقي، والقافية جزء من هذه الخصائص لا كلها، وهي إذن ليست من خصائص الشعر بالضرورة»[4]، وبهذا المعنى أصبحت القافية في الشعر الجديد تؤدي دور ثانوي ليس رئيسي مثلما كانت عليه في الشعر التقليدي وإيقاعه الخليلي.

تخلى أيضا الشعر الجديد عن الموسيقى الخاضعة للإيقاعات القديمة، وذلك في قصيدة النثر لأنها «موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجارب حياتنا الجديدة، هي إيقاع يتجدد كل لحظة»[5]، فأصبحت الموسيقى الموسيقى متجددة بتجدد تجارب الشاعر وحالاته النفسية والحياتية.

---

1. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص114.
2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
3. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
4. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
5. المرجع نفسه، ص116.

ومن بين النقاد المحدثين الذين اشتغلوا أيضا على تجاوز العروض وانفتاح الإيقاع نجد محمد بنيس الذي حاول التركيز على قضية الدال في شكل الإيقاع وبنيته ودلالاته ومعانيه، باعتبار الإيقاع هو الدال الأكبر داخل الخطاب الشعري، وفي هذا الطرح يكون «الإيقاع أوسع من العروض»[1] ويشتمل عليه لما هو من تشكل لجملة من الدول اللفظية المتناسقة والمتجانسة في الخطاب الشعري.

وفي تناول **محمد بنيس** لمسألة الإيقاع في الشعر العربي، رصد جملة من التحولات التي ميزته في الشعر الحديث والمعاصر، حيث جعل للإيقاع وظيفتين الأولى وهي "الوظيفة البنائية" وتمثل ميزة الخطاب عن غيره من الخطابات و«بناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة في اللغة بغاية تغيير مسارها ولكن هذا البناء متحرك كما هو متفرد»[2]، والثاني وهي "الوظيفة الدلالية" وتكون ملازمة للأولى ونتيجة لها فهي «بناء الإيقاع لنسق الخطاب الذي هو بناء لدلاليته، وطريقة إنتاج معناه»[3]، فالإيقاع هنا يمثل المعنى.

وفي رصد **بنيس** لهاتين الوظيفتين يمكننا أن نستخلص مبتغاه الذي يكمن في التركيز على التصور العام للنص الشعري هذا من جهة، وتركيز على تبيان العلاقة بين كل من العروض والإيقاع من جهة أخرى، بالإضافة إلى علاقة الإيقاع بالدلالة وذلك في حديثة عن الوظيفة الدلالية له.

ومن بين التحولات الأخرى التي شهدها الشعر الحديث في بنيته الإيقاعية "**الوقفة**"، هذه الأخيرة التي لم تلق اهتماما كبيرا لدى النقاد العرب القدامى على الرغم من وظيفتها التأثيرية في بناء القصيدة العربية المعاصرة وذلك باعتبارها عنصرا متفاعلا مع كل من المكان النصي وعلامات الترقيم[4]، وما لها من دور في التنسيق بين الشكل الطباعي ودلالته.

---

[1]. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث "بنياته وإبدالاتها"، ج3 الشعر المعاصر، ص107.

[2]. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث "بنياته وإبدالاتها"، ج1 التقليدية، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، 2001، ط1، ص178.

[3]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]. ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث "بنياته وإبدالاتها"، ج3 الشعر المعاصر، ص111.

وقد قسمها **بنيس** إلى أربعة أنواع:

- **الوقفة الوزنية:** وهي الوقفة التي رفضها القدامى وذلك لأنها تشبه التضمين، بحيث يكون البيت فيها دائما في حاجة إلى البيت الذي يليه؛ لأن تركيبته الدلالية قد قطعت ما هو تام وزنيا، وهذا ما يقوله بنيس: «هذه الوقفة رفضها القدماء بحجة امتناع التضمين، فالبيت في هذا القانون الثاني يكون تاما وزنيا، ولكنه ناقص مرَكَّبيًّا ودلاليا»[1]، وهذا النموذج هو المسيطر على القصيدة المعاصرة، ومثاله من قصيدة "**النهر والموت**" للسّياب:

1. بُوَيْبْ...

2. بُوَيْبْ...[2]

نجد أن كل بيت من هاذين البيتين يتكون من وحدة وزنية واحدة من بحر الرجز وعلامات الترقيم محصورة في ثلاث نقط|...| وهذا المبتدأ المحذوف الذي يظل مكانه ممكنا يبطل بعلامة الترقيم[3]، وبهذا يكون البيت تاما وزنيا ولكنه ناقص مركبيا ودلاليا.

- **الوقفة التامة:** هي وقفة يجد فيها القارئ الوزن والمركب والدلالة تامة في البيت.
- **الوقفة المركبية والدلالية:** وهي الوقفة التي يكون فيها المعنى تام، على عكس الوقفة الوزنية التي «هي الناقصة هنا، فيما الوقفة المركبية ماثلة في البيت»[4]، أي أنها ليست بحاجة إلى بيت آخر يليها ومثال قول **أدونيس** فغي أحد قصائده:

1. لا تقولوا: جننت،

2. جنوني أحلامكم/ أيَّنا[5]

---

[1]. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث "بنياته وإبدالاتها"، ج3 الشعر المعاصر، ص125.

[2]. المرجع نفسه، ص111.

[3]. ينظر : قحام توفيق، الشعرية العربية عند النقاد والدارسين المغاربة المحدثين، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي، تخصص شعرية عربية، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، باتنة، 2008_2009، ص133.

[4]. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث "بنياته وإبدالاتها"، ج3 الشعر المعاصر، ص127.

[5]. المرجع نفسه، ص128.

نلاحظ هنا حضور مجموعة نمن علامات الترقيم (النقطتين الفوقيتين، الفاصلة، والعازلة الموظفة في البيت الثاني) وهي وقفات مؤقتة تدل على الاسترسال بين أجزاء البيتين وهذا ما نجده في الوحدة الوزنية ولكن هنا نجد أن البيت الأول مكتمل من الناحية المركبية والدلالية لأن "جننت" هي جملة مقولة القول[1].

- **وقفة البياض:** وهي الوقفة التي فيها محو وهدم للقوانين التقليدية فتتحول الوقفة إلى فسحة الكتابة، بحيث يصبح للبياض كلامه الذي يقوله، ووقفة البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص، وبهذا يساعد على بناء القصيدة وتنامي حريتها.

هذا في حديثنا عن الوقفة التي تعد عنصرا مركزيا في الشعر المعاصر على مستوى شكله الطباعي، لذلك استفاض النقاد المحدثين في دراستها وتبيان دورها في بناء الخطاب الشعري.

وقد عرف الوزن أيضا انفتاحا في الشعر الحديث والمعاصر إلى جانب الإيقاع وذلك لاعتبارهما عنصرين أساسيين في تشكيل الخطاب الشعري، حيث سعى الدرس الحديث والمعاصر إلى كسر قوانين وقيود الأوزان الخليلية، وتغييرها بنظام التفعيلة، هذه الأخيرة التي منحت الشاعر الحرية في التعبير م دون قيد أو فرض يحكمه، حيث قسم **محمد بنيس** الوحدة الوزنية إلى:

- **تفعيلة تامة:** التي يعتبرها أساس الوزن في الشعر الحر الذي يقوم على وحدة التفعيلة التي تأتي متنوعة في نظام أشطره[2]، وهذا ما جسده السياب في قصيدته "**النهر والموت**".

---

[1]. ينظر : قحام توفيق، الشعرية العربية عند النقاد والدارسين المغاربة المحدثين، ص129_130.

[2]. ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث "بنياته وإبدالاتها"، ج3 الشعر المعاصر، ص131.

- **تفعيلة ناقصة:** وهي التي تتوزع بين شطرين في آخر الشطر الذي يليه وهذا ما اصطلحت عليه نازك الملائكة "بالتدوير" في حين اقترح أدونيس تسمية أخرى "التفعيلة"، ومثال ذلك قصيدة "**قصائد إلى ذاكرة من رماد**" للمخمار الكنوني:

. راية تناسل أو تتمزق في صخب وثني.

. غدت رايتين.

. غدت مرقا.

. كلما اشتغلت أختها.[1]

نجد انتهاء البيت الأول بتفعيلة ناقصة (فا) تتمها (عل) في نهاية البيت الثاني الذي هو نفسه تفعيلة ناقصة في نهايته (ف) تتمها (علن) في بداية البيت الثالث[2]، فنجد أن الوزن هنا متحرر من سلطة البحر،وانفتح على شكل عروضي جديد يقوم على التفعيلة الواحدة.

وما أوردناه يؤكد لنا استطاعة الوزن التحرر من السلطة القديمة التي كانت تمثل عائقا أمام الإبداع.

سعت **نازك الملائكة** أيضا للتحرر والخروج بالوزن، وذلك من خلال عدم تعرضها لبعض البحور (البحر الطويل، المديد، البسيط...)، لأنها في نظرها «لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها، وإنما يصلح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسيا في تفعيلاتها كلها أو بعضها، وأما ما حاوله بعض الناشئين من أن يكتبوا شعرا حرا من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل»[3]، فهي تجعل من التفعيلة الواحدة أساس بناء الشعر الحر المعاصر، إلا أن **محمد بنيس** وإضافة منه للنوع الأول من الوزن "الوحدة الوزنية" أورد نوعا ثانيا وهو "التشكيلة الوزنية" وفيها انصب اهتمامه على مجموعة من البحور المهجورة (الرمل، المتدارك، الرجز...) فالشاعر المعاصر يرغب في تجاوز

---

[1]. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث "بنياته وإبدالاتها"، ج3 الشعر المعاصر، ص132.

[2]. ينظر : قحام توفيق، الشعرية العربية عند النقاد والدارسين المغاربة المحدثين، ص116.

[3]. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث "بنياته وإبدالاتها"، ج3 الشعر المعاصر، ص137.

الأطر التقليدية إلى اعتماد التفعيلة، لأنها تساعده في تمرده ورغبته في التجاوز والانحراف في كتاباته عن ما هو سائد ومألوف.

وقد تطرق **بنيس** أيضا للقافية التي أصبحت مطلبا ثانويا في القصيدة المعاصرة وأصبح الشاعر المعاصر لديه الحرية الكاملة في الالتزام بها أم لا، حيث حصر أنواعها في "قافية متوالية ومتناوبة"، "قافية متجاوبة" و"القافية المتواطئة"، هذه الأخيرة التي عدّها بنيس عيبا في الشعر التقليدي، وذلك لأنها تبقى دائما في حاجة إلى القافي التي تليها، وهي التي سميت في الشعر التقليدي بـ "الإيطاء"، إلا أن هذا النوع من القافي عرف انفجارا في الشعر المعاصر وهذا جعلها تكتسب مفهوما آخر «حيث التجاوب خصية الدوال في النص، وحيث الإيقاع أقوى من كل قصدية وهمية وهو بذلك يصعد الإيقاع ويكثفه فيما هو يلغي المعنى الواحد ليحل محله بناء الدلالية»[1]، وبهذا أصبحت القافية المتواطئة عنصرا بالغ الأهمية في إيقاع الشعر المعاصر، فهي أساس تعدد الدلالات في المعنى الواحد أما القافية المتجاوبة فهي تمثل «قانونا ثانيا أساسه تغيير مكان القافية»[2]، وهي كذلك «قراءة التكرير في النص برؤية لا تتوقف عند نهاية الأبيات، حيث المفهوم القديم للقافية ثبتها فيه»[3]، فهي بهذا المعنى تكوكب القصيدة بكاملها ويصبح التكرير فيها خصيصة نصية أحد عناصرها القافية المبثوثة في كل جسد النص، وبهذا المعنى «يتم تصعيد وظيفة الدوال المتجاوبة في بناء الإيقاع الذي لا يخضع لقاعدة قبلية، إذ الذات الكاتبة تتبع غواية مجهولها ومساراته السرية»[4]، وبهذا يكون للشعر المعاصر إيقاعا داخليا مفجر لطاقة لغوية مجهولة فتكون الحداثة بهذا المعنى في طريقها نحو كسر القاعدة والذهاب إلى ما ليس له قاعدة.

وفي الأخير نخلص إلى أن كل من **محمد بنيس** و**أدونيس** سعوا جاهدين من أجل التأسيس لكتابة شعرية جديدة تتسم بالانفتاح والتطور في شكلها الإيقاعي والطباعي وما يحتويه من قافية ووزن وعلامات ترقيم ووقفة حيث عرفت إبدالات كبرى في جوهرها، متجاوزة في ذلك كل ما هو قديم وتقليدي.

---

1. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث "بنياته وإبدالاتها"، ج3 الشعر المعاصر، ص150_151.
2. المرجع نفسه، ص146.
3. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
4. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- **على مستوى البنية اللغوية:**

إن اللغة هي اللّبِنة الأساسية لكل عمل إبداعي يتخذ من الكتابة مشروعا...، فاللغة موجودة في جوهر كل شيء فساواءا كانت لغة لسانية أو غير لسانية، فهي تعبير عن الموجودات بطريقة أو بأخرى، وبفعل ما تحدثه الحياة فلكل شخص مخزونه اللغوي الذي يطرح به أفكاره وآراءه ولو اختلفت الأساليب، إلا أن اللغة الشعرية تختلف عن نظيرتها العادية والمتداولة، فهي لغة يخلقها الشاعر حيث يكون لكل شاعر لغته الخاصة التي تميزه عن غيره من المبدعين والشعراء، ويقول **أدونيس** في هذا الصدد أن «كل شاعر يشعر ويفكر ويكتب انطلاقا مما هو، وما هو، كذات كاتبة مغاير بالضرورة، لما هو غيره، قديما أو معاصرا، وهذا يعني أن له طريقته المختلفة المتميزة في استخدام اللغة بهذه الطريقة ينتج كلامه الخاص|...| كشاعر متميز بين الشعراء»[1]، وباعتبار الشعر ظاهرة لغوية بالدرجة الأولى فاللغة تتشكل داخل نسيج النص الشعري، فتتواصل مع القارئ فتكون بذلك تجسيدا لتجربة الشاعر وعواطفه وأحاسيسه ورؤيته الجمالية للعالم والأشياء، فكتاباته الشعرية هي جمع بين اللغة والرؤية «فإذا كانت اللغة في النثر العادي أو العلمي، وسيلة للتعبير المباشر عن مقولة نرغب في إيصالها أو توضيحها، فإن اللغة في الشعر غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدي معنى، وتخلق فنا»[2].

فهذه لمحة عن المفاهيم العامة للغة الشعرية التي لم تكتفي بالاختلاف بين الشعراء في أعمالهم الإبداعية، فهي لم تعرف الاستقرار عبر تاريخها الممتد من العصر الجاهلي إلى عصرنا الحالي فبات التشكيل اللغوي بذلك أحد أهم القضايا الشعرية التي طالما كانت موضع جدل داخل الساحة النقدية، فإذا أردنا النظر في بنية اللغة الشعرية عند القدماء نددها لغة يراعي فيها الشاعر القديم حرمة قواعد اللغة، فلا يمكنه تجاوز أو تخطي تلك القواعد التي يمكن وصفها بالمقدسة «فخصوصية اللغة الشعرية من انفعالية، وتوليد، وتجديد، وما لذلك من أثر في بنية اللغة أمر مألوف عند القدماء ممارسة وتنظيرا»[3]، إلا أن هذه القدسية

---

[1]. أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، ص07.

[2]. محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر "مقاربات في النظرية والتطبيق"، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، دمشق، 2013، د.ط، ص13.

[3]. محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر "مقاربات في النظرية والتطبيق"، ص27.

لا تمنع الشاعر من إضفاء لمسته الخاصة في بناء تراكيب بلاغية مميزة (تقديم، تأخير، وحذف...)، وهذا ما قد يسميه البعض بـ "الصنعة"، ومن بين أهم أصحاب الفكر اللغوي الذين خاضوا في هذه القضية نجد **حمزة بن الحسن الأصبهاني** الذي يرى أن الشعراء لابد لاستفاء حقوق الصنعة أن يدفعهم إلى عسف اللغة بفنون الحيلة لما يدخلونه عليها من الحذف والزيادة أو بتوليد الألفاظ بحسب ما تسمو إليه هممهم عند قرض الأشعار[1]، أي أن للشاعر نوع من الحرية في التغيير أو ربما التجاوز لبعض هذه القواعد...، هذا ما قد يُحدث تغييرا على المستوى الإيقاعي وهذا ما يطلق عليه "الضرورات الشعرية" وهي تلك التجاوزات التي يخرق من خلالها الشاعر قانون التشكيل أو البناء اللغوي الجاهز، فلا يعتبر هذا ضعفا أو عجزا من الشاعر بل هذا ما يزيد من جمالية النص الشعري وقوته لفظًا، ومعنًا، وتركيبًا، هذا ما رمى إليه **ابن جني** حيث يقول: «متى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها فاعلم أن ذلك على جشمه منه وإن دلّ على جوره وتعسفه فإنه من وجه آخر|...| ليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره على اختيار الوجه الناطق بفصاحته»[2]، بل والأكثر من ذلك أن **ابن جني** يعتبر هذا التجاوز شجاعة من الشاعر واعتبرها مغامرة لغوية لأنه ثار على هذه القواعد دون أن يأبى بما تمليه أصول اللغة، فهو يعتبر هذه التجاوزات مباحة ما دامت مرتبطة بملابسات التجربة وما يتصل بها من أبعاد نفسية وما دام هذا التجاوز اللغوي خادما للمعنى وتوضيحا للمراد.

إذا فهذا نوع من التحول الذي شهدته اللغة الشعرية القديمة وبين القديم والحديث فروق كثيرة حيث عرفت اللغة الشعرية الحديثة تحولا على جميع الأصعدة، فلو أردنا التمعن في مقولات الحداثة الشعرية فيما يخص اللغة، نجد أن هناك من يرى أن الشعر يقوم على خرق العادة اللغوية، إلى آخر يدعو إلى تدمير اللغة، هذا لما لاقته اللغة الشعرية من اهتمام من قِبل شعراء الحداثة، وذلك لأنهم يعتبرون أن الممارسة الشعرية الإبداعية هي إبداع لغوي قبل كل شيء، وباعتبار اللغة الشعرية هي نقطة التقاء النص مع المتلقي وخطاب تواصل بين الكاتب والقارئ، فقد كان تركيز نقاد وباحثو الحداثة على تحول وظيفة اللغة الشعرية، وربما

---

[1]. ينظر : محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر "مقاربات في النظرية والتطبيق"، ص28.

[2]. المرجع نفسه، ص29، ينظر: ابن جني، الخصائص، دار الهدى، لبنان، بيروت، د.ت، ط2، ص393/2.

يكون **أدونيس** من أكثر المهتمين بهذا الطرح «فقد حرص أدونيس خلال خمسين سنة إبداع على تحديد النقط الأساس في مشروعه الإبداعي، وبيَّن موقفه من تغير مفهوم الشعر، ومن تحول وظيفي اللغة الشعرية»[1]، حيث يرى هذا الأخير أن اللغة الشعرية الحديثة والمعاصرة هي تجاوز للنظام اللغوي السائد...

وقد لخص **محمد بنيس** البرنامج الشعري عند **أدونيس** في كتابه "الشعر العربي الحديث"، حيث أشار إلى أن **أدونيس** قد اشتغل في برنامجه على توجه جديد ومغاير لوظيفة اللغة الشعرية «حيث ستصبح لغة مفارقة ذات بنية معزولة عن الاعتيادية، لغة تحتمي بلعبتها الداخلية وهي تقيم احتفالا لـ"كيمياء الشعور"»[2]؛ أي أن **أدونيس** ربط اللغة الشعرية في تحولها فيما تحمله في داخلها من حيل لغوية تلفت وتجذب انتباه القارئ «فجمال اللغة كما يعبر **أدونيس** إنما يعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها بالبعض الآخر وهو نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال والتجربة»[3]، وبهذا نفهم أن وظيفة اللغة الشعرية قد أخذت منحى جديد عند **أدونيس** لترتبط بالجانب العاطفي والتجربة الشعورية لدى الكاتب، وهذه دعوة صريحة للانزياح في اللغة الشعرية لأنها حسب رأيه لعبة الشاعر داخل النص التي تحقق شعرية النص وجماليته، إذ لم تعد وظيفة اللغة الشعرية مقتصرة على الإبلاغ والتواصل "الجانب النفعي"، وهذا هو الفرق بين اللغة الشعرية القديمة واللغة الشعرية الإبداعية الحديثة في نظر **أدونيس** «اللغة في الشعر العربي القديم لغة تعبير، أعني لغة تكتفي من الواقع والعالم بأن تمسهما مسا عابرا رقيقا، ويجهد الشعر الحديث في أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق، فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة»[4]، إذا فوظيفة الشعر هي الخلق لا التعبير...، ولا يتحقق هذا الخلق إلا بصناعة الشاعر للغة موحية رمزية وغامضة تفتح آفاق التلقي وتدخل القارئ إلى عالم من الجمالية التي تحيله إلى الواقع بطريقة تتطلب التمعن والخوض في البنى الشعرية؛ أي أن

---

1. راوية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة _الكتاب I.II.III_ نماذج، ص253.
2. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3 الشعر المعاصر، ص97.
3. كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر: لجنة من أصدقاء المؤلف، لبنان، بيروت، 1406هـ_1986م، ط2، ص148.
4. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3 الشعر المعاصر، ص98.

اللغة القديمة هي لغة تعبيرية تقدم الواقع على طبق جاهز، فهي لغة تعبر «عن فكرة محددة أو وضع محدد،فإن هذا الهدف لا مكان له في الشعر الحق»[1].

ويمكننا الوقوف عند أهم النقاط التي أوردها محمد بنيس بخصوص قضية اللغة الشعرية وإبدالاتها عند أدونيس وهي:

«1. أن اللغة الشعرية كلغة لازمة تكتفي بذاتها|...|

2. الشاعر الذي أسرته الكلمات فاتبع غوايتها، بها وفيها يفتح أبواب عالم آخر ليس استنساخا للعالم المرئي المحسوس.

3. وظيفة اللغة الشعرية تكمن أساسا في السحر والإشارة، فهي لا تعبر ولا تصنف أي لا تبوح ولا تصرح، وهذا مصدر غموضها»[2].

بالنظر إلى برنامج أدونيس الشعري لا نجد أنه أحدث قطيعة نهائية مع الشعر العربي القديم في مختلف قضاياه ومستوياته، ومن بينها قضية اللغة الشعرية، فهو يرى أنه مهما طرأ على هذه البنيات من تحولات وإبدالات إلا أنه يعود إلى أصله الأول وهو الشعرية العربية القديمة فنجده في بعض المحطات من كتابه "سياسة الشعر" وفي المقال الأول منه المعنون بـ "ما الشعرية؟" يرى «أن الشاعر العربي الحديث أيا كان كلامه أو أسلوبه وأيا كان اتجاهه إنما هو تموج في ماء التراث، أي جزء عضوي منه|...| ومن حيث أنه تموج هو تواصل في المد الشعري وأسلوبه الشعري حتى حين يكون ضديا»[3]؛ بمعنى آخر أن الشعر الحديث مهما غير من لغته وأسلوبه الشعري لا يمكنه أن ينفصل عن أصول الشعر وذلك لسبب بديهي وهو الهوية المشتركة "اللسان العربي"، لكن هذا التواصل حسب أدونيس لا يمكن «أن يكون فعالا يغني الإبداع الشعري إلا إذا كان كلحظة خاصة مكن الممارسة الإبداعية،انقطاعا عن كلام الشعراء الذين سبقوه، ذلك ان يصبح الشعر تقليدا|...| فالشعر لا ينمو إلا في نوع من

---

[1]. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3 الشعر المعاصر، ص98.

[2]. المرجع نفسه، ص97.

[3]. أدونيس، سياسة الشعر، ص15_16.

الجدلية الضدية»[1]، بمعنى آخر أن الشاعر يستخدم اللغة نفسها وهي اللسان العربي وبالتالي فهو مجبر بأن يوصل لغته بأصول اللغة القديمة، إلا أن هذا لا يمنعه من خلق لغته الشعرية الخاصة التي تحقق له خصوصيته وفرادة حدثه الشعري، وهذا أيضا ما أشار إليه محمد بنيس حيث يتفق مع أدونيس في أن اللغة الشعرية تحقق شعريتها بتعدد ممارسات الكتابة الشعرية، وإن تطابقت الموضوعات المعبَّر عنها فلا بد من خلق لغة جديدة للتعبير عن تلك الموضوعات بطرق مغايرة؛ فـ «اللغة الشعرية العربية سؤال لا جواب _سؤال يرى إلى تعدد الممارسات النصية اللانهائية عبر الزمان والمكان، ولكن هذا التعدد وتلك اللانهائية مشروطان بالمقدس، القرآن والحديث والشعر الجاهلي»[2]؛ بمعنى آخر أن اللغة الشعرية مهما لاقت من التغير والتطور زمانا ومكانا سيبقى مرجعها الأول هو لغة العرب "لغة الجاهليين"، والتي جاء بها القرآن الكريم الذي يعتبره مصدر تلك اللغة وإن سبقته في الوجود «فلقد كشف القرآن حجاب خصيصته السرمدية، فهو سابق على كل لغة ولاحق لها»[3]؛ أي أن المرجع الأصلي للغة الشعرية ومصدرها الأول هو ما سماه بـ "المقدس" وهو القرآن، وليس فقط اللغة الشعرية عند العرب والمسلمين هي من ترتبط بأصول قدُسية، فجميع اللغات الشعرية العريقة في الشرق تنهل من حوض اللغات المقدسة في الصين، اليابان، والهند، أما في أوروبا فإن التصور اليوناني للغة إنضاف إلى التصور المسيحي فحسب رأيه هي وضعية كونية قبل أن تكون عربية إسلامية[4]... لكن رغم هذا الارتباط وكما ذكرت أن اللغة الشعرية العربية وجدت لنفسها مكانا مغايرا عن التصورات القديمة التي ارتبطت بهذه الظاهرة الشعرية منذ الجاهلية، فلطالما اعتبرت اللغة رحم مختبر الشعر المعاصر كما يصفها بنيس ففيها وبها توزعت شعب البحث عن حداثة شعرية، ففي تصوره أن اللغة الشعرية لم تكن بحاجة إلى انتظار ثورة **ديسوسير** أو **تشومسكي** في تصور اللغة[5].

---

1. أدونيس، سياسة الشعر، ص16.
2. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3 الشعر المعاصر، ص78.
3. ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
4. ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
5. ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إذا فمن خلال ما تطرقنا إليه من آراء نقدية حول قضية التشكيل اللغوي في القصيدة الشعرية عند كل من **محمد بنيس** و**أدونيس**...، لاحظنا مدى تقارب هذه الآراء واشتراكهما في عدد كبير من المواقف، متفقين على أن شعرية اللغة تكمن في تعدد ممارسات الكتابة واختلاف طرائق التعبير، وكذا إعطاء أهمية أكبر إلى ما تحيله اللغة بإدخال القارئ في لعبة الإشارة والترميز، وهو مفهوم اللغة الشعرية عند **أدونيس** فهو يقدم مفهومها «كغموض ورؤيا وسحر وإشارة»[1]؛ أي أنه أعطى الأولوية والمركزية للرؤيا على حد تعبير **بنيس**، حيث أخذ **أدونيس** «في الحديث عن الإشارة والسحر كمفتاحين لرؤية شعرية»[2]، ونعطي قصيدة "شجرة النهار والليل" كنموذج عن اللغة الشعرية عند **أدونيس:**

قبل أن يأتي النهارُ، أجيء

قبل أن يتساءَل عن شمسهِ، أُضيء

وتجيء الأشجارُ راكضة خلفي، وتمشي في ظلي الأكمامُ

ثم تبني في وجهي الأوهامُ

جزرا وقلاعا من الصمت يجهل أبوابها الكلامُ

ويضيء الليل الصديقُ، وتنسى

نفسها في فراشي الأيام

ثم، إذ تسقط الينابيع في صدري،

وترخي أزرارها وتنام

أوقظ الماءَ والمرايا، وأجلو

مثلها، صفحة الرؤى، وأنام.[3]

---

[1]. ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3 الشعر المعاصر، ص98.

[2]. المرجع نفسه، ص97.

[3]. أدونيس، كتاب التحولات والهجرة وأقاليم النهار والليل، دار الآداب، لبنان، بيروت، 1988، د.ط، ص11.

إن هذه القصيدة القصيرة تعلن عن برنامج متكامل على جميع المستويات شكلا/مضمونا...، وهي قصيدة تتجاوب وتتطابق ومفهوم اللغة الشعرية عند **أدونيس**، فهي قصيدة قصيرة لكنها فجرت طاقة نفسية وعاطفية ارتبطت بشعور كاتبها من خلال الإشارات الرمزية التي شخص **أدونيس** من خلالها النهار والأشجار والقلاع والأبواب...، وجعل من الليل صديقا ومن الأيام مرأة تشاركة الفراش، ومن الرؤى صفحة تطوى...، وهذا ما حقق شعرية لغتها وأكسبها طابع الجمالية.

3. الكتابة الشعرية "الإبداع والتلقي":

إذا قررنا الحديث عن عملية التلقي باعتبارها نظرية قائمة بذاتها، فلابد أولا من الإشارة إلى أن هذه النظرية قد ظهرت «كانعكاس لردة الفعل على المناهج النقدية، التي ركزت في دراستها للعمل الأدبي على ضلع النص، فجاءت مرحلة القارئ وتتجسد فيما يسمى باتجاهات النقد ما بعد البنيوية، ومنها السيميائية والتفكيكية ونظرية التلقي»[1]؛ بمعنى أنها نظرية جديدة جاءت لتتجاوز ما جاء في المناهج النقدية القديمة التي كانت تركز في دراسة العمل الأدبي على طرفين فقط وهما "المؤلف" و"النص الأدبي" فجاءت «لتركز أنظارها نحو الضلع الذي رأته مهملا، وهو ضلع القارئ في علاقته مع المقروء»[2]، فهي عملية تركز اهتمامها على القارئ وتجعل منه محور العملية النقدية، وقد ارتبط مفهوم التلقي بمفهوم الجمالية...، وذلك لأنها عملية تقوم باستنطاق النصوص للوصول إلى كنهها وجوهرها الجمالي.

وقد نشأت هذه النظرية الجمالية مع نهاية الستينيات من القرن العشرين بألمانيا الغربية، من أبرز روادها **روبرت ياوس Robert Yauss** و**فولفانغ إيزر Wolfgang Izer**، وهما من عملا على إرساء قواعدها وآلياتها، وعملا على ضبط القواعد والقوانين لعملية التلقي وإنتاج المعنى «فركزت على الفراغ الموجود في مثلث العملية النقدية "النص_المبدع_ القارئ" واستفادت من الحقول المعرفية والفلسفية والنقدية للمصادر الفكرية الأخرى»[3]، وربما كانت

---

[1]. ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية "من العتبات إلى النص"، مقاربات للنشر، المغرب، فاس، 2018، ط1، ص13.

[2]. المرجع نفسه، ص13.

[3]. المرجع نفسه، ص07.

أهم إشكالياتها فيما يخص علاقة النص بالقارئ، فهي تعتبر عملية القراءة إنتاجا لنص جديد؛ أي إعادة تصنيع ذلك النص وبذلك يفتح المجال لتعدد القراءات، ومنه تعدد الإنتاج النصي، ولطالما كانت «العلاقة بين القارئ والنص علاقة جدلية|...| ذات طبيعة تكاملية، إذ لا وجود لأدب من غير قارئ ولا وجود لقارئ من غير أدب»[1].

هذا وقد ارتبطت عملية التلقي عند كل من **ياوس** و**إيزر** بعملية أوسع نطاقا وهي "الاتصال" فليس بالصدفة «أن كلا من إيزر وياوس ينهي أكثر أفكاره النظرية إقناعا |...| بفقرات عن الاتصال على نحو ما أنهى ياوس مقالته التي عنيت بدراسة التطهير»[2]؛ بمعنى أن عملية التلقي تحقق الاتصال الأدبي وهي نظرية ذات نطاق أوسع تقصد إلى تقدير وظائف الإنتاج والتلقي والتفاعل بينهما[3] على حد تعبير ياوس، وقد جعلها هذا الأخير نظرية متداخلة الاختصاصات منفتحة على العلوم والمجالات الأخرى بمختلف اختصاصاتها، فيقول ياوس في هذا الصدد أن «رد الاعتبار إلى القارئ والسامع والمشاهد (وهم "المتلقون") في الدراسات الأدبية يتراسل مع: انفتاح لسانيات النص وفقا للأهداف العملية لأفعال الكلام ومواقف الاتصال وتطوير السيميوطيقا في إطار مفهوم ثقافي للنص، والمسائل التي أعيدَ طرحها المتعلقة بموضوع الدور و"العالم المعيش" في الأنثروبولوجيا الاجتماعية، وبالحيوان والبيئة في علم الأحياء، وعودة علم اجتماع المعرفة إلى نظرية التفاعل التي أصبحت رائجة، والفكاك من المنطق الصوري أو منطق العبارة من خلال منطق أولي أو حواري»[4]، هذا يعني أنم عملية التلقي تطرق عدة أبواب يدخل من خلالها القارئ إلى معانٍ متفرعة في شتى الحقول المعرفية...

هذا عن نظرية التلقي كدرس يختص باستنطاق النصوص الأدبية عامة، أما عن دراستها فيما يخص الكتابات الشعرية فنجد أنها أكثر تفصيلا وذلك بمرور المتلقي على مستويين خلال أداءه لعملية القراءة:

---

1. منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، 1998، ط1، ص10.
2. روبرت هولب، نظرية التلقي "مقدمة نقدية"، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، مصر، القاهرة، 2000، ط1، ص166.
3. ينظر : المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
4. المرجع نفسه، ص167.

– مستوى تلقيه لـ "عتبات ما قبل النص":

وتعد هذه الأخيرة «_النص الموازي_ مداخل النص تعبِّد الطريق أمام المتلقي لاقتحام بنيات النص، وهي من تعكس أفق انتضاراته وتوقعاته»[1]؛ أي أنها تلك المواقف التي يقف عندها المتلقي قبل ولوجه في النص الشعري فيشكل من خلالها أفكارا أولية وتوقعات ينتظر القارئ تحققها في ذلك النص، وتكمن أهمية هذه العتبات النصية «في أنها تسهل على المتلقي وتعرفه على الأجواء المحيطة بالنص، ومقاصد الشاعر، وموجهات تلقيه، كما تتمثل أهميتها في قراءة النص فلا يمكننا الدخول إلى خلجات النص وكشف خباياه قبل المرور بعتباته؛ لأنها تقوم بدور الواشي بأسراره والفاضح لمكنوناته»[2]، وعادة ما تعرف العتبات النصية/ النص الموازي على أنه الحدود أو الستار الشفاف الذي يفصل داخل النص عن خارجه فيعرف جيرار جينيت النص الموازي على أنه «ما يجعل من النص كتابا ويقترح نفسه كذلك بالنسبة للقراء وبصفة عامة إلى الجمهور، فهو أكثر من حدود، إنه يعني هنا العتبة|...|، وبما أنه يشكل منطقة عبور بين النص وخارج النص، فإن مقاومة جاذبية توسيع هذه المنطقة بتقليمها من هنا وهناك، تبقى واجبة»[3]؛ بمعنى آخر أن تلقي القارئ للنص الشعري يبدأ بمرحلة ما قبل النص، حيث تتشكل رؤيته الأولية التي قد يؤكدها النص فيما بعد أو ينفيها.

فمثال على العتبات نجد أهمها وهو "العنوان"، وتكمن أهميته باعتباره «العتبة المكثفة لموضوع النص في أوله، وفاتحة نصية يدخل القارئ في مسالك الذاكرة، وممالك التخيل، ويعمل على توجيه القارئ مباشرة ليبين احتمالات قرائية ممكنة، سيؤكدها النص أو يفندها بعد ذلك»[4]، فعنوان القصيدة الشعرية هو دليل القارئ لموضوع القصيدة ومضمونها، إذ يحمل في تركيبته معانٍ موحية وفقط القارئ الجيد هو من يتواصل مع تلك التراكيب ليبني من خلالها معنًا يكون بمثابة مرآة عاكسة للمعاني المختبئة في البنية النصية.

---

1. ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية "من العتبات إلى النص"، ص81.
2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
3. السعدية الشاذلي، مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي، مطبعة المعارف الجديدة، المغرب، الرباط، د.ت، د.ط، ص18.
4. ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية "من العتبات إلى النص"، ص83.

– على مستوى "عتبة الفضاء الكتابي": (الشكل الطباعي)

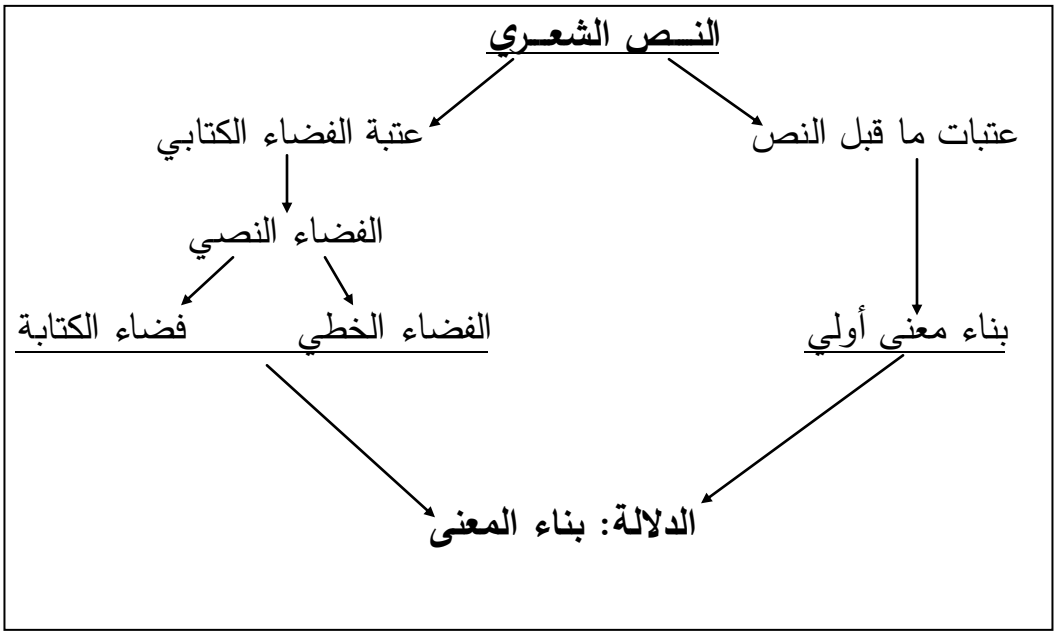
فالكتابة الشعرية تختلف في بنيتها وشكلها من شاعر إلى آخر فأسلوب الكاتب وتقنياته هي أحد أهم الإشارات الموحية لبناء معنى النص الشعري، و«تتوزع عتبة الفضاء الكتابي البصري في العمل في البياض والسواد، نوعية الخط، العلامات المزهرة التي تفصل بين مقاطع القصيدة، واستخدام علامات الترقيم في مواضعها، كل ذلك يثير انتباه القارئ، ويعطيه قدرة إيحائية على إعادة النظر في استخدام مثل هذه الرموز»[1]، وهذا يعني أن الفضاء النصي الخطي أو الطباعي هو ما يحيل المتلقي إلى مجموعة الأدلة فيعرف الفضاء النصي بكونه «الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي، وبذلك يبقى المعطى المقدم في إطاره مجرد نص مقدم للقراءة»[2]، وحسب رأي آخر يعرف على أنه ذلك «الفضاء الخطي الذي يعتبر مساحة محدودة وفضاءا مختارا ودالا بمجرد أن تترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب»[3]، ولعل أبرز العتبات التي تدخل ضمن الفضاء النصي هي عتبة ما يطلق عليه "البياض والسواد" وتتعلق بطريقة توزيع الكاتب لقصيدة أو النص الشعري في صفحات ديوانه، بحيث يثير من خلالها انتباه القارئ، ولابد من مراعاة هذا العنصر العتبائي ذلك لأن فضاء الصفحة وفضاء القصيدة، والفضاء الثقافي لا يمكن أن تنفصل عن بعضها، لذا فالبياض لا يجد معناه وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض والسواد بوصفها إيقاعا بصري[4]،حيث تستفز هذه الصفحات بصر القارئ، وتشوقه إذ تجبره على السعي لملأ فراغات النص بالمعاني والدلالات، فيشعر بالسعادة والمتعة باكتشافها...

بهذا يكون الفضاء الخطي أو الطباعي هو العتبة البصرية "الكتابة" التي لا تنفصل عن القراءة الشفوية، فالدال الخطي والكتاب أو الصورة البصرية المطبوعة يدل بالضرورة على دال أول وهو الدال الصوتي للغة.

---

1. ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية "من العتبات إلى النص"، ص90.
2. محمد الماكري، الشكل والخطاب "مدخل لتحليل ظاهراتي"، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، 1991، ط1، ص233.
3. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
4. ينظر: المرجع نفسه، ص227_241.

إن العتبات التي يمر بها القارئ خلال تلقيه للنص الشعري المكتوب لا يمكن الخوض فيها بشكل مفصل فهي متعددة بتعدد دلالاتها ومعانيها، وقد تطرقنا إلى أهمها من خلال ما قدمناه، ويمكننا تلخيص عملية تلقي الكتابات الشعرية في المخطط التالي:



مخطط مستويات تلقي الكتابة الشعرية

وبالتالي يمكن أن نتفق على أن القارئ أو المتلقي هو المنتج الثاني للنص بحيث يبحث داخل البنى النصية لينتج من خلالها دلالة ومعنى جديد...، ومنه فكل قراءة جديدة هي بناء نص جديد، بمرجعيات مختلفة تختلف باختلاف خلفيات المتلقي الذي يصبح المالك الجديد للنص نفسه، حيث لا حدود تفصل بين القارئ والنص الأدبي، وإضافة إلى إنتاج المعنى فهو يحقق جمالية النص، إذا فعلاقة القارئ بالنص هي علاقة تداخل وتفاعل، ليتحقق ما يسميه **إيزر** "فعل القراءة" بوصفه تفاعلا ديناميا بين الطرفين، وهنا «تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجا أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار»[1]، وهذا أقصى ما يبحث عنه القارئ وهي المتعة أو "اللذة" كما يسميها **رولان بارت**.

[1]. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة "نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر:حميد الحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، فاس، 1987، د.ط، ص56.

الفصل الثاني

الكتابة الشعرية وصدمة الرقمي

I. الكتابة الأدبية الرقمية:

يظل المبدع في حركة مستمرة ومكثفة للبحث عن طرق جديدة تسهل على عمله طريق الانتشار والوصول إلى القارئ، فيظل متتبعا لكافة السبل والوسائل التي تمكنه من تحقيق هذا الطموح؛ وهو وصول عمله الإبداعي إلى يد المتلقي الذي به يسمو ذلك المنجز ويعلو شأنه، ويصبح بدوره مروجا وناشرا جديدا له...، وربما تكون الرقمنة هي أسهل السبل المعاصرة التي اختصرت طريق المنتوج الإبداعي ولا سيما الكتابات الأدبية للوصول إلى الجمهور المتلقي.

1. الأدب الرقمي "النشأة، المفهوم، فوضى المصطلحات":

أ. النشأة:

إن مسألة التكنولوجيا باتت مسيطرة على العالم...، بل باتت مسألة مصيرية بها يتحدد مصير الانسان وكل ما يحيط به، وارتبطت بها حياته ومستقبله وطبيعة وجوده، وما يقدمه من إنجازات...، وكان للمؤسسة الأدبية النصيب الوافر من هذا التأثر، إذ أن «هذه المسائل الخاصة بمحيط الإنسان وبطبيعته الداخلية وما يترتب عليها من وجدان ومشاعر وأساليب تفاعل مع الآخر ومع العالم هي التي تشكل الهم الأدبي الأول بل هي التي تشكل جوهر التجربة الأدبية»[1].

وقد شهدت كل من الأعمال الأدبية الغربية والعربية وقع هذا التغيير، خصوصا مع «بوادر العقدين الأخيرين من القرن العشرين»[2]، لكن مع بداية التحام الأدب والتكنولوجيا لم تكن المؤسسة الأدبية في الغرب «بعيدة جدا عن هذه التطورات، ولكن بدت إسهاماتها موزعة بين محاولة التأثير (الإيجابية) وبين التجاوب السلبي واللّهاث وراء المنجزات الصارخة الجديدة»[3]، أما عن نظيرتها العربية «فمنذ البدء قنعت بدور المتفرج عن بعد، ولم تدخل إلا

---

[1]. حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرّع، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، الدوحة، 2011، ط2، ص34.

[2]. المرجع نفسه، ص33.

[3]. المرجع نفسه، ص35 . 36.

في استثناءات قليلة، عالم المغامرة التكنولوجية، وظل خيالها مرتبطا بالماضي وبصوره وإبداعاته»[1]، لكن سرعان ما انكسرت الحواجز التي كانت تفصل بين الأدب والتكنولوجيا، وقد لاقى هذا النمط الإبداعي الرواج بصورة كبيرة منذ وطأته الأولى إلى عالم الإبداع الفني الأدبي، وقد بدأ في التبلور في أمريكا وأوروبا وفي بقاع شتى من العالم وفي إبداعنا العربي إلى الآن منذ أواخر الثمانينات من القرن العشرين[2] كما سبقنا بالذكر.

إذا فبالرغم من الصعوبات التي لاقاها هذا الإبداع الأبي الجديد، حيث تأرجح في طريقه للرواج بين الرفض والقبول لفترة زمنية معتبرة...، إلا أن نفورهم من خوض هذه التجربة (وأخص بالذكر المؤسسة الأدبية العربية) لم يستمر طويلا، إذ أصبح اتصال الأدب بالتكنولوجيا أمر ضروري ليتماشى وروح العصر، حتى لا يبقى الأدب العربي متأخرا عن التطورات الإبداعية الأدبية الحاصلة.

وبالتالي انتقل الأدب إلى مرحلة جديدة وهي المرحلة المعلوماتية أو الرقمية كما يسميها الدكتور **جميل حمداوي** والتي اعتبرها أحد المراحل أو "**البراديغمات**" الأساسية من مراحل التطور الفكري للإنسان، ويعرفها على أنها المرحلة التي رافقت «اختراع الحاسوب أو الكومبيوتر الذي أحدث كوبيرنيكية مقارنة بالمراحل السابقة على مستوى تنظيم المعلومات وتحصيلها وتخزينها رقميا»[3]، وهي حسب تعبيره كانت ثورة أحدثت«قطيعة وسائطية أو ميديولوجية مع الثقافة الورقية ووسائلها التقليدية منذ منتصف الخمسينيات من القرن العشرين»[4]، وهي المرحلة التي أطلقت عليها الدكتورة **فاطمة البريكي** "**المرحلة الإلكترونية**" والتي ترى بأنها مرحلة «تمثل انتقالا من عهد إلى عهد»[5]، وهي على حد تعبيرها مرحلة

---

[1]. حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرّع، ص36.

[2] ينظر: سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، 2005، ط1، ص9.

[3]. جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ج1 المستوى النظري، 2016، ط1، ص7.

[4]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء،2006، ط1، ص19.

شهدت «انتقال آداب الانسانية من حضارة الورق إلى حضارة التكنولوجيا والإلكترونيات التي أخذت تتغلغل في مختلف جوانب الحياة دون حد أو قيد»[1].

ب. المفهوم "فوضى المصطلحات":

الأدب الرقمي مصطلح حديث جاء لصيقا بالتطورات التكنولوجية والعولمة وهو مصطلح يصعب تحديد تعريف محكم له دون الخوض في مختلف دلالاته اللغوية والوسائطية والإعلامية، وقد تعددت تسميات هذا الشكل الإبداعي الجديد إذ أدى هذا التعدد إلى ما يسميه الدكتور **حسام الخطيب** بـ "**فوضى المصطلحات**"، ولعل أشهر المصطلحات هو مصطلح "**الأدب الرقمي Littérature numérique**"، ومصطلح "**الأدب التفاعليLittérature interactive**"، ومصطلح"**الأدب الإلكتروني Littérature électronique**"، ومصطلح "**النص المترابط/ المفرّع/ المتشعب Hypertext**".

1. الأدب الرقمي Littérature Numérique:

- **السيد النجم:** يرى أن «كل نص نُشِر إلكترونيا سواء كان على شبكة الانترنيت أو على أقراص مدمجة أو في كتاب إلكتروني أو غيره، متشكلا على نظرية الاتصال في تحليله وعلى فكرة التشعب في بنياته»[2] ينتمي إلى الأدب الرقمي بمعنى أنه كل شكل سردي أو شعري يستخدم الجهاز المعلوماتي وسيطا له.
- **زهور كرام:** تقول أن الأدب الرقمي «يعني انتقال سياقي وبنيوي ولغوي وأسلوبي في الظاهرة الأدبية»[3]، ويكون هذا الانتقال واضحا جليا عند «أول متغير يصادفنا عند تأملنا لهذه التجربة الأدبية، هو الرقمي باعتباره وسائط تكنولوجية بها يتشكل النص الأدبي»[4]، فحسب رأي كرام أن كل حقبة تاريخية لها أشكالها التعبيرية الخاصة، وفق ما توفره تلك الحقبة من الوسائط والوسائل التي يعتمدها الفرد للتعبير عن عالمه وتصوراته وأفكاره،

---

[1]. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص19.

[2]. سومية معمري، الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس مقاربة في تقنيات السرد الرقمي، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة الإخوة منتوري، الجزائر، قسنطينة، 2016-2017، ص11، ينظر: السيد نجم، النشر الالكتروني والإبداع الرقمي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، القاهرة، 2010، ط1، ص40.

[3]. زهور كرام، الأدب الرقمي "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، دار رؤية، مصر، القاهرة، 2009، ط1، ص34.

[4]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويحقق عن طريقها منجزاته، والأدب الرقمي هو أحد هذه الأشكال التي جاءت لتكون شكلا تعبيريا جديدا يتماشى وعصر العولمة والتكنولوجيا، وبهذا يكون «الأدب الرقمي أو المترابط أو التفاعلي في علاقة وظيفية مع التكنولوجيا الحديثة، لا شك أنه يقترح رؤى جديدة في إدراك العالم،كما أنه يعبر عن حالة انتقالية لمعنى الوجود، ومنطق التفكير»[1].

- **جميل حمداوي:** يعرف الأدب الرقمي في سياق عرضه للفرق بين الأدب الرقمي والأدب الإلكتروني حيث يرى أن «الأدب الرقمي هو نتاج الحوسبة الإعلامية، وخاضع للبرمجة الإعلامية ومنسجم مع الهندسة الداخلية للحاسوب|...| الأدب الرقمي هو إنتاج إعلامي داخلي»[2]، بمعنى آخر هو كل شكل أدبي يتخذ من الحاسوب وسيطا للعرض.

إذا من خلال مجموعة التعريفات التي عرضناها عن الأدب الرقمي يمكننا أن نخلص إلى أنه شكل تعبيري جديد أخذ من الوسيط الإلكتروني أداة للعرض والانتشار، واتخذ من الحاسوب أداة بشكل خاص، وهو حسب رأي **سعيد يقطين** ليس فقط أداة فو على حد تعبيره أداة وشكل ولغة وفضاء وعالم في آن واحد، وهو مركز الإبداع التفاعلي «فهو بمعنى آخر أشمل: منتوج وأداة إنتاج وفضاء للإنتاج وعلاقات إنتاجية»[3].

2. الأدب التفاعلي Literature Interactive:

- **فاطمة البريكي:** ترى البريكي أن مصطلح الأدب التفاعلي نشأ نتيجة حالة التفاعلية الخاصة والمميزة التي تحكم النصوص الأدبية المقدمة عبر الوسيط الالكتروني، وحسب رأيها هو مصطلح يضم جميع الفنون الأدبية التي نتجت عن تقاطع والتقاء الأدب مع التكنولوجيا الرقمية[4]، لذا تعرفه فاطمة البريكي على أنه «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»[5]، وحسب رأيها لا يكون هذا الأدب تفاعليا إلا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة

---

1. زهور كرام، الأدب الرقمي "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، ص22.
2. جميل حمداوي، الأجدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ج1 المستوى النظري، ص11.
3. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص10.
4. ينظر : فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص49.
5. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبدع الأصلي، فيكون تفاعليا بقدر تفاعل المتلقي معه، فمن أحد أهم شروطه هي «أن يعترف بدور المتلقي في بناء النص، وقدرته على الإسهام فيه|...| إذ لا يكتسب النص الأدبي وجوده إلا بتفاعل المتلقي/المستخدم معه»[1]

- **سعيد يقطين:** يعرف الدكتور **سعيد يقطين** الأدب التفاعلي ضمن تقديمه لمفهوم الإبداع التفاعلي بأنه «مجموع الإبداعات (والأدب من أبرزها) التي تولدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة قبل ذلك، أو تطورت من أشكال قديمة ولكنها اتخذت مع الحاسوب صورا جديدة في الإنتاج والتلقي»[2]، كما تطرق في صدد حديثة عن الأدب التفاعلي للوسائط المتفاعلة القائمة على الحاسوب «والتي صار الأدب بمقتضاها يوظف إلى جانب اللغة، الصورة والصوت والحركة»[3]، وهي وسائط أعادت للأدب موقعه ضمن مختلف الوسائط، ويعطي **سعيد يقطين** أهمية كبرى للعلاقة بين المنتوج الأدبي والمتلقي، فيرى أن مصطلح "التفاعل"،مصطلح «أكفأ وأدق في وصف هذه العلاقات بين الثقافات والأمم والشعوب»[4]، حيث يصبح الوسيط التفاعلي بهذا المفهوم أكثر الوسائط خدمة للمتلقي أوّلا بمشاركته في عملية الإنتاج النصي، والمبدع ثانيا بخلق فرص للتفاعل مع هذا المنتوج الإبداعي.
- **جميل حمداوي:** يعرف الأدب التفاعلي على أنه «ذلك الأدب الذي يهتم بالعلاقة التفاعلية التي تنشأ بين الراصد والنص على مستوى التصفح والتلقي والتقبل»[5]، وهي علاقة تخضع «لمجموعة من العناصر التفاعلية الأساسية هي: النص، والصوت، والصورة والحركة، والمتلقي، والحاسوب مع التشديد على العلاقة التفاعلية الداخلية (العلاقة بين الروابط النصية) والعلاقة التفاعلية الخارجية (الجمع بين المبدع والمتلقي)»[6]، فيصبح الأدب التفاعلي بهذا المفهوم هو الأدب الذي يجمع بين نشاط الكاتب ونشاط المتلقي معا.

---

[1]. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص50.

[2]. سعيد يقطين من النص إلى النص المترابط، ص9_10.

[3]. المرجع نفسه، ص12.

[4]. المرجع نفسه، ص19.

[5]. جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ج1 المستوى النظري، ص14.

[6]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3. الأدب الإلكتروني Littérature électronique:

- **فاطمة البريكي:** تعرف البريكي الأدب أو النص الإلكتروني على أنه ذلك «النص الذي يتجلى من خلال جهاز الحاسوب سواء اتصل بشبكة الإنترنيت أو لم يتصل»[1] يكاد مفهوم الأدب الإلكتروني عند فاطمة البريكي يكون مطابقا لمفهومها للأدب الرقمي فبالمفهوم العام هو كل شكل أدبي يتجلى عن طريق الحاسوب أو الشاشة الزرقاء.
- **جميل حمداوي:** على حد وصفه فهذا المصطلح هو مصطلح قديم «قد انتشر كثيرا في الساحة الثقافية والإعلامية الفرنسية ما بين 1980.1990»[2]، هو أدب يتجلى عن طريق الوسيط الإلكتروني «وقد يتخذ الأدب الإلكتروني عدة قنوات لتوصيل مختلف الرسائل مثل الإيميلات (emails) والرسائل (sms) والبلوجات(blogs) والفلاش (flash)، والبريد les courriels) ...»[3].

ما يمكن أن نخلص إليه هو أن مصطلح الأدب الإلكتروني هو مصطلح قريب كل القرب إلى مصطلح الأدب التفاعلي، إلا أنه أقرب للتعبير عن هذا الشكل الجديد إذ «يؤكد أكثر على الطبيعة التكنولوجية لاشتغال الوسيط، بخلاف مصطلح رقمي»[4].

4. النص المترابط/ المفرع/ المتشعب Hypertexte:

- **جميل حمداوي:** يقر هذا الأخير بأن مصطلح النص المترابط أو المتشعب هو المصطلح الأكثر انتشارا في الولايات المتحدة الأمريكية، وهو المصطلح الأكثر توظيفا في الوسائط الإعلامية الأمريكية «على أساس أن النص الأدبي يترابط مع مجموعة من المنصوص التفاعلية الأخرى التي تتشكل من مكونات آلية وتقنية وإعلامية وبصرية وصوتية»[5]، ومن ومن هذا المنطلق يعرف الدكتور **جميل حمداوي** النص المترابط أو المتشعب على أنه «ذلك النص الذي يتحقق من خلال الحاسوب، وأهم ميزاته أنه غير خطي لأنه يتكون من مجموعة من العقد والشذرات التي يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط مرئية،

---

1. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص19.
2. جميل حمداوي، الأدب لرقمي بين النظرية والتطبيق، ج 1المستوى النظري، ص10.
3. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
4. فيليب بوطز، ما الأدب الرقمي؟، تر : محمد أسليم، مجلة علامات، اتحاد كتاب الغرب، المغرب، ع35، ص108_109.
5. جميل حمداوي، الأدب لرقمي بين النظرية والتطبيق، ج 1المستوى النظري، ص11.

ويسمح هذا النص بالانتقال من معلومة إلى أخرى عن طريق تنشيط الروابط التي بواسطتها نتجاوز البعد الخطي للقراءة، لأننا نتحرك في النص على الشكل الذي نريد»[1]، هذا ما يفتح نطاق التلقي بحرية لدى القارئ فيتحقق بذلك التفاعل النصي ومنه تعدد القراءات وتعدد الانتاجات الإبداعية النصية.

- **سعيد يقطين:** يرى سعيد يقطين أن الأدب الرقمي هو نتيجة اتحاد الأدب والعولمة، ويستخدم يقطين مصطلح النص المترابط مقابلا للمصطلح الإنجليزي HyperText، ويعرفه بأنه ذلك «النص الذي نجم عن استخدام الحاسوب وبرمجياته المتطورة والتي تمكن من إنتاج النص وتلقيه بكيفية تبنى على الربط بين بنيات النص الداخلية والخارجية»[2]، وفي صدد حديثه عن النص المترابط وعناصر الحلقة التفاعلية ومكونات النص وأطرافه يرى أنه «مع النص المترابط تتحدد الأطراف على النحو التالي: 1. المبدع، 2. النص المترابط، 3. الحاسوب، 4. المتلقي»[3]، حيث أصبح الحديث عن المبدع بدلا من الكاتب لأن دوره أصبح يتعدى الكتابة إلى الإبداع...، وعن القارئ الذي بات مشاركا في العمل الإبداعي، إلى جانب الحديث عن أساس هذه العملية وهو الحاسوب الذي لا يمكن الحديث عن نص مترابط من دونه «فالحاسوب يحتل موقعا جوهريا في النص المترابط وفي الإبداع التفاعلي بوجه عام، إنه أداة الإنتاج والتلقي في الوقت نفسه»[4].
- **حسام الخطيب:** يقول هذا الأخير في سياق تقديمه لتعريف النص المفرّع لذي جعله مقابلا للمصطلح الإنجليزي Hypertext بأن النص المفرع مصطلح جديد لمفهوم قديم أو بالأحرى لتطلع قديم، بدأ يتردد على الألسنة منذ منتصف الستينات، وتصاعدت أهميته مع التطورات السريعة للحاسوبية، وقد تمت صياغته في أمريكا «لوصف الوثائق التي يقدمها الحاسوب معبرة عن البنية غير السطرية non-linear للأفكار بوصفها خروجا عن الصيغة السطرية المعتمدة في الكتب والأفلام والكلام المنطقي»[5]، ومن هذا

---

[1]. جميل حمداوي، الأدب لرقمي بين النظرية والتطبيق، ج 1المستوى النظري، ص12.

[2]. سعيد يقطين، من النص المترابط، ص9.

[3]. المرجع نفسه، ص10.

[4]. المرجع نفسه، ص10_11.

[5]. حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرّع، ص117.

المنطلق يكون النص المفرع حسب رأي **حسام الخطيب** «هو تسمية مجازية لطريقة في تقديم المعلومات يترابط فيها النص والصور والأصوات والأفعال معا في شبكة من الترابطات مركبة وغير تعاقبية مما يسمح لمستعمل النص(القارئ سابقا) أن يجول في الموضوعات ذات العلاقة دون التقيد بالترتيب الذي بنيت عليه هذه الموضوعات»[1]، أي كما سبقنا بالذكر أن المتلقي تصبح له حرية اختيار مدخل وبداية النص وبالتالي تتعدد القراءات وتتعدد النصوص وتتفرع.

- **فاطمة البريكي:** نجد أن الدكتورة فاطمة البريكي خلال حديثها عن الأدب الرقمي تفضل «ترجمة المصطلح الأجنبي كما وضعها حسام الخطيب لأنه يبدو أكثر دلالة على مضمون المصطلح الأجنبي» كذلك لأنها ترى في اقتراحه «ارتباطا بينه وبين ما يماثله في آلية العمل في تراثنا العربي القديم»[2]، أما عن تعريفها الخاص لهذا المصطلح فترى أنه «نص مؤلف من زمر من النصوص، مع الوصلات الإلكترونية التي تربط بينها، بحيث يقدم لقارئه، أو مستخدمه، من خلال تلك النصوص المتعددة والوصلات الرابطة بينها، مسارات مختلفة غير متسلسلة أو متعاقبة، وبالتالي غير ملزمة بترتيب ثابت في القراءة فيتيح أمام كل متلقّ/مستخدم، فرصة اختيار الطريقة التي تناسبه في طريقته، إنه أسلوب في آلية الكتابة والقراءة جديد كلّيا على مستوى تكنولوجيا المعلومات وآليات النشر على حدّ سواء»[3]، بمعنى أنه ذلك النص الذي لا يقوم على تراتبية النسق فلا يلزم متلقيه على إتباع قراءة تعاقبية خطية لا يتيح له المجال والحرية لاختيار الطريقة التي تناسبه.

إذا وبعد أن تعرفنا على الأدب الرقمي كشكل جديد في مجال الكتابة الرقمية الحديثة وما شهده من فوضى مصطلحاتية، يمكن أن نخلص إلى أن هذا الشكل ورغم تعدد مصطلحاته ومفاهيمه...إلا أنه يوحي إلى مفهوم واحد مشترك في الدلالة على ذلك الشكل الأدبي الناتج عن تزاوج الأدب والعولمة أو التكنولوجيا الحديثة، هذا التحول الذي يسميه الدكتور حسام الخطيب بـ"تكنجة الأدب"، وهو الشكل الذي لا يمكن أن يتجلى إلا عن طريق الوسيط الرقمي.

---

[1]. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص22.

[2]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]. المرجع نفسه، ص25_26.

II. الكتابة الشعرية الرقمية:

إن تنوع أنماط الكتابة الرقمية في الأدب الرقمي بشكل خاص أمر لا ريب فيه، فقد تنوعت وتعددت الأجناس الأدبية الرقمية بين شعر ونثر، فظهرت لنا القصة الرقمية والرواية الرقمية والقصيدة الرقمية...، وقد كانت هذه الأخيرة أكثر الأجناس الأدبية الرقمية إثارة للجدل والتساؤل منذ ظهورها إلى يومنا هذا، إذًا ما هي القصيدة الرقمية وما هي تجلياتها؟ وهل تعددت تسمياتها؟ ولماذا؟، تساؤلات مفاهيمية سنتعرف على أجوبتها في هذا الطرح.

- **القصيدة الرقمية Hyperpoem/ Electronic poem/ Digital poem:**

يمكن أن تعرف القصيدة الرقمية على أنها «ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الإلكتروني، معتمدا على التقنيات التي تتيحه التكنولوجيا الحديثة، ومستفيدا من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية»[1]، إذ تختلف أساليب عرض تلك النصوص وطرق تقديمها للمتلقي أو المستخدم «الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونيا، وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها، ويكون عنصرا مشاركا فيها»[2]، فهي نمط يولي اهتماما بالغا للمتلقي أو القارئ، إذ هو مركز العملية التفاعلية وهو من يكسب النص الشعري بعده التفاعلي، وهو ذلك البعد الذي «نراه كامنا في كل الأبعاد المتصلة بالخطاب الشعري: الصوت (اللفظ، الإنشاد...)، الإيقاع (الموسيقى)، الصورة (اللفظية، معمار القصيدة)، الدلالة المخفية (المعنى الباطن والممكن إدراكه)...»[3]، إذا فنحن بصدد الحديث عن القصيدة الرقمية التفاعلية بالدرجة الأولى Interactive digital poetry، ويمكن أن نخلص إلى مفهومها من خلال ما قدمتاه كل من **عايدة نصر الله** و**إيمان يونس** في كتابهما "التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي"، حيث تعرفانها على أنها تلك القصيدة الرقمية «التي تعتمد تقنية

---

[1]. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص77.

[2]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]. سعيد يقطين، من النص المترابط، ص224.

الهايبرتكست إلى جانب اعتمادها على الوسائط المتعددة»[1]، وقد جاءت لفظة تفاعلية حسب رأيهما «لتدل على تفاعل القارئ مع الحاسوب من جهة |...| ومع النص من جهة أخرى، وذلك عن طريق التجوال بين الروابط»[2].

تعددت تسميات هذا الجنس الأدب المتجلَّى إلكترونيا فهناك من أطلق عليها مصطلح القصيدة التفاعلية مقابلا للمصطلح الإنجليزي **Hyperpoem**، وهناك من أطلق عليها مصطلح القصيدة الإلكترونية وذلك ترجمة للمصطلح الإنجليزي **Electronic poem**، وهناك من أطلق عليها مصطلح القصيدة الرقمية **Digital poem** .

وبالرغم من أن هذه المصطلحات تشترك في الدلالة على الشكل الإبداعي في صورته الرقمية، إلا أن هناك «فروق جوهرية بين المصطلحات السابق ذكرها "التفاعلية، الرقمية، الإلكترونية"»[3].

- **القصيدة التفاعلية:**

تختلف القصيدة التفاعلية عن مجاورتها الرقمية أو الإلكترونية بشكل أو بآخر، فإذا تجاوز الشاعر«الصيغة الخطية المباشرة والتقليدية في تقديم النص إلى المتلقي، واعتمد بشكل كلي عل تفاعل المتلقي مع النص مستفيدا من الخصائص التي تتيحها التقنيات الحديثة تصبح القصيدة التي يقدمها (تفاعلية)»[4]، إذا التفاعلية هي صفة تكتسبها القصيدة مع وجود المتلقي، هذا الأخير الذي لا تضبطه بصياغة خطية تعاقبية مباشرة في عملية القراءة والتلقي بل تفتح له مجال الحرية لاختيار نقاط الانطلاق والختام...، فيتحقق التفاعل.

---

[1]. عايدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، _قصيدة شجر البوغاز _أنموذجا، دار الأركان، د.ت، د.ط، ص32.

[2]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص74_75.

[4]. المرجع نفسه، ص75.

- **القصيدة الرقمية والقصيدة الإلكترونية:**

هناك من الباحثين لا يرى فرق بين هاذين المصطلحين من حيث الدلالة، ومن أبرزهم **فاطمة البريكي** التي ترى أن مصطلح "الشعر الرقمي والشعر الإلكتروني" «لا يختلفان عن بعضهما في الدلالة 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]، لكنها تقر بإمكانية وجود فرق في اختلاف أسباب التسمية، أما عن الأول فيعود سبب تسميته «إلى أنه يقدم رقميا على شاشة الحاسوب الذي يعتمد الصيغة الرقمية 1/0 في التعامل مع النصوص أيا كانت طبيعتها»[2]، أما عن الثاني فيعود سبب تسميته إلى «طبيعة الوسيط الحامل له، إذ أصبح يقدم عبر الوسيط الإلكتروني بعد أن كان يقدم عبر الوسيط الورقي»[3].

وهناك من أشار إلى وجود إختلاف بين مصطلحي "القصيدة الرقمية" و"القصيدة التفاعلية"، كما هو الحال مع الدكتور **جميل حمداوي** الذي يرى أن «الأولى خاضعة لبرمجة حاسوبية دقيقة، وهندسة برمجية معقدة، في حين ترتبط الثانية بالنشر الإلكتروني السطحي»[4].

III. عناصر المنظومة التفاعلية الرقمية وأفق التلقي:

اختلفت عناصر المنظومة الإبداعية التفاعلية الرقمية عن سابقتها الورقية، وذلك لما شهده العالم من تطورات وإبداعات تقنية، كانت نتيجة لامتزاج الأدب بالتكنولوجيا الحديثة، حيث أخذ الأدب يظهر في شكل وصورة جديدة، فنتج لنا نص إلكتروني، ومؤلف إلكتروني، وقارئ إلكتروني أيضا، حيث شهدت هذه العناصر الأخيرة تغييرا في الوظائف والأدوار وذلك بدخول الحاسوب والإنترنيت والكثير من التقنيات الحديثة التي كان لها الدور الكبير والأثر الأكبر في عملية الإنتاج والتلقي.

---

[1]. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص75.

[2]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]. جميل حمداوي، الأدب لرقمي بين النظرية والتطبيق، ج 1المستوى النظري، ص10.

1. المؤلف الرقمي وأفق التلقي:

يعرف هذا الأخير على أنه «الذي يؤلف النص الرقمي، مستثمرا وسائط التكنولوجيا الحديثة، ومشتغلا على تقنية النص المترابط Hypertexte موظفا مختلف أشكال الوسائط المتعددة»[1]، وهذا بمعنى سعيه إلى إنتاج وإبداع نصوص تتميز بالانفتاح على مستوى الشكل والمضمون، وذلك من خلال استعماله أدوات ووسائط مختلفة ومتنوعة، فهو «ذلك الكاتب الذي ينتج نصا رقميا أيّا كان نوعه»[2].

فالمؤلف الرقمي لا يعتمد فقط على الموهبة والقدرة على الكتابة والرغبة، لأن هذا وحده لا يكفي لتأليف وإنتاج نص رقمي، بل يستوجب عليه ويحتاج أيضا إلى تنمية مهاراته من خلال التعلم واكتساب مهارات جديدة لذلك يجب أن يكون «عالم بثقافة المعلومات، ولغة البرامج المعلوماتية والتقنية الرقمية، بل ويتقن تطبيقها في علاقتها بفن الكتابة، أو يستعين بتقنيين ومبرمجين في المعلوميات»[3]، وهذا يعني وجوب إحاطته بجل ما يتعلق بهذا العلم ومعرفته، وإذا أردنا التمثيل نجد الروائي **محمد سناجلة** الذي يعد مؤلف رقمي من الدرجة الأولى فهو «روائي يعمل باستمرار لتجديد أدواته وتعميق ممارساته، من خلال قدرته على إنتاج أعماله بواسطة البرمجيات والتطبيقات المتنوعة، ومتابعة أجيال التقنية ذات المنطق التحولي السريع، فعلى الروائي أن يتغير إذ لم يعد كافيا كما يقول أن يمسك بقلمه ليخط الكلمات فالكلمة لم تعد أداته الوحيدة، عليه أن يكون شموليا مبرمجا مهتما بلغة الكومبيوتر ولغة البرمجة، متقنا للغة htm، ويعرف فن الإخراج السينمائي وفن كتابة السيناريو، والمسرح...»[4]، فالكلمات في العصر الرقمي لم تعد صالحة لوحدها على تشغيل لغة الكتابة ولهذا على المؤلف الرقمي اعتماد «نمطا مختلفا في الكتابة، بالاستعانة بالأجهزة الحديثة»[5].

---

[1]. زهور كرام، الأدب الرقمي "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، ص35.

[2]. نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، _قصيدة شجر البوغاز _أنموذجا، ص38.

[3]. زهور كرام، الأدب الرقمي "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، ص35.

[4]. تغريد بنت أحمد محمد كريدي، تلقي الأدب التفاعلي في النقد العربي المعاصر، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية، تخصص الأدب والنقد، جامعة الملك خالد، السعودية، 2017، ص58.

[5]. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص174.

المؤلف الرقمي أيضا هو الذي «يؤلف بين مجموعة من المواد (اللغة، الصوت، الصورة، الوثائق، لغة البرامج المعلوماتية...) لينتج حالة نصية تخييلية غير خطية»[1]، ولا تتحقق هذه الأخيرة إلا عند تلقيها، أي من خلال القراءة، أو تعدد القراءات لها، فالمؤلف الرقمي يسعى إلى وضع نظام يبدو منسجما على الشاشة، تتحول عناصره مع عملية تنشيط الرابط/ Lien إلى مجموعة من العلامات الترميزية، والتي تشتغل في علاقة تقاطعية مع القارئ/ القراءات على تدبير المعنى، ثم إنتاج الدلالات المفتوحة عليه[2]، فهو يعمل على توطيد العلاقة بين نصه الرقمي والقارئ، فالمعنى عنده لا يكتمل ولن يكتمل وذلك لتعدد الدلالات والقراءات التي ينتجها القارئ عند تلقيه النص.

فالمؤلف الرقمي «متعدد في حين كان في السابق واحدا، عندما كان ورقيا، إنه إلكترونيا، يتعدد بتعدد القراء، المتلقين لنصه، والذي يسمح لهم بالمشاركة في بناء النص وإنتاجه، أما عندما كان ورقيا، فقد كان هو صاحب النص، وهو من يكتبه، وإن استعان برأي متلقٍ أو أكثر فإنه لا يمكنه أن يظهر هذا إلا من خلال طبعة جديدة تالية، يقوم فيها بتعديل ما يحتاج إلى تعديل في الطبعة السابقة»[3]، وفي هذا تجاوز لسلطة المؤلف الورقي الذي «يرى نفسه المالك الوحيد للنص، فهو فقط من يستطيع التصرف فيه بإضافة أو حذف أو تغيير»[4]، بينما المؤلف الرقمي «يدرك أهمية وجود كتاب ومتلقين متعددين، ويتقبل فكرة مشاركتهم جميعا إياه في إنتاج النص»[5]، فهو يرى في هذا أثر كبير على نصه، لذلك فهو لا يتردد في تقديمه «لدعوة صريحة على الشاشة الزرقاء موجهة للمتلقي، أيا كان، ليشاركه في إنتاج النص، ثم يقوم بعد ذلك باستثمار المشاركات التي تصله وتوظفها في بناء النص والإضافة إليه»[6]، وهذا رغبة منه في إيصال نصه لجمهور المتلقين باختلاف فئاتهم العمرية العمرية ومستواهم الاجتماعي والثقافي، ومن ثم إنتاج عدد لا متناهي من النصوص، نتيجة

---

1. زهور كرام، الأدب الرقمي "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، ص35.
2. ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
3. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص138.
4. المرجع نفسه، ص176.
5. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
6. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لتعدد القراءات، ويمكن المثيل لذلك بجنس الرواية التفاعلية كرواية "شروق شمس69" **لروبورت أرلاندو**، هذا الأخير الذي وجه دعوة للقراء لإضافة مغامراتهم الافتراضية إلى بنية النص الروائي، بقوله: «لا تنسى إضافة مغامراتك إلى سجل ضيوف (رواية 69)، هذه فرصتك لتغيير الماضي»[1]، وبهذا حفز القراء المتلقين على مشاركتهم في إنتاج نصه، وذلك بعد قراءتهم له، ومنه ولادة نصوص جديدة متعددة بتعدد المتلقين، ومنه تعدد المؤلفين والمنتجين للنص الواحد، وفي هذا تطبيق للمقولات التي طرحتها نظرية التلقي «فالقصيدة التفاعلية لا يمكن أن تظهر للوجود، وأن تتخذ لها حيز فيه بعيدا عن مشاركة المتلقين المختلفين»[2]، وكذلك الرواية التفاعلية الرقمية التي فيها «يستطيع المتلقي المشاركة في كتابة فصولها، وأن يتعاون مع المبدع الذي أصبح أكثر تقبلا لفكرة مشاركة الآخرين له في كتابته نصه، وله مبدأ التعاون الإبداعي، والكتابة الجماعية»[3]، وفي هذا توافق مع ما جاؤوا به أرباب نظريات القراءة والتلقي عن «وجود النص في مكان ما بينه وبين قارئه»[4]، وهذا اعتراف صريح من المؤلف أم للمتلقي دور كبير في إظهار نصه، وذلك من خلال المشاركات التي يعتد بها ويعتبرها مشاركات فعالة لها أثرها على النص. وبهذا فإن «فكرة المبدع الإلكتروني تصب لصالح عملية التلقي، ولا يعني ارتفاع نجم المبدع الإلكتروني هبوط نجم المتلقي، بل العكس من ذلك، نجد أن الأدوار متبادلة بينهما بمرونة ويسر، وقد عزز المبدع الإلكتروني دور المتلقي وفعل التلقي دون أن يفقد مكانته، بل إنه لا يبدو إلكترونيا في مكانة أفضل منه في السابق عندما كان ينظر إليه بوصفه ذلك الشخص الورقي الذي ينتهي دوره بمجرد تسليمه النص للمتلقي»[5]، أي ما عرف سابقا بمقولة موت المؤلف التي قال بها أرباب نظريات التلقي **بارت** وغيره، وإذا قلنا أن المؤلف الرقمي هو أيضا يقدم ويضع نصه على المنصة ويغيب أو يموت على حد تعبير **بارت**، وبهذا يكون قد تساوى مع ما عرفه المؤلف الورقي هو أيضا من موت وغياب، إلا أن الأمر يختلف، فغياب

---

[1]. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص176.

[2]. المرجع نفسه، ص149.

[3]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]. المرجع نفسه، ص176.

المؤلف الرقمي «تفرضه طبيعة هذه النصوص، التي لا تسمح لمبدعها بأن يمتلكها بعد أن يقدمها للمتلقي»[1].

وبهذا يمكننا القول أن المؤلف الرقمي والمتلقي الرقمي جمعت بينهما أدوار متبادلة بها تتحقق عملية التلقي، حيث أخرج المتلقي من كونه مجرد مستهلك للنص، وجعله منتج ثان له، ومنه مساهمته في ديمومة النص واستمرار يته وتجديده.

2. النص الرقمي وأفق التلقي:

النص الرقمي مفهوم متغير، متجدد ومتنوع، وهذا نظرا لما طرأ عليه من تحولات أكسبته مفاهيم جديدة، خاصة بعد اتخاذه للإنترنيت وسيطا بينه وبين المتلقي من خلالها يصل إليه، وهذا التحول صاحبه أيضا تحول واختلاف في كيفية تلقي هذا النص، وكيفية التفاعل معه من قبل الجمهور المتلقي وهذا ما سنحاول تتبعه وتبيانه في بحثنا هذا.

النص الرقمي «يشكل انطلاقا من المواد التي تؤلف هيئته (اللغة، الصوت، الصورة: الاشتغال على الوثائق والملفات، ملتيميديا، البرامج المعلوماتية»[2]، فهاته الروابط أساس تشكيله وبهذا يتحقق انفتاحه فهو نسيج من العلامات التي لا تجعله قائم وثابت، وإنما حيويته تتحقق لاكتماله، فالقراءة هي أفق نصية النص الرقمية[3]، فالنص الرقمي يفتح المجال أمام القراءات المتعددة اللامتناهية، ومنه عدد لا متناهي من النصوص المتفرعة عنه، فالنص الرقمي هو «حالة بنائية نصية تعيش التشكل باستمرار»[4]، فهو إعادة تشكيل لنصوص أخرى، وهذا يعني وجود تفاعل بين النص والمتلقي، أي مشاركة المتلقي في إعادة إنتاج النص، وهذا تسليما من المؤلف الرقمي لنصه لجمهور المتلقين الرقميين تاركا لهم الحرية في كيفية قراءة وتلقي نصه وكذلك كيفية التفاعل معه، وبهذا يصبح للنص الرقمي عدة ملكين وليس مالك واحدة هذا ما نجده في الرواية التفاعلية، والقصيدة التفاعلية أيضا، وهذا الطرح يتقاطع مع ما جاءت به نظرية التلقي، بل ويخدمها وتآزر معها في كثير من الأحيان، ذلك

---

1. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص167.
2. زهور كرام، الأدب الرقمي "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، ص50.
3. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
4. المرجع نفسه، ص48.

أن منظري النقد النص الرقمي التفاعلي يرون مثلهم مثل منظري ونقاد نظرية القراءة والتلقي، أن النص «لا يكتمل فعليا، ولا يظهر إلى الوجود، إلا عندما يصل إلى المتلقين فيفهمه كل منهم بطريقته؛ ويؤول معناه بحسب ظروفه النفسية، والاجتماعية والاقتصادية، وغيرها، مما من شأنه أن يؤثر في طريقة تلقي كل متلق للنص نفسه، وبالتالي فهمه وتأويله بشكل قد يختلف عن غيره، كما قد يختلف عن نية مؤلفه حين أنشأه»[1]، وبهذا أصبح المتلقي للنص الرقمي وجود لا بد منه والنص من دونه لا يمكنه البروز والظهور فالنص الرقمي «يتم إدراكه من خلال وضعيات يكون عليها، تتغير مع طبيعة استثماره علاماته ومستويات تفاعل القارئ وهي وضعيات مادية مكشوفة وملموسة وذهنية ضمنية ترتبط بتجربة القراءة، وسياقها الثقافي والنفسي والاجتماعي»[2]، وهذا يكشف دور العلامات الموظفة في النص الرقمي ومدى مساهمتها في تشكله، بالإضافة إلى القارئ الذي أعطاه الأدب الرقمي والمناهج النقدية الحديثة النقدية دور وأهمية كبيرة من خلال تفاعله مع النص ذلك أن قيمة النص تقاس بدرجة التفاعل أي تفاعل القارئ مع النص.

ومن بين المفاهيم الأخرى للنص الرقمي، أنه «ذلك التجلي المادي الغوي والصوتي الذي يظهر على الشاشة بشكل مباشر»3، ذلك أن النصوص تجاوزت البعد الخطي اللغوي، وأصبحت نصوص تتجلى من خلال عناصر غير لغوية كالأصوات والألوان والحركة والفيديو...، وتمثل هذه الروابط أساس تشكل النص الرقمي، وحضورها فيه «يفتح عملية تلقيه على آفاق عدة، لأنه تحفز المتلقي على سبر أغواره، واختيار المسار الذي يناسبه، والذي يختلف من متلق إلى آخر»[4]، وهذا منح للمتلقي الحرية في كيفية قراءته لهذه النصوص والتفاعل معها، وبهذا «تتعاضد في النص الإلكتروني المتفرع وسيلتان محفّزتان لإذكاء جذوة المتلقي|...| الأولى هي قابلية النص نفسه للتأويل وتعدد المعاني، وتتضافر هذه الوسيلة مع الوسيلة الثانية ، وهي التقنية التي جاءت لصالح النص الإلكتروني»[5]، حيث

---

1. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص151_152.
2. زهور كرام، الأدب الرقمي "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، ص51_52.
3. المرجع نفسه، ص52.
4. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص177.
5. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أصبح النص منفتحا على عدة تأويلات وتفسيرات، نظرا لتعدد القراءات والمعاني، ومنه التغيير والتجديد في النص، وكل نص عن تلقيه يصبح ملكا للمتلقي له حرية التصرف فيه، وهذا بفضل الوسائط والتقنيات الحديثة التكنولوجية التي كانت بمثابة المحفز الأول والأساس لجعل المتلقي أكثر ذكاء من قبل، ومنه تنمية فكره وتجاوز محدودية دوره في القراءة فقط، إلى كونه أصبح مالك ثانٍ للنص.

3. القارئ/المتلقي الرقمي وأفق التلقي:

القارئ الرقمي مثله مثل المؤلف والنص الرقميين، نجده قد تحول من قارئ ورقي إلى قارئ رقمي، حيث كان «لابد من حدوث تغير مقابل على طبيعة المتلقي الذي يستقبل نصا إلكترونيا من خلال شاشة زرقاء، ومرسل إليه من مبدع إلكتروني، ليصبح المتلقي إلكترونيا أيضا»[1]، فنجد أن المتلقي الرقمي يختلف عن سابقه الورقي في كثير من الأمور من بينها «الأدوات الأولية المطلوبة لتأدية فعل القراءة مرورا بالوظائف التفاعلية المختلفة، انتهاء بامتلاك الأدوات اللازمة لتأدية فعل التأويل»[2]، نجده أيضا يختلف عن المتلقي الرقمي في عدة نواحٍ أخرى من بينها: كون المتلقي الرقمي لا يُفرض عليه شيء وهو سيد نفسه، له الحرية في اختيار ما يشاء من النصوص الأدبية، قراءةً أو سماعًا أو مشاهدةً، وهذا ما يفتقده المتلقي الورقي، هذا الأخير الذي خياراته محدودة، ومفروضة عليه، نجد أن المتلقي الرقمي أيضا يملك من الوقت ما لا يملكه المتلقي الورقي، بحيث أصبحت الكتب متوفرة على الإنترنيت يمكن تحميلها في أي وقت وبالطريقة التي يشاؤها، وهذا كذلك ما يفقده سابقه الورقي، فالوقت خارج سيطرته، وحصوله على كتاب يتطلب وقت وجهد كبيرين، نجد أيضا أن من المتلقي الرقمي أحرز قفزة نوعية في تلقيه للكتاب الرقمي وأصبح مستهلكا إيجابيا له، من خلال مشاركته فيه والتفاعل معه، على عكس نظيره الورقي الذي اكتفى بدوره كمستهلك سلبي للنص ولم يخرج من دائرة النقد والتأويل والفهم[3]، وهذه تبقى بعض الفروق التي استطعنا ذكرها لجعل الأمر أكثر وضوحا.

---

[1]. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص139.

[2]. عايدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، _قصيدة شجر البوغاز _أنموذجا، ص39.

[3]. ينظر: فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص139_140.

المتلقي أو القارئ الرقمي يستوجب عليه امتلاك ثقافة رقمية خاصة ذلك «أن قراءته تستلزم امتلاك نفس آليات الثقافة الرقمية»[1]، وبهذا يكون شانه شان المؤلف الرقمي في استعمالهما للتقنيات الرقمية نفسها في التعامل مع النص الرقمي وهو الذي يتطلب ذلك، ولذلك لابد أن يكون المتلقي الرقمي ذو خبرة بمختلف التقنيات الحديثة كبرامج الحاسوب وغيرها من التقنيات الأخرى، ذلك لأن «معاينة النص الرقمي على شبكة الإنترنيت أو على قرص مدمج، تجعل التعامل معه مختلفا عن التعامل مع الكتاب الورقي المطبوع، فالمتلقي الرقمي يستطيع أن يتحكم بالنص كما يشاء، فيصغره، ويكبره ويحذف منه أو يضيف إليه، ويغير في شكله وألوانه وغير ذلك»[2]، لذلك لابد من كون المتلقي عالم بعلوم الاتصال وله من الخبرة المعلوماتية ما يكفي، بالإضافة إلى ضرورة معرفته بالإنترنيت وآلياتها، ذلك لأن «الوسيط الجديد والحاسوب _يستدعي ثقافة معرفة جديدة بقصد التعامل معه ومع الإمكانيات الوحيدة المطلوبة للتعامل مع النص الورقي التقليدي، معرفة لغة أخرى، هي لغة الحاسوب وأيقوناته وعلاقة وظائفه المختلفة، ويحتم هذا الاستعمال على القارئ أن يكون ملما ببعض المبادئ الأولية والأساسية في التعامل مع الحاسوب، ليتمكن من خلاله التعامل مع النص»[3]، فالقارئ مجبر على مواكبة عصره، وتنمية معارفه، واكتساب وتعلم لغة العصر لكي لا يجد صعوبة في تلقيه للنصوص الرقمية باختلاف أجناسها.

نجد أيضا أن القارئ الرقمي قد انتزع مكانته في الدراسات والنظريات النقدية المعاصرة حيث «منحته السلطة بعد ان كانت في قبضة المؤلف والنص من بعده»[4]، ذلك أنه قد كان التركيز شبه الكلي لها على منتج النص الأدبي، إلا أن هذا لم يدم طويلا فقد «لوحظ التواجد الدائم لقارئ النص، سواء في ذهن المبدع أو الظهور المبطن داخل الإبداع فهو يسير بالتوازي معه، فالمتلقي يساير العملية الإبداعية من خلقها كفكرة إلى تكوينها، وصولا إلى

---

1. زهور كرام، الأدب الرقمي "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، ص38.
2. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص123_124.
3. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
4. عايدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، _قصيدة شجر البوغاز _أنموذجا، ص40.

إنتاجها»[1]، ولهذا اهتمت نظريات التلقي بالقارئ وجعلت منه مركز ومحور دراستها ومنحته السلطة في البحث عن المعاني الخفية وتوليد الدلالات واستيعاب النص وفهمه، وكذا ملأ الفراغات والبياضات، وذلك من أجل الوصول إلى المعنى المقصود «فالنص يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية، فهو في حاجة لمساعدة قارئ ما لكي يعمل»[2]، هذا كما وصفه **امبرتو إيكو**، الذي يعتبره آلة كسولة، وهذا في إشارة منا لبعض ما قيل عن نظرية القراءة والتلقي، إلا أن هذه الأخيرة اتخذت منحى آخر مع ظهور النص الرقمي، ذلك أن النص الرقمي «يشمل علامات ميتانصية غير لغوية، كالألوان والصور والموسيقى والحركة، بالإضافة إلى اشتماله على روابط مختلفة، وهذا يتطلب من القارئ طرائق متعددة للقيام بالقراءة والتفاعل وأن يبذل جهدا مضاعفا للقبض على دلالة النص وتأويله»[3]، حيث وفرت التكنولوجيا الحديثة للقارئ العديد من الوسائل لكي يتمكن من القراءة والتفاعل مع النص الرقمي، واستكناه معانيه وتأويلها.

وقد استخدم **سعيد يقطين** مصطلح "القارئ الجوَّال" أو "النشيط"، وعرفه بأنه «الذي يعمل باستمرار على تنشيط الروابط بقصد تحقيق الانتقال المتواصل وراء النصوص، وقد يظل ينتقل ويتجول بدون توقف حتى يرسو على ما يطلب فيكون التوقف عند مرساة خاصة تحقق غاياته»[4]، والقارئ الجوال عنده له مقاصده ودوافعه من وراء تجواله بين تلك الروابط فهو «إما فضولي يريد الإحاطة بالنص المترابط في شموليته، أو باحث عن شيء محدد ولمنه لا يمتلك دقة محددة توجهه إلى مبتغاه فيكون ضياعه وسط الترابطات سببا في انتقالاته غير المحدودة»[5]، ومنه الوصول أو الحصول على قراءات مختلفة ذلك لأنه يفتقد إلى عنصر القصد وتحديد الهدف فهو ينتقل بين الروابط من أجل الاستكشاف لا أكثر من دون وجهة محددة أو هدف منشود.

---

1. منال بن حميميد، النظرية النقدية المعاصرة والأدب الرقمي _كتاب الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية لزهور كرام_ أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة لدكتوراه في الأدب العربي، تخصص أدب عربي حديث ومعاصر، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، المسيلة، 2017_2018، ص72_73.

2. عايدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، _قصيدة شجر البوغاز _أنموذجا، ص40.

3. المرجع نفسه، ص41.

4. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص134.

5. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

على القارئ الرقمي أن يكون متمكنا من آليات القراءة الرقمية، وذلك من أجل تحقيق التفاعل مع النصوص وحتى تظهر فاعلية المتلقي، وتكمن هذه الآليات في ما يلي:

- **الإبحار navigation:** والتي يعرفها سعيد يقطين بأنها «الانتقال من عقدة إلى أخرى بواسطة النقر بواسطة الفأرة على الروابط لغاية محددة تتمثل في البحث عن المعلومات ومركمتها وتجميعها لهدف خاص»[1]، ومن خلال هذا المبدأ أو هذه الآلية يكون القارئ منتجا ثانٍ للنص وللعملية الإبداعية ككل، وذلك من خلال تغييره لمسارات القراءة وتشغيله لروابط رقمية أخرى وبهذا يكون على عكس القارئ الجوال، فالقارئ المبحر يسعى للوصول إلى هدف معين ومحدد، وذلك من خلال انتقاله بين الروابط وبهذا تكون وجهته محددة، له غاية في انتقاله وتشغيله لتلك الروابط.
- **التأويل:** وهو «جزء ملازم لكل قراءة، وعندما يقرأ قارئ نصّا إلكترونيا فإنه بالإضافة إلى التأويل يبحر بفعالية في طريقه في شبكة الإنترنيت من خلال مسارات النصية المتفرعة»[2]، وبهذا يكون مبدأ أو آلية التأويل ملازمة لمبدأ الإبحار، وملازمة لكل قراءة، وفي هذا تميزٌ للنصوص الرقمية عن سابقتها الورقية.
- **التشكيل:** وهو كما تعرفه فاطمة البريكي «إعادة بناء النص في حدود معينة»[3]، وهذا بمعنى أن يكون «القارئ مشاركا في صياغة ما يقرأ إذ يُسمح للمتلقي المستخدم بتشكيل النص، كإضافة وصلاته الخاصة إلى بنية النص المتفرع»[4]، وهذا جعل من التشكيل آلية محفِّزة من النص للمتلقي المحدود بضوابط معينة.
- **الكتابة:** وتمثل هذه الآلية أساس التفاعل «تعني أنه قد يُسمح للمتلقي/ المستخدم بالمشاركة في كتابة النص، وقد يُقصد بالكتابة (البرمجة_programming |...| إذ يصبح القارئ كاتبا، ومع ذلك، يظل هذا الأمر غير دقيق إلا في بعض النصوص التي

---

[1]. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص257.

[2]. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص64.

[3]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تفرض على قراءتها وظيفة الكتابة»[1]، فهي تجعل من القارئ مشاركا ومساهما في بناء النص زيادة أو حذفا أو تعديلا.

نجد كذلك أن القراء والمتلقين يختلفون بحسب اختلاف مستوياتهم وكفاءاتهم وقدراتهم ومنه اختلاف طرق تعاملهم وتفاعلهم مع النصوص الرقمية الإلكترونية لذلك هناك: "القارئ/المتلقي الناقد" و"القارئ الضمني" و"المتلقي المنتج".

بدءًا بـ:

- **القارئ/المتلقي الناقد:** وهو «المتلقي الفعال والمؤثر |...| لقد انتهى الزمان الذي كان المبدع فيه يترفع بنصه عن المتلقين،ويراهم أقل قدرا منه، وأقل قدره على الوصول إلى الدلالات التي ضمنها إياه، ببساطة لأن هذه الدلالات لم تعد ذات قيمة تذكر، كما أكدت ذلك نظريات القراءة والتلقي، ومقولة (المعنى في بطن الشاعر) ولَّى زمانها، ولم تعد تجد لها حيّوا لا في النظريات النقدية الحديثة ولا في النصوص الأدبية الجديدة المنتمية إلى جنس (الأدب التفاعلي)»[2]، ولذلك اقتضى الأمر متلقيا ناقدا تكمن مهمته في «تجليه العمى عن النصوص من خلال العرض، والطرح، والتحليل المتخصص، الذي يستوجب منه امتلاك الآليات والمهارات الرقمية والنقدية، فيقدم النصوص إلى القارئ ويعرضها عليه ويخيره بين القبول والرفض»[3]، وفي هذا السياق وفي ما يتعلق بدور الناقد الرقمي يقول إدمون كوشو في مقالا له بعنوان نحو نقد رقمي مختلف لكن بأي شروط؟ أنه من المهم على الناقد الرقمي أن يتجنب فخ التخصص، فإذا كان عليه أن يلم بالمعرفة الخاصة ليمارس أحكامه بدقة علمية أعمق فإنه عليه أن يبقى منفتحا وحذرا في آن اتجاه الظواهر الفنية الأخرى[4]، وهذا بمعنى ضرورة تجنب الناقد الوقوع في فخ التخصص

---

[1]. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص64.

[2]. المرجع نفسه، ص149.

[3]. منال بن حميميد، النظرية النقدية المعاصرة والأدب الرقمي _كتاب الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية لزهور كرام_ أنموذجا،ص82.

[4]. ينظر : تغريد بنت أحمد محمد كريكري، تلقي الأدب التفاعلي في النقد المعاصر، 49.

والحذر من ذلك، وضرورة المعرفة بالتقنية وأخذها بعين الاعتبار فلابد على الناقد الرقمي أن يكون موسوعيا حتى يتمكن من التعامل مع النصوص التفاعلية الرقمية ونقدها.

- **القارئ الضمني:** وكما طرحه **إيزر**، الذي يرى «أن المؤلف حين يكتب فإنه يكتب وفي ذهنه قارئ ما، قارئ يعرفه ويخاطبه ويتعامل معه، بل قد يحدث أن الكاتب لم يكتب النص إلا من أجل ذلك القارئ، بطلب منه أو لمواجهته»[1]، وبهذا المعنى يكون هذا القارئ موجود مسبقا في ذهن المبدع، بل يمكن القول عنه أنه دائم الحضور في ذهن وعقل المبدع أو المؤلف، وقد ترتب عن وجود البعد التفاعلي استحضار المبدع للقارئ بل لقراء ضمنيين، وذلك عند كتابته لنصه التفاعلي؛ فهو دائم التفكير فيه أثناء إعداده لنصه كتابتا وتصميما وإخراجا، إن المبدع التفاعلي لا ينتج نصا كتابيا فقط بل ينتج نصا يجمع بين الكتابة والصوت والصورة والحركة، وهو في كل أحواله يستحضر القارئ الذي يستقبل نصه هذا، ويضمه نصه، مفكرا في كيفية توصيل الفكرة له وكيفية بيان ما يجب بيانه له كي يتحقق عنصر التفاعل بينه وبين نصه، لذلك يضل القارئ مسيطرا وحاضرا حضورا ضمنيا ولكن قويا على طول مدة إنشاء النص التفاعلي[2]، وبهذا يكون القارئ الضمني أساس نجاح نص المبدع ذلك من خلال خاصية التفاعل بين المتلقي والنص الرقمي، ذلك لأن عدم التفاعل بين القارئ والنص هو فشل النص.
- **القارئ المنتج:** أصبح القارئ/ المتلقي الرقمي عنصرا فعالا في بناء النصوص وإنتاجها وإبداعها «فلم يبق المتلقي مكتفيا بمتابعة النص بعينه، إنه يكتب النص بطريقته الخاصة، وهو ينقر على الفأرة ويتحرك في جسد النص وفق اختياراته وإمكاناته، وبذلك يبدع نصه من خلال النص الذي يقرأ، هل نقول الآن بصريح اللفظ النص الذي يُنتَج لأن لفظ الإنتاج يكتسب هنا وضعا أوضح من السابق، هذا الإبداع التفاعلي هو رهين الإبداع غدا»[3]، وبهذا أصبحت القراءة إنتاج لنصوص أخرى يتم تلقيها في أوقات لاحقة، وهذا بطبيعة الحال اعتمادا منه على روابط رقمية مختلفة.

---

[1]. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص168.

[2]. ينظر: المرجع نفسه، ص168_169.

[3]. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص243.

ويمكن أن نسمي النص الرقمي الذي ينتجه القارئ الرقمي من خلال تفاعله واستعماله لروابط رقمية مختلفة بـ «المحكي الخاص الذي يكونه القارئ أثناء القراءة وعبر الإبحار وتنشيط الروابط»[1]، وبهذا نكون أمام نص جديد موازٍ للنص الأصلي، حيث نكون أمام مسألة تبادل الأدوار فأصبح القارئ كاتب ومنتج ثانٍ للنص، والكاتب قد يكون قارئ، وبهذا حقق الأدب الرقمي المشاركة التفاعلية بأتم معنى الكلمة، وهذا بفضل الوسيط الرقمي الذي أحدث تغييرا جوهريا على عملية الإبداع والتلقي وعلى العناصر الإبداعية الرقمية التفاعلية حيث «أصبح المبدع أكثر ثقة بالمتلقي وإيمانا بقدرته على سبر أغوار نصه، والدخول إلى عوالمه، ممّا منحه مساحة من الحرية أكثر اتساعا مما كان يُمنح له سابقًا»[2].

ختاما توصلنا إلى أن كل من المؤلف والنص والمتلقي أو القارئ شهدوا تغييرات واضحة وذلك مع التقنية الرقمية التي فتحت كل من العناصر المذكورة سلفا على آفاق واسعة افتراضية، وإبدالات معرفية نظرية كانت أم تطبيقية.

IV. الكتابة الشعرية الرقمية ووسائطها المتعددة "قصيدة لا متناهيات الجدار الناري لمشتاق عباس معن" أنموذجا:

يختلف لنص الرقمي باختلاف أجناسه عن النص الورقي المطبوع في شكله الطباعي وفي كونه نص يعتمد على وسائط رقمية متعددة كالصوت (الموسيقى)، الصورة، الحركة، اللون...، هذه الأخيرة استطاع بها الأدب الرقمي تجاوز التقليدي منه، وما كان يميزه من مقومات كالإيقاع، والصورة الشعرية، واللغة الشعرية... وغيرها من المقومات التقليدية التي تعتبر أساس أي عمل أدبي، إلا أن النص الرقمي استحدث شكلا طباعيا جديدا ومقومات أخرى جديدة في بنائه ومعماريته، فأصبح يستعين «بالمؤثرات البصرية والسمعية واللغوية»[3]، محاولا المزج بين الفنون، وإلغاء الحدود الفاصلة بينها، إذ أن «تجربة الأجناس الأدبية لا تقول بموت جنس أدبي، أو بتلاشي شكل تعبيري بشكل نهائي، وإنما تقول بمعنى التشرب

---

1. زهور كرام، الأدب الرقمي "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، ص44.
2. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص178.
3. آجقو سامية، بن مبروك خولة، الأجناس الأدبية في ظل الرقمية وفي ضوء نظرية التلقي، جامعة محمد خيضر، الجزائر، بسكرة، ص4، https://www.univ_biskra.dz.

في الجنس اللاحق، لأن الأدب هو حياة تنتعش من تاريخها، لا يولد الشكل الأدبي من العدم، كما أنه لا يتلاشى، وإنما يستمر في أشكال تعبيرية سواء كخلفية نصية أو يدخل في علاقة جديدة مع البناء الجديد، ليستمر وجوده باعتباره ذاكرة للكتابة والنص والتعبير»[1]، وبهذا يحقق الاستمرارية وفي الوقت نفسه يحقق الإبداع والفنية.

فالكتابة الرقمية «تتميز بكونها وسائطية أو رسائلية (Ecriture mediologique)، ومن ثم يستغل النص المتشعب كل الإمكانيات والبرامج التي يوفرها الحاسوب وشبكة الإنترنيت، وهي إمكانيات تخضع للتطور المستمر وتتراوح عموما بين أنوا الخط المختلفة الأشكال والصور الثابتة والمتحركة والأصوات الحية وغير الحية، والأشكال الغرافيكية، والألوان المختلفة»[2]، وهذا يرمي إلى تنوع وتعدد واختلاف العلامات والتقنيات والآليات الرقمية الموظفة في أي عمل أدبي رقمي، وهذا ما يجعله عملا متميزا، فهذه التقنيات والوسائط تعتبر أساس الكتابة الرقمية ذلك أن «الأدب الرقمي أدبا وسائطيا (Mediologique) بامتياز؛ لأنه يقوم على الوسيط الحاسوبي علاوَة على مجموعة من الوسائط الإعلامية الأخرى كالصوت والصورة والحركة، والكمبيوتر، والشاشة...»[3]، وقراءته تحيل إلى قراءة وتفكيك تلك الوسائط أي «مراعاة ما هو تقني وآلي وهندسي»[4]، حيث أصبح أدبا جامع بين ما هو فني جمالي، وما هو تقني وهذه رغبته الأساسية في ابتداع أدب شامل وجامع لجل الفنون باختلافها.

1. الشكل الطباعي (البنية المعمارية للقصيدة الرقمية):

يختلف النص الشعري الرقمي في بنيته الشكلية عن سابقه الورقي، فكلٌّ انفرد على مستوى شكله الطباعي بمجموعة من الميزات الجمالية التي أُقْتصِر ظهورها فيه دون غيره، و«لقد خالف الشعراء الشكل التقليدي المألوف في كتابة قصائدهم متوسلين إلى ذلك بما

---

1. زهور كرام، الأدب الرقمي "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، ص26.
2. جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ج1 المستوى النظري، ص95.
3. المرجع نفسه، ص24.
4. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تتيحه أجهزة الكمبيوتر من إمكانيات تقنية»[1]، والتي تُكسب البنية النّصية الرقمية صفتها الجمالية، وذلك من خلال ما تشتمل عليه من «شكل الحرف وحجمه ونوعه ويتضمن ذلك تحبير الحروف واستخدام البنط العريض للفت انتباه القارئ إلى كلمة بعينها في النص تأكيدا على أهميتها»[2]، فهذا الاهتمام ببنية الألفاظ من جانب تشكيل أحرفها وأنواعها وألوانها، لما للكلمة من أهمية في إعطاء القصيدة لرقمية بعدا تفاعليا لا يتحقق إلا بوجود قارئ رقمي محترف، له القدرة على التعامل مع «علامات الترقيم وغيرها من الرموز الموجودة على شاشة الكيبورد»[3]، وما يوظفه المبدع الرقمي من «استخدام النقاط وكتابتها على نحو متتالٍ للفصل بين الحروف والكلمات وبين أسطر القصيدة، وتكرار الكلمة الواحدة عدة مرات وتكرار السطر الواحد ذاته لعدد قد وصل في بعض القصائد إلى ثمان مرات |...| بالإضافة إلى الاستعانة بالرسومات والخطوط الإلكترونية متعددة الأشكال التي يرسمها جهاز الكومبيوتر، ومزج النص المكتوب بالصور والرسومات»[4]، فقد كان هذا التشكيل الطباعي الرقمي الحيوي بمثابة الانزياح والعدول عن ما ألفه المتلقي من نصوص ورقية ذات شكل تقليدي جاف.

إذا فالشكل الطباعي بنية نصية رقمية يقصد بها «التلاعب بالكلمات من حيث أحجامها وسمك الخط فيها وتقطيعها وكيفية تركيبها وظهورها في فضاء النص»[5]، فيسمح هذا لتلاعب الذكي والملفت، بتحول القصيدة التفاعلية إلى «عالم مسرحي متحول ومفتوح على كل الاحتمالات، حيث تتقاطع في عرضها الدرامي المؤثرات الصوتية مع حركية الحروف وتتحول قراءتها إلى حالة تفاعلية في البعدين الحسي والتخييلي للنص الذي يتحول إلى استعارات بصرية ولغز مشَرَّع على اختيارات لا نهائية»[6]، وبهذا فالقصيدة الرقمية تعمل على تشويق المتلقي، وتستدرجه لإزالة الغموض على معانيها ومقاصدها، حيث أصبحت «فضاء محبر مزين وملون بتموجات خطية فوق تضاريس كتابية معقدة ومبسطة تحمل في

---

1. أشجان محمد هندي، التكنولوجيا الرقمية وتحويل القصيدة إلى نص بصري _نماذج من الشعر السعودي المعاصر_، مجلة بحوث كلية الآداب، جامعة الملك عبد العزيز، السعودية، د.ت، ص10.
2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
3. ، المرجع نفسه،الصفحة نفسها.
4. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
5. عايدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، _قصيدة شجر البوغاز _أنموذجا، ص86.
6. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، 86_87.

طياتها دلالات مفتوحة، وتتطلب متلقي ذكي يستطيع تفكيك الشفرات الأيقونية من ناحية وقراءتها في ضوء السيميائيات والبلاغة البصرية من ناحية أخرى»[1].

وقد كان للشكل الطباعي في قصيدة "**لا متناهيات الجدار الناري**" لمشتاق عباس معن، بعدا جماليا حيث اختلفت تقنيات توظيفه ولعل من أهمها:

- **التلاعب الخطي:** لما للخط من أهمية بالغة في التعبير عن مقاصد الشاعر وما يرمي إليه من خلل قصيدته، ومثال على التلاعب الخطي نجد التقطيع الخطي وبعثرة الكلمات في فضاء النص ومثال ذلك من القصيدة نص الساعة الثالثة "**الخضوع**" كما هو موضح في الصورة التالية:

جاءت القصيدة متقطعة الأسطر فتارة تأتي كلماتها متجاورة بمعنى تام وتارة تأتي في كلمة منفردة لا يكتمل معناها إلا بالكلمة التي تليها في سطر لاحق، وتارة أخرى تأتي في شكل نقاط حذف... تعبر عن كلام ربما لم يتم الشعور به بعد، ولم تكتمل معانيه بعد في ذهن المبدع.

كما جاءت كلماتها مبعثرة، مختلفة الشكل والوزن بعد فعل الأمل (هُزَّنِي) فجاءت مناسبة لمضمون نص القصيدة، ليعيش المتلقي شعور الهز النفسي الذي يعيشه الشاعر، والذي نقله للمتلقي عن طريق بعثرة الكلمات وهزها، كأن هذا الخضوع والاضطراب الذي يختلج صدر الشاعر، كان له الأثر على كلمات القصيدة أيضا.

بتضافر الشكل المبعثر للكلمات، وتقطع السطور وانكسارها، وحركة إطار النص البطيئة نزولا وصعودا مع إيقاع موسيقي تراوح بين الارتفاع والانخفاض الصوتي، تشكل لنا مشهدا تناسبت فيه حركة كل العناصر، فكان ذلك شهادةً بجهود المبدع في القدرة على صناعة مونتاج فيه من التداخل والتوزيع والتركيب ما يوهم المتلقي بحقيقة المشهد.

---

[1]. جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ج1 المستوى النظري، ص59.

إن الشكل الطباعي بما يشمله من عناصر متفاعلة "الخط، الكلمات، المونتاج، الأسطر"، باختلاف أحجامها، ألوانها، أنواعها، له من المكانة التعبيرية والقصدية ما يجعله متشبعا بحمولة رمزية كفيلة بنقل طاقة تفاعلية للمتلقي.

2. البنية اللغوية (الكلمة):

تعد الكلمة من بين أهم الوسائط الرقمية التي لها دور مهم في بناء النص الرقمي وتشكيله، وتكوينه، فلا وجود لأدب رقمي تفاعلي أو قصيدة رقمية تفاعلية من دون حضور الكلمة، لهذا تظل الكلمة المقوم الأساسي للنصوص على الرغم مما يشهده العالم من زخر تكنولوجي ومعلوماتي أفرز وسائط ودعائم رقمية متعددة فلا «الألوان ولا الحركة ولا الصورة، ولا الروابط التشعبية ولا سواها استطاعت للآن التعبير أكثر من الكلمة»[1]، لذلك فالكلمة وكما قلنا أعلاه مكون أساسي في بناء النص، ولا يمكن الاستغناء عنها أو التخلي عنها، ذلك أنها ذات تأثير قوي ولا تحتاج إلى دعم بقية العناصر لها كالصوت والصورة وغيرها لأن هاته العناصر الأخيرة لا تحضر لدعم الكلمة إنما لإثرائها وإضافة معانٍ أخرى لها[2]، لهذا فالكلمة بقيت محافظة على مكانتها ودورها الجمالي في العمل الأدبي، فلا يمكننا تخيل عمل أدبي دون كلمات، فاللغة حاضرة وتحتفظ على وضعها المحوري في جل الأعمال الأدبية الرقمية شعرية كانت أم نثرية[3].

ونجد الكلمة حاضرة في القصيدة الرقمية التفاعلية "لا متناهيات الجدار الناري" لعباس مشتاق معن، حيث أن «النص الشعري في لا متناهيات الجدار الناري هو العنصر الأجمل والأثمن في هذا العمل، فلا الموسيقى، ولا الألوان، ولا الحركة، ولا الصورة، ولا الروابط التشعبية قادرة على التعبير أكثر من الكلمة، فهو نص يصلح للاستشهاد على ما لا تؤديه

---

[1]. أحمد زهير رحاحلة، جدل اللغة في النصوص الإبداعية الرقمية : قراءة في المشهد العربي، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج46، ع3، 2019، ص542.

[2]. ينظر: غنية لوصيف، النص الأدبي الجزائري من الصناعة الورقية إلى الوسائط الإلكترونية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة آكلي محند اولحاج، الجزائر، البويرة، مج9، ع5، 2020، ص1014، ينظر: فاطمة البريكي، الكتابة والتكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص127.

[3]. زهور كرام، الأدب الرقمي "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، ص50.

التقنية»[1]، فللكلمة دور جمالي لا يمكن الاستغناء عنه، ذلك أن «الجماليات الشعرية تتجلى في الكلمة أكثر من سواها من العناصر الرقمية»[2]، حيث أن غياب هذه العناصر الرقمية لا يؤثر على النص الشعري، على خلاف الكلمة التي لابد من حضورها فـ «لن تستطيع البنيات الرقمية الحاضرة في النص أن تحقق مستويات جمالية معينة في حال غيابها»[3].

والقصيدة التي بين أيدينا يمثل العنصر اللغوي أو الكلمة فيها الدور الأساس، بها تتحقق جمالياتها، ولقد برزت جماليات اللغة (الكلمة) فيها كالتالي:

- **الساعة الأولى "الفقر":**

الخبزُ العاطلُ

يأكلُ كفّي

يعُضَّ جروحَ شفاهَ صِغاري

يرعى كلّ بقايا الخوف

يكنسُ من أرجاءِ الرّوح

قشّ الصّبرِ

يا سنبلة !

تحمل منذ عجاف أسمر...

سرّ الموت....

خلِّ رُفات الوقت قليلاً

---

[1]. أحمد زهير رحاحلة، بنية النص الشعري الرقمي في لا متناهيات الجدار الناري لمشتاق عباس معن، صحيفة قابة قوسين، 10أكتوبر2017، www.qabaqaosayn.com.

[2]. المرجع نفسه.

[3]. المرجع نفسه.

فالتابوتُ يئنُ ضحايَا

تِلْوَ ضَحايَا

تلوَ ضحَايَا[1]

استعمل الشاعر في هذه الأبيات كلمات دالة ومعبرة عن مضمون النص ألا وهي (الخبز، السنبلة، العجاف، التابوت) وكلها لها دلالات سلبية (دلالة الفقر، الموت...)، على الرغم مما توحي إليه السنبلة من أمل وحياة.

ولقد تناصَّ الشاعر مع القرآن الكريم كلمة "عجاف" والتي ترمز لزمن القحط والفقر الذي عاشه الإنسان، وهذا يتجلى بشكل واضح في قصة سيدنا يوسف _عليه السلام_ وذلك في قوه تعالى:{**وقَالَ المَلِكُ إِنِّي أرى سَبْعُ بَقَرَاتٍ سِمَان يَأكلُهُنَّ سَبعَ عجافٌ وسبعَ سنبُلاتٍ خضْرٍ وأُخْرَى يَابِساتْ يا أَيُّهَا المَلَأُ افْتونِي فِي رؤياي إن كُنْتُم للرُّؤْيَا تَعْبُرُون(43) قَالُوا أضْغَاثُ أَحْلَام ومَا نَحْنُ بِتأوِيلِ الأَحْلَامِ بِعَالِمِينْ(44) وَقَالَ الَّذِي نَجى مِنْهُمَا وادَّكَرَ بَعْدَ أُمّهِ أَنَا أُنَبِّؤُكُمْ بِتَأْويلِهِ فَأَرْسِلون(45) يُوسُفَ أَيُّهَا الصِّدِّيقْ أفْتِنَا فِي سبعِ بَقَرَاتٍ سِمَان يَأكُلُهُنَّ سَبْعُ عِجافْ وَسَبْعِ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وأُخَرَى يَابِسَات لَعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُون(46) قَالَ تزْرَعونَ سَبعُ سِنِينَ دَأْبًا فَمَا حَصَدتُم فَذَرُوه فِي سَنْبَلِهِ إلّاَ قَلِيلَا مِمَّا تَأكلُون(47) ثُمَّ يَأتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ سَبعُ شِدَادْ يَأكُلْنَ مَا قَدَّمْتُم لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِمَّا تُحْصِنُونْ(48) ثُمَّ يَأتِي مِنْ بَعْد ذَلِكَ عَامٌ يُغاثُ النَّاس وفِيهْ يَعْصِرُونْ(49)}** يوسف/44_49.

حيث فسر يوسف عليه السلام هذه الرؤية بأن البلاد ستمر بسبع سنوات من خصوبة الزراعة، ثم يأتي بعد ذلك سنوات تصاب فيها البلاد بالجدب، وعليهم ادخار محصول القمح الذي جمعوه في سنوات الرخاء لسنوات الشدة، مع ضرورة الاستهلاك القليل، ثم بشرهم بعد هذه السنوات الصعبة بسنة يأتي فيها المطر والرخاء.

وفي هذا التناص رمز لزمن الفقر والقحط ووصف لحالة الشدة والمعاناة.

[1]. عباس مشتاق معن، قصيدة لا متناهيات الجدار الناري، https://dr_mushtaq.iq.

كذلك نجد الشاعر قد تناص من القرآن الكريم كلمة "التابوت" وذلك في قصة سيدنا _موسى عليه السلام_ في قوله تعالى:{وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنِ ارْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ}القصص/07.

هذا بعد أن أمر فرعون بقتل الأبناء إلا أن أم موسى خافت عليه وقامت بوضعه في التابوت.

وفي توظيفه في هذا النص الشعري دلالة على الموت والألم والفقدان، حيث أضفى الشاعر بتناصه مع القرآن الكريم بعدا جماليا.

- **الساعة الثانية "الإحباط":**

حُنجرة الوَقت... لا أوتارَ لهَا

وحفيفُ القَحطِ يطول

... ...

العصفور بلا تغريد

والصّفصاف حثيثُ الوجد

... ...

الناي ضرير

والعازف مبتور الإصبع

... ...

هل أيقنت بعرس الجدب؟! [1]

[1]. عباس مشتاق معن، قصيدة لا متناهيات الجدار الناري، https://dr_mushtaq.iq.

استعمل الكاتب بعض الكلمات للدلالة على مضمون النص "الإحباط" بقوله (حنجرة الوقت... لا أوتار لها) وكذلك قوله (العصفور بلا تغريد)، وقوله (الناي ضرير)، (العازف مبتور الإصبع) كلها جمل وكلمات يعجز المتلقي أمامها لما لها من دلالة سلبية توحي وتعكس حالة الشاعر النفسية المحبطة وما يعيشه من تناقض في آراءه ومواقفه.

- **الساعة الثالثة "الخضوع":**

أما آن أن تشتهيك الفصول؟

يا باقة من رماد الأضاحي اليبيسة...!

يا بؤبؤا يشتهيه الظلام

ويغفو على حاجبيه الغبار

هزّ مرة:

غيم أوجاعنا كي يسيل الأنين؟!

هزَّ مرة:

نعش أولادك المتعبين؟!

هزَّني مرة:

... ...

لا تكن

كالتي

أحصنت

فرجها

بالبغاء...! [1]

استعمل الشاعر بعض الكلمات الدالة على الخضوع والاستسلام للأمر الواقع والانكسار، والحزن بتصويره لطبيعة قاسية بألفاظ وكلمات قاسية (كالرماد، الظلام، الغبار، الأوجاع، الأنين، المتعبين...) كلها ألفاظ محملة بالطاقة السلبية استطاع أن يصور من خلالها مشاهد الألم والضعف والخضوع.

3. البنية الرقمية "جماليات المؤثرات المشهدية":

أ. جمالية الصورة واللّون:

نجد الصورة الرقمية حاضرة بصورة كبيرة وملفتة للنظر في كثير من القصائد الشعرية الرقمية وذلك لأهميتها ودورها العظيم كآلية وتقنية لا بد منها، ذلك أن البعد البصري واقع في القصيدة الجديدة انتبهنا إليه أم لا[2]، فهي جزء لا يتجزأ من العمل الأدبي الشعري فـ «الشعر الرقمي يعتمد على مؤثرات بصرية وصوتية تمنح الكلمات طابعها الحسي المجسد، وتجعلها ذات نشاط وحيوية»[3]، وبهذا تكون للكلمات الوقع الأكبر على نفسية المتلقي، وهذا يؤثر في كيفية تلقيه لهذا العمل، بل ويجعله أكثر رغبة في التعامل معه، لما فيه من نشاط وحيوية ينعكسان على تفكيره وروحه.

فالصورة الرقمية تضفي على القصيدة الرقمية جمالية وفنية، لذلك لا بد من المزج بين الفنون لتحقيق الإبداع والتميز، ذلك وكما «يقول الشاعر الأمريكي عزراباوند:إن العمل الفني المثمر حقا هو ذلك الذي يحتاج تفسيره إلى مائة عمل من جنس أدبي آخر، والعمل الذي يضم مجموعة مختارة من الصور والرسوم هو نواة مائة قصيدة»[4]، فالفنية تكمن في الجمع بين الفنون في الجنس الواحد، بكل ما يخدم فن لآخر، فهنا تكمن الإبداعية والفنية الحقيقية،

---

1. عباس مشتاق معن، قصيدة لا متناهيات الجدار الناري، https://dr_mushtaq.iq.
2. ينظر : سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص223.
3. عايدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، _قصيدة شجر البوغاز _أنموذجا، ص32.
4. عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة "الشعر والتصوير عبر العصور"، عالم المعرفة، 1987، د.ط، ص11.

فـ «العمل الفني الحق هو الذي يوحي بأكثر من عمل فني»[1]، أي قراءته والتعامل معه يعتبر تعامل نوعي وذلك لتنوع الفنون فيه.

الصورة تعتبر تقنية أساسة من تقنيات الكتابة الشعرية الرقمية من حيث أن الكتابة لرقمية تتصف «بكونها كتابة بصرية ومرئية(écriture visuelle)، ومعنى ذلك أنها كتابة تتخطى ما هو صوتي ومسموع نحو ما هو طباعي وبصري ومشهدي وتشكيلي، لذلك فلكتابة الرقمية هي نص، وصوت، وحاسوب، وصورة، ومن ثم فالصورة في الحاسوب أنواع متعددة تتخذ أبعاد رقمية وحاسوبية وإلكترونية ولوغاريتيمية وإعلامية وافتراضية»[2]، لذلك فالصورة من بين أهم المكونات والتقنيات التي لا يمكن الاستغناء عنها في العمل الأدبي الرقمي، فالصورة «هي جوهر الفنون البصرية رغم حاجة بعض الفنون إلى الكلمة والصوت للتعبير عن الأشياء، إلا أن الصورة خلقت لغة جديدة واستحوذت على طاقة البصر فاعتقلت عقله ومخيلته وتطور الأمر في تفاعل لا مرئي في الصورة ولا وعي الإنسان فغيرت حياة العالم، فأزالت القيود واخترقت الحدود وكشفت الحقائق»[3]، فالصورة بهذا المعنى جاءت بالجديد في مجال التعبير، وأصبحت ملاذ البعض لنزع الغطاء عن المستور والمخفي، وهذا بمعناها الحديث والمعاصر، فالصورة إذا هي «التي تنقل لنا العالم إما بطريقة حرفية مباشرة وإما بطريقة فنية جمالية؛ أي تلفظ الصورة ما له صلة بالواقع، أو له صلة بالممكن والمستحيل»[4]، وبهذا تصبح لصورة وسيلة لمعرفة العالم، وهذا لما لها من دور كبير في اكتشافه وتفكيك حقائقه لما هي من دلالات ورمزيات.

وهنا تكمن أهمية الصورة في الأعمال الشعرية، ومدى تأثيره على المتلقي الذي يعد المستهدف الأساسي لها، يسعى من خلال قراءته لها إلى تفكيك شفراتها ورموزها، والوقوف على معناها ودلالاتها، خاصة إذا قلنا أن الصورة «هي إيهام بالواقع وليست الواقع نفسه»[5]، لذلك لا بد للمفسر والمتلقي لها من المجازفة«تعبر عن طريق الحواس أولا البصر وليس عن

---

1. عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة "الشعر والتصوير عبر العصور"، ص11.
2. جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ج1 المستوى النظري، ص87.
3. أحمد جاب الله، الصورة في سيميولوجيا التواصل، جامعة محمد خيضر، الجزائر، بسكرة، ص3.
4. جميل حمداوي، الطفل والصورة: أي علاقة؟، دار الريف، المغرب، تطوان، 2020، ط1، ص9.
5. عايدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، _قصيدة شجر البوغاز _أنموذجا، ص45.

طريق الفكر كما القراءة، فالصورة كما قلنا تقلد الواقع imitate ولا تنقل الواقع نفسه»[1]، ولهذا فهي جائزة للتأويلات المتعددة والقراءات المختلفة والتي تختلف باختلاف المؤول وخلفياته وثقافاته وانتماءاته وأصوله أيضا ومعرفته كذلك وهذا يستوجب على المتلقي علمه وإتقانه لكيفية التعامل مع الصور الموظفة في الأعمال الأدبية والشعرية خاصة، هذا لكي يكون تلقيه للصورة صحيحا.

وكذا اللون الذي يعد من بين أهم الوسائط الرقمية، وذلك لما فيه من «إثارة لانتباه المتلقي لمغزى الترميز الحاصل خلال اللون»[2]، فالمبدع من خلال توظيفه للون يستطيع أن يؤثر على المتلقي وجذبه إلى ما يريده هو، لذلك فاللون «يعتبر عنصرا نفسيا فيزيولوجيا محددا للتلقي لأن العين تتأثر باللون مثل تأثرها بالشكل»[3].

هذا يظل بعض ما قيل عن الصورة واللون باعتبارهما وسيطين أو تقنيتين أساسيتين ومعتمَدتين في بناء القصيدة الرقمية، ولإيضاح الأمر أكثر لا بأس بالتمثيل ببعض النماذج من قصيدة "**لا متناهيات الجدار الناري**" لمشتاق عباس معن، هاته الأخيرة التي احتلت فيها الصورة واللون المكانة الأكبر محاولين الوقوف على دلالاتهما ومعانيهما وكذا على ما حققتاه من جمالية فنية.

---

1. عايدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، _قصيدة شجر البوغاز _أنموذجا، ص46.
2. المرجع نفسه، ص82.
3. إبراهيم عبد النور، ثورة التكنولوجيا الرقمية وحوسبة الخطاب القصصي الموجه للطفل، 16/15 أفريل، http://tiout_byethost6.com

- **صورة غروب الشمس والسنبلة المائلة "الساعة الأولى":**

صورة تتمثل في خلفية غروب الشمس حيث تعتبر الخلفيات في هذه القصيدة «فيها تنوع أكثر دون أن تكون مشحونة بطاقة دلالية محورية، ولا يعني ذلك كله أن الشاشة/الشاشات تفتقد للجمال المشهدي، أو الإبداع الصوري، لكن المقصد أن ذلك كله يعد من اللوازم لأي شاشة وليس جزءا أصيلا من بنية العمل الشعري بحيث يختل العمل أو ينهار بتغييره أو غيابه، ويستطيع الشاعر أو سواه أن يقوم بتغيير الصور والخلفيات باستثناء الساعة تقريبا دون أن يتأثر النص الشعري»[1]، إلا أننا يمكننا إعطاء دلالة لصورة غروب الشمس، والمتمثلة في دلالة النهاية، حيث وكما يقال لكل بداية نهاية، كبداية النهار بشروق الشمس وانتهائه بغروبها، حيث انعكس غروب الشمس وشعاعه على السنبلة التي تظهر مائلة في الصورة، على غير عادتها، فالسنبلة عادة ترمز للحياة والانشراح إلا أنها ظهرت هنا مائلة منكسرة، معتمة، وهذا يعكس ما يمر بع العالم العربي من انكسار وقهر وظلم وفقر، وهذا كله جاء مرتبطا بعنوان نص القصيدة "الفقر"، بالإضافة إلى هذا نلاحظ حضور مجموعة من الألوان في هذه الصورة (كاللون البرتقالي والبني والأحمر والأصفر) هذه الألوان النارية التي توحي إلى الموت، الحزن، والفقر، فهي ألوان «تبشر بالزوال، بالشيخوخة، بدنو الموت»[2]، وهذا تقريبا ما ترمز إليه الصورة وألوانها التي كان لها دور في تأكيد الدلالة وتوضيحها وكشفها.

---

[1]. أحمد زهير رحاحلة، بنية النص الشعري في لا متناهيات الجدار الناري لمشتاق عباس معن، www.qabaqaosayn.com

[2]. كلود عبيد، الألوان "دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها"، مراجعة وتقديم: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، 2013، ط1، ص110.

- **صورة الأرض الثابتة "الساعة الخامسة":**

تمثل هذه الصورة اللونية الثابتة، الجامدة المطابقة لعنوان نص القصيدة الجمود، والتي فيها امتزاج لعدة ألوان (الأزرق السماوي، الرمادي، البني الترابي...)، هذا الأخير الذي يرمز للأرض والاستقرار و الأمن والأمان، بل وهو أيضا لون الأرض الثابتة، وكذلك رمز للتاريخ القديم، تاريخ الأجداد، والجذور المتأصلة، فهو رمز الثبات، حيث نجد في امتزاج هذه الألوان في هذه الصورة امتزاج للقيم والأفكار والمواقف، التي قد تكون متناقضة، لكن الصورة أجبرتها على التناغم والاندماج، وليس فقط هذا بل أيضا الجمود وكأنها تنتظر من يحركها، ويغيرها.

- **صورة الخفافيش المتطايرة "الساعة العاشرة":**

صورة فيها امتزاج لعدة ألوان (الأصفر، البني، الرمادي باختلاف درجاته، البنفسجي...) هذا الأخير الذي صبغت به صور لخفافيش متطايرة، هذه الأخيرة وما لها من دلالات سلبية كالتشاؤم والحزن والغموض، كذلك الهجرة والتنبؤ بأمر سري سيء، بالإضافة إلى اللون البنفسجي الذي يرمز إلى الغموض والتردد في اتخاذ القرارات، وهذا يعكس لنا الحالة النفسية غير المستقرة للشاعر، وهذه الدلالة جاءت مرتبطة بعنوان نص القصيدة "الهجرة والمطاردة".

ب. جمالية الحركة:

إن للنص الأدبي الرقمي من السمات والمستويات الجمالية ما يجعله مختلفا عن نظيره الورقي، ومن أهم هذه المستويات نجد المستوى الحركي، إذ «أن الكتبة الرقمية ليست كتابة ورقية ثابتة أو ساكنة، أو كتابة تظل على حالة واحدة لا تتغير ولا تتطور بل هي كتابة

متحركة بامتياز، من صفاتها الديناميكية والحركة وسرعة الإيقاع»[1]، بمعنى أن الكتابة الرقمية كما يصفها الدكتور **جميل حمداوي** هي «تلك الكتابة المشهدية المتحركة»[2]، فصفة التفاعلية فيها تكمن بالدرجة الأولى في تمتعها بصفة الحركية أو الديناميكية **écriture dynamique.**

«تعتبر الحركة منم المؤثرات البصرية التي يقتصر ظهورها على الأدب الرقمي فقط»[3]، بحيث تشكل في النصوص الرقمية عنصرا هاما لا سيما في الشعر البصري والشعر التفاعلي[4]، فالتفاعل بالدرجة الأولى يكون بين الوسائط السمعية البصرية الملموسة أو المدركة، ففي الوسائط المتفاعلة «يمكننا الزواج بين الشفاهي (الإنشاد) والكتابي (التشكيل البصري) وكل ما يتصل بهما من إمكانيات صوتية وموسيقية وصورية»[5]، فنحن نتحدث عن الإبداع التفاعلي المتكامل الذي يتجاوز في الصوت بالصورة والحركة، وهو احتراف تتضافر فيه مستويات الإبداع الفني للتتجلى في مشاهد حيوية تجذب سمع وبصر وذوق المتلقي وتعزله عن عوالم خار النص، وهذا بسبب البعد اللعبي الذي يتيحه الوسيط الرقمي للقارئ الذي «لا يهتم بالمعنى قدر اهتمامه بالشكل بترابط الأخبار وبالإمكانات البصرية والصوتية وبالبعد التكنولوجي للواسطة»[6].

تعددت القصائد الرقمية التي تميزت ببعدها الحركي، لعل من أبرزها قصيدة "**لا متناهيات الجدار الناري**" لمشتاق عباس معن التي سنقدم نماذج عن المؤثرات البصرية (الحركة) فيها:

يلتقي القارئ/ المستخدم بعنصر الحركة في هذه القصيدة منذ الوهلة الأولى، وذلك بظهور واجهة القصيدة والتي جاءت في شكل ساعة سوداء بأرقام رومانية باللون الذهبي

---

1. جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ج1 المستوى النظري، ص114_115.
2. المرجع نفسه، ص114.
3. عايدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي _قصيدة شجر البوغاز_ أنموذجا، ص89.
4. ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
5. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص 225.
6. عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء "مدخل إلى الأدب التفاعلي"، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات، الشارقة، 2013، د.ط، ص168.

«وهذا معادل موضوعي أن العصر الحالي ليس زمن العرب بل زمن الغرب، فالساعة لهم»[1]، هذا يعني أن اختيار الأرقام الرومانية لم يكن اختيارا عشوائيا، تشير عقارب الساعة إلى الثانية عشر إلا خمس دقائق، يدور عقرب الثواني عكس اتجاه دوران الساعة الزمنية، فكان هذا كأنه كسر لتوقعات القارئ وعكس المألوف والمتعود عليه، في حين يبقى كل من عقرب الساعات والدقائق ثابتان في التوقيت نفسه...، تحيط الساعة بدائرة ذات حدود بارزة باللون الذهبي، تدور هي الأخرى بشكل عكسي من اليمين إلى اليسار وبمجرد التأشير عليها تعود للدوران في الاتجاه الزمني الصحيح، ولهذه الحركة أيضا دلالة رمزية إذ «تحمل الحركة الدائرية دلالة الاستمرارية، والكونية، فكل ما في الكون يدور فكوكب الأرض يدور والكواكب تدور، ونظامنا الشمسي يدور|...| وربما هو رسالة يبعث بها المبدع أن الساعة تدور لتنقلب كل موازين الغرب (الأرقام الرومانية)[2]».

ومعلومات القصيدة (عنوانها، نوعها، وصاحبها) لا تظهر إلا بنقر المتلقي على مركز الساعة، فبمجرد التأشير على مركزها يظهر لنا شريط بخط أفقي متحرك يحمل معلومات القصيدة على الترتيب (لا متناهيات الجدار الناري، قصيدة تفاعلية لمشتاق عباس معن)،

كما هو موضح في الصورة التالية:

أرقام الساعة في هذه الواجهة هي عبارة عن مفاتيح ينتقل القارئ من خلال النقر عليها إلى الشاشة الموالية، وكل رقم منها ينقله إلى قصيدة جديدة، فعدد قصائد "لا متناهيات الجدار الناري" بعدد أرقام الساعة (اثنتا عشر قصيدة)، وهي على الترتيب (1. الفقر، 2. الإحباط، 3. الخضوع، 4. الوحدة والعزلة، 5. الجمود، 6. الجهل، 7. التخلف، 8. الضياع، 9. الألم، 10. الهجرة والمطاردة، 11. الموت، 12. المقاومة)، بمجرد نقر المستخدم على أحد هذه الأرقام ينتقل إلى صفحة

[1]. ليلى غضبان، النسق الغير لغوي في القصيدة الرقمية "لا متناهيات الجدار الناري لمشتاق عباس معن" نموذجا، مجلة تنوير للدراسات الأدبية والإنسانية، ع8، الجزائر، الجلفة، ديسمبر 2018، ص184.

[2]. المرجع نفسه، ص190.

جديدة متحركة يتجلى فيها نص القصيدة في إطار يتحرك ببطئ في فضاء الشاشة من الأعلى إلى الأسفل، يمينا ويسارا، وحركتها «تحمل توترا وانزعاجا»[1]، فالحركة هنا ربما تكون تعبيرا عن نفسية الشاعر وما يختلجها من مشاعر عميقة.

في أعلى يمين الشاشة تظهر لنا ستة أيقونات كل واحدة مسؤولة على أداء وظيفة معينة وهي على الشكل التالي:

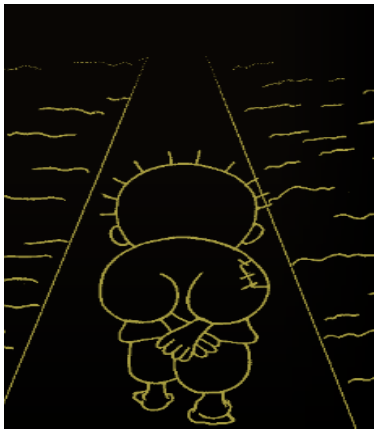
- **عين الذئب**: إخفات السطوع وبإعادة التأشير عليها تعود إضاءة الشاشة إلى وضعها الأول.
- **الأفق الكامل**: مسؤولة على تقريب الشريط الموجود على يمين الشاشة مع الجمع بين الحنظلة والأيقونات الستة في وسط الشريط الأسود بعد أن كانا متباعدين في البداية.
- **لون أفقك**: يعطي تغييرا يكاد لا يكون ملحوظا على الشاشة.
- **لون بوحك**: يغير لون إطار نص القصيدة إلى الأبيض المائل إلى الأصفر بعد أن كان أسودا ولون الخط إلى الأزرق.
- **عيونك الأفق**: إظهار شريط عمودي أسود يحمل أرقام الساعات مع ساعة الواجهة الأولى للقصيدة على يسار الشاشة.
- **كمم بوحك**: هذه الأيقونة مسؤولة على كتم الصوت الموسيقي في القصيدة.

[1]. ليلى غضبان، النسق الغير لغوي في القصيدة الرقمية "لا متناهيات الجدار الناري لمشتاق عباس معن" نموذجا، ص184.

أعلى هذه الأيقونات شريط أفقي متحرك بعنوان القصيدة، يتوقف عن الحركة بالتأشير عليه، فينقلب إطار القصيدة لتظهر معلومات القصيدة

الكاملة في الشكل التالي:

أما أسفل يمين الشاشة فتتمركز فيها شخصية "حنظلة"



وهي أحد أهم الشخصية الكاريكاتيرية، وهو «الطفل الذي غالبا ما أدار ظهره للقارئ، وهو بلا صفحة وجه، وهو بملامح موجزة، ولكنه طفل بسيط، ساذج، مضحك، مبك في أحوال أخرى»[1]، وهو طفل حافي القدمين بثياب رثة مرقعة يمشي في طريق طويلة واضعا يديه خلف ظهره بطريقة متشابكة، ويبدو من خلال حركة الأعشاب الموجودة في طرفي الطريق أنه في حركة مستمرة، لكن عند تأمل المتلقي في صورة حنظلة المتحركة لا يمكنه معرفة إذا ما كان حنظلة يمشي إلى الأمام أم إلى الخلف، فهي حركة رمزية ترمي إلى أن «الجهد المبذول للتقدم إلى الأمام لا جدوى منه بل هو جهد سلبي يعيدنا إلى الماضي»[2]، فهو في طريق لا نهائية وحركة يديه وانحناء رأسه ربما تدل على حالة يأس وإحباط، يمشي دون هدف ودون غاية، فحنظلة شخصية فلسطينية مشتتة جاءت كرمز للتعبير على الطفل العربي بفعل الفقر والحرمان والجهل، والإحباط والمرض والشقاء[3]، إذا فحنظلة هو شخصية كرتونية كاريكاتيرية

---

1. فؤاد معمر، ناجي العلي، دار إثراء، د.ت، د.ط، ص27.
2. ليلى غضبان، النسق الغير لغوي في القصيدة الرقمية "لا متناهيات الجدار الناري لمشتاق عباس معن" نموذجا، ص191.
3. ينظر: فؤاد معمر، ناجي العلي، ص30.

تحمل في طياتها دلالة سياسية وهي بالدرجة الأولى تعبير عن واقع الطفل الفلسطيني والعربي وعن مستقبله المجهول الذي يسير إليه في طريق لا متناهية.

إذا فعنصر الحركة في هذه القصيدة جاء حاملا لدلالة سلبية، فجاءت تشير إلى كل ما هو سلبي أمام لا متناهيات احتلال الدولة العربية، والتي قرنت باسم المرارة (حنظلة)، ورمز الإنسانية والأمل الضائع[1]...، وبالرغم مما تحمله هذه العناصر الحركية من دلالات إلا أن وجودها وعدمه لا يغير شيئا؛ أي أنه كان بإمكان الشاعر أن يتخلى عنها ولا يؤثر ذلك على معنى ودلالة القصيدة اللغوية، رغم ارتباطها بها ارتباطا وثيقا، إلا أنها شكلت عنصرا جماليا أضفى على القصيدة بعدا تفاعليا بارزا ربما لم تمكن لتحظى به دونها.

ج. جمالية الصوت (الموسيقى):

لطالما شكلت الموسيقى عنصرا جوهريا في الكتابات الأدبية على مر تاريخ تطورها، وهاهي تمثل عنصرا هاما في الكتابة الأدبية الرقمية بشكل خاص وذلك لما تحمله من إيحاءات ودلالات تنتجها عندما تأتي مرفوقة بالأبيات الشعرية والعناصر الحركية في القصيدة التفاعلية، إذ تشكل بالتقائها قصيدة ذات طابع حركي مشهدي، فأكثر ما يميز الكتابة الشعرية الرقمية هو أنها كتابة صوتية مسموعة بامتياز écriture sonore، ف «القصيدة الشعرية الرقمية هي قصيدة حاسوبية من جهة، وقصيدة صوتية»[2] من جهة أخرى.

إن الموسيقى أو الأصوات الإيقاعية هي بالدرجة الأولى «فن إنساني|...| مرتبط بحياة الإنسان الواقعية، وبصراعه خلال هذه الحياة»[3]، فالاهتمام بالعنصر الموسيقي والصوتي في القصيدة الرقمية والمكانة الرفيعة التي لاقاها لم تكن عبثا واختيارها واعتمادها كعنصر أساس لم يكن وليد الصدفة، فالموسيقى تعتبر من أهم المصادر تأثيرا على المتلقي، وهذا الأمر متفق عليه منذ العصور القديمة، فقد ارتبطت الموسيقى بحياة الإنسان ومحيطه وطقوسه،

---

[1]. ليلى غضبان، النسق الغير لغوي في القصيدة الرقمية "لا متناهيات الجدار الناري لمشتاق عباس معن" نموذجا، ص192.

[2]. جميل حمداوي، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ج1 المستوى النظري، ص120.

[3]. فؤاد زكريا، الثقافة السيكولوجية "التعبير الموسيقي"، مكتبة مصر، مصر، الفحالة، د.ت، د.ط، ص17.

وعقائده و«لقد كان القدماء يؤمنون بأن للموسيقى في النفس تأثيرا يتجاوز تأثير سائر الفنون فيها»[1]، إذا فهي عنصر تفاعلي بامتياز، تحدث أثرا في نفس المتلقي فيبني من خلاله معانٍ أولية تساعده على بناء نصه الجديد بعد عملية القراءة.

إذا فالموسيقى هي اختيار المبدع الرقمي لخلق مساحة تفاعل أمام المتلقي فيكون حبيس الإيقاع من أول وهلة من تلقيها فيتفاعل معها بكامل جوارحه، فتثير من الانفعالات ما يتلاءم مع الأفكار والمشاعر المسيطرة عليه.

إن قصيدة "لا متناهيات الجدار الناري" لمشتاق عباس معن، هي خير مثال على استخدام هذه التقنية، إذ تلعب دورا هاما في أداء الدلالات وذلك بتناغمها مع العناصر الحركية والصور والقصائد الشعرية، وقد اختار الشاعر مشتاق بالتنسيق مع المساعد الموسيقي سهيل نجم درجات معينة من الإيقاعات الموسيقية، فتنوعت واختلفت باختلاف النصوص الشعرية، وتماشت مع مضامينها في كل مرة، وسنقدم بعضا من الأمثلة عنها كالتالي:

- **الساعة الأولى "الفقر":**

اختار الشاعر على عتبات النص الشعري الأول مقطعا موسيقيا قصير هادئ...، تارة يرتفع وتارة أخرى ينخفض إيقاعا وصوتا، وتارة توهم المتلقي بالتوقف وتنطلق من جديد، رغم هدوء هذه الموسيقى إلا أن لها وقع كبير على السامع، فهي موسيقى تولج سامعها إلى عالم من الخوف والتشاؤم والحزن، وقد تناسبت مع مضمون القصيدة التي كما ذكرنا قد عبرت عن الفقر، والقحط والحرمان والمعاناة والألم.

- **الساعة الرابعة "الوحدة والعزلة":**

انتقى الشاعر في هذه القصيدة مقطوعة موسيقية فيها نوع من الصدى...، يوحي بالفراغ هذا ما جعلها مناسبة مع شعوره بالوحدة والعزلة، وهو مضمون القصيدة...، إذ تبعث في

[1]. فؤاد زكريا، الثقافة السيكولوجية "التعبير الموسيقي"، ص08.

نفس المتلقي هذا الشعور فيعيش من خلالها أجواء الوحدة والعزلة، فيها من الهدوء والصمت وهذا ما يجعلها بمثابة الأنيس في هذا الفراغ.

- **الساعة الثانية عشر "المقاومة":**

تنبثق موسيقى فور دخول القصيدة الأخيرة التي يدور مضمونها حول المقاومة، فتارة ينخفض مستوى الصوت والإيقاع، وتارة يبدأ في الارتفاع، وبين الانخفاض والعلو بين المستويين تبدو كأنها صيحات جريحة يستطيع المتلقي من خلالها أن يتخيل ويشعر بآلام الأم وتنهيداتها المعبر عنها في مضمون القصيدة.

V. موقف النقد العربي من الكتابة الشعرية الرقمية "الرفض/ القبول":

واجه الأدب الرقمي التفاعلي عامة، والكتابة الشعرية الرقمية التفاعلية خاصة موقفين مختلفين، موقف القبول وموقف الرفض، ولكل واحد من هاذين الموقفين أو التيارين أسبابه ومبرراته.

1. موقف القبول:

هذا الأخير الذي رحب بفكرة وجود الأدب والكتابة التفاعلية الرقمية، واعتبره ضرورة لا بد منها، حيث كانت له جملة من الأسباب التي يمكن أن ندرجها في دراستها على سبيل الذكر لا الحصر:

من بين أسباب ومسوغات قبول الأدب الرقمي التفاعلي اعتباره «النموذج الأدبي المعبر عن العصر الرقمي التكنولوجي خير تعبير، وهو الذي يصلح لأن يمثله أمام الأجيال اللاحقة، بصفته نتاج هذا العصر وثمرة فكر مبدعيه»[1]، وهذا بمعنى ارتباطه التام بالتكنولوجيا الحديثة الرقمية، وما هي من روابط ووسائط تقنية اقتضاها عصرنا الحالي و«التي صار الأدب بمقتضاها يوظف إلى جانب _اللغة_ الصورة والصوت والحركة... لقد جاءت الوسائط المتفاعلة لتعيد إلى الإبداع وضمنه الأدب موقعه ضمن مختلف الوسائط،

[1]. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص129.

وأدمجته في هذا السياق في الوسائط وقد صارت التفاعلية»[1]، فكان لتوظيف هاته الروابط والوسائط المتفاعلة غاية وهدف منشود ألا وهو الإبداع، وتحقيق ما يسمى بالتفاعلية، هذه الأخيرة التي كانت شبه غائبة في صيغة الأدب الورقية.

من بين الأسباب الأخرى أيضا نجد أن الأدب التفاعلي يقوم «بدور كل من المبدع والمتلقي في بناء النص، وبذلك يصبح المتلقي في موضع نديه مع المبدع، الذي استأثر باهتمام النقاد حينا طويلا من الدهر في الأدب الورقي التقليدي، إلا أن بدأت صيحات الالتفات إلى المتلقي بالارتفاع، في حين أن (الأدب التفاعلي) قام من البداية على مبدأ المساواة بين طرفي العملية الإبداعية (المبدع_المتلقي) في إنتاج الطرف الثالث (النص)»[2]، وهذا جعل الأدوار بينهم متبادلة وفعل من دور المتلقي باعتباره الطرف الأهم في العملية الإبداعية، الوحيد القادر على التفاعل مع النص وإعادة إنتاجه من جديد.

نجد أيضا أن الأدب الرقمي التفاعلي فيه «من الحيوية والحرية في التفاعل مع النصوص على نحو غير متوفر في الأدب التقليدي»[3]، وهذا ما ساهم في انتشاره وكسره «لحالة الرتابة التي تصبغ النصوص الأدبية التقليدية، وتحريرها من الجمود»[4]، وهذا جعل من النصوص الأدبية فيها من الإبداع والابتكار ما يجعلها أكثر تميزا وإفادة وتحفيزا، لذلك لابد من انخراط العرب في هذه التجربة الرقمية نقادا كانوا أم مبدعين أم متلقين ومفكرين «كتابة وتأملا ونقدا وتفكيرا»[5]، وهذا حتى يستقيم الوعي بالأدب والكتابة الرقمية التفاعلية.

2. موقف الرفض:

وقد كان لموقف الرفض أيضا أسبابه ومبرراته، وقد برر أصحاب هذا الموقف رفضهم التام والقاطع للأدب والكتابة الأدبية الرقمية، حيث يعتبرونه «جنس هجين ودخيل على العملية الإبداعية، لا يلجأ إليه إلا من لا يمتلك موهبة حقيقية، فيحاول تعويضه ذلك

---

1. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص12.
2. المرجع نفسه، ص130.
3. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص130.
4. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
5. زهور كرام، الأدب الرقمي "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، ص104.

باستثمار الخصائص التي توفرها التكنولوجيا الحديثة»[1]، وفي هذا تقليل من شأن هذا الأدب ومن شأن مبدعيه أو كاتبيه ومتبنيه أيضا، واتهاما لهم باستغلال التكنولوجيا وما صاحبها من وسائط وروابط لتعويض نقصهم وقلة موهبتهم، فهم يرون أن «الكلمة هي العمود الفقري للنص الأدبي، وأن الوسائط المتعددة تؤدي إلى تراجع القيمة الفنية للنص، وتفقده كثيرا من غواياته، كما تسلبه أحد أهم أركانه وهو عنصر التخييل»[2].

لذلك فتوظيف التقنية لديهم هو ضياع للحس الفني للعمل الأدبي، وهذه تبقى مجرد مخاوف لأن توظيف التقنية توظيفا جيدا قد يحقق ثراء النص وحيويته، ومن بين أسباب رفضهم أيضا لهذا الأدب الجديد والوافد، اعتبارهم أن الأدب الرقمي التفاعلي يقضي «على فكرة الملكية، ويؤدي إلى غيابها، أو ضياعها ربما»[3]، وفي هذا إشارة إلى تعدد المالكين للنص الواحد، أي مشاركة المتلقي في إعادة إنتاج النص وبناءه بما يراه مناسب، وهذا ما يرفضه بعض النقاد لما هو «خروجا عن الأعراف الإبداعية المتأصلة في جميع الثقافات والتي تتمحور حول المبدع الواحد، والمالك الواحد للنص»[4]، فهم يرفضون فكرة المشاركة أي مشاركة المتلقي في إنتاج النص، لأن هذا الرأي عندهم يقضي على فكرة الأحادية المركزية أي الملكية الخاصة للمبدع، وكذلك خروجا عن التقاليد المتعارف عليها، إلا أن هذا من غير الممكن تقبله والأخذ به، ذلك أن «العملية الإبداعية ليست طقسا مقدسا كي نظل محافظين على تقاليده، شكلا ومضمونا، إنها عملية متجددة، أو يجب عليها التجديد ومواكبة العصر الذي تعيشه كي تعبر عنه، وتمثله في العصور اللاحقة»[5]، فمواكبة العصر ضرورة لابد منها حتى يستقيم الحال.

هذه من بين الأسباب والمبررات الأكثر رواجا والتي اتخذها هؤلاء الرافضون، المعارضون لهذا الأدب وما يحمله من أفكار وآليات جديدة...، وهذا ما أدي إلى تأخر العرب في استجابتهم لهذه الثورة التكنولوجية، مقارنة بالغرب الذين كانوا سباقين للخوض في

---

1. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص130.
2. عايدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي "قصيدة شجر البوغاز" أنموذجا، ص136.
3. المرجع نفسه، ص130.
4. المرجع نفسه، ص131.
5. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص132.

هذه التجربة الجديدة، وهذا راجع إلى خوف العرب من الجديد بالإضافة إلى التعصب للقلم، والخوف من التغيير لما يرون فيه من تهديد لتراثهم وتقاليدهم وعاداتهم التي ورثوها عن آباءهم وأجدادهم، فالكتابة بالقلم بالنسبة إليهم «أكثر أصالة والتكنولوجيا معقدة وهي تخلوا من أي خيال وإبداع»[1]، بالإضافة إلى جهلهم بالحاسوب وتقنياته...

إلا أن هذه الأسباب والمبررات لا تعد عذرا لعدم انخراطهم في هذا الأدب الجديد، والاكتفاء فقط بما وجدو عليه لآباءهم وما تعودو عليه، لذلك لابد من تقبل هذا الأدب وما يحمله من تقنيات في الكتابة، ومواكبة العصر والسير نحو الأمام، وأيضا الإبداع والإنتاج والخروج من كوننا مستهلكين فقط، ولابد من التماشي ومتطلبات العصر والحياة الآنية والتجديد في الكتابة والفهم والنقد أيضا، وهذا بغية كسر الصورة النمطية المتوارثة، وقصيدة "لا متناهيات الجدار الناري" لمشتاق عباس معن التي تناولناها أعلاه، هي أحد المحاولات العربية الأولى في مجال الكتابة الشعرية الرقمي التي كانت بمثابة نقطة تحول في مسار الكتابة الشعرية العربية.

[1]. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص31.

الخَـــاتِمَة

الخـــاتمـــة:

الشعر هو ذلك التعبير الجميل الذي يُطل فجر كل عصر بشكل جديد...، فمن التقليدي إلى الحديث إلى المعاصر وصولا إلى خوضه في بحر التجربة الإلكترونية تطور ليصل إلى أحدث أشكاله "الشكل التفاعلي الرقمي"، هذا الشكل الإبداعي الذي يحتاج مزيدا من الدراسة والتنقيب لتكشف خباياه وأسراره الجمالية الإبداعية.

وبعد انتهائنا من العمل على هذا البحث يمكننا استنباط جملة من النتائج من بينها:

- ارتباط الكتابة كمصطلح بعدة مفاهيم ومصطلحات مجاورة مثلت الإبستيمولوجيا المعرفية المؤسسة لها كـ"العمل الأدبي، النص الأدبي" وبشكل خاص في المؤسسة الغربية.
- أن ما عرفته الكتابة الشعرية من إبدالات عبر مراحل تطورها جعلتها مصطلح لا يؤمن بالثبات والاستقرار، يتغير ويكتسب مفهوما جديدا في كل مرة.
- انفتاح الكتابة الشعرية الحديثة والمعاصرة على آفاق جديدة بمستوياتها المختلفة "شكلاً، لغةً، وإيقاعًا" جعلها تتجاوز كل ما هو تقليدي ومألوف.
- تجاوز الكتابة الشعرية العربية لسلطة عمود الشعر أباح لها الانفتاح في كل مرة على كل الوسائط التي لها القدرة على إكسابها أشكالا وبنى جديدة ترتقي بها إلى مصاف العالمية.
- الكتابة الشعرية الرقمية هي كتابة تنطوي على زخم دلالي كبير باتحاد الحروف والصور والألوان والروابط والحركات والأصوات الموسيقية، تحتاج عينا ناقدة لها القدرة على تفكيك شفراتها للوصول إلى كنهها الجمالي.
- الوسيط الرقمي أكسب الكتابة الشعرية العربية بعدا تفاعليا ربما لم تكن لتحظى به من دونه.
- قصيدة "لا متناهيات الجدار الناري" لعباس مشتاق معن قصيدة رقمية شكلت قفزة نوعية في الشعر العربي كسر بها قيود الورقي.
- استهداف مشتاق عباس معن للمتلقي الذي لا يتحقق بعد القصيدة التفاعلي إلا بوجوده.

الخـــاتمـــة:

- شكلت القصيدة النموذج الرقمي العربي الذي استطاع صاحبها من خلالها إثبات الكينونة العربية، وتجاوز الاكتفاء بالتقليد والنسخ من الآخر الغربي والتحريض على الإبداع والابتكار في هذا المجال.

وفي الأخير لا بأس من أن ندعوا الطلبة الباحثين للاهتمام والبحث في هذا المجال البكر فهو مجال ممتع ومشوق ومثير بقدر ما له من وعي وفائدة وقيمة علمية عظيمة.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم، برواية ورش عن الإمام ورش.

قائمة المــراجع:

أولا: الكتـــــب

أ. باللّغة العربية:

1. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، مصر، القاهرة، 2000، ط1.
2. أبو هلال العسكري، الصناعتين "الكتابة والشعر"، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، لبنان، بيروت، 1986، د.ط.
3. أحمد جاب الله، الصورة في سيميولوجيا التواصل، جامعة محمد خيضر، الجزائر، بسكرة، د.ط.
4. أدونيس:
   - الصوفية والسوريالية، دار الساقي، د.ت، ط3.
   - سياسة الشعر، دار الآداب، لبنان، بيروت، 1985، د.ط.
   - كتاب التحولات والهجرة وأقاليم النهار والليل، دار الآداب، لبنان، بيروت، 1988، د.ط.
   - مقدمة للشعر العربي، دار العودة، لبنان، بيروت، 1979، د.ط.
5. جميل حمداوي:
   - الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ج1 المستوى النظري، 2016، ط1.
   - الطفل والصورة: أي علاقة؟، دار الريف، المغرب، تطوان، 2020، ط1.
6. حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرّع، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، الدوحة،2011، ط2.
7. زهور كرام، الأدب الرقمي "أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية"، دار رؤية، مصر، القاهرة، 2009، ط1.
8. السعدية الشاذلي، مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي، مطبعة المعارف الجديدة، المغرب، الرباط، د.ت، د.ط.

9. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، 2005، ط1.

10. عايدة نصر الله، إيمان يونس، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، _قصيدة شجر البوغاز _أنموذجا، دار الأركان، د.ت، د.ط.

11. عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة "الشعر والتصوير عبر العصور"، عالم المعرفة، 1987، د.ط.

12. عبد الله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، لبنان، بيروت، 1991، ط1.

13. عبد الله شريف، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، 2003، ط.

14. عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء "مدخل إلى الأدب التفاعلي"، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات، الشارقة، 2013، د.ط.

15. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء،2006، ط1.

16. فؤاد زكريا، الثقافة السيكولوجية "التعبير الموسيقي"، مكتبة مصر، مصر، الفحالة، د.ت، د.ط.

17. فؤاد معمر، ناجي العلي، دار إثراء، د.ت، د.ط.

18. كلود عبيد، الألوان "دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها"، مراجعة وتقديم: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، 2013، ط1.

19. ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية "من العتبات إلى النص"، مقاربات للنشر، المغرب، فاس، 2018، ط1.

20. محمد الماكري، الشكل والخطاب "مدخل لتحليل ظاهراتي"، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، 1991، ط1.

21. محمد بنيس:

22. الشعر العربي الحديث "بنياته وإبدالاتها"، ج1 التقليدية، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، 2001، ط1.

23. الشعر العربي الحديث "بنياته وإبدالاتها"، ج3 الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء،2001، ط1.

24. كتابة المحو، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، 1994، ط1.

25. محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر "مقاربات في النظرية والتطبيق"، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، دمشق، 2013، د.ط.

26. منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، 1998، ط1.

27. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، 2002، ط3.

ب. المترجمة:

28. بيير ق زيما، التفكيكية دراسة نقدية، تع: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية، لبنان، بيروت، 1417هـ_1996م، ط1.

29. تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية "دراسات في التناص والكتابة والنقد"، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار نينوى، سوريا، دمشق، 1437هـ_2016م، ط1.

30. ج. هيوسلفيرمان، نصيات بين الهرمينيوتيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء،2002، ط1.

31. جاك ديريدا، في علم الكتابة، ترجمة وتقديم : أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي، مصر، القاهرة، 2008، ط2.

32. روبرت هولب، نظرية التلقي "مقدمة نقدية"، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، مصر، القاهرة، 2000، ط1.

33. رولان بارت:

- الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضاري، 2002، ط1.
- لذة النص، تر: منذر عياشي، دار لوسوي، فرنسا، باريس، د.ت، ط1.
- نقد وحقيقة، ج3، تر : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، مصر، الإسكندرية، د.ت، ط1.

34. رومان جاكبسون وآخرون، نظرية المنهج الشكلي "نصوص الشكلانيون الروس"، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، لبنان، بيروت، 1982، ط1.

35. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة "نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر:حميد الحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، فاس، 1987، د.ط.

36. كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر: لجنة من أصدقاء المؤلف، لبنان، بيروت، 1406هـ_1986م، ط2.

37. ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سليم يفوت، لبنان، بيروت، 1986، د.ط.

ثانيا: المعاجم

38. ابن منظور، لسان العرب، مادة كتب، مج13، دار صادر، بيروت، لبنان، 2000، ط1.

39. أحمد عمر مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج4، دار عالم الكتب، 2008، ط1.

ثالثا: الرسائل الجامعية

40. أوبيرة هدى، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، تخصص النقد العربي ومصطلحاته، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ورقلة، 2011، 2012.

41. تغريد بنت أحمد محمد كريدي، تلقي الأدب التفاعلي في النقد العربي المعاصر، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية، تخصص الأدب والنقد، جامعة الملك خالد، السعودية، 2017.

42. راوية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة "الكتاب I.II.III نماذج"، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه، تخصص اللغة والأدب العربي جامعة مولود معمري، الجزائر، تيزي وزو، د.ت.

43. زهيرة شنيني، الخطاب النقدي عند رولان بارت "الكتابة والقراءة"، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في النقد والمناهج، تخصص النقد والمناهج، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، أم البواقي، 2011_2012.

44. سومية معمري، الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس مقاربة في تقنيات السرد الرقمي، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة الإخوة منتوري، الجزائر، قسنطينة، 2016.2017.

45. قحام توفيق، الشعرية العربية عند النقاد والدارسين المغاربة المحدثين، مذكرة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي، تخصص شعرية عربية، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، باتنة، 2008_2009.

46. ليلى غضبان، النسق الغير لغوي في القصيدة الرقمية "لا متناهيات الجدار الناري لمشتاق عباس معن" نموذجا، مجلة تنوير للدراسات الأدبية والإنسانية، ع8، الجزائر، الجلفة، ديسمبر 2018.

47. منال بن حميميد، النظرية النقدية المعاصرة والأدب الرقمي _كتاب الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية لزهور كرام_ أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة لدكتوراه في الأدب العربي، تخصص أدب عربي حديث ومعاصر، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، المسيلة، 2017_2018.

48. نور الدين حديد، مفهوم ال'بداع الأدبي في النقد العربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، تخصص مدارس النقد المعاصر وقضاياه، جامعة سطيف، الجزائر، سطيف، 2013_2014.

رابعا: المجلات

49. أشجان محمد هندي، التكنولوجيا الرقمية وتحويل القصيدة إلى نص بصري _نماذج من الشعر السعودي المعاصر_، مجلة بحوث كلية الآداب، جامعة الملك عبد العزيز، السعودية، د.ت.

50. غنية لوصيف، النص الأدبي الجزائري من الصناعة الورقية إلى الوسائط الإلكترونية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة آكلي محند اولحاج، الجزائر، البويرة، مج9، ع5، 2020.

51. كريمة رامول، مفهوم الكتابة وإبدالاتها "مقاربة مصطلحية"، مجلة العلوم الإنسانية، ع52، ديسمبر 2019.

52. كمال أبو ديب، "الحداثة، السلطة، النص"، مجلة فصول، مج4، ع3، مجلة فصول، 1984.

خامسا: المواقع الإلكترونية

53. إبراهيم عبد النور، ثورة التكنولوجيا الرقمية وحوسبة الخطاب القصصي الموجه للطفل، 16/15 أفريل، http://tiout_byethost6.com

54. أحمد زهير رحاحلة، بنية النص الشعري الرقمي في لا متناهيات الجدار الناري لمشتاق عباس معن، صحيفة قابة قوسين، 10أكتوبر 2017، www.qabaqaosayn.com.

55. سامية، بن مبروك خولة، الأجناس الأدبية في ظل الرقمية وفي ضوء نظرية التلقي، جامعة محمد خيضر، الجزائر، بسكرة، ص4، https://www.univ_biskra.dz.

56. عباس مشتاق معن، قصيدة لا متناهيات الجدار الناري،https://dr_mushtaq.iq.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة:.....أ_ ج

مُـــــــدْخَل: الكِتَابَة والمُصْطَلَحَات المُجَاوِرَة "رَصْدٌ لِتَحَوُّلَاتِ المَفْهُومِ".... ....2_13

1. عند الغرب "الأصول":.....2_7

أ. البنيويون:.....2_3

- رولان بارت

ب.التفكيكيون:.....3_5

- جاك ديريدا

ج. الشكلانيون.....5_7

- تزفيطان تودوروف

2. عند العرب:.....7_13

أ. القدامى:.....7_10

- لغة
- اصطلاحا

ب.المحدثين:.....10_13

- ميجان الرويلي وسعد البازعي
- خليل موسى
- محمد بنيس
- أدونيس
- عبد الله الغذامي

الفصل الأول: الكتابة الشعرية "التأسيس البنيوي وإبدالاته".....15_36

I. الكتابة الشعرية المصطلح والمفهوم:

1. الكتابة الشعرية:.....15_16

- محمد بنيس
- أدونيس

2. الابدالات الهندسية في الكتابة الشعرية:.....16_37

فهرس الموضوعات:

أ. مفهوم الإبدال:.....16_17
- لغة
- اصطلاحا

ب.التشكيل البنيوي في الكتابة الشعرية:.....17_32
- على مستوى البنية الشكلية.....18_19
- على مستوى البنية الإيقاعية.....19_25
- على مستوى البنية اللغوية.....26_32

3. الكتابة الشعرية "الإبداع والتلقي".....32_37

الفصل الثاني: الكتابة الشعرية وصدمة الرقمي.....38_86

I. الكتابة الأدبية الرقمية:.....39_46

1. الأدب الرقمي "النشأة، المفهوم وفوضى المصطلحات":

أ. النشأة.....38_40

ب. المفهوم وفوضى المصطلحات:.....40_45

1. الأدب الرقمي:.....40_41
- السيد نجم
- زهور كرام
- جميل حمداوي

2. الأدب التفاعلي:.....41_42
- فاطمة البريكي
- سعد يقطين
- جميل حمداوي

3. الأدب الإلكتروني:.....43
- فاطمة البريكي
- جميل حمداوي

4. النص المترابط/ المفرع/ المتشعب:.....43_45
- جميل حمداوي

فهرس الموضوعات:

- سعيد يقطين
- حسام الخطيب
- فاطمة البريكي

II. **الكتابة الشعرية الرقمية:**.....46_48

1. القصيدة الرقمية وفوضى المصطلحات:.....46_48

أ. القصيدة التفاعلية

ب. القصيدة الرقمية والإلكترونية

III. **عناصر المنظومة الإبداعية التفاعلية الرقمية وأفق التلقي:**.....48_60

1. المؤلف الرقمي وأفق التلقي.....52_59

2. النص الرقمي وأفق التلقي.....52_54

3. القارئ الرقمي وأفق التلقي.....54_59

IV. **الكتابة الشعرية الرقمية ووسائطها المتعددة "قصيدة _لا متناهيات الجدار الناري_ أنموذجا:**.....60_83

1. الشكل الطباعي (البنية المعمارية للقصيدة الرقمية).....61_64

2. البنية اللغوية (الكلمة).....64_69

3. البنية الرقمية "جماليات المؤثرات المشهدية":.....69_81

أ. جمالية الصورة واللون.....69_73

ب. جمالية الحركة.....73_78

ج. جمالية الصوت (الموسيقى).....78_80

V. **موقف النقد العربي من الكتابة الشعرية الرقمية "الرفض/ القبول":**.....80_85

1. موقف الرفض.....80_81

2. موقف القبول.....81_83

3. الخاتمة:.....85_86

4. قائمة المصادر والمراجع.....88_93

5. فهرس الموضوعات.....95_97