الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Ministère de L'enseignement Supérieur Et de la recherche scientifique
جامعة 8 ماي 1945 قالمة — Université 8 Mai 1945 Guelma
كليّـــة الآداب واللغـــات — Faculté : des lettres et des langues
قسم اللغة والأدب العربي — Département Lettre et Langue arabes
الرقم:..... — No°:.....

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث

الميدان: اللغة والأدب العربي / الشعبة: دراسات أدبية / الاختصاص: أدب جزائري

تمظهرات هوّية النصّ الأدبيّ من الوسيط الورقيّ إلى الوسيط الرقميّ (بحث في المفاهيم والإشكاليات)

إعداد الطالبة: سرور كعال
إشراف الأستاذة الدكتورة : زوليخة زيتون

بتاريخ: 13 نوفمبر 2025

أمام لجنة المناقشة المكوّنة من:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
ميلود قيدوم	أستاذ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
زوليخة زيتون	أستاذ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
حمزة قريرة	أستاذ	جامعة قاصدي مرباح ورقلة	ممتحنا
عبد الغاني خشة	أستاذ	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا
راوية شاوي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعيّة: 1446-1447هـ/2024-2025م

بسم الله الرحمن الرحيم

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَأَن لَّيْسَ لِلْإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَىٰ (39) وَأَنَّ سَعْيَهُ سَوْفَ يُرَىٰ (40)

ثُمَّ يُجْزَاهُ الْجَزَاءَ الْأَوْفَىٰ (41) وَأَنَّ إِلَىٰ رَبِّكَ الْمُنتَهَىٰ (42)﴾

(سورة النَّجْم)

إلى تلك التي مضت في الدرب رغم كل العثرات...
إلى نفسي التي قاومت التعب، وابتلعت الألم، ومضت
في صمتٍ نحو الحلم بتوفيق من الله...
هذا الإنجاز شهادة حياة قبل أن يكون شهادة علم.
إلى حبيبة قلبي أمي... من احتضنتني وآمنت بحلمي،
فصار الحلم بيننا وعدا، وها هو يتحقق... لك وحدك.
دعائي لقلبيكما أمي وجدتي الغالية، بعافية دائمة وفرح لا يغيب...
ولروح جدي الغالي، بالرضا والسكينة في دار الخلود...
إلى إخوتي، سندي الذي لا يميل حين تميل الخطى، كل الحب لكم
وشكري ممتد لكل من منحني عونا صادقا في هذا الطريق...

سرور

المقدمة

المقدمة:

ظهرت العولمة الرقميّة في القرن العشرين تلبيةً لحاجة العالم الغربيّ، التي دعت إلى تبادل المعلومات وتعزيز عملية التواصل عن بعد وتسريعها، حيث أصبح جهاز الحاسوب وشبكة الأنترنت الوسيلتين المعتمدتين في تحقيق هذه العملية التواصلية، وقد أسفر بداية هذا التحوّل الوسائطيّ عن تحوّلات جذريّة في عالم الكتابة، كونها لغة التواصل الأساسيّة والعملية العقليّة التي تعبّر عن الأفكار والمشاعر بشكل ثابت وواضح لتحقيق التفاعل، فالنصّ المكتوب يتميّز بالدقّة والوضوح والسرعة في الصياغة، مقارنة بغيره –من مكوّنات الوسائط المتعدّدة (الصوت، الصورة، الفيديو...) التي صاحبت هذه الثورة الرقميّة وأسهمت في تحقيق التواصل التفاعليّ بين الثقافات.

تبعا لذلك، تولّد عن الاكتساح التكنولوجيّ لعالم الألفية الثالثة نشوء ثقافة رقميّة سرعان ما انتشرت في أرجاء العالم، ومسّت كافة المجالات العلميّة والعمليّة. وقد سهّل الارتباط الوثيق للوسائط المتعددة بعالم الكتابة والتواصل التفاعليّ تداخل مجال الأدب بالرقميّة، على الرغم من التباعد الظاهريّ بين المجالين، إلاّ أنّ تضافر مجموعة من العوامل التقنية، والثقافية، والاقتصادية والفكرية قد أسهم في ولادة أدب يعتمد في إنتاجه على الوسائط الرقميّة بدل الورقية التقليديّة، استقر البـحث المعرفيّ الغربيّ على تسميته بـــ: " **Digital Literature** " ويقابله في البحث العربيّ مصطلح "**الأدب الرقميّ**"، وهو أدب يمارس حضوره إنتاجا وتلقيّا في البيئة الرقميّة، أي أنّه انتقل من العالم الواقعيّ الملموس إلى عالم افتراضّي اكتسب فيه هوّية جديدة بخصائص رقميّة تسمح له بالاستقرار فيه، ما أسفر عن تحوّلات جذرية في مفاهيم وإشكاليات العملية الإبداعية الأدبيّة.

وفي ظلّ هذه الثورة التكنولوجيّة، أولت دراسات العلوم الإنسانية في العصر الرقميّ اهتماما واسعا برصد التحوّلات الثقافية والمفاهيميّة التي طرأت على مكوّناتها وخصائصها إثر ارتباطها بالوسائط المتعددة، وينصبّ اهتمام المجال الأدبيّ بشكل خاص على عنصر (النصّ) الذي خلخل الوسيط الرقميّ آليات بناءه وإنتاجه وتلقيه، وبناء على ذلك يبرز موضوع أطروحتنا هذه الموسومة بـ: "**تمظهرات هوّية النصّ الأدبيّ من الوسيط الورقيّ إلى الوسيط الرقميّ (بحث في المفاهيم والإشكاليات)**"، الذي تنبع أهميّته من الحاجة الملحّة للدراسات الأدبيّة والنقدية المعاصرة إلى فك التداخل المفاهيميّ في الأدب الرقميّ، ورفع اللّبس عن غموض بعض المصطلحات التي اكتسبها

النصّ الأدبيّ في بيئته الرقميّة الجديدة، والتي أفرزت مجموعة من الإشكاليات المرتبطة بهذا المجال، انطلاقا من إشكالية ضبط تسميةٍ تناسب هذا النوع المستحدث من الأدب، وصولا إلى إشكاليات أقطاب عملية الإبداع الأدبيّ الرقميّ، وكلّها إشكاليات لا بدّ من طرحها والكشف عنها، وذلك من خلال ضبط دلالات هذه المفاهيم والمصطلحات الأساسيّة وتحديد امتداداتها التنظيرية والإجرائية، انطلاقا من التنظيرات العلميّة الغربيّة والعربيّة السابقة حول هذا الموضوع، والتجارب الإبداعيّة في مجال الأدب الرقميّ، ووفقا لهذه الحاجة العلميّة تتقاطع مجموعة من الدوافع الموضوعية والذاتية لاختيار موضوع أطروحتنا؛ والمتمثّلة في:

- حاجة المجال الأدبيّ المستحدث إلى مقاربته إثر تحوّله الوسائطيّ.
- ضرورة الفصل في المفاهيم والمصطلحات، حيث لا يزال الأدب الرقميّ في حاجة ماسّة إلى الفصل في مفاهيمه ومصطلحاته وجنسه.
- إعادة النظر في هذه المفاهيم من زاوية معاصَرة مجال الأدب الرقميّ والتعامل مع وسائطه لجعله أكثر وضوحا.
- الميل إلى دراسة الصورة، وهذا ما يوفّره مجال الأدب الرقمّيّ.

لم يكن لموضوع أطروحتنا المتمحوّر حول مفاهيم وإشكاليات النصّ الأدبيّ في هوّيته الرقميّة الجديدة، أن يظهر وتبرز أهميّته لولا التراكمات المعرفية الأكاديمية السابقة، التي أسهمت في بناء تصوّرات أوّلية حول الأدب الرقميّ والإحاطة بهذا المجال من زوايا معرفية مختلفة، ساعية هي الأخرى إلى الكشف عن الخصائص الجديدة التي اكتسبها النصّ الأدبيّ إثر تحوّله الوسائطيّ في هذا في العصر الرقميّ، وتتمثل عناوين أهمّ هذه الدراسات الأكاديميّة السابقة في:

- ريمة حمريط: سيميائية اللّغة والصورة في النصّ التفاعليّ العربيّ –روايات محمد سناجلة أنموذجا– أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه، 2019-2020.[1]؛ تتساءل الباحثة في هذه الدراسة عن إمكانية الأنظمة اللّغوية وغير اللغّوية في إثراء التخييل بتحقيقها شرط التفاعلية؟ ، وكيفية مقاربة ما هو لسانيّ بآليات ما هو بصريّ؟. وقد توصّلت من خلال دراستها إلى أن الصورة الرقميّة تدمّر العلاقة بين الواقع والخيال في النصّ التفاعليّ.

[1] - رابط الأطروحة: https://bucket.theses-algerie.com/files/repositories-dz/2733385494664213.pdf

- عدنان فوضيل: الأدب الرقميّ العربيّ بين التنظير الأجناسيّ والعولمة الثقافية – مقاربة تحليلية مقارنة–أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، 2020-2021.[2]؛ يتساءل فيها الباحث عن موقع الأدب الرقميّ العربيّ في علاقته بالآخر؟، وعن مدى تمكّن النقد وآلياته من مسايرة هذا المنتوج الجديد؟، فضلا عن تناوله لخصائص هذا النّص الجديد من خلال أبعاده الثقافية ومطارحاته النقدية.
- نسيمة بوفراش: الأدب العربيّ التفاعليّ في ظلّ تحوّلات ما بعد الحداثة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، 2022.[3]؛ قاربت من خلالها إشكالية "ما موقع الأدب الرقميّ/ التفاعليّ من ظلّ تحوّلات ما بعد الحداثة؟"، التي وضعت لها جوابا استقرائيا من خلال التدقيق في مكوّنات الخطاب الأدبيّ الرقميّ، والاقتراب من الأجناس غير الأدبية أو الفنيّة، وكذا تقنيّة النصّ المترابط.

بناء على هذا الزخم المعرفيّ المنتج في العصر الرقميّ، تشهد الأبحاث الأكاديمية في العقود الثلاثة الأولى من الألفية الثالثة اهتماما متزايدا بمجال الأدب الرقميّ، إلاّ أنّ هذا المجال لا يزال يعاني من إشكاليات معرفية تعرقل مسار البحث والاكتشاف فيه، لعلّ أبرزها التداخلات المفاهيمية والغموض الاصطلاحيّ التي تلبست النصّ الأدبيّ، لا سيما الإشكاليات المنبثقة عن تحوّلات في هويّته إثر تحوّله الوسائطيّ، التي نسعى لرصدها من خلال هذا البحث والمتمثلة إشكاليته الرئيسية في: **"كيف تتمظهر هويّة النصّ الأدبيّ من الوسيط الورقيّ إلى الوسيط الرقميّ، انطلاقا من مفاهيمه وإشكالياته؟"**. وهي الإشكالية التي حاولت أن تراهن على مجموعة من التساؤلات نفترض أنّها تُسهم في تفكيكها، لأنّها تفرض نفسها بإلحاح بارتباطها الوثيق بالإشكاليّة الرئيسية، وتمثّل امتدادا لها على المستوى التأصيليّ، والتنظيريّ، والتطبيقيّ، والمنهجيّ بشكل خاصّ، وهي:

1. إلى أيّ مدى أعادت العولمة الرقميّة صياغة عالم الكتابة؟، وكيف أثّرت هذه التحوّلات على القيمة الأدب؟
2. هل يمكن اعتبار الأدب الرقميّ نتاجا مباشرا لاحتكاك المجال الأدبيّ بالتقنيّة الرقميّة؟
3. ما هي المعايير المعتمدة في تحديد أنواع النصوص الأدبية في الفضاء الرقميّ؟، وهل أثّر التحوّل الوسائطيّ على أقطاب العملية الإبداعية (المنتج، المتلقي، النصّ) في البيئة الرقميّة؟

[2] - رابط الأطروحة: https://dspace.ummto.dz/items/3452cc01-408f-404c-91c7-45e967825d17
[3] - رابط الأطروحة: https://bucket.theses-algerie.com/files/repositories-dz/1421849307106776.pdf

4. ما هي التحديّات التي تواجه كلاّ من المبدع والمتلقي في التجربة الأدبيّة الرقميّة؟ ثم، ما هي الإشكاليات الفنيّة والنقدية التي تواجه النصّ الأدبيّ في البيئة الرقميّة؟، هل يملك الوسيط الرقميّ سلطة على أقطاب العملية الإبداعية؟
5. إلى أيّ مدى يمكن للقصيدة الرقميّة توظيف العناصر غير اللغوية؟، وكيف تتفاعل مع العناصر اللغوية لتعزيز الدلالات الجمالية والوظيفية، في ظلّ الحفاظ على حدود الجنس الأدبيّ؟
6. كيف تسهم آليات السيميائية التداولية في استكشاف العلاقة بين ما هو لغويّ وغير لغويّ في القصيدة الرقمية؟

تظهر هذه التساؤلات المطروحة متشابكة ومتشعّبة تعكس طبيعة مرجعيات مجال "الأدب الرقميّ" المنبثقة منه، بوصفه نوعا أدبيّا ناتجا عن تداخل مجالين متناقضين (الإبداع الأدبيّ والتقنية الآلية)، يقتضي مقاربته من منظور التعدد المنهجي؛ يستجيب لتشابك مرجعياتها المعرفية، والمتمثلة في: المنهجين (الوصفي التحليلي و المقارن) لمعرفة التحوّلات السطحية والعميقة التي طرأت على النصّ الأدبيّ إثر انتقاله إلى الوسيط الرقميّ وتحديد مفاهيمه وخوض إشكالياته، أمّا الكشف عن عوامل تأسيس الأدب الرقميّ وإرهاصات ظهوره في العالم الغربيّ والعالم العربيّ؛ فإنّ المنهج التاريخي يفرض حضوره في هذه الرحلة البحثية والحفر في الأبحاث المُهملة، وأيضا في تتبّع مراحل تطوّر الأدب الرقميّ، بينما فهم علاقة الصورة والصوت باللّغة الخطيّة في القصيدة الرقمية وتحليل عتباتها النصّية، فإنها مقاربة تستدعي آليات المنهج السيميائيّ التداوليّ لاكتشاف الدلالات الوظيفيّة والجماليّة فيها.

انطلاقا من هذه التعددية المنهجية التي تطلّبتها تساؤلات الموضوع المتداخلة، تتحدّد مجموعة أهداف نسعى في أطروحتنا هذه إلى بلوغها، والتي يمكن تلخيصها في:

1- الكشف عن العوامل التقنيّة والثقافية والفكرية التي أسهمت في تأسيس الأدب الرقميّ في العالم الغربيّ، ومساءلة سبب تأخّر ظهوره في العالم العربيّ.
2- رصد إرهاصات الأدب الرقميّ في العالم العربيّ وبدايات التأسيس له، مع التطرّق إلى بواكير التجارب الإبداعيّة في الأدب الرقميّ في مختلف أنواع نصوصه من مختلف الأجناس الأدبية في العالمين.
3- التمييز بين أنواع نصوص الأدب الرقميّ (الإلكترونيّ، المترابط، الرقميّ، التفاعليّ) والفصل في مفهومها بناءً على خصائص الوسيط الرقميّ المستثمرة فيها، فضلا عن التفرقة بين مفهوم التفاعل النصيّ والنصّ المتفاعل والنصّ التفاعليّ.

4- المقارنة بين أقطاب العملية الإبداعية في الوسيطين، وكيف أصبح المتلقيّ يمتلك وظيفة البناء/الكتابة في النصّ الأدبيّ التفاعليّ.

5- الكشف عن إشكاليات وتحديّات المنتج والمتلقيّ والنص في البيئة الرقميّة؛ وإعادة النظر في مركزية وهامشية كلاهما حسب أنواع نصوص الأدب الرقميّ.

6- محاولة الإمساك بآليات تحليل العناصر الرقميّة التي اكتسبها النصّ الأدبيّ من الوسيط الرقميّ.

يقتضي تحقيق هذه الأهداف الموزّعة بين الاستكشافية والنظرية والإجرائية، بناء خطة علمية محكمة تراعي هذا التنوّع وتضمن معالجتها بتدرّج منهجيّ، انطلاقا من هذا الإطار المفاهيمي العام وصولا إلى التطبيقيّ تظهر خطّة أطروحتنا الموزّعة بين مدخل وأربعة فصول، وخاتمة، وفق التصوّر الآتي:

المدخل: جاء بعنوان "**هوية النص الأدبي بين العولمة الرقميّة وتحوّلات الكتابة**" وينقسم إلى قسمين:

- **القسم الأوّل**: وُسم بـ: **مفهوم العولمة الرقميّة**: تطرّقنا من خلاله إلى مفهوم العولمة الرقميّة باعتبارها إحدى مراحل تطوّر الحداثة في الألفية الثالثة، وكيف هيمنت الثقافة الرقميّة على الإنسان المعاصر وحققت التواصل التفاعليّ؛ من خلال الوسائط المتعدّدة في العالم الافتراضيّ، باعتبارها العنصر المشترك بين المجتمعات والثقافات المختلفة في العصر الرقميّ.
- **القسم الثاني**: وُسِم بـ:" **العولمة الرّقميّة وتحوّلات الكتابة**"، عالجنا فيه تحوّلات الكتابة في العصر الرقميّ، انطلاقا من مفهومها ووظيفتها التقليديين، وصولا إلى ممارستها في البيئة الرقميّة، من خلال التطرّق إلى التحوّل الوسائطيّ، الشكليّ، المفاهيميّ، الوظائفيّ، والمعياريّ الذي أحدثه الوسيط الرقميّ.

الفصل الأوّل: أُدرج تحت عنوان "**السيّاق المعرفيّ والتاريخيّ لنشأة الأدب الرقميّ**"، درسنا فيه ملامح تطوّر الأدب الرقميّ في العالم الغربيّ والعالم العربيّ تنظيرا وإبداعيا في سياق تحولات الكتابة، جاء في ثلاثة مباحث:

- **المبحث الأوّل**: يظهر بعنوان "**عوامل ظهور الأدب الرّقميّ**"، بسطنا من خلاله أهم العوامل التقنية والثقافية والفكرية التي أدّت إلى ظهور الأدب الرقميّ، وقد توصّلنا من خلال مجموع هذه

العوامل إلى أنّ امتلاك العالم الغربيّ للتكنولوجيا، وإيمان فلسفة ما بعد الحداثة بالانفتاح الثقافيّ أسهم بشكل أساسيّ في ظهور الأدب الرقميّ لأوّل مرة في العالم الغربيّ.

- **المبحث الثاني**: جاء تحت عنوان " **الأدب الرقميّ والتجربة الغربيّة: التأسيس والإنجاز الإبداعيّ**"، استعرضنا من خلاله أهمّ المنجزات الإبداعيّة (الشعرية والسردية) في بداياتها الأولى لمجموعة من المبدعين في العالم الغربيّ؛ وما استُجد منها في القرن الحادي والعشرين، إضافة إلى الدراسات التنظيرية التي أسّست لبدايات ظهور الأدب الرقميّ.
- **المبحث الثالث**: وُسم ب:"**الأدب الرّقميّ والتجربة العربيّة: المعوّقات، التأسيس، والممارسة الإبداعيّة**"، انطلقنا فيه من مفهوم الفجوة الرقميّة، ثم طرحنا أهمّ العوامل الداخلية والخارجية التي عمّقت من تغلغلها في العالم العربيّ، باعتبارها سببا رئيسيّا في عرقلة التطوّر الرقميّ فيه. لنتطرق بعدها إلى دراسة التجربة الأدبيّة الرقميّة في العالم العربيّ مقارنة بنظيرتها في العالم الغربيّ، مشيرين في ذلك إلى البدايات الأولى للشعر والسرد في المشرق والمغرب العربيين، في مختلف أنواع نصوص الأدب الرقمّي (الإلكترونية، الرقمية، التفاعلية، المترابطة)، وكذلك إلى الدراسات التنظيرية العربيّة في هذا المجال عن طريق رصد إرهاصات ظهور الأدب الرقميّ العربيّ في نهايات القرن العشرين، والتأسيس له في القرن الحادي والعشرين، من خلال تتبع جهود بعض الباحثين العرب ومُؤلفاتهم في هذا المجال.

الفصل الثاني: عُنون بـ: **المرجعيات المفاهيمية للأدب الرّقميّ**: عملنا على رصد تحوّلات الأدب وخصائصه في بيئته الجديدة، من خلال تفكيك مكوّناته النصيّة والأدبيّة، جاء في ثلاثة مباحث:

- **المبحث الأوّل**: جاء **بعنوان "النصّ الأدبيّ وتحوّلات المفهوم في سياق ما بعد الحداثة"**، تتبّعنا في هذا المبحث تطوّر مفهوم "النصّ الأدبيّ" انطلاقا من تطوّر مفهوم "النصّ" في دراسات ما بعد الحداثة.
- **المبحث الثاني**: يحمل هذا المبحث عنوان " **دور الوسيط الرّقميّ وخصائصه في إنتاجيّة الأدب الرّقميّ**"، وقفنا من خلاله على مفهوم "الوسيط الرقميّ" وخصائصه غير اللغوية؛ البصرية (الثابتة والمتحركة) والسمعية (الصوت والموسيقى) المستثمرة في الأدب الرّقميّ، بما في ذلك طبيعة "التفاعل" عبر الوسيط الرقميّ ودوره في تطوير مفهوم "التفاعل النصّي" في الأدب الرّقميّ، مُدعّمين هذه المفاهيم بمخططات تعزّز تحوّل مفهوم العملية الإبداعيّة في البيئة الرّقميّة.

- **المبحث الثالث:** جاء بعنوان: **"تمايز الأنواع النصيّة في الأدب الرقميّ "**، خُصّص هذا المبحث للتمييز بين أنواع نصوص الأدب الرقميّ (النصّ الالكتروني، النصّ الرقميّ، النصّ التفاعليّ)، بناءً على الخصائص المستثمرة فيها من الوسيط، ومفهوم "التفاعلية" التي تُشكّل الميزة الفاصلة بين النصوص ذات النسق الإيجابيّ وذات النسق السلبيّ.

الفصل الثالث: اخترنا له عنوان **"إشكاليات الأدب الرّقميّ**: حاولنا في هذا الفصل طرح إشكاليات مركزية يثيرها مجال الأدب الرقميّ، من خلال ثلاثة مباحث:

- **المبحث الأوّل:** نسعى في هذا البحث المعنون بـ **"الأدب الرّقميّ وإشكاليّة المفهوم والمصطلح** " إلى الفصل في إشكالية تسمية النوع الأدبيّ الناتج عن تداخل المجال التكنولوجيّ بالمجال الأدبيّ، من خلال العودة إلى بدايات ظهوره وخصائصه الأولى قبل تطوّره، إضافة إلى التعمق في سبب رفض بعض التسميات المقترحة له، بناء على الخصائص المستثمرة فيه من الوسيط الرقميّ.
- **المبحث الثاني:** جاء هذا المبحث معنونا **"الأدب الرّقميّ وإشكالية مفهوميّ (المنتج والمتلقّي)"** نتقصّى في هذا المبحث الإشكاليات التي مَنحت المنتج والمتلقي في نصوص الأدب الرّقميّ خصائصا وميزات جديدة، من خلال معالجة إشكالية تسمية كلّ من المنتج والمتلقيّ، وإشكالية تغيّر مكانة المنتج بين المركز والهامش باختلاف أنواع نصوص الأدب الرقميّ، إضافة إلى علاقته الجدلية بالآلة "الوسيط الرقميّ" ودور كليهما في إنتاج النصّ الرقميّ، أمّا المتلقي فقد حاولنا معالجة إشكالية تحوّله من القارئ إلى المتلقيّ نظرا لتطوّر وظائفه.
- **المبحث الثالث:** وُسم بـ: **"إشكاليات النصّ الأدبيّ في البيئة الرّقميّة"**، يعالج ثلاث إشكاليات مرتبطة بنصوص الأدب الرقمي، وهي:

1- **إشكالية التغير والتحوّر في النصّ الرقميّ:** نكشف في هذه الإشكالية عن إيجابيات وسلبيات الديناميكية في نصوص الأدب الرّقميّ كلّ حسب نوعه، ومدى استجابته لتغيرات الفضاء الرقميّ.

2- **تحديات تجنيس نصوص الأدب الرقميّ:** نوضّح في هذا العنصر أسباب ظهور إشكالية التجنيس في الأدب الرقميّ، ومدى اختلاف بروزها بين أنواع نصوصه، التي تنفتح على مختلف الفنون بسبب اعتماد الوسيط الرقميّ منتجا لها، وقد ألحقنا هذه الإشكالية بطرح مجموعة من التساؤلات المرتبطة بنماذج نصيّة قابلة للإنجاز في البيئة الرّقمية.

3- **إشكالية المقاربة النقدية:** نوضح من خلال هذه الإشكالية أنّ أولى خطوات هذه النقد الرقميّ هي "عملية الفرز" التي يقوم بها الناقد الرّقميّ للنصوص الأدبيّة في الفضاء الرقميّ المتشعّب حتى تلائم مكوّناتها، الذي يتطوّر بدوره بتطوّر خصائص الأدب. لنصل إلى أنّ النقد الرقميّ لم تتّضح ملامحه بعد.

الفصل الرابع: جاء هذا الفصل تطبيقيا بعنوان: "**قصيدة لاعب النرد الرّقمية: بين التشكيل الجماليّ والدلالات الوظيفية في ضوء آليات المنهج السيميائيّ التداوليّ**"، طرح في ثلاثة مباحث:

- **المبحث الأول:** جاء موسوما بـ " **مفهوم القصيدة الرّقميّة**"، طرحنا فيه أهم مفاهيم القصيدة الرقمية وعناصر اختلافها عن القصيدة الإلكترونية.
- **المبحث الثاني:** عنون بـ: "**اشتغال العتبات النصّية في قصيدة " لاعب النرد**"، عرضنا فيه المفاهيم النظرية في جانبها التطبيقيّ من خلال قصيدة "لاعب النرد" لمحمود درويش الرّقميّة، ومقاربة عناصرها اللّغوية وغير اللغوية بآليات المنهج السيميائيّ التداوليّ لاكتشاف الدلالات الوظيفية والجمالية لهذه المكوّنات، بدءً بالعتبات النصيّة التقنيّة الوظيفية والعتبات النصيّة الجمالية، إضافة إلى استقراء الصوّر واللّغة الخطيّة بين الحضور والغياب.
- **المبحث الثالث:** وُسم بـ: " **قصيدة "لاعب النرد " الرّقمية والانفتاح على المفاهيم الجديدة (السير ذاتية والمونودراما والصوت والموسيقى)**، وقفنا عند السيرة الذاتية للشاعر "**محمود درويش**" من خلال الانفتاح على الأحداث التاريخية التي أشار إليها المنتج في القصيدة من خلال الصوّر، وصولا إلى انفتاح القصيدة على الفنّ المسرحيّ (مونودراما)، هذا ولم نغفل عن تجليّات الجانب الصوتيّ- الموسيقي في القصيدة المتمثّل في صوت الشاعر والموسيقى التصويرية.

اعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المراجع، أهمّها:

1- Raine Koskima: Digital literature From Text to Hypertext and beyond.
2- Roswitha Skare: Paratext – a Useful Concept for the Analysis of Digital Documents?
3- زرفاوي عمر: الكتابة الزرقاء، مدخل إلى الأدب التفاعليّ.
4- جميل حمداوي: الأدب الرقميّ بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية).

5- سعيد يقطين: النصّ المترابط ومستقبل الثقافة الرقمية.

6- إيمان يونس: إيمان يونس وعايدة نصر الله: التفاعل الفنّيّ الأدبيّ في الشعر الرقميّ، قصيدة «شجرة البوغاز» نموذجًا.

وتظهر صعوبات هذا البحث في تداخل موضوعه الأدبيّ مع مجال الرقميّة، وانفتاحه على تخصصات مختلفة، من ثم تأتي ندرة المصادر والمراجع المواكبة للمفاهيم المتطوّرة من هذا المجال، وإن وجدت فهي باللغة الأجنبية التي تتطلب اهتماما من طرف المخابر العلميّة.

وفي الختام أتقدم بفائق الشكر لكلّ من كان لي سندا لإتمام هذا العمل، ونرجو من الله عز وجلّ أن يكون بدايات الإنجازات العلمية وليس آخرها، وأخصّ بالشكر الخالص **للأستاذة الدكتورة المشرفة "زوليخة زيتون "** على مساندتها لي في إتمام هذا العمل وقطف ثماره.

المدخل: هوية النص الأدبي بين العولمة الرقميّة وتحوّلات الكتابة

1- مفهوم العولمة الرقميّة

2- العولمة الرقميّة وتحوّلات الكتابة:

أ- التحوّل الوسائطيّ

ب- التحوّل الشكليّ

ت- التحوّل المفاهيميّ

ث- التحوّل الوظائفيّ

تمهيد:

تعوّد "الذكاء الانسانيّ" على التعامل مع متغيّرات الحياة ومواجهة صعوباتها وتحدّياتها بابتكار الوسائل اللاّزمة، فقد ظهرت آثار الذكاء الانسانيّ بشكل بارز أثناء الثورة الصناعية الأولى والثانية في القرن الثامن عشر، ثمّ الثورة الصناعية الثالثة التي أحدثت انقلابا في الموازين العالمية بدايات القرن التاسع عشر، لكن مع التطوّر التكنولوجي الهائل الذي يشهده العالم منذ نهايات القرن نفسه، وتجاوز "الذكاء الاصطناعي" حدود الخيال وتوقّعات ذكاء الانسان العاديّ، وما يحدث من تنافس وتسابق في اختراع تقنيات وأنظمة تكنولوجية وتطويرها، قد خلق خوفا ورعبا كبيرين لدى الإنسان المعاصر، من الحاضر الذي يعيشه والمستقبل المجهول أيضا، بسبب لامحدودية هذا التطوّر الذي لم يعد خطرا على منصب عمله فقط وتولّي دوره في الكتابة والقراءة والرسم، أو تنظيم الملفّات والبضائع وغيرها من المهام التي تستوجب العنصر البشريّ، بل أصبح يهدّد وجوده الماديّ والمعنويّ، على الرغم من مزاياه والإيجابيات والميزات التي يزعمها أصحابها.

وهو الأمر الذي جعل "**بيتر بي سيل**" (**Peter B. Seel**) يتساءل في كتابه (الكون الرقميّ)؛ "هل سيكون تعايشنا المستقبليّ مع هذه الكمبيوترات الشخصيّة المحمولة على تلك الدرجة من الرومانسيّة التي وصفها "**بروتيجان**" (**Brautigan.Richard**) في قصيدته؟، أعتقد أن هذا من أهمّ الأسئلة الوجودية في القرن الحادي والعشرين"[4]. إنّ مثل هذا التساؤل لا يكون في محلّه إلاّ عندما يدرك الانسان اليوم أنّ حاسوبه أو هاتفه هو جاسوس في هيئة صديق حميم، يهدّد خصوصيته الشخصية ولا يتوانى في الاستيلاء على هويّته لمنحها لروبوت معيّن أو شخصية افتراضية قد تعيش معه في الزمن نفسه أو في زمن آخر قادم.

1- مفهوم العولمة الرقميّة:

أدّى ظهور "الثورة الرقميّة" إلى إحداث تحوّلات جذريّة في كافة المجالات، أوّلها فرض "ثقافة رقمية" مهيمنة على مختلف فئات المجتمع، تهدف إلى اكتساح أوسع مدى ممكن من مجالات الحياة، وبالتفاتنا إلى مفهوم "الثقافة" فإنّنا نجد في بعض مناحيها أنّها تعني ذلك "المخزون المعرفي لقيم المجتمع

[4] – بيتر بيسل: الكون الرقميّ (الثورة العالمية في الاتصالات)، ترجمة: ضياء وزّاد، مراجعة: نيقين عبد الرؤوف، هنداوي سي أي سي، الولايات المتحدة الأمريكية، د.ط، د.ت، ص339.

وأعرافه السائدة؛ التي يتأثّر بها أفراد المجتمع بمختلف فئاتهم؛ المتعلّم والأميّ... بدرجات متفاوتة وفق استيعاب كلّ منهم"[5].

ثم إذا التفتنا من جهة ثانية إلى مجتمعات اليوم في كلا العالمين وما تؤول إليه نتيجة تأثّرها بموجة التطوّر الرّقميّ، يجعلنا نُقرّ بأنّ نوعا جديدا من ملامح ثقافة جديدة أصبح بارزا أثره في سلوك الفرد اليوم في الألفية الثالثة، ألا وهو أثر "الثقافة الرقميّة" الذي بات واضحا في التعاملات والمصالح الصغيرة منها والكبيرة، فقد تمّت برمجة عقولنا بطريقة أو بأخرى على أن تطوّر الانسان اليوم لا يكون إلاّ بمقدار توفّر التقنية الرقميّة وتطوّرها في تفاصيل حياته، "فالقبلية التكنولوجية هي إلى حدّ كبير سياسية، (...) فالإنسان اليوم يستطيع أن يؤكّد بأنّ مكننة العالم التكنولوجيّ يمكن أن تُسرّع من خطى مجتمع ما، كما يمكن أن تَحدّ منها، وإذا ما تحوّلت التقنية إلى صورة شاملة للإنتاج الماديّ فإنّها تعيد صياغة الثقافة بكاملها"[6].

من الواضح أنّ العالم اليوم أصبح يعيش تحت ظلّ هذا الإنتاج الماديّ الرقميّ الذي أصبح يتحكّم في سيرورة نمط الحياة وتشكّلاتها، كما يمكن للباحثين اليوم ملاحظة أن معظم المصطلحات المتداولة قد اتخذت من "الرقميّة" صفة لصيقة بها؛ (التعليم الرقميّ، الاقتصاد الرقميّ، المواطن الرقميّ، الحماية الرقميّة، الإنتاج الرقميّ، النصّ الرقميّ... وغيرها)، ومنه فإن "الثقافة الرّقميّة" مصطلح معاصر تعرّفه الجمعية الدولية لتكنولوجيا التعليم (**ISTE**) بأنه يعني "منظومة متفاعلة من الاستراتيجيات والمعارف والمهارات والمعايير والقواعد والضوابط والأفكار والمبادئ المتّبعة في الاستخدام الأمثل والقيم للتقنيات الرقميّة، واستثمارها بطريقة ذكيّة وآمنة من خلال التحكّم في الوصول إلى المحتوى الرقميّ وانتاجه من خلال عمليات الإتاحة المعادلة..."[7].

ومع انتشار الثقافة الرقميّة التي تمكّنت من خلق قاسم مشترك بين المجتمعات – على الرغم من اختلافها اللّسانيّ والثقافيّ–تحت سقف مشترك تمثّل في "لغة الثقافة الرقميّة"، وذلك بواسطة

---

[5] – صليحة محمد، سامي بخوش: الثقافة الرقميّة: دراسة تحليلية في المفهوم، المجلة الجزائرية للأمن والتنمية، المجلد10، العدد02، أفريل2021، ص02.

[6] – يورغن هابرماس: العلم والتقنية كـ «إيديولوجيا»، ترجمة: حسن صقر، منشورات الجمل، كولونيا–ألمانيا، ط1، 2003، ص53.

[7] – حياة سنوسي: الثقافة الرقميّة: قراءة تحليلية في المفهوم وعوامل اكتسابها، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، المجلد10، العدد02، 2022، ص311.

التطبيقات الرقميّة المتداولة والمشتركة عبر الوسائل الالكترونيّة المنتشرة في كلّ مكان من العالم، قد أصبح من الضروري تجاوز عرقلة "الأمية الرقميّة" وإتقان "اللّغة الرقميّة"، هذه الأخيرة التي تتطوّر بتطوّر الوسائل الرقميّة، وتمنح المجتمع إمكانيّة مواكبة موجة التطوّر التكنولوجيّ.

يتجاوز العالم اليوم الحديث عن "العولمة" «**Globalization**» بمفهومها التقليديّ، الذي يقتصر على كونه ظاهرة (اقتصادية، سياسية، فكرية، اجتماعية...) برزت في القرن العشرين، والتي "يعرّفها الباحث الإنجليزي **"أنتوني جيدنز"**(**Anthony Giddens**) بأنّها إحدى مراحل تطوّر الحداثة، تتكوّن فيها العلاقات الاجتماعيّة على الصعيد العالميّ مكثّفة غير قابلة للفصل بين الداخل والخارج، وربط المحليّ والعالميّ بروابط اقتصاديّة وثقافيّة وسياسيّة وإنسانيّة"[8]؛ أين يتحوّل العالم إلى قرية صغيرة -كما هو متداول عن مفهوم العولمة-، حيث تهدف ظاهريّا إلى إلغاء القيود والحواجز الاجتماعيّة والثقافيّة بين المجتمعات، وتقريب بعضها من بعض عن طريق الوسائل التي أنتجتها الثورة الصناعية الثالثة المنتشرة آنذاك، إلى الحديث عن "العولمة الرقميّة" التي أصبحت حياتنا تحت سيطرة وسائلها، وأُجبرنا على التجاوب مع تغيراتها، ونحن لا نبالغ إذ أقررنا بأنّ هذه الوسائل التكنولوجية أحدثت انفجارا رقميّا قد قلب موازين العالم رأسا على عقب، كما لم يبالغ الباحثون السابقون في تطلّعاتهم ومخاوفهم من أثر هذا التطوّر المجهول الحدّ على مستقبل الانسان الذي نعيشه اليوم، والمستقبل القادم الذي تنطبق عليه مقولة "ما خفيّ كان أعظم".

تهدف العولمة الرقميّة اليوم بشكل مباشر إلى تحويل العالم إلى مجموعة من البرامج والتطبيقات الرقميّة، والتوغّل أكثر في خصوصيات الانسان والتمكّن من إدراجه في الذاكرة الرقميّة، ولا محال أنّ الغاية من ذلك السيطرة عليه وعلى أفعاله والتحكم فيه سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ولعلّ أهم ما تمكّنت العولمة الرقميّة من تحقيقه هو "التواصل التفاعليّ" من خلال الوسائط المتعددة "الميلتيميديا"، التي خلقت لمستخدميها عالما خاصا بهم؛ هو "العالم/ الواقع الافتراضي"**Virtual Reality** الذي أصبح أكثر احتواءً لهم ولأفكارهم من العالم الواقعيّ، وهم بدورهم أصبحوا أكثر قُربا منه وانتماءً له.

يوفّر هذا "العالم الافتراضيّ" لمستخدميه الرقميين من مواقع التواصل الاجتماعيّ الكثيرة وباقي الفضاءات الرقمية خيارات وامتيازات للتفاعل والتواصل بين الأفراد في أكثر الأماكن بعدا، وتحقيق التواصل التفاعليّ أيضا بين الثقافات المختلفة عن بعضها فكريّا ولغويّا، "هذا التفاعل يتكوّن حسب

[8]- عبد المنصف حسين رشوان: العولمة وآثارها (رؤية تحليلية إضافية)، المكتب الجامع الحديث، مصر، د.ط، 2006، ص14.

معايير صالحة إلزاميا، تحدد توقّعات سلوكات متبادلة، يجب أن تفهم ويعترف بها من قبل ذاتين فاعليّتين على أقلّ تقدير، والمعايير الاجتماعيّة تزداد قوّة من خلال التوافقات، على أن معناها يتموضع في التواصل عبر اللّغة المتداولة"[9]، ونحن هنا لسنا في حاجة لتوضيح مدى قدرة التكنولوجيا ووسائطها في تقليص المسافات بين الشعوب، فهذا ليس بالجديد الذي مازال يثير دهشتنا اليوم، فالتطوّر الاجتماعيّ أصبح مواكبا للتطوّر التكنولوجيّ، والعكس سيان. بل نسعى لعرض أبرز خصائص هذه الوسائط الرقميّة والطرق التي جعلت الكتابة تنتقل إلى العالم الافتراضي في ملفّات ومعلومات رقميّة تستغني فيها عن الوسائل التقليدية الموجودة في عالمنا الحقيقيّ (الرسائل الورقية، أقلام الحبر، البطاقات التعريفيّة والبنكيّة، الصكوك البريديّة، آلة الطباعة، وحتّى العملات النقديّة –الورقيّة والمعدنيّة– فقد تمّ استبدالها بعملات رقميّة ذات فئات مختلفة يتمّ تبادلها لشراء الحاجيات اليوميّة)، بل إنّنا في كلّ مرّة نعتقد أنّنا مازلنا في حاجة لوسيلة ما، يفاجئنا الذكاء الاصطناعيّ بتصنيفها ضمن الوسائل التقليدية، ولا يسعنا المقام هنا للحديث عن التطوّر الرقميّ في كافة المجالات، فطبيعة الموضوع تفرض علينا التوجّه مباشرة إلى التحوّلات التقنيّة التي أحدثتها الرقميّة على ساحة الفنّ والأدب.

2– العولمة الرقميّة وتحوّلات الكتابة:

لا يخفى على الباحثين اليوم أثَر التحوّلات التي طرأت على الإبداعات الفنيّة والأدبيّة إثر العلاقة القائمة بينها وبين التقنيّة الرقميّة، إذ نتج عنها أشكال فنيّة جديدة انطلق الاهتمام والتعريف بها من العالم الغربيّ في القرن العشرين، ومن ثمّ العالم العربيّ الذي لاقى فيه هذا الموضوع موقفي القبول والرفض، ولا ضرورة للتطرّق إلى الجوانب النظرية والتحوّلات التاريخية التي أسهب فيها غيرنا من الباحثين وأوفوها حقّها[10]، إنّما سنتطرّق إلى التغيّرات الشكليّة والضمنيّة والتطوّرات التي ألحقتها تقنيات التكنولوجيا الرقميّة بالأشكال الفنية للكتابة بشكل عام، والكتابة الأدبيّة بشكلّ خاصّ.

***مفهوم الكتابة:**

[9] – يورغن هامبرماس: العلم والتقنية كـ «إيديولوجيا»، ترجمة: حسن صقر، ص57.

[10] – يمكن العودة إلى كتابي: سي بي سنو: الثقافتان، تقديم: ستيفان كوليني، ترجمة وتقديم: مصطفى إبراهيم فهمي، المركز القومي للترجمة، قاهرة–مصر، ط1، 2010، ص (68–71). عمر زرفاوي: الكتابة الزرقاء مدخل إلى الأدب التفاعلي. دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2013، ص (17–38).

لمعرفة التحوّلات التي عرفتها الكتابة في العصر الرقميّ، من الضروريّ التطرّق أوّلا إلى "الكتابة" في مفهومها العام؛ وتشكّلها، كونها عملية معقّدة نوعا ما. الكتابة عبارة عن رموز وأشكال مختلفة، يتطابق كلّ رمز منها مع صوت معيّن، لتشكّل بذلك عددا معيّنا من الرموز التي تشكّل حروف كتابة خاصّة بلغة معيّنة، وقد اتّفق العلماء أنّ ظهور الكتابة يعود إلى (6000 عام قبل الميلاد)، تحكمها مجموعة من القواعد والضوابط التي تجعل منها نظاما يسهل على الكاتب أو القارئ استعمالها.

يشير **"ابن خلدون"** في مقدمته إلى أنّ "الخط والكتابة من عداد الصنائع الإنسانيّة، وهي رسوم وأشكال حرفيّة تدلّ على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس، وهي ثانيّ رتبة من الدلالة اللّغويّة"[11]، نخلص من هذا التعريف إلى أنّ "الكتابة" عملية عقليّة ذات مراحل متعددة أهمّها مرحلة "التفكير"، تهدف بشكلّ أساسيّ إلى التواصل، فهي أداة تستخدم اللّغة للتعبير عن أفكار ومشاعر الكاتب وتوجيهها للقارئ، إذ نجد أنّ الأمم السابقة قد اعتمدت وسائل مختلفة للحفاظ على مخزون ثروتها الكتابيّة، منها نقش الرّسوم على جدران الكهوف والقصور، والكتابة على جلود الحيوانات والألواح الخشبية والحجرية...، وغيرها من الوسائل التي اعتمدها الإنسان إلى أن تمّ اختراع الورق الصينيّ المعتمد إلى اليوم، ومن ثمّ آلة الطباعة التي أنتجتها الثورة الصناعية وأحدثت ثورة عالمية، وصولا إلى العصر الرقميّ الذي أحدث تحوّلات واضحة في الكتابة من ناحية الشكل والمضمون، والتي نوضّحها في العناصر الآتية :

أ- التحوّل الوسائطيّ:

ألغت الثورة الرقميّة دور الكثير من الوسائل والاختراعات التي أنتجتها الثورة الصناعيّة، من بينها آلة الطباعة التي بالرغم من إنّها تعتبر أهمّ اختراعاتها التي أحدثت نقلة كبيرة في تاريخ البشرية، إلاّ أن دورها يكاد يختفي بسبب انتشار الوسائل الرقميّة التي تكفّلت عنها بدوريّ الكتابة والنّشر، بل وتفوّقت عليها في ذلك. إضافة إلى أنّ القرّاء اليوم قد عزفوا بشكل كبير عن اللجوء إلى الوسائط الورقية، وذلك لأسباب متعارف عليها، أهمّها التمكّن من الحصول على أكبر كمّ ممكن من المؤلفات بمساحة ووزن لا يتجاوزا الوسيلة الرقميّة المعتمدة، وبتكلفة ماديّة أقل بكثير من الحصول عليها ورقيّا، وبهذا نجد أنّ أوّل تحوّل طرأ على الكتابة هو اعتماد الوسيط الإلكترونيّ/الرقميّ بدل الورقيّ في

[11] – إبراهيم علي ربابعة: تعريف الكتابة ومفهومها، تاريخ الإضافة: 02-04-2016، تاريخ الاطلاع: 06-03-2024، ينظر الرابط: https://www.alukah.net/authors/view/home/12241/%D8%A5%D8%A

الكتابة، النشر، الإرسال والتلقي، إلاّ أنّه من المهمّ أيضا تسليط الضوء على جانب مواقع التواصل الافتراضية التي أصبحت تلعب دورا رئيسيا في تبادل المعارف، بل أهمّ من الوسيط الماديّ/ الملموس في حدّ ذاته، والتي يطلق عليها "الوسائط الميديولوجية"، ويُقصد بها "الكون الوسائطيّ الذي يحضر فيه البعد التقنيّ إلى جوار البعد الرمزيّ والفنيّ (...) والكون الكتابيّ الذي يهتمّ بالوسيط الكتابيّ الطباعيّ أو البصريّ، والكون القرصيّ الذي يستند إلى فعل الذاكرة التقنيّة كالصوّر والفيديو، والكون الشبكيّ الذي يقوم على الشبكات الرقميّة"[12]، ممّا جعل الاستناد عليها يحدث تغيّرات وتحوّلات على شكل الكتابة، وكساها مظهرا معاصرا.

ب- التحوّل الشكليّ:

إنّ التحوّل الشكلي للكتابة في العصر الرقميّ لا يقتصر فقط على النقر على لوحة المفاتيح لإظهار الحروف الهجائيّة (العربية، الإنجليزية، الصينية، الكورية...) على شاشة الحاسوب بشكل متناسق، أو حريّة التغيير في حجم الخط ونوعه بسهولة، فهذا التطوّر/التحوّل الشكليّ قد أُكل ثمره في أوج الثورة الصناعيّة، إنّما في العصر الرقميّ قد طرأت على الكتابة تحوّلات شكلية جعلتها تجمع بين اللغة الخطّيّة واللاخطيّة، ممّا مكّنها من التلاعب بالمعنى والتأثير فيه وفي المتلقي بدرجات متفاوتة.

تمكّن الكتّاب اليوم بفضل تطوّر الوسائل الرقميّة وظهور الوسائط الميديولوجية من الكتابة برموز وأشكال مختلفة لم توفّرها آلات الكتابة والحواسيب التي أنتجتها الثورة الصناعيّة، وحسب" **تودوروف**" (**Todorov.Tzvetan**) فإنّ الرموز والرّسومات والأشكال المتناسقة والمتسلسلة هي أحد أنواع الكتابة، وتشمل في ذلك رسم الحيوانات والطقوس التي دوّنها الانسان البدائيّ على الجدران قديما، والتي تطوّرت في شكل الرّموز التعبيرية والملصقات الملوّنة والمتحرّكة التي نستعملها في الكتابة على صفحات مواقع التواصل الاجتماعيّ.

يشكّل عنصر "الحركة" في الكتابة أهمّ ما أضفته الوسائط الرقميّة على المظهر الخارجيّ للكتابة في العصر الرقميّ، وعادة ما تتجسّد هذه الحركة في تغيّر ألوان الكتابة أو حركة الأشكال التي يعرضها النصّ، كما أنّ من أحدث أشكال الكتابة المنتشرة في الألفيّة الثالثة، الجمع بين اللّغة الخطيّة واللاخطيّة، من خلال إرفاق صور متحركة أو ثابتة مع النصوص الخطيّة بشكل منفصل، أو المزج

[12] – جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، مكتبة المثقف، د.م، ط1، 2016، ص14.

بينهما، وقد أدّى ظهور هذه العناصر الجديدة في أشكال الكتابة إلى ظهور أنواع جديدة من الكتابة، وبالتالي تحول في مفهومها.

ت- التحوّل المفاهيميّ:

خلقت هذه الصفات الشكليّة المختلفة الدخيلة على الكتابة أنواعا جديدة من الكتابة، الأمر الذي أدى إلى التغيّر والتجدّد في مفهومها، فمن بين المصطلحات التي ظهرت إثر هذا المزج بين التقنية الرقميّة وكتابة النصوص بصفة عامة: (النص المتشعّب، النصّ الالكترونيّ، النصّ المترابط، النصّ المتفرّع، النصّ الرّقميّ، النصّ الشبكيّ، النصّ النايّ، النصّ التفاعليّ، هيبارتكست،...)، ومن الواضح جدا أنّ لهذه المصطلحات علاقة بالجانب الميديولوجيّ، فقد تمّ تداولها في العالم الغربيّ أوّلا كونه منبع هذه الوسائط الميديولوجيّة، ثم ظهرت في العالم العربيّ بتسميّات مختلفة إثر عامل الترجمة، إلاّ أنّه عند البحث في معانيها يتّضح أنّها لا تختلف خصائصها عن بعضها البعض بشكل كبير، فكلّها تعتمد في إنتاجها وتبادلها على "الوسائط الرقميّة وشبكة الانترنت".

لم تبق الكتابة أسيرة المفهوم التقليديّ المحصور في المهارة اللّغوية والضوابط النحويّة والصرفيّة، إنّما أصبحت تدمج بين اللّهجة العاميّة، وتوظيف اللّغات المختلفة، والحقيقة أن هذا ليس بالسمة الجديدة في الكتابة، فقد ظهر مثل هذا النوع من التجريب في النصوص الأدبيّة في القرن العشرين، وقد كان يضفي عليها وصاحبها صبغة الانفتاح على الثقافات الأخرى، وفي مرتبة أعلى من غيره في الوعيّ الثقافيّ والخبرة، كما تصنّف كتاباته من بين النصوص الأكثر إفادة وإثراء.

إلاّ أنّه في العصر الرقميّ لم يبق لهذا التجريب الأثر الكبير على فكر المتلقّي، إذ أنّه بفضل التقنية الرقميّة أصبح من السهل على كلا من الكاتب والقارئ الحصول على الترجمة مِن وإلى جميع اللّغات، إضافة إلى أنّ هذا التطوّر الوسائطيّ قد خلط بين الحدود الأجناسية، إذ نجد في أحيان كثيرة أنّ بعض المفاهيم المتعلّقة بالأدب تكاد تنصهر في النصوص الإعلاميّة التي من وظيفتها نقل الأخبار والأحداث بعيدا عن توظيف الخيال، وخاصّة اللّغة الأدبيّة التي أصبحت عرضة للاشتراك بينهما من خلال الوسيط الرقميّ نفسه، ممّا أدّى إلى حدوث فارق في وظيفة الكتابة والغاية منها بين كونها متبادلة عبر الوسيط الورقيّ وكونها مستهلكة عبر الوسيط الرقميّ.

ث- التحوّل الوظائفيّ:

شكّلت الكتابة منذ ظهورها أحد أهمّ فنون التواصل بين البشر، وتختلف وظيفتها والحاجة إليها حسب المقام والمقال لها، ومنه يُطرح التساؤل حول وظيفة الكتابة منذ ظهورها إلى غاية تحوّلها إلى كتابة رقميّة، فهل لو تتبّعنا المسار التاريخيّ للكتابة منذ ظهورها منذ أكثر من 1000 سنة قبل الميلاد سنكشف عن تحوّلات في وظيفتها؟

تعدّ الكتابة في مفهومها العام فنّا تواصليّا تتلخّص وظيفتها في نقل وتبادل المعلومات أو الأخبار، أو التعبير عن المشاعر والأفكار كتابيّا لإيصال المعنى كاملا للمتلقي، والتواصل بين الأفراد بغض النّظر عن الوسيط المعتمد، ثمّ مع ظهور الطباعة الورقيّة انتشرت الكتب الورقية بشكل أكبر ممّا سبق، فزاد الاعتماد على وظيفة الكتابة لتدوين تاريخ البشرية، والحفاظ على أعمالهم ومن سبقهم. ونحن هنا لا نزعم ظهور هذه الوظيفة وجدّتها مع الثورة الصناعيّة وظهور آلة الطباعة، إنّما تطوّرت وزاد الإقبال عليها

كما أنّ من أهمّ الوظائف التي ظهرت في هذا العصر تحقيق المخطوطات التي تمّ تخطيطها يدويّا سابقا، وذلك لسهولة الكتابة الآلية مقارنة باليدويّة، لكن مع تطوّر الذكاء الاصطناعيّ تمّ ابتكار تطبيقات وبرامج رقميّة تُغني الانسان عن إعادة الكتابة اليدويّة في الحاسوب؛ فهي تعمل بتقنية "الماسح الضوئي" التي توفّرها خاصية التصوير «**camera**» في الهاتف لتحويل خطّ اليد إلى حروف مرتّبة ومنظّمة بصيغة آلية «**Word/ PDF**»، كتطبيق «**Handwriter**» على سبيل المثال، وأيضا يعمل على التحويل العكسيّ للكتابة من صيغتها الآلية إلى خطّ اليد، فهل هذا يشير إلى تطوّر في وظيفة الكتابة التدوينيّة والتوثيقيّة؟ أم أنه إلغاء لها واستبدالها بالوسيط الرقميّ والاستغناء عن مصطلح "كتابة" بمفهومها التقليديّ ووظيفتها في مثل هذه العمليات؟.

نجد أنّ من بين الوظائف التي حقّقتها الكتابة ما بين القرنين (19-20)؛ الحفاظ على لغات الشعوب وإخراجها من حدودها المحليّة عن طريق الترجمة التقليدية، خاصّة مع انتشار عدد كبير من نسخ القواميس الورقية المترجمة من وإلى مختلف اللّغات، وقد حلّ محلّها القواميس الالكترونيّة في بدايات رقمنة الكتب والمدوّنات الورقيّة وتحويلها إلى نسخ إلكترونيّة. لكن مع تطوّر الوسائط الرقميّة توفرت الترجمة الآلية (الحَرفيّة) للكلمات والفقرات من وإلى كافة لغات العالم في غضون لحظات، "فهدف الترجمة الآلية عمليا هو الوصول إلى ترجمة مستساغة، حدودها عدم الوقوع في فخ الركاكة،

وسيمضي بنا وقت طويل قبل أن تطمح الترجمة الآلية إلى درجات أرقى على سلم البلاغة"[13]، فإنتاج ترجمة مقبولة ومفهومة تحاكي البلاغة في تشكيل المعنى والدلالة هو ما يطمح إليه التطور الرقمي، والحقيقة أننا في القرن الحادي والعشرين وعلى الرغم من تطور البرامج التي تعتمد على الذكاء الاصطناعي إلاّ أنه مازال السعي في انتاج ترجمة لا تقل جودة عن الترجمة البشرية التي تحافظ على المعنى الأصلي للنص.

تؤدي القواميس الورقيّة أيضا وظيفة تعليم نطق الكلمات بطريقة التهجئة الحرفية للكلمة الأجنبيّة بحروف اللّغة الأم؛ مثال: (الفكر/ ثوت= **Thought**)، وإن كنّا لا نقلّل من قيمة هذا الاجتهاد في تعليم اللّغات، إلاّ أنّ هذه الطريقة على وجه الخصوص من الأفضل الاستغناء عنها تماما، بل إنّه من الخطأ والتراجع المعرفيّ اللجوء إليها واعتمادها في ظلّ تطوّر البرامج والتطبيقات السمعيّة والبصريّة في تعليم النطق السليم للمفردات، إذ يكفي أن يحمل المستخدم قاموسا إلكترونيا أو تصفّح موقع (**Google Traduction**) للحصول على الترجمة والنطق السليم لأيّ مفردة، والتساؤل نفسه نطرحه هنا: هل هذا التطوّر المبهر للقواميس يشير إلى التخلّيّ عن الوظيفة التعليميّة للكتابة؟

من أهمّ وظائف الكتابة أيضا على مرّ العصور تخليد الأعمال، ومع سهولة طباعتها ونشرها ورقيّا على نطاق واسع، أصبحت الكتابة –خلافا لما سبقَ ظهور آلة الطباعة– وسيلة للشهرة والوصول إلى العالميّة بشكل أسهل وأسرع، فعلى سبيل المثال فإنّ الشعوب اليونانيّة القديمة عندما فسّرت بعض الظواهر الطبيعيّة في ملاحم، لم تكن لها أيّ نيّة في ارتقاءها إلى العالميّة بالوسيط الورقيّ في وقت لاحق، لكن لو فرضنا أنّها بقيت حكرا على التداول الشفويّ والذاكرة الإنسانيّة البسيطة، فإنّ الاحتمال الأكبر يشير إلى ضياعها، لذلك فقد أدرك الكتّاب أنّ وسيلتهم وفرصتهم في الرقيّ إلى هذه الدرجة هي الكتابة والنّشر، فامتلكت بذلك الكتابة وظيفة مزدوجة (التّوثيق والتشْهير) في الآن عينه، وقد كان ذلك يكلّفهم وقتا وجهدا وتكاليف ماليّة تفرضها عليهم دور النشر.

لكن مع ظهور الوسائط الميديولوجيّة أصبح الأمر أسهل وأهون بكثير من توسّل الوسيط الورقيّ، وهذا ما نلاحظه على وظيفة الكتابة الأخيرة (التوثيق والتشهير)، أنّها لم تفقد خصوصيّتها ومفهومها في البيئة الرقميّة، إنّما تطوّر وزادت اللهفة عليها لسهولة تحريرها على لوحة المفاتيح «**Clavier**»

---

[13] – نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات –رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1978، ص281.

الرقميّة التي توفّر تقنيّة الكتابة باللّغة الخطيّة واللاخطيّة من جهة، ومن جهة أخرى سهولة نشرها على مواقع التواصل الاجتماعيّ وفرصة إيصالها لعدد أكبر من المتلقّين في غضون ساعات معدودة، بل وزيادة فرصة التفاعل معها، خاصّة إذا تمّ توظيف المؤثّرات السمعيّة والبصريّة التي تجذب المتلقيّ بشكل أكبر، فأصبحت إمكانيّة تجاوز الحدود الجغرافيّة والانفتاح على العوالم الأخرى عن طريق الكتابة في البيئة الرقميّة أسهل ممّا كانت عليه بشكل لم يتصوّره العقل البشريّ سابقا.

ج- التحوّل المعياريّ:

أدّت هذه التحوّلات (الشكليّة، الوسائطيّة، المفاهيميّة) التي عرفتها الكتابة في العصر الرقميّ إلى ولادة معايير نقديّة جديدة تُمارسُ عليها وتتناسب وخصائصها المستحدثة، فمن بين أهمّ الخصائص المستحدثة للكتابة في بيئتها الرقميّة هي انفتاحها على مستخدميّ هذه الوسائط الرقميّة -الذين يشكّلون "المتلقي"- بشكل مباشر تُنسف فيه كلّ الحدود المكانيّة التي تشكّلها الوسائط الورقيّة بين الكاتب والمتلقي، فيتحوّل هذا الأخير -المتلقي- من طرف ثانويّ/هامشيّ في العمليّة الكتابيّة، إلى عنصر مركزيّ يتعامل بشكل مباشر مع هذه الكتابات على اختلاف أنواعها بين نصوص (أدبيّة، إخباريّة، إعلاميّة، تاريخيّة، نقديّة...). فتصبح أهميّة هذه النصوص من دونها خاضعة لمعايير خاصّة بالوسائط الرقميّة لا للمعايير العلميّة المضبوطة والخاصة بكلّ مجال علميّ.

وحتى نكون أكثر دقّة في التعامل مع المصطلحات، فإنّنا لا نزعم أنّ تفاعل المتلقيّ الرّقميّ هو المعيار النقديّ الذي يحدّد مدى جودة "النصّ"، لأن ذلك يخضع لأهل التخصّص من كلّ مجال، إنّما نحن هنا في صدد طرح إشكالية الكتابات في البيئة الرقميّة من ناحية "التهميش والاهتمام"، فسابقا كان معيار جودة الكتابة أو رداءتها يخضع بصفة عامة لعاملين رئيسيين؛ مقدار مقروئيّة العمل الكتابيّ، ورأيّ النقاد حوله، وهو ما يساعدها على انتشارها وتوسّع دائرتها، لكنّ ما نجده في البيئة الرقميّة أنّ الكتابة في قيمتها وأهميّتها إنّما خاضعة لتفاعل المتلقيّ الرقميّ، الخاضع هو بدوره -التفاعل- إلى مدى اهتمام مستخدميّ هذه الوسائط الرقميّة وميولاتهم.

أحدثت العولمة الرقمية تحوّلات عميقة في عمليات التبادل المعرفي والتواصل الإنساني، التي تعتمد على ممارسة الكتابة، أهمّها انتقالها من العالم واقعيّ إلى العالم الافتراضيّ ما أسفر عن نقاط قوة وضعف في هذه الممارسة العقلية المعبّرة عن الأفكار والمشاعر الإنسانية، إلاّ أنّ نسبة التأثير الإيجابي لها على الكتابة يغطي نقاط الضعف التي أحدثتها فيها، لذلك فإنّه يتعين علينا أن نعي هذه

التحديثات ونستغلها في تعزيز الإنتاجات الثقافية، كما أنّ علاقة العولمة بالكتابة في العصر الرقميّ هي علاقة تطوّر مستمرّ، وقد تستمرّ في التطوّر بما يسفر عن تحوّلات أكبر في الكتابة.

الفصل الأول: السياق المعرفيّ والتاريخيّ لنشأة الأدب الرّقميّ

- الأدب الرّقميّ وتحوّلات الكتابة

المبحث الأول: عوامل ظهور الأدب الرقميّ

المبحث الثاني: الأدب الرقميّ والتجربة الغربيّة: التأسيس والمنجز الإبداعيّ.

المبحث الثالث: الأدب الرقميّ والتجربة العربيّة: المعوّقات، التأسيس، والممارسة.

* الأدب الرقميّ وتحوّلات الكتابة :

ذاع صيت مصطلح "الأدب الرقميّ" (**Digital Littérature**) في الدراسات الغربية في العقد الأخير من القرن العشرين، بينما انتقل إلى العالم العربيّ في بدايات القرن الحادي والعشرين، أين شهد العالم انتشارا مهولا لاستعمال الوسائل الرقميّة التي فرضتها الثورة التكنولوجيّة على كافة المجالات العلميّة والعمليّة، بما في ذلك الساحة الأدبيّة، فنتج عن تجانس هذين المجالين المختلفين ولادة نوع جديد من الأدب اتّسم بـ (الرقميّ)؛ نسبة إلى اعتماده على الوسيط الرّقميّ الذي تختلف خصائصه وميزاته عن الوسائط التقليديّة (الشفويّة والورقيّة) التي نقلت نصوصه على مرّ العصور.

المبحث الأول: عوامل ظهور الأدب الرقميّ

مرّ الأدب الرقميّ بتحوّلات تاريخيّة مهّدت لظهوره، إذ لا يمكن أن يظهر مثل هذا النوع من الأدب لمجرّد احتكاك النصوص الأدبيّة بالوسائط الرقميّة، إنّما أسهمت في ذلك مجموعة من العوامل والظروف (الثقافيّة، الاجتماعيّة، السياسيّة، التاريخيّة، والاقتصاديّة) التي شكّلت ارهاصات سابقة لظهور الأدب الرقميّ بمفهومه وخصائصه المتعارف عليها اليوم، وقد أشار إليها جميل حمداوي في كتابه "الأدب الرقميّ بين النظريّة والتطبيق"؛ نوجزها فيما يلي:

1. ارتباط الرقمنة بفلسفة ما بعد الحداثة:

إذا كانت الحداثة ترتكز على العقل ورفض مبادئ العصور الوسطى وسيطرة الكنيسة التي أثبتت فشلها، خصوصا بعد الحرب العالميّة الثانيّة والخراب والدّمار الذي سبّبته للإنسان والعالم، فإنّ مصطلح ما بعد الحداثة – الذي ترجعه معظم الدراسات إلى بداية سبعينات القرن العشرين– قد اتّسم بنوع من الإثارة والغموض والتداخل في الوقت نفسه ، إذ "يشير –والكلمات المشابهة له– بصفة عامة إلى دور وسائل الإعلام في المجتمعات الرأسماليّة في أواخر القرن العشرين"[14]، ما يعني أنّ الطرائق التقليدية المعتمدة في تلقيّ المعرفة والحقيقة من الكنيسة باتت مرفوضة ومصادر غير موثوقة لدى المجتمع.

ومنه يأخذنا السياق إلى الحديث عن فلسفة التفكيك والتقويض ما بعد الحداثة، التي تقول بخلخلة المسلّمات والأفكار الأساسيّة التي بُنيت عليها ثقافة المجتمعات الغربيّة وهويّتهم، إضافة إلى علاقة ما بعد الحداثة بتطوّر الرأسمالية في المجتمعات الغربيّة وتطوّر وسائل الإعلام وحريّة التعبير

[14]– جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، ص42.

والتحرّر من قيود وأفكار الحداثة في كافة المجالات (السياسيّة، الاقتصاديّة، الاجتماعيّة، الثقافيّة...)، بما في ذلك الساحة الأدبيّة التي تمثّلت في تعارضها مع مقولات أفكار اللّسانيات البنيوية، ودعت إلى خلخلة النصوص وتقويضها، من ثم إعادة بناءها بدل التعامل معها على أنّها ذات معنى كامل وواضح، لأنّ توسّلها اللّغة الخطيّة والخيال والمجاز والبلاغة يضعها في دائرة المشكوك في صحّته، ومدى تطابقه مع الحقيقة والاقتراب منها.

ومن ثم فقد قال "**جان بودريار**" (**Jean Boudrillard**) بمفهوم ما فوق الحقيقة" بأنّه " يتولّد حيث يكون شيئا ما حقيقيا فقط عندما يتحرّك ضمن نطاق وسائل الإعلام. وتولّد تكنولوجيات (ما بعد الحداثة)؛ الصوّر العائمة بشكل حرّ"[15]؛ ما يعني أنّ وسائل الإعلام التي تعتمد الذكاء الاصطناعيّ والتطوّر التكنولوجيّ في عرض الصور ونشرها بين أفراد المجتمعات والشعوب المختلفة هي التي توهم المتلقيّ (المجتمعات) بحقيقة ما تقدّمه له، وهو ما يشير إلى أنّ ارتباط ما بعد الحداثة بالخيال الأدبيّ/ العلميّ/ التكنولوجيّ هو أحد الأسباب التي دفعت بالمبدعين إلى الاهتمام بتأليف الأعمال التي تعتمد الخيال العلميّ والوسيط الرقميّ لنقل أفكارهم بدل النشر التقليديّ.

2. السيبرنيطيقا وتطوّر الإعلاميات:

ظهر مصطلح (**Cyber**) في القرن العشرين في العالم الغربي، عندما انتشرت البرمجة والتقنية الآلية التي يستعين بها الإنسان في التخفيف من المجهودات البشرية (الجسدية والعقلية) لأقصى حدّ ممكن، ويقصد بمصطلح (**Cybernetics**) علم الآلة والتحكم فيها، الذي يشكّل أحد مجالات الذكاء الاصطناعيّ الرائجة بشكل رهيب في القرن الحادي والعشرين، "ويعتبر عالم الرياضيات الأمريكي **نوبرت واينر** (**Nobert Wiener**) واضع مصطلح السيبرنيطيقا سنة 1947م، وكان المقصود به الجمع بين الآلية والالكترونية والنظرية الرياضية للإعلاميات معا، ويعني هذا نظرية التحكم والتواصل المرتبطة بالحيوان والآلة معا"[16]؛ أي أنّه يسعى إلى الجمع بين ما هو آليّ وإنسانيّ، وجعل الآلة أحد أطراف عمليّة التواصل التي بدورها ترتكز على اللّغة بوصفها عنصرا أساسيا في تحقيقها، ومن هنا ندرك أنّه من السهل، بل ومن المنطقيّ أن يرتبط علم "السيبرنيطيقا" بمجال الأدب، كون هذا الأخير

[15] – جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، ص46.

[16] – نفسه ، ص52.

أيضا يهدف إلى تحقيق وظيفة التواصل بين المؤلف والمتلقيّ، وأيّا كانت الزاوية التي انطلق منها الأديب في كتاباته، فإنّها تهدف في النهاية إلى إيصالها للطرف الآخر.

نجد مقابل هذا التطوّر الآليّ والتقنيّ الذي يشهده العالم أنّ مجال الإعلام والاتّصال قد حقّق قفزة نوعيّة هو الآخر نتيجة توسّله الوسائل الرقميّة التي صاحبت ظهور مواقع التواصل الاجتماعيّ وانتشارها بين الأوساط الاجتماعيّة، ما أدى إلى بروز ظاهرة الأدب التفاعليّ الذي يعتمد على الحاسوب؛ وهو الأمر الذي يشير إلى أنّ الأدب الرقميّ/التفاعليّ قد تزامن ظهوره مع انتشار الوسائط الرقميّة والميديولوجية التي تشكّل طرفا أساسيّا في إنتاج نصوصه.

3. التطوّر التكنولوجيّ وظهور الصورة الرقميّة:

لم يقتصر أثر التطوّر التكنولوجيّ على اللّغة الخطيّة فقط، إنّما أحدث أثرا حتى على الجانب الشكليّ للنصوص وطريقة تقديمها وعرضها وتلقّيها، أهم آثاره إضفاء عنصر الصورة الحاسوبيّة على هذه النصوص، والتي تعني: "تلك الصوّر التي توجد ضمن فضاءات الشبكة العنقوديّة، والتي تتميّز بطابعها التقنيّ الرقميّ والافتراضيّ"[17]؛ يدلّ هذا إذن على أنّ الصوّر الرقميّة المتطورة تتميّز عن الفوتوغرافيّة والتشكيليّة في كونها تتسّم بالحركة وإمكانية التعامل معها بشكل أسهل وأسرع في التعديل والمعالجة والدقّة، لإظهار تفاصيلها بمعايير أكثر فنيّة وجماليّة.

وهو ما يبيّن أنّ حتى الفنون التشكيليّة قد استفادت من التطوّر التكنولوجيّ لمعالجة العيوب وتكملة النقائص التي عجزت الوسائل التقليديّة عن تلبيتها، ما جعلها –الوسائط التكنولوجية–حاجة ملحّة وضروريّة في حياة الانسان المعاصر، "نظرا لأهميّة التقنية ودورها الإعلامي والتكنولوجي البليغ (...) أصبح الانسان المعاصر أكثر تصفّحا والتصاقا بالصوّر الرقميّة التي يتعرّف إليها عبر الحاسوب، شبكة الأنترنت، الهواتف الذكية...، وقد وصلت به علاقته بالصورة الرقميّة إلى درجة الإدمان والاستسلام والخضوع والتبعيّة"[18].

وقد تنبّه كثير من المبدعين إلى هذه القيمة واستثمروها للتأثير في المتلقي واستقطابه، إذ نلحظ أنّ عنصر "الصورة" قد تحوّلت إلى علامة أيقونيّة ولافتة إشهاريّة حتى في واجهات الكتب، في حين نجد أنّ الكتاب والمبدعين القدماء قد استغنوا عن هذا العنصر لأسباب تتلخّص في صعوبة توظيف الصورة

---

[17] – جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، ص53.

[18] – نفسه، ص54.

بالطريقة التقليدية التي كانت معتمدة في تدوين المؤلفات من جهة، وغياب الوسائط الرقميّة التي تسهّل وتسرّع من هذه العملية من جهة أخرى، فالصورة الرقميّة لم ترتبط بالأدب إلاّ في العقود الأخيرة من القرن العشرين.

4. ظهور المؤسسات والمجلاّت بالأدب الرقميّ:

إن الضجّة المعلوماتيّة التي أحدثتها الثورة الرقميّة فرضت على المؤسسات الاشتغال على النوع الجديد من الأدب الذي أنتجته إثر تداخلها معه، وذلك عن طريق إقامة ندوات ومهرجانات تشيد وتشهر بهذا النوع الأدبيّ الجديد، "كمؤسسة الأدب الإلكترونيّ (**Electronic Literature Organization**) التي برزت بالغرب سنة 1999، ومهرجان الشعر الرقميّ **Festival E-Poetry** سنة 2001، وقد انعقد على هامش هذه المهرجانات والملتقيات عدد كبير من الندوات والمحاضرات والورشات التكوينية في مجال الأدب الرقميّ"[19]. وما تجدر الإشارة إليه، أنّ المجلاّت والصحف قد انقسمت إلى ثلاثة أصناف؛ صنف أوّل واصل مسار النشر الورقيّ رافضا تماما لفكرة النشر الإلكترونيّ، وصنف ثانٍ واصل النشر الورقيّ مع ترويجه للأدب الرقميّ والاهتمام به كموضوع، وصنف ثالث لجأ مباشرة إلى المواقع الإلكترونيّة وفتح مواقع خاصّة بهم على صفحات الويب لتقديم أعدادهم ؛ مع أخذها بعين الاعتبار سلبيات الانقطاع المباشر للتلقي الورقيّ، لأنّ العالم آنذاك لم يستسغ بعد التلقيّ الإلكترونيّ.

لذلك حافظت على النشر الورقيّ بالموازاة مع النشر الالكترونيّ "كمجلة الأزرق البرتقالي **Bleu-Orange**" التي تنتمي إلى الصنف الثالث من المجلاّت، وغيرها من المجلاّت التي سارت على المنوال نفسه لسنوات عديدة وليومنا هذا، لأن حتى الانسان الغربيّ لم يتقبّل في البداية استبدال الوسائط الورقيّة الملموسة بتصفّح العالم الإفتراضيّ، إضافة إلى أهميّة عامل الانتشار المهول للوسائل الرقميّة بالشكل الذي نلحظه اليوم في القرن الحادي والعشرين.

5. الرّغبة في التجريب:

يشكّل عامل التجريب بصفة عامة أحد الخصائص التي تضفي على أيّ عمل إبداعيّ وفنيّ سمة التميّز والتفرّد، وطالما عُرف التجريب في النصوص الأدبية بأنّه تجديد على مستوى الشكل؛ (كتحرير الشعر من قالب الصدر والعجز، أو كتابة قصائد في قوالب شكلية تُبنى على هندسة بصرية معيّنة...)، أو

[19] – جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، ص55.

تجديد على مستوى مضامين النصوص؛ (كاعتماد أكثر من لغة في العمل الواحد، أو العودة إلى التراث القديم واستحضاره في نصوص الأجناس الأدبية المعاصرة من خلال روايات وقصائد القرن العشرين)، أمّا التجريب في النصوص الرقميّة فيعرّفه جميل حمداوي بأنّه : "انسياق المبدع وراء الأدب الرقميّ باستعمال الوسيط الإعلاميّ واستغلال الحاسوب؛ من أجل تحقيق الحداثة الفنيّة والجماليّة في مجال الأدب، بعد أن استنفذ كلّ طاقاته الابداعيّة والفكرية اعتمادا على الوسيط اللّغويّ أو الطباعيّ أو الصوتيّ" [20]؛ أي أنّ العناصر الجمالية التي توفّرها خصائص الوسيط الرقميّ ولا تتوفّر في الوسيط الورقيّ هو ما جذب المبدعين لتجريبها في النصوص الأدبية المعاصرة، وهذا أمر منطقيّ فالمحيط الخارجيّ له دور كبير في التأثير على الإبداع والفنّ الناتج عن فكر الإنسان الذي يميل بطبعه إلى تذوّق الجديد وتجريبه.

إلاّ أنّنا لا نتّفق مع هذا التعريف في جزئه الأخير الذي يزعم بنفاذ الطاقة الإبداعيّة والفكريّة لدى الإنسان، لأنّ الوسيط الرقميّ الذي يعتمد على الذكاء الاصطناعيّ لا قدرة له على الإبداع والتجديد في غياب الذكاء الإنسانيّ، صحيح أن هذا الوسيط عنصر مساعد في تزويد الإنسان بالآليات التي يصعب عليه تحقيقها بالسهولة التي توفّرها الوسائط التقليدية، إلاّ أنّها في النهاية تبني قراراتها على بيانات سابقة تعتمد بشكل أساسيّ وجذريّ على الطاقة الإبداعيّة البشريّة، كما أن رغم الإمكانية الخارقة التي يوفرّها الوسيط الرقميّ في تحقيق الإبداع الشكليّ، فإنّه يظلّ آلة مبرمجة تفتقد القدرة على خلق الإبداع المضمونيّ؛ لأنّ هذا الأخير يخلق من رحم المشاعر والعاطفة الإنسانية التي تفتقد إليها الآلة، فهي في نهاية المطاف ليست إلاّ وعاءً لأفكار العقل البشريّ.

6. العامل البيئيّ والبديل الرقميّ:

تسبّب الإقبال الكبير على صناعة الورق واستهلاكه عالميّا في القرون الأخيرة في إلحاق أضرار وخيمة بالبيئة والطبيعة التي نعيش فيها، لأنّ عمليّة صناعة الورق تعتمد على الأشجار وإعادة تصنيعها في المصانع، من ثم انبعاث الغازات الضارّة بالإنسان وبيئته. الأمر الذي شجّع على اتّخاذ الوسيط الرقميّ بديلا للوسيط الورقيّ، كونه أكثر اقتصادا وأكثر محافظة على البيئة، وبالنظر إلى الخصائص التي يوفّرها الوسيط الرقمي من سرعة وسهولة في الإنتاج والنشر على أوسع نطاق بين الخاصّة والعامة من المتلقّين، نجد أنّها عوامل أسهمت في التشجيع على اعتماد الوسيط الرقميّ واللجوء إليه بدل الورقيّ.

[20] - جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، ص54.

هكذا أسهمت العولمة الرقمية بثقافتها ووسائلها التكنولوجية في الترويج لفلسفة المثاقفة، التي تؤمن بها ما بعد الحداثة، وقد أدّى تزامن هذه العوامل في فترة زمنية وجيزة إلى تسهيل وتسريع ظهور الأدب الرقميّ، وهيّأ المتلقّي فكريا ونفسيا لاستقبال هذا النوع من النصوص الأدبيّة وتقبّلها.

المبحث الثاني: الأدب الرقميّ والتجربة الغربيّة: التأسيس والمنجز الإبداعيّ

من البديهي أن يكون البحث الغربيّ سبّاقا في احتواء مصطلح الأدب الرقميّ في جانبيه الإبداعيّ والنقديّ، لأن هذا النوع من الأدب يعتمد على التكنولوجيا التي اخترعها الغرب، ما أوجد للمبدعين والباحثين الغربيين البيئة المناسبة لإدراكهم المبكّر أهميّة ودور توظيف التكنولوجيا في الإبداعات الأدبيّة، التي ارتبطت بوسائط تقنية سابقة لظهور "الحاسوب"، كالإذاعة السمعيّة التي كانت ولا تزال تنقل القصائد والقصص الأدبية للمتلقيّ المستخدم لها، وأيضا السينما التي تعرض أشرطة الأفلام الكلاسيكية، والتلفاز، وغيرها من الوسائط التي ظهرت قبل تطوّر التكنولوجيا وظهور الأنترنيت.

1-الإبداع الرقميّ الغربيّ:

يتعلّق بالإبداعات الأدبيّة الغربية؛ التي اعتمدت الحاسوب وسيطا في تأليفها وتبادلها مع المتلقين؛ نجد:

أ-الشعر الرقميّ:

- **"تيبور بوب" (Tibor Papp):**

يشير في أحد لقاءاته إلى إن "ما لفت انتباهه إلى اعتماد الحاسوب وسيطا لكتابة النصوص الأدبيّة، هو مقال الباحث الأكاديميّ **بيلا زولاني (Bela Zolani)** "[21]، الذي أشار فيه إلى اللّغة البصريّة، وهي نوع من الكتابة الذي يعتمد على تغيّر الألوان وحركة الكلمات في النصّ، إضافة إلى بحث أجراه ثلاثة من علماء اللّسانيات النفسيّة الذين سعوا فيه إلى معرفة تأثير قراءة اللّغة الخطيّة على المتلقيّ البصريّ، معتمدين في النتائج والتراكيب على ملاحظة الفراغات العادية والثانوية في البنية السطحية والعميقة التي يدركها القارئ في النصوص التقليدية، وقدْ مثّل لذلك " بشكل كلمة (**Jalousie**) التي

21 - Alexandre Gherban: Six questions à Tibor Papp sur la poésie et l'ordinateur, Entretien avec Tibor Papp, publié sur le site Poezibao les 12, 13 et 14 septembre 2008,Site: https://poezibao.typepad.com/poezibao/files/papp_tibor_et_gherban_alexandre_entretien_2008.pdf

يركّز فيها القارئ ببصره على الخمسة حروف الأولى منها (**Jalou**) ضعف الوقت الذي يستغرقه في ملاحظة الجزء الثاني من الكلمة، وذلك لأنّ هذه الكلمة تنقسم إلى وحدتين"[22]، وهذا التقسيم يُعنى بالشكل لا المعنى، إذ أصبح الحاسوب يتيح إمكانية التعديل على شكل اللّغة الخطيّة بطريقة آلية حديثة.

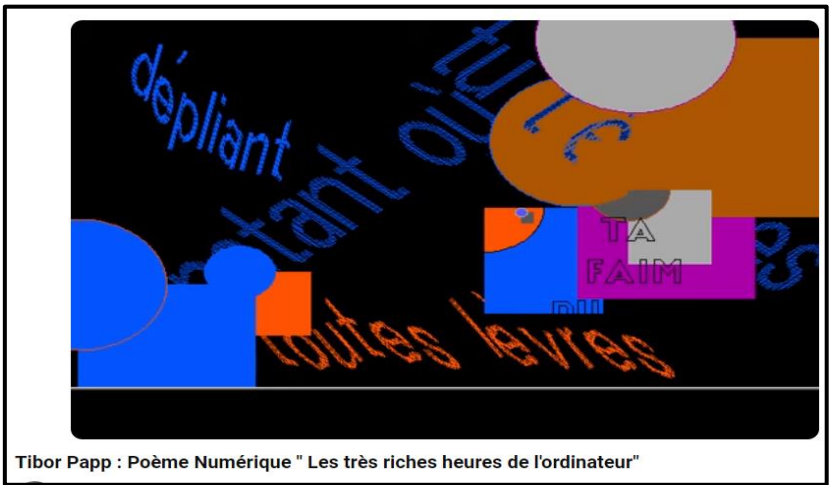
من الواضح أنّ هذا التنوّع الشكليّ في الكتابة الذي أشار إليه "**تيبور**" (**Tibor Papp**) لا يمكن لآلة الكتابة التقليدية أن تتقنه، إنّما هي تقنية حديثة ظهرت مع الحاسوب (تسمح بتغيير حجم الخط ولونه ونوعه...)، هذه الأخيرة هي التي دفعته كونه (شاعرا فرنسيّا) إلى كتابة قصيدة "أغلى ساعات الحاسوب" (سنة 1985) بواسطة الحاسوب، ولم يتمّ نشر هذه المدوّنة على موقع "يوتيوب" إلاّ مؤخرا (سنة2023) على قناة " **Poésie is not dead**"[23]، وتُعتبر تجربة موفّقة في ظلّ مدى تطور الوسائل الرقميّة المتوفّرة آنذاك (1985)، وهي سنة إنتاج قصيدة أغلى ساعات الحاسوب "**لتيبور بوب**" (**Tibor Papp**)، وقد استثمرت هذه القصيدة تقنية الوسائط الرقميّة في توفير الألوان –النادرة– وتنوّع الخطوط في عرض كلماتها المكتوبة باللّغة الفرنسية كما يظهر في الصوّر الآتية:

22- - Alexandre Gherban: Six questions à Tibor Papp sur la poésie et l'ordinateur, Entretien avec Tibor Papp, publié sur le site Poezibao les 12, 13 et 14 septembre 2008,Site: https://poezibao.typepad.com/poezibao/files/papp_tibor_et_gherban_alexandre_entretien_2008.pdf

23 - Tibor Papp: Poème Numérique "Les très riches heures de l'ordinateur", 09/12/2023، visité le 29/09/2023, https://www.youtube.com /watch?v=uRmpjNzqYCE

كُتبت الصورتان في القصيدة بجهاز الحاسوب، الذي يوفّر إمكانية كتابة اللّغة الخطيّة بأنواع وأحجام وألوان مختلفة، ويسهّل استثمار الأشكال والرّموز التي لا يمكن توظيفها بطرق الكتابة التقليديّة.

يظهر أيضا عنصر "الحركة" الذي استثمره **"تيبور بوب"** (**Tibor Papp**) في هذه القصيدة من خلال التغيّر التدريجيّ للألوان والأشكال التي تظهر وتختفي فيها:



Tibor Papp : Poème Numérique " Les très riches heures de l'ordinateur"

توضّح الصورة مجموعة من الأشكال الهندسية البسيطة والكلمات الخطيّة بألوان مختلفة ظهرت بصيغة متحرّكة في قصيدة "أغلى ساعات الحاسوب".

يظهر من خلال هذه الخصائص الرقمية التي استثمرها **"تيبور بوب"** (**Tibor Papp**) في قصيدته **"أغلى ساعات الحاسوب"** أنّها من أوائل التجارب الرقميّة في الشعر الغربيّ، التي لا يمكن إنتاجها أو تلقّيها إلاّ عبر الوسيط الرقميّ.

- **"أيدياردو كاك"** (**Eduardo kac**):

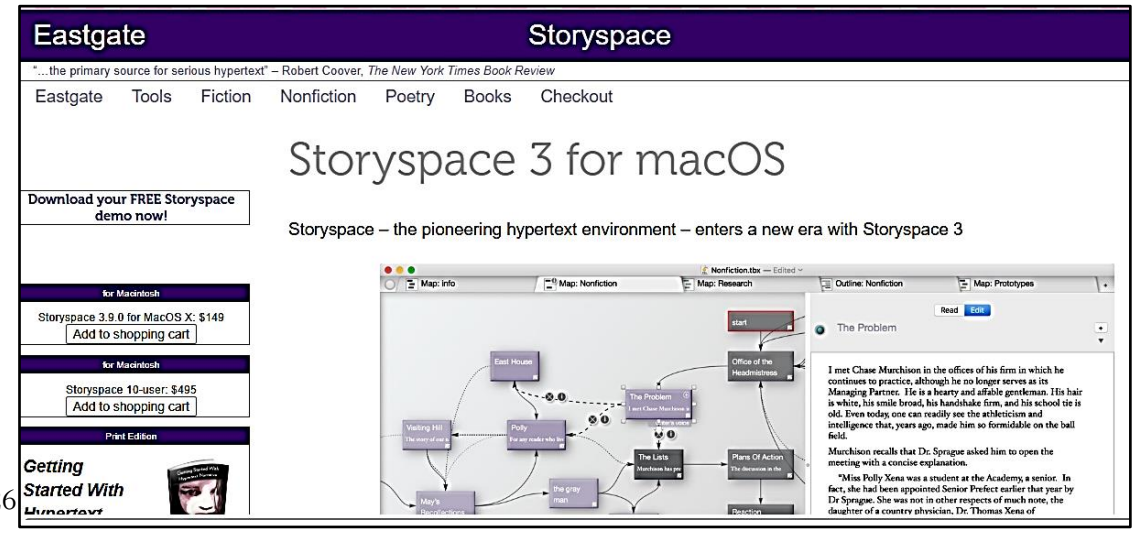
إلى جانب مجموعة من المبدعين في البرازيل الذين لم يغفلوا عن الاهتمام بمجال الأدب الرقميّ يظهر **أيدياردو كاك"** (**Eduardo kac**): الذي " كان مهتمّا بالإبداع التقليديّ ثم انتقل بعد ذلك إلى الإنتاج الإبداعيّ التكنولوجيّ، وفي عام 1983 اعتمد مصطلح **Holopoésie** نسبة إلى تقنية **Holographique** التي تعمل على عرض الأشكال والصوّر بتقنية ثلاثية الأبعاد على الشاشة الرقميّة، وفي عام 1989 بدأ العمل على سلسلة شعرية بخاصيّة التفاعل عن بعد بعنوان

Orrintorinco" [24]، ويعتمد هذا التفاعل عن بعد على امتلاك المتلقيّ وسيط رقميّ (الحاسوب آنذاك) متّصلا بشبكة الأنترنيت.

ب–السرد الرقميّ:

- **"مايكل جويس" (Michel Joyce):**

يظهر أول نص سردي يستخدم الوسيط الرقمي في سنة 1985 في قصة "قصّة الظهيرة" "**Afternoon A Story**" من إنتاج المبدع الأمريكي "**مايكل جويس**"(**Michel Joyce**) من الدراسات، كونها تجربة جديدة على الأدب، آنذاك، "برمج المبدع قصته وفق برنامج آلي يسمى بالفضاء السردي **Storyspace** الذي اخترعه **مارك برينشتاين (Mark Bernstin)**"[25]، ويظهر هذا الفضاء في شبكة الانترنت بالشكل الآتي:



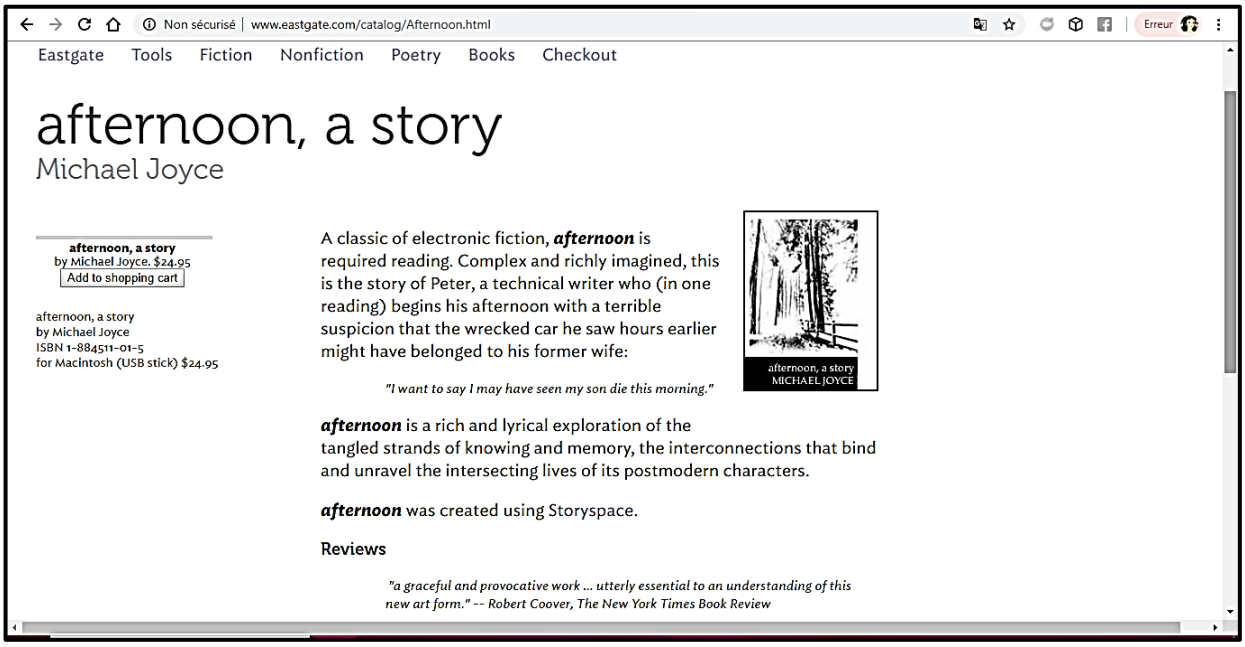
26

يجمع الفضاء بين العديد من الإبداعات الغربية النثرية والشعرية، ويظهر فيه ملخص فقط لقصّة "**قصّة الظهيرة**" "**Afternoon A Story**"، بالشكل الآتي:

[24]– Angela Plohman: Eduardo Kac, GFP Bunny, 2000, Site: https://www.fondationlanglois.org/html/f/page.php?NumPage=279 .

[25] - جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، ص93.

[26]- Mark Bernstin: Storyspace 3 for macos, https://www.eastgate.com/storyspace/index.html



يظهر في صفحة الويب ملخصا ل :"قصّة الظهيرة" "Afternoon A Story". لـ"مايكل جويس" (Michel Joyce)؛ وهي قصة خيالية تدور أحداثها حول كاتب تقني "اسمه بيتر" (Peter) ؛ الذي يبدأ قراءته بعد الظهر، ويجتاحه شكّ رهيب بأنّ السيارة التي رآها محطمة هي سيارة زوجته السابقة"[27]

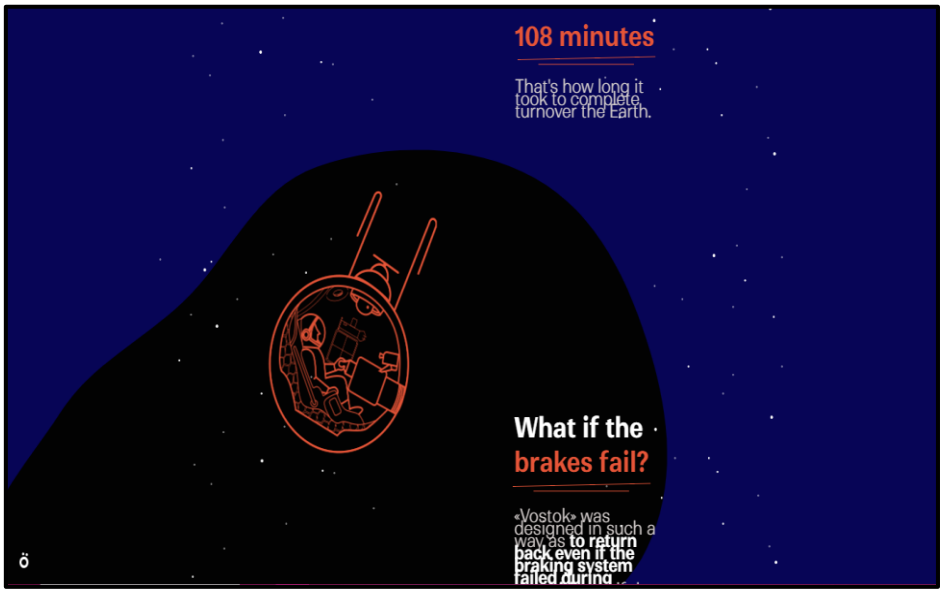
- **يوري جارجارين"(Yuri Gargarin)**[28]:

نجد من بين الأعمال السردية الخاضعة للصيغة الرقميّة التي أنجزت في القرن الحادي والعشرين، قصّة أول رائد فضاء سوفياتي **"يوري جارجارين"(Yuri Gargarin)** التي أنتجتها **"وكالة إيموتي" Emote Agency**:سنة 2021، وهي "مثال القصص الرقميّة التي توظّف مجموعة من الصوّر الجذّابة التي يتمّ تنشيطها عند تمرير شاشة الوسيط الرقميّ، وسيلحظ المتلقيّ أثناء قراءة القصّة رسوما متحرّكة تصوّر مراحل هذه الرحلة (19 أفريل 1961)" [29]، وتجمع القصّة بين مجموعة من الصوّر الحقيقيّة والرّسوم المتحرّكة والكلمات المكتوبة بألوان وأحجام مختلفة:

[27] - afternoon, a story by Michael Joyce https://www.eastgate.com/catalog/Afternoon.html

[28]- Yuri Gargarin: https://gagarin.life

[29] - Jeff Cardello: 10 Digital Storytelling Examples (And Techniques to Try), 14 October 2022, Site: https://www.vev.design/blog/digital-storytelling-examples/



صورة تعبّر عن الرّحلة الفضائية، من خلال الأشكال المرسومة إلكترونيّا والكتابة الخطيّة التي تصف الرّحلة والمركبة الفضائية "**Vostok**" وتسرد الأحداث المتعلقة بهذه الرّحلة.

يظهر في هذا الجزء من القصّة صوّرا فوتوغرافية (حقيقيّة) لشخصية رائد الفضاء (**Yuri Gargarin**) والمركبة الفضائية "**Vostok**"، وتحت كلّ صورة عبارات كتابية توضّحها.

يصف الباحث "**جيف كارديلو**" (**Jeff Cardell**) هذه القصّة بأنّها "تجعل المتلقيّ يشعر بعدم الاتّزان وانعدام الجاذبيّة"[30]، وذلك بسبب تصميم القصّة؛ الذي يعتمد على حركة الرّسومات بطريقة

[30]– Jeff Cardello: 10 Digital Storytelling Examples (And Techniques to Try), 14 October 2022, Site: https://www.vev.design/blog/digital-storytelling-examples/

شبه عشوائية وغير منظّمة وكأنّها متطايرة، وخلفية الفضاء الكونيّ وباقي العناصر المرئية التي تجعل هذه القصّة تجربة رقميّة مليئة بالإثارة والإفادة.

يجدر بنا الإشارة إلى أنّ ما تطرّقنا إليه ليس إلاّ بعض من التجارب الإبداعيّة الرقميّة في العالم الغربيّ، إذ تلتها بعد ذلك عديد التجارب الرقميّة في مختلف الأجناس الأدبيّة، حيث كان الفضل لوسائل الإعلام والاتصال والوسائل الرقميّة في انتشار هذا النوع المستحدث من الأدب ورواجه في أوساط العالم الغربيّ —والعربي أيضا–، من خلال الربع الأخير من القرن العشرين، كون الفئة المستقبلة له من المتلقين الرقميين موجودة في العالم الغربيّ.

2-الأدب الرقميّ الغربيّ والدراسات النظرية:

رافقت هذا الإبداع الأدبيّ الجديد مجموعة من الدراسات والأبحاث النظرية التي ساعدت في التعرف عليه وعلى الجوانب الغامضة فيه وإبراز أهميّته، من طرف الدارسين والباحثين، منهم:

- **"بوتز فيليب"(Philippe Bootz):**

أشار إلى أنّ الأدب الرقمي معرّض للقبول أو الرفض في قوله: "قد أثار الأدب الرقميّ الكثير من القيل والقال وانعدام الثقة (...) وعدد من الأحكام السابقة النابعة من المتخيّل التكنولوجيّ المتشائم من المستقبل لدى البعض"[31]، وهذا ردّ فعل طبيعيّ بأن يُثار جدل حول هذا الموضوع، وذلك لعدّة أسباب أهمّها طبيعة المجالين المختلفة حدّ التناقض بينهما، ما جعل فكرة الربط بينهما مستغربة وأقرب إلى الفشل لاطلاعهم المحتشم على المجال التكنولوجيّ في بداياته، وأيضا الغريزة الانسانية التي ترغم الفطن منّا على الخوف من المجهول وأخذ الحيطة منه، خاصّة عندما يتعلّق الأمر بأحد المجالات الانسانيّة التي طالما عكست ثقافة الشعوب وعبّرت عن هويّتها.

- **"جان كليمون"(Jean Clement):**

يطرح هذا الباحث الفرنسيّ في الألفية الثالثة مخاوفه من الأدب الرقمي في مقال له بعنوان: "خطر الرقمية على الأدب"، ويعبّر عنها بقوله: "يبدو أنّ جميع العاملين في مجال الأدب الرقميّ لم يدركوا بعد القضايا الإبستيمولوجيّة التي تطرح على الأدب عندما يغادر الكتاب الذي ظلّ الحامل الوحيد لهذا

[31] – فيليب بوطز: ما الأدب الرقمي؟، ترجمة: محمد أسليم، مجلة علامات، العدد35، 2011، ص 101.

الأدب منذ وقت طويل"[32]، إذ يصرح الباحث من خلال هذا التحذير برفضه الوسائط الرقميّة كوسيلة لتداول النصوص الأدبية، لأنّ هذا التحوّل يُسهّل عملية التطفّل على خصوصيّة النصّ الذي يحمل دون شكّ بصمة وهويّة من أنتجه، ويعتبر "**جان كليمون**" (**Clement Jean**) أيضا أنّ تلاشي هذه الصلة الوثيقة بين الأدب ووسيطه الورقيّ، يؤدي إلى تلاشي الأسس الفكريّة والاجتماعية والمعرفيّة التي تميّز اختلاف الانتماء الثقافيّ للنصوص عن بعضها البعض.

نجد في المقابل أنّ من الدارسين من التفت إلى الجانب الإيجابيّ لهذا النوع المستحدث من الأدب وخصّصوا له دراسات وأبحاث رصينة، من بينهم:

- "**بوشاردون**" (**Bouchardon.S**):

باحث فرنسيّ برز اهتمامه بالسرد التفاعليّ "إلى درجة أنّه قارب مئة نصّ رقميّ في كتابيه: الأدب الرقميّ والمحكيّ التفاعليّ (2009)، وكتاب: القيمة العلميّة للأدب الرقميّ (2014)"[33]، ويدلّ هذا الكمّ الهائل من المدوّنات الرقمّية التي أنجز حولها أبحاثه عن الإقبال الكبير والباكر بتوظيف التكنولوجيا في الإبداعات الأدبيّة في فرنسا.

- "**راني كوسكيما**" (**Rani Koskima**):

باحث فنلدي يبرز اسمه ضمن المنظرين الغربيين في الأدب الرقمي من خلال أطروحته المقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، المعنونة بـ: "الأدب الرقمي: من النصّ إلى النصّ المتشعّب وما بعده **Digital literature From Text To Hypertext And Beyond**"[34]، التي تحوّلت إلى محور للدراسات والأبحاث في مجال الأدب الرقميّ، وجاءت هذه الأطروحة في عشرة فصول؛ حيث تطرّق فيها إلى مفهوم النصّ التشعّبي والأدب الرقميّ وعلاقتهما ببعضهما البعض، متوصّلا إلى مجموعة من النتائج[35]؛ من بينها:

- يفضي التوسّع في مفهوم النصّ التشعّبي **Hypertext** الذي انطلق مع "**تيد نيلسون**" (**Ted Nelson**) إلى أنّه الشكل العام للكتابة في الفضاء الرقمي؛ كونه يضم أجزاء مترابطة من النصوص

---

[32] – جان كليمون: خطر الرقميّة على الأدب، ترجمة: محمد أسليم، تاريخ الاطلاع: 10 أوت 2024. الرابط: https://www.aslim.org/?p=1846

[33] – جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، ص97.

[34] - Raine Koskima: Digital literature From Text To Hypertext And Beyond, Site: https://d-nb.info/1251166636/34

35 - Ibid.

اللغويّة، لكن في المقابل نجد أنّ النصوص الرقمية أكثر تعقيدا وأكثر اعتمادا على الذكاء الاصطناعيّ.

- تفضي المقارنة بين النصّ التشعّبيّ والنصّ الرقميّ إلى أنّ النصّ الرقميّ لا يمكن حصره في النصوص التشعبيّة فقط.
- يمكن للمستخدم في هذه النصوص أن يتنقّل بين أجزاء النصّ (أطلق عليها اسم "**Room**"، ما يقابلها في اللّغة العربية لفظة "غرفة")، والتواصل مع غيره من المستخدمين في هذه الغرف، وأيضا إمكانية خلق غرفة خاصّة به في النصّ.
- باتت الحاجة إلى نظرية للنصوص الرقميّة أكثر من الحاجة إليها للنصوص المطبوعة، على الرغم من تعدّد الإبداعات الأدبية الرقمية في العالم الغربيّ.

اهتم البحث الغربيّ بالأدب الرقميّ إبداعا ودراسة بمجرّد أن أصبح جهاز الحاسوب وسيطا يُعتمد في الكتابة، انتبهوا إلى التحوّلات الشكلية التي يُحدثها هذا الوسيط الجديد على الكتابة، وانطلقوا في استثمار خصائصه في تجريب نصوص أدبية رقمية. وكانت بدايات هذا النوع الجديد من الأدب على يد "**تيبور بوب**"(**Tibor Papp**) في قصيدته "أغلى ساعات الحاسوب" سنة 1985، التي تعتبر قصيدة رقميّة بمقومات النص الرقميّ وفق مفهومه المعاصر، واستمرّ المبدعون الغربيون في مواكبة التطوّر التكنولوجي واستثماره بشكل أكبر في تجاربهم الأدبية الرقمية (الشعرية والسردية). على الرغم أنّ هذا النوع من الأدب قد تعرَّض للقبول والرفض في بدايات ظهوره، إلاّ أنّه لاقى اهتماما واسعا في الدراسات النظرية، التي واكبت الجانب الإبداعي الرقميّ، وأسّست للأدب الرقميّ.

المبحث الثالث: الأدب الرقميّ والتجربة العربيّة: المعوّقات، التأسيس، والممارسة

أصبح من الواضح أنّ الأدب الرقميّ مرتبط أساسا بالوسائط الرقميّة التي شاع ظهورها مع اكتساح التكنولوجيا العالم، إذ لا يمكن بأيّ شكل من الأشكال إنتاج نصوص رقميّة بمعزل عن الحاسوب أو وسيط يوازيه، وهذا ما أخّر ظهوره في العالم العربيّ مقارنة بالعالم الغربيّ، وقبل الانتقال إلى الأدب –الإبداع–الرقميّ العربيّ جليّ بنا أولا الوقوف عند أسباب تأخّره، والتي يمكن حصرها في مصطلح "الفجوة الرقميّة" التي عاشها العالم العربيّ، ولا يزال في العقد الثالث من القرن الحادي والعشرين يسعى لتجاوزها.

1-الفجوة الرقميّة:

شكّل التباعد الزمانيّ والمكانيّ بين العالم العربيّ والتطوّر التكنولوجيّ في العالم الغربيّ تباينّا واضحا وواسعا في مدى التطوّر الذي أحرزته الدول الغربية بفضل المعلوماتية واختراع شبكة الأنترنيت "على يد وزارة الدفاع الأمريكيّة سنة 1969، وكان الهدف الأساسي منها التواصل بين المنظّمات السياسيّة والعسكريّة من خلال الربط بينهم (...) وشكّلت النقلة النوعية عام 1989 الذي كان مرجعا تاريخيا لظهور الانترنيت بشكله الحاليّ (...)، وفي عام 1992 أمكن لأوّل مرّة ربط مليون جهاز بالأنترنيت، وبعد سنة ظهر أوّل متصفّح بالشكل الحاليّ سُميَّ ''موزاييك'' "[36]، ما يعني أنّ العالم الغربيّ، وبالتحديد أمريكا قد تمكّنت من الإبحار الافتراضيّ في العقد السابع من القرن العشرين بشكل محدود، ومقتصر على بعض القطاعات لا أكثر، إلاّ أنّها حققت الهدف المنشود وراء اختراع شبكة الأنترنيت، وقد توالت التعديلات والتطويرات على هذا الاختراع في السنوات المواليّة، إلى أن تحوّل إلى مطلب مرغوب فيه وضروريّ في أغلب القطاعات الغربيّة.

في حين نجد أنّ الدول العربية في هذه الفترة لم تبدأ بعد موجتها الأولى في استخدام الأنترنيت إلاّ في العقد الأخير من القرن العشرين، "عندما قامت المؤسسة الإقليميّة للحاسوب والاتّصالات في تونس سنة 1991 بتوفير خدمات الشبكة في مرافقها، من خلال خطّ مستأجر حصلت عليه بالتّعاون مع المؤسسة الفرنسيّة لبحوث العلوم وأنظمة السيطرة"[37]، ما يشير إلى أنّها على الرغم من حصولها على شبكة الأنترنيت، إلاّ أنّها لم تستقل في ملكيّتها الخاصّة بها، وبقيت على تبعيّة للمؤسسة الفرنسيّة المنتميّة أساسا للعالم الغربيّ الذي يمثل المركز.

بينما تمثّل الدول العربيّة الهامش من هذا التطوّر التكنولوجيّ، إذ نجد " أنّ التطوّر العلميّ أدّى إلى التقدّم التكنولوجيّ الذي أدّى بدوره إلى تقدم هائل في الإنتاج؛ وإلى رفاهيّة شعوب الدوّل الصناعيّة وهيمنتها على التكنولوجيا حتى غدت تسيطر على 95% من التكنولوجيا، وحجبها وبشراسة عن الدول الناميّة لكي تبقى متخلفة عن الرّكب الحضاريّ العالميّ، وتبقى سوقا تجارية وموردا للخامات

---

[36] – مراد بابعا: الأنترنيت... كيف غيّر العالم؟، تمّ النشر بتاريخ: 4 أفريل 2024، تاريخ الاطلاع: 09 سبتمبر 2024. ينظر الرابط: https://doc.aljazeera.net/science-and-astronomy/2019/3/24/%D8%A8%D8%B9%D8%AF-

[37] – عبد القادر الكاملي: دول الخليج تتقدّم بفارق كبير... هذه هي الفجوة الرقميّة، تم النشر بتاريخ: 8 نوفمبر 2022، تاريخ الاطلاع: 09 سبتمبر 2024، ينظر الرابط:
https://www.aljazeera.net/tech/2022/11/8/%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%AC%D9%88%

الأوليّة"[38]، لذلك نجد أنّ التخلّف التكنولوجيّ والعلميّ الذي تعيشه الدول الناميّة، أسبابه الرئيسية ناتجة عن تخطيط غربيّ يهدف من خلاله إلى الاستحواذ على المركزية؛ وتهميش الدوّل الناميّة لأطول فترة زمنية ممكنة، كما لا ننكر أنّ العقلية السائدة في الوسط العربيّ هي الأخرى لعبت دورا في ذلك، ما أدى إلى توسيع ما يسمّى بالفجوة العلميّة والفجوة الرقميّة بين العالمين.

نشيد بضرورة وأهميّة العودة إلى الموروث الثقافيّ والتمسّك به، فهو أحد عناصر الهويّة التي تميّزنا عن الآخر الذي يخطط لطمسها وإلغائها، إلاّ أنّ المبالغة في التمسّك بالقديم، ودراسته بالطريقة التقليدية في عصر الرقميّة يُفقده طابعه الإبداعي والوظيفيّ، ويكسبه طابع السلبية. يجب الأخذ بعين الاعتبار أنّ الحاضر أيضا بحاجة إلى الاهتمام والدراسة، ولعلّ أبسط الأسباب التي تفرض ذلك؛ أهميّة مواكبة العصر والتأقلم مع الواقع، إضافة إلى ضرورة العمل عليه والبحث فيه من طرف المعاصرين له، حتى يتسنّى للأجيال اللاحقة الاطلاع عليه دون الوقوع في فجوة ثقافية لحقبة تاريخية مفقودة سببها الانغماس في الماضي ورفض التجديد الذي وقعت فيه المؤسسة العربية "التي قنعت بدور المتفرّج عن بعد منذ البدء، ولم تدخل إلاّ في استثناءات قليلة عالم المغامرة التكنولوجيّة، وظلّ خيالها مرتبطا بالماضي وبصوّره وإبداعاته"[39]، في حين أن المجتمعات الغربية تتعايش مع الخيال العلميّ، وتعتمد على الذكاء الاصطناعيّ في انتاج الإبداعات والتصوير الفنّي، بل والتعامل مع الروبوتات على أنّها جزء طبيعيّ من حياتهم.

يشير ارتباط التكنولوجيا بكافة مجالات الحياة إلى أن مصطلح الفجوة الرقمية يمتلك أبعادا اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية ويؤثر على مركزية الدول ووزنها في العالم "وقد استخدم مصطلح "الفجوة الرقمية" لأول مرة في عام 1995 في تقرير وزارة التجارة الأمريكية الشهير بعنوان **Falling Through The Net** "السقوط من فتحات الشبكات"، ليعكس الفارق الكبير بين فئات المجتمع الأمريكي في استخدام الكمبيوتر والانترنت خاصة، ولكن سرعان ما انتشر استخدامه ليدل على الفوارق المعلوماتية بين العالم المتقدم والعالم النامي"[40] فالفترة الزمنية التي ظهر فيها مصطلح "الفجوة

---

[38] – محمد رشيد الفيل: البحث والتطوير والابتكار العلمي في الوطن العربي في مواجهة التحدي التكنولوجي والهجرة المعاكسة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000، ص68.

[39] – حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرّع HyperText، المؤلف، رام الله، ط3، 2018، ص36.

[40] - عنتر جوهر: الفجوة الرقمية في الوطن العربي دراسة في الأسباب وسبل المواجهة، مجلة المعيار، الجزائر، مجلد 27، العدد5، 2023، ص683.

الرقمية" لم تكن بداية ظهور التكنولوجيا، ولكن كانت نقطة تحول حاسمة في الوعي بالفجوة الرقمية في العالم، ولم تظهر هذه الفجوة في العالم العربي بمحض الصدفة، إنما هي نتاج تاريخ أطول لتراكمات علمية ومعرفية متأخرة في العالم العربي.

تسبب تباين المستوى العلميّ والتكنولوجيّ بين العالمين الغربيّ والعربيّ في خلق فجوة رقمية بينهما، وينسب الجانب السلبيّ من هذا المصطلح إلى العالم العربيّ، لأنّه يُستخدم "للدلالة على الهوّة الواسعة التي تفصل بين من يملك الأدوات الحديثة لتوليد المعرفة واستغلالها ونشرها وبين من لا يتسنى له ذلك، وبالتالي لا تتاح له فرصة كافية من المعرفة ولا توليدها ولا توظيفها لمصلحته، وهي بتوسع مستمرّ رغم الجهود التي تبذل لتقليصها"[41]، فالفجوة الرقمية لا تتقلص بمجرد امتلاك التكنولوجيا، بل بامتلاكها واكتساب القدرة على انتاجها واستخدامها في توليد المعرفة والاستفادة منها في كافة جوانب الحياة.

يبدو أنّ اكتفاء المجتمعات العربيّة بالتلقيّ فقط دون محاولة الإنتاج والتجريب، لا يقتصر سببه على العامل الذاتيّ فقط، إنّما يعود إلى عوامل خارجية أجبرته على الإكتفاء بالتحليق في خيال القدامى والإبداع على منوالهم ، وأهم هذه العوامل "عدم تخصيص الدول النامية مبالغ مالية كافية على البحث العلمي والتطوير، ليس السبب لقلة مواردها المادية فحسب، بل لعدم قناعة البحث بأهميّة البحث العلمي للتقدّم (...) وعدم إدراكها جدوى البحث العلميّ، وأخيرا نقص كفاءاتها العلميّة (...)، في الوقت الذي أنفقت فيه الولايات المتحدة الأمريكية عام 1910 على بحوث تهجين الذرة فقط 130 مليون دولار"[42]، فهذا الفرق الكبير بين طبيعة التفكير وطريقة التعامل مع البحث العلميّ في العالمين، خلق تباينا واضحا بينهما من ناحية تقدّم المستوى العلميّ في جميع الميادين والتطوّر التكنولوجيّ خاصّة، وهذا أمر طبيعيّ.

لأنّ هذا الأخير يرتكز بدوره على توفّر المادة العلميّة والتمويل الماديّ والمعنويّ الذي يشجّع ويسهم في التطوير من البحث العلميّ والابتكار التكنولوجيّ، خاصة عندما نجد أنّ حتى النوابغ من الدول العربية تُفضّل إكمال مسيرتها العلميّة في العالم الغربيّ بسبب تقصير المؤسسات الدوليّة في دعمها على

---

[41] - منصور فرح: الفجوة الرقمية في المجتمع العربي وأثرها على اللغة العربية، المؤتمر الخاص لمجمع اللغة العربية، دمشق، 20 أكتوبر 2006، تاريخ الاطلاع: 17 مارس 2025، ص80، ينظر الرابط : https://asjp.cerist.dz/en/article/181766

[42] – محمد رشيد الفيل: البحث والتطوير والابتكار العلمي في الوطن العربي في مواجهة التحدي التكنولوجي والهجرة المعاكسة، ص29.

الاكتشاف والاختراع في شتّى المجالات، سواء لعجزها أو إهمالها، فظاهرة "هجرة الأدمغة" التي تشهدها الدول العربية أثّرت بشكل سلبيّ على تطوّرها، في حين نجد أن الدول الغربية تتكفّل بهم وتوفّر لهم البيئة المناسبة لتحقيق أهدافهم العلمية.

يتبيّن لنا أنّ الأدمغة العربيّة ليست عاجزة عن البحث أو التطوير العلميّ، إنّما عدم التزام مؤسسات البحث العلميّ العربيّة بتوفير البيئة واللوازم المناسبة للبحث، سواء لعجزها أو إهمالها واستهتارها بقيمته، أرغمهم على إكمال مسيرتهم العلمية خارج أوطانهم العربية، والإنتماء إلى مؤسسات البحث الغربيّة التي تولي أولوية واهتماما ماديّا ومعنويّا بالبحث العلميّ، والتي أدركت باكرا دور العلم في تقدم الدوّل وتطوّر الأمم، وخاصة أهميّته في فرض نفسها والحفاظ على مركزيّتها، "فاعتراف الولايات المتحدة الأمريكية بأنّ العلم والتقانة في نفس مستوى الأمن القوميّ والإقتصاد القوميّ؛ اللذان يعتمدان على البحث العلميّ والتطوير منه"[43] يتّضح بأنّ التطوّرات التكنولوجية التي بلغها العالم الغربيّ الآن ومنذ البداية لم تكن محض صدفة، إنما برصانة التخطيط والتدبير الذي تفتقده الدوّل العربية، وهذا ما يكشف عن سبب الفجوة العلمية والرقميّة بين العالم العربيّ والتطوّر الذي فرضته التكنولوجيا الحديثة.

في الوقت الذي قد انطلق في اعتماد أحدث الوسائل الرقميّة في كافة المجالات الاجتماعية والعلمية، نجد أنّ الأوساط العربيّة لا تزال تسعى للقضاء على ظاهرة الأميّة الرقميّة، وإطلاق دورات تكوين إجبارية في الوسط الجامعي لإتقان استخدام الحاسوب وبعض البرامج، ما يوضح أنّ ارتباط الساحة الأدبيّة بالمجال الرقميّ لم يتمّ إلاّ بعد عقود من ظهوره وتطوّره في العالم الغربي أمر بديهيّ لا يستدعيّ من الباحثين الاستغراب من تأخر ظهور أدب رقميّ.

2-الإبداع الرقميّ العربيّ:

أ- السرد الرقميّ:

ظهرت الإبداعات الرقميّة في الساحة الأدبية بحلول القرن الحادي والعشرين، وتتمثل أهمها في:

- **المبدع الأردنيّ "محمد سناجلة":**

[43] – محمد رشيد الفيل: البحث والتطوير والابتكار العلمي في الوطن العربي في مواجهة التحدي التكنولوجي والهجرة المعاكسة، ص38.

ارتبط اسمه بالأدب الرقميّ في العالم العربيّ كونه أوّل من ينتج نصّا إبداعيّا رقميّا بعنوان "**رواية ظلال الواحد**"، تمكّنت هذه الرواية في نسختها الرقميّة وغيرها من إبداعاته من فتح باب الدراسة بالأدب الرقميّ والاهتمام به من قبل الباحثين العرب.

✓ **رواية ظلال الواحد (2001):**

نُشرت بالصيغة الرقمية (سنة 2001)، ثم أعاد إصدارها ورقيّا سنة 2002، لأنّها لم تلق الاحتفاء والاهتمام المستحقان في الوسط الثقافيّ العربيّ، وذلك لنفور أغلب القرّاء العرب من التلقيّ الرقميّ للأعمال الأدبية، إذ يتّضح **لـ" سناجلة"** أن السبب الرئيس في اصطدام إبداعه "ظلال الواحد" في نسخته الرقمية بالبرود والتراخي على الرغم من حداثته شكلا ومضمونا" أنّ العديد من لا يعرف التعامل مع الحاسوب، بينما الآخر غير معتادين على القراءة على الأنترنيت، ما دفعه إلى إعادة نشرها ورقيّا كما هي العادة"[44]، وقد تسبّبت هذه العقلية النمطية في التوسيع من الفجوة الرقمية بين إبداعات الأدب العربيّ والتكنولوجيا، فإقبالهم على قراءتها ورقيّا في حين رفض تلقّيها رقميّا واتهامها أنّها لا تنتمي إلى الأجناس الأدبية يُعتبر إجحافا كبيرا في حقّ العمل الإبداعيّ في ذاته.

تشهد الكثير من الإبداعات الأدبية في العالم العربيّ اليوم انتقالا من الورقية إلى الرقميّة بفضل هذا العمل الذي عاد بأدراجه من الرقمية إلى الورقية –للأسباب السابق ذكرها–، لكننا هنا سينصب تركيزنا على خصائص رواية "ظلال الواحد" في نسختها الرقميّة "المكتوبة باستخدام التقنيات الرقمية، وبالذات تقنية الـ "**Links**" المستخدمة في بناء صفحات ومواقع الأنترنيت"[45]، وما يجعل بناء نصوصها تختلف عن بناءها في نسختها الورقية هو "أنّ النصّ فيها يخفي بين ثناياه نصّا بالقوة؛ يتحيّن بتنشيط الروابط ثم سرعان ما يتحوّل المشهد إلى خلفية، ليصبح النصّ نسيجا يتوالد فيه النصّ باستمرار"[46]، ذلك أن هذا النوع من النصوص يختلف في عرضه عن الرواية الورقية التي تعتمد المسار الخطيّ المنتظم (توالي الصفحات) الذي ألغته تقنية الروابط الرقميّة، "فالرابط في رواية (ظلال الواحد) يقوم بوظيفة الحذف السرديّ حينما يتمّ التقريب بين عقدتين مختلفتين زمنيّا"[47] للمتلقيّ حين تلقّيه

---

44 -محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة–مصر، ط1، 2005، ص08.

45 – محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية، ص08

46 – فاطمة مختاري: خصائص الأدب التفاعلي في رواية ظلال الواحد لمحمد سناجلة، مجلة الباحث، الجزائر، (د.ع) 2019/09/17، ص39.

47 – نفسه، ص41.

أحداث الرواية التي عاشت شخصياتها أزمنة مختلفة، فيجد نفسه يتنقّل بين الروابط لاكتشاف الحقب الزمنيّة في سرد الرواية، بدل التتبع السرديّ لها من خلال المسار الخطيّ في الرواية الورقية.

وعلى العموم فإنّ هذا العمل يحوي على "مشاهد حركية، ومؤثرات صوتية، وصور، ومقاطع من أفلام سينمائية"[48]، ما يجعل لغة هذا العمل تختلف عن اللّغة المتعوّد عليها المتلقيّ الورقيّ، فهو نصّ رقميّ مترابط ينتمي إلى الأدب الرقميّ لأنه يوظّف العناصر الرقميّة اللاّزمة (الصورة، الحركة، الصوت)، والروابط التي يتنقل من خلالها المتلقي لاكتشاف أجزاء الرواية.

✓ **رواية شات (2005):**

يعرض "**سناجلة**" في هذه الرواية الحياة التي أصبح يعيشها الإنسان في العالم الرقميّ من خلال "حوار إلكترونيّ"، أو ما يسمّى بلغة المواقع الاجتماعية "الدردشة الالكترونية"، تجري بين الشخصيتين "نزار" و"منال" اللذين تربط بينهما علاقة حبّ افتراضية ويتمّ التطرق من حوارها إلى قضايا الوطن العربيّ ومعاناة الشعوب العربية، حيث أنّ الرواية تتطرق إلى الحالة النفسية للشخصية البطل "نزار" بين عالمه الافتراضيّ والواقعيّ، هذا العالم الأخير الذي يهرب منه إلى الأوّل الذي يجده ملاذا من الصراعات العاطفيّة والاجتماعية التي يعيشها في واقعه، ومن الواضح أنّ إسم "شات" مستلهم من المصطلح الأنترنيتي للدردشة الإلكترونية على مواقع التواصل الاجتماعيّ الإلكترونية التي تضمّ شخصيات واقعية بأقنعة افتراضية وهمية في الفضاء الرقميّ الافتراضيّ، وتتيح لهم فرصة التواصل من خلال الدردشة الكتابيّة أو الصوتية.

✓ **إبداعية صقيع (2006):**

تشكّل تجربة "صقيع" ثالث إبداعاته الرقميّة، تميّزت عن السابقتين (ظلال الواحد وشات) "بأنّها عمل لا يمكن تجنيسه أهو "قصة أم شعر أم رواية أم سينما"[49]، وهذا ما يجعلها تجربة رقميّة متفرّدة في الأدب الرقميّ بصفة عامة والعربيّ خاصة. تدور أحداثها حول حياة رجل يعيش صراعات بين واقعه وذاته في حلم يتعرّض فيه إلى أصوات ومشاهد تعبّر عن مخاوف وقلق الشخصية في الواقع، يشاركها المبدع مع المتلقيّ الذي يعيش هو أيضا جزءا من حالة هذه الشخصية الافتراضية من خلال التلقيّ

[48] – محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية، ص87.

[49] – حافظ محمد الشمري: الأدب الرقمي بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي (رؤية استشرافية)، مركز الكتاب الأكاديمي، عمّان، ط1، 2020، ص76.

السمعيّ والبصريّ لتجربة صقيع، ما يجعله إبداعا رقميّا يفتح للمتلقيّ باب خوض مغامرة رقميّة مع المبدع ونصّه.

وعليه، فإنّه رغم صعوبة تحديد جنس تجربة "صقيع"، إلّا أنه من الواضح أنّها تنتمي للسرد الأدبيّ الرقميّ، فتوظيف قصيدتين في مضمونها لا يخرجها من قالبها السرديّ، فهذا النوع من التجريب الذي يمزج بين مقاطع شعرية في الأجناس السردية قد سبق ظهوره في التجربة الورقيّة، وأجمع النقاد على أنّه استثمار للمواهب الثقافيّة والأدبية وكسر للمألوف التقليديّ، لا يُخرج الجنس الأدبيّ من استقلالية قالبه وسماته.

✓ **ظلال العاشق (التاريخ السردي لكموش2016):**

استحضر المبدع "**محمد سناجلة**" في رواية "ظلال العاشق" التراث القديم من خلال شخصية "الإله كموش"، والأحداث التاريخية التي تتجلّى في سرد أحداث الحرب التي عاشتها "الأردن القديمة" (منذ 750 سنة قبل الميلاد إلى حدود التاريخ المعاصر)، في أربعة فصول تتيح للمتلقيّ حرية اختيار نقطة الانطلاق، وتبرز خصائص الرقميّة في هذه الرواية من خلال إدراج مشاهد سينمائية لـ "فيَلة عملاقة وفرسان" قصد إدخال المتلقيّ في جوّ الحرب الذي استغلّ في خلق أجوائها المنتج إقبال الجيل المعاصر على ألعاب الحروب الرقميّة وانتشارها بشكل رهيب في المجتمعات، فتوظيفها في هذه الرواية الرّقمية مكّنه من توفير خاصيّة الإمتاع عن طريق اللعبة الرقميّة، والإفادة من خلال تلقي المستخدم الرقمي أحداث روايته ذات المرجعية التاريخية المقسّمة في أربع قصص (أربعة فصول) منسجمة ومتناسقة في أحداثها، حيث لا يشعر المتلقيّ بفارق الزمان أو المكان أثناء تنقّله بين روابطها التي لا يمكن تلقيها وخوض مغامرتها إلّا بوسيط رقميّ.

يمكن القول إذا، إنّ "**محمد سناجلة**" قد أبدع في تجاربه الأدبية الرقميّة: (ظلال الواحد 2001)، شات (2005)، (صقيع 2006)، (ظلال العاشق 2016)، حيث تمكّن بفضل إلمامه بعالم الذكاء الإصطناعيّ والعلوم التكنولوجية وميوله إلى الإبداع الأدبيّ بإلحاق العالم العربيّ بركب الأدب الرقميّ بدايات القرن الحادي والعشرين، وقبل أن تتّسع الفجوة الرقميّة بين الأدب والتكنولوجيا، وبهذا تكون انطلاقة الأدب الرقميّ في العالم العربيّ من المشرق العربيّ (الأردن)، بريادة "**محمد سناجلة**" بإبداعاته الرقميّة في السرد الأدبيّ.

- **"محمّد أشويكة":**

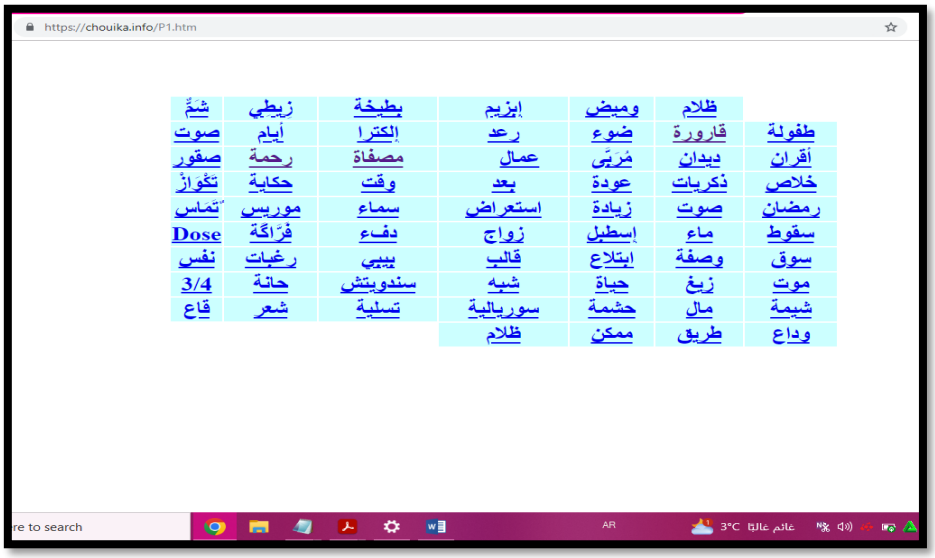
يلتحق المغرب العربيّ أيضا بهذا الرّكب من خلال بعض التجارب الأدبية الرقميّة، من بينها بعض الروايات الجماعية العربية لكُتّاب مغربيين شباب اشتركوا في تأليفها (على قد لحافك) و(الكنبة الحمرا)"[50]، وتعتبر هذه المدوّنات بداية التجريب في نصوص الأدب الرقميّ، لكن من بين التجارب الرقمية التي فرضت نفسها في الأدب الرقميّ، نجد المجموعتين القصصيتين " (2006أفريل) و"محطات" (سبتمبر 2009) "**لمحمد أشويكة**"، ويظهران مع بعضهما في نفس الموقع من الويب بالشكل الآتي:

51

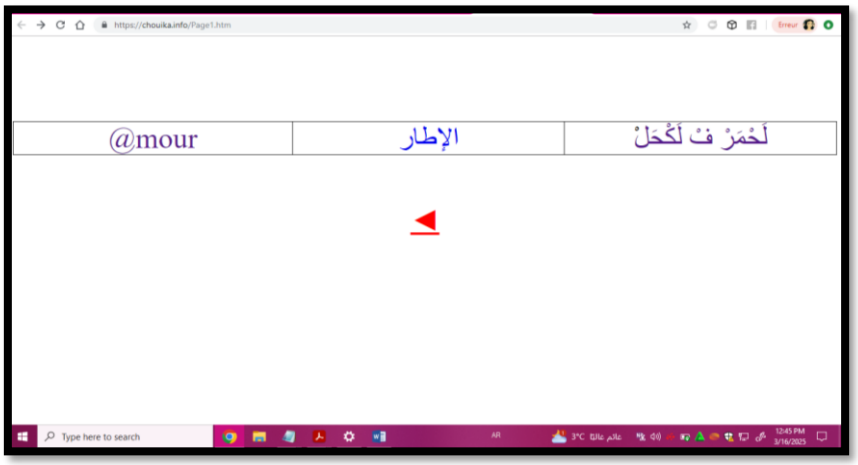
يظهر في هذا الشكل الصفحة الرئيسية للموقع، ويتبيّن لنا من خلال العنوان الثانويّ (سيرة افتراضية لكائن من زماننا) في "احتمالات" و" (سيرة افتراضية لكائن من ذاك الزمان) في "محطات"؛ أنّ المجموعتين القصصيتين مرتبطتان ومكملتان لبعضهما، وتظهر بالنقر على عنوان إحداهما صفحة جديدة تضم عناوين المجموعة القصصية.

[50] – إيمان يونس: الأدب الرقمي العربي: الواقع، التحديّات، الآفاق، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد 58، 20 فيفري 2020، ص27، تاريخ الاطلاع: 15 أوت 2024، ينظر الرابط: https://jilrc.com/archives/11697

[51] - محمد أشويكة: محطات، احتمالات ، تاريخ الاطلاع: 15 مارس 2025.، ينظر الرابط: https://chouika.net/P1.htm



يظهر في هذا الجدول المقسّم إلى خانات متراصة عناوين قصص مجموعة "محطات"، وهي ستة وستون قصة مترابطة يتنقّل المتلقيّ بينها عبر الكلمات الملوّنة للوصول إلى باقي أجزاء المجموعة.

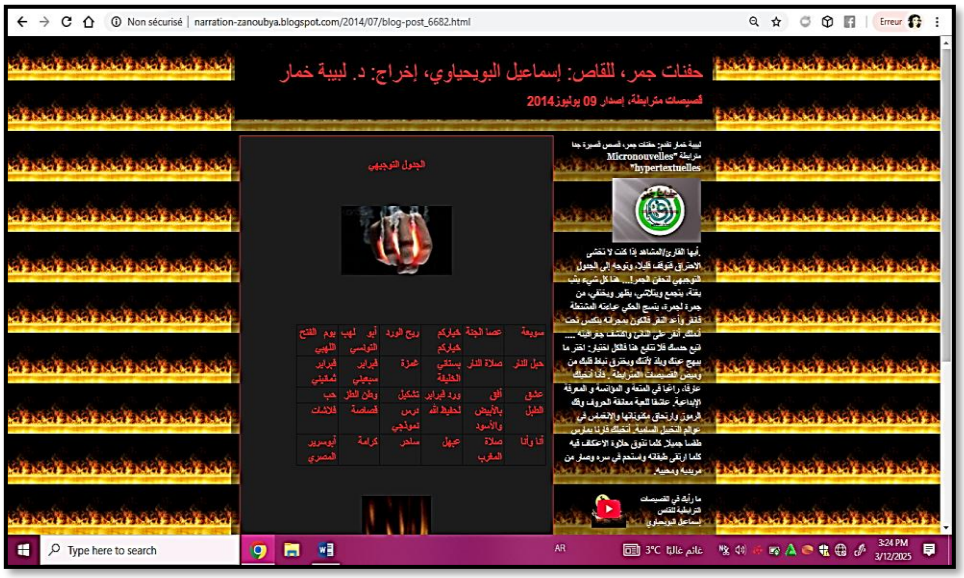


يظهر للمتلقي عند ولوجه إلى "احتمالات" ثلاث خانات تحمل العناوين الرئيسية لقصص المجموعة المترابطة، ينتقل من خلال روابطها إلى قصص تجمع بين اللهجة المغاربية الشعبية واللغة الفرنسية والعربية الفصحى. تنقله الكلمات المفتاحية الملوّنة والروابط إلى أجزائها، وتتقدم به الأسهم إلى الجزء اللاحق أو السابق من النصوص.

- **"إسماعيل البويحياوي":**

يبرز أيضا اسم القاص المغربيّ من خلال مجموعته القصصية التفاعليّة (حفنات جمر)[52]؛ وهي عبارة عن قصة مترابطة (**Hyperfiction**) ، أخرجتها لبيبة خمار سنة 2014، تُعرض المجموعة في شبكة الأنترنت بالشكل الآتي:

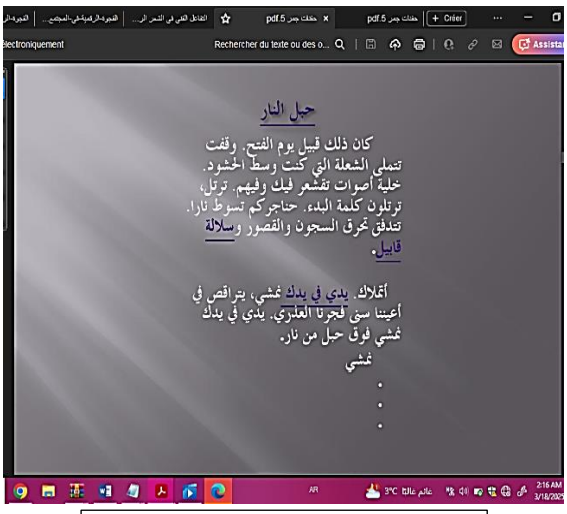
[52] - اسماعيل البويحياوي: حفنات جمر، تاريخ الاطلاع: 12 مارس 2025، ينظر الرابط: http://narration-zanoubya.blogspot.com/2014/07/blog-post_6682.html.



تضم مجموعة "حفنات جمر" لإسماعيل البويحياوي، ثلاثين قصة قصيرة جدا، مدرجة في الجدول–أعلاه–. تجمع هذه القصص بين النصوص الخطيّة والصوّر المتحركة بصيغة Gif، ويمكن تحميل المجموعة بصيغة pdf عبر رابط مرفق مع النسخة الرقمية في موقع الصفحة.

يعتمد المتلقي نفس استراتيجية اكتشاف المجموعة في كلا النسختين؛ وهي النقر على الكلمات الملوّنة للانتقال إلى جزء آخر من القصّة، ويمكن المقارنة بين الصيغتين من خلال قصّة "حبل النار".

النسخة المنتشرة على موقع الويب



النسخة المحملة بصيغة PDF

يتبيّن الفرق بين الصيغتين في الخلفية؛ يظهر وهج النار في موقع الويب بينما تبدو بسيطة وباهتة في نسختها الالكترونية PDF. يتّضح الفرق بين ألوان النسختين؛ ألوان الكلمات المفتاحية تظهر باللونين الإشعاعين الأحمر والأصفر تثير انتباه

المتلقي أكثر من اللون الأزرق القاتم المعتمد في صيغة PDF. أمّا الفرق البارز بين النسختين فإنّه يظهر في أنّ النسخة المتوفّرة على موقع الويب تحوي صورة "يد ملتهبة" على يسارها بينما تغيب في الأخرى.

- **"حمزة قريرة":**

يبرز هذا المبدع الجزائري في مجال الأدب الرقميّ من خلال تجاربه السرديّة (قصّة، مسرحيّة، رواية، مقامة) التي برع في توظيف العناصر الرقميّة (الصوت، الصورة، الحركة) في مضمونها. تظهر كافة أعماله في موقع إلكترونيّ (الأدب والفنّ التفاعليّ) [53]، كما يظهر في الشكل الآتي:

لقطة شاشة لواجهة موقع الأدب والفن التفاعليّ

يجمع **"حمزة قريرة"** كافة أعماله الأدبية الرّقميّة المتنوّعة الأجناس في هذا الموقع الالكتروني، والجدير بالذكر أنّه يعرضها مع جانب نظري للأجناس والأنواع الأدبية الرقمية التي يتطرّق إليها (أدب الطفل، الأدب الرقميّ، الرواية الرقميّة...)، ويلحظ متصفّح هذا الموقع أنّ بعض أعماله لم تكتمل بعد، وقد يرجع ذلك إلى أسباب شخصيّة متعلّقة بالمبدع، لكنّ من يتعمّق في خصائص الأدب الرقميّ وهذه الإبداعات يكتشف أنّ السبب الرئيس وراء عدم اكتمالها هو انعدام التفاعل الرقميّ للمتلقيّ، الذي يلعب الدور الأساسيّ في انتاج النصوص الرقميّة التفاعليّة ذات النسق الإيجابيّ، وهي التي تنتمي إليها تجارب "**حمزة قريرة** "، ومن أعماله نذكر:

[53] – حمزة قريرة: موقع الأدب والفن التفاعلي، تاريخ الاطلاع: 15 أوت 2024، ينظر الرابط: https://www.litartint.com

✓ **رواية الزنزانة رقم 06/ The Cell N°06[54]:**

ينتمي هذا العمل إلى جنس "الرواية"، ويعجّ بالروابط التشعّبيّة التي تفرض على المتلقيّ التنقّل بينها بطريقة شبه عشوائية لاكتشاف أحداثها وأجزاءها، وقد اهتمّ قريرة بهذا الجانب وأخذ بعين الاعتبار ضياع وتيه المتلقيّ أثناء محاولة اكتشافه للأحداث، وعرض خانة في مدخل/ واجهة الرواية ليوضّح للمستخدم طريقة قراءة الرواية بعنوان (**كيف نقرأ**) تحت مدخل الرواية، كما يظهره الشكل الآتي:

تتلخّص توجيهات المنتج في أن يبتعد المتلقيّ عن الطريقة التقليدية لقراءة النصوص الورقية ذات المسار الخطيّ في قراءة النصوص الرقميّة، وأنّه أمام تجربة جديدة لا تقتصر على الكتابة الخطيّة فقط، إنّما ستصادفه عناصر أخرى (الصوت، الصورة، مقاطع فيديو...) تعتبر عناصر أساسية في بناء النصّ الرقميّ، وما عليه إلاّ رصد الروابط عبر الضغط على العناوين المحدّدة أو الصوّر للانتقال من طبقة نصيّة إلى أخرى.

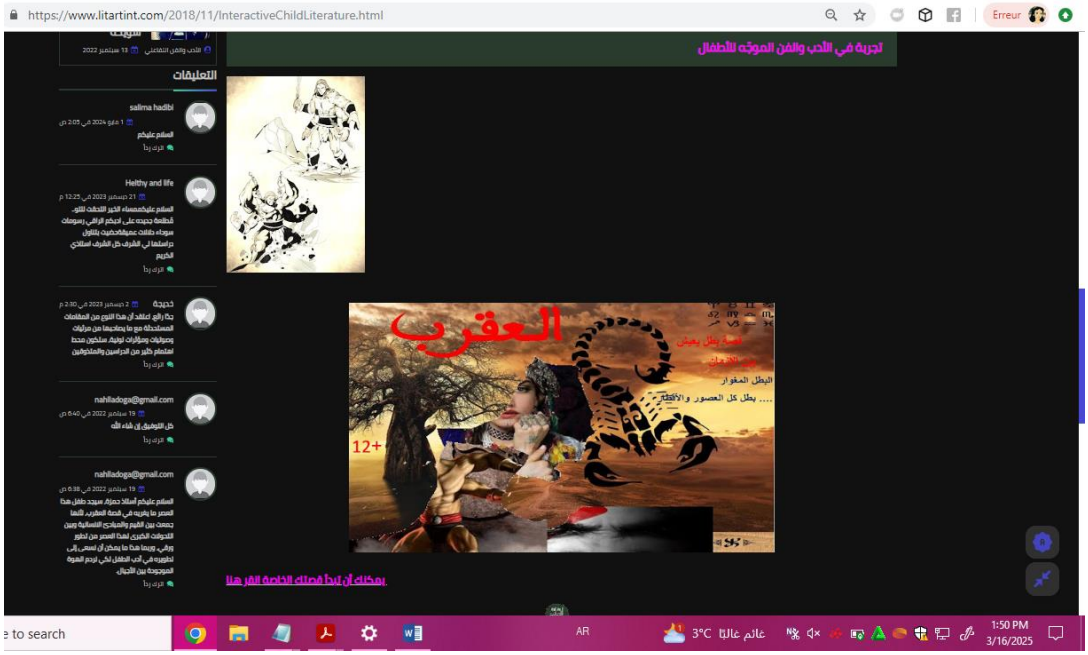
***مضمون الرواية** : تجمع الرواية بين موضوعين، يظهر أحدهما بعنوان "الزنزانة رقم06"، تروي أحداث شاب سُجن بسبب رسالة إلكترونيّة من ابن عمّه الذي لم يكن يعلم بانتمائه الإرهابيّ، ويكتشف المتلقيّ عند تنقّله بين أجزاء هذه الرواية وثائق وصور وأصوات تنتمي إلى الأحداث الروائية. أما الموضوع الآخر فإنّه ينطلق فيه المتلقيّ عبر حافلة جامعيّة، تدور أحداثه حول يوميات شاب جامعيّ جزائري وحبيبته فيروز، يركبان الحافلة ويجلس على الكرسيّ رقم (12) الذي يثير انتباهه بضجيجه، ليغوص بعد ذلك في حلم ينتقل من خلاله إلى ذكريات الحافلة التي تروي له معاناة بعض

[54] - حمزة قريرة: الرواية التفاعلية، رواية الزنزانة رقم 06، تاريخ الاطلاع: 21 جوان 2025، ينظر الرابط: https://www.litartint.com/2018/11/blog-post.html

ركّابها. يترك هذا المقطع من الرواية بنهاية مفتوحة تترك للمتلقّيّ إمّا حريّة التفاعل في انتاج الأحداث، أو الانتقال إلى الجزء الآخر من الرواية.

✓ **قصة العقرب/ The Scorpion[55]:**

على نفس نسق التفاعلية في "رواية الزنزانة رقم 06" وتشعّب روابطها، نجد "قصة العقرب" تنتمي إلى نوع القصة التفاعلية (**Interactive Fiction**)، تجمع بين اللغة الخطيّة واللاخطيّة، حيث مزج فيها بين نصوص كتابيّة ومجموعة من مقاطه الفيديو التي تحوي مقاطع موسيقية وصور ثابتة ومتحرّكة، ويلفت المبدع انتباه المتلقي في واجهة القصة بإمكانيّة إضافة فصل جديد للقصة من خلال خانة (اقرأ، أبدع، يمكنك إضافة فصل جديد للحكاية). تدور أحداث القصّة بصفة عامة حول شخصيّة ولدت في هيئة (عقرب)، انتقلت من الزمن القديم (600 عام قبل الميلاد) إلى العصر الرقميّ الذي اكتسحته الاختراعات والوسائل التكنولوجيّة.



يشير هذا الشكل إلى واجهة قصة "العقرب" التفاعلية التي تُعرض للمتلقيّ عند نقره على عنوان "قصة العقرب" المدرجة في خانة (أدب الطفل التفاعل)، يكتشف المتلقيّ باقي أحداث القصّة عن طريق التنقّل العشوائيّ بين أجزاء القصّة المترابطة فيما بينها.

[55] – حمزة قريرة: أدب الطفل التفاعلي– قصة العقرب، ينظر الرابط:
https://www.litartint.com/2018/11/InteractiveChildLiterature.html

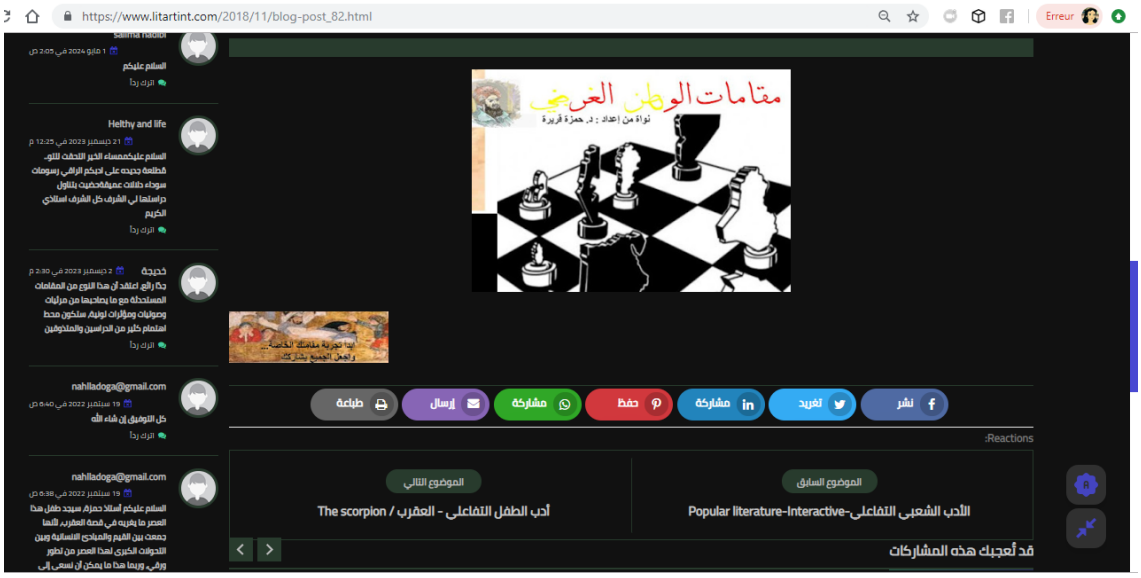
- **مسرحيّة بلا نظّارات الحياة أفضل/ No Glasses Life Is Better:**[56] يُعدّ المسرح الرّقميّ التفاعليّ في العالم الغربيّ والعربيّ بصفة عامة تجربة نادرة، فالجرأة والروح الإبداعيّة لوحدهما غير كافيتين لإنتاج مثل هذا النّوع الأدبيّ، وفي موضوع مسرحية "بلا نظارات الحياة أفضل"، نجد أنّ المبدع يقدّم ملخّصا حولها بعنوان (إطلالة حول المسرحيّة)، يقدّم فيه سيناريو المسرحيّة باللغة الخطيّة مُسندا إليه بعض اللوحات التي تشكّل أبوابا لفصول منفصلة ومرتبطة في الوقت نفسه ، يتنقّل بينها المستخدم الرّقمي بحريّة، لكنّه في الوقت نفسه مُجبر على ولوجها كافة حتى يتسنّى له الإلمام والتفاعل والتدخّل في انتاج أحداثها، التي تدور حول شاب يرفض ارتداء نظاراته كي لا يرى الواقع ومعاناته التي يسردها لزميلته في الحافلة التي تعطّلت بهم، تتشكّل هذه الأحداث في حوار لشخصيات مجهولة الأسماء، من خلال نصوص خطيّة ومقاطع فيديو تجمع بين الصور والأصوات.

يمثل الشكل واجهة مسرحية "الحياة أفضل بلا نظارات"، ثم ينتقل المتلقيّ إلى باقي أجزاء المسرحية إما بالنقر على إحدى الصورتين واكتشاف بقية الروابط أو النقر على العنوان.

✓ **المقامة التفاعليّة؛ "مقامات الوهن العربيّ":**

[56] - حمزة قريرة: المسرح التفاعلي– تجربة مسرحية، مسرحية "بلا نظارات الحياة أفضل"، ينظر الرابط: https://www.litartint.com/2018/11/blog-post_6.html

يُعتبر فنّ كتابة المقامة أهمّ ما تميّز به العرب وأبدعوا فيه منذ أن ابتكرها "بديع الزمان الهمذاني" في القرن الرابع للهجرة، و"المقامة" فنّ تراثيّ يعتمد السجع والتنميق اللفظيّ، كما يجمع بين الشعر والنثر لسرد قصص قصيرة ذات عبرة ومغزى لمعالجة ظاهرة اجتماعيّة ما، فهي فنّ عادة ما يكون ذا هدف تعليميّ وتربويّ، أمّا "المقامة الرقميّة التفاعليّة" فيعرّفها **"حمزة قريرة"** –في خانة بعنوان "المقامة التفاعلية مفهوم يتأسّس" – بأنّها "جاءت لتحيّي هذا التراث الأدبيّ من خلال صهره وإعادة بعثه في حلّة رقميّة تفاعليّة تجمع بين اللّغوي بغير اللّغوي، والبرمجيّ بالتفاعليّ ليتحوّل معها المتلقيّ مبدعا..."[57]، إذا؛ أضافت المقامة الرقميّة التفاعليّة إلى هدفها التقليديّ (التعليم والتربية) هدف الحفاظ على التراث الأدبيّ العربيّ وإعادة بثّه من جديد في قالب مستحدث يستسيغه المتلقّي المعاصر، الذي يصبح بدوره في هذا النوع الجديد من المقامة مبدعا ثانيا، وفي محاولة من المبدع **"قريرة"** في تقديم هذا الفنّ التراثيّ بمقوّمات الأدب الرقميّ التفاعليّ المعاصر، نجد تجربته القيّمة المعنونة بـ"مقامات الوهن العربيّ[58]":



تظهر في واجهة خانة "المقامة التفاعليّة" صورة للعبة الشطرنج مرفقة بعنوان "مقامات الوطن العربيّ"، تجمع بين مقامات دول عربيّة؛ بداية بمقامة تونس "حفلة شواء"، مُدعّما نصّها بمقطع فيديو لقصيدة "تونس الخضراء"، تجمع بين الإلقاء الصوتيّ (صوت الشاعر) والإيقاع الموسيقي، ونجد مقامات بعض الدول العربية لا تزال قيد البناء، سواء من طرف المنتج الأصليّ أو المتلقيّ الرقميّ البنائيّ/ التفاعليّ.

[57]–حمزة قريرة: المقامة التفاعليّة، تاريخ الاطلاع: 08 أوت 2024، ينظر الرابط:
https://www.litartint.com/2023/05/blog-post.html

[58] - حمزة قريرة: المقامة التفاعلية: مقامات الوهن العربي، تاريخ الاطلاع: 15 مارس 2025، ينظر الرابط :
https://www.litartint.com/2018/11/blog-post_82.html

ب- الشعر الرقميّ:

يعتبر جنس الشعر الأدبيّ أكثر الأشكال الأدبية التي تعتمد عنصر الجماليّة في خلق المعنى، وقد مرّ الشعر العربيّ بالكثير من المراحل الانتقاليّة شكلا ومضمونا، أهمّها التحوّل الشكليّ الذي أخرج القصيدة العربيّة من قالبها التقليديّ العموديّ المقيّد بالصدر والعجز إلى نظام شعر التفعيلة؛ الذي لا يلتزم بقيد الوزن والقافية، وقد ظهرت موجة أو حركة الشعر الحرّ هذه في العالم العربيّ هذه في المنتصف الأوّل من القرن العشرين، مع ظهور قصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة (1947) وقصيدة "هل كان حبّا" لـ "بدر شاكر السيّاب" من السنة نفسها ، (دون الخوض في مسألة الريادة بين الشاعرين)، ومع اكتساح الموجة الرّقميّة العالم العربي في القرن الحادي والعشرين، ظهر نوع جديد من الشعر "الشعر الرّقميّ"، الذي كانت ريادته على يد:

- **"الشاعر العراقيّ "عبّاس مشتاق"** في قصيدته:

✓ **تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق (2007)**[59]:

يعتمد "**مشتاق**" الوسيط الرّقميّ طرفا أساسيّا في تلقي وإنتاج هذه القصيدة، فمكوّناتها الرقميّة (الصوت، الصورة، الحركة) وترابطها من خلال الكلمات يجعلها نصّا رقميا مترابطا، يُفقدها الانتقال من الوسيط الرّقمي إلى الوسيط الورقي قيمتها الترابطيّة، ويقتل دورها في إمتاع المتلقيّ الذي تعتمد عملية تلقيه لها بشكل أساسيّ على إبحاره فيها أثناء تنقله بين روابطها، "إذ يتكوّن الهيكل العام لقصيدة تباريح رقمية من هيكل داخلي وخارجي (...)، وتتكون من عشر شاشات ذات بنى مستقلّة، منها الشاشة الرئيسية التي تمثل شاشة العنوان"[60]، والمتلقيّ الرقميّ عند تلقيه هذه الأجزاء تكون له حرية اختيار نقطة انطلاقه، ما يعني أنّ اجتماع هذه الخصائص المرئيّة والمؤثرات الصوتية والروابط الرقمية في هذه القصيدة يجعل منها تجربة رقمية ناجحة في الإبداع الرقميّ العربيّ، على الرغم من أنها أولى المحاولات في هذا المجال.

---

[59] - مشتاق عباس معن: الموقع الرسمي للدكتور مشتاق عباس معن، القصيدة التفاعلية الرقمية "تباريح رقمية"، تاريخ الاطلاع: 21 جوان2025 ، ينظر الرابط: https://dr-mushtaq.iq

[60] – زهرة خفيف: جماليات القصيدة التفاعليّة "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" لعباس مشتاق معن أنموذجا، مجلّة البحوث والدراسات الإنسانية، المجلد15، العدد2، 2022، ص453.

نجد وفق التتبع التاريخيّ لنشر القصائد الرّقمية التي اخترناها نماذجا للكشف عن الإبداعات الأدبية العربية، أنّ "**عبّاس مشتاق معين**" قد ألحق إنتاجه الرقميّ بقصيدة "لا متناهيات الجدار الناري" "التي صدرت في عام 2018، وتتميّز بكافة عناصر الجذب والإمتاع والوضوح والخفة ..."[61]، وقصيدة "وجع مسن" التي أنتجها بالصيغة الرقمية سنة 2019، ثم ألحقها بنسخة ورقية سنة 2019[62]، أمّا بالنسبة لمدى تأثير النسخة الرقمية و النسخة الورقية على المتلقيّ يرى "**مشتاق معن عبّاس**" في حوار له أنّ "معمار المجموعة "وجع مسن" قد بُنيَ على ثنائية الروح (ورقيّ/رقميّ)، لذا لن يصل المتلقي إلى رؤية شاملة إن لم يقرأ القسمين، فهناك خبايا بنائية وفنية لا نكشف إلاّ بتقصيهما"[63]، يبدو أنّنا أمام مصطلح جديد في مجال الأدب الرّقميّ؛ وهو مصطلح "التكنو ورقيّ"، من الواضح أنّه يُعنى بالنصوص التي تكتمل عناصرها البنائية وقيمتها الفنيّة والجمالية في جمع المتلقيّ بين التكنولوجيا والورقية في اكتشافها. وعليه، فإنّ كلا القصيدتين "لا متناهيات الجدار الناري"[64] و "وجع مسن"[65] تشكّلان تجربة إبداعية رقمية راقية وناجحة في الإبداع الرقميّ العربيّ، حيث أنهما تأخذان بالمتلقيّ إلى رحاب الخيال الرقميّ في العالم الافتراضيّ، وذلك من خلال الفضاء الرقميّ الذي تظهر فيه معالم كلا القصيدتين؛ يتّضح ذلك في الصوّر الآتية:

---

[61] – صلاح ياسين: بلاغة القراءة التفاعلية في قصيدة "لا متناهيات الجدار الناري" لمشتاق عباس معين، مجلة علوم اللغة العربيّة وآدابها، مجلد15، العدد02، 5 ديسمبر 2023، ص390.

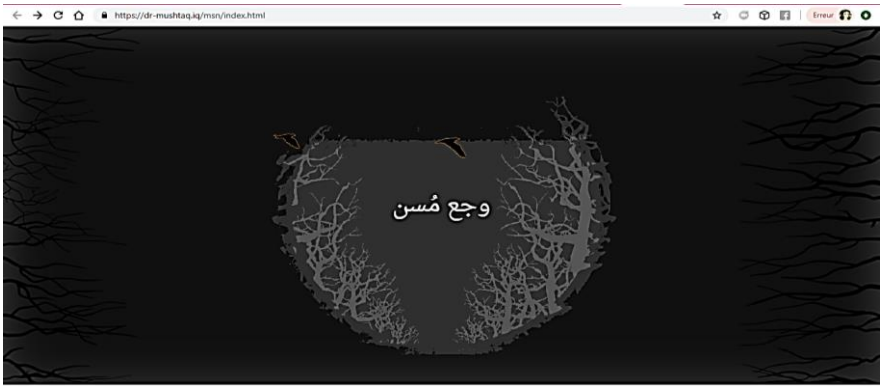
[62] - المرجع: تواصل شخصي مع المبدع مشتاق عباس معن، بتاريخ: 07 جوان 2025.

[63] – محمد سناجلة: حوار التكنو ورقي... مع مشتاق عباس معين، حاوره سلام البناي، العراق، تم نشر مقال الحوار بتاريخ 10 سبتمبر 2024، تاريخ الاطلاع: 17 أوت 2024.ينظر الرابط:
https://www.arab-ewriters.com/articlesDetiles.php?topicId=206

[64] - مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، تاريخ الاطلاع: 21 جوان 2025 ، ينظر الرابط:
https://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/index.html

[65] - مشتاق عباس معن: وجع مسن، تاريخ الاطلاع: 16 مارس 2025. ينظر الرابط:
https://dr-mushtaq.iq/msn/index.html

عرض لبداية تحميل قصيدة "وجع مسن"، وهو بمثابة مشهد افتتاحي للقصيدة. يظهر في كل مرة يتم فيها تحميل مقطع من القصيدة.



يظهر هذا الجزء من القصيدة عند اكتمال تحميل قصيدة "وجع مسن"، ويبحث المتلقيّ الرقميّ في هذه اللوحة عن الأماكن السرّية التي تتيح له فرصة اكتشاف مقاطع القصيدة.

يمثل الشكل واجهة قصيدة "لا متناهيات الجدار الناري" لعباس مشتاق معين، التي تظهر فيها (ساعة بأرقام رومانية) تمثل بوابة القصيدة، لأن المتلقي ينتقل إلى باقي مقاطعها بالنقر على أرقام الساعة.

هذا وقد طرق شعراء آخرون باب الشعر الرقميّ لإبراز إبداعاتهم في محاولة منهم إضفاء بصمتهم الخاصة في هذا النوع المستحدث من الأدب، إذ نجد تفاوت في مدى تحقيق الخصائص الرقمية في هذه القصائد؛ نذكر منهم :

- **"سعاد عون":**

تعد من بين أبرز المبدعين الجزائريين في مجال الشعر الرقميّ، حيث طرحت تجاربها الشعرية –من خلال مجموعة قصائد رقميّة تعرضها –على موقع يوتيوب تحت عنوان "الأدب الرقميّ"، ومن الواضح أنّها تعمّدت اعتماد هذه التسمية لموقع قصائدها حتى يتسنّى للباحث عن مثل هذا النّوع من الأعمال الأدبيّة في الفضاء الرّقمي أن تصادفه أعمالها عند اعتماده "الكلمات المفتاحية"[66].

✓ قصيدة **دمعة وشمعة (2016)**[67]:

تتمثل أوّل تجربة شعرية رقمية لها في قصيدة "دمعة وشمعة" التي نشرتها على موقع يوتيوب بتاريخ (15 جوان 2016)، جمعت في هذه القصيدة بين اللغة الخطيّة في كلمات القصيدة، واللغة اللاخطيّة في الصوّر والأشكال التي تظهر بصيغتي الساكنة والمتحرّكة، أمّا الإيقاع الصوتيّ في القصيدة فقد جمع بين صوت المطر ومقطع موسيقي، هذا وقد تلت هذه القصيدة مجموعة من القصائد "شعر الهايكو (2016)"، "أسطورة الشوك (2016)"، "من قال...؟" (2016)، وقد سارت "**سعاد عون**" في كلّ هذه الأعمال على نفس النسق ونشرتها في الموقع الإلكترونيّ نفسه لصفحتها الذي يجمع كافة أعمالها الشعرية الرقميّة.

- **"محمد حبيبي" في قصيدته "بصيرة الأمل (2017)"** [68]:

عمل الشاعر السعودي على نشرها على موقع يوتيوب بتاريخ (28 فيفري 2018) –وفق ما يحدده التاريخ الرقميّ في الموقع– في شكل "مقطع فيديو"، تجمع هذه القصيدة بين الكتابة الخطية والعلامات المرئية والسمعية، تشكّلت الكتابة الخطيّة في القصيدة في وجهين؛ كلمات القصيدة التي عرضها الكاتب في مقطع الفيديو، ومجموعة من الصور التي تعرض نصوصا جانبية مكتوبة باللغة

---

[66] - ينظر: مفهوم "الكلمات المفتاحية"، ص 175.

[67] - سعاد عون: دمعة وشمعة، ينظر الرابط:
https://www.youtube.com/watch?v=_Ia4azRmN2M&pp=ygUj2LPYudin2K8g2LnZiNmGINi

[68] - محمد حبيبي: بصيرة الأمل 2017، ينظر الرابط:
https://www.youtube.com/watch?v=SUdwXz81MfE&feature=youtu.be

العربية أو الأجنبية لا تنتمي إلى نصّ القصيدة، وعلى المتلقيّ أن يقوم بعملية الفرز بين النصّ الأصليّ للقصيدة وبين النصوص الهامشية، وتتّضح هذه النقطة أكثر من خلال الشكلين الآتيين:

نصّ هامشيّ في القصيدة

نصّ متن القصيدة

توظّف قصيدة "بصيرة الأمل" عنصر الحركة في بعض المشاهد (أمواج البحر، طائر الحمام، أوراق الأشجار، النّار...).

نجد من بين الدّراسات التي أُجريت على قصيدة "بصيرة الأمل" مقالا للباحث **"وصفي ياسين عباس"** الموسوم بـ "شعرنة المرئيّ والمسموع قراءة سيميوثقافية في قصيدة "بصيرة الأمل" الرقميّة التفاعليّة"، التي نسب فيها خاصيّة "التفاعليّة" لقصيدة "بصيرة الأمل"، إلاّ أنّها في الحقيقة تفتقد لهذه الخاصيّة في مفهومها النقدي الرقميّ، كما أنّه أشار إلى هذه النقطة في المقال نفسه من خلال قوله: "جمعت (بصيرة الأمل) بين الملفوظ والمسموع والمرئيّ والحركيّ، وخلت من الرابط والعقدة والتشعّب القرائي، واحتفظت بأدنى درجات التفاعل وهي التحكّم في تشغيل النصّ، واحتفظت بخاصية مهمة من خصائص الرقمية وهي التوليف التقنيّ"[69]، ما يخرج قصيدة "بصيرة الأمل" من دائرة التفاعلية والترابطية، كونها مُجَمّعة كلّها في مقطع فيديو واحد، يتلقّاها المتلقيّ من خلال رابط إلكترونيّ واحد أيضا والمتلقيّ يكتفي بمشاهدة مقطع الفيديو نفسه الذي يتلقى من خلاله الموسيقى، الصور والكلمات، كما أنّ تفاعل المتلقيّ مع القصيدة يكون محدودا وفق ما يحدده تطبيق "**YouTube**" الذي يقتصر على تسجيل الإعجاب أو عدم الإعجاب، أو الاكتفاء بالتعليق على العمل.

تعتبر تجربة الشاعر "**محمد حبيبي**" في قصيدته "بصيرة الأمل" تجربة مقبولة في ساحة الإبداع الرّقميّ، وتنتمي إلى الأدب الرقميّ كونها توظّف عنصريّ الحركة والصوت، إلاّ أنّها تعتبر مجرّد تجميع

[69] - وصفي ياسين عباس: شعرنة المرئي والمسموع قراءة سيميوثقافية في قصيدة "بصيرة الأمل" الرقميّة التفاعليّة، مجلة علوم اللغات وآدابها، جامعة أم القرى، السعودية، العدد 28، أوت 2021، ص265.

لبعض الصوّر ومقاطع الفيديو وتركيبها في مقطع فيديو واحد، ما يجعلها قصيدة رقمية ذات نسق تفاعليّ سلبيّ.

نزعم أنّ هذه التجارب الإبداعية العربية في مجال الأدب الرقميّ خادمة لموضوع بحثنا وتستحق التطرّق إلى خصائصها، وقد أولينا مساحة أكبر لتجارب المبدعين العرب لعامل ذاتي يتمثّل في انتماءنا لنفس العالم، وعامل موضوعيّ فرض نفسه على البحث، ألا وهو محاولة الإلمام بالتجارب التي تمحو فكرة أنّ الأدب العربيّ لم يلتحق بعد بعالم الرقميّة، التي كانت على صواب في أواخر القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين، وإن كانت لم ترتق إلى ما وصل إليه الإبداع الرقميّ الغربيّ، لكن ونحن في العقد الثالث من هذا القرن نجد أنّ إبداعات محمد سناجلة (الأردن)، عباس معن مشتاق (العراق)، وحمزة قريرة (الجزائر)، أحمد خالد توفيق (مصر)، محمد أشويكة و إسماعيل البويحياوي (المغرب)...، وغيرهم ممن خاضوا التجربة الرقميّة في الإبداع الأدبيّ العربيّ تؤكّد صواب هذا الرأيّ.

3- الأدب الرقميّ العربيّ والدراسات النظرية:

تطرّق العديد من الباحثين العرب إلى دراسات وأبحاث نظرية حول موضوع "الأدب الرقميّ"، بهدف فكّ اللّبس عنه والكشف عن الجوانب الغامضة والمجهولة فيه. نجد من بين الباحثين الذين خاضوا غمار هذا الموضوع:

- **حسام الخطيب:**

يفضي التتبّع التاريخي للدراسات العربية حول موضوع الأدب الرقميّ إلى أنّ بداية الاهتمام بموضوع الأدب الرّقميّ في العالم العربيّ والأسبقية في طرق هذا المجال كان على يد الباحث **"حسام الخطيب"** في ثمانينات القرن العشرين، إذ نجد أنّ الطبعة الأولى لكتاب "الأدب والتكنولوجيا وجسر النّص المتفرّع **Hypertext**" تعود لسنة 1996[70].

يشير في طبعته الثالثة لهذا الكتاب إلى مقال له بعنوان "الخيال الأدبي والتكنولوجيا" بأنّه نشره للمرة الأولى في مجلة "الموقف الأدبي السورية" في "ثمانينات القرن العشرين"، والذي أوضح فيه "أنّ تقصير الخيال الأدبي عن متابعة المغامرة التكنولوجية الهائلة في العصر الحديث يُعتبر من أسباب تهميش

[70] - يظهر في الصفحة رقم 2 من كتاب حسام الخطيب: "الأدب والتكنولوجيا وجسر النّص المتفرّع Hypertext"، المؤلف، رام الله، ط3، 2018، أنّ هذا الكتاب مسبوق بطبعتين؛ الأولى: المكتب العربي للتنسيق الترجمة والنشر، دمشق- الدوحة، 1996. الثانية: وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، 2011.

المؤسسة الأدبيّة المعاصرة، لأنّ واقع التكنولوجيا يكاد يسبق في تطبيقاته الآن كثيرا من نتاجات المخيلة الأدبيّة"[71]، فربط الخيال الأدبيّ بعالم التكنولوجيا إشارة واضحة إلى توظيف التقنية التكنولوجية في الأدب.

كما أنّه أشار في هذا المقال إلى الفجوة الرقميّة التي يقع فيها الإبداع الأدبيّ المعاصر نتيجة ابتعاده عن التطوّر التكنولوجيّ، وبالعودة إلى مؤلَّفه كتاب "الأدب والتكنولوجيا وجسر النّص المتفرّع **Hypertext**"، نجد أنّه تطرّق فيه إلى أسباب التنافر بين التكنولوجيا والأدب من جهة، والتنافر بين الأدب العربي والتطور التكنولوجي من جهة أخرى، إضافة إلى أنّه خصّص في هذا الكتاب فصلا كاملا حول قصص الخيال العلميّ والتطورات التكنولوجية التي تلاحق الخيال، أمّا قسمه الثانيّ من الكتاب فقد خصّصه لمصطلحات "النص المفرّع **Hypertext**" ومميّزاته التي تخدم النقد ونظرية الأدب والإبداع الرقميّ.

يعتمد "**حسام الخطيب**" مصطلحات مرتبطة بمجال الأدب الرقميّ، تتمثّل في (النّص المفرّع، النّص المرقّل، النصّ التكوينيّ)، وقد تطرّق إلى توضيح خصائص كل مصطلح على حدة، كل هذه التفاصيل النظرية للأدب الرقميّ وغيرها تطرق إليها "**حسام الخطيب**" في فترة مبكّرة جدا مقارنة بغيره من الباحثين العرب، إلاّ أنّه عدم اعتماده لمصطلح "الأدب الرقميّ" بشكل واضح بخسه حق الاحتفاء بمجهوده العلميّ في مجال الأدب الرقميّ على الرغم من أسبقية تطرّقه إليه.

- **سعيد يقطين:**

يصدر لهذا الناقد المغربيّ سنة 2005 كتاب "من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعليّ"، وهو امتداد لخاتمة كتابه "الأدب والمؤسّسة والسلطة: نحو ممارسة أدبية جديدة" الصادر(سنة 2000)، التي عنونت بـ: "الأدب، المؤسسة، الإعلاميات"[72]، وأشار فيها إلى "ضرورة الاهتمام بالمسألة الثقافية المعاصرة، والوقوف بشكل خاص على ما يتّصل بالأدب والتعبير، كونه منتوجا يتفاعل معه القرّاء من مختلف الأعمار"[73]، لأنّه يرى بأنّ مجال الإبداع الأدبي مجالا قابلا للتفكير والنقد لمختلف وجهات النظر.

---

[71] – حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرّع HyperText، ص37.

[72] – سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ينظر الرابط: https://www.saidyaktine.net/?p=291

[73] – سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة: نحو ممارسة أدبية جديدة، تاريخ الاطلاع: 19 أوت 2024.ينظر الرابط:

يربط الناقد هذا النقاش بالمؤسسات الصحافية المكتوبة والمرئية والمسموعة والعمل على بلورة رؤية جديدة ووعيّ جديد بالأدب، من خلال ربطه مجال (الإعلام السمعي والبصري) -الذي يعتمد نفس الوسائل التكنولوجية المعتمدة في النصوص الرقمية- بمجال الأدب وإن لم يتعمّق يقطين في كتابه: "الأدب والمؤسّسة والسلطة-نحو ممارسة أدبية جديدة" في مجال علاقة الأدب بالوسائل الرقميّة، إلاّ أنّ "انشغاله بالوسائط الإعلامية الواصلة بين الإبداع والقارئ، وهو انشغال نلمسه في حديثه المختلف والمتباين عن الدرس الأدبي، وعن القارئ، وعن الصحافة الأدبية، (...)، -واعتباره- أنّ علاقة المؤسساتي بالوسائطي متداخلة ومتظافرة، باعتبار الأول ينظم علاقة الإبداع والقراءة والبحث الأدبي...، فيما ينشغل الثاني بتوفير وتفعيل القنوات بين أطراف هذه العلاقة"[74]، يشير إلى علاقة واضحة بين الوسائط الرقمية والإبداع الأدبيّ إنتاجا وتلقيّا.

يدافع **"يقطين"** عن فكرة اعتماد الحاسوب وسيلة في خلق أشكال جديدة للتواصل والإبداع التفاعليّ، وقد اعتمد في أقطاب عملية انتاج النصّ المترابط مصطلح المبدع بدل الكاتب، والمتلقيّ بدل القارئ، لأنّ دورهما يتّسع لممارسات أخرى تتجاوز الكتابة والقراءة فقط، ما يعني ضرورة البحث في هذا الإبداع الجديد والوسيط الحامل له، الذي يعتبره أساس تحقيق عملية التفاعل في النصّ المترابط والإبداع الأدبيّ الجديد الذي تربطه علاقة وثيقة بمجال الإعلاميات، هذا ولم يغفل **"سعيد يقطين"** في هذا الكتاب عن طرح إشكالية الثقافة العربيّة وتحديّات التكنولوجيا، فقد خصّص لهذه الإشكاليّة الباب الأول من الكتاب بعنوان "نحن والعصر"، وضمير المتكلّم (نحن) يعود على الباحث والمثقف العربيّ الذي كان لا يزال آنذاك (2005) -سنة إصدار الكتاب- في الطرف الهامش من ساحة التطوّر التكنولوجيّ.

يتطرق الباحث في كتابه "من النصّ إلى النصّ المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعليّ" إلى مجال الأدب الرقميّ بشكل صريح ومباشر، ويظهر ذلك من خلال العنوان الذي اعتمد فيه مصطلحيّ "النصّ المترابط" و "النص التفاعليّ"، وكلاهما يشيران إلى النصوص التي تعتمد الوسيط

https://www.saidyaktine.net/?p=284

[74] – نور الدين درموش: الأدب والمؤسسة لسعيد يقطين (نحو مأسسة الممارسة الأدبية)، تاريخ الاطّلاع: 01 ماي 2025، ينظر الرابط: https://www.saidyaktine.net/?p=238

الرقميّ في الإنتاج والتلقيّ، فهو يدافع عن فكرة اعتماد الحاسوب وسيلة في خلق أشكال جديدة للتواصل والإبداع التفاعلي.

وقد اعتمد في أقطاب عملية انتاج النّص المترابط مصطلح المبدع بدل الكاتب، والمتلقي بدل القارئ، لأنّ دورهما يتّسع ممارسات أخرى تتجاوز الكتابة والقراءة فقط، ما يعني ضرورة البحث في هذا الإبداع الجديد والوسيط الحامل له، الذي يعتبره أساس تحقيق عملية التفاعل في النص المترابط والإبداع الأدبي الجديد الذي تربطه علاقة وثيقة بمجال الإعلاميات، هذا ولم يغفل سعيد يقطين في هذا الكتاب عن خوض إشكالية الثقافة العربيّة وتحديّات التكنولوجيا، فقد خصّص لهذه الإشكاليّة الباب الأول من الكتاب بعنوان "نحن والعصر"، وضمير المتكلّم (نحن) يعود على الباحث والمثقف العربي الذي كان لا يزال آنذاك (2005) -سنة إصدار الكتاب- في الطرف الهامش من ساحة التطوّر التكنولوجيّ.

- **محمد سناجلة:**

بعد أن طرق بوابة الإبداع الأدبيّ الرقميّ في العالم العربيّ بروايته الرقميّة "ظلال الواحد سنة 2001"، انصبّ اهتمامه أيضا حول الجانب النظريّ في مجال الأدب الرقميّ، وقد اهتم بشكل خاص بالسرد الرقميّ من خلال كتابه "رواية الواقعية الرّقمية" الصادرة في طبعتها الأولى ورقيا (سنة 2005)، وقد سبقها بنشرها إلكترونيا "على موقع إلكتروني 13-03-2004 حتى تاريخ 06- 04-2004"[75]، والذي طرح فيه للقارئ العربي خصائص جنس الرواية في العصر الرقمي، وقد تطرق فيه بشكل عام إلى ضرورة التعامل الرقمي مع الإبداعات الأدبية، وأيضا حاول الإلمام في هذا الكتاب بعناصر جنس الرواية في صيغتها الرقمية (الخيال، اللغة، الكتابة...) التي تختلف عن الرواية التقليدية في صيغتها الورقية، ويتّضّح من خلال هذه الدراسة النقدية لمحمد سناجلة أنه يسعى لترسيخ وتثبيت فكرة الأدب الرقميّ في العالم العربيّ بعد أن تعرضت روايته الرّقمية "ظلال الواحد" لنقد رافض لها، مستندا في ذلك إلى بعض التجارب التي حققت نجاحا باهرا بعد أن استهزأ المجتمع بقيمتها.

يشير "**سناجلة**" في كتابه "رواية الواقعية الرقمية" إلى دور عملية الاتصال في تقاسم المعلومات في العصر الرقمي بفضل شبكة الانترنت التي تخلق مجالا شموليا كما أشار "**بيل جيتس**" (**Bill Gates**)،

[75] – سلوى بوراس: الرواية الرّقمية الجديدة. قراءة في كتاب رواية الواقعية الرقمية الجديدة لـ "محمد سناجلة"، مجلّة النّص، المجلد 04، العدد07، 2018، ص42.

ومبشّرا بانتهاء العالم القديم وظهور عالم جديد مختلف تماما عبّرت عنه الرواية الرقمية وتستشرف بمستقبله، فالمبدع الروائي يملك عينا ثالثة لا يملكها غيره، كما أشار في عنصر "فرضية الرواية الرقمية" من كتابه إلى طبيعة الزمان والمكان في النصوص الرقمية، التي أصبحت تخضع لزمن السرعة الرقمية والخيال الرقمي، فالرواية الرقمية حسب رأيه هي "مغامرة في الفضاء الرقمي الافتراضي وفي المكان الرقمي الافتراضي وفي الواقع الرقمي الافتراضي"[76]، فالباحث كان من السباقين الذين أسّسوا لنوع الرواية الرقميّة، التي تشكّل النوع القادم في الأدب الذي يشهد تطوّرات وتحوّلات شكلية وموضوعية يجب على الإنسان مواكبتها.

- **فاطمة البريكي:**

صدر كتاب "مدخل إلى الأدب التفاعليّ" للباحثة والناقدة الإماراتية "فاطمة البريكي" في طبعته الأولى (سنة 2006)، ويُعتبر أحد أهمّ مراجع "الأدب الرقميّ" في العالم العربيّ، لعب عنوانه دورا كبيرا في الاحتفاء به والاهتمام بموضوعه، لأنّه مسّ صميم مجال الأدب الرقميّ من خلال مصطلح "التفاعلي".

يشير مقدّم الكتاب **"عبد الله محمّد الغذامي"** إلى أنّها اعتمدت ترجمة **"حسام الخطيب"** لمصطلح "**Hypertext**" على أنّه "النص المتفرع"، الذي أشار –الخطيب– إلى أنّ من بين خصائصه (الإنتاج الجماعي المشترك، والتفاعل مع عناصره السمعية والمرئية التي تستند إلى الحاسوب كوسيلة أساسية في تشكيلها)[77].

أسهم الاختيار الدقيق لمصطلح "التفاعلي" في انفتاح البحث العربيّ على "الأدب التفاعلي" الذي يُعنى بـ "التفاعلية الرقميّة". وقد هدفت "البريكي" من خلال كتابها "مدخل إلى الأدب التفاعلي" إلى تبيين الآثار السلبيّة والإيجابية المترتبة عن تزاوج الأدب والتكنولوجيا –على حدّ تعبيرها–، ونوّهت إلى أنّ هذا الكتاب يحصر اهتمامه بالنصوص الأدبيّة والنقد لتحقيق هدف الإجابة عن مجموعة من الإشكاليات في الفصول الثلاثة من كتابها؛ أبرزها:

- ما الذي تمخّض عن تزاوج الأدب والتكنولوجيا؟

---

[76] – محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة–مصر، ط1، 2005، ص32

[77]- حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرّع HyperText، ص119.

- هل يستطيع المتلقي التفاعل مع النص التفاعلي بنفس المستوى والكفاءة اللذين يتفاعل بهما مع النّص التقليدي (الورقي)؟
- ما مدى ارتباط "الأدب التفاعلي" بنظرية "القراءة والتلقي"؟

تضَمّن الفصل الأول دورة حياة النّص الأدبيّ من مرحلته الشفاهية إلى الورقية ثم الإلكترونية، مع التفصيل في الثنائية الثانية (الورقية في مقابل الإلكتروني)، وأشارت إلى النص المفرّع بين نسقه السلبي والإيجابي، معتبرة هذا الأخير أنّ قراءته غير ممكنة إلاّ عبر الوسيط الالكتروني، وأنّه يتيح قدرا عاليا من تفاعلية المتلقي، مع تتبع هذا المفهوم عند العديد من الباحثين في العالم الغربي (دوغلاس، انجلبارت، فانيفار بوش...). كما تطرّقت في الفصل نفسه إلى النص الشبكيّ وخصائصه لدى "**إبسن آرست**"(**Arseth Epsen**)،

ولم تغفل الناقدة عن تتبع مظاهر تجلّي الأدب عبر التكنولوجيا من خلال (المنتديات الأدبية، المواقع والصالونات الحوارية، المؤتمرات والمجلات الأدبية الالكترونية)، مع ذكر أمثلة عن مواقع عربية والإشادة بأصحابها ومهامها. كما أوْلت اهتماما بالكتاب الالكترونيّ والتعريف به وخصائصه ومزاياه بجزئيه: (آلة قراءة **Hardware**) ومحتواه الرقميّ المحمل في آلة (**Software**)، ودوره مع المظاهر السابقة في ظهور جنس الأدب التفاعلي الذي تتطرق إلى شروطه وخصائصه التي تتضافر لتنتج ميزة "**التفاعلية**" بدرجة تزيد كثيرا عنها في الأدب التقليدي، أمّا مصطلح "التفاعلية" فقد خصّصت له المبحث الثالث للتعريف به والتأصيل له ولعلاقته بالأدب في جميع أطواره والنظرية الأدبيّة والنقدية، كما تتبعت هذا المصطلح في الثقافة الغربية والثقافة العربية.

تعنونِ "**البريكي**" الفصل الثاني من الكتاب بعنوان الكتاب نفسه "مدخل إلى الأدب التفاعلي"، وهو الفصل الأكثر إلماما بموضوع الكتاب؛ تتطرق فيه إلى كافة الأجناس الأدبية في صيغتها التفاعلية (القصيدة، المسرحية، الرواية)، مُتتبعة كل جنس في مبحث خاص به من ناحية الخصائص والتعريف –والتحول التاريخي بين الغرب والعرب. وقد وقفت عند الفرق بين الرواية التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية التي أسّس لها "**محمد سناجلة**".

يعالج الفصل الثالث والأخير من الكتاب علاقة الأدب التفاعلي بالنظرية النقدية، يشمل المبحث الأول عناصر العملية الإبداعية (المبدع، المتلقي، النص) والكشف عن التغيرات التي طرأت عليها إثر تحولها من الورقية إلى الالكترونية وعلى تلقي النص الأدبي، أمّا المبحث الثاني فقد عالجت فيه

"**البريكي**" نقاط التماس بين الأدب التفاعليّ ومقولات نظرية التلقيّ، كونهما متزامنين الظهور، إضافة إلى أنّ نظرية التلقيّ تمنح المتلقي الدور الفعال والأساسيّ في انتاج معنى النص الأدبي، وتعتبر أن العملية الإبداعية تشترك بين (النص والمتلقي)، وهذا ما تقوم عليه نصوص الأدب التفاعلي بصفة عامة وخاصّة، ما يجعل هذا الكتاب إضافة متميزة في البحث العربي المعاصر، وقد كشف للباحثين العرب المهتمين بمجال الأدب في علاقته بالوسائط الرقميّة.

- **زهور كرام:**

اعتمدت الباحثة المغربية في كتابها "الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية" الصادر طبعته الأولى (سنة 2009) مصطلح "الأدب الرقميّ" للتعبير عن كافة الأشكال الأدبية التي تعتمد الوسيط الرقميّ للإبداع الأدبيّ، جمعت فيه بين الجانب النظريّ والتطبيقيّ.

مثّل الفصل الأول الجانب النظريّ من الكتاب، تطرقت فيه إلى مجموعة من المفاهيم المتعلقة بالأدب الرقميّ في جانبيه النقدي والإبداعيّ، تمثّل الجانب الأول في طرحها إشكالية "الأدب الرقمي استمرار أم انقطاع في نظرية الأدب؟"، وتوصّلت إلى أنّ "الشكل الأدبي لا يولد من العدم، إنّما يستمر في أشكال تعبيرية، سواء كخلفية نصية أو يدخل في علاقة جديدة مع البناء الجديد"[78]، ما يعني أنّ النصوص الأدبية في علاقتها مع الوسيط الرقميّ لا تقطع جذور أجناسيتها.

أمّا الجانب النظريّ الإبداعيّ فقد تطرّقت فيه من خلال عنصر (الأدب الرقمي: مفاهيم في طور التشكّل) إلى تركيبة العملية الإبداعية الرقمية (المؤلف، القارئ، النص، الدعامة التقنية...) التي تصادف هذه التجربة الأدبية في وسائطها التكنولوجية التي تحولها إلى حالة رقمية، هذا ولم تغفل زهور كرام عن تخصيص جزء من بحثها لتطرح فيه موضوع (الأدب الرقمي والتجربة العربية)، الذي قدّمت من خلاله ملاحظات وفرضيات مفادها أنّ "التحدي الأدبي يتعلّق بالانطلاق المرن للمبدع العربي بكل حرية وجرأة في مختلف وسائل التكنولوجيا الحديثة واستثمارها من أجل تعبير يستوعب مختلف التحولات التي يعرفها الوعي"[79]، ما يعني أنّها تشيد بضرورة الانخراط الرقميّ لكل من المنتج والمتلقي العربيين. تجلّى الجانب التطبيقيّ في الفصل الثاني من الكتاب، قدّمت فيه الباحثة "زهور كرام" تحليلا لمجموعة من الإبداعات الرقمية لـ "**محمد سناجلة**"، منها:

---

[78] – زهور كرام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ط1، 2009، ص25.

[79] – زهور كرام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص68.

- **شات (رواية مترابطة Hyper Roman)**: ويتّضح لها بعد وقوفها على محدّدات الاختلاف النصية ومظاهر ووظائف الروابط السردية في رواية **"شات"** أنّها "رواية تنتمي إلى ما قبل البدء السردي الذي ألفناه في النص المطبوع ورقيا، وتعتبر شات خرقا للمألوف النصي (...) وأنّ عنصر الشاشة لعب دورا كبيرا في خوض المتلقي تجربة جديدة في تلقي النص السردي"[80]، فعنصر الشاشة هنا يعمل على توظيف العناصر المرئية التي تجعل المتلقي يتفاعل مع النص بطريقة تختلف عن تفاعله مع النصوص التي يتلقاها عبر الوسيط الورقي.
- **صقيع (محكي ذاتي محك مترابط Hyper-autorécit)**: وقفت الكاتبة بشكل خاص على سؤال التجنيس في هذه التجربة الرقمية لمحمد سناجلة، وترى أنّ "تجنيس "صقيع" تحت المحكي الذاتي المترابط هو الأقرب إلى تحديد جنسها الذي لا يخرج عن المنطق الروائي"[81]، كونها تشمل نصوصا سردية تخييلية مترابطة فيما بينها.

يشير **"سعيد يقطين"** في قراءته لكتاب "الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية" لزهور كرام إلى أنّ "ما ورد في الكتاب هو تأويلات تستخلص الباحث دائما لدلالات مفاهيمية قابلة للتحوّل وفق مستجدات تجريد النّصوص"[82]، فالتجريب في النصوص الرقميّة بشكل مختلف في كل مرة ينتج دائما مفاهيم مستحدثة تتطلّب البحث والتعمّق في خصاصها.

تسبّبت الفجوة الرقمية في العالم العربيّ بتأخر مواكبته التطوّر التكنولوجيّ في كافة المجالات، بما في ذلك مجال الأدب الرقمي، إذ لم تظهر أولى الإبداعات الرقمية العربية إلاّ في سنة 2001 على يد المبدع الأردني **"محمد سناجلة"**، في تجربته السردية الرقمية "ظلال الواحد"، أمّا أول تجربة شعرية رقمية في العالم العربي فهي قصيدة "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" سنة 2007 للشاعر العراقي **"عباس مشتاق معين"**. إلاّ أنّ إرهاصات الأدب الرقميّ في العالم العربيّ قد ظهرت مع **"حسام**

---

[80] – سعيدة الرغيوي: قراءة في كتاب: الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية لزهور كرام، 30 نوفمبر 2013، تاريخ الاطلاع: 18 أوت 2024، ينظر الرابط: https://www.anfasse.org/e-cle/cbtc5280788/5153.html

[81] – زهور كرام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص94.

[82] – محمد أسليم: الأدب الرقمي. أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية/ قراءة في كتاب د. زهور كرام، تاريخ الاطلاع: 20 أوت 2024، ينظر الرابط: https://www.aslim.org/?p=1668

الخطيب" في ثمانينات القرن العشرين من خلال مقاله " الخيال الأدبي والتكنولوجيا"، و"**سعيد يقطين**" في مطلع القرن الحادي والعشرين في كتابيه "الأدب والمؤسسة والسلطة" و"نحن والعصر"، أمّا بداية التأسيس للدراسات النظرية للأدب الرقمي في العالم العربيّ فقد بدأت مع "**حسام الخطيب**" في الطبعة الأولى لكتابه "الأدب والتكنولوجيا وجسر النّص المتفرّع **Hypertext**" سنة 1996. ألحقت به دراسات أخرى قيمة ترسي مفاهيم هذا النوع الجديد من الأدب في العالم العربيّ.

نستخلص أنّ بداية ظهور العوامل التقنية والفكرية التي تُسهم في إنتاج الأدب الرقميّ كانت في العالم الغربيّ، وهذا منحه فرصة الأسبقية لإنتاجه والإحاطة به في وقت مبكر جدا مقارنة بالعالم العربيّ الذي لم تظهر بواكير إبداعه إلاّ في مطلع القرن الحادي والعشرين، وعلى الرغم من الفارق الزمني واختلاف نمط الحياة بينهما، فإنّ "الأدب الرقمي" قد لاقى موقفيّ الرفض والقبول في كلا العالمين.

الفصل الثاني: المرجعيّات المفاهيميّة للأدب الرّقميّ

المبحث الأوّل: النصّ الأدبيّ وتحوّلات المفهوم في سياق ما بعد الحداثة

المبحث الثاني: دور الوسيط الرّقميّ وخصائصه في إنتاجيّة الأدب الرّقميّ

المبحث الثالث :تمايز الأنواع النصّية في الأدب الرّقميّ

تمهيد:

أصبح المفهوم النمطيّ للنصّ على أنّه مجموع الجمل والفقرات المكتوبة باللغة الخطيّة على الورق في حاجة للتجدّد والتغيير وفق التحوّلات التي مسّت النص منذ ظهور النظريات ما بعد الحداثية إلى انتماءه إلى البيئة الرقمية عبر الوسيط الرقمي الذي استغلّ خصائصه اللغوية والغير لغوية للظهور بشكل جديد، إذ لم يقتصر هذا التحوّل الوسائطي للنصوص في مجالات العلوم الدقيقة أو الصحافة والإعلام والاتصال فقط، إنّما تأثرت بها أيضا النصوص الأدبية بشكل كبير عندما وجدت في استثمار خصائص الوسيط الرقمي مجالا للانفتاح الإبداعي والثقافي.

المبحث الأوّل: النصّ الأدبيّ وتحوّلات المفهوم في سياق ما بعد الحداثة

قبل أن نتطرّق إلى تحديد مفهوم النصّ الأدبيّ، لابد من الوقوف أولا عند مفهوم النصّ.

1. مفهوم النّصّ:

يجدر بنا قبل الخوض في إشكاليات التحوّلات الطارئة على "النصّ الأدبيّ" إثر انتقاله من الوسيط الورقيّ إلى الوسيط الرقميّ أن نقف أوّلا عند مفهوم "النص" في معزل عن نوعه وموضوعه ومجاله، أي كونه بنية لسانية تشكّله مجموع العلامات اللغوية وغير اللغوية والجمل والكلمات المتباينة الشكل والحجم والدلالة المترابطة فيما بينها.

يعرّفه "**برنكر**" (**Brinker**) بأنه "تتابع مترابط من الجمل؛ ويُستنتج من ذلك أنّ الجملة بوصفها جزءا صغيرا ترمز إلى النص، ويمكن تحديد هذا الجزء بوضع نقطة أو علامة استفهام أو علامة تعجّب، ثمّ يمكن بعد ذلك وصفها على أنّها وحدة مستقلة نسبيا[83]"؛ يركز هذا التعريف على وصف النصّ من الناحية الشكلية الظاهرية التي تحدد نوع النص حين يُبصره القارئ للوهلة الأولى، فالعلامات الموظّفة في الجملة وحجمها عادة ما تحدّد نوع النص؛ فالعنوان الذي يشير إليه" **جيرار**

[83] - برند شبلنز: علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة: محمود جاد الرب، جامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 1991، ص188.

جينيت" (**Gerard Genette**) بأنه" نص مُوازٍ "يختلف شكله عن النّص المتن، والنص في المقال الصحفي يختلف شكله عن القصيدة أو النص المسرحي، فهذا الأخير– مثلا –يكتشفه القارئ من خلال علامة النقطتين (:) التي تكون بين أسماء الشخصيات وعباراتهم الحوارية، وتتحدّد صيغتها وطريقة لفظها من خلال علامات التنقيط (الفاصلة، النقطة، علامات التعجب والاستفهام...).

يظهر أيضا من خلال تعريف" **برنكر"** (**Brinker**) للنص القالب الشكلي الذي تُصب فيه النصوص الأدبية هو المسؤول عن تحديد جنس النص وتمييزه عن غيره من الأجناس الأدبية، إلاّ أنّنا نلتمس من تعريف الباحث إهمالا للجانبين المضموني والدّلالي اللذين يتضمنان علاقة هذه الأجزاء فيما بينها لتشكيل" النص " في مفهومه التّام، ما يجعل الباحث الغربيّ "**فان ديك**" (**Van Dijk**) يُقرّ بأنّ" ليست جميع المتواليات من الكلمات أو الجمل داخلة في مفهومنا الحدسيّ للنص"، [84] ليُبرز برأيه هذا ضرورة وأهمية الرابط الدّلالي ورابط المعنى بين الجمل، أي ضرورة السلامة الصرفية والنحوية للكلمات والجمل، وأيضا ضرورة تجلي مظاهر" الاتساق والانسجام "بين أجزاء النص، وذلك لبناء نص متكامل الشكل والمعنى تتحقق من خلاله" الوظيفة التواصلية "التي تشكّل الدافع والهدف الأساسيان لإنتاج أي نص والتي تتحقق من خلال المقام والمقال المناسبان للمرسل (الملقي)، والمرسل إليه (المتلقي).

يتبيّن لنا أن تحقق وظيفة" التواصل "في النصّ لا تشترط شكلا معينا، فحجم النص وعدد أجزاءه لا علاقة لها بسلامة بنيته النصية واكتمال عناصرها، فالنصّ قد يكون مكتملا في وحدة لغوية ودلالية منفردة تحقق وظيفتها التواصلية في المقام المناسب لها، فالكلمات اللغوية أو الإشارات والرموز غير اللغوية المستَثمرة في الإعلانات والعناوين والإشهاريات والرسائل المشفّرة...، وحتى الملصقات والأشكال التعبيرية للتفاعل التي انتشر استعمالها وتداولها مؤخرا بين مستخدميّ مواقع التواصل الاجتماعي في العالم الافتراضي قد تكون عناصرا لنص معين، أو قد تشكل كل منها على حدة نصّا

[84] - فان ديك: النص وبناته ووظائفه (مدخل أولي إلى عالم النص)، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا–الشرق للنشر، المغرب، ط1، 1996، ص49.

قائما بذاته وتحقق عملية التواصل عند تبادلها بينهم، وقد يتم إجراء محادثة باعتماد هذه الرموز التعبيرية التي يمكن أن تعبر عن مشاعر والانفعالات وحتى الحاجيات بسهولة أكبر من التواصل اللغويّ، ويمكن اعتبارها أحد أنواع التواصل السريع الذي يساعد في تسهيل عملية التواصل بين مختلف الثقافات.

2.مفهوم النصّ الأدبيّ:

تعبّر النصوص الأدبيّة بصفة عامة عن تجربة إنسانية بلغة أدبية تتميز باستعمال الخيال والرمزية والاستعارات بطريقة يتعمّد فيها المبدع ابتكار لغة إبداعية خاصة به؛ يستخدم فيها تراكيب لغوية تحفّز المتلقيّ على التفاعل مع نصه فكريا وشعوريا، من بين وظائف اللغة في النصوص الإبداعية إمتاع المتلقي والتأثير فيه ليتشرب القيم الثقافية والفكرية التي يرسلها له المبدع في نصه الأدبيّ، " وقد حدّد **رومان جاكبسون (Roman Jakobson)** للنص التواصليّ ستة عناصر وست وظائف أشار من خلالها إلى أنّ النص الإبداعي الأدبي يحقق مجموعة من الوظائف، أبرزها الوظيفة الجمالية التي تتكوّن من القطبين المادي والجمالي، وأنّ الوظيفة الجمالية تترابط مع الزمان والمكان والشخص المتذوّق" [85]؛

يرمي "**رومان جاكبسون" (Roman Jakobson)** من خلال هذا الرأي إلى أن" النصّ الأدبيّ" يختلف تأثيره ووَقعه على المتلقي مقارنة بغيره من النصوص من الأنواع الأخرى، أمّا القطب المادي الذي يشير إلى القالب الشكلي للجنس الأدبي فإنّه يلعب دورا رئيسا في التباين بين أنواع الوظيفة الجمالية في أنواع النصوص الأدبية ومدى وطبيعة تأثيرها على المتلقي، ومنه يقودنا السياق إلى الوقوف عند مصطلح" النص الأدبي" الذي يختلف مفهومه عن مفهوم" النص"كبنية لغوية ودلالية لا توظف المعايير الأدبية. يبرز مفهوم" النص الأدبي "في لائحة أهم قضايا البحوث النقدية واللسانية في العالمين الغربي والعربيّ، كونه لا يقتصر على تركيب متواليات من الجمل والكلمات التي تهدف إلى الإخبار أو التعريف والنقل فقط، فالمنتِج الأدبي يختلف عن العادي في لغة وأسلوب نصوصه؛ لأنّ" النصّ الأدبيّ "

[85] – جميل حمداوي: النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن –أسسها وتطبيقاتها–، إفريقيا –الشرق للنشر، ط1، 2016، ص74.

تختلف طبيعته وماهيته عن النصوص العادية بتميزه بلغته الأدبية، تتسم بالبلاغة والإبداع والخيال للتعبير عن أفكاره بأسلوب إبداعي يجذب المتلقي؛" وهو ما يسمى بالوظيفة الجمالية أو الشعرية عند" **رومان جاكبسون** "(**Roman Jakobson**) ؛ فكل جنس أدبيّ له وظيفته الخاصة (...) التي تتضمن الدلالة والنحو معا، فقد اعتبر أنّ الشكل علامة الدلالة وأساس المعنى، فمن خلال الشكل يبدو المعنى مبنيا ويتجلى في آثاره الفنية والجمالية واللغوية والنصيّة[86]"، فقالب الجنس الأدبي يلعب دورا بارزا في تشكّل اللغة المستعملة في إنتاج النص، وبالإضافة إلى اختلاف طبيعة الوظيفة الجمالية بين الأجناس الأدبية المختلفة، فهي أيضا تتفاوت آثارها ومدى تحققها بين النصوص الأدبية التي تنتمي إلى الجنس الأدبيّ عينه.

يمتلك كلّ نصّ أدبيّ وظيفة جمالية خاصّة به يستثمرها من التركيب الشكلي والدلالي؛ فالنص الأدبي تكتمل جماليته في ظل ثنائية" الشكل والمعنى معا، " وقد استخدم **جان مو كاروفسكي** (**Mukarovsky Jan**) مجموعة من المفاهيم والمصطلحات الإجرائية في دراسة الأدب، مثل: البنية، العلامة، الدلالة، والسياق (...)، ويعني هذا أن الأثر الأدبيّ بنية جمالية أو مجموعة من العناصر البنيوية والنسقية التي تتحكم في كلية النص(...)؛ أي أنّ الأثر الأدبي نظام من العناصر المحققة فنيّا وجماليا، والموضوعة بشكل تراتبي ومندرج تجمع بينهما سيادة عنصر معين على بقية العناصر التي توجد داخل العمل الأدبي" [87]، فهذه العناصر البنيوية والنسقية التي تتشكّل منها النصوص ليست عناصر ثابتة ومستقرّة؛ فبالإضافة إلى أنّها عناصر قابلة للاختلاف والتفاوت كمًّا وكيفا من نصّ لآخر ومن نوع أدبي لآخر، فهي أيضا قابلة للتطوّر والتحوّل والتغيّر بين النصوص من الجنس الأدبي نفسه ، فالوظيفة الجمالية التي أشار إليها " **رومان جاكبسون** "(**Roman Jakobson**) بأنّها مرتبطة بالحيز الزماني والمكاني للشخص المتذوّق؛ ما هي إلاّ نتاج تداخل وتشكّل العلامات اللغوية وغير اللغوية،

---

[86] -- جميل حمداوي: النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن –أسسها وتطبيقاتها–، ص11.

[87] – نفسه ، ص72.

مرتبط مدى تأثيرها على المتلقي في علاقته بالإطار الزماني والمكاني الذي تلقى فيها هذا الأثر الأدبيّ.

ينقلنا سياق الحديث عن علاقة عناصر النصّ بمحيطه الخارجيّ الذي تم انتاجه وتلقيه فيه إلى ضرورة التطرّق إلى ماهية وطبيعة الوسيلة المُتبناة في انتاجه وتلقيه، حيث أنّ النص المتداول عبر التناقل الشفوي لا يمكن أن تكون عناصره إلاّ ألفاظا لغوية شفوية تختلف من نص لآخر، ولا يتجاوز حدود مقدرة وسيطه الشفوي الذي تختلف طبيعته عن الوسيط الورقيّ الذي تسمح طبيعته الملموسة باحتواء وإظهار علامات لغوية وغير لغوية في نصوصه،" فالعلامات اللغوية لا قيمة لها إلاّ حين تتشكل في نص ذو صلة وثيقة بالمعنى، لأنّ الأشكال اللغوية العادية ذات مدلولات محدودة (...)أمّا الأشكال الأخرى– غير اللغوية –فإنّها حقا تثير دلالات وإيحاءات وتداعيات أكثر ثراءً[88]"، فالأشكال الأخرى التي تثير دلالات وإيحاءات لامحدودة بتجاوزها حدود اللغة الكتابية وارتباطها بالوسيط؛ الذي أنتجها قد أتاحت الفرصة لمفهوم النصّ بالتوسّع والتطوّر.

المبحث الثاني: دور الوسيط الرّقميّ وخصائصه في إنتاجيّة الأدب الرّقميّ

يتجاوز النصّ في العصر الرقميّ ما هو مكتوب ومطبوع، وتتوسّع آفاقه ودلالاته الشكلية والمفهومية ليصبح يشمل أيضا" السينما الأغنية(...)، فالنص هو حصيلة التركيب والمزج بين الواقع الافتراضي والفعلي[89]"، يتّضح من خلال هذا المفهوم المتطوّر للنص أنّه مفهوم مرتبط بالقرن الحادي والعشرين الذي أصبح فيه العالم الافتراضي جزءا لا يتجزّأ في التعامل والتعايش مع عناصر الحياة، والفضاء الافتراضي هنا هو الفضاء الرقميّ الذي أصبحت النصوص تُنتج من خلاله ويتم تداولها وتبادلها بين المنتج والمتلقي فيه عبر" الوسيط الرقميّ "الذي يسمح بتوظيف وإنتاج وتلقي هذه النصوص بعناصرها المتطورة التي تجاوز مفهومها حدود اللفظ والكلمة إلى العلامات والخطابات اللغوية وغير اللغوية.

---

[88] - سعيد حسن بحيري: علم لغة النص –المفاهيم والاتجاهات، دار نوبار للطباعة، القاهرة–مصر، ط1، 1997، ص61.

[89] - عمر زرفاوي: الكتابة الزرقاء مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص111.

1- مفهوم الوسيط الرقميّ:

من المفاهيم النقدية؛ التي استطاعت أن تتموقع في مشهد الثورة الرقمية؛ التي ارتبطت بالأدب الرقميّ بوصفه مكوّنا أساسيّا له.

أ- مفهوم الوسيط:

تستلهم عمليّة التواصل وسائلها وطريقتها من المحيط الخارجي والعناصر المتوفرة فيه، فالاختلافات الزمنية والمكانية والبيئية والفكرية مسؤولة عن شكل وطبيعة نوع العملية التواصلية ووسيلتها، وفي الوقت نفسه نجد أنّ وسيلة التواصل لها أثر كبير في إنجاح أو فشل عملية التواصل، وبالتالي فإنّ ثقافة (bvc) الفرد والمجتمع مرتبطة بشكل كبير بانفتاحه على الآخر الذي لا يتحقق إلاّ باعتماد الوسيط المناسب بين الطرفين،" فالوسيط هو الثقافة، وطبيعة الوسيط هي التي تُحدّد طبيعة الثقافة"[90]، لهذا نجد أنّ التحوّل الوسائطيّ وتباينه في المجتمعات كان ولايزال يمثّل أحد العوامل الأساسية في التحوّل الثقافي، وبالتالي فإنّ مستوى تطوّره أو تخلفه يتأثّر بالوسيط.

يمثّل "الوسيط" الوسيلة المشتركة بين (المرسل والمتلقي) في تبادل النص، لذلك فإنّه من البديهي، بل ومن الضروري أن يُحدث أي تغير يمسّ بطبيعة الوسيط المُعتمد في عملية الإرسال تحوّلا في طريقة الاستقبال، ويؤدي إلى تغيير في البنية السطحية للنّص، الذي يقود مباشرة إلى تغيّر في المعنى المسؤول عن خلق تباين في الوعي الثقافي والفكري بين الأفراد والمجتمعات، وذلك لسبب بسيط؛ هو أنّ الوسيط يؤثر على شكل النص وبناء معانيه،"ومن هنا يتأتى التغيّر الثقافي بتحوّله من الخطاب الأدبي إلى خطاب الصورة، ومن ثقافة النّص إلى ثقافة الصورة" [91] ، التي يبرز انتشارها في القرن الحادي والعشرين بسبب انتشار ثقافة الميلتيميديا، التي يرتكز فضائها على عنصر الصورة"، وتزايد مستخدمي هذا الفضاء الذين لا يمكنهم الانتماء لهذا العالم إلاّ بتوسّل" الوسيط الرقمي "الذي يملك سلطة إنتاج وتلقّي الصور الساكنة والمتحركة والنصوص التي تستثمرها.

---

[90] - عمر زرفاوي: الكتابة الزرقاء مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص150.

[91] - عمر زرفاوي: الكتابة الزرقاء مدخل إلى الأدب التفاعلي،، 151.

ب- مفهوم الوسيط الرقميّ:

يُعتبر" التواصل الإعلاميّ"(السمعي-البصري) الهدف الأساس وراء ظهور واستعمال مواقع التواصل الاجتماعي والفضاءات الرقمية التي تُشكل بيئة الأدب الرقميّ، وهذا ما يبرّر اعتماد الناقد المغربي" **جميل حمداوي**" مصطلح" الوسيط الإعلاميّ "مقابلا لمصطلح" الوسيط الرقميّ"، وقد اشتركت وجهة نظره في تحديد خصائصه مع" **فيليب بوطز** "في مقاله الموسوم بـ" **ما الأدب الرقـميّ؟** " [92]، الذي اعتمد فيه مترجمه" **محمد أسليم** "مصطلح" الوسيط المعلوماتي"، وتظهر هذه الخصائص في :(الخوارزمية والتوليدية والحسابية، الترميز/التسنين الرقمي، التفاعلية، الانتشارية).

فتداخل هذه الخصائص فيما بينها هو ما يشكّل قواعد وآليات لغة البرمجة الحاسوبية التي يخضع لها أيّ نصّ في عملية نقله من وسيطه الشفوي أو الورقيّ إلى نص رقميّ عبر الوسيط الرقميّ الذي لا تعرف لغة برمجته عناصر الصوت والنص والصورة كما تظهر للمستخدم،" إنّما تعرف فقط الرقمين(**0و1**) اللذان يولّد من خلالهما المنتج أو المبرمج أو الكاتب خصوصا ومدوّنات وسيناريوهات وخطاطات مختلفة ومتنوّعة"[93]، وتظهر هذه النصوص في شكلها الكامل بالعلامات والصور والأشكال والصوت والحركة للمتلقي عبر" الوسيط الرقميّ "الذي يمكّنه من تلقي المدوّنة الرقميّة.

2- خصائص الوسيط الرقميّ:

تتقيّد الوسائط الرقمية بلغة خاصّة بها، قد تختلف هذه اللغة من وسيط لآخر، خاصّة أنّها تخضع لتحديثات يومية تتناسب مع تطورات البرمجة العالمية، لذلك فإنّ منتج النصوص الرقمية لابدّ عليه وأن يأخذ بعين الاعتبار مثل هذه الاحتمالات والثغرات الرقمية التي قد تمنع أو تُصعّب من نجاح واكتمال عملية التلقي لدى المستقبل في الجهة الأخرى (زمانيا ومكانيا) عبر مختلف الوسائط الرقمية

---

[92] - – فيليب بوطز: ما الأدب الرقمي؟، ترجمة : محمد أسليم ، ص 103- 105.

[93] - جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، ص27.

المتمثّل عادة في (الحاسوب، الهاتف الذكي، اللوح الذكي، التلفاز....) التي تشترك جميعها في احتوائها على عنصر الشاشة.

أ- **الصورة:**

يرتبط مصطلح" الصورة "في النصوص الأدبية عادة بالجانب الخيالي(**Imagination**) ، فالصورة الأدبية إنّما هي صورة معنوية ناتجة عن تجسيد خيال المبدع وعاطفته بواسطة اللغة بهدف التأثير في المتلقي والتفرّد بجمالية خاصة في نصّه الأدبي، "إلاّ أنّه ما يتجسّد أمام الانسان اليوم من فضاءات متولّدة عن النظم الالكترونية ويلتقي مع" مخيال ما بعد الحداثة "جعل الحقيقة المشهدية تقترب من رؤية الحقيقة المنظورية التي يصنعها من يملك الوسائط والصور[94]"، ففي عصر ما بعد الحداثة الذي أصبح يُسمّى بعصر الصورة، لا يكتفي فيه الإنسان بمشاهدة الصورة فقط، إنّما أصبح يقرأها ويبرع في ذلك، ولم يعد المبدع بحاجة كبيرة إلى مهارته في التنميق اللفظي والتحليق في خياله بشكل مبالغ فيه لجذب المتلقي وأَسره بين صوره الأدبية، إنّما أصبح تشكيل" الصور المرئية "في هذا العصر الأكثر طلبا والأقرب ميولا، وأشدّ ملامسة للحقيقة التي يهدف إليها منتجها، فيشكّلها عبر الوسيط الرقميّ الذي أضحى يملك سلطة تحويل الخيال المعنوي والمجرّد إلى علامات بصرية مرئية تتجسّد أمام المتلقي عبر شاشة الوسيط الرقميّ بمسمّى" صورة."

انتشر تداول الصور وتبادلها في الألفية الثالثة بصفة أوسع في أوساط الفضاء الافتراضي الذي أضحى بديلا عن العالم الواقعي أكثر من كونه مقابلا له، بل نجده تحوّل إلى مصدر الحقيقة المعرَّضة عناصرها للإيهام والتغيير وفق ما تنصّ عليه سلطة الوسيط الذي ينقلها، وسلطة من-العامل البشري- يتحكّم في هذا الوسيط، الحقيقة اليوم أصبحت افتراضية وهشّة تماما مثل العالم الذي تنتمي إليه وتأخذ منه،" فحضارة الصورة التي نعيشها اليوم كما وصفها "**رولان بارث**"(**Roland Barthes**)

[94] - عمر زرفاوي: الكتاب الزرقاء مدخل إلى الأدب التفاعلي، 108.

، قد حذّر من خطورتها– الصورة –ومدى تأثيرها، وذلك في معرض تحليلاته السيميولوجية[95]"، لأن الصورة في ثقافة ما بعد الحداثة صارت تأخذ منحىً آخرا في المفهوم والأنواع.

تمتلك الصورة تأثيرا قويّا على المتلقي مقارنة بغيرها من وسائل التواصل، وتعتبر "أهم دعائم الاتصال البصري المؤثرة على القارئ بشكلها وعلاماتها الأيقونية(...) ، وتتكوّن من أجزاء وأقسام عن الخبرة البصرية يتم التنسيق بينها من خلال عملية إدراكية سمّاها **وولتر ليبمان** (**Walter Lippmann**) الصورة الموجودة في رؤوسنا (...) ، وتفيد لفظة" صورة "في السيميولوجيا التمثيل التشابهي "**Analog Presentation**" (...)، وتُستعمل اصطلاحا للدلالة على ما له صلة بالتعبير الحسي"[96]، ومع ذلك فإنّ التواصل البصري بواسطة الصورة لا يحقق تفاعلا حقيقيا بينها وبين المتلقي إلاّ بإدراكه المسبق لدلالات مكونات الصورة، وما هو جدير بالتوضيح أيضا؛ إنّ التمثيل التشابهي لا يعتمد بالضرورة بشكل تام على نسخة ملموسة تعكس الواقع، بل قد يكون تعبيرا ملموسا عن مشاهد مجرّدة في مخيّلة وذهن المصوّر مجسّدة في صورة مرئية، خاصّة في العصر الرقميّ الذي تطورت فيه الصورة وتزايدت أنواعها ووسائل وطرق إنتاجها، وأصبحت تمتلك سلطة حضور وتأثير فائقة.

أ.1/ الصورة الثابتة:

يمكن تعريف الصورة الثابتة بأنّها الصورة الخالية من أي مؤثرات حركية أو صوتية، كما يمكن تعريفها بأنّها ذات مكونات وعناصر أبدية الثبوت في كل زمان ومكان– بغض النظر عن تأثّر ملامحها بالعوامل الطبيعية الخارجية–. تتميز الصورة الثابتة عن المتحركة هو بإمكانية تداولها عبر مختلف الوسائط الورقية والرقمية، لأن مكوّناتها الساكنة لا تتغيّر دلالاتها أو معانيها جرّاء انتقالها من وسيط لآخر، وهذا ما يمنحها فرصة الانتشار الواسع والحضور في مختلف الأماكن والأزمنة مع الحفاظ على شكلها ومكوّناتها. ومع تطوّر وسائط الطباعة "أصبحت الصورة الثابتة تُعرف أيضا بأنّها

---

[95] - عمر زرفاوي: الكتاب الزرقاء مدخل إلى الأدب التفاعلي، 111.

[96] - كباش غنيّة: سيميولوجية الصورة بين النظريّة والتطبيق تحليل سيميولوجي لأنواع من الصورة الثابتة، مجلّة مجتمع تربية عمل، المجلد 09–العدد 01، الجزائر، 2024، ص338.

النسخة المطبوعة، فهي الصورة التي يتم تسجيلها على أي شيء مادي، مثل الورق أو النسيج...، وذلك عن طريق التصوير الفوتوغرافي أو إجراء بعض العمليات الرقمية[97]"، فمفهوم" الصورة الثابتة " مع تطوّر وسائل الطباعة والنسخ والتصوير أصبح مرتبطا بشكل كبير بمصطلح" النسخة المطبوعة"، وقد ساعدها هذا التطوّر على الانتشار بشكل أكبر، كونها تمكّنت من الحضور والظهور على مختلف الوسائط المادية، التي لم تكن سابقا تقبل النقل عليها بالسهولة التي تعرفها الآن.

أ.2/ الكتابة التصويرية:

وإن كنّا قد انتقلنا مباشرة إلى مفهوم الصورة الثابتة في طبيعتها وخصائصها التي نعيشها اليوم، فإنّه من الضروري أن لا نغفل عن حضورها ودورها قبل ظهور التصوير الفوتوغرافي، "تاريخيا حظيت الصورة بسبق كبير عن الكتابة، حيث ظلّت الصورة تُعتبر كتابة منذ العصر الحجري، أي منذ امتداد الرسوم الدلالية الأولى، حتى الكتابة التصويرية والأسطورية يرى "**دوبريه** (**Regis Debray**) أن دلالتها الرمزية كتابة تُعدّ الأصلية، فهي التي حملت التجلي الثقافي للتاريخ البشري "[98]، فوحدات ورموز الكتابة التصويرية في حضارات العصور الشفوية تُعد أيضا أنظمة تشكيلية وسيميولوجية بديلة للغة الخطية والخطابات الكتابية والشفوية المتواجدة اليوم.

يمكن القول إنّ الكتابة التصويرية التي سبقت ظهور الكتابة اللغوية بهدف التعبير عن الأفكار والمشاعر برسومات ورموز على الجدران لا تختلف غايتها عن فن الكتابة التصويرية؛ التي نشهدها اليوم بالملصقات والوجوه التعبيرية في مواقع التواصل الاجتماعي عبر الوسائط الرقمية، ومنه فإنّ كل كتابة تصويرية إنّما هي تأكيد لملفوظات وخطابات كلامية أو كتابية من خلال الجمع بين الكتابة والرسم بهدف التواصل.

---

[97] - زينب بوهلال: وظيفة الصورة في الأدب الرقمي التفاعلي وأثره على المتلقي، مجلّة أبحاث، الجزائر، المجلّد 7، العدد2، 2022، ص667.

[98]- وردة بوعائشة: ميديولوجية الصورة عند روجيس دوبريه، مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية، العدد51، الجزائر، 2019، ص46.

إذن؛ فالكتابة التصويرية تحمل رسالة في صيغة الصورة الثابتة التي تمكّنها من الحفاظ على رسالتها بنفس المكونات والرموز بأسلوب ثابت، وقد تطرّقنا إلى هذا النوع من الصور (الكتابة التصويرية) لسببين رئيسين؛ كونها أحد أقدم أنواع الصور الثابتة التي أثبتت وظيفتها على مر العصور وهي التواصل عبر الصور الساكنة، وأيضا لتحاشي الوقوع في خطأ فكرة أنّ" الصورة "لم تظهر إلا مؤخرا مع ظهور التصوير الفوتوغرافي والفنون التشكيلية.

أ.3/ الصورة التشكيلية:

ينتج عن الفنون التشكيلية أيضا صورا تشكيلية تنتمي إلى نوع الصور الثابتة، تتداخل علاماتها ومكوّناتها المرئية (الألوان، الحجم، الأشكال، الرموز...) للارتباط بالتلقي البصري بشكل أساسي ومباشر،" ما يجعل الصورة التشكيلية الأكثر تأثيرا، وكذلك الأقدر على الإدلاء بحمولتها الدلالية، كونها مبنية على التلفظ البصري المزدوج؛ (الشكلم =الوحدة الشكلية، واللونم =الوحدة اللونية)"[99].

فالحمولة الدلالية في الصور التشكيلية لا يعمل على بنائها مزج المكوّنات الصورية فحسب، إنّما الأسلوب البشريّ في تنظيمها وطبيعة وضعها المكاني واختلافها الحجمي والأبعاد ، وكافة التفاصيل التي تتشكّل من وحيّ خيال مبدعها هو الذي يخلق تباينا وفروقات في الحمولات الدلالية بين الصور التشكيلية بمجرّد أن يطرأ عليها أيّ تغييرات،" كون المتغيّر هو ما يحدد المعنى ويساعد السيميائي على رصد آثار المعنى، من ثم يتم الانتقال من التحليل السيميائي إلى عملية التأويل والبحث عن العلامات المرجعية والرسائل المشفرة ومجمل المقاصد المباشرة والغير المباشرة، وتحديد رؤية الفوتوغرافي إلى العالم[100]"، وكون الصورة التشكيلية تعتمد على التركيب البشري ومدى تنسيقه لها ، فإنّ إعادة إنتاجها أكثر من مرة بنفس دقة التفاصيل صعب التحقيق والإنجاز إلى حدّ الاستحالة.

---

[99] - إلهام شافعي، دليلة مكسح، الالتفات البصري في القصيدة التفاعلية، –المدونة الشعرية: تباريح رقمية لعباس مشتاق معن أنموذجا– ، ص737.

[100] - إلهام شافعي، دليلة مكسح، الالتفات البصري في القصيدة التفاعلية، –المدونة الشعرية: تباريح رقمية لعباس مشتاق معن أنموذجا–، ص737.

أ.4/ الصورة الفوتوغرافية:

تجاوزت الصورة الفوتوغرافية إشكالية التغير الشكلي، وتمكنت من نقل المكونات البصرية بكل أمانة، فهي" صورة مصغرة للواقع الفعلي ولأحداثه، إلاّ أنّها تمنح له بعضا من التكثيف والتلخيص، وفتح أفق التخييل لدى الباحث عن الأبعاد الدلالية، وتتكون هذه الأخيرة من العلامات الأيقونية أو التشكيلية[101]"، أي أنّ هذا النوع المتطور من الصور البصرية قد برزت قيمته وأهميته في قدرته على نسخ صورة مطابقة لكافة العناصر المرئية المتواجدة في العالم الخارجي المادي، وتثبيت حركته وحصره في "صورة فوتوغرافية "يتم تناقلها وتداولها عبر مختلف الوسائط القادرة على احتواءها.

أ.5/ الصورة المتحرّكة :

يأخذ مصطلح" الصورة المتحركة "تسميته من عنصر" الحركة "الذي يوحي بخاصيّات غير ثابتة، كالنشاط وعدم الثبات والتجدّد وما يقابلهم من خصائص لم تتّسم بها الصورة الثابتة. لم تظهر الصورة المتحركة إلاّ مع ظهور التكنولوجيا التي تستثمر من وسائطها خاصيّة" الحركة"، لتلقيّها واكتشافها عبر عنصر شاشة الوسائط الرقمية، وينطبق مصطلح الصور المتحرّكة (**Moving Images**) على نحو مماثل لصور التلفزيون والسينما، فالفكرة الخاصّة برؤية فيلم على شاشة التلفزيون والسينما، تبدو مقاربة لرؤيته في قاعة عرض سينمائي[102]". انتقل هذا النوع من الصور المتحركة إلى نصوص الأدب الرقميّ بصيغ وعناصر وتمظهرات حديثة ومختلفة؛" بمعنى أنّ معروضات الأدب الرقميّ هي معروضات وسائطية متحرّكة من شذرة إلى أخرى[103]"، وهذه الخصائص الجديدة التي اتّسمت بها نصوص الأدب الرقميّ قد أسفرت عن مصطلحات جديدة مرتبطة بنصوصه لم تظهر أثناء تناقلها عبر الوسائط التقليدية، من بينها لفظة"" شذرة (**Fregment**) "التي يحيل تعريفها الاصطلاحي إلى عدة دلالات

---

[101] - – إلهام شافعي، دليلة مكسح، الالتفات البصري في القصيدة التفاعلية، –المدونة الشعرية: تباريح رقمية لعباس مشتاق معن أنموذجا– ص737.

[102] - عادل عوض: تركيب الصورة الإبصارية في العقل والمخ –رؤية فلسفية معاصرة–، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية–مصر، ط1، 2011، ص20.

[103] - جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق(نحو المقاربة الوسائطية)، ص37.

معجمية؛ (الصياغة، الجودة، الخفّة، النشاط، السرعة...) ، وعليه فالشذرات عبارة عن نصّ منقسم إلى متواليات مستقلّة بنفسها على المستوى السمعي والبصري، والمتكاملة مع الشذرات الأخرى دلاليا وتركيبيا[104]"، فهذه المفاهيم المتعلّقة بمصطلح" شذرة "المرتبط بلغة البرمجة الحاسوبية والدخيل على مجال الأدب، تشي لنا بمدى خروج النص الأدبي عن هويته الساكنة المألوفة؛ التي تقتصر على عرض كلمات كتابية أو صور وأشكال مطبوعة إلى عناصر وأشكال بصرية من سماتها الدقّة والنشاط والسرعة حيث لا يقدر على تجسيدها وتشكيلها واستقبالها إلاّ الوسيط الرقميّ.

أ.6/ الصورة السينمائية والتلفزيونية:

يتحقق العرض المرئي للمشاهد التمثيلية في فن" السينما "منذ ظهوره في مطلع القرن العشرين" من خلال تحريك الصور بطريقة تتابعية لمحاكاة الحركة الحقيقية في الحياة الطبيعية، ثم أُضيفت المؤثّرات الصوتية والخدع البصرية من أجل صنع ملحمة درامية صورية وصوتية بلغة جديدة تتفاعل مع عمليات التفكير الجديدة[105]"، إذن؛ فتشكّل العروض والمشاهد السينمائية إنّما هو امتداد للفنون التقليدية، خاصّة الفن المسرحي الذي يعرض الحركة والصوت على خشبة التمثيل.

وبالتالي فإنّ السينما هي امتداد لباقي الأجناس الأدبية وأنواعها والفنون الجمالية أيضا (الشعر، القصة، الرواية، الفنون التشكيلية، الموسيقى...)، وذلك من خلال تحويل الصور المتخيّلة والمجرّدة في هذه الفنون إلى" مشاهد صورية "تمثّل الوحدة الأساسية للإنتاج السينمائي (الفيلم)، وعليه فإنّ السينما رغم أنها فنّ حديث إلاّ أنّه فن منفتح على ما هو عريق؛" لأنّه يجمع بين الأدب الشعبي والأدب النخبوي، وهو فن مرتبط بالمطبوع والمكتوب، والمسرح المرئي، وقد استطاعت السينما كفن حديث تصوير روايات في شكل أفلام[106]"، من ثمة فإنّ" الصورة السينمائية "بمكوناتها السمعية

---

[104] - رفيدة بوبكر: الخطاب الأدبي الرقمي التفاعلي، يوتوبيا للنشر والتوزيع، تيارت-الجزائر، ط1، 2024، ص37-38.

[105] – محمد مفلحي: النشر الإلكتروني (الطباعة والصحافة الالكترونية والوسائط المتعددة)، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2014، ص24.

[106] - وردة بوعائشة: ميديولوجية الصورة عند روجيس دوبريه، ص52.

والبصرية قد حلّت مكان الوسائط الورقية والشفوية، وتحوّلت إلى وسيط مرئي وسمعي، خاصّة أنّ "السينما تملك حرية التحكّم الداخلي في العالم الخارجي من خلال" تقريب البعيد وإبعاد القريب " (...)وهذا ما يعطي السينما القدرة على النجاح في المرور إلى ما هو رمزي[107]"؛ أي قدرة الفن السينمائي على تحويل الخطابات الشفوية والمكتوبة إلى علامات ورموز بصرية تعرضها من خلال "الصورة السينمائية."

ظهرت الصورة السينمائية سابقة للصورة التلفزيونية؛ لأن فن السينما وقاعات عرضه أسبق من الوسيط التلفزيوني، إلاّ **أنّ" ريجيس دوبريه** (**Regis Debray**) يرى أنّ الصورة السينمائية أكثر فنّا وأقرب إلى الجانب الجمالي من الصورة التلفزيونية، وهي– الصورة السينمائية –تحارب من أجل الصمود أمام الصورة التلفزيونية[108]"، وذلك باعتبار أنّ التلفزيون وسيطا أكثر تطوّرا وإقبالا عليه مقارنة بالسينما، أمّا السبب الرئيس وراء اعتبار "**دوبريه** "(**Regis Debray**) أنّ الصورة السينمائية أقرب إلى الجمالية هو أنّ السينما تهدف بشكل أساسي تحقيق عملية" التطهير "لدى المتلقي من خلال تفاعله مع المشاهد السينمائية.

ينتمي جهاز" التلفاز "بوصفه وسيطا تواصليا إلى المجال الإعلاميّ السمعي –البصري بالدرجة الأولى، وقد عرف انتشارا واسعا منذ ظهوره" حيث كسر التقنية المشتركة بين المسرح والسينما، وهذا ما جعل الفن ينتقل من مجال الجماليات إلى مجال الكونيات على حدّ تعبير **دوبريه** (**Regis Debray**) "[109]، إلاّ أنّ انتقال هذا الفن الصوري من الجمالية السينمائية إلى الكونية التلفزيونية لا يعني بالضرورة تحقق فكرة اندثار قيمة السينما وتراجع دورها في إعادة انتاج الواقع والخيال، إنّما "الصورة السينمائية "لاتزال تُثبت قدرتها على الإنتاج الإبداعي بصورة معاصرة بفضل اتّكائها على الذكاء الاصطناعي وتوظيفها لخصائصه الرقمية، وبالعودة إلى تعريف الوسيط التلفزيوني؛ "فهو نظام

---

[107] - وردة بوعائشة: ميديولوجية الصورة عند روجيس دوبريه، ص52.

[108] - نفسه ، ص52.

[109] - وردة بوعائشة: ميديولوجية الصورة عند روجيس دوبريه، ص53.

اتّصال عن بعد يسمح ببث الصور المتحركة التي يستقبلها الجمهور، في بيوتهم أو محلات عامة، على شاشات أجهزة مرئية، وتُعدّ التلفزة أكثر الوسائل الإعلامية والاتصالية تأثيرا في الجماهير[110]"، إذن تميّز التلفزيون عن غيره من الوسائط الإعلاميّة بأنّه فرض حضور شاشته (الشاشة التلفزيونيّة) وضرورة انتشارها وتواجدها في مختلف الأماكن بتقديمه ما يسمى بـ" الصورة الحيّة "التي تعكسها" الكاميرا " صوتا وصورة من مكان معيّن في لحظة وقوعها إلى بقيّة بقاع العالم من خلال الشاشة التلفزيونية.

تفقد الصور التلفزيونية المصداقية التامة وكثيرا ما يشكك فيها، لأنّها تنقل الصورة من زاوية معيّنة قد تكون خادمة للقناة التلفزيونية الناقلة أكثر من تحليها بالحقيقة والحيادية، إلاّ أنّه لا يمكن إنكار مدى تأثيرها على فكر وخيال المشاهد، خاصّة على الأجيال التي عايشت فترة بداية ظهور الوسيط التلفزيوني وانتشاره،" ويوضّح الباحث الإعلامي الغربي" **جيري ماندر** "(**Jerry Mander**) إنّ عمليات تفكيرنا لا يسعها أن تنقذنا، فعند تفكيرنا ونحن نشاهد التلفاز، فإنّ الصور تمرّ على أية حال، وتدخل أدمغتنا وتبقى فيها بقاءً دائماً ولا نستطيع أن نعرف يقينا أية صور تنتمي لتجربتنا الشخصية، وأية صور جاءت من أماكن بعيدة، لقد اختلط الخيال بالواقع وفقدنا السيطرة على صورنا[111]"، وقد استحضرنا هذا التوضيح الذي يُبيّن مدى التأثير السلبيّ أو الإيجابيّ للصورة على الإنسان للتمهيد من خلاله إلى التعريف بنوع آخر من الصور أكثر تطورا من الصور التلفزيونية، ألا وهو" الصورة الرقمية."

يشير الباحث" **جيري ماندر** "(**Jerry Mander**) بشكل واضح إلى أنّ الأجيال التي عايشت التلفاز وترسّخت في ذاكرتها مجموعة من الصور التي أثّرت في تركيبتها النفسية والفكرية وفق أيديولوجيتها وانتماءها الفكري والعقائدي، هذه الأجيال هي نفسها التي أصبحت اليوم تُعايش الذكاء الاصطناعيّ وتوظّفه في إعادة صياغة وتركيب الصور الرقمية الناتجة عن تداخل الصور

[110] - محمود إبراقن: المِبْرق –قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، ثالة للنشر، الأبيار–الجزائر، ط2، 2007، ص686.

[111] - محمد مفلحي: النشر الإلكتروني (الطباعة والصحافة الالكترونية والوسائط المتعددة)، ص26.

والأحداث والأفكار المتراكمة لدى منتجها، ولتكون وجهة نظرنا أكثر موضوعية نستند إلى عرض الصورة الآتية:

صورة فوتوغرافية للشهيد الفلسطيني الطفل "محمد الدرة" مع والده "جمال الدرة" أثناء استشهاده برصاص الاحتلال الإسرائيلي، رصد هذه الصورة المصور "طلال أبو رحمة" بتاريخ 28 سبتمبر 2000 "شارع صلاح الدين–غزة"[112]. وقد تلقاها العالم آنذاك تفاعل معها عبر الوسيط التلفزيوني/ الإعلام المرئي، وتحوّلت إلى صورة أيقونية لوصف معاناة الشعب الفلسطيني في ظل وحشية الاحتلال الإسرائيلي.

أ.7–الصّورة الرقميّة:

يقصد بالصوّر الرقمية مختلف الصور الثابتة أو المتحركة التي تعتمد في تشكيلها على تقنية الوسائط الرقمية. يشيع تداول الصور الرقمية في الفضاءات الافتراضية، ويتوازى تطوّرها بتطور الوسائط التكنولوجية والبرامج الرقمية، ويطلق عليها أيضا مصطلح" صور الواقع الافتراضي **(Virtual Reality)** " كما صاغه عالم الحاسوب " **جاردن لانير" (Jordon Lanier)** بوصفه للطريقة التي يعايشون بها مستخدمي الحاسوب العوالم التي يقوم الحاسوب بتخليقها في العلم وألعاب الحاسوب التي انتشرت منذ ثمانينيات القرن العشرين حتى الآن (...) ويطلق على هذا النوع من الصور أيضا الصور

[112]- التلفزيون العربي : استشهاد محمد الدرة..."العربي يستعيد تفاصيل جريمة الاحتلال، 02 أكتوبر 2023، تاريخ الاطلاع: 18 مارس 2025. ينظر الرابط : https://www.alaraby.com/tags/%D9%85%D8%AD%D9%85%

ذات البعد الثالث[113]"، ما يبيّن لنا أنّ الطريقة المتبعة في خلق هذا النوع من الصور تعتمد على المزج والتداخل بين الخيال البشري ولغة نظام البرامج الحاسوبية من أجل محاكاة نموذج معين من الصور الذي قد يتشكل في مخيلة المصمم (الانسان) من الصور البصرية التي يستقبلها من العالم الخارجي بواسطة حاسة العين، أو تلك الصور الناتج تركيبها في ذهنية الإنسان عن نشاط ملَكته الخيالية وإبداعه، ويمكن تمثيل هذا النوع من الصور في الصورة الآتية:

صورة رقمية (ساكنة) مصممة بالذكاء الاصطناعي، يظهر في يمينها الصحفية الفلسطينية "شيرين أبو عاقلة"[114] أثناء عملية اغتيالها برصاص الاحتلال الإسرائيلي سنة 2022، وعلى يسارها الشهيد الفلسطيني "محمد الدرة" ووالده، أمّا في الخلفية فتظهر صورة "المسجد الأقصى–القدس".

تتميز البنية البصرية في هذه الصورة بأنّها تدمج بين مختلف الرموز البصرية، وتحويلها بواسطة الذكاء الاصطناعي إلى صورة تجسد الذاكرة والحاضر وتخلدهما، وقد انتشرت هذه الصورة في الفضاء الرقميّ عبر مواقع التواصل الاجتماعي.

---

[113] - عادل عوض: تركيب الصورة الإبصارية في العقل والمخ –رؤية فلسفية معاصرة–، ص20–21.

[114] - شيرين أبو عاقلة؛ من الرعيل الأوّل للمراسلين الميدانيين في قناة "الجزيرة"، ولدت في القدس عام 1971 لأسرة فلسطينية مسيحية، واغتيلت برصاص الاحتلال في 11 ماي 2022، أثناء تغطيتها الهجوم الإسرائيلي على جنين. المصدر: شيرين أبو عاقلة ... مراسلة الجزيرة التي اغتيلت برصاصة إسرائيلية في جنين 16 فيفري 2024، تاريخ الاطلاع: 13 مارس 2025، ينظر الرابط: https://www.aljazeera.net/encyclopedia/2022/8/18/%D8%B

يبرز في الصورة السابقة دور الوسائط الرقمية عن طريق اعتماد تقنية الذكاء الاصطناعي في تحويل الصور المجرّدة المتواجدة في ذهنية الإنسان إلى صور بصرية يتم تشكيلها وتكثيف عناصرها وعلاماتها بواسطة الحاسوب أو ما يقابله من الوسائط الرقمية، وقد تعتمد هذه الصور في تصميم علاماتها وألوانها على البرمجة الرقمية فقط، أو قد تكون صورا فوتوغرافية أو تشكيلية أو غيرها معززة بإضافات شكلية أو حركية أو صوتية بواسطة البرمجة الرقمية.

وهذا ما يميز الصورة الرقمية التي يرى جميل حمداوي بأنها" تتميز بطابعها التقني والرقمي والافتراضي، ومن ثم فهي صور متطورة وعصرية ووظيفية مرتبطة بالحاسوب والشبكة الرقمية(...) ، وقد تحولت كثير من الصور السينمائية والتشكيلية وغيرها إلى صور رقمية يتحكّم بتغييرها أو تحويرها الحاسوب[115]"، إذن؛ فالصورة الرقمية تستفيد في تصميمها من التكنولوجيا وخصائصها في إضفاء (الحركة، الصوت، الألوان، العلامات...) وباقي العناصر التي قد يصعب أو يستحيل توليدها إلاّ عبر الوسيط الرقميّ، وبالتالي فإنّ الصورة الرقمية لا يمكن إنتاجها أو تلقيها إلاّ عبر الوسيط الرقميّ في حالة ما كانت تستثمر الحركة أو الصوت عنصرا أساسيا في تكوينها، أمّا الصور الرقمية الساكنة فإنّه يمكن تلقيها رقميا أو ورقيا، ودمجها مع الوسائط الورقية.

تتّخذ الصور الرقميّة تشكّلات ومظاهر مختلفة في طريقها للاحتكاك والتمازج بالنصوص الأدبية الرقمية "فالصورة الرقمية لم ترتبط بالأدب الرقمي والإلكتروني إلاّ في العقود الأخيرة من القرن 20 وبداية الألفية الثالثة (...) فتكاثر الصور بمختلف أنواعها وتشكيلاتها في مواقع الشبكات العنقودية، أدى إلى مسايرة الأدب الرقميّ هذه الثورة الإعلامية والمعلوماتية بتطعيم نصوصه ومضامينه الفنية والجمالية والابداعية بمجموعة من الصور الرقميّة لكي يحتك بها الراصد المتلقي على مستوى التلقي والتقبل والتفاعل الترابطي[116]"، ، ومن خلال هذا التداخل المتنوع تتشكّل لنا نصوصا أدبية رقمية

[115] - جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق(نحو المقاربة الوسائطية) ، ص52-53.

[116] - جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق(نحو المقاربة الوسائطية)، ص53.

تختلف وتتباين قيمتها الجمالية والفنيّة باختلاف العلامات في الصور الرقمية؛ التي تمزج بين واقع الإنسان وخياله والذكاء وتقنية الاصطناعيّ.

ب- **الصوت:**

يشير مفهوم" الصوت "إلى الترددات والموجات الصوتية التي يستقبلها الإنسان– أو الحيوان– بواسطة حاسة السمع، وفي الجانب اللغوي يطلق على الفاعل الذي استخدم حاسة سمعه عن قصد ورغبة، مع تشغيل القدرة العقلية لتلقي الصوت بال (المستمع)، في حين أنّ (السامع) من يتلقى الأصوات من البيئة المحيطة به عن طريق الأذن لا إراديا، كون مصادر الصوت كثيرة ومختلفة بين بشرية وحيوانية وطبيعية وآلية...، وطالما شكّل" الصوت البشري "وسيلة تواصل شائعة وفعّالة في مختلف الحضارات وعلى مرّها، والتواصل الصوتي لا ينحصر سوى فيما يصدره الانسان شفويا فقط (الصوت البشري/الكلام)، إنّما في خِضم التحولات الإنسانية التي أحدثتها الثورة الصناعية ثم الرقمية وما قبلهما.

أصبحت مصادر الصوت عديدة ومختلفة أكثر مما مضى، إذ ينتج عن تداخل هذه المصادر أو انفصالها أنواع مختلفة ومتباينة من الأصوات الصافية أو المركبة، وكل صوت تنتج عنه دلالات وإيحاءات متنوعة يختلف أثرها على متلقيها باختلاف طبيعتها،" وهذه الدلالات الإيحائية تشكل جزءا من أوجه اللغة التي يصعب الإحاطة بها، والتي تختلف فيها آراء الألسنيين بشكل ملموس[117]"، فمفهوم اللغة في السيميولوجية وعلم اللغة يقوم على عنصري (اللسان =اللغة المشتركة)، و (الكلام = ما يبدعه الفرد بواسطة اللسان/اللغة)، ومن جهة أخرى قد اقترح اللغوي الدانماركي" **لويس هيالمسلاف**" (**Louis Trolle Hjelmslev**) عنصرا ثالثا؛ يتمثل في الاستعمال الاجتماعي والثقافي

[117] - دقي جلول: الأدب التفاعلي –قراءة في أبعاده الجمالية–، مجلة مقاربات، الجزائر، مجلد07، العدد1، 2021، ص263–264.

والمهني للشفرة[118]"، فهذه العناصر التي يقوم عليها مفهوم اللغة (لسان، إبداع واستعمال) يبرر لنا سبب اهتمام البحث اللغوي بعلاقة النصوص الأدبية بالصوت.

تبرز أهميّة علاقة الصوت بالنصّ الأدبي بشكل أكبر في النصوص الشعرية، أين يبرز عنصر "الموسيقى الشعرية "التي تتشكل عن تناسق وتناغم أصوات الحروف اللغوية، فهي "ذلك الاشتغال الفني الموحي بالتأثير الجمالي الباعث على تأمل النص عبر حاسة السمع وحاسة البصر، بل على تراسب الحواس لدى المتلقي، وليس من الصعب على الانسان أن يربط لأوّل وهلة بين الشعر والموسيقى"[119]، ويتّضح لنا من خلال هذه العلاقة بين الجنس الأدبي الشعري وخاصية الموسيقى الشعرية بأنّ النصوص الأدبية منذ ظهورها لم تكن بمعزل عن الظاهرة الصوتية، بل إن للجانب الصوتي الأثر الكبير على تشكل جماليته ودلالاته.

يحمل الجانب الصوتيّ في النصوص الأدبية أهميّة لا تقل عن الجانب المضموني والشكلي في بناء دلالاتها ، ويشاطر هذا الرأي الباحث عباس مشتاق في بحثه في خصائص النص الأدبي الرقمي بقوله "أنّ الجانب الصوتي بكافة مستوياته يؤثر في التدليل والفهم بالمحصلة في التواصل، وقد انتبه علماء اللغة إلى تأثير الصوت بتنغيم الكلام في دلالة النص(...) ، وأنّه يمكننا إعادة تخليق النظام الرمزي ولو بنحو جزئي، لتطوير مدركاتنا الحسيّة وصناعة تواصل ذي مواصفات متطورة[120]"، إذ يشير الباحث **"مشتاق معن"** في هذا الرأي إلى ضرورة وأهمية صناعة تواصل قائم على وسائل وخصائص تتناسب وتتوافق مع التطور الذي يشهده القرن الحادي والعشرين، فالتطور في هذا العصر مبنيّ بشكل أساسيّ على الانفتاح الثقافي والاجتماعيّ والفكريّ، وهذا ما يوضح ويؤكد على ضرورة الأخذ بعين الاعتبار

---

[118] - محمود إبراقن: المبْرق –قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، ص398.

[119] - إلهام شافعي: الأدب التفاعلي الماهية، الخصائص، الشروط، ص145.

[120] - مشتاق عباس معن: ما لا يؤديه الحرف نحو مشروع تفاعلي عربي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد–العراق، ط1، 2010، ص89.

عنصر" الاستعمال "الاجتماعي والثقافي والمهني الذي أشار إليه" **لويس هيالمسلاف**" (**Louis Trolle Hjelmslev**) واعتبره عنصرا أساسيّا في تحقيق التواصل اللغويّ.

يستثمر الأدب الرقميّ الوسيط الرقميّ لتوظيف عنصر "الصوت" في نصوصه بتمظهرات عديدة، من بينها تحويل اللغة الخطية إلى مقاطع صوتية "تتميز بكونها كتابة صوتية مسموعة، على أساس أن النص الأدبي الرقميّ يستفيد من التقنيات الالكترونية والآلية فيما يتعلق بالصوت والتصويت" [121]، وعادة ما يظهر هذا النوع من الصوت بتسجيلات أصوات بشرية تُدمج مع النصوص الأدبية بما تقتضيه الحاجة، وتوظّف هذه الأصوات في النصوص الأدبية الرقمية بمختلف الأشكال التي يتيحها الوسيط الرقميّ، من بينها:

ب.1/ صوت الرّاوي:

يبرز حضور صوت الرّاوي في الأعمال الأدبية في النصوص السردية الرقمية التي تستوجب أحداثها رواية شفوية، تُعدّ عملية الرواية الشفوية التي تُبنى أحداثها على التلفظ الشفوي للراوي والاستقبال السمعي من طرف المتلقي أحد أقدم أشكال السرد التي يشترط في تحققها الآنية الزمنية والارتباط المكاني لكل من الراوي والمتلقي (المتكلم والمستمع).

إلاّ أنه ومع تطور الحياة البشرية صناعيا وتكنولوجيا أصبح تلقي الصوت في بعض الأحيان لا يفرض على المستمع سوى الارتباط بالوسيط الناقل لصوت الراوي، ورغم أنّ عنصري التفاعل والتواصل المباشرين الناتج عن التقاء الراوي والمستمع في العملية التقليدية مفقودين أثناء تلقي صوت الراوي عبر بعض الوسائل السمعية (الراديو، المسجلات الصوتية...) التي لا تمنح المتلقي سوى فرصة الاستماع، إلاّ أنّ الوسائط الرقمية المتطورة تتيح للمتلقي فرصة التلقي السمعي والبصري والتفاعل اللمسي عبر شاشة العرض والتواصل المباشر عن بعد بين طرفي عملية التواصل قد استرجعت حضور

[121] - جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، ص120.

عنصري التواصل والتفاعل بين الراوي والمستمع بطريقة مختلفة تخدم العصر والحاجة الاجتماعية والثقافية فيه.

يتحوّل دور" صوت الراوي الشفوي "في النصوص الرقمية إلى وسيلة أكثر فاعلية وإنجاحا في تفاعل المتلقي مع النص المسموع، خاصّة في النصوص الرقمية الموجّهة لفئة معينة من المجتمع كالأطفال أو الأفراد ذوي الكفاءات أو الاحتياجات الخاصة، فالراوي الشفوي في النصوص السردية الرقمية بصفة عامة" يمثل العصب الرئيس لها، لذلك لا بد أن يتناغم صوته مع أحداث المدونة الرقمية؛ فيكون حزينا أثناء الأحداث الدرامية، وسعيدا في الأحداث السعيدة، فهذا يجعل المتلقي ينطلق بتفكيره وذاكرته لأحداث حقيقية من حياته اليومية، فيتفاعل مع الأحداث ويعيشها فعلا"[122]، هذا بالنسبة لشروط الأداء الناجح للراوي وطريقة سرده التي يجب أن يراعيها حتى يُسهم في إنجاح الرواية الشفوية، إضافة إلى ضرورة سلامة نطقه وسلامة مخارج الحروف لديه وفصاحة لسانه وإلمامه باللهجة أو اللغة التي اختارها ليقدم بها العرض الروائي الشفوي للعمل الأدبي، خاصة في ظلّ الانفتاح الثقافي والاجتماعي الذي تشهده الخطابات والنصوص اليوم بسبب الوسائط الرقمية وشبكة الأنترنيت.

لذلك فإنّ الراوي الشفوي في النصوص الشفوية الرقمية مجبرٌ على مراعاة الفروقات والاختلافات اللغوية بينه وبين المستمع في بعض الحالات، "لأن اللغة في شكلها المادي الصوتي وفي جوهرها الدلالي الاصطلاحي، أو حتى في أشكالها السيموطيقية ماثلة أمام أي متكلم أو مرسل سلفا وليس العكس(...) ، إن لم يكن في الطبيعة أيضاً بين الحرية الشخصية بالنسبة لأي تركيب، وخاصة

[122] - دينا أنور سعيد نجم، إسماعيل محمد إسماعيل حسن، وأحلام محمد السيد عبد الله: فاعلية استخدام القصة الرقمية المصورة في تنمية بعض القيم الاجتماعية لدى أطفال الروضة، مجلة دراسات وبحوث التربية النوعية، مجلد 5، العدد2، يونيو 2019، ص141.

التركيب الشفوي الذي تنتهي لغته فور انتاجه[123]"، وحتى نكون أكثر اقترابا وتأكيدا لتصورنا السابق؛ لا بدّ أن نوضح ونذكّر بأن النصوص الأدبية الرقمية في النهاية ما هي إلا وسيلة تبليغية لمضمون ورسالة وأفكار معينة، يكون لعامل الراوي دور كبير في التحكم في مدى انتشارها وتبليغها.

ب.2/ صوت الشاعر:

يظهر صوت الشاعر غالبا في القصائد الرقمية التي تكون عادة في قالب" فيديو"، حيث يتم التنسيق بين صوت الشاعر وكلمات القصيدة الكتابية، أو الاستغناء عن اللغة الخطية ومزج الصوت مع مجموعة من الصور التي لها علاقة بالقصيدة، كذلك يمكن الجمع بين صوت الشاعر والصور والكتابة الخطية في قالب" الفيديو"، وهي عملية لا تختلف عن توظيف صوت الراوي في العمل السردي الرقمي، يمكن أيضا أن يظهر صوت الشاعر في القصيدة من خلال التصوير الفوتوغرافي له صوتا وصورة في شكل فيديو والاستناد الى تقنيات الذكاء الاصطناعي الرقمية لمزجه ببعض الصور الرقمية ونشره عبر الفضاءات الرقمية.

ب.3/أصوات الشخصيات:

على خلاف تلقّي العرض الصوتي للشخصيات عبر طريقة السرد الشفوي التقليدي المنحصرة في صوت الراوي، فإن أصوات الشخصيات في النصوص الرقمية استقلت من سلطة صوت الراوي ومحدوديته، وارتبطت بالوسيط الرقمي الذي يمكن القول أنه قد حررها من سلطة صوت الراوي الأحادي المخرج إلى سلطته التي أتاحت لها فرصة التعدد الصوتي وفق ما يخدم خصوصيتها وتمايزها عن بعضها البعض، إذ يلجأ منتج النصوص الأدبية الرقمية في مثل هذه الحالة إلى اعتماد بعض التقنيات السينمائية لتشكيل أصوات الشخصيات، ويتدخل اللسان البشري بأصوات مختلفة لخلق علاقة بين صفات الشخصية الفيزيولوجية والمعنوية وصوتها" وهنا ندرك مقولة

[123] - عبد الجليل مرتاض: التحليل اللساني البنيوي للخطاب الشفوي، الأثر-مجلة اللغات والآداب الأجنبية، جامعة ورقلة-الجزائر، العدد 1، 2002، ص27.

كريستيان ماتز (**Christian Metz**) إن الكلام اللساني (**Parole**) هو عبارة عن معابر يتمّ من خلالها ربط الصفات المميزة البصرية بالصفات المميزة اللسانية للتعرف على مختلف الأشياء وتوضيحها" [124]، من بينها– الأشياء –أصوات الشخصيات التي تعتمد في علاقتها ببعضها البعض على علاقة منطقية تطابق شخصية العمل الأدبي من جهة، ومجرى الحدث من جهة أخرى.

يتغيّر صوت الشخصية في النصوص الرقمية باختلاف تغير وتيرة الحدث، وهو ما يعرف في اللغة السينمائية بـ" الصوت المتطابق"،" وهو الصوت الذي أجريت عليه عمليات التطابق والتزامن مع الصور الخاصة به[125]"، وتشمل هذه العملية تزامن الصوت بدقة مع حركة الشخصيات وملامحها في العمل الأدبي الرقمي، وأيضا صور الحدث الذي يصاحب كلام الشخصيات، وتمثل العالم الخارجي في القصة، وبهذا يمكن القول إنّ العمل على صوت الشخصيات في الأعمال الأدبية الرقمية هو عملية معقدة تخضع للعديد من التقنيات والآليات والبرمجة الرقمية، التي لابدّ وأن يكون منتج العمل على دراية بها وبطريقة استخدامها.

– ب.4/ الموسيقى:

تبرز الموسيقى في الأعمال الأدبية الرقمية بطابعها الصوتي المميز، لها دور مهم في إضفاء طبقة جمالية على النص الأدبي والكشف عن طبيعة جوه الدرامي، يعتبر توظيفها وسيلة لانفتاح النص على غيره من الثقافات، تُعرّف الموسيقى بأنّها "لغة إنسانية أخرى غير لغة الكلمات، وهي مظهر مهم من مظاهر العولمة، لتجاوزها الحدود وتفاعلها مع جميع البشر دون تمييز[126]"، ما يجعل إضافة عنصر

---

[124] - محمود إبراقن: المبرق، قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، ص644-645.

[125] - محمود إبراقن: المبرق ، قاموس موسوعي للإعلام والاتصال ، ص647.

[126] - ناهضة ستار: الأدبية الالكترونية ماضي بصيغة العصر –دراسة نقدية وثقافية، مطبعة الزوراء، العراق، ط1، 2009، ص08.

الموسيقى في الأعمال الأدبية الرقمية بمختلف أجناسها عاملا مساهما في صناعتها، وتجاوزها قوقعتها المحلية واهتمام باقي الثقافات بها وتفاعلهم معها، وهي أنواع منها :

ب.5- الموسيقى التصويرية:

تتحول لغة الموسيقى إلى عنصر مساعد ومكمل في فهم إيحاءات دلالات النص واكتشافها حين تصبح مصاحبة للغة الكلمات ولغة الصور ، ذلك أنّ الصوت الموسيقي يوظَّف بوصفه "عنصرا دراميا إضافيا أو تكامليا بينه وبين باقي العناصر الصوتية والبصرية للتعبير عن حالات نفسية معينة" [127]، وبهذا يتّضح لنا أن العلاقة القائمة بين الموسيقى والنص الأدبي في صيغته الرقمية إنّما هي علاقة تكاملية يعمل على انشائها صاحب العمل بدقة، لتتناسق وتتجانس مع علامات النص البصرية والأحداث في النصوص السردية، أو الكلمات والغرض الشعري في النصوص الشعرية.

يمتلك النصّ الأدبيّ الرّقمي الخصائص التي يستفز بها جميع حواس المتلقي، من بينها اختيار المقاطع الموسيقية بعناية حتى تلائم النص، ويطلق على هذا النوع من الموسيقى المصاحبة لوتيرة الأحداث وتتغيّر وفق تغيّرها بـ"الموسيقى التصويرية"،" وهي عنصر هام جدا يعمل على توضيح الصور الثابتة أو الرسومات المتحركة، بحيث تعزّز ما يشاهده المتلقي، وهي تكشف أيضا عن معلومات وحقائق غامضة أو غير واضحة في الصور، فمثلا قد تعرض صورة عادية في محتواها، ولكن مع مصاحبة صوت موسيقي سريع ومخيف قد يغير نظرة المتلقي له[128]"، وأيضا تحمله على رؤية واكتشاف أشياء ودلالات قد تغيب عنه ولا يدركها، أو أنّ باقي العناصر البصرية لم توضحها، وبهذا تمنح الأعمال النصوص الأدبية الرقمية من خلال استعانتها بعنصر الموسيقى وحدة بنائية فيها مساحة أوسع

---

[127] - ناهضة ستار: الأدبية الالكترونية ماضي بصيغة العصر –دراسة نقدية وثقافية، مطبعة الزوراء، العراق، ط1، 2009، ص08.

[128] - دينا أنور سعيد نجم، إسماعيل محمد إسماعيل حسن، وأحلام محمد السيد عبد الله: فاعلية استخدام القصة الرقمية المصورة في تنمية بعض القيم الاجتماعية لدى أطفال الروضة، ص14.

للمتلقي في الانفتاح على دلالات أكثر من جهة، وفرصة أكبر للنص في حد ذاته في تجاوز ثقافة منتجه والانفتاح على ثقافة غيره.

ب.6- المؤثرات الصوتية:

إنّ توظيف المقاطع الموسيقية في بعض أنواع النصوص الأدبية الرقمية غير كاف لإتمام معنى النص وجماليته، لذلك لا بدّ عليه من توظيف نوع آخر من الأصوات المتمثل في" المؤثرات الصوتية "التي تختلف قيمتها الفنية والجمالية في تحقيق معنى النص عن باقي العناصر،" وهو ذات ما تذهب إليه **فاطمة البريكي** حين نقول محددة الصوت غير الحي في الأصوات الأخرى المختلفة، كالخطوات أو قطرات المياه، أو الطلقات الرصاصية أو دقات الساعة ...أو أي شيء آخر، المهم أن تمنح هذه الأصوات النص معنىً إضافيا" [129]،إذن تتنوع المؤثرات الصوتية بين طبيعية وصناعية، وعادة ما يكون هذا النوع من الأصوات مدتها قصيرة مقارنة بالمقاطع الموسيقية، بمعنى لا تتجاوز مدته الزمنية لحظات محددة يتفطّن فيها المتلقي لوجود حركة أو حدث معيّن.

وهي التي يطلق عليها أيضا في اللّغة السيميائية بـ" صوت الحدث"؛ ويقابله مصطلح "الصوت الخفي وهو الصوت الذي نشاهد مصدره على مستوى الصورة المرئية أو نفهم ضمنيا أنّ مصدره موجود(...) ، مثل رنين الجرس الذي نراه على الشاشة أو نتقبل ضمنيا بأنّه موجود في نفس الغرفة التي نشاهدها"[130]، ويتجلى هذا النوع من الصوت في النصوص الرقمية بشكل كبير، وتوظّف في النصوص السردية أو الشعرية التي يرى المنتج أنّ حضورها يضفي جمالية على النص، خاصة في الأعمال الموجهة للأطفال، فإنّ الأصوات الخفية عادة ما تفك لُبسا ما وتوضّح ما يعسر توضيحه باللغة الخطية.

---

[129] - سومية معمري: الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة، الجزائر، 2016-2017، ص181.

[130] - محمود إبراقن: المبرق، قاموس موسوعي للإعلام والاتصال ، ص649.

يمكن القول أيضا إنّ لعنصر" المؤثر الصوتي "القدرة على تغيير مجرى الأحداث والانتقال من حدث لآخر في الأعمال الأدبية الرقمي بشكل أسرع من اعتماد طريقة السرد الشفوي أو العرض الكتابي أو الصوري الصامت، ذلك أنّها تختصر لحظات زمنية قد يستغرق وصفها الشفوي أو الكتابي أو تعويضها بصورة بصرية مدة زمنية أطول، وهنا نفتح قوسا ونشير إلى أن المؤثرات الصوتية يملك وظيفة اقتصادية من جهة، وحركية من جهة أخرى سواء تمّ تعزيز العمل الأدبي بصورة ساكنة أو صور متحركة التي تؤكد على وقوع الحدث والدلالة على الانتقال من حالة زمنية أو مكانية لأخرى.

ت- **الحركة:**

يُحوّل عنصر الحركة النصوص الأدبية إلى نصوص مشهدية، ويتجسد فيها بمظاهر مختلفة، مثال ذلك؛ عرض اللغة الخطيّة بشكل متحرّك وألوان متبدّلة كما ظهر في قصيدة" أغلى ساعات الحاسوب "لـ"**تيبور بوب (Tibor Papp)**" [131]، ومع تطوّر الوسائط الرقمية أصبح عنصر" الحركة " يتجسّد أيضا في العناصر البنائية والفنية للأجناس الأدبية، مثال ذلك جنس القصّة الذي طالما تمّ تلقيها وتداولها إمّا مجرد صوت من طرف فرد ما، تناقلت صوتيا مع التطوّر الصناعي عن طريق "الراديو"، أو صور ساكنة ولغة خطية في قالب مدوّنات ورقية،

تمنح الصور المتحركة أجيال اليوم فرصة تلقي عناصر" القصة "التاريخية أو المعاصرة أو الخيالية وغيرها من الأجناس الأدبية في صيغة متحركة، لتكون أكثر متعة وتشويقا،" إذ تتحرّك شخصيات القصّة أو الرواية أو المسرحية بشكل ديناميكي مشهدي، وفي الآن نفسه تتغيّر الفضاءات بكل مكوّناتها النفسية والاجتماعيّة والمناخيّة، وتتحرّك بطريقة تفاعلية مع حركيّة الأحداث والشخصيات[132]"، ومن هنا يظهر لنا أنّ الدور الرئيس للحركة الديناميكية في النصوص الأدبية، هو

[131] - أنظر: قصيدة" أغلى ساعات الحاسوب "لـ"تيبور بوب" (Tibor Papp)، ص32-33.

[132] - جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية) ، ص37-38.

تحويلها من طبيعتها الورقية إلى الرقمية، أو إنتاجها مباشرة في صيغتها الرقمية هو محاكاة ديناميكية العالم الواقعي في العالم الافتراضي بشكل أكبر.

ث– التفاعل:

يتحكم الوسيط الذي يربط بين أقطاب عملية التواصل في مستوى تحقق التفاعل بينها، بقدر المساحة والإمكانات التي يوفرها لاستجابة واستقبال الأفعال وردودها بين أطراف العملية التواصلية، كما يبرز رابط هذه العلاقة التفاعلية بشكل أقوى في الرابط الزماني والمكاني بين أطراف عملية التواصل، مثال ذلك التعليم الحضوري الذي يكون فيه التواصل الشفوي هو الوسيلة المعتمدة في تلقين واكتساب العلم والمعرفة وتبادل الأفكار، ويجدر بنا الإشارة هنا أنّه ورغم إثبات التواصل الشفوي والحضوري كفاءته في تحقيق التفاعل بين المعلم والمتعلم إلاّ أنّه قد بات يصنف ضمن الطرق التقليدية في التعلّم واكتساب المعرفة، نتيجة شيوع طرق ووسائل متطورة لا تُلزم المعلم (الملقي) والمتعلم (المتلقي) الاشتراك الزمانيّ والمكاني، إضافة إلى أنّ البحوث العلمية والمعرفية في شتى المجالات قد فرض تضخّمها وتوسعها اللجوء إلى الوسائط الورقية التي تسهّل وتعزز من الإلمام المعرفي والمحتوى الفكري الذي قد يعجز التلقين الشفوي عن توضيحه وإفهامه للمتعلم (المتلقي).

ث.1– التفاعل في البيئة الرقمية:

يبرز ظهور مصطلح" التفاعل" في مواقع التواصل الإعلامي والاجتماعي بشكل واسع، ويُعتبر تضاخم مفهوم" التفاعل" وتطور دلالاته في الألفية الثالثة وكثرة استعماله بالشكل والمعدّل الملحوظ اليوم أمرا طبيعيا لا يخلو من صفة المنطقية، كونه مصطلحا مرتبطا بعملية التواصل وناجما عن تحقق العملية التواصلية، التي ارتفعت نسبة حدوثها وتكاثرت أشكالها ووسائل وطرق تحققها في العصر الرقمي. يخضع "التفاعل" الناتج عن تحقق عملية التواصل بين الأفراد في البيئة الرقمية للتعدد الشكلي والنوعي وخاصة المفاهيمي.

كما تشير العودة إلى مصطلح "التفاعل" في المعاجم والقواميس التي تناولته في مختلف المجالات إلى ارتباطه ببعض أفعال النشاط المشترك، من بينها :(**Inter-Communication**= تواصل)؛ وهو مصطلح مركّب من لفظتي: (**Communication**= اتصال) و(**Inter**) التي هي اختصار للفظة: (**Interaction**=تفاعل) أو (**Interactive**= تفاعل تبادلي)[133]، وفي مفهوم المصطلح نجد أنّ "التواصل: مفهوم يشير إلى الاتصال اللساني الذي يتم بين المتكلم والمخاطب بشكل متبادل ومفيد"[134]؛ تبيّن لنا هذه الدلالة اللغوية أنّ" التفاعل "هو نشاط ناتج عن فعل تبادليّ يشترط وجود أكثر من طرف في تحققه، إضافة إلى أنّه نشاط قائم أساسا على التواصل الذي ينتج عنه فعل التأثر والتأثير المتبادلين بين المرسل والمتلقي؛ أي أنّ تحقق فعل التواصل يشكل شرطا أساسيا وضروريا في اكتمال عملية" التفاعل " وتحققها ، سواء كان تواصلا مباشرا أو غير مباشر.

ث.2- التفاعل النصيّ في النصوص الأدبية:

يسفر أي تحوّل في شكل النص أو وسيطه عن اختلاف وتغيّر في طريقة التفاعل فيه ومعه، وارتباط النص- على غرار شكله أو وسيطه- بعنصر التفاعل يجعلنا نقف عند مصطلح "التفاعل النصي"؛ الذي يرى "**سعيد يقطين** "أنّه "يظلّ أشمل وأوسع، وأنّ كلّ تجلٍّ نصي يخلق له إمكاناته الخاصة التي يتحقق من خلال هذا التفاعل[135]"، من هذا المنطلق نؤكد أنّ التفاعل بوصفه مصطلحا- وعملية ناتجة عن تأثر المتلقي بالنصّ، وردّ فعل المتلقي اتجاه النصّ التي هي إكمال لتحقق مفهوم التفاعل النصيّ،- أنه أيضا خاصية لا تتحقّق عبر الوسائط الرقمية فحسب، إنّما أدى الارتباط الشديد لهذه الوسائط الرقمية بكافة المجالات المعرفية والحياتية إلى انتشار مصطلح "التفاعل "،الذي يعتبر جزءا لا يتجزأ من مكوناتها— الوسائط الرقمية-، و"التفاعل "الناتج عن النصوص الأدبية الإبداعية والفنية إنّما هو دليل وأثر على وجود نشاط قائم بينها وبين متلقيها.

---

[133] - محمود إبراقن: المبرق، قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، ص170.

[134] - نفسه ، ص159، 373.

[135] - سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص106.

يتمّ هذا النشاط التفاعلي على المستوى الفني والإبداعي فقط بين "نص قادر على أن يستوعبه قارئه، وقارئ قادر على أن يستوعب هذا النص، وتلك مسألة لا يمكن أنْ تتحقّق إلاّ بوجود مبدع كبير أو نص فني متميز ومُدهش[136]"، ومن هنا نستخلص أنّ إجراءات عملية التفاعل بين النص الأدبي والقارئ تقوم على بناء المبدع لنص فني يحمل دلالات ومعانٍ متميزة قادرة على استفزاز المتلقي والتأثير فيه عبر اللغة الخطيّة أو العلامات السيميولوجية والصور التي يمكن للنص الأدبي أن يحملها للقارئ، الذي— القارئ –بدوره يعمل على تحقيق جمالية النص هبر ممارسة القراءة وتأويل دلالاته وعلاماته، وبهذا يكون التفاعل في النصوص الأدبية متبادل بين النص وقارئه.

يتجاوز فعل القراءة الذي يُبنى عليه التفاعل النصي في النصوص الأدبية الرقمية النسيج الخطي التقليدي، إلى ممارسة الفعل على كل العلامات السيميولوجية التي أضحى النص بمفهومه المعاصر قادرا على توظيفها" فالنص وفق ما يشير إليه إيزر لا يُظهر المعنى في نمط محدد من العناصر، وإنّما يتأسّس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي(...) ، لذلك لم يهتم منظّري الأدب التفاعلي بالقراءة العابرة أو المتلقي العادي، بل طمحوا إلى أكثر من ذلك فجعلوا للقراءة مراحل مختلفة[137]"، أي أن اكتشاف المعاني في النص بمفهومه المعاصر المقترن بعلامات وأشكال سيميولوجية تتجاوز الحروف اللغوية، بل أصبح يتطلب مرحلة عالية من القراءة والاستنطاق للإبحار في علاماته ودلالاته.

يتجاوز إدراك العناصر الجمالية في النص الأدبي الرقمي نمط الكتابة الخطية التي تتطلب نمط القراءة التقليدية، إلى نمط القراءة الذي يقتحم ويفكك العلامات اللغوية والغير لغوية التي تعتمد في انتاجها وتلقيها على الوسائط الرقمية، ما يحملنا على القول بأنّ نصوص الأدب الرقمي أصبحت تتطلّب نوعا جديدا من القراءة والتفاعل لتحقيق التفاعل النصي فيها، فالنص الأدبي مهما اختلف وسيطه

---

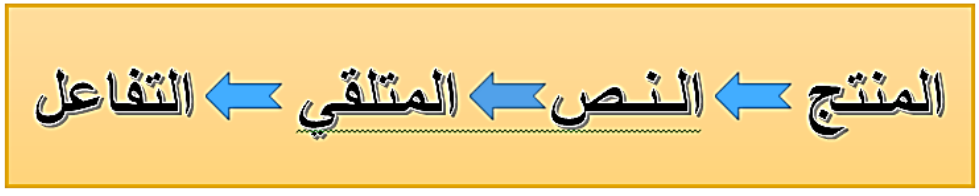
[136] - إلهام شافعي: الأدب التفاعلي الماهية، الخصائص، ص130.

[137] - فتيحة بلحاجي: الأدب التفاعلي وجماليات التلقي، فعل القراءة وإعادة بناء المعنى، مجلة مقاربات، المجلد 07، العدد01، 2021، ص53.

ونمط تشكّله لا يتحقق تفاعله إلاّ بتفاعل المتلقي/القارئ، الذي تختلف قراءاته وتتعدّد وفق تعدد أفكاره وأيديولوجياته التي بناءً عليها يُساءل النص الأدبيّ، وأيضا بناءً على الوسيط المتوسَل في تفاعله مع النص.

يستخدم الوسيط الرقميّ للتفاعل مع النصوص المنتشرة في الفضاء الرقمي وفق العديد من الأشكال والطرق الجديدة المغيّبة تماما في بقية الوسائط التقليدية، ما يجعل التفاعل النصي مع نصوص الأدب الرقمي يأخذ بعدا مفاهيميا جديدا، "نظرت إليه المدرسة التكنولوجية بوصفه حوارا حاسوبيا (**Sensory Dialog**) يحدث بين الجنس البشري وبرامج الحاسوب عن طريق لوحة المفاتيح أو الفأرة أو لمس الشاشة، ينتج عن رد فعل الحاسوب، يُعبّر عنه بالمخرجات المسموعة أو المرئية، وتَتابع الفعل ورد الفعل هذا بين الانسان والحاسوب يمثّل (التفاعلية)"[138]، يتّضح من خلال التعريف أن التفاعل النصي عبر الوسائط الرقمية تحوّل من بناء تركيبته الثلاثية إلى الرباعية، وبتعبير أكثر وضوحا؛ إنّ عملية التفاعل النصي التقليدية المكوّنة من (منتج +نص +متلقي) أضحت تضمّ الوسيط الرقميّ عنصرا دخيلا بينها.

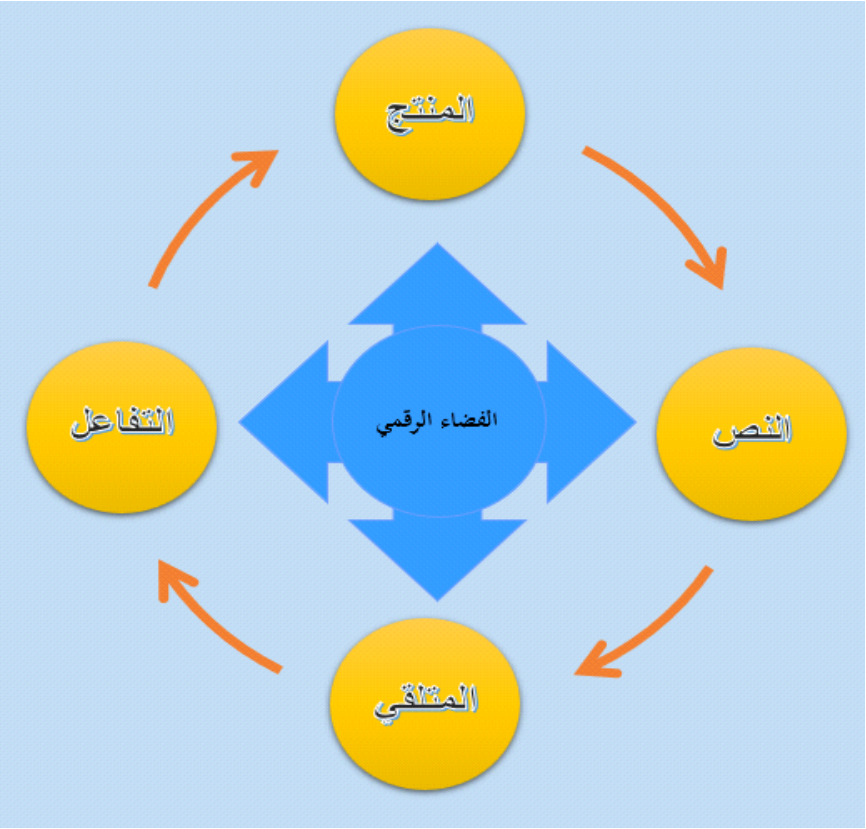
يجمع الوسيط الرقمي أقطاب العملية الإبداعية الرقمية (المنتج، النص، والمتلقي) في فضاء واحد هو الفضاء الرقمي، من ثم يمكن القول إن عملية التفاعل النصي في الفضاءات الرقمية تحوّلت إلى ما يشبه الدورة التفاعلية بدل المسار الخطي الذي تعرفه النصوص المتبادلة عبر الوسائط الورقية، ويمكن تمثيل هذا التحوّل الذي شهده التفاعل النصي إثر انتقاله من الوسائط التقليدية إلى الوسيط الرقميّ بالمخططين الآتيين :



مخطط 1: مسار التفاعل النصّي عبر الوسيط الورقيّ

[138] - إيمان يونس وعايدة نصر الله: التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، قصيدة "شجر البوغاز " نموذجا، المعهد الأكاديمي للتربية، بيت بيرل، (د.ط)، 2015، ص35.

يوضح المخطط1؛ أن عملية التلقي /التفاعل عبر الوسيط الورقي تتخذ مسارا خطيا، ما يجعل التفاعل النصي عبر الوسيط الورقي يخلق مساحة (زمانية–مكانية) تفصل المنتج عن المتلقي.



مخطط2: دورة التفاعل النصي عبر الوسيط الرقمي /في الفضاء الرقمي.

يوضح المخطط 2، أنّ العملية الإبداعية في الفضاء الرقمي تتشارك أقطابها نفس الوسيط والبيئة، ما يجعل كلا من المتلقي والمنتج على تواصل مباشر بينهما ومع النص.

تتّخذ عملية التفاعل النصّي في البيئة الرقمية شكل الدورة بدل المسار الخطّي، أي أنّ التفاعل النصي عبر الوسيط الرقمي عبارة عن" دورة إلكترونية في تحديد عناصر الكتابة التفاعلية وتعدد أطرافها من المبدع للحاسوب ثم مادة الكتابة، ثم المتلقي كشبكة متقاطبة ينفرط ترابطها إذا افتقدت عنصرا من عناصرها، ومن ثمة يُفتقد التفاعل كقيمة الكترونية أساسية لها لأي مشروع كتابة تفاعلية في هذا السياق[139]"، ما يبيّن لنا أيضا أن دور الوسيط الرقمي في العملية الإبداعية الرقمية يتجاوز كونه مجرد

[139] – البشير ضيف الله: العولمة وتحولات الكتابة من الورقي إلى الرقمي، قراءة في الأدب التفاعلي الرقمي، دار ميم للنشر، ط1، 2018، ص88.

حامل وناقل للنص الأدبي إلى كونه الوسيط بين المنتج والنص؛ والمتلقي والنص، والمنتج والمتلقي، والوسيلة المعتمدة في التفاعل مع النص بطرق وأنماط مختلفة.

يعتمد التفاعل النصي في البيئة الرقمية أيضا على مدى إتقان وخبرة المتلقي لاستخدام آليات الوسيط الرقمي وآلياته من جهة، وعلى البرامج والمواقع المختلفة الخصائص في الفضاءات الرقمية من جهة أخرى، وفي كل الحالات فإنّ منتج النص هو المتحكّم الرئيس في ضيق أو سيع مساحة تفاعل المتلقي مع عمله؛" لأنّ كل قارئ يختلف في تعامله مع النص بناءً على الحرية التي يقدمها له المنتج في الاختيار والتحرك[140]"، إضافة إلى أنّ التعامل مع النصوص الإبداعية في الفضاءات الرقمية يختلف عن التعامل مع النصوص الغير إبداعية.

ينفتح الوسيط الرقميّ على التفاعل مع النصوص الأدبية التقليدية أيضا، ويعتبر تجاوزنا لهذا النوع من التفاعل إغفالا لقيمة الوسيط الرقمي في إثراء النصوص التقليدية في عصر تتعايش فيه الوسائط التقليدية والرقمية في آن واحد، كما قد يخلق تجاوز هذا النوع من التفاعل أيضا ثغرة في تتبع تحول مفهوم عملية التفاعل النصي من التقليدية إلى الرقمية. يتضّح من خلال مظاهر التفاعل مع النصوص الأدبية المنتشرة في الفضاء الرقمي، أنّه لا يُشترط بالضرورة تفاعل المتلقي مع النص عبر نفس الوسيط المتوسلّ في انتاجه، فالنصوص الشفوية-كالعروض المسرحية مثلا-يمكن تحقيق التفاعل معها عبر الوسائط الورقية أو الرقمية، ويتّضح ذلك بشكل أكبر من خلال الشكل الآتي:

[140]- سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة الرقمية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء-بيروت، 2008، ص201.

تُوضح هذه الصورة (لقطة شاشة)[141]، المأخوذة من صفحة أحد مستخدمي موقع (الانستغرام)، تفاعلا في البيئة الرقمية مع عرض تقليدي لمسرحية" الهشيم "في العالم الواقعي، وقد اعتمد(صاحب المحتوى) في تفاعله مع هذه المسرحية على

[141] - رابط المنشور: https://www.instagram.com/share/p/BA-jpNG_-R

الوسيط الرقمي (الهاتف)، واستثمر من خصائصه توظيف اللغة الخطية وصورا فوتوغرافية للعرض المسرحي، دون نقل أي عنصر صوتي أو حركي في المنشور–رغم إمكانية ذلك–يجعله تفاعلا في قالب نص إلكتروني، وعلى العموم فإنّ التفاعل هنا قائم بين المتلقي وعرض مسرحي تقليدي عبر وسيط رقميّ.

نجد كذلك من بين أنواع التفاعل مع النصوص التي تنتمي إلى الأدب الرقمي، التفاعل مع هذه النصوص عبر الوسيط الورقي، مثال ذلك قراءة واستنطاق علامات النصوص الرقمية عبر الوسائط الورقية، فهي دون أي شك تُعتبر أحد أنواع التفاعل النصي الذي يربط المتلقي بالنص الذي أثّر فيه، إلاّ أنّ هذا النوع من التفاعل تتخلّله فجوة كبيرة تتمثل في غياب النصّ.

أدى ارتباط النصوص الأدبية بالبيئة الرقميّة إلى تطوّر في مفهوم "التفاعل" وتعدد في أشكاله، أبرزها تحويل عملية التفاعل النصي التقليدية من التركيبة الثلاثية (المنتج، النص، المتلقي)، إلى دورة تفاعلية بتركيبة رباعية يُضاف إليها الوسيط الرقميّ، كذلك لم يعد التفاعل مع النصوص الأدبية يتحقق عن طريق القراءة التقليدية للغة الخطيّة، إنّما أصبح يتطلّب تفاعلا مع مكونات النصوص التي تستثمرها من الوسيط الرقميّ، وهي (الصورة، الصوت، الحركة، والنصّ).

المبحث الثالث :تمايز الأنواع النصّية في الأدب الرّقميّ

يؤدي التطرق السطحي لمفاهيم "**الأدب الرقمي**"(**Digital Literature**) وخصائصه، دون محاولة الكشف عن جذوره والخوض في مسألة أصل التسميّة إلى الوقوع في بعض المغالطات ؛ التي تزيد من كثافة الضبابية حول هذا النوع الأدبي، كونه نوعا مستحدثا في الساحة الأدبية لم تترسخ جذوره ومعالمه بعد في بعض الأبحاث والدراسات النقدية على الهيئة نفسها، فبالإضافة إلى عامل حداثة النوع الذي صعّب من مهمة ضبط تسميته، نجد أيضا أنّ طبيعة مجاله المتداخلة بين مجالين متناقضين (الأدب والتكنولوجيا)، قد أثّرت أيضا في ضبط مصطلح دقيق وواصف لخصائص هذا النوع الأدبي الذي يجمع بين التقنية الآلية الرقمية والإبداع الأدبي.

يتطلب فرز تداخل المصطلحات المتعلقة بمجال الأدب الرقمي العودة إلى المفاهيم الأساسية المرتبطة بالمجال التكنولوجي والإعلامي؛ لأنّهما المجالان اللذان نبع منهما الأدب الرقمي، خاصّة أنّ هذا الخلط والتداخل بين المصطلحات الذي أحدثته الثورة التكنولوجية لم يقتصر على المجال الأدبي فقط، "وفي

هذا يعترف الباحث **راني كوسكيما** (**R. koskima**) بصعوبة تحديد معنى المصطلح في هذا المجال، وأنّ شق هذا الطريق الصعب سيمهّد للآخرين استخدامه، إذ يرى أنّ الأدب الرقمي غامض جدا وعسير جديد على التحديد[142]"، إلاّ أنّ هذا الاعتراف كان في بدايات ظهور الأدب الرقميّ، لكن اليوم ونحن في العقد الثالث من القرن الحادي والعشرين؛ وبعد أن شهدت موجة الثورة التكنولوجية نوعا من الاستقرار والثبات من واجبنا التدقيق في المفاهيم والمصطلحات وضبطها، إذ يبدو أنّنا من الجانب النظري قد تشرّبنا ما يكفي من المفاهيم والمصطلحات المرتبطة بالمجال، وأيضا من الجانب التطبيقيّ.

إنّ العصر الرقمي الذي نعيشه قد فرض علينا التعامل مع هذه المواقع والفضاءات الافتراضية بالقدر الذي يجعلنا على مقدرة من الفصل بين هذا التداخل المفاهيمي بين أنواع النصوص المنتشرة في الفضاء الافتراضي، ولو بالقدَر الذي يُسهم في تقدم البحوث اللاحقة لنا بدل استقرارها في نفس المتاهة المصطلحية.

1- النصّ الإلكترونيّ :

تُشير المفاهيم المتعلقة بالجانب الإعلامي إلى أنّ النص الالكتروني أولى مراحل تداخل الكتابة بالحاسوب، وقد تطوّر مفهومه بناءً على تطور آليات الحاسوب في إنشاء النصوص ومعالجتها، وقد سبق وأشرنا إلى أنّ الوسائط التكنولوجية قد مرّ تطورها بمراحل متدرجة أثّرت على التطور الاصطلاحي للنص الذي يكتسب تسميته من الخصائص التي يستثمرها من الوسيط الذي ينتجه، وقد أشار إلى هذه النقطة العديد من الباحثين الغرب والعرب، من بين الباحثين الغربيين نجد "**روبرت كندل** (**Robert Kindall**) يشير إلى علاقة الكتابة الأدبية بالتكنولوجيا في بداياتها-ويقول- أنّ الكتابة تغيرت في عصر وسائل الإعلام الالكترونية، والأدب معها[143]"، وأيضا تعريف "**جوزيف تابي**" (**Joseph Tabbi**) بأنّ الأدب الإلكترونيّ "هو مشاركة المجتمعات المدفوعة إلى تحديد ووصف

[142] - أحمد مريني: مدخل إلى النقد التفاعلي، ص13.

[143] - إبراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2013، ص14.

الأعمال الأدبية الإلكترونية التي تظهر في الكون بتزايد، من حيث كونها من الوسائط الرقمية، بعض الأعمال تبدو للوهلة الأولى بحاجة إلى التعريف بنفسها على أساس بأنّها أدبية، والبعض الآخر يظهر فقط بعد قراءة متأنيّة، وبعناية النتيجة الكبرى هي أنّ العرض الضوئي وحده هو شيء من صورة مصغرة **Microscom** عن الكون الأكبر الذي يوجّه ذلك، وهو تجمّع مترامي الأطراف، وتركيب من أصوات مكتوبة للتعبير في العمل الأدبي"[144].

وبالتدقيق في التعريفين نلحظ أنّ "**روبرت كندل**" (**Robert Kindall**) قد اعتمد مصطلح (الإعلام الالكترونيّ) بدل (الرقميّ) المتداول استعماله اليوم، ذلك أنّ الإعلام المكتوب آنذاك (الصحافة) لم تتجاوز صلاحية وسائله حدود توظيف الصور الساكنة، بينما في بقية التعريف فإنّه لم يشير إلى أيّ تضمين للنص الالكترونيّ للعناصر الرقمية المتطورة، كالصورة، والحركة، والصوت، كذلك يمكن استنتاج أنّ" القراءة المتأنية" للعمل الإلكترونيّ مرتبطة بالنصوص الخطية، كونها لم تشمل أيّ نشاط آخر سمعي أو لمسيّ أو بصري يقوم به المتلقي سوى القراءة.

يرى "**جوزيف تابي**" (**Joseph Tabbi**) أنّ النص الإلكتروني يقتصر استثماره للوسيط الرقمي على ما هو ساكن، أنّه رغم قدرة هذا الوسيط على توظيف الصوت والحركة إلاّ أنّه إضافة إلى عدم تصريحه أو تلميحه بأنّ الصوت أحد عناصر النص الالكتروني فقد وقف على أنّ العمل الأدبي الالكتروني هو التعبير بأصوات مكتوبة، أي أن انتاج النص الالكتروني هنا يتم بتحويل الأصوات الشفوية إلى نصوص مكتوبة بلغة خطية يتم قراءتها من خلال الشاشة التي تنقلها في" صورة ضوئية مصغرة."

تظهر الإجابة عن التساؤل الذي يثيره سبب تحويل الصوت إلى نص مكتوب في النصوص الإلكترونية رغم قدرة الوسيط الرقمي على استقبال وإرسال الأصوات بأكثر من شكل وطريقة؛ في أنّ انتاج النص الالكتروني متعلق بالتعامل السطحي والبسيط مع الوسائط الرقمية، وقد أشار في ذلك سعيد يقطين بأنّ هذه النصوص" هي نصوص الكترونية بسيطة لا تختلف كثيرا عن النص المطبوع

[144] – إبراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي ، ص15.

(...) وهي نصوص تتحقق من خلال شاشة الحاسوب[145]"، والمقصود بالنصوص الإلكترونية البسيطة هي تلك النصوص التي يعود ظهورها في المراحل الأولى من ظهور النشر الإلكترونيّ؛ أي "المرحلة الأولى التي كان فيها الحاسوب يستعمل بديلا عن الآلة الكاتبة، ويتفوق عليها من خلال القدرة على تخزين المعلومات على شكل نصوص وصور(...) ، وكذلك المرحلة الثانية التي شهدت تحسينات أدخلت على عملية النشر فجعلتها تُنتج مطبوعات أكثر تكاملا وجودة مع اتساع استعمالها(...) ، وهي التي مكّنت المستخدم من الحصول على معلومات مطبوعة وهو جالس في مكانه" [146] ، يتّضح لنا أيضا من خلال هذه المراحل التي عرفها الحاسوب المسؤول عن إنتاج النص الإلكتروني أنّ الخصائص التي يتّسم بها هذا النوع من النصوص يمكن تلقيها مطبوعة عبر الوسائط الورقية أو في شكل صورة دون أن تتأثر عناصرها بالتنقل الوسائطي من الحاسوب إلى الورق، أمّا التحسين الذي يطرأ عليها إنّما يهدف إلى التكامل والجودة بين عناصره الساكنة وما هو بحاجة إليه كلّ من المنتج والمتلقي في ظل المتطلبات التي يفرضها العصر الرقميّ.

نستنتج أنّ النصوص الأدبية التي انتقلت من وسيطها الورقيّ إلى الرقميّ يُشترط في انتمائها إلى النصوص الإلكترونية دون غيرها من الأصناف على ألاّ يطرأ على مكوناتها أي تغيير شكلي– ومضموني بالتأكيد–، وأيضا فإنّ النصوص التي تمّ انتاجها مباشرة باستعمال الوسيط الرقمي ونشرها في الفضاء الرقمي ويمكن نقلها (طباعة) إلى الوسيط الورقي دون أن يتأثّر شكلها ومكوناتها، هي أيضا نصوص إلكترونية؛ لأنّ تلقيها عبر الوسائط الرقمية أو الورقية لا يغيّر من طبيعة تلقيها أو التفاعل معها إلاّ في مدى وسرعة انتشارها، فما يميز النص الإلكتروني على غرار النص الورقي هو تجدد جمهوره المنفتح عليه في البيئة الرقمية، ويتجاوز محدودية تلقيه عبر الوسيط الورقيّ.

2- النصّ الرقميّ :

[145] – سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص102، 105.

[146] - محمد مفلحي: النشر الإلكترونيّ الطباعة والصحافة الإلكترونية والوسائط المتعددة، ص80.

يتميز ارتباط النصّ بالتقنية الرقمية عن غيره من النصوص بخصائص رقمية، لذلك تميّز النص الرقمي بتنوعه وتعدده الشكلي والوسائطي، "ذلك أن الكتابة الرقمية تتميز بكونها كتابة تعتمد على الوسائط الإعلامية، وتستغل كل إمكانيات وبرامج الحاسوب وشبكة الأنترنيت، وهي إمكانيات تخضع للتطور المستمر، وتتراوح عموما بين أنواع الخط المختلفة والصور الثابتة والمتحركة، والأصوات الحية وغير الحية...، ومن ثم لا يمكن للكتابة الرقمية أن تستغني عن الأجهزة الآلية ذات الطابع التقني والإعلامي[147]"، وبهذا نجد أنّ النصوص الرقمية تتجاوز والنصوص الالكترونية في كونها أكثر استغلالا للوسيط الرقمي واستثمارا لخصائصه ،بهدف تنويع عناصره البنائية والشكلية التي لا يمكن تحويلها إلى الوسيط الورقي أو الوسائل الالكترونية البسيطة الغير مبرمجة للتعامل مع الملفات أو المستندات ذات الخصائص الرقمية المتطورة (الصوت والحركة).

يمتدّ القصد من استغلال النص الرقميّ لكافة خصائص الوسيط الرقميّ الخاضعة للتطور، إلى أنه يستغل حتى خاصية التفاعل مع عناصره عبر حاسة اللمس التي تستدعي تفاعل المتلقي معها بواسطة الضغط على الفأرة أو لمس الشاشة، التي تتحوّل من مجرد شاشة تعرض ما هو بصري فقط إلى وسيلة للتفاعل اللمسي، وبهذا نجد أنّ النص الرقمي يمنح المستخدم الرقمي" مساحات أوسع وأرحب للتمتع بالنص، والتفاعل معه على مستويات حسية مختلفة، وهو ما يجعل تلقيها يحتاج إلى مجهود إضافي لتحقيق أقصى درجات التفاعل[148]"، ويتضاعف هذا المجهود التفاعلي مع النص الرقميّ بسبب استخدام المتلقي حاسة السمع والبصر واللمس لتلقي النص.

يبدو أننا أمام لغة أدبية جديدة أكثر كثافة، تختلف طبيعتها عن لغة النصوص الورقية أو الإلكترونية البسيطة في التشكيل والإنتاج، رغم أنّ" **سعيد يقطين**" يرى بأن" اللغة في النصوص الأدبية من الجانب التقني تحولت من لغة ثقيلة إلى لغة وسطى يمكن أن يتفاعل معها كل قارئ مهما كان مستواه التعليمي، وهي اللغة التي أفرزتها هذه الوسائط الجديدة[149]"، أي خروج اللغة من قالبها

---

[147] - جميل حمداوي: المقاربة الميديولوجية، ص34، 35.

[148] - البشير ضيف الله: العولمة وتحوّلات الكتابة من الورقي إلى الرقمي، قراءة في الأدب التفاعلي/ الرقمي، ص84.

[149] - رفيدة بوبكر: رؤى نظرية وتطبيقية في الأدب الرقمي التفاعلي، ص34.

الخطيّ /الكتابي الجاف إلى لغة متعددة العناصر (سمعية، بصرية، متحركة) يتمكن أيّ قارئ من التفاعل معها.

استطاعت هذه العناصر الانفتاح على مختلف الوسائط الجماهيرية، فالصورة الثابتة أو المتحركة لها قدرة للتأثير على أي متلق يشاهدها وإن كان ذلك بنسب متفاوتة، كونها تستقطب وتخاطب حاسة بصره مباشرة، ولا تحتاج اكتشافها في التلقي الأولي إلى جهد وإتقان في القراءة شأن اللغة الخطية، إنّما يكون التواصل عبر ثقافة العناصر البصرية كالألوان والعناصر غير اللغوية، وقد وضحنا في هذا الموضع سبب تحولها من لغة ثقيلة إلى لغة بسيطة حسب رأي سعيد يقطين، إضافة إلى أنّ ما يجعله يعتبر أنّ لغة النص الرقمي قد اكتسبت طابع البساطة بدل التعقيد هو تضمنه العنصر الصوتي الذي يشمل المؤثرات الصوتية والموسيقية "التي يشترك في فهمها والإحساس بها الناس جميعا دون تمييز لجنس محدد أو مجموعة معينة، على اختلاف البيئات واللغات والجذور[150]"، وهذا ما يجعل النصوص الرقمية الفنية تمتلك إمكانية التعدد في التعامل مع عناصرها حسب ثقافة كل متلق واستيعابه لهذه المكونات.

يشترط في تلقي النص الرقميّ القدرة على التعامل مع الوسيط الرقمي، ولو بالقدر الذي يتيح للمتلقي إمكانية تلقي عناصر النصوص الرقمية البسيطة، أي تلك النصوص الرقمية التي لا تكثر فيها الروابط والخانات المتداخلة التي تصعّب على المتلقي اكتشاف عناصر النص، مثال هذه النصوص الرقمية المترابطة، التي تنتشر عناصرها السمعية والبصرية واللغوية في الشاشة عبر روابط رقمية في النص، "وغيرها من الإضافات الدالة والرامزة التي تتيح للإنتاج مساحة جديدة ولغة ذات مدلول من نوع آخر، فالتلقي أيضا فضاء واسع وتفاعليّ، إذ توضّح **فاطمة البريكي** أنّ النص الورقي عبارة عن لوحة فسيفساء صامتة وجامدة، أمّا في الطور الرقمي نجد أنّ هذه اللوحة الفسيفسائية تجمع بين المكتوب والمسموع والمرئي، وقدرتها على إقامة علاقات التداخل والتشابك بين نصوصها (روابطها)" [151] تتمثل هذه المساحة الجديدة من الإنتاج التي اكتسبها المنتج من الوسيط الرقمي في منحه لغة جديدة يقرّ

---

[150] - عبد الله بن خميس بن سوقان العمري: جماليات الأدب الرقمي وإشكالية تعدد المكونات، مجلة قراءات للبحوث والدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، المجلد01 ، العدد05، جوان 2021، ص114.

[151] - رفيدة بوبكر: رؤى نظرية وتطبيقية في الأدب الرقمي التفاعلي، ص54.

محمد سناجلة بأنّها" لغة جديدة بدأ باستخدامها في كتابة النصوص الرقمية، وتحتوي على إضافة للكلمات المؤثرات السمعية والبصرية وفن الأنيميشن (**Animation**) وغيرها من التقنيات الرقمية"[152].

فمن الواضح أنّ هذه اللغة لا توفرها الوسائط الرقمية بشكل مباشر وسهل، إنّما تأخذ من المنتج الكثير من الوقت والجهد، حتى يتمكّن من التعامل مع العناصر والوسائط والتطبيقات والبرامج الرقمية والإنتاجية والدمج بينها بآليات وتقنيات محددة، والمزج بين مختلف العناصر والمؤثرات البصرية والصوتية واللغة الخطية بمظاهر وأشكال مختلفة.

يتّضح لنا من خلال ما سبق أن النص الرقميّ لا يمكن انتاجه إلاّ بتوسل الوسيط الرقميّ، أن مكونات النص الرقمي لا يمكن تحويلها إلى الوسيط الورقي، وبالتالي فإنّ النص الرقمي يتطلّب لغة رقمية خاصة به، تكون أكثر استغلالا واستثمارا للوسيط الرقمي مقارنة بالنص الالكتروني إضافة إلى أنّ تلقيه لا يتم إلاّ عبر الوسيط الرقمي الذي يمتلك سلطة عرض هذه النصوص دون الإخلال بخصائص وشكل عناصرها، أما أهم ما يميز النص الرقمي عن النص الإلكتروني هو أنّه لا يمكن تجليه واستقراره إلاّ في فضاءات البيئة الرقمية التي تسمح لعنصري الحركة والصوت بالتجلي.

نتوصّل إلى أنّ ما يميز النص الرقميّ عن الإلكترونيّ هو عنصري (الحركة والصوت) اللذان لم يتمازجا مع بعض ومع الصور واللغة الخطية إلاّ مع انتشار استخدام المواد السمعية والبصرية التي وفرتها تقنية الوسائط المتعددة المتطورة،" علما بأنّ تلك التقنيات توصف حاليا بالجيل الثالث من أجيال تطورها، منذ ظهورها تجاريا في عام1985 ، ومن جانب آخر فإنّ الوسائط المتعددة تعد جزءًا ممّا يسمى تاريخيا بالموجة الثالثة (**Third Wave**) أو ثورة المعلومات، ويعود هذا التاريخ القصير والمثير للوسائط المتعددة إلى انتشار الموارد السمعية والبصرية[153]"، ما يؤكد أنّ النصوص الرقمية هي نتاج وسائط الثورة المعلوماتية المرتبطة بدمج المكونات الصوتية والسمعية والمتحركة أيضا، ورغم قصر فترة ظهورها إلاّ أنه شهدت انتشارا واسعا وسريعا.

---

[152] - محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية، ص08.

[153] - محمد مفلحي: النشر الإلكتروني، ص116.

3- النصّ التفاعليّ:

يتبيّن بناء على ما تطرقنا إليه في مفهوم" التفاعل النصّي" والوقوف عنده بأنه عنصر أساسيّ لا يمكن فصله عن النصوص الأدبية، لأنّه ما يحقق للنصوص قيمتها، كون كل نص أدبي تبُنى مكوناته لتفاعل المتلقي معها مهما اختلف وسيطه وشكله، وبطرح الآراء التي تقول بأن الأدب التفاعلي سمي كذلك لأن مكوناته تتفاعل فيما بينها، يجعلنا نقف عند ضرورة التفرقة بين مصطلح "النص التفاعليّ" و"النص المتفاعل" و"التفاعل النصي الرقميّ".

أ- النصّ المتفاعل:

يُتداول استعمال مصطلح النص التفاعلي في الأبحاث العربية انطلاقا من فكرة أن تسميته تعود إلى أنه نص يقوم على تفاعل مكوناته إثر خضوعها للنشاط الآلي التقني والبرمجة الرقمية، التي هي في أصلها تدخل ضمن عملية انتاج وتشكل النص، إلاّ أنّ النظر إليه من هذه الزاوية تجعله نصا متفاعلا لا تفاعليا؛ لأن مكوناته تفاعلت فيما بينها بفعل الوسيط الرقمي، ويعرف جميل حمداوي النص المتفاعل بأنّه "النص المتفاعل هو ذلك النص الذي يجمع بين النص والراصد ضمن علاقات تفاعلية سيميوطيقية، ويعني هذا أن النص الرقمي هو نظام علاماتي، أو نسق سيميوطيقي يتكون من مجموعة من العلامات والإشارات والدوال الرمزية" [154]، أي أنّ أي نصّ رقميّ وهو في طريق تشكله عبر الوسيط الرقميّ، لا بدّ من أن تتدخل البرمجة الرقمية في تفاعل مكوناته اللغوية وغير اللغوية .

ب- التفاعل النصّي الرقميّ:

يُشار في بعض الدراسات إلى أنّ سبب تسمية "النص التفاعلي" هو اعتماده الوسيط الرقميّ الذي يجعل التفاعل بين المنتج والمتلقي مباشرا، وأنّه يُبنى على مقصدية استقطاب تفاعل المستخدم الرقمي لاكتشاف مكوناته وقراءة علاماته؛ أي بناءً على مفهوم التفاعلية التي "يرى **جان لوي ويسبيرغ** (**Jean Louis Weisberg**) بأنها خاصية تستوجب حضور المتلقي فيزيائيا أمام الشاشة من أجل التفاعل مع المبدع[155]"، ما يجعل المبدع طرفا آخرا في تحقق العملية التفاعلية عبر الوسيط الرقميّ.

ما يعني أيضا أن التفاعل عبر الوسيط الرقميّ يوفر مساحة افتراضية يلتقي فيها المتلقي بمنتج النص بدل غيابه، ويحقق تواصلا مباشرا بين المتلقي ومنتجه قد يتحقق في العالم الواقعي أيضا. يمكن

---

[154]- جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، ص14.

[155]- جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، ص13-14.

القول إنّ التفاعلية بهذا المفهوم تكون نفسها "التفاعل النصي" الذي يتحقق في الفضاء الافتراضي عبر الوسيط الرقميّ، فزاوية النظر هذه أيضا لا تعتبر الأصح والأنسب لاعتماد تسمية" التفاعلية" بالمفهوم النقديّ الذي يميزها عن التقليدية.

نكتشف بإعادة النظر في مفهوم التفاعلية التي يتيحها الوسيط الرقميّ للمتلقي في النص الجديد، والاطلاع على النصوص الأدبية في الفضاءات الرقمية والتعامل معها، أن هذه النصوص الجديدة توفر طرق مختلفة للتفاعل معها، وأفرزت بفضل وسائطها مستويات مختلفة من التفاعل لا تتم إلا عبر الوسيط الرقمي، وبالتالي نجد أنه تفاعل ينقسم لأنواع مختلفة يقوم المنتج بتحديدها بناء على ما تتيحه خصائص البرامج والمواقع المعتمدة في الإنتاج والنشر، إذ لها دور أيضا في تحديد نوعية التفاعل والتحكم في ضيق واتساع مساحة المتلقي، فنجد من النصوص التي تُمكِّن المتلقي من تجاوز حدودها الشكلية والمضمونية والتعديل فيها بالإضافة والحذف وغيرهما، ومن النصوص ما تحدّ وتقلص من مساحة المتلقي وإمكانياته في التعامل معها.

تتميّز النصوص التفاعلية في النص الرقميّ بمنح المتلقي فرصة المشاركة في إنتاجها، إلاّ أنّ هناك من النصوص التي لا توفّر له هذه المساحة، ما يجعلنا نستنتج أنّ التفاعل النصي عبر الوسائط الرقمية مستويات،" وفي هذا ميّزت **ماري ريان** بين نوعين من التفاعل مع النصوص الجديدة؛ (تفاعل ضعيف (**Weak Literal Interactivity** =الذي لا يسمح للقارئ بالتدخل في مضمونه، و (تفاعل قوي (**Literal Interactivity Strong**) [156] ، أي أنّ النص في حالة التفاعل الضعيف يتخذ في تشكله مسارا واحدا هو الذي يحدده المنتج في بداية تشكيله، بينما النص الذي ينتمي نوعه إلى التفاعل القوي تتعدّد مساراته بتعدد تدخلات المتلقين والتفاعل معه، والتي قد تجعل النص التفاعلي لا متناهي المسارات.

تبني"**فاطمة البريكي**" رؤيتها على نفس منوال الباحثة الغربية **"ماري ريان"** (**Mary Laure Ryen**) وتحدد نوعين من التفاعل في النصوص الجديدة استنادا على آراء أرباب النص المتفرع حسب قولها، وتقف عند(النسق السلبي والنسق الإيجابي)؛ إذ يقابل النص ذو النسق السلبي عند" **فاطمة البريكي**" التفاعل الضعيف عند **"ماري ريان"** (**Mary Laure Ryen**) ، والنسق الإيجابي التفاعل القوي،" والمقصود بالنسق السلبي هو ذلك النص الذي يصممه الخبراء لتقديم مادة مضمونية محددة،

156- إيمان يونس وعايدة نصر الله: التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، ص36.

مثل الموسوعات وتاريخ الفن...، ومثل هذا النص يكون مغلقا في وجه أية تعديلات على يد المتلقي/ المستخدم(...) ، أمّا النسق الإيجابي فيتيح للمستخدمين أن يعدلوا ويحذفوا زُمرا نصية، وكل ذلك مقيّد بقيود وقواعد للتصرف بالنصوص، وهذا النسق يمكن أن ينقل عملية تأليف النصوص نقلة نوعية من التأليف الفردي إلى التأليف الجماعي" [157].

وفي هذا تؤكد لنا" **فاطمة البريكي**" بأنّ ليست كافة أنواع النصوص التي تعتمد الوسائط الرقمية هي نصوص ذات نسق إيجابي قابلة أن تمنح المتلقي فرصة التفاعل القوي /الإيجابي معها، وإلاّ سيكون لذلك أضرار وخيمة على قيمة النصوص التي تحمل معلومات دقيقة غير قابلة للمساس، كالنصوص التاريخية والدراسات العلمية والسير الذاتية التي يشكل التغيير فيها تزويرا وتحريفا، على عكس الأعمال الإبداعية والفنية الناتج تشكلها عن إعمال الخيال، فهي تملك حرية وإمكانية الاستناد إلى الخيال العقلي أو الجماعي في تأليفها دون أن يترتّب عن ذلك أي مخالفات قانونية أو شرعية في حقّ الحدود الاجتماعية والفردية التي تستدعي وتستوجب الحفظ والأمانة في النقل والأخذ منها.

يشترط في إنتاج النصوص التفاعلية الجديدة أو التفاعل معها رابطا رقميا خاصا بكل حركة تفاعلية تغير جزءا فيه، ويعتبر خاصية أساسية فيها،" إذ تعتبر "**ماري ريان**" (**Mary Laure Ryen**) أن الهايبرتكست هو شرط أساسي يجب أن يتوفر في النص حتى نطلق عليه صفة تفاعلي" [158] ، والهايبرتكست في هذا الموضع يرتبط بمصطلح النص المترابط **Hypertexte**، تشير الباحثة إلى أن الروابط النصوص التفاعلية لا بدّ أن تكون مترابطة، وبمعنى آخر فإن "**ماري ريان**" (**Mary Laure Ryen**) ترى أن النص التفاعليّ لا بد وأن تتفرع منه الروابط التي تحمل النصوص المتجددة فيه، المتولدة عن تفاعل المتلقي مع النص الأصلي، ويتوسّله المتلقي للتفاعل في النص وإضافة نصوص خطيّة أو صوتية وبصرية، من هنا فالرابط في النص التفاعلي هو نص متعدد الشكل يعرض شاشة الحاسوب إمّا بلون مغاير أو شكل معيّن يجذب المتلقي، ينتقل من خلاله إلى نصوص أخرى في النص الأصلي، قد تكون خطية كما قد تكون سمعية أو بصرية .

ما يعني أن إضافة الخصائص الرقمية على النصوص لا يقتصر على المنتج فقط، إنما يمكن أيضا للمتلقي أن يحوّل النص الإلكتروني إلى نص رقميّ من خلال إضافة رابط صوتي أو متحرك...، شرط

---

[157]- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص23.

[158]- إيمان يونس وعايدة نصر الله: التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، ص35.

أن يوفّر له المنتج هذه المساحة، وهذا ما يؤكد لنا أن النص التفاعلي هو بالضرورة نصّ مترابط متعدد المسارات، تجمع روابطه بين إبداعات المنتج والمتلقين.

نرى بناء على ما سبق ، أنّه من الصواب والأصح ألا تخرج صفة "التفاعلية" عن حدود تميزها وتفوقها في الخاصية التي أضفتها الوسائط الرقمية على النص الأدبي في العالم الافتراضي، وأن تقتصر على النصوص التي تنتمي إلى النسق الإيجابي من التفاعل سواء كانت نصوص رقمية أو الكترونية، فإن صفة" التفاعلية "لا تُنسب إلاّ للنصوص التي يكون فيها تفاعل المتلقي قويا بالدرجة التي يتحول فيها إلى مبدع ثانٍ يشارك المنتج في تشكيل النص عبر الوسيط الرقمي.

ومنه، يكون كلّ من الوسيط الرقميّ والتفاعل القويّ شرطين أساسيين لاكتساب النصّ صفة "التفاعلية"، التي تكشف عن التفاعل القوي والعميق الذي يتمتع به المتلقي في النص، ما يعني أنّ النصوص التفاعلية التي يتم إنتاجها في الفضاء الرقمي لا تخرج عن نطاق كونها" نصوصا إلكترونية تفاعلية "أو" نصوصا رقمية تفاعلية"، ويمكن تلخيص هذه المفاهيم في الجدول الآتي:

	اللغة الخطية	الصورة الثابتة	الصوت	الحركة	التفاعل النصي	التفاعلية
النص الالكتروني	يمكن	يمكن	لا يمكن	لا يمكن	يمكن	لا يمكن
النص الرقمي	يمكن	يمكن	يمكن	يمكن	يمكن	لا يمكن
النص الالكتروني التفاعلي	يمكن	يمكن	لا يمكن	لا يمكن	يمكن	يمكن
النص الرقمي التفاعلي	يمكن	يمكن	يمكن	يمكن	يمكن	يمكن

يصنف هذا الجدول خصائص الوسيط الرقمي في نصوص الأدب الرقمي، مبينا الفروقات النوعية نصوص الأدب الرقمي.

تنقسم النصوص الأدبية في البيئة الرقمية إلى نوعين أساسيين هما: النص الإلكتروني الذي لا تتجاوز مكوّناته العناصر الساكنة (اللغة الخطية والصور الثابتة)، والنص الرقميّ الذي يستثمر الوسيط الرقميّ في توظيف (الحركة، الصوت، الصورة)، يتحول هذان النوعان إلى نصوص تفاعلية في حالة واحدة هي تحقق "التفاعلية" فيها، تمكن المتلقي من بناء النص الأصلي مع المنتج، وهي التي تحوّل النصوص الأدبية إلى نصوص تفاعلية ذات نسق إيجابيّ (بنائية).

بناءً على هذه المفاهيم التي تجلّت في الأدب الرقمي بداية بالنص، إلى الوسيط ثم النوع، نستنتج أنّ "النص" يتغيّر شكله ويتطوّر مفهومه ووظائفه بناءً على وسيطه، ويُعتبر الأدب الرقمي نتاجا لتطوّر

النص عبر الوسيط الرقمي، الذي أسهم بخصائصه الساكنة والمتحركة في إنتاج نصوص أدبية بصيغة رقمية يختلف التفاعل النصي فيها عن التفاعل عبر الوسيط الورقي، وقد أضاف الوسيط الرقمي إلى النصوص الأدبية خاصية "التفاعلية" التي تجعل من النص الإلكتروني أو الرقميّ نصا تفاعليا يستجيب لبناء المتلقي الرقميّ فيه.

الفصل الثالث: إشكاليات الأدب الرقميّ

المبحث الأول: الأدب الرّقميّ وإشكال المفهوم والمصطلح

المبحث الثاني: الأدب الرّقميّ وإشكاليّة مفهوميّ (المنتج والمتلّقي)

المبحث الثالث: إشكاليات النصّ الأدبيّ في البيئة الرّقميّة.

المبحث الأوّل: الأدب الرّقميّ وإشكال المفهوم والمصطلح

تنبثق إشكالية تحديد تسمية هذا النوع الجديد من الأدب من بيئة البحث الغربي التي ظهر فيها، فهي ليست حكرا على البحث العربي كما يُعتقد، إذ نجد تسميات مختلفة للنص الذي يعتمد الوسيط الرقمي، من بينها: (النص المترابط أو النص التشعبي/ **Hypertext**)، (النص الإلكتروني/ **Electronic Text**)، (النص الرقمي/**Digital Text**)، (النص التفاعلي/ **Interactive Text**)، (النص التقني/**Technical Text**)، كما نجد من الباحثين من اعتمد أحد هذه التسميات أو جمع بين أكثر من تسمية واحدة للدلالة على النصّ الذي يعتمد الوسيط الرقميّ.

1- الأدب التشعّبيّ/المترابط (Hypertexte):

يقف الباحث "**كزافيي ماربيل**" (**Xavier Malbreil**) في مقال له حول ماهية الأدب الرقمي على أنه "للحديث عن النص التشعّبي **Hypertexte** لابدّ من العودة إلى جذوره، إلى ما قبل أن تسمح التكنولوجيا الرقمية بتحقيقه اليوم، ففي 1945 لم يتصوّر العالم الأمريكي **فانيفار بوش**(**Bush Vannevar**) أكثر من آلة تتمكّن من فهرسة الوثائق بسهولة واستشارتها عند الطلب، وتتبع العقل الانساني وتسهيل عمله الفكري، وأنّ تحقيق ذلك سيمثّل تطورا تقنيا مفيدا للباحثين والقراء!، ولم يعلم بوش (**Bush**) أنّه وفي حدود إمكانيات تكنولوجيا عصره كان يقدّم وصفا جيدا للرابط التشعّبي..."[159]، أي أنّ الروابط التشعبية Hyperlinks تعتبر بدايات الأعمال الأدبية التي كان يتيحها جهاز الحاسوب لمستخدميه، وأنّ هذه الروابط تعمل على الربط بين الأفكار التي تُترجم في شكل نصوص كتابية أو غيرها كما أشار إليها بـ"وثائق".

ما منح النصوص المنجزة بخاصية "الترابطية والتشعبية" تسمية "النص المترابط" أو "النص التشعبي"، وكلاهما ترجمة للمصطلح الأجنبي(**Hypertext**) الذي يعرّفه "**تيد نيلسون**" **Ted Nelson** " بأنّ إرهاصاته تعود لسنة 1965عندما تمكّن –هو نفسه– من تحقيق حلم الربط بين الوثائق كيفما كانت وأينما كانت، (...). والأدب الرقمي في جزء منه هو هذه العملية، أي الربط بين مجموعة من العناصر التي يقوم العقل الإنساني بتجميعها، ثم السماح للقارئ باختيار تنشيط هذا الرابط أو عدم تنشيطه(...)، ومع أن فكرة الرابط التشعّبي قد ارتبطت في الأصل بمسألة تدبير الوثائق، إلا أنه

[159] – كزافيي ماربيل: ما هو الأدب الرقمي، ترجمة: لبنى حساك، تاريخ الاطلاع: 20 أوت 2024، ينظر الرابط : https://midouza.net/?p=314

سرعان ما اتضح لمستخدميه الأوائل أنه يمكنه أيضا أن يربط بين الصوت والصورة. "[160]، وهذه الخيارات المتشعّبة قد يقتصر عرضها في الشاشة على التنقل بين الملفات دون ضرورة ارتباط الوسيط بشبكة الأنترنيت والاتصال بالفضاء الافتراضي؛ كالنقر على ملف أو مجلد لعرض صورة أو نصّ كتابي أو مقطع صوتي أو أي جزء آخر من العمل الأدبي، كفتح مقطع صوتي يستمع إليه المتلقي في الوقت نفسه الذي يتلقى فيه باقي أجزاء النّص من على شاشة الحاسوب، وقد انتشر هذا النوع من الأعمال مع الظهور الأوّل لـ (الأقراص المرنة والمضغوطة).

يشير الباحث **"جان كليمون"** (**Clement Jean**) في مقال له حول النص التشعبي التخييلي إلى "أنّ النص التشعبي هو نوع ظهر منذ حوالي عشر سنوات، وتطوّر تدريجيا في الولايات الأمريكية المتحدة، حيث كان عددا صغيرا من الكتاب قد نشروا أعمالهم في أقراص مرنة، وبدأوا في استكشاف هذا النوع الجديد من الوسائط"[161]، كون هذه الأقراص سبقت انتشار شبكة الأنترنيت، وظهور الوسائط الرقمية المتطوّرة بالشكل الذي يتيح تخزين الملفات التي تستهلك سعة تخزينية عالية، يجعل هذه الأقراص آنذاك الخيار الوحيد والوسيلة المثالية لتخزين البيانات والمعلومات بصفة متنقلة من حاسوب لآخر، والحامل الوحيد للنصوص الأدبية التشعبية، لذلك فإنّ هذه النصوص مجبرة على التأقلم مع وسيطها هذا، والحفاظ على طريقة ظهور مكوناتها في ملفات متشعّبة تظهر على شاشة الحاسوب، حتى تضمن استمرارية انتاجها.

يصبح جهاز الحاسوب من خلال مكوّناته (لوحة المفاتيح والشاشة) الوسيط الوحيد المعتمد آنذاك لكتابة وقراءة هذه النصوص التشعّبية، التي يعرّفها **"جان كليمون"** (**Clement Jean**) في المقال نفسه بأنها "في الواقع هي مجموعة تتألف من وثائق غير هرمية مترابطة بوصلات يمكن للقارئ أن يُفعّلها وتُتيح وصولا سريعا لكل عنصر من عناصر المجموعة بكاملها"[162]؛ تشكّل هذه الوثائق أجزاءً متكاملة فيما بينها لتشكيل النص التشعّبي، الذي يؤكد على أنّ "تنظيمه لا يتطلّب مهارات متخصصة في الميدان وحسب، بل كذلك مهارات في الكتابة ما دام الأمر يتعلق بإعداد مسارات

---

[160] – كزافيي ماربيل: ما هو الأدب الرقمي، ينظر الرابط : https://midouza.net/?p=314

[161] – جان كليمون: هل النصّ التشعبي التخييلي نوع أدبي جديد؟ ترجمة : محمد أسليم، تاريخ الاطلاع: 28 أوت 2024، ينظر الرابط : https://midouza.net/?p=453.

[162] – نفسه .

ممكنة وتخيّل شبكة من الروابط التي تنظّمها، والتي ستكون موجهة للقراءة"[163]، أي أنّه بالإضافة إلى التمكن من مهارات استخدام الوسيط الذي بدأوا في استكشاف خصائصه بعد أن اعتمدوا الأقراص المرنة، لا بد على منتج هذا النوع من النصوص (التشعّبية) امتلاك مهارة كتابة خاصة تختلف عن مهارة الكتابة الورقية، وشبكة الروابط الوهمية (المتخيّلة) التي أشار إليها بأنّها ضرورية في تنظيم النص التشعبي قد تحوّلت مع تطوّر شبكة الانترنت والتعمق في خصائصها أكثر إلى شبكة من الروابط الرقمية التي تربط أجزاء النصوص فيما بينها.

يكشف مصطلح (**Hypertext**) عن خاصيّة أخرى للنص وهي (الروابط / **Links**) التي تربط بين أجزاء النص، وقد أخذت هذه الخاصية بمصطلح (**Hypertext**) إلى اعتماد ترجمة مختلفة له في اللغة العربية تُعبّر عن خاصية "الترابط" فأُفرز مصطلح "النص المترابط" الذي اعتمده بعض الباحثين العرب من بينهم سعيد يقطين، الذي يعرّفه بأنّه "وثيقة رقمية تتشكّل من (عُقد) من المعلومات، قابلة أن يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط، وتبعا لذلك فتحديداته تتعدد بحسب الاستعمالات التي يوظف فيها"[164]، فهذه المعلومات المتصلة فيما بينها في صيغة وثيقة رقمية لا يتمّ تلقيها أو انتاجها إلاّ بواسطة الروابط المتعددة الاستعمالات، ولا تنشط إلا عبر الوسيط الرقمي الذي حدّده بـ : "الأداة الإعلاميّة" أو "البرنامج" الذي يحرك النص المترابط ويساهم في انتاجه فهو الذي يتيح إمكانية انتاج العقد والروابط"[165]، لذلك فإنّه من الصواب أن تتخذ من "النص المترابط" تسمية لها.

لكن في المقابل لا بدّ من الأخذ بعين الاعتبار أنّ هذه العلامات والعقد المترابطة فيما بينها، لم تعد تقتصر على النصوص المكتوبة فقط كما ظهرت في بداياتها، بل أصبحت تظهر في مكونات سمعية وبصرية، ولا تعتمد على الملفات المترابطة في كثير من الأحيان، بل تظهر في ملف واحد قد يكون في مقطع فيديو أو منشور رقمي يجمع بين اللغة الخطية وصور في نفس النص دون الحاجة إلى تشذيرها في ملفات منفصلة. فهل من الصواب أن تحافظ هذه النصوص في تسميتها على صفة "الترابط" الذي ظهر معها قبل تطورها؟

---

[163] – جان كليمون: هل النص التشعبي التخييلي نوع أدبي جديد؟ ترجمة: محمد أسليم، تاريخ الاطلاع: 28 أوت 2024، ينظر الرابط : https://midouza.net/?p=453 .

[164] – سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2005، ص130.

[165] – نفسه، ص130.

يُعرف "**عمر زرفاوي**" النصّ المترابط بأنه "من المصطلحات المقابلة للمصطلح الإنجليزي (**Hypertext**) المتداولة هذه الأيام في الكتابات النقدية والإبداعية، يُستخدم للتعبير عن أحدث أشكال الكتابة الالكترونية، وهو يشكل نصا الكترونيا يرتبط بنصوص أخرى عن طريق روابط داخل النص"[166] يؤكد الباحث في اعتماده مصطلح "النصّ الإلكترونيّ" في تكوين النصّ المترابط، على أنّ هذه النصوص تنتمي إلى الفضاء الرقمي، ويمكن للمبدع أن يخلق داخلها روابطا باعتماد الوسيط الرقمي/ الإلكتروني، كما أنّ "التطبيق العملي لمفهوم النصّ المترابط (**Hypertext**) يجعلنا نحصل على مفهوم النص الشبكي (**Cybertext**)"[167]، لأن النص المترابط عبارة عن شبكة من الروابط، وعندما تشترط هذه الروابط في تفعيلها شبكة الانترنت يصبح نصا شبكيا، وهي نفسها التي يتشكل منها النص الشبكي، وبالتالي يمكن اعتبار أنّ خصائص "النص المترابط" و "النص الشبكي" و "النص المتشعّب" جد متقاربة، والعلاقة بينهم هي علاقة وسائطية تقوم على توظيف الروابط.

نجد في العودة إلى تعريفنا السابق لمصطلح "النص الشبكي (**Cybertext**)"[168]، بأنّ الوسيط الرقمي المعتمد في انتاج مثل هذا النوع من النصوص، لا بدّ أن يرتبط بشبكة الانترنت ليجمع بين (المنتج) و(النص) و(المتلقي) بشكل أقرب مما كانت عليه العملية التواصلية عبر الوسيط التقليدي (الورقي)، "وهكذا، فتعبير «الأدب الشبكي» يشير صراحة إلى الأعمال المنشورة في شبكة الأنترنت وإلى مفهوم الشبكة.

إلا أن هذا المصطلح، للأسف، يُقصي كليا سائر الأعمال الموجودة حاليا خارج الشبكة (الأقراص المدمَجة) وعددا من التجهيزات، كما أنه يميل إلى استبعاد كل الأعمال السابقة على ظهور شبكة الأنترنيت، ما يفضي إلى إقصاء أعمال كثيرة هامة لأن الكتّاب لم يستثمروا الويب إلا منذ وقت قريب (حوالي عام 1996 في فرنسا)" [169]. نتوصّل إلى أنّ النص الشبكي يشترط ارتباط المتلقي بالوسيط الرقمي المتصل بشبكة الانترنت أثناء تلقيه، ما يعني أنّ النصوص الأخرى التي يمكن تلقيها في معزل عن شبكة الانترنت لا تنتمي لهذا النوع من النصوص، وبالتالي فإنّ "الأدب الشبكي" أيضا يُعتبر من

---

166 – زرفاوي عمر: الكتابة الزرقاء مدخل إلى الأدب التفاعلي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2013، ص158.

167 – نفسه، ص160.

168 – نفسه، ص160.

169 - فيليب بوطز: ما الأدب الرقمي؟، ترجمة : محمد أسليم، مجلة علامات، العدد35، 2011، ص 105

التسميات المستبعدة لهذا النوع الجديد من الأدب، لأنّه ببساطة يقصي الكثير من أنواع النصوص التي تعتمد الوسيط الرقمي في تلقي النصوص خارج الشبكة.

لم يكتمل تأسيس أدب رقميّ بالصورة التي نشهدها اليوم إلا بمروره بمراحل واكبت فيها نصوصه تطوّر وسيطه، وأُنتج عبره كمًّا معتبرا من النصوص التي تشكل تراكما من مختلف التجارب الإبداعية المؤسِّسة لنوع "الأدب الرقمي". ويعتبر انتقالنا من الجزء إلى الكل بدل العكس في هذا العنصر من البحث، ليس انتقالا نابعا عن اعتماد منهجية عشوائية في تتبع مسار البحث، إنما مراحل تطوّر هذا النوع المستحدث من الأدب تفرض اتباع هذه المنهجية والانطلاق من عنصر "النص المترابط/ التشعبي (**Hypertext**)"، كونه البدايات الأولى لتشكيل الأدب الرقميّ في العالم الغربي، "ففي أمريكا يعتبر النص التشعبي هو المصطلح الأكثر شيوعا. ونظرا لتركيز مقاربة الأمريكيين على المفهوم، -بخلاف ما عليه الأمر في أوروبا-، فهم يدرجون ضمن النص التشعبي أعمالا أدبية رقمية لا تقوم بنيتها على التشعب في المقام الأوّل"[170]، وهذا يجعل اعتماد تسمية "الأدب التشعبي" تنفي العديد من النصوص التي تنطوي تحت الأدب الذي يعتمد الوسيط الرقميّ.

2- الأدب التفاعليّ:

يعرّف "**كزافيي مالبريل**" (**Xavier Malbreil**) الأدب الرقمي في مقال له بعنوان "ما هو الأدب الرقمي" بأنّه " أدب يتوقّف في وجوده على جهاز "الحاسوب" كتابة وقراءة، ويجمع بين الكتابة والصورة ثم الصوت عرضا، وذلك داخل إجراء للقراءة يشمل التفاعلية، والخلاصة أنّ الأدب الرقمي هو أدب يشتغل على ثلاثة شروط هي "الحاسوب، الوسائط المتعدّدة، والتفاعليّة"[171]، يركز الباحث في تعريفه الموجز للأدب الرقمي على الوسيط الذي قد يكون الحاسوب أو أي وسيلة انتاج وتلقي كالهاتف أو اللوح الذكي، والوسائط المتعددة التي تعمل على دمج مكونات النص الرقمي السمعية والبصرية مع لغة النص الخطية، والتفاعلية التي تميز الأدب الرقمي بأنه تجربة إبداعية تتحقق بتفاعل المتلقي مع عناصره.

---

[170] - فيليب بوطز: ما الأدب الرقمي؟، ترجمة: محمد أسليم، ص 104.

[171] -كزافيي ماربيل: ما هو الأدب الرقمي؟، ترجمة: لبنى حساك، تاريخ الاطلاع: 03جويلية 2024، ينظر الرابط: https://midouza.net/?p=314

يعتبر **"كزافيي مالبريل" (Xavier Malbreil)** أن عملية التلقي من خلال الوسيط الرقميّ هي إجراء يشمل "التفاعليّة"، ما يعني أنّ عملية القراءة هنا ليست القراءة التقليدية للغة الخطية التي تستدعي قارئا ملما بحروف اللغة وقواعدها فقط، فهذا النوع من القراء مطلوب للتعامل مع عينات من اللغة الخطية المكتوبة التي تشكل جزءا من النصوص الرقمية، والتي تحقق جزءا من المعنى الكامل للنص، فهو في وقوفه على عنصر "التفاعلية" في الأدب الرقمي يستدعي به نوعا آخرا من القراءة، والتي تُولّد علاقة تفاعلية من نوع آخر مع عناصر النص الرقمي، يعتمد فيها القارئ على استخدام مختلف حواسه (اللمس، السمع، البصر)، إضافة إلى ضرورة التمكّن من لغة الحاسوب للتمكن من الإحاطة بالنص الرقمي بمختلف عناصره، وتحقيق عملية القراءة التي تحقق التفاعل المطلوب بين المتلقي والنص الرقمي.

إنّ اتّسام الأدب الرقمي بخاصيّة "التفاعلية" **(Interactive)** واعتبارها عنصرا مشروطا في تحقيق نصوصه، قد فتح بابا آخرا في إشكالية مُسمّى الأدب الرقميّ، خاصّة في العالم العربيّ الذي طالما أفرزت قضيّة الترجمة للمصطلحات الأجنبية إشكاليات في تحديد وضبط المفهوم لما هو مستحدث من المصطلحات في الأبحاث العلمية المرتبطة بمجال العلوم الإنسانية والاجتماعية، ما أفرز تسمية أخرى له ألا وهي "الأدب التفاعليّ"، التي اعتمدها بعض الباحثين العرب من بينهم (فاطمة البريكي وعمر زرفاوي، ولبيبة خمار...) على غرار غيرهم من الذين اعتمدوا تسمية "الأدب الرقمي".

يرى **"حافظ محمد الشمري"** أنّ "الأدب التفاعلي يركّز على خاصيّة التفاعل والتبادل المتعلق بنظام إلكتروني اتصالي بحيث يكون الجواب فيه مباشرا ومتواصلا من خلال الحاسوب الذي يحقق التفاعل في أقصى درجاته ومستوياته بين النص وعلاماته"[172]، يركّز الباحث في تعريفه للأدب التفاعليّ على عملية التواصل الالكترونيّ المباشر، إذ نلتمس من خلال توظيفه للفظتي (التبادل والجواب) بأنّ طرفي عملية التواصل هنا هما (المنتج والمتلقي)، ولم يغفل عن خاصية "التفاعل" بين أجزاء النص التي أوجدتها الوسائط الرقمية، كون أنّ هذه النصوص تتكوّن من عناصر لغوية وغير لغوية لا بدّ ومن انسجامها وتفاعلها فيما بينها ليتم تشكيل النص في صيغته الرقمية، وهذه العناصر

[172] – حافظ محمد الشمري: الأدب الرقمي بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي رؤية استشرافية، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 2020، ص34.

لا يتمّ انتاجها إلاّ عبر الوسائط الرقميّة، التي تمتلك تقنية البرامج والأنظمة التي تسمح لها بالتفاعل والتشكّل التّام لتحقيق المستوى المطلوب في تشكيل المعنى والدلالة والجمالية للنص الرقميّ.

نجد أن ميزة التفاعل المباشر الذي كسر الحواجز الزمانية والمكانية بين أقطاب العملية الإبداعية (المنتج والمتلقي والنص) في البيئة الرقمية تسبّب أيضا في إفراز تسمية "الأدب التفاعلي"، إلاّ أنّه عند الغوص في أنواع وخصائص النصوص التي أنتجتها البيئة الرقمية، نجد أنّ من بين هذه النصوص الرقمية التي تكتفي في اعتماد الوسيط الرقمي في انتاجها وتداولها تتسم بـ"التفاعلية السلبية" تختلف عن النصوص التي تستثمر الوسيط الرقمي في استثمار خاصية "التفاعلية الإيجابية"، وهذه الأخيرة تُحوّل المتلقي من مجرد قارئ له ومتفاعل مباشر بشكل محدود إلى طرف مشارك في عملية انتاج النص سواء بالتعديل أو الحذف أو الإضافة.

يتبيّن لنا؛ أنّ اعتماد تسمية "الأدب التفاعلي" لمجرد أنّ نصوصه تعتمد الوسيط الرقميّ في انتاجها، يخلق خلطا بين مصطلحات وخصائص أنواع النصوص الأدبية التي أفرزتها العلاقة بين التقنية الرقمية والأدب، وإن كان لا بدّ من كلمة أخيرة للفصل في إشكالية هذه التسمية، فإنّها ستكون حول ضرورة التفرقة بين "التفاعل" و"التفاعلية". يشكل "التفاعل" خاصية جوهرية تُبنى عليها الوسائط الرقمية، تتحقق تلقائيا في كافة النصوص الأدبية بمجرد انتماءها إلى البيئة الرقمية، أمّا اعتماد مصطلح "الأدب التفاعلي" فإنّه يتوجب اتسامه بالتفاعلية الإيجابية، لا "التفاعل" الناتج عن عملية تلقي القارئ لأي نص أدبي، و"التفاعلية" في مجال الأدب الرقميّ مفهوم بنائي وخاصيّة تتسم بها بعض من نصوص الأدب الرقمي وتفتقر إليها أخرى، واعتمادها كمسمى للنص الرقمي يقف على استثمارها في نسقها الإيجابي في العمل الإبداعي، فما يتضح لنا من خلال ما سبق؛ هو أنّ "النص التفاعلي" أحد أشكال نصوص "الأدب الرقمي".

3- الأدب الرقميّ:

ننطلق في تعريف "الأدب الرقمي" من تعريف الباحث الغربي "**فيليب بوتز**"(**Philippe Bootz**) الذي يقول فيه "نسمي (أدبا رقميا) كل شكل سردي أو شعري يستعمل الجهاز المعلوماتي وسيطا، ويوظف واحدا أو أكثر من هذه الخصائص"[173]، يظهر من خلال هذا التعريف الموجز أن الأدب الرقمي هو المجال الرئيسي الذي تتفرّع منه بقية الأجناس الأدبية، تتميز عن التقليدية في

173- فيليب بوطز: ما الأدب الرقمي؟، ترجمة: محمد أسليم، ص 104

اعتمادها الوسيط الرقمي في الانتاج والتلقي. أمّا في سياق البحث العربي فنجد من بين الباحثين الذين تطرقوا لتعريف "الأدب الرقمي" الباحثة **زهور كرام**؛ " إنّه تجربة حديثة العهد، ومفهوم عام تنضوي تحته كل التعبيرات الأدبية التي يتم انتاجها رقميا، و-تُقِرّ أيضا بعدم انتظار تحديد مفهومي للأدب الرقمي-، فهو لايزال غامضا من حيث الاشتغال في التجربتين الغربية والعربية، ويحتاج إلى تراكم النصوص ونشاط الحركة النقدية من أجل خلق حركية اشتغال المفهوم"[174]، تُشير الباحثة من خلال هذا التعريف إلى أنّ نوعية الوسيط الذي تعتمد عليه التعبيرات الأدبية في انتاجها هو ما يجعلها تنضوي تحت مسمى ـ "الأدب الرقمي".

ؤ يعتبر الجزء الأوّل من تعريف "**كرام**" تعريفا ثابتا ينطبق على الأدب الرقميّ منذ ظهوره، وصالح أن يُعتمد لكافة الإبداعات التي تنتج عبر الوسيط الرقمي، إلاّ أنّ في الجزء الثاني من هذا التعريف، لا بدّ على الباحث أن يأخذ بعين الاعتبار الفترة الزمنية التي وقفت فيها الباحثة على هذا التعريف (2009)، فالحركة الإبداعية والنقدية لم تتوقف سيرورتها ونشاطها آنذاك، إنّما استمر اشتغالها ونشاطها حول هذا الموضوع في العالم الغربي والعالم العربي، وإن كانت الأفضلية والتقدّم تعود للبحوث الغربية، إلاّ أنّ هذا لا يعني إهمال اجتهادات الباحثين العرب لضبط هذه المفاهيم، خاصة أننا في زمن السرعة الذي انعكس أثره على سرعة تطوّر الأبحاث وخفة انتقالها بين الثقافات.

يتّضح لنا من خلال ما سبق؛ أنّه وعلى الرغم من التحولات التي مسّت الأدب في طبيعة إنتاجه وتلقيه إثر تبديله لوسيطه، فإنّ النصوص الأدبية التي تنطوي تحت مجال "الأدب الرقميّ" لم تخرج من قوالب الأنواع الأدبية المتعارف عليها (القصيدة، القصة، المسرح، الرواية، المقامة...)، وعلى خصائصها البنائية التقليدية (الأحداث، الشخصيات، الزمان، المكان، الحبكة...)، فانتقالها من البيئة الورقية إلى الرقميّة عبر الوسيط المناسب لها منحها فرصة استثمار خصائص أخرى من البيئة الجديدة (الصور، الألوان، الحركة، الصوت، الموسيقى...)، تميّز النصوص التي يمكن طباعتها ورقيا دون تأثير على خصائصها، عن النصوص التي تفقد ميزاتها وخصائصها بمجرد تداولها عبر وسيط آخر غير رقميّ.

يتفقّ أغلب الباحثين على غرار اختلاف تعريفهم للأدب الرقمي، أنّه نوع أدبي تعتمد نصوصه على الآلة في إنتاجها وتلقيها، "ويعتبر من المصطلحات الشائعة الاستعمال في الحقل المعلوماتي، خاصّة في

174- كرام، زهور: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص103.

أوروبا من خلال المدرستين الفرنسية والانجليزية، وحتى في مجال الإعلام العربي، كونه يساعد على تجاوز إشكالية المصطلح التعددي ويوحده، لأنّه يحتوي على كل الأشكال الأدبية المنتجة رقميا"[175]، أي أنّ مصطلح الأدب الرقمي يضم كافة النصوص الأدبية التي توظف مختلف خصائص الوسائط الرقمية، وأيضا تلك التي تتحول فيه العناصر التقليدية إلى عناصر رقمية بفضل البرامج التي تتيحها هذه الوسائط الرقمية، والكثير التقنيات التي يستثمرها المنتج في توظيف عناصر الأدب الرقميّ (الصوت، النّص، الصورة، الحركة)، ويقصد بالنص هنا الكتابة/ اللغة الخطية، التي تبقى مُكوّنا أساسيا في بناء النص الأدبي وإن تطوّر رقميا، فهي التي تحدّد الجنس الأدبي، فالعمل الأدبي الخالي تماما من عنصر اللغة الخطيّة يُخرجه من مجال الأدب.

نتوصّل من خلال التعريفات والمراحل التي تطرّقنا إليها في تشكل نصوص الأدب الرقمي، أنّ السبب الرئيس في ظهور هذا النوع الجديد من الأدب هو انتقاله من وسيطه الورقي إلى الوسيط الرقمي، ومنه فإن تسمية "الأدب الرقميّ" تعود على اعتماد الوسيط الرقمي بدل الورقيّ في إنتاج النصوص الأدبية وتلقّيها، وهي الأنسب استعمالا للدلالة على هذا النوع من الأدب، "ففي أوروبا يعتبر اصطلاح «الأدب الرقمي» أو الأدب «الديجتالي» (مصطلح إنجليزي أو ألماني – **Digital** – يُترجم برقمي) الأكثر استعمالا حاليا، علما أنه يمكن استخدام مصطلحات أخرى لدى الرغبة في التشديد على بعض ملامح الأعمال"[176]، والمصطلحات الثانوية (إلكتروني، تفاعلي، مترابط، شبكي، رقمي، تشعبي...) فإنّها ترتبط بكل نص على حدة من هذا الأدب، باختلاف خصائصه وجنسه الأدبي. "أخيرا، ما من اصطلاح إلا ويركّزُ على أحد جوانب الأعمال الأدبية. وفي فرنسا، لا يولي المؤلفون أي أهمية للمصطلح المستخدم لأن ما يهمّ هو معرفة موضوع الحديث، لذلك سوف نحتفظ من هذه التسميات بمصطلح «الأدب الرقمي»"[177]؛ لأنّ الاهتمام بهذا النوع من الأدب يكون منصبا على لفت الانتباه إلى بيئته الجديدة من خلال وسيط إنتاجه وتلقيه.

يبرز السبب الرئيس الذي أفرز إشكالية التسمية لهذا النوع من الأدب، في اختلاف الخصائص بين النصوص التي تعتمد الوسيط نفسه، فقد يوظّف النص الواحد كل الخصائص الرقمية أو قد يكتفي

---

[175] – زوليخة زيتون: أسئلة الأدب الرقمي بين التجاوز والوجود، مجلة العلوم الاجتماعية والانسانية، جامعة باتنة1– الجزائر، العدد37، ديسمبر 2017، ص132.

[176] - فيليب بوظز: ما الأدب الرقمي؟، ترجمة: محمد أسليم، مجلة علامات، العدد35، 2011، ص106.

[177] - فيليب بوظز: ما الأدب الرقمي؟، ترجمة: محمد أسليم، ص107.

بأحدها ويستغني عن أخرى، فاعتماد جهاز الحاسوب أو الهاتف الذكي أو اللوح الذكي أو غيرها من الأجهزة الرقمية لإنتاج إبداع أدبي ما لا يعني بالضرورة توظيف كافة الخصائص التي تتيحها هذه الوسائط في النص الواحد، خاصّة أنّ هذه الوسائط الرقمية التي نشهدها اليوم لم تظهر مباشرة بالشكل والخصائص التي هي عليها الآن.

تتّخذ النصوص الأدبية في البيئة الرقمية خصائصا مختلفة، تتطور هذه النصوص بتطور الوسائط الرقمية واكتشاف المنتج لهذه الخصائص وتوظيفها في النصوص. يتحدّد نوعها بناءً على ما تستثمره من خصائص مرتبطة بالوسيط الرقمي، وتندرج كلّها تحت مسمى الأدب الرقمي الذي اتّخذ من خاصية الرقمية في وسيطه الجديد تحديدا لنوعه.

المبحث الثاني: الأدب الرّقميّ وإشكالية مفهوميّ (المنتج والمتلقي)

ينتج عن تجدد معطيات العملية الإبداعية المرتبطة بالوسيط الرقمي إشكاليات أكثر تعقيدا منها في وسيطها الورقي، وللتمكن من كسر الحاجز الموهم بمثالية نصوص الأدب الرقمي لمجرّد تجاوزها بعض العراقيل التي شهدتها في باقي الوسائط التقليدية، خاصة بعد توطد العلاقة بين الانسان المعاصر والبيئة الرقمية سواء بصفته منتجا أو متلق، لا بدّ علينا من ملامسة هذه النصوص في بيئتها، وتتبع دورة حياة النص الأدبي انطلاقا من منتجه ثم متلقيه.

1- المنتج الرقميّ :

بدأ الكاتب المعاصر شيئا فشيئا يرخي قبضة سلطته عن نصوصه في وسيطها الورقي، لأن النظريات ما بعد الحداثية أولت اهتماما أكبر بالنص ومتلقيه، وبمجرد انتقال هذا الكاتب إلى البيئة الرقمية التي فرضت عليه التعامل المباشر مع المتلقي، يجد نفسه أنه قد اصطدم بإشكاليات متعددة.

أ- إشكالية التسمية:

يكتشف" الكاتب "بمجرد انتقاله إلى البيئة الرقمية أنّ أدواته المقتصرة على القلم والورق واللغة الأدبية غير كافية لينتج نصوصا رقمية، بل "عليه أن يجيد لغة الحاسوب وبرمجياته المختلفة، وتوظيف الوسائط المتعددة فيما يخدم العملية الإبداعية، ويستعين في انتاج نصّه بخبراء من مجال

الكمبيوتر والفن الموسيقي والإخراج السينمائي...، ما يجعل عملية الكتابة عملية مركبة، ويتفق جلازر مع هذا الرأي، ما يعني أنّ الكتابة أصبحت سيرورة برمج"(**Programatic Process**)[178] ، لأن مجرّد استبدال الوسيط الورقي بالوسيط الرقمي والنقر على أزرار لوحة مفاتيح الحاسوب أو الهاتف للكتابة بدل توسّل القلم والورقة لا يجعل من الكاتب أبدا منتجا رقميا.

يظهر من خلال خصائص النص الإلكتروني، أنّ من يكتفي بتوسّل الوسيط الرقمي لكتابة نصوص خطيّة بسيطة، ليس أكثر من كاتب الكتروني يستبدل الوسيط الورقي بالرقمي، ويستغله للنشر والانفتاح في الفضاءات الرقمية، أو توصيل نصوصه بشكل مباشر وأسرع للمتلقي، بينما الانتاج الرقمي يتطلّب "معرفة خلفية للمؤلف الرقمي لا بدّ وأن تشتمل على توظيف التقانة الرقمية في مجال الكتابة حتى يرقى لأن يكون مؤلفا رقميا، ويعني ذلك– حسبه–؛ أن يكون معنيا بتنشيط كل الأدوات والتقنيات ذات الصلة بالكتابة الرقمية، وقد استند إلى مفهوم الكتابة الرقمية إلى رأي **سناجلة** القائل بأنّ المؤلف الرقميّ لم تعد الكلمة أداته الوحيدة، بل عليه أن يكون مبرمجا وأن يتقن لغة **HTML** على أقل تقدير، كما عليه معرفة فن الإخراج السينمائي"[179] وبالإضافة إلى ضرورة اكتساب المنتج الرقمي للوظائف والمهارات التقنية التي أُشار إليها المريني للتمكن من انتاج نص أدبي رقمي، لا يجب أيضا التخلي أو التهاون بقيمة الموهبة الإبداعية والخيالية البشرية في انتاج النص الأدبي الرقمي.

نلحظ أنّ في اعتماد كل من" **مريني" و"سناجلة"** مصطلح" المؤلف الرقميّ " و **محمد أسليم** "الكاتب الرقميّ " وفي اعتماد غيرهم تسمية" المنتج الرقمي "أو" المبدع الرقمي "إشارة إلى وجود تضارب آراء حول الاسم المناسب لمن يقوم بتشكيل النص الرقمي، فيجد نفسه واقعا في إشكالية تحديد هويته وحدود وظائفه عن غيره، هل هو كاتب مُلزم بتوفير النص في حدود اعتماد الحروف اللغوية وموهبته الأدبية ويستند على خبرة غيره في تحويله إلى نص رقمي–رقمنته–؟ أم أنّه مطالب

---

[178] - إيمان يونس وعايدة نصر الله: التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، ص38.

[179] - محمد مريني: النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، دائرة الثقافة والإعلام– مجلة الرافد، الشارقة، ط1،2015، ص83-90.

بإتقان التقنية التكنولوجية في انتاج نصه في صيغته الرقمية بشكل مباشر ، أين يجد نفسه مبرمجا وكاتبا في الوقت نفسه؟

تتطلب هذه الإشكالية العودة أولا إلى التعريف اللّغوي لبعض المصطلحات، من بينها "كاتب"، الذي يُعرَّف بأنّه "الذي مِن حرفته الكتابة، أو هو الأديب الذي يبلغ مرحلة البراعة والاحتراف في الصياغة الأسلوبية[180]"، أي أنّ الأديب يختلف عن الكاتب العادي بامتلاكه أسلوبا خاصا به في كتابة يشترط فيها الإبداع، أمّا في تعريف "المؤلف"؛ "نجد أنّه الذي له صلة بالكتابة والأثر تصنيفا ووضعا (...)، وبتتبع تطور مفهومه يصبح اسم "المؤلف" في الدراسات ما بعد الحداثية ينهض بدور العلامة المميزة لصنف الآثار التي ألّفها، وأنّه وظيفة تساعد على تنظيم عالم الخطاب، وبابتداع **ميشال فوكو**" المؤلف الوظيفة "حَمى النص من التوالد اللانهائي للمعنى، وأصبح من الصعب على القارئ الامتلاك المطلق للنص، كما أدّى تغيّر مواقف بعض النقاد إلى ظهور" المؤلف الواقعي "وهو منشئ الأثر الأدبي حسب لنتفالت **Lintvelt** (1989) " [181] ، يظهر من خلال التطرّق إلى طبيعة وظائف كلّ من" الكاتب "و" المؤلف" وظائف متقاربة جدا، كما أنّ الكثير ممّن يعتبرهما (الكاتب والمؤلف) واحدا.تكشف هذه الموازنة أنّ أدوات المؤلف والكاتب، لا تتعدى اللغة الخطيّة والوسيط (التقليدي/ الرقمي) المعتمد لإنتاج نصّ يتفاعل معه المتلقي.

يهدف هذا الطرح الإشكالي حول تسمية منتج النص الرقمي إلى إبراز فكرة؛ مفادها أنّ منتج النص الرقمي لا يكتفي باللغة الخطية في بنائه، بل عليه تهجينها بما هو غير لغوي (الصوت، الصورة، الحركة)، ويطوّر من معرفته الخلفية حتى تفوق محدودية أدوات الكاتب /المؤلف التقليدي. كما أنّ إلصاق مصطلح" رقمي "بالكاتب لا يحرّره من محدودية وظيفته (الكتابة البسيطة)، لذلك نرى أنّ الأصحّ هو تحوّله من كاتب/مؤلف إلى" منتج رقمي"، أين يُسمح له بامتلاك أدوات ووظائف جديدة ينفتح بها على عالم الرقمية وباقي المجالات والفنون، التي تستثمرها النصوص الرقمية وتنفتح

---

[180] - محمد بوزواوي: معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 2010، ص229.

[181]– محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، (د.ط)، 2015، ص367، 368.

عليها، فـالمنتج تتعدّى وظائفه الكتابة الخطية لتشتمل على (الكتابة، التشكيل الفني، الانتاج السينمائي، الانتاج والإخراج المسرحي، الانتاج الموسيقي، والبرمجة الرقمية...)، وكل ما له صلة بالإنتاج الفني أو الفكري .

ب- **إشكالية مركزية المنتج الرقميّ :**

يرتبط المنتج الرقميّ في الدراسات والأبحاث النظرية برؤية سلبية تبخسه حقه ودوره في إنتاج النص الأدبي، بل نجد من الباحثين من يخلق صعوبات وتحديات وهمية لمن يرغب في خوض غمار إنتاج تجربة إبداعية رقمية، انطلاقا من فكرة أنّ المنتج الرقمي يفقد ملكية نصه بمجرّد انتماءه ونصه إلى البيئة الرقمية.

والحقيقة أنّ هذه الفئة من الباحثين قد اتخذت لنفسها زاوية واحدة للنظر إلى العملية الإبداعية الرقمية،" فبعد أن تراجع **رولان بارث** (**Roland Barthes**) سنة1973 عن فكرة وموقف موت المؤلف"[182] نجد أنّ هذه الفئة تخلق –بقصد أو بدونه- فكرة أخرى مفادها" نفي المنتج"، وقد استمدت هذه الفئة مبررات وجهة نظرها وفكرتها من حدود خصائص "النص التفاعلي"، الذي سبق وأشرنا إلى أنّ جزءا كبيرا من تشكّله يتحقق بتفاعل المتلقي فيه عبر الوسيط الرقميّ، وقد تعمّدنا السبق بمفهوم "النص التفاعلي" حتى يتّضح لنا أنّ هذه الفئة من الباحثين قد أغفلت تماما النظر إلى خصائص النص الإلكترونيّ أو النص الرقميّ في نسقهما السلبي، وأنّ النص لا يصبح نصا تفاعليا يشارك المتلقي في تشكيله إلاّ بتصريح من المنتج نفسه، وتزويد نصه بخانات تسمح للمتلقي أن يتصرف فيه ويشارك في انتاجه، فكيف نقوم بنفيه؟ وهنا نتساءل أيضا هل من المنطق أن ينفي المنتج نفسه من نص أنتجه؟

لتحديد وجهة نظرنا هنا وتبريرها، نتجه مباشرة إلى الاستدلال بنماذج من نصوص تفاعلية شارك في تشكيلها كلا من المنتج والمتلقي، نأخذ- على سبيل المثال لا الحصر-نص حمزة قريرة الذي يمكن لأيّ مستخدم ملاحظة واكتشاف نصوص المتلقين المُضافة على النصّ الأصليّ.

[182] - محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، وآخرون: معجم السرديات، ص366.

في المقابل كان يقابلني ببرودة شديدة ولم يطلعني على أي تفاصيل عن حياته، لم أكن أدري أنه سيصبح على ما هو عليه ثم أن أخباره انقطعت عني منذ سنوات التحرّج ولولا الفضول لما أرسلت له طلب صداقة..... لن يصدّقني أحد رغم أني أقول الحقيقة... تراهم سيقدّمونني لمحاكمة أم أنني سأقتل... لا..غير ممكن نحن في زمن الديمقراطية.... اااف اخرس أي ديمقراطية... فعلتُها بيدي كان عليّ أن أعرف أنهم يراقبون اسم العائلة خصوصا أنا، فقد كنت حاضرا في مظاهرات السنة الماضية وسجّلوا اسمي ولولا **عمي سعيد** لما خرجت منها... وزادتني تورطا المتفجرات التي وجدوها عند **سفيان** صديقي القادم من بلاد عربية أخرى..... آآآه كل شيء ضدي ...لكنني لا أشبههم أنا لم أتقدم لانتخاب في حياتي ولا أفهم شيئا عن السياسة، المرة الوحيدة التي قمت باستخراج بطاقة الناخب أردت فيها التقرّب من **سهام** البونية–الصاروخ –كانت رائعة وتابعة للحزب الوطني كنت مستعدا لأن أكون مع حزب الشيطان لأجلها.... فكّر في شيء آخر ليس وقتها أيها الأحمق... ما عساني أفعل حتى أهلي لا يعرفون أني هنا..... أساسا لا أهل لي من سيسأل؟ **(للتفاعل وإضافة مسارات جديدة اضغط هنا/ اكتب الرمز مع الرسالة.01)**

(إضافة/ assia beggui <begguiassia8@gmail.com>

الاثنين، 1 مارس-2021, 2:16 م)

ياه، لم أتوقع يوما ما أنه سوف يحدث معي هذا , زنزانة باردة لعينة لعنة الحياة التي أصبحت فيها , أنا لا أصدق هل أنا في حقيقة أم في حلم , ياليته يكون حلما بشعا من الأحلام التي كنت دائما أحلمها , وبينما أنا أحدث نفسي عما آلت إليه وإذا بي أسمع أصوات متعالية، صخب وحركات متعالية وكأنني في سوق , سكنت هنيهة إلى نفسي هل ما أسمعه حقيقة أم خيال نسجته لي هذه الزنزانة اللعينة , فأيقنت أنه فعلا سوق لابيعد عني إلا أمتار قليلة فبدأت بالصراخ يا ناس، يا ناس هل يسمعني أحد وكررت مرارا وتكرارا هل يسمعني أحد وما من أحد حتى بح صوتي وتعبت من الصراخ فتسلل إلى نفسي خاطر بأن لا تتعب نفسك ما من

يظهر في الجزء الملون بالأحمر نصّ تفاعليّ لأحد–لمتلق يظهر باسمه (assia beggui) وبريده الإلكتروني، اكتسب هذا المتلقي شرعية ممارسة وإضافة هذا التفاعل مع النصّ من طرف المنتج نفسه، الذي يلفت انتباه المتلقيّ بإمكانية مشاركته في إنتاج النصّ وإضافة مسارات جديدة، عبر الضغط على الفواصل الحاملة لرقم محدّد حسب موقعها من النّص، ويتمّ إحالته عبرها إلى البريد الإلكتروني لمنتج المدوّنة. هذه العمليّة التفاعليّة مختصرة في عبارة (للتفاعل... مع الرسالة ...)، ليظهر ما أضافه المتفاعل بلون مخالف للّون النصّ الأصليّ، مع تاريخ النشر وعنوان البريد الإلكترونيّ.

نستنتج أنّ المنتج لم ينف نفسه، إنّما تخلى عن فكرة الامتلاك المطلق للنص التي تعوّد عليها في الوسيط الورقي، و"أدرك أهميّة وجود متلقين متعددين ومختلفين، ويتقبّل فكرة مشاركتهم جميعهم إيّاه في انتاج النص، وهذا أمر غير مفروض عليه من قِبل أي جهة، بل هو من يسعى إليه (...)، لذلك يقدّم دعوة صريحة على الشاشة الزرقاء موجهة للمتلقي أيّا كان ليشاركه في انتاج نصه، ثم يستثمر المشاركات التي تصله وتوظيفها في بناء النص والإضافة إليه[183]"، أي غربلة النصوص التي تصله واختيار المناسب منها لنصّه، وتعمل هذه الخطوة التي يبادر بها المنتج في مشاركة تشكيل نصه مع غيره على تحفيز المستخدمين الرقميين الذين لم يجدوا فرصة للإبداع الفردي على الإبداع الجماعي من خلال الفرصة التي يمنحهم إيّاها المنتج الأوّل للنص.

نجد أيضا من بين الأدلّة أيضا التي تؤكّد على أنّ مشاركة المتلقين في إنتاج النص لا تنفي بأي شكل من الأشكال وجود المؤلف ومكانته واعتباره المنتج الرئيس للنص؛ هو أنّ النّص يبقى منسوبا إليه وباسمه مهما تعدّدت فيه الإضافات النصيّة للمشاركين، واستنادا إلى الجانب القانوني نجد أنّه في حالة تعدّي النص الحدود القانونية سواء من طرف المنتج أو المتفاعلين فإنّ المنتج الأول/الأصليّ

[183] - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص176.

للنصّ هو من يخضع للمتابعة القانونية ويتحمّل مسؤولية انفلات نصّه منه، ذلك أنّه هو المسؤول الأوّل عن إنتاجه ومحتواه ومضمونه الفكريّ، لأنّه هو منتجه .

يأخذنا الحديث في هذا السياق القانوني إلى طرح موضوع" حقوق الملكية الرقمية"، وهي نقطة إشكالية وقفت عندها العديد من الدراسات وتسبّبت في تراجع الكثير من المبدعين عن فكرة الإنتاج الرقمي ونشر أعمالهم في البيئة الرقمية، وذلك بسبب" التطوّر المطرد لمختلف أشكال انتهاك حقوق المؤلف ذات العلاقة بالبيئة الالكترونية، وهو الإطار النظري الذي تُثار من خلاله مختلف التنظيرات –ذات الصلة بأنشطة الومضة الرقمية أو الالكترونية[184]"، وقد تأزّمت هذه الإشكالية بشكل خاص في البدايات الأولى لظهور النشر الإلكتروني، لذلك نحن هنا نعيد طرح الموضوع من زاوية تتماشى وتطوّر العالم والحياة اليوم، أين أصبحت قوانين العالم الواقعي يخضع سَنّها لتتماشى مع العالم الافتراضي.

حتى لا نخرج عن حدود موضوعنا، نكتفي بمقارنة حقّ المنتج الرقمي بالورقي من الناحية المعنوية، ففي حالة النشر الورقي تضمن دار النشر الملكية الدائمة لإبداع المؤلف وأفكاره المرتبطة بأيديولوجيته وسمعته، أمّا في حالة النشر الرقميّ فإنّه كان ولا يزال" يشهد أشكالا مختلفة من عمليات الانتحال والتخفي والتدليس، ذلك أنّ النشر الرقمي يعيش ما يمكن أن نسميه حالة من التفلّت الأمني(...) ، تتمثّل في النشر وإعادة النشر والنسخ الالكتروني دون ترخيص من مالكها[185]"، والحقيقة أنّ مثل هذه السرقات العلمية والاعتداءات على الملكية الفكرية والإبداعية ليست بالقضية الجديدة على البحث العلمي أو الإبداع الأدبيّ، سواء أكان ذلك في وسيطه الورقي أو الرقميّ.

تتسبب ظاهرة السرقات العلمية الإلكترونية في العزوف عن النشر في البيئة الرقمية في ظل الضرورة والحاجة إليها، لذلك تسعى الجهات الأمنية اليوم للقضاء على هذه الظاهرة والاعتراف بأحقيّة المالك والمنتج الأوّل للنص، و تعتبر أنّ التعدي على ملكيته المعرفية في البيئة الرقمية شأنها شأن

[184] - محمد مريني: النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، ص108

[185] - محمد مريني: النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي ص107- 108.

التعدي على الممتلكات المادية في العالم الواقعي، إذ ينص أحد النصوص القانونية على أنّ "الاستيلاء بطريق الخداع على دعامة أو برنامج أو وسيط يصلح لأن يكون محلا للاحتيال (...)، وكذلك الحال عند الاستيلاء على هذه المعلومات عن طريق النسخ المكرر من النسخة الأصلية (...)، وممّا لا شكّ فيه أنّ المعلومات أو البرامج تصلح لأن تكون محلا للملكية، ووفقا لقانون الحماية الفكرية فإنّه يمكن أن تقع عليها عقوبة جريمة الاحتيال"[186]، إذ يسلط هذا النص القانوني الضوء على أهمية وضرورة حماية الملكية الفكرية التي يتم إنتاجها في الفضاء الرقمي، وأنّ ادّعاء ملكيتها أو الاستيلاء عليها بأي طريقة غير قانونية قد يتيحها الوسيط الرقميّ يعرض الشخص إلى المساءلة القانونية، وذلك لحماية حقوق الملكية الفكرية في العصر الرقميّ.

ت- المنتج الآلة :

يبدو أنّه ليس المتلقي البنائي ولا النص التفاعلي فقط من يهددان بتهميش المنتج، بل إنّ الوسيط المعتمد في إنتاج النص الرقمي هو الذي أصبح يلعب دور السلاح ذي الحدّين بالنسبة للمنتج، إذ في حين ضرورة توسّل المنتج للوسيط الرقمي لإنتاج النصوص الرقمية أصبح هذا الوسيط الرقمي يسعى لأخذ مكانه، بل ونفي دور المجهود البشري للمنتج الرقمي في تشكيل الإبداعات الرقمية، وهذا ما يخلق لنا إشكالية للموازنة بين دور ذكاء المنتج البشري في مقابل ذكاء الآلة الرقمية.

تظهر هذه الإشكالية عندما يدخل المنتج الرقمي في متاهات البرمجة الرقمية ولغتها ويعتمد أكثر من تطبيق وبرنامج للجمع بين ذكاءه البشري وذكاء الآلة، ومزج ما هو إبداعي من مخيلته مع الأصوات والصور الرقمية التي يختارها بعناية من بين الملايين المتواجدة على شبكة الأنترنيت في هذه العملية– وهو ليس بالأمر الهيّن، خاصّة في النصوص الأدبية الرقمية التي تتطلب الدقة والتدقيق في التوافق الشكلي والمضموني بين النص اللغوي والعناصر–غير اللغوية التي يصفها" **كزافيي مالبريل**"(**Xavier Malbreil**) بأنّها" الزوبعة الناجمة عن القفزات المتكررة بين برنامج الدريمويفر–**Dream Weaver**والفوتوشوب **Photoshop** والجافا سكريبت**Java-Scripts**، وبين النص والصور،

---

[186] - محمد طارق عبد الرؤوف الخن: جريمة الاحتيال عبر الأنترنيت (الأحكام الموضوعية والأحكام الإجرائية)، منشورات الحلبي الحقوقية، بيروت–لبنان، ط1، 2011، ص142.

وإجـراءات الكتابة/ والقراءة، تلك الزوبعة تكون أشبه بالشعور بالتشتت أو الخسران، تماما كما يحصل للمرء بعد رحلة طويلة في بلد أجنبي[187]"، وبعد عودة المنتج الرقميّ من مغامرته في دهاليز العالم الافتراضي ومتاهاته، ينتهي به المطاف في موقف موازنة بين ذكاءه وقدرته الإبداعية مع القدرة الفائقة لذكاء الآلة التكنولوجية، وبتعبير آخر؛ فإنّ هذا النوع من الموازنات يكون دائما الهدف منها التقليل من الموهبة الإبداعية للمنتج البشريّ أمام قدرات خصائص الآلة.

ونحن هنا نتحدث بشكل خاص عن الكتابة الإبداعية الرقمية لا العادية، تلك المُلزمة باعتماد الوسيط الرقميّ للوصول إلى المستوى الإبداعي الذي يميّزها عن غيرها، "ومن ثمّة لا يمكننا تجاهل كون الكتابة الأدبية الرقمية تحمل البصمات المميزة للمصمم المعلوماتي الذي استعملنا برنامجه "188، ونحن هنا لا نخطئ إن قلنا أنّ للبرنامج والوسيط الرقمي الدور الكبير والرئيس في إضفاء اللمسة الجمالية على العمل الإبداعي، فأمام استحالة الانسان أن ينتج نصا رقميا دون الوسيط الرقمي وبرامجه يجد نفسه مطالبا من طرف هذه الآلة بالإقرار بدورها في مشاركته هذه الرحلة الإبداعية، التي تعتبر "المسلك الوحيد لتحقيق الإبداع الرقمي، حيث أظهرت التطبيقات الرقمية تأثيرها على الابتكار وتجاوز الوظائف البسيطة، وأنّ عدم التطور المستمر للتطبيقات المختصة في التوليد الإبداعي، يعني بالضرورة تراجع القدرة التوليدية على الإبداع[189]"، وهذا ما يؤكد لنا مرّة أخرى أنّ الوسيط الرقمي هو من يملك سلطة تشكيل الإبداع الرقميّ.

في ظلّ سعي المنتج الرقميّ إلى إنتاج نصوص رقمية متميزة بهذه الخصائص والسمات الرقمية، وباختراع العامل البشري لهذا الوسيط الذي ينتجها ويطوّرها، أصبح تطوّر الإبداع البشريّ مرتبطا بتطوّر الآلة، ويتغير بتغيّر أنظمة البرامج الرقمية،" فالنصوص الأدبية المعمول بها اليوم تدلّ على أنّ فكرة الإنتاجات المادية والتكنولوجيا الرقميّة تتغير وفقا لاختلاف المنطق (البرنامج) فمع تزايد رقمنة المنتجات المادية الملموسة (من بينها الورقية) تصطدم أنظمة الابتكار المتميزة مع بعضها البعض في

---

[187] - كزافيي ماربيل: ما هو الأدب الرقمي؟، ترجمة: لبنى حساك، ينظر الرابط : https://midouza.net/?p=314

[188] - كزافيي ماربيل: ما هو الأدب الرقمي؟، ترجمة: لبنى حساك، ينظر الرابط : https://midouza.net/?p=314

[189] - Fredrik Svahn : Digital Product Innovation : Building Generative Capability Through Architectural Frames, Department Of Informatics, Sweden, 2012, P158.

العالم الواقعي. ويتجلّى هذا الصدام في التوترات والتحولات بين الممارسات التقليدية والتكنولوجيا المعاصرة"[190]، يشير هذا الرأي إلى أنّ التطوّرات والتغيرات الحاصلة على الأنظمة الرقمية هي التي تُحدث التحولات والتطورات في الإبداعات الأدبية الرقمية.

بمعنى آخر، يتبع الإبداع الأدبي تطور البرامج الرقمية التكنولوجية ويتأثّر بها في تشكيل عمله، ما يجعل ممارسة عملية الإبداع بشكل تقليدي في البيئة الرقمية يقابلها نوع من الصراع يتجلى في تحقيق التكامل الشكلي والمضموني دون الانفلات من الخصائص الأدبية أو الرقمية للعمل.

يقودنا ما سبق إلى القول بضرورة الابتعاد عن فكرة نفي دور المنتج الرقمي مرّة واستبعاد لمسته في تشكيل النص الأدبي الرقميّ، لأن إبداع المنتج وخياله وأفكاره وكل ما يستند إليه في العالم الخارجي من مرجعيات فكرية، ثقافية، نفسية، اجتماعية... يدركها ويشعر بها كإنسان أكثر من الآلة، تمثّل ورقة رابحة لديه يعجز الذكاء الاصطناعي عن اكتسابها، ومنه نؤكد على أنّ الإنتاج الأدبي الرقمي في هذه الحالة هو عملية إبداعية معقّدة يشترك في تحقيقها العنصر البشري والعنصر الآلي، ويتفاوت دور كلاهما من عمل لآخر حسب خصائص العمل والمؤثرات المتوفرة فيه، لكن في النهاية تبقى تجربة إنسانية؛ كون الإنسان هو المتحكّم في الآلة وسيّد النص في تشكيل مكوّناته.

2- المتلقيّ الرقميّ:

نسعى في هذا الجانب من البحث العلمي إلى رصد الإشكاليات المتعلقة بفئة معيّنة من مستخدمي الوسائط الرقمي الذين ينتمون إلى الفضاءات الإفتراضية، وتضم هذه الفئة المتلقي الرقميّ الذي يتلقى النصوص الأدبية الرقمية ويتفاعل معها بأشكال مختلفة ليتحقق التفاعل النصي في النصوص الأدبية الرقمية.

يفرض اختيار المنتج الرقمي للعالم الإفتراضي بيئة تُتداول فيها إبداعاته الرقمية على المتلقي الامتثال لهذا الاختيار، باتّباع مساره والانتقال معه إلى نفس البيئة التفاعلية، حتى يتمكّن من مواكبة واكتشاف الإبداعات والاقتراب منها للتفاعل معها بشكل مباشر، وقد منح هذا التحوّل الوسائطي

[190] -- Fredrik Svahn : Digital Product Innovation : Building Generative Capability Through Architectural Frames, Department Of Informatics, Sweden, 2012, .P161.

للمتلقي من الورقية إلى الرقمية العديد من المزايا والخيارات التي تُسهّل عليه عملية التعامل مع الانتاجات العلمية والفنية المختلفة بصفة عامة، كما يُوضع تحت تصرّفه العديد من الوسائل والأدوات التي يفتقدها في هويته كمتلقٍ ورقي، بينما تُكسبه هويته الرقمية الجديدة الكثير من التسهيلات والامتيازات التي رصدتها الكثير من المراجع والأبحاث العلمية والنقدية في مختلف المجالات.

أ- إشكالية التسمية:

نتعمّد اعتماد مصطلح "المتلقي الرقمي "بدل" القارئ الرقمي "للتأكيد على أنّ هذا المتلقي يتعامل مع نص رقمي لا ورقي يقتصر على اللغة الخطية فقط من جهة أولى، ومن جهة أخرى فإنّه في استبدالنا لـ "القارئ بـ"المتلقي"؛ "يرجع إلى ما في الكلمة من شمولية مقارنة بكلمة "قارئ" المنوطة بفعل القراءة فحسب، كما أنّ بعض النقاد الغربيين اقترحوا استعمال مصطلح (**User**) بدل (**Reader**) أو(**Performer**)، باعتبار تفاعل حركة جسد القارئ مع النص الرقمي مقابل رد فعل الذهن مع النص الورقي[191]"، فعلى الرغم من أنّ فعل القراءة هو فعل منفتح حتى على العلامات غير اللغوية، وليس بالخطأ الفادح اعتمادنا لتسمية القارئ كما اعتمده "**سعيد يقطين**"، فإنّنا نجد أنّ هذا الفعل لا يزال مرتبطا بالكتابة اللغوية أكثر من اقترانه بغيرها.

نجد في اقتراح النقاد الغربيين اعتماد مصطلح (**User**) الذي يقابله لفظ (مستخدم) في اللغة العربية، تعميم لكافة مستخدمي الوسائط الرقمية، بينما اعتماد مصطلح" متلقي"**Receiver**" يضيّق من دائرة دلالاته ووظائفه ، ويجعلها تنحصر أكثر على متلقي النصوص الأدبية الرقمية، في ظل اكتظاظ الفضاء الرقمي بكافة أنواع النصوص والإنتاجات الرقمية التي تستقطب كافة مستخدميها، كما نجد أن لفظ" المُنتج "أكثر ارتباطا وأنسب في مقابلته لمصطلح" المتلقي " وعلاقته به من لفظ" المستخدم "الذي ينسب إلى كافة منتمي الفضاء الرقمي.

[191] - إيمان يونس وعايدة نصر الله: التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، ص40.

ب- المتلقي الرقميّ: هل هو مستكشف للمعنى أم بانيّ للنص؟

تؤدي رغبة المتلقي في اكتشاف النصوص الأدبية الرقمية والتعامل معها إلى تغيير في هويّته؛ من متلق ورقي؛ تقتصر مهمته ووظيفته على قراءة اللغة الخطية في النصوص عبر الوسيط الورقي، إلى متلق رقمي يتحول وسيطه وأدوات تفاعله مع النصوص الرقمية إلى نفس جنس الوسيط والأدوات التي اعتمدها المنتج في انتاج نصه الرقمي[192]" فالمتلقي الرقمي يمارس إلى جانب فعل القراءة فعل المشاهدة والاستماع، أي أنّ معرفة القراءة وحدها لا تعني أنّ المتلقي قارئ، ويتوجّب عليه الإلمام بتقنيات الحاسوب ليتمكّن من التفاعل مع النص الرقمي"، ما يشير إلى أنّ اكتساب القدرة على قراءة اللغة الخطيّة فقط لا تؤهل المتلقي أن يكون رقميا، إنّما عليه اكتساب واتقان نفس أدوات ولغة المنتج الرقمي؛ (الوسيط الرقمي، البرمجة الرقمية، اللغة الرقمية...)، التي تميّزه عن القارئ الورقي وتمكنه من التفاعل مع النصوص الرقمية.

* المتلقّي الرّقميّ (المستكشف والبنائي) :

نذكر أولا-من باب الاستدراك-بأن منتج النص الرقميّ هو المسؤول الأوّل والمتحكّم في رسم حدود وحرية المتلقي في نصّه، من خلال تحديد نسق نصه سلبي أو إيجابي، ومن ثم نتطرق إلى التعريف بـ"المتلقي المستكشف "و" المتلقي البنائي "و الفرق في نوعية التفاعل بينهما. يرى" **مايكل جويس**" (**Michael Joyce**) بأنّ أشكال تفاعل المتلقي مع النص الرقمي تختلف من نص لآخر، ويقترح تقسيم النص التفاعلي إلى نوعين بحسب دور المتلقي في كل منهما :النوع الأوّل وهو ما أطلق عليه اسم" النص التفاعلي الاستكشافي" (**Hypertext Exploratory**) والثاني" النص التفاعلي البنائي"(**Hypertext Constructive**)[193] "، ومن هنا نجد أنّ وظيفة المتلقي في نصوص الأدب الرقمي تعتمد بالدرجة الأولى على نسق النص الذي يحدّده منتجه، وبالتالي يمكن القول إنّ المتلقي في الفضاء الرقميّ ينقسم إلى نوعين:

---

[192] - أحمد رحاحلة: إشكالية المتلقي في ضوء الإبداع الرقمي: مفاهيم والوظائف، مجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، عدد4، مجلد 11، 2015، ص13.

[193] - أحمد رحاحلة: إشكالية المتلقي في ضوء الإبداع الرقمي: مفاهيم والوظائف ، ص13.

ب1- المتلقيّ الرقميّ المستكشف :

يظهر من خلال هذه التسمية، أنّ المتلقي هنا في رحلة استكشافية في غمار النص الرقمي، يُشترط عليه في رحلته هذه التي يسعى فيها إلى التعمّق في عوالم النص الأدبي الرقمي، أن يتسلّح ببعض الأدوات التقنية والمعرفة الأدبية، حتى يَسهل عليه ولوج متاهات النص الرقمي— خاصة النص الذي ترتبط أجزاءه عشوائيا بطريقة غير منظّمة (المترابط)-، والتعامل مع مكوناته المتداخلة والمتمازجة بين التكنولوجيا والأدبية، ما يجعلها رحلة (تكنو-أدبية)، تتطلب متلقيا "قارئا ومشاهدا وسامعا وهو يتفاعل مع النص الأدبي الرقمي، فهو لا يكتفي بمعرفة القراءة، ولكنه يتوسل في معرفته بتقنيات الحاسوب الأساسية لحل المشاكل التي تعترضه في عملية التفاعل من النص الرقمي[194]"، إذ تشكّل المعرفة الآلية ولو بالمستوى المتوسط الذي يؤهل المتلقي للتعامل مع الحاسوب بسهولة شرطا أساسيا لا بدّ أن يتوفر في المتلقي المستكشف.

إن معرفة أسرار الحاسوب واختصاراته والتعامل مع منطقه وخوارزمياته، يُسهّل على المتلقي اكتشاف النّص، باختصار الوقت المستغرق في التنقّل بين روابط وأجزاء النص الرقمي، وأيضا توفير جهد البحث وتفادي تكرار ولوج نفس الخانات والروابط، التي تعيب طريقة عرضها بعض النصوص، وتتحول إلى عراقيل تعيق المتلقي في اكتشاف النص. تظهر هذه الإشكالية بشكل كبير في النصوص التشعبية/ المترابطة، التي يشكّل تناثر أجزائها على شاشة الحاسوب /الهاتف وعشوائية هندسة روابطها عائقا يحيل بين المتلقي واكتشافه للنص.

يعتمد المتلقي المستكشف في رحلته التكنو-أدبية هذه على خاصية" الإبحار "التي يوجز "**سعيد يقطين**" تعريفه بأنّه" يكون بالانتقال بين الجزر النصية المختلفة عندما يشرع المستعمل وهو يتحرك في جسد نص ما، في تنشيط الروابط التي تسمح له بالانتقال بين عقد النص المختلفة .يظل المستعمِل ممسكا بالدفة متحركا بين الفضاءات النصية[195]"، فهو اعتمد في هذا الموضع مصطلح" مستعمل " للدلالة على أن المتلقي الرقمي يستعمل وسيلة للإبحار بين الجزر النصية وهي الوسيط الرقمي، وبما أنّ

---

[194] - سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص 200.

[195] – سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص33.

المتلقي المستكشف /المبحر هنا يكون إبحاره في نصوص أدبية رقمية، فإن لابدّ عليه من" إجادة التعامل مع الحاسب الإلكتروني ومعرفة لغته، وامتلاك مهارات التصفح والبحث والقدرة على الإبحار في الانترنت (...)وامتلاك عقلية تحليلية تركيبية قادرة على مجاراة المنطق الرياضي للحاسب[196]"، أي مزامنة المتلقي لسرعة تحديثات خوارزميات الوسائط الرقمية وبرامجها ، والانفتاح على باقي الصفحات والبرامج الرقمية المرتبط ببعضها البعض في الفضاء الإفتراضي للتمكن من الإبحار في النصوص الرقمية وتحليل مكوّناتها.

يُعتبر" الإبحار" الذي اشترط "**راني كوسكيما**"(**R. Koskima**) توفره في عملية تلقي النص الرقمي، وظيفة وهدف في الوقت عينه لدى المتلقي الرقمي المستكشف، وقد يجمع بين" الإبحار " ووظيفة" التأويل "في بعض الأحيان، لكن تأويل المتلقي المستكشف هنا لا يُسهم في بناء النص، إنما يحمل المعنى الذي يحيل على التفاعل النصي السطحي، الملازم لكل قراءة وتلقٍ سواء كان وسيط النص رقميا أو ورقيا أو غيرهما.

يتبيّن لنا من خلال ما تطرّقنا إليه حول المتلقي المستكشف، أنّه ينتمي إلى نوع المتلقي السلبي، لأنه لا يُسهم في بناء النص مع المنتج، لكن في المقابل نجد أنّ تحكّم المنتج في تحديد وضعية المتلقي اتجاه نصه- من خلال تصنيف نصه إلى النسق السلبي أو الإيجابي-يفتح بابا آخرا من إشكاليات المتلقي الرقمي؛ هل كل متلق مستكشف هو متلق سلبي؟ هل نظلم المتلقي المستكشف عند وصفنا له بالسلبي؟

نجيب عن هذه الإشكالية من خلال الوقوف عند تمييز "**مايكل جويس**"(**Michael Joyce**) بين" النص التفاعلي الاستكشافي "**Hypertext "Exploratory**" و" النص التفاعلي البنائي**Hypertext Constructive**؛" ففي النوع الأوّل يقوم المتلقي بالتنقل بين الروابط واستكشاف مضامينها دون أن يكون له دور في تغييرها أو حذفها أو الإضافة إليها، بينما في الثاني

196 - أحمد عبد المقصود: الأدب التفاعلي والنظرية النقدية، مجلة البراقد، عدد أغسطس، 2007، ص08.

يشارك القارئ بشكل فعلي في بناء الحبكة عن طريق الزيادة والنقصان والتغيير والحذف[197]"، ووفق هذين التعريفين يمكن القول إن المتلقي المستكشف ليس من مسؤوليته أو صلاحياته مشاركة المنتج الرقميّ في إنتاج نصّه، ومنه تتّضح لنا إجابة الإشكالية المتعلقة بسلبية المتلقّي المستكشف.

لنخلص إلى القول إنّ المتلقي المستكشف لا يمكن نعته بالسلبيّ في حالة إبحاره في النصوص الإستكشافية، التي يمكن تعريفها بأنّها النصوص ذات النسق السلبي، لأنّه قام بدوره الكامل وفق ما تسمح له صلاحياته "كما لا ننكر أنّ هناك أنواعا من القراء الذين يتصفون بالسلبية ويفشلون في التفاعل مع النصوص الإبداعية الرقمية[198]"، لكنّ هذا المتلقي السلبي يتحقق مفهومه عند غياب مشاركته في النصوص التفاعلية التي أطلق عليها "**مايكل جويس**" (**Michael Joyce**) النص التفاعلي البنائي(**Hypertext Constructive**) ، أين يمكن للمتلقي الرّقمي مشاركة المبدع في تشكيل نصه، لكّنه لا يُسهم في ذلك بأيّ طريقة، إمّا بسبب غياب الإبداع الأدبي لديه، والذي يُعتبر احتمالا ضئيلا مقارنة باحتمالية فقدانه للمعرفة الرقمية، التي تمنعه من التفاعل البنائي مع النص، وتحقيق الغاية التي يطمح إليها المنتج الرقمي عندما يمنحه الفرصة في مشاركته انتاج نصه البنائيّ.

ب2- المتلقي الرقميّ البنائيّ:

يتميّز المتلقي الرقمي البنائي عن المتلقي الرقمي المستكشف بالمشاركة في بناء النص وتشكيله، وتحدّد لبيبة الخمار هذا النوع من المشاركة، "بأنها الوجه الجديد الذي يتخذه القارئ، جاعلة منه كاتبا مشاركا (**Co- auteur**)، لا يقتصر دوره على النقر وتنشيط الروابط ومشاهدة المعنى كأي متفرج من الخارج، بل يساهم إلى جانب الكاتب في بناء المعنى (...) متحولا إلى كاتب من الدرجة الثانية[199]"، فمشاركة المتلقي في بناء النص التفاعلي تجبره على التعمق فيه بدل التعامل السطحي معه الذي يُبقيه

---

[197] - إيمان يونس وعايدة نصر الله: التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، ص42.

[198] - أحمد رحاحلة: إشكالية المتلقي في ضوء الإبداع الرقمي: مفاهيم والوظائف، ص16.

[199] – لبيبة خمار: شعرية النص التفاعلي آليات السرد وسحر القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ط1، 2014، ص196.

مجرد متلقٍ سلبي، أو متلق مستكشف يتعامل مع نص تفاعلي/ بنائي بنفس طريقة تعامله مع النص المنغلق على نفسه، في حين أنّ النص البنائي ينتظر مبادرة المتلقي في إضفاء بصمته فيه.

يرى" **حافظ الشمري**" أنّ المتلقي الرقميّ البنائيّ هو متلق إيجابي؛ "لأنّه بإمكانه مشاركة المبدع في انتاج النص والتفاعل معه، ومن هنا يمكن القول أنّ المتلقي الذي يخدم النص الرقمي هو من يتخذ مشاركا ومتفاعلا معه، ويشترط أن يكون صاحب دربة ومعرفة بأبجديات الحاسوب والتكنولوجيا الرقمية حتى يتمكّن من الإبحار بواسطة الروابط لقراءة العقد[200]"، يظهر من خلال رأي الباحث أنّ وظيفة الإبحار تظهر أيضا عند المتلقي البنائي الذي يصفه بأنّه متلقٍ إيجابي، لكن هذا المتلقي لا يتّسم بالإيجابية إلاّ إذا تدخّل في انتاج النص وترك بصمته فيه بإضافة أجزاء إلى النص أو التعديل في بعض أجزاءه أو حذفها، وغيرها من المهام المسموح له بإنجازها، وفق الإمكانيات التي يوفرها له النص التفاعلي، وقدرة مخيلته الإبداعية ومعرفته الرقمية المتعمقة التي تمّكنه من الإبداع الأدبي والإنتاج الرقمي، لأنّه سيتحوّل إلى منتج ثانٍ في مرحلة الكتابة.

ت- وظائف المتلقيّ الرقميّ:

يكشف لنا تقسيم" **مايكل جويس**" (**Michael Joyce**) لأنواع نصوص الأدب الرقمي (نص "تفاعلي استكشافي "**Hypertext Exploratory**" "و" نص تفاعلي بنائي **Hypertext**" "**Constructive**) أنّ نوع النص يؤثر على وظائف المتلقي الرقمي(التأويل، الإبحار، التشكيل، الكتابة) وطريقة إنجازها، وتتفاوت أهمية كل وظيفة بين المتلقي الرقمي المستكشف والمتلقي الرقمي البنائي، ويتسائل" **زهير رحاحلة** "في هذا الموضع من خلال قوله: " وبالعودة إلى وظائف المتلقي الرقمي التي حدّدها **إسبين آرسيث** (**Espen Arseth**)، لا تبيّن لنا **فاطمة البريكي** ولا النقاد الذين أخذوا عنها وتناقلوا هذه الوظائف، هل يشترط في المتلقي /المستخدم القيام بهذه الوظائف مجتمعة حتى تتحقق (التفاعلية) الجديدة، أم أن بعضها يكفي؟" [201]، ويبدو أن تساؤله هذا في محلّه، لأنّه إذا

---

[200] - حافظ محمد الشمري: الأدب الرقمي بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي رؤية استشرافية، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 2019، ص51.

[201] - أحمد رحاحلة: إشكالية المتلقي في ضوء الإبداع الرقمي: مفاهيم والوظائف، ص23.

كانت الوظائف متساوية الحضور لدى جميع أنواع المتلقي الرقمي وتظهر في كافة نصوص الأدب الرقمي بنفس المستوى، لماذا يتم تقسيم هذه النصوص إلى أنواع؟ و لماذا نميز بين أنواع المتلقي؟ في البحوث والدراسات الغربية والعربية على حد سواء؟

تتطلّب الإجابة عن هذا السؤال الوقوف على مفهوم وظائف المتلقي الرقمي التي حدّدها "**راني كوسكيما**" (**R. Koskima**) ؛ (التأويل، الإبحار، التشكيل، الكتابة)، للتمكن من اكتشاف الأساسية والثانوية منها بعد معرفة مدى أهميّة إنجاز المتلقي لكل وظيفة في النص التفاعلي الاستكشافي أو البنائي.

ت.1- التأويل :

تعتمد وظيفة التأويل في النصوص الأدبية بصفة عامة على القراء المتعمقة للمتلقي، ولا تُعتبر وظيفة" التأويل "بالوظيفة الجديدة على المتلقي في المجال الأدبي، إنّما ارتباطها بالمتلقي الرقمي وتحوّلها إلى أحد مراحل تحقيق عملية "التفاعل النصي الرقمي" هو ما جعلها تكتسي حلة جديدة، يختصر "**راني كوسكيما**" (**R. Koskima**) تعريفها في قوله؛ "التأويل جزء ملازم لكل قراءة، وعندما يقرأ قارئ نصا الكترونيا فإنّه بالإضافة إلى التأويل يبحر بفاعلية في طريقه في شبكة الانترنت"[202] .

أي أنّ القراءة المرتبطة بوظيفة التأويل في النصوص الرقمية تتحقق في رحلة إبحار المتلقي بين أجزاء نصه عبر روابطه في الفضاء الرقمي،" فوظيفة التأويل قد تصبح ذات دلالة مغايرة إن لم يكن المقصود بالتأويل الجزء الملازم للقراءة، وإذا افترضنا أنّ مفهوم القراءة ذاته لم يَعد ذلك المفهوم الذي ألفناه في الدرس النقدي قبل النصوص الرقمية، وهذه أبرز الاحتمالات التي ترتبط بهذه الوظيفة الجديدة[203]"، فمن الطبيعي، بل من الضروري أن تتغيّر دلالة هذه الوظيفة، ليس لمجرد انتقال النص الأدبي إلى الوسيط الرقمي فقط، فالنص الإلكتروني لا يتطلّب بلغته الخطية المعروضة على شاشة الحاسوب طريقة

[202] – فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص64.

[203] - أحمد رحاحلة: إشكالية المتلقي في ضوء الإبداع الرقمي : مفاهيم ووظائف، ص 26.

تأويل مختلفة عن التي ألفها في الوسيط الورقي، لكن تغيّر هوية مكونات النص الأدبي من الورقي إلى الرقمي فرضت على المتلقي امتلاك وظيفة تأويلية تواكب هذا التغير.

حين ترتبط وظيفة التأويل بالنصوص الرقمية، يصبح المتلقي يعتمد فيها على أدوات إجرائية تختلف عن التي ألفها في قراءة النصوص التقليدية، لأنّه أصبح مُطالبا بتأويل عناصر لغوية وغير لغوية؛ (مرئية ثابتة ومتحركة، صور، ألوان، أشكال، حركة، مقاطع موسيقية، ومؤثرات صوتية...)، تجتمع في النص الرقمي وتمنحه دلالات متداخلة تنفتح على مجالات وثقافات مختلفة.

يتّضح لنا؛ أنّ مستوى التأويل الذي ألفناه في النصوص الورقية (الخطية)، لم يعد كافيا في النصوص الرقمية، بل أصبح يُعتبر تأويلا سطحيا لا قدرة له ولأدواته البسيطة (القراءة الحرفية) على البحث والحفر في مكوّنات النصوص الرقمية، التي تحتاج إلى متلقٍ ينفتح بتأويله على كافة عناصر النص الرقمي الذي بين يديه، لكن على العموم فإنّ التأويل يبقى من وظائف المتلقي الضرورية التي يمارسها للتفاعل مع الإبداعات الأدبية، وتختلف طريقة تحققها وأدواتها باختلاف نوع النص ووسيطه وعناصره، وباختلاف المتلقي أيضا.

ت.2- الإبحار:

تعتمد وظيفة الإبحار في الأدب الرقمي على ولوج المتلقي/ المستخدم أغوار النص الرقمي عبر الوسيط الرقمي، الذي يمكّنه من المتابعة البصرية لعناصر النص اللغوية وغير اللغوية عبر الشاشة، والاستماع لعناصره الصوتية عبر مخارج الصوت، وأيضا الاستمتاع بتحريك العناصر على الشاشة، واكتشاف الأسرار التي لا تنكشف إلاّ للمتلقي الذي يُحسن التعامل معه والبحث في مكوّناته. يُعرّف" **سعيد يقطين**" الإبحار في النصوص الرقمية بأنّه" الطريقة التفاعلية الجديدة التي تقدّم صورة جديدة للفضاء، لأنها تنقلنا من الحديث عن النص باعتباره فضاء على النص، حيث يأخذ التنظيم النصي بُعدا جديدا يتماهى والشروط التي يفرضها النظام الشبكي الذي لا يمكن أن يتحقق إلاّ من خلاله فيكون الإبحار والانتقال بين الجزر النصية المختلفة عندما يشرع المستعمل وهو يتحرك في جسد نص ما، في تنشيط الروابط التي تسمح له بالانتقال بين عقد النص المختلفة .يظل المستعمل ممسكا

بالدفة متحركا بين الفضاءات النصية[204]"، فالهندسة الشكلية الجديدة في روابط النص المتشابكة والمتعددة المظهر التي يتنقّل عبرها المتلقي تتطلّب شرط إتقان مهارات استخدام الحاسوب من جهة وشرط الفطنة والنباهة من جهة أخرى، لأنّ الكثير من النصوص الرقمية التي يتعمّد منتجها إخفاء الروابط والمواقع وراء أشكال تضليلية لا يكتشفها إلاّ المتلقي الذي يبحر بفاعلية وذكاء في فضاءات النصوص الرقمية.

تختلف طريقة الإبحار في النصوص الرقمية من متلق لآخر، وأيضا تتباين طريقتها بين النصوص في حد ذاتها بناءً على هندسة النص الشّكلية، فظاهريا فإنّ المتلقي الرقمي هو المتحكّم الوحيد في مسار إبحاره في النص –وظيفته الإبحارية–، إلاّ أنه في الحقيقة وعند الموازنة بين بعض النصوص يتبيّن أنّها وظيفة يتدخل المنتج أيضا في طريقة تحققها، ببساطة لأنّه هو من يُشكل مسارات النص التي يُبحر فيها المتلقي، فوظيفة الإبحار كما يعرّفها "**عبد الرحمان غركان**" هي" صدور عن فاعلية النص التصويرية من جهة ما يضمره من عمق فني مؤثر في متلقيه وفاعلية المتلقي في الإفادة من التقنيات الالكترونية وما يتضمنه فضاء الشاشة من ممكنات تتيح للمتلقي أن يبحر قارئا ومنتجا في آن معا[205]"، أي أنّ الإبحار في النص الرقمي لا يقتصر على إمكانيات المتلقي الإلكترونية فحسب ، بل يعتمد أيضا على الطريقة التي تُنظّم بها العناصر البصرية في الفضاء النصي الذي يتلقاه المتلقي الرقمي بصريا من خلال الشاشة، وبالتالي فإنّ الإبحار في النص الرقمي وظيفة تفاعلية تتحقق عبر شاشة الوسيط الرقميّ، وتكتمل بحضور نص رقمي تؤثر عناصره البصرية والسمعية والكتابية على متلقٍ رقمي متمكن من التقنية الإلكترونيّة.

ت.3– التشكيل :

تشير الدلالة اللغوية لفعل وظيفة "التشكيل"، إلى أنّها وظيفة تقوم على أسبقية توفر مواد ومكونات بنائية، يستثمرها المتلقي الرقمي في عملية تشكيله للنص الرقمي. عند الاقتراب أكثر من

---

[204] –– سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص136.

[205] - عبد الرحمان غركان: القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية تنظير وإجراء، دار الينابيع، ستوكهولم–السويد، ط1، 2010، ص86.

مفهوم هذه الوظيفة في سياق الأدبي الرقمي، نجد أنّ "**راني كوسكيما**" (**R. Koskima**) يُعرّفها- نقلا عن" **آرسيث إيسبن** " (**Espen Arseth**)- في قوله؛" التشكيل يعني إعادة بناء النص في حدود معينة- ويسبق هذا التعريف المختصر بالإشارة إلى أنّ -التشكيل قد يسمح للمتلقي المستخدم بتشكيل النص بإضافة وصلاته الخاصة إلى بنية النص المتفرّع[206]"، ومن خلال الوقوف عند العبارة الأولى من هذا التعريف نُدرك أنّ مرحلة البناء هذه لا بدّ وأن تسبقها مرحلة تفكيكية لعناصر النص، وهي وظيفة (التفكيك) التي يقوم بها المتلقي قبل إعادة تشكيله للنص، وفق الشكل الذي يراه مناسبا له، ومثريا لتفاعله مع عناصر النص اللغوي وغير اللغوية، التي يتجاوز في طريقة قراءتها المسار الخطي إلى الإبحار في الروابط التشعبية المتداخلة والمتناثرة على شاشة الوسيط الرقمي، ولا يمكن للمتلقي أن ينجز وظيفة التشكيل إلاّ إذا كان النص يسمح له بالتعامل معه بحرية، لكن هذه الحرية مقيّدة بضوابط تقنية معينة يحددها المنتج في نصه مسبقا.

يتّضح من خلال مفهوم وظيفة التشكيل عند " **آرسيث إيسبن** " (**Espen Arseth**)، وعند" **الشمري**" الذي يعرفها بأنّها "اشتراك المتلقي في إعادة بناء النص في حدود معينة مشكلا رؤية معينة ينفرد به"[207] أن وظيفة التشكيل تعتمد على الخصائص والمكونات التي يبني بها المنتج نصه، ويوظفها المتلقي لتشكيل نص خاص به، لكن هذا الشكل الجديد للنص يقتصر ظهوره على شاشة المتلقي "الـمُشَكِّل" للنص فقط.

تتحقّق وظيفة التشكيل في النصوص الرقمية ذات النسقين (السلبي-والإيجابي)، وتبرز أهمية هذه الوظيفة بشكل أكبر في النصوص المترابطة، التي يصعب تلقي جميع أجزائها في شاشة واحدة، فيلجأ المتلقي لفتح روابط أجزاء معيّنة من النص —يرغب في تلقيها-ويعيد ترتيبها في نوافذ متتالية في الحاسوب، بدل إعادة البحث عن رابط جزء من النص في كل مرّة، فيصبح تنقله بين أجزاء النص أكثر سهولة وأقل تشويشا وفوضى، وتساعده هذه الوظيفة في تحقيق وظيفة "الكتابة" في النصوص البنائية.

---

[206]- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص23.

[207]- حافظ محمد الشمري: الأدب الرقمي بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي رؤية استشرافية، ص52.

ت.4- الكتابة:

تجمع الكتابة في النصوص الأدبية الرقمي بين مفهومها التقليدي المألوف المرتبط بالحروف اللغوية التي تظهر على شاشة الوسيط عند النقر على أحرف لوحة المفاتيح بدل الكتابة اليدوية على الورق، وبالبرمجة الرقمية التي تتطلب إلماما باللغة اللوغاريتمية وإتقان أسس ومبادئ التعامل معها، وعلى الرغم من ارتباط هذا العنصر (الكتابة) بالتكنولوجيا الذي أضحى من بديهيات إنتاج الأدب الرقمي، فإنّه عندما ترتبط هذه الوظيفة بالمتلقي الرقمي وتصبح إحدى الوظائف المُلزم بإنجازها، تأخذ بُعدا مفاهيميا مختلفا عن المرتبط بالمنتج.

يشترك كلّ من منتج النصوص البنائية ومتلقيها في وظيفة الكتابة، لكنها تختلف بينهما في مراحل إنجازها، فإذا كانت الكتابة لدى المنتج هي أولى خطواته في بناء النص، فإنّها عند المتلقي المرحلة الأخيرة من مراحل تفاعله مع النص، يعرّفها "**راني كوسكيما**" (**R. Koskima**) بأنّها" الوظيفة الأخيرة للمتلقي /المستخدم- الكتابة-، وتعني أنه قد يُسمح للمتلقي /المستخدم بالمشاركة في كتابة النص، وقد يُقصد بالكتابة (البرمجة) **Programming**[208]-، فمشاركة المتلقي الرقمي في كتابة النص الأدبي الرقميّ تُكسبه وظيفة جديدة هي" الإنتاج".

إنّ المتلقي الرقمي الذي يقوم بوظيفة الكتابة يتحوّل من مجرد متلق سلبي يكتفي بالإبحار في النص واكتشافه وتأويل عناصره وتشكيله، إلى متلقٍ إيجابي ومؤلف ثانٍ يشارك في عملية انتاج النص، أما الكتابة التي يُقصد بها البرمجة**Programming** فإنها تُشير -في هذا السياق-إلى أن لا تقتصر مشاركة المتلقي الرقمي في بناء النص على الكتابة الخطية، إنما تشتمل أيضا على التصميم الرقمي الذي ينتج به العناصر غير اللغوية.

تتحقّق وظيفة الكتابة لدى المتلقي الرقمي فقط في النص التفاعلي البنائي أو ما يسمى بالنص الرقمي ذو النسق الإيجابي، وعلى الرغم من أنها قد تتسبب في تضاؤل دور المنتج في بناء النص واختفاء بصمته فيه، وتصعب عليه مهمة التحكم بمسارات النص الأدبي الرقمي عند استقباله

---

[208]- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص27.

للكتابات التفاعلية، التي قد تؤثر فيه ويمنحها فرصة الظهور في النص والتداخل مع النص الأصلي، إلاّ أنّها في نفس الوقت قد "وفّرت للمتلقي فُرصا لا نهائية في إنتاج وإعادة إنتاج المعنى، في بناء النص وفق رؤيا مختلفة تماما باستغلال الوسائط وتعدد الروابط، وكلما كان مجال المناورة فيه متاحا أكثر ومفتوحا على الإبداع والتأويل والصياغة، فالخيارات المتاحة_ على كثرتها –عامل آخر ينضاف إلى أدوات المتلقي/المبحر ليحفر عميقا في مغاوير النصوص ويكتشف معادنها مُنتجا في ذلك أثرا أدبيا تفاعليا ليس بالضرورة كما أوجده المؤلف الأول"[209]، وحتى يتمكن المتلقي من اغتنام فرصة إنتاج نصوص وتوليد معانٍ متجددة في النص الأدبي الرقمي، وامتلاك دورا فعالا في بناء النص عن طريق وظيفة الكتابة؛ يُشترط في تحققها اكتمال مجموعة من العناصر التي يمكن إيجازها في النقاط الآتية:

- نصٌ بنائيّ: منفتح على خيارات متعددة للمتلقي، يتحرّك فيه بحرية ويتفاعل مع النص بنائيا.
- مُتلق رقميّ بنائيّ: يمتلك القدرة على الإنتاج الإبداعي والبرمجة الرقمية للكتابة في النص.
- وسيط رقميّ: متصل بشبكة الأنترنيت لتلقي النص الرقمي والكتابة فيه.

تكمن الإجابة عن تساؤلاتنا السابقة حول مدى ضرورة اجتماع هذه الوظائف في الجدول الآتي:

نوع المتلقي	نوع النص	التأويل	الإبحار	التشكيل	الكتابة
مستكشف	نسق سلبي	✅	✅	✅	❌
مستكشف	نسق إيجابي	✅	✅	✅	❌
بنائي	نسق سلبي	✅	✅	✅	❌
بنائي	نسق إيجابي	✅	✅	✅	✅

جدول يوضّح وظائف المتلقي "المستكشف" و"البنائي" في نصوص الأدب الرقمي، حسب النسق ("سلبي" أو "إيجابي").

[209] - البشير ضيف الله: العولمة وتحولات الكتابة من الورقي إلى الرقمي، قراءة في الأدب التفاعلي الرقمي، ص88.

يتمكّن المتلقيّ الرقميّ البنائيّ الذي يمتلك القدرة على الإبداع الأدبي والمعرفة الرقمية، من إنتاج أثر أدبي تفاعلي يظهر في النص عن طريق وظيفة "الكتابة"، -فقط- عند توفر نص رقمي بنائي ووسيط متصل بشبكة الأنترنيت لنقل كتابته إلى المنتج الأول، وإضافتها إلى بنية النص الأصلي لينفتح عليها باقي المتلقين الرقميين، وهكذا تخلق وظيفة الكتابة في النص الرقمي البنائي فرصة للمتلقي في إنتاج المعاني وتجديدها، وبالتالي تجديد دائم في النص في حد ذاته الذي يتحوّل إلى بنية متشابكة من التفاعلات النصية اللغوية والعلامات غير اللّغوية.

المبحث الثالث: إشكاليات النصّ الأدبيّ في البيئة الرقمية

يصعب حصر إشكاليات النص الأدبي الرقمي والإلمام، بسبب استمرارية تجدد وتطور خصائص المجالين المتحكمين في انتاجها (التكنولوجيا والأدب)، فالعالم أصبح بفضل التسارع التكنولوجي الهائل منفتحا على وظائف معرفية مختلفة ومتنوعة، وفي مثل هذا الوضع لا يسع للأدب إلاّ أن ينفتح على هذا العالم التكنولوجي ويدخل معه في حلقة التسارع المتعالي للعوالم الرقمية، بحثا عن إنتاج جديد ونص رقمي بنكهة مختلفة، فسرعة تطور المجال التكنولوجي وتشعب تقنياته خلقت ولا تزال تخلق معايير وقواعد مختلفة يستثمرها الأدب الرقمي للاستمرار والتجدد، وهذا يُسفر في كل مرة عن تجدد في إشكاليات أقطاب عملية الإنتاج الأدبي الرقمي بصفة عامة.

1- إشكالية التحوّر والتغيّر في نصوص الأدب الرقميّ:

يتّسم مجال الأدب بالحيوية والاستجابة للتغيرات الاجتماعية والثقافية والتأقلم معها، فهو لم يصعب عليه الانتقال إلى البيئة الرقمية واكتساب خصائصها التكنولوجية رغم المسافة الشاسعة بين المجالين، بل نجد أنّه قد غيّر من وسيطه وطريقة إنتاجه وتلقيه، مجاراةً لتحولات العصر وتلبيةً لحاجاته بغية الحفاظ على وجوده والالتزام باستمراريته في التطوّر.

تستجيب النصوص الأدبية التفاعلية في الفضاء الرقمي للتعديلات والتغيرات التي يحدثها المتلقي فيها، على عكس النصوص العلمية دقيقة المعلومات وحساسة المحتوى، فإنها تظل ثابتة ترفض تعديل المستخدمين في مكوّناتها لأي سبب. ونجد أنّ النصوص الأدبية بصفة عامة تزداد قيمة وثراء فكريا

وجماليا بنشاط تفاعل المتلقين، وفي هذا تشير الباحثة الجزائرية "**رفيدة بوبكر**" بأن" صفة التفاعل تخلق في النصوص الرقمية عامل التعدد في القراءات، وتمنح النص صفة النشاط والديناميكية، وقد تصل الحالة في بعض الأحيان إلى الزئبقية[210]"، ولهذا النشاط تأثير سلبي على النصوص العلمية، بينما في النصوص الأدبية فإنّ هذا النشاط التفاعلي يخلق فرصة للتعدد الإبداعي المتجدد بتجدد التفاعلات البنائية، وتظهر هذه التفاعلات البنائية في النص على شكل(نصوص خطية أو صور أو مقاطع فيديو)...، وبهذه الطريقة يحافظ النص الرقمي التفاعلي على تجدده وسيرورته الإبداعية في كل مرة يضع فيها المتلقي البنائي بصمته فيه.

تستفيد النصوص في الفضاءات الرقمية من سهولة وصولها لمتلقين من مختلف الثقافات، وقدرة الوسيط الرقمي المتصل بشبكة الإنترنيت على جمعهم في مساحة افتراضية لتجديد فرصة التقائهم وتفاعلهم حول النص- لا فيه-، وقد أطلق عادل نذير على هذا النوع من النشاط الثقافي التفاعلي صفة "المثاقفة" التي تتجلى حين "يتيح الأدب التفاعلي للمتلقين فرصة الحوار الحي والمباشر، وذلك عبر المواقع الإلكترونية التي تقدم النص التفاعلي، إذ يتناقش المتلقون حول النص، وحول التطورات التي أحدثتها قراءاتهم للمنجزات الإبداعية التفاعلية التي تختلف عن قراءة الآخرين[211]"، ويحقق هذا الالتقاء الافتراضي التواصل الفوري والتبادل الفكري والثقافي لضمان استمرارية الإبداع والتفاعل وتجدده، وبسرعة.

يظهر الانفتاح الثقافي والتعدد الإبداعي في الجانب الإيجابي من خاصية تغير وتحور الأدب الرقمي، أمّا إشكالية هذه الخاصية فإنّها تظهر عندما نلتفت إلى الجانب السلبي منها، الذي أشارت إليه "**رفيدة بوبكر**" في عبارة – "وقد تصل الحالة في بعض الأحيان إلى الزئبقية"[212]-؛ فتحوّل النص إلى نص زئبقي يعني أنّه خرج عن سيطرة المنتج وعن حدوده الشكلية والدلالية، لدرجة عدم تمكن المتلقي

---

[210] - رفيدة بوبكر: رؤى نظرية وتطبيقية في الأدب الرقمي التفاعلي، دار جودة للنشر والتوزيع، باتنة- الجزائر، 2024، ص46.

[211] - عادل نذير: عصر الوسيط/ أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي/ الرقمي، كتاب-ناشرون، لبنان، ط1، 2010. ص47.

[212] - رفيدة بوبكر: رؤى نظرية وتطبيقية في الأدب الرقمي التفاعلي، ص46.

من الإمساك بالمعنى والتفاعل معه أو تحديد شكل النص وجنسه، وتعتبر" **لبيبة خمار** " أن" من العراقيل الأساسية التي يفرضها الترابط النصي على النشاط القرائي هي التعدد السياقي، فحينما لا يتوصل إلى معرفة السياق من خلال النص، أو من خلال الركام المعرفي للقارئ، لا يمكن أن تكون هناك قراءة[213] "وفي بعض الأحيان يتحوّل النص بسبب كثرة إضافات المستخدمين إلى متاهة نصية تجمع بين الروابط والنصوص الحقيقية التابعة للنص الأصلي وبين الدخيلة والهامشية غير قابلة للفهم، وتتسبب هذه الأخيرة في غموض النص إما لعدم انتمائها إطلاقا للنص الأدبي أو- إن صحّ القول - لتفاهة وركاكة لغة المتلقي وأسلوبه الذي أضافه.

فيتحول تشعب النص إلى مشكلة تنمو بين أجزاء النص التفاعلي،" وتقف **البريكي** على مشكلة التشتت التي قد تظهر في النص الجديد وتعزوها إلى كثرة الروابط، مما يعني كثرة الهوامش المتصلة بالمتن الأصلي...، أو قد ينتج التشتت عن اتساع مدى موضوع النص، وخروجه عن الحدود الطبيعية بحيث يتيه القارئ عن النص الأصلي الذي ابتدأ به القراءة"[214]، كما يتسبب انفتاح النص على التفاعلات التي تضاف إلى النص دون قيود أو رقابة في هذا الانفلات والتشتت.

يتحول النص التفاعلي الخارج عن سيطرة منتجه، من نص أدبي تفاعلي يهدف إلى تطبيق فكرة الانفتاح الثقافي والتعدد البنائي لاستمرارية الابتكار بفضل التأثير الثقافي المتبادل إلى نص زئبقي يتسم بـ :غموض المعنى، صعوبة الاكتشاف، تشتت المسارات، هشاشة البنية، تداخل السياقات الثقافية المتضاربة؛ لأنّ الحركة فيه لم تعد تقتصر على خاصية رقمية تميز عناصره عن النص الورقي، وتساعده على استمرارية الابتكار والإبداع وتوليد المعاني، إنّما بسبب حضورها المفرط في كافة جوانبه، وطغيانها والديناميكية على عناصره الأساسية، أصبح يفقد الثبات المطلوب فيه للحفاظ على خصوصيته الإبداعية و الأجناسية وانتمائه الفكري والثقافي، وأيضا يؤدي عدم ثباته هذا إلى تلاشي ملامحه التي تميزه حتى عن غيره من النصوص الرقمية.

---

[213] - لبيبة خمار: شعرية النص التفاعلي آليات السرد وسحر القراءة، ص44.

[214] - أحمد زهير رحاحلة: إشكاليات "المتلقي" في ضوء الإبداع الرقمي، المفاهيم والشروط والوظائف، ص26.

2- تحديّات تجنيس نصوص الأدب الرقميّ:

تمتد إشكالية التداخل الأجناسيّ في الأدب من وسيطه الورقي إلى نظيره الرقمي، وتتفرع في الأدب الرقمي الأدب الرقمي بتفرع أنواع نصوصه وتنوع خصائصها، إذ لم تعد دقة الفصل بين خصائص الأجناس الأدبية المألوفة كافية للتمييز بين جنس نص عن غيره، وفي هذا تشير" **زهور كرام** " إلى رأي "**جون ماري شيفر**" (**Jean-Marie Schaeffer**) القائل بأنّ "مشكل الهوية الأجناسية لا تعود فقط إلى كون النصوص تمثل أفعالا سيميائية معقدة، ولكن تعود أيضا إلى كون النصوص تعبر عن صيغة للوجود التاريخ –وتضيف– أنّ النص الأدبي مع تطور الوسائط التكنولوجية يأخذ أبعادا جديدة تجعله يتجلى ويعبر عن منطقه ورؤيته بشكل مختلف، ومن هذا المختلف يبدأ نوع من الاصطدام بين الوعي المألوف (...) في التلقي الذي يؤمّن أفق انتظار القارئ، وبين وعي بدأ يتشكل"[215]، فعناصر النص (اللغوية وغير اللغوية) تشترك فيما بينها لتشكيل دلالات سيميائية تميّز النصوص عن بعضها البعض، وينعكس من خلالها شكل النص ومضمونه والحقبة التاريخية وطبيعة الحياة الثقافية التي أُنتج فيها.

يُسهم الوسيط بشكل أساسي في التحكم في شكل النص ومضمونه، لذلك يشير" **زرفاوي عمر**" –استنادا على مقال" **حنا جريس**"– إلى أنّ" الوسيط هو الثقافة، وأنّ التحوّل في تكنولوجيا المعرفة ليس مجرد تحوّل من تقنية لأخرى، بل يعني تحول إلى عقل آخر"[216]، لذلك نجد أنّ السياقات الثقافية والتاريخية والاجتماعية وغيرها من السياقات المألوفة والمستحدثة في النصوص الأدبية الرقمية قد خضعت لتأثيرات التكنولوجيا وتطورت شكلا ومضمونا مع تطور وسيطها.

تشهد نصوص الأدب الرقمي صراعا حول أجناسيتها، بسبب ضرورة الجمع بين التقليدي والرقمي في النص الواحد، وبالعودة إلى رأي "**رولان بارث** "القائل بأن" النص لا ينحصر في الأدب (الجيد). إنه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس .ما يحدده، على العكس

---

[215] - زهور كرام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية ص71.

[216] - عمر زرفاوي: الكتابة الزرقاء مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص151.

من ذلك؛ هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة .(...) النص دوما بدعة وخروج عن حدود الآراء السائدة"[217] نجد أن جينات التحول والتجريب في النص الأدبي تنتقل من نص لآخر، وتجعله يتأقلم مع تطورات عصره ووسيطه.

نستنتج من التحول الدائم للنص الأدبي، أن إشكالية التجنيس المرتبطة به ليست جديدة، إنما هي متجددة فيه وفق العصر وتحولاته الدائمة والأبدية، وبهذا تبقى إشكالية ملازمة للنص الأدبي، إلاّ أنّها تعتبر في الأدب الرقمي إشكالية فريدة من نوعها وأكثر تعقيدا لأنّها تجمع بين مجالين مختلفين، كما أنّ انتقالها من الوسيط الورقي إلى الوسيط الرقمي يترتب عليه التساؤل الآتي: "هل يعتبر توظيف الحامل الرقمي علامة على حصول انتقال بين جنسين إبداعيين متمايزين، أمْ أنّ الأمر لا يعدو أن يكون استبدالا لحامل بآخر، دون أن يكون لذلك أي تأثير على هوية النص الإبداعي الرقمي؟"[218]، تظهر ملامح الإجابة عن هذا السؤال وما يرتبط به من إشكاليات، في معرفة أنّ الوسيط الرقمي ليس مجرد حامل للنص الأدبي فحسب، بقدر ما هو مكون أساسي في إنتاج الأدب الرقمي، فدوره كحامل فقط يقتصر على النصوص الإلكترونية (المرقمنة والبسيطة) التي يمكن لنظيره الورقي أيضا حملها، -رغم أنّه لا قدرة له في معزل عن التقنية الرقمية على تشكيل النصوص الإلكترونية التي تحمل بعض أنواع الصور (الرقمية الثابتة، الفوتوغرافية...)-، أمّا في النصوص الرقمية فيصبح الوسيط الأساسي الذي لا يعوضه أي وسيط آخر في تشكيل عناصرها السمعية والبصرية والحركية، فهو ليس مجرد وسيط بديل للورقي، إنّه لغة جديدة ارتبطت بالأدب.

أ- تجنيس النصّ الأدبيّ الإلكترونيّ:

تظهر إشكالية التجنيس في النصوص الإلكترونية بمستوى أبسط من ظهورها في النصوص الرقمية والتفاعلية، لأنّها لا تختلف عن النصوص الورقية سوى في الوسيط الحامل لها، وهذا لا يعني أنّها ليست

---

[217] - رولان بارط: درس السيميولوجيا، ترجمة :عبد السلام بنعبد العالي، تقديم :عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-05المغرب، ط3،1993 ، ص62.

[218] - بلقاسم الجطاري: الأدب الرقمي العربي في محك الرصد التجنيسي؛ تأملات ومقارنات، المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب، الإصدار02، العدد08، أكتوبر 2023، ص38.

عرضة للتداخل الاجناسي، إلا أن خاصية سكون عناصرها تجعلها تخرج من مأزق الانفتاح على الفنون الأخرى التي تظهر في النصوص الرقمية بشكل أكبر.

ننطلق في هذه الإشكالية من النص الإلكتروني ذي النسق السلبي، الذي يكتفي بالمنتج الواحد موجها لمساره الأدبي، كأن ينتج نصا شعريا أو نثريا يقتصر على الكتابة الخطية والرموز التعبيرية في لغة نصه، ويرفقها ببعض الصور التي لا تُخرج النص عن حدوده الأجناسية.

يعتبر دمج اللغة الخطية مع مجموعة من الصور أو الأشكال البصرية ذات الصلة بما هو خطي في النص الإلكتروني الواحد، نوع من التجريب الأدبي الوسائطي، الذي لا يخلق معضلة في تحديد جنس النص الأدبي، إنما يصبح للصور تأثير إيجابي على النص والمتلقي، وعنصر يُستثمر في إضفاء لمسة جمالية على النص ويعزز دلالاته.

تظهر إشكالية التجنيس في النصوص الإلكترونية التي يدمج فيها المنتج بين مختلف الأجناس الأدبية، إما عن طريق اللغة الخطية فقط، وذلك بتوظيف نصوص خطية مختلفة الجنس في نص/ منشور إلكتروني واحد، أو المزج بين لغة خطية وعناصر غير لغوية لا تربطهما علاقة شكلية أو معنوية واضحة، فهذا الشكل من التجريب يجعل من جنس النص الأدبي صعب التحديد، إذ يصبح للصورة وعناصرها تأثير سلبي على جنس النص الإلكتروني في بعض الحالات، مثل الجمع بين نص شعري وجزء من قصة في نص إلكتروني واحد، أو تحرير منشور رقمي يحمل نصا خطيا لجزء من قصة مع صورة تحمل أبياتا شعرية، وكلها طرق تتيحها مواقع التواصل الاجتماعي.

يؤدي هذا التداخل الأجناسي في النصوص الإلكترونية إلى التساؤل عن المصدر الأصلي للنص وجنسه، هل يتمّ تصنيف هذا النوع من النصوص إلى الجنس الأدبي الذي تحويه الصورة باعتبارها هي الأساس، وأنّ النص المكتوب بمثابة تعليق أو نص إضافي مرفق مع الصورة؟ أم إلى الجنس الأدبي للنص المكتوب الذي حرّره المنتج واعتباره المتن وأن الصورة مجرّد عنصر يدعّمه؟

يصبح المتلقي الرقمي في هذا المأزق عندما يجد أن جزئي (النص والصورة) في النص الإلكتروني يرتكزان على اللغة الخطية في عرضهما، وعند محاولته تحديد الجنس الأدبي لهذا النص اعتمادا على

رأي "**جميل حمداوي**" القائل بأنّ "الجنس الأدبي يتحدد بوجود مجموعة من العناصر الأساسية المشتركة التي تلتقي فيها مجموعة من النصوص الأدبية، في حين توجد عناصر ثانوية يمكن أن تختلف فيها الأجناس والأنواع الأدبية بشكل من الأشكال، فالمهم هو احترام العناصر الأساسية دون العناصر الثانوية، وتبعا لذلك فكلما اختلت العناصر الأساسية، انتقل إلى جنس أدبي آخر في ضوء قانوني التحول والتغير"[219]

يجد- المتلقي -أنّ كلا من الصورة واللغة الخطية عنصران أساسيان في النص الإلكتروني، يصعب الفصل بينهما شكلا ومضمونا، لأنّهما يكملان بتمازجهما واقترانهما دلالة النص، وإن قُلنا بوجوب تصريح المنتج بجنس نصه وابتعاده عن التهجين في النص الإلكتروني -ذو النسق السلبي- فإنّنا قد نحدّ من حريته في استثمار خصائص الوسيط الرقمي التي يتيحها له في تشكيل النص الإلكتروني، إلاّ أنّه في المقابل يؤدي تجاوزه الحد المعقول في تهجين أجناس مختلفة في النص الواحد إلى خروج نصه عن جنس أدبي محدد، وأيضا فإنه من الضروري الأخذ بعين الاعتبار أن اكتشاف المتلقي لجنس النص يساعده على التفاعل معه وفهمه بشكل أفضل، على عكس النصوص غير واضحة الجنس، فإنّها قد تُنفر المتلقي منها، وتخفض من مستوى عملية تلقيه وفهمه والتفاعل معه.

ب- تجنيس النصّ الأدبيّ الرقميّ:

يؤدي انفتاح النص الأدبي الرقمي على التقنية الرقمية ومختلف الفنون السمعية والبصرية إلى إقحام النص والمتلقي في إشكالية أخرى من تحديد جنسه، لأنّ "النص الرقمي يغادر المفهوم الذي بات الآن كلاسيكيا، بحكم ظهور مفهوم جديد للنص جعله يتجاوز مفهوم البناء اللغوي المألوف، إنّه يتشكّل انطلاقا من المواد التي تؤلف هيئته (اللغة، الصوت، الصورة، ملتيميديا البرامج المعلوماتية) في الحدود المفتوحة مع القارئ، لهذا فالنص الرقمي يصبح نسيجا من العلامات التي لا تجعله يخضع لوضع قائم وثابت، وإنما نصيته تتحقق من حيويته لا اكتماله. القراءة هي أفق تحقيق نصية النص الرقمي"[220]، أي أنّ النص الرقمي لا يعترف باللغة الخطية فقط مادة لبناء أجزاءه، لأنّ الاكتفاء بها يعني فرض

[219] - جميل حمداوي :القصة القصيرة جدا وإشكالية التجنيس، (د.م)، ط1، 2016 ، ص08.

[220] – زهور كرام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية ص50.

خاصيّة الثبات والسكون على النص، وهذا ما يتنافى مع رغبته في تميزه عن النص المألوف بخاصية الحركة والديناميكية، وهذه الخاصيّة الأخيرة لم تتسبب في صعوبة تحديد جنسه فقط، إنّما جعلته يتداخل مع المجالات الأخرى التي استثمر خصائصها في بناء نصه.

لذلك تعمّدنا طرح إشكالية التجنيس في النصوص الإلكترونية في معزل عن النصوص الرقمية؛ لأنّ الأولى يقتصر بنائها على الكتابة الخطية أو الصور الساكنة التي لا يكون لهما التأثير الكبير في خروج النصّ الأدبيّ عن حدود مجاله إلاّ بافتقار لغته الخطية للجمالية الأدبية أو خروج الصورة عن موضوع اللغة الخطية. بينما في النصوص الرقمية فإنّ "فاللغة حاضرة وتحتفظ على وضعها المحوري، غير أنّها توظَّف بشكل مغاير تبعا لدخول لغات أخرى تعمل على بناء النص، مثل لغة البرمجة المعلوماتية، إلى جانب باقي مكونات الملتيميديا. فالبرمجة تدخل باعتبارها لغة محورية"[221]، أي؛ أنّ النص الأدبي الرقمي لم يَعد يُبنى على اللغة الأدبية الخطية فقط التي نجدها في النصوص الإلكترونية، إنما أصبح حضور لغات الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير والتشكيل الفني أساسي في مكوناته، إضافة إلى لغة البرمجة الرقمية التي لا تقل أهمية عن اللغة الخطيّة فيه.

إن استغلال النص الرقمي لحيوية ونشاط مكونات الفضاءات الرقمية لتدعيم جمالية نصه الأدبي، أدّى إلى تداخله مع غيره من الأجناس الأدبية والفنون الأخرى، "وفيما يتعلق بجمالية النص، فإنّ هذا التضافر بين الصوت والحركة والجرافيك... قد ألقى بجماليات أخرى على نص جمالي أصلا؛ ومدى توفيق الشاعر أو الكاتب في التجربة مسألة متروكة للناقد، فخصوصية الأدب لا يعني أن يبقى الأدب أسير الكلمة وحدها، بل أن يحافظ على خصوصيته جنسا منتميا للشعر أو الرواية"[222]، ما يعني أنّ كل من الكتابة (الكلمة)، اللغة الأدبية، والبرمجة الرقمية، والفنون السمعية والبصرية... هي عناصر تتداخل فيما بينها لتضفي جماليتها على النص الأدبي الرقمي الذي جوهره الجمالية مهما اختلف وسيط انتاجه، لكن في الوقت نفسه فإنّ دمج هذه العناصر في النص الأدبي يخلق إشكالية في تحديد

---

[221] - زهور كرام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص50.

[222] - إبراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي، ص64.

جنسه، لذلك على المنتج توخي الحذر أثناء انفتاحه على المجالات الأخرى غير الأدب وتوظيف خصائصها في نصه الأدبي الرقميّ.

يُفضي تعدّد المجالات في النص الرقمي الواحد إلى تعدد اللغات فيه، ويرتبط هذا التعدد اللغوي في النص الواحد بموضوع وجنس النص الرئيس الذي ينطلق المنتج في بناءه، فالنص الرقمي "يمكّن المبدع من توظيف الصورة والصوت؛ مضافا إلى الحرف في خلق النص لا على أساس العناصر البنائية الخارجية، بل على أساس البناء الداخلي، فالصورة والصوت يندغمان مع الحرف في بنية النص الرئيسية"[223]، وبهذا يتحول النص الخطي إلى نص رقمي، وتتفرّع من النص الرئيس نصوص من مجالات أخرى مختلفة يستند كل منها إلى لغة مجاله، فتأخذ اللغة الأدبية في النص طريقها في التواري وراء بقية اللغات أو الاندماج معها.

وهذا ما يخلق مشكلة في تحديد جنس النص الأدبي الرقمي، "فالمشكلة الحقيقية تكمن في الانبهار بما يتيحه العالم الرقمي من إمكانات تجعل العمل محسوسا، مرئيا، مسموعا، مع إغفال الأدبية (...)، فالرقمي لا يعترف بالحدود بين الأجناس والأنواع، فهو يؤسس لأدب رحب يعانق فيه السردي الشعري ويمسرحان، مستدعيا الموسيقى والأشكال غير الأدبية. إنه فعلا أدب هجين منفتح بدون مركز، يجتاح كل الحدود ويمنح لكاتبه/ قارئه مساحات شاسعة للخلق والابتكار"[224]، فقد حفّزت الثقافة الرقمية المنتج الأدبي إلى توجهه نحو التجربة الإبداعية الرقمية وولوج هذا العالم الرقمي؛ الذي لا يعترف بالحدود في كافة المجالات لا في نظرية الأنواع الأدبية فقط.

تظهر العديد من أشكال التجريب في هذا النوع من النصوص الرقمية التي تمزج بين أنواع وأجناس أدبية مختلفة، كالمزج بين نص شعري مكتوب أو مسموع (مقطع صوتي لقصيدة) مع نص روائي أو قصة أو مشهد مسرحي، أو انفتاح الأجناس الأدبية على باقي الفنون السمعية والبصرية من خلال إدخال الموسيقى ومقاطع مصورة مع نصوص سردية أو شعرية، وكل هذه المحاولات في الخروج عن المألوف الأدبي تؤدي إلى عدم نقاء جنس النص الأدبي الرقمي.

---

[223] - عباس مشتاق معن: ما لا يؤديه الحرف، ص11

[224] - لبيبة خمار: شعرية النص التفاعلي آليات السرد وسحر القراءة ص25-26.

يرتبط النص الأدبي الرقمي باللغة السينمائية؛ لأنّه –كما سبق الإشارة- يُشترط في بناءه توظيف (الصورة، الصوت، الحركة)، وبالمقابل نجد أيضا أنّ اللغة السينمائية "تنقسم إلى ثلاثة أقسام هي: الجانب الفوتوغرافي: المتحرك والمتمثل في شريط الفيديو المتكون من مجموع من الصور المتحركة، والجانب الصوتي: الشامل لأصوات الشخصيات والأصوات الطبيعية وغير الطبيعية، وكذلك الجانب الكتابي الطوبوغرافي؛ بدءا بالجنيريك في بداية ونهاية الفيلم، ضف إلى ذلك الكتابة الموجودة أسفل الصور في بعض الحالات"[225]، ويظهر من خلال هذه الأقسام للغة السينمائية أنّ ظهورها في النص الأدبي هو ما يكسبها سمة الرقمية.

نجد بعودتنا إلى المنتج الأدبي الرقمي، أنّ من بين شروطه إتقان التقنية الرقمية التي تسمح له بانتقاء ما يناسبه من هذه المقاطع والتعديل عليها بالحذف أو المزج بين مختلف الصور والمقاطع الصوتية والمرئية وترتيبها ثم تنسيقها مع كلمات النص الرقمي وموضوعه لتناسب جوّه وجنسه. لا تختلف وظيفة المنتج الرقمي هنا عن تقنية المونتاج في الفيلم السينمائي، "حيث يتوجب على المخرج السينمائي دائما إيجاد معادل بصري للشكل اللغوي الذي يجب أن يشمل على المعنى الكامل للنص(...)، ومنه فإنّ إدخال الصورة بوصفها العنصر الأكثر غزارة لإنتاج المعنى –على أساس أن السينما هي لغة صور أساسا- في عوالم التعبير الإنسانية الأخرى كالرواية والقصة والشعر، قد أحدث تأثيرا كبيرا في هذه الأنماط التعبيرية، إذ تهدف الصورة إلى إظهار الواقع الحقيقي للتفاصيل الجزئية، وهو نفس المبدأ التي تعتمده النصوص الرقمية في محاولاتها للتعبير عن الواقع"[226]، فالمنتج الأدبي الرقمي يستند إلى توظيف الصور في نصه، لتكون بمثابة دعامة جمالية للكتابة الخطية التي تُعتبر الفيصل بينها وبين الأفلام السينمائية.

لا تعتبر الصورة عنصرا غريبا عن الأدب، إذ أنّ المبدع الأدبي يهدف دائما بكتابته الخطية إلى رسم صورة معينة في مخيلة المتلقي متوسلا في ذلك اللغة الأدبية، بينما الفن السينمائي يتوسل لغة الصور

---

[225] - عدنان فوضيل: الأدب الرقمي العربي بين التنظير الأجناسي والعولمة الثقافية –مقاربة تحليلية مقارنة-، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، تخصص لغة وأدب عربي، جامعة مولود معمري تيزي وزو- الجزائر، 2020-2021، ص128.

[226] - عدنان فوضيل: الأدب الرقمي العربي بين التنظير الأجناسي والعولمة الثقافية –مقاربة تحليلية مقارنة-،ص126، 131.

المرئية والصوت والحركة للتأثير فيه، لذلك نجد أنّ النصوص الأدبية استساغت بسهولة اللغة السينمائية التي وسيلتها التعبيرية الصورة، إلاّ أنّ الإفراط في توظيف العناصر السينمائية في النص الأدبي يلغي خاصية الأدب ويؤدي إلى تماهي حدوده الأجناسية مع العناصر السينمائية.

يشترك فنّ السينما مع الأدب في هدف يعكس صورة الواقع بأسلوب سردي، ما يبرر إمكانية استغلال الأجناس الأدبية للفن السينمائي وتوظيف مكوناته لإنتاج نص أدبي بصيغة رقمية تتعالق فيه الأجناس الأدبية مع فن السينما، لكن في الوقت نفسه قد يسرف المنتج في توظيفها بغية التجريب في نصه السردي فتخرجه عن جنسه الأدبي، ونخص بالذكر النصوص السردية، لأنها تمتلك القدرة على التمازج مع بقية الأجناس ومواكبة الواقع والانفتاح على مختلف المجالات، ما يجعل إقرار المنتج بجنس نصه فقط، معيارا غير كاف لتحديد هوية النص الرقمي في بعض الحالات، بل لا بدّ من الاطلاع على أجزاء النص والبحث في خصائصها وتحديد جنسها ومجالها.

لأنّ هذا الانفتاح الوسائطي والفني في الأدب الرقمي كثيرا ما يقود النص إلى مسارات أخرى تجعل المتلقي يقف أمام أكثر من شكل سردي في النص الواحد، أو قد يشعر أنّه في صدد تلقي نص خارج مجال الأدب، لذلك فإن **"لبيبة خمار"** توصي بضرورة الحفاظ على بذور الأجناس الأدبية التقليدية في النصوص الرقمية، من خلال قولها؛ "إنّ هذا الوضع يدفعنا إلى إعادة النظر في مجموعة من المفاهيم حتى لا تفقد الرواية أو القصة خصوصيتها، فنحن نعلم أنّ السرد متواجد في كافة الأشكال التعبيرية. لكن لا بدّ من التحديد حتى لا يختلط الحابل بالنابل، وكي يتمكن الجيل من تذوق لذة تفوق كل "اللذاذات""[227]، وفي هذا إشارة من الباحثة للعودة إلى الحدود الأجناسية التي تحددها نظرية الأدب والالتزام بها في ظل تماهي الأجناس الأدبية وتلاشي حدودها في الفضاءات الرقمية، حتى نحافظ على متعة تأثيرها على المتلقين من الأجيال القادمة، حيث تتسع دائرة العناصر الجمالية ويتكاثف تأثيرها في النص الأدبي الرقمي الذي يحافظ على جذوره الأجناسية ويستمد من باقي المجالات ما يُدعّم تأثير مكوّناته الجمالية.

[227] - لبيبة خمار: شعرية النص التفاعلي آليات السرد وسحر القراءة، ص14.

ت- **تجنيس النص الأدبيّ التفاعليّ:**

يظهر تعدّد المسارات الأجناسية في النص التفاعلي الذي يجمع بين أجناس مختلفة، إمّا في النص الأصلي، أو في النصوص المضافة من طرف المتلقي البنائي، أو كلاهما، ما يجعل عملية تلقيه أشبه بانتقال المتلقي الورقي كتب مختلفة الأجناس. بينما في العالم الافتراضي فإنّ هذه الأجناس الأدبية تتشابك وتجعل من النص التفاعلي -الأصلي -بيئة لها. لكن هل تحقق من خلال هذا التشابك التجانس الذي يجعلها تنصهر وتذوب في قالب واحد لتشكل نصا متجانس الشكل والمعنى؟ وإن تَحقّق هذا التجانس الشكلي والتطابق الدلالي، فإلى أيّ جنس أدبي نُصنفه؛ إلى جنس النص الأصلي للنص؟ أم إلى جنس النص الذي أضافه المتلقي البنائي؟

وبما أنّ النص التفاعلي يُصبح متعدّد المسارات والنصوص والأجناس فإننا لا نغفل على أنّها تشتت المتلقي أثناء ممارسته لعملية القراءة/ الإبحار في النصوص المترابطة وانتقاله من جنس أدبي لآخر، بل من مستوى جمالي لآخر، وهو الأمر الذي يجعلنا نعيد التساؤل؛ هل نصنف النص إلى جنس النص الذي تبرز جماليته الأدبية بشكل أكبر وفق ذوق كل متلق؟ أم إلى النص الذي يكتسح جنسه مساحة أكبر بين النصوص؟

وقد يُصبح التساؤل الأخير أكثر أهميّة في حالة إضافة مجموعة من المتلقين نصوصا مختلفة الأجناس (نص مسرحي، قصة، نص شعري، اقتباس من رواية، مقامة، لغز...) واكتساحها لمساحة أوسع من مساحة النص الأصلي، وأيضا يشتد الإلحاح عليه في حالة عدم اتخاذ المنتج نهاية موحدة للنص أو شكلا نهائيا له، والتي نرى أنّها خطوة تسقط خاصية التغير المستمر والتجدد المرتبطة بالنص التفاعلي، ما يجعل النص التفاعلي في كل الحالات نصّا متجدد الجنس، وبتعبير أدق: نص زئبقي الجنس؛ لأنّ جنسه مرتبط بتغير المتلقي من جهة، وبتجدد النص من جهة أخرى.

يعتقد الباحث المكتفي بالجانب النظري من الأدب الرقمي، أنّ مثل هذه الاحتمالات هي تضخيم أو تعقيد لمسألة تجنيس نصوص الأدب الرقمي، لكن حقيقة الأمر أنّها أشكال نصية قابلة للإنجاز في الفضاء الرقمي، كما أنّ تساؤلاتنا السابقة حول تجنيس النصوص التفاعلية، ماهي إلاّ

استنباطات استفهامية ومنهجية تولّدت عن عملية الاستكشاف والتعمّق في الأدب الرقمي، "ولا شك أنها أسئلة لا تتطلب إجابات واضحة بقدر ما تطمح إلى توسيع دائرة النقاش"[228]، إذ نجد أنّ عدم انتمائها لجنس أدبي مستقل بذاته بسبب التعدد النصي فيها جعلها محط إهمال إنتاجا ودراسة.

وعلى الرغم أنّ المتعصبين للوسيط الورقي يعتبرون أنّ هذا النوع من النصوص التفاعلية المتعدد الأصوات غريب عن الأدب، وهو نص مجهول الجنس. فإنه نص ناتج عن عبثية وعشوائية في الإنتاج، كما أشار الناقد "**هايس رويث**"(**Hayes Roath**) إلى أنه لا شكّ أن في التطرف في تطبيق الظواهر التكنولوجية على الأدب لن يؤدي إلاّ إلى خلق حالة من الاغتراب بين القارئ المعاصر والأدب الحقيقي (...)، ويضيف؛ أنّ فكرة النص التفاعلي ليست جديدة على عالم الأدب (...)، ولكن السرد في كل تلك الأشكال العريقة بقي ظاهرة وممارسة ذات خصوصية جمالية تنبع من كينونة النص ذاته، وليس من أي مرجعية غريبة عنه، كما هو الحال في أشكال السرد التي يتم تصنيعها خارج أي إطار جمالي"[229]، وبالتعمق في رأي "**هايس رويث**"(**Roath Hayes**) نجد أن؛ المشاركة التفاعلية عبر الوسيط الرقمي في انتاج النصوص الأدبية لا تُلغي انتمائها الأجناسي، وأن النص الأدبي التفاعلي لا يتأثر جنسه لمجرد اعتماده الوسيط الرقمي في الكتابة والقراءة، إنّما يتأثّر بخروج المنتج والمتلقي البنائي عن حدود جنس النص الأصلي بدل النسج على منواله، وهذا ما يدخل المتلقي في حالة من الاغتراب؛ بين ما ألف تلقيه ورقيا وبين ما يتلقاه عبر الوسيط الرقميّ.

3- إشكالية المقاربة النقدية :

يتيح انفتاح الإبداع الأدبي على الفضاء الرقمي فرصا لا متناهية من التجريب الإبداعي حين ينفتح المنتج على كمّ هائل من الأجناس الأدبية وعلى باقي الفنون من مختلف الثقافات والانتماءات، فيستغل فرصة التواصل معها والدمج بينها في تقديم تجربة إبداعية رقمية جديدة، قد ترقى بجماليتها إلى مصاف الإبداع وتفرض نفسها في الساحة الأدبية، وتجذب اهتمام الباحثين والنقاد ، أو قد تتحوّل إلى مجرّد تجربة من أجل التجريب لا الإبداع والرقي بالثقافة الأدبية، فتلقى حتفها وتُهمش في الفضاء

[228] - زهور كرام: شعرية النص التفاعلي آليات السرد وسحر القراءة، 46.

[229] - ابراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي، ص62.

الرقمي، لأن "إنتاج النص ينبغي أن يحمل رؤية إنسانية وليست عشوائية، والناقد التفاعلي ملزم بالبحث عن معنى لهذه الرؤى، لأنها في النهاية ولدت لتعيش، ومهمة الناقد أن يقربها من المتلقي ويترك له الحكم إن كانت تستحق الحياة أم أنّها تسقط لحظة تصفحها"[230].

إذ لا يمكن إنكار تفاهة بعض نصوص الأدب الرقميّ وبذالتها بسبب عدم خضوعها للرقابة والغربلة الفكرية والأدبية قبل انتشارها في الفضاءات الرقمية، لذلك فإنّه لا بد من التأكيد على ضرورة بناء النص على وضوح الهدف ورقيّ القيمة فيه، حتى يتمكّن على الأقل من اتخاذ مكانة له بين النصوص الصالحة للتأويل والبحث في معانيها من طرف الناقد الذي يسعى لفهمه وتأويل معانيه قبل تقديمه للمتلقي الذي يقر بأهميته أو دونها ومدى استحقاقه للاهتمام أو الإهمال.

تتحول رحلة الناقد الرقمي في الكشف عن الجيد من الرديء من النصوص لتقديمها إلى المتلقي، إلى ما هو أشبه بالبحث عن نتيجة مثالية وسط مجموعة كبيرة من الاحتمالات السلبية والتجارب العشوائية عندما يتعلق سياق البحث بمجال الأدب الرقميّ، وهذه ليست بالمهمة السهلة أو الخطوة البسيطة وسط الكم الهائل من النصوص المنتشرة في البيئة الرقمية بشكل مشتت وفوضوي، لذلك فإنّ الناقد الرقمي "ليس ملزما برصد كل ما يُنتج من أعمال على الأنترنت؛ فهذا جهد لا يستطيع أن ينهض به فعلا، فهناك ما يستحق التحليل والتقريب للقارئ، وهناك ما لا يستحق، وفي كل الأحوال فإنّ العمل الخالي من النص ينبغي أن يتجنب الخوض فيه"[231]، أيّ أنّ أوّل خطوات النقد الأدبي الرقميّ هي مرحلة فرز النصوص الأدبية والتمييز بينها عن غيرها، ويكون ذلك باستبعاد النصوص التي تفتقر للغة الخطية المختلطة مع بقية النصوص.

والحقيقة أنّه على الرغم من أهمية هذه الخطوة في النقد الرقمي إلاّ أنّها تعتبر من كواليسه، لذلك غالبا ما يتجاوزها الباحثون رغم ضروريتها ودورها الإيجابي في الكشف عن قيمة نصوص الأدب الرقمي وأعدادها ، خاصة بانفتاحه على باقي الفنون وتداخله معها، فإنّه لا بدّ من إدراك أنّ "العمل الخالي من النص مكتوبا لا يقع في (مهمة الناقد التفاعلي للأدب)؛ بل يقع في مهمة (الناقد التفاعلي

[230] - ابراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي، ص58.

[231] - ابراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي، ص59-60.

للفن). فكلمة (فن) تتداخل مع (أدب)، ولكن العمل حين يخلو من النص المبني بالكلمة يخرج عن هذا التداخل ليصبح فنيا، يعالجه ناقد آخر"[232]، لأنّ النص الأدبي يُبنى على اللغة الأدبية التي تعتمد بدورها على اللغة الخطية؛ إذ لا يمكن تخيل نص أدبي خالٍ من اللغة الخطية مكتفٍ بالصور والحركة والموسيقى، وإلا فإنّه سيتحول إلى تعبيرات فنية الخارجة عن نطاق الأدب، التي لا يملك النقد الأدبي آليات نقده.

يتعامل النقد الأدبيّ مع كافة النصوص الأدبية، بغض النظر عن وسيطها أو مكوناتها، فهو يتطوّر معها ويطورها، لكن هذا لا يعني خروجها عن المجال الأدبي شكلا ومضمونا ثم تبحث عن مكانة لها وسط ساحة النقد الأدبي، إنّما هي نصوص أدبية تستغل باقي الفنون والوسيط الرقمي لدعم جماليتها، فلا بدّ من أن تحافظ على هذه العلاقة التي تضمن انتمائها للأدب حتى يتبناها نقده، "بناء عليه نقول: حان الوقت للاقتراب من النص الأدبي في شكله الجديد (الرقمي) (...) والتسلح بحمولة معرفية جديدة: مفاهيم ومصطلحات وطرائق ومناهج قوامها الدعامة الرقمية إلى جانب التسلح بمفاهيم الأدبية كأساس في تأسيس مفهوم النقد الرقمي"[233].

يحتم الأدب الرقميّ على الجانب النقديّ أنْ يواكب تحوّلاته الشكلية والموضوعية والتركيبية، فقد أصبح الأدب الرقمي في حاجة إلى قيام نقد أدبي يقوم على الوسيط الرقمي ويستثمره لوضع آليات تلائم مكونات التجربة الأدبية الرقمية، "وامتلاك قواعد تقتضي التكامل مع قواعد النقد الفني المختلفة؛ حتى يتشكل لدينا خطاب نقدي قادر على مواكبة العمل والبناء عليه، وليس التنظير له فقط، فالكاتب يستفيد من التنظير، ولكن نسبة الفائدة تبدو ضئيلة أو غائبة في لحظة الإبداع"[234]، ذلك أنّ الأدب الرقمي لم يعد بحاجة لنقد تنظيري بقدر ما هو بحاجة لنقد تطبيقي يستند المنتج على ملاحظاته وتحليلاته ليستثمرها في تطوير تجربته الأدبية.

---

[232] - ابراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي، ص58-59.

[233] - زوليخة زيتون: النقد الرقمي بين كرونولوجيا التجريب ومفاهيم في طور التشكيل، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد 17، العدد 02، ديسمبر 2023، ص272.

[234] - إبراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية مدخل إلى الأدب التفاعلي، 59.

نتوصّل من خلال هذه الإشكاليات المرتبطة بأقطاب العملية الإبداعية في الفضاء الرقمي، إلى أنّ التسليم المطلق بمفاهيم الجانب النظري من الأدب الرقميّ، دون الالتفات إلى الجانب العملي منه والاقتراب من نصوصه في بيئتها الرقمية، يؤدي إلى استمرارية توليد إشكاليات لا متناهية في هذا المجال، خاصة الدراسات التي ظهرت مع بدايات ظهور الأدب الرقميّ واختزلت العملية المعرفية في هذا المجال الخصب بالاكتفاء بالدراسات النظرية منه دون الأخذ بعين الاعتبار أهمية التعامل المباشر مع النصوص الرقمية قبل إطلاق أحكامها النقدية.

الفصل الرابع: "قصيدة لاعب النرد الرّقمية بين التشكيل الجماليّ والدلالات الوظيفيّة في ضوء آليات المنهج السيميائيّ التداوليّ".

المبحث الأول: مفهوم القصيدة الرّقميّة.

المبحث الثاني: اشتغال العتبات النصّية في قصيدة " لاعب النرد" الرقميّة.

المبحث الثالث: قصيدة "لاعب النرد" الرقمية والانفتاح على المفاهيم الجديدة (السير ذاتية والمونودراما والصوت-الموسيقى).

تمهيد:

ينطوي تحت مسمى الأدب الرّقميّ كافة الإبداعات الأدبية التي تعتمد تكنولوجيا الوسائط الرقمية عنصرا فاعلا في إنتاجها وانتشارها في العالم الافتراضي، بما في ذلك النصوص الأدبية التي انسلخت من هوية وسيطها الورقي واستثمرت خصائص الوسائط المتعددة للتحوّل إلى نصوص رقمية ذات مكونات ديناميكية تفقد فاعليتها الوظيفية خارج بيئتها الرقمية، إذ يُصبح الوسيط الرقمي جزءا لا يتجزّأ من تجربة إنتاجها وتلقيها، وتعتبر عملية التحوّل هذه –من الورقية إلى الرقمية– بمثابة عملية إعادة بناء للنص الأدبي لتناسب مكوّناته نشاط وحيوية البيئة الرقمية، لكن مع ضرورة الحفاظ على جوهر النص اللغوي؛ فالمنتج الرقمي الذي يشرف على هذه العملية لا تمنحه حق التصرف بمكونات لغة النص الأصلي، إنّما يهدف من خلالها إلى إثراء دلالاته الجمالية وتعزيز معانيه التي قد تكون سطحية ومختزلة في نصها الأصلي التقليدي.

يبرز جنس الشعر الأدبيّ كأحد أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا على الوسائط الرقمية وقابلية للتحول والانتقال الوسائطي؛ لأنّ طبيعته الحسية ولغته المكثفة، وإمكانية تقسيم القصيدة إلى مقاطع وحذف بعضها لتقصير طول نفَسها دون الاضطرار لتعديل أسلوب النص الأصلي، ومختلف السمات الشكلية والضمنية التي تميز النصوص الشعرية عن النصوص السردية، تجعله جنسا أدبيا قابلا لاكتساب خصائص رقمية ديناميكية يسهل دمجها لتحويل قصيدة ورقية إلى نسخة رقمية أكثر تركيزا، دون أن تطغى هذه العناصر غير اللغوية على الإحساس والمعنى في التجربة الشعرية الأساسية.

تندرج قصيدة **"لاعب النرد"** المتحرّكة[235] – ضمن الإبداعات الرقمية التي استغلت الوسيط الرقميّ للتحرر من الحدود التقليدية الثابتة لوسيطها الورقي والظهور بهوية رقمية في العالم الافتراضي، فقد انتقلت من كونها نصّا لغويا ساكنا حدوده الورقة، إلى "فيديو" يعجّ بالعناصر الصوتية والبصرية والحركة، ما أضفى عليها لمسة من الحيوية والنشاط والفاعلية التي لا يستوعبها وسيطها التقليدي–

[235] - قصيدة "لاعب النرد – المتحركة"، ينظر الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=aehlMo644ZU

الأصليّ-، لكن هذا الانتقال الوسائطيّ، والانسلاخ من قشورها التقليدية يجعلها محط اهتمام الإشكالية الآتية:

ما هي القصيدة الرقمية؟

ما الذي ميّز قصيدة لاعب النرد الرقمية عن الورقية؟

المبحث الأول: مفهوم القصيدة الرقمية

يشير مصطلح القصيدة الرقمية (**Digital Poetry**) إلى انتقال جنس الشعر إلى المرحلة الرقمية، وتحوّله من الكتابة الخطية الورقية إلى الكتابة الرقمية باستخدام الأجهزة الرقمية لإنتاج قصيدة رقمية تجمع بين كلمة النصوص الشعرية (الخطية) والعناصر الرقمية الغير لغوية، ويشير الباحث الغربي "**سيسيل دبراي**" (**Cecile Derbary**) إلى أنّ الشعر الرقمي "كثيرا ما يسمى "الشعر المتحرك" أو "الشعر الحركي"، ويجد أصله في الشعرين الملموس والبصري (...)، إذ لا يلعب الشعر المتحرك فقط على الجمع بين النص والصورة فقط، ولكن أيضا على المزج بين الصوت والوسائط المتعددة؛ لا يستغل الشعر الحركي فقط بعدي الصفحة بل يستطيع أن ينشر الحروف في الزمن مع التحريكات"[236]، ويبرز ارتباط عنصر الحركة بتسمية الشعر الرقمي دون غيرها من العناصر لأنّها تعتبر ركيزة أساسية في بناء القصيدة الرقمية، وتتجلى في القصيدة الملموسة والبصرية لأنّها تجد من عناصرها (الكلمة، الصورة، الأشكال، الألوان...) بيئة مناسبة لظهورها وانعكاسها، والمزج بينها وبين العناصر الصوتية يضع القصيدة الرقمية في مسار تطوري مستمر تتجاوز فيه ثنائية الكلمة والصورة إلى عناصر حسية وحركية وسمعية وأنواع أخرى من الوسائط المتعددة التي لا تستوعبها الصفحة الثابتة ذات البعدين الأفقي والعمودي.

لأنّ مكونات القصيدة الرقمية تتحرك وتتفاعل فيما بينها وبين المتلقي بصريا وسمعيا بطريقة صممت أساسا للعرض على شاشة الوسيط الرقمي؛ الذي يعبر عن المرحلة الرقمية التي انتقلت إليها

236 – سيسيل دُبراي: إشارة في تاريخ الشعر الرقمي، ترجمة: محمد أسليم، 18 نوفمبر2012، تاريخ الاطلاع: 16 أفريل 2025، ينظر الرابط: https://www.aslim.org/%D8%B3%D9%8A%D8%B3%D9%8A%D9%84-/

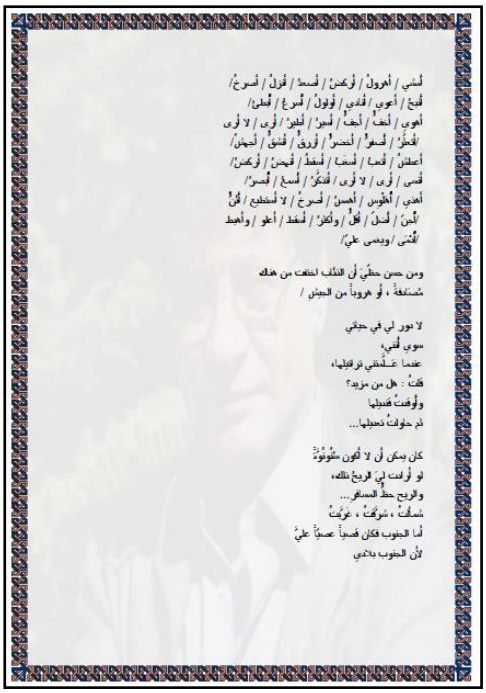
القصيدة "وهي مرحلة انتقلت فيها الشعرية من مركزية اللغة إلى شعرية اللغة والصورة والحركة والروابط... إلخ"[237]، لأن القصيدة الرقمية لم تعد ترتكز على اللغة الخطية التي تتوسّل الكلمة فقط، إنّما أصبحت الصورة والرموز والصوت والحركة والروابط جزء لا يتجزأ منها، وتتضافر هذه المكونات مع اللغة الخطية لتشكيل جماليتها وبناء المعنى فيها، إلاّ أنّ تفاوت حضور هذه المكونات الحسية والبصرية والسمعية والحركية من تجربة لأخرى يجعل القصائد مختلفة القوالب والشكل، لكنّ كلها تنطوي تحت مصطلح "الشعر الرقميّ".

1- قصيدة" لاعب النرد" الورقية – الإلكترونية:

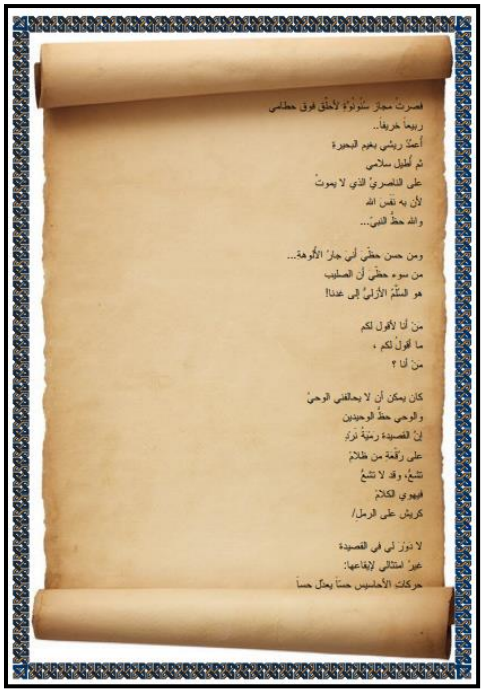
تنتمي **قصيدة "لاعب النرد"** للشاعر الفلسطيني **"محمود درويش"** في أصلها إلى الشعر الورقي المعاصر، تنتمي إلى ديوان "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"[238] المنشور ورقيا سنة 2009م –بعد وفاة الشاعر بسنة–، وتعتبر قصيدة **"لاعب النرد"** من طوال قصائد درويش، فقد تجاوزت ثلاث عشرة صفحة، ويُظهر الشكل التالي مقاطعا لها من الديوان في نسخته الإلكترونية:

[237] – أحمد علوي ملجمي: الوعي النقدي بتحولات القصيدة العربية "القصيدة الرقمية نموذجا"، دار فكرة كوم للنشر والتوزيع، ورقلة–الجزائر، ط1، 2023، ص28.

[238] – محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، دار الريس للنشر، ط1، 2009. رابط الديوان:
file:///C:/Users/admin/Desktop/th%C3%A9se/7%D8AF/65114.Foulabook.com.2018-03-03.1520119918.pdf



مقطع من قصيدة "لاعب النرد"
ديوان "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"،



"مقطع من قصيدة لاعب النرد"
ديوان "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"،

تتميز نسخة الديوان الإلكترونية هذه بتوظيفها اللغة الخطية والصورة الثابتة في صفحاته، إذ تعتمد صورا فوتوغرافية لشخصية محمود درويش خلفية لكلمات القصيدة بعد مسحها ضوئيا ثم معالجتها بيانيا وتحويلها إلى صورة فوتوغرافية إلكترونية يمكن عرضها على الشاشة، بينما في الصفحة الأخرى من الديوان فإنّ الخلفية عبارة عن صورة الكترونية لورقة عتيقة تم انشاؤها باستخدام الوسيط الرقمي لتبدو كأنها مخطوطة من التراث، وعلى العموم فإنّ تلقي القصيدة من الديوان في نسخته الإلكترونية لا يختلف عن تلقيه في نسخته الورقية، ولا يشكل الوسيط هنا فارقا في ممارسة فعل القراءة والتفاعل مع القصيدة، لأنّ كلّ مكوناته ساكنة لا يطرأ عليها أي تغيير إلا في الوسيط الحامل لها (ورقي أو الكتروني)، وفي كلتا الحالتين هو نصّ موجه للقراءة الخطية فقط، ولا يتطلب جهدا إضافيا لاكتشافه وقراءته والتفاعل معه.

2- قصيدة "لاعب النرد" الرّقمية:

يشكل تحويل **قصيدة "لاعب النرد"** من الصيغة (الورقية/ الإلكترونية) إلى الصيغة الرقمية أحد أنماط الشعر الرقمي، الذي يعتمد الوسائط الرقمية للاشتغال على مكونات القصيدة الثابتة وتحويلها من حالة ساكنة إلى حالة متحركة تتسم بالديناميكية والنشاط، إضافة إلى انتمائها للفضاءات الرقمية التي تمتلك –وحدها–آليات استيعاب مكوناتها بالشكل الجديد وتجسيدها على الشاشة للمتلقي. تعتبر تجربة **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية التي بين أيدينا بمثابة انتقال مكونات القصيدة الالكترونية/الورقية اللغوية الساكنة إلى سلسلة مركبة من المشاهد البصرية المتحركة والمقاطع الصوتية، وقد نُشرت في قالب "فيديو" على موقع "يوتيوب" سنة 2014 بصفة "قصيدة متحركة"، لأنها نموذج لم تخل مكوناته من الحركة والنشاط السمعيّ والبصريّ.

المبحث الثاني: اشتغال العتبات النصّية في قصيدة " لاعب النرد"

يقصد بالعتبات النصية مجموع العناصر اللغوية ودونها المحيطة بمحتوى النص الأصليّ (الداخلي)، وتبرز هذه العتبات عادة في بداية النص أو نهايته، وتشمل أيضا تلك النصوص التي تظهر داخل المتن بشكل مختلف عنه، كالعناوين الثانوية ، والكلمات الافتتاحية، بداية كل فصل ، ويدعوها "**هنري ميتران**"(**Henri Mitterrand**) بهوامش النص؛ أي مجموع المعطيات التي تسيج النّص وتسميه وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره، وتعين موقعه في جنسه، وتحث القارئ على اقتنائه، وهي العناوين والمقتباسات والإهداءات والأيقونات وأسماء المؤلفين والناشرين..."[239]، فهي بهذا التعريف بمثابة بطاقة تعريفية للنص تضمن التحاقه بعالم النصوص الأدبية أو غيرها من المجالات الثقافية، ومن فداحة الخطأ اعتبار هذه العتبات مجرد إضافات هامشية يلحقها المنتج بعمله، فهي التي تمنح النص هويته وتميزه عن غيره، وهي أوّل ما يتفاعل معه المتلقي والرابط الأول بينه وبين النص.

[239] – جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ترجمة : محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي وعمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة م، ط2 ، 1997، ص 15.

يعتمد "**جيرار جينيت**"(**Gerard Genette**) مصطلح "النص الموازي" **Paratext** مقابلا لمصطلح العتبات النصيّة، "ويُقسّم جينيت النصوص الموازية إلى داخلية **Peritext**، وخارجية **Epitext**؛ الأولى هي جوانب وثيقة الصلة بالكتاب نفسه، مثل الغلاف، والعنوان، ودلالة النوع الأدبي، المقدمة... ، بينما تضم الثانية بيانات حول الكتاب وتتجاوز حدوده المادية، مثل المقابلات، والمراسلات، واليوميات"[240]، ما يعني أن العتبات النصية لا تقتصر فقط على ما يظهر داخل المدونة الإبداعية، إنّما تتجاوز حدودها الشكلية وثباتها المادي لتشمل كلّ ما يسهم في انتاج النص، بما في ذلك التي لا تظهر في النص.

مع تغير الوسيط، والتحوّل العميق في أشكال النصوص الأدبية —وغيرها– ومفاهيمها إثر ارتباطها بالعالم الرقمي، تطوّرت هذه العتبات النصيّة وتولّدت أخرى، فأصبحت أكثر تفاعلية وديناميكية، "لكن هذا لا يعني أنّ مفهوم جينيت للعتبات النصية غير مناسب للنصوص الرقمية، بل على العكس، هي مفاهيم توفر لنا المصطلحات اللازمة لتحليل عناصر غالبا ما يتم تجاهلها"[241]، فهي لا تزال تحافظ على مفهومها العام كمداخل أولية تحيط بالنص، وتُسهم في إنتاجه وفهمه، لكنها قد تتداخل بين عتبات داخلية وخارجية وتتخذ أشكالا ووظائفا جديدة ومتطورة يتفاعل معها المتلقي/المستخدم الرقمي بناء على طبيعة الوسيط الرقميّ المنتج لها والفضاء الرقميّ الذي تُتداول فيه.

1– العتبات الرقمية الوظيفية:

ينتج عن تطوّر النصوص بالضرورة تطورا في العوامل الداخلية والخارجية التي تُسهم في إنتاجه، الداخلية والخارجية منها، ويظهر مصطلح العتبة الرقمية الوظيفية كمصطلح جديد مرتبط بالنصوص (الإلكترونية، الرقمية، التفاعلية–وغيرها) المنتشرة في الفضاء الرقمي، وقد استخدمنا هذا المصطلح للإشارة إلى كل ما يحيط بالنص في الفضاء الافتراضي من عتبات يتكامل دورها في الجمع بين الجانب الرقمي والجانب الوظيفي، تكمن وظيفتها الأساسية في توجيه المستخدم الرقمي وتزويده بالمعلومات

[240] - Roswitha Skare : Paratext – a Useful Concept for the Analysis of Digital Documents?, Procedings from the Document Academy, Vol.6, ISS.1, Article11, P1. https://ideaexchange.uakron.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1135&context=docam
[241] -Ibid: P1.

التي تُسهّل عليه التنقل في العالم الافتراضي ليتمكن من التفاعل في سياق معين، وهي التي أشار إليها "**جيرار جينيـــت**"

(**Gerard Genette**) بأنّها أيضا من العتبات النصية، "وكما أشار **كرونين (Cronin. B**)، فإنّ فكرة النص الموازي ليست أقل أهمية في عالم الإنترنت، بل ربما أكثر أهمية، ويذكر عناصر البيانات الوصفية وسحابات الوسوم المرتبطة بالكائنات الرقمية، والمواد ومجموعات البيانات التكميلية التي تصاحب المنشورات العلمية، والمؤشرات غير النصية للجودة والموثوقية والمصداقية المدمجة في مواقع الويب"[242]، فعلى الرغم من أنّ هذا التعريف يفتح ثغرة مفاهيمية ينتج عنها إمكانية تداخل العتبات المرتبطة بالنص مع مختلف العناصر الأخرى التي يضمها الفضاء الرقميّ، إلاّ أنّه يؤكد على أنّ عالم الأنترنيت/ الافتراضي يضفي على النصوص عتبات افتراضية مهمة، توفر سياقات إضافية للنص وتسهم في الكشف عن خصائص أخرى مرتبطة به، كالمحتوى، المجال، الجودة، المصداقية...، وكلها عتبات رقمية وظيفية لا بدّ من أخذها بعين الاعتبار.

تُبنى **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية بمكونات رقمية للتداول عبر الوسيط الرقمي فقط، ما يجعل التعامل مع مكوناتها وطريقة تلقيها تختلف عن الطريقة التقليدية، بداية بالعتبات النصية التي تشمل كل ما هو محيط بالقصيدة في بيئتها الرقمية، بداية بالرابط الرقمي، الواجهة الأولى التي تظهر عند ولوج الموقع، العنوان وحواشيه، اسم القناة، الموقع، المعلومات الإضافية المحيطة بالنص، العناصر السمعية والبصرية في مدخل القصيدة، وهذا يقودنا إلى القول بأنّ قصيدة "لاعب النرد" الرقمية تجمع بين عتبات رقمية وظيفية وأخرى إبداعية، تتمثل في:

أ- عتبة موقع يوتيوب YouTube:

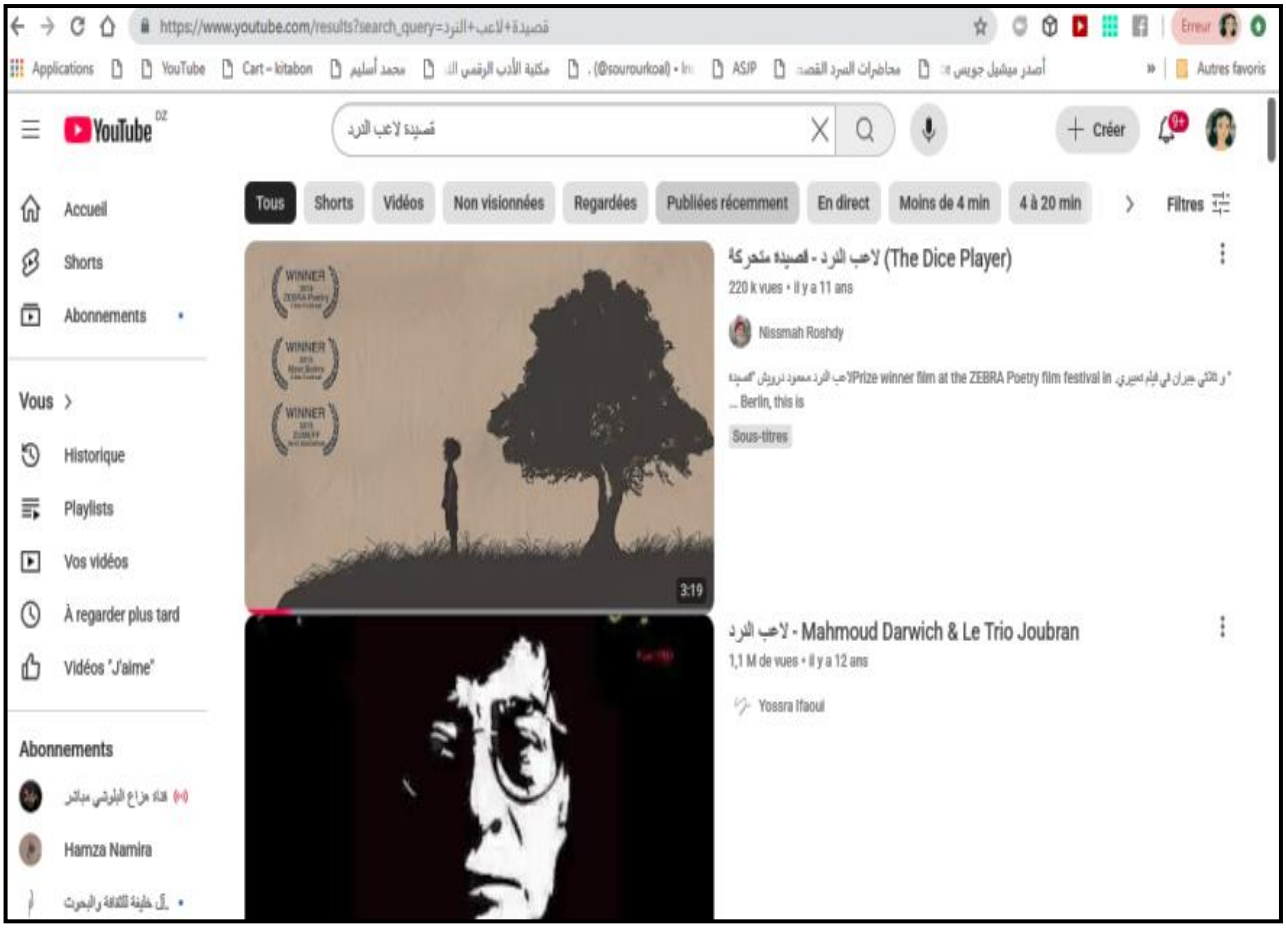
تتحوّل مواقع التواصل الاجتماعي والمنصات الرقمية التي تُعرض فيها النصوص الأدبية في العالم الافتراضي إلى عتبات رقمية وظيفية تقدّم معلومات أوّلية عن النص، يستوجب التطرّق إليها أثناء

[242]-Roswitha Skare : Paratext – a Useful Concept for the Analysis of Digital Documents?, Procedings from the Document Academy, Vol.6, ISS.1, Article11, P6.
https://ideaexchange.uakron.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1135&context=docam

دراسة نصوص الأدب الرقمي، لأنّنا "قد نجد النص "نفسه" على صفحات مختلفة محاطة بنصوص موازية مختلفة. وكما هو الحال مع ضرورة تحديد طبعة الكتاب المطبوع التي نتحدث عنها، فمن الضروري أكثر بالنسبة للأدب الرقمي تحديد عتبة النص المستخدمة"[243]، وذلك بسبب التباين الشكلي والوظيفي بين مختلف المواقع والمنصات، وفي هذه الحالة؛ فإنّ موقع "يوتيوب" يتحوّل إلى عتبة أساسية تقديمية تعرض فيه قصيدة "لاعب النرد" الرقمية، تستوجب الإشارة إلى وظيفتها وأثرها على القصيدة وكيفية تفاعل المتلقي الرقمي معها، ويتضّح هذا من خلال الإشارة إلى العناصر التي يوفرها الموقع وتجعله عتبة رقمية تتميز عن غيرها.

يظهر موقع/ تطبيق/ منصة "يوتيوب" **YouTube** بمثابة إطار رقمي يحمل "**قصيدة لاعب النرد– المتحركة**– داخله–، يعرضها في شكل في شكل صورة بصرية مصغّرة تشكل عتبة بصرية وتقدم انطباعا بصريا أوليا عن القصيدة، ويحيطها بمعلومات عنها بلغة خطيّة ديناميكية، بعضها موحّد –الظهور يعرضها موقع يوتيوب بشكل آلي في كل المقاطع؛ وهي (تاريخ النشر، اسم القناة، عدد المشاهدات، عدد الإعجابات، عدد عدم الإعجاب، عدد التعليقات)، وهذه المعلومات قابلة للتغيّر الآلي في كّل مرة يتفاعل فيها المستخدمون الرقميون مع القصيدة، وأيضا تاريخ النشر يتغيرّ تلقائيا بمرور الزمن، أمّا اسم القناة فهي ثابتة الظهور في كافة مقاطع الفيديو لكن يختلف اسمها بينهم، ولا تتغير إلاّ بفعل صاحبها، أمّا المعلومات الأخرى التي قد تظهر أو تغيب من نص لآخر هي (عنوان المدونة، اسم المنتج أو الشاعر وصف موجز للمدونة، عبارات لافتة للانتباه، معلومات إضافية تصف المدونة)، وهي معلومات مختلفة بين النصوص يضيفها صاحب القناة للتعريف بمقطع الفيديو في قناته، وكلها تعتبر نصوص موازية للنص الأدبي الرقمي يعرضها موقع "يوتيوب". لكن هل هي مجرّد عتبات مهمة (تضم معلومات إضافية) أو غير مهمة ، قبل الإجابة عن السؤال، نعرض الشكل الآتي:

[243] -Roswitha Skare : Paratext – a Useful Concept for the Analysis of Digital Documents?, Procedings from the Document Academy, Vol.6, ISS.1, Article11, P11.
https://ideaexchange.uakron.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1135&context=docam



لا تظهر هذه الواجهة –لقطة شاشة–إلاّ بالدخول إلى موقع "يوتيوب" وكتابة عبارة "قصيدة لاعب النرد" في خانة البحث الظاهرة أعلى الموقع.

نلاحظ أن الموقع يضمّ أكثر من مدونة رقمية للقصيدة نفسها، ننتقل إلى كل واحدة منها على حدة إمّا بالنقر على واجهة إحدى الصور المرتبة عموديا أو على العنوان المكتوب باللغة الخطية بجانبها، أو بالنقر على الزر الأيسر من فأرة الحاسوب على الواجهة البصرية أو العنوان وفتح رابطها في صفحة جديدة. وتكمن الإجابة عن سؤالنا السابق من خلال ما نتوصّل إليه بعد الوقوف على مكوّنات هذه الواجهة والكشف عن وظائفها، والتي تتمثل في:

ب– عتبة البيانات اللغوية الرقمية الوظيفية:

تنطوي العبارات اللغوية الظاهرة خارج قصيدة "لاعب النرد الرقمية" ضمن العتبات الرقمية الوظيفية، فهي عتبة لغوية رقمية تمتلك وظيفة إخبارية تكمن في تقديم معلومات أولية عن المدونة تحدّد سياقها

ومضمونها وفي نفس الوقت تضفي مصداقية على العمل، ووظيفة توجيهية يحدّد من خلالها المتلقي ما يرغب في تلقيه وتساعده على تمييز القصيدة من بين مختلف المدونات الرقمية التي يعج بها الفضاء الرقمي، أمّا وظيفتها الإغرائية تتمثل في إثارة إعجاب المستخدم الرقمي وجذبه للتفاعل معها إمّا بالدخول إلى المدونة ومشاهدة العرض قبل أن يتفاعل معها إما بالسلب أو الإيجاب أو التعليق، وعلى العموم فإنّ المعلومات باللغة الخطية التي يوفرّها موقع "يوتيوب" هي عتبة لغوية رقمية وظيفية تحدد هوية مقطع الفيديو وتقدم فكرة موجزة عن محتوى القصيدة، وبهذا يتحوّل "يوتيوب" في حدّ ذاته إلى عتبة رقمية وظيفية.

ت- عتبة الكلمات المفتاحية:

تعمل الكلمات المفتاحية في موقع "يوتيوب" كعتبة لغوية رقمية وظيفية، تسهل على المستخدم الرقمي اكتشاف **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية، وذلك وفق خطوات بسيطة؛ تتمثل في الدخول إلى موقع "يوتيوب" وكتابة عبارة (قصيدة لاعب النرد المتحركة/ قصيدة لاعب النرد/ لاعب النرد/ قصيدة متحركة) في الخانة الخاصة بالبحث على الموقع فتظهر مجموعة من القصائد، من ضمنها قصيدة لاعب النرد- المتحركة لأنّها الأقرب إلى الكلمات المفتاحية المعتمدة في البحث، فهذه الكلمات المفتاحية بمثابة مفاتيح أولية للعثور على المحتوى المطلوب واكتشاف ما هو ضمن اهتمامات المستخدم الرقمي، وهي بهذا تمتلك وظيفة توجيهية واكتشافية، إضافة إلى وظيفتها التقنية المتمثلة في التصنيف والتنظيم، إذ تعمل محركات البحث وفق خوارزميات تعتمد في تنظيم وتصنيف محتوياتها على "الكلمات المفتاحية" لعرضه للمتلقي بما يناسب اهتماماته، وكل هذا بهدف تحقيق تفاعل أكبر وكفاءة أنجح في تضييق نطاق البحث لدى المستخدم الرقميّ به في الفضاء الرقميّ الشاسع.

ث- عتبة الواجهة البصرية:

تلي خطوة البحث عن القصيدة في موقع "يوتيوب" -باستخدام الكلمات المفتاحية- خطوة اختيار المدونة من بين مجموعة كبيرة جدا من مقاطع الفيديو من المحتوى نفسه ، وأحيانا تحمل هذه

المقاطع نفس المضمون اللغوي أو الصوتي لكن بمكوّنات بصرية متباينة، ويظهر هذا التباين البصري انطلاقا من الواجهة البصرية التي يقع عليها بصر المستخدم أوّل ما تظهر أمامه قائمة مقاطع فيديو وفق نتيجة بحثه، وهذه الواجهة البصرية عبارة عن صورة مصغّرة غالبا ما يحدّدها صاحب القناة باختيار واعٍ منه، أو تظهر عشوائيا/ تلقائيا بشكل آليّ تتحكم فيه خوارزميات منصة يوتيوب.

تُعرض جزءًا من القصيدة قبل اختيار المدوّنة والدخول إليها، وتعتبر هذه الواجهة عتبة بصرية رقمية وظيفية تعمل كعرض بصري أوّلي مكثّف، يلعب تصميمها البصري دورا حاسما وأساسيا في تفاعل المستخدم مع مدونة القصيدة الرقمية؛ لأنّ التفاعل في موقع يوتيوب لا يقتصر على تسجيل الإعجاب أو التعليق والمشاركة، بل يبدأ رسميا بمجرّد النقر على الواجهة البصرية، وهذه هي الخطوة الأولى لتشغيل الفيديو وارتفاع عدد المشاهدات؛ إذ يشكل عدد المشاهدات في موقع يوتيوب نقطة فاصلة في مدى جودة المدونة وتحقيق التفاعل، هذا وقد وقع اختيارنا في هذا البحث على المدونة التي تحمل عنوان "**لاعب–النرد قصيدة متحركة**" (**The Dice Player**) بواجهة بصرية تجمع بين اللون الأسود والبُنّي الفاتح، يظهر فيها طفل أسفل شجرة في مكان زراعيّ[244].

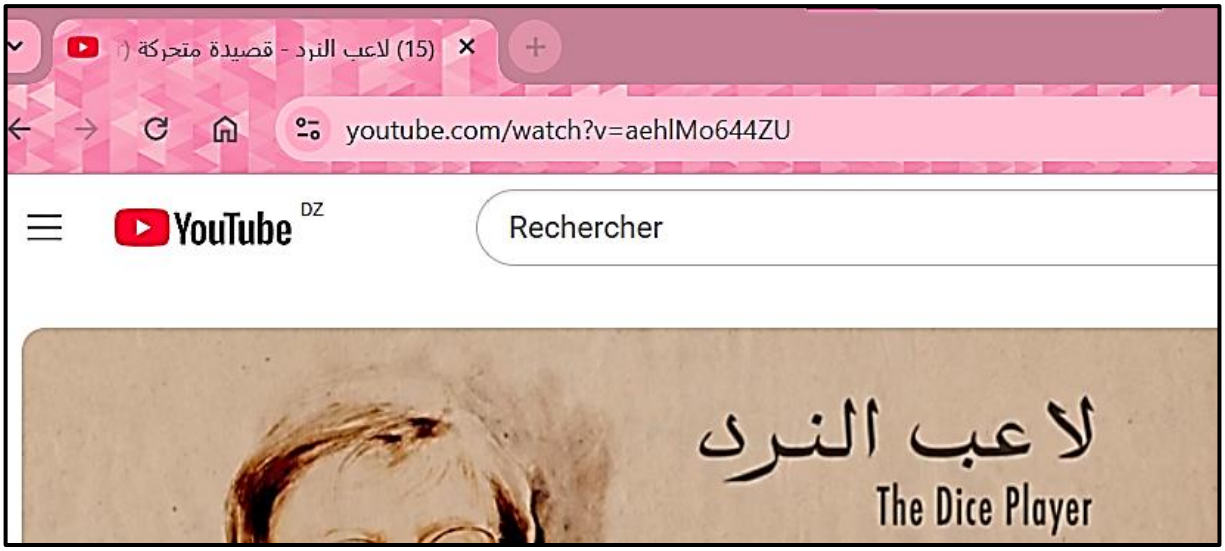
تحمل عتبة الواجهة البصرية في النصوص الرقمية في موقع يوتيوب بصفة عامة وفي قصيدة لاعب النرد – المتحركة بصفة خاصة وظيفة تقنية وإغرائية؛ تتمثل الأولى في كونها الرابط البصري الذي يساعد المستخدم في معرفة القصيدة مباشرة في كل مرة يدخل الموقع، بدل مشاهدة عدد كبير من المقاطع أثناء البحث للعثور عليها، ولأنّها تظهر بواجهة مختلفة تماما عن باقي المقاطع التي تعرض قصيدة لاعب النرد أيضا فإنّه –بفضلها– يميّزها بسهولة عن غيرها، علاوة على كونها البوابة التي يدخل منها المستخدم إلى القصيدة –شأن كل مقاطع الفيديو في الموقع–، أمّا الوظيفة الإغرائية لعتبة الواجهة البصرية فيمكن إيجازها في إثارة فضول المستخدمين للولوج إليها بدل غيرها، إذ لا تختلف وظيفتها الإغرائية كثيرا عن وظيفة غلاف كتاب ورقي في مكتبة تعج بالكتب، وبهذا تتحول الواجهة

[244] - يظهر "الطفل أسفل شجرة في مكان زراعي" في الشكل السابق، ص173.

البصرية في موقع اليوتيوب إلى عتبة بصرية رقمية وظيفية ترتبط بالقصيدة، ولا تقل أهميّة عن النص نفسه وعن باقي العتبات.

ج- عتبة الرابط:

يشكل رابط **URL**عنوانا (**Address**)دقيقا جدا للنصوص المنتشرة في العالم الافتراضي (نص، فيديو، صورة، موقع، برنامج، نظام...)، وهو الأداة التي ينتقل بها المستخدم إلى الوجهة المحددة بشكل مباشر، وتقتصر طريقة تفعيله –الرابط–بالنقر عليه أو نسخه ولصقه في خانة بحث المتصفح. أمّا من الناحية الشكلية فيمكن وصف رابط **URL** بأنّه سلسلة نصية من الحروف والرموز والأرقام المتسلسلة التي تظهر أعلى الشاشة، فاصلا بين نافذة المحرك وصفحة الويب، ونمثّل شكله برابط قصيدة لاعب النرد الرقمية الذي يظهر في الشكل الآتي:



يظهر الرابط أعلى صفحة الويب باللغة الفرنسية

(https://www.youtube.com/watch?v=aehlMo644ZU)

يتحوّل الرابط في النصوص الأدبية الرقمية من مجرد عنوان **URL**، يتلقى به المتلقي النص بشكل مباشر، إلى عتبة رقمية ذات وظيفة وصفية وتوجيهية؛ يضم الرابط بين طياته معلومات مرتبطة بالمدوّنة تظهر بلغة خطية واضحة، ونستنبط من رابط قصيدة "لاعب النرد– اسم موقع **Youtube** وهو

الموقع الذي نشرت فيه القصيدة، وأيضا كلمة **Watch** وتظهر هذه الكلمة لتحديد نوع مقاطع الفيديو في الموقع وتمييزها عن باقي الأنواع مثل (**Shorts, Live, Unlisted...**)، وهذه المعلومات تكشف عن طبيعة مقطع الفيديو قبل الدخول إلى النص، أمّا باقي الرموز فهي لغة رقمية مشفّرة تعمل وفق خورازميات محركات البحث، ومنه يمكن القول إنّ الرابط هو نص موازٍ للمحتوى وعتبة رقمية ذات وظيفة وصفية وتوجيهية في الوقت نفسه.

2- العتبات الإبداعية:

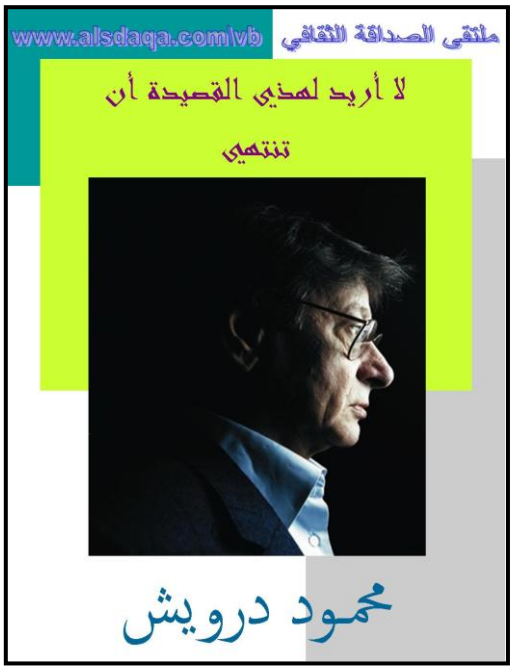
تكتسب العتبات النصية الإبداعية في **قصيدة لاعب النرد** الرقمية أبعادا جديدة مقارنة بنظيرتها المطبوعة، إذ لم تعد مجرد عنوان وإهداء وصورة الغلاف الساكنة...، بل تتّسم بنفس تطورات القصيدة التي تنتمي إليها، إذ يصممها المنتج لتتناسب مع متن القصيدة وتهيئ المتلقي الرقميّ للتفاعل معها، وتتجلى العتبات النصية الإبداعية في هذه القصيدة في عناصر سمعية وبصرية ولغوية، نوضحها في العناصر الآتية:

أ- العنوان:

يشكل العنوان عادة أول عتبة نصية وأهمها، فهو ليس مجرد علامة أو فكرة عامة عن النص توضع لتميزه عن غيره، إنما هو نظام علاماتيّ يشي بموضوع النصّ وجنسه وهويته وانتماءه، فالمنتج يبدع في بناءه لجعله علامة جمالية وفنية تثري محتوى النص وتستقطب اهتمام المتلقين، يعرفه "**ليوهوك**" (**Leo Hoek**) بأنّه "مجموعة العلاقات اللسانية التي يمكن أن ترسم على نص ما من أجل أن تشير إلى المحتوى العام، وأيضا من أجل جذب القارئ"[245]، يؤكد هذا التعريف على أن العنوان وحدة لسانية تُبنى على الترابط النحوي والدلالي بين مكوّناته اللغوية (الحروف، الكلمات، الجمل، وحتى علامات الترقيم كالنقطة، الفاصلة، علامة الاستفهام والتعجب...) التي تلعب دورا هاما في توضيح المعنى وإثراءه.

[245] – بولرباح عثماني: سيميائية العنوان في ديوان "خبر كان"، مجلة مقاليد، العدد7، ديسمبر 2014، ص211.

تحافظ عتبة العنوان في النصوص الأدبية الرقمية على طبيعتها اللغوية التي توجه بها القارئ إلى النص وتضعه في سياق العمل الأدبي وما يحيط به، إلاّ أنّها لا تحافظ على خاصية ثبات شكلها واستقرار موقعها كما هو مألوف في المنجز الأدبي الورقي، فقد تعوّدنا على بروزه إمّا على غلاف الكتاب، أو أعلى النصوص التي يضمها الكتاب، كما يتّضح في الشكلين الآتيين:



غلاف ديوان "لا يمكن لهذي القصيدة" أن ينتهي
يظهر العنوان أعلى الصفحة، واسم الكاتب أسفلها.

مطلع قصيدة "لاعب النرد"
يظهر العنوان أعلى الصفحة بلون مخالف للنص المتن

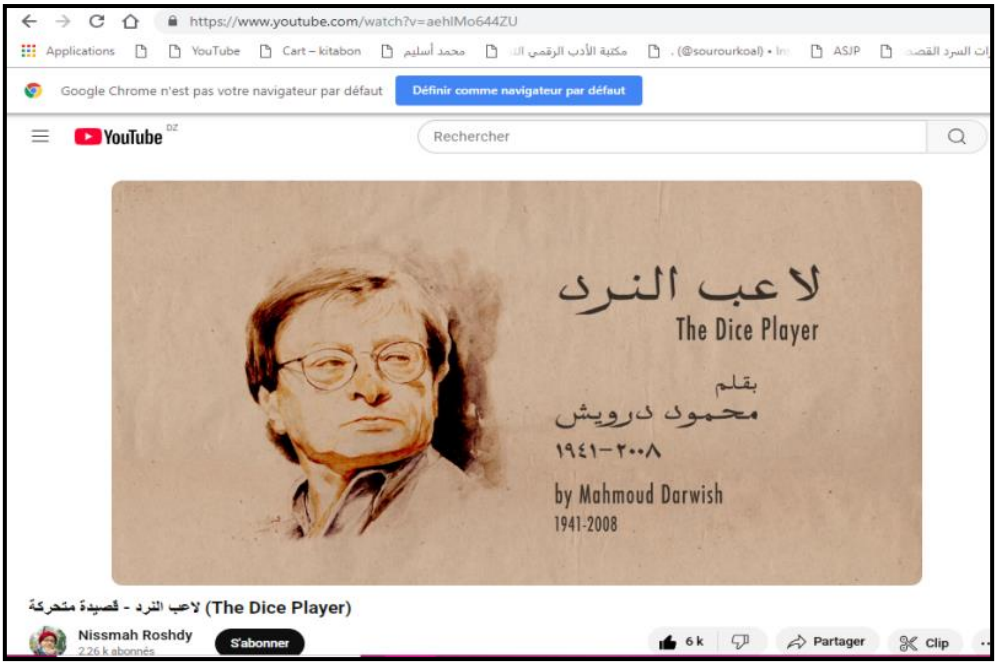
تتّسم عتبة "العنوان" في بعض النصوص الرقمية بالتعدد الشكلي وعدم الثبات المكانيّ، وتتسبب بعض العوامل التقنية في تبديل موقع العنوان وتغير شكله في الفضاء الرقميّ، من بينها تنوع الوسائط الرقمية وتباين خصائصها، اختلاف حجم ودقة الشاشات من وسيط لآخر، مرونة المواقع والتطبيقات للتكيف مع تجدد تصاميم تحديثات البرمجة الرقمية يؤثر على ثبات العنوان من فترة لأخرى، تعدد منصات الفضاء الرقميّ يُظهر النصوص بشكل مختلف عن بعضها البعض، ونختصر هذا بأنّ هذه ديناميكية البيئة الرقمية خاصية تتسبب في لااستقرارية عتبة عنوان النصوص الأدبية الرقمية من

الناحية الشكلية السطحية (الموقع، اللون، حجم الخط، نوع الخط...)، ولا تُعنى بالمكونات اللّغوية للعنوان، فهذا لا يحدث إلاّ بتدخل عامل الإبداع البشريّ.

يتميز عنوان **قصيدة "لاعب النرد"** بازدواجية الشكل والموقع، إذ يظهر العنوان في شكله الأوّل في واجهة البحث خارج القصيدة، مكتوبا باللغة العربية ومترجما إلى اللغة الانجليزية أسفل أو جانب "الفيديو"، متّصلا بالعبارة الوصفية للقصيدة –قصيدة متحركة–، ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ موقع العنوان وشكله يتأثران بتغير برمجة العوامل التقنية للتكيف وحتى مكوناته اللغوية قابلة للتغيير، لكن فقط في حالة تم تعديله من طرف المسؤول عن قناة "يوتيوب" التي نشرت المدونة "الفيديو"، والعنوان هنا هو بمثابة أداة تقنية تسهم في تسهيل عملية الوصول إلى النص وظهوره مباشرة أمام الباحث في البيئة الرقمية فائقة الاتساع والتنوع، وأيضا له دور في تصنيف المحتوى وفق السياقات والموضوعات، فالعنوان في البيئة الرقمية يتجاوز دوره التقليدي في كونه نصا موازٍ للنصّ للتعريف به، إلى كونه كلمات مفتاحية دالة عليه.

وهو أيضا جزء من البيانات الرقمية الوصفية للنص التي تعتمد عليها محركات البحث وخوارزمياتها في تصنيف الأعمال المنتمية إلى الفضاء الرقمي والتوجيه إليها، ما يجعل العنوان الخارجي في هذه الحالة ذو وظيفة نفعية، فهو موجّه أساسا للتفاعل مع خوارزميات محركات البحث وموافقة الكلمات المفتاحية في عملية بحث المستخدم؛ لزيادة احتمالية نجاح عملية البحث والعثور على المطلوب.

يظهر الشكل الثاني للعنوان داخل القصيدة، في آخر مشهد من فيديو القصيدة، كما هو موضّح في الشكل الآتي:



المشهد الختامي في القصيدة (الزمن: 18:3/50:2).

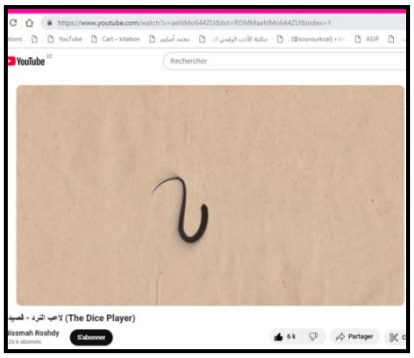
يضفي عرض العنوان بهذا التصميم المرئي المعاصر على القصيدة لمسة جمالية وفنية؛ تتقاطع مع متنها ومكوناتها اللغوية وغير اللغوية، ومن خلال التأمّل في القصيدة نستنتج أنّ تغير موقع العنوان وشكله في القصيدة يؤثران على دلالته ووظيفته فيها، فتأخير ظهور عنوان القصيدة إلى آخر مشهد يتيح للمتلقي فرصة الانسجام مع القصيدة والتفاعل معها تدريجيا دون انطباع مسبق عن سياقاتها الخارجية، فالسياقات الخارجية المسبقة قد تؤثر على تشكيل الدلالة بشكل سلبي عندما تحدد وجهة لدى المتلقي وتحصرها، بينما اعتماد هذه الاستراتيجية يثري من عملية التفاعل مع مكونات القصيدة بشكل مباشر ويجعل تأويل الدلالة يتشكل تدريجيا لدى المتلقي.

ومن الناحية الجمالية فإنّ هذا الأسلوب في عرض العنوان يعكس تجربة معاصرة تكسر النمط التقليدي في مراحل تلقي القصيدة والتفاعل معها، تكمن جماليتها في مفاجأة المتلقي وتأخير المعاني لتترك انطباعا قويا عليه، أمّا ربط العنوان بصورة تشكيلية يظهر فيها وجه صاحب القصيدة الشاعر **"محمود درويش"** فهو بمثابة توقيع بصري يؤثر على المتلقي ويخلق نوعا من التواصل البصري المباشر بينه وبين الشاعر عبر الشاشة، كما يربط بين نص القصيدة المكتوب والمسموع بشخصية الشاعر، ما يدفع المتلقي بالتساؤل عن مدى علاقة التجربة الشعرية بتجربة الشاعر الشخصية في الحياة.

ب- المشهد الإفتتاحي والانسجام السمعي-البصري:

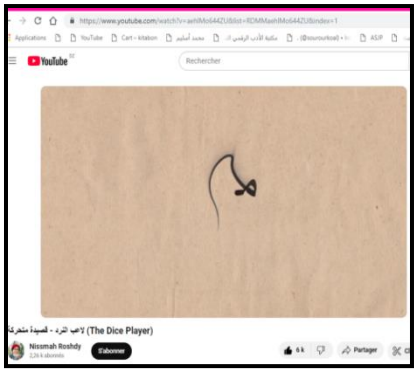
يشكل المشهد الأوّل من **قصيدة "لاعب النرد"** عتبة مشهدية رقمية تتداخل فيها عناصر مرئية وصوتية لتقديم عرض افتتاحيّ مدته خمس عشرة ثانية يعجّ بالنشاط والحركة، واستهداف هذه التجربة الجمالية الرقمية في مطلع القصيدة لحواس المتلقي السمعية والبصرية الرقمية يعزز من تفاعل المتلقي مقارنة بالقصيدة الورقية/ الإلكترونية التي تقتصر عتباتها النصية على اللغة الخطية والصور الساكنة.

يتلقى المتلقي الرقمي بصريا في المشهد الأوّل من القصيدة "قطرة حبر أسود اللون" في حالة هيجان وحركة عشوائية في كل الإتجاهات لمدة زمنية (خمس عشرة ثانية)، ثم يتشكّل من هذه القطرة أولى كلمات نصّ القصيدة (من أنا لأقول لكم)، كما يظهر في الشكلين الآتيين بصورة تقريبية (لقطة شاشة) حاولنا فيها إلتقاط أهمّ جزء من المشهد المتحرّك:



قطرة الحبر وهي تهيم عشوائيا على سطح الشاشة، الزمن (0:10 /3:18)

تحوّل ديناميكي في شكل قطرة حبر



بداية تشكل حرف الميم من عبارة "من أنا لأقول لكم"، الزمن (0:13/3:18)

يشير افتتاح **قصيدة لاعب النرد** الرقمية بمشهد "قطرة حبر أسود اللون" تتراقص عشوائيا في تناسق زمني مع مقطع صوتي إلى بناء تجربة عتبة فنية رقمية تستثمر الوسائط المتعددة في التميز بوظائفها ودلالاتها، حيث يتضاعف تأثير وظيفتها الإغرائية حين تتحد عناصرها البصرية المتحركة والسمعية بأسلوب متجانس ومتناسق بدقة لخلق إثارة حسية قوية تجذب المتلقي لاستكشاف النص، فحين يتزامن العرض البصري لقطرة الحبر مع المقطع الموسيقي لا يستقبل المتلقي النص عبر فعل القراءة الخطية فقط كما هو الحال في القصيدة التقليدية، بل تُستثار حواسه ومدركاته الذهنية بشكل متزامن،

مما يخلق تجربة تفاعلية رقمية متكاملة. كما يُولّد هذا التناسق بين الصورة والصوت دلالات ووظائف إضافية، تعزز من أثر العتبة النصيّة على المتلقي وتُمهّد لدخوله في عالم القصيدة.

ب.1- تلقي العرض الصوتيّ:

تتداخل تجربة توظيف الموسيقى في بداية القصيدة الرقمية مع فكرة المشهد الافتتاحي في العرض المسرحي الذي يصاحبه مقطع موسيقي مميز يعلن عن بداية العرض لجذب المتلقي وتهيئة حالته المزاجية والنفسية للاندماج مع موضوع المسرحية، وتتقاطع وظيفة المقطع الموسيقي في **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية مع وظيفته في الفن المسرحي، فهو يعمل على تهيئة سمع المتلقي الرقمي للانسجام مع موضوع القصيدة والتفاعل معها في تجربة إيجابية من التلقي السمعي والبصري، فالموسيقى هنا ليست مجرّد عنصر إضافي، بل تصبح جزءا أساسيا في العمل، يسهم في توسيع مدارك المتلقي وتوجيه مشاعره لموضوع القصيدة قبل تلقي كلماتها، كما تكسر الموسيقى منذ البداية حدود القصيدة التقليدية وتسهم في انفتاحها على باقي الفنون والدمج بينها وبين خصائص مختلف الأجناس الأدبية، وهكذا يُؤدي عنصر الموسيقى في المشهد الافتتاحي من القصيدة الرقمية دورا وظيفيا وجماليا يحقق مفهوم نظرية الأدب الرقميّ في استغلال النص الأدبي الوسائط المتعددة للتداخل مع الفنون الأخرى وتحوله إلى تجربة رقمية تطال حواس المتلقي الرقميّ وفكره.

ب.2- تلقي العرض البصريّ:

تتقاطع فكرة العرض البصريّ في المشهد الأوّل من القصيدة مع عدة دلالات تعبر عنها قطرة الحبر في كونها علامة مستقلة بذاتها، وفي فعلها البصري الديناميكي أيضا، فمن الناحية الرمزية نجد أنّ "قطرة الحبر" هي أصل الكتابة وجوهر الإبداع، فهي ترمز إلى المرحلة الأولى من مسيرة الإبداع الشعري للشاعر، وقد أكسبها لونها الأسود دلالة العمق والحزن وجدية موضوعها، فاشتراك عنصر الحركة الرقمية واللون الأسود في علامة قطرة الحبر السائلة في القصيدة الرقمية يخلق تأثيرا بصريا قويا على المتلقي يؤدي إلى تعميق معاني كلمات القصيدة المكتوبة والمسموعة.

أمّا من حيث البعد الجمالي لعشوائية الحركة الرقمية لقطرة الحبر فإنّه يظهر في محاكاة الفوضى التي يعيشها الشاعر قبل أنّ تتشكّل كلماته، وأيضا يربط تحولها الرقمي إلى قطرة حبر سائلة معاني القصيدة بفلسفة السيولة المعاصرة، إذ تفرض الحركة الديناميكة لهذه العلامة على المتلقي متابعتها بصريا لمعرفة ما تؤول إليه حركتها العشوائية ليكتشف أنّ النصوص في البيئة الرقمية تتسم بالديناميكية ولا تنشأ بالضرورة وفق المسار الخطي التقليدي الذي تنحصر آلية تلقيه في القراءة التقليدية فقط، بل تستدعي متلقيا إيجابيا يتفاعل ذهنيا وحسيا مع مكوّناتها، وهكذا يجسد العرض البصريّ في هذه العتبة الرقمية؛ كيفية تأثير الصورة الرقمية في النصوص الأدبية على المتلقي وقدرتها على توليد الدلالات وإثراء المعاني في النص مقارنة بصيغته الورقية، كما يؤكد على أنّ عملية التفاعل النصي الرقمي لا يحققها إلا متلق رقميّ نشط يستخدم مدركاته الحسية والإدراكية للتفاعل مع مكوّنات النص الرقمية.

ب.3– تناسق العرضين(الصوتيّ والبصريّ):

يخلق التناسق الزمني بين المقطع الموسيقي ومدة العرض البصري لحركة قطرة الحبر في بداية القصيدة عتبة رقمية جمالية تنطوي على دلالات وإيحاءات عميقة لا يجسدها أحد العرضين في معزل عن الآخر، إذ يعمل هذا التناسق على توحيد حاستي المتلقي السمعية والبصرية ليتفاعل مع تجربة إبداعية رقمية متكاملة حسيا قبل الانخراط في دلالات النص اللّغوي، ويوحي هذا الانسجام بين دمدمة الإيقاع الموسيقي والحركة الديناميكية التي تجسدها قطرة الحبر في مشهد بصريّ مغري يجذب المتلقي بأنّ الكلمة الشعرية لا تولد من عدم، بل هي نتاج تضافر لحظات تشتت حسي وفكري يعيشها الشاعر قبل تساؤله الوجودي "من أنا"، وهذا ما لا يظهر في الوسيط الورقيّ الذي يعود إلى أصل إنتاج القصيدة، وجاءت هذه العتبة النصية الافتراضية متناسقة ومتجانسة بصريا وصوتيا لتؤكد على أنّ الإنتاج الرقميّ لا يقتصر على الخبرة الرقمية فحسب، بل تتطلب منتجا رقميا يملك روح الإبداع الفني ويستثمر الوسائط المتعددة لتجسيدها في قالب نصّ افتراضيّ يتلقاه المتلقي عبر الوسائط الرقمية.

يستهل الشاعر قصيدته بسؤال استنكاري لوجوده وذاته يطرحه على نفسه والآخر في عين الوقت؛ "من أنا لأقول لكم"، وتحيل القراءة الخارجية البسيطة لهذا التساؤل إلى تواضع الشاعر للمتلقي واستجوابه عن ذاته الضائعة منه، ويُصبح هذا التساؤل أكثر غرابة واستفزازا للمتلقي عندما يطرحه شاعر بوزن "محمود درويش"، خاصّة في ظل المرحلة المتقدمة من عمره التي طرحه فيها، وبعد الرحلة الشعرية التي خاضها، إلاّ أنّ تعالق هذا السؤال مع عنوان القصيدة "لاعب النرد" يجعل الشاعر يتلاعب بمشاعر المتلقي وأفكاره، فهو من جهة يستجوبه في بداية القصيدة ومن جهة أخرى يجيبه عن السؤال في عنوان القصيدة، فيقحمه معه في مغامرة للبحث عن هويته وذاته التي يحددها مسبقا في عنوان قصيدته، ولعل رغبة منتج القصيدة الرقمية —التي نشتغل عليها– في مشاركة الشاعر اللعب مع المتلقي وجعْلِه يعيش شعور المغامرة والاستكشاف أثناء تلقي القصيدة دفعه إلى الخروج عن المألوف وتأجيل عنوان القصيدة وهوّية صاحبها إلى المشهد الأخير منها.

المبحث الثالث: قصيدة "لاعب النرد " الرقمية والانفتاح على المفاهيم الجديدة (السير ذاتية والمونودراما والصوت-الموسيقى)

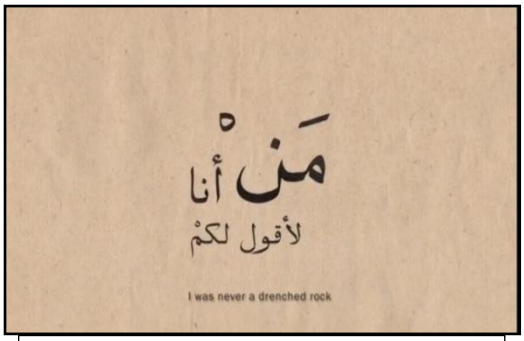
1- التجلّي البصري للعبة النرد في القصيدة:

يجعل الشاعر من قصيدته هذه لعبة نرد وحظه فيها هو ما يجعل منه بطلها سواء في ربحه أو خسارته، وفي الحقيقة أنّ لعبة الحظ والمصادفة هذه لا تقتصر على قصيدته فقط، بل تتجاوزها لتطابق الحياة بمجمل تفاصيلها وواقعها في نظره، **فقصيدة "لاعب النرد"** كما يرى "**شتيفان فايدنر** " (**StefanWeidner**)هي "مقاربة للمصير البشري الممتزج بتأثيرات فكرية وفلسفية ووجودية، تجد لها تعبيرا في الموروثات الشعبية والأسطورية والدينية، فهي قصيدة بلغة بسيطة تتعلق بالموت والآخرة"[246]، فالمصادفة التي تقوم عليها لعبة النرد يستحضرها الشاعر في أفكاره ورؤاه التأملية في الحياة واتجاه ذاته، إذ ينفي الشاعر في الأبيات الآتية مبدأ المصادفة عن ذاته أثناء بحثه عنها؛ ويقول:

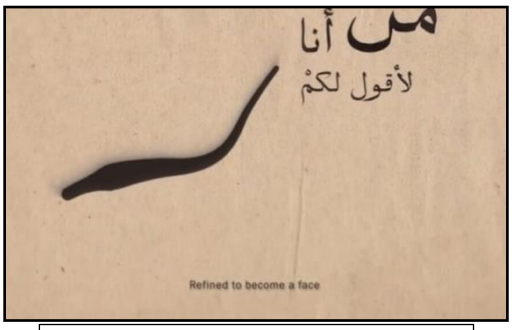
[246] – شتيفان فايدنر: رثاء الذات واستشراف الموت في قصيدة "لاعب النرد" لمحمود درويش، ترجمة: عبد اللطيف شعيب، 08 جانفي 2010، تاريخ الاطلاع: 05 ماي 2025، الرابط: https://qantara.de/ar/article/%D8%A2%D8%AE%D8%B1-%

"وأَنا لم أكُنْ حجراً صَقَلَتْهُ المياهُ
فأَصْبحَ وَجْهاً
ولا قَصَباً ثقَبتْهُ الرياحُ
فأَصْبَحَ نايًا ..." [247]

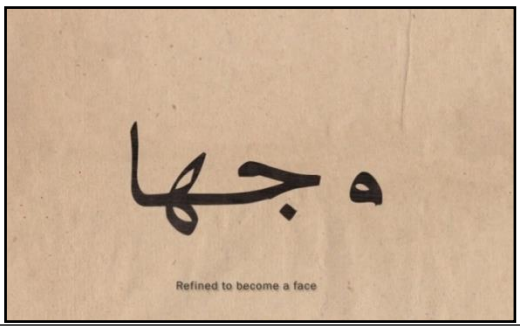
ينفي الشاعر عن ذاته الإنسانية العوامل الخارجية التي تعيد تشكيل الجمادات وتكسبهم هوّية أخرى تجعلهم ينتمون إلى عالم ما بالصدفة، ويتجسد هذا التحوّل في عالم القصيدة الرقمية من خلال الحركة الديناميكية التي تطرأ على مكونات القصيدة، مثال ذلك سقوط حركة السكون من فوق حرف النون في كلمة "من" في عبارة "من أنا" وتحولها لحجر، وسرعان ما يتحول هذا الحجر إلى مادة سائلة تتشكّل منها كلمة "وجها"، وتظهر هذه المراحل الثلاث في المشهد الثاني من القصيدة؛ كما يتّضح في الصوّر الآتية:



المرحلة الأولى؛ سقوط السكون من حرف النون وتحوله إلى حجر. الزمن: (0:23 /3:18).



المرحلة الثانية؛ تحول جسم الحجر إلى مادة سائلة متحركة.الزمن: (0:25 /3:18).



المرحلة الثالثة؛ تشكل كلمة "وجها" من المادة السائلة.
الزمن: (0:28/3:18)

[247] - محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص21.

تعكس هذه المراحل المصورة الحركة الرقمية لفعل "الصقل" الذي أحدثته المياه على الحجر في مشهد بصري يجمع بين الكتابة والأشكال المتحركة غير الثابتة التي تشكل تمثيلا بصريا للرموز التي تظهر في كلمات القصيدة، وتعبّر عن حالة القلق والاضطراب اللذين يعيشهما الشاعر.

ينطلق الشاعر(**محمود درويش**) في رحلة البحث عن ذاته الانسانية بنفي الصدف والعشوائية عن التي عبثت بالحجر والقصب والناي، ويجيب عن سؤاله، بأنّه "لاعب النرد":

"أنا لاعِبُ النَّرْد

أربَحُ حِينًا وأخْسَرُ حِينا

أنا مِثلُكُم

أو أقلُّ قَلِيلاً..."[248]

تظهر ملامح الاضطراب والتناقض في القصيدة بين رفض الشاعر أن تكون ذاته عرضة للصدف وبين أن يكون بطل لعبة أساسها الصدفة والحظ، ثم مايلبث أن يجد لنفسه انتماءا آخرا وهو "نحن" في قوله "أنا مثلكم"، رغبة منه في الانتماء إلى المجموعة أو إقحامنا نحن أيضا في حياة تقوم على رمي حجرة زهرة النرد، "ويكتنف سؤال الشاعر غموضا يحير المتلقي؛ فأناه وهويته بين مصراعي اللاصدفة حينا والصدفة حينا آخرا (...)، فدوال القصيدة لا تزال تحجب مدلول الآخر الذي سيحضر قسريا في ذهن المتلقي، وبذلك تنحصر وظيفة درويش في البحث عن الأنا والهوية وتوكل مهمة إيجاد الآخر للمتلقي"[249] الذي يستفزه تساؤله ويجعله يبحث هو أيضا عن مواطن الصدف في حياته.

2- اللغة والصورة بين الحضور والغياب في قصيدة "لاعب النرد" الرقمية:

تتجلى ظاهرة الحضور والغياب بين اللغة الخطية والصور في **قصيدة لاعب النرد** الرقمية بشكل واضح وبارز، إذ تستعرض هذه القصيدة هذا المقطع من الأبيات الشعرية في المشهد الثالث منها في

---

[248] - محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص21.

[249] – صليحة بوترعة: تشكيلات الهوية وأبعادها الدلالية في قصيدة لاعب النرد لمحمود درويش، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، المجلد05، العدد02، جوان 2022، ص245.

تجربة سمعية بصرية يستغني فيها المنتج الرقمي عن إظهار بعض العبارات باللغة الخطية ويعوّضها بصوت الشاعر وبأشكال بصرية ترمز لها. حيث نجد أن الصور تعمل على تعويض اللغة الخطية أو العكس في الكثير من المواضع، وتشكل هذه الظاهرة أحد الأساليب التي تعتمدها النصوص الرقمية لتحقيق تكامل وظيفي ودلالي بين اللغوي وغير اللغوي يسهم في تقوية الدلالة وإنتاج المعنى. فعندما تحل الصورة محل اللغة الخطية فإنها تحيل المتلقي بشكل مباشر إلى المدلول الذي يغيب حضوره في القصيدة التقليدية، خاصّة عندما تتجسد فيه خاصيّة الحركة فإنّ ذلك يضفي طبقة من المعاني والدلالات الوظيفية والجمالية، ويثير خيال وتأويل المتلقي في فك شفراتها لاكتشاف الدلالات البصرية التي تعوض النص اللغوي في سياق القصيدة الرقمية.

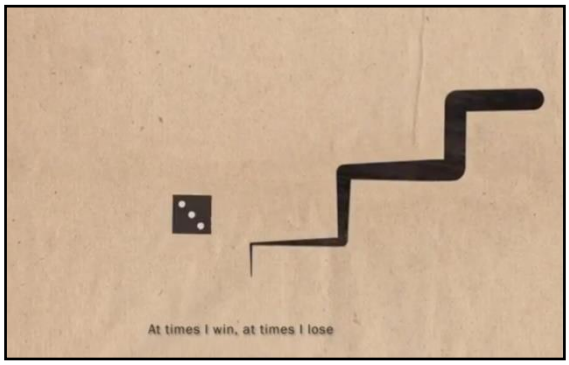
تتجسد ظاهرة الحضور والغياب –تطبيقيا– في **قصيدة لاعب النرد** الرقمية في المشهد الثالث من القصيدة، حيث تستبدل فيه عبارة "أنا لاعب النرد" الخطية بصورة رقمية متحركة تحمل مجموعة من "حجر النرد"؛ كما يتّضح في الصورة الآتية:

تغيب اللغة الخطية لعبارة "لاعب النرد" في هذا المشهد، وتُستبدل بحجر النرد وصوت الشاعر.

الزمن (0:40/3:18).

يختزل هذا المشهد وصف لعبة النرد للمتلقي ويحيله مباشرة إلى مدلولها الحسّي الموجود في العالم الواقعي؛ هذا من الناحية الوظيفية، أمّا من ناحية الدلالة الجمالية؛ فإنّ تعدد أوجه النرد (عدد النقاط في كل حجرة) يشي باضطراب الشاعر بسبب تعدد الاحتمالات والاختيارات التي عاشها، أمّا حركة رمي هذه الحجرات عشوائيا في المشهد فإنّها تؤكّد على الصدف التي تعج بها حياة الشاعر وجعلت منه "لاعب النرد"، علاوة على باقي الدلالات الغنية التي يحملها هذا المشهد عند تحويله العبارة التي تصف ما هو ملموس في الجملة الإسمية "أنا لاعب النرد" إلى ما هو رمزيّ وبصريّ.

ينتقل المنتج في **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية إلى تجسيد الأفعال المجرّدة في مشهد مرئي يتفاعل معه المتلقي الرقمي بصريا، ويظهر مثال ذلك الاستغناء عن الحضور اللغوي لعبارة "أربح حينا وأخسر حينا"، وتعويضها بالمشهد الآتي:

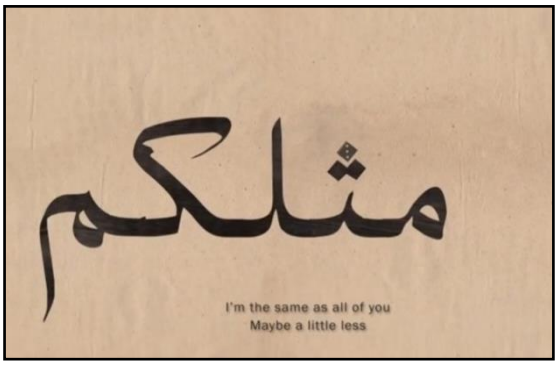


تغيب عبارة "أربح حينا وأخسر حينا" بلغتها الخطية في هذا المشهد، وتُستبدل بصورة حجر نرد يتدحرج من أعلى الدَّرج ساقطا نحو الأسفل، وصوت الشاعر. الزمن (0:42/3:18).

يُحوّل المنتج الرقمي في هذا المشهد المفهوم المجرّد لفعل الخسارة إلى صورة حسية تعبر عنه بصيغة مرئية تضفي على القصيدة الرقمية طابع التفاعل الحسي، تساعد المتلقي في فهم الجو العام للقصيدة، خاصّة عندما اختار المنتج تجسيد فعل الخسارة دون الربح، رغم أنّ الشاعر يقول "أربح حينا وأخسر حينا"، فإنّه يوجه المتلقي للفهم العميق والمباشر لقصدية الشاعر ومعاني القصيدة التي هيمن عليها الجانب السلبي من مشاعر الشاعر، **فقصيدة "لاعب النرد"** بشكل عام تنقل مأساة الشاعر وانكساراته، وبالتالي فإنّ الأرجح هو تجسيد فعل"الخسارة"، ويخلق هذا التحويل من المجرد إلى المحسوس علاقة متكاملة بين تجربة الشاعر "محمود درويش" اللغوية والعناصر البصرية غير اللغوية في التجربة الرقمية التي نقل فيها المنتج القصيدة من وسيطها الورقي إلى البيئة الرقمية.

يكشف الجانب الجمالي أيضا في تجسيد فعل "الخسارة" في **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية في مشهد بصري عن دور تحويل المجرد إلى محسوس في التعزيز من تفاعل المتلقي مع شعور الشاعر بالخسارة، خاصّة عند سقوط حجر النرد نحو إلى الهاوية نحو مصير مجهول، فإنّ هذه الحركة تجعل المتلقي ينسجم مع المشهد ويتفاعل معه في انتظار مصير الحجر، وهذه الحركة في القصيدة تمثل لحظة محورية مركزة الدلالة، تجعل مفهوم الخسارة أكثرة حضورا وقوة، وتزيد من تأثر المتلقي وتعمق إحساسه بتجربة الشاعر، ففكرة رؤية الخسارة بصريا تجعل المتلقي يستحضر بشكل غير مباشر تجربته الشخصية

ليشاركه إيّاها في لاوعيه، وهذا ما يسعى إليه الشاعر من خلال قوله "أنا مثلكم" التي توحي برغبته في الانتماء إلى المتلقي وأنه يشاركه نفس التجربة وقد وظّف المنتج الرقمي هذه العبارة بصيغتها اللغوية؛ كما يظهر في الشكل الآتي:



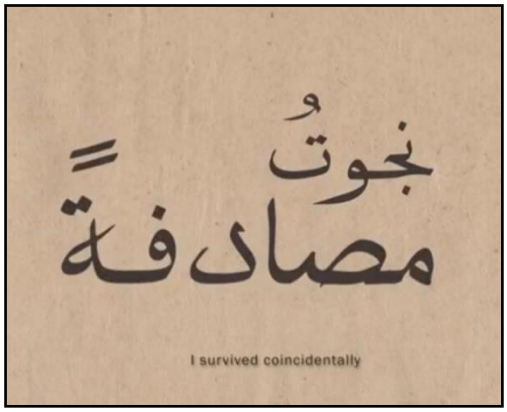
يُختتم المشهد الثالث صوتيا بعبارة "أنا مثلكم أو أقل قليلا"، بينما بصريا تظهر على الشاشة كلمة "مثلكم" فقط، الزمن (0:46/3:18).

يشكل العرض البصريّ لكلمة "مثلكم" باللغة الخطية أسلوبا فنيا يحمل دلالات وظائفية وجمالية يجب النظر فيها؛ ففي توظيف اللغة الخطية في سياق قصيدة رقمية ترتكز على الصور والرموز المرئية استعادة لسلطتها اللغوية في القصيدة، وتذكير للمتلقي بهوّية نص القصيدة الأصلي، وتحقق من خلال خطيتها علاقة تكاملية متبادلة بين الصورة واللغة لخلق معنى مشترك في القصيدة وتشكيله بوجهين مختلفين، أمّا دلالاتها الجمالية فتكمن في كسر الروتين الصوريّ غير اللغويّ في القصيدة وجذب انتباه المتلقي من خلال شكلها البارز باللون الأسود الغامق، وحجمها المرئي المهيمن على شاشة العرض في الوسيط الرقمي، وهذا أسلوب فني يعتمده المنتج الرقميّ ليجبر المتلقي على التوقف لحظة ظهور الكلمة على الشاشة والتفاعل معها بصريا وذهنيا، وعاطفيا أيضا، ويؤكدّ من خلالها على رغبة الشاعر الجامحة في الانتماء إلى الجماعة، وهذا ما يشي به نص القصيدة اللغويّ.

يبدع منتج **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية في التلاعب بحضور وغياب اللغة والصورة في القصيدة حين يستفز المتلقي للبحث عن "الأنا" الغائبة لغويا في عبارة "أنا مثلكم"، إذ يخلق مشهد سقوط حجرة النرد من الدَّرَج فوق كلمة "مثلكم"، وتحول هذه الحجرة إلى نقطة النقطة العليا من حرف الثاء لحظة محورية في القصيدة، فهو لم يكن مجرّد سقوط أو حركة في الفراغ، بل تتحوّل إلى حركة محورية تجسّد العلاقة بين الخسارة والانتماء والنجاة والمصادفة في القصيدة.

لحظة سقوط حجرة النرد فوق حرف الثاء لتكمل النقطة الثالثة، الزمن: (3:18/ 0:44).

يكتشف المتلقي الرقميّ المتفاعل مع القصيدة بصريا وذهنيا أنّ حجر النرد الخاسر هو ذات الشاعر الغائبة لغويّا، فالمنتج الرقميّ هنا استبدل لفظة "أنا" اللغوية بالحجر المتدحرج نحو الهاوية ليرمز به إلى فقدان ذات الشاعر السيطرة والثبات، متّجها نحو مصير مجهول، وأنّ نجاته من الوحدة والضياع كانت في انتمائه إلى كلمة "مثلكم" التي تعبر عن الجماعة (مثلكم= المتلقي= نحن)، ثم إنّ انتمائه إلى كلمة "مثلكم" لم يكن إلاّ صدفة، على عكس ما يظهر في المشهد الرقمي فإنّ المنتج قد تعمّد ضم حجر النرد إلى الكلمة، وبهذه المفارقة تتوالد الدلالات الجمالية في هذا المشهد البصري، وتصبح أكثر تركيزا ووضوحا في ظهور عبارة "نجوت مصادفة" لغويا، وبشكل بارز؛ كما يظهر في الشكل الآتي:



الزمن: (3:18/1:36).

تشترك هذه الصورة من المشهد السابع في قصيدة لاعب النرد الرقمية وظيفيا مع الصورة ماقبل السابقة (التي تظهر فيها كلمة "مثلكم")، و لا تختلف عنها أيضا في جمالية كسر مسار التلقي الصوري، إضافة ألأى كونها تمثل نقطة ارتكاز دلالية في القصيدة تربط بين العناصر اللغوية وغير اللغوية المرئية في القصيدة، وبما أنّ القصيدة ترتكز على دلالات مفاهيم الصدفة والحظ المجردة، فإنّ حضورها لغويا يؤكد على وعي الشاعر بدور الصدفة في نجاته، كما أنّ كتابة هذه العبارة باللغة الخطية

تحمل رغبة المنتج الرقمي في فرض حضورها في القصيدة بشكل واضح يدركه أي متلق مهما كان مستوى تفاعله أو إدراكه لدلالات القصيدة، لأنّها لحظة حاسمة تستوجب الفهم المباشر والدقيق.

3- ملامح السيرة الذاتية في القصيدة الرقمية:

توحي **قصيدة "لاعب النرد"** في جوهر موضوعها العام بتجربة شخصية ينقلها الشاعر للمتلقي، "فقد كشفت قصيدة "لاعب النرد" عن إلقاء الشاعر نفسه في إطار القصيدة **"السير ذاتية"** بكل ما تختزنه من ذاتية، حيث برز تكرار الشاعر لسؤال الذات (...)، وقد جسّد **"محمود درويش"** في القصيدة صفاته وسيرته بأبعادها المتنوعة وتجاربها المتباينة، لتنفتح القصيدة على حياته بمجرياتها المختلفة التي في غالبها معتمدة على الحظ والصدفة"[250]، فطالما التزم الشاعر بالتعبير عن قضايا وطنه "فلسطين" المحتل في قصائده، وعكس فيها تاريخ وطنه ومعاناة شعبه من استبداد الاحتلال الإسرائيلي، وتظهر ملامح تجربته الشخصية ومعاناتة وشعوره اتجاه وطنه في شعره بصفة عامة، والدلالات اللغوية في **قصيدة "لاعب النرد"** على وجه الخصوص تكشف عن سيرة ذاتية وتجارب شخصية عاشها الشاعر، بداية بالعنوان، ثم لازمة السؤال "من أنا لأقول لكم"، وباقي مقاطع القصيدة التي تصور لنا جانبا من حياة الشاعر؛ من بينها المقطع الذي يقول فيه:

"رَبِحتُ مَزيدًا منَ الصَّحْوِ
لَا لِأكُونَ سَعيدًا بِلَيْلَتِيَ الـمُقْمِرَة
بَلْ لِكَيْ أَشْهَدَ الـمَجْزَرَة"[251]

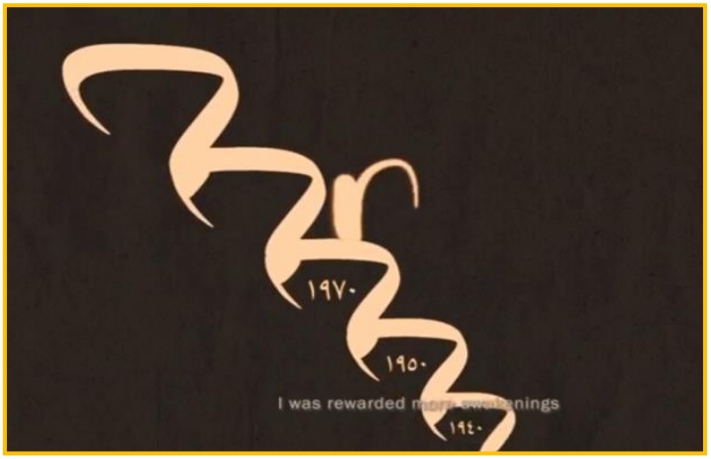
نَجد أنّ هذا المقطع الشعريّ من نصّ القصيدة يغيب بصريا عرضه اللغوي في القصيدة الرقمية، إلاّ أن العرض الصوتي لهذا المقطع اللغوي يكون حاضرا بصوت الشاعر ويتوازى مع المشهد السابع؛ الذي يظهر فيه سلمّ مكوّن من خمس درجات يصعد عليه وميض ضوئيّ بسلاسة وسرعة

---

[250] – هياء بنت علي بن ثنيان الثنيان: القصيدة السير ذاتية في شعر محمود درويش، مجلة حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، المجلد4، العدد35، (د.ت)، ص1094-1095.ينظر الرابط:
https://bfda.journals.ekb.eg/article_63667_a99ca7dbb2f47ebf00b49fff20f0da77.pdf

[251] - محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص24.

(خمسة ثوانٍ) نحو الأعلى، ثم يتشكّل في الدرجة الأخيرة من السلم في هيئة رجل يتأمّل القمر، وما يلفت الإنتباه في هذا المشهد هو أرقام السنوات الخمس التي تظهر أسفل كل درجة يصعد عليها الرجل (الوميض)، وعلى العموم فإنّ هذا المشهد يوحي بسيرورة الأحداث في القصيدة وتصاعدها، حيث يستوجب من المتلقي الرقمي المتابعة البصرية لحركة الوميض منذ انطلاقته الأولى والالتفات إلى باقي العناصر التي تظهر فيه، كما تظهر في الشكل الآتي:



مقطع من المشهد السابع.
الزمن (1:23/3:18 –1:21).

تتجاوز **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية محدودية إمكانيات وسيط القصيدة التقليدية في عرض سيرة الشاعر الذاتية، وتستثمر خصائص الوسائط المتعددة للكشف عن مراحل سيرته من خلال صورة السلّم، الذي يرمز المسار الزمني لحياة الشاعر ومراحلها المختلفة، فالرجل الذي يتشكّل من ديناميكية حركة الوميض صاعدا درجات السلم يمثّل الشخصية المحورية التي تدور حولها السيرة الذاتية في القصيدة ألا وهو **"محمود درويش"**، وكل درجة في السلم تمثل فترة زمنية من حياته تعكس عقبات رحلته وعراقيلها التي لا تخلو من التحدّي والجهد والألم والأمل والتأمّل كما يتجلى في القصيدة منذ بدايتها.

يتحوّل السلّم في **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية إلى علامة بصرية تحمل تيمة الزمن في ماضي الشاعر وحاضره ومستقبله ، وفق التسلسل التاريخي للسنوات الظاهرة أسفل درجات السلم (1940-1950- 1970-1998- 2002)، حيث تمثّل –هذه السنوات– أهمّ مراحل حياة

الشاعر، فقد جعل منتج القصيدة الرقمية من الانطلاقة الأولى في السلم تشير إلى مرحلة ولادة الشاعر[252] من خلال توظيفه سنة (1940)؛ التي تختزل قول الشاعر في القصيدة:

"وُلِدْتُ إلى جانِبِ البِئْر

والشّجَراتِ الثلاثِ الوحيدات كالراهباتْ

وُلدتُ بِلا زَفّةٍ وَبِلا قابلةْ" [253].

يحذف المنتج الرقمي العرض اللغويّ البصريّ والصوتيّ لهذا المقطع من **قصيدة "لاعب النرد"** التقليدية، ويرمز إليه في النسخة الرقمية بالدرجة الأولى من السلم (1940)، ولا يتوصّل إلى هذه الدلالة إلاّ المتلقي المنفتح على تاريخ حياة الشاعر، ليكتشف أيضا أن الدرجة الثانية من السلم تحيل إلى مرحلة طفولته المشتتة بسبب"عمليات العصابات الصهيونية لتهجير الفلسطينيين في عام 1948، اعتمدت فيها بشكل أساسي على مجموعة مجازر ارتكبتها بحق بعض القرى الفلسطينية، وحاولت من خلالها ترهيب الفلسطينيين ودفعهم إلى مغادرة أراضيهم، وهي حالة ساهمت فيها المذبحة بالتوازي مع البروباغندا التي ترافقت معها، وتُعَدُّ مذبحة دير ياسين النموذج الأساسي في هذا السياق، التي تعتبرها العديد من الدراسات حدثا مفصليا في تهجير الفلسطينيين عام 1948، واستمر الاحتلال بتهجير الفلسطينيين بوضوح إلى غاية منتصف الخمسينيات من القرن الماضي"[254]، وقد تسبّب هذا النفيّ والتهجير القمعي في ترك أثر التشتت على شخصية **درويش**، فعودته السرّية إلى فلسطين بعد أن "خرج طفلا بسبب نكبة وطنه إلى لبنان عام 1948، وعاد متسللا مع عمه بعد توقيع اتفاقية الهدنة بين فلسطين والكيان الصهيوني سنة 1949[255]، جعلته يعيش مرحلة مضطربة بين وجوده في وطنه ونفيه منه وهو موجود فيه.

---

[252] – تشير الأبحاث إلى أنّ ميلاده سنة 1941 أو 1942، لكن المنتج الرقمي في قصيدة "لاعب النرد" الرقمية قد اعتمد سنة 1940 ليدل على مرحلة ميلاد الشاعر لا السنة بذاتها، وتكون لها بذلك علاقة بتاريخ وطنه في هذه المرحلة من التاريخ.

[253] – محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص21.

[254] – محمد الأمين: تهجير الفلسطينيين.. حلم إسرائيلي لا ينام، 9 ديسمبر 2023، تاريخ الاطلاع: 15 ماي 2025. ينظر الرابط:-https://www.aljazeera.net/midan/reality/politics/2023/12/7/%D8%AD%D9%84

[255] – هياء بنت علي بن ثنيان الثنيان: القصيدة السير ذاتية في شعر محمود درويش، ص1100.

وقد انعكست بشكل واضح في دلالات هذه القصيدة وغيرها، فحضور ذاته وغيابها في قصيدة "لاعب النرد" مرتبطة أيضا بوسمه "حاضرا غائبا" وهو موجود في وطنه أين ينتمي، هذا المصطلح "الحاضر الغائب" **Present Absentee** الذي أطلق على ذرية الفلسطنيين الغائبين الحاضرين عام 1950؛ و"الحاضر الغائب" هو الفلسطيني الذي فرّ أو طُرد من منزله في فلسطين على يد القوات اليهودية أو الإسرائيلية أثناء حرب 1948"[256]، إضافة إلى طرده المتكرر واعتقاله بسبب نشاطاته السياسية ضد العدوان الصهيوني سنة 1961، وتحصله على عدة جوائز تفرض وجوده كذات حاضرة في المكان والزمان وبين الكلمات وفي التاريخ مقابل نفيه وغيابه من وطنه وعدم الاعتراف به فيه قد خلق داخله سؤاله الوجودي "من أنا" وجعله يبحث عنها ويستنكرها عبر قصيدته "لاعب النرد" وغيرها، ولعلّ أبرز القصائد أيضا التي سعى فيها درويش إلى سرد ذاته وتسجيلها في التاريخ قصيدته الشهيرة "بطاقة هوية الصادرة سنة 1964؛ والتي يخاطب فيها شرطيا اسرائيليا صرخة تحد جماعية للاحتلال الاسرائيلي. يقول فيها "سجل انا عربي ورقم بطاقتي 50 الفا" ما ادى الى اعتقاله العام 1967[257]. وقد أدّت كل هذه الأحداث والظروف إلى عيشه مراحل حياة مضطربة منذ طفولته انعكست ملامحها في شعره، وتجسّدت بشكل واضح في **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية من خلال اضطراب حركة الوميض أثناء صعوده درجات السلّم.

توجه **قصيدة "لاعب النرد"** في نسختها الرقمية المتلقي إلى الانفتاح على حياة الشاعر في الفترة الزمنية 1998 و2002 الظاهرة في الدرجتين الأخيرتين من السلّم؛ كما يوضحه الشكل الآتي:

[256] – مصطلح "الحاضر الغائب"، المعرفة، ينظر الرابط:
https://www.marefa.org/%D8%A7%D9%84%D8%BA%D8%A7%D

[257] – رحيل الشاعر الفلسطيني محمود درويش بعد خضوعه لعملية قلب، ينظر الرابط:
https://www.france24.com/ar/poetry-darwish-mahmud-palestinian-death

مقطع من المشهد السابع. الزمن (18:3/25:1 –23:1).

يقود الإنفتاح على هاذين التاريخين إلى مرحلة مهمة من حياة الشاعر، أين تدهورت صحتّه وتصاعدت الأحداث في وطنه المحتل، حيث خضع **درويش** لعملية جراحية لقلب مفتوح للمرة الثانية سنة 1998 –بعد أن أجراها سنة 1984–[258]، و تشكل نفس السنة (1998) ذكرى ألم جماعيّ لكل الشعب الفلسطيني الذي مرّت عليه في هذه الفترة ما يقارب نصف القرن على احتلاله من قبل الجيش الإسرائيلي منذ نكبة 1948.

وقد أشار **"محمود درويش"** إلى كل هذه الأحداث الشخصية والوطنية في القصيدة في المقطع الذي تزامن عرضه الصوتي مع المشهد السابع، حيث تتضح لنا من خلال هذه الأحداث الشخصية لشخصية الشاعر والوطنية مرامي قصيدته خلف (ربحه، صحوه، ليلته المقمرة، والمجزرة)؛ إذ تعبّر صحوته عن أنّ نجاته مصادفة من الموت في عملية القلب الأولى والثانية التي أربحتاه المزيد من الوقت والسنوات ليعيشها قد تأمّل أن يرى فيها ليلته المقمرة التي يرمز بها إلى استقلال وطنه بعد أن خلق "اتفاق أوسلو" المنعقد سنة 1993[259] في قلبه وقلب كل الفلسطنيين الأمل في استعادة السلام

---

[258] – – رحيل الشاعر الفلسطيني محمود درويش بعد خضوعه لعملية قلب، ينظر الرابط:
.https://www.france24.com/ar/poetry-darwish-mahmud-palestinian-death

[259] – يعدّ اتفاق أوسلو أول اتفاق رسمي بين إسرائيل ومنظمة التحرير الفلسطينية، وينص على "إنهاء عقود من المواجهة والنزاع، والاعتراف بحقوقهما المشروعة والسياسية المتبادلة"، وقد وقّعت منظمة التحرير الفلسطينية يوم 13 سبتمبر/أيلول 1993 الاتفاق الذي سميّ رسميا باسم "إعلان المبادئ الفلسطيني–الإسرائيلي.. أوسلو"؛ المصدر: الجزيرة– موسوعة فلسطين، اتفاق أوسلو، نشر بتاريخ: 13 سبتمبر 2023، تاريخ الاطلاع: 15 ماي 2025، ينظر الرابط:
https://www.aljazeera.net/encyclopedia/2011/3/28/%d8%a7% -

والأمن في فلسطين، إلاّ أنّه بدل ذلك قد شهد في السنوات التي عاشها بعد نجاح عملية قلبه الأخيرة مجزرة في وطنه سنة 2002؛ عندما "شن الجيش الإسرائيلي بين 03 و18 أفريل سنة 2002 هجوما واسعا على مخيم جنين للاجئين الفلسطينين استمرّ عدة أيام، وأسفر عن عشرات الضحايا، وخلّف دمارا هائلا في البيوت والبنية التحتية"[260]، وتتجسّد هذه المجزرة التي شهدها الشاعر بدل الليلة المقمرة في القصيدة الرقمية بتحوّل منظر القمر في الليلة الهادئة الذي يتطلّع إليه الشاعر من درجة السلم الأخيرة (2002) إلى انفجار رهيب، كما يظهر في الشكلين الآتيين:

لحظة تأمّل القمر

لحظة انفجار القمر

الجزء الثالث، والأخير من المشهد السابع.
الزمن (0:22– 0:23/3:18).

يتبيّن لنا من خلال الانفتاح على الأحداث التي تقود إليها درجات السلّم أن عمق التجلي البصري والمباشر لهذا العنصر غير اللغوي في القصيدة الرقمية مقابل سطحية التجلي اللغوي في القصيدة التقليدية قد حوّل التجربة الشعرية إلى سيرة ذاتية مرتبطة بأحداث تاريخية واقعية راسخة في الزمان والمكان قابلة للتتبع والتحليل، ينفتح المتلقي من خلالها على دلالات وظيفية وجمالية لا متناهية، حيث تصبح أيقونة السلم الزمني عنصرا مكملا لمعاني القصيدة وجزءا منها، يحقق فيها وظيفة سردية

[260] – 20 عاما على الاجتياح الإسرائيلي لمخيم جنين بالضفة، تاريخ النشر: 06 جوان 2022، تاريخ الاطّلاع: 18 ماي 2025. ينظر الرابط:
https://www.aa.com.tr/ar/%D8%A5%D8%B3%D8%B1%D

وتوجيهية وتكثيفية، فهو –السلم– يعزز السرد الزمني في القصيدة وفق تسلسل تاريخي يستند إلى محطات زمنية (السنوات) يضفي الانفتاح على أحداثها صبغة الملموسية والواقعية على التجربة الشعرية، وبهذا تتحوّل أيقونة السلم في القصيدة إلى بنية سردية بصرية موجهة للقراءة، وظيفتها توجيه المتلقي للسياقات الخارجية التاريخية وتكثيف الأحداث في اختزال مراحل حياة الشاعر.

أمّا من الناحية الجمالية فإنّ استراتيجية التنقل عبر درجات السلم يضفي على الأحداث التاريخية في القصيدة الحركة الديناميكية والحيوية التي تجعل منه نصا قابلا للاستكشاف، وتحافظ على جذب انتباه المتلقي نحو القصيدة والتفاعل معها بشكل أعمق، يجعله يشعر بمشاركة الشاعر رحلة حياته والانتقال معه في الزمن، كما أنّ الإستعار البصرية للسلم هنا تكسر نمطية الحركة المضطربة في القصيدة وتقود المتلقي نحو مسار زمني خطي يعيد له الشعور بالثبات والتوازن والواقعية بعد انغماسه في ديناميكية العالم الافتراضيّ.

4- الانفتاح على فنّ المسرح –المونودراما–:

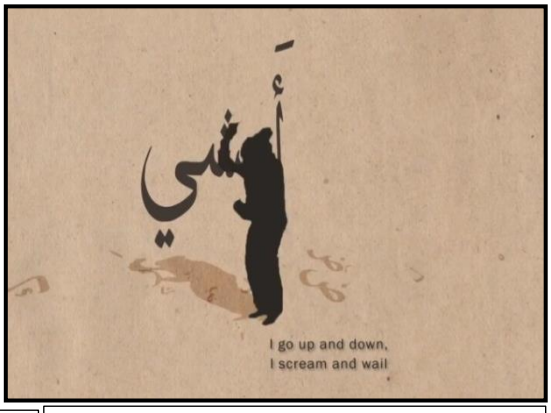
تتفاعل مكوّنات **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية السمعية والبصرية، اللغوية منها وغير اللغوية منذ بداية القصيدة وفق نظام من الحركة الديناميكية والنشاط الرقمي لتقديم القصيدة في عرض سمعي–بصري يقحم المتلقي في مشاهدة عرض مسرحي يستوجب تفاعله الحسي والفكري بدل بساطة الطريقة المألوفة في تلقي القصائد التقليدية، ولا تتحقق هذه التجربة الفنية إلا بتجاوز المنتج الرقميّ محدودية الوسيط الورقي الذي يستوعب **قصيدة "لاعب النرد"** التقليدية–الأصلية– فقط، والانتقال إلى رحاب خصائص الوسيط الرقميّ لاستغلال شاشته لعرض القصيدة في صيغتها الرقمية، حيث تتحوّل الشاشة في هذه التجربة الرقمية إلى عنصر يعوض خشبة المسرح التي تجري عليها أحداث العرض المسرح التقليدي، وتتطوّر وظيفتها إلى الانفتاح على إطار بصريّ متطور يستوعب مكوّنات القصيدة الرقمية ويعرضها للمتلقي.

يجدر بنا الإشارة إلى أنّ النص اللغوي **لقصيدة "لاعب النرد"** في حد ذاته يتضمن الخصائص الفنية التي تجعله نصا قابلا للتجسيد في عرض مسرحي؛ (التسلسل السردي، الشخصية، الحوار،

الفضاء الزماني والمكاني، الصراع، التوتر الدرامي...)، التي استثمرها منتج القصيدة الرقمية لخلق تجربة شعرية رقمية بخصائص درامية، وحوّلها إلى عناصر سمعية وبصرية تُـقّرب القصيدة من جنس المسرح، ويبرز هذا التجانس الأدبي بشكل واضح في المشهد الأخير من القصيدة الرقمية؛ المتزامن مع قول الشاعر:

أَمْشي / أُهَرولُ / أَرْكُضُ / أَصْعَدُ / أَنْزَلُ / أَصْرُخُ/
أُوَلْوِلُ / أُسْرِعُ / أُبْطِئُ / أَهْوِي / أَخِفُّ / أَجِفُّ / أَسِيرُ / أَطِيرُ /
أَرْكُضُ / أَنْسَى / أَرَى / لا أَرَى / (...)
أَتَذَكَّرُ / أَسْمَعُ/ أُبْصِرُ / (...)
أَهْذي / أُهَلْوِس / أَهْمِسُ / أَصْرُخُ / لا أَسْتَطيعُ / (...)
أَسْقُطُ / أَعْلُو / وأَهْبِطُ
/ أُدْمَى / وَيُغمَى عَلَيَّ

يُلخَّص المشهد السابع–والأخير– من **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية في أنّه عبارة عن عرض مسرحيّ مدته ثلاثين ثانية، يقدمه رجل يجسّد حركات مجموعة من الأفعال التي عبرّ عنها الشاعر –في المقطع السابق– ؛كما يظهر في الصور الآتية:



ظهور شخصية الممثل باللون البني الفاتح–الأبيض–؛ في جزء من المشهد السابع.

ظهور شخصية الممثل باللون الأسود؛ في بداية المشهد السابع ونهايته.

زمن المشهد السابع: (3:18/ 2:40– 2:10).

يشكّل الرجل في القصيدة شخصية ممثل مسرحيّ يقدم عرضا مسرحيا أقرب ما يكون إلى "المونودراما" التي ترتكز في تقديم عرضها على شخصية واحدة تقود الأحداث وتتحكم فيها، حيث "تتميز الشخصية المونودرامية بديالكتيكيتها، فهي متغيرة وتميل إلى التنويعات الدرامية التي تؤكدها من خلال تغير المشاعر والأفكار والانفعالات والأمزجة"[261]، فهذه الاضطرابات المعنوية الناتجة عن المعاناة النفسية والظروف المحيطة بالشخص تعبر عنها الشخصية المونودرامية بجسدها على خشبة المسرح بصورة حسيّة، بينما يعبر عنها الشاعر بصورة مجردة في قصيدته متوسلا اللغة، وفي كلتا الحالتين فإنّ الشاعر والممثل يشتركان في هذه المشاعر المكبوتة، فقط تختلف طريقة التعبير عنها، لذلك نجد أنّ المنتج الرقمي قد استعار شخصية الممثل في قصيدة "لاعب النرد" الرقمية لتحويل ما هو مجرد في القصيدة إلى مرئي.

يهيمن على العرض ظهور الممثل باللون الأسود وهو يؤدي حركات تجسد سلسلة من الأفعال – المضارعة– في تناسق تام مع الإيقاع الموسيقي، بينما يظهر باللون الفاتح في ثمانية أفعال فقط؛ (أجفُّ / أسيرُ / أطيرُ / أركضُ / أنسى / أرى / لا أرى / أتذكَّرُ) من أصل واحد وثلاثين فعلا[262]، ما يجعله شخصية ذات كيان بارز ترمز بشكل واضح إلى ذات الشاعر و تعبر عن الجانب المظلم منها، فظهور الممثل باللون الأسود في أغلب الأفعال يعبر –بصريا– عن المعاناة والحالة النفسية المحبطة التي يمر بها الشاعر، خاصّة في ظل الحرب التي يعيشها وطنه، وهي الفترة التي كتب فيها القصيدة، يجعل اللون الأسود هنا هو الأنسب للدلالة عن النهايات المأسوية التي يعيش وسطها والأفكار التي تختلج أفكاره ومشاعره.

أمّا اللون البني الفاتح القريب من الأبيض الذي يظهر باحتشام في العرض، فإنّه يرمز إلى الفراغ الذي يعيشه الشاعر، الليالي التي تبيض بوميض الصوراريخ والقنابل، البدايات التي لا تنتهي ما دام هناك مولود يولد في الحرب، ويرمز اللون الأبيض أيضا للموت حين يغطى به الشهيد في الحرب،

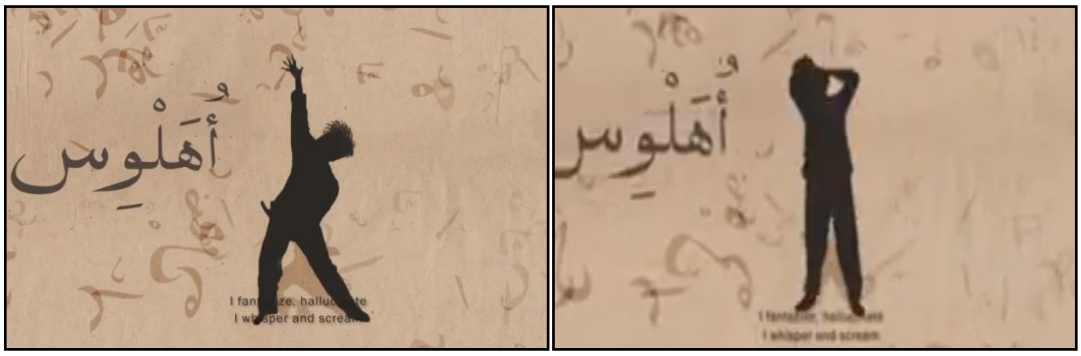
---

[261] – محمد محسن السيد: المونودراما أسس معرفية، مجلة الفرجة، تاريخ النشر 27 نوفمبر 2023، تاريخ الاطلاع: 18 ماي 2025، ينظر الرابط: https://www.alfurja.com/?p=50108

[262] – يظهر في نص القصيدة الأصلي أكثر من خمسين فعلا في هذا المقطع، إلاّ أنّ القصيدة الرقمية تكتفي بعرض –صوتيا– إثني وثلاثين فعلا فقط.

الأمل الضعيف...، وعلى العموم فإنّ هذا التداخل بين ثنائية اللونين المتناقضين في كافة مشاهد القصيدة يخلق جوا دراميا ويوحي بالصراع الذي يعيشه الشاعر، ويجسدها الممثل المونودراميّ حركيا.

تتحوّل شخصية الممثل إلى أداة مرئية رقمية تؤدي وظائف دلالية متعددة، كالتعبير عن اللامرئي؛ وذلك بتجسيد مشاعر وأحاسيس الأفعال المجردة التي يصعب التعبير عنها لغويّا في حركات جسدية تؤثر في المتلقي عندما يتفاعل معها بصريا، مثال ذلك:



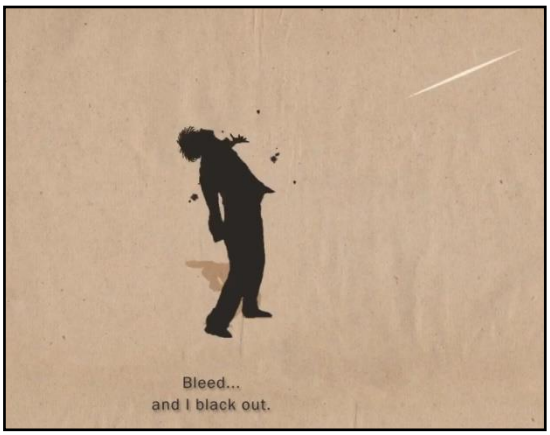
مشهد يجسد فيه الممثل –حركيا– مشاعر فعل الهلوسة المرتبط بتخيلات وأوهام ذهنية، بإمساك رأسه والقيام بيديه بحركات عشوائية تعبر عن إحساسه بأشياء غير موجودة. بينما تؤكد الحروف المتناثرة في الخلفية على الفوضى الداخلية وتفكك المعنى وعجز اللغة عن تشكيله. الزمن (3:18/ 2:25).

يؤدي الممثل في القصيدة الرقمية وظيفة أخرى مهمة تتمثل في تجسيد السرد البصري؛ إذ تحل بنية الممثل الرقمي في القصيدة الرقمية محل السرد اللغوي في القصيدة التقليدية، وتتحقق هذه الوظيفة عندما يجسّد سلسلة من الأفعال المتتالية بحركات جسدية متناسقة، حيث يصبح السرد هنا يعتمد على الوسائط المتعددة ويتوزع في المشهد بين الصورة والحركة واللغة والصوت، ما يؤدي إلى انفتاح السرد اللغوي في القصيدة على السرد المسرحيّ المونودرامي.

تنتهي القصيدة بمشهد مأساوي يموت فيه الممثل داميا، بعد علوه وهبوطه ثم إصابته برصاصة في ظهره، وهو مشهد يجسد المقطع الذي يقول فيه الشاعر (أعلو/ أهبط/ أُدمى/ ويغمى علي)؛ كما يظهر في الصور الآتية:

تجسيد فعل "أعلو".

تجسيد فعل "أهبط".



تجسيد فعل "أُدمى".

تجسيد فعل "يغمى علي".

تُبرز هذه النهاية بشكل واضح العلاقة الوثيقة بين الممثل في **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية والشخصية المونودرامية؛ إذ نجد أنّ "الشخصية المونودرامية تتميز بضعفها إنسانياً، فهي غالبا محبطة، يائسة عاجزة رغم امتلاكها لوعي متقدم، ربما لحقيقة أزمتها ومشكلتها (...)، الشخصية المونودرامية ضعيفة تواجه مصيرها بشكل فردي تتلقى ضربات دائمة من الآخرين"[263]، إذ تتقاطع هذه الخصائص مع حركات الممثل التي تجسد مشاعر شاعر واعٍ بوضع شعبه وملتزم بقضاياه في شعره، يعبر فيها عن عن معاناة فردية وجماعية في ظل الحرب. فتصبح حركات الممثل في **قصيدة "لاعب النرد"** بمثابة صرخات مكتومة وتعبيرات جسدية عن الألم والصمود والأمل الذي يغلب عليه اليأس، ويهزمه

[263] – محمد محسن السيد: المونودراما أسس معرفية، مجلة الفرجة، تاريخ النشر: 27 نوفمبر 2023، تاريخ الاطلاع: 18 ماي 2025، ينظر الرابط: https://www.alfurja.com/?p=50108

الموت مقتولا، والموت هنا قد يرمز إلى إمّا لنهاية الشاعر أو إلى انهياره الداخلي أمام هول الأحداث التي يعيشها وطنه "فلسطين".

يضفي ظهور عرض الممثل المونودرامي على **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية جمالية بصرية ناتجة عن إيقاع الحركة الديناميكية المتناسقة، والتي تمنح القصيدة طابعا تجريديا أثناء تجسيد الممثل للحركات التي تعكس مشاعر الشاعر في قصيدته، إضافة إلى إثارة مشاعر المتلقي بشكل أقوى من اللغة الساكنة وحدها، حيث يخلق تفاعل المتلقي مع الممثل بصريا وسمعيا تجربة جمالية متكاملة، تعزز من التكامل البصري اللغوي وتضفي إليه أبعادًا جمالية جديدة لا تستوعبها القصيدة التقليدية.

5- الصوت – الموسيقى :

يعدّ الجانب الصوتي عنصرا أساسيا في بناء النصوص الرقمية، وفي **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية نجد أنّ المنتج يستثمر خصائص الوسائط المتعددة للدمج بين أنواع متعددة من الأصوات وتنسيقها مع المكونات البصرية المتحركة في القصيدة لإثراء معاني القصيدة وتكثيفها، حيث تتحرّر القصيدة من صمت الوسيط الورقي وتنفتح على الموسيقى التصويرية وصوت الشاعر.

أ- الموسيقى التصويرية:

تستند **قصيدة "لاعب النرد"** على عنصر الموسيقى التصويرية[264] منذ بداية القصيدة إلى نهايتها، وتنقسم في القصيدة إلى أربعة أنواع؛ (الموسيقى الإفتتاحية، موسيقى العرض، الفواصل الموسيقية، الموسيقى الختامية)، وتتوزع هذه الأنواع في القصيدة بشكل منتظم ومتناسق مع العرض البصري واللغوي والمعنى فيها، بحيث تبرز القيمة الوظيفية والجمالية لكل نوع وفق مكانته في القصيدة.

أ.1- الموسيقى الإفتتاحية:

تُستهل القصيدة بمقطع موسيقي، مدته الزمنية اربعة عشر ثانية، (0:1 -0:14 /3:18)، يبدأ بضربة صاخبة على وتر آلة العود، ثمّ يجمع إيقاعه بين صخب الدمدمة المتقطعة على أوتار آلة العود،

[264] – أنظر: عنصر "الموسيقى التصويرية"، ص93.

والهدوء الذي يخلّفه الصدى الموسيقي، في إيقاع ينسجم مع المشهد البصري الذي افتتحت به القصيدة عرضها، يبرز دوره في تنبيه المتلقي ببداية القصيدة.

أ.2- موسيقى العرض:

تتمثل في قطعة موسيقية صادرة عن آلة العود، يتّسم إيقاعها بالاتزان والتسلسل النغمي، مع توقفات مدروسة، يتوقف فيها إيقاع آلة العود ليترك صدىً هادئا يطغى عليه صوت الشاعر وإحساسه –أحيانا–، وأحيانا أخرى يحاكي هذا الإيقاع تفاعلات الشاعر فيخلفّ إيقاعا متوترا وحادا يعكس مشاعر الشاعر ويعمقها، فيكون تأثيرها على المتلقي المستمع أصدق وأقوى.

تلازم موسيقى العرض صوت الشاعر على طول مسار إلقاءه للقصيدة، وتمتد من بداية المشهد الثاني إلى غاية نهاية المشهد السابع –ما قبل المشهد الاختتامي–، وتتناسق أنغام هذه الموسيقى مع موسيقى المشهد الافتتاحي والمقاطع الموسيقية الفاصلة، بحيث لا يشعر المتلقي المستمع بأنّها منفصلة عنهما، بل يتفاعل معها على أنّها قطعة موسيقية واحدة.

تتفاعل موسيقى العرض بشكل أساسيّ مع صوت الشاعر ما يجعل التجربة السمعية في القصيدة مزدوجة. وينتج عن هذا التزواج بين صوت الشاعر الطبيعي وصوت آلة الموسيقى علاقة تفاعلية ديناميكية تثري نشاط تجربة التلقي السمعي –والبصري أيضا– في القصيدة؛ إذ لا يقتصر توظيف هذا النوع من الموسيقى وهذه الأنغام –بالتحديد– كمجرّد خلفية موسيقية سطحية لصوت الشاعر والمشاهد المرئية في القصيدة، بل هي عنصر فاعل في القصيدة تعكس وتكمّل معانيها الضمنية، فالاستماع العميق لها مع التركيز في نبرة صوت الشاعر ومعاني كلماته يقودنا للجزم بأنّها تحاكي انفعالات الشاعر وأحاسيسه، بحيث يتغير حدة الإيقاع فيها بين حاد وهادئ، بطيء وسريع، للانسجام مع صوت الشاعر في ارتفاع حدة نبرته وانخفاضها، بطئها وسرعتها، وتصاعد حالته الشعورية أيضا، وكأنّها تسعى لتحقيق ذروة موسيقية تماثل الذروة الشعورية للشاعر في القصيدة.

أ.3- الفواصل الموسيقية:

يتخلل عرض **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية مقطعان موسيقيان قصيران، لا تتجاوز مدتهما الزمنية الثلاث ثواني، ويُمكن إدراجهما كفاصلة موسيقية؛ لأنّهما يفصلان بين المقاطع الشعرية في القصيدة الرقمية، ويختلف إيقاعهما –نوعا ما– عن إيقاع موسيقى العرض، بحيث يكون الإيقاع فيهما أسرع وأكثر حدة، لكن وفق تناغم وتناسق موسيقيين لا يشعر فيهما المتلقي بالخروج من القصيدة أو انتقال إلى فيديو آخر، إنّما يدرك أنّ هناك انتقال متسلسل من مقطع لآخر أو من حالة شعورية لأخرى في القصيدة نفسها.

تتوزع هاتان الفاصلتان الموسيقيتان في أزمنة منفصلة من القصيدة؛ الأول (0:51/3:18)، والثاني (2:07/3:18)، وعند التدقيق والمقارنة بين العرض اللغوي/ الصوتي للشاعر في كلمات ودلالات **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية والقصيدة الأصلية الكاملة في الديوان الورقي؛ يتبيّن لنا أنّ المنتج قد تعمّد توظيف هذين الفاصلتين الموسيقيتين في هذين الموقعين بالضبط من القصيدة؛ لأن كل فاصلة موسيقي تحمل وظيفة خاصّة بها، وتختلف عن الأخرى، ويمكن توضيحهما كما يلي:

الفاصلة الموسيقية الأولى: تتخلل القصيدة زمنيا(0:51/3:18)، لتفصل بصريا بين المشهد الثاني والثالث من القصيدة، بحيث تفصل بين المكونات البصرية في المشهد الثاني الذي يظهر فيه بعض الكلمات المكتوبة (وجها، نايا، مثلكم) وصورة حجر النرد والمشهد الثالث الذي يظهر فيه بشكل مفاجئ لا يتوقعه المتلقي صورة طفل أسفل الشجرة، فيحدث تغير مفاجئ للمكونات البصرية بين المشهد الثاني والثالث، أمّا لغويا فإنّ هذه الفاصلة الموسيقية تكشف عن انقطاع لغوي بين مقطعين شعريين في القصيدة، بحيث يتبين لنا من خلال المقارنة بين العرض اللغوي في القصيدة الرقمية ونص القصيدة الكاملة وجود مقطع شعري جد طويل محذوف[265] تعوّضه سمعيا هذه الفاصلة الموسيقية، وبهذا يتضح لنا أنّ الفاصلة الموسيقية الأولى تؤدي وظيفتان متكاملتان سمعيا وبصريا وتركيبيا.

الفاصلة الموسيقية الثانية: تتخلل القصيدة زمنيا (2:07/3:18)، تشترك الفاصلة الموسيقية الثانية مع الأولى في وظيفة الانتقال البصري بين المشهد السادس والسابع، بحيث يظهر في المشهد السادس

[265] – يمكن العودة إلى الديوان، ص21، ص22، ص23.

صورة طفل صغير، ثم يظهر في المشهد السابع بسن أكبر، في هيئة رجل، فتصبح هذه الفاصلة الموسيقية بمثابة مرحلة زمنية محذوفة من حياة الشاعر، تتطابق دلالتها الجمالية مع المعنى الضمني في قول الشاعر:

ناسِيًا ذِكْرَيايّ الصّغيرَة عَمّا أُريدُ مِنَ الغَدْ- لا وَقتَ لِلغَدْ-

إذ؛ يسبق هذا المقطعُ اللغوي الفاصلةَ الموسيقية الثانية مباشرة، فتعبّر عن انتقال زمني بين المشهدين، كما تفصل هذه الفاصلة الموسيقية بين حالتين شعوريتين لدى الشاعر، وبين انتقال في وتيرة موسيقى العرض من هادئة وبطيئة إلى حادة ومتسارعة، بحيث يزداد قوة وتوترا في تناسق مع انفعال صوت الشاعر وهو يلقي كلماته (أمشي، أهرول، أركض،...)، ما يجعل المتلقي ينتقل مع حالته الشعورية، وهنا تبرز الفاعلية الديناميكية للفاصلة الموسيقية؛ إذ تتحول إلى موسيقى ديناميكية تخلق تفاعلا جديدا بين المتلقي والعرض الصوتي للشاعر وتثري تجربته السمعية في تلقي القصيدة.

يصاحب دائما هاتان الفاصلتان الموسيقيتان صمت الشاعر مع عرض بصري يخلو من المكوّنات البصرية التي ألفنا مشاهدتها في القصيدة (كالنرد، أو الشجرة، أو الممثل...)، ففي كل مرّة يتوازى إيقاع الفاصلتان الموسقيتان مع عرض بصري لقطرة الحبر السائلة تقوم بنفس الحركة الديناميكية التي شهدناها في المشهد الإفتتاحي من القصيدة[266]، فيتحوّل هذا العرض الموسيقي القصير في توازي مع عرضه البصري إلى فاصل صامت ومجرد من المكونات البصرية، لكن لا يتجرّد من الدلالة والوظيفة، بحيث تعمل هذين الفاصلتين الموسيقيتين في قصيدة "لاعب النرد الرقمية" على تقسيم القصيدة إلى مقاطع شعرية تنبه المتلقي وتساعده في إدراك انتقال الشاعر من نفس شعري إلى آخر، وتسهمان أيضا في إثارة مشاعر المتلقي وكسر روتين إيقاع العرض الموسيقي في سمعه.

أ.4-الموسيقى الختامية:

يكسر إيقاع المقطع الموسيقي في المشهد الختامي من القصيدة؛ (2:42-3:18/3:18) رتابة إيقاع القطعة الموسيقية التي ألفها المتلقي المستمع طوال العرض، بحيث يتحوّل الإيقاع من صاخب ومتوتر

266 - أنظر: صورة "المشهد الافتتاحي لقصيدة لاعب النرد"، ص181.

-في نهاية المشهد السابع/ الأخير- إلى حزين وهافت في النهاية، يصاحبه مشهد بصري[267] تُعرض فيه صورة الشاعر –**محمود درويش**- وتاريخ ميلاده ووفاته (باللغة العربية واللغة الانجليزية)، وتتحرك هذه المعلومات في الشاشة بشكل تصاعدي بطيء، وهو مشهد تتناسق حركته البصرية مع المقطع الموسيقيّ، ما يجعله مشهدا ختاميا يحاكي نهاية عروض الأفلام السينمائية.

تتحوّل الموسيقى الختامية في **قصيدة "لاعب النرد"** الرقمية من مجرد إيقاع يخرج عن نمطية موسيقى العرض يوحي بنهاية القصيدة إلى بنية إيقاعية مبتكرة في التجربة الشعرية الرقمية تعكس رؤية داخلية وخارجية للقصيدة؛ حيث تتلخص في الأولى –الرؤية الداخلية- الجوّ العام للقصيدة الذي تسوده مشاعر الخوف والخسارة وفقدان الأمل والنهاية المأسوية، أمّا الرؤية الخارجية فإنّها تتكامل مع ملامح الحزن والحكمة والصمود التي توحي بها صورة الشاعر في المشهد الختامي، بحيث تُصبح تيمة موسيقية تحوّل شخصية الشاعر إلى أيقونة بصرية للحزن والحكمة في نفس الوقت، وفي كلتا الرؤيتين فإنّ طبيعة إيقاع الموسيقى الختامية يترك لدى المتلقي انطباعا قويا ودائما يؤكّد على المآسي التي يعيشها وطن الشاعر.

ب- صوت الشاعر:

ترتكز **قصيدة لاعب النرد** الرقمية في عرضها اللغوي على صوت الشاعر بشكل أساسي في كافة مشاهد القصيدة، ففي حين تظهر بصريا بعض الكلمات اللغوية في القصيدة وتغيب معظمها، نجد أنّ الإلقاء الصوتي لكلمات قصيدة "لاعب النرد" بصوت الشاعر-**محمود درويش**- يبدأ انطلاقا من بداية المشهد الثاني إلى غاية نهاية المشهد السابع؛ (3:18/ 2:33-0:30) بشكل متواصل، إلا في الفواصل الموسيقية فإنّه ينقطع.

يتّسم إلقاء الشاعر لكلمات هذه القصيدة بالعمق والإتّزان والوضوح اللغوي والحسّي، والقدرة على التحكم في معاني القصيدة من خلال التغيير في نبرة صوته بين شدة وهدوء، وارتفاع وانخفاض بما يتوافق مع توتر المشاعر والمعاني في القصيدة، بحيث تصبح العلاقة بين الصوت الخارجي للشاعر والبنية

[267] – أنظر: صورة المشهد الختامي، ص179.

الداخلية للنص اللغوي علاقة تكاملية؛ يتأثر فيها الشاعر بمعاني القصيدة ويؤثر بصوته وحالته الشعورية على بناء المعاني وتشكّل الدلالات فيها، فتعكس هذه العلاقة المعاني العميقة في القصيدة، لتؤكد على صدق مشاعر الشاعر، وتضفي تأثيرا عاطفيا قويا على المتلقي المستمع.

يتجاوز صوت الشاعر في **قصيدة لاعب النرد** الرقمية وظيفة الإلقاء والتأثير في المتلقي ليتحوّل إلى أداة رقمية لا يمكن توظيفها في النصوص الرقمية إلا باستثمار الوسيط الرقميّ والوسائط المتعددة، فيوظف صوت الشاعر كأداة رقمية تنقل تجربة الشاعر الحسية والوجودية عبر الوسائط المتعدّدة، ويتحوّل صوت الشاعر في القصيدة الرقمية إلى جزء من هوّيته القومية يفرض وجوده بلغته العربية في الفضاء الرقمي المنفتح على مختلف الثقافات، فالاستناد إلى صوت الشاعر في قصيدة يتسائل فيها عن من هو يجعل وجوده قويّا وصادقا، ينفي به استنكاره لذاته في عبارة "من أنا لأقول لكم" ويكون بمثابة إجابة صارمة عن ماهيّته، تفرض ذاته وحضوره في العالم الواقعيّ والافتراضيّ.

يمثل استخدام صوت الشاعر في قصيدة مرتبطة بسيرة ذاتية امتدادا لسرد الذات الشاعرة لذاتها، وتضفي هذه التقنية على أحداث القصيدة الرقمية إيحاءا بحقيقة الأحداث وواقعيتها، بدل تشكيك المتلقي في مدى صدق تجربة الشاعر الشخصية واستنادها إلى الواقع، خاصّة وأن القصيدة تنقل مراحلا من حياة الشاعر وتصف الجو المحيط به في وطنه المحتل، فيصبح صوت الشاعر بمثابة شاهد عيان على صدق ما تنقله القصيدة من أحداث، ويضفي أيضا طابعا حميميا يوطّد علاقته بالمتلقي ويخلق تفاعلا مباشرا بينهما حتى في ظل غيابه الجسدي.

يرتبط صوت الشاعر بالعرض المسرحيّ في القصيدة ارتباطا وثيقا، حيث يتحوّل إلى وصف لغوي لما يعرضه الممثل المونولوجي في المشهد السابع وهو يقوم بتجسيد الأفعال التي تتضمنها القصيدة، إذ يظهر للمتلقي الرقميّ الذي يشاهد العرض البصريّ ويستمع إلى العرض الصوتيّ أنّ صوت الشاعر هو الذي يعبّر لغويا عن حركات الممثل، لكنّ في الحقيقة فإنّ العملية هنا عكسية؛ وذلك لأنّ إلقاء الشاعر الصوتي للقصيدة قد سبق انتاج القصيدة الرقمية بسنوات، ما يعني أنّ المنتج قد نسّق حركة المشهد البصري لتتناسق وتنسجم مع تغير طبقات صوت الشاعر ونبرته، وتتناسب مع انفعالاته وليس

العكس، لكن على العموم يمكن القول إن صوت الشاعر في القصيدة الرقمية يصبح أداة تعبير درامية، ويتحوّل إلى الصوت الداخلي لشخصية الممثل المونولوجي يعكس انفعالاته وحالاته النفسية المتغيرة.

يكسر صوت الشاعر في **قصيدة "لاعب النرد الرقمية"** حدود التلقي التقليدي، ويحوّل التجربة إلى تجربة إنسانية تحمل رؤى عميقة وتنفتح على شخصيته والواقع الذي يعيشه وطنه، إذ يتحوّل الشاعر هنا إلى ملقٍ، سارد، مؤلف، وممثل ليؤكّد حضوره وذاته التي ترمز لكل الشعب الفلسيطيني في كلا العالمين؛ الواقعي والافتراضي.

بعد رحلة الإبحار في أعماق بُنى **قصيدة "لاعب النرد" الرقمية**، والتعرّف على شكلها في وسيطها الورقيّ، نكتشف أنّ القصيدة بعد انتقالها إلى الفضاء الافتراضيّ بهذه الصيغة الرقمية قد تحوّلت إلى فضاء مليء بالمفاجآت والتحديات، يتحوّل فيه المتلقي من مجرّد قارئ بسيط يستنطق حروف نص لغوي، إلى مغامر مستكشف يسعى لفك شفرات ورموز العناصر اللغوية وغير اللغوية في القصيدة والكشف عن دلالاتها الجمالية والوظيفية، إضافة إلى الكشف عن العلاقة القائمة بينهما.

الخاتمة

الخاتمة:

تبلورت في ختام هذا المسار الدراسيّ للأطروحة الموسومة بـ: **"تمظهرات هوية النص الأدبيّ من الوسيط الورقيّ إلى الوسيط الرقميّ (بحث في المفاهيم والإشكاليات)"**، مجموعة من النتائج النظرية والتطبيقية التي تعكس هوّية النص الأدبيّ في وسائطه المتعددة (الورقية، الرقمية)، وتُبيّن الحدود المفاهيمية والإشكاليات المرتبط-ة بمجال "الأدب الرقميّ" وتُثري النقاش حوله، وفيما يأتي نعرض أبرز هذه النتائج:

- ✓ تمكّنت العولمة الرّقمية بفضل وسائطها التكنولوجية من خلخلة ثوابت عالم الكتابة وإحداث تحوّلات جذرية في خصائصها، بداية بتحوّلها الوسائطيّ الذي أدّى بشكل مباشر إلى إحداث تغيّرات ظاهرة على مستوى بنيتها الشكلية، فأصبحت كتابة رقمية ذات طبيعة ديناميكية تتداخل فيها الحروف اللغوية والرموز التعبيرية والأشكال المتحرّكة التي لا تستوعبها الوسائط التقليدية.
- ✓ أدّى تحوّل شكل الكتابة ووسيطها إلى إعادة صياغة مفهومها ووظائفها بما يتوافق مع هوّيتها الجديدة، فقد أصبحت الكتابة بمفهومها المعاصر تتجاوز كونها مجرّد تدوين نصوص لغوية على الورق إلى ممارسات تفاعلية مرتبطة بالوسائط المتعدّدة، وقد قلّص هذا التطوّر المفاهيمي للكتابة من بعض وظائفها التقليدية وطوّر من بعضها، وأمدّها بوظائف متطورة تخدم العصر الرقميّ، أهمّها: التواصل التفاعلي والمشاركة الثقافية في الفضاء الافتراضي، فاستدعت هذه التحوّلات معايير نقدية جديدة تناسب خصوصيات الكتابة الرقمية وتلائم بيئتها الرقمية؛ التي تختلف فيها علاقة المنتج بالمتلقي عن طبيعتها في الوسائط التقليدية.
- ✓ يتجاذب ظهور الأدب الرقميّ عاملين أساسيين تزامن ظهورهما في مسار التحوّلات العميقة للعصر منذ القرن العشرين، هما: التقنية التكنولوجية وفلسفة ما بعد الحداثة، في إنتاج نصوص أدبية بإمكانيات رقمية تلبّي بها حاجة العصر الرقميّ وتواكبه من خلال الانفتاح على الفضاء الرقميّ.

هذا الأخير الذي يعتبر نتاج تحوّلات فكرية وثقافية أرستها فلسفة ما بعد الحداثة، والخطابات الغربية التي تؤمن باللامركزية وتدعو إلى التعددية الثقافية والتواصل التفاعليّ.

- ✓ يكتسب النصّ الأدبيّ من الوسيط الرقميّ خصائص جديدة تؤثّر على هوية النص الأدبي بتحويله من نصّ ينحصر في اللغة الخطيّة إلى نص تظهر فيه عناصر غير لغوية لا تستوعبها الوسائط التقليدية، فينتقل بها إلى عالم افتراضيّ يُكسر فيه نمط التلقيّ التقليديّ.
- ✓ يبرز في الأدب الرقميّ ثلاثة أنواع نصيّة هي (النص الإلكترونيّ، النص الرقميّ، النص التفاعليّ)، يخضع هذا التقسيم لمعايير ديناميكية وتفاعلية هي (السكون والحركة والتفاعلية)؛ حيث تنتمي النصوص الأدبية ذات العناصر اللغوية وغير اللغوية الساكنة التي يمكن نقلها إلى الوسيط الورقيّ دون أنّ تتأثر بنيتها الشكلية إلى الإلكترونية، بينما النصوص الأدبية التي تحتوي مكوّناتها على الحركة البصرية أو السمعية هي نصوص رقمية لا تظهر إلاّ في الفضاءات الرقمية، أمّا النصوص التفاعلية فقد تكون إلكترونية أو رقمية ذات نسق إيجابي تمنح المتلقي فرصة البناء فيها.
- ✓ أثرّ هذا التحوّل الوسائطيّ على مركزية وهامشية المنتج والمتلقي في الأدب الرقميّ، وذلك بتحوّل المتلقي الرقمي إلى عنصر ذي فعالية أعلى مقارنة بفاعليته عبر الوسيط الورقيّ، حيث يؤثر تفاعله السلبي أو الإيجابي مع النص على تطور مساره في الفضاء الرقميّ.
- ✓ يتخلّى التفاعل النصيّ في نصوص الأدب الرقمي عن المسار الخطي التقليدي، واتّخذ شكل الدورة الإلكترونية؛ التي يُصبح فيها المتلقي في علاقة تفاعل مباشرة مع المنتج والنص عبر الوسيط الرقميّ الذي يجمع كافة أقطاب العملية الإبداعية في فضاء واحد.
- ✓ يشير التتبع التاريخيّ لبداية ارتباط الكتابة بجهاز الحاسوب إلى أنّ سبب تسمية النصوص الناتجة عن هذه العلاقة بـ: "النص التشعّبي- **Hypertext**" تعود إلى افتقار جهاز الحاسوب في بداياته لآليات الدمج بين المكونات اللغوية وغير اللغوية وانتاج هذه المكونات متشعبة كل على حدة في ملف مستقل عن الآخر، ومع تطور هذه الوسائط الرقمية تعدّدت أنواع النصوص وتعدّدت

تسمياتها بتعدد خصائصها، (النصّ الإلكترونيّ، النصّ المترابط، النصّ الشبكيّ...) وبما أنّها كلها ترتكز في انتاجها وتلقيها على الوسيط الرقمي (حاسوب، هاتف...) فإنّها التسمية المناسبة لهذا المجال هي "الأدب الرقميّ" نسبة إلى الوسيط.

- ✓ يستوجب إنتاج الأدب الرقميّ خلفيات معرفية تجمع بين الإبداع الأدبي والبرمجة الرقمية، ما يجعل تسمية "مؤلف أو كاتب" تبخس حقّ منتج نصوص الأدب الرقميّ، والتسمية المناسبة له "المنتج الأدبي الرقميّ"، لأنّها تتضمن الوظائف التقنية والتشكيلية والإخراجية والبرمجية، التي يقوم بها المنتج إضافة إلى سمة الإبداع الفنّي التي يقوم بها لتحقيق العملية الإبداعية الرقمية.
- ✓ يواجه المنتج الأدبي الرقميّ إشكالية معقّدة مرتبطة بمركزية دوره في العملية الإبداعية، إذ يسلبه الوسيط الرقميّ سلطته المطلقة على نصّه، فهو لا يكتفي بمنح المتلقي فرصة التفاعل المباشر مع النصوص فقط، بل يمنح هذا التفاعل النصيّ الرقميّ فرصة الانفتاح والانتشار شأن المنتَج بالضبط، ويضمحل دور المنتج أكثر في النصوص التفاعلية؛ لأنّ المتلقيّ فيها ينافسه مكانته في بناء النصّ.
- ✓ تتحدّد وظائف التلقي في مجال الأدب الرقميّ في (الإبحار، التأويل، التشكيل، الكتابة)، وهي وظائف يتفاوت حضورها في النصّ حسب نوعه وبنيته الشكليّة التي تُعرض للمتلقي الرقميّ على سطح شاشة الوسيط، ويحدّد نوع المتلقي ووظائفه ودوره وفق نوع النص الذي يتحكّم فيه المنتج الرقميّ بالدرجة الأولى.
- ✓ يصعب الإمساك بإشكاليات الأدب الرقميّ وحصرها في عدد معيّن، لأنّها تتجدد وتتشعّب أبعادها بتطوّر الوسيط الرقميّ وديناميكيته، إضافة إلى مرونة وتسارع وتيرة تغيّر المجالين (الأدب والتكنولوجيا) استجابة للتحوّلات الاجتماعية والثقافية؛ التي تتّسم بالسيولة في العصر الرقميّ، كما أنّ عدم اتّضاح المعالم النظرية والإجرائية للأدب الرقميّ بشكل تام، يُعيق عملية تحديد هذه الإشكاليات ورصدها، التي يمكن الحديث عن بعضها، منها:

- إشكالية "التحوّر والتغير " في نصوص الأدب الرقميّ: تنبثق هذه الإشكالية من عوامل تقنية وإبداعية تتسبّب في تحوّل بنيته الشكلية باستمرار، تتمثّل العوامل التقنية في ديناميكية الفضاء الرقمي وعدم استقراره على مظهر موحّد، ويؤثر هذا التغيّر على كافة أنواع النصوص الأدبية، بينما يرتبط العامل الإبداعي فقط بالنصوص التفاعلية؛ لأنها تخضع لإضافات المتلقي فيها، ويُعرقل هذا التجدّد المستمر للنص الأدبي نشاط المتلقي ووظائفه، لأنّه يتحوّل إلى متاهات نصية خارجة عن سيطرة المنتج والمتلقي.
- إشكالية "التجنيس" في الأدب الرقميّ: يتجدّد ظهور هذه الإشكالية من كونها تجمع بين مجالين مختلفين، إذ يتحوّل الوسيط الرقمي من مجرّد حامل للنص الأدبي إلى عنصر أساس في بناءه، ما يجعله مكونا دخيلا على الأجناس التقليدية، كما أنّ توظيف خصائص الوسيط الرقمي غير اللغوية ودمجها في الأجناس الأدبية التقليدية يجعلها محط تساؤل أجناسيّ ونوعيّ أيضا.

تتفاوت طبيعة إشكالية "التجنيس" في الأدب الرقمي باختلاف أنواع نصوصه، إذ تظهر بسيطة في النصوص الإلكترونية ذات النسق السلبي؛ لأنّها لا تتعمّق في توظيف المكونات غير اللغوية ويقتصر بناءها على المنتج فقط، بينما تتعمّق هذه الإشكالية في النصوص الرقمية عند انفتاحها على الفنون الأخرى السمعية والبصرية وتتجانس مع مكوّناتها اللغوية الأدبية.

كما تتأزّم إشكالية "التجنيس" في النصوص الأدبية التفاعلية مقارنة بالنصوص الإلكترونية والرقمية المنغلقة، لأنّ مكونات النص التفاعلي في تجدّد مستمر بسبب استجابته للتفاعلات البنائية التي قد يضفي فيها المتلقي أجناس أدبية متنوعة تندمج مع النص الأصلي، ما يخلق تساؤلات حول المرجع المعتمد في تجنيس النص التفاعلي؛ (نص المنتج أم نص المتلقي؟ هل نأخذ بعين الاعتبار الذي يستحوذ على مساحة أكبر؟ أم نرجح الكفة للقيمة الجمالية بينهما؟)، وهي أسئلة لا تستدعي إجابات فاصلة بقدر ما تسعى للكشف عن مدى تأزّم إشكالية التجنيس في النصوص الأدبية التي تتناسى حدودها الأجناسية التي يجب الالتزام بها لعدم الانفلات من المجال الأدبيّ.

- إشكالية النقد الرقمي (المقاربة النقدية): لا يزال النقد الأدبي عاجزا عن تحديد آليات نقدية تواكب التحوّل الوسائطي والتطوّر الشكليّ للأدب الرقميّ، ويمكن القول إنّ النقد الأدبيّ الرقميّ لا يزال عالقا في أولى مراحله التي تقوم على تحديد خصائص النصّ الأدبيّ لفرزه وتمييزه عن بقية النصوص؛ التي تتداخل معه في الفضاء الرقميّ.

✓ لا يقتصر الأدب الرقميّ على النصوص التي أُنتجت مباشرة بواسطة الوسيط الرقميّ، بل يشمل أيضا النصوص الأدبية الورقية التي استثمرت الوسيط الرقمي في إضفاء خصائص رقمية لتعزيز دلالاتها الجمالية وإثراء معانيها، وقد برز في هذا النوع جنس الشعر بشكل خاص، لأنّه يتميّز بلغة مكثفة يسهل ربطها بالعناصر غير اللغوية.

✓ تستثمر القصيدة الرقمية الوسائط المتعدّدة لاكتساب خصائص رقمية تشمل (الحركة، الصوت، الصورة، الألوان، أشكال خطيّة...) تميزها عن نظيرتها الورقية بأنّها تجمع بين اللغوي والسمعي والبصري، وتفقد القصيدة بهذه الخصائص القدرة على الانتماء إلى الوسيط الورقي، ما يجعلها تمتلك هوية جديدة هي "الرّقمية".

✓ لا تزال العتبات النصية في الأدب الرقميّ تحافظ على كونها نصوصا داخلية وخارجية موازية تُسهم في إنتاج النص وتعمل على تحديد هويّته وتمييزه عن غيره، إلاّ أنّها تطوّرت من الناحية الشكلية والمفاهيمية، وأصبحت تُعنى أيضا بالعتبات الرقمية الوظيفية، وهي مكونات الفضاء الرقميّ التي تحيط بالنص، تتسم بالديناميكية وعدم الثبات الشكلي، وتكمن وظيفتها الأساسية في تهيئة البيئة المناسبة للنصّ لممارسة حضوره، وتوجيه المستخدم الرقمي لاكتشاف النص والتفاعل معه.

✓ تنتمي قصيدة "لاعب النرد–المتحركة" لمحمود درويش إلى القصائد الرقمية، التي انسلخت من هويتها الورقية واستغلت الوسيط الرقمي لاختزال لغتها الخطية في رموز وعلامات مرئية غير لغوية ودمجها بعناصر سمعية متكاملة في سلسلة من المشاهد تجمع بين الصورة والصوت في شريط "الفيديو".

بناء عليه، جاءت هذه الدراسة لتعالج أهم مفاهيم هوية النصّ الأدبيّ في الوسيط الرقميّ وإشكالياته؛ بدء بإرهاصات الأدب الرقميّ في نهايات القرن العشرين، غير أن الفجوة الرقميّة حالت دون ممارسته الإبداعية إلى بدايات القرن الحادي والعشرين، ومنه ركزنا في بحثنا هذا على تقديم الإبداعات الغربية و العربية في مجال الأدب الرقميّ والدراسات النظرية التي أسّست له، من خلال تقديم وجهات نظر الباحثين المختلفة، وتعتبر هذه المراجعات بمثابة نقطة انطلاقة للدراسات اللاحقة، تُسهل عليها بناء تراكم معرفيّ متين في هذا المجال، والكشف عن التداخلات والفجوات بين الدراسات.

كما سعت هذه الدراسة إلى الفصل بين أنواع نصوص الأدب الرقميّ(النصّ الإلكترونيّ، النصّ الرقميّ، النصّ التفاعليّ) والموازنة الدقيقة بينهم، وهي التي ستسهم – لاشك- في إزالة الغموض وفك التشابك بين أنواع المفاهيم والمصطلحات المرتبطة بهذا المجال، إضافة إلى تحديد الإطار النظري المناسب للتجارب الإبداعية فيه، وإرساء أسس مفاهيمية واضحة تعمل على توجيه الأبحاث النظرية المستقبلية إلى فهم تطوّرات أنواع الإبداعات الرقمية ، لا سيما مفهوم النقد الرقميّ وأهم مرتكزاته الذي يتحدد من خلال آليات إجرائية تناسب كلّ نص وفق نوعه.

تعالج هذه الدراسة أيضا مجموعة إشكاليات مرتبطة بمفهوم الأدب الرقمي، منها: إشكالية تجنيس نصوص الأدب الرقميّ من رؤية خاصّة تنطلق من أنواع نصوصه وأدوار أقطاب العملية الإبداعية فيه، وتغير وظائفهم وسلطتهم (المنتج والمتلقي)، مستهدفين في ذلك الكشف عن أسباب اصطدام بعض نصوص الأدب الرقميّ ومصيرها من اللا-تجنيس الأدبيّ، ما يُسهم في إلهام المبدعين في خوض تجارب إبداعية رقمية تتكئ على أسس نظرية تُثري من إبداعاتهم، حتى تكون لها مكانة في الأدب والنقد.

بالإضافة إلى إشكالية النقد الأدبي الرقميّ، الذي لا يزال في حاجة ماسّة للدراسة والبحث لتحديد آليات تناسب أنواع نصوص الأدب الرقميّ، على الرغم من أنّ طبيعة نصوص هذا المجال تبيّن بأنّها ستنفلت من سلطة النقد وآلياته، لأنّها ذات طبيعة زئبقية ومتغيرة في حين أنّ النقد يتطلّب نصوصا ثابتة لإرساء آلياته الثابتة.

في الأخير نأمل أن تكون هذه النتائج إضافة قيّمة في مجال الأدب الرقمي، لأنّها تفصل في المفاهيم والإشكاليات وتفتح آفاقا مستقبلية للبحث في هذا المجال، نتطلع من خلالها أن تخوض بشكل خاصّ إشكالية النقد الأدبي للنصوص الرقمية؛ انطلاقا من كون عناصرها الرقمية وغير اللغوية هي جزء لا يتجزأ منها، والأخذ بعين الاعتبار هوّية هذه النصوص ووسيطها.

وختاما نحمد الله حمدا كثيرا على توفيقه لإتمامنا هذا البحث العلمي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

أ- المصادر:

أ 1- المصادر الرئيسية:

1. محمود درويش: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، دار الريس للنشر، ط1، 2009. رابط الديوان:
file:///C:/Users/admin/Desktop/th%C3%A9sF/65114.Foulabook.com.2018-03-03.1520119918.pdf
2. قصيدة "لاعب النرد – المتحركة"، الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=aehlMo644ZU

أ 2- المصادر الثانوية:

1. اسماعيل البويحياوي: حفنات جمر، الرابط: http://narration-zanoubya.blogspot.com/2014/07/blog-post_6682.html
2. حمزة قريرة: أدب الطفل التفاعلي- قصة العقرب، الرابط:
https://www.litartint.com/2018/11/InteractiveChildLiterature.html
3. حمزة قريرة: الرواية التفاعلية، رواية الزنزانة رقم 06، الرابط: https://www.litartint.com/2018/11/blog-post.html
4. حمزة قريرة: المسرح التفاعلي- تجربة مسرحية، مسرحية "بلا نظارات الحياة أفضل"، الرابط:
https://www.litartint.com/2018/11/blog-post_6.html
5. حمزة قريرة: المقامة التفاعلية: مقامات الوهن العربي https://www.litartint.com/2018/11/blog-post_82.html
6. سعاد عون: دمعة وشمعة، الرابط:
https://www.youtube.com/watch?v=_Ia4azRmN2M&pp=ygUj2LPYudin2K8g2LnZiNmGINiv2YXYu
7. محمّد أشويكة: محطات، احتمالات، الرابط: https://chouika.net/P1.htm
8. محمد حبيبي: بصيرة الأمل 2017، الرابط:
https://www.youtube.com/watch?v=SUdwXz81MfE&feature=youtu.be
9. مشتاق عباس معن: الموقع الرسمي للدكتور مشتاق عباس معن، القصيدة التفاعلية الرقمية "تباريح رقمية"، الرابط:
https://dr-mushtaq.iq/
10. مشتاق عباس معن: لا متناهيات الجدار الناري، الرابط: https://dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/index.html
11. مشتاق عباس معن: وجع مسن، الرابط: https://dr-mushtaq.iq/msn/index.html

12. مشتاق عباس معن: وجع مسن، الرابط: https://dr-mushtaq.iq/msn/index.html

13. Angela Plohman: Eduardo Kac, GFP Bunny, 2000, Site: https://www.fondationlanglois.org/html/f/page.php?NumPage=279

14. Mark Bernstin: Storyspace 3 for macos, https://www.eastgate.com/storyspace/index.html

15. afternoon, a story by Michael Joyce, https://www.eastgate.com/catalog/Afternoon.html

16. Tibor Papp: Poème Numérique "Les très riches heures de l'ordinateur", 09/12/2023، visité le 29/09/2023, https://www.youtube.com /watch?v=uRmpjNzqYCE

17. Yuri Gargarin: https://gagarin.life

ب- المراجع:

ب1: المراجع العربية:

1. إبراهيم أحمد ملحم: الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2013.

2. أحمد علوي ملجمي: الوعي النقدي بتحولات القصيدة العربية "القصيدة الرقمية نموذجا"، دار فكرة كوم للنشر والتوزيع، ورقلة-الجزائر، ط1، 2023.

3. إيمان يونس وعايدة نصر الله: التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، قصيدة "شجر البوغاز " نموذجا، المعهد الأكاديمي للتربية، بيت بيرل، (د.ط)، 2015،

4. بشير ضيف الله: العولمة وتحولات الكتابة من الورقي إلى الرقمي، قراءة في الأدب التفاعلي الرقمي، دار ميم للنشر، ط1، 2018.

5. جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، مكتبة المثقف، د.م، ط1، 2016

6. جميل حمداوي :القصة القصيرة جدا وإشكالية التجنيس، (د.م)، ط1،2016 .

7. جميل حمداوي: النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن –أسسها وتطبيقاتها-، إفريقيا –الشرق للنشر، ط1، 2016.

8. حافظ محمد الشمري: الأدب الرقمي بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي (رؤية استشرافية)، مركز الكتاب الأكاديمي، عمّان، ط1، 2020.

9. حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرّع HyperText، المؤلف، رام الله، ط3، 2018.

10. رفيدة بوبكر: الخطاب الأدبي الرقمي التفاعلي، يوتوبيا للنشر والتوزيع، تيارت-الجزائر، ط1، 2024.

11. زهور كرام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2009.

12. سعيد حسن بحيري: علم لغة النص –المفاهيم والاتجاهات، دار نوبار للطباعة، القاهرة-مصر، ط1، 1997.

13. سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة الرقمية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء-بيروت، 2008.

14. عادل عوض: تركيب الصورة الإبصارية في العقل والمخ –رؤية فلسفية معاصرة–، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية–مصر، ط1، 2011.
15. عادل نذير: عصر الوسيط/ أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي/ الرقمي، كتاب–ناشرون، لبنان، ط1، 2010.
16. عبد الرحمان غركان: القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية تنظير وإجراء، دار الينابيع، ستوكهولم–السويد، ط1، 2010.
17. عبد المنصف حسين رشوان: العولمة وآثارها (رؤية تحليلية إضافية)، المكتب الجامع الحديث، مصر، د.ط، 2006.
18. لبيبة خمار: شعرية النص التفاعلي آليات السرد وسحر القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، ط1، 2014.
19. محمد رشيد الفيل: البحث والتطوير والابتكار العلمي في الوطن العربي في مواجهة التحدي التكنولوجي والهجرة المعاكسة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000، ص68.
20. محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة–مصر، ط1، 2005.
21. محمد طارق عبد الرؤوف الخن، جريمة الاحتيال عبر الانترنت (الأحكام الموضوعية والأحكام الإجرائية)، منشورات الحلبي الحقوقية، بيروت–لبنان، ط1، 2011.
22. محمد مريني: النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، دائرة الثقافة والإعلام– مجلة الرافد، الشارقة، ط1،2015.
23. محمد مفلحي: النشر الالكتروني (الطباعة والصحافة الالكترونية والوسائط المتعددة)، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2014.
24. مشتاق عباس معن: ما لا يؤديه الحرف نحو مشروع تفاعلي عربي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد–العراق، ط1، 2010.
25. ناهضة ستار: الأدبية الالكترونية ماضي بصيغة العصر –دراسة نقدية وثقافية، مطبعة الزوراء، العراق، ط1، 2009.
26. نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات –رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1978.
27. نسيمة بغدادي: السرد الأدبي الرقمي والإبداع التفاعلي، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، ط1، مارس 2021.

ب2- المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

1. برند شبلنز: علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة : محمود جاد الرب، جامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 1991.
2. بيتر بيسل: الكون الرقمي (الثورة العالمية في الاتصالات)، ترجمة: ضياء وزّاد، مراجعة: نيقين عبد الرؤوف، هنداوي سي أي سي، الولايات المتحدة الأمريكية، د.ط، د.ت.
3. جان كليمون: خطر الرقميّة على الأدب، ترجمة: محمد أسليم، تاريخ الاطلاع: 10 أوت 2024. الرابط: https://www.aslim.org/?p=1846
4. جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ترجمة : محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي وعمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة م، ط2 ، 1997،

5. رولان بارط: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم :عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء05 -المغرب، ط3 ، 1993 .

6. سي بي سنو: الثقافتان، تقديم: ستيفان كوليني، ترجمة وتقديم: مصطفى إبراهيم فهمي، المركز القومي للترجمة، قاهرة- مصر، ط1، 2020.

7. شتيفان فايدنر: رثاء الذات واستشراف الموت في قصيدة "لاعب النرد" لمحمود درويش، ترجمة : عبد اللطيف شعيب، 08 جانفي 2010، تاريخ الاطلاع: 05 ماي 2025، الرابط:
https://qantara.de/ar/article/%D8%A2%D8%AE%D8%B1-

8. فان ديك: النص وبناته ووظائفه (مدخل أولي إلى عالم النص)، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا-الشرق للنشر، المغرب، ط1، 1996.

9. فيليب بوطز: ما الأدب الرقمي؟، ترجمة: محمد أسليم، مجلة علامات، العدد35، 2011.

10. كزافيي ماربيل: ما هو الأدب الرقمي، ترجمة : لبنى حساك، الموقع: https://midouza.net/?p=314

11. يورغن هامبرماس: العلم والتقنية ك «إيديولوجيا»، ترجمة: حسن صقر، منشورات الجمل، كولونيا-ألمانيا، ط1، 2003.

ب-3/ المراجع الأجنبية:

1. Alexandre Gherban: Six questions à Tibor Papp sur la poésie et l'ordinateur, publié sur le site Poezibao les 12, 13 et 14 septembre Entretien avec Tibor Papp, 2008,Site:https://poezibao.typepad.com/poezibao/files/papp_tibor_et_gherban_alexandre_entretien_2008.pdf

2. Jeff Cardello: 10 Digital Storytelling Examples (And Techniques to Try), 14 October 2022, Site: https://www.vev.design/blog/digital-storytelling-examples/

3. Site: Raine Koskima: Digital literature From Text To Hypertext And Beyond,

4. https://d-nb.info/1251166636/34

5. Fredrik Svahn : Digital Product Innovation : Building Generative Capability Through Architectural Frames, Department Of Informatics, Sweden, 2012,

6. Roswitha Skare : Paratext – a Useful Concept for the Analysis of Digital Documents?, Procedings from the Document Academy, Vol.6, ISS.1, Article11, P1. https://ideaexchange.uakron.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1135&context=docam

ت- المجلات والدوريات:

1. أحمد رحاحلة: إشكالية المتلقي في ضوء الإبداع الرقمي: مفاهيم والوظائف، مجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، عدد4، مجلد 11، 2015،

2. أحمد عبد المقصود، الأدب التفاعلي والنظرية النقدية، مجلة البراقد، عدد أغسطس، 2007.

3. إلهام شافعي، دليلة مكسح، الالتفات البصري في القصيدة التفاعلية، –المدونة الشعرية: تباريح رقمية لعباس مشتاق معن أنموذجا.

4. إيمان يونس: الأدب الرقمي العربي: الواقع، التحديّات، الآفاق، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد 58، 20 فيفري 2020، ص27، تاريخ الاطلاع: 15 أوت 2024، ينظر الرابط: https://jilrc.com/archives/11697

5. بلقاسم الجطاري: الأدب الرقمي العربي في محك الرصد التجنيسي؛ تأملات ومقارنات، المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب، الإصدار02، العدد08، أكتوبر 2023.

6. دقي جلول: الأدب التفاعلي –قراءة في أبعاده الجمالية–، مجلة مقاربات، الجزائر، مجلد07، ال عدد1، 2021،

7. دينا أنور سعيد نجم، إسماعيل محمد إسماعيل حسن، وأحلام محمد السيد عبد الله: فاعلية استخدام القصة الرقمية المصورة في تنمية بعض القيم الاجتماعية لدى أطفال الروضة، مجلة دراسات وبحوث التربية النوعية، مجلد 5، ال عدد2، يونيو 2019.

8. زهرة خفيف: جماليات القصيدة التفاعليّة "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" لعباس مشتاق معن أنموذجا، مجلّة البحوث والدراسات الإنسانية، المجلد15، العدد2، 2022، ص453.

9. زوليخة زيتون: أسئلة الأدب الرقمي بين التجاوز والوجود، مجلة العلوم الاجتماعية والانسانية، جامعة باتنة1– الجزائر، العدد37، ديسمبر 2017

10. زوليخة زيتون: النقد الرقمي بين كرونولجيا التجريب ومفاهيم في طور التشكيل، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد 17، العدد 02، ديسمبر 2023.

11. زينب بوهلال: وظيفة الصورة في الأدب الرقمي التفاعلي وأثره على المتلقي، مجلّة أبحاث، الجزائر، المجلّد 7، العدد2، 2022.

12. سلوى بوراس: الرواية الرّقمية الجديدة. قراءة في كتاب رواية الواقعية الرقمية الجديدة لـ "محمد سناجلة"، مجلّة النّص، المجلد 04، العدد07، 2018.

13. سنوسي حياة: الثقافة الرقميّة: قراءة تحليلية في المفهوم وعوامل اكتسابها، مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، المجلد10، العدد02، 2022.

14. صلاح ياسين: بلاغة القراءة التفاعلية في قصيدة "لا متناهيات الجدار الناري" لمشتاق عباس معين، مجلة علوم اللغة العربيّة وآدابها، مجلد15، العدد02، 5 ديسمبر 2023.

15. صليحة محمد، سامي بخوش: الثقافة الرقميّة: دراسة تحليلية في المفهوم، المجلة الجزائرية للأمن والتنمية، المجلد10، العدد02، أفريل2021.

16. عبد الجليل مرتاض: التحليل اللساني البنيوي للخطاب الشفوي، الأثر–مجلة اللغات والآداب الأجنبية، جامعة ورقلة– الجزائر، العدد 1، 2002.

17. عبد الله بن خميس بن سوقان العمري: جماليات الأدب الرقمي وإشكالية تعدد المكونات، مجلة قراءات للبحوث والدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، المجلد01 ، العدد05، جوان 2021.

18. عنتر جوهر: الفجوة الرقمية في الوطن العربي دراسة في الأسباب وسبل المواجهة، مجلة المعيار، الجزائر، مجلد 27، العدد5، 2023.

19. فاطمة مختاري: خصائص الأدب التفاعلي في رواية ظلال الواحد لمحمد سناجلة، مجلة الباحث، الجزائر، (د.ع) 2019/09/17.

20. فتيحة بلحاجي: الأدب التفاعلي وجماليات التلقي، فعل القراءة وإعادة بناء المعنى، مجلة مقاربات، المجلد 07، ال عدد01، 2021

21. كباش غنيّة: سيميولوجية الصورة بين النظريّة والتطبيق تحليل سيميولوجي لأنواع من الصورة الثابتة، مجلّة مجتمع تربية عمل، المجلد 09-ال عدد 01، الجزائر، 2024.

22. محمد محسن السيد: المونودراما أسس معرفية، مجلة الفرجة، تاريخ النشر 27 نوفمبر 2023، تاريخ الاطلاع: 18 ماي 2025، الرابط: https://www.alfurja.com/?p=50108

23. منصور فرح: الفجوة الرقمية في المجتمع العربي وأثرها على اللغة العربية، المؤتمر الخاص لمجمع اللغة العربية، دمشق، 20 أكتوبر 2006، تاريخ الاطلاع: 17 مارس 2025.ص80. https://asjp.cerist.dz/en/article/181766

24. هياء بنت علي بن ثنيان الثنيان: القصيدة السير ذاتية في شعر محمود درويش، مجلة حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، المجلد4، العدد35، (د.ت)، ص1094-1095. رابط المقال: https://bfda.journals.ekb.eg/article_63667_a99ca7dbb2f47ebf00b49fff20f0da77.pdf

25. وردة بوعائشة: ميديولوجية الصورة عند روجيس دوبريه، مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية، العدد51، الجزائر، 2019.

26. وصفي ياسين عباس: شعرنة المرئي والمسموع قراءة سيميوثقافية في قصيدة "بصيرة الأمل" الرقميّة التفاعليّة، مجلة علوم اللغات وآدابها، جامعة أم القرى، السعودية، العدد 28، أوت 2021.

ث- المعاجم:

1. محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، (د.ط)، 2015.

2. محمد بوزواوي: معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 2010.

3. محمود إبراقن: المِبْرق –قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، ثالة للنشر، الأبيار-الجزائر، ط2، 2007.

ج-الرسائل والأطروحات الجامعية:

1. ريمة حمريط: سيميائية اللغة والصورة في النص التفاعلي العربي –روايات محمد سناجلة أنموذجا–، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه، (ل.م.د) في الأدب العربي، تخصص نقد أدبي، جامعة باتنة1، الحاج لخضر- الجزائر، 2019-2020.

2. سومية معمري: الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة، الجزائر، 2016-2017.

3. عدنان فوضيل: الأدب الرقمي العربي بين التنظير الأجناسي والعولمة الثقافية –مقاربة تحليلية مقارنة–، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، تخصص لغة وأدب عربي، جامعة مولود معمري تيزي وزو- الجزائر، 2020-2021.

4. نسيمة بوفراش: الأدب العربي التفاعلي في ظل تحولات ما بعد الحداثة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة مولود معمري تيزي وزو- الجزائر ، 2022.

ح-المواقع الإلكترونية:

1. 20 عاما على الاجتياح الإسرائيلي لمخيم جنين بالضفة، تاريخ النشر: 06 جوان 2022، تاريخ الاطّلاع: 18 ماي 2025. ينظر الرابط:
https://www.aa.com.tr/ar/%D8%A5%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D9%84/20-

2. رحيل الشاعر الفلسطيني محمود درويش بعد خضوعه لعملية قلب، ينظر الرابط:
https://www.france24.com/ar/poetry-darwish-mahmud-palestinian-death

3. إبراهيم علي ربابعة: تعريف الكتابة ومفهومها، تاريخ الإضافة: 02-04-2016، تاريخ الاطلاع: 06-03-2024، الرابط: https://www.alukah.net/authors/view/home/12241/%D8%A5%D8%A

4. التلفزيون العربي : استشهاد محمد الدرة..."العربي يستعيد تفاصيل جريمة الاحتلال، 02 أكتوبر 2023، تاريخ الاطلاع :18 مارس 2025. الرابط :
https://www.alaraby.com/tags/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-

5. الجزيرة- موسوعة فلسطين، اتفاق أوسلو، نشر بتاريخ: 13 سبتمبر 2023، تاريخ الاطلاع: 15 ماي 2025، الرابط: https://www.aljazeera.net/encyclopedia/2011/3/28/%d8%a7%d8% -

6. سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة: نحو ممارسة أدبية جديدة، تاريخ الاطلاع: 19 أوت 2024الرابط:
https://www.saidyaktine.net/?p=284

7. سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، الرابط:
https://www.saidyaktine.net/?p=291

8. سعيدة الرغيوي: قراءة في كتاب: الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية لزهور كرام، تاريخ الاطلاع: 30 نوفمبر 2013، الرابط: https://www.anfasse.org/e-cle/cbtc5280788/5153.html

9. سيسيل دُبراي: إشارة في تاريخ الشعر الرقمي، تر: محمد أسليم، 18 نوفمبر2012، تاريخ الاطلاع: 16 أفريل 2025، الرابط: https://www.aslim.org/%D8%B3%D9%8A%D8%B3%D9%8A%D9%84-/

10. شيرين أبو عاقلة ... مراسلة الجزيرة التي اغتيلت برصاصة إسرائيلية في جنين 16 فيفري 2024، تاريخ الاطلاع: 13 مارس 2025. الرابط: https://www.aljazeera.net/encyclopedia/2022/8/18/%D8

11. عبد القادر الكاملي: دول الخليج تتقدّم بفارق كبير... هذه هي الفجوة الرقميّة، تم النشر بتاريخ: 8 نوفمبر 2022، تاريخ الاطلاع: 09 سبتمبر 2024، ينظر الرابط:
https://www.aljazeera.net/tech/2022/11/8/%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%AC%D9%88%D8%A9

12. محمد أسليم: الأدب الرقمي. أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية/ قراءة في كتاب د. زهور كرام، الرابط:
https://www.aslim.org/?p=1668

13. محمد الأمين: تهجير الفلسطينيين.. حلم إسرائيلي لا ينام، 9 ديسمبر 2023، تاريخ الاطلاع: 15 ماي 2025. ينظر الرابط:
https://www.aljazeera.net/midan/reality/politics/2023/12/7/%D8%AD%D9%84-

14. مراد بابعا: الأنترنيت... كيف غيّر العالم؟، تمّ النشر بتاريخ: 4 أفريل 2024، تاريخ الاطلاع: 09 سبتمبر 2024. الرابط: https://doc.aljazeera.net/science-and-astronomy/2019/3/24/%D8%A8%D8%B9%D8%AF-

15. مصطلح "الحاضر الغائب"، المعرفة، الرابط:
https://www.marefa.org/%D8%A7%D9%84%D8%BA%D8%A7%

16. نور الدين درموش: الأدب والمؤسسة لسعيد يقطين (نحو مأسسة الممارسة الأدبية)، تاريخ الاطّلاع: 01 ماي 2025، الرابط: https://www.saidyaktine.net/?p=238

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

المقدمة: 5

المدخل: هوية النص الأدبي بين العولمة الرّقميّة وتحوّلات الكتابة..... 14

1-مفهوم العولمة الرقميّة: 15

2-العولمة الرقميّة وتحوّلات الكتابة:..... 18

*مفهوم الكتابة: 18

أ-التحوّل الوسائطيّ 19

ب- التحوّل الشكليّ 20

ت- التحوّل المفاهيميّ 21

ث- التحوّل الوظائفيّ 22

ج- التحوّل المعياريّ 24

الفصل الأول: السياق المعرفيّ والتاريخيّ لنشأة الأدب الرّقميّ..... 26

* الأدب الرقميّ وتحوّلات الكتابة 27

المبحث الأول: عوامل ظهور الأدب الرقميّ 27

1-ارتباط الرقمنة بفلسفة ما بعد الحداثة:..... 27

2-السيبرنيطيقا وتطوّر الإعلاميات: 28

3-التطوّر التكنولوجيّ وظهور الصورة الرقميّة:..... 29

4-ظهور المؤسسات والمجلاّت بالأدب الرقميّ:..... 30

5-الرّغبة في التجريب: 30

6-العامل البيئيّ والبديل الرقميّ: 31

المبحث الثاني: الأدب الرقميّ والتجربة الغربيّة: التأسيس والمنجز الإبداعيّ..... 32

1- الإبداع الرقميّ الغربيّ:..... 32

أ-الشعر الرقميّ: 32

- "تيبور بوب" (Tibor Papp): قصيدة "أغلى ساعات الحاسوب" 32
- "أيدياردو كاك" (Eduardo kac): سلسلة شعرية "orrintorinco" 34

ب-السرد الرقميّ: 35

- "مايكل جويس" (Michel Joyce): " قصة الظهيرة" 35
- يوري جارجارين"(Yuri Gargarin): قصة "يوري جارجارين" 36

2-الأدب الرقميّ الغربيّ والدراسات النظرية:..... 38

- "بوتز فيليب"(Philippe Bootz): مقال بعنوان " ما الأدب الرقمي؟" 38
- "جان كليمون"(Jean Clement): مقال بعنوان : "خطر الرقمية على الأدب" 38
- "بوشاردون" (Bouchardon.S): كتاب بعنوان:" الأدب الرقمي والمحكي التفاعلي".. 39
- "راني كوسكيما" (Rani Koskima): أطروحة الدكتوراه بعنوان:"الأدب الرقمي من النص إلى النص المتشعب ومابعده" 39

المبحث الثالث: الأدب الرقميّ والتجربة العربيّة: المعوّقات، التأسيس، والممارسة.... 40

1-الفجوة الرقميّة:..... 41

2-الإبداع الرقميّ العربيّ: 44

أ-السرد الرقميّ:..... 44

- المبدع الأردنيّ "محمد سناجلة".....44

✓رواية ظلال الواحد (2001).....45
✓رواية شات (2005) 46
✓إبداعية صقيع (2006) 46
✓ظلال العاشق (التاريخ السردي لكموش2016) 47
"محمّد أشويكة": المجموعتين القصصيتين "احتمالات ومحطات" 48
إسماعيل البويجياوي": المجموعة القصصية "حفنات جمر"..... 49
■"حمزة قريرة"..... 51
✓رواية الزنزانة رقم 06/ The Cell N°06 52
✓قصة العقرب/ The Scorpion 53
✓المقامة التفاعليّة؛ "مقامات الوهن العربيّ"..... 54
ب-الشعر الرقميّ.....56
■"الشاعر العراقيّ "عبّاس مشتاق" في قصيدته.....56
✓تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق (2007).....56
■"سعاد عون"..... 59
✓قصيدة دمعة وشمعة (2016) 59
■"محمد حبيبي" في قصيدته "بصيرة الأمل (2017)" 59
3-الأدب الرقميّ العربيّ والدراسات النظرية.....61
■حسام الخطيب: (الأدب والتكنولوجيا) و(جسر النّص المتفرّع Hypertext)..... 61
■سعيد يقطين: (من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)..... 62
■محمد سناجلة: (رواية الواقعية الرّقمية) 64

■فاطمة البريكي:(مدخل إلى الأدب التفاعلي) 65

■زهور كرام: (الأدب الرقميّ أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية) 67

الفصل الثاني: المرجعيّات المفاهيميّة للأدب الرّقميّ 70

المبحث الأوّل: النصّ الأدبيّ وتحوّلات المفهوم في سياق ما بعد الحداثة 71

1. مفهوم النّصّ: 71

2.مفهوم النصّ الأدبيّ 73

المبحث الثاني: دور الوسيط الرّقميّ وخصائصه في إنتاجيّة الأدب الرّقميّ 75

1-مفهوم الوسيط الرقميّ 76

أ-مفهوم الوسيط 76

ب-مفهوم الوسيط الرقميّ 77

2-خصائص الوسيط الرقميّ 77

أ-الصورة 78

أ.1/ الصورة الثابتة 79

أ.2/ الكتابة التصويرية 80

أ.3/ الصورة التشكيلية 81

أ.4/ الصورة الفوتوغرافية 82

أ.5/ الصورة المتحرّكة 82

أ.6/ الصورة السينمائية والتلفزيونية 83

أ.7-الصّورة الرقميّة 86

ب-الصوت 89

ب.1/ صوت الرّاوي 91
ب.2/ صوت الشاعر 93
ب.3/أصوات الشخصيات 93
ب.4/ الموسيقى 94
ب.5- الموسيقى التصويرية 95
ب.6- المؤثرات الصوتية 96
ت- الحركة..... 97
ث- التفاعل 98
ث.1- التفاعل في البيئة الرقمية 98
ث.2- التفاعل النصيّ في النصوص الأدبية 99
المبحث الثالث :تمايز الأنواع النصّية في الأدب الرّقميّ..... 105
1-النص الإلكترونيّ 106
2-النصّ الرقميّ 108
3-النصّ التفاعلي 112
أ-النصّ المتفاعل 112
ب-التفاعل النصّي الرقميّ 112
الفصل الثالث: إشكاليّات الأدب الرقميّ..... 117
المبحث الأوّل: الأدب الرّقميّ وإشكال المفهوم والمصطلح..... 118
1-الأدب التشعّبيّ/المترابط (Hypertexte)..... 118
2-الأدب التفاعليّ 122

3-الأدب الرقميّ 124

المبحث الثاني: الأدب الرّقميّ وإشكالية مفهوميّ (المنتج والمتلقيّ)..... 127

1-المنتج الرقميّ..... 127

أ-إشكالية التسمية 127

ب-إشكالية مركزية المنتج الرقميّ 130

ت-المنتج الآلة 133

2-المتلقيّ الرقميّ 135

أ- إشكالية التسمية 136

ب- المتلقي الرقميّ: هل هو مستكشف للمعنى أم بانيّ للنص؟ 137

* المتلقّي الرّقميّ (المستكشف والبنائي)..... 137

ب1- المتلقيّ الرقميّ المستكشف 138

ب2- المتلقي الرقميّ البنائيّ 140

ت- وظائف المتلقيّ الرقميّ 141

ت.1- التأويل 142

ت2- الإبحار 143

ت.3- التشكيل 144

ت.4-الكتابة..... 146

المبحث الثالث: إشكاليات النصّ الأدبيّ في البيئة الرقمية..... 148

1-إشكالية التحوّر والتغيّر في نصوص الأدب الرقميّ 148

2-تحديّات تجنيس نصوص الأدب الرقميّ..... 151

أ- تجنيس النصّ الأدبيّ الإلكترونيّ..... 152
ب- تجنيس **النصّ** الأدبيّ الرقميّ 154
ت- تجنيس النص الأدبيّ التفاعليّ 159
3-إشكالية المقاربة النقدية:..... 160
الفصل الرابع: "قصيدة لاعب النرد الرّقمية بين التشكيل الجماليّ والدلالات الوظيفيّة في ضوء آليات المنهج السيميائيّ التداوليّ". **164**
المبحث الأول: مفهوم القصيدة الرقمية..... **166**
1- قصيدة " لاعب النرد" الورقية - الإلكترونية 167
2-قصيدة "لاعب النرد" الرّقمية..... 169
المبحث الثاني: اشتغال العتبات النصّية في قصيدة " لاعب النرد"..... **169**
1-العتبات الرقمية الوظيفية..... 170
أ- عتبة موقع يوتيوب YouTube 171
ب- عتبة **البيانات** اللغوية الرقمية الوظيفية 173
ت- عتبة الكلمات المفتاحية 174
ث- عتبة الواجهة البصرية 174
ج- عتبة الرابط 176
2-العتبات الإبداعية..... 177
أ-العنوان 177
ب-المشهد الإفتتاحي والانسجام السمعي-البصري 181
ب.1- تلقي العرض الصوتيّ 182

ب.2- تلقي العرض البصريّ 182

ب.3- تناسق العرضين(الصوتيّ والبصريّ)..... 183

المبحث الثالث: قصيدة "لاعب النرد " الرقمية والانفتاح على المفاهيم الجديدة (السير ذاتية والمونودراما والصوت-الموسيقى) 184

1- التجلّي البصري للعبة النرد في القصيدة 184

2- اللغة والصورة بين الحضور والغياب في قصيدة "لاعب النرد" الرقمية 186

3-ملامح السيرة الذاتية في القصيدة الرقمية 191

4-الانفتاح على فنّ المسرح –المونودراما- 197

5-الصوت – الموسيقى 202

أ.1- الموسيقى الإفتتاحية 202

أ.2- موسيقى العرض 203

أ.3- الفواصل الموسيقية 203

أ.4-الموسيقى الختامية 205

ب- صوت الشاعر 206

الخاتمة: 210

قائمة المصادر والمراجع : 218

فهرس الموضوعات **233**

الملخص: **235**

الملخص:

إنّ "الأدب الرقميّ" هو نتاج تفاعل الوسائط المتعدّدة بالكتابة والإبداع الأدبيّ، تتداخل فيه النصوص الأدبية بالخصائص الرقميّة، لتنتج لنا تجارب إبداعية رقمية تجمع بين اللغة الخطية والصورة والصوت والحركة، تنفتح على العالم الافتراضيّ وتحقق التواصل التفاعليّ بين مختلف الثقافات في العصر الرقميّ.

أفرز التحوّل الوسائطيّ للنصوص الأدبية الإشكالية الآتية "**كيف تتمظهر هويّة النصّ الأدبّي من الوسيط الورقيّ إلى الوسيط الرقميّ، انطلاقا من مفاهيمه وإشكالياته؟**"، وقد اقتضت معالجة هذه الإشكالية تعددا منهجيا يتمثل في الاستناد إلى المنهجين (الوصفي التحليلي، والمقارن) لمعرفة تحوّلات النصّ وتحديد مفاهيمه وخوض إشكالياته، وإلى المنهج التاريخي لكشف عوامل وإرهاصات الأدب الرقميّ في العالم الغربي والعربي، وإلى بعض آليات المنهج السيميائي- التداولي لكشف الدلالات الوظيفية والجمالية للغة والعناصر غير اللغوية في قصيدة "لاعب النرد" الرقمية لمحمود درويش؛ التي اتخذناها أنموذجا تطبيقيا في هذا البحث .

تهدف هذه الدراسة إلى تحديد هوّية النص الأدبيّ في البيئة الرقمية من خلال الوقوف على مفاهيم الأدب الرقميّ وإشكالياته المتعلقة بأقطاب العملية الإبداعية (المنتج، النصّ، المتلقي)، وكذلك النقد الرقميّ، وذلك باتباع مراحل الخطة الآتية:

المدخل: هوية النص الأدبي بين العولمة الرقميّة وتحوّلات الكتابة.

الفصل الأول: السيّاق المعرفيّ والتاريخيّ لنشأة الأدب الرقميّ.

الفصل الثاني: المرجعيات المفاهيمية للأدب الرقميّ.

الفصل الثالث: إشكاليات الأدب الرقميّ.

الفصل الرابع: قصيدة لاعب النرد الرّقمية: بين التشكيل الجماليّ والدلالات الوظيفية في ضوء آليات المنهج السيميائيّ-التداوليّ.

الكلمات المفتاحية: الأدب الرقمي، هوية النصّ الرقميّ، الوسيط الرقميّ، الوسيط الورقيّ، النصّ الإلكترونيّ، النصّ التفاعليّ، النقد الرقميّ، القصيدة الرقميّة، السيميائية -التداولية.

Abstract:
Digital literature results from the interaction of multiple media with writing and literary creativity. Literary texts intertwine with digital features, producing creative digital experiences that combine written language, images, sound, and movement. These experiences open up to the virtual world and enable interactive communication between different cultures in the digital age.
The media transformation of literary texts has produced the following problem: "How does the identity of the literary text appear from the paper medium to the digital medium, based on its concepts and problems?", Addressing this problem required a methodological multiplicity represented by relying on the two methods (descriptive-analytical and comparative) to understand the transformations of the text, define its concepts and engage in its problems, and on the historical method to reveal the factors and precursors of digital literature in the Western and Arab world, and on some mechanisms of the semiotic-discourse method to reveal the functional and aesthetic connotations of language and non-linguistic elements in the digital poem "The Dice Player" by Mahmoud Darwish, which we have taken as an applied model in this research.
This study aims to define the identity of the literary text in the digital environment by examining the concepts of digital literature and its problems related to the poles of the creative process (product, text, recipient), as well as digital criticism, by following the following plan stages:
Introduction: Digital Globalization and the Transformations of Writing
Chapter One: The Cognitive and Historical Context of the Emergence of Digital Literature.
Chapter Two: Conceptual References of Digital Literature.
Chapter Three: Problems of Digital Literature.
Chapter Four: The Digital Dice Player Poem: Between Aesthetic Formation and Functional Connotations in Light of the Mechanisms of the Semiotic-Pragmatic Approach.
Keywords: Digital Literature, Digital Text Identity, Digital Medium, Paper Medium, Electronic Text, Interactive Text, Digital Criticism, Digital Poem, Semiotic-Pragmatics.

Résumé :
La « littérature numérique » résulte de l'interaction du multimédia avec l'écriture et la créativité littéraire. Les textes littéraires s'entremêlent aux éléments numériques, produisant des expériences numériques créatives combinant langage écrit, images, son et mouvement. Ces expériences ouvrent sur le monde virtuel et permettent une communication interactive entre différentes cultures à l'ère numérique.
Français La transformation médiatique des textes littéraires a produit le problème suivant : « Comment l'identité du texte littéraire apparaît-elle du support papier au support numérique, en fonction de ses concepts et de ses problèmes ?», » Aborder ce problème a nécessité une multiplicité méthodologique représentée par le recours aux deux méthodes (descriptive-analytique et comparative) pour comprendre les transformations du texte, définir ses concepts et aborder ses problèmes, et à la méthode historique pour révéler les facteurs et les précurseurs de la littérature numérique dans le monde occidental et arabe, et à certains mécanismes de la méthode sémiotique-discours pour révéler les connotations fonctionnelles et esthétiques du langage et des éléments non linguistiques dans le poème numérique « Le joueur de dés » de Mahmoud Darwish, que nous avons pris comme modèle appliqué dans cette recherche.
Cette étude vise à définir l'identité du texte littéraire dans l'environnement numérique en examinant les concepts de littérature numérique et ses problématiques liées aux pôles du processus créatif (produit, texte, destinataire), ainsi qu'à la critique numérique, en suivant les étapes du plan suivantes :
Introduction : Mondialisation numérique et transformations de l'écriture
Chapitre 1 : Contexte cognitif et historique de l'émergence de la littérature numérique.
Chapitre 2 : Références conceptuelles de la littérature numérique.
Chapitre 3 : Problématiques de la littérature numérique.
Chapitre 4 : Le poème du joueur de dés numérique : entre formation esthétique et connotations fonctionnelles à la lumière des mécanismes de l'approche sémiotique-pragmatique.
Mots-clés : Littérature numérique, Identité textuelle numérique, Support numérique, Support papier, Texte électronique, Texte interactif, Critique numérique, Poème numérique, Sémiotique-pragmatique.