

القصيدة والتكنولوجيا
poem and technology

الدكتورة: ليلي غضبان*، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجلفة. l.ghodbane@mail.univ-djelfa.dz

تاريخ الاستلام: 2021/09/ 13 تاريخ القبول: 2021/10/ 22 تاريخ النشر: 2021/12/ 31

ملخص:

يهدف البحث إلى أن قصيدة ما بعد الحداثة وليدة نسق معرفي جديد، فهي كائن جديد باسم جديد وهوية خاصة مستقلة تأخذ من السابق وراثته؛ لكن ليست تابعة له، هذه الهوية الخاصة بها تتحقق بالشعرية الرقمية التي تتجاوز شعرية الشفوية والورقية. أهميته وسر تميز تكمن - في البحث - في الجانب المعرفي للأدب الرقمي والشعرية الرقمية كمعرفة، وليس مجرد شكل جديد للقصيدة، يعتمد مشروع الشعرية الموسعة لمحمد مفتاح. يربط بين الشعرية والبلاغة كنسق فكري، وليس مجرد شكل يعيد المضمون السابق، يقترح رؤيا جديدة للتناص واعتباره استعارة، يقترح منهج محمد الهادي الطرابلسي كبداية عربية لمقاربة الأدب الرقمي التفاعلي مع تطويره.

الكلمات المفتاحية: شعر، تكنولوجيا، شعرية، ما بعد الحداثة.

Abstract:

. The aim of the research: the postmodern poem is the product of a new epistemological system, as it is a new being with a new name and a special, independent identity that inherits from the past; But not belonging to him, this identity of its own is realized by digital poetics that transcends oral and paper poetry.

Its importance and the secret of its distinction:

Research in the cognitive aspect of digital literature and digital poetics as knowledge, and not just a new form of the poem, depends on the Extension of Poetry Project of Muhammad Muftah. He links poetry and rhetoric as an intellectual system, not just a form that restores the previous content, proposes a new vision of intertextuality and considers it a metaphor, proposes the approach of Muhammad Al-Hadi Trabelsi as an Arab beginning to approach interactive digital literature with its development.

Keywords: poetry, technology, poetry, postmodernism.

*الدكتورة: ليلي غضبان

1 مقدمة:

1/1 موضوع البحث:

البحث في الشعرية الرقمية، في ظل الثورة التكنولوجية وما بعد الحداثة.

2/1 أهمية البحث:

يطمح الأدباء والنقاد والباحثون العرب نحو فتح آفاق جديدة أمام الأدب العربي وما اتصل به من علوم وقد سبق لهم الانفتاح على الأدب الأوروبي فأفاد منه العرب في تطوير عدد من الأشكال في الشعر والرواية والمسرح والنقد والشعرية رغم ما يشكله من خطر على الهوية العربية. فالثقافة العربية تتبنى ما يناسبها وترفض مالا يناسبها. فبعد أن استعار العرب تجربة القصيدة الحرة وقصيدة النثر أخذ الآن في عصر العولمة والثورة الرقمية وما بعد الحداثة يسعى إلى القصيدة الرقمية التفاعلية التي تنطلق من شعرية مختلفة.

3/1 سبب اختيار الموضوع:

• للبحث في الشعرية الرقمية، هو في الجانب المعرفي (الجيني) للشعر الرقمي التفاعلي. فنحن لنفهم هذا الشعر بوضوح علينا فهم شعرته على الرغم من محدودية انتشاره. فأمام انتشار الرواية يحاول الشعر استعادة مكانته الريادية، فلجأ إلى الرقمية؛ لأن قوانين الشعر تتغير.

• كيف تسهم الثورة الرقمية في زعزعة ما به يكون الأدب أدبا (اللغة)؟

• ما هي الشعرية المقترحة؟

• هل تشكل التكنولوجيا خطرا على الأدب والشعرية؛ حيث أنها ستفقد موضوعها وهو الأدبية، ووظيفتها الأساسية المتمثلة في

البحث عن قوانين هذه الأدبية؟

• ماذا سيضيف العرب إلى الأدب الرقمي، وإلى النقد الرقمي، وإلى الشعرية الرقمية؟

• بماذا نخبرنا الاستعارة المعرفية البصرية؟ كيف يرى البحث التناص البصري كاستعارة؟

• هل يوجد من العرب من يمكن استثمار أبحاثه للنهوض بأدب رقمي تفاعلي عربي؟

4/1 أهداف البحث:

هذا النمط الجديد من الشعرية، يفرض شروطا جديدة تتجاوز اللغة التي تعد خلايا الأدب، فعوض التعامل مع اللغة صرنا نتعامل مع الوسيط الرقمي، وعوض امتلاك أساليب لغوية جديدة، صار شرطا امتلاك خبرة رقمية لمختلف البرامج أو الاستعانة بمن يملك هذه المهارة كما فعل الشاعر مشتاق عباس معن في القصيدة الرقمية التفاعلية. كما أن هذه التفاعلية والتعددية في الإنتاج تساندها تعددية في التلقي. فنحن أمام قصيدة جديدة ومنه فنحن أمام شعرية جديدة (الصوت، الحركة، الصورة)، يحاول البحث الإمساك ببعض خيوطها وهي في طور التكون الجيني مقتصرًا على الاستعارة البصرية لأن الاستعارة فكر.

5/1 منهجية البحث:

يريد البحث في منهجه أن يكون عربيا وإن أخذ من الغرب، فاختار الشعرية الموسعة لمحمد مفتاح؛ لأنها الحقل الخصب الذي سيستفيد منه الأدب الرقمي التفاعلي والشعرية الرقمية التفاعلية، لهذا سيكون التأويل حاضرا « ومما لا شك فيه أن هذه الخصائص المتوفرة في النص المتفرع تفتح عملية تلقيه على آفاق عديدة لأنها تحفز المتلقي على سبر أغواره، واختيار المسار الذي يناسبه، والذي

يختلف من متلق لآخر، فتعاقد في النص الإلكتروني المتفرع وسيلتان محفزان لإذكاء جدوة التلقي بدلا من وسيلة واحدة في النص الورقي المطبوع، الأولى هي قابلية النص نفسه التأويل وتعدد المعاني « (البريكي، 2006) وكذا التفكيك والنقد الثقافي، فهو منهج بيئي، لكن التركيز كان على الاستعارة المعرفية البصرية.

يبدأ البحث بملخص ومقدمة، ثم الحديث عن مآل الشعرية في ظل الرقمية وتحولات ما بعد الحداثة، والتطرق لأسئلة التقنية و رهان الشعرية العربية، ليضع صورا للشعرية المستقبلية، وصولا إلى الشعرية الموسعة عند محمد مفتاح، لاتساع الموضوع سيقصر البحث على الاستعارة المعرفية البصرية؛ وتحديدًا نظرية المزج لمارك تورنر وفوكونير لدراسة (شعرية الصورة، شعرية الاشتغال الفضائي، شعرية التناص كاستعارة)، ليصل البحث إلى اقتراح استثمار منهج محمد الهادي الطرابلسي لأنه سيثري شعرية الخطابات الجديدة، ولأنه أسبق من الشعرية الموسعة لمحمد مفتاح وذو نزعة عربية، لتكون الخاتمة بمجموعة من النتائج والتوصيات، وذكر قائمة المصادر والمراجع التي كونت البحث.

6/1 المراجع:

- اعتمد البحث مجموعة مهمة من المراجع:
- *مدخل إلى الأدب التفاعلي: فاطمة البريكي.
- *فقه الشعر: آمنة بلعلي، عبد الله العشي.
- *مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة، الموسيقى، الحركة): محمد مفتاح.
- *الاستعارات التي نحيا بها: جورج لايكوف، مارك جونسون.
- *خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي.
- 7/1 الدراسات السابقة:

كثبت العديد من الدراسات منها: نظرية الأدب الرقمي (ملاحم التأسيس و آفاق التجريب) لأحمد زهير الرحاحلة، وشعرية النص التفاعلي (آليات السرد و سحر القراءة) للبيبة خمار، وغيرها من الدراسات التي تناولت الأدب الرقمي وفق منظورها الخاص.

2 مآل الشعر في ظل ثورة التكنولوجيات الجديدة وتحديات ما بعد الحداثة:

لم يخطر ببال منظري الشعرية الذين رفعوا لواء البحث عن القوانين التي تجعل من الأدب أدبا، منذ بداية القرن العشرين، بل وحتى السابقين عليهم، أن القوانين التي اجتهدوا في استقصائها، واعتقدوا أنها قوانين كلية يمكن سحبها على كل أنماط الأدب في جميع الأزمنة والثقافات ستعرض لهزات تقوض أركانها، وتصطدم بكيانات أدبية تحول مسار الأدب وتوجهه وجهات غير متوقعة، وكيف تسهم الثورة التقنية في زعزعة ما به يكون الأدب أدبا؟ ونعني به الحامل الأساسي الذي هو اللغة. ترى آمنة بلعلي أنه « كان لنشأة العلوم المختلفة دور في ترشيد قوانين الشعرية، غير أن علم اللغة كان له دور كبير في تجاوز النظريات التي سميت تقليدية والتي رهنت الأدب بعلوم أخرى، وتبين أن هذا العلم الذي يشترك مع الأدب في اللغة، قادر على أن يبحث عن القوانين العامة التي تجعل من استعمال خاص للغة موضوعا أدبيا، وهكذا أطاحت الشعرية المعاصرة بتوريث القوانين لتحل العلمنة والمحايثة محل السياق، توجهها أنيا يراعي بنية الأشكال وطرائق تشكيلها، ويبعد النظر في قوانينها «(العشي، 2019) فالشعرية الحداثية عملت على قلب الأفكار التقليدية كعلاقة الأدب بالسياق والمؤلف، حيث لم يعد للمجتمع والكاتب علاقة بتوجيه القوانين التي تتحكم في الإبداع، فالأدب يتطور باستمرار، وما المبدع سوى وسيط يتمظهر من خلاله النص.

إن هذا التصور النظري للشعرية، تجسد في السعي الحثيث للبحث عن القوانين العامة التي يمكن تعميمها، ولما كانت الشعرية النموذج التطبيقي للبنىوية التي هي الأخرى حالة حداثيّة، فإن السعي إلى إقامة نظرية عامة وشاملة للشعرية كان تكملة أساسية لفكرة ارتباط الحداثة في الإبداع بالعلمنة، وقد تحقق ذلك بفكرة الدعوة لما سماه الشكلازيون الروس بعلم الأدب، الذي أوقع الشعرية، لاحقاً، في نوع من الاختصاص لم يكن سوى انكفاء على الذات، وهو ما أفقدها قدرتها على التنوع والتحرر الحقيقي، كما أن العلمنة أوقعت منظري الشعرية في ارتباكات منهجية كثيرة لعل أهمها هو إلغاء الاختلاف الذي هو أساس الإبداع والخصوصية. فتمت التسوية بين جميع النصوص ... «(العشي، 2019) فالشعرية تحوم حول نفس المفاهيم والإجراءات المتشابهة.

إن اللسانيات وهيمنتها كان طبيعياً، واستفادت منها الشعرية في البحث عن قوانين الأدبية. تلبست بأفكار دوسوسير البنوية. حيث لم تخرج على منطق الثنائيات التقابلية التي أوجدها سوسير، إن هذا التركز للشعرية على اللسانيات (اللغة) وضع الشعرية في عدة إشكالات، « منها ما أشار إليها فرانسوا راسيتي في حديثه عن الوقوع في التعارض بين العلمية والمثالية، التي تجعل اليوم البحث عن القوانين الأدبية يبدو وكأنه استنفذ طاقته، أمام الصورة والشكلية التي ربطت الأدب بقوانين لغوية أحسن أحوالها هو كسر القاعدة وإنتاج قاعدة جديدة (...) نلاحظ أن راسيتي هنا، يحمل الشعرية اللسانية، مسؤولية كل المفاهيم التي حدثت، ويحيلها إلى نوع من المثالية، ويرى أن مفاهيمها اتسمت بنوع من التعالي، (...) ولذلك يرى فيما سماه شعرية معمرة إحداث قطيعة مع كونية الشعرية القديمة المتعالية، والتي يجب أن تتحمل مهمة جديدة، مفادها وصف التنوع في الخطابات الأدبية والتشريعية والدينية والعلمية «(راسيتي، 2010) بمعنى أن التركيز على اللغة فحسب بعث الملل والجمود في الشعرية، فصار أقصى ما يراد هو كسر القواعد اللغوية للبحث عن الجديد، وتم غلق المجال أمام كل تواصل لا يتم بواسطة اللغة البشرية.

3 الشعرية في ظل تحولات ما بعد الحداثة:

نعيش اليوم عصر ما بعد الحداثة بتحولاته الكبيرة العولمة، وسيطرة التكنولوجيا وعصر النهايات (نهاية التاريخ، نهاية الجغرافيا، موت الإنسان، موت الأدب، ...) ولذلك يبدو منطقياً أن الشعرية ستتغير؛ لأن الأدب سيتغير فأصبحنا أمام شعرية متعددة ومختلفة، حيث نجد الإبداع الأدبي بدأ يتحرر من تسلط اللغة ومركزيتها، فظهرت اللذة، وحرية الإبداع الذي أدى إلى تفاعل الأجناس الأدبية مع بعضها وكذا تفاعل الأدب مع الفنون، فكان للتأويل والتفكيك والنقد الثقافي السيطرة لتجاوز الأزمنة التي وضعت الشعرية البنوية الإبداع الأدبي فيها. لكن كان أبرز تأثير هو تأثير الثورة الرقمية في الأدب، فظهر مصطلح ما بعد الشعرية انسجاماً مع ما بعد الحداثة. ما بعد الشعرية تهم بالغة والوسائط الأخرى من اللغات الأخرى كالصورة والموسيقى والرقمنة.

يثير الأدب الرقمي الدهشة بين منظري الشعرية، إن هذا التطور الذي فرضته التكنولوجيا على الإنسان كان من الطبيعي أن يتأثر بها الأدب..، ولكن في نفس الوقت تشكل خطراً على الأدب والشعرية حيث أنها ستفقد موضوعها وهو الأدبية، ووظيفتها الأساسية المتمثلة في البحث عن قوانين هذه الأدبية « بل إن مفهومها أثيراً في الشعرية ألا وهو الانزياح مثلاً والذي كادت الشعرية أن تختزل فيه، أصبح اليوم أكثر تعبيراً عن الجانب الوهمي أو المثالي فيها، ذلك أن مجرد تحديد وضع أولي، هو ما تمثله اللغة العادية أو لغة النشر، وجعل الانزياح وضعاً متعدياً عنه، أو ناتجاً عنه، وظيفته العمل على خرق معايير اللغة العادية. وبالمقابل القول بوجود مجازات تمثل الانزياح في اللغة العادية، مثل الاستعارات التي نحيا بها التي تحدث عنها جونسون ولايكوف، سيقوض مفهوم الانزياح ذاته، ويقوض معه الشعرية، هذا إذا لم تكن أصلاً قد تم تقويضها، أو في أحسن الأحوال سيوجه الاهتمام إلى انزياح أكثر شمولية يقترب من مفهوم الجمالية التي تخص معظم الفنون المرئية كالرسم والنحت والمعمار والسينما، والفنون السمعية كالموسيقى.

4 أسئلة التقنية ورهان الشعرية العربية:

الأدب جزء من المعارف المعاصرة، وهو متأثر بالتغيرات الثقافية « وإن أي سؤال يطرح حوله، هو في الحقيقة سؤال يطرح حول مآل الشعرية، من خلال سؤاليين جوهريين فيها وهما : سؤال الماهية وسؤال الإجراء المتعلقان بهذا النمط الجديد من الإبداع، وهذا بطبيعة الحال متعلق بواقعنا العربي، وكيف استقبل هذه الثقافة الجديدة من خلال هذا الكائن الجديد «(العشي، 2019) السؤال الأول: يتعلق بالتنظير لهذا الأدب، ويتعلق بالمنظومة الاصطلاحية التي نستعملها ك: الأدب الإلكتروني، والرقمي، والتفاعلي، النص المترابط، النص المتشعب « إن ما تعكسه هذه المنظومة كما وردت عند الغرب الذي نشأ عنده هذا الأدب، هو نتاج تحول حصل في الثقافة الغربية ذاتها باعتبارها تجسد نمطا من التفكير والإبداع ينسجم مع ما وصلت إليه المنظومة الرقمية من تطور، فهو بالتالي نتاج حالة طبيعية تتماشى مع سلطة امتلاك الثورة الرقمية انتاجا واستعمالا، فكان طبيعيا أن مجتمعا يعيش هذه الحالة أن ينتج أدبا يجسد هذه الثقافة. وإذا وضعنا في الحسبان الفجوة الرقمية بين الشمال الذي هو مخترع هذه المنظومة الرقمية والمتحكم فيها، وبين الجنوب الذي لا يزال يراهن على أساليب الحداثة، ومجتمعاته لم تبلغ بعد مرحلة الديمقراطية إضافة إلى الكتابات القليلة، والتي لا تستجيب لمقاييس ما كتب عند الغرب، وإذا وضعنا كل هذا في الحسبان، يمكن القول إننا لسنا معنيين بسؤال التنظير، والذي هو جوهر الشعرية، ذلك أن الذي ينشئ الأشكال هو المسؤول عن إيجاد المنظومة المفاهيمية والاصطلاحية لها «(العشي، 2019) ، وهذا هو المنطق كيف لمن يجهل الشيء أن يضع مصطلحاته وينظر له !

تواصل أمانة بلعلى نقدها بالعودة إلى ما كتبه بعض النقاد العرب عن الأدب الرقمي، فقد كانوا مجرد مستأنسين بآراء الغربيين النظرية وكان ينبغي أن يبدوا ارتيابا بالنظرية الشعرية ذاتها، ولا يعيدونا إلى تصورات حدائية ومفاهيم نظرية ارتبطت بفترة سابقة لعصر الرقمنة، ترفض السرديات الكبرى، بأساليب ما بعد الحداثة « في الثقافة يعكس شيئا من هذا التغير التاريخي، ولذلك في فن بلا عمق، ولا مركز ولا أساس « (إيغلثون، 2000) وترى أمانة بلعلى أنه كان حريا بالنقاد العرب أن يترثوا في إصدار أحكامهم النظرية على هذه الظاهرة التي لا يمكن اعتبارها إلا مجرد تسويق إعلامي أو تكنولوجي للأدب، مثلما هو كذلك التسويق الإلكتروني للدين والجنس والسياسة.

تستمر الناقدة أمانة بلعلى في طرح السؤال الثاني، وهو سؤال الإجراء، « فإذا افترضنا أن الانتقال من الصيغة الورقية إلى الصيغة الرقمية، يحمل معه تغييرا في طبيعة الأدب ووظيفته وأدواته اللغوية والتقنية، فلا بد أن يفرض هذا التغير كذلك تغيرا في الإجراء ينسجم مع الصيغة الجديدة، فليس من المستساغ منهجيا أن نقارب ظاهرة جديدة بمنهج سابق عليها هو أصلا مرتبط بظاهرة مغايرة؟ والاعتقاد بأن إحصاء الروابط والأيقونات والإحالات والصور وغيرها من الوسائل التقنية والعلامات المصاحبة، يعد إجراء ملائما. سيعيدنا حتما إلى المنهج الإحصائي المرتبط بالمقاربات اللسانية. وهنا يطرح إشكال جوهري سيربك النظرية الشعرية يتعلق بمدى قدرة إجراءات وصفية بسيطة على الإحاطة بالتداخلات التي عرفها النص الأدبي مع مختلف الأنظمة العلامية، وإن تفاعل العلامات اللغوية مع التشكيلية مع السمعية والرقمية من شأنه أن يفتح المجال لإجراءات تأويلية أكثر شمولية بالمعنى الجمالي وليس بالمعنى التقني أو اللساني مثلما فعلت زهور كرام في تحليلها النصي شات وصقيع لمحمد سناجلة، حيث أحصت الروابط واستخدمت بعض مفاهيم علم السرد للتحديث عما اعتقدت أنه جنس جديد هو النص المترابط التخيلي «(العشي، 2019).

ويعتبر البحث ما قدمته آمنة بلعلى نقدا منطقيا وواقعا لما يسمى الأدب الرقمي، فهذا التلقي للشعرية الرقمية هو نتيجة الإخفاق التاريخي الذي عاصرنا منذ صدمة الحداثة، لأن الأمر يرتبط بالإضافة التي يمكن أن نضيفها إلى تراثنا الذي نضطر في كل حالاتنا إلى الإنصات إلى الخسارات المريعة التي تنجر عن ابتعادنا عنه، وعدم الاكتراث بواقعنا الذي يعيش وضعاً ثقافياً هزلياً ما دمنا لم نعد قادرين على تجاوز نتائج الاستهلاك الفكري المتسارع (العشي، 2019)؛ ليكون لدينا أدب عربي رقمي تفاعلي، يجب أن يتواجد هذا الأدب و يحدث تراكم، هذا التراكم سيولد النوعية. ولا يعد إنتاج أعمال لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة في الأدب الرقمي يجعلنا نقر بوجوده، والتتظير له انطلاقاً من الغرب «لأن بناء نظرية أو الإسهام فيها يقتضي تنوع المادة الإبداعية لكي تكون النتائج ذات مصداقية. والحقيقة أن النقد العربي المعاصر قد عودنا على هذه الطريقة التجزئية والارتجالية في التعامل مع الثقافة النقدية الغربية، كما عودنا أدباءنا على سرعة الانتصار لكل ما يظهر في الغرب فيقلدونه، فيغيب التمثل الواعي إبداعاً ونقداً وتنظيراً» (العشي، 2019) فالإبداع الحقيقي مهما تفاعل مع غيره لا يتغذى إلا من ماضيه الإبداعي.

5 صورة الشعرية المستقبلية في ظل الرقمية والثقافة السائلة:

مادام الأدب الرقمي جاء من عند الغرب، والثورة الرقمية من عندهم، نجد كيري يصرح بأنها «ثورة في طبيعة النص نفسه، الذي تعكسه بكل وضوح برامج الويب مثل المدونات، وغرف الدردشة، ولوحات الرسائل، والويكيبيديا، والفيسبوك، وتويتر، وما إلى ذلك، إن هذه النصية عشوائية، وزائلة ومائعة الحدود (...) أما محتواها فهو لقمة سائغة لمن أراد، فضلاً عن أن هذا المحتوى لا يدوم ولا يمكن استنتاجه في شكله الأصلي» (رحمة، 2013) ومنه فالتقنية لا تخلق أدباً فهي مجرد موضة وتبقى «بمجال قوة ليس إيديولوجياً، فإن النص لا يصبح أكثر قيمة أو إثارة للاهتمام بمجرد كونه أكثر حداثة رقمية، مبتذل، وأبله وحتى مقرف مكروه» (رحمة، 2013) وهذه سمة الغرب هم يبدعون وينتقدون أنفسهم ليتجددوا عكسنا نحن العرب، ولهذا «فالأديب العربي اليوم، مطالب، مثله مثل الناقد، بتحمل مسؤوليات التجديد والإبداع، في ظل سياقات عالمية، تفرض عليه تحدياً كبيراً هو جزء من التحدي الذي يفرض على السياسيين والمفكرين والاقتصاديين، في ظل ما تفرضه التكنولوجيات الجديدة من إعادة هيكلة لطبيعة الإنسان ذاته والعالم من حوله، وإذا كان الأمر هكذا فكيف يكون مع الأدب الذي يدخل الشعرية شيئاً فشيئاً في إطار أعم، ترى فيه موضوعاً ثقافياً، أو تقطع علاقته بالأدبي من الأساس» (العشي، 2019).

نجد محمد أسليم يرى مفهوم الإبداع الرقمي بالطريقة التي فهم بها ستؤدي بالأدب إلى الانقراض ليفسح المجال لشكل من اللعب التفاعلي بين الإنسان والآلة، تزول فيه الحدود بين الإبداع والتلقي، أو الكتابة والقراءة، بل سيختفي هذان النشاطان مفهوماً واصطلاحاً، وتنشأ منظومة من المفاهيم والمصطلحات التي تعبر عن تجربة أخرى يفنى فيها مفهوم الكتابة والقراءة» (أسليم) وهذا رأي، ولكن يوجد جانب مشرق للأدب الرقمي، ماذا لو استطاع هذا الكيان أن يشكل ظاهرة عالمية؟ بالتأكيد فإنه يتطلب شعرية رقمية خاصة، تقوم على المتحول وليس الثابت فالتقنية تخضع لإرادة الإنسان في إبداعه للأدب هذا الأدب إنساني، والإنسان متجدد باستمرار. فالأدب أشبه بالإنسان في نموه المعرفي (رضيع، طفل، شاب، كهل، شيخ). فإذا كان الرضيع والطفل يجهلان التقنية فهذا لا يعني أن الشاب والكهل والشيخ يجهلونهما - وهذا ما يفرض على الشعرية أيضاً أن تغير من وظيفتها مثلما دعا إليه راستي فيما سماه بالشعرية المعممة التي عليها أن تعوض القوانين بالمعايير؛ لأن «القواعد تستلزم وتقضي، بينما المعايير تقترح وتتساهل (...)» وحينما تفترض القواعد الممكن، في إطار الجرد، فإن جرد المعايير وسلميتها وتطبيقها، أمور مرتبطة ليس فقط بالشروط التاريخية المتغيرة، ولكن أيضاً، بالمجالات المتقلبة حتى في مجالها السان كروني» (رسيقي، 2010) فالأدب الرقمي واقع وليس وهماً وإن كان في بداياته.

نشهد في الأدب الرقمي شعرية سائلة كما قال زيغمونوت باومان، هو نفسه ما رآه مبرراً لتحول الحداثة من الحالة الصلبة إلى الحالة السائلة، وقد برر اختياره لهذه الصفة، ب «التحديث الوسواسي القهري المكثف، الذي أفضى إلى عدم قدرة أي من أشكال الحياة

الاجتماعية المتتالية بأن تحتفظ بشكلها زمنياً طويلاً، تماماً مثل المواد السائلة، إذ ذابة كل ما هو صلب كانت السمة الجوهرية المميزة للشكل الحديث للحياة» (باومان، 2018) وهذا ما نشهده على مستوى القصيدة العربية حيث نشهد ميلاد أشكال جديدة مقترنة بكثير من الزهو بالاختلاف، همها تقويض ما كان من قبل، والتحرر من القوانين الأدبية. هناك من يؤيد الأدب الرقمي ومنهم من يرفضه. وهذا بالضرورة ينطبق على الشعرية الرقمية. البحث ينظر إلى الموضوع من زاوية واقعية، الأدب كائن حي، ينمو ويتطور ويتغير ويتحول. خلايا جسم الإنسان ليست نوعاً واحداً بل متعددة ومختلفة ومتغيرة ومتحولة، نجد الخلايا العضلية، وخلايا العظام، والخلايا العصبية، وخلايا الدم (الحمراء، والبيضاء)، والخلايا اللمفاوية...، فيها الكيماوي والفيزيائي والتقني لكنها تبقى خلايا بشرية. هكذا ينظر المقال للقصيدة الشعرية، إنها مختلفة ومتعددة ومتحولة، ومتغيرة. تختلف في بنيتها العضوية، فتختلف في بنيتها الشكلية. والقصيدة الرقمية التفاعلية نوع من أنواع القصائد التي تحاول تأدية وظيفتها اتجاه الشعر، فإن كان الشعر ليس بخير فالقصيدة عموماً ليست بخير، لكن هذا لا يعني موتها.

يقول الناقد عبد الله العشي عن الشعر: «... لو كان الشعر حالة مؤقتة عابرة لما بقي إلى اليوم شعر يكتب ويقرأ تتغير أشكاله ولا يتغير جوهره، والأهم أن حاجتنا إليه حاجة دائمة، فالحاجة إلى الجمال هي عزيمة أصلية وثابتة وستظل في كياننا مثلها مثل سائر الغرائز» (العشي) فلجوء القصيدة إلى الرقمية، هو أشبه ما يكون باللجوء إلى العملية القيصرية، لتستمر روح الشعر في زمن الماديات. كما أن من يرون أن الرقمية (المادية) تهدد روحانية الشعر، ألا يمكن النظر إلى الموضوع من زاوية معاكسة، أليس الأدب الرقمي والشعر الرقمي، هو تصريح واضح وصريح بحاجتنا للشعر، فحتى الرقمية تحتاج إلى هذا الجمال الروحي الشعري، ويعتبر تأكيداً على احتلال الشعر لمناطق جديدة؟

6 الشعرية الموسعة:

حاول محمد مفتاح تشييد نظرية شعرية موسعة في سلسلة كتبه بعنوان (مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة- الموسيقى- الحركة))، بغية مقارنة الخطاب الأدبي عموماً والخطاب الشعري خصوصاً، وحاول اقتراح إطار فلسفي ونظري ومناهجي أعم وأشمل يخص الشعرية الموسعة. فهو يسعى إلى توسيع النظرة إلى الشعر بطريقة نسقية وشمولية للإحاطة بمختلف مكوناته وعلاقاته ووظائفه. ومن بين الاعتبارات التي تحكم في إقامة تصور موسع لتلقي الشعر وتحليله نذكر ما يلي: « البحث عن المبادئ الإبداعية والأوليات التأويلية في إطار ما يقدمه العلم المعرفي المعاصر من أدوات علمية، إعادة الحياة للقول الشعري بدراسة الحركات التوليدية، والإشارة المعبرة، بالتنبيه إلى النغمات المطربة، والتنغيمات الآسرة في فضاء وزمان معينين، توظيف المبادئ المشتركة بين الشعر وغيره من الفنون والعلوم، الكشف عن سر الصناعة الشعرية بالانفتاح على نتائج العلوم الدقيقة مثل علم الأعصاب والتشريح ووظائف الأعصاب وعلم النفس وفلسفة الذهن والرياضيات والفلسفة (الإرث الفيثاغوري والتاريخانية)، الإحاطة بكل التفاعلات الدماغية والذهنية والمحيطية التي تؤدي إلى الحركة والعمل باعتبارهما لبنتين أساسيتين لبقاء الكون وحياة الإنسان.

وهذا ما يجعل الشاعر يتحرك وهو يكتب، ويهتز وهو ينشد، ويحمس وهو يرى الاستجابة المشجعة، حركات الشاعر تكون لحناً تحكمه قواعد شبيهة بقواعد الموسيقى كدرجة الحركة، ومدتها، وحدتها، وتركيبها ودلالاتها، ورمزها» (مفتاح، 2010) لا يمكن فهم الخطاب الأدبي إلا ضمن نسق يقتضي البدء من الكل إلى الجزء، أو من الجزء إلى الكل. وهذا ما نجده في القصيدة الرقمية التفاعلية (لا متناهيات الجدار الناري) لمشتاق عباس معن، حيث تبدو كنص متشعب إلى عناصر لا تربط بينها صلات معينة، في حين تتسم بانسجام واتساق وتماسك.

استند محمد مفتاح مثلاً إلى أربع نظريات تبين العلاقة بين الموسيقى واللغة، وتدرج من العام إلى الخاص، ومن الكلي إلى الجزئي، وهي: النظريات التوليدية للموسيقى، التوافقية لرأي جاكيندوف وفريد ليردال، ثم نظرية التعبير الإيقاعي، ثم النظرية الإيقاعية، ثم النظرية الموحدة (مفتاح، 2010) كما أن محمد مفتاح يعتمد منهجية مركبة، يزاوج محمد مفتاح بين السيميائيتين الأمريكية والأوروبية مستمداً منها المفاهيم الملائمة التحليل بالمقومات، والتشاكل، والمربع السيميائي، والأيقونة، والمؤشر، والمؤول، والرمز، والصورورة الدلالية اللا منتهية، وخاصة الاستعارة لمقايضة مجال بمجال، ويعتمد أيضاً اللسانيات وتحليل الخطاب. البحث يقدر كل التقدير ما قدمه محمد مفتاح، لكن سيركز على الاستعارة التزاماً بالحجم المطلوب للبحث؛ يقول محمد مفتاح: "...يمكن اعتبار هذه الاستعارات من قبيل المفاهيم تتولد عنها تعابير استعارية عديدة..." (مفتاح، 2010)

7 الدراسة التطبيقية:

1/7 الاستعارة:

مفهوم الاستعارة "استعمال مجازي للمعنى الخاص بكلمة بمعنى آخر على وجه المشابهة" (البستاني، 1998)؛ أي استعمال لفظ في غير معناه الأصلي، أما الاستعارة المفاهيمية فقد عرفها (لايكوف وجونسون) بأنها "ليست مسألة لغوية فحسب، إنها ترتبط بالفكر وبالبنية التصورية، والبنية التصورية لا ترتبط بالفكر فحسب، بل إنها تتضمن كل الأبعاد الطبيعية في تجربتنا، بما في ذلك المظاهر الحسية في تجاربنا مثل اللون والهيئة والجوهر والصوت" (جونسون، 1996)، فالاستعارة المفاهيمية تتناول الرموز، والأشكال، والصور في القصيدة الرقمية التفاعلية، لتمثيل فكرة أو مفهوم من زوايا نظر جديدة، سيركز البحث على الاستعارة المفاهيمية البصرية. تقوم البلاغة الكلاسيكية على الصور اللغوية، أما البلاغة الرقمية تقوم على الصور الإعلامية واللوغارتمية، تحليلاً وتفاعلاً واستمتاعاً وتأويلاً. تندرج ضمن: البلاغة الرقمية، بلاغة الرابط، بلاغة التحريك،... الخ. فالخيال الشبكي هو نواة البلاغة الرقمية التفاعلية. تتمحور وظائف البلاغة الرقمية التفاعلية حول: الوظيفة البيانية، الوظيفة الحجاجية، الوظيفة الأيديولوجية، الوظيفة الانفعالية، الوظيفة الجمالية، ووظيفة المتعة. تتداخل البلاغة الرقمية التفاعلية مع عدة بلاغات و هي:

2/7 البلاغة المرئية (Visual Rhetoric):

يقر تشارلز هيل ومارجريت هيلمز بأن تعبير "بلاغة المرئي **Visual Rhetoric** يستعمل للإشارة إلى كثير من الأمور المتباينة ويرجعان ذلك إلى أنه نادراً ما يحدث اتفاق على ما يعنيه من يستخدمون هذه التسمية، ومن ثم يصلان إلى نتيجة هي أن الدراسات التي تستعمل تعبير بلاغة المرئي يصعب أن تندرج كلها في حقل معرفي واحد" (اللطيف، 2017)، فالبلاغة المرئية يراها البعض أنها البلاغة التي تستخدم الرسوم البيانية والتوضيحية للتعبير عن العلاقات الكمية. والبعض يرى أن البلاغة المرئية هي دراسة العناصر المرئية في الإنترنت والتواصل الإلكتروني فحسب. وهذا التعدد راجع لكلمة (مرئي) واتساعها الدلالي، لكن البلاغة البصرية تتناول كل العلامات البصرية، وهي نقطة التقاء بين الدراسات البلاغية، والسيميائية، والدراسات الثقافية، البلاغة المرئية تعتمد التحليل والتأويل.

البلاغة الرقمية التفاعلية هي نتاج التطور التقني للإنسان، ويقول جيمس زابان (James Zappan)، أن مصطلح البلاغة الرقمية **Digital Rhetoric** مثير للاهتمام والمشاكل "ويفسر كون المصطلح مثيراً للاهتمام بأنه يقدم امكانيات بحث واعدة، أما كونه يثير مشكلات فيرجع إلى أنه يرفع الغطاء عن مشكلات وتحديات تكييف تقاليد بلاغية استمرت لأكثر من ألفي عام مع قيود التواصل الرقمية الجديدة وشروطه ووسائله" (اللطيف، 2017) فهي تقدم مقترحات كيف يمكن توسيع البلاغة لتكون شاملة

لكل الخطابات، فالبلاغة الرقمية التفاعلية تدرس الإقناع سواء بعلامة لغوية، أو علامة غير لغوية، فلا يمكن الحديث عن الشعرية دون ذكر البلاغة.

ظهور الباعة المرئية راجع إلى محورية العين في الثقافة الغربية، ف "الرؤية سابقة عن الكلام، ينظر الطفل ويدرك قبل أن يتكلم غير أن الرؤية سابقة على الكلام من منظور آخر أيضا: فالرؤية هي التي تجد لنا مكانا في العالم المحيط بنا ونحن نفسر ذلك العالم عبر الكلمات، ولكن الكلمات تعجز عن إلغاء حقيقة أننا محاطون بهذا العالم" (جنكس، 2019) حيث اكتشف الإنسان منذ بداية التاريخ وعيه البصري.

3/7 من استعارة الجملة إلى استعارة الخطاب:

كانت نظرة الاستعارة استبدالها فحسب، حيث تنقل اللفظة مما وضعت له في أصل اللغة إلى ما لم توضع له في أصل اللغة، لعلاقة المشابهة بين المستعار له و المستعار منه، وبقيت محصورة في قفص الجملة. الاستعارة تشكل جزءا كبيرا من نسقنا التصوري، فمن خلالها ندرك العالم ونتفاعل معه، كما أثبت ذلك (جورج لايكوف ومارك جونسون) في كتابهما (الاستعارات التي نحيها بها). العمل الشعري هو مجموعة استعارات تتوالد من الاستعارة الكبرى، أو المفهومية فتشكل تعالقا نسقيا استعاريا. فالاستعارة ليست عشوائية في المنجز الرقمي التفاعلي، ولكنها نموذج ادراك معرفي، يعبر عن رؤية كونية للإنسان والعالم، "فالاستعارة وفق المنظور المعرفي النسقي، أن تسري بنفس التحصيل التصوري العام للنسق الاستعاري إلى استحضار مجمل الأدوار الاستعارية للمكونات البنيوية برمتها (...). فالمكون الاستعاري كائنا ما كان ينسج علاقته النوعية والمتفاعلة مع باقي المكونات، ليسهم في موقعه الخاص على الصعيد الوظيفي في الاشتغال الإبداعي للنسق الاستعاري" (العائد، 2006) القصيدة الرقمية التفاعلية نص جامع له شعريته الخاصة التي تربك ذهنية القارئ، هذه الشعرية أساسها البلاغة و قلبها النابض هو الاستعارة.

راهن الشعر الرقمي التفاعلي على النسق الاستعاري في بناء النص، فالمعنى الهارب الذي يسعى إليه الشاعر، ويستنفر له جميع قدرات اللغة ويتجاوزها (اللغة) إلى الوسائط غير لغوية، لا يتأتى له ذلك إلا بالاستعارة لقوتها. يقول عبد القاهر الجرجاني: "وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشد كانت النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تجد الأريحية أقرب، وذلك موضع الاستحسان" (الجرجاني، 2002). فالجرجاني لا يفصل بين مكونات الوجود التي تبدو متباعدة، ويرى أن الاستعارة كفيلة بجمع المتباعدات، وهكذا تنفتح الاستعارة على إمكانات لا متناهية.

الاستعارات في المنجز الرقمي التفاعلي تولي توجهها شطر قبلة واحدة هي الخطاب ككل. وهذا ما يؤكد بول ريكور "إن العبارات الاستعارية تتطلب سياق قصيدة كاملة هو الذي ينسج الاستعارات فيما بينها، بهذا المعنى يمكن القول مع ناقد أدبي ما بأن الاستعارة هي قصيدة مصغرة" (ريكور، 2001) فهناك استعارة مركزية تتوالد عنها استعارات فرعية، فالقصيدة الرقمية التفاعلية استعارة كبرى تركز على نموذج معرفي خاص بالشاعر، من خلاله يقدم رؤيته الخاصة للعالم ككل، قد يكون العنوان هو النواة التي تتناسل ضمن القصيدة.

إن تحليل الاستعارة الرقمية التفاعلية البصرية يسمح بالإحاطة بنظام تشكل المعنى في النص الشعري، ويمكننا من استنتاج الفرق بين الاستعارة معزولة عن سياقها، والاستعارة التي تحيا بتعدد السياقات داخل القصيدة، فالاستعارة حياة النص. الاستعارة أيضا وسيلة تواصل ثقافية تتجاوز اللغوي، فهي مقترنة بالذهن والعلاقات الفكرية والتأويلية التي يقوم بها المتلقي، الاستعارة عند (جورج لايكوف، ومارك جونسون) آلية جوهرية لحصول الفهم البشري.

4/7 نظرية المزج الاستعاري (اللطيف، 2012):

هي نظرية جزئية من ضمن نظرية المزج المفهومي، وهي نظرية معرفية صاغ أركانها عالمان متخصصان في اللغويات المعرفية هما (مارك تيرنر) و (جيل فوكونير)، خاصة كتابهما (الطريقة التي نفكر بها) الصادر عام 2002 م. هدف نظرية المزج الاستعاري شرح كيفية بناء معاني جديدة بالاعتماد على بنى المعرفة الموجودة لدى الفرد. المفهوم المركزي لديها هو (الفضاء الذهني)، ويقصد به الفضاء الذي يخلقه الفرد في الذهن عند معالجة تلفظ ما، والذي تودع فيه كل أنواع المعلومات والمفاهيم المعرفية التي يحتاجها لمعالجة الأفكار التي يتضمنها هذا التلفظ، ويضم هذا الفضاء المعلومات وثيقة الصلة بسياق التلفظ.

تفترض نظرية المزج الاستعاري أن المزج البسيط يتكون من أربعة فضاءات؛ الأول والثاني مغذيان، والفضاء الثالث هو الفضاء التوليدي الذي يضم العناصر العامة المشتركة التي يشترك فيها الفضاءان المغذيان، والفضاء الرابع هو فضاء المزج، الذي تحدث فيه عملية المزج، وهو الفضاء الذي تمتزج فيه مكونات الفضاءات الثلاث الأخرى بهدف خلق معنى جديد مكتمل وواضح.

البحث هنا يدرس الاستعارات الرقمية البصرية، ومنه فإن نظرية المزج الاستعاري هي الأجدى، البحث سيتناول (النسق الاستعاري للموت والحياة) وتوالده ضمن أنساق أخرى، فهو واحد متعدد، ضمن نسق عام هو النسق الثقافي. تؤثر الاستعارة على البنية الفكرية والاجتماعية والثقافية للمتلقي "الاستعارة لا تقوم بين فكرتين وإنما بين نسقين لهما قيمة معرفية" (الشهيد، 2016) حيث يذهب كل من (لايكوف، وجونسون) إلى أن التأويل الاستعاري يشتغل على فك الرموز فيقوم باستبدال استعاراتنا القديمة وإحلال استعارات جديدة، وهنا تلعب الأبعاد النفسية دورا مهما في إنتاج الاستعارة. يسعى (لايكوف، وجونسون) إلى جعل الاستعارة المفاهيمية أداة لفهم الوقائع والوعي بها والانتباه إلى ما يختفي وراءها من معان مختلفة. فالصورة الرقمية التفاعلية تقوم على مضمونين؛ الأول ظاهر مباشر، والثاني غير مباشر (أنساق مضمرة).

استعارية الاشتغال الفضائي في النص شعريا:

النص الرقمي التفاعلي يستثمر شعرية البصري في الكتابة، فهو دال كتابي (فضاء النص) فالكتابة "ليست تنظيما للأدلة على أسطر أفقية متوازية فقط، إنما قبل كل شيء توزيع لبياض وسواد على مستند هو في عموم الحالات الورقة البيضاء إننا عندما نكتب نتموضع داخل فضاءنا الخطي الذي أبعاده الحروف، وتنظيم الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات" (المكري، 1991) حيث تم دراسة:

شعرية حركة الأسطر:

تقوم حركة الأسطر عائقا أمام تقدم عين القارئ المتعود على القراءة المسترسلة حيث تظهر لنا أسطر شعرية عمودية في اتجاه من الأعلى إلى الأسفل (قلب). يقول محمد مفتاح: " .. وها نحن نفصل القول في الحركة باعتبارها مبدأ كونيا يحاith كل ما في الوجود. الحركة والسكون صنوان يسقيان بماء القوانين الكيماوية، والفيزيائية؛ الحركة تفرض السكون، و السكون يستوجب الحركة، إنهما وجهان لعملة واحدة" (مفتاح، 2010) محمد مفتاح يجمع بين الشيء الفيزيائي، والجسم البشري، و بين النص الأدبي.

شعرية البنية الخطية:

تكون منفصلة، فهي تعوق استرسال القراءة وخطيتها، في الوقت الذي يعرض فيه النص وحدات معجمية، وهنا تدخل شعرية البياض (النص الغائب)، وعلاقة شعرية العنوان بالنص، فالعنوان في شريط منفصل والنص وحده، هذه الفراغات هي استعارة للصمت والغموض من جهة وتعدد الدلالات من جهة أخرى وإعلانا من قبل المؤلف عن ادخال المتلقي في عملية الإبداع. نجدتها في (الفقر) الساعة الواحدة .

الخبز العاطل

يأكل كفي

بعض جروح شفاه صغاري

يرعى كل بقايا الخوف

يكنس من أرجاء الروح

قش الصبر

يا سنبله !

تحمل منذ عجاف أسمر...

سر الموت...

خل رفات الوقت قليلا

الشعرية الرقمية لا تهمش شعرية اللغة، وإنما تجعلها وجها من وجوه متعددة للشعرية، فالسنبله انتقلت من شعرية الحياة إلى شعرية الموت (يا سنبله تحمل منذ عجاف أسمر سر الموت...) شعرية علامات الترقيم:

غياب علامات الترقيم يكون سببا في توسع شعري ناتج عن القراءة الخطية المسترسلة دون توقف عند فاصلة أو نقطة ، بحيث يصير النص أشبه بالجملة الواحدة من بدايته إلى نهايته فهذا انفتاح وتحرر.

في قصيدة (المقاومة) الساعة الثانية عشرة

مازال وجه أُمي

يعد سنوات القحط

بأعوام التجاعيد الناتئة

و يحنو على زغب

من عصافير الوجع الصافي

ويدثر عشا من المواويل الوحيدة

يظلل أحراش الضيم الأسود

يقول محمد مفتاح: " إن الشاعر الواعي، بما يفعل، هو مدون موسيقي، وموزع لألحان قصيدته، ومهندس يرسم الخطوط العمودية والمستقيمة والمنحنية، وهو فنان تشكيلي يوزع الألوان بحسب تجاربه ومهاراته ومقاصده وأهدافه؛ شكل الحروف والرسم بها، و البياض والسواد على الصفحة، وكل علامات الترقيم، وكل أنواع الصوت من نبر وإيقاع وتنغيم ووزن وقياس، بوابة دخول إلى عالم المقطوعة/القصيدة، هذا العالم الذي له لحمه في المعجم" (مفتاح، 2010) تم حذف كل علامات الترقيم، فيبدو النص جملة واحدة بلا حواجز، نصا حرا منطلقا (سنوات، اعوام، عصافير، المواويل، أحراش)، كما أم الصفحات سوداء والكتابة بيضاء وهذا كسر لشعرية الورقة البيضاء والكتابة السوداء في الورقية.

شعرية حركة النص وخلفيته:

يتحرك النص نزولا وصعودا يمينا ويسارا ولا يتوقف إلا عند التأشير عليه، كما أن الرابط (لون بوحك) يبذل خلفية النص من الأسود إلى الأصفر، ولون الكتابة من الأصفر إلى الأزرق الفاتح، وهذه استعارة لحركة التوتر والانفعال. وكذلك استعارة للون السوداوية

الطاعية والكلام الأصفر الغير مجدي، يتغير بفعل القارئ إلى الأصفر والأزرق استعارة لدلالة الأمل في الحياة (أي انتقال من الموت إلى الحياة بفعل القارئ).

النص مكتوب على صفحات مذكرات منفصلة عن بعضها البعض، فرغم ما تحمله جملة (الجدار الناري) من معنى للحماية والتماسك والوحدة إلا أن النصوص منفصلة (تحمّل تناقضا). يلاحظ وجود نصوص مختلفة داخل كلمات (روابط). فالنص ليس طبقة واحدة بل طبقات متعددة (توالد النصوص) وهذا يحمل دلالة الحياة التي ييئها المتلقي.

شعرية التناص البصري الرقمي التفاعلي:

التناص استراتيجي لقراءة النص، فالنص الرقمي التفاعلي مجموعة من النصوص السابقة (إعادة تدوير)، فأكفكار وعواطف المبدع تتجلى في شكل لغوي وغير لغوي (بصري، سمعي، حركي)؛ ومنه فإنه يوجد تناص بصري له دوره في النسق الشعري للمنجز الرقمي التفاعلي. التناص نلمسه في الممارسات الثقافية وعلاقته بالإحالة على الماضي، أو استحضار ما هو غير أدبي في نص أدبي. "أطلقت كريستينا مصطلح التناص (Intertextuality) وقصدت به تداخل النصوص وحضور نص في آخر بأي طريقة كانت" (البريكي، 2006) فالتناص استعارة؛ فهو يقوم على تشابه بين نصين أحدهما حاضر والآخر غائب، ووجه التشابه (المعنى) يعبر عنه بعدة طرق (لغوية وغير لغوية) ويبحث مزج بين فضاءات النصوص السابقة.

النص الرقمي التفاعلي "نص جامع تقوم في أحنائه نصوص أخرى في مستويات متغيرة وبأشكال قد نتعرفها إن قليلا أو كثيرا هي نصوص الثقافة السابقة، ونصوص الثقافة الراهنة، فلكل نص نسيج طارف من شواهد تالدة" (البريكي، 2006) كما تؤكد البريكي أن "خصائص (الأدب التفاعلي) تسمح بأن يتم التداخل بين نص ونص أو بين نص وصورة، أو صوت، أو غير ذلك، مما يشكل إثراء النظرية النقدية" (البريكي، 2006) والنظرية الشعرية، فهذا يثبت أن التناص البصري موجود بقوة، والتناص بما يحمله من دلالة التفاعل يحمل دلالة الحياة للنص الرقمي التفاعلي.

نجد أن للتناص دورا "مؤثرا في تحولات أنظمتها (الأدب الرقمي التفاعلي). الشكلية وانفتاحه وفق آليات الاستعارة والترحيل والاستبدال بينه وبين الأداءات الجمالية التشكيلية والفنية الأخرى وخلق بناء جمالي متحقق بحوارية المنجز الفني مع خطابات أخرى قد تكون سابقة عنه أو معاصرة له" (شعابث، 2014) و شعرية التناص تتجلى بعدة أشكال منها:

تناص خارجي: هو تناص مع صورة الرسم الكاريكاتوري (حنظله) للرسم الفلسطيني ناجي العلي. فحنظله رمز الكرامة العربية المهدمة، و الذي يريد العودة إلى وطنه، لكن مشتاق عباس معن كسر هذه القاعدة، فلم يجعل حنظلة واقفا في مكانه بل يعود إلى الخلف إلى المخيمات فهو يقوم بجهد سلمي.

تناص ذاتي: مع الإبداع الأول لمشتاق عباس معن "تباريح رقمية"، إذ استخدم لوحة الفنان السريالي "سلفادور دالي" (الساعات الذائبة أو إصرار الذاكرة)، وهذه الساعات الذائبة ترمز لمرور الوقت الغير منتظم الذي نشعر به أثناء الحلم، فالوقت العادي يصير اعتباريا، و غير منطقي داخل الحلم، لكن في "لا متناهيات الجدار الناري" استخدم صورة ساعة يعود فيها الزمن إلى الماضي بأرقام رومانية و الوقت يمر ببطء. في "تباريح رقمية" استخدم صورة تمثال يصرخ وهو يبدو مكهما، في "لا متناهيات الجدار الناري" استخدم صورة حنظله الصامت والعائد يديه خلف ظهره، والمخفي لوجهه؛ فهي تحمل دلالة العجز عن التغيير.

* كذلك التناص بين صورة (السنابل) و (أرغفة الخبز)، فمن دقيق السنابل تكون الأرغفة .

5/7 اقتراح استثمار المنهج الأسلوبي لمحمد الهادي الطرابلسي في دراسة الأدب الرقمي التفاعلي:

الأسلوب عند محمد الهادي الطرابلسي:

يرى محمد الهادي الطرابلسي أن "كلمة أسلوب لم تنشأ في أوساط الأدب وليست حكراً على الكتابة فهي لا تعني أسلوب الكتابة إلا عندنا نحن المختصين في اللغة والأدب، فمن طبيعة الأمور أن يدرس أسلوب الكتابة في علاقته بسائر أساليب العيش وأساليب الإبداع في الموسيقى والرسم والفنون التشكيلية وما إليها ولا سيما أن تفاعل هذه الأساليب ملحوظ في كثير من تجارب الشعر الجديد" (الطرابلسي، 2002) فالأسلوب واسع ويشمل البصري، السمعي، الحركي، وهذا إثراء لدراسة الأدب الرقمي التفاعلي و شعرية و بلاغته.

منهج الطرابلسي:

يعتبر كتاب الناقد الأسلوبي محمد الهادي الطرابلسي (خصائص الأسلوب في الشوقيات) أول دراسة عربية شاملة والوجيدة في مجال الأسلوبية العربية و هذا ما يحقق الأصالة، يرى محمد الهادي الطرابلسي "أول ما يستخدم الإنسان لمعرفة الشيء، حواسه. و أول جانب تيسر للإنسان معرفته من الأشياء هو ما يدرك بحاسة، فالحواس تبقى وسيلة الإنسان الأولى في معرفة الأشياء (...) وإنا لنجد في الحواس صنفين: صنفاً يضم حاستي الذوق و الشم، وأثرهما في نفس المستهلك مادي بحت، وصنفاً يضم حواس السمع واللمس والبصر، وأثرهما معنوي أكثر منه مادي لأن المستهلك لا ينتقص من المستهلك شيئاً عند سماعه، أو لمسه، أو رؤيته. و لذلك، في إدراك المعارف الإنسانية، عملت الحواس الثلاث الأخيرة دون حاستي الذوق والشم، والشعر من المعارف الإنسانية، و من جوانبه ما يدرك بحواس السمع واللمس والبصر، وهي موسيقاه و حركته وصوره. هذه مستويات ثلاثة تكون ما يمكن تسميته محيط الكلام" (الطرابلسي، 1981) ما يهمننا هو (أساليب مستويات الكلام)؛ حيث قسم الدراسة إلى ثلاث مستويات وذلك وفق حواس السمع واللمس والبصر والتي يمتلكها الإنسان، ولها دور معنوي لا مادي فهي لا تنتقص من (النص) المستهلك أي شيء عند سماعه أو رؤيته أو لمسه.

أ- مستوى المسموعات (الموسيقى).

ب- مستوى الملموسات (الحركة).

ج- مستوى المرئيات (الصور).

ولعل هذا ما سيجد فيه الأدب الرقمي التفاعلي ضالته في الجمع بين اللغوي وغير اللغوي، لتعميق الدراسة وشموليتها شعرياً، وبلاغياً، وأسلوبياً ببصمة عربية.

8 الخاتمة:

العمل الأدبي إنساني في كل زمان ومكان، ولكن الرؤيا الشعرية تبدل وتتلون بالعصر الذي يتشكل فيه العمل الأدبي. الشعرية البنيوية كانت تحتكم إلى الثنائيات، هذه الثنائيات تخلق تطرفاً مضراً، أما الشعرية الما بعد حداثة تدعو إلى الاختلاف؛ هذا الاختلاف هو الذي سيخرج الشعرية من قفص الموت إلى فضاء التجدد.

صحيح أنه لم يحدث تراكم كبير في القصيدة الرقمية التفاعلية؛ لأن التراكم يولد النوعية، لكن هذا لا ينفي وجود شعر رقمي عربي، ولا ينفي وجود أدب رقمي تفاعلي عربي، ومادام هذا الكائن الأدبي الجديد بدأ في التخلق فإنه يستلزم وجود شعرية خاصة به، هي الشعرية الرقمية.

صحيح أن الأدب الرقمي التفاعلي غربي النشأة، ثم تم استيراده إلى العالم العربي، لكن الأدب الرقمي التفاعلي العربي له شخصيته التي هي في طور البناء، نأخذ من التراث العربي ما يناسبه، ومن الأدب الرقمي التفاعلي الغربي ما يناسبه. فينشأ كائن جديد لا هذا ولا ذاك؛ شخصيته هي شعرية.

الشعرية الرقمية التفاعلية، شعرية ما بعد الحداثة، وتتبنى سماتها من تعدد واختلاف، لهذا فهي شعرية موسعة تشمل (الصوت، الحركة، الصورة)، إنها تبحث عن الكمال فراراً من العجز والنقص.

الآلة تشكل دوراً بارزاً في تكوين الأدب الرقمي، لكنها مجرد أداة تابع للإنسان؛ الإنسان يسعى إلى أنسنة كل ما يبدعه، والدليل هو ضم الأدب إلى الآلة، ليعلم أن الآلة تابعة له، وليس تابعا لها.

نحن الآن ندرس الأدب الرقمي التفاعلي وهو في مرحلته الجنينية، صحيح أنه ليس بالقوة المطلوبة، لكن هذا لا ينفي وجوده هو وشعرية.

علينا أن لا نذوب في الغرب، بل علينا بعث ما كتبه العرب؛ ومثال ذلك المنهج الأسلوبى لمحمد الهاادي الطرابلسي، فهو أسبق من محمد مفتاح وله سمت عربي واضح.

نحن ندرس الادب الرقمي والشعرية الرقمية بوعي شفاهي، و ورقي، و إلكتروني، وليس بوعي رقمي تفاعلي؛ هذا ما تقوله الاستعارة المعرفية البصرية. فرؤيتنا الشعرية رؤيا شفاهية و ورقية؛ وهذا دليل على أننا في المرحلة الجنينية للأدب الرقمي التفاعلي لم نبلغ مرحلة الولادة الفعلية. المرحلة الجنينية تعني مرحلة التخلق والنشأة الأولى، على الباحثين تعميق دراساتهم عربياً ليكتمل نموه وميلاده. الابداع الحقيقي مهما تفاعل مع غيره لا يتغذى إلا من ماضيه الابداعي.

العمل الأدبي أساسه اللغة وستبقى، ويعضدها البقية كالصورة والحركة والموسيقى... نحن نحيا باللغة.

9 المصادر والمراجع:

- (1) أحمد العاقد. (2006). المعرفة والتواصل، عن آليات النسق الاستعاري. الرباط: دار أبي رقيق.
- (2) الشهيد. (2016). الأبعاد التأويلية للاستعارة المفاهيمية في الفن الرقمي و دورها في إثراء القيم الجمالية للمتعلم. pdf مجلة كلية التربية الأساسية، مج 22.
- (3) أماني أبو رحمة. (2013). نهايات ما بعد الحداثة، إرهافات عهد جديد. بغداد: مطبوعات وزارة الثقافة العراقية. دار ومكتبة عدنان.

- 4) أماني أبو رحمة: ،. (2013). نهايات ما بعد الحداثة، إرهابات عهد جديد. بغداد: مطبوعات وزارة الثقافة العراقية. دار ومكتبة عدنان.
- 5) آمنة بلعلی، عبد الله العشي. (2019). فقه الشعر، من سؤال الشكل إلى أسئلة المعنى (ط 1). الجزائر: دار ميم للنشر.
- 6) بطرس البستاني. (1998). المعجم الوسيط، (ط 1). القاهرة، مصر: مجمع اللغة العربية.
- 7) بول ريكور. (2001). من النص إلى الفعل، (ط 1). (ترجمة: محمد برادة، حسان بوقرية، المترجمون) القاهرة: عين للدراسات والبحوث.
- 8) تراث أمين عباس، عادل عبد المنعم شعابث. (آذار، 2014). تناص الشكل في فن ما بعد الحداثة. مجلة كلية التربية الأساسية، صفحة 586.
- 9) تيري إغلتن. (2000). أوهم ما بعد الحداثة، (ط 1). (تأثر ديب، المترجمون) اللاذقية، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع.
- 10) جورج لايفوف ، مارك جونسون. (1996). الاستعارات التي نحيا بها (ط 1). (ترجمة: جحفة عبد المجيد، المترجمون) الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- 11) زيغmond باومان. (2018). الثقافة السائلة (ط 1). (ترجمة: حجاج أبو جبر، المترجمون) بيروت، لبنان: الشبكة العربية للأبحاث والنشر.
- 12) عبد القاهر الجرجاني. (2002). أسرار البلاغة (ط 1). (تح: محمد رشيد رضا، المترجمون) بيروت، لبنان: دار المعرفة.
- 13) عبد الله العش. (بلا تاريخ). ي : حاجتنا إلى الشعر حاجة دائمة. (Facebook، المنتج) تم الاسترداد من المنتدى الثقافي الجزائري.
- 14) عماد عبد اللطيف. (2012). استراتيجيات الاقناع و التأثير في الخطاب السياسي، خطب الرئيس السادات نموذجاً. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 15) عماد عبد اللطيف. (2017). البلاغة العربية المعاصرة، (مدخل موجه للباحث العربي). مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، صفحة 60.
- 16) فاطمة البريكي. (2006). مدخل إلى الأدب التفاعلي (ط 1). الدار البيضاء، بيروت، المغرب. لبنان: المركز الثقافي العربي.
- 17) فرانسوا رسيبي. (2010). فنون النص وعلومه (ط 1). (ترجمة: إدريس الخطاب، المترجمون) دار توبقال للنشر: دار توبقال للنشر.
- 18) كريس جنكس. (09 يناير، 2019). محورية العين في الثقافة الغربية. (ترجمات قسم الفلسفة والعلوم الانسانية، المحرر) مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، صفحة 03.
- 19) محمد أسليم. (بلا تاريخ). نظرية الرواية الواقعية الرقمية. تم الاسترداد من موقع محمد أسليم <http://www.m-aslim.net>.

- 20) محمد الماكري المغرب. (1991). الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي (ط 1). الدار البيضاء: لمركز الثقافي العربي.
- 21) محمد الهادي الطرابلسي. (1981). خصائص الأسلوب في الشوقيات (الإصدار لسلسلة 6) الفلسفة و الآداب)، مج 20، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية). تونس: كلية الآداب والعلوم الإنسانية.
- 22) محمد الهادي الطرابلسي. (2002). حوار مع مجلة ثقافات. صفحة 162.
- 23) محمد مفتاح. (2010). مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة- الموسيقى- الحركة)، مبادئ ومسارات (الإصدار ج ، ط 1). الدار البيضاء، بيروت: لمركز الثقافي العربي.