

أدبية اللغة في النصّ التفاعلي: عيادة حتشبسوت نموذجاً

Language Literature in the Interactive Text: Hetchabsoot Clinic as a Model

سوميّة صرصار*

جامعة مصطفى اسطنبولي – معسكر
(الجزائر)

sersar.samah@yahoo.fr

تاريخ القبول: 2024/06/11

تاريخ الاستلام: 2023/09/13

ملخص:

كما لكلّ عصر وسائل دفعته ليخطو خطوات متتابعة إلى الأمام، سُميت باسمه من عنصر الصيد مروراً ببعض الزراعة إلى عصر الصناعة، فإنّ عصرنا الحالي بدوره له وسائله التي دفعت عجلة تطوّره، وبما أنّ هذا العصر ولج الألفية الثالثة فإنّ العالم يشهد تقدماً غير مسبوق في تكنولوجيا الوسائط والاتصالات، هاته الأخيرة التي دقّت أبواب شتّى المجالات، حتى باب الأدب الذي كان موصداً في زمن سبق، الأمر الذي أسفر عن ولادة نصّ جديد عرف بالنصّ التفاعلي.

تالياً: تهدف هذه الورقة البحثية تسليط الضوء على أدبية النصّ التفاعلي الإلكتروني؛ ذلك النصّ الذي انتشر في الآونة الأخيرة في صفحات الويب، فهز نصّ على الرغم من سهولة نشره وكثرة كتابه إلا أنّه لا يخلو من الجمالية الأدبية التي تجعله ينافس النصّ الورقي، وذلك ما نلمسه في نصّ عيادة حتشبسوت.

Abstract:

Just as each era had its means that propelled it forward, named after its dominant element, from hunting to agriculture and then to the industrial age, our current era, having entered the third millennium, is witnessing unprecedented progress in media and communication technology. These advances have opened doors to various fields, including the realm of literature, which was previously confined. This has led to the emergence of a new form of writing known as interactive electronic text. The aim of this research paper is to shed light on the literature of interactive electronic text, a form of writing that has recently spread across web pages. Despite its ease of dissemination and the abundance of its authors, it is not devoid of literary aesthetics, making it a competitor to traditional paper-based texts. This can be observed in the text "Hachepsut Clinic".

Keywords: Hachepsut Clinic; shifts; parallel; interactive electronic text; textual inadequacy.

* - سوميّة صرصار.

تقديم:

يشهد الأدب تجلّ رمزي؛ يعتمد التكنولوجيا أداة مساعدة له في الإبداع والنشر والتفاعل، بعدها مرحلة أدبية جديدة تفتح مستجدات العصر الزاهن، تُعرف بطور الأدب التفاعلي، تأخذ فيها أطراف العملية الإبداعية صورا أخرى، فالمتلقي بعد أن كان مستقبلا فحسب، أصبح مع الأدب التفاعلي مشاركا في العملية الإبداعية منتجا لها، المبدع لا أثر له بعد أن يحيل النصّ للقارئ، والنصّ لم يعد ذلك العمل المكتمل ولا تلك الصّورة غير القابلة للتغيير.

إنّ هذه المرحلة أسفرت عن الكثير من التغيّرات في مجال الإبداع الأدبي، هذا التغيّر لم يعزل النصّ الجزائري بل استدعاه ليبدل بدلائه فيها مستثمرا التكنولوجيا وما قدّمته تقنياتها من حواسيب وأترنت ومدونات... كونها شريكا فعّالا في الإبداع والإنتاج والنشر، إذ أصبح المبدع والمتلقي الجزائري يؤكّد حضوره بامتياز في هذه المدونات من خلال نشر الإبداع الأدبي وتلقيه والتفاعل معه، بصورة لم يسبق للنصّ الجزائري أن كان عليها.

إنّ الغاية من اختيار هذا الموضوع تتمثّل في؛ هي كشف الستار عن شعريّة النصّ التفاعلي "عيادة حتشبسوت" بعده أحد النصوص الجزائرية التفاعلية.

1. النصّ التفاعلي (بسط مفاهيمي):

أصبحت التكنولوجيا الرقمية ملمحاً من ملامح هذا العصر ومطلّبا من متطلّبات الحياة، وواقعاً ملموساً لا يمكن تجاهله في مجال الأدب، فقد ولج النصّ الأدبي عالماً مغايراً للعالم الورقي الذي عهد، إذ تشكّل بعد تراوجه بالتكنولوجيا والرقمنة ما عُرف بالنصّ التفاعلي والذي عرّفه عباس مشتاق معن* على أنّه ذلك النصّ "الذي يستعين بالتقنيات التي وفّرتها تكنولوجيا المعلومات وبرمجيات الحاسب الإلكتروني لصياغة هيكلته الخارجية والداخلية، والذي لا يمكن عرضه إلّا من خلال الوسائط التفاعلية الإلكتروني كالقرص المدمج والحاسب الإلكتروني أو الشبكة العنكبوتية الأترنت"¹. إذن؛ فالنصّ الذي فرضته العولمة هو نصّ ولد من رحم التكنولوجيا، إذا ما غادرها ضاعت خصوصيته. فالنصّ الناتج عن التكنولوجيا والرقمنة، هو منعطف حقيقي في مسار المعرفة الإنسانية وذلك لما يمدّنا به من آليات جديدة يأتي في طليعتها جهاز الحاسوب الذي يتجلّى من خلاله النصّ التفاعلي، وفد أكّدت فاطمة البريكي على ضرورة وجود هذه التقنية حتى يعرف النصّ الأدبي على أنّه نصّ تفاعلي، إذ تقول عنه أنّه "النصّ الذي يتجلّى من خلال جهاز الحاسوب"²، والأمر ذاته نجده عند عبد التّور إدريس الذي ميّز النصّ الإلكتروني عن غيره بطريقة نشره، بحيث يقول: "النصّ الرقمي هو نصّ أدبي ينشر نشرًا إلكترونيًا سواء كان

على شبكة الإنترنت، أو على أقراص مدججة، أو في كتاب إلكتروني³، فشبكة الإنترنت والأقراص المدججة والكتاب الإلكتروني كلّها تقنيات متعلّقة بالشاشة الزرقاء إذ لا عمل لها دون توفير هاته الآلة (الحاسوب)، ومن ذلك يمكن القول أنّ النصّ التفاعلي هو كلّ نصّ يمكن تلقّيه ومعالجته والتفاعل معه من خلال الشاشة الزرقاء، ولا يمكن التّعاطي معه خارج هذا الإطار، إذ إنّ دونها يفقد خاصيّة التّفاعلية أو الإلكترونيّة أو الرّقمية... ويمكن القول أيضا مثلما قال فيليب بوطز- في مقال له بعنوان "ما الأدب الرّقمي؟": "نسّمّي أدبًا رقميا كلّ شكل سردي أو شعري يستعمل الجهاز المعلوماتي وسيطاً ويوظّف واحدة أو أكثر من خصائص هذا الوسيط"⁴، يكاد يكون هذا التعريف أشمل من سابقه، إذ أضاف إلى التعريفات السّالفة ما يعرف بالوسيط، والوسيط هنا ليس هو الشاشة الزرقاء فقط، بل ما تحويه من إضافات زعزعت مملكة الكلمة، فلم يُعدّ الحرف وحده المعبرّبل أيضا الصّورة، والموسيقى، والرّسم ولقطة الفيديو، والتّلاعب بالألوان، والإضاءات إلى غير ذلك⁵، بحيث نجد أنّ التكنولوجيا ألغت الحدود الفاصلة بين الفنون على اختلاف أنواعها.

وعرّف السيّد نجم النصّ التفاعلي بأنّه "كلّ نصّ ينشر نشرًا إلكترونيًا سواء كان على شبكة الأنترنت، أو على أقراص مدججة، أو في كتاب إلكتروني أو البريد الإلكتروني وغيره، متشكّلا من نظرية الاتصال في تحليله، وعلى فكرة التّشعيب في بنيانه"⁶، أمّا النّاقّد أمجد عبد الله الذي كان شاهد عيان على أوّل قصيدة تفاعلية عربية* فيرى أنّ النصّ التّفاعلي هو كلّ نصّ يستعمل معطيات التّقانة الحديثة والذي لا يمكن أن يتلقّاه القارئ إلّا عن طريق الوسيط الذي هو الشاشة الزرقاء كما أضاف أنّ النصّ لا يكون تفاعليًا إلّا إذا ترك للمتلقّي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي⁷، والمتأمل في هذا التعريف يجد أنّه مستوحى من معنى التفاعل عند أصحاب نظرية التّلقّي -وقد ذكر أنفأ-، فإذا كان التّقد سلفًا يحدّد ثلاثة أطراف للعملية الإبداعية:

الكاتب ← النصّ ← المتلقّي. فمع النصّ التّفاعلي أصبح يحدّد أربعة أطراف، لكن بشكل جديد:

المبدع ← النصّ ← الحاسوب ← المتلقّي/المتفاعل.

أمّا النّاقّد لوس غلايزر [LossPequenoGlaziwr] فيرى في النصّ التّفاعلي بأنّه النصّ الذي لا يتأتّى للقارئ من خلال الورق⁸، بينما يرى ياسر منجي أنّ النصّ التّفاعلي هو الذي يستعين بالوسائط التي تقدّمها التكنولوجيا من أنترنت وغيرها لتوصيل الأدب وصياغته التّصنيّة⁹، فهو إذن خلاصة العصر التّقني الحديث. نجد سعيد يقطين يتعرّض في تعريفه لنا بالنصّ التّفاعلي لعنصرين يبنى عليهما النصّ التّفاعلي، يرتبطان بفضاء النصّ في سياقه العام وهو الفضاء الشّبكي وآلة إنتاجهما جهاز الحاسوب في ميزتيه الرّئيسيتين وهما:-

1- ترابط مكونات الحاسوب، لأنّه يعدّ الوسيط الذي يتجلّى به النصّ التفاعلي، بما يتضمّنه من برامج وتقنيات.

2- انخراط الحاسوب في فضاء شبكي مشكّلاً انفتاحاً عاماً على حواسيب العالم بوصله بالمودم بما يحقق الافتراضية¹⁰، وأكّد عادل نذير الأمر ذاته في كتابه "عصر الوسيط" إذ يرى أنّ الأدب التفاعلي وظّف المعطى التكنولوجي في شكله (الحاسوب وشبكة الأنترنت).

أ. الحاسوب: هو ذلك الإنجاز التقني المزود بمختلف التقنيات والتطورات الإلكترونية من عتاد وبرمجيات إضافة إلى الوسائط المتعددة.

ب. الأنترنت: وهي التقنية التالية الظهور بعد الحاسوب.

كما رأى أيضاً أنّ هذين المعطيين التقنيين مردوداً واضحاً على المجال الأدبي تجلّى في السرعة والاختزال¹¹. أمّا زهور كرام، فتري أنّ النصّ التفاعلي لم يعد يحمل مفهوماً كلاسيكياً، وذلك راجع لظهور مفهوم جديد للنصّ "جعله يتجاوز مفهوم البناء اللغوي المؤلف إنّ شيء يتشكّل انطلاقاً من المواد التي تؤلّف هيئته اللغة الصوت، الصورة، الاشتغال على الوثائق والملفات، ملتيميديا، البرامج المعلوماتية... لهذا، فالنصّ الرقمي يصبح نسيجاً من العلامات التي لا تجعله يخضع لوضع قائم وثابت"¹²، والحاسوب هو الوسيلة الوحيدة لتجليّ الأدب أو النصّ التفاعلي، الأمر الذي يستوجب خبرة وكفاءة عالية في مجال البرمجة الرقمية، وإلماماً بأساليب العرض والوسائط والتقنيات¹³.

إذن النصّ التفاعلي في أبسط تعريفاته، نصّ قوامه التفاعل، يعتمد التكنولوجيا أساساً له.

2. البحث عن الأدبية في نصّ "عيادة حتشبوت":

لعلّ القصة هي أقرب الفنون الثرية إلى الشعر، فقد بات من السهل استعمال لغة الشعر في القصة، أي أنّ في استطاعة الكاتب التعبير عن عالمه القصصي بلغة أدبية، فاللغة التي تضيف جمالية خاصة على القصة بواسطة العدول عن المؤلف إلى اللامؤلف في قواعدها، أي عندما تفتح الفجوة وتترك مسافة بين الدوال ومدلولاتها وتخلق دلالات جديدة مكتنزة بطاقات البثّ الإيحائي، هي لغة أدبية تستعير من النصّ الشعري خصائصه التي تأخذ خيال القارئ وتأسره ليتفاعل مع الكلمات تفاعلاً شعرياً.

فالقصة تكاد لا تقتصر على الخصائص الثرية فحسب، بل تلجأ لإعادة بعض خصائص الشعر التي يعلي من تأثيرها، وما يقرّبها من الشعر طواعيتها للتعبير عن الذات بعكس الفنون الأخرى، وجنوح الكاتب فيها إلى اللغة

الأدبية الرّاقية عوضاً عن اللغة المعبّرة عن الحياة اليومية. ولذلك فالأدبية أو الشّعريّة لم تعد مقتصرة على الشّعْر فحسب، بل غدت سمة متعلّقة بالأعمال الثّرية، ومن يقرأ نصّ "عيادة حتشبسوت..." يتضح له ذلك.

أ. عدم الملاءمة:

وتعني الخروج عن المألوف وإلغاء التجانس المحقّق في لغة النّثر لإبعاد الدّلالة عن درجة الصّفَر، فالمألوف هو أن يكون في كل عبارة إسنادية المسند ملائماً للمسند إليه¹⁴، كأن يشكّل الفعل والفاعل سياقاً متطابقاً لا تنافر فيه ولا يحتمل تأويلاً دلاليّاً، هذا في اللغة الثّرية أمّا الشّعريّة فلا بدّ من "الخروج المنظّم على قواعد اللغة"¹⁵، لأنّ لغة الشّعْر زبّقيّة تفرض على القارئ تتبّعها دون أن يتمكنّ من سرّها، ونجد تمثيلاً في النصّ الذي بين أيدينا عن عدم الملاءمة بنوعيتها الدّلالية والإسنادية.

ومن أمثلة عدم الملاءمة الدّلالية في المحكي "عيادة حتشبسوت...":

"لم أعرف لحدّ الآن اسمها ولا أي شيء يخصّها سوى تلك الصّورة السّاحرة التي بقيت منقوشة في أعماقي، تجلس في قاعة الانتظار النّسائية"¹⁶.

المعروف أنّ الصّورة لا تسحر كما أنّها لا تجلس، ولا يمكن نقشها في الأعماق، والإنسان له أحشاء وقلب ومعدة و...، وليس له أعماق، فالأرض هي التي لها أعماق، وقول السّارد: "صورة ساحرة بقيت منقوشة في أعماقي، تجلس في قاعة الانتظار النّسائية" ضرب من الانزياح وخرق للمألوف، لكن ما المقصود من ذلك؟ علّ المعنى الدّلالي للصّورة الجالسة في قاعة الانتظار، هو فعلاً صورة كانت تقابل السّارد في البهو ظلّاً منه أنّها مرآة تعكس له صورة لمرأة من النسوة اللّائي كن يجلسن في قاعة الانتظار النّسوية والدّليل في ذلك قوله: "وكانت مرآة البهو تعكس صورتها.. صورتها لوحدها دون غيرها من مساوي أو محاسن الصدف لا أدري."¹⁷، فتكرار صورة أفاد أنّها فعلاً صورة ولم تكن حقيقة، أمّا قصده من وراء "بقيت منقوشة في أعماقي" فهو تعبير عن جمالها الذي وقع في نفس السّارد وقلبه، والقلب محلّه داخل الجسد، الأمر الذي جعله يقول أعماقي.

أمّا قوله منقوشة، فهو تصوير لها على أنّها أحد اللوحات المنقوشة التي لا تمحى، والصّخرة التي نقشت عليها هي أعماقه، وهذه المبالغة في التّصوير والتراسل، إن دلّ إنّما يدلّ على جمالية النصّ، فخلقه لهذه المسافة بين الدّوال ومدلولاتها زاد من جماليته وشعريته، فالسّارد حوّل اللوحة التي يعود تاريخها إلى الفرعونة حتشبسوت إلى حقيقة، وحوّل الحقيقة تمثله هو إلى أحد الصّخرات التي نقشت عليها هذه اللوحة في المعابد الفرعونية، الأمر الذي زاد النصّ جمالية وبعث فيه روحاً شعريّة.

ومن أمثلة الانزياح والخرق للمألوف أيضاً:

"كنت أتأمل حثشبسوت من وراء المرأة بكل زوايا وجهها وبكل جوارحي وكأني كنت بصدد رسمها بالإبرة الحادة على جدار قلبي الداخلي، ولا أبالي بالدم والألم، وأتحسّس أنفاسها الصاعدة"¹⁸، التأمل فعل يتمّ بالعين لا بالجوارح، كما أنّ للوجه ملامح لا زوايا، والمعلوم أنّ القلب ليس له جدران ولا يمكن الرسم به خصوصاً بالإبرة الحادة، والرسم لا يتحرّك وليس له أنفاس تتصاعد.

لكن قوله أنّ للوجه زوايا ويمكن تأملها بالجوارح، ويمكن الرسم بالإبرة الحادة على جدران القلب، وتحسّس هذا الرسم أنفاساً تتصاعد، ضرب من الانزياح وخروج عن المؤلف وخرق للمعيارية في تأليف اللغة. لكن إذا ما حاولنا فكّ شفرات اللغة، يمكننا القول أنّ البطل كان يتأمل زوايا هذه اللوحة.

وقول السارد: "كانت جميلة بشكل ساحر"¹⁹، ضرب من الانزياح، فالسحر يكون بالشعوذة وطلاسمها، لا بالجمال، والأصل أن نقول: جمال فتان، وقولنا جمال ساحر، ضرب من المبالغة، بل إنّه انعدام للملاءمة الدلالية وهو ما يشكّل صورة من صور خرق المؤلف، ولعلّ المقصود من وراء ذلك هو سحر جمال اللوحة/الصورة الذي جعل السارد يسترجع تاريخ الفرعونة حثشبسوت في مخيلته، لذا قال كانت جميلة بشكل ساحر، فالسحر يجعل صاحبه يرى ما لا يراه غيره وهذه الصورة جعلت السارد يرى تاريخ حثشبسوت، وهو ما لا يراه غيره من المازين بهاته الصورة.

ومن أمثلة عدم الملاءمة الإسنادية في النصّ "عيادة حثشبسوت..." المثال التالي:-

"أخذتني حكاية حبّها المحرّمة مع المهندس سينموت، (...)"²⁰، في هذا المثال عدم ملاءمة إسنادية، حيث أُلحق الفعل (أخذ) بالحكاية التي لا حظّ لها مادياً في هذه الدلالة، فالأخذ يكون شيء له كيان مادّي، والحكاية لا تأخذ، وعند إسنادنا الفعل (أخذ) إلى الحكاية فيه إخراج للفعل من دلالاته المعجمية المعيارية وإلباسه دلالة شعرية إنزياحية.

وفي المثال التالي يخرج التعبير عن المؤلف إلى الانزياح:

"وكأني بغارسيا ماركيز الذي لم تقتله روايته القنبلة "مائة عام من العزلة" (...)"²¹، فالانزياح تحقّق في "لم تقتله روايته القنبلة"، القتل يكون بالسلاح، وعن طريق الأشخاص، والمتأمل للتركيب السابق يكون أفق انتظاره بعد العلامة اللغوية (تقتله) محصوراً في امرأة متغترسة قاتلة، إلّا أنّه يفاجأ بخيبة توقّع حين يجد القاتل هو الرواية، غير أنّ الرواية لا تقتل وليس لها سلاح، فمن القاتل إذن؟ المقصود من ذلك هو أنّ السبب في قتله هو روايته وما حوته من طابوهات، فالتعبير خرج عن المعيارية وخرق المؤلف ليحقّق بذلك الشعرية، بانعدام الملاءمة الإسنادية في اللغة، إذ نسب الفعل (تقتل) إلى الفاعل (الرواية).

وفي المقطع ذاته نجد انزياحاً آخر يحقق للنصّ شعريته: "قد قضت عليه تلك الرواية اليابانية، واستولت على تفكيره"²²، أسند الفعل (قضت) الذي يحمل معاني القوّة الملموسة إلى (الرواية) التي ليس لها أي سلاح وليست بالشيء المادّي الذي يمكنه القضاء على شخص معيّن، فأن يقضى على شخص لا بدّ من وجود شخص آخر يكون هو القاضي لا أن تكون الرواية هي (الفاعل)، ولعلّ المقصود هنا هو ما قصد في المقطع السابق، إذ ما حوت الرواية من محظورات حرّكت أطرافاً لقتله. وفي تنمة المقطع نجد المثال التّالي:-

"استولت على تفكيره بشكل كبير"²³، الاستلاء يقع على شيء مادّي وليس على التفكير وهو شيء معنوي لا يمكن لمسه، فالتفكير لا يمكن الاستلاء عليه لانعدام لمسه، ولعلّ المقصود أنّ التفكير بما أخذ وقتاً كبيراً. انعدام الملاءمة الاسنادية في هذا المقطع زاد النصّ جمالية وشعرية.

لعلّ توظيف النصّ لهذه التراكيب المزاحية، والخرقة للمألوف، دليل على شعرية لغته وجماليته.. فهو لم يعتمد مباشرة الطرح وشفافيته بل كانا مزيجاً من المتنافرات قصد خلق بؤرة تظلّ قيد التأويل، أي أنّ الدلالات كانت غالباً خارقة لأفق توقّع القارئ، ما يدفعه إلى محاولة التعمّق في اللغة قصد فهم أبعاده الدلالية.

ب. الانزياح:

تتألّف الجملة العربية من ركنين مسند (خبر أو فعل) ومسند إليه (مبتدأ أو فاعل)، والأصل أن يتقدّم المبتدأ على الخبر في الجملة الاسمية، والفعل على الفاعل في الجملة الفعلية، ولكن قد يتقدّم المسند على المسند إليه أو يتأخّر أحدهما على الآخر لدواعي بلاغية لهذا التّقديم أو التأخير.

ويكثر استعمال هذه الخاصية في مجال الإبداع الأدبي والشعر منه بخاصّة، لأنّ الشعر يعدّ "مجازة منتظمة بالقياس إلى اللغة العادية"²⁴، فاستحساننا للشعر وطرنا لسماعه، سببه التّقديم والتأخير بين عناصر القول: "فالتّقديم والتأخير صورة من صور الاستعمال التركيبي الذي يستتبع تغييره تغييراً دلاليّاً"²⁵، ولقد تحقّقت هذه الخاصية في النصّ الذي بين أيدينا.

ومن أمثلة الانزياح التركيبي في المحكي "عيادة حتشبسوت..."، المثال التّالي:-

"في عينيها عمق وانكسار"²⁶.

تقدّم شبه الجملة (في عينيها) المتعلّق بالخبر المحذوف المقدّر (موجود) على المسند إليه (عمق)، والأصل (عمق في عينيها) والتّقديم هنا لغرض هو أهميّة العينين في القضاء على قوّة الرّجل، فللعينين مفعول السّحر على الآخر ودليلنا في ذلك "وسرعان ما أعادت عينيها السّاحرتين إلى وضعهما السّابق(...)"²⁷.

ومن نماذج التّقديم والتأخير أيضاً:-

"ساعتها كنت أشكو بعض الصّداق النّصفي الذي لازمني طويلاً (...)"²⁸.

تقدّم ظرف الزّمان (ساعتها) على جملة الاسمية (كنت أشكو)، أعطى هذا التقديم للتعبير بعداً شعرياً أحسن من التركيب الأصلي، ولعلّ السّبب في تقديم الزّمن (ساعتها) هو الأهميّة الدّلالية التي يحملها، فالزّمن كان مهمّاً لذلك تقدّم على الجملة.

وورد انزياح تركيب آخر في المثال التّالي، زاد من التعبير جمالاً وشعرية:-

"تلك الرّواية التي كانت عنوان غريب"²⁹.

تقدّم ما أصله التّأخير وتأخّر ما أصله التّقديم، تقدّم اسم كان عليها، فالأصل في التّعبير أن نقول (كانت تلك الرّواية)، لكنّ الرّواية تقدّمت لأهمّيّتها على زمن اقتنائها.

ج. التوازي:

التّوازي خاصيّة مهيمنة على النصّ الشعري، وبما أنّ بنية الشّعري هي بنية التّوازي المستمر³⁰، فقد احتلّ هذا الأخير مركزاً مهمّاً في تحليل النصّ الشعري، لذلك سنحاول رصد خاصيّة شبه التّوازي في النصّ اللّذي بين أيدينا، معتمدين في ذلك على أنواع شبه التّوازي التي حفل بها النصّ.

ج.1. شبه التّوازي السّطري:

من النّماذج المرصودة في هذا النصّ عن شبه التّوازي السّطري، مايلي:-
"ظلتّ جامدة لمُدّة دقائق كاملة، مثل التّماثيل الرّومانية العتيقة واستغرقت طيلة تلك الدّقائِق المسروقة من عدّد الزّمن..."³¹.

هناك توازٍ وتطابق تام وموقعي في الصّيغة الصّرفي لـ (دقائق) وفي الصّوائت.

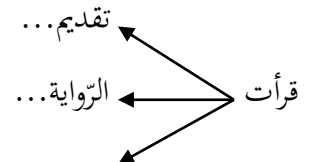
ومن نماذجه أيضاً:-

"ثمّ عادت إلى سابق تسمرها الذي استمرّ (...)"³².

هناك مضارعة في صوائت العلامتين (تسمر) و(استمرّ)، فكلاهما تكوّنتا من نفس الصّوائت والصّوامت.

ونجد أيضاً من نماذج التّوازي السّطري:-

"لقد قرأت تقديم ماركيز، ثمّ قرأت الرّواية أكثر من مرّة، وأعدت قراءة تقديم ماركيز، ثمّ قرأته بشكل مختلف"³³.
تكرّر الفعل (قرأ) أكثر من مرّة في السّطر ذاته.



بشكل مختلف

كما تردّد الاسم (ماركيز) مرتين على التوالي في السّطر ذاته.

ج.2. شبه التّوازي المزدوج:

وهو مستنبط من التّوازي التّام المزدوج، إلّا أنّه لا يقع في سطرين بل يقع في السّطر ذاته، ومن أمثلته:-

ومن نماذجه في محكي "عيادة حتشبسوت"، ما يلي:-

"استعدّت تلك الحكاية الحزينة أسمى حبيتي تلك التي لم أكلّمها ولم أعرفها حتشبسوت"³⁴.

لم	أكلّمها	ها
لم	أعرفها	ها

إذ هناك تماثل ومضارعة في الصّيغتين.

وفي مثال آخر:-

"تلك الرّواية التي اشتريتها (...) تلك الرّواية التي كانت (...)"³⁵.

تلك الرّواية التي اشتريتها		
تلك الرّواية التي كانت		
تماثل		

وردت الصّيغة نفسها بالسّطر ذاته، مؤدّية دلالة مختلفة.

ج.3. شبه التّوازي الظّاهري اللفظي:

وهو ما أطلق عليه في تراثنا البلاغي العربي اسم التّصدير والتّرديد، وهو أن "يأتي الشّاعر بمعاني، ثمّ يرّدّها

بعينها متعلّقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسم منه"³⁶، وذلك دون أن تكون "إحداها لغوًا لا يحتاج

إليها"³⁷، وسنعرض أمثلته من المحكيين.

من النّماذج المرصودة في محكي "عيادة حتشبسوت"، عن التّوازي الظّاهري اللفظي، ما يلي:-

"كنت أجلس في قاعة الانتظار الرّجالية للعيادة الطّبية، وكانت تلك الفتاة التي لم أعرف لحدّ الآن اسمها ولا أي

شيء يخصّها سوى تلك الصّورة السّاحرة التي بقيت منقوشة في أعماقي تجلس في قاعة الانتظار النّسائية"³⁸.

وردت العديد من نماذج شبه التّوازي الظّاهري الكلمي في المقطع؛ أولها الصّيغة الصّرفية ل(أجلس) و(أعرف) أفعل، إذ يوجد تماثل بين العلامتين في الصّيغة الصّرفية.

أ	ج	ل	س
أ	ع	ر	ف
أ	ف	ع	ل

وورد أيضاً تطابق آخر في (قاعة) و(انتظار) في المقطع ذاته، وتماثل في الصّيغة الصّرفية (الفعّالية) (النسائية) و(الرجالية)، إضافة إلى قرب مخارج الصّوائت من بعضها البعض.

ن	ن	س	ا	ئ	ي	ة
ز	ر	ج	ا	ل	ي	ة

ج.4. شبه التّوازي الخفي للأصوات:

يعني هذا العنصر بأصوات الكلمات وصيغها الصّرفية والأوزان والإيقاع...، ورصد شبه التّوازي الخفي بين البنى في صوتين فأكثر.

بالأمثلة التالية رصد لشبه التّوازي الخفي للأصوات:-

"وكانت مرآة البهو تعكس صورتها.. صورتها لوحدها دون غيرها من مساوئ أو محاسن الصّدف لا أدري".³⁹.

مساوئ ≠ محاسن

مفاعِل مفاعِل

تشابه في الصّيغة الصّرفية (مفاعِل)، وتوازيها في التّضاد، وهذا التّوازي يكشف عن الحالة التّفسية التي يعيشها السّارد وهو يتأمّل الصّورة، بين مدّ وجزر، وعلى الرّغم ممّا تحمله هذه العلامات من معنى مضاد إلا أنّ التّماثل الوزني ظلّ متطابقاً، ممّا ولّد الإيقاع الذي زاد في جمالية وشعرية المقطع.

وورد في مقطع آخر، تطابق تام وموقعي في الصّوائت والصّيغة الصّرفية:-

"أخذتني حكاية حبّها المحرّمة مع المهندس سينموت (...). ولما خطر على بالي، واستعدت تلك الحكاية الحزينة أسميت حبّيتي تلك التي لم أكلمها ولم أعرفها حتشبسوت"⁴⁰.

تردّد الاسم (حكاية) دون الإخلال بالمعنى.

ختاماً:

والخلاصة التي نتوصل إليها أنّ النصّ، يحمل متوالية من البنى ذات دلالات مكثّفة، حيث شُحِنَ وحُمِّلَ أقصى ما يمكن حمله، فالتّشريح ينجح للوضوح والشفافية والتّعبير بالبنى الطّويلة، على عكس الشّعْر الذي يتّسم بالتّكثيف وتلافي الاستطرادات، واختزال التّفصيلات، واستعمال التّوازي وعدم الملاءمة، وما استعمال النصّ هذه الانزياحات وخلخلته لمعيارية النصّ الثّري، إلّا دليل على اكتناز بالأدبية.

الهوامش:

- * الرّائد الأوّل للقصيدة التّفاعلية في الوطن العربي.
- 1 سلام محمّد البناي، القصيدة التّفاعلية الرّقمية وإشكالية التّجديد في الشّعْر العربي (سلسلة تباريح، اتحاد الأدباء في كربلاء، الرّوزاء، العراق، ط1، سنة 2009) ص 88.
- 2 البريكي فاطمة، مدخل إلى الأدب التّفاعلي (المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان-الدار البيضاء، المغرب، ط01، د.سنة) ص 19.
- 3 عبد التّور إدريس، الثّقافة الإلكترونيّة مدارات الرّقمية من العلوم الإنسانيّة إلى الأدبيّة الإلكترونيّة (فضاءات، عمان، الأردن، ط01، سنة 2001) ص 83.
- 4 فيليب بوطز، ما الأدب الرّقمي؟ (تر: محمّد أسليم، مجلّة علامات، العدد 35، سنة 2011) ص 103.
- 5 ينظر: إيمان يونس، أدوات الكتابة وماهية الإبداع من النّقش على الحجر إلى الكتابة بالوسائط المتعدّدة (مجلّة الحصاد، العدد 01، سنة 2011) ص 45.
- 6 نجم السيّد عبد العزيز علي، التّشريح الإلكترونيّ تقنية جديدة نحو آفاق جدية (الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، د.ط، د.سنة) ص 40.
- * تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق، لعباس مشتاق معن.
- 7 ينظر: أمجد حميد عبد الله، خمسة مدخل إلى الأدب التّفاعلي (الأديب الثّقافي، العدد 183، سنة 2011) ص 10.
- 8 ينظر: فاطمة البحراي، القصيدة التّفاعلية وفروقاتها عن الرّقمنة (مجلّة أطام، العدد 34، سنة 2009) ص 26.
- 9 ينظر: ياسر منجي، جدلية الصّورة الإلكترونيّة في السّياق التّفاعلي لتباريح رقمية (دار الفراهيدي، ط01، سنة 2010) ص 07.
- 10 ينظر: يقطين سعيد، من النصّ إلى النصّ المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي (المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان-الدار البيضاء، المغرب، ط01، سنة 2005) ص 29.
- 11 ينظر: عادل نذير، عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التّفاعلي الرّقمي (كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، سنة 2001) ص 49-50.

- 12 زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأمّلات مفاهيمية (رؤية، ط01، سنة2009) ص50.
- 13 ينظر: إيتاد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمّد عباس الشمري الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغيّر الوسيط(ط01، سنة2011) ص22.
- 14 ينظر: كوهين جون، بناء لغة الشّعر العليا (تر: درويشأحمد، دار غريب القاهرة، مصر، د.ط، سنة2003) ص131.
- 15 المرجع ذاته، ص64.
- 16 شوار الخير، عيادة حتشبسوت، <http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=4388> تاريخ الزيارة: 2015.08.14 (17:40).
- 17 المرجع ذاته.
- 18 المرجع ذاته.
- 19 المرجع ذاته.
- 20 المرجع ذاته.
- 21 المرجع ذاته.
- 22 المرجع ذاته.
- 23 المرجع ذاته.
- 24 كوهين جون، بناء لغة الشّعر العليا، ص107.
- 25 المرجع ذاته، ص215.
- 26 شوار الخير، عيادة حتشبسوت، <http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=4388>
- 27 المرجع ذاته.
- 28 المرجع ذاته.
- 29 المرجع ذاته.
- 30 ينظر: جاكسون رومان، قضايا الشّعرية (تر: محمّد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، سنة1988) ص47.
- 31 المرجع السابق.
- 32 المرجع ذاته.
- 33 المرجع ذاته.
- 34 المرجع ذاته.
- 35 المرجع ذاته.
- 36 العسكريأبو الهلال، الصّناعتين: الكتابة والشّع(تح: قميحة مفيد، دار الكتاب العلمية، ط01، سنة1991) ص466.
- 37 القيرواني ابن رشيّق، العمدة في محاسن الشّع وآدابه (تح: قران محمّد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، سنة1988، ج01) ص566.

38 شوارالحير، عيادة حشيسوت، <http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=4388>

39 المرجع ذاته.

40 المرجع ذاته.

قائمة المراجع:

• المؤلفات:

1. إياد إبراهيم فليح الباوي، حافظ محمد عباس الشمري الأدب التفاعلي الرقمي الولادة وتغير الوسيط (ط01، سنة 2011)
2. البريكي فاطمة، مدخل إلى الأدب التفاعلي (المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان-الدار البيضاء، المغرب، ط01، د. سنة)
3. جاكسون رومان، قضايا الشعرية (تر: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، سنة 1988)
4. زهور كرام، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية (رؤية، ط01، سنة 2009)
- 5.
6. سلام محمد البناي، القصيدة التفاعلية الرقمية وإشكالية التجديد في الشعر العربي (سلسلة تباريح، اتحاد الأدباء في كربلاء، الزوراء، العراق، ط1، سنة 2009)
7. عادل نذير، عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي (كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، سنة 2001)
8. عبد التور إدريس، الثقافة الإلكترونية مدارات الرقمية من العلوم الإنسانية إلى الأدبية الإلكترونية (فضاءات، عمان، الأردن، ط01، سنة 2001)
9. العسكري أبو الهلال، الصناعتين: الكتابة والشعر (تح: قميحة مفيد، دار الكتاب العلمية، ط01، سنة 1991)
10. القيرواني ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه (تح: قران محمد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، سنة 1988، ج01)
11. كوهين جون، بناء لغة الشعر العليا (تر: درويش أحمد، دار غريب القاهرة، مصر، د. ط، سنة 2003)

12. نجم السيّد عبد العزيز علي، النّشر الإلكتروني تقنية جديدة نحو آفاق جدية (الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، د.سنة)

13. ياسر منجي، جدلية الصّورة الإلكترونية في السّياق التّفاعلي لتباريح رقمية (دار الفراهيدي، ط01، سنة2010)

14. يقطين سعيد، من النّصّ إلى النّصّ المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي (المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان-الدار البيضاء، المغرب، ط01، سنة2005)

• المقالات:

15. أمجد حميد عبد الله، خمسة مداخل إلى الأدب التّفاعلي (الأديب الثقافية، العدد183، سنة2011)

16. إيمان يونس، أدوات الكتابة وماهية الإبداع من النّقش على الحجر إلى الكتابة بالوسائط المتعدّدة (مجلة الحصاد، العدد01، سنة2011)

17. البحراني فاطمة، القصيدة التّفاعلية وفروقاتها عن الرّقمنة (مجلة أطام، العدد34، سنة2009)

18. فيليب بوطز، ما الأدب الرّقمي؟ (تر: محمّد أسليم، مجلة علامات، العدد35، سنة2011)

• مواقع الأنترنت:

19. شوّار الخير (2015)، عيادة حتشبسوت، أصوات الشّمال:

<http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=4388>