الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة امحمد بوقرة – بومرداس-

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

رقم التسجيل :.....
الرقم التسلسلي :.....

مقاربة سيميائية تأويلية لرقميات
" منعم الأزرق"

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه نظام (L.M.D) في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة :
إيمان حمامـــــجي

إشراف أ.د :
خيرة بن ضحوى

أعضاء اللجنة المناقشة:

أ.د فتيحة شفيري	جامعة امحمد بوقرة – بومرداس	رئيسا
أ.د خيرة بن ضحوى	جامعة امحمد بوقرة – بومرداس	مشرفا ومقررا
أ.د عبد القادر طالي	جامعة امحمد بوقرة – بومرداس	ممتحنا
د. إسمة ميسوم	جامعة امحمد بوقرة – بومرداس	ممتحنا
أ.د حسناء سعادة	المدرسة العليا للأساتذة – بوزريعة -	ممتحنا
أ.د شفيقة بن داود	جامعة أبو القاسم سعد الله – الجزائر (2)-	ممتحنا

السنة الجامعية: 2023/2022م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة امحمد بوقرة – بومرداس-

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

رقم التسجيل :.....
الرقم التسلسلي :.....

مقاربة سيميائية تأويلية لرقميات
" منعم الأزرق"

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه نظام (L.M.D) في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة :
إيمان حمامـــــجي

إشراف أ.د :
خيرة بن ضحوى

السنة الجامعية: 2023/2022م

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ وَٱللَّهُ أَخْرَجَكُم مِّنۢ
بُطُونِ أُمَّهَٰتِكُمْ لَا تَعْلَمُونَ شَيْـًٔا
وَجَعَلَ لَكُمُ ٱلسَّمْعَ وَٱلْأَبْصَٰرَ
وَٱلْأَفْـِٔدَةَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴿٧٨﴾ ﴾

النحل: ٧٨

إهداء

أهدي عملي هذا المتواضع وثمرة جهدي

إلى من تملك جنة تحت القدم أمـي رأس النعم

وإلى من تورمت يداه عطاء بلا مقابل أبي الغالي

وإلى شريك العمر والحياة الذي طالما كان لي

درعا حاميا وسندا واقيا زوجي العزيز وإلى فلذات

كبدي وقرة عيني أيمن ودنيا ووائل عسى الله أن

يجعلوا من هذا العمل قدوة وأنموذجا للعمل والمثابرة في

سبيل العلم والنجاح

وإلى كل أساتذتي الكرام الذين كونوني

علما وأدبا

وإلى كل من أحبني بصدق.

إيمان حمامجي

شكر وعرفان

«اللهم لك حمدا طيبا مباركا فيه ملء
السموات والأرض وما بينهما وملء ماشئت
من شيء بعده»

وبعد شكر الله تعالى وحمده، وإذا كان من كمال الفضل شكر ذويه فإنني أتوجه بالشكر والعرفان والامتنان إلى الأستاذة المشرفة على هذه الأطروحة، الأستاذة "خيرة بن ضحوى" التي لم تكن مشرفة فحسب، إنما كانت أختا وصديقة، بل نعم المرشد، فتحت عيني على مجاهيل عديدة، وزرعت في نفسي العزيمة والإصرار، وعلمتني سبل العطاء وتحدي الصعاب من أجل تحقيق الأهداف والغايات.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذة "فتيحة شفيري" رئيسة هذا المشروع التي أولتنا اهتمامها ورعايتها وإرشادها الدائم لنا .

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب واللغات بما في ذلك الطاقم الإداري نظرا للمساعدات والتسهيلات التي كانوا يقدمونها إلى طلبة الدكتوراه.

إيمان حمامجي

مقدمة

مقدّمـــــــة:

ظهور الأدب الرّقمي نتيجة حتمية كان لابّد من الوصول إليها بعد أن استحوذت التكنولوجيا الرّقمية على عالمنا، وكذا طغيان ثقافة الصّورة التي نابت في كثير من الأحيان عن اللّغة في التعبير والتبليغ، ممّا جعلنا نعاصر نصوصًا رقمية وأخرى تفاعلية، تعكس ذلك التماهي بين الأدب والتكنولوجيا، ليفصح ذلك عن مولود جديد يعرف بالّنص الرّقمي، والذي تنّوع من قصيدة، رواية، إلى مسرحية، أي أنه شمل كل الأنواع الأدبية المتعارف عليها سابقًا، ليصبح بشكل من الأشكال رائدًا، ويكتسح مكانة لطالما دافع عنها وجاهد مناصروه لبلوغها، باعتباره أدبًا لم يكن سهلاً أبدًا قبوله أو الاعتراف به، إّنما جاء بعد جدل واسع واختلافات عديدة قامت بين النّقاد والأدباء الرّقميين، ورّبما السبب الرئيسي وراء ذلك هو الاختلاف حول ماهيته وجوهره الذي يحمل طابع الهجنة بين ما هو أدبي، وما هو تكنولوجي.

يعرف الأدب الرّقمي بأّنه قطع أشواطًا عديدة في الغرب، وعرف تطّورات متسارعة، بينما في البيئة العربية نجده لا زال يحبو ويخطو خطواته الأولى، بل هي مجّرد محاولات لتأسيس أدب رقمي بالمعنى التّام للكلمة، وعليه ظهر بعض الأدباء الرّقميين على السّاحة الأدبية، كمشتاق عباس، محمد سناحلة، و"منعم الأزرق" والذين ظهرت أعمالهم الرّقمية بأشكال مختلفة تعكس لمسة أصحابها على العموم، فإننا سنحاول في هذه الدراسة إن شاء الله تسليط الضوء حول الّنص الرّقمي بصفة عامة، وعلى القصيدة الرّقمية على بضفة خاصة، لنبحث في ماهيتها وخصائصها وسيماتها التي جعلتها تتفرد عن نظيرتها الورقية، باعتبارها محصّلة لمجموعة من المرتكزات تتجاذبها من كل جانب، حيث أصبحت الصورة هي العنصر المحرّك للقصيدة في شكلها ومضمونها، وكل ذلك من أجل إثارة انتباه المتلقي وفتح أبواب التأويل والتفسير فيها.

مقدمـــــــة

ارتأينا لدراسة هذا الموضوع الموسوم بـ: "**مقاربة سيميائية تأويلية لرقميات منعم الأزرق**" نظرًا لجّته ومواكبته العصر الّراهن الذي استحوذ عليه العالم الافتراضي وانتقل بنا إلى عوالم متفتّحة ومتجّددة، تقابل العالم الواقعي الذي نرفضه في غالب الأحيان ونفّر منه.

تتمثل قيمة هذا الموضوع وأهميته في تجاوز الشاعر الجانب الشفهي والمكتوب إلى المرئي والمسموع، حيث سعى إلى توظيف الصّور المتحركة والثابتة في معزل عن الكلمة، واستعان بتوليفة من الألوان والخلفيات والأشكال والصّور المتعّددة، والتي تعتبر تقنيات متداخلة استخدمها الشاعر الّرقمي من أجل إبراز أهمية خطاب الصّورة أو دلالة الصورة والأيقونة، التي جعلت البعض ينظر إليه نظرة دهشة وانبهار، إلا أّنه في الحقيقة يمثّل جانبا ابتكاريا مميّزًا من إصدار أدبي تداخلت في تكوينه مجموعة من الفنون، وهذا ما يجعله ممّزا وهاما إلى حّد ما، بالإضافة إلى اللّمسة الّنوعية التي أضفاها على الإبداع الأدبي، وكذا المزج المدهش لجملة من الفنون وإقحامها بطريقة جديدة مشكّلة مجموعة من الأيقونات التي تثير الاهتمام وذائقة المتلقي، ممّا يجعله ذا قيمة علمية مادام يمس التفكير البشري وجميع المشتركات الإنسانية.

وقفنا في هذا البحث وهذه الدراسة على مجموعة من النقاط والتساؤلات التي انبثقت عن الإشكالية التالية:

مامدى استجابة النصوص الرقمية للمعطيات التكنولوجية ؟ وما هي أبعاد وحدود التأويل في هذه القصائد؟ ومامدى استجابة المتلقي وتفاعله مع هذا النوع الأدبي الجديد؟

انطلاقًا من هذه الإشكالية حاولنا ترصّد خصائص الّنصوص الّرقمية للشاعر "منعم الأزرق" وكذا بيان الأسس والمعايير الإبداعية التي تقوم عليها، وذلك بالاستعانة بالمنهج السيميائي مدعما بالمقاربة التأويلية، نظرا لاهتمام هذا الأخير بدراسة الأيقونة، ومنح جميع

الأشكال البصرية أبعادا تأولية تجعل منها لغة قائمة بذاتها، سواء كان ذلك على مستوى الشكل أو المضمون، كما أنني رأيت أنه الأنسب مادام أنّ النصوص الرّقمية تتكون من عناصر لغوية وعناصر غير لغوية (الصور والأيقونات)، فإنّ المنهج السيميائي هو المنهج الوحيد الذي يعنى بدراسة العلامات اللّغوية وغير اللّغوية أو ما يسمى بعلم الإشارة، ودعمت ذلك بالتأويل لمنح المكّونات النّصية أبعادًا دلالية حتى لا يكون البحث جافًا وخاليًا من الحيوية والتجدد هذا من جهة، ومن جهة أخرى انعدام وجود منهج نقدي خاص بالأدب الرّقمي بل هذا الأمر لزال قيد الدّراسة والبحث.

وجدير بالذكر أنّ موضوع الأدب الرّقمي قد حظي بعديد الدّراسات الأدبية والنقدية التي أولته جملة من الاهتمامات التي تمحورت حول الإطار النظري نذكر من بينها:

دراسة "إيمان يونس" المعنونة بـ: "تأثير الآنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث"، خديجة بللودمو: "الأدب الرّقمي مفاهيم ونماذج أولية"، كلثوم زنينة: "النّص الأدبي من الشفهية إلى الرّقمية"، أحمد زهير رحاحلة: "جدل اللّغة في النّصوص الإبداعية الرّقمية"، السيد نجم: "قراءة في واقع منتج النّص الرقمي في الإبداع العربي"، محمد أسليم: "من الدفتر إلى الشاشة تحولات الكتابة والقراءة"، جميل حمداوي: "الأدب الرّقمي بين النظرية والتطبيق"، سمية معمري: "الأدب الرّقمي بين المفهموم والتأسيس"، صفية علية: "آفاق النّص الأدبي ضمن آفاق العولمة"، وأحمد ملحم إبراهيم: "القصة الترابطية" قراءة في تجربة احتمالات لمحمد شويكة"، إضافة إلى العديد من المقالات التي تناولت الأدب الرّقمي كموجة جديدة عرفها الأدب العربي والتي غالبًا ما بحثت في الجانب النظري لهذا النوع الأدبي.

أّما بالنسبة لهذه الدراسة فقد حاولت أن أحيط بالّنصوص الّرقمية تطبيقًا وتحليلاً وتفسيرًا وتأويلاً، ممّا جعلني أسس بحثي هذا وفق هندسة وخطاطة معّينة، تتكون من مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة.

تضّمنت المقدمة عرضًا عامًا لموضوع البحث، وعرض إشكالياته وأسباب اختياره، والخطة التي يقوم عليها وأهم المراجع التي تّم اعتمادها، وكذا التطّرق إلى أهم الصعوبات التي واجهت البحث، و الّدراسات السابقة التي تطّرقت إلى هذا الموضوع.

وجاء الفصل الأّول معنونًا بـ "**الأدب الّرقمي المفهوم والماهية**" حيث تطرقت فيه إلى مفهوم الأدب الّرقمي، وكذا تاريخه وأهم الخصائص والّسمات التي يتميز بها، كما تّم التطّرق إلى أنواع الأدب الّرقمي.

أّما الفصل الثاني الذي كان تحت عنوان: "**سيميائية الظاهر في رقميات منعم الأزرق**" وفي هذا الفصل حاولت تحليل وتفسير كل ما هو مرئي وبصري في هذه القصائد، حيث تّم التطّرق إلى أيقونة الّصورة المتحركة في قصيدة "سديم يفتك بالحجاب"، ودرست تشاكل الّصورة الثابتة في قصيدة "ذوات الغارب بعتمة الأغصان"، إضافة إلى الّصورة الإطار في قصيدة " الكامن بزائل الأوراق ".

هذا بالنسبة للمبحث الأول المعنون بـ: "**سيميائية الصورة في قصائد منعم الأزرق**"، أّما المبحث الثاني فقد جاء بعنوان: "**التشاكل الخطي الأيقوني في رقميات منعم الأزرق**" والذي درست فيه تشاكل الكتابة، تشاكل المجّسمات، تشاكل الخطوط والّدلالة، واتخذت لكل عنوان قصيدة مختلفة كأنموذج.

أّما الفصل الثالث فقد جاء بعنوان: "**سيميائية الجوهر في رقميات منعم الأزرق**" وهو الآخر يقوم على مبحثين، المبحث الأول موسوم بـ "**خطاب المعنى في رقميات منعم**

الأزرق" والذي تناولت فيه تشاكل الموسيقى بين الشكل والمحتوى، والتّناص الموسيقي في هذه القصائد.

أّما المبحث الثاني فقد عنونته بـ "**سيميائية الملفوظ في رقميات منعم الأزرق**" فتطرّقت فيه إلى:التّناص الداخلي بين قصائد منعم الأزرق، وكذا تحليل وتأويل جوهر الملفوظ في هذه القصائد، وأخيرًا قمت بإجراء المربّع السيميائي لهذه القصائد.

ثم ختمت هذه الرسالة بخاتمة كانت بمثابة حوصلة لمجموع النتائج المتوصّل إليها، والتي حاولت أن أبرز فيها مدى زئبقية النّصوص الرّقمية، وطواعيتها لآليات الدّراسة والقراءة والتحليل، فهي تستجيب لمختلف الوسائل القرائية، لكن هذا لا يعني أّنا حسمنا أمر المنهج بل هذا موضوع آخر يمكن البحث فيه، أو إشكالية جديدة انبثقت عن الإشكالية الأولى.

وذكرت مجموعة من النتائج التي توصّلت إليها خلال مسيرتي البحثية، والتي كانت مكلّلة بثمار هذا البحث وعصارة جهدي وعنائي المتواضع، راجية من الله تعالى التوفيق والسداد والنجاح إن شاء الله.

أّما بالنسبة للدوافع التي جعلتني أختار هذا الموضوع مجالاً للبحث والدّراسة، يمكن أن أجملها في مجموعة من العوامل نذكر منها:

أولا: الولع والشغف الذي يراود كل باحث أو دارس مقبل بلهف على هذا النوع الأدبي الجديد، سواء كان ذلك تلقّيا أو نقدًا، فكنت غالبًا عند مشاهدة نصوص رقمية على الشبكة، يراودني إحساس بالحرّية المطلقة ، وربّما أنا كأحد المتلقين الرّقميين وجدت ظالتي في إطار هذا النوع من النّصوص، التي تملّكت إحساسي وأسرتني بجمالها.

ثانيًا: تحوّل ولع التّلقي والمتابعة فيما بعد إلى ولع الدّراسة والنقد، والبحث في خبايا هذا العالم الجديد.

ثالثًا: حاولت إخضاع النصوص الّرقمية لرؤية معينة، واستخراج كوامنها، ومكّوناتها والبحث في خصائصها، ومعرفة الكيفية التي مزجت بها مختلف الفنون والمكّونات البصرية، لتظهر في هذا الانسجام والتناغم التام بين المعطيات البصرية والمعطيات اللّغوية بالاعتماد على المقاربة السيميائية .

رابعًا: سعيت في هذه الدراسة إلى إبراز الجوانب الجمالية التي لا يمكن أن تقتصر على اللّغة لوحدها، بل يمكن أن يكون التعبير أقوى والتبليغ أكثر سرعة بالاستعانة بمختلف الأدوات التعبيرية مادام الإحساس صادقًا والشعور خالصًا.

كل هذه الأسباب جعلتني أخوض غمار البحث في هذا الموضوع بكل حب وإخلاص.

اعتمدت في إنجاز هذه الرسالة على مجموعة من المراجع نذكر من بينها: كتابي **سعيد يقطين**: الّنص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، من الّنص وإلى الّنص المترابط – مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، كتاب **زهور كرام** "الأدب الّرقمي" أسئلة ثقافية وتأّملات مفاهيمية، مؤلف **فاطمة البريكي** "مدخل إلى الأدب التفاعلي"، **إبراهيم ملحم** في كتاب الأدب والتقنية، شعرية الّنص التفاعلي – آليات الّسرد وسحر القراءة **للبيبة خمار**، الأدب والتكنولوجيا وجسر الّنص المتفّرع **لحسام الخطيب**، عصر الوسيط أبجدية الأيقونة، دراسة في الأدب التفاعلي الّرقمي **لعادل نذير**، محمد اشويكة في كتابه الصورة السنيمائية التقنية والقراءة، **إيمان يونس**، **وعايدة نصر الله** التفاعل الفني الأدبي في الشعر الّرقمي، شجرة "البوغاز" أنموذجًا، **رحمان غركان**، التفاعلية في الشعرية العربية، **حافظ محمد الشمري** الأدب الرقمي بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي، **محمد الماكري** الشكل والخطاب، مدخل إلى تحليل ظاهراتي، "س" الخطاب لخيرة بن ضحوى، وغيرها من المراجع التي ساعدتني في إنجاز هذه الأطروحة، أّما بالنسبة للجانب التطبيقي فقد

اعتمدت مراجع من مجالات مختلفة، وذلك لقلة المراجع في هذا الجانب إضافة إلى العديد من المقالات والمجالات والرسائل الجامعية.

رغم كل ذلك إلا أنه واجهتني صعوبات وعراقيل عديدة خاصة فيما يتعلق بجمع المادة العلمية وذلك راجع إلى قلة المراجع في مجال الأدب الرّقمي، لجدّته التي تثير مخاوف النّقاد والدارسين للخوض فيه، أمّا التي توفّرت لدي فهي عبارة عن محاولات في المجال النظري وأغلبها تحصلت عليها في نسختها الإلكترونية لا الورقية، أمّا بالنسبة للجانب التطبيقي فقد واجهتني صعوبات كثيرة، من بينها أنّ المدّونة التي أشتغل عليها مدونة رقمية ومن خصائصها الجمع بين فنون عدّة، ممّا جعلني أحللها بالاعتماد على مراجع من مجالات بعيدة كل البعد عن الأدب، منها ما يتعلق بفن الرّسم، فن النحت، الموسيقى، الفيزياء، العلوم التكنولوجية، مما صعب عن المراجع المناسبة للدراسة التي أقوم بها، فهي دراسة سيميائية تأويلية، لكن تنوّع المادة المدروسة يحتّم تنوع المراجع والأدوات القرائية المناسبة لذلك.

رغم ذلك الزخم الفكري وكثافة الأفكار، إلّا أنني لم أستطع ضبط منهجية القراءة ولا معرفة نقطة البداية ونقطة النهاية لولا توجيهات الأستاذة المشرفة الدكتورة "خيرة بن ضحوى" التي غمرتني حبًّا ونصحًا وتوجيهًا، سواء على المستوى العلمي أو النفسي، فكانت نعم المشرف الذي نّمى في نفسي حبّ ما أقوم به، وعزّزت ثقتي بنفسي، وزرعت فيها الإرادة القوية التي جعلتني أواصل مسيرتي بكل عزم وإصرار، مهما واجهتني الصعوبات والعراقيل، التي عادة ما تضعف صاحب البحث وتقلّل من قواه أمّا بالنسبة لي فجعلتني أحوّل الضعف إلى قوة والفشل إلى عزيمة، فأنا شكورة حقًا لصدقها ومساندتها لي في إنجاز هذه الرسالة، التي حاولت أن أضفي عليها لمسة من الجدة والابتكار إن شاء الله تعالى.

الفصل الأول

الأدب الرقمي المفهوم والماهية

الفصل الأول: الأدب الرقمي المفهوم والماهية

المبحث الأول : نشأة الأدب الرقمي الغربي والعربي

1- مفهوم الأدب الرقمي

1-1 الأدب لغة

2-1 الأدب اصطلاحا

3-1 الرقمنة لغة

4-1 الرقمنة اصطلاحا

2- إشكالية المصطلح

3- تاريخية الأدب الرقمي

4- خصائص الأدب الرقمي وسماته

5- جمالية الأدب الرقمي

5-1 فنيات التعبير الرقمي

5-2 شعرية النص الرقمي

المبحث الثاني : أنواع الأدب الرقمي العربي

1- القصيدة الرقمية

1-1 القصيدة البصرية الرقمية visuel digital poetry

2-1 القصيدة التفاعلية الرقميةDigital poetry interactive

2- الرواية الرقمية أو التفاعليةinteractive morel

2-1 خصائص الرواية الرقمية التفاعلية

2-2 تلقي الإبداع الروائي التفاعلي

3- القصة الرقمية:interactive story

3-1 خصائص ومكونات القصة الرقمية (الترابطية)

4- المسرح الرقمي (التفاعلي) interactive drama

4-1 خصائص المسرح الرقمي

4-2 تلقي المسرح الرقمي

المبحث الأول: نشأة الأدب الرقمي الغربي والعربي

الأدب الرقمي مولود جديد، يتمتع بنوع من الزئبقية، التي تجعلنا نقف أمام عديد الصعوبات والعراقيل في محاولة تحديده أو تعريفه أو حتى الإحاطة بماهيته ومكوناته، فنظرا إلى تشكله على فضاء افتراضي فهذا يعني أنه يتيح حرية أكبر وأوسع لصاحبه في بناء وتشكيل نصوصه الرقمية، وهذا ما يجعل هذه النصوص لا تكون على شاكلة واحدة أو هيئة واحدة، بل تتعدد مظاهرها وتختلف مكوناتها وتوظيفاتها، وذلك حسب ما تتيحه التقنية الرقمية، وربما هذا ما أدى إلى حدوث اختلافات عديدة في وجهات النظر حول هذا النوع الأدبي، وبروز جدل ونقاش واسع في الساحة الأدبية والنقدية، انقسم خلالها النقاد إلى فريقين، فريق مؤيد وقابل لموجة الأدب الرقمي، وفريق رافض لذلك ومتشبث بالشجرة العتيدة للأدب الورقي .

أما بالنسبة للمفهوم فإنه هو الآخر لم يثبت على حال استنادا إلى الاختلافات السابقة، حيث نجد أغلب التعريفات والمفاهيم المعطاة للأدب الرقمي هي عبارة عن توصيفات لاغير، وربما ذلك راجع لأسباب أخرى عديدة من بينها عدم الفهم الجيد لمكونات الابداع الرقمي، باعتباره جنسا غريبا عن البيئة العربية، فهو من مصدر غربي هبت به موجة الحداثة، ليضع النقاد أمام إشكاليات وفرضيات عديدة حول ماهيته ونشأته ومصدره....إلخ.

- فما هي المفاهيم والتعريفات التي تعد الأقرب إلى ماهية الأدب الرقمي؟ وهل حقا تمكنت من الإحاطة به شكلا ومضمونا؟

1/ مفهوم الأدب الرقمي :

يعد البحث في مفهوم الأدب الرقمي بحثا ثنائي المسار، ذلك لأنه مصطلح مركب من شقين، أحدهما عام وهو الأدب والآخر خاص، وهو الرقمي الذي يمثل صفة معّينة أو خاصية ما، اتصف بها الأدب وبالتالي يتوجب علينا تعريف كل كلمة على حدة حتى يتضح لنا المفهوم والماهية، من خلال اكتشاف العلاقة القائمة بينهما(**Lalittérature numérique**) .

1/1 الأدب لغة :

ورد في مادة " أدب " في لسان العرب أن الأدب " هو الذي يتأدب به الأديب من الناس، سمّي أدًبا لأنه يأدب الناس إلى المحامد و ينهاهم عن المقابح، وأصل الأدب الّدعاء ومنه قيل للصنيع: يدعى إليه الناس مدعاة و مأدبة .

الأدب : أدب النفس و الدرس و الأدب : الظرف و حسن التناول .

وأّدبه فتأّدب : علّمه، واستعمله الزّجاج في حديثه عن الله عزّوجل، قال: وهذا ما أّدب الله تعالى نبيه صلّى الله عليه و سلم .

وفلان قد استأدب : بمعنى تأّدب ويقال للبعير إذا ريض وذلل أديب و مأدبٌ، **والأدب و المأدبة :** كّل طعام صنع لدعوة أو عرس "[1].

وأّما في معجم الوسيط فالأدب هو"رياضة النفس بالتّعليم والتّهذيب على ما ينبغي وحمله ما ينبغي لذي الصناعة أو الفن أن يتمسك به كأدب القاضي، وأدب الكاتَب والجميل من النظم والنثر وكل ما أنتجه العقل الإنساني من ضروب المعرفة، وعلوم الأدب عند المتقدمين .

[1] ابن منظور ، محمد بن عرم بن علي ، لسان العرب ، ج 2 ، تح، عبد الله علي الكبير ، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي ، دار المعارف ،القاهرة ، ط1 ، دت ، ص 43 .

تشمل اللغة والصرف والاشتقاق والنحو والمعاني والبيان والبديع والعروض القافية، والخط والانشاء والمحاضرات و"جمعه آداب وتطلق الآداب حديثا على الأدب بالمعنى الخاص"[1] إلاّ أنه في غالب الأحيان تدل على المأدبة والطّعام كما كان في العصر الجاهلي ومنه امتد المفهوم ليشمل التحلي بالأخلاق الحسنة والفضيلة.

2/1 الأدب اصطلاحًا :

الأدب اصطلاحا هو علم من العلوم الإنسانية، يهتم بالتعبير عن خلجات النفس بالاستعانة باللّغة التي تعتبر قوامه الأساسي، وهو بدوره يدرس عن طريقها وبالتالي هو ذلك " الفن الرّفيع الذي يصدر جماله عن طبع الكاتب والشاعر في الكلمة يرسلها والقصيدة ينطقها، فتقع على مواطن الحسّ من النَفس، فتثيرها حماسة وغيرة وتذيبها حنانا ورقة وتهزّها أريحيّة وكرمًا، "[2] لأّنه متعلق بجانب الإبداع والإلهام في النفس البشرية، وبواسطته يمكن لـ لإنسان أن يعّبر عن أحاسيسه في أحد قالبيه وهما النّثر والشعر ، ومن خلال مرور الزمن عرف الأدب هو الآخر مثله مثل العلوم الأخرى تطّورًا جعله أكثر دقة ممّا جعله يعتبر علم من العلوم الإنسانية .

أّما بالنسبة للشّق الثاني من المفهوم وهو" الرقمي " فهي كلمة واصفة لهذا الأدب ممّا جعلها ترتبطفترة زمنية محدّدة تميّ زت هي الأخرى بهذه الخاصية وهي" عصرنا الحديث "، وقد ظهرت هذه الخاصية نتيجة للتطّور التكنولوجي وظهور الحواسيب، وما تميزت به من تقنيات اقتحمت سيرورة كلّ العلوم المعروفة بما فيها العلوم الإنسانية عامة والأدب بصفة خاصة، وحتى نفهم ماهية هذا الأدب الرّقمي علينا تعريف الرّقمنة من الناحية اللّغوية والاصطلاحية .

[1] مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية مصر .ط 4 ، 2004 ، ص ص 9 - 10 .

[2] عطية هاشم محمّد ، الأدب العربي و تاريخه ، مطبعة المصطفى ، مصر ، ط 2 ، 1986 ، ص 16 .

3/1 الرقمنة لغة :

ورد في لسان العرب أنّ الرّقمنة تعود إلى الجذر اللّغوي [ر.ق .م] و" الرّقم والترقيم: تعجيم الكتاب ورقم الكتاب يرقمه رقمًا : أعجمه وبّينه وكتاب مرقوم كتاب مكتوب .

والرقم : الكتابة والختم، ورقم الثّوب: كتابه، وهو في الأصل مصدر يقال رقمت الثوب، ورقّمته ترقيما مثله، وفي الحديث كان يزيد في الرقم، أي ما يكتب على الثياب من أثمانها لتقع المرابحة عليه.

" والرّقم اللّواة، حكاه ابن دريد قال: ولا أدري ما صحّته وقال ثعلب هو اللّوح وبه فّسر قوله تغالى: ﴿ أَمۡ حَسِبۡتَ أَنَّ أَصۡحَٰبَ ٱلۡكَهۡفِ وَٱلرَّقِيمِ كَانُواْ مِنۡ ءَايَٰتِنَا عَجَبٗا﴾ **الكهف: ٩**

و قال الزّجاج : قيل: الرّقم اسم الجبل الذي كان فيه الكهف. وقيل، اسم القرية التي كانوا فيها، و الرقمة جانب الوادي "[1]، وقد ورد في المعجم الوسيط أنّ الرّقم من " رقّم، يرقم، ترقيما ، فهو مرقّم والمفعول مرقم.

ورقّم الصفحات، أعطاها أعدادًا سلسلة، أو وضع فيها علامات الترقيم، رقّم الفقرة، رقم الرسالة وقّسمها وأعلمها بعلامة ممّيزة، ورقّم السلعة، رقمها ، علّمها بعلامة تدل على صنفها وثمنها "[2]،ومن خلال هذه المعاني اللّغوية للرّقمنة والرّقمية يتبادر إلى أذهاننا أّنه مصطلح متعلق بالأرقام ووظائفها المتعارف عليها .

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، ص ص 1709 ـ 1710 .

[2] إبراهيم مصطفى ، أحمد حسن الزّيات ، حامد عبد القادر ، محّمد علي النّجار ، المعجم الوسيط، ج7 ، ج2 ، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع ، مجمع اللّغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات ، و إحياء التراث ، ط 1، ص 367.

4/1 الرّقمنة اصطلاحا :

ينتمي مصطلح الرّقمنة إلى المجال الرّياضي والحساب المستعمل كنظام دقيق تشتغل عليه الحواسيب في تخزين وتنظيم المعلومات وفق " البرنامج اللّوغاريتمي الرقمي المزدوج من [0 و1]، بمعنى أنّ برامج الحاسوب هي برامج رقمية لوغاريتمية تشكل ما يسمى بالدّاتا"[1]، وهكذا انتقل مصطلح الرقمي من دلالته المرتبطة بالأرقام ليدل على تقنية حاسوبية " تستخدم المعلومات كشفرات أو رموز شفرية ثنائية تمثل سلسلة مكّونة من رقمين فقط هما الصفر (0) والواحد (1)"[2] و بالتالي أصبحت هذه الخاصية أهم مقّوم من مقّومات الأدب الذي يستخدم الحاسوب كوسط في العملية الإبداعية .

من خلال التعاريف السابقة ندرك أنّ الأدب الرقمي هو الأدب الذي يستخدم التكنولوجيا كوسيلة لبناء العمل الفني والإبداعي، الذي يحتضنه الحاسوب فلا يمكن أن ينتج إلا بواسطته ولا يمكن أن يتلقى إلاّ من خلاله .

يمكن أن نلمس له عدّة تعريفات غير ثابتة لدى النقاد والدّارسين مثلما نجد عند **جميل حمداوي** الذي يرى أنّ الأدب الرقمي" هو ذلك الأدب السّردي أو الشعري أوالدرامي الذي يستخدم الاعلاميات في الكتابة والابداع، أي يستعين بالحاسوب أو الجهاز الإعلامي من أجل كتابة نص أومؤلف ابداعي ، حيث يحوّل النص الأدبي إلى عوالم رقمية وآلية حسابية "[3] ويسبح في الشاشة الزرقاء التي تصنع عالمه الافتراضي، فيخلق عوالم من طبيعة أخرى غير الكتابة التي تكتفي بالإفصاح عن مكنونات النفس وخوالجها، بينما الأدب في

---

[1] جميل حمداوي ، الأدب الرقمي بين النظرية و التطبيق المستوى النظري، ط1، دار الألوكة،المغرب، 2016،ص 16.

[2] سومية معمري ، الأدب الرقمي بين المفهوم و التأسيس " مقاربة في تقنيات السرد الرّقمي " بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوره ،(LMD) في الأدب الحديث و المعاصر، جامعة الاخوة منتوري ، قسنطينة ، 2017/2016 ، ص 07 .

[3] جميل حمداوي ، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ص 16 .

هذا الثوب الجديد يصوّر هذه المكونات و يجوّلها من الطبيعة المعنوية إلى طبيعة مادية أي مرئية و مسموعة.

بينما ترى **زهور كرام** بأنّ مفهوم الأدب الرّقمي لايزال غير واضح وملتبس كونه منتوج غربي حديث الولادة، فتعرّفه بأنه "حالة تطويرية لمسار الأدب في علاقته بالوسيط التكنولوجي الـ ذي يغيّر من طبيعة النص اللّغوية، وكذا في مفاهيمه المتعلقة بمنتج النص و متلقيه ومن ثم يؤسس لشكل أدبي مغاير تبعا لطبيعة اللّغة الجديدة"[1] وانزياحا عمّا ألفناه عن الأدب الكتابي، حيث تغيّر أسلوب التّعبير، لكن تبقى اللّغة أساس من أسس الأدب مهما كان شكله ونوعه، وهذا النّوع خلق رباطًا وثيقا بين اللّغة التي هي وسيلة للتعبير وبين الوسيط التكنولوجي الذي هو وسيلة حديثة من وسائل التواصل والتبليغ وبين منتج النص وهو المؤلّف وبين متلقي النص، ممّا يجعل لهذا الأدب خصوصية تفترض مؤلفا من نوع خاص و متلق من نوع خاص أيضا .

أمّا **فاطمة البريكي** فتعرفه بأنّه "جنس أدبي جديد ولد من رحم التكنولوجيا لذلك يوصف بالأدب التكنولوجي أو الأدب الإلكتروني و يمكن أن نطلق عليه اسم (التكنو ـ أدبي)"[2] بمعنى أنّها حاولت أن تخلق مصطلحا هجينا يحمل في ذاته معنى التزاوج بين الأدب والتقنية التكنولوجيا المنتجة له، حيث لا يمكن أن يسمّى كذلك إلا من خلالها فهي مادة أساسية في عملية الابداع و إذا ما حاولنا إبعادها عنه سيصبح أدبًا كتابيا كلاسيكيًا و ليس نوعًا جديدًا، و يسمى كذلك من خلال الوسيط التكنولوجي .

أمّا **إيمان يونس** فتحاول تبسيط الأمر أكثر فتبتعد عن التعقيد والمصطلحات المبهمة لتعرّفه بكونه (الأدب الرّقمي) وهو" مجموعة من النصوص الأدبية التي تنشر نشرًا

[1] زهور كرام ، الأدب الرقمي أسئلة ثقافية و تأملات مفاهيمية، ط1، دار رؤية للنشر والتوزيع، 2009، ص50.

[2] فاطمة البريكي ، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط1، 2006، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 49.

إلكترونيا سواء كانت على شبكة الأنترنت أو على الأقراص المدمجة، أو في كتاب إلكتروني"[1] متبعة في ذلك رأي **محمّد سناجلة**، إلاّ أنّ هذا التعريف يقلل نوعًا ما من أهمية هذا الأدب وكذا خصوصيته التي تعلو عن كونها نصوصا تعرض عرضًا إلكترونيا فقط .

مّما يجعلنا نستعرض رأي **سعيد يقطين** الذي لا يقل أهمية عن الآراء الأخرى لكنه ابتعد عن التحديد وحاول أن يوسع من مفهوم الأدب الرّقمي، حيث يرى أن الأدب الرقمي"هو مجموع الابداعات التي تولّدت مع توظيف الحاسوب صورًا جديدة في الإنتاج والتّلقي"[2] ليستوعب ويتماشى مع كل الآراء والمفاهيم الأخرى ويعتبر" أنّ في كلّ مصطلح من مصطلحات الأدب الرّقمي مثل: الأدب الإلكتروني، التفاعلي، الافتراض، الديجتالي، التكنولوجي ... وغيرها، ماهي إلاّ مظهر من مظاهر هذا الأدب، أو تعّو عن سمة توجه المصطلح وتحّدده"[3]بمعنى أنّها صفات وليس تعريفات دقيقة فمثلا قولنا الأدب الرّقمي نسبة إلى استعماله لتقنية الرّقمنة (1/0)، بينما الأدب التفاعلي جاء ذلك نسبة إلى إقامته لعلاقة تفاعل بين متلقي الأدب ومؤلفه والوسيط التكنولوجي ليصبح الملتقى هو الآخر طرفا مشاركا وأساسيا في العملية الإبداعية وكذلك الأمر بالنسبة إلى باقي المصطلحات و المفاهيم .

أّما عند المفكّرين الغربيين فمفهوم الأدب الرّقمي مختلف ومتضارب من مفكّر إلى آخر، فمثلا تعرفه "**جوليا كريستيفا**" **Julia Kristeva** على أّنه أي "(النص الرّقمي) جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللّسان عن طريق رابطة الكلام بهدف الإخبار

[1] إيمان يونس، عايدة نصر الله التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، شجرة البوغاز أنموذجا، المعهد الأكاديمي العربي للتنمية، بيت بيرل، ص 31.

[2] سعيد يقطين من النص إلى النص المترابط ، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص- ص 9 – 10.

[3] المرجع نفسه، ص ص 184 – 185 .

المباشر"[1] إذ تعتبر اللّغة دعامته الأساسية ووسيلته في التّعبير والإفصاح والإبلاغ، معتمدةً في ذلك على وظائف اللّغة كونها خاصية إنسانية، ويوافقها في هذا الرّأي **روبرت كاندل Robert Kandel** بقوله" إننا نعرف أنّ الشعر والتكنولوجيا لا يجتمعان إلاّ إذا تذكرنا أنّ الكتابة نفسها هي تكنولوجيا"[2] مرجعًا كلاّ من الكتابة والتكنولوجيا إلى كونها نتاج ابتكار إنساني فكما اكتشفت سابقا الكتابة اكتشفت أيضا التكنولوجيا الآن وكلاهما وسيلتان من وسائل التبليغ والتواصل، في حين يرفض " **راني كوسكيما" Koskimaa** مصطلح الأدب التكنولوجي أو الالكتروني عند " **كاندل" Kandle** ويقول " بالأدب التشعبي الذي هو تحصيل حاصل للأدب الإلكتروني"[3] أي علاقة الجزء بالكل وأنّ الالكتروني أعم من التشعبي، إذ تعني الأولى نقل الأدب من فضاء الورق على فضاء الشاشة الزرقاء، بينما الثانية(التشعبي) تعني استعمال الأدب في هذا الفضاء لتقنيات وبرمجيات حاسوبية تمنح الأدب خصوصية لا نجدها في غيره.

من خلال عرضنا لهذه الآراء والمفاهيم المختلفة سواء عند الباحثين العرب أو الغرب، يمكننا القول أن الأدب الرّقمي لا يمكنه الوقوف عن تعريف جامع مانع، ومادام الاختلاف حاصل في الغرب باعتبارها بيئة الولادة والنشأة لابد أن تصل إلينا موجة الفروقات والاختلاف ليتبناها العرب، و لعلّ السّبب الرئيسي في حدوث هذه الاختلافات هو جهاز الحاسوب و ما يتمّيز به من ثراء في العمليات الحاسوبية التي عمد الأدب الرّقمي إلى توظيفها في خلق ثوبه الجديد ممّا قاد المفكرين إلى إطلاق تسميات ومصطلحات ماهي في الأصل إلى عمليات حاسوبية أصبحت صفات للأدب الرقمي وليس تعريفات قائمة بذاتها، إلا أننا يمكننا أنّ نتبنى إحداهما كمحور للدراسة وبالتالي نجد أن الأدب

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 21.

[2] إبراهيم ملحم، الأدب والتقنية ص 14.

[3] المرجع نفسه، ص 14.

الرقمي جاء كترجمة لـ : (la littérature numériquesأو digital) باللغة الفرنسية، والنص المتفرع فقد جاء كترجمة لـ: (Hypertexte) باللغة الإنجليزية.

2 /إشكالية المصطلح:

تتحدد إشكالية المصطلح عندما نصادف هذا الكم الكبير من التعريفات لهذا النوع من الأدب، فنحتار أيها نختار ونتبنى في دراساتنا، كما يجعلنا هذا الأمر نتساءل حول كنه هذه التعريفات – فهل هي تسميات أم صفات؟ وهل أحاطت بماهية هذا الأدب أم اقتصرت على بعض عناصره فقط؟

يستدعي الحديث عن الأدب الرقمي حضور التقنيات الحاسوبية في الإنتاج والعرض والإخراج، لكن هذا لا يعني طغيان هذا الأخير على ماهية الأدب وجوهره الأساسي ألا وهو الملكة الإبداعية المنبثقة من الذات المبدعة أساسا والمتعلقة بالمفهوم الواسع للأدب، مما جعلنا ننظر إلى هذا الأخير نظرة اعتيادية بسيطة وكأنه مصطلح بسيط نمر عليه مرور الكرام، وصولا إلى التعريف والتشهير بالحاسوب" كآلة للكتابة يتسع لممارسات أخرى تؤثر في النص وفي مجمل العملية الإبداعية، فتدفع بها نحو فضاء جديد من التفكير والبحث في الإبداع والفن والأدب والنظرية الأدبية"[1] مما يضفي عنصر الجدة والتحديث على النص الأدبي المتعارف عليه.

لكن هذا لا يعني تجاوز مفهوم الأدب وما ينطوي عليه من دلالات ومعاني التي أثارت إشكاليات عديدة عنيت بها نظرية الأدب، من بينها البحث في جمالية النص الأدب ووظيفته التي تعزز كيانه الأدبي، فإذا اعتبرت جمالية النص الرقمي جمالية تستند إلى تقنيات الصورة البصرية وكذا دلالة العناصر المشكلة لها، والنابعة أساسا من عملية

[1] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي(سرديات سعيد يقطين)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ، 2005، ص 11.

تداخل الفنون، مما أدى إلى" خلق أدوات جديدة للاتصال الذي أدى إلى خلق مفاهيم جديدة للتواصل"[1] وسعت مفهوم النص ليشمل الكلمة والصورة الثابتة والمتحركة، وهذا ما يستدعي إعادة النظر في هذه المصطلحات التي أسقطت على الأدب، لأنها جاءت نتيجة للترجمة عن الغرب فنقلت معها الاختلاف الفكري والايديولوجي حول هذا الأدب، كما أنها مصطلحات تتسم بالنقصان لعدم إلمامها بكل عناصر المفهوم، وتعبر عن قلة فهم لماهية هذا الأدب، وبدل أن تنحل الفنون الأخرى في كيان الأدب وتذوب فيه، انحل هو فيها وذابت جماليته في جمالية الصورة، فتشكل لنا هذا الكيان الأدبي الذي يستند بشكل أساسي على الصورة في التبليغ والتعبير، واستغنى تدريجيا عن اللغة والكلمة.

3/ تاريخية الأدب الّرقمي:

يعّد البحث في نشأة الأدب الرقمي كنوع جديد من الأنواع الأدبية والذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالتقنيات التكنولوجية الحديثة وبهذا فلا شك لأحد منّا أّنه أدب حديث الولادة، أّما الإشكال الذي يبقى قائما يكمن في أّنه تراوح بين بيئتين مختلفتين، فما هما هاتين البيئتين و ما أثرهما على الأدب الّرقمي ؟

إنّ البيئة الأولى التي نشأ فيها الأدب الرقمي، هي البيئة الغربية بطبيعة الحال، لعّدة أسباب واعتبارات يمكن تلخيصها في" الظروف التاريخية، والأدبية والفنية التّي ساهمت في الوصول إلى هذا النوع من الأدب"[2] إضافة إلى كونها البيئة التي ظهرت فيها التكنولوجيا الحديثة والّرقمنة التي تعد الأساس الذي يعتمد عليه هذا النوع من الأدب، حيث تعتبر" الّرقمنة في العالم الغربي نتيجة منطقية لتطّور موضوعي للمجتمع في

[1] محمد المريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي،م جلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع 089، مارس 2015، www.arrafidae.com ص 25.

[2] إبراهيم أحمد ملحم ، الأدب و التقنية ، مدخل إلى النقد التفاعلي ، عالم الكتب الحديثة ، اربد الأردن ، ط 1 .2013 ، ص 36 .

مختلف مجالاته، فهي نتاج البحث عن مزيد من الإبداع والتطّور والجمال والحّرية والمتعة"[1] وتبعًا لهذه التطورات الحاصلة في جميع المجالات وخصوصا المجال التكنولوجي والّرقمي فإن أّول نص رقمي ظهر في أمريكا مع "**مايكل جويس الأمريكي** " **Michael Joyce** عام 1986 و هو رواية تفاعلية بعنوان**Story afternoon**[2] " وقد ترجمت برواية " الظهيرة " في اللّغة العربية.

كما ترجع بداية ظهور النص المتفرع إلى سنة ألف وتسعمائة وخمسة وأربعين 1945، عندما تحدث عنه " **فانيفار بوش** " **vannevar bush** وسماه بالميمكس، وعرفه بأنه آلة تعمل على قاعدة الميكروفيتش، ثم استعمله **دوغلاس انجلبارت Doglas Carl Engelbart** في عام ألف وتسعمائة وثلاثة وستين 1963 في دراسة تعريفية له، وبعد عامين اقترح **تيودور نيلسون Theeodor Holm Nelson** مفهوم النص المتفرع"[3] اي النص القابل للتفرع على عدة نصوص أخرى، وهي خاصية من خصائص الأدب الرقمي وليس أساسا فيه، ونقصد به عدم اتباع الطريقة الخطية في كتابة النصوص الرقمية، مما يتيح للقارئ التفرع في مسارات متعددة لقراءة النص الأدبي.

يسمى كذلك بالتشعب أو النص المتشعب والنص الشبكي الذي يقترحه **إيسن أرسيث** قاصدا به النص المتاهة، الذي تعود "مرجعيته في الثقافة الغربية إلى النقاد واللسانيين الذين تحدثوا عن التناص كخاصية للخطاب الفائق أو خاصية الارتباط التشعبي في شاشة الأنترنت، التي بفضلها تترابط جزيئات هذا الخطاب ببعضها مما يحدث مايشبه التناص بين هذه النصوص"[4] التي تتيح امكانية تتداخل الفنون فيما بينها فنجد الصورة الواحدة

[1] إيمان يونس ، الأدب الرقمي العربي الواقع و التّحديات و التطلعات ، مجلة جيل للدراسات الادبية والفكرية، ع58، 2020، ص25 . www.jilrc.com

[2] خديجة باللّودمو ، الأدب الرقمي مفاهيم و نماذج أّولية ، مجلة اللغة العربية ، جامعة الوادي ص 135.

[3] المرجع نفسه ، ص 137.

[4] المرجع نفسه، ص 138.

جامعة لمكونات من بيئات مختلفة كفن الرسم مثلا الألوان، الأشكال، الحركة، إضافة إلى حضور عنصر الموسيقى حضورا بارزا يهيمن على أجواء النص الرقمي مما يجعل هذا الأخير متناصا مع نصوص أخرى وفنون مختلفة كذلك.

أما الشعر الرّقمي و التفاعلي فيعدّ " **روبيرت كاندل " Robert Kandel** رائده في الغرب بلا منازع في مطلع التسعينات(1990)، إذ كان يقوم بنشر قصائده ورقّيا في الصح tوالمجالات، ولم تكن تلق إقبالا يذكر من قبل الجمهور، وكان عدد الذين يتفاعلون مع نصوصه و يقدّمون له تغذية راجعة من خلال تقديم قراءة نقدية أو التعليق عليها في الصحف أو الحديث معه مباشرة، و تبادل الآراء حول إحدى قصائده لا يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة ، و لكّنه بعد أن بدأ ينشر نصوصه الكترونيا، " أصبح يلاحظ تزايد عدد الجمهور المتفاعل مع نصوصه و أخذ هذا العدد يتزايد بعد أن غير من أدواته الإبداعية، وأصبح يحسن توظيف الآلة التكنولوجية لإنتاج نصوص أدبية جديد تمثل العناصر التكنولوجية جزءا أساسيا من أجزائها التي لا يمكن فصلها عنه دون أن تفقد هذه النصوص قدرًا من قيمتها ومعانيها "[1]، حيث لوحظ أن التقنيات الحاسوبية والرقمية تثري الابداع الأدبي بممّزات تحفز القارئ إلى تلقيها، وبذلك فقد كانت بدايات الأدب الرقمي في الغرب كسبيل وحل لترويج النصوص الأدبية ضعيفة الاقبال.

هكذا فتح الباب " **كاندل" candle** نحو عالم جديد للإبداع الأدبي وهو عالم افتراضي تسبح فيه الكلمات والصور لتخلق نوعا جديدًا، يتفّرد بخصائص وميزات، أبهرت الأدباء الغربيين، واتجهوا إلى التعبير والابداع من خلال شاشة الحاسوب التي أصبحت ملجأ للقراء والمتلقي في جميع العلوم والمجالات تقريبا، وبالتالي فإن أرضية الأدب الرقمي هي أرضية غربية بالأساس إذ أصبح " حقيقة تكنولوجية تمّز العصر التكنولوجي في العالم

[1] فايزة يخلف، مسالك خطاب الصورة : المؤتلف والمختلف، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، 2020، ص 52.

الغربي، رغم أّنه حديث النشوء نسبيا، إذ لا يتجاوز عمره ثلاثة عقود، إلاّ أّنه أصبحت أقسام الأداب في الجامعات والكليات الأجنبية كأمريكا، إيطاليا، اسبانيا وفرنسا، تعمل على إدخال الأدب الرقمي ضمن مناهجها كموضوع رئيسي للّدراسة "[1] مـّما أّدى إلى تطّوره بشكل سريع وأصبح وجهة معظم الأدباء، و قد صاحب هذا التطّور ظهور النّقد التفاعلي الذي يهتم بدراسة هذا الجنس الأدبي الجديد.

كما نلاحظ أن منشأ الأدب الرقمي عند الغرب ليس بالصلابة والمتانة التي نتوقعها، بل عرفت تذبذبا وهشاشة كان سببها الخلط بين المصطلحات، إذ نجد مصطلح الأدب الرقمي digital litérature أو الأدب الالكتروني Electronic literature ، والنص المترابط أو التشعبي Hypertescte الذي اختارته راني كوسكيما Rani koskima عنوانًا لأطروحتها " الأدب الرقمي: من النص إلى النص التشعبي و الماوراء " digital litérature :from tesct to Hypertescte and bey ond"[2] و قامت الاختلافات حول التسمية فهناك من يقول بالّرقمية، وهناك من يقول بالتفاعلية، وآخرون يقولون بالترابطية أومايسمى بالتشعبية، و رّبما يعود هذا الخلط بين المصطلحات إلى " الحداثة النسبية في الغرب لهذا الشكل من الأدب **فكوسكيما** تعد **فانيفر بوش**Vannevar Bush الأب الشرعي للنص التشعبي "[3] أو ما يعرف بالنص الترابطي، إضافة إلى شيوع مصطلح الأب الرقمي في أوربا Digital literature، أّما في أمريكا فقد شاع مصطلح النص المترابط Hypertetesct .

رغم هذه الاختلافات في الآراء والمفاهيم وكذا تعّدد المصطلحات إلاّ أّنه تبقى البيئة الغربية هي المنشأ الأصلي للأدب الرقمي باعتبارها السباقة إلى اكتشاف الحاسوب

[1] إيمان يونس ، الأدب الرقمي العربي الواقع و التّحديات و التطلعات ، مجلة جيل للدراسات الادبية والفكرية، ع58، 2020، ص25 . www.jilrc.com

[2] إبراهيم ملحم ، الأدب و التقنية ص 13 .

[3] المرجع نفسه ص 13 .

وما صاحبه من تطّورات تكنولوجية تفرض نفسها كعنصر أساسي لماهية هذا الجنس الأدبي الجديد .

نتنقل الآن إلى الحديث عن البيئة الثانية التي أولت اهتمامها بالأدب الّرقمي وهي البيئة العربية التي عرفت موجة من التأثر والولوع بكّل ماهو غربي، في كّل المجالات والعلوم، وقد جاء ذلك كنتيجة حتمية لموجة الحداثة الوافدة إلينا من الغرب وما صاحبها من آراء وأفكار ونظريات غربية مّما جعل العرب في محل التبعية والترجمة لهذه الأفكار ومع وصول الحاسوب والتقنيات الّرقمية إلينا، بعد أن قطعت شوطا لابأس به في الغرب، صار الأدباء والمبدعون يرغبون في ركوب موجة الأدب الّرقمي واكتشافها عن قرب بل واختيار نصوص رقمية عربية تكون موازية للنصوص الغربية إلى حّد ما لأن" الّرقمنة في العالم العربي ماهي إلاّ تطبيق لمبدأي التقليد والتبعية التي نشأ عليهما "[1] كفكرة راسخة في الذّهنية العربية لكن هذه التبعية أو التقليد أفرز العديد من المشاكل أو الإشكالات التي تعود بالأساس إلى اختلاف البيئة، إذ بسبب هذه الأخيرة ظهر لدينا أدب رقمي غير كامل النضج و السمات و الخصائص في حين نظيره الغربي اكتمل شكلا ومضموًنا .

وبالتّالي يمكننا القول إنّ الأدب الّرقمي أو التفاعلي ما هو إلاّ استجابةً حتمية وضرورية لمبدأ تطّور الأدب ، الّذي يّعد خاصية أساسية من خواصه، و بالعودة إلى تاريخية الأدب العربي والغربي على حّد سواء ، نجد أنه عرف تطّورات عديدة و تغّيرات شكلية و مضمونية تماشت مع كّل حقبة زمنية أو عصر جديد، طرأ على الأدب، حيث أصبح " الشكل الّرقمي امتدادًا طبيعيا لتطّور أشكال الكتابة الأدبية تبًعا للتطّور العلمي

[1] إيمان يونس ، الأدب الرقمي العربي الواقع و التّحديات و التطلعات ، مجلة جيل للدراسات الادبية والفكرية، ع58، 2020، ص25 . www.jilrc.com

والتكنولوجي الحاصل في البنية المجتمعية "[1] الذّي يثبته الرجوع إلى فترات زمنية سابقة نجد أنّ الأدب قد عرف أشكالا متعدّدة جعلته يخرج عن نمطية القصيدة التقليدية وقيودها الشكلية فظهر ما يسّمى بالشعر المشّجر ، المخّمس ... و غيرها من الأشكال التي تثبت أنّ العرب كانوا سباقين إلى التشكيل الأيقوني، الذي يعّد عنصرًا أساسيًا من عناصر الأدب الرّقمي، فكانت إرهاصاته ضاربة في التاريخ العربي، و إن أضاف الحاسوب شيئًا فقد أضاف التقانة أو التقنيات التّي دعّمت هذه الأفكار و أخرجتها من إطارها النّظري إلى إطار التطبيق، تضيئه شاشة الحاسوب وتثبت فيه روح الّدينامية والحركية التّي توّفرها البرمجيات الحاسوبية والتكنولوجية .

اختلفت الآراء حول تاريخ أو نشأة الأدب الرّقمي حيث يعّد "تأليف النّصوص الرّقمية المؤّسسة لتجربة الأدب الرّقمي ثورة قامت في مرحلة انتعاش حركة النّقد باتّجاه إعطاء السّلطة إلى القارئ "[2] حيث تزامن ذلك و ظهور النّظريات النّقدية التّي أولت اهتمامها بالقراءة و النّلقي، على غرار ما كان سائدًا من قبل كالاهتمام بالمؤلف وقصديته.

4/ خصائص الأدب الرّقمي و سماته :

يزخر هذا النوع من الأدب بميزات و خصوصيات جعلته يتفّرد بنفسه ويختلف عن غيره من الأنواع الأدبية و لعل أّولها نابعة من المصطلح ذاته (الرّقمية)، إذ تعّد صفة الرّقمنة عامل أساسي من عوامل تبلور هذا الأدب من خلال " البنية المفاهيمية الجديدة للعملية الإبداعية التّي حافظت على خطية العلاقة التراتبية للعناصر المكّونة لها، غير أّنها أضافت وسيطًا مغايرًا للوسيط التقليدي الذي كان يمثله النّص وحامل النّص بأحدث

[1] حسين دحو، مجلة مقاليد ، النّص الرّقمي في الأدب العربي من الورقية إلى الرّقمنة ، وجه آخر لما بعد الحداثة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب و اللّغات، ع13، ص 109، 01 – 12- 2017.
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/134591

[2] زهور كرام، الأدب الرقمي ، أسئلة ثقافية و تأملات مفاهيمية، رؤية للنشر و التوزيع، ط1، 2009، ص27 .

أشكاله التّي أصبحت تسمى اليوم الوسائط التفاعلية"[1] حيث تحوّل هذا الحامل من الورقة إلى الحاسوب الذّي يعتمد في عملية عرض النّصوص على خاصية الرّقمنة وهي الانتقال من اللوغاريتم (1- 0) عبر " مجموعة ضخمة من البيانات المرقمنة بكيفية تؤدي إلى تشكّل عالم من المعلومات وفضاء للتواصل مرتبطين بتشابك حواسيب العالم"[2] فلا يعرض إلا بواسطة الحاسوب ولا يقرأ إلاّ فيه (أو من خلاله) .

لا تشكل اللّغة في إطار النّص رقمي سوى " مكّون واحد ضمن مكّونات غير لغوية، كالصّورة، والصّوت، بل قد تغيب الكلمات تمامًا في بعض النّصوص"[3] فيعتمد المؤلّف على سيميولوجية العناصر المكّونة للنّص الرّقمي من ألوان وما يدخله عليها من تشاكل و تقابل و كذا الصّور المتعدّدة و الحركة إضافة إلى اللّمسة التّي تضفيها المقطوعات الموسيقية المرافقة لوتيرة النّص .

يعتمد النص الرقمي على التّخلي عن الطّريقة الخطّية أثناء تشكل النّص الرّقمي وذلك من خلال " تضمّنه لثلاثة أبعاد، حيث يقرأ من اليمين إلى اليسار و من فوق إلى أسفل و إلى الجانب بإضافة العمق والانتقال بواسطة الرّوابط إلى ما لا يظهر أمام أعيننا وقت القراءة "[4] حيث يصبح الفضاء الواحد أفضية متعدّدة وعوامل متداخلة تتعدّى بكثير مساحة الورقة، و هذا ما يجعل المتلقي يبحر في هذه الفضاءات للكشف عن مكنونات النّص الرّقمي .

---

[1] حسين دحو، مجلة مقاليد ، النّص الرّقمي في الأدب العربي من الورقية إلى الرّقمنة ، وجه آخر لما بعد الحداثة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب و اللّغات، ع13،ص 109، 01 – 12- 2017.
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/134591

[2] محمّد أسليم، الأدب الرقمي العربي لم يحقق تراكمًا، ضفة ثالثة، منبر ثقافي عربي، 2 أكتوبر 2017 . https /www . alaraby . com .

[3] المرجع نفسه.

[4] سعيد يقطين ، من النّص إلى النّص المترابط، مدخل إلى جماليات الابداع التفاعلي ص 17 .

يعتمد النّص الرّقمي في تشكيله على"برمجيات خاصة بالكتابة الرّقمية والتّي تختلف بحسب الجنس أو النّوع الكتابي الفني"[1] حيث نجد فن الرّواية له البرمجيات الخاصة به وفن الشعر يختلف في البرمجيات المّوظفة والتّي تعدّ أساس العملية الإبداعية الرّقمية .

تعدّ صفة اللّاخطية أهّم ما يميّز النّص الرّقمي، فهو يعتمد في انتاج نصوص حركية على"امتزاج الفنون والديناميكية وتعدّد مفاتيح التأويل والتّداخل والتّشابك والارتباط والمشاركة والافتراضية ثّم التّفاعلية"[2] و هنا تتعدّى متعة القراءة إلى عوالم أكثر حيوية، حيث يشعر القارئ من خلالها أّنه دخل إلى متاهات و دهاليز لا يعرف نهايتها و ما دوره هنا إلاّ التّرقبّ والانتظار ، إضافة إلى كون النّص الرّقمي يتميّز باعتماده على العناصر الصّوتية عبر المقطع الموسيقي الذّي يتناسب وحركية النّص و انسيابه، وكذا البصرية المشحونة بطاقة فنية تشكّل جزءا من بنية النّص"[3] ممّا يعطينا بناءً متكاملاً ، تتضافر في تشكيله عناصر بصرية و صوتية إضافة إلى الكلمة أو العلامة اللّغوية .

يتميّز النّص الرّقمي" بتعبيره عن حضور لحوارية الأنواع الأدبية فنجد الخطاب الشعري، السّردي، التصويري، الموسيقي، و لغة الرّقمية (HTML)"[4] التّي تجمع بين الابداع والتكنولوجيا ، حيث طالت هذه الأخيرة كلّ مجالات الحياة بما فيها العلوم الإنسانية بصفة عامّة و الأدب بصفة خاصة.

---

[1] سعيد يقطين ، النص المترابط و مستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة رقمية) ، المركز الثقافي العربي ، ط 1، 2008، ص 137.

[2] محمّد أسليم ،[من النّفتر إلى الشاشة، تحوّلات الكتابة القراءة]، مجلة واتا للترجمة و اللّغات [د.د]، [د.ع]، [د.س] ص 244 .

[3] علوان السّلمان ، [في الشعرية التفاعلية] الإثنين 24 شباط / فبراير 2014، 20: 20 ص 06.
https://iraqicparchives.com/index.php/sections/literature/11356-2014-02-24-20-20-17

[4] المرجع نفسه .

ما يّميز الّنص الّرقمي أّنه نص مفتوح (أو منفتح) "بفضل صلات الّنصوص الفائقة Hypertescte المعنون عادة بخطوط أسفل أية كلمة "[1] ممّا يتيح لنا إمكانية الانتقال من فضاء إلى آخر ضمن ما يسمى التفاعل مع النص الّرقمي، و الّذي يمكن المتلقي من المشاركة في العملية الإبداعية على حّد سواء مع المؤلف الأصلي، فتنشأ علاقة ثلاثية الأطراف لا فرق بين أّي طرف منها، و إذا نقص أحدها فإن الّرسالة التواصلية أو التخاطبية في هذا الإطار لا تتم و لا يمكن نجاحها إضافة إلى كونه نص" تتعالق فيه كّل الوسائط معًا ، بالّصوت الّصورة والفيديو، اللّون والإضاءة في بناء تفاعلي جميل الإخراج متعّدد الأبعاد"[2] تتراقص هذه العناصر في فضاء الّنص و لكّل عنصر منها مكنونات و حمولات دلالية لا يمكن حصرها و تتجاوز إلى حّد بعيد ما هو ظاهر، بل تتشاكل فيما بينهما لتشكل وحدة الّنص و بناءه الّدلالي .

تتحّدد نوعية الّنص حسب الّتقنيات الموظّفة أو ما مدى استجابته للمؤثّرات الّرقمية فنجد ما يسّمى "بالنّص المغلق من حيث الشكل:و هو نص لا يستفيد من مؤثّرات الثّورة الّرقمية كالمؤثّرات الصوتية والبصرية "[3] إنما اكتفى مؤلّفه بكتابته ونشره إلكترونيا، فهو نص جامد لا حركة فيه ، أّما الّنوع الثّاني فهو " الّنص الّرقمي المفتوح : و هو نص ينشر نشرًا رقميًا و يستخدم التقنيات التّي أتاحتها الثورة المعلوماتية والّرقمنة، كاستخدام المؤثّرات الّسمعية والبصرية، فن الحركة(Animation) والّرسومات والألوان، وغيرها من المؤثّرات التّي أتاحتها الثورة الّرقمية" والتّي تم توظيفها لخدمة أو للتّعبير عن أفكار وأحاسيس المبدع في أي جنس أدبي شاء ذلك.

[1] كواري مبروك ، الّنص الّرقمي و آليات التلقي، مجلة دراسات ، ع 2 ، جامعة بشار ديسمبر 2012 ، ص 03 .

[2] المرجع نفسه ص03.

[3] المرجع نفسه، ص12.

تكم ن أهمّية الّنوع الثّاني في كونه الّنوع الذّي أثار جدلا على نطاق واسع، بل أثبت جدارة الأدب في مواكبة التطّورات التكنولوجية و موجات الّرقمنة الضاربة، أو العاصفة في كلّ وقت، حيث أسقطت تهمة الجمود وعدم مواكبة الأدب للتطّور، تزامنا و ظهور هذا الّنوع (الأدب الّرقمي)، أضف إلى ذلك، كون قراء النصوص الورقية تراجعوا بشكل واضح، فقلما نجد من يمسك كتاًبا، فيقرأ قصيدة أو رواية ... إلخ ، بل جلّهم هّوا إلى مصاحبة الحواسيب رغبة في الكشف عن أغوار هذا الكائن الجديد الّذي طغى على كلّ مستويات الحياة في وقت قياسي، و هو الشبكة العنكبوتية (أو العالم الافتراضي)، فكان لابد من أن يلج الأدب أغوار هذا العالم و يظهر في أشكال وأثواب تتّناسب والذهنيات الّسائدة أو التفكير الّسائد، ونقصد هنا طغيان ثقافة الصّورة .

يتفّرع الّنص الّرقمي المفتوح (الّنوع الثاني) إلى فرعين استناًدا إلى عّدد مؤلّفيه ، لأّنه نص يتطلّب أن يكون مؤلّفه متخصّص أو متقن لعمليات الإخراج الّترامي إضافة إلى كتابة الّنص، و هذا ما لا نجده عند جلّ الكتاب أو المبدعين الّرقميين ، فنجد ما يسّمى:

الّنص الّترابطي : و هو نص يعرف باسم Hypertescte " أو الـ ّنص الذّي سّيخدم الّنص المتفّرع، و المؤثّرات الّرقمية، لكن من يقوم بكتابتها شخص واحد و يتحكم في مسارتها، و يسّمى كذلك بالّنص التفاعلي Tescte interactive لأّنه يحتوي على أكثر من مسار داخل الّنص مّما يسمح للقارئ بالاختيار بين المسارات المختلفة "[1] والولوج إليها عبر الّنوافذ و الخطوط الحمراء المسطّرة من قبل المؤلّف، وهذا الّنوع يعمد إلى إشراك المتلقي في العملية الإبداعية فيتفاعل مع الّنص و يكتشف أغواره بمحض إرادته و نجد هذا الّنوع يكثر في الّنصوص الّسوديـة كالّروايات أو القصص التفاعلية، أّما الّنوع الثّاني،أو ما يسّمى : "بالنص التّشعبي أو المتفّرع Tescte interactive، و هو الّنص الذّي يستخدم

[1] كواري مبروك، الّنص الّرقمي و آليات الّتلقي، ص 13 .

التّشعب أو التفّرع مع بقية المؤثرات الرّقمية الأخرى، مثل النّوع الأوّل، فقط يختلف عنه في أن الكاتب أكثر من واحد، أي يشترك النّص في عدّة مؤلّفين وقد يكون مفتوحًا لمشاركة القراء في الكتابة "[1] و ربّما ذلك راجع إلى كون الكاتب الأصلي للّنص ليس له دراية أو معرفة بالبرمجيات الحاسوبية ممّا يجعله يستعين بخبراء في هذا المجال وخاصة المخرجين السنيمائيين لأنّ الصّورة أساس هذا النّوع من الأدب، فتصاغ أو تركب مثلما يحدث في الفيلم السّنيمائي الذّي يعتبر " مزيجًا من الصّور التّي توظّف حقولاً مختلفة، و تنهل من روافد تقنية ولغوية وأدبية وتواصلية متعدّدة "[2] حيث تصبح الكتابة مكّون من مكّوناتها و هذا ما يجعل الكاتب يستعين بعدّة مؤلّفين حسب تفاوتهم في معرفتهم أو درايتهم بهذا المجال، ممّا يجعلنا نتساءل حول نسبة النّص الرّقمي في إطار هذا النّوع ـ فهل ينسب إلى كاتبه أم إلى مخرجيه ؟

فإذا نسبناه إلى الأوّل فلن يكون نصا رقميا لأنّ دور الكاتب ينتهي لحظة الانتهاء من الكتابة، و إذا نسبناه إلى الثاني (المخرج) بفضل ما يضيفه من تقنيات و برمجيات تجعله نص رقمي ، لكّنه ليس صاحب الفكرة أو الابداع (الملكة) .

يمكن الإجابة عن هذه الإشكالية أو المأزق الذّي يقع فيه النّص الرّقمي بإحدى خواصه و هي : التفاعلية interactive التّي تتيح المشاركة في العملية الإبداعية، فلا يكون النّص حكرًا على مؤلّفه (أو كاتبه) بل الكل يساهم في إنتاجه و إنتاج الدّلالة كما يحدث مع متلقي النّص الرّقمي .

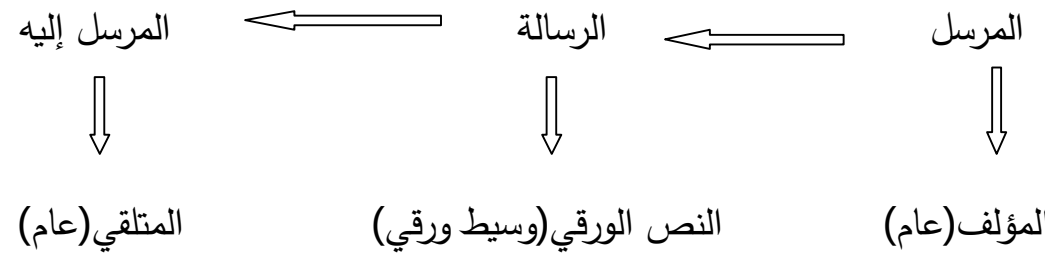
كلّ هذه الخصائص و السّمات تجعل من النّص الرّقمي نص يشترك في تشكيله " اللّون والضّوء والحرف، الصوت والحركة و التقاليد الأدبية و حدود الأجناس تختفي مع

[1] كواري مبروك، النص الرقمي وآليات التلقي، ص 13 .

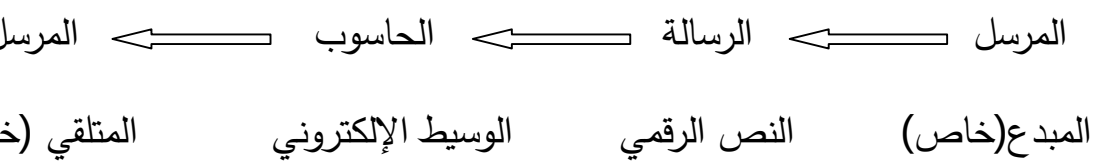
[2] محمّد اشويكة، الصّورة السّينيمائية التقنية و القراءة (دراسة) الدّار المغربية العربية، ط 2، 2016، ص 13 .

سيولة العالم الجديد، و الابداع خيال لغوي وتقني والمبدع أديب مبرمج، و القراء جزء جوهريّ من عملية الابداع وشركاء فاعلون فيها، كلّها قيم جمالية تجمع بين أصالة الوعي و حداثة الوعاء "[1] أو الثّوب الجديد الذّي فرضته السّيرورة المجتمعية و التطّورات الزّمنية، إذ لابد للأديب أن يستجيب لنداء الحضارة أو الحداثة و بالتّالي فإن تغير الأسس أو المقاييس يؤدي بالضرورة إلى تغّير النتائج، فنتحصّل على جمالية من نوع خاص مادامت الوسائل المستعملة تغّيرت اللّغة، و هذا ما أحدث تغيير في الرّسالة التخاطبية و في وظيفة الأدب ككل .

أثرت استفادة الأدب من المعطيات التكنولوجية إلى حد بعيد على" فعلي الكتابة والقراءة اللذان استفادا من الخصائص الرقمية التي أثرت على العملية الابداعية التي كانت تركز على ثلاثة عناصر مع الابداع الورقي كما حددها رومان جاكبسون"[2] وهي :



أما في ظل الأدب الرقمي وبفضل التكنولوجيا، أصبحت العملية التواصلية تعتمد على أربعة عناصر هامة لا يمكن الاستغناء عنها في العملية الابداعية الرقمية، وبالتالي حدث تغير في الرسالة التخاطبية التي سار الأدب عليها عصورا طويلة بثلاثة عناصر، فأصبحت كالتالي:



[1] كواري مبروك، الّنص الرّقمي و آليات التّلقي ، ص 16 .

[2] خديجة باللمودو ، الأدب الرقمي ، مفاهيم ونماذج أولية، ص 138.

أدى هذا التغير في الرسالة التخاطبية التي كان يقوم على أساسها كل إبداع أدبي، إلى حدوث تغيير شامل في أشكال التعبير وفي نظامها، مما جعل المبدع في إطار الأدب الرقمي يوظف ما يسمى "بتداخل الفنون " في عملية بناء النص الأدبي، فنجده يستعين بفن الرسم، الموسيقى، الألوان، وما تتسم بمجموعة من الدلالات لتشكل هذا الشكل الأدبي في ثوب جديد، يتميز بنوع من الخصوصية التي استقاها من المبدع نفسه، فيسبغها على متلقي النص الرقمي، حيث يكون لدينا مبدع خاص مقابل متلق خاص، في حين كان لدينا مبدع عام مقابل متلق عام في إطار النص الورقي.

5/ جمالية الأدب الرقمي:

يؤثر تغير الأشكال الأدبية من عصر إلى عصر على الجمالية الأدبية l'esthétique التي هي الأخرى تستجيب لهذه الحاجة، باعتبارها "العلم الذي يبحث في الجمال le beau والعاطفة التي يقذفها فينا من خلال البحث في مفهوم الابداع ومفهوم الاستقبال الجمالي la perecption estitique "[1] فنجد المفهوم الأول (الابداع) متعلق بالمبدع أو الأديب، الذي يستخدم فنيات أدبية معينة لصياغة شكله التعبيري أو الأدبي، حيث تصبح هذه الفنيات جماليات من ناحية المفهوم الثاني (الاستقبال الجمالي) وهو مفهوم متعلق بالمتلقي، الذي يكتشف الفنيات الموظفة في النص الأدبي في ثوب جمالي، مما يحقق وظيفة الأدب.

أصبح الأدب الرقمي أدبا متميزا تظافرت في تشكيله عناصر عديدة من بيئات مختلفة وفنون متداخلة، وبفضل "ظهور الحاسوب الذي دعا المبدعين والكتاب إلى التفنن في إنتاج "النصوص المترابطة "في نطاق الأدب التفاعلي، فهم يخرجون نصوصهم ويصممونها بالطريقة التي ترضيهم والتي تتجاوب مع حاجياتهم الابداعية، والفنية التي لا

[1] عبد المالك مرتاض ، النص الأدبي من أين وإلى أين ؟ ، محاضرات ألقيت على طلاب الماجستير في الأدب العربي، للسنة الجامعية 1981/1980، جامعة وهران ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص12.

يمكن أن يقدمها أي مطبعي"[1] فأتاح لهم الحاسوب المجال الأوسع للإبداع والتصوير الذي لم يقتصر على الكلمة فقط بل تعداها إلى إدخال الرسومات والأشكال، وكذا الألوان والصور البصرية المختلفة، لتكتمل الدلالة لفظا وصورة وسمعا(أي إدراج مقاطع موسيقية مرافقة لوتيرة النص).

من خلال هذه العناصر المتظافرة تشكل لنا هذا النوع الادبي الجديد، والذي اكتسب جمالية من نوع خاص، لم نعهدها من قبل، مما جعلنا نتساءل عن طبيعة هذه الجمالية.

- فهل هي جمالية نابعة من الكلمة ذاتها أم من باقي العناصر المشكلة له؟

مادمنا قد اصطلحنا على هذا النوع الأدبي بالأدب الرقمي، فلا بد أن تتوفر فيه الأدبية أو ما يسمى بالكمال من ناحية الفكرة والبنية، أي مضمونا وشكلا " الّذي يؤدي إلى الشعور بالإمتاع والجمال عند استقبال الأعمال الفنية، مشاهدة أو قراءة أو سماعا، والتي تتخذ من التحليل الجمالي للعاطفة منهجا لتعميق المعرفة الإنسانية "[2] مما يجعل الجمالية أساسا من أسس المعرفة خاصة في مجال الابداع الأدبي، وبالتالي يعد الوصول إلى الجمالية في النص الأدبي إنجازا يثبت جدارة النص الأدبي وجدارة المتلقي في الوصول إلى الهدف المنشود (أي الدلالة).

1/5 فنيات التعبير الرقمي:

ترجع خصوصية الأدب الرقمي إلى كونه أدب لا يكتفي في تعبيره باللغة، بل يعمد إلى توظيف فنون متداخلة تذوب في كيان بعضها البعض، باعتماد فنيات تعبيرية خاصة "تجعل من اللغة قرطاسا يساهم في ميلاد الجملة الفنية التي تؤدي إلى ميلاد النص الفني، الذي يبشر بميلاد جسم أدبي مكتمل الأعضاء جميل القسمات بادي

[2] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الابداع التفاعلي ، المركز الثقافي العربي ، ط1، 2005، ص 192.

[2] عبد الملك مرتاض ، النص الأدبي من أين وإلى أين؟ ، ص 12.

الطلعة"[1]فتصبح الصورة متعددة الأوجه والمستويات، تحتوي فن الرسم، الصوت التنويع في الخطوط والألوان المتداخلة ببعضها البعض.

يتحدد التفاعل الذي يخرج العمل الابداعي من يد مؤلفه، وذلك بالاستعمال المتقن للوسائط الإلكترونية إلى أيدي قراء مجهولين ليكون الاتصال بهذا النص التفاعلي يصطدم بداية بإثارة الانتباه، إلى الغوص داخل عالم متداخل من المكونات مشكلا متاهة متعددة المداخل، تستدعي التركيز والتفكير معا، حيث تصبح "الصورة مصاحبة للخطاب لأنها من المفروض أن تفهم بسرعة، وأن يفهمها أكبر قدر من المتلقين، إنها وسيلة إيضاح مساعدة على الفهم، لتميزها بنسق أيقوني خاص"[2] مكنت المبدع الرقمي من أن يشحن الصورة بحمولات دلالية تجعل منها أبلغ من الكلمة ذاتها.

تمكن الكاتب الرقمي من أن ينشئ عالما خاصا لنصه الرقمي يتيح "[3] للغة أن تسبح في الفضاءات الافتراضية بكل حرية، ما يسمح لها أن تكون قوة فعالة ومؤثرة داخل هذا الفضاء وخارجه وعبر تداولها خارج الحدود الجغرافية والزمنية واكتسابها حركية أوسع في بناءها الفني" الذي يكثف الحمولة الدلالية للمعاني، من خلال تداخل الفنون وتمازجها في إطار واحد هو الفضاء الافتراضي الذي يمثل ويصور ويبلغ خطابا بين طيات الصور، وما يختفي تحت عباءة جمالية الألوان ولمعانها.

2/5 شعرية النص الرقمي:

تعد الشعرية أو الأدبية أهم عنصر يمكن البحث في عنه في أي نص أدبي فهي" لا تحيل إليه لأنها تستنبط قوانين من النص ذاته، وتكشف عن الخصائص العلائقية، التي

[1] عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من الشفهية إلى الرقمي، ص 43.

[2] إبرير بشير، (الصورة في الخطاب الإعلامي)، دراسة سيميائية في تفاعل الأنساق اللسانية والأيقونية، الملتقى الدولي الخامس للسيمياء والنص الأدبي، ع5، جامعة عنابة، 2008، ص 5.

[3] كلثوم زنينة ، النص الأدبي من الشفهية إلى الرقمية، رؤية في المفهوم والمرجعية والآفاق النقدية ، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة فرحات عباس ، سطيف ،الجزائر ، 2010/2009، ص 73.

تميز بين نص وآخر، كون الجمال في النص الأدبي يعود إلى بنية العناصر المتفاعلة، لا إلى عنصر مفرد بعينه "[1] فبتظافر العناصر المكونة للنص الأدبي إضافة إلى عنصري المعنى واللفظ، حيث تظهر المعاني في أثواب لغوية تمنحها جمالية معينة، تشكل أدبية النص أو شعريته حسب رأي رومان جاكبسون.

منح رومان جاكبسون للغة عدة وظائف، من بينها الوظيفة الشعرية التي اعتبرها "عنصرا مهيمنا في الابداع الأدبي fonction pohétiquela، فهي المقياس المساعد على تحديد إبداعية النص الأدبي، من خلال درجة حضور او خفوت هذه الوظيفة"[2] لما تتركه من أثر في نفس المتلقي، إذ تقاس درجة الشعرية حسب درجة تأثيرها في المتلقي، وكلما كان وقعها في النفس أقوى كلما اعترف بشعرية النص الأدبي وبأدبتيه، وهذا ما كان أكبر الاشكاليات والمباحث التي عنيت بها نظرية الأدب عناية كبيرة وخاصة مع أول المنظرين لها (أرسطو) الذي حصر وظيفة الأدب في(التطهير)، ومن هنا كانت الانطلاقة في البحث حول ماهية الأدب وأثره والغاية منه.

تعددت المصطلحات الخاصة بالشعرية، كالجمالية والأدبية، وكل هذه المصطلحات تصب في بحر واحد أو البحث في إشكال واحد وهو: ما مدى قدرة النص الأدبي على التأثير في المتلقي ؟ وما مدى قدرته عل التبليغ والتعبير؟

ترجع هذه القدرة بالأساس إلى المبدع الذي يستخدم فنيات التعبير الأدبي بما تتيحه له اللغة من آليات، وفي المقابل تظهر عند المتلقي في ثوب جمالي يدل عل إبداعية صاحبه، وبالعودة إلى النص الرقمي نجد أن مؤلفه لم يعتمد في إبداعه على اللغة فقط إنما استخدم فنيات من مجالات مختلفة، أثرت هذه اللغة وأثرت النص الأدبي ليكون أبلغ في التعبير والأقدر في التأثير على المتلقي.

---

[1] نزيهة الخليفي ، المصطلح والتعدد الدلالي ، مصطلح الشعرية في النقد الغربي أنموذجا، جامعة تونس، مجلة مقاليد، ع6، جوان 2014، ص 185، www .revues .univ.ouargla.dz

[2] المرجع نفسه ص186 .

تعد الأيقونة أساس النص الرقمي وموضوعه، ولاسيما أن " فترة ما اتسمت بطغيان ثقافة الصورة التي تتصل اتصالا حميميا بالإبداع الرقمي الذي لم تعد الكلمة مقومه الوحيد فهي تتشارك وتتراسل في صفاتها مع الرسم " والموسيقى والتنويع في الخطوط والأشكال والمزج بين الألوان المختلفة وتشاكل دلالاتها مما يعطينا في الأخير بناء متعدد العناصر ومتداخل الدلالات والمعاني التي تمنحه خصوصية ، خلافا عن النص الرقمي المتعارف عليه(الورقي) حيث " تغيرت وضعية اللغة من المركز إلى الهامش، في ظل هذا النوع من الأدب وتعويضها بعناصر غير لغوية لإنشاء التعبيرات الأدبية والإبداعية "[1]مما أدى إلى تغير شبه جذري في مكونات النص الأدبي، وبالتالي فإن تغير المعطيات يؤدي لا محال إلى تغير النتائج.

نقصد بهذا الكلام أن الأسس التي يبنى عليها الابداع الرقمي عرفت إضافات نوعية، كالصورة، الأشكال، الألوان ...إلخ، وما دامت الشعرية أو الادبية تبحث في اسس بناء النص الادبي او اللغة لتثبت ادبية النص او تسقطها،فإنها غي هذا الإطار تتغير مقاييسها ومعطياتها لتنتقل من البحث في جمالية الصورة، الصوت، الحركة وما يصاحبها ذلك من تقنيات وبرمجيات رقمية تثبت أدبية النص الرقمي أو تسقطه عنه.

وما دمنا اعترفنا بالأدب الرقمي كنوع أدبي جديد فلا بد أن يمتلك جمالية أهلته ليحظى بهذا المصطلح، لكن هذه الجمالية من نوع خاص، تتطلب دراسة خاصة ومتشبعة في الآن نفسه، لأن المؤلف الرقمي " تجاوز النظام اللغوي على نظام تقني في عملية الإبداع ، مما فرض على المتلقي تغيير عاداته القرائية وادواته المعرفية وكذا التفاعل مع ضروب فنية مختلفة من نص وصورة وموسيقى فضلا عن الايقونات والروابط التصفحية"[2] هكذا أصبح المبدع الرقمي مبدع مثقف وعالم بمجلات مختلفة لا صلة لها

[1] أحمد زهير رحاحلة، جدل اللغة في النصوص الابداعية الرقمية ، قراءة في المشهد العربي، مجلة دراسات للعلوم الانسانية والاجتماعية، المجلد 46، ع3، 2019 ، ص 539.

[2] أحمد زهير رحاحلة، جدل اللغة في النصوص الابداعية الرقمية ص 540.

بالأدب ،وفي المقابل يفترض هذا الابداع متلق من نوع خاص، متلق مثقف أيضا وعالم بالبرمجيات الحاسوبية ومتفاعل أيضا(أي المشاركة في العملية الابداعية)، حيث أصبح البحث في جمالية الأدب الرقمي بحثا يتطلب دراسة كل العناصر الموظفة في النص الرقمي، على غرار اللغة. .

المبحث الثاني: أنواع الأدب الرقمي العربي

امتدت موجة الرقمنة وما صاحبها من تغيرات إلى كل مناحي الحياة، فتأثرت العلوم الانسانية بهذه الموجة، بل وصل الأمر إلى حدّ الأدب، حيث أصبحت الأعمال الأدبية تظهر لنا في أثواب رقمية متفاعلة تشدّ انتباه القارئ ليتفاعل معها ضمن الوسيط الالكتروني المهيمن على هذه العملية ألا وهو الحاسوب.

وإذا قلنا الأدب الرقمي فهذه الكلمة جامعة مانعة لكل صنوف وأنواع وأجناس الأدب، إذ تضم في ثناياها الأجناس الأدبية المتعارف عليها منذ القدم، وهي الشعر، الرواية، المسرح والقصة.

ولعلّ تأثر الأدب بالرقمنة قد أصاب كل هذه الأجناس لكن بدرجات متفاوتة، فظهر لنا في البداية الشعر الرقمي أو ما يسّمى بالقصيدة الرقمية، ثم الرواية التفاعلية وكذا المسرح والقصة الرّقميين، ممّا دفعنا إلى تناول كل عنصر من هذه العناصر على حدى لأهميتها وخصوصيتها، خلال هذا المبحث إن شاء الله.

1- القصيدة الرّقمية:

تعدّ القصيدة الرّقمية ذلك النتاج الأدبي الشعري الذي يظهر في ثوبه الجديد بفضل ما تضيفه له التقنية الرّقمية الحديثة، لأنّ معنى القصيدة في التراث العربي ليس بجديد علينا، إنّما هو قديم قدم الأدب، ولعلّ أوّل ما تعرّفت عليه البيئة الأدبية العربية هو الشعر، ثّم توالت بعده الأجناس الأدبية الأخرى.

تعدّدت القصائد الشعرية وتنّوعت من العصر الجاهلي حتى يومنا هذا، فبعدما كانت تعتمد على الكلمة في تشكيل المعنى والصّورة، تغيرت وأخذت منحى مختلفًا تمامًا عبر

العصور، وتحرّرت فيه من الوزن والقافية والرّوي أو ما يسمى بعمود الشعر، فبات الشعر حرًّا في كيفية صياغة ونظم شعره، وفي عصرنا الحالي، وبعد التّقدم والتطّور التكنولوجي في مجالي المعلوماتية والاتصالات أصبح الحاسوب محور التعاملات اليومية، حيث اتسعت رقعته ومسّت جميع الجوانب العلمية والأدبية، وصار من السّهل استغلال الشبكات التي تحوي الألاف من المعلومات غير المحدودة، فهي التي اختصرت على الفرد الجهد والوقت، ممّا جعل الشاعر الرقمي متمكن من إظهار قصائده الشعرية بهذه الأثواب الجديدة التي نعرفها اليوم.

أصبحت الرّقمنة أو التفاعلية بناءً محكمًا شارك في تشييده العديد من العناصر والمكّونات، حيث تتضافر العناصر اللّغوية كالكلمة وعناصر غير لغوّية كالصوت والصورة في تشكيل دلالة القصيدة، وقد ساهم هذا "المزج بين اللّغة والصوت والصورة في تكوين علاقة بين القدرة الابداعية وقدرة الذاكرة القائمة على حوارية الأنواع ممّا يجعلها تستخدم مبدأ الإدراك الابصري المرتبط بالخط والرّسم والصورة الفوتوغرافية والتشكيلية لإبداع قصيدة هندسية بصرية سمعية"[1] تمزج بين مكّونات من مصادر مختلفة وطبيعة مختلفة، كذلك شاركت في خلق جنس أدبي متميّز، وللقصيدة الرقمية جذور غربية قبل أن تصل أعرافها إلى العرب، حيث عرفت عند الغرب العديد من التطورات والتباينات التي وصلت بها إلى مرحلة النضج الكامل، فتعرف عندها على أنّها "ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلّى إلّا عبر الوسط الالكتروني، معتمدًا على التقنيات التي تتيحها التكنولوجية الحديثة، ومستفيدًا من الوسائط الإلكترونية المتعّددة في ابتكار أنواع مختلفة

[1] سمر الدنوب [المجاز الرقمي وبلاغة الصوت والصّورة] ، تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق – أ نموذجًا – حمص سوريا، تاريخ النشر https://www.aladabia.net/article-14573-1_1.2016/02/01

من النصوص الشعرية، تتنوع في أسلوب عرضها وطريقة تقديمها للمتلقي الذي لا يستطيع أن يجدها إلّا من خلال الشاشة، وأن يتعامل معها ويضيف إليها، ويكون عنصرًا مشاركًا فيها"[1] ، مما يتيح له إمكانية التفاعل مع النّص الرقمي، ورّبما هذا هو أكثر التعريفات المتّفق عليه سواًء عند الغرب أم عند العرب.

عرفت القصيدة الرّقمية تطّورات واضحة شكلية ومضمونية مّيزتها عن غيرها من الأجناس الأدبية كالرواية والمسرح والقصة، كما مّيزتها عن بنات جنسها، ونقصد هنا القصيدة التقليدية، هذا بالرجوع إلى موطن النشأة (الغرب)، لكن في الوطن العربي لم تقتصر القصيدة إلا على بعض الإرهاصات كمحاولات لتأسيس أدب رقمي بمعنى الكلمة، فنتج عن ذلك نوعين من القصائد الرقمية التي تصبّ معظم التجارب الابداعية في كلا النوعين أو أحدهما وهما: القصيدة البصرية الرقمية(**Visuel Digital Poetry**)، والقصيدة التفاعلية الرقمية **Digital Poetry Interactive.**

1-1 القصيدة البصرية الرّقمية Visuel Digital Poetry:

وهي القصيدة التي تعتمد على البعد البصري من خلال "توظيف تقنية الوسائط المتعّددة(Multimedia) والمؤثّرات البصرية والصوتية مثل الصّور والرسومات والألوان والموسيقى"[2] من أجل خلق عالم من الصّور والأشكال تتراقص فيما بينها مشكّلة مشهدًا حسّيًا يثير البصر قبل أي حاسة أخرى، فيقف المتلقي موقف المتعجب من هذا الإبداع

[1] إيمان يونس، عايدة نصر الله، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرّقمي، شجرة البوغاز أنموذجًا، المعهد الأكاديمي العربي للتنمية، بيت بيرل، ص 31.

[2] المرجع نفسه ، ص 32.

الجديد الذي يخطف البصر، ويكتفي فيه المتلقي بتلقي القصيدة فحسب دون أن يتفاعل مع مكوناتها وعناصرها.

لم يأت هذا النوع من الشعر الرقمي من العدم، إّنما يمكن أن نلمس له إرهاصات في تاريخنا العربي، بل ويرو ى أّنه تطّور من أشكال موجودة من قبل، إّنما أضيفت إليه التقنية الّرقمية فقط، حيث تعّرف فاطمة البريكي الشعر البصري الّرقمي بقولها: "إّنه الشعر الذي يحتوي بالإضافة إلى الّنص المكتوب على صور ورسومات تمثّل الكلمات، بحث لا تقرأ القصيدة فقط إّنما تشاهد أيضًا، مّما يشكل تعضيدًا للمعنى وتوجيها له"[1] من خلال حركية الصّور والكلمات التي تسبح في فضاء الشاشة الزرقاء ولعّل أهم اسم ارتبط بهذا النوع من القصائد هو الشاعر المغربي منعم الأزرق، الذي نشر مجموعة من القصائد البصرية في موقع ميدوزا، وهي بالأساس قصائد متحركة توظّف الّرقمنة بكل ما تحتويه من مميزّات لكن دون إضفاء خاصية التفاعل على الإبداع الأدبي ويبقى القارئ خلالها كمتلق فقط.

1-2 القصيدة التفاعلية الرقمية Digital Poetry Interactive:

تعّد القصيدة التفاعلية الّرقمية النوع الأكثر إمتاعًا للمتلقي باعتبارها الأكثر ثراء، فهي إضافة إلى ما توظّفه من تقنيات حاسوبية كالأنيمايشن (Animation) والفلاش (Flash) وكذا الخصائص الّرقمية التي يتفاوت حضورها من نص إلى آخر ومن مؤلف إلى آخر فهي قصيدة تعتمد على" تقنية الهابيرتكست إلى جانب اعتمادها على الوسائط المتعّددة ويتميز هذا النمط من الشعر بقدرته على الإمتاع والإثارة والتفاعل مع القارئ"[2] بإضفاء صفة التفاعلية وهي الّسمة الأساسية في هذا النوع من القصائد.

[1] إيمان يونس، عايدة نصر الله، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الّرقمي، ص 32.

[2] المرجع نفسه، ص32.

تتيح خاصية التفاعل مع النص الرّقمي أو القصيدة الرّقمية فرصة للمشاركة، حيث يصبح القارئ أو المتلقي عنصرًا مشاركًا في العملية الإبداعية، فيكون مبدعا من الدرجة الثانية مقابل المبدع الأوّل للنص وهو صاحب القصيدة، وتتم هذه العملية بالنقر فوق بعض النوافذ المخصصة في فضاء القصيدة، مما يتيح له الانفتاح حول عوالم أخرى وفضاءات عديدة يستطيع من خلال ذلك الولوج إليها.

يرجع الظهور الأوّل للقصيدة التفاعلية في الولايات المتحدة الأمريكية على يد الشاعر "الأمريكي روبرت كاندل **(Robert Kendall)** عام 1990، وفي مقابل ذلك ظهرت أوّل قصيدة تفاعلية عربية على يد الشاعر مشتاق عباس معن بعنوان تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق في 2008"[1]، وهي القصائد الأكثر رواجًا من مثيلتها الرّقمية التي يكتفي المتلقي فيها بتلقي النص دون أي تفاعل حسّي معه، ولعلّ هذا أهم فارق بين النّوعين حيث تتيح القصيدة التفاعلية إمكانية الغوص في عمق القصيدة وعوالمها المتعدّدة والمتداخلة "يغوص في عمقها وفي الخطوط الأفقية والعمودية وهذا ما أطلق عليه **Transliteral Morphing**"[2] وبفضل هذه التقنيات يتسع الفضاء من المحدود إلى اللامحدود ومن المظهر المسطّح إلى بروز البعد الثالث أو العمق.

يبدو الاختلاف واضحًا بين القصيدة البصرية الرقمية والقصيدة التفاعلية لكن هذا لا يعني عدم انتمائها إلى المصدر والماهية الواحدة وهو حقل الأدب الرّقمي أو ما يسمى بالشعر الرّقمي البصري الذي يحقّق علاقة من نوع خاص بين الشكل والمضمون باعتماد التقنية التكنولوجية حيث "استفاد الشعراء المعاصرون من التكنولوجية الحديثة لبناء قصائد

[1] إيمان يونس، عايدة نصر الله، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الرقمي، ص 36.

[2] المرجع نفسه، ص 36.

بصرية تخدم فيها المؤثرات الصوتية والبصرية المضمون، وتلعب دورًا هامًا في إنتاج المعنى أو الدلالة"[1] فتجّسده في العالم الافتراضي الذي يوهم بواقعية الصورة الشعرية، فيبعث الحياة في أشكال النص ورسوماته وصوره لتخلق عالًما موازيًا ومتفاعلاً مع عالم المتلقي.

تجدر الإشارة إلى أنّ ظاهرة التشكيل البصري للقصائد الرقمية ليست حديثة، بل كانت هناك نصوص تراثية قام فيها أصحابها بهذه الخطوة وهي إضفاء البعد البصري شكلاً ومضموناً على القصيدة في زمن توفر الحبر والورق، فكان فضاء الورقة مساحة مساعدة على تشكيل وتصوير المعاني كتابة وصورة وبطرق متعّددة يصبح فيها الفضاء النّصي "فضاءً صويرً ا متضمنًا لأشكال ومعطيات لغوية وبصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية أوجدت لا لتقرأ ولكن لتشاهد كعلامات بصرية"[2] ومصاحبة للأيقونة التي هي بدورها "كان الشعراء سباقين إليها منذ القدم لأهميتها ودورها في إنتاج المعنى، وتأثيرها على المتلقي، حيث كانت إمكانيات تمثيل الفضاء الصّوري محدودة، فاقتصرت على كيفية توزيع السواد على البياض والتلاعب بترتيب الكلمات على الورق مشكلين بذلك قصائد بأشكال مختلفة كالنجمة والدائرة والمربع والشجرة"[3] وما أضافته التكنولوجيا الحديثة هو نقل هذه الأشكال من إطارها الورقي إلى شاشة الحاسوب وتطويرها من خلال تزويدها بالحركة والمؤثرات البصرية والصوتية.

---

[1] إيمان يونس، تأثيرات الأنترنت على أشكال الإبداع والمتلقي، معهد علوم الحضارة على اسم سيرلي ولسلي، جامعة تل أبيب، شباط 2011، ص 98.

[2] محمد الماكري الشكل والخطاب، مدخل التحليل ظاهرات، ط1، مركز التقارب العربي، 1991 ، ص 243.

[3] إيمان يونس، تأثير الأنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، ص 102.

تعّد القصيدة الرقمية كيان أدبي يجمع بين تراثية المصدر وحداثة الوسيلة، إذ يتبلور الجانب التراثي في كون الشعر أّول الأجناس الأدبية ظهورُا إلى الوجود وكّل التغيرات والتطّورات التي عرفها عبر التاريخ إن دلّت على شيئ فهي تدل على علاقة الترابط والتواصل التي تفرضها نظرية تطور الأشكال الأدبية التي تنفي انفصال القصيدة الّرقمية عن سابقها من الشعر، إنما هي امتداد له ونتيجة حتمية كان لابد من الوصول إليها عاجلاً أم آجلاً، أّما الجانب الحداثي فيها فيكمن في لمسة العصر التي أضيفت إليها وهي التقنية الحديثة وما تحمله من برمجيات أثرت على الشعر الّرقمي وأظهرته في ثوب جديد عصري مرقمن تتشاكل في إظهاره كل العناصر المتاحة على شاشة الحاسوب من ألوان وأشكال وحركات وتعّدد الأفضية ... إلخ مّما يحول دون تحديد خاص لهذه الأدوات وكفاءة الشاعر أو المبرمج لهذه القصائد والتي نجدها في تفاوت مستمر.

2/ الرواية الرقمية أو التفاعلية Interactive morel:

تعّد الّرواية الجنس الأدبي الأكثر رواجًا في عصرنا الحالي نظرًا لاعتمادها السرد والحكي في عرض مضامينها، وكذا استوعابها لعدد كبير من الأفكار والايديولوجيات التي يمكن أن تسبح وتتحاور في فضاء الّنص الروائي، "فهي قادرة على أن تواكب الحياة لاتسامها بالانفتاح والقدرة على الادهاش"[1] فاستطاعت الاستمرار لأمد طويل من الزمن وحظيت باقبال الكتّاب عليها أكثر من الأجناس الأدبية الأخرى، أّما بالنسبة للرواية التفاعلية فهي "عبارة عن نمط فّني روائي يقوم بتوظيف الخصائص التي تتيحها الروابط الالكترونية، واستثمار معطيات التكنولوجيا الحديثة في الابداع الأدبي"[2] أي أّن الّرواية كفّن

[1] لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي، آليات السرد وسحر القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص 61.
[2] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي ص 112.

أدبي لم يتغير موقعها ولا خصائصها، لكنّ التغير الذي طرأ عليها هو انتقالها من الفضاء الورقي إلى فضاء الشاشة الرّقمية، " وتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية الّنص المتفرّع، والتي تسمح بالربط بين الذّصوص سواء أكانت نصًّا كتابًيا أم صورة ثابتة أو متحرّكة"[1] حيث تأثرت هي الأخرى بموجة التطور التكنولوجي.

تعتمد الّرواية التفاعلية في طريقة عرضها لأفكارها على تقنية النص المترابط حيث تعدّ "كتابة موجزة تعمل على مضاعفة طرق تقطيع الخطاب وابتكار طرق جديدة لكسره، كتابة ينكب فيها الروائي على لحظة معّينة يقوم بتقديمها بشكل مفصّل دون اللجوء إلى الإطناب"[2]، متجاوزة بذلك الكم الهائل من الصفحات الذي لا يلبث حتى يشعر القارئ بالملل وهجران الّرواية غالًبا قبل إتمام قراءتها.

لكن في ظل الّرواية التفاعلية تغّيرت طرق الكتابة الابداعية، وطرق التلقي أيضًا حيث أصبح الّروائي يعرض كمًّا كبيرًا من الأحداث في فضاء يبدو من الظّاهر محدودًا لكّنه يتيح للقارئ فرصة الإبحار والغوص في عوالم لا بداية لها ولا نهاية، تستحوذ على فكر المتلقي، فيتحوّل عن موقعه المعتاد وهو تلقي النص إلى الغوص في غماره واستشعاره لأحداث الّرواية، فيتفاعل معها ويعيشها كما لو حصلت بالفعل معه، ويعّد محّمد سناجلة أّول روائي ارتبط اسمه بالّرواية التفاعلية في الوطن العربي، حيث "نشر رواية ظلال الواحد سنة 2001 ورواية شتات سنة 2005، ونشر كذلك مجموعة قصصية بعنوان (صقيع) وهي كلّها أعمال رقمّية تفاعلية تستخدم تقنية النص المتفرع"[3] وتستثمر

[1] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 112.

[2] لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي، آليات السرد وسحر القراءة ص 206.

[3] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي ص 112.

الامكانيات التي يتيحها الحاسوب، ولعلّ أهم عنصر تهدف إلى تحقيقه الرواية التفاعلية موجود في المصطلح ذاته، وهو التفاعل مع المتلقي وإشراكه في العملية الإبداعية.

بينما كان الغرب سّباقًا بطبيعة الحال إلى ظهور هذا النوع من الأدب، وهذا الجنس الأدبي بالتحديد حيث "ظهرت في منتصف القرن الماضي عدّة روايات من أشهرها رواية مايكل جويس (**Michel Joyce**) بعنوان قصة الظهيرة (**Afternoon a Story**) التي تعدّ من كلاسيكياته" وغيرها من المحاولات التي اكتفت بعرض رواياتها الكترونيًا فقط، فتعدّ روايات رقمية وليست تفاعلية.

تعدّ الّرواية التفاعلية خطوة جريئة بامتياز لأّنها تحتاج إلى شجاعة وقدرة فائقة على تجسيد أو تمثيل الخيال الإبداعي في عالم رقمي افتراضي يعّبر عن" لحظة تاريخية حاسمة في تاريخ الجنس البشري، وهي ثورة حقيقية شاملة تحّولت بالإنسان العاقل أو ما يمكن أن نسميه بالإنسان الحقيقي إلى نوع آخر من الانسانية نطلق عليه اسم الانسان الافتراضي"[1] الذي يشارك في بناء أحداث الّرواية ويتفاعل مع العناصر المكّونة لها لتشكيل ما يسّمى بالحبكة، لكن في مكان وفضاء غير الفضاء المعتاد وفي زمان غير الزمان الّروائي المعتاد، مّما أحدث نقلة نوعّية في هذا المجال قلبت كل الموازين وغّيرت المبادئ والأسس المتعارف عليها في الابداع الأدبي بصفة عامة والروائي بصفة خاصة.

1/2 خصائص الّرواية الّرقمية التفاعلية:

تتمّيز الّرواية التفاعلية بعديد الخصائص والّسمات التي تجعلها تتفّرد عن غيرها من الأجناس الأدبية والّرقمية، كما تتوفر هلى خصائص تجعلها تختلف عن الّرواية الورقية أيضًا ومن بين هذه الّسمات نذكر:

[1] محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، صفحة كتب facebook.com/the.books ص38.

- "التّركيز أو الحذف:

حيث تعتمد الّرواية التفاعلية على هذه التقنية في شكل تكثيف المشاهد واللحظات من خلال انسجامها مع الطبيعة الترابطية للّرواية التي تفترض الابتعاد عن الاستطراد لتأخذ المحكيات شكلاً موجزًا"[1] يجمع العديد من الأحداث والشخصيات في مشاهدة مكثّفة بعيدة عن السّرد المطوّل وفي شكل فيديو لا يتعدى بضع دقائق فقط.

- "الطابع التقطيعي:

ونعني عدم احترام الّرواية لمفهوم الوحدة المبني على قاعدة التراتبية، فهي لا تخضع لوحدة عامة"[2] بل تعتمد على طريقة التقطيع والتجزئة في عرض أحداثها، حيث نجد كل مقطع منفصل عن غيره من المقاطع، فهي عبارة عن مشاهد تتيح للقارئ قرائتها من أي مشهد شاء ذلك، لأّنها بالأساس ترفض الطريقة الخطّية والتقليدية في القراءة كما هو الشأن بالنسبة للّرواية التقليدية.

- "البنية القلقة:

تعرف بنية الّرواية التفاعلية على أّنها بنية غير مستقرة تنفتح على أشكال تخيلية متعّددة مثل الصور الثابتة أو المتحركة، الصوت، الّرسالة"[3] وكذا تعّدد النوافذ المتاحة للتفاعل وتداخل المقاطع فيما بينها، كما يمكن الاستعانة بنصوص أخرى ليست جزءًا من تركيبة الّرواية لكّنها تتشاكل معها وتتناقض في بعض المقاطع التي تخدم المتن الروائي،

[1] لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي، آليات السرد وسحر القراءة، ص74.

[2] المرجع نفسه ص 75.

[3] لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي، آليات السرد وسحر القراءة، ص77.

فيتداخل ما هو زماني بما هو مكاني، وما هو حقيقي بما هو خيالي وتتعدّد العوالم وتختلف ضمن بنية منفتحة.

- مشاركة القارئ:

تعدّ هذه الخاصية أهم ميزة يمكن أن تتميز بها الّرواية التفاعلية، كون القارئ لم يعد مجرّد مستقبل فقط للعمل الروائي "بل أصبحت مقولة القارئ تشكّل جزءا من البناء، فمن المقدمة يكون مدعوا ليغادر برجه العاجي ويتخلى عن خموله، وينشّط كل حواسه ليكون مستعدًّا للتوغل داخل المتاهة"[1] التي تجمعه والمؤلف في عالم واحد يتبادل فيه الإنسان الأفكار والمشاعر من خلال وسيط إلكتروني.

- الّدينامية: تعدّ الّدينامية العنصر الأساسي الذي يحرّك أحداث الّرواية وشخصياتها حيث تتحقق هذه الأخيرة من "خلال التركيز على الكلمات والأزرار التي أصبحت لها وظيفة لسانية وأخرى إعلامية ممّا يمنح للّرواية القدرة على أن تشاهد وتلمس من خلال هذا الانتقال من مقطع نصّي إلى آخر، ويجعل الّرواية بأكملها تنهض على جمالية الظهور والاختفاء"[2] ضمن مشهد كل ما فيه يتّسم بالحركة سواء الكلمات أو الشخصيات أو ما يتّم توظيفه من أشكال ورسومات وصّور، كما تعدّ الدينامية والحركة أهم خاصية تميّز النصوص الرقمية والترابطية.

- الازدواجية أو الهجنة:

تعدّ هذه الخاصية خاصية جامعة لكل ما قيل سابقًا، وباعتبار الّرواية التفاعلية "جنس هجين يزاوج بين لغة السرد وتسريد الإعلاميات، ممّا يجعلها جنس انتهازي هجين ينفتح

[1] لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي، آليات السرد وسحر القراءة، ص78.

[2] المرجع نفسه ص78.

على مختلف الأشكال التخيلية"[1] واستدعائها لمختلف الفنون من مختلف المجالات، فبينما كانت الرواية الورقية تعتمد اللغة كوسيلة لسرد أحداثها ووسيلة للتعبير ووسيلة لجمع المتلقي بالمؤلف نجد أنّ الرّواية التفاعلية تجاوزت هذه الوسيلة إلى استعمال وسائل أخرى من مصادر مختلفة وفرضت وجودها وتنشأ كلها في فضاء الشاشة الزرقاء رغمًا عنها.

كما نجد أنّها تعتمد ازدواجية العرض وهذا الكلام يعني وجود خطين متوازيين أثناء العرض، وهما خط اللغة كوسيلة أساسية في هذه العملية الابداعية والخط الثاني الذي لا يستقيم معنى الرّواية التفاعلية إلّا به، وهذا خط التكنولوجية والمعلوماتية وتوظيف البرامج المختلفة التي تمكن من عرض المشهد بصريًا وقرائيًا.

من خلال هذه الخصائص التي تتمتع بها الرّواية التفاعلية استطاعت هذه الأخيرة أن تفرض ذاتها كجنس أدبي مؤثر ومحقّق لجمالية من نوع خاص استطاعت من خلالها أن " تذيب بعض الفوارق بين الواقع والافتراضي لتنشأ مزيجًا جديدًا أطلق عليه اسم الحقيقة التخيلية أو الواقع الافتراضي"[2] حيث تكّون فيها موضوع الرّواية أو مصدرها واقعيًا كما يحدث في أغلب الرّوايات، بينما طريقة العرض تكون في عالم افتراضي وفق آليات معّينة تنقل المبدع والمتلقي من العالم الواقعي المرفوض إلى عالم افتراضي من صنع الخيال هو أيضًا محاكاة العالم الواقعي بطريقة أفضل.

يعتمد الروائي في إنتاج رواية تفاعلية بمعالم جديدة تجعلها تختلف عن سابقتها الورقية على ما يسمى "باللاخطية في تقديم أحداثها باعتماد تقنيات التناوب أو التجاور أو تقطيع المادة الحكائية إلى أجزاء وتوزيعها بصورة مركّبة وفي مقاطع متباعدة ومتعّددة، استدعى

[1] لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي، آليات السرد وسحر القراءة، ص ص 79-82.

[2] محّمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، ص 13.

ذلك حضورًا ذهنيًا أساسيًا من القارئ ليصل إلى استنتاج عالم منسجم ومتكامل، ومن ثمة لينتهي إلى تكوين دلالة معّينة للنص الحكائي"[1] وهذا ما يعلّل سبب التوتر الحاصل في بنية الّرواية، فهي أساسًا ترفض البناء التسلسلي للأحداث، إّنما تحاول أن تنقل بشكل أو بآخر العالم القلق والمتوتر الذي يعيشه المتلقي الماكث وراء شاشة الحاسوب هروبًا من عالم مليئ بالمفارقات والتناقضات يشوبه الغموض في كل شيء إلى عالم خيالي افتراضي يضفي الجمال على كّل النقائص الموجودة في عالمنا وحّول الأشياء البسيطة إلى أشياء تتسم بالكمال الفني في كل نواحيها مّما جعل الكل يهرع إلى هذا العالم علّه يجد غايته وضالته هناك.

تعّد الّرواية التفاعلية من مكونات هذا العالم، فهي تسعى أساسًا إلى محو الحدود الفاصلة بين عالم المبدع وعالم المتلقي ضمن علاقة تفاعلية من خلال "جعل الحكي متفاعلاً عبر البرمجة المعلوماتية، والاشتغال على الّنص المترابط والوسيط المترابط، مع ضرورة الحضور للمنتج والمتلقي"[2] لمشاركة الإثنان في عملية بناء الشخص الّروائي وتشكيله وفق مبدأ المشاركة.

2/2 تلقي الإبداع الروائي التفاعلي:

تعّد مسألة التلقي في الأدب الّرقمي مسألة معقّدة وشائكة نوعًا ما، خاصة في تلقي جنس الّرواية التفاعلية، وربما ذلك راجع إلى تغّير موقع القارئ أو المتلقي من الهامش إلى المركز في ظل هذا النوع من الأدب، فبعدما كان في محل استقبال للنص الأدبي ثم

[1] سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص 66.

[2] زهور كرام، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية ص 75.

البحث في قصدية صاحبه أو مؤلفه أصبح الآن متلقيا ومبدعا في الآن نفسه وذلك في إطار ما يسمى بالتفاعلية التي أضافها النّص الرّوائي الرّقمي بمساعدة " الثورة الرّقمية في نقل المعرفة من الصفحة المكتوبة إلى الصورة والموسيقى والحركة، حيث أنّ الكلمة ليست الآداة الوحيدة للرّواية التفاعلية بل هي جزء من كلّ وأداة من عدّة أدوات"[1] وبالتالي فإنّ كتابة الرّواية لا يعني أهم شيء عند المبدع الرّقمي الذي عليه أن يتقن البرميجات الحاسوبية وطرق الإخراج السينمائي، ليظهر عمله الرّوائي في شكل رقمي تفاعلي يمثّل القارئ أو المتلقي أهم عنصر في عناصر الرسالة التخاطبية، فهو الجهة التي يوجّه إليها العمل الأدبي.

فالأديب يبدع لكي يقرأ له، وفي المقابل نجد أنّ القارئ هو الذي يجلي النص الأدبي بقراءاته ودراساته له ، باعتبار أنّ دور المؤلف ينتهي لحظة انتهاءه من إنتاج نصّه، ثم بعد ذلك تنشأ علاقة جديدة وخاصة بين المتلقي والنص الرّوائي الرّقمي التفاعلي الذي "يشارك مشاركة فعّالة في إنتاجه، بتحديده لخيارات المنتج المؤلف من جهة كاللغة والجنس الأدبي والموضوع"[2] أين تظهر خصوصية المتلقي الذي يبحث عنه المؤلف الرقمي.

يوجّه المبدع الرقمي إبداعه إلى فئة معّينة من المتلقين، وهي الفئة المثقفة ثقافة رقمية يستهويها هذا النوع من المغامرات والمجازفات الإبداعية، بل وإضافة إلى ذلك هو متلق مقصود من طرف المؤلف يمتلك القدرة والمهارات الإبداعية التي تؤهله ليكون مشاركًا ومتفاعلاً مع العمل الروائي ويتمكن من ملئ الفراغات المتروكة له.

- **كيف يتم تلقي الرّواية التفاعلية الرّقمية وأين يكمن جمالها؟**

[1] محمّد سناجلة، رواية الواقعية الرّقمية، ص 114.

[2] سمير قروي، شعرية التلقي بين سلطة النص وحرية القارئ، ص 05.

تحتوي الّرواية التفاعلية على عديد الخصائص التي تجعلها مختلفة من حيث الشكل والماهية عن مثيلتها الورقية، حيث تحاول الّرواية التّفاعلية أن تشرح الفكرة التي "تعبر عن التّحولات التي ترافق الإنسان بانتقاله من الواقعية إلى الافتراضية"[1] محافظًا في ذلك على كيانه وذاته وأفكاره الإنسانية، حيث يسعى من خلال الّرواية إلى تغيير هذا الواقع إلى واقع أفضل يمكن أن يبصر ملامحه في العالم الافتراضي.

تبعًا لهذه الخصوصية التي تتمتع بها الّرواية التّفاعلية وكذا تغير شروط إنتاجها وتوظيفها" لكل الأشكال السردية والشعرية التي تستعمل الوسائط المعلوماتية كوسيط، أو توظف بعض الخصائص المرتبطة بهذا الإبداع، وذلك بشكل كلي أو جزئي، مع الاستفادة من خصائص الوسيط المتمثلة في التفاعل والترميز الرقمي والتوافق ونظام الخوارزميات أو اللوغارتميات والتوالد والترابط،الذي يتيح إمكانية القراءة الآنية المتزامنة عبر ربوع العالم"[2]، حيث أصبح المتلقي يقرأ ويشاهد أحداث الّرواية في الآن نفسه، ممّا يحدث الأثر الواسع والبالغ في نفس المتلقي، حيث تختصر طريق التواصل الأدبي الذي كان يعتمد المتلقي على خياله في تصور الأحداث بعد قراءتها في إطار الّرواية الورقية، أصبح الآن ومن خلال هذا الشكل الجديد أو الثوب الجديد الذي لبسته الّرواية أن يقلل من جهده الفكري في تخيل الأحداث من خلال مشاهدتها وقراءتها على حدّ سواء.

يخلق لنا هذا النمط الجديد من تلقي الّرواية التفاعلية العديد من التغّيرات القرائية من بينها توحيد الرؤى والأفكار والتصورات لدى المتلقي، وإعطاء مساحة أكبر له تعادل مساحة المبدع الأصلي للنص التّفاعلي، ثم تكثيف المشاهد الّروائية وتقليص مسار السرد

[1] صفية علية، آفاق النص الأدبي ضمن آفاق العولمة، مركز الكتاب الأكاديمي،ط1، 2018، ص 61.

[2] أحمد ملحم إبراهيم، القصة الترابطية، قراءة في تجربة احتمالات لمحمد شكويكة، ص 143.

فيها، ممّا يمكّن القارئ من مشاهدة العديد من الرّوايات التفاعلية في وقت وجيز على غرار ما كانت تستنزفه من وقت الرّواية التقليدية.

3/ القصّة الرّقمية: Interactive story

ذكرنا سابقًا أنّ موجة الأدب الرقمي قد مسّت كل الأنواع والأجناس الأدبية تقريبًا وقد سبق الحديث عن القصيدة الرّقمية والرّواية التّفاعلية وصولاً بذلك إلى القصة الرقمية التي تعتبر "عملاً ترابطًيا تخيلًيا أبدع على يد المبدع أو القاص الذي استنطق من خلالها ابداعاته وتخيلاته النابعة من ذاته بطرق رقمية"[1] وآليات تكنولوجية حديثة، مستعينة في ذلك بمعدات الثورة الرّقمية ووسائطها الترابطية المختلفة.

تعرف القصة الترابطية على أنها تعدّ ضمن الأشكال التعبيرية السردية المتضمنة لعناصر الفن الحكائي الّسودي متبوعة بعنصر التفاعل من خلال تفعيل الحكي عبر البرمجة المعلوماتية، والاشتغال على النص المترابط"[2] لتشكيل بنية القصة التي هي بالأساس مادة حكائية تتضمن عناصر القصة المتعارف عليها من شخصيات، الزمان والمكان، وكذا الحبكة معتمدة في عرض موضوعها على الّسود الذي يعدّ من أساسياتها وذلك في إطار ما يسمى بالقصة الورقية.

تعدّ القصة الترابطية أو الرّقمية نمطًا جديدًا من أنماط التعبير والتفكير والسرد كذلك، فهي إلى جانب الطبيعة الأصلية المكّونة لها تضيف عناصر أخرى تغّير نوعًا ما من هذه الطبيعة وتظهرها في ثوب جديد يجعلها الأكثر إثارة وجذًبا لاهتمام المتلقي الذي يعدّ

[1] مباركة صفاء يحياوي، الخصائص الجمالية للقصّة الترابطية، قصة "حفنات الجمر" لإسماعيل البويحياوي – أنموذجًا، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2016/2015 ص 01.

[2] زهور الأكرم، الأدب الرّقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص 74.

أساس العملية الإبداعية والهدف من وراء كل إبداع قصصي ترابطي كان أو غير ذلك، حيث " أخذ النص الأدبي مع تطور الوسائط التكنولوجية أبعادًا جديدة تجعله يتجلى ويعّبر عن منطقه بشكل مختلف أين يبدأ نوع من الإصطدام بين الوعي المألوف الذي عزّزته مواثيق القراءة التي تحدّد النص في شكل معّين من التلقي ممّا يؤمن أفق انتظار القارئ، وبين الوعي المشكل لمخاض تجربته"[1].

من خلال هذان العنصران تتشكّل ماهية القصة الرّقمية أو الترابطية التي تحاول التبلور في شكل سردي يستوعب عناصر المادة الحكائية، ويلقى في المقابل تفاعل المتلقي حيث يتم ذلك من خلال الرّوابط الإلكترونية المختلفة.

تمكّنت القصة الرّقمية من خلال موجة الأدب الرّقمي من مسايرة الواقع أكثر والاقتراب من فكر وانشغالات المتلقي فهي " لم تعد حبيسة الكتابة الخطية والطباعة، بل صارت تواكب مجريات تطوّر تقنيات الكتابة وتعدّد وسائطها في إطار ما يعرفه الأدب من انفتاح على عوالم جديدة"[2] استطاعت من خلالها أن تفرض ذاتها وتسترجع مكانتها القرائية، التي كانت قد تراجعت في وقت سابق بحضور الرّواية كجنس أدبي رائد في إطار الكتابة الورقية، لكن في ظل الأدب الرّقمي انقلبت الموازين وأصبحت الرّيادة للجنس الأدبي الذي يحسن توظيف عناصر المعلوماتية والرّقمنة.

استغلت القصة الترابطية هذه السمة وحاولت أن تظهر بأشكال جديدة ومتميّزة في العالم الافتراضي بتقليص حجم النّصوص التي تشكل رحمها السردي وقصر فقراتها التي

[1] زهور الأكرم، الأدب الرّقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية ، ص 73.

[2] سعاد مسكين، المغايرة السلبية في تقنيات السرد القصصي المغربي الحديث، منتدى القصة العربية www.arabicstory.net. 19h45 26/02/2016.

تشبه الملفات الرقمية المضغوطة، والإمكانيات الكبيرة للتحيين الفوري: إنها نصوص ديناميكية ومشاعة"[1] من خلال توظيفها للألوان والأشكال المختلفة والخطوط وتجسيد الشخصيات الحكائية ضمن مسار سردي مكثف المشاهد والصور.

وهناك بعض المحاولات العربية في كتابة القصّة الرّقمية أو الترابطية أمثال محّمد اشويكة في قصته "غدًا هذا الكائن" وحفات جمر لإسماعيل البويحياوي، ولبيبة خمار في قصتها "عزف ومرايا" وغيرها من المحاولات الجادة في هذا المجال، وهي قصص متفاوتة ومختلفة في الأسلوب، وفي كيفية توظيف المؤثرات الصوتية والبصرية والبرمجيات الحاسوبية، حيث تتأتى للقارئ من خلال الضغط على الفأرة ثم الولوج إلى عالم افتراضي غريب الملامح يكتشفه من خلال تفاعله معه ومشاركته في إنتاج نصوصه.

1/3 خصائص ومكونات القصّة الرّقمية (الترابطية):

مادامت القصة الترابطية قصة مواكبة لتطّور تقنيات الكتابة ومتفتحة على العالم الإلكتروني عبر وسائط تفاعلية جديدة، فإن ذلك يمنحها خصوصية وسمات تميزها عن القصة الورقية وعن باقي الأجناس الأدبية الرّقمية الأخرى، فهي "تتشكل من مجموعة حوادث وعقد من معلومات يختفي بعضها وراء الرّوابط ومن هنا فهي قصة ترابطية تفرض قاصًا وقارئًا رقميين، وهي من بين النصوص الأكثر تفاعلاً ونشاطًا داخل السّرديات نظرًا لمرونتها وحيويتها"[2] وقصر المحتوى السردي فيها مّما يبعث على المتعة وجذب انتباه المتلقي وكذا للتفاعل والمشاركة في إنتاجها.

---

[1] سليمة العلام، القصة الترابطية التلقي والتأويل، حوار مع محمد اشويكة، مراكش، 04 يونيو 2012 https://loksid.fbsbx.com

[2] مباركة صفاء يحياوي، الخصائص الجمالية للقصة الترابطية، قصة "حفنات الجمر" لاسماعيل اليحياوي أنموذجًا، ص 36.

تتكّون القصة الترابطية على غرار القصة الورقية على مكّونات خاصة تجعلها تتمّز عن غيرها من الأجناس الأدبية والرّقمية من خلال العناصر المكّونة لها والتي يمكن إجمالها في "الوقائع والأحداث والحبكة القصصية، والأشخاص والخط الّدرامي والعقدة، ولها زمان ومكان، مضيفة إلى ذلك بعض التّقنيات المتعلقة بالصوت والصورة واللون والّرسومات الكرتونية والمؤثرات الموسيقية، وتهدف إلى التعليم والتثقيف وللإمتاع والتسلية"[1] فهي قصّة إذن مطّورة عن القصة التقليدية بإضافة التقنيات الحاسوبية والحركة التي تعّد أساًسا وخاصية هامة من خواص هذا الإبداع التفاعلي.

تعّد أحداث القصة الترابطية أحداثًا مركّبة ومتداخلة المعالم، حيث تتفاعل الشخصيات مع باقي العناصر القصصية ضمن إطار الزمان والمكان، لكن دون تحديد دقيق لهذين العنصرين، مّما يجعل المتلقي لا يدرك بدايات الزمان ونهاياته، فهو زمان افتراضي يشكله النّسيج العام للقصة.

وكذلك الأمر بالنسبة للمكان فلا يمكن تحديده ولا معرفة نقطة الانطلاق ونقطة النهاية لأّنه هو الآخر افتراضي لا حدود له، يجعل من شخصيات القصة عناصر سابحة في هذا الفضاء الواسع الذي يمكن أن يستوعب كّل ما يضيق به الفضاء الحقيقي ويحاول إعطاء البديل في أحسن صورة تظهر خصوصية القصّة الترابطية من خلال تفاعل عناصرها مع بعضها البعض مّما ينتج عن ذلك بعض الظواهر غير المعتادة في النّص الورقي، ولعّل من أهمها:

[1] أسماء وسعد موسى أبو جزر، أثر توظيف القصائد الرّقمية التفاعلية في تنمية مهارات النصوص الأدبية لدى طالبات الصف التاسع أساسي، الجامعة الإسلامية، غزة، ص 26.

- **"انعدام الخطة:**

وهي خاصّيةيشترك فيها كل أجناس الأدب الرّقمي والتّفاعلي حيث "يمكن للمتلقي أن يختار نقطة البدأ التي يرغب بأن يبدأ عالم النص من خلالها، ويكون هذا باختيار المبدع الذي ينشئ النّص أولاً، فتعدّد المسارات يعني تعدّد الخيارات المتاحة أمام المتلقي أو المستخدم"[1] فيمكن أن يبدأ قراءة النص من أي نقطة شاء ذلك دون أن يخلّ هذا الأمر بالمعنى العام للنص أو يؤثر على طريقة التلقي عند القارئ.

- **دينامية القراءة:**

ترتبط هذه الخاصية أساسًا بالقصة الرّقمية حيث تنتقل الدينامية والحركة الموظفة في إنتاج القصة إلى أسلوب التلقي وطريقة القراءة، حيث "يخلق نمط قراءته المتميزة من خلال عمليات تنشيط الرّوابط بشكل مستمر، ممّا يجعله يخلق نصّه الخاص، وقد تختفي القراءة في بعض النصوص أو تصبح هامشية لتحل مكانها التعبيرات السمعية البصرية في تفاعلاتها المتحركة لتسعف في إمكانية الاستماع إلى كلمات النص بدلاً من قراءته أنذاك تنتقل من مستوى القراءة إلى مستوى التلقي"[2] والانتقال من القراءة الأحادية إلى تعدّد القراءات وحيويتها المستقاة من حيوية النص ذاته.

- **البعد الثلاثي:**

يظهر البعد الثالث جلًيا في القصص الرّقمية، من خلال "نظام الرّوابط المشتقة من طبيعة النص الإلكترونية التأليفية الحاصلة بين ثلاث مكّونات يتم عرض القصة من

[1] وفاء مبروكي، النقد التفاعلي، إشكالية المصطلح وأزمة المنهج دراسة وصفية لمدونات عربية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، كلية الآداب واللغات، 2017 ص 08.

[2] محمّد مريني، النص الرّقمي وابدلات النقل المعرفي، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، كتاب الرّفد، ع 089، مارس 2015، ص 76.

خلالها وهي الوسيط التفاعلي (الحاسوب)، الّروابط الأيقونية والنص الترابطي"[1] ممّا يمنح للمتلقي فرصة مشاهدة وتتبع المسار السردي للقصة عبر إمكانية رؤية البعد الثالث أو العمق الذي يزيد من الإيهام بواقعية الأحداث وتأثيرها في المتلقي.

- **التفاعلية:**

تختص هذه الّسمة بالمتلّقي وتعني إشراكه في العملية الابداعية، حيث تخلق هذه "الخاصية علاقة تناظرية وغير أحادية بين النص المتشّعب وقارئه، حيث لا تكون عملية التّواصل في اتجاه واحد وإنما في اتجاهين"[2] ضمن علاقة متبادلة وعكسية بين أطراف العملية الإبداعية، فتتيح هذه الخاصية للقارئ قراءة النص كيفما شاء وأينما شاء ومتى شاء ذلك.

- **التركيز والتقطيع والانتشار:**

تعتمد القصة الترابطية مثلها مثل الّرواية على خاصية التركيز والتقطيع، حيث نعني بالأولى التركيز على الكلمة التي تكون متمحّورة حول الموضوع الأساسي للقصة، ومن خلال الضغط عليها يمكن أن تنجلي لنا نوافذ تقودنا على مسارات متعّددة، بينما التقطيع يشكّل بنية النص الترابطي ونعني به "تقسيمها إلى قصيصات لا تخضع للتسلسل والترتيب الذي يشعر المتلقي بأنه مكّبل بقيود البداية والنهاية، بل يمكن أن تتعدد خيارته"[3] أثناء القراءة وتلقي النص، ثم نصل بعد ذلك إلى خاصية الانتشار التي تمكن من نشر القصة الترابطية على نطاق واسع من الّروابط والوسائط الإلكترونية والتفاعلية.

---

[1] مباركة صفاء يحياوي، الخصائص الجمالية للقصة الترابطية، ص 48

[2] محمد مريني، النص الّرقمي وإبدالات النقل المعرفي، ص 57.

[3] مباركة صفاء يحياوي، الخصائص الجمالية للقصة الترابطية، ص 53.

تعدّ هذه الخصائص أبرز السّمات المتوفّرة في القصة الترابطية أو الرّقمية والتي تحدّد ماهيتها بالأساس، إضافة إلى الخصائص والسّمات الأخرى التي يتصف بها الأدب الرّقمي، كالرّواية التّفاعلية مثلاً، ممّا يجعل الكل يندرج تحت ما يسّمى بالكتابة الرّقمية أو الابداع التفاعلي.

يؤسّس "التّرابط أو التفاعل النصّي الذي يأتي مع الحاسوب لإمكانية جديدة تدفع المتلقي لقراءة العمل الابداعي بآليات جديدة، يفتح للمبدع عالًما جمالًيا جديدًا يستفتح به في تشكيل عمله بدمج فنّيات وتقنّيات مختلفة"[1] تثري النص التّرابطي وتجعله منفتحًا على عالم التلقي والتأويلات التي لا حدود ولا حصر لها.

4- المسرح الرّقمي (التفاعلي): Interactive Drama

يعدّ المسرح أحد الفنون الأدبية القائمة بذاتها والمتفّرد بخصائص تجعل من المسرحية عالًما من عوالم الإبداع الأدبي، "فالمسرحية تكتب أصلاً لتمثل وتلقى ولا تظهر على حقيقتها، إلاّ حين تجّسد على الخشبة معتمدةً في ذلك على الفكر الذي يريده المؤلف ويبتغيه، وعلى اللغة لإيصاله وعلى تصوير المواقف والشخصيات أثناء الأداء المسرحي"[2] ممّا يجعل من هذا الجنس الأدبي جنس جامع لعديد الفنون والآليات والتقنيات الموظّفة في مجالات مختلفة، لتمكّن المسرحية من تجسيد الموضوع المطروح أحسن تجسيد وتصويره أيما تصوير يسمو "بالخطاب المسرحي الذي يعدّ تعبيرًا عن حالات الاستجابة والتحّدي للكاتب المسرحي إزاء إشكالية الواقع وترجمة لموقفه الأخلاقي إزاء الحالات الاجتماعية

[1] خديجة باللودمو، الأدب الرّقمي، مفاهيم ونماذج أّولية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، ص 141.

[2] عز الدين جلاوجي، الّنص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 1.

المعاصرة له"[1] أو غير المعاصرة، فيكّون بذلك صورة عاكسة للنص الأدبي الممثّل ومترجمة لأفكاره.

هذا بالنسبة للمسرح في شكله العام، لكن إذا ما تحدّثنا عن المسرح الّرقمي أو التفاعلي سنجد أنّ الموضوع قد اتخذ منحى آخر ووجهة مختلفة عّما ألفناه سابقًا عن المسرح أو عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، حيث يعرف المسرح التفاعلي على أنّه نمط جديد من الكتابة الأدبية يتجاوز الفهم التقليدي لفعل الإبداع الأدبي الذي يتمحور حول المبدع الواحد إذ يشترك في تقديمه عدّة كتّاب، كما قد يدعى المتلقي / المستخدم أيضًا للمشاركة فيه، وهو مثال للعمل الجماعي المنتج، الذي يتخطى حدود الفردية وينفتح على آفاق الجماعية الرحبة"[2] ليعبر أكثر عن الواقع ويبتعد عن المفاهيم الأرسطية للمسرح.

اقتصرت في وقت سابق على محاكاة الواقع دون ملامسة واقعه، تعالج جوانب النقص فيه بعد معرفتها، والتحقق منها من خلال الأفكار والأحاسيس والتوجهات المبثوثة في نص المسرحية والتي تمثلها شخصيات الخشبة لكن في خضم المسرح التفاعلي، فقد أتيحت الفرصة للجميع بأن يمثل الأدوار التي تتلاءم وأفكارهم، وبالتالي نكون أمام شخصيات حقيقية لا أمام ممثلين فقط.

يعّد "المسرح الّرقمي التّفاعلي نموذجًا للتشابك القائم بين مختلف الفنون الحديثة في شكلها الالكتروني الذي لم يعد مقتصرًا على مبدع يقّدم عملاً مكتملاً لمتلقٍ سلبي عاجز"[3] عن إبداء رأيه أو إضافة فكرة معّينة أو لمسة شخصية، بل تجاوز هذا إلى ما يسمى

---

[1] فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص 21.

[2] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 99.

[3] خديجة باللودمو، المسرحية الرّمية نحو دمج بين الفنون وحوار دائم بينها، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، مجلة العلامة، ع 2، 2016، ص ص 404-405.

بالتلقي والتفاعل أي المشاركة في تجسيد العمل المسرحي ضمن فضاء يتيح للجميع أن يعبروا عن أفكارهم وأحاسيسهم.

يرجع ظهور أوّل مسرح تفاعلي في الغرب بطبيعة الحال، باعتبارها البيئة المنشئة للأدب الرّقمي على اختلاف أجناسه، وقد كان ذلك "مع تشارلز ديمر (**Charles Deemer**) عام 1985 ، ممّا يفيد أنّه أوّل من أسهم في إنتاج هذاالجنس الأدبي والإلكتروني، تزامنًا مع ظهور أوّل رواية تفاعلية، وقد ابتدع ديمر أسلوب الكتابة المسرحية الجديدة، قبل ظهور ما يعرف بشبكة الآنترنت وانتشارها، وقبل معرفة لغة (**HTML**) في أوساط الحاسوبيين في منتصف القرن المنصرم"[1] حيث قام بتطوير عديد الأنظمة والتقنيات الحاسوبية الموظفة في إنتاج المسرحية الرّقمية والتفاعلية فيما بعد مع من تلاه من المبدعين، الرّقميين.

تجلّت تجربته المسرحية في "مسرحية (Château de Mort) حيث قام بنقل أحداث مسرحيته وممثليها إلى بيئة حقيقية في القصر بدل الخشبة المسرحية أين تلعب كل الشخصيات أدوارها وللمتلقي أن يتابع دور شخصية دون آخر حسب ما تمليه عليه ذائقته، إنّه مشهد حي لم تألفه الذائقة المسرحية"[2] لا من ناحية الابداع ولا من ناحية التّلقي، فقد أصبحت شخصيات مسرحيته متساوية الأهمية، بل تتحدّد أهمية الشخصية من خلال تتبع المتلقي لها ، فتسقط الفكرة المتداولة أنّ هناك شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية، وكذلك فكرة المتلقي الذي يقتصر دوره على مشاهدة المسرحية فحسب، بل أصبح عنصرًا متفاعلاً وفاعلاً فيها ومشاركًا في عملية إنتاج المسرحية وتمثيلها.

---

[1] عبد الغاني خشه، محاضرات في مقياس الأدب التفاعلي، جامعة 08 ماي 1945، قالمة، الجزائر ، 2018/2017، ص 47.

[2] خديجة باللّودمو، المسرحية الرّقمية نحو دمج بين الفنون وحوار دائم بينها، ص 105.

أّما في الوطن العربي فقد عرف المسرح التفاعلي مواكبة بطيئة ومتأخرة نوعًا ما مقارنة مع نظيره الغربي، إضافة إلى اهتمام المبدعون الّرقميون العرب بالّرواية التّفاعلية والقصيدة الّرقمية بنسبة كبيرة مقارنة مع المسرح التفاعلي الذي انحصر في بضع محاولات نذكر منها "مسرحية "مقهى بغداد" سنة 2006 التي كانت من إعداد الأستاذين حازم كمال الّدين وبيتر فيرهايس (**Pieter Verhees**).

حيث اعتمدا في إعدادها على التقنية، وعرضت بالاعتماد على العالم الافتراضي، الذي لا تظهر متكاملة إلا من خلاله، كما يتعذّر عرضها على خشبة المسرح المحدود بعاملي الزمن والمكان"[1] فيظهر جلًيا كسر المسرح الّرقمي والتّفاعلي للحدود والقيود التي كان يخضع لها المسرح التقليدي، ولعلّ أبرزها البيئة الشكلية وما تحتويه من عناصر كالخشبة، الشخصيات ...إلخ، وكذلك إلغاء الفجوة الكبيرة الحاصلة بين المتلقي والمبدع في إطار هذا الجنس الأدبي الجديد الذي "يعّبر عن شكل من أشكال الكتابة، يقوم مع عرض المتخّيل عبر الكلمة"[2]، أين تظهر الصورة المتخّيلة في الأذهان على شكل مظاهر تمثيلية تحاول الإيهام بواقعية العمل المسرحي بغية التأثير في المتلقي أو المشاهد.

يعّد " محمد حسين أّول مبدع عربي صّمم مشروع "المسرح الرقمي" وذلك عام 2005 والذي يوظّف معطيات الثقافة العصرية الجديدة المتمثلة في استخدامه الوسائط الّرقمية المتعّددة في إنتاج أو تشكيل خطابه المسرحي شريطة اكتسابه صفة التفاعلية"[3] التي غّيرت تلك الصورة النمطية التي عهدناها في المسرح التقليدي والتي تتصف بالجمود حيث

[1] منال بن حميمد، النظرية النقدية المعاصرة والأدب الّرقمي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه LMD ، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2018/2017، ص 53.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، لبنان، 2006، ص 422.

[3] محمد حسين حبيب، المسرح الرقمي، www.middle.east-online.com.

كان في وقت سابق لمن أراد مشاهدة المسرح عليه الذهاب إلى قاعات المسارح والّركون إلى مقاعد التلقي، لكن في ظل المسرح التفاعلي أصبح المتلقي يستقبل هذا الفن الأدبي في أي مكان شاء ذلك، بل ويجتمع مع غيره من المتلّقين في فضاء افتراضي أوسع بكثير من قاعة المسرح التي تستوعب عددًا محدودًا من المتلقين، وهذا ما يجعل المسرح الّرقمي ينفرد عن غيره بعديد من الخصائص والّسمات التي تشكّل كيانه وجوهره.

1/4 خصائص المسرح الّرقمي:

يتميز المسرح الّرقمي أو التفاعلي بكونه "عالما متماثلا مع عالمنا وهو غير متماثل معه في آن واحد، وأنّ المتفرج المسرحي يدرك ذلك تمام الإدراك وذلك ما قاله ألفرد فرج في (دليل المتفّرج الذكي إلى المسرح) حيث يكشف عن وجود عقد مبرم بين المسرحي والمتفّرج على قبول الإيهام على أساس من احتمال وجود الحدث والشخصيات على الشكل الذي رسمه فنان المسرح، وبذلك يصدّق المتلقي ما هو مصنوع وموهم على أنّه واقع حقيقي يتحلّى بالصدف"[1] .

ومن خلال معرفته أنّ المسرح محاكاة للواقع بطريقة ابداعية تخيلية تعرض في فضاء افتراضي تخييلي يجعل من المتلقي أحد العناصر المكّونة له والمشاركة في بناء الأحداث وكذلك المتحكّمة في سير المسرحية واتجاهاتها، بل يصبح المتلقي في هذا الإطار بمثابة المخرج السينمائي الذي يتولى مهمة التحكم في العمل السينمائي.

[1] هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجية المسرح بين النص والعرض، دراسة تطبيقية على مسرح شكسبير والحكيم، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، 2006، ص 26.

التفاعلية:

تتيح هذه الخاصية للمسرح التفاعلي إمكانية "مشاركة الجمهور في العرض، فبتفاعله المباشر والحي مع الممثلين في بيئات كثيرة قد تكون واقعية أو افتراضية"[1] متجاوزة بذلك كل المظاهر التقليدية للمسرح، فيجتمع عدد كبير من المتفاعلين المشاركين في بناء المسرحية في هذا الفضاء الذي يمنحهم فرصة تبادل الأفكار والتعبير عن أحاسيسهم وذواتهم من خلال المسرحية التفاعلية.

"استخدام اللغة البرمجية (HTML):

مع إمكانية التحرير بلغات برمجية أخرى حسب الحاجة، ومدى تحكم المؤلّف فيها"[2] وذلك راجع إلى طبيعة المسرحية، مما يجعل المؤلف يختار ما يناسبه من لغات البرمجة التي تساعده في عرض مسرحيته.

"يتم الانتقال بين الأحداث والشخصيات والأماكن والأزمان عبر روابط تشعبية مدمجة في البرنامج المستخدم لبناء هذه المسرحية قبل طرحها على الشبكة"[3] ممّا يمنح المسرح التفاعلي صفة الترابط التي يشترك فيها مع باقي الأجناس الأدبية الرّقمية الأخرى.

واقعية البيئة:

"تجري الأحداث في المسرح التفاعلي الرّقمي في بيئة حقيقية **(Real environment)**" ممّا يجعلها تمثيلية حيّة مباشرة أمثال: المطاعم، البيوت، فنادق ...إلخ"[1] ممّا يجعل من الفضاء المسرحي أكثر واقعية، لأنّه يعكس مضمون المسرحية ويتصل به اتصالاً مباشرًا.

---

[1] حمزة قريرة، المسرح التفاعلي، إشكالية البناء وأزمة التلقي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، مجلة العلامة، ع 2، 2016، ص 191.

[2] المرجع نفسه ص 209.

[3] المرجع نفسه ص 209.

هامشية اللّغة:

تعتبر اللّغة في المسرح الرّقمي لغة هامشية حيث تحوّلت من المركز إلى الهامش، أي من كونها مادة أساسية لحوار الشخصيات على الرّكح، إلى "لغة مسطّحة مقلوبة وليست وسيلة للحوار لذلك يتم تحويل اللغة المنطوقة من حنجرة إنسانية إلى شريط للتسجيل يحل محلها، وللتغلب على مأزق التوصيل يتم الاعتماد على الحوار المرئي الذي تتكفل به الصور"[2] باعتبارها العنصر الذي حلّ محلّ المركز، حيث أصبحت الصورة اللسان الحي الناطق لكل إبداع رقمي، فتكون الصورة في المرتبة الأولى واللغة في المرتبة الثانية، بل هناك بعض الإبداعات قد تغيب منها اللغة تمامًا، وتحلّ محلها الصّورة بفضل ما أتاحته لها التكنولوجية الرّقمية.

الحوارية:

يعّو المسرح الرّقمي عن الحوارية التي أقرها ميخائيل باختين، أو ما يسمى بتعدّدية الأصوات، حيث يظهر ذلك من خلال تعدّد "المبدعين المتكفّلين بالكتابة، فكل مبدع يسير مع شخصية بعينها، ويتكفل بتطويرها دون تقييده بغيرها، وهذا ما يحدث اضطرابًا في البناء تابع للتعدّد الأصوات، وهنا مكمن جمالية هذه التقنية، فهي لا تسير وفق اتجاه خطي بل تكسر سيرورة الحدث والفضاء"[3] ضمن أشكال وأساليب متعدّدة تمنح حرية أكبر في الابداع بالموازاة مع حرّية التلقي التي تتيح فرصة التفاعل أو المشاركة في إنتاج المسّرحية التفاعلية.

---

[1] سومية معمري، الأدب الرّقمي بين المفهوم والتأسيس، مقاربة في تقنيات السرد الرّقمي، أطروحة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2017/2016، ص 54.

[2] سمان نجم الدين، مسرح ما بعد الحداثة، مأزق الصّورة المرئية، مأزق التقنيات الرّقمية: www.mafhoum.com.

[3] حمزة قريرة، المسرح التفاعلي، إشكالية البناء وأزمة التلقي، ص 27.

قلبت المسرحية التفاعلية الموازين والأسس حيث لم يعد لدينا مبدع مقابل متلقي، بل الكل أصبحوا مبدعين لهذه النوع من الأدب، من خلال الشاشة الزرقاء التي جسّدت مبدأ الحوارية الذي يمنح ا لفرصة لكل طرف أن يعّبر عن فكره وأحاسيسه بلغة رقمية خاصة تجمع المتلقين من كل أنحاء العالم بضغطة زر واحدة، أو نقرة على الحاسوب الذي يعدّ الوسيط الأساسي لها النوع الأدبي الجديد.

تشظي السّرد:

يرفض المسرح التفاعلي النمطية في العرض أو ما يسمى المسار النمطي المتعارف عليه في المسرح التقليدي حيث "يتشظى السّرد التقليدي في المسرح التفاعلي إلى شظايا صغيرة مولّدا الحدث المسرحي الرئيسي على الخشبة ومشاهدة عدّة مشاهد متزامنة في وقت واحد في أرجاء مسرح افتراضي"[1] يعمل على تقطيع الأحداث وانفصالها عن بعضها البعض ، ممّا يتيح للمتلقي فرصة مشاهدة المسرحية من أي نقطة شاء ذلك دون أن يلتزم بمشاهدة من البداية حتى النهاية ليعرف موضوعها ومضمونها.

تجاوز الوسيط الورقي: يتميّز المسرح الرّقمي بكونه مسرح يكتب نصّه على شاشة الحاسوب ويعرض من خلاله حيث يلغي "دور المؤلف الواحد لإنتاج نوع مسرحي جديد بخصائص جمالية جديدة، تضفي صفة التفاعلية على المسرحية والتي لا تتحقق إلاّ بالتفاعل المعتمد على تقنيات الشبكة، حيث يتم التفاعل المسرحي باختيار شخصيات

[1] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 101.

المسرحية وإكمال الأحداث، وهذا التحقّق لن يكون إلاّ شبكيًا"[1] وهنا يظهر تجاوز المسرح التفاعلي لأسس وخطوات إنتاج المسرح المتعارف عليها.

يتأسس المسرح على الانطلاق من الوسيط الورقي الذي يعدّ نقطة البداية أين يكتب نص المسرحية والحوار الذي يتم فيما بعد توزيعه على الشخصيات الممثلة، ثم بعد ذلك تأتي مرحلة التمثيل على خشبة المسرح ...إلخ، لكن من خلال المسرح التفاعلي نلاحظ تغييرًا يكاد يكون جذريًا من حيث هذه المبادئ والخطوات، حيث تلغى خطوة البداية أو الكتابة على الورق، أين يكتب النّص أثناء تمثيل المسرحية، وتوزع الأدوار في هذه الأثناء، ممّا يجعل من العرض عرضًا مباشرًا أمام أعين المتلقين، كما يمنح كذلك إمكانية تغيير الأدوار واستبدال الشخصيات بشخصيات أخرى وتغيير الأحداث، أي أنّه عرض جماعي عالمي، يشارك فيه الأفراد من مختلف أرجاء العالم، من خلال شبكة الأنترنت التي أتاحت إمكانية اجتماعهم أمام هذا العرض المسرحي المتميز.

الدينامية:

تعدّ الدينامية أو الحركية التي يتّسم بها المسرح الرّقمي أهم عنصر ساهم في تغيير ماهية المسرح وجوهره، حيث يعدّ المسرح الرقمي "مسرح حي أو حركي بعيد عن المنصة لا توجد مسافات بين الممثلين والجمهور، ويوجد تفاعل حقيقي يجعل المتلقي يبدأ من حيث توقّف الممثل ليعطي مساره الخاص ورؤيته الخاصة في العرض"[2] والتلقي كذلك.

[1] تغريد بنت أحمد محمد كريري، تلقّي الأدب التفاعلي فيالنص العربي المعاصر، كليّة العلوم الإنسانية، جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية، 1438 هـ/ 2017 م، ص 80.

[2] وفاء مبروكي، النقد التفاعلي إشكالية المصطلح وأزمة المنهج، ص 21.

يعرف المسرح بصفة الحركية وهي موجودة أساًسا في المسرح التقليدي والتي تظهر من خلال حركية الشخصيات على خشبة المسرح، لكن الحركية التي يتّسم بها المسرح الّرقمي تختلف عن سابقتها، فهي حركية تشمل كّل العناصر المكّونة له سواء كانت ثابتة في الأصل أو متحّركة، وهذا ما يتيحه الفضاء الافتراضي الذي يتحكم في المبصر، فيصبح مثله مثل الخيال الذي يمكننا من تجسيد أو تصوير أي شيء، كذلك الفضاء الافتراضي هو تجسيد فعلي لهذا الخيال والتصورات الممكنة والغير ممكنة بفضل التقنية الّرقمية التي تحاول وتسعى أن تجعل من حياتنا الواقعية حياة افتراضية تصبح ملجأً ومهرًبا من قيود الواقع إلى حرية الشاشة، حيث يتمكن الانسان من التعبير عن مكنوناته بطريقة توهمه بالواقعية والتفاعلية.

2/4 تلقي المسرح الّرقمي:

تحّدثنا سابقًا عن خصوصية انتاج المسرح الّرقمي، باعتباره نصًّا أدبًيا قابلاً للعرض، كما تحدثنا عن شروط عرضه وما يتّسم به المسرح الّرقمي كجنس أدبي جديد ينتمي إلى نوع أدبي جديد، لكن هذه الخصوصية امتدت لتصل إلى الشّق الثاني من هذا الإبداع والأساسي، بل العنصر الذي يعّد محور العملية الإبداعية والأساسي الذي يتوقف عليه كل عمل ابداعي، وهو المتلقي الذي ظهرت نظريات قائمة بذاتها حوله وحول كيفية تلقيه للنصوص الأدبية.

أثر على المسرح الرقمي عليه ظهور "آلية النشر الإلكتروني وتغّير طبيعة الوسيط الحامل للإبداع من شكله الورقي إلى شكله الالكتروني ممّا أدى إلى تغيّر طبيعة جّل عناصر المنظومة الابداعية وظهور أشكال جديدة للتعبير تجّسد ذلك التبادل في الذهنية

والتحوّل في رؤيا العالم"[1] ومواكبة الإنسان لموجات التطور الحاصلة باعتباره جزءًا من هذه المنظومة المتغيّرة باستمرار.

تغيّرت أسس المسرح الرّقمي حيث انتقل من قاعة عرض واسعة، إلى شاشة عرض حاسوبية وفّرت على المتلقي عناء الذهاب إلى قاعات المسارح ووفرت له إمكانية تلقي المسرح الرّقمي في أي مكان كان فيه، شريطة أن يكون معه جهاز حاسوب متوفر على شبكة الآنترنت، أين يظهر هذا المسرح الذي "استطاع المزج والتركيب تقنيًّا بين الواقع الفعلي والواقع الافتراضي أين يتم خلق عالم جديد يعرف اليوم بثقافة الصورة، له من قوة التأثير على المتلّقي، ما جعل البعض يطلق عليها مصطلح البلاغة الالكترونية"[2] الموازية للبلاغة اللغوية قديمًا، أين كان التأثير كله من شأن اللغة وحدها.

انتقل المتلقي من موقعه المنحصر في كرسي مشاهدة في صالة عرض مسرحي، والذي يفرض عليه مشاهدة المسرحية دون إبداء أي رأي بقدر ما تتحدّد أهمية مشاركته لبناء أحداث المسرحية وتفاعله معها، فأصبح متلقيا وناقدا ومؤلفا في الوقت نفسه، بل ومخرجا سينمائيا ، وهذا ما غيّر الذهنية لدى المتلّقين، فمهما اختلفت وتباينت مستوياتهم الثقافية والعلمية، إلاّ أنّ ذلك لا يحدث أثرًا بقدر ما تحدثه المعرفة بالتقنيات الحاسوبية وبرمجياته التي تمكّنه من تلقي هذا النوع من الأدب.

أمّا بالنسبة للنقد فإنه لا يكون في مرحلة لاحقة أي بعد عرض المسرحية بل آني بمعنى أنّه يمكن للمتلقي أن ينقد العمل المسرحي لحظة مشاهدته له، ولعلّ الإضافات

[1] عمر زرفاوي بن عبد الحميد، العصر الرّقمي وثورة الوسيط الالكتروني، قراءة في تحوّلات أطراف المنظومة الابداعية، مجلة المخبر، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ع1، 2009، جامعة بسكرة، ص 118.

[2] المرجع نفسه، ص 119.

التي يضيفها والتغيرات التي يحدثها من خلال ضغطه على الّروابط المتاحة له خير دليل على نقده وتفاعله، وهذا ما لم نألفه في الابداع التقليدي سواء كان مسرحًا أو غير ذلك. كان الّنقد دائمًا يأتي في مرحلة لاحقة، وبفترة زمنية معتبرة، ومن نخبة معينة من المتلقين، وهم النّقاد، لكن المسرح التفاعلي يتيح هذه العملية لكل المتلّقين لهذا الفن، ومهما كانت مستوياتهم العلمية وطبقاتهم الاجتماعية والثقافية، ذلك لأن العصر الجديد أو التكنولوجي فرض أسلوبه في كل مجالات الحياة باعتبار أّنه "لكل عصر أساليبه المبتكرة للتعبير عن نفسه، سواء عن طريق إبداعات الأدباء والشعراء، أو عن طريق ابداعات الّرسامين والمسرحيين"[1] من خلال العروض المسرحية التي تستقطب متلقيها في كل مكان.

تلقي المسرح الّرقمي غّير العديد من المفاهيم لدى المتلقي حيث أصبح يستقبل هذا الابداع "كمجموعة كتل متوازية من الوحدات تقع في مستوى واحد، وليس هناك ترتيب معّين أو مفترض لقرائها"[2] ممّا يجعل المتلقي يدرك أحداث المسرحية ونهايتها من خلال انفصال مقاطعها عن بعضها البعض، كما يمكنه أن يطرح أسئلة يجد جوابها حاضرًا في النوافذ التي تتيحها الّروابط التشعبية، حيث يمكن أن يقضي على فضوله لحظة مشاهدة المسرحية.

أصبح المسرح الّرقمي عالًما قائمًا بذاته، يفرض ذاته في عالم الابداع والفن، من خلال فرضه لمعايير قرائية جديدة تستند إلى معايير إنتاجية جديدة من بينها "الاستغناء عن

[1] هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجية المسرح بين النص والعرض، ص 56.

[2] ثائر عبد المجيد العذّاري، الأدب الّرقمي والوعي الجمالي العربي، مجلة آداب الفراهيدي، ع 2، جامعة واسط، كلية التربية، ص 84.

التعليقات الارشادية التقليدية التي تأخذ مساحات كبيرة في الشكل التقليدي للسيناريو المسرحي، كتلك التي تشير إلى تغيير صوت الممثل من حيث الشّدة أو التعبيرات الانفعالية أو العاطفية... واستعاضتها بتوظيف نوع من الخط ولونه وحجمه"[1] وبالتالي قلّل الكثير من الجهد على كتّاب السيناريو ومخرجيه، وحتى على متلقيه.

أصبح العمل المسرحي يظهر في وقت أقل ويصل إلى الجمهور في وقت إنتاجه، وهذا ما يزيد وفرة الأعمال المسرحية التي تحظى باستقبال الجمهور المتذّوق لهذا الفن والذي لا يتوانى عن مواكبة الابداعات الجديدة في هذا المجال، والتفاعل معها، والعمل على تطويرها بفضل ما يضيفه من آراء وأفكار تثري العمل المسرحي الرّقمي.

[1] ثائر عبد المجيد العذّاري، الأدب الرّقمي والوعي الجمالي العربي، ص 84.

الفصل الثـاني

سيميولوجية الظاهـر في

رقميـات منعم الأزرق

الفصل الثاني: سيميولوجية الظاهر في رقميات منعم الأزرق

المبحث الأول: سيميائية الصورة في قصائد منعم الأزرق

1- أيقونة الصورة المتحركة في قصائد منعم الأزرق

2- تشاكل الصور الثابتة في قصائد منعم الازرق

3- الصورة الإطار

3-1 تعريف الإطار

لغة – اصطلاًحا

3-2 تمظهرات الصورة الإطار في قصيدة الكامن بزائل الأوراق

المبحث الثاني: التشاكل الخطي الأيقوني في رقميات منعم الأزرق

1- تشاكل الكتابة

1-1 التشاكل اللفظي المعنوي

1-2 تشاكل الألوان

1-3 الرمزية

1-4 أبعاد الزوايا

- زاوية العنوان
- زاوية الشكل
- زاوية المضمون
- زاوية المتلقي

2- تشاكل المجسمات

2-1 تشاكل الحركة الدائرية

3- تشاكل الخطوط والدلالة

3-1 تعريف الخط العربي

- الخطوط الأساسية
- الخطوط المشتقة

3-2 تشاكل الخطوط

المبحث الأول: سيميائية الصورة في قصائد منعم الأزرق

تعدّ الصورة من أهم العناصر المهيمنة على فضاء القصيدة في الشعر الرّقمي عامةً وشعر "منعم الأزرق" بصفة خاصة، حيث أضفى ذلك مفهوم الثقافة البصرية إلى مفهوم الثقافة الأدبية، ممّا شكّل مزيجًا يجمع بين لغة الكتابة واللغة البصرية، ونقصد بذلك كل ما يمكن أن يرى ويؤدي المعنى على غرار الكتابة.

ساهم التشكيل البصري المنّوع للقصائد الرّقمية في جعلها حقلاً خصبًا للدراسة السيميائية باعتبارها " العلم الذي يعنى بدراسة العلامات اللغوية وغير اللغوية لبلوغ المعنى الخفي لكل نظام علامتي"[1]، بما في ذلك الصور الموظّفة والأشكال التي تبنى بها القصيدة الرّقمية، حيث يكون المعنى أبلغ وأدق للادراك من خلال ملامسته لمختلف الحواس.

نعيش نحن اليوم في عصر طغت فيه ثقافة الصورة لسرعته وكثرة أحداثه، حيث أصبحت الصورة أسرع وأبلغ وسيلة للتعبير عن هذه الأحداث والأفكار وحتى المشاعر والأحاسيس، ممّا أّدى إلى تعدّد مجالات استعمال الصورة التي صارت مرافقة ومصاحبة للغة في تأدية الوظائف المنوطة بهذه الأخيرة، لتصبح هي الأخرى حاضرة في العالم الافتراضي، بل جزءًا من الأجزاء المكّونة له باعتباره عالم من الصّور والأخيلة المصورة تصويرًا تكنولوجيًا رقميًا، في محاولة للهروب من بشاعة الواقع إلى عالم مثالي تشكّله أيادي مستخدمي الشبكة وزوارها، هذا ما أتاح للقصيدة الرّقمية أن تجسّد أحاسيس وأفكار الشاعر في صور مرئية متعدّدة الصّفات والمثقلة بالمعاني والدلالات التي تستدعي

[1] ابراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، قسم الاعلام، كلية الآداب، جامعة الزاوية، مجلة الجامعة، ع 16، م 2، أفريل 2014، ص 159.

دراستها وتحليلها أو تأويلها، الاستعانة بالمقارنة السيميائية كوسيلة أو كعلم يعنى بدراسة مختلف أدوات التعبير والتبليغ.

1/ أيقونة الصورة المتحّركة في قصائد منعم الأزرق:

تعرف الصورة على أنّها " لغة بصرية تواصلية، وشكل من أشكال التعبير عبر مختلف العصور، فقد فرضت سيطرتها وسطوتها على العقل الإنساني منذ القدم"[1]، بل وكانت أوّل ملهم للإنسان وأوّل سبيل إلى التعرّف على هذا الكون وتعلم مجاهيله، بداية بمحاكاة صور الطبيعة في الرسم ثم الشعر إلى أن أصبحت مصدرًا من مصادر الفنون برمتها.

نجد بالرجوع إلى العصر الجاهلي أنّ الموروث الإبداعي الشعري الذي وصلنا كلّه ما هو إلاّ ترجمة لصور الواقع الملهمة للشاعر الذي كان يحيا حياة التنقل والترّحال التي فرضتها عليه ظروف الحياة وقساوة البيئة فما كان له إلا مؤانسة ترحاله بمخاطبة صور الطبيعة الخلابة وإعادة رسمها ومحاكاتها بصور وأخيلة موازية ترسم وتعّبر عن ملامح البيئة وجمال المكان وسطوة الزمان، ووصف الحبيبة والطلل بدقة متناهية جعلت من الخطاب الشعري الجاهلي صورة صادقة لزمن وعصر ظلت "قيمته كامنة في المعطى الجمالي والمعرفي الحضاري الذي رسب في قرارة الصورة الفنية"[2] والبصرية في الآن نفسه.

رغم تعّدد تعريفات الصورة واختلاف مسارات الدراسات المعنية بها إلّا أنها في أبسط تعريفاتها هي كل ما يمكن أن يرى بحاسة البصر، هذا بالنسبة للصورة البصرية، وهناك الصور الذهنية التي تعنى بتمثيل المحسوس والمجّرد في الذهن انطلاقًا من اللغة، فمثلاً عند قراءة موضوع معّين أو سماع كلام ما، فإنّ الذهن مباشرة يعمل على ترجمة هذه الأفكار والمعطيات اللغوية على شكل صور ذهنية، وهي ما نجده مترجم عند دوسوسيور

---

[1] بردق عبد الوهاب، جمالية الصورة البصرية ومستويات التّلقي، مجلة الحكمة، ع 13، م 5، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، سبتمبر 2018، ص 199.

[2] عبد الإله الصائغ، الخطاب الابداعي الجاهلي والصّورة الفنية العلامة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، الدار البيضاء، ص 07.

(**Ferdinand de Saussure**) بالمدلول **Le signifié** المقابل للّدال **Le signifiant** أي الكلمة أو اللفظة وما يقابلها في الذهن للتعرف عليها.

أّما بالنسبة للصورة البصرية فإنّ مجالها أوسع وأعقد باعتبارها موضوعًا عامًا يشمل العديد من المفاهيم والخصائص والأنواع، ممّا يجعلنا نقف أمام الصورة الطبيعية والاصطناعية، وكذلك الصور الثابتة والمتحركة وغيرها من الأنواع التي عرفت تطورات متباينة وواضحة على مرّ العصور، خاصة مع ظهور التكنولوجيا الحديثة والاهتمام البالغ الذي أولته للصورة ممّا جعلها "تطغى على ثقافة الانسان إلى درجة حلولها مكان الكلمة وتأدية دور اللغة في كثير من الأحيان أو في غالبها.[1]"، وهذا ما نجده معبرًا في الشعر الّرقمي، حيث نلاحظ غّياب شبه كلّي للغة في مقابل بروز الصّور بشكل لافت للنظر، مما جعل البعض يسمي هذا النوع من الأدب بالأدب البصري.

اعتمد الشاعر منعم الأزرق توظيف الصّور بمختلف أنواعها في قصائده الّرقمية وذلك استجابة لمتطلبات التقنية والوسائط المتعّددة في تشكيل النص الّرقمي من خلال "الفضاء النصّي بما يقدمه من علامات خطّية للقراءة وفق سن ن معّينة، والفضاء الصّوري الي يقّدم عنصرًا تشكيليًّا يتحّدد بطبيعة الأيقونة المشابهة شكلاً بصريًّا تعودت العين رصده"[2] حيث نجد ذلك مجسدًا في قصيدته الّرقمية "الخروج من رقيم البدن" التي يقّدم فيها فسيفساء من الصّور الصوتية المتحركة حركة دائرية تعكس حركة الكون ودوران الكواكب والمجّرات،

[1] شاكر عبد الحميد، عصر الصّورة، السلبيات والايجابيات، عالم المعرفة، 311، يناير 2003، ص 03.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل إلى تحليل ظاهرتي، ط 1، كانون الثاني، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1991، ص 246.

1

ركّز على الصورة المتحركة كعنصر أساسي من عناصر بناء القصيدة، باعتبارها "وسيلة تتصف بالّديناميةِ والحركة، وتعدّ من أفضل الوسائل المستخدمة في نقل الانطباعات والخبرات"[2] والشحونات الشعورية والّدلالية المرافقة لوتيرة النص الّرقمي ممّا يبرز العنصر التفاعلي القائم بين المتلقي والمبدع من خلال حركية الصورة الموظفة في القصيدة التي تختلف درجة الإحساس فيها بتغير وتيرة الحركة.

يستهل الشاعر قصيدته بظهور العنوان كعلامات لغوية دالة على موضوع القصيدة ضمن أيقونة دالة تتكون من "عناصر مرتبطة فيما بينها وفق علاقات مخصوصة تجمع بين الّدال الأيقوني، النوع والمرجع"[3] الذي يجمع بين العلامات اللسانية وغير اللّسانية، لنقف أمام عنوان يظهر على خلفية تحمل صورة المجرّة في الفضاء الخارجي، وهي صورة يتشاكل في رسمها اللون الأحمر والأزرق كما تتخللها إشعاعة ضوء وبريق أمل يكّسر ظلمة الفضاء وفساده، حاملة بذلك طابعها الأيقوني " المؤسس لبناء كل موضوع ممكن وهي أيضًا أساس الفعل الأولي للفكر نفسه وكذا الاحساس المعرفي والدلالي لبناء موضوع القصيدة في شكلها البصري الحامل للبعدين اللساني والأيقوني لهذه الخلفية، التي تثبت

[1] منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، قصيدة رقمية، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] أمل السيد أحمد الطاهر، العلاقة بين التكوين المكاني للصور الثابتة والمتحركة في برامج الوسائل المتعّددة والتحصيل الدراسي، مذكرة ماجستير، جامعة الزقازيق، مصر 2006، ص 72.

[3] سعيد بنكّراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتهاص 91.

وجودها في كل مقاطع القصيدة، مرافقة للعلامات اللغوية المتشاكلة معها كمؤشرات دالة على موضوع الأيقونة.

تختفي العلامات اللّسانية المعّبرة عن عنوان فجأة لتعلن عن بداية انطلاق حركة أيقونة الخلفية، أو صورة المجرّة التي تجمع بين الثبات والحركة في الآن نفسه وهما "مفهومان مرتبطان ببعضهما البعض ولا يمكن فصلها في الابداع الرّقمي الذي يعرض صورًا تعّبر عن حركة تلتقي مع السكون في صفاته، فهي جمادات من مساحات لونية صامتة تجبر العين على استشعار الحركة ونقيضها السكون"[1] فهي ثابتة في أجزائها متحرّكة في كلّيتها حركة دائرية، تشبه حركة الدولاب (أي من الأعلى إلى الأسفل)، ومن المعروف أنّ الدولاب كان يستعمل قديمًا في الشلالات كأداة لتحريك محركات مطاحن القمح، وهذه الحركة إذا دلّت على شيء فهي تدلّ على الحياة والوجود، إذ يمكن أن نربط ذلك بعامل التغير الذي ينبني عليه الكون، الخاضع لنظام زمني له بداية كما له نهاية، وما الثبات إلا حركة نراها نحن لكنها في الأصل هي غير مجودة، وماهو موجود فعلا اللحظة الآنية والحركية المستمرة في تحريك الجماد وبث الحياة فيه من جديد، وكذلك دوران المجرّة بهذا الشكل يدل على بعث الحياة فيها وفيمن تحضنه، دون أن تؤدي هذه الحركة إلى تفكك جزئياتها بل يدور الكل في فلك متماسك البناء، مشكلاً بذلك "مقطعًا ساكنًا للحركة المعبّرة عن شيء أكثر عمقًا ألا وهو التغّير داخل الّديمومة أو داخل الكل"[2]، ممّا يعكس حالة

[1] خيرة بن ضحوى، المرئي والمسموع في قصيدة "سيدة الماء" المنعم الأزرق، مقاربة سيميائية تأويلية، مجلة جذور، ع 46، أبريل 2017، ص 308.

[2] جيل دولور، الصورة – الحركة أو فلسفة الصّور، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما دمشق 1997، ص 15.

شعورية متضاربة الملامح، بين الثبات والتذبذب الذي يفرضه قانون الكون على كل المخلوقات.

يظهر الشطر الثاني فجأة، حيث تستوقفنا الحركة البطيئة المتشاكلة مع موسيقى هادئة تبعث على الحزن والتأمل، ممّا يجعل المتلقي "لا يتمكن من تجاوز المكّونين السمعي والبصري للنص والاقتصار على مكّونه الخطي، لأنّ هذا الأخير انزاح عن نظيره الورقي، من خلال تحرّك مجموعة من الكلمات والصيغ في فضاء الشاشة، ثم إنّ أي محاولة تحليلية تقتصر على عنصر اللغة ستشوهه، لأنّه قول ورؤية واستماع"[1] فمن خلال تضافر هذه العناصر تتشكل لدينا مجموعة من الدّلالات والمفاهيم التي تمثل كيان القصيدة، وهويتها التي تميزها عن غيرها.

تبرز العلامة اللسانية (كأن) كأيقونة بارزة الحضور لتعّبر عن لحظة الميلاد والوجود

2

الّمادي للذات الضائعة في هذا العالم الّمادي، والتي لا يظهر وجودها إلا من خلاله، لكن لا تلبث حتى تتشتّت لتضيع في كيان هذا الوجود اللاّمتناهي، الذي يشكّل "الامتداد

[1] إيمان يونس، تأثير الأنترنت على أشكال الابداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، ص 126.

[2] منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، قصيدة رقمية، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

اللانهائي الذي يحوي ويحيط بالأشياء"[1]، ثم تعود لتلم شتات ذاتها من خلال الحركة الّدائرية للعلامات اللسانية الدالة في الشطر (كأن لم أكن)، ليتحدّد الصراع القائم بين الوجود و العدم في هذا الفضاء الذي تسيطر عليه الحركة الدائرية " للصور المتحركة

2

التي أصبحت نافذة جديدة نحو التخّيل، يستطيع الكاتب من خلالها تصوير مشاهد حقيقية أو وهمية عن طريق سرد هذه الصور المتحركة يمكن التأثير وقلب الحقائق وتزوير الواقع بطرائق فن السينما وإبداعها"[3] إذ تشاكلت أغلب أسطر القصيدة بحركة دائرية.

ترمز الدائرة إلى السماء أو الأرض وأحيانًا إلى الزمن فهي من الأشكال الهندسية ذات الاستعمال الكبير في قصائد "منعم الأزرق" ، وهي أيضًا من الأشكال المؤثرة، لأّنها تحمل دلالات كثيفة موحية بمواضيع مختلفة، وذلك حسب طريقة توظيفها في القصيدة، أي يمكن إدراكها من خلال النسق العام الذي وضعت فيه، "كما أّن الدوائر في الثقافة العربية الاسلامية من ناحية التجسيد الفعلي لها رمزت في كثير من الأحيان للّسماء، أو انعكاس للّسماء عل الأسطح المتحّركة الموجودة على الأرض، أّما بقية الأشكال

[1] خيرة بن ضحوى، المرئي والمسموع في قصيدة سيدة الماء، مجلة جذور، ص 310.

[2] منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، قصيدة رقمية، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

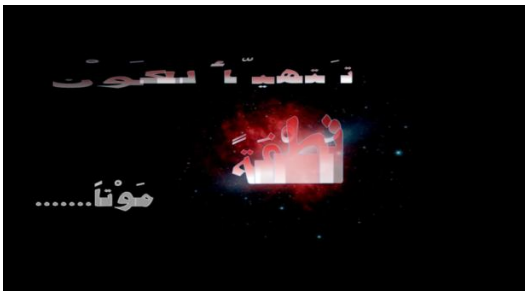
[3] صوالح وهيبة [الحركة في النص الروائي الرّقمي] ص 186.

كالمربعات وغيرها فتمثّل العالم المادي الثابت"[1] وبهذا أصبحت الأشكال الهندسية في القصائد الرّقمية ذات أهمية كبيرة من الناحية الدلالية والسيميائية.

يعدّ "المربع والدائرة من تصميمات الفن البصري التي تمثل بؤرة لتشكيل النماذج الايهامية وتجسيد فعل الحركة كضرورة ذات تأثيرات حسّية وذهنية"[2] تثبت أنّ أكثر عنصر يمكن للأشكال الهندسية تحقيقه هو عنصر الحركة وخاصة الحركة الدائرية.

تظهر بعد ذلك علامات لسانية على خلفية العلامات الأيقونية لتشكّل تمازجًا واتحادًا يخدم الدلالة العامة للقصيدة، ففي الشطر القائل "نطفة تتهيأ للكون موتًا ..."[3]

نلاحظ أنّ علامة "نطفة" تتحرك من الأسفل إلى الأعلى، وتنمو كما ينمو النّبات من التربة غير أنّها تنمو في حضن المجرة، وتظهر كمحور أساسي لحركتها الدائرية، فتصبح بذلك "أشكال الأداء الشعري طرائق متعدّدة تتصل بكيفيات في إبداع الخطاب الشعري،



كون الأداء إنجازًا يوجب الإحاطة بمكونات الشكل وعناصره"[1] حيث تنتشر في القصيدة تقنية انخفاض الأسطر وارتفاعها بسرعة أيضًا مما يصعّب الامساك بها وبالتالي قراءتها،

[1] خيرة بن ضحوى، المرئي والمسموع في قصيدة سيدة الماء، مجلة جذور، ص 310.

[2] رياض هلال مطلك الدليمي، حامد خضير حسن الحسنات، الأبعاد الجمالية للشكل الهندسي في الفن البصري، فازاريللي أنموذجًا، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ع 1، ص 114.

[3] منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، قصيدة رقمية، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

وهذا ما يسمى بتّكسير مسار الشطر الخطي، وهذا التكسير يتم بصيـّغ متعدّدة وهو إجراء ينتج عنه مباشرة تغيير لمسار العين على المسند، وهو تغيير يخرق الخطية المألوفة في تقديم أسطر الفضاء النصي وفي قرائتها"[2] ومعنى هذا الكلام أنّ الشاعر قد تجاوز الطريقة الخطية المألوفة في كتابة أسطر قصيدته، والمشاهد للقصيدة سيدرك أنّ العلامات اللسانية تتساقط في فضاء القصيدة من مختلف الاتجاهات ثم لا تثبت على حال إنّما تتراقص وتتشتت لتعود وتتجمع من جديد وتلّم شتاتها، مما يجعل العين تتحرك في مختلف الاتجاهات محاولة رصد العلامات اللّغوية، وهذا ما لا نجده في القصيدة الورقية بل هي تقنية خاصة بالشعر الرّقمي.

يخترق هذا الشطر (طفة تتهيأ للكون موتـًا ...) كينونة العدم ليعلن عن لحظة وجود الخلق ، وأنّ الحياة تتلخّص في معنى اتحاد العدم بالوجود، وأنّ لحظة الحياة لابدّ أن تعقبها لحظة الموت والعدم من جديد، "إذ يمكن أن نطلق على هذه اللحظة التي ابتدعت فيها الذات الإنسانية من خلال الرّقمية، علاقة جديدة مع نفسها ومع العالم"[3] من خلال ثنائيتين متلازمتين، تعكسان تلك المفارقات الكونية والتساؤلات الرّوحية التي لا يخلو كل ذهن من البحث فيها، وهي مصدر الوجود ومآله.

حاول منعم الأزرق أن يعكس هذا الحوار بين الذات وثوبها ، بين الروح والبدن في هذا الشكل الابداعي الفّني وبلغة رقمية جعلت من الصورة قلمًا معبرًا عن خلجات الرّوح

---

[1] رحمان غركان، قصيدة الشعر (من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني)، دار الراني، دمشق، سورية، ط 1، 2010، ص 29.

[2] محمد الماكري، الشكل و الخطاب، ص 243.

[3] إلزاغو دار، أنا أو سيلفي إذن أنا موجود (تحولات الأنا في العصر الافتراضي)، تر: سعيد بنكّراد، المركز الثقافي للكتاب، بيروت، لبنان، ط 1، 2019، ص 28.

ومتاهاتها، من خلال "كتابة مرنة تحرّك وترتب وتتبين كما تشاء سارية ومتمدّدة في كل الاتجاهات خالقة ذاكرتها ومخيلتها وجاذبيتها الخاصة الخاضعة للرّقمنة بإكراهاتها وإمكاناتها بوسائطها المترابطة والمتمركزة حول الروابط الكاملة للنص"[1] لتجعل المتلقي يتفاعل مع هذا النص ويتشارك الحالة الشعورية مع صاحب النّص، وهذا ما يجعلنا نقف أمام مبدعين اثنين للنص الرّقمي الذي تتحكم في إنتاجه عناصر مختلفة ومن مجالات متعدّدة، جمع بين مكّوناتها في فضاء واحد شكل من الحركة آليته الوحيدة التي تربط بين هذه المكونات وتمكننا من الانتقال بين فضاءاتها.

تعدّ الحركة الدّائرية المحرّك الأساسي لأجواء القصيدة، فهي المسيطرة على العلامات الأيقونية والعلامات اللسانية على حدّ سواء، ممّا "يوفّر مبدأ التوازن الذي يعدّ أساس نمو النص في ضوء إضافة عناصر جديدة قادرة على إنشاء تّيار دلالي متدفق في ذهن المتلقي يدفع إلى أن تنفجر لديه القدرة على ملء الفراغات التي يخلقها النص، فتتحقق بذلك المتعة الجمالية المتوخاة التي تنتمي إلى قدرة القارئ على المواصلة في إنتاج الصيغة الدّلالية للنص"[2] من خلال سيرورة الحركة التي بنيت عليها القصيدة، مبرزة بذلك أنّ الزمن هو الفاصل الوحيد بين اللحظتين المصيريتين وهما لحظة الوجود ولحظة العدم أي (الموت).

ننتقل في هذه الأجواء المشحونة إلى الشطر الثالث الذي يظهر في ثبات مؤقت ليعلن عن صمت العلامات اللّسانية القائلة "كأنّ الذي صار جناحًا لرؤيا اشتبهت بها"[3] على

---

[1] لبيبة خمّار، النّص المترابط في الكتابة الرّقمية وآفاق التّلقي، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، 2018، ص 45.

[2] عادل نذير، عصر الوسيط، أبجدية الأيقونة، دراسة في الأدب التفاعلي- الرّقمي، كتاب ناشرون Books.Publisher ، بيروت، لبنان، [د .ط]، [د . س]، ص 128.

[3] منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، قصيدة رقمية، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

الخلفية الثابتة للحظات، وهي أيقونة المجرّة السابحة في الفضاء المظلم الموحش، لتختفي هي الأخرى فجأة في هذا الفضاء المتحرّك حركة هادئة "تضمر جزءا فعّالاً في

كيفيات اشتغال النص، فالتأويل صدور عن حركة المعنى وانفتاحه على التأويل وتعدّد القراءات من خلال الحركة التقنية التي تتفاعل فيها المكونات السبعة لإنتاج قصيدة تفاعلية وهي الكلمة والصورة والصوت واللون والحركة والروابط التشبعية وفضاء الشاشة"[1] حيث تتّحد كل هذه العناصر ليتشكّل لنا عالًما افتراضيا له ملامحه الخاصة، وبنياته الدّلالية.

يستقي الأدب الالكتروني هذه البنيات من الوسيط الالكتروني الذي يقف حاجزًا فاصلاً بين الواقعي والافتراضي من خلال اعتماده على الأيقونة التي تحمل في ذاتها رموزًا وشفرات تعّبر عن صفات الواقع في عالم افتراضي يتيح لمستخدميه فرصة التعبير عن خلجات ومكّونات النفس التي تفرضها قيود الواقع ومآسيه في خضم هذه التشاكلات المتنّوعة تسترجع الحركة الهادئة ذاتها لتعلن عن رجوع حركة الّدولاب المتوالية من الأعلى إلى الأسفل في صورة تدلّ عى علاقة الأرض بسواها من الكواكب أو علاقة ما هو سفلي بما هو علوي "في تحرّكه بين الموت والولادة، راسًما الطريق التي تبدأ بالأرض وتنتهي

[1] رحمان غركان، التفاعلية في الشعرية العربية، تنظير وإجراء، دار الينابيع، ط 1، 2010، ص 85.

بالأرض مستجلًيا ما في أعماق الروح من تعاطف مع الموت وانفتاح على الماوراء وتمزق ما بين الزمني والأزلي، تعاطفًا يكشف عن شهوة الحركة والتحول عبر الموت المحي"[1] لتبدو هذه اللحظة كلحظة فاصلة بين عالمين أحدهما خيالي نابع من مخيلة الشاعر وظنونه الخاطئة المعّوة عن موقف الرفض، والثاني حقيقي ثّبته صورة الأيقونة المتحركة المرافقة لكل أشطر القصيدة والحاضنة لهذا الوجود بآلامه وآماله.

يظهر التعبير عن حرقة الوجود من خلال العلامات اللسانية الملّونة باللون الأصفر والأحمر للدلالة على شّدة الألم والاعتراف في قول الشاعر "فاشتعلت بشاهقها حبسة واحترقت"[2] حيث تمتزج حركة هذه العلامات اللسانية المتقطّعة بحركة أيقونة المجرة

الدائرية التي تمثل "رموزًا كونية تعّبر عن وحدة الخيال في دوائر الزمن المتكاملة، مشكلة بذلك صورة لوحدة الزمن والشوق إلى التّجدد والبعث ورغبة الفناء في الأرض"[3] التي تمثل كل ما هو زمني مؤّقت يستدرج الانسان إلى العالم الأزلي الذي لا يعرف معنى للموت، وبهذا تكون كل الحركة بحث عن التّجدد ورفض للواقع الثابت.

---

[1] خالدة سعيد، حركية الابداع – دراسات في الأدب العربي الحديث – دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 3، 1986، ص 130.

[2] منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، قصيدة رقمية، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[3] خالدة سعيد، حركية الابداع، ص 130.

تعكس أيقونة الصورة المتحركة حركة الذّات ضمن تركيبة هذا الكون الذي يتحرك حركة منتظمة لا يشوبها أي تأثير، بينما هي التي تتأثر بموجات التغيير التي تعكسها "الصورة في أعلى مستوياتها كخطاب يستوعب الأصوات والصور والموسيقى والحركة ... إلخ في فضاء موحّد يوفّر التسريع الزمني والتفريغ المكاني والانتشار المشهدي"[1] ليعكس هذه المفارقات التباينات القائمة بين الذات والمكان وبين الذات والزمان، فتتشتت الأفكار وتختلط المشاعر، ولا تعرف الاستقرار إلا لهنيهات من الزّمن ثم لا تلبث حتى تتلاشى كما يتلاشى ظلام اللّيل في أجفان الضحى.

تختفي هذه العلامات اللغوية المتقطعة في فضاء القصيدة بصورة خطّية، عكس العلامات السابقة التي اختفت بشكل دائري لتفسح المجال " للأبعاد المكانية التي تجمع بين الدالين على الحفاظ على الفراغ الطباعي الموجّه لحركة المعنى، بحيث يؤول ذلك التداخل بين الصّمت والكلام إلى صمت مطلق"[2] يضفي هدوءا مفاجئًا على أجواء القصيدة ويترك هذه الفراغات للمتلقي كي يملأها بتأويلاته وأفكاره التي تعطي دلالة لكل نوع من أنواع الحركات.

تدلّ الحركة الخطية على توالي الأحداث وتسلسلها ضمن مسار خطي مستقيم يشكل "محاولة لبناء الفضاء من أجل خلق لغة خطّية تعبّر عن الطاقة الكامنة في الجسد، محكومة بسرعة حركة الانفعالات التي نعيشها حيث تهتم هذه الأخيرة بالتعبير عن

[1] محمد الأمين خلادي، بلاغة المشهد وسيمياء الصورة في الخطاب الجمالي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أدرار، ص 78.

[2] علاء الّدين علي ناصر، دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشّعري الحديث، مجلة الأثر، ع 29، ديسمبر 2019، جامعة البعث، حمص، سوريا، ص 115.

الحركية والاستمرارية للفعل بسرعة وتتالي"[1]، وهذا التنويع في الصور المتحركة خاصية أساسية من خواص الشعر الرّقمي وخاصة عند الشاعر منعم الأزرق .

اتّخذ منعم الأزرق هذه التقنية في تشكيل صور قصائده، فينتقل بالمتلقي "من المكتوب – المقروء – المتطوق إلى المدرك المرئي – التشكيل (الخطي) والخروج من القراءة والتحليل إلى رسوم خطية وتعبيرات فنية لا تحاكي الكلمة إنما توازيها وتستفزها أحيانًا"[2] ، وهذا ما نجده مجسّدًا بشكل واضح ومتمّز في قصيدته الرّقمية "الخروج من رقيم البدن" حيث تجسّد هذه الصّور المتحركة العلاقة القائمة بين العالمين المتناقضين في نظر الشاعر، وهما العالم الّمادي والعالم الميتافيزيقي، من خلال رؤية صوفية فلسفية تعكس رؤيته للحياة والموت وما وراء ذلك في هذا الشكل الابداعي الفني.

أّما النوع الثاني من الحركات التي اعتمدها منعم الأزرق في قصيدته فهي الحركات الدائرية التي يعّد توظيفها تجسيدًا لمعنى الزمن الأسطوري الذي لا يعرف الثبات والاستقرار في "حركة دلالية دائرية تربط أّول النص بآخره وتعيد أجواءه النفسية والفكرية في الآن نفسه"[3] لينقلها بصورة صادقة إلى المتلقي الذي يتفاعل هو الآخر نفسيًا وفكريًا مع أشطر القصيدة.

هكذا تصبح الحركة أيقونة دالة على معاني مختلفة يصبغها الشاعر عليها، بل وتصبح رمزًا من الرموز التي تشغل ذهن المتلقي الذي يقف أمامها محاولاً تأويلها وتفسيرها على نحو ما، كما تعّد أيقونات الصور والحركة "تجليات مكانية صوفية لا

[1] جمال الجلاصي، خالد النجار، محمد عبد إبراهيم، سهيل نجم، شعريات وجماليات الصورة (عدد خاص)، مجلة الحوزة الشعرية، ع 5، ربيع 2018، ص 247.

[2] المرجع نفسه، ص 249.

[3] علي عزيز صالح، شعرية النص عند الجواهري، الإيقاع والمضمون واللغة، ص 131.

تموضع لها في الحقل الإدراكي العادي، فهي تتفتح على عالم نوراني غريب تنعدم فيه جاذبية وفاعلية العالم الخارجي وتبقى رهن رؤية الذات الباطنية معلقة في فراغ، ولا تخضع إلا لمنطقها الشعوري"[1] الذي يعكسه هذا الخروج من رقيم البدن الذي يعّبر عن الخروج عن سيطرة البدن المحكوم بقيود الواقع وإكراهاته المادية إلى عالم سرمدي يتخطى كل هذه الحواجز وينفتح على عوالم متداخلة ومتعّددة يجسدها العالم الافتراضي.

يعرف الشعر الّرقمي بحركيته وديناميته سواء على مستوى العلامات اللغوية أو على مستوى الصّور والأيقونات الموظفة في القصيدة أو على مستوى العناصر المكّونة للتشكي ل البصري في فضاء الّنص الّرقمي، ممّا يجعل من الحركة أهم الأسس التي يبنى عليها الأدب الّرقمي أو الشعر الّرقمي بالخصوص، وأّن كل تنويع في الحركات وكذا الانتقال من الحركة الدائرية إلى الخطية أو العمودية... إلخ، وهو تنويع مقصود من قبل الشاعر الذي يحمله من المعاني والدلالات التي لا تحملها العلامات اللسانية والأيقونية من أجل "إقامة نوع من التفاعل بين الخيال والواقع وبين الإيحاءات المنبعثة من عالم اللّاشعور والمجهود العقلي الذي يبذله الفنان في صياغة هذه الإيحاءات في صورة قادرة على أن تحقق التجاوب"[2] بين العالمين من خلال توظيف إمكانات التقنية التي يتيحها الحاسوب.

يتخلل هذه الحركة عنصر جديد من عناصر التشكيل البصري، وهو عبارة عن سلاسل من الأرقام المكّونة من (1،0)، التي تظهر كأيقونة دالة على تشكل تساقط الأمطار بكثافة، "لتحيل بدورها إلى الوسيط الذي يعرض من خلاله هذا النص، أو ما

[1] قادة عفاف، دلالة المدنية في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، ص 294.

[2] المرجع نفسه، ص 294.

يسمى "برقمنة النّصوص" أي تحويلها إلى سلاسل الصفر والواحد حتى تصبح قابلة للمعالجة الآلية بالوسائط الإلكترونية، حيث يحيل ذلك إلى الارتباط الوثيق بين النص وجهاز الحاسوب الذي تعرض فيه هذه النصوص"[1]، وفي ذلك إشارة واضحة إلى الجانب التقني للابداع الأدبي، وكذا الترويج لها من خلال ظهور هذا الرّمز الأيقوني في العديد من قصائد منعم ا لأزرق، ممّا يفسر على أنّه دعوة صريحة وضمنية نوعًا ما إلى ولوج عالم الأرقام الافتراضي انتاجًا وتلق في الآن نفسه.

هكذا تعّبر هذه السلاسل المرقمنة عن وجود عالم ثابت يجمع بين العالمين السابقين، وهو العالم الافتراضي القائم على لغة الرّقمنة **(HTML)** والتي تعّد "اختصارًا لكلمة **(Language Markup Text Hyper)** الدّالة على لغة ترميز النص، تستخدم لغايات تصميم وإنشاء صفحات الويب من خلال اعتبارها الهيكل الرئيسي والبنية التحتية له"[2] والمتحكمة في الكيفية التي ستظهر عليها النّصوص الرّقمية، لتخلق بذلك عالمًا يجمع بين ملامح الواقع المرير وأحلام العالم الخيالي الماكث في مخيلة الشاعر وفي جسد "قصيدة رقمية تمثل عالمًا افتراضيًا، يحتوي على حياة موازية للحياة التي أنتجتها"[3] من خلال تفاعل العناصر المكّونة لها وتشاكلها وكذا الحركة الديناميكية التي تحقّقها في فضاء النّص الرّقمي.

تمنح هذه التشاكلات بين العناصر اللّسانية والعناصر الأيقونية مزيجًا بين عالمين لا مفّر من التعايش معهما، لتعكس بذلك تجاذبات النفس وإكراهات الواقع من خلال

---

[1] محّمد مرسي، النص الرّقمي وابداعات النقل المعرفي، مجلة الرافد، ع 289، مارس 2015، ص 23.

[2] إيمان الخياري، تعريف لغة html ، https:/mawdooz.com، أخر تحديث 13:13 / 18 ديسمبر 2016.

[3] حنان عقيل، نحن أمام ثورة شعرية ستغير الكثير ممّا توارثناه، مجلة العرب، الثلاثاء 19 سبتمبر 2017، https://www.alarab.co.uk.

الوسيط التكنولوجي الذي يهتم "بدمج الّرسوم والأصوات والفيديو، وأي تشكيل آخر في منظومة ترابطية بشكل رئيسي، لتخزين المعلومات واستدعائها في تشكيلة تفاعلية تكون فيها الاختيارات بيد مستعمل الحاسوب"[1] حيث أتاح هذا الأخير الفرصة للشاعر كي يعرض رؤيته الفنية والفلسفية والماقبل الوجود، والوجود، والماوراء الوجود، في هذا التشكيل البصري الذي ساهمت في إنتاجه عناصر متباينة ومتشاكلة في الآن نفسه عكست بصدق الضوضاء الفكرية والشعوية التي يعيشها الشاعر والتي حاول نقلها بصدق إلى المتلقي المتفاعل مع هذا الابداع الشعري.

استطاع العالم الافتراضي أن يعطينا متنفسًا وبديلا عن العالم الواقعي، للترويح عن آلام الروح وعذاباتها باعتباره العالم الحاضن للابداع الّرقمي، حيث يظهر ذلك في قول الشاعر " لتنثرني راقمات القصيدة سرب قواف ، يبدّدن بيت الوثن"[2] على الخلفية السوداء دائمًا، وهي خلفية ثابتة تدل على "عدم تغير طبيعة المدرك البصري وماهيته شكلاً وحجمًا

[1] حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرغ، Hypertext، ط3، رام الله، 2018، ص 119.

[2] منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، قصيدة رقمية، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

ولونًا وعمقًا ومساحةً أو عددًا مهما اختلفت المسافة بين أبعاد مكّوناته أو مسافة النظر إليه"[1] ممّا يدل على أنّ هناك مسائل فلسفية وفكرية ثابتة في الذهن، فهي مسلمات لا يمكن أن يزحزحها شيء، والخلفية عادة ما تدل على إيديولوجيا وأفكار الشاعر التي تبناها عن قناعة ورضى نفسي.

لكن في هذه القصيدة جاءت الخلفية بلون أسود قاتم لم يفارقها ليضفي صفة الغموض على هذه المبادئ، والتي يمكن تأويلها على أنّها حقيقة الحياة والموت التي لا نعرف عنها سوى الجزء البسيط، وهي ثابتة في أصلها، مهما تغّيرت الأسس والمقاييس، وملامح الزمان والمكان، فالحقيقة واحدة لا اثنان لها، وما عدا ذلك فهو مجّرد أوهام نحيا على أوتارها بضع لحظات محاولين الهروب من قساوة الحقيقة التي غالًبا ما تصدمنا في ذواتنا.

تضم هذه الخلفية الثابتة أيقونات متحّركة حركة دائرية، تمتّد لتطال العلامات اللسانية التي تتلاشى في ظل هذه الحركة، تاركة وراءها شذرات وبقايا متناثرة في فضاء القصيدة خالقة بذلك "تشكيلاً مكانًيا وزمانًيا في القصيدة من أجل إخضاء الطبيعة لحركة النفس وحاجتها"[2] حيث تتلاشى بعض الأفكار كتلاشي هذه الصورة بعد التحقق من بطلانها ووهميتها، مع ذلك يبقى حب التساؤل والبحث عن الحقيقة الهم الثقيل المرافق لخطى الانسان في كل زمان ومكان.

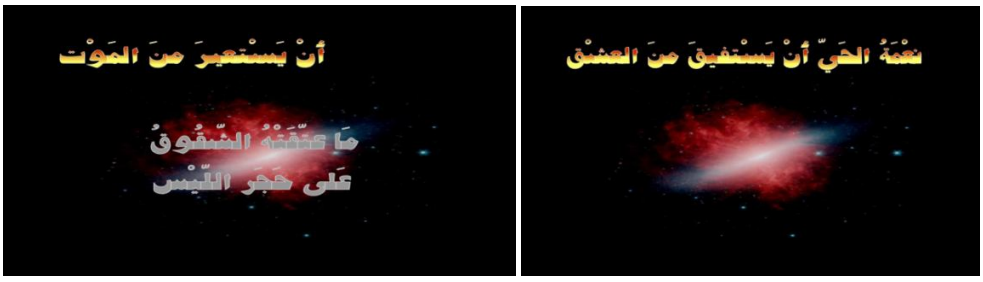
---

[1] طارق عبد الرؤوف عامر، إيهاب عيسى المصري، التفكير البصري (مفهومه – عناصره، استراتيجيته)، group arab، (د ، د)، (د ، ط)، (د ، س)، ص 84.

[2] سامية عليوات، [من بلاغة الكلمة إلى بلاغة الصورة(التشكيل الجمالي للصورة الشعرية في القصيدة الجديدة)]، مجلة المعيار، ع 1، المجلد التاسع، جامعة البويرة، 2018، ص 186.

يعّو الشاعر في هذا الشطر عن المفارقات القائمة بين القصيدة الّرقمية التي يجد فيها الشاعر مبتغاه وحريته في التعبير عن خلجات نفسه ورؤيته للحياة والوجود، حيث "أصبح مبدعًا يتقن التأليف والتوليف بين عنصري الكتابة والمؤثرات الصوتية والصورة، فاسحًا المجال أمام قرائه للانخراط والمشا ركة في إنتاج النص ومن ثّم قرائته"[1] ممّا يمنح الحيوية والتجّدد للنص الرقمي مع كل قراءة، هذا وعّو الشاعر عن حرّيته الفكرية والنفسية في ظل القصيدة الّرقمية، بينما يعتبر القصيدة التقليدية القائمة على نظام القوافي مجّرد أشكال جامدة لا يتحّدد جوهرها إلّا من خلال الروح التي تمنحها الحياة والحيوية في الآن نفسه.

ننتقل إلى شطر آخر، حيث تسترجع الحركة الخطية للعلامات اللسانية وتيرتها، وذلك في المقطع القائل "نقمة الحي أن يستفيق من العشق، ما عّقته الشقوق على الحجر الليس"[2]، فتتشظى متشاكلة مع بعضها البعض في الألوان الحارة والباردة، وحركة الشظايا



المترافقة مع حركة المجّرة الدولابية ليعكس بذلك الصراع القائم بين مشاعر الذات وحركة الحياة والزمن من خلال ظاهرة "التفتيت أو ما يسمى بالتشذير أو ببعثرة الكلمات على الصفحة والتي تعّد من أبرز مظاهر التشكيلالذي يميّز القصيدة الجديدة، وشكلاً من

[1] حسين دحو، [النص الرّمي في الأدب العربي من الورقية إلى الّرقمية (وجه آخر لما بعد الحداثة)]، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، الجزائر، ع 29 ديسمبر 2017، ص 112.

[2] منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، قصيدة رقمية، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

أشكال التّجديد الطباعي والتحرير البصري والتشكيل الحرفي، وجزءًا من الثورة اللغوية"[1] التي يتّخذ منها الشاعر سبيلاً يعّبر به عن فوضى أفكاره ومشاعره المنبثقة من فوضى العصر نفسه.

تعّبر قصيدة الخروج من رقيم البدن عن مفارقات وتباينات وجودية وكونية، وتعرض صراعات داخلية وخارجية تفرضها طبيعة الحياة وسنتها في شكل بصري أيقوني يمثّل الواقع والمتخيل والافتراضي في بوتقة واحدة تحمل ما يوافق سيرورة الحياة، كما يحمل ما يرفض ذلك، ولعل أهمها الخوف من الموت الذي يرافق الانسان خلال صراعه مع الزمن، الذي كلما مرّ كلما زادت مخاوف الانسان من شبح الموت الذي يفرض "منطق التفكك لا منطق الاتساق ومنطق الشروخ لا منطق المماهات، ضمن كينونة تفاعلية تجعل لكل شيء في النص أهميته من الهامش إلى الصّمت، المحور للفراغ الطباعي، البياض والسّواد، إلى الرسم إلى العلامات ..."[2] ولعلّ أبسط الدلالات التي يوحي بها الموت هي الفراق، فكل لقاء يعقبه فراق، وهذا ما عكسته الصور المتحركة في القصيدة، فما تلبث أن تلتقي وتجتمع العلامات اللغوية في فضاء النص، حتى تتشظى وتتلاشى من جديد في حركة دائرية ترمز دائمًا إلى الزمن الكفيل بجمع الأحبة وفراقهم.

تعّد الصورة المتحرّكة أيقونة أساسية من الأيقونات المكّونة للتشكيل البصري في القصيدة الرّقمية، حيث "تتحدّد الحركة فيها داخل المنظومة المغلقة بين عناصر أو أجزاء المجموعة، لتعّبر عن تغير في الكل أو عن مرحلة زمنية من التغّير"[3] لترافق بذلك

---

[1] وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة، فصول، مجلد 16، ع 1، فصول،، 1997، ص 179.

[2] حيدر برزان سكران، بلاغة التحوّل الّضي وسلطة التأويل في الشعر العراقي المعاصر (قراءة في حفريات المعرفة الهيرمينوطيقية للمسكوت عنه والمضمر المتبقي)، دار الخليج للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2020، ص 31.

[3] جيل دولوز، الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص 31.

الشحنات الشعورية المراودة لذات الشاعر في المجرّة، وهي حركة تمثل حركة الأرض في دورانها حول الشمس، وهي حركة تشمل كل موجود سواء كان حقيرًا أم عظيمًا لتعلن عن "طبيعة الاستعادة القادرة على الاحياء والبسط، ومن ناحية أخرى فرص المضي تصعيدًا خلال الفروق الكيفية"[1] لحركة العلامات اللسانية والأيقونية التي تحدّد الدلالة العامة للقصيدة .

يستند جوهر الخطاب دائمًا إلى الشكل قبل المضمون في عرض و"تصوير حالات تراجيدية متعدّدة للنفس البشرية وما يختلجها من شعور بالوحدة والألم المستمر لواقع مجهول وعبثي ألحق الضرر بالانسانية"[2] في ظل تسارع الزمن وتغّير الظروف المجتمعية والقيم المتعدّدة التي عبثت بها يد الحداثة كيفما شاءت، ليتخذها الشاعر منعم الأزرق مواضيعًا لقصائده الرّقمية المعروضة شكلاً وصوتًا وصورة.

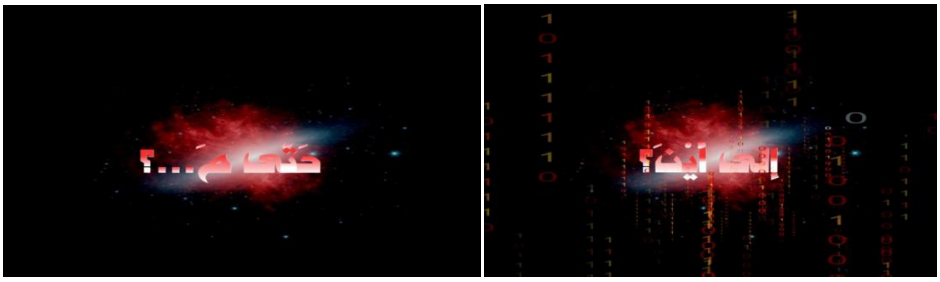
تستقر صورة المجرّة والعلامات اللسانية القائلة "تلك الكنوز يسّمونها كاتمات الزمن"[3] لفترة وجيزة، لتباشر القصيدة حركيتها من جديد وبطرق مختلفة، ممّا يجعل منها.

[1] فاروق عبد المعطي، نجيب محفوظ، بين الرواية والأدب الروائي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ، ط)، (د ، س)، ص 190.

[2] رضا عامر، [قصيدة النثر الرّقمية بين إشكالية القراءة وجدلية التلقي]، مجلة إشكلات، تمنغيست، ع 12، ماي 2017، ص 14.

[3] منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، قصيدة رقمية، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

"حركة عشوائية في بضع كلمات وأبيات متفرقة تتحرك بسرعة ولا تسمح للمتلقي بالتفكير فيما سيختار"[1] كما تعّبر عن التشتّت الفكري والشعوري للشاعر الذي يطرح أسئلة متموّجة كأمواج البحر الثائرة، في فضاء القصيدة ليبث حيرته شكلاً ومضموناً، وذلك في قوله "إلى أين؟" "وحتى م...؟"[2] في جو تتساقط فيه أرقام القصيدة (0، 1)بغزارة تعكس التّدفق



السريع للحياة الرّقمية في هذا الزّمان، وما صاحبها من تداعيات وإشكاليات مسّت كيان الإنسان في ذاته وفي مجتمعه، فنلاحظ تكثّف الحركة العاكسة لتدفق الأفكار والعبارات، حيث تتساقط عبارة "وقالت وشوم القبيلة"[3] كتساقط الجريح أو القتيل في أرض المعركة،

مّما يوحي بتكثيف دلالي وإيحائي لعناصر التشكيل البصري واللساني من خلال "دمج الشاعر لتجربة القصيدة بتجربة الحكاية على نحو درامي بالغ الصيرورة والتّجلي، حيث

[1] عادل نذير، عصر الوسيط، أبجدية الأيقونة، ص 112.

[2] منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، قصيدة رقمية، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[3] المرجع نفسه.

تقوم القصيدة على تقنيات المشاهد الّدرامية"[1] المعتمدة على حركة العلامات اللسانية في تصوير المشهد الّدال على موت زمن القبيلة الذي كان يفتخر بموت القتيلة، وهنا نقصد الأنثى التي تظهر على الهامش بحركة عمودية تعبّر عن كيانها رغم قمعها، في زمان يمحى فيه البدن ويقتل، بينما يبقى الوثن شامخًا.

هكذا استطاع الشاعر منعم الأزرق أن يثير الذائقة الفنية للمتلقي حينما قام بتشكيل العلامات اللّغوية (اللسانية) "وتنسيقها في النص الشعري لتشير إلى منظومة دلالات جديدة في سياقها الشعري الجديد الذي يضعها فيه، وكأّنه مهندس يرصف الكلمات رصفًا هندسيًّا محكمًا لتأتي ذات جمالية خاصة ولمعات دلالية"[2] متنّوعة بتنوع الحركة التي أضيفت على الصّورة الّرقمية لتجعل منها أيقونة دلالية محّملة بالمعاني الصّريحة والضمنية التي يحاول الشاعر بثّها إلى متلقيه الّرقمي.

تضمحّل مشاهد القصيدة الّرقمية وصورها لتعلن عن تلاشي زمن القبيلة والقتيلة ويغيب في كيان المجّرة كما تتلاشى العلامات اللّسا نية المعّوة عنه ليحّل مكانه زمن رقمي يمنح الحّرية وحق الحياة لكل موجود في هذا الكون البديع، وهنا تظهر "أهّمية تضافر التخييل الشعري بالألف التشكيلي للّنص مّما يعّبر عن جمالية التشكيل وإبداعاته العلائقية ضمن أنساق شعرية متداخلة شكلاً ومعنى ونسقًا فنيًّا متضافرًا مثيرًا لاستقطاب المتلّقي

[1] ريم محمد طيب الحفوظي، الدراما في الشعر (تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة) الشاعر محمد مردان أنموذجًا، (د - ط)، (د ، س)، ص 71.

[2] عصام شرتح، اللّغة والفن في شحر يحي السماوي، دار الخليج للصحافة والنشر، عّمان، الأردن، (د - ط)، 2018، ص 44.

وتفعيله في حيّز جمالي"[1] يتبادل من خلاله الأثر الفّني للابداع الأدبي على نطاق واسع يمنحه الحرية للتأويل والانفتاح الدّلالي للّنص الرّقمي من عدّة أوجه.

يختم الشاعر قصيدته بثبات الحركة واستقرار الأيقونة المتحركة أمام العلامات اللسانية القائلة "إذا مات في الحي نبض البدن (الوثن)"[2]، وهي علامات بارزة تظهر بثبات

"ينعكس على فعالّية الصورة وهي تثير مكامن الذّات"[3] وتعّبر عن خلجات الرّوح وتساؤلاتها التي تبحث في جوهر الانسان وكيانه الحقيقي المتوقف على حركّية العناصر الّنصية، أّما ثباتها فيعني موته، حينها يصبح مجّرد جماد أو وثن لا حياة فيه، بل هو مجّرد أرقام سرعان ما تنقضي بسرعة ليعود هذا الموجود إلى حالة العدم من جديد.

من خلال المفارقات والتباينات والتشاكلات البصرّية في النّص والتي كان يقصد الشاعر من ورائها "إقامة بعد فّني جديد يعتمد على الفضاء البصري في تحقّقه عند القارئ ابتداًء، وفي دلالته الّنصية كذلك"[4] لكن ذلك لا يتم إلاّ من خلال الحركة الموّجهة لمسارات العلامات اللسانية والصورية لتخلق بذلك أيقونات متحّركة تجعل في ثنايا حركتها حمولات دلالية كثيفة يمكن أن تفتح أبواب عديدة أمام المتلقي للتأويل.

---

[1] عصام شرتح، اللّغة والفن في شحر يحي السماوي، ص ص 169، 170.

[2] منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، قصيدة رقمية، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[3] خليل شكري هياس، القصيدة السيرذاتية لبنية النص وتشكيل الخطاب، (د . د)، (د . ط)، (د . س)، ص 253.

[4] ابراهيم عبد الله البعول، البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر، المنهل، عمان، الأردن، 1990م، ص 22.

يظهر من خلال عنوان القصيدة "الخروج من رقيم البدن"[1] ذلك الطرح لإشكالية

الروح والبدن، والعلاقة القائمة بينهما، من خلال نظرة صوفية تعّو عن "تماهي الشاعر في التفاصيل الصغيرة المحّملة بأزماته الوجودية، وانصهاره مع صراعات تتجاوز مفاهيم الخير والشر، وتتجاوز إدراكه"[2] لمكامن الذات والوجود المادي، الذي انصهر في قصيدة رقمية جعلت من الحركة المحرك الأساسي للعلامات اللّسانية والأيقونية، لتعزّز المعنى العام لموضوع القصيدة.

تشكّل المظهر الخارجي أو الشكل الخارجي للقصيدة من خلال "ضغط الحركة في هذا النسق الشعري على أيقونات الفعل الثابت في المستوى الحركي للّنص، حيث تلجأ لفكرة الهدر وهو جزء حركي يقابله جزء ساكن"[3] يظهران عند تشاكل صورة المجّرة المتحّركة مع الخلفية الثابتة التي احتوت كل عناصر التشكيل البصري للقصيدة بما في ذلك العناصر المتحّركة والّساكنة.

---

[1] منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، قصيدة رقمية، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] سلمى مبارك، النص الصّورة (السنما والأدب في ملتقى العراق)، الهيئة المصرية الّعامة للكتاب، (د . ط)، (د . س)، ص 28.

[3] خطيب أحمد، الشعرية المتحّركة، قراءة في واقع المتخيل والتخيل (شعراء شمال الأردن أنموذجًا)، وزارة الثقافة، 2007، ط 1، ص 166.

يتحدّد مفهوم الفناء والوجود في نظر الشاعر من خلال تشاكل الحركة بالعناصر البصرية التي رسمت "لوحة متشكّلة من مجموعة صور تفضي إلى بناء شعري متماسك قاعدته الحياة وقّمته التأمل والبوح الخفي عن أسرار الروح"[1] وثنائيتي الزمان والمكان، ومدى ارتباطهما بالحركة التي تعتبر رمز الوجود والحياة، كما تحمل في ذاتها مؤشر الفناء أو العدم، لتصبح بذلك محور التناقض بين حتميتين لابّد منهما، فكل وجود هو عدم، وكل عدم هو وجود بالنسبة للمشاعر.

عّبر منعم الأزرق عن هذه التساؤلات الفلسفية والتناقضات الّروحية في "تشكيل بصري يفصح عن الّدلالة الّنصية وغناها الّروحي، فهي حالة من اللاّمعقول تزخر بطاقة إيجابية عالية"[2] تتبلور في أشكال متنوعة للحركة، لتعّبر عن حركة الكون المستمرة والدائمة مقارنة مع حركة الذات المتذبذبة والمؤقتة، المتنقلة من نقطة الوجود إلى نقطة العدم، حيث يتخبط الإنسان منذ وجوده نطفة في ظروف متعّددة ومتقلبة بين الألم والأمل، لينتهي به الأمر إلى الموت والفناء، وهو المصير الذي يلقاه كل حي إذا ما توقف نبض البدن، وفي ذلك إعلان عن توقف الحركة وثباتها.

2/ تشاكل الصورة الثابتة في قصائد منعم الأزرق:

تنّوعت استخدمات الشاعر منعم الأزرق للصور في قصائده الّرقمية بين صور طبيعية واصطناعية، وكذلك الصور المتحركة والثابتة بدرجات متفاوتة، حسب الحاجة الابداعية التي دفعته إلى توظيف كل نوع من الأنواع السابقة، وبعدما تحدّثنا عن أيقونة الصورة المتحّركة في قصيدة "الخروج من رقيم البدن" ودلالتها الفّنية والنفسية والسيميولوجية

[1] عماد الضمور، شعار الّنص (تجليات قصيدة النثر في شعر بادر هدى) (د. د)، (د . ط)، (د . س)، ص 29.
[2] المرجع نفسه، ص 39.

سنتطرق إلى الحديث عن الصور الثابتة وتشكلاتها في قصيدة "ذوات الغارب بعتمة الأغصان" وما ينتج عن هذا التوظيف من دلالات ومعاني سطحية وباطنية.

تتحدّد أهمية الصورة في القصيدة الرّقمية حسب درجة الطاقة التعبيرية والإيحائية التي يمنحها إياها الشاعر، والتي قد تنوب في معظم الأحيان عن دور العلامات اللّسانية في النص الرّقمي، وللصّورة الثابتة أثرها الواسع في تشكيل بنية النّص الشعري، بدرجة موازية للصورة المتحرّكة أو تفوقها أحيانًا والتي تعرف بكونها الصورة " التي ترمي إلى تثبيت اللحظة الزمنية وبالتالي الفعلية التي يدور في فلكها الموصوف، وهي شديدة الشبه بلوحة الرّسام أو تمثال النّحات، وذلك من حيث الثبات وتجاوز الزمن"[1] وكذا انعدام الحركة فيها.

تتحدد خصوصية الحركة الثابتة عن غيرها من الصور المتحركة الدّالة على حركية المكان والزمان، بينما الصورة الثابتة تعني التّركيز على لحظة معّينة في مكان معّين "يقصد الشاعر من خلالها وصف حوادث وجمادات غير متحركة لا تعطي القارئ بعدًا متحولاً ومتحركًا بل تجعله يركّز على مناطق وأشياء فارغة"[2] يجعل موضوع قصيدته، أو المحور الذي تدور حوله كل العناصر المتحركة الأخرى.

يقّدم لنا منعم الأزرق في قصيدة "ذوات الغارب بعتمة الأغصان" لوحة فنّية

3

[1] سلام علي الفلاحي، البناء الفّني في شعر ابن جابر الأندلسي، دار عيداء، (د . ط)، (د . س)، ص 247.

[2] المرجع نفسه ، ص 247.

[3] منعم الأزرق، ذوات الغارب بعتمة الأغصان، قصيدة رقمية،2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

تشاكلت في رسمها الصّور والأشكال والألوان والتي عكست فكر الشاعر وأحاسيسه بشكل مادي محسوس أكثر منه معنوي "حيث اجتهد في دمج تجربة القصيدة بتجربة الحكاية على نحو درامي بالغ الصيرورة والتجلي من خلال المشاهد التي أنتجت فضاءً شعريًا قائمًا على التسلسل في النّمو الدّلالي للوحدات الشعرية"[1] وكذلك استطاع أن يحمّل صور قصيدته من الدّلالات والمعاني ما لا تحمله الكلمة في ذاتها لوحدها.

هكذا عبر الشاعر منعم الأزرق من خلال هذه القصيدة عن رؤية فنّية عكست نظرته إلى الوجود والذات من خلال "طرحه لبعد فلسفي مردّه فاعلية الرؤية وعمق التأمل في طبيعة الخلق والوجود، وربط هذه الرؤية بالفلسفة والصورة وبالمحاجبة العقلية للكشف عن جوهر الرّؤية ومغزاها الفّني"[2] المتمحور حول البحث في طبيعة الذات المتشظية وعلاقتها المتذبذبة، كجزء فاعل في هذا الوجود الواسع في شكل صور للطبيعة متنوعة بين الثابتة والمتحركة لتعّبر عن حركية الفكر وثبات المبادئ والقّيم.

اعتمد الشاعر في هذه القصيدة توظيف الصور الثابتة التي لا يتغّير شكلها أو طبيعتها من بداية القصيدة حتى نهايتها، وهي عبارة "عن إرسالية ضمن شبكة تواصلية معقّدة تحتل داخلها المعطيات الاجتماعية والنفسية موقعًا متميزًا يغطي خصوصيات الّدال الأيقوني"[3] ، ممّا يجعلها تشكّل موضوعًا مستقلاً بذاته من حيث الدراسة والتحليل، لأنّ هذا الأخير يمكن أن يعّبر عن معان ودلالات عديدة باعتبارها الشكل الموازي للصورة

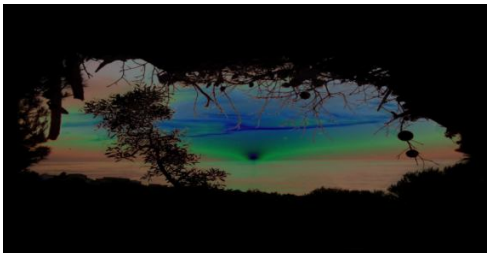
[1] ريم محمد طيب الحفوظي، الدراما في الشعر (تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة، الشاعر محّمد مردان أنموذجًا)، دار الخلي للنشر والتوزيع، ط 1، 2017، ص 71.

[2] عصام شرتح، الشعر وتأنيث العالم، قراءة في تجربة الشاعر شوقي يزيع، دار الخليج للصحافة والنشر، الأردن، ط 1، 2018، ص 278.

[3] غي غوتيه، الصورة الثابتة، محاولة تحديد، تر: عبد العلي اليزمي، كلية الأدب، مكناس، موقع سعيد بنكراد، نوفمبر 2003، www.saidbengrad.net/al/ns/9-htm.

المتحركة، كما يمكن القول أنّ الصورة الثابتة هي الأصل، وما ظهر فيما بعد من صور متحركة هو عبارة صفات (الحركة) المبعثرة لثبات الصورة فتحركه، وبالتالي فيمكن القول أنّ الصورة الثابتة يمكن أن تحظى بالدراسة والتأويل مثل الصورة المتحركة تمامًا، وأي دعوى إلى تهميشها أو التقليل من أهميتها هي عبارة عن قصور أو تقصير في دراستها أو ربّما العجز في تأويلها بسبب طبيعتها الجامدة.

يظهر شكل الصّورة الثّابتة في هذه القصيدة كشكل مغارة مصوّرة من الداخل، والتي تحيط بها الاشجار والنباتات من كل جانب، مقابلة البحر الهادئ الساكن في لحظات الغروب المفعمة بمشاعر الحزن والأسى، وهي صورة "وجدت بين المتنافرات



1

وقاربت بين المتضادات لتمنحها هذه الأخيرة بعدًا تعبيريًا إيحائيًا خاصًا لرد تفاعل البعد الحسي للون مع البعد التجريدي لمعنى الكآبة، فيتّحد البعدان من خلال الترابط اللّوني ليعكسا فكرة الموت والاحساس بالكآبة"[2]، كما توحي هذه الصورة بمشاعر الخوف والتأمل من بعيد خشية الفراق والنأي السريع في ظل تسارع الزمن وتواتر الأيام والفصول بمختلف الألوان، إلّا أنّ الصورة حافظت على ثباتها رغم تغيّر الظروف والأحوال "لتؤكّد حقيقتين متناقضتين هما الثّبات والحركة، إذ أنّ الثبات إلى درجة السكون يعني الموت والحركة

[1] منعم الأزرق، ذوات الغارب بعتمة الأغصان، قصيدة رقمية،2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] ساجدة عبد الكريم خلف التميمي، الاغتراب في شعر نازك الملائكة، دار عيداء، (درب)، 2017، ص 225.

بعيد عن المكان، تعني الموت أيضًا"[1] وهنا يتشاكل العنصران ليحققا التفاعل القائم بين سما ت كل عنصر، ممّا يعزز المعنى العام للقصيدة ويزيد من كثافة الدّلالة المتمحورة أساسًا حول ضياع الذات وتشتتها في العالم الافتراضي.

تبقى صورة المغارة ثابتة طيلة القصيدة، لتصبح المحور الأساسي والأرضية التي احتوت العلامات اللسانية الدّالة على موضوع القصيدة من خلال تشاكل عناصر التشكيل الصوري مع العناصر اللّسانية لتشكّل بذلك بنية فنّية تجمع بين الخصائص اللّسانية والخصائص الأيقونية في الآن نفسه، ممّا يؤهل النص للتعبير عن عديد المعاني والدّلالات التي لا يمكن البوح بها، ولعل من بينها ما يراود الإنسان من مشاعر متباينة خلال فترات حياته المملوءة بالعراقيل والصدمات التي يواجهها أحيانًا بكل ما أوتي من قوّة أو ينسحب أحيانًا أخرى من ساحة المعركة ليصبح حبيس هذه المغارة التي احتوت الذات رغم ضياعهاوعزلتها.

تحيل المغارة إلى عديد الدلالات والمعاني، لكن نجدها غالبًا ما تتمحور حول "عالم الأموات ومدخل الجحيم والقتل، والمعبد ومكان ولادة المسيح وأسطورته، ومغارة حواء، ومغارة أفلاطون"[2] مما يجعل لهذه الأخيرة جذورًا في عديد العلوم والعقائد الأخرى، بل ورؤى فلسفية وتأويلية جعلت من هذه الصورة أقصد (المغارة) أيقونة ترمز لعدّة معاني، فيمكن تأويلها على أي نحو من الأنحاء السابقة.

---

[1] عودي محمد مسعد، الصورة في شعر المقال، الأبعاد الرّمزية والسيكولوجية، مركز عبادي للدراسات والنشر والتوزيع، 2004، ص 71.

[2] محمد خليف الحياني، التأويلية مقاربة وتطبيق – مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، دار عيداء، (د . ب)، (د . ط)، 2013، ص 276.

من خلال هذه المعطيات السابقة يمكن أن نتكتشف أنّ موقع الصورة الثابتة في القصيدة الرّقمية لم يأت عبثًا وإنّما حسب خلفية إيديولوجية وفكرية وعقائدية معنية تحدّدها حسب "وصفها في مدار إشارات ودلالات مقصدية النص، وكذا المحفّزات المادية وعلاماتها الأيقونية التي تفرز حقلاً إيجابيا"[1] يرمز إلى عالم التيه والظلام وضبابية الرؤية وهلامية الذات التي تبحث عن مكان لها في عالم غريب عنها، تحاول الانسجام والاستباق معه بغية تحقيق الاستقرار النفسي الاطمئنان الرّوحي الذي يعتبر مطلب كل ذات في هذا الوجود.

تتحدّد ملامح الصورة الثابتة كعنصر أساسي من عناصر تشكيل الفضاء الصوري في القصيدة، بل وأيقونة دالة تحمل في ذاتها عديد المعاني والدّلالات التي "تتشكّل منها نواة النّص وعنصره المهيمن ومدار حقل دلالي تدور في نسيجها علامات النّص ودلالاتها والتي تعدّ تفريعًا دلاليًا ينتج"[2] عن هذه الصورة التي هي بالأساس الشفرة التي تحمل في ذاتها مكنونات النّص، كما تضمّ أحاسيس الشاعر وأفكاره التي يمكن تأويلها من مختلف الأوجه والخلفيات "اعتمادًا على كيفيات قرائية تستبطن موروثًا عميقًا، وتوظّف مخزونًا ثقافيًا متنوعًا وعميقًا في آن واحد، وكذا الرؤى المتصلة بالتجربة كونها الفاعل الرئيس للتجديد والمحرك له في فضاء الذات المحمولة على المتغيّر"[3] مما يمنح للصور عديد القراءات المتنوعة والمختلفة حسب القرّاء أو المتلقين.

---

[1] محمد خليف الحياني، التأويلية مقاربة وتطبيق ، ص 276.

[2] المرجع نفسه، ص 283.

[3] نضال القاسم، النص الابداعي بين السردي والمتخيل الشعري – دراسة فنّية تطبيقية في شعر نادر هدى، دار البيروني، الأردن، ط 1، 2018، ص 202.

جعل الشاعر منعم الأزرق معنى الثبات مخصوصًا بهذه الصورة دون غيرها ليعكس من خلال رؤيته الثابتة أو الفكرة الرّاسخة شأن بعض الأمور والقضايا الوجودية والفلسفية التي يعرضها "النص بصورة هامة والذي لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة، بل هو فضاء متراحب لإمكانية الإعلام والتأويل، ذلك أنّ سياق المعنى متغيّر من مكان لآخر ومن زمان لآخر ما يجعل النص في حدود نصيته جدل مستمر"[1] وشبكة علائقية من المعاني والدّلالات التي يفك خيوطها المتلقي القابع خلف الشاشة الزرقاء.

من خلال الصور الثابتة يظهر تشاكل ما هو مكاني بما هو نفسي ليؤسس لعلاقة قائمة بين العالم الافتراضي والعالم المادي، وكذا تموقع الذات بين العالمين ضمن "اشتغال الصورة مكانيًا، ولا نقصد هنا المكان المقيس، بل المكان النفسي الذي يرتبط بتجربة الشاعر وتجربة القصيدة وتتجسّد قيمة الصورة شكليًّا في بناء الفضاء الشعري ليبني العلاقة النفسية بين القصيدة والشاعر أولاً وبين القصيدة والمتلّقي ثانيًا، ضمن تداخل إشكالي تأليفي قرائي"[2] يجمع بين جميع أطراف العملية الابداعية في علاقة تفاعلية متبادلة ساهمت في توحيد المشاعر والأحاسيس اتجاه هذا المشهد أو الصورة التي استدعت مختلف التجارب الإنسانية التي يمكن أن تتعلق بهذا الموقف، ولعلّ أول الأحاسيس التي يمكن أن تراود الإنسان في لحظات الغروب هي الحزن والكآبة وفقدان الجمال في كل شيء، وكذا استغراق التّأمل في الوجود من خلال "لجوءه إلى الطبيعة فيتفاعل معها وينفعل بها ليتحرّك حركة موازية لحركة الشمس وقت الغروب، حيث يهبط مثلها إلى البحر ليغسل روحه مما علق به من أرجاس هذا العالم، وكأنّ الشمس تغرب لتغتسل

[1] نضال القاسم، النص الابداعي بين السيري والمتخيل الشعري – دراسة فنّية تطبيقية في شعر نادر هدى، ص 183.

[2] طلال زينل سعيدة، تمظهرات النّص الشعري الحديث – تشكيل الفضاء، الرؤية، المنهل، (د . ط)، (د . ب)، ص 76.

وتطل علينا في فجر جديد نظيفة ناصعة"[1] من خلال تكثيف وتركيز الدّلالة على هذا الشكل الأيقوني الذي ظلّ ثابتاً طيلة القصيدة.

رغم تبدّل الالوان والأضواء إلّا أنّ مشهد الغروب ظلّ محافظًا على استقراره وثباته "ليصير معادلا لدلالة الغربة الآسرة للذات المغتربة بجزئيات المكان، فيقطع الطريق أمام ذوبانها في المجتمع الذي يمثل الدواء الناجع لعلة الغربة ونقطة البداية للحياة السعيدة"[2] حينها تتشظى لتضيع في دوامة لا مخرج لها في ضياع أبدي لا رجوع بعده.

3

حاول الشاعر من خلال هذه القصيدة أن يعكس تماهي الذّات وتواشجها ضمن شبكة من العلاقات الاجتماعية المتباينة التي تستطيع من خلالها أن تحدّد موقعها وكيانها في هذا الوجود، الذي استغرقها وعمل على ذوبانها هو الآخر في هذه الشبكة ممّا حال دون ظهورها فلجأت إلى "حالة من الحجب والتخفي واللاحجب في حضور الأشياء وانكشافها في حدث وجودي في النّص الشعري الذي يقيم علاقة توتّر وصراع"[4] وتتجلى من خلال تشاكل الصورة الثابتة مع الألوان والعلامات اللسانية الدّالة على تأزّم الصراع بين الذات والوجود، بين الزمان والمكان وبين عناصر تشكيل الصورة الثابتة في القصيدة.

---

[1] سالم عبد الرّب السلفي، التبني الأسلوبية في شعر الغربة، دار أمجد للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2017، ص 45.

[2] المرجع نفسه، ص 45.

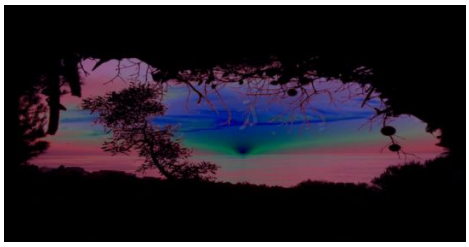
[3] منعم الأزرق، ذوات الغارب بعتمة الأغصان، قصيدة رقمية،2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[4] محمد خليق الحياني، التأويلية مقاربة وتطبيق، ص188.

تسعى هذه الصورة أساسًا إلى إبراز دور الصورة في استوعاب واكتشاف الدّلالات والمعاني على غرار اللغة في بعض المواقف النفسية التي تكون فيها شحونات شعورية ضخمة وتكثيف دلالي عميق هذا ما يثبت خصوصية النّص الرّقمي عن النّص الورقي وذلك من خلال "ربط الشعر بالرسم على نحو تداخلت فيه ثقافات كل منهما بالآخر تداخلاً واضحًا يعمّق طاقتهما التعبيرية لغة، وصورة وإيقاعًا فضائيًا"[1] ضمن تشاكل وتداخل أتاحته التقنية التكنولوجيا والفضاء الرّقمي الذي ساهم بشكل واسع في تداخل الفنون فيما بينها في نص واحد يعرض عوالم متعدّدة ويمزج بين مختلف الأدوات والآليات الابداعية.

تظهر صورة الشجرة المائلة على يسار المغارة أو الصورة، لترمز إلى دلالات ومعاني كونية زادت من القيمة الجمالية للنص سواء أكانت الشجرة رمزًا أم الصورة أم إيحاء أم شكلاً أيقونيا تربطه علاقة مماثلة ومشابهة للشكل الأصلي وما يوحي إليه انطلاقًا

2



من "تأويل عناصر لنص الأدبي الذي يعتمد مبدأ التماسك والترابط، أي أنّه يوجّه تأويل عناصر النص المتفرقة على ضوء الهيكل العام"[1] الذي تمثّله الصورة الثابتة بكل مكّوناتها.

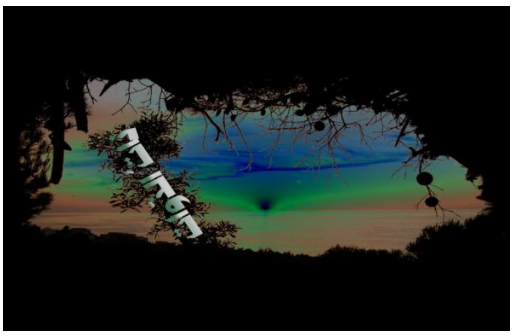
---

[1] عبيد، محمد صابر، سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، قراءات في قصائد من بلاد النرجس، دار مجدلاوي، الأردن، ط 1، 2010/2009، ص 98.

[2] منعم الأزرق، ذوات الغارب بعتمة الأغصان، قصيدة رقمية،2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

ربطت هذه العناصر ببعضها البعض من أجل بلوغ الدّلالة العامة للنص الرّقمي، التي لا تظهر ولا تتجلى إلا من خلال جمع شظايا وشتات النص المبعثرة في حقل التأويل والتحليل من أجل البحث عن "معنى جوهري أو أصلي تتعلق به المعاني الأخرى أو تنبثق عنه، كما تنم فروع الشجرة المختلفة عن أصل واحد وأساسي"[2] ألا وهو مصدر الحياة والخصب وأصل الوجود، فللإنسان جذور كما للشجر جذور وله فروع مثلما لها فروع، كما يتشاركان في عبث الرياح بهما، فالإنسان تعبث به ظروف الحياة المتقلبة كما تعبث الرياح بالشجرة فتميل أحيانًا لتعبر عن معنى الانكسار والقهر والحرمان الذي قد تسببه الرياح، هذه الصورة التي تحاكي صراعات الذات وتوتراتها الداخلية والخارجية، هي التي حاول النّص الرّقمي أن يعكسها ويجسّدها لعين متلقيه وذلك بالاستعانة بمعطيات التكنولوجيا الحديثة.

نلاحظ بعض الأغصان المترامية والنباتات التي تغطي مدخل المغارة كما تظهر مختلف العلامات اللّسانية نابعة من الشجرة لتمنحها معنى الخصب وتجعل منها مصدرًا

3 

[1] حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دار المحرر للنشر والتوزيع، مصر، ط 1، 2015، ص 81.

[2] حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص 81.

[3] منعم الأزرق، ذوات الغارب بعتمة الأغصان، قصيدة رقمية،2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

للإلهام والتفكير في الوجود، فهي الأصل الذي ينبع منه كل فكر أو موجود في هذا الوجود أّما الذات فهي جزء من هذا الوجود ذائبة "وغائصة في عالمه، موغلة فيه كما تتوغل الشجرة في تربتها ونحن لسنا في العالم، كما رأينا بل أّن العالم كائن فنيا، فلا انفصال بيننا وبينه"[1] ضمن هذه العلاقة تتحّدد ماهية الذات وكيانها، وذلك من خلال البحث عن الأجوبة والحلول لأمور كنا نجهلها سابقًا، أو نبحث عن معانيها في غير مصادرها الحقيقية، وأحيانًا تكون الأجوبة واضحة أمامنا عن التساؤلات التي تختلج في نفوسنا ونحن نبحث عنها في متاهات ومصادر بعيدة عنها كل البعد.

تعّد صورة المغارة ملجأ الشاعر الوحيد من كّل هواجس الحياة ومآسيها، بل هي الفضاء المكاني الذي احتوى حزن الشاعر المكبوت في صدره، من خلال تشاكله مع عناصر أخرى "تملئ بؤرة القصيدة الّدلالية من خلال المحاورة الداخلية والخارجية، فتنقلب إلى تشاكل وتراكم يبتعد في الرؤيا، ليظهر وقعه من نواة الحلي المتداخلة مع ميكانيزم الفضاء النفسي والتخييلي والزمكاني"[2] حيث يتشاكل الفضاءان ليحّقا التفاعل الفّني والجمالي مع الّنص.

من خلال الاعتماد على المؤشرات الّدلالية التي تقدمها الأيقونة بعلاقاته المختلفة، التي تفرضها مختلف المتتاليات الموظفة في القصيدة، يمكن أن نقف في محاولة تأويل الصورة الثابتة ودراستها أمام عديد التناقضات والتداخلات الّدلالية والتشاكلات القائمة بين المعنى والفضاء الصوري، وكذا اعتماد علامات من طبيعة مختلفة، مّما يجعلها تتسم

[1] Mahwa Hadarali Jadidah, Https://books.google.dz/books2id=bllatai250CSq.

[2] غالية خوجة، قلق الّنص – محارق الحداثة، دار الفراس للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن، 2003، ص 239.

بطابع أيقوني تحققه "الخاصية التقنية البحتة، ذات سمة جمالية"[1] تظهر عند استخدام هذه الوسيلة كوسيط فاعل بين المبدع والمتلقي.

عكست هذه القصيدة عديد الصّراعات والتوترات التي تواجه الذات خلال رحلة البقاء، حيث نلاحظ أنّ اندماج ذات الشاعر بذات الطبيعة لتشكّلاً عالًما يجمع بين الماهية المادية والمعنوية للوجود، مبرزًا بذلك العلاقة الرّومانسية التي تربط هذه الذوات وتجمع بينها مهما اختلفت طبيعتها ومصادرها، وما يزيد هذا المشهد لوعة وتأثيرًا في النفس هو لحظة الغروب التي تشظّت إلى لحظات متباينة ومتعّددة الأوجه والسمات وكذا اعتماد الشاعر "التراكم لخلق الإثارة المشهدية عن طريق تكثيف المتراكمات وحشدها في سياق واحد مكتظ بالمتناقضات والتنافرات"[2] التي تعكس تلك التوترات والصراعات النفسية والفكرية التي تعانيها الذّوات المتشظية والمنصهرة في بعضها البعض، فنرى صور الغروب بالنسبة لكل ذات، حيث تتعّدد وتتغير صورها من ذات إلى أخرى حسب الحالة الشعورية التي تكون عليها.

يستعين الشاعر الرّقمي بالتقنية في "المزاوجة بين ما هو مرئي وما هو مقروء، ليسهم بإيقاع المتلقي في شراك النص التفاعلي الرّقمي"[3] ليتفاعل هو الآخر مع هذا النص ويضفي عليه معاني ودلالات جديدة ترتكز أساًسا إلى خلفيته المعرفية والإيديولوجية التي تسهم بشكل كبير في استجلاء جوانب الغموض في النّص، وفك التشفيرات الدلالية التي يمكن أن يحملها هذا الأخير في ثناياه، وذلك من خلال المحاورة الدّلالية القائمة بين

---

[1] فيليب بوطز، ما الأدب الرّقمي؟، تر: محمد أسليم، مجلة علامات، ع 35، ص 106.

[2] عصام شرتح، محمد الماغوط وثورة الشعرية – بين شعرية النثر ونثر الشعرية – ومختارات شعرية، المنهل، ط 1، 2017، ص 34.

[3] عادل نذير، عصر الوسيط – أبجدية الأيقونة – دراسة في الأدب التفاعلي الرّقمي، ص 166.

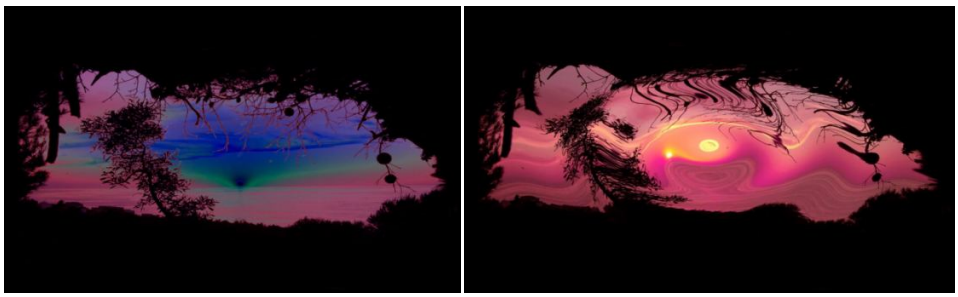
الطرفين (النص والمتلقي) في علاقة جدلية تنطلق أساسًا من الصراع القائم بين "اللغة والصورة نظرًا لهيمنة الأيقونة"[1] على النّص الرّقمي الذي يعتمد عليها أساسًا، فيحملها تراكمات دلالية وتكثيفات عميقة للمعنى، ليجعل منها الشاعر خزان ثوراته الداخلية وصراعاته النفسية والفكرية.

هكذا يصفو مشهد الغروب لمن يرقبه مستدعيًا مخازن الذات وأحاسيسها في حزن وشجون ليعمر هذه اللحظة ويطيل من أمدها ووقتها لتتشاكل و "الحالة النفسية الكسيرة التي ارتمت في أحضان الأصيل، واندست في أغصانه تناجيه ويناجيها، كأنهما صاحبان يتهامسان اللّوعة والأسى، والشوق في مشهد رهيب، شاركت في رهبته كل العناصر الطبيعية ممتزجة بشعور وافر دقيق"[2] ينبثق من الصورة الثابتة المكتفية بسكونها كحالة للتعبير دون الحركة وذلك من خلال التكثيف الدّلالي الذي تحمله الصورة، وكذا التراكمات التي تمثل جوهر الخطاب في هذا النص الشعري، المحدّدة لمسار التأويل فيه، ومركز للتناقضات والتقابلات الدّلالية المتمحورة حول موضوع القصيدة أساسًا.

نلاحظ أنّ معنى النأي والحرمان واضحًا في القصيدة، وذلك من خلال صورة الشمس التي تبتعد شيئًا فشيئًا، فتتشاكل في نأيها بنأي الحبيبة عن حبيبها في أقسى

[1] عبد الباسط الجهاني، الفيلم الروائي المغاربي الدّرامية والجمالية، Kutub LTd ، لندن، ط1، 2019، ص 97.

[2] زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي – سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، دار المحور الأدبي، ط 1، 2015، ص 78.



1

اللحظات وأشدّها حزنًا وأثرًا على النفس "مفعمة بأصداء الطبيعة والتي تحيا مع الشمس الغاربة حتى تضع على الأرض حدًّا أضرع من وحشة الفراق وتحيا مع النور حتى ساعة الغروب التي يمتزج فيها الحنان الذائب بالشوق الخفيف"[2] الحامل لشحنات دلالية تربط المتلقي بنسيج النص ضمن تركيبة إبداعية يساهم في تشكيلها أكثر من طرف.

تعّو قصيدة "ذوات الغارب بعتمة الأغصان" عن عديد التناقضات التي تعيشها الذات المتشظية في عوالم افتراضية شتت كيانها وأذابتها في ذوات أخرى، ممّا أدى إلى غياب جوهرها وهويتها الحقيقية في دوامة من المتاهات الفكرية والثقافية والدّينية والاجتماعية، وحتى الهوياتية، كل هذه المكبوتات نجدها مرتسمة بشكل واضح وجلي في الصورة الثابتة الموظفة في هذه القصيدة، وذلك لاعتبار هذه الأخيرة "علامة ثقافية ومصدر استقبال وتأويل، ودخول فئات بشرية عريضة إلى عالم الاستقبال الثقافي"[3] لتعكس بذلك التداخل الحاصل بين الثقافات والفنون بمختلف أشكالها وأنواعها، وكذا التوجهات الفكرية التي يمكن للذات أن تتبناها في خضم هذه التسارعات الزمانية والتغيرات المكانية والمجتمعية.

---

[1] منعم الأزرق، ذوات الغارب بعتمة الأغصان، قصيدة رقمية،2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي ، ص 78.

[3] السيد نجم، الصورة وواقع الأدب الافتراضي، http://mamari-ilm2010.you7.com/t2725-topie ، الخميس 9 يونيو 2011، 20:07 pm.

ساهمت المتغيرات الكونية في تغيير نظرة الذات إلى العالم من حولها، فبعدما كانت تحيا في عالم مادي واقعي، لا تشوبه شائبة، تحكمه مبادئ زمانية ومكانية محدّدة استطاعت الذات من خلالها إثبات دورها ووجودها في العالم بأبعاده المختلفة "من خلال تضافر رؤية الذات ورؤية العالم" حيث يتم ذلك عبر ثنائية الاتصال والانفصال، فالتعبير عن الذات لا يمكن أن يتم إلا بالانفصال عنها انفصالاً فكريًا غير واقعي يكون الغرض منه مساءلة هذه الأفكار والبحث عن علاقتها بالشاعر وأحاسيسه"[1] المرتبطة بعالمه الخيالي وحسّه الفني.

تعتبر الحقيقة الثابتة والمطلقة مقصد كل ذات حيّة مهما اختلفت علاقتها وآراؤها أو حتى مبادئها، ممّا يجعل سمة التميّز والتفرّد جوهر الذات وأساس مكانتها ومكبوتاتها في العالم الواقعي، بينما في ظل العالم الافتراضي وبفضل ما أتاحته التكنولوجية الرّقمية من فرص لتبادل الثقافات والأفكار وغياب الواقعية التي كانت سابقًا أساس الحياة ومحورها وبروز العالم الافتراضي الموازي للعالم الواقعي، كمقابل له أو بديل تلجأ إليه الذات لتعّو عن حرمانها وتخفيها في العالم الواقعي "لتخوض بذلك تجارب هوياتية جديدة قد لا تعّبر عن ذواتنا الحقيقية"[2] لتجد بذلك فسحة من الحرية، ومجالا أوسع للتعبير والابداع ممّا أدى إلى فقدان الذات لمكانتها ودورها الأساسي في الحياة، حيث صارت تبحث عن ملجأ ومكان تركن إليه في عالم لا يعترف بالبدايات والنهايات المكانية والزمانية.

[1] حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعية عند محمود درويش، مركز الكتاب الأكاديمي، (د . ط)، (د . ب)، 2017، ص 45.

[2] أمل عنبر يسيرعلي، أنا أم ذاتي الثانية في الواقع الافتراضي؟، الأحد 17 يونيو 2016، 11:14، http://www.sharjah24.ae/ar/studies.research/studies/53149/C.

هكذا أصبحت الصورة الثابتة في هذه القصيدة أيقونة دالة على عديد المعاني والدّلالات وحتى التساؤلات الكامنة والثابتة في قرار الذات والتي لم تجد أجوبة واضحة في عالم قلب كل الموازين وتغّيرت فيه المقاييس الحياتية، فظلّت الذات ضائعة ومتشظية في كيانه، لتنصهر بعد ذلك في ماهية الذوات الأخرى لتصير ذات واحدة بفكر واحد وثقافة واحدة، وكذا رؤية واحدة وحتى لغة واحدة تمثلها اللغة الرّقمية مما أضاع مبدأ التفّرد والتمّيز الذي كانت تسعى إلى تحقيقه.

تشاكلت الصور الثابتة وحركة الكون ودوائر العلامات اللسانية والعلامات الأيقونية لتبرز ملامح "الغربة التي تعاني منها الذّوات من خلال خلق فضاء مكاني لتفريغ شحنات الغربة"[1] والانشطار الذي طالها وطال مبادئها، لتصبح بذلك مكّونات الفضاء التشكيلي مؤشرات أيقونية ودلالية تسهم في بناء المعنى العام للقصيدة، من خلال رؤية فنّية تعكس فكر الشاعر وأحاسيسه وكذا توجهاته المعرفية والفلسفية اتجاه العالم الافتراضي الذي أصبح سلاًحا ذو حّدين، أحدهما إيجابي أتاح للذات فرصة التعبير عن خلجات ومكونات الذات التي كبتتها سطوة الواقع باسم المبادئ والأعراف والقيم، والثاني سلبي أضاعها وشتتها في متاهات سلبتها هويتها وجوهرها الذي يمّيز كيانها عن غيرها من الذوات ويفقدها "مركزيتها التي تجعلها لا تفكر في تعّدد الذوات، بل تفكّر فيما هو ثابت ومطلق، لكن انصهارها في غيرها يجعلها أكثر دينامية في اقتحام العالم، ممّا يفسح المجالا

[1] خليل شكري هياس، القصيدة سيرذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، المنهل، (د . ط)، (د . ب)، 2016، ص 272.

للآخر"[1] يفرض وصايته ليتفاعل معها ويتبادل فنيات التعبير الأدبي والابداع، الذي يفرض حّيز الفضاء المكاني والافتراضي.

تظل الصورة الثابتة في القصيدة الّرقمية الملجأ الوحيد الذي يمكن أن يحمل ثوابت الذات المعنوية والمادية، فيتشكلا لينشآ ملامح الصورة وكيفية ثباتها لتعكس نوعًا من الاستقرار النفسي والّروحي الذي تحلم به كل ذات، من خلال "الطاقة التعبيرية التي تتميز بها الصورة، كلغة أيقونية لها القدرة على اختزال مسارات مختلفة من مفاهيم اللغة الألفبائية"[2] ممّا يجعلها تستثمر كل مكّونات الصّورة في بناء الّدلالة العامة للّنص الّرقمي، كالحركة مثلاً تحمل معنى التعبير عن ديمومة الفكر وسيرورته، وكذا تطلب المشاعر والآحاسيس المراودة للنفس والذات، كما يمكن أن تحمل مختلف التوترات والصراعات التي تخوضها الذات في رحلة البحث عن جوهرها المفقود.

يساهم ثبات الصورة في ضبط المشاعر وحصرها في دائرة معّينة تشكّل بذلك رؤية محدّدة وقارة لصاحبها، تتشاكل مع وحدة "النص المتكامل والمنسجم في العلاقات والطبقات، التي تنفعل في القصيدة ديكورًيا، ويقلل حراكها الشعري مع بقية أجزاء القصيدة من أجل فصلها فصلاً رمزًيا عن جّو القصيدة"[3]، فتصبح الصورة الثابتة رمزا لّدلالات معّينة، وباقي المتحركات من العلامات اللّسانية والأيقونة رمزًا ومؤشرات لدلالات وعوالم مختلفة عن سابقتها، من حيث الشكل الأيقوني والتراكم الّدلالي لها.

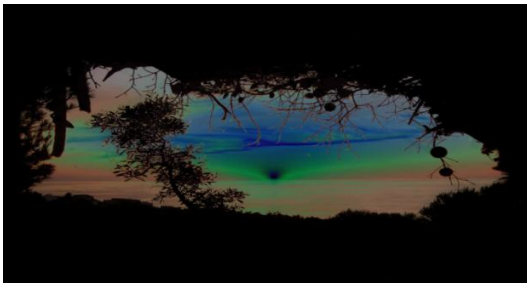
---

[1] العربي ميلود، العبرية كرهان لتأسيس الانسان، جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم، 07-06-2019، kaloma.net//home/article/punt/1465.

[2] عادل نذير، عصر الوسيط – أبجدية الأيقونة – ص 93.

[3] محمد صابر عبيد، التجربة الشعرية، التشكيل والرؤيا، (د . د)، ط 1، (د . ب)، 2010، ص 87.

تعكس الصورة الثابتة في قصيدة "ذوات الغارب بتمة الأغصان" والتي تحمل مشهد الغروب من مكان يشبه مغارة في كهف، كما يحلّل هذا المشهد " المحّلى بالتأملات الّرمزية في طبيعتها، فلا يكاد يخلو مشهد ولا لحظة من محاولة اقتناص الماوراء وإدراك الّسر



فالشمس رمز ومكان الغروب رمز"[1] وهدوء البحر رمز، والتشكيلة االمتنوعة للأغصان والشوائب التي تحول دون وضوح الرؤية، كلها رموز توحي بمعاني الغربة والعزلة والضياع النفسي والمكاني للذات الشاعرة.

تظهر صورة الشجرة المائلة المقابلة لمنظر البحر الهادئ كمؤشر دلالي يبعث على الغرابة التي تنبعث في نفس المتلقي ليصير في شوق إلى معرفة ماهيتها وكنهها، وكذا اعتبارها "الكّلى الممثل لصورة الأنا المواجهة للآخر"[2] ضمن علاقة جدلية تحمل معنى الصراع والتّحري من أجل البقاء، وميلانها يوحي بنوع من الانكسار والضعف والهوان. يمكن القول أّن كل ما تحمله الصورة من مكونات وعناصر يمكن اعتبارها أيقونات دالة على معان ودلالات لا نجدها في الكلمة، وذلك لاعتبارات عديدة، منها ربما كثافة الحمولة الّدلالية التي يمكن أن تحملها هذه الصورة ممّا يعكس "الكيفية التي تتشاكل بها الصورة في الّنص الّرقمي وكذا كيفية عرضه على المتلقي وهو مزيج من الخطاب اللّغوي السمعي

[1] شاكر عبد الحميد، الحلم والّرمز والأسطورة في الّرواية والقصة القصيرة، نوستالجي، ط 1، مصر، 2018، ص 89.

[2] فليح سامي السمرائي، جوهر الّنص الإبداعي من آفاق الرؤية إلى كثافة الّدلالة، دار غيداء، المنهل، (د . ط)، (د . ب)، 2016، ص 90.

البصري الحركي، وما يحمله الفيلم من رموز يختلف عمّا تحمله الصورة أو الأيقونة أو الّرسوم المتحركة في تناسق بين الاثنين واتساق مع بقية العناصر الأخرى"[1] المشكلة لانزياحات فكرية ودلالية وحتى فلسفية، والتي قد تحتاج إلى كم هائل من العبرات والعلامات اللسانية للإفصاح عن بعضها البعض.

يمكن للصورة أن تعكس هذه التصورات في أوجز الأشكال وأسرعها وصولاً إلى المتلقي، وذلك من خلال الأيقونة التي تصل إلى المتلقي محملة بمختلف المشاعر والأحاسيس والأفكار والتساؤلات التي يمكن أن تراود الشاعر، والتي يطرحها أو يعرضها "بشكل إبداعي وبطرائق تفاعلية منسجمة، يمنح المتلقي فرصة الإحساس بأّنه مالك لكل ما يقّدم على الشبكة، فيعلي من شأنه كما يمنح فرصة الحوار المباشر من خلال الموقع"[2] الذي يحقق صفة التفاعلية أو الترابطية المشتركة بين عناصر العملية الإبداعية.

نلاحظ أّن هذا المشهد أو الصورة الثابتة المذكورة سابقًا تبقى ثابتة رغم تغير الألوان والأوقات والملامح من حولها لتعكس هذا التجانس الفكري والشعوري للذات في تفاعلها مع الحياة والطبيعة، حيث "يعّد رسم المناظر الطبيعية وسيلة لتصوير الطبيعة والذات أي حياة الذات في اتحادها مع الطبيعة، بغية تحرير هذه الأخيرة من العالم المليء بالتجارب الزائلة وإضفاء نوع من جماليات التصّور لاحتضان مجمل التحولات والحركات في الفراغ"[3] والتي

---

[1] حافظ محمد الشمري، الأدب الّرقمي بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي، رؤية استشراقية، مركز الكتاب الأكاديمي، (د . ب)، (د . ط)، 2020، ص 53.

[2] حافظ محمد الشمري، الأدب الّرقمي بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي، ص 42.

[3] دليل الفلسفة، منظور برامج الملك عبد الله بن عبد العزيز للثقافة، السلام والحوار ، منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة، المغرب، 2014، ص 172. Chanthalangxy, Phinith, Crowley, John

قد تعتري كينونة الذات في صراع البقاء والانصهار في عوالم افتراضية تعمل على اتحاد الذوات في فضاء واحد، ورافضة كل الرفض مبدأ الخصوصية والتمّز.

يعدّ هذا التشاكل بين الذات والطبيعة صورة صادقة تعكس خلجات النفس وعوالمها وما يعتريها من هدوء وسكينة واستقرار عند مواجهتها لظروف الحياة، وفي تعاملها مع متغيراتها، وبالتالي هي عبارة عن موقف ثابت وصارم تحياه المتحوّلات الكونية، ولعلّ أبرزها أثرًا على كينونة الذات وجوهرها، وهي الثورة الرّقمية والمعلوماتية وما "وفّرته من تقنيات مختلفة مثل تقنية النص المتفّرع الهايبرتكست(**hypertexte**) أو المالتيميديا (**multimidia**) المختلفة من مؤثرات صوتية وبصرية وغيرها..."[1] ممّا ساهم في تشكيل الفضاء الصّوري بكل مكّوناته وعناصره البانية للمعاني والدلالات المتضمنة في النص الرّقمي.

أحدثت هذه الثورة شرخًا واسعًا في عالمنا من خلال خلقها لعالم مواز له هو العالم الافتراضي الذي أصبح قبلة لكل الرافضين لمعطيات الواقع وظروفه، وهو عالم يعمل على "محاكاة الواقع من خلال محاولة تحقيق إحساس التواجد في العالم الافتراضي والذي يرتبط بالكثير من التفاصيل ليتمكّن من ذلك، كما يفرض التفاعل لمستخدميه مع البيئة الافتراضية المؤسسة له"[2] فيمنح لهذا الأخير مساحة أوسع وحريةً أكبر للتعبير عن آرائه وأفكاره وأحاسيسه دونما قيود، وكذا لتجسيد أحلامهم وخيالاتهم في هذه الأفضلية التي حققت هذه الرّغبة من جهة ومن جهة أخرى جعلت الذات تعيش بازدواجية الشخصية أو شخصيات عدّة، بعضها في الواقع والبعض الآخر في العالم الافتراضي، حيث "دفع تطّور

[1] حافظ الشمري، إياد الحاوي، الأدب التفاعلي الرّقمي، ص 29.

[2] عبد الحميد بسيوني، تكنولوجيا الواقع الافتراضي، المنهل، (د . ب)، (د . ط)، 2015، ص 15.

التكنولوجيا إلى عمليات دمج عميقة بين العالم الافتراضي والعالم الرّقمي بصورة تشعر الشخص بفقدان سيطرته على خصوصيته"[1] ممّا يؤدي إلى تشظّي الذات وانشطارها المغّيب للاستقرار والإطمئنان والأمان لديها.

يمكن اعتبار الصورة الثابتة في هذه القصيدة بمثابة النسق ومن المواقف الراسخة الثابتة التي لا يمكن أن تغيرها الظروف ولا تغّيرها الأزمنة والأمكنة، وذلك لأّنها "تعبيرًا إبداعًيا تكّونه عناصر قابلة للوصف ونمطًا مرئًيا تغطيه مجموعة من الدلالات البصرية ممّا يجعله بالمعنى السيميائي حقلاً مليئًا بالمعاني القائمة على التأويل الذي ينفذ إلى الباطن"[2] ويستخرج دلالتها العميقة، والتي غالًبا ما تعكس مواقف الذات وأفكارها وأحاسيسها، وبهذا المعنى فإّن الصورة هنا يمكن اعتبارها أيقونة محّملة بحمولة دلالية كثيفة تتجلى شيئًا فشيئًا من خلال تشاكلها مع العناصر الأخرى المشكّلة لبيئة النص، وهي غالًبا ما تكون عبارة عن مؤشرات دلالية ورموز تتيح للقارئ أو المتلقي فرصة التأويل والتعبير الصائب للنص الرّقمي.

رغم ما يميز حياتنا اليومية من تطورات وتغّيرات كظاهرة الرّقمنة وما صاحبها من تطورات فكرية وشعورية، ساهمت في انحلال الذوات في بعضها البعض لتصبح ذاتًا واحدة غريبة عن نفسها هاربة من ضغوط الواقع الذي أصبحت فيه "القصيدة ترجمانًا لأحوال الذات في علاقتها بالواقع الذي أصبح أبشع من أن ينقل كما هو، والأرض التي امتلكت القدرة على توسيع آفاقها التي ضاقت على الذات وبالآخر الذي تسبب في تغيير

[1] خالد وليد محمود، فواصل، KutnbLtD -E، ط1، لندن، أكتوبر، 2017، ص 137.

[2] حميدة مخلوف، سلطة الصّورة – بحث في إيديولوجيا الصورة وصورة الإيديولوجيا، دار سحر للنشر والتوزيع، ط 1، 2004، ص 11.

هذا الواقع"[1] من خلال النزوع إلى الواقع الافتراضي الذي يحاكي الواقع لكن بلمسة إبداعية تضفي جمالية فنّية على العمل الابداعي من جهة مؤلفة ومتلقية يستشعر بها المؤلف الرّقمي أوّلاً ثم يتذوقها المتلقي ثانيًا.

هكذا تحاول الذات في هذه القصيدة التخفّي من سطوة الواقع واستبداده كمن يتخفي بين عتمة الأغصان خشية أن يلامس أجفانه ضوء الحقيقة، فيظهر كشمس الحقيقة، التي يرغب في غروبها طالما تريد كشف ما لم ينبغي كشفه، فرغم كل هذا فإنّ جوهر الذات يبقى ثابتًا وراسخًا في قرار النفس، ولا تستطيع أي قوة مهما كانت أن تغّيره أو تلغي وجوده فالجوهر والماهية هما الأساس الذي يجعلنا نميّز الذّوات عن بعضها البعض، وإلاّ كانت مجرّد جمادات لا حياة فيها، وهذا ما حاولت الصورة الثابتة إثباته من خلال هذه القصيدة الرّقمية التي عكست مجمل الصراعات النفسية والتوترات التي تعتري طريق الذات وخاصة ما يتعلق بالمبادئ والقيم والأفكار التي تنمو في تربتها كل ذات.

3/ الصورة الإطار:

يعدّ الحديث عن الصّورة الإطار حديث لا يقل أهّمية عن العناصر السابقة الذكر والمكّونة للفضاء الصوري للقصيدة الرّقمية، بل وتعدّ أساسًا من الأسس التي ينبني عليها شكل القصيدة ومظهرها الخارجي، وقبل التطّرق إلى التفاصيل في هذا العنصر علينا قبل ذلك تحديد مفهوم الإطار من الناحية اللغوية والاصطلاحية وحتى الأدبية.

[1] حسين تروش، تمفصلات الذات وعلاقتها بالآخر في خطاب محمود درويش الشعري، مركز الكتاب الأكاديمي، ط 1، 2018، ص 86.

1/3 تعريف الإطار:

- **لغةً:**

ورد تعريف لفظة إطار في المعاجم العربية على عدّة نواح، حيث نجد تعريفها في معجم لسان العرب لابن منظور على أنّ "الإطار" من الأطر: عطف الشيء، تقبض على أحد طرفيه فتعوّجه، أطره يأطره ويأطره أطرًا فالتأطر انئطارًا، وأطّره فتأطر: أي عطفه فانعطف كالعود تراه مستديرًا إذا جمعت بين طرفيه، قال أبو النجم يصف فرشًا: كبداء قعشاء على تأطيرها، وقال المغيرة بن جبناء التميمي، وأنتم أناس تقمصون من الفناء إذ ما رقى أكتافكم وتأطّر أي إذا انثنى."[1]

أمّا في المعجم المحيط، فإنّ كلمة "إطار" جمعها أطر وإطارات [أ ط ر]، وهي ما أحاط بالشيء من الخارج، إطار الصّورة، إطار العجلة، إطار فكري، والإطار حلقة من الناس، والإطار: ما يحيط بالشيء فيحفظه كإطار المنخل، إطار الصورة"[2] ومن هنا يتّضح أنّ لفظة "إطار" لا تبتعد ولا تختلف مع معنى ما يحيط بالشيء أو الصورة من أجل حفظها وتأطيرها في مكان وفضاء معينين.

- **إصطلاحًا:**

يتحدّد مفهوم لفظة "إطار" من الناحية الاصطلاحية والأدبية على وجه التحديد على أنّه "مفهوم أدبي يمكن أن يكون وعاء للتقنية، حيث يسعى الشاعر المحترف إلى توظيف التقنية الأدبية على تنّوع منابعها دون أن تنفلت منه أعمدة إطاره التي تشكّل جسد النّص

[1] ابن منظور، لسان العرب ، :https://www.almaary.com/ar/dictionar/ /2c ، دار المعارف، قسم المعاجم والقواميس.

[2] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرّسالة، 1426، 2005.

وروحه"[1]ومن خلال هذا التّعريف يتّضح لنا أنّ الإطار الشعري ما هو إلاّ وعاء يصب فيه الشاعر فكره وإحساسه بطريقة فنّية إبداعية، أو وسيلة إبداعية تساهم في بلورة البناء الشكلي للقصيدة والإبداع الأدبي عامة.

يمكن اعتبار الإطار وفق ما سبق على أنّه الفضاء المكاني والزماني الذي يحوي القصيدة الشعرية، ويحوي كذلك موضوعها العام ويشمل مختلف الأفكار والأحاسيس التي يسعى الشاعر لإيصالها إلى المتلّقي، في بوتقة موّحدة ومنسجمة البناء والمعاني والدّلالات، حيث تعتمد الصّورة الإطار على ما يسّمى "ضبط حدود الإطار Cadrage وهو عبارة عن تحديد منظومة منغلقة نسبيًا، تحتوي على كل ما هو ماثل في الصورة من ديكور، وشخصيات، وأكسسوارات، فالكادر أو إطار الصورة هو مجموعة من عدد كبير من الأجزاء، أي من العناصر التي تدخل هي نفسها في أجزاء مجاميع Sous-ensembles"[2] لتشكل تركيبة القصيدة وتشّيد بناءها الذي تقوم عليه، أو ما يسمى ببنية القصيدة.

2/3 تمظهرات الصورة الإطار في قصيدة الكامن بزائل الأوراق:

تعد بنية القصيدة بنية معّقدة جدًا لما تحتويه من عناصر متداخلة ومتشاكلة في التّركيب والدّلالة، وما يؤكّد هذا التعقيد أو التشابك العلائقي لمكونات الصّورة، هو عدم القدرة على الفصل بين أي عنصر من عناصرها، وإذا ما حاولنا ذلك فإننا سنخلّ بنسيج القصيدة ممّا يؤدي إلى تغييب دلالتها، وبالتالي يعدّ الإطار عنصرًا مهمًا من عناصر تشكيل الصّورة باعتبارها أداة تعبيرية ولغة بصرية، تعمل على وضع المتلّقي في إطار معّين تضبطه

[1] أشرف الجّمال، التقنية الأدبية ووضائفها في قصائد النثر، https://hasedat.elnathr.com/.

[2] محمد العبد، الّنص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، كلية الألسن، جامعة عين شمس، ط 1، 2005، ص 381.

حدود مكانية وزمانية، أيضًا حدود موضوعية ليتم التفاعل بين عناصر العملية الابداعية (المؤلّف، النّص الأدبي، المتلقّي على الوجه السليم).

أمّا بالنسبة للقصيدة الرّقمية التي تستند إلى الصورة "كجوهر تعبيري من حيث الشاشة بوصفها كادرًا لجميع الكوادر التي تمنحها صفة الدينامية والتعبيرية لتكون بذلك مقياسًا مشتركًا لما ليس له هذا المقياس"[1] من خلال جذب المتلقي إلى الشاشة باعتبارها الوسيط الإلكتروني لهذا النوع من الابداع، لتستقّر عينه على إطار صورة معّينة، تحدّد الأسس التفاعلية للعملية الإبداعية فتعمل الصّورة الإطارية من خلال أثاثها الرّقمي على تحديد مسار التلقي والتعبير للنّص الرّقمي.

تتحدّد أهّمية الصّورة الإطارية في كونها الصورة التي "تعمل على تنسيق عناصر الصّورة، لما لها من قدرة على خلق معان ذات أهمية كبيرة تجعل صاحبها على قدر من المعرفة والموهبة والتجربة والتذّوق والقدرة على التنسيق، حيث تتلاحم كل هذه العوامل لتشكّل في ذاتها عوامل فّنية تساعد على تكوين وجهة نظر محدّدة في عمليته الابداعية"[2] التي يسعى بكل الطرق لإيصالها إلى المتلقي في انسجام واتساق تامين، وهذا ما ينعكس على القصيدة الرّقمية التي تعتمد على الصورة كأساسًا للتعبير والتوصيل للأفكار والمعاني.

وكمثال للصّورة الإطار في الشعر الرّقمي سنعرض قصيدة "الكامن بزائل الأوراق" للشاعر المغربي منعم الأزرق، وهي قصيدة اعتمد فيها صورة إطارية تعكس موضوع القصيدةوفكر الشاعر وأحاسيسه، صوتًا وصورةً ولغةً، ليشّد انتباه المتلقي وإحساسه

[1] محمد العبد، النّص والخطاب والاتصال، ص 381.

[2] هشام جمال الدين حسن، نظم الانتاج السينمائي، أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة المصرية، ط 1، 2018، ص 145.

ليتفاعل مع القصيدة ويستوعب أفكارها، مستثمرًا كل حواسه، وهذا ما يسعى الأدب الرّقمي إلى تحقيقه عامةً، والشعر الرّقمي خاصةً، وهذا في إطار "البحث عن روافد جديدة للّنص الأدبي في عالم باتت التقنية فيه توّجه تفكيره نحو عوالم افتراضية جديدة أكثر شساعة وطلاقة"[1] أتاحت حرّية أكبر للابداع بمختلف الطرق والأدوات، كما أتاحت حرية أوسع في الّتلقي والتأويل لهذا الابداع.

يتمّيز النص الرّقمي بكونه الّنص الذي يمزج بين مختلف الفنون والمجالات لتجتمع في فضاء واحد وتعبّر عن فكر ومعنى واحد، ولعلّ فن السينما أكثر الفنون اغترافا من قبل الأدب الرّقمي لما لهما من علاقات في الاخراج والجرافيك والأنيمايشن ...إلخ، وهذا ما جعل " للّنص الأدبي الرّقمي آفاقه الرّحبة في تبوأ مكانة تفاعلية وتحقيق طموحات النّقاد والأدباء، في تصوير حقيقي لصورهم الذهنية والحسية وحتى الفنية في مقاربة منهم للواقع، ممّا يجعلهم تحت تأثير السينما في كتابة نتاجاتهم الأدبية بمواصفات سينمائية"[2] تجمع بين خصائص المجالين، إذ يلتقي المجال الأدبي الإنساني بالمجال السينمائي في فضاء واحد ونص واحد.

رسمت قصيدة "الكامن بزائل الأوراق" صورة إطارية عكست الموضوع الأساسي للقصيدة والفكرة المركزية لها، وهي صورة أوراق لشجرة ذات شكل طولي، وتحتوي على عدّة خطوط تتكّرر عدّة مرات في فضاء الّنص الرّقمي لتعيد التذكير بالنقطة المركزية

[1] رضا عامر، قصيدة النثر الرّقمية بين إشكالية القراءة وجدلية التلقي، المركز الجامعي بعد الحفيظ بوصوف، ميلة، مجلة إشكالات بالمركز الجامعي تامنغست، الجزائر، ع 12 – ماي 2017، ص 11، http://ichkalat.w.tamanrasset.dz.

[2] صفية علية، آفاق الّنص الأدبي ضمن العولمة، مركز الكتتاب الأكاديمي، ط 1، 2018، ص 86.

1

للنص من خلال وجود "تقاطعات مختلفة والفن التشكيلي، من حيث بناء الكادر والسينما كما اعتمدت في التّشكيل على أشياء للتعبير عن المعنى، حيث لهذه الأشياء دلالات يمكن استخدامها رمزيًا وتعبيريًا"[2]، أو كمؤشرات دلالية تضفي نوعًا من الغموض على أجواء القصيدة، بغية إمعان النظر والتركيز على هذه الصورة .

حاولت الصورة الإطار في هذه القصيدة أن تبرز هشاشة الأوراق وزوالها السريع إذ تلبث وتينع حينًا من الزمن ثّم تتساقط وتتلاشى كأّنها لم تكن يومًا، وإذا أردنا أن نسقط هذا الكلام على رؤية معيّنة أو فكرة محّددة، فإّنا نجده يتقاطع مع فترة الشباب والفتوة التي تبدو كورقة مخضّرة في عزّ أيامها لكن لا تلبث حتى تتلاشى هذه الفترة المزهرة من حياة الإنسان كالسراب لتحّل محلّها عواصف الكهولة والشيخوخة المثقلة بالهموم والهوان والضعف، المؤشرات على قرب الفناء والزوال وبالتالي يفني الإنسان ويزول كما تفنى أوراق الشجرة وتزول أيضًا.

من خلال هذه المماثلة التي عقدناها بين حياة الإنسان وحياة الأوراق لما يجمع بين الاثنين من خصائص مشتركة وصلات وجودية، يمكن أن نستنتج التقنية الموظّفة في عقد

[1] منعم الأزرق، الكامن بزائل الأوراق، قصيدة رقمية ، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] – El hayat al-sinimaiyah-, wizarat althaqafah wa-alirshad al Qanlmi, al Mw'assasahal Ammliu li l-sinima, 2005, P56.

هذه المماثلة التي تعتبر ميزة "الصورة البصرية المختلفة عن الأنظمة الدّلالية الأخرى، كاللغة مثلاً، حيث تعدّ حالتها التّماثلية أو أيقونيتها الخاصية الأساسية لها"[1] والتي تجعلها سمات الشيء الممثل مع وجود قرينة دالة على ذلك، تخلق علاقة بين المعنى والصورة، مثل علاقة الدّال بالمدلول في اللّغة.

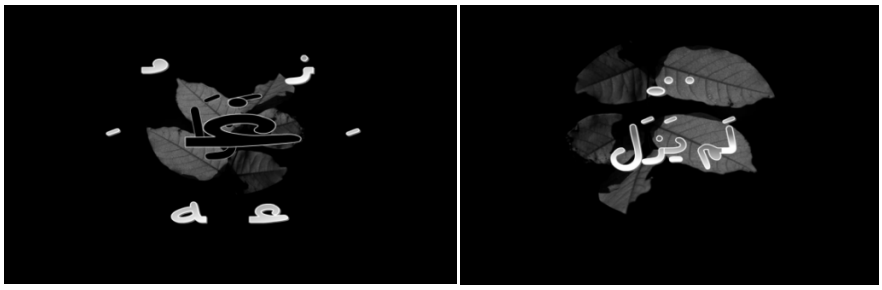
يتمّز النّص الرقمي بكونه نص لا يعترف بالبدايات والنهايات ولا بالحدود المكانية والزمانية، إذ نجد أنّ "البدايات غير محدّدة في بعض نصوص الأدب التفاعلي، إذ يمكن للمتلقي أن يخطر نقطة البدء في بعض نصوصه، لأنّها غير محدّدة، ولا يتحقق ذلك إلا عبر الخيارات التي يحددها المبدع في بداية إنتاج نصّه، وكذلك الأمر بالنسبة للنهايات"[2] هكذا تمكّن المبدع الرّقمي من كسر الحواجز والقيود التي كان يعاني منها المبدع في إطار الأدب الورقي، حيث كانت حدود الورقة تؤطّر النّص الأدبي من جميع جوانبه ويبقى امتداد الفضاء ماكثا في المعاني دون الشكل، بينما في ظل الأدب الرّقمي تغيّرت هذه المقاييس والأسس، فقد امتدّ هذا الفضاء من المعاني ليشمل الشكل أيضًا فأصبح النّص الرّقمي يستوعب كمًا لا حصر له من الدوال والأشكال وكذا العلامات اللسانية والأيقونية في فضاء افتراضي واسع يمتدّ من كل جوانبه إلى ما لانهاية وهذه هي سمة الأدب الرّقمي.

تتمظهر الصورة الإطار في قصيدة "الكامن بزائل الأوراق" من خلال عديد التشاكلات الدّلالية، التي تجمع مع باقي مكّونات التشكيل البصري للقصيدة "سواء أكانت عناصر شكلية كاللغة والموسيقى، أم عناصر موضوعية كالأفكار، فهذه العناصر تشكّل تكوينًا

[1] عبد الباسط الجيهاني، الفيلم الروائي المغاربي: الدّرامية والجمالية، ص 122.

[2] حافظ محمد الشّمري، الأدب الرّقمي بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي، رؤية استشراقية، ص 42.

فنّيا، وتتخذ داخل القصيدة خصائص وسيمات جديدة، ويمكن إضافة الحضور الإنساني والزماني والمكاني بوضعها عناصر تشكيل شعرية تؤلف الفضاء الشعري العام للقصيدة"[1] وتؤثث المشهد العام للّنص الشعري الرّقمي، فنجد صورة الأوراق ذات الشكل



2

الدائري تتكّرر عديد المرّات خلال مقاطع القصيدة، متخذة بذالك حركة دائرية ذات الدّلالة الزمنية دائما، مّما يجعلنا نمنح دلالة خاصة لهذا التكرار المقصود من قبل الشاعر لهذا المكون البصري، إذ يحيلنا مباشرة إلى موضوع القصيدة الأساسي.

تعّد الصورة الإطار في القصيدة الرّقمية أمر ضروري وبالغ الأهمية لما فيه من تأثير على ذهن المتلقي وكذا جذب انتباهه إلى موضوع القصيدة، وبالتالي التركيز على الفكرة أو الرّسالة التي تسعى الصورة على تمريرها "مرورًا فاعلاً، بحيث تستفزّ المخاطب وتدفعه إلى حركية ذهنية قوية متحققة في خطاب غير مباشر يكشف عن فئة محدّدة ويتوّجه بالخطاب إلى فئة محدّدة، كل منها يسعى جاهدًا لأن يكون كما هو كائن في التصوير"[3] مّما يفتح الباب على مصراعيه على التأويل والتحليل، حيث تؤول صورة الأوراق الدائرية حسب خلفية متلقيها، وهذا ما يخلق قراءات متعّددة ومختلفة للنص الشعري الواحد.

---

[1] طلال زينل سعيد، تمظهرات الّنص الشعري الحديث: التّشكيل، الفضاء، الرؤسة، المنهل، (د - ط)، (د - ب)، 2015، ص 98.

[2] منعم الأزرق، الكامن بزائل الأوراق، قصيدة رقمية ، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[3] نوافل يونس الحمداني، صورة المؤمن في التعبير القرآني (دراسة فنية)، دار الكتاب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 2013، ص 15.

تظهر الصورة الإطار في هذه القصيدة كخلفية تحتوي العلامات اللّسانية للقصيدة، لتبث المعنى المقصود من وراء هذه العلامات اللّسانية، ذلك لأن القصيدة تتمحور حول الفناء والزوال، وأقرب صورة ممكن تجسيدها لهذا المعنى هو زوال الأوراق، باعتبارها أسرع الأشياء زوالاً في هذا الوجود، وذلك لهشاشتها وسرعة موتها بعد أن توّرق كما يورق الشباب في عز أيامه، من خلال هذه الصورة "المؤسسة لنظام جديد ينبثق من داخل الّنص صورًا تتحرك به الّدوال نحو مدلولات تتشكل كناتج إبداعي لعلاقات الّدوال مع بعضها البعض"[1]، ويساهم في تنامي الّدلالة وكذا إشراك المتلقي في العملية الإبداعية التفاعلية ا لتي تخلق علاقة بين مؤلف الّنص ومتلّقيه، خيطها المتين هو تلك الصورة الإطارية المحورية في القصيدة الّرقمية.

تحتل الصورة الإطار موقعًا متميزًا في الفضاء النصّي، وذلك باعتبارها العنصر الذي يجمع شتات الّنص، وكذا العنصر الذي يحمل تناقضات الذات ويعكس أحاسيسها المتباينة من خلال ّحصر الصورة في الفنون البصرية، كما أنّه من غير الممكن عزلها عن الجذور العميقة الكامنة في الذاكرة، الخيال، الفكر والحلم، وهي تشارك في عملياتنا الذهنية وحياتنا العاطفية، إّنها جزء لا يتجزأ من نشاطنا النفسي"[2] وهذا ما يجعلها ثنائية التكوين، فهي من جهة متكونة من مادة محسوسة بصرية، ومن ناحية أخرى تحمل الطابع الإنساني المعنوي، المتجسد في صورة الأوراق التي تحمل كل معاني الزوال والفناء والضعف والهوان الأبدي.

[1] نوافل يونس الحمداني، صورة المؤمن في التعبير القرآني، ص 15.

[2] عزيز القاديلي، الصورة، الإنسان، والرواية: عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط مرة أخرى، ط 2، e-Kutub Ltd، لندن، أفريل، 2018، ص 26.

تعّبر الصورة الإطار في هذه القصيدة عن أسرار طواها الزمن وذكريات لازالت محفورة في الذاكرة، كما يمكن أن تكون رمزًا للوجود والعدم من خلال استثمار الشاعر" لعناصر الطبيعة الحّية لتشمل رمزية مفارقتها السيميائية، فتبني هذه المفارقة الرمزية على أساس حضور العلامة السيميائية وهي صورة بصرية وذهنية في حالة اشتباك شعري جمالي يضاعف من رمزية المفارقة ويوسّع من قيمتها الدّلالية المركّبة"[1] لتحيل على معنى معّين يجمع بين الدّالين، الدال الأيقوني والدال اللساني، ليزيد المعنى كثافةً وتجسيدًا بصريًّا يوهم بواقعية الصورة.

تعّد الصورة الإطارية صورة مركزية في القصيدة لما لها من أهمية مكانية في فضاء القصيدة الرّقمية، ممّا يجعل مختلف دلالات القصيدة ومدلولاتها تتمحور حولها، فتتشاكل دلالاتها مع مختلف عناصر التشكيل، البصري للنص الشعري لتمنحه حمولة دلالية كثيفة تستوعب عديد المشاعر والأحاسيس المبثوثة خلالها، فتصل هذه الشحنة الدّلالية إلى المتلقي بأوجه مختلفة وعلاقات فّنية تجعله يؤوّل النص ويفّسره من مختلف الأوجه والمفاتيح الدّلالية، لتصبح بذلك صورة أوراق الشجرة علامة أيقونية تحيلنا إلى معان عديدة ولعلّ من بينها تفسير علاقة الموت بالحياة والوجود، فرّبما يحاول الشاعر من خلال ذلك إبراز عديد العلاقات القائمة بين الذات الشاعرة والطبيعة في "شكل صورة مركّبة راوحت بين البعد الفني الجمالي الأساس في تجربة الصورة، والبعد الذاتي الذي يرمي إلى تجسيد الرؤية من خلال آلية التصوير، وتحريض فعل التدخل البصري على التناول والاستقبال

[1] محمد صابر عبيد، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي: الهوية والمتخّيل، ط 1، المنهل، 2015، ص 60.

والقراءة"[1] لتكون بذلك الصورة البصرية أسرع في التلقي والتأويل بالنسبة للمتلقي مقارنة مع اللغة والوسائل التعبيرية الأخرى.

من خلال هذه التمفصلات والتشاكلات الظاهرية والباطنية لمكّونات القصيدة الرّقمية، يمكن القول إنّ الصورة الإطار وهي (صورة أوراق الشجرة) تمثّل المركز والبؤرة التي تحتوي العلامات الدّلالية الأخرى، أو هي المادة التي تحيل إليها باقي مكّونات التشكيل البصري في القصيدة، ثم إنّه بالعودة إلى شكل هذه الصورة نجده يتألف من خمسة أوراق طويلة، أربعة متقابلة والخامسة من الأسفل كتب عليها اسم الشاعر أو صاحب القصيدة

2

(منعم الأزرق)، كما يتخلّلها بعض الظلال في الوسط والتي توحي بنوع من الكثافة، وهي أوراق على غير المعتاد، عديمة اللّون، أي ليست بخضراء يانعة ولا يابسة مصفّرة، إنما جاءت بالأبيض والأسود وهما لونا قيمة يحيلاننا مباشرة إلى انعدام الحياة في هذه الأوراق، أو إلى موجة من الكآبة والحزن تغشى المكان والفضاء النّصي على العموم، فإذا كانت الخضرة تعني الحياة والحرّية، فإنّ السواد يعني الفناء والعدم.

تعّر صورة الأوراق عن حمولة دلالية كثيفة تكتنفها هذه الأخيرة دون غيرها من العلامات اللّسانية أو الأيقونية، وذلك من خلال عدّة مستويات للصورة المكّونة للقصيدة

[1] محمد صابر عبيد القصيري، سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، ص 14.

[2] منعم الأزرق، الكامن بزائل الأوراق، قصيدة رقمية ، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

فمنها "الصّور التي كانت خلفية للقصائد الشعرية والصور كجزء في صناعة المعنى الشعري، وما تبرزه اللّوحة من معان يبوح بها للمتلقين، والصّورة بكونها عمقًا تعبيريًّا عمّا وراء الصورة، وكذا التفاعل مع الصّورة بكونها تؤدّي دورًا أساسيًا في فهم النصوص، وكذلك دورًا جماليًا متكاملاً مع النّصوص"[1] فكل هذه العناصر والأنواع تساهم بشكل كبير وأساسي في بناء القصيدة الرّقمية، وبناء الدّلالة النّصية من جهة ثانية.

حاول "منعم الأزرق" من خلال الصّور الإطارية الموظفة في هذه القصيدة أن يعطينا نظرة شاملة وكلّية لموضوع القصيدة، وكذا الإحالة مباشرة إلى الفكرة الجوهرية المراد التعبير عنها في هذا الشكل الفّني الابداعي، وانطلاقًا من هذه الرؤية يمكننا الولوج إلى عالم من التأويلات المتعلقة بهذه الصورة سواء من بعيد أو من قريب، كما يمكننا استدعاء مختلف المعارف والمجالات المساعدة على فهم فحوى هذه الصورة مهما كانت بعيدة في التخصص والماهية والمجال، مادامت تخدم مسار التأويل والتحليل، حيث يجد المتلقي نفسه "أمام حزمة من الوحدات ليس لها ترتيب معّين يتّبعه، إذ لا تعود هناك بداية ولا نهاية محدّدتان للّنص ومسار واحد لتشكّل مادة النّص، بين البداية والنهاية، وسيكون ممكنًا أن ينمو النّص الشعري في أية لحظة باتجاهات مختلفة، قد تكون رأسية أو عميقة أو تراجعية أو متفّرعة"[2] حسب الرّوابط والتقنيات الموظّفة لهذا الشكل الابداعي والمتحكّمة من جهة ثانية في طرق التأويل ومساراته.

---

[1] أسماء سعد موسى أبو جزر، أثر توظيف القصاءد الرّقمية التّفاعلية في تنمية مهارات تحليل النصوص الأدبية لدى طالبات الصّف التاسع الأساسي بغزة، الجامعة الإسلامية، غزة، بحث مقدم لاستكمال متطلبات الحصول على درجة ماجستير بكلية التربية في الجامعة الإسلامية بغزة، أغسطس، 1437/2017/2016 هـ، ص 30.

[2] فطيمة مدحي، البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرّقمي، تباريح رقمية لسير بعضها أزرق، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013/2012، ص 43.

تظهر صورة أوراق الشجرة بشكل دائري متحرّك ومتكّرر عدّة مرّات في أجواء القصيدة، لتؤكد أنّ كل ما هو ورقي زائل لا محالة كما يمكن تأويل حركة هذه الأوراق على أنّها دلالة إلى الزمن الذي هو كفيل بأن يمحو بقايا الماضي وآثاره وتشفى الجراح مهما طال أمدها وازداد عمقها، أو ربما في ذلك إشارة إلى الأدب الورقي الذي تراجعت مكانته وصدارته بعد ظهور الأدب الرّقمي .

يعدّ الأدب الرقمي ضرورة حتمية كان لابدّ من الوصول إليها بعد التغيرات والتطّورات السّريعة التي عرفها عصرنا الحالي، ومن بينها " القصيدة الرقمية التي عرفت تطورًا على مستوى الشكل والمضمون لتصبح هذه الأخيرة تحاكي جميع التفاعلات والأحداث التي باتت ترافق الفنون الأدبية حينها، حيث حقّق النّص الشعري لنفسه وجودًا في عالم العولمة الرّقمية بعد أن تفاعلت الآداب فيما بينها شرقًا وغربًا"[1] وتداخلت سمات وخصائص الفنون في بينها لتشكّل لنا هذا المولود الجديد، والثري من ناحية البنية التشكيلية والبنية الدّلالية للنص الشعري.

تعّبر الصورة الإطارية في هذه القصيدة عن خلفية فكرية وأيديولوجية أو رؤية فلسفية، يحاول الشاعر بثّها إلى المتلقي من خلال هذه الايقونة التي تحتوي مختلف التشاكلات الدّلالية والشكلية وكذا التناقضات الشعورية في القصيدة الشعرية، لتصبح بذلك هذه الصورة "تحتل جوهر لحظة ما وتجعلها دائمة وذلك باستثارة الاحساس الجمالي للمتلقي، وتفجير طاقته، لما تحمله الصورة من معلومات في الوقت ذاته، وما تتضمنه من معاني

[1] رضا عامر، قصيدة النثر الرّقمية بين إشكالية القراءة وجدلية التلقي، مجلة إشكالات، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف، ميلة، الجزائر، ص 10.

كبيرة سلبية كانت أم إيجابية"[1]، فيؤولها المتلقي حسب الحالة الشعورية التي يكون عليها، وكذلك الخلفية الأيديولوجية والفكرية له، ممّا يحدث تفاعل ثنائي الأبعاد بين موضوع الصورة والمؤلف من جهة وبين الموضوع والمتلقي من جهة أخرى.

نلاحظ في بداية القصيدة أنّ الصّورة الإطار وهي (صورة أوراق الشجرة الرّمادية) تتشاكل مع عنوان القصيدة "الكامن بزائل الأوراق" لتؤكد الدلالة العامة للعلامات اللّسانية

2

من خلال تشكيل وخلق الصّورة والتي هي بدورها موضوع العلامات اللّسانية، ثم تختفي لوقت وجيز، لتعود إلى الظهور من جديد بشكل حركي دوام، حيث "تبقى الإشارة إلى أنّ الصورة الدّوامية لو كان قد تيسر لها قدر ولو ضئيل من الإيهام بالحركة وهو أمر متيّسر من خلال برامج متاحة مثل الفلاش Flash"[3] لتصبح من خلال هذه الحركة معادل للزمن ولسيرورته القادرة على محو آثار الماضي وآلامه وأوجاعه.

تختفي هذه الصورة لفترة، ثم تعود لترافق علامة " لم يزل ..." وثلاث نقاط متتابعة

---

[1] طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، جامعة العلوم الانسانية والاقتصادية، قسم التلوين، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ع 1، 2012، ص110. Email :tarigabdin@yahoo.com.

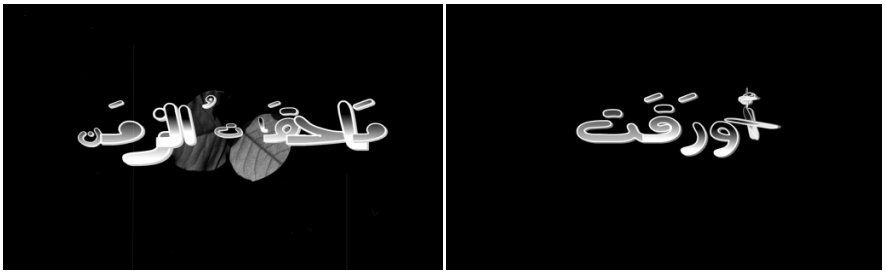
[2] منعم الأزرق، الكامن بزائل الأوراق، قصيدة رقمية ، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[3] ودادين عافية، دلالة الصورة المرئية في تباريح رقمية، مقاربة سيميائية، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة 1، الجزائر، ع 36 جوان 2017 م، ص 97.

[1]

ثم تختفي بعد ذلك، لتعّو عن معاني ودلالات تتجّسد في هذا الشكل البصري الفّني، حيث يمكن أن ترمز إلى ما يمكن للإنسان أن يحتفظ به من ذكريات ومشاعر وأحاسيس من خلال تقييد اّللحظات الهامة في حياته على الأوراق، ككتابة الشعر أو القصة أو الّرواية أو كتابة المذكرات، كل هذه الأعمال الإبداعية الفّنية تعنى باحتواء لحظات معّينة في حياة الإنسان ثّم وصفها والإطالة في أمدها، والاحتفاظ بها في شكل الأوراق، كما يمكن لهذه الذكريات والأحاسيس أن تزول وتختفي بزوال الأوراق واختفائها أوالتخلص منها.

تظهر صورة لورقتين فقط كجزء من الصّور الإطار السابقة الذكر لترافق الشطر القائل " أورقت ماحقات الزّمن"[2] فتبدو وكأنها صورة عتيقة من زمن الأبيض والأسود اخترقت



فجأةً جو القصيدة المشحون بمشاعر الغربة والضّياع لتضفي فسحة أمل ولاسترجاع ذكريات قد يكون بعضها يوحي بنوع من السعادة تكسر قسوة الحاضر على الذّات المقّيدة

[1] منعم الأزرق، الكامن بزائل الأوراق، قصيدة رقمية ، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] المرجع نفسه.

بقيود وأوهام فرضتها سطورة الحاضر الأليم، لتكون كعصفور تشُوق شوقًا إلى التّحرر والطيران دونما قيود من خلال التجلي "والحوم بين آفاق أبدية، والميل إلى الطّبيعة بكل ما فيها من عفوية المزاوجة بين محسوس ومعقول لكل ما يمرّ به الإنسان"[1] من ضغوط وآلام وتشظي للذات الفاقدة لهوّيتها في عالم افتراضي لا يعترف بالبدايات والنهايات، ويعترف بكل ما هو ورقي زائل.

تتردّد صورة أوراق الشجرة من حين لآخر لتعّبر عن "مفارقات بين الّدوال المؤلفة للكون الشعري في القصيدة، إذ يتضاعف التواصل العلائقي بين الّدوال والجمل بصريًا ودلاليًا وشكليًا"[2] ليكتمل بناء القصيدة شكلاً ودلالةً، مّما يتيح للمتلقي فرصة تلقي هذا الابداع الأدبي الفّني ومن ثّمة تأويله وفق الآليات والأدوات الخاصة..

يعّد هذا الشكل البصري أيقونة هامة من الأيقونات التي تقوم على أساسها القصيدة الّرقمية، ليعكس حالتي الحضور والغياب لهذا الّرمز الشعري البصري (الأيقوني)، حيث تحقق القصيدة "حضورًا استثنائيًا عميقًا، ومن التبادل المتناظر والمتشابك والمتماهي بين حالتي الغياب والحضور تتعالى صورة الكون الشعري في ظاهر القصيدة وباطنها"[3] لتعزّز مكانة الصورة الإطار وتجعلها محّملة بحمولة دلالية كثيفة، توازي الشحنات الشعورية والفكرية التي تحملها الذات الشاعرة، والتي هي تنتقل إلى المتلقي بنفس الوتيرة والدرجة الشعورية، حيث يخلق حالة شعورية انفعالية تقابل الحالة الشعورية للمؤلف، أين يمكن أن تقيم جسرًا تواصلًيا انفعالًيا وتفاعلًيا بين أطراف العملية الابداعية من خلال الوسيط

[1] منى أبو بكر، قصائد الغريب، قصائد شعرية ، النوارس للّدعاية والنشر والتوزيع، ط 1، 2018، ص 13.

[2] عبيد محمد صابر، شعرية طائر الضوء، جماليات التشكيل والتعبير في قصائد إبراهيم نصر الله، قراءات ومنتخبات، (د . ط)، (د . د)، (د . ب)، 2004، ص 45.

[3] عبيد محمد صابر، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي، الهوية والمتخيل، ص 37.

الإلكتروني (الحاسوب) الذي يعدّ أساس هذه العملية، بفضل العامل التقني المضاف لهذه العلاقة.

تتميز قصيدة "الكامن بزائل الأوراق" بكونها قصيدة تعتمد على استرجاع ذكريات الماضي في آنيتها، أي لحظة حدوثها وهي غضة كالأوراق المورقة في عزّ أيامها وشبابها، حيث تعتمد القصيدة على هذه الصورة "كآلية للاشتغال الذاكراتي، من خلال متوالية من المشاهد التي يحرص السّارد بواسطتها على إنشاء حركة تضاهي حركة الزمن فيتعلق بأهداب الذكريات أمام الزمن الرّاكض نحو الانقضاء، ويبوح الاسترجاع بتراسيم ذاكرة السّارد، ويرسم جغرافية (الأنا) التي جاءت دليلاً على حياته وشخصيته"[1] حيث تتبلور هذه الذكريات والمشاعر في شكل بصري أيقوني يمثّل صورة إطارية تشتغل وفق محورين أساسيين هما محور الزمان ومحور المكان، حيث تحمل الأوّل في ذاتها، وتفرض كيانها على الثاني، كما تؤطر النص الشعري ضمن مسار معّين.

جسّدت القصيدة بعض العناصر الأيقونية التي تحمل ملامح الماضي بكل ما يعنيه من معاني ودلالات، لتدعم دلاليا الصورة الإطار وتجعلها ذات مكانة فاعلة وفعّالة في الفضاء النّصي والفضاء الصوري على حد سواء، حيث نلاحظ أنّ صور القصيدة جاءت بالأبيض والأسود، أي غياب تام للألوان، مع ظهور بعض الخطوط من حين لآخر على الشاشة، وهذه السّمة أو الخاصية غالبا ما نلاحظها في الأفلام السينمائية العتيقة أي لها علاقة مباشرة بكل ما هو ماضٍ وعتيق، معتمدة في ذلك على استخدام اللون الأبيض والأسود فقط في عرضها لهذه المشاهد، لتكوين "طاقة بصرية يتم عبرها توليد مجمل الدّلالات داخل الصورة، وهي لغة بالغة التركيب، كما أنّها لغة تعمل على نقل الأفكار والدّلالات

[1] ميلاد عادل جمال المولى، السّود عند شعراء القصائد العشر الطوال، المنهل، 2013، (د . ط)، (د . ب)، ص 58.

من لغة إلى أخرى"[1] في شكل صورة إطارية تعمل على لم شتات القصيدة وشظاياها في شكل واحد موحّد.

[1] نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، ط 1، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، 2016، ص 30.

المبحث الثاني: التشاكل الخطي الأيقوني في رقميات منعم الأزرق

عرفت القصائد الرقمية بتنويع مواد التعبير على مستواها، مما يجعلها مسرحا تتراقص فيه مختلف الفنون وتتداخل لتشكل مايسمى بروح النصوص الرقمية وجسدها، وهنا يمكن القول أن الشاعر الرقمي واستنادا إلى الحرية التعبيرية التي يتمتع بها حاول قدر الإمكان الابتعاد عن الحشو اللغوي، وتعويضه بما يسمى بالاقتصاد للغوي، وكذا حشد المعاني والصور الشعرية في الأيقونات ومختلف التوظيفات البصرية التي يعتمدها، وربما هذا المزج لمكونات عديدة وفنون مختلفة على متن القصائد الرقمية، ويعتبر ذلك من وجهة نظر سيميائية بالتشاكل الذي شمل جميع المكونات والمواد البصرية الموظفة، ومن بين التشاكلات التي اعتمدها "منعم الأزرق" نذكر التشاكلات الخطية التي شملت اللغة ذاتها وحولتها إلى أشكال بصرية ذات معان ودلالات، كما اعتمد كذلك تشاكل المجسمات والكتابة وكذا أنواع الخطوط العربية، كل ذلك ساهم في جعل القصيدة الرقمية مسرحا خصبا تتراقص على متنه عديد الصور والاشكال سواء اللغوية أو غير اللغوية، مما يقودنا إلى فكرتين متعارضتين أو متناقضتين هما:

- اثبات المهارة العالية وقدرة الشاعر على أن يبث في أي شكل من الأشكال روحا ويحوله إلى مادة تعبير تنوب عن اللغة وتقوم مقامها.
- اثبات عدم قدرة الشاعر على توظيف اللغة بما يتوافق وأحاسيسه وشعوره، مما يجعله يعوضها بعناصر أخرى عله يجد ضالته فيها، فأي الفريقين أصح ياترى؟

1- تشاكل الكتابة:

تعدّ الكتابة ظاهرة أساسية في الشعر الّرقمي، بل تمثّل جوهره وماهيته بالدرجة الأولى، كما يمكن اعتبارها عنصرا من العناصر المكّونة للقصيدة الّرقمية، باعتبار هذه الأخيرة كانت نصًا مكتوبًا ورقيًا في غالب الأحيان، ثم تحّولت بفضل التكنولوجيا الحديثة إلى نص رقمي تفاعلي، بمعنى أنّ الكتابة أو العلامات اللسانية التي يقوم عليها الّنص الشعري، هي السابقة من حيث النشأة مقارنة مع العناصر الأخرى، أي العلامات الأيقونية التي ظهرت في مرحلة لاحقة، وهذا ما حدث مع العديد من الشعراء الّرقميين سواء الغربيين أو العرب، حيث كتب العديد منهم قصائده ورقيًّا ثم حّولها إلى قصائد رقمية لأسباب تختلف من شاعر لآخر.

تحّدد الكتابة ماهية الذات وجوهر الخطاب في الّنص الّرقمي، كما تعكس ذلك التماهي القائم بين الذات واللغة، وكذا التعبير عن أحوالها "ذلك أنّ الكتابة وصف للحال ومداواة لها، فيكون تحليل البنية الخطية فيه ما يصنع على الأقل أفقًا للتوقع يخص الظاهرة الشكلية في علاقتها بالكتابة صورةً وخطًا"[1]، لتحقق الصدى البصري للمتلقي الّرقمي، من خلال خلق نسيج علائقي من العلاقات القائمة بين عناصر التشكيل البصري، والمكّونة لبنية الّنص الّرقمي وشكله البصري.

يعدّ تشاكل الكتابة في الشعر الّرقمي من ناحية اللفظ والمعنى حتمية اقتضتها هذه المغامرة الّرقمية، إذ أنّ ماهية هذا الابداع وجوهره ترجع أساسًا إلى اللغة، بكونها العنصر أو الصّفة التي تجعل من هذا الابداع الفّني أدبًا، أّما المكونات الأخرى المضافة إلى الشعر الّرقمي، هي من مجالات أخرى لا تمدّ بصلة على الأدب، وهذا ما يجعل اللغة

[1] أحمد مداس، معالم في مناهج تحليل الخطاب، مركز الكتاب الأكاديمي، (د . ط)، (د . ب)، (د . س)، ص 91.

الحلقة الرئيسية التي تربط بين ما هو أدبي وما هو تكنولوجي، لتخلق بذلك هذا المزيج ثنائي التكوين، أو ما يسمى بالمولود الهجين، وهو الابداع الرّقمي بكل أنواعه.

يقدم لنا "منعم الأزرق" في قصيدة "الجدجد افائق"[1] مجازفة من نوع خاص، ترتقي بالكتابة إلى مستويات عدّة وتمنحها معاني ودلالات عديدة ومختلفة، ترتبط أساسًا بموضوع القصيدة، وبتلقيها أيضًا، ممّا يخلق علاقات جدلية مع مختلف العناصر والأطراف المتصلة بالعملية الإبداعية، كما أنّ بنية القصيدة وطريقة تشكيلها تلعب دورًا هامًا في اختيار آليات التحليل والتأويل، ومن هنا يمكن القول أنّ تشاكل أبرز الظواهر التي يمكن استقطابها في هذا النص، وبمستويات وأوجه عديدة لتؤسس بذلك إلى بناء دلالة عامة للقصيدة انطلاقًا من الجمع والرّبط بين أبسط مكّوناتها اللغوية وأيقونية على حدّ سواء.

1/1 -التشاكل اللفظي والمعنوي:

استهل الشاعر"منعم الأزرق" قصيدته بعلامة أيقونية ترمز إلى "الجدجد" في شكل دائرة، تتوسطها صورة هذه الحشرة بشكل أفقي، تصدر من فمها بعض الأقواس والانحناءات بشكل تصاعدي لتدل على أنّ هذه الحشرة تصدر أصواتًا، كما ترافق هذه الصورة علامات لسانية تشير إلى عنوان القصيدة "الجدجد الفائق"[2]، حيث نجد علامة

[1] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] المرجع نفسه.

"الجدجد" في أعلى الصورة، بينما "الفائق" أسفلها، لتتشاكل هذه العلامات اللسانية مع العلامة الأيقونية أو الصورة، من ناحية اللفظ والمعنى مشيرة إلى موضوع القصيدة وعنوانها مباشرة، كخطاب بصري يشتغل ضمن عناصر متآلفة منحته شكلاً جديدًا "يتيح للغة أن تتمظهر في النص التفاعلي المبني على الترابط الافتراضي وحركة الحروف والكلمات داخل فضاءات هذا النّص، إضافة إلى دخول اللغة كعنصر رئيسي في بنية النّص المنوّعة بين الصوت، الصورة والكلمة"[1] والّتي لم تعد مجرّد أداة للاتصال بل بنية للتفاعل بمختلف المستويات "مما يجعل منها شكلاً يومئ بالابتكار والجدة، تحدّده العين عن طريق اتصالها المباشر بالموضوع، حيث تكتشف بنياته الدّلالية شيئًا فشيئًا، اعتمادًا على الكتابة باعتبارها ضربًا من التّقنية ونوعًا من الكتابة الضوئية والرّقمية"[2] التي عزّزت مكانة اللّغة في النصوص الرقمية، بل واتخذت الكتابة ثوبًا جديدًا وحلّة مغايرة لما كانت عليه في إطار القصيدة الرّقمية والتفاعلية.

تتشاكل العلامات اللّسانية في هذه القصيدة مع بعضها بعضا من ناحية اللفظ والمعنى لتمنح هذه الأخيرة تجانسًا خاصًا يرتقي بالدّلالة إلى مستويات معيّنة، حيث تتشاكل علامة "الجدجد" مع "الفائق"، هذا الأخير الذي يعمل على إبراز مركزية الأوّل وقوّته وكذا القضاء على فكرة ضعف هذه الحشرة وحقارتها، إذ من خلال علامة "الفائق" الموظفة كمؤشر دلالي، تغيّر منحى ومسار الدّلالة الذي كان يتوجه سابقًا نحو معان سلبية توحي بالضّعف والهوان والحقارة والمذلة، إلى الاتجاه نحو معان إيجابية توحي بالمركزية والقوة والدهاء،

[1] كلثوم زنينة، النّص الأدبي من الشّفهية إلى الرّقمية، رؤية في المفهوم والآفاق النقدية والمرجعية، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2010/2009، ص 76.

[2] محمّد محمّد إبراهيم، القلم في عصر الصف الضوئي والرسائل الخلوية، أداة التدوين الأولى تخوض معركة البقاء أمام تسارع طفرة الرقمنة والثورة التقنية، مجلة الفيصل، العددان 487، 488، شعبان، رمضان، 1438هـ/ مايو – يونيو 2017 م، ص 146.

والوصول إلى درجة التّميز وكل المعاني والّدلالات التي يمكن أن تحتويها علامة "الفائق" وهو المتمّيز في كل شيء حسب ما جاء في بعض المعاجم، حيث نجد في معجم الوسيط "الفائق الجّيد من كل شيء، والفائق الممتاز على غيره من الناس والجمع فوقة"[1]، بينما "الجدجد" "حشرة كالجراد يصّوت بالليل"[2] ومن المعروف أنّ "الجدجد" حشرة لا تخرج إلاّ في الفضاء الزمني الليلي، للتعارض مع الهدوء الذي تقابله أصوات الليل، أو صفير الجدجد، فما الذي أراده الشاعر بهذه الصورة ؟ الزمن أم الهدوء، أو السكينة...؟

تلعب هذه الحشرة الصغيرة التي بالكاد نراها، على عدة أوتار،وتجمع بين عدة متناقضات في فضاء واحد، حيث يسمع صفيرها ليلا وبالمقابل بالكاد نراها، وكل هذا يحدث في الفضاء الطبيعي المتشاكل والفضاء الزمني، المعبر عنه بسكون الليل، ليحدث ذلك تشاكل من نوع آخر ، يمكن أن يجسده ساهر الليل، المتأمل، العابد، طالب العلم، المريض، أو المهموم، فكلهم يشتركون الفضاء ذاته، والكل يعبر عن صوته بطريقة معينة، لكن من خلال استحضار صورة الجدجد الفائق يفتح باب التأويلات على مصراعيه، ليكون الجدجد حسبما نفترض، صورة أخرى للضعف البشري والنقص، والخوف والرجاء، أو افتراضا آخر يكون بمثابة المبدد للظلمة والسكون، والهدوء صوت حشرة صغيرة، مما يؤدي إلى "ضياع الزمن الحقيقي ونقصد بذلك الزمن الفيزيائي، لندخل في زمن الحدث المرتب في زمن معين أوله حقيقي لحظة إنتاج الخطاب والمعبر عنه بالآنية، وزمن آخر مجازي مصنوع"[3] من مخيلة الشاعر وأحاسيسه، التي تشاكلت وأحاسيس الجدجد.

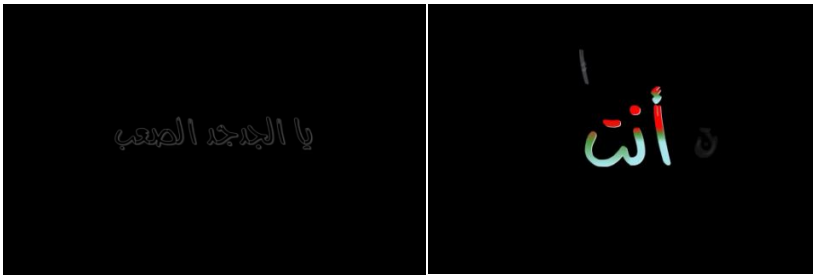
---

[1] المعجم الوسيط = https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/الفائق/?C.

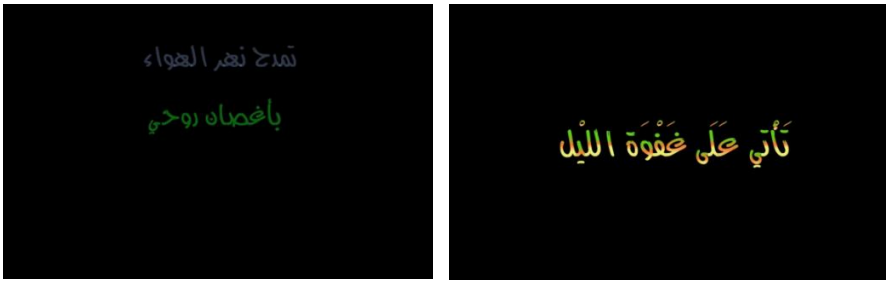
[2] المرجع نفسه.

[3] خيرة بن ضحوى، "س" الخطاب، مقاربات في المرئي والسمعي والمكتوب، دار الخيال للنشر والترجمة، جانفي 2021، ص30.

من خلال تتّبع المسار الدّلالي للعلامات اللّسانية في القصيدة يمكن أن نكتشف أنّ قوة هذا الجدجد وتميزه تكمن في صوته الرّنان الذي اعتبره الشاعر لحنًا للحياة ومرآة لذاته الحزينة، إذ يبتدأ الشاعر قصيدته بمخاطبة الجدجد بقوله " أنت يا الجدجد الصعب"[1]، حيث تتشاكل هذه العلامات اللغوية مع ما يليها من علامات، لتتّضح دلالة هذه الأشطر، كما تتّضح " القدرة التواصلية للأيقون، باعتباره الطريقة الوحيدة لتبليغ الأفكار، مادام كل



طرف مباشر لتبليغ فكرة ما يجب أن يرتبط من أجل تأسيسها باستعمال الأيقون، وتبعًا لهذا فكل إثبات يجب أن يتضمّن أيقونًا أو مجموعة أيقونات، وعليه أيضًا أن يتضمن علامات لا يمكن تفسيرها إلّا عبر أيقونات"[2]، وهذه المزاوجة التي يعتمدها الشاعر "منعم الأزرق" في عرض مضمون خطابه الشعري، حيث نجد حضور العلامات اللغوية مرتبط بحضور الأيقون، حيث تظهر العلامات اللسانية في الشطر القائل "تأتي على غفوة الليل[3]"



[1] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، ص 49.

[3] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، الشطر (2).

متشاكلة مع شطر آخر " تمدح نهر الهواء بأغصان روحي"[1] لفظًا ومعنى، ففي الشطر الأوّل ينادي الشاعر الجدجد مخاطبًا أياه، كما يصفه بأنّه "جدجد صعب"، وصعوبته تكمن في الشطر الثاني إذ أنّه يأتي على غفوة الليل فيكسر هدوءه وسكونه ويقلبه إلى ضجة وضوضاء، هنا تتشاكل حالة الجدجد بحالة الشاعر الذي ما إن يحلّ اللّيل حتى تستدعي ذاته مختلف الهموم والأحزان لتئنّ على أوتارها وتعزف لحن الألم الذي يتشاكل هو الآخر مع أنين الجدجد وصوته الحزين.

تتجسّد ملامح الأسى والألم التي توحّد ذات الشاعر بذات الجدجد في قول الشاعر "تمدح نهر الهواء بأغصان روحي وأبكي معك..."[2]، حيث شبّه صوته بالبكاء، من خلال

انسجام عناصر ومكّونات القصيدة، والتي تتشاكل في اللّون والخط والحركة، لتتكّون لدينا صورة ناطقة فتبدو " العلاقة بين لغة النّص والشكل البصري مبينة للشكل الهندسي في أيقونته بشكل واضح" والتي تتأسس من خلال عناصر متضافرة فيما بينها، كالكتابة الألوان، والحركة.

يعدّ الانتقال عبر مجموعة التشاكلات التي تتمازج متعارضة حينًا ومتوافقة أحيانًا أخرى، وتشظي الأسطر وتراقص الأحرف في حركات دائرية واهتزازية والتي يقتطعها السّكون الذي يعتري الأجواء بين الفينة والأخرى، حيث يعلو جوهر الخطاب الشعري الذي

[1] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] المرجع نفسه ، الشطر (4).

انتقل بنا إلى عالم افتراضي تتحكم فيه الوسائط الالكترونية، وتؤول به إلى فضاءات وأيقونات متحرّكة تسهم في بناء الدّلالة العامة للقصيدة، والتي تقودنا دومًا إلى التأويل المفتوح والمتجدّد وباستمرار مع كل قراءة.

تستمر العلامات اللّسانية في تشاكلها وتباينها لتحقّق التفاعل بين مكّونات الفضاء النّصي، بحيث يصبح "الاشتغال الفضائي للنص سواء فيما يتعلّق بتوظيف الكتابة أو الأكشال البصرية الأخرى، يتبّنى الوعي المقّم في حدود الممارسات الإبداعية بين إلزامات المادة الموظّفة كاللغة، الخط، الشّكل، وبين إلزامات السّياق النّصي"[1] ثم تعلو هذه العناصر المشكّلة للصورة بالتّشاكل مع العلامات اللّغوية، وتنخفض فترة أخرى في قول الشاعر "كانت هناك على كتف، على سحب الرمل كانت الفراديس فائقا التسابيح"[2] حيث

تتشاكل لفظة كتف وسحب من ناحية اللّفظ والمعنى إلى درجة التداخل فيما بينهما، حتى لا يكاد المتلقي يميزهما لشّدة تداخلهما، وذلك لوجود دلالات مشتركة ومعان متداخلة للفظتين، فسحب الرمل تبدو في انحناءاتها كالأكتاف التي تحمل أثقال وأعباء الحياة، بينما سحب الرّمل تحمل بذرة الحياة، والفراديس وهي جمع (فردوس) والتي كرّرت عدّة مرات في القصيدة لتعكس دلالات متناقضة وواقع الحياة، فلطالما خبأ الجمال في باطنه سمومًا قاتلة، وكذلك الجدجد "حشرة لا تعيش إلا في أحضان الطبيعة الخلابة".

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 227.

[2] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

تستمد القصيدة جمالها ورونقها من خلال عديد التشاكلات والتناقضات التي تعرضها العلامات اللّغوية السابقة في فضاءاتها، حيث تبدو القصيدة في شكلها العام لعبة تتقاذفها الأسطر الشعرية بالتشاكل في الكتابة والألوان والحركات والموسيقى، وكل الصور المعروضة ممّا يشكل فضاءً ديناميًا حقيقيًا يركّب لوحة من الدّلالات غير المتناهية من خلال تعاقب الأسطر وتواليها، حيث تتدفق العلامات اللّسانية القائلة: "خلف القرى، كنت أسري على جبل الجد، حيث داهمني الجدجد الصعب"[1] فنلاحظ تشاكل علامة جبل والجد

مع الجدجد، إذ تعدّ لفظة الجد مشتقة من الجدجد، لتتداخل معها دلاليًا ومعنويًا مشكلة بذلك تكثيفا دلاليًا وحمولة من المعاني والدّلالات المتداخلة شكلاً ومضمونًا.

يحمل هذا التشاكل معان عديدة يمكن أن نفسرها على نحو ما، حيث نقصد بجبل الجّد العلو والريادة والمركزية، فالجد موجود في الجبل، وهذا يعني التميز والتفوق، إلّا أنّ مداهمة الجدجد للشاعر عرقلت هذا المسار وأضفت أجواء الخوف والرّعب على القصيدة، ممّا يحول دون بلوغ "جبل الجّد"، لتتشاكل هذه العلامات مع العلامات التي تليها من ناحية اللّفظ والعنى، فعندما يقول الشاعر "أوقفني غنى بأذن الحديقة، وغرّدت الروح باللّيل كان القصيد صريعًا على حافة الضوء واللّيل من بارق الّمع..."[2] مبرّرًا ذلك التناغم الرّوحي والنفسي القائم بين ذات الشاعر وذات الجدجد.

[1] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] المرجع نفسه.

1

تضافرت كلّ عناصر القصيدة وتوحّدت من أجل إضفاء حركية وديناميةٍ، " تستدعي القراءة المتحركة معها، فيتمازج المسموع والمرئي اللوني، مع الفضاء الكتابي مشكلا إيقونة من أعمق الإيقونات تركيبا، تقرأ بحسب الرؤية"[2] التي تواكب حركية الجدجد كحشرة صغيرة الحجم متنقلة من مكان إلى آخر، ففجأة ظهرت علامة "أوقفني" لتكسر أجواء القصيدة وتنقلها إلى حالة أخرى متباينة تمامًا عن سابقتها، فالوقوف يعني السكون والثبات ممّا يوحي بهدوء وسكون مؤقت للمشاعر المتهّيجة والضياع الفكري الذي يعاني منه الشاعر والذي انتقل تفاعليًا إلى المتلقي.

يستمر مشهد الوقوف لبرهة من الزّمن، كفسحة بسيطة لاسترجاع ذكريات الماضي وآلامه وأحزانه المؤرقة لكاهل الشاعر، حيث يتشاكل غناء الجدجد وتغريد الرّوح في لحظة واحدة تحمل شعورًا وإحاسا ًسا موحّدا بين الطرفين يعكس صور التقابل والتنافر والتضاد التي تعيشها الذات، حيث ساهم هذا التغريد والغناء في إحياء نبض القصيدة المنهار على حافة الضوء، وكأنّ القصيدة وصلت إلى مرحلة ما فقدت فيها قواها لمواصلة لمسير

[1] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] خيرة بن ضحوى، "س" الخطاب، مقاربات في المرئي والسمعي والمكتوب،ص 135.

والنهوض من جديد على ضوء شاشة الحاسوب، لتعلن عن ميلاد القصيدة الرّقمية التي تسعى إلى "النظر إلى العالم من نافذة الشعرية التي تقوم على بلاغة المشاهدة في معناها الشامل اللفظي وغير اللفظي لإنتاج حالة من التناغم بين الصورة واللغة وتعميق دلالة الأشياء بإثراء النّصوص بتعدّد الخطابات وتنوع تأويلاتها"[1] وكذا رصد مختلف التشاكلات الداخلية والباطنية البانية لمعاني القصيدة ودلالتها الباطنية والظاهرية.

تتشاكل الألفاظ (بارق وشاهق وفاق) في الشطر القائل: "والليل من بارق الدّمع في شاهق النّفس، فاق الفلك للفجر بوحك"[2] لتبرز في تجانس تام عمق الدّلالة والتأثير

النفسي لهذه الألفاظ، حيث يساهم المد فيها على المبالغة في الحالة الشعورية، وتكثيف اللحظة دلاليًّا، واستثمار هذه الألفاظ لاكتناه حمولات دلالية عميقة، إذ أنّ "الضرورة التي تنشأ عن المد هي تغيّر صوتي جاء ضمن سياق موسيقي معيّن مما يخفّف من حدّة الخروج عن النّمط، كما أنّ الفاعلية الإيحائية الموجودة في المدّ يمكن أن يستثمرها الشاعر في إنتاج كلمات فاعلة من خلال الاختيار المناسب للكلمة التي تدعم الإمكانات الإيحائية للقصيدة ، فالسّياق الذي ترد فيه الزّيادة يضيف معان جديدة لها"[3] ويعبّر كذلك عن بلوغ الدّلالة إلى أقصاها ومداها الحقيقي.

---

[1] حسين تشوان، عين ثالثة: تداخل الفنون والأجناس في شعر إبراهيم نصر الله، (د . ط)، (د . ب)، 2016، ص ص 103-104.

[2] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

[3] عبد الجبار سلامي، شعرية القافية في الخطاب النقدي القديم، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، 2020، ص 287.

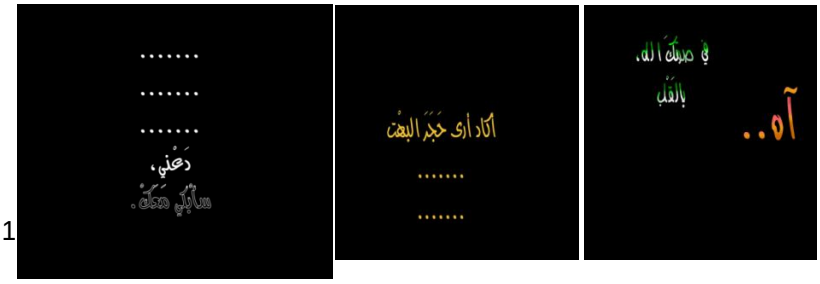
يعدّ المد تلك الحلقة التي تربط وتصل بين الألفاظ الثلاثة محقّقة كذلك تشاكل على المستوى الّداخلي والخارجي لهذه الألفاظ، ممّا ينتج عنه كذلك تشاكل لفظي ومعنوي بينها، يؤسس لعلاقة مبنية بين عناصر التشكيل اللّغوي للقصيدة الرّقمية القائمة على مختلف التحوّلات الشكلية والمضمونية للنص الشعري.

تتحدّد ماهية الذات الشاعرة من خلال ذلك التماهي والتشاكل الحاصل بين عناصر التشكيل البصري للقصيدة، حيث تتمازج العلامات اللّغوية والعلامات الأيقونية في بناء دلالة القصيدة، حيث رافقت حالات التناقض والفوضى الفكرية والشعورية للشاعر حركة الجدجد وترنّمه في الطبيعة الغناء، لتخلق لنا توازيا دلاليا للذاتين المتشاكلتين واللتين يجمعهما هم واحد وآلم واحد وذنب واحد.

فلربما ذنب الجدجد أنّه يخشى ضوء الحقيقة فيختفي ولا يخرج إلّا ليلاً لمناجاة الطبيعة الهادئة الساكنة في ظلمتها والتي توحي بالحزن والكآبة المجسّدة في ذات الشاعر من جهة أخرى، إذ لا يجد من يؤنسه في وحدته وغربته سوى هذه الحشرة الغريبة فيحاكيه ويناجيه بقلب طاهر سعيًا منه للتخلص من الآثام والذنوب والارتقاء إلى أعلى مستويات السمو الإنساني والطهارة الرّبانية التي يحضى بها المتألمون إذ نجد ذلك مجسدًا في قوله: "في صوتك الله يالقلب،؟....، أكاد أرى حجر اليهت دعني دعني ... سأبكي معك"[1]، مما يحمل معنى المشاركة والمؤانسة بين الذاتين في حالة الحلول التي ينقلها الشاعر، والمتشابهة مع حالات الصوفي المتمرد، والمعلق بين الأفضية الزمانية والمكانية المختلفة، والمتعارضة في الآن ذاته، فحالة الاتصال هي حالة انفصال من نوع خاص"[2] تفصل الذات عن عالمها ووجودها المادي، ومحاولة بلوغ العالم الآخر والارتقاء في مراتبه.

[1] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية.

[2] خيرة بن ضحوى، "س" الخطاب، مقاربات في المرئي والسمعي والمكتوب، ص 154.



1

هكذا اعتبر الشاعر صوت الجدجد نشيدًا روحيًا يعصف بكوامن الرّوح ليبوح بها ويستخرج مكنوناتها وآلامها في حلكة الظلام التي تزيد المشهد لوعة وحسرة في هذا الانسجام التام والذوبان الرّوحي للذاتين في عالم من الماورئيات، حيث تنام غناء الجدجد وتصاعد حتى أصبح بكاءً يتشاكل وبكاء الشاعر ليصقل روحه ويرتقي بها إلى مراتب الكمال، فتأّوه مندهشًا من سرّ هذا الكائن الغريب الذي وصل تأثيره به إلى حدّ رؤية حجر البهت، هنا حيث تستقل روحه تمامًا عن الواقع، ويسعى في انصهاره التام مع هذا العالم طالبًا من الجدجد مزيدًا من البكاء ليرافقه في ذلك روحيًّا و ماّديا.

وما ساهم في تجسيد هذه الصّورة النورانية هو تشاكل وانسجام مختلف عناصر الفضاء الصّوري للقصيدة الرّقمية فكانت بمثابة تركيبة موّجهة العناصر ومتآلفة فيما بينها كنسيج علائقي من العلامات والدلالات في الآن نفسه.

2/1 تشاكل الألوان:

يعّد تشاكل الألوان وتمازجها في هذه القصيدة عنصرًا أساسًيا من عناصر التشكيل البصري للنص الرّقمي، الذي تجعله من شكلاًملفتً ا للانتباه والإثارة في الآن نفسه، حيث تبدو الّنصوص الزاخرة بالألوان أكثر قربً ا من القارئ، فهي تحكي تجارب إنسانية بطريقة تثير عواطفه كئيبة كانت أم سعيدة، واللّون الواحد قد يحمل أكثر من دلالة، وهذا تبًعا لنفسية الإنسان وبيئته، إذ تثير الألوان الزّاهية البهجة والسرور في النفوس وتبعث على

1 منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

التفاؤل بينما الألوان الّداكنة تخلق الحزن والكآبة ولها قدرة كبيرة على تعديل المزاج أو تعكيره.

اختار الشاعر فسيفساء من الألوان لنسيجه اللّغوي، ممّا يشكّل نقاط تقاطع بين ما هو لغوي وما هو بصري لتشكيل المعنى في القصيدة، ذلك أن " اللون من أدوات التعبير المهمة في عالم الإيماءة والصور والسينما، بل إنها أكثر حضورا من غيرها"[1]، والذي لا يحظر إلا بحضور التشاكلات بمختلف أنواعها، ممّا يؤسس لعلاقة بين مكّونات وعناصر النّص الشعري ليجعل منه نصًّا ديناميًّا وتفاعليًا، حيث نجده قد جمع بين الألوان الحارة والباردة في أكثر من مقطع من مقاطع القصيدة، ليعكس ذلك الصّراع الّداخلي والتوترات النفسية التي يعيشها الشاعر، وكذا التباينات الشعورية التي تعكسها دلالات الألوان في حدّ ذاتها ودلالتها من خلال تواشجها وتعالقها في شكل واحد وفضاء واحد.

نلاحظ في عنوان القصيدة "الجدجد الفائق" أنّ الشاعر مزج بين اللون الأصفر

2

والبرتقالي المتدّرج نحو الأخضر على خلفية باللّون الأخضر ذات شكل دائري يحمل صورة الجدجد وفي هذه الصورة نمّيز نوعين من الألوان، وهي الألوان الحارة (الأصفر والبرتقالي) المتشاكلان في حلة مشّعة تكسو العلامات اللّغوية المكّونة لعنوان القصيدة لتسقط عليها المعاني التي يحتويها اللّونين، حيث يعتبر اللّون البرتقالي "من الألوان

[1] خيرة بن ضحوى، "س" الخطاب، مقاربات في المرئي ةالسمعي والمكتوب، ص74.

[2] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

الساخنة ويوحي بالدفئ والإ ثارة، وهو لون محّب للنفس يدلّ على التلاحم الاجتماعي، والأصفر كذلك يعدّ من الألوان الساخنة الدالة على الشمس عادةً ، كما يدلّ على المزاج المعتدل والّسرور محرك الأعصاب، يوحي بالعظمة والثورة والعلم"[1] هكذا أضفى تشاكل اللّونين معاني الرّفعة والعلو والسعادة التي يتظاهر بها الجدجد، بينما يضمر في أعماقه آلاًما وحزنًا يفسره تشاكل الألوان الباردة المتواجدة في قاعدة العلامات اللّسانية والتي تظهر كاللون الأخضر الداكن الذي "يدلّ على الطبيعة ويوحي بالراحة والتسامح، ويدعو للثقة، وفيه خصب وأمل، كما يحمل معاني النعيم والجنة"[2]، وهذا ما يجعل من هذا الكائن الغريب كائنا يسعى دوًما إلى نشر السعادة والأمل، فرغم حزنه وألمه إلّا أّنه متصالح مع نفسه ومتقبل لواقعه وهذا ما نحتاج تعلّمه منه في حياتنا.

تظهر علامة الفائق في أسفل الصورة بلون أخضر على خلفية خضراء، مما يضفي نوعًا من البهوت على الكلمة، ليجعل منها صفة عارضة يمكن أن تختفي في أي وقت، فوجود الجدجد ليس مشروطًا بتمّزه أو تفّوقه، بل إثبات الذات هو الأساس والأهم من كل الصفات والأسماء الأخرى، فنحن نعيش بذواتنا لا بأسمائنا، نكون بأفعالنا لا بأقوالنا، وهذا ما تحاول هذه الصورة أن تثبته إلينا من خلال تشكيل الألوان وتواشجها وكذا تباينها، ممّا يشكّل أيقونة جديدة تحيل على عدّة دلالات ومعان لم تعّو عنها العلامات اللّسانية.

من خلال تتّبع مسار القصيدة نلاحظ أّن الشاعر "منعم الأزرق" كان مستثمرًا لمعظم الألوان في تشكيل صور قصيدته وشكلها العام، مما يجعلها صورة رقمية شبيهة بلوحة

---

[1] ينظر: عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1996، ص – ص، 176-177.

[2] المرجع نفسه، ص ص، 176-177.

زيتية تلفت الانتباه وتثير نفس المتلقي، فمثلاً نجد تشاكل اللّون الأخضر والأصفر والبرتقالي في المقطع القائل: "تأتي على غفوة الليل"[1] مع إشراقية ضوئية تجعل من هذه الألوان بؤرة نورانية تكسر ظلمة اللّيل ووحشته، وكأنها إشراقة أمل تكسر أجواء الحزن والكآبة المخيمة على الأجواء.

فهذا الكائن الحقير التعيس يأتي على حين غرّة لينشر الفرح والسرور والسّعادة في كل الأجواء، ولا يحسّ به إلّا من يتقاسمون الألم، ويسهرون الليالي ليكون رفيقهم وأنيسهم في غربتهم ووحشتهم، وهذا ما يمكن أن تفسّر بهم هذه التشكيلة المتنوعة من الألوان التي اكتست بها العلامات اللّسانية حتى أصبحت حديقة غناء مليئة بالزهور والألوان.

سعى الشاعر من خلال تشاكل الألوان وتباينها من حيث الشّدة والدرجة والنوع إلى خلق فضاء طبيعي في القصيدة الشعرية يماثل الفضاء الخارجي الذي هو في الحقيقة المكان والمأوى الحقيقي للجدجد، ففي هذه المحاولة إلى تجسيد هذه التفاصيل، اعتمد الشاعر تقنية التدّرج اللوني " أو التباين اللّوني الذي يوحي بحركة الأشياء ويضيف حركات وعناصر تعبيرية على الصورة كحالة توتّر أو هدوء في الشكل، ويستفيد المصمّم من هذه الحيل للإيحاء بوجود حياة في الصّور الثابتة، ويزداد الإيهام بالحركة بوجود ألوان وأشكال متشابكة"[2] توهم المتلقي بوجود عالم افتراضي مماثل للعالم الواقعي.

---

[1] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] صوالح هيبة، [الحركة في النّص الرّوائي الرّقمي]، ص 186.

يتشاكل اللّون الأحمر والأبيض في العلامات اللّسانية القائلة: "كانت هناك الفراديس على سحب الرّمل"[1] ليعبّرا عن ذلك التماهي بين ذات الشاعر وذات الجدجد،

باعتبار أنّ "اللّون الأحمر هو لون الإثارة والدماء والعنف والعدوانية واللّون الأبيض لون السّلام والهدوء والطمأنينة"[2]، إذ من خلال هذا التمازج يسعى الشاعر إلى التّخلص من الثورة الدّخلية والهيجان النفسي لينزع نحو الهدوء والسكينة التي يستمدها من دلالة اللّون الأبيض، بينما في مقاطع أخرى تظهر التشاكلات اللّونية زاهية ومشرقة معلنة عن تغيّر الحالة النفسية وانبساطها.

اعتمد الشاعر تقنية التلاعب بالألوان وكذا الحركات الدائرية المكرّرة في كل سطر ليكون تأويلها حسب طريقة الخطاب، فالشطر القائل "خلف القرى، كنت أسري إلى جبل الجد، حين داهمني الجدجد الفائق"[3] انعكاس لحالة انتقال من حالة هدوء إلى حالة ثورة

[1] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] ينظر: عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص – ص 176-177.

[3] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية.

وغضب واشتياق، أّما قوله: "هيأ لي في الخزانة بسمة يوبا الجريحة"[1] خطاب مكثّف الدّلالات، وبذات الحركة الدائرية وذات الألوان الحارة يعطينا الشاعر تباينًا بين الرفض والقبول، فالألوان كانت ومازالت تؤثر في اختزال معاني رمزية بالغة الخطورة، باعتبارها

منظورات فيزيائية تستجيب لتطلعات الذّات الرّاغبة في الكشف عن طبقات ا لأعماق، إّنها تضفي دلالات ومعان قد لا تكون تحتويها العلامات اللّغوية الأخرى في ذاتها، وهي معزّزة للمعنى حتى يظهر فيمكن أن يرى ويقرأ كذلك.

يمكن أن نلاحظ أّن كل تغّير للمعنى يتّبعه تغّير شعوري سواء بالإيجاب أو السلب، وهذا ما تحدّده دلالة الألوان الموظّفة فغي كل مرّة، فتارة يمزج الشاعر بين الألوان الباردة كالأخضر والأزرق أو البني ...إلخ، كلها ألوان تعكس دلالات ومعاني الحزن والكآبة، بينما يمزج تارة أخرى بين الألوان الحارة كالأصفر، البرتقالي والأحمر ...إلخ، وذلك في مقام التعبير عن تغّير الحالة النفسية من الحزن إلى الفرح أو العكس حسب ترتيب هذه الأ لوان أو ورودها في القصيدة، هذا ما يجعلنا نمّيز بين حالتين شعوريتين مرافقتين لمسار القصيدة منذ بدايتها إلى نهايتها وهما (الحزن والفرح)، حيث تتشاكل الذات الشاعرة وذات الجدجد وذوب فيها لتكشف عن حزن دفين في أعماق النفس، لكنّ هما يتشاكلان أيضًا في كونهما يسعيان دومًا إلى نشر السعادة والفرح أينما كانا، ليصبحا مصدرًا للطّاقة الإيجابية،

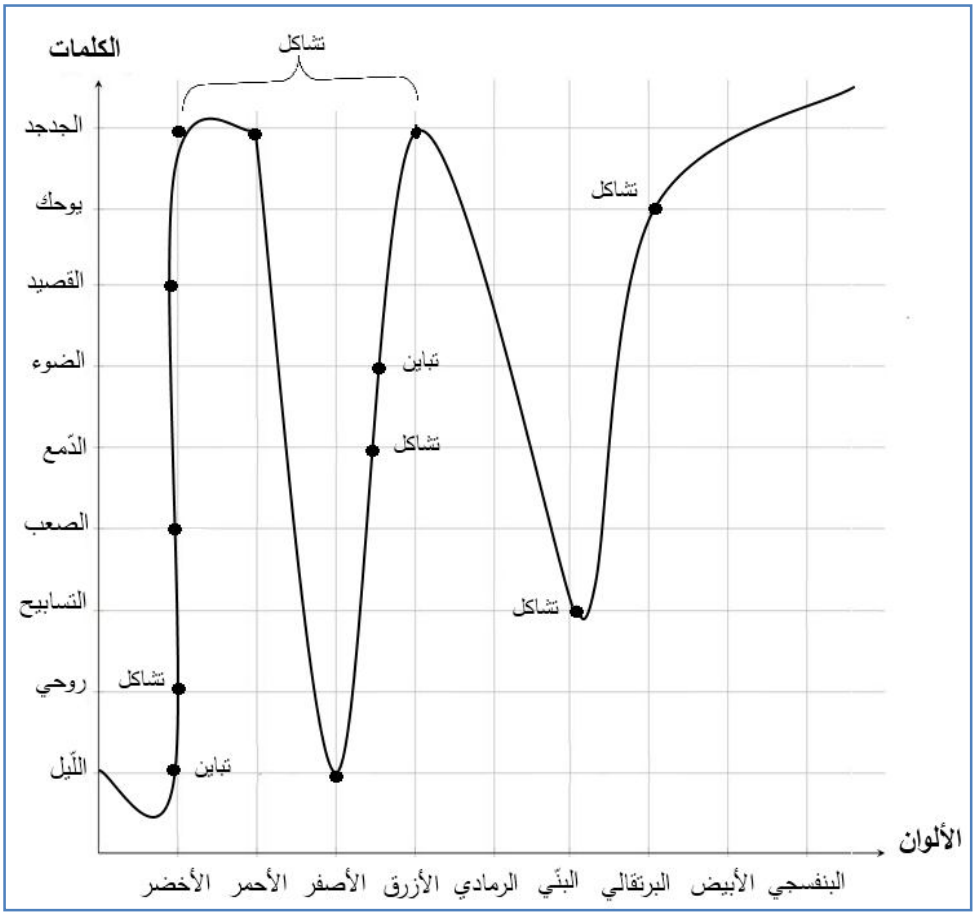
[1] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

وهذا ما يمكن أن يفسّره هذا التغيّر والتجدّد المستمر للألوان بمختلف أنواعها ودرجاتها وحركاتها التي كسّرت ظلمة الفراغ.

ساهمت مختلف التشاكلات اللّونية في خلق فضاء زماني ومكاني تحدّده العين من خلال انتقالها بين مختلف الأيقونات الموظّفة في القصيدة، كما تتشاكل الحركة مع الألوان في حلّة متراقصة لتضيف حمولات دلالية متنّوعة، لأنّ " نوع الحركة واللّون يعطي انطباعًا بوجود فرحة أو حزن، فالفرح يعبّر عنه بلون زاه ترافقه حركات رشيقة، وأمّا الحزن، فيعبّر عنه بألوان قاتمة، وتكون فيها الحركات بطيئة، وكلّ لون يضفي سخونة أو برودة على الحركة"[1]، فالحزن جسّدته الخلفية السّوداء المتّسمة بالثبات الذي يزيد حدّة الشعور، بينما الألوان التي اتسمت بها العلامات اللّغوية جاءت متباينة بين باردة وحارة/ ممّا يوحي أحيانًا بالفرح، وأحيانًا أخرى بالحزن.

رافقت تشكيلة الألوان صوت الجدجد الّذي اعتبره الشاعر تارة غناءً وتارة أخرى بكاءً، وهذا ما يفسّر قوله "دعني سأبك معك" وكذلك فإن وتيرة الألوان تكون حارّة مع الغناء لإضفاء دلالة السعادة، وتكون باردة مع البكاء لتضفي ملامح الحزن والأسى على أجواء القصيدة، وهذا ما سنحاول توضيحه من خلال تمثيل بياني لتشاكل الألوان في قصيدة "الجدجد الفائق" وهو كالآتي:

[1] صوالح وهيبة، [الحركة في النّص الرّوائي الرّقمي]، ص 186.



3/1 الرّمزية:

يعدّ الرّمز أو النزعة الرّمزية من أهم الظواهر الشعريّة الأكثر بروزًا في الشعر الحداثي والمعاصر وكذا قصيدة النثر والشعر الرّقمي، حيث يعدّ توظيف الرّموز بمختلف أنواعها، وكذا توظيف الأساطير وإضفاء غموض على جو القصيدة من بين أهم المقاصد والغايات التي يهدف إليها الشاعر، وذلك من أجل إشغال ذهن المتلقي بتأويل نصّه على مختلف الأوجه والأنحاء، و" بهذا فإنّ الرّمزية فتحت الباب أما التنّوع الدلالي ولا تقف عند المباشر من القول، فهي سمة من سمات الدّلالة على الغموض، وكذا خطاب الأسطورة فهي بمثابة اللّغز المحير الثابت من الشعر، إذ أصبحت تشكل الأفق الذي يبني به الشاعر أحلامه،

ولا يتوانى عن إدراك العالم الحقيقي من خلال عالمه المتخّيل"[1] وذلك من خلال ربط علاقة من نوع ما بين العالمين يكتشفها المتلقي عند تأويله للخطاب الشعري.

اعتمد الشاعر "منعم الأزرق" توظيف الّرموز بمختلف الأنواع في هذه القصيدة "الجدجد الفائق" حيث نجد الّرمز الديني حاضرًا في قوله " أكاد أرى حجر البهت"[2] فحجر البهت مصطلح صوفي يقصد به "العلم بالله عزّ وجل، حيث ينصقل القلب حتى يصير كالمرآة المجلوة من سائر الأوساخ ويفرغ صاحبه من جميع الدعاوي ويمتلئ من الاصطلام وعدم الشعور بالنفس والغير"[3] وهو حالة من حالات الحلول لدى المتصّوفة، ويقصد بها بلوغ

الإنسان أعلى درجات الطّهارة الّزوجية والصفاء الذهني والنفسي حتى يصل إلى درجة لا يشعر فيها لا بنفسه ولا بغيره ولا بوجوده، بل يكون في سكرة تنقله إلى عالم الغيبيات، فيبهت أي يكون في حالة سكون ولا يحدث حركة لهول ما يراه في هذا العالم.

وظّف الشاعر هذا المصطلح الصوفي كرمز ديني في القصيدة ليعّبر عن حالة من الشعور الإنساني التي يتجاوز المعقول إلى اللّامعقول، فصوت الجدجد أو بكاؤه اعتبره الشاعر بمثابة أنشودة روحانية أو تسبيحة صوفية جمعت ذات الشاعر بذات الجدجد في

---

[1] عبد الله خضر حمد، قضايا الشعر العربي الحديث، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2017، ص 245.

[2] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

[3] حسين بن ظلمة اليتماني الّمشقي الميداني، الفتوحات الّربانية في شرح التدبيرات الإلهية في اصطلاح المملكة الإنسانية، دار الكتب العلمية، (د . ط)، 2015، ص 363.

ذات واحدة لتتناغم أصواتها في صوت واحد ينبع من قلب ينادي باسم الإله الذي طهّر هذه الرّوح من كل دنس ورفعها إلى أعلى المراتب وأسماها، وهذا ما يفسّره قول الشاعر في المقطع القائل "في صوتك الله"[1] مخاطبًا الجدجد ومعبّرًا عن مدى تأثّره بهذا الصوت الملائكي.

وظّف الشاعر نوع آخر من الرّموز في هذه القصيدة وهو الرّمز الأسطوري الذي جسّده المقطع القائل"يّ ّ أ لي في الخزانة بسمة يوبا الجريحة"[2] فيوبا هنا عبارة عن رمز لشخصية سياسية حكمت شمال إفريقيا سنة 46 ق.م، وهو قائد مملكة نوميديا الذي قتل في حرب ضدّ الرومان، وهزم شرّ هزيمة بعدما دافع بكل شراسة وشجاعة عن مملكته وهذا ما عرف به يوبا، كما أنّ الدّلالة اللّغوية ليوبا أو "جوبا" لا تعني اسمًا علمًا أو إسمًا لشخصية أو عائلة، وإنّما يطلقها البربر على العاهل وهو مرادف "أكليد" "أجد جيذ" أي الملك[3].

[1] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] المرجع نفسه.

[3] ينظر: أخبار أمازيغ https://akhberamazigh.blogspot.com/2016/05/blog-post_21.html

قصد منعم الأزرق توظيف هذا النوع من الّرموز لتستمّد القصيدة روحًا وجذورًا هوياتية تنسبها إلى هذا القائد العظيم، وتمنحها بعدًا إيديولوجيً ا وفكريًا وسياسيًا، ينّم عن فكرة جوهرية تتمحور حولها القصيدة الّرقمية، وهي بالأساس نتاج مغربي إفريقي ولها جذورًا ضاربة في التاريخ، ثم إنّ استعمال هذا الرمز يعني اكتساب الذات الشاعرة للصفات النبيلة التي اتصفت بها هذه الشخصية، وهذا ما يفّسره المقطع القائل: "خلف القرى كنت أسري إلى جبل الجدّ"[1] والجد هنا عبارة عن مؤشر دلالي يرمز "يوبا" التي ذكرت فيما بعد "فبسمة يوبا الجريحة" توحي بالحزن والكآبة المنعث من هذه الشخصية التي ماتت مغدورة على

أيدي الأعداء، والتي لم تستطع تحرير أرضها وشعبها، والخزانة التي ذكرها الشاعر هي الوعاء الذي يحوي ذكرياتنا وتراثنا وتراث أجدادنا، فأعمال وإنجازات يوبا العظيمة بقيت محصورة في خزانات الكتب، ولا يوجد من يعّبر عنها، فنحن أبناء يوبا علينا أن نتذكر بسمته العريضة وجرحه الدفين.

تمكّنت القصيدة الّرقمية أن تعكس مختلف الأخيلة والأحاسيس التي تعصف بذهن الشاعر، كما استطاعت بفضاءها اللامحدود الذي يتجاوز حدودي الزمان والمكان أن تكون وعاًء حاضنًا لكّل الأشكال التعبيرية والفنون الموظّفة في الّنص الشعري، حيث تجاوزت الأ بعاد الّدلالية للعلامات اللّغوية لتتعّداها إلى أبعد من ذلك، من خلال توظيف

[1] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

الألوان والأشكال وإضفاء الحركة والموسيقى على جّو القصيدة، ممّا منحها أبعادًا رمزية أكثر عمقًا وغموضًا.

تعدّ أي محاولة إلى تفكيك شفرات النّص الرّقمي، بحثًا في فنون ومصادر عدّة، باعتبار هذه الأخيرة نقطة إلتقاء للفنون الأدبية والإبداعية على اختلاف أنواعها، هكذا استعان الشاعر بهذه الأدوات الابداعية في تجاوز الدّلالات السطحية للعلامات اللّسانية والضرب في أعماق الدّلالة وجوهرها من خلال توظيف هذه التفاصيل التشكيلية كالألوان والحركات والتشاكلات الظاهرية والباطنية.

أمّا بالنسبة للرمز الشعري فهو ليس بغريب عن الشعر الحديث والمعاصر بل سمة أساسية من سماته، وباعتبار القصيدة الرّقمية جزء من هذا الأخير فلابّد أن تتسم بسماته بالإضافة إلى الخلفية الإيديولوجية للشاعر والتي تلعب دورًا هامًا في كثافة الرموز ونوعيتها والتي غالبًا ما تنم عن فكره ومعتقداته، وهذا ما جعلنا نكتشف من خلال هذه القصيدة أنّ الشاعر"منعم الأزرق" يحمل خلفية دينية وفكرية صوفية غالبًا ما تظهر في قصائده الرّقمية بشكل أو بآخر، فهو لا يتوانى عن توظيف الرّموز الصوفية في قصائده الرّقمية ليصبغهما بطابع خاص.

4/1 أبعاد الزوايا:

لكل قصيدة إلّا ولها مفتاحها الخاص، الذي يدخل به القارئ ليحّدد وجهة قراءته الإبداعية، بناًء على أساس التأويل والتحليل المباشر للعديد من المعاني المشفّرة، ويتمثل هذا المفتاح في مجموع الزّوايا التي تمتد بأشكالها المختلفة لتلتقي في نقاط جوهرية

يستقرؤها القارئ ويقوم بتفكيكها ليبرز أهم الأبعاد التي انبثقت من جسد القصيدة، لتنتهي إلى تجسيد ما يسمى بفارق المعنى الذي يحدّد اختلافه وتشاكله انطلاقًا من تعدّد وجهات نظر القرّاء وتنوع واختلاف طبقاتهم، وأبرز هذه الزوايا:

1- زاوية العنوان

2- زاوية الشكل

3- زاوية المضمون

4- زاوية القارئ (المتلقي)

- **زاوية العنوان:**

يعدّ عنوان القصيدة أهم زاوية يمكن أن تعنى بالدّراسة والتحليل وذلك لما تحمله من دلالات ومعاني كثيفة توازي المتن من حيث التكثيف الدّلالي الذي يتميز به "بوصفه عتبة قرائية لا تتجاوزها الدّراسات الحديثة في تحليلها للنصوص، وموحيًا في الآن نفسه بوظيفته الجمالية والإغرائية الكامنة"[1] في قرار العنوان كعلامات لسانية موازية للمحتوى، محاولة بذلك سد الثغرة الدّلالية التي قد تواجه المتلقي أثناء تلقيه للنص الأدبي، "فالجدجد الفائق" كعنوان لهذه القصيدة الرّقمية يوحي بعوالم متداخلة ومتكاملة في الآن نفسه ومتقاطعة في بعض الأحيان، ممّا يجعلنا نقف أمام تناقضات شكلية ومضمونية تعكس بالأساس التناقضات الفكرية والشعورية للمبدع والمتلقي في الآن نفسه.

[1] خليل شكري هياس، القصيدة السيرذاتية: بنية النّص وتشكيل الخطاب، المنهل، ط 1، 2016، ص 121.

1

حاول الشاعر من خلال عنون القصيدة "الجدجد الفائق" أن يؤسس لعلاقة تتسم بالتكامل بين العتبة النّصية ومضمونها، ومن ثم سد الثغرات الدّلالية والهوة الكامنة بين العالمين، وذلك من أجل إيهام المتلقي وإقناعه بواقعية الشكل البصري المقدّم له عبر شاشة الحاسوب وذلك بخلق مساحة بين النص والعنوان، تعادل المساحة القائمة بين المبدع ونصّه وبين المتلقي والنّص من جهة ثانية، لتسمح لهذا الأخير بملئ الفراغات الممكن وجودها عند التلقي والتأويل ليتحقق التكامل من الناحية الدّلالية والشكلية لعناصر التّشكيل البصري المكّونة للقصيدة الرّقمية.

ينبئ حضور الجدجد كفاعل رئيسي في العنوان والمتن عن علاقة قائمة بين عالم الطبيعة الذي هو مصدر الجدجد وعالم القصيدة الافتراضي الذي اخترقه من خلال مخّيلة إبداعية " تعكس حالة غريزية لاواعية، توحي بالإعلاء من الوود الفني التشبيهي الآخر في النص، وكذلك التداخل بين الأداء اليومي والفني، في نسيج يجمع بين الواقع، وصيرورة النص"[2] التي أوجدت له مكانًا في العالم المتناقض اعتمادًا على مؤشرات جمعت بين العالمين، هكذا اخترق منعم الأزرق الطبيعة ليستبدي بهذا الكائن الذي وجد يتناسب والشحنات الدّلالية التي تكتنف روحه، ليجّسد الذات الشاعرة بمختلف أحاسيسها

[1] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] محمد سمير عبد السلام، جماليات التناقض: قراءات نقدية في الأدب والثقافة، دار التيسير للطباعة والنشر بالمينيا، ط1، 2015، ص 93.

ومشاعرها، ويكون بذلك الحلقة التي تربط جميع مكّونات القصيدة ومعانيها لتصبّ في قالب واحد وتحتويه ذات الجدجد.

تمكّن منعم الأزرق أن يحقق مقولة "الجدجد الفائق" التي تعّد نتيجة إيجابية قائمة على معطيات معّينة، وبالتالي ساهمت العلامات اللّسانية في متن القصيدة أن تخدم هذه القاعدة النّصية معنى ومبنى، وتؤسس لعلاقة تكامل لا تضاد، تتسم بالعلو والرّفعة طوال المسار السردي للمتواليات النّصية، حيث جعل هذا الجدجد الحقير في شكله وحجمه كائنًا نورانيًا يسحر الدنيا بصوته العذب وأنينه، حتى أصبح اغنية وطربًا للنشوان، وبكاًء ونحيبًا للحزنان، في أعلى درجات التناغم والتشاكل التي تعكس مستوى التلائم بين العنوان والمتن، باعتبار "الفائق" صفة عارضة ترّسخت في متن القصيدة من خلال المحرّكات الدّلالية الخادمة لهذا المعنى.

- **زاوية الشكل:**

يعّد الشكل في القصيدة الرّقمية الشّق البصري لهذا النوع الأدبي باعتباره يعتمد تقنية التشكيل بكّل ما يحتويه من عناصر ومكّونات ساهم في بناء القصيدة وتشييدها معنى ومبنى، وهذا ما دعى بالشاعر إلى توظيف أشكال بصرية عديدة ومتنوعة، كل منها يختزن دلالات كثيفة وعميقة تساهم في الارتقاء بالدّلالة إلى أعلى مستوياتها.

في بداية القصيدة جّسد الشاعر شكل "الجدجد" كصورة طبيعية محصورة في دائرة معلنة عن سكون مؤقت وانغلاق دائري يحيل إلى فضاء محدّد، يمكن أن يكون بيئة الجدجد الحقيقية وهي الطبيعة، وهذا ما يفّسر إضفاء اللّون الأخضر على الدائرة المحيطة به، لتخرج هذا الكائن الغريب من موطنه عن صمته المقموع، ليتفتح على أفضية وعوالم أخرى، ويسمع صدى ألحانه لكل أرجاء الكون وليخرج عن غربته ووحدته.

بعد هذه الصورة التي تحمل عنوان القصيدة، والمستفزة لذهن المتلقي تتوالى في متن القصيدة مقاطع وأشكال بصرية مناقضة تمامًا للشكل الشابق الذي يتمّز "بانغلاق شكلي وزمني ومكاني وفكري ويتمحور في الشكل الدائري"[1] لتظهر العلامات اللّسانية بحركية وديناميكية تتناغم في حلّة زاهية مع ألوان الطبيعة المتراوحة بين الحارة والباردة والمتشاكلة في بوتقة واحدة، وكأّنها تبوح بانفراج وفك للأسر، حيث تعلن عن تجاوز الواقع الكئيب المرير الآسر للإبداع والقامع للأصوات، إلى واقع أفضل يتميّز بالحركية والنشاط المتجّدد المحرر للطاقات، وإبلاغ صوته وفكره إلى أبعد الحدود، من خلال تلاعب الشاعر بأيقونات القصيدة والأشكال المختلفة لتتماشى وحركية الأفكار المعروضة.

ساهمت زاوية الشكل في التعبير عن العمق الدّلالي للقصيدة من خلال احتواء وضم المعاني المراد تبليغها إلى المتلقي، والمهيكلة لمشاهد النّص وصوره في شكل لولبي يتشاكل مع الجانب اللّفظي، مؤسسًا لعلاقة تجمع بين الشكل والمضمون في نص واحد وتنبئ عن أشكال تعبيرية جديدة تصوّر الفكر والشعور في إطار معّين، يحصر انتباه المتلقي في زاوية معّينة ومعنى محدّد.

أصبحت زاوية الشكل جزءا من المعنى ممّا يجعل القصيدة الرّقمية تقوم على ثنائيتي الشكل والمضمون، وذلك من خلال توظيفها للصور والأيقونات السابحة في فضاء الشاشة الزرقاء، حيث نلاحظ أنّ هذه الحشرة الكئيبة التي تعاني من الانغلاق والتقوقع على

[1] عادل نذير، عصر الوسيط، أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرّقمي، ص – ص، 162-163.

الذات، قد حرّرتها القصيدة الرّقمية، وحوّلتها من حالة الانغلاق إلى الانفتاح على عالم القصيدة وعلى العالم الحقيقي، مبرزة ذلك التماهي بين الذّات الإنسانية وذات الجدجد، لتحقق من خلال ذلك أبعادًا مختلفة، كالبعد الواقعي والاجتماعي والفني ...إلخ.

- **زاوية المضمون:**

تتحدّد ماهية المضمون في هذه القصيدة "الجدجد الفائق" انطلاقًا من التشاكلات والعلاقات القائمة بين العلامات اللّسانية ودلالاتها، وبين الشكل والمضمون باعتبار كل منهما خادم للآخر ومساهم في بناء الدّلالة العامة للقصيدة.

وظّف الشاعر "منعم الأزرق" "الجدجد" كمعادل موضوعي في هذه القصيدة، كم أقرّه إليوت، والذي يعني "أنّ اهتمام الشاعر لا ينصرف إلى الفكر بمقدار من ينصرف نحو إيجاد المعادل العاطفي للفكر"[1] الذي يجسده الشاعر في هذه الحشرة، كاختيار مناسب لفكره وشعوره، حيث حمّلى هذا الكائن طاقات إحائية وحمولات دلالية، باعتماد لغة فنّية وشاعرية، أضفت جمالية على ما هو قبح في ذاته في صورة رقمية حاكت الواقع بأفضل ما هو كائن فيه.

يعدّ توظيف الجدجد كمعادل موضوعي في هذه القصيدة مجازفة ومغامرة حقيقية عبّرت عن مفارقات مكانية وزمانية عديدة وأبحرت بنا عبر عوالم متداخلة ومتناقضة شتّت الذات حينًا ولمّت شتاتها حينًا آخر، فنزوع الذات إلى عالم الطبيعة وهو تعبير عن رغبة حقيقية في ولوج عالم السلام والحنان والطمأنينة، كم أنّ نزوع ذات من جنس الطبيعة إلى عالم رقمي تقني افتراضي، هو انتحار في نظر البعض وتحرّر في نظر البعض الآخر حسب الرؤية التأويلية للذات المفسّرة.

[1] مجلة الفيصل، مناقشات وتعليقات، قضية اللّغة في الشعر، منركز الملك فيصل للبحوث والدّراسات الإسلامية، ع 74، 1983، ص 146.

إنّ تمركز الجدجد كموضوع رئيسي بكلّ ما يحمله من معان ودلالات في متن القصيدة حرّك كل المضامين اللّغوية والدّلالية إلى خدمة هذا الأخير، وخلق علاقات تكامل بين الشكل والمضمون لبناء جسد القصيدة الرّقمية وروحها، ويتجلى ذلك من خلال استنطاق الشاعر للجدجد ومخاطبته ومسائلته كذات موازية للذات المخاطبة، حيث تتحرك كل العناصر المشكّلة للمعنى وتتضافر للعلو بهذا الأخير إلى أعلى المراتب الإدراكية والشعورية، ليكون في المستوى المطلوب، أو المكانة المثالية التي يبتغيها الشاعر والمتلقي على حدّ سواء.

يعّبر مضمون القصيدة عن جوهر الخطاب المراد تبليغه إلى المتلقي في أشكال لغوية وغير لغوية عديدة ومتنوعة، والتي تعدّ أيقونات النص الشعري الحاملة للمعاني والدّلالات المختلفة، وهذه الأيقونة تفترض وجود رابط أو خيط علائقي يربطها بالمضمون لتمثّله في أحسن الصور وأكملها من حيث الإدراك، ممّا يمكن للصّور في بعض الأحيان أن تؤدي الوظيفة اللّغوية بكل جدارة، وهذا ما يمكن لمسه في هذه القصيدة، إذ حافظت القصيدة على هذا الرّابط من بداية القصيدة حتى نهايتها، فالشاعر بتصويره للجدجد في البداية كمؤشر دلالي، يوحي بموضوع القصيدة، تمكّن من ترسيخه في ذهن المتلقي خلال مقاطع القصيدة التي وظّف فيها شذرات متعلّقة بهذا الأخير للمحافظة على ثبات الصورة لدى المتلقي رغم غيابها في متن القصيدة.

تعود صورة الجدجد للظهور في المقطع القائل: "حين داهمني الجدجد"[1] متشاكلة مع

[1] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

العلامات اللّسانية كعملية استرجاع للذات المحرّكة لمعاني القصيدة ودلالتها وتحديدها كمحور أساسي لمضمون الخطاب وشكله، لتنشأ بذلك علاقة تأثير وتأثّر متبادل بين زاوية المضمون وزاوية الشكل، في إطار تفاعلي يرتقي بالدّلالة إلى أعلى مستوياتها، يتشاكل فيها ما هو لغوي بما هو غير لغوي في بناء متكامل الأجزاء والوحدات، يسهل تلقيه من أي زاوية شاء متلقّيه، وكذا تأويله وتحليل مكوناته ودلالته.

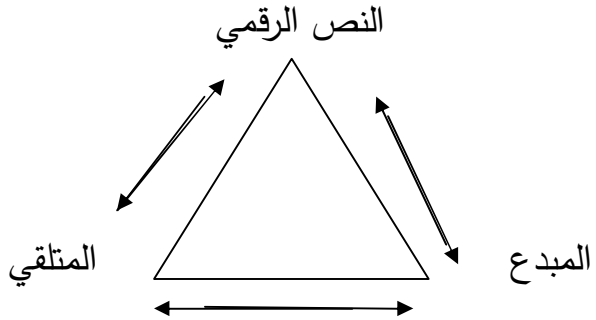
- **زاوية المتلقي:**

تشكل زاوية المتلقي حلقة ربط بين الزوايا السابقة الذكر، والتي على أساسها تترتّب كل أسس بناء النّص معنى ومبنًى، باعتبار الخطاب رسالة تواصلية بين طرفين (المبدع والمتلقي) وباعتبار القصيدة الرّقمية نوع من أنواع الخطاب، فلابّد أن يكون المتلقي الطرف الموازي للذات المبدعة، وربّما هو الطرف الأهم من النّص ذاته، فإذا كان المبدع لحظة إبداعه للنص يفترض وجود قارئ ضمني يستقبل نصّه، فهذا يعني أنّ المتلقي أو القارئ السابق بالوجود عن النّص مادام كونه حاضرًا لحظة إنتاج النّص، وهذا ما يجعلنا نبدي اهتمامًا بالغًا بهذا الجانب ونتفاعل معه كما تفاعل معه النّقاد والمفكرون في هذا المجال.

وبالتالي فإنّ القصيدة التي أمامنا "الجدجد الفائق" عرفت نوعين من الحياة أو الوجود، فالحياة الأولى كانت عند مؤلفها حين منح هذه الأشكال مضامين معّينة وأفكار وأحاسيس بثها من مكونات ذاته لتنتقل إلى جسد القصيدة وتصبح مرآة عاكسة للذات المبدعة، ومن

ناحية أخرى، ومن خلالها انتقالها عبر الوسيط الإلكتروني إلى متلقية، فإنّها ستحيا من جديد في شكل مختلف عن سابقه.

من خلال " قراءة النّص التي تتجاوز قصدية منشئه، وتستكشف أبعادًا أخرى بفاعلية التأويل أو التفسير المنبثقة في سياق النّص، والقارئ في نشاطه المستكشف لأبعاد أخرى يمتلك حرّية التأويل، من غير نفي لإمكانات النّص، والتي تتبدى في تحاور القارئ مع المقروء واستنباط تحوّلاته الدّلالية"[1] في علاقة تفاعلية، تجمع بين أطراف العملية الإبداعية أي بين (المؤلف، النّص والقارئ) كما هو موضّح في هذا الشكل:



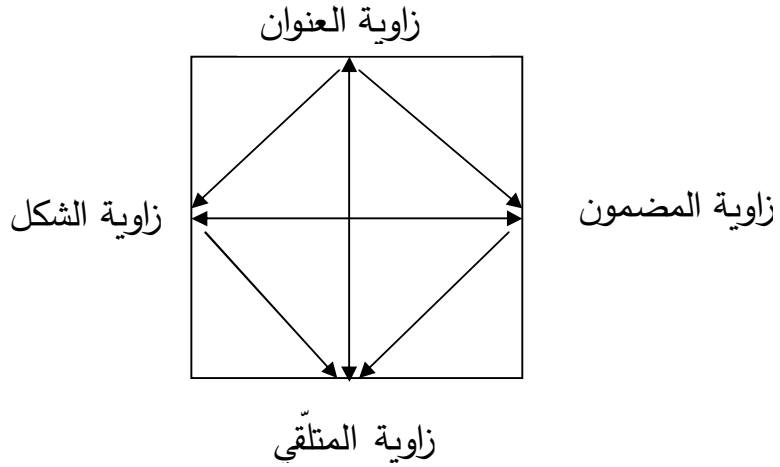
فهذا التفاعل الثلاثي الأطراف هو ما تسعى القصيدة الرّقمية إلى تحقيقه، لأنّه تفاعل يثري دلالات النّص الرّقمي ويوسعها إلى أبعد الحدود، كما يضفي عليها جانبًا من الدينامية والتجدّد الذي يظهر مع كل قراءة، فتوظيف اللّغة الرّقمية كمادة للتشكيل البصري منحها بعدًا تأويليًا مختلفًا عمّا تعارفنا عليه سابقًا، كالبعد التواصلي والجمالي...إلخ.

أثّر البعد الرّقمي للغة بشكل واسع، حيث أصبحت هذه الأخيرة في هذا الإطار لغة مختصرة، مشفّرة، مشحونة، وعميقة ومحرّكة لذهن المتلقي الذي يسهل عليه تصيّدها من فضاء الشاشة الإلكترونية، وربّما تعود هذه الخصائص الجديدة للغة إلى كونها تستند في

[1] فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، (د . ط)، المنهل، 2006، ص48.

تعبيرها على الصور أو وسائل التواصل غير اللّفظي، ممّا زعزع المكانة المركزية للغة وحوّلها من المركز إلى الهامش، وحلّت مكانها الصّورة الرّقمية، فتغيّرت معها مقاييس التلقي ، حيث أصبح المتلقي يستعين بكلّ حواسه لاستقبال النّص الرّقمي، الذي أصبح أبلغ في التأثير، محقّقا صفة التفاعلية المحرّكة للطاقات الإبداعية للمبدع، والطاقات الإيحائية للنص والطاقات التأويلية للمتلقي.

ساهمت قصيدة "الجدجد الفائق" في إحداث أثر من نوع خاص على المتلقي، باعتبارها نص حركي ديناميكي جاذب للانتباه والنظر، دفع القارئ إلى فتح دفاتر تراثية مشتركة، كتوظيفه " ليوبا" ممّا يحيلنا إلى مرجعيات أيديولوجية وفكرية معيّنة تحدّد مناحي وأوجه التأويل في النّص، وكذلك توظيف "الجدجد" الذي يستدعي فتح دفتر الحيوان الذي تختلف مرجعياته حسب زوايا النّظر والرّؤية، فهذا الجدجد الذي يرى فيه الشاعر الصاحب والأنيس في وحشة اللّيل وغربته، قد يتغيّر موقعه بالنسبة للقارئ حسب خلفيته الإيديولوجية والفكرية والحالة الشعورية، ممّا يجعل النّص الرّقمي نصا متجدّدا باستمرار لتعدّد زوايا التناول فيه، باعتباره نص ثري من جميع النواحي والزوايا، وهو نصّ تفاعلي باستمرار ومن خلال هذا الشكل، ستتوضح الزّوايا السابقة الذكر.



نلاحظ من خلال هذا الشّكل أنّ زاوية العنوان محرّكة لزاويتي المضمون والشكل وزاوية المتلّقي، بينما زاويتي الشكل والمضمون تؤثر كل منهما في الأخرى، بينما تجتمع الزّوايا الثلاثة (العنوان، الشكل، المضمون) لخدمة زاوية المتلقي، وبتعبير آخر يمكن اعتبار زاوية العنوان الطاقة الكامنة المحرّكة لخيوطالقصيدة والمشتّتة على عدّة نواح وسبل، بينما زاوية القارئ هي الزّاوية الموازية لها والجامعة لشتات خيوطها، لتعيد نسيج النّص من جديد، وتمنحه شكلاً يومئ بالجدّة والابتكار.

2/ تشاكل المجسّمات:

يعدّ التجسيم أو ما يسّمى بتشكيل المجسمات في الشعر الرّقمي خاصية أساسية من خواصه، باعتبار أنّ " ربط الشعر بالرّسم أمر ناتج عن إدراك أنّ التقديم الحسّي للمعنى، أو التجسيم عنصر مشترك بين الشعر والرسم، لأنّ كلّا من الرّسام والشاعر يقدم المعنى بطريقة بصرية"[1] محاولاً بذلك بلورة معانيه وأفكاره في أشكال حسّية ذات أبعاد جمالية، يصبو الشعر الرّقمي والتفاعلي إلى تحقيقها من خلال انفتاح عوالمه النّصية على آفاق متنّوعة وكذلك الانفتاح على ما يسّمى بتداخل الفنون وتمازجها وتشاكلها في فضاء واحد، وهو فضاء الشاشة الإلكترونية التي تستوعب كل المجالات والفنون لخدمة هدف واحد هو النّص الرّقمي.

تتشاكل المجسمات مع مختلف مكّونات الفضاء النّصي والفضاء الصوري في القصيدة الرّقمية "رسومها الخالية" للشاعر منعم الأزرق، لتعّبر عن ذلك التناغم المعنوي واللفظي والتشكيلي للنص الشعري، ليخلق أيقونات دلالية تستوعب مختلف الحمولات الدّلالية على كثافتها وخفتها وزئبقيتها، إذ تعتبر الأيقونة أساس الشعر الرّقمي وموضوعه ولا سيما أنّ

[1] عادل نذير عصر الوسيط، أبجدية الأيقونة، دراسة في الأدب التفاعلي الرّقمي، ص28.

فثّرة الحداثة اتّسمت بطغيان ثقافة الصورة التي تتصل اتصالاً حميًميا بالإبداع الّرقمي الذي لم تعد الكلمة مقّومه الوحيد، فهي تتشارك وتتراسل في صفاتها مع الّرسم"[1] وقد تكون اللّغة هي المادة الوحيدة الموظّفة لتشكيل الصورة البصرية في القصيدة، لما لها من قدرة على التشكيل والرسم الأيقوني، لأّنها تحمل سمات الأيقونة في ذاتها، كما قد يستعين الشاعر بأشكال ومجّسمات معّينة، ويمنحها دلالات ومعان خادمة لموضوع نصّه أو قصيدته.

يحيلنا عنوان القصيدة "رسومها الخالية" إلى معنى الّرسم الذي يعدّ موضوع القصيدة أو قصدية المؤلف، لترافقه أشكال لقطرات مطر، وقمر في حالة البدر المكتمل تعلو فضاء القصيدة، وتضفي أجواء ليل مطر كئيب الملامح على القصيدة، ثم إنّ الشكل الدائري للقمر يمكن "تفسيره في حلات كثيرة على أّنه حالة من الوحدة أو الاكتمال (في مقابل التعّدد والنقص) إنها السماء في مقابل الأرض، الذات باعتبارها كلّية الروح في مقابل

2

الجسد، الكلية، النهائية، الإشراق"[3] وكذلك رمز للزمن وغيرها من المعاني التي منحت لهذا الشكل الهندسي.

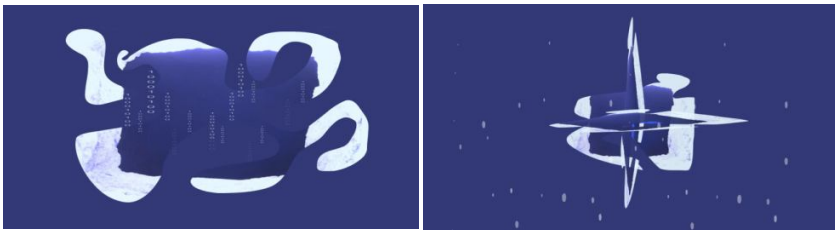
---

[1] وداد بن عافية، [دلالة الصورة الّرقمية في تباريح رقمية]، مقاربة سيميائية، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة 1، الجزائر، ع 36، جوان 2017، ص 27.

2 منعم الأزرق، رسومها الخيالية، قصيدة رقمية، الإصدار الأّول، ماي 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[3] شاكر عبد الحميد، الحلم والّرمز والأسطورة، دراسات في الّرواية والقصة القصيرة، ط1، نوستالجيا، 2018، ص 27.

تتوالى بعد ذلك صور كأنّها شظايا لانكسار البدر وتشتّته تنبثق في جوفها نافذة على شكل ورقة عتيقة تماثل الرّسائل التي كانت تخطّ على جلود الحيوانات قديمًا، لتصبح بؤرة



انبثاق العلامات اللسانية التي إن عدّدناها سوف نجدها ضئيلة مقارنة مع عدد الأشكال الهندسية الموظف في القصيدة، الأمر الذي إن دلّ على شيء فهو يدلّ على أنّ القصيدة تتكئ في إبرازها لمعانيها على عنصر التشكيل والتجسيم (أي الصورة) أكثر من اتكائها على الكلمات أو اللغة، مادامت الصورة مصاحبة للخطاب، فهي وسيلة إيضاح مساعدة على الفهم، لأنّها تتميّز بنسق أيقوني خاص، لكن في بعض محطّات القصيدة لا تكون كذلك، إنّما تصبح وسيلة تشفير، وذلك راجع إلى الموارد والعلامات المكّونة للصورة ذاتها، حتى يبقى الباب مفتوحًا لتعدّد التأويلات أين يمكن التّخلص من قصيدية المؤلف والمتلقي على حدّ سواء.

تتشاكل شظايا البدر المعّوة عن الانكسار الرّوحي والجسدي مع سلاسل مرقمنة تدلّ دائمًا على لغة HTML (1،0)، تشير إلى جسد القصيدة القديمة المنهار، الذي تهاوت

1

1منعم الأزرق، رسومها الخيالية، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، ماي 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

ركائزه وعظمة بناه العمودية، ليعلن عن ميلاد جسد جديد ينبئ عن حالة من التجّدد والابتكار، ترافقها حركة بطيئة من الأعلى إلى الأسفل على شكل تهاوٍ، أو سقوط لأجساد بشرية أو ذوات ضائعة صارت أشباحًا بعدما كان لها كيان ووجود في فضاء القصيدة ليصبح " الفضاء الّنصي معطى للتعّرف السريع والمباشر في حين أنّ الفضاء الصّوري معطى للرؤية والتأمل فيكون مقروءًا لا يوقف حركة العين، أي الذي يمنح مباشرة للتعرف متى نتواصل مع شحنة السطر التشكيلية، وبقدر ما يبرز الّرسم هذه الشحنة الخاصة بقدر ما يستدعي الانتباه والانتظار والتوّقف"[1] هذه التقنية الفّنية موّجهة لقارئ افتراضي يتوافق معه أحيانًا ويكّسر أفق انتظاره أحيانًا أخرى في خضم التعالقات والتشاكلات الّنصية.

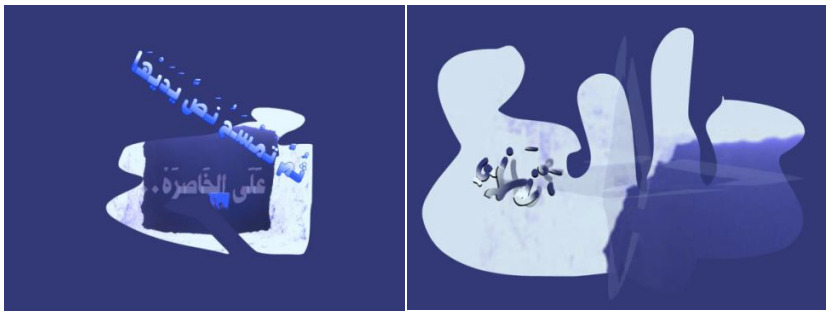
يتشظى البدر وينكسر ليخرج عن هدوئه وسكونه فيبوح بمكنونات ذاته ويبثّ ما في أعماقه من آلام وأوجاع، هنا يتحّدد التفاعل الذي يخرج العمل الابداعي من يد مؤلفه وذلك بالاستعمال المتقن للوسائط الإلكترونية إلى أيدي قراء مجهولين، ليكون الاتصال بهذا الّنص التفاعلي يصطدم بداية بإثارة الانتباه إلى الغوص داخل عالم متداخل من المكّونات مشكلاً متاهة متعّددة المداخل تستدعي التركيز والتفكير معًا، من أجل الإمساك بالمعنى وفهمه، إلى أن ينقاد المتلقي نحو أمر ما حيث يسلّم كل أفكاره لهذا العالم الذي يحتويه ويشيده إليه.

يعّد المزج بين الكلمة والصورة سبيل إلى ولوج عالم يجمع بين عّدة مجالات في تشاكل وتمازج وتباين في فضاء واحد، حيث نجد الصّورة، الموسيقى، الحركة، اللّون والمجّسمات إلى جانب العلامات الخطّية، كلها أمور يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار في التحليل والتأويل لأّنها تساهم في بناء الّدلالة العامة للقصيدة، حيث لا يمكن " للمتلقي

[1] إيمان يونس، تأثير الآنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، ص 101.

تجاوز المكّونين السمعي والبصري للّذص والاقتصار على مكّونه الخطي لأنّ هذا الأخير إنزاح عن نظيره الورقي من خلال تحرّك مجموعة من الكلمات والصّيغ في فضاء الشاشة، ثم إنّ أي محاولة تحليلية تقتصر على عنصر اللّغة فقط ستشوّهه لأنّه قول ورؤية واستماع"[1]، إذ بتضافر هذه العناصر وتتشاكلها تتشكّل لدينا مجموعة من الدّلالات والمفاهيم التي تمثّل كيان القصيدة الرّقمية وهويتها التي تميّزها عن غيرها.

تعدّدت المجسّمات الموظفة في القصيدة وتنوعت لتعبّر عن رؤية معيّنة وفكرة اتجاه الكون والحياة، ممّا يجعلنا نمنح لكل نوع من هذه المجسّمات دلالات تتوافق مع موضوع النّ ص، وبناءً على هذا فإنّنا نلاحظ أنّ تشظي القمر أخذ عدّة أشكال عشوائية، تظهر باستمرار مرافقة ومتشاكلة مع العلامات اللّسانية، وهي غالبًا ما تميل إلى الشكل الدّائري،

2 

وكذلك شكل المستطيل الذي يحمل طابع الرّسالة التي تتراسل من جوفها الكلمات والعبارات، وهذا الشكل (أي المستطيل) غالبًا ما يرمز إلى الأرض وللجسد وللواقع، كما يمكن اعتباره رمزا للأرض مقابل السماء"[3] مقابلة تحمل كل تناقضات الحياة وتعارضاتها في شكل بصري يستوعب ما لا تستوعبه مئات الكلمات والعبارات، هكذا حاول "منعم

1إيمان يونس، تأثير الآنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، ص 101.، ص 126.

2منعم الأزرق، رسومها الخيالية، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، ماي 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[3] لحسن الكيري، مؤانسات نقدية – دراسات – ط1، دار لمار للنشر والتوزيع، 2019، ص 263.

الأزرق أن يختصر مضمون قصيدته في أشكاله الهندسية والمجسمات التي ضمنها حمولات دلالية كثيفة وشحنات شعورية عميقة.

تظهر عدّة أشكال غريبة في متن القصيدة، تحتوي العلامات اللسانية تظفي نوعًا من الغموض والإبهام، لكنها تظلّ مجرد أيقونات تعّبر عن أجزاء للقمر المتشظي في بداية القصيدة، كما نلاحظ بروز قمر في الزّاوية مكتمل يظهر على طول المسار التسلسلي لمقاطع القصيدة، ممّأ ينبئ عن وجود قمرين في الفضاء النّصي، أحدهما مكتمل في شكله الدائري والآخر منكسر ومتشظي، مبعثر الأشلاء في الفضاء الصوري للقصيدة، وهذا ما

1

يحيلنا إلى وجود ذاتين أو شخصيتين، إحداهما ثابتة ومتّزنة يمثلها البدر المكتمل والشكل المقابل له المشابه للتمثال الشامخ، في المقطع القائل "تلك العتمة، تلك الزرقاء"[2] مع وجود أجساد بشرية تتساقط كهطول المطر، متشاكلة مع المجسم المشتت لتعكس بذلك حالة من الضياع النفسي والروحي، وكذا انحلال الذات وذوبانها في العالم الرّقمي والافتراضي.

يعّبر التجسيم عن مفارقات دلالية وتناقضات عديدة على مستوى الشكل والمضمون من خلال التباين الحاصل بين الثبات والحركة للأشكال الموظّفة، وكذا التضاد الدّلالي بين ما هو كائن وما سيكون، حيث تتماهى هذه المجسمات وتتفاعل مع الجانب اللّغوي للنّص الشعري لبناء دلالته النّصية، وإبراز المفارقات القائمة بين الشكل والمضمون، وكذا إلغاء

1 منعم الأزرق، رسومها الخيالية، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، ماي 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

2 المرجع نفسه.

الحدود الفاصلة بينهما " ليأخذنا الشاعر إلى عالم ممتد فهو يرصد تأملاته بانفتاح شعوري ممتد، كما أنه لا يقتصر في جمله وأشكاله على رؤية محدّدة، أو معنى سطحي ساذج، فهو يولّد المعاني ويفرّع الرؤى ويكثّف الدّلالات في مسار تأملي مفتوح، من خلال تنامي حركة الصّور، وتكثيف مؤولاتها النّصية، فهو يبث في الحب الحركة ويمنحه شكلاً بصريًا"[1] معيّنًا يتجلى ذلك في المقطع القائل: "كلما ضرّج الحب أسرارها تنحني"[2] حيث تعم حركة تشبه نبض القلب على أيقونة العمر المنكسر، من أجل تكثيف الدّلالة المعنوية للعلامات اللسانية مدعّمة بالشكل البصري المجسّد لحالة الانكسار الشعوري للذات.

3

تتردّد مختلف المجسمات ذات الأشكال العشوائية على خلفية العلامات اللّسانية لتكون مرافقة لها ومتشاكلة مع معانيها، حيث نلاحظ في كل مرّة أنّ مساحة المستطيل المجسّد لشكل الرّسالة التي تنبعث منه كلمات القصيدة ومقاطعها، تزيد وتتوسع على حساب مساحة القمر، ممّا يجعلها تضعف من حجم الشرخ الحاصل بين الذات وعالمها، بين الواقع والخيال، بين الحقيقة والحلم، بين كل هذه الثنائيات التي تقوم عليها الحياة، وتزيد حجم الهوة الحاصلة بين الشكل والمعنى، لتجعل المتلقي أو المؤوّل يقوم مقام الوسيط بين الاثنين، والذي يحاول خلق علاقة حتمية بين العنصر التشكيلي واللّغوي للنص الشعري.

[1] عصام شرتح، اللّذة الجمالية في شعر جوزيف حرب، ط 1، دار الخليج، عمان، الأردن، 2018، ص 58.

[2] منعم الأزرق، رسومها الخيالية، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، ماي 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[3] منعم الأزرق، رسومها الخيالية، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، ماي 2013، mzran.org/digital/qasayid.htm .

حيث "تعدّ الصورة الشعرية التي اعتمدت لغة العواطف والمشاعر، وتكثيف الأحاسيس وتبادل معطيات الحواس من منجزات القصيدة الحداثية التي نّوعت في صورها الشعرية من الصور النفسية إلى البصرية إلى السينمائية إلى التشكيلية، الأمر الذي حفّز مداليلها وحركتها التعبيرية في لغة الحداثة"[1] إذ كلما زادت الهوة التعبيرية للألفاظ والمعاني زادت معها الهوة المتعلقة بالشكل الهندسي الّدال على القمر فزاد تشتّته وحدّة انكساره.

تعّبر قصيدة "رسومها الخيالية" عن حالة من التفكك والانهيار النفسي والروحي لذات الشاعر، التي تعاني اقسى درجات الحزن والضياع في عالم لم تجد لنفسها موقعًا ومكانًا فيه، حيث نجد ذلك مجسّدًا بوضوح في شكل القمر الموظّف في القصيدة والذي "يحمل دلالات إيحائية ، إذ تجتمع في القمر عدد من الأشياء التي تعّمق صورة الحزن التي يريد الّنص أن يوصلها إلى المتلقي، فهو (قمر) مع ما تحمله هذه الكلمة من دلالة على البراءة والطهر والحب، فهو رمز من رموز الحب الجذابة للشعراء"[2] باعتباره أنيس العشّق في ليالي السهر والعذاب التي كانت تلم بنجواهم وأحاسيسهم.

3

ساهم القمر بشكليه في التعبير عن حالة نفسية كئيبة ومتأزمة بينما القمر المنكسر كان أكثر قدرة على التبليغ والتعبير عن مكنونات نفسه، حيث فتح نافذة في جوفه، تبث

[1] عصام شرتح، اللذة الجمالية في شعر جوزيف حرب، ص 49.

[2] يحي عبابنة، دراسات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الثقافي، (د .ط)، (د. ب) ، (د. س)، ص 72.

[3] منعم الأزرق، رسومها الخيالية، قصيدة رقمية، الإصدار الأّول، ماي 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

من خلالها رسالته التي سحبت خيوط القصيدة، بينما شكل القمر المتواجد على الزّاوية اليمنى من فضاء الشاشة الإلكترونية ظلّ مكتملا وبدرًا محافظًا على سكونه وثباته، ليعكس بذلك حالة الذات الكاتمة لمكبوتاتها الحبيسة في سجن الصمت، ممّا ينّم عن وجود صراع نفسي حاد يقف صاحبه فيه مقام الحيرة بين البوح والكتمان، فهما مسلكان لا ينجيان، فالبوح زاد الوجع شرخًا وألمًا، أمّا الكتمان فقد ضخّم الألم وزاد وحشة الذات وغربتها عن عالمها.

يعدّ تشاكل المجسمات في القصيدة الرقمية أساسًا من الأسس التي تقوم عليها هذه الأخيرة، من أجل "توسيع الحدود الدّلالية للمشاهد الشعرية التي تحاول القصيدة إنجازها، إذ يشتغل كل منها تحت عنوان داخلي"[1] يغذّي مضمون القصيدة مع شكلها من أجل تجسيد الدّلالة الخاصة بكل مقطع شعري، ومن ثّمة تتضافر هذه الدّوال وتتشاكل لبناء جسد القصيدة ومعناها العام، ممّا يؤثر على المتلقي كطرف مساهم في بناء العملية الإبداعية، وهو الطرف الموازي للمؤلف الأصلي للنص الشعري، حيث يثري الأول نصّه إبداعيا، بينما الثاني يثريه تأويليا وتفسيريًا، وهذا ما يحقق صفة التفاعلية بين عناصر العملية الإبداعية ككل.

1/2 تشاكل الحركة الدائرية:

تتأكد العلاقة القائمة بين الأشكال الموظّفة في القصيدة وبين معاني الكلمات من خلال الحركة الدائرية التي شملت كل هذه العناصر، وهي حركة تبتدئ من الأعلى إلى الأسفل لتؤكد معنى الخضوع والرضوخ للواقع المرير، أو ربما استسلام الذات لعواصف الحياة التي تعصف بها، أو هي محاولة لاسترجاع ذكريات الماضي التي ظلت ماكثة في

[1] رم محمد طيب الحفوظي، الدراما في الشعر، تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة، الشاعر محمد مردان أنموذجًا – ط 1، دار الخليج للصحافة والنشر، الأردن، 2018، ص 71.

مخيلة الإنسان كما الطلل الباكي، أو الآثار البالية، فمن خلال هذا التمازج الذي طغت عليه الحركة الدائرية والتي تعتبر في جوهرها "حركة مطلقة الكمال، إنّها لا تتغير وليس لها بداية ولا نهاية، وهو ما يجعل منها رمزًا للزمن الذي يتحدّد كتتابع مسترسل وثابت للحظات متشابهة، كما تشير الدائرة أيضًا إلى النشاط والحركة الدورية، وهي رمز للعمل المتقن وللخلود"[1] ، وانطلاقًا من هذه الدّلالات والمعاني التي تحيل عليها الدائرة، يمكن القول أنّ الشاعر حاول تجسيد مختلف الأفكار والأحاسيس المتداخلة والمتضاربة سعيًا منه لإثبات ذاته التي تدور في فلك الحياة دون معرفة نقطة البداية ولا نقطة النهاية وظلت تدور في حركة دائرية تسير بها نحو ذكريات الماضي وأطلاله حينًا، ونحو آلام الحاضر وقسوة لحظاته حينًا، ونحو أوهام المستقبل وضباباته التي لا تتضح منها معالم الذات حينًا آخر، هكذا يظل الزمن عدوًا للإنسان منذ لحظة ولادته، فهو بالنسبة للشاعر العدو الذي يبقى طوال حياته في صراع معه وفي الأخير النتيجة واضحة مسبقا وهي انتصار حلقة الزمن.

تتأسس العلاقة القائمة بين الحركة الدائرية وبين مختلف الأشكال الهندسية في القصيدة، مما يضفي على أجواء القصيدة معان ودلالات عميقة عمق التفكير الإنساني ويبّرر انشغالاته وتساؤلاته البسيطة والمعقدة، الظاهرة والباطنة، بل وتصّور الدوامات النفسية التي تعيشها الذات الإنسانية، وتعكس الأعاصير الداخلية التي تثيرها نواغص الحياة، ممّا يجعل للدائرة مكانًا خاصًا وموقعًا متميزًا في متن القصيدة، باعتبارها لخّصت الكثير من المضامين اللغوية في شكلها، وربّما هو السبب الذي جعل قصيدة "رسومها الخالية" أقصر قصائد الشاعر "منعم الأزرق".

[1] سعيد بنكراد، سيميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق، 2006، ص 137.

عكست الحركة الدائرية في القصيدة جانبًا ابداعيًا للشاعر، وجماليًا متميّزًا، ذلك بإبراز قدراته التشكيلية والقدرة على إظهار مهارات إبداعية تمزج بين مختلف الفنون والمجالات في عمل إبداعي واحد، مما ينم عن وجود حملات دلالية كثيفة وعميقة، لا يمكن للغة استوعابها والتعبير عنها، فارتأى الشاعر إلى جعل العلامات اللغوية ضئيلة مقارنة مع الأشكال والمجسمات التي لعبت الدور الرئيسي في تأدية المعنى، فنتجت لدينا صورًا متحركة وناطقة بشكلها وحركتها، ومن خلال تأويل المتلقي لها ستتجلى معانيها الظاهرية والباطنية، والتي قد تختلف من متلق إلى آخر حسب خلفية التأويل وطريقته.

تمكنت الدائرة من تحريك خيوط الدلالة وفق سنن زمنية بعيدة المدى، تتجاذب أرواحنا لتشتاق إلى الماضي ونحتار في أمر المستقبل، في شكل فني ينم عن إبداع صاحبه وتمكّنه من تحقيق "الانسجام بين العلامات اللغوية والعناصر التقنية التي يتيحها الحاسوب، حيث يعطي ذلك انسجامًا بنيويًا لإنتاج الدلالة العامة للنص الرقمي"[1] الذي لا يمكنه بأي حال من الأحوال التخلي عن أحد الامكونات اللغوية أو التقنية، لأنها تدخل في تركيب النص وفي شكله العام وجوهره.

وبالنظر إلى هذه القصيدة "رسومها الخالية" يمكن إدراك ما مدى اعتمادها على الحركة الدائرية كمكون أساسي من مكّونات القصيدة، بل أنّ باقي المكونات تدور في فلك دائري مسيطر على أجواء النص، ليتيح للمتلقي فرصة الإبحار في فلك هذه الدوامة الرقمية التي وظّفت "ضروب فنية مختلفة من نص وصورة، وموسيقى، فضلاً عن الأيقونات والروابط التصفحية واللوحات الإلكترونية، هو ذلك الشتات بين المتن والحاشية

[1] المسعود قاسم، الأدب الرقمي بين الابداع والتلقي، مجلة آفاق علمية، مجلد 12، ع 04، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2020، ص 269.

وهامش وتفرعات أخرى، وأشرطة تمر على عجلة، إنها شجرة نصوصية إلكترونية"[1] متفرعة إلى عدّة عناصر ومتشابكة في الآن نفسه من أجل إنتاج الدلالة العامة للقصيدة الرقمية.

تشاكلت الحركة الدائرية مع الأشكال الدائرية الموظفة والتي جاءت على شكل القمر، وقطر ات المطر، لتعزّز عمقًا دلاليا هامًا في القصيدة يجعل من هذا الشكل البصري شفرة دلالية، لا يمكن قراءة القصيدة أو تأويلها إلا من خلال فك رموزها وفهم معانيها، فهي حركة بانية لمعاني النص وجامعة لشظاياه الدلالية المتناثرة هنا وهناك، والتي من شأنها أن تحدث شرخا واسعًا في عملية الإبداع، ويمتد إلى مرحلة التلقي، والذي قد يكون له الأثر السلبي على جمالية النص وعلى انسجامه التام بين مكّوناته الشكلية والمضمونية.

امتدت تشاكلات الحركة الدائرية التي طالت معظم مكّونات القصيدة إلى العلامات اللغوية التي سارت هي الأخرى بشكل دائري وبأبعاد ثلاثية جعلها بارزة وواضحة المعاني، متجاوزة ظلام الليل كدعوة صريحة من الشاعر لتجاوز الألم والّدموع وعلامات الحزن التي تحيط بحياتنا وتمضي قدمًا رافضين كلّ صمت ترفضه آهات الحياة، بل يجب الصراخ بأعلى الأصوات لنبدد ظلمات الحزن والقهر التي تغشى أرواحنا، فقتلتها وحولتها إلى أجساد بالية كالأشباح لا حياة فيها تتساقط في أفضية الّنص، هكذا يجد المتلقي نتفسه وسط ركام من الأشلاء التي رمت بها دائرة الزمن في حضيض اليأس.

تبدأ الحركة الدائرية على شكل حركة دولابية (من الأعلى إلى الأسفل) والتي تضم شظايا القمر المشتت، والذي تخرج من جوفه العلامات اللّغوية القائلة: "تلك العتمة، تلك الزرقاء"[1] في إشارة من الشاعر إلى أنّ نور اليوم لابد أن تسبقه العتمة والظلام، وأن

[1] حسن عبد الغني الأسدي: المدونة الرقمية الشعرية، التفاعل / المجال / التعالق، دار الكتب والوثائق، بغداد، [د ط]، 2009، ص 28.

السعادة لابد أن تسبق بالمآسي والدموع، لتظلّ هذه الثنائيات المتضادة مترافقة مدى الحياة، ومتتابعة في حركة دولابية، حيث ساهمت هذه الحركة في لم شتات القصيدة الذي هو انعكاس لشتات الّروح والذات في أفضية الحياة.

اعتمد الشاعر هذا النوع من الحركة لإمكانية "جمعها بين الثنائيات المنبثقة من الثنائية الرئيسية، فأوضاع الحركات الإلتفافية أو الانحنائية أو الدائرية المنعطفة، وهذه ذاتها مسارات الحركة التي يعتمدها الطابع التشكيلي بين كلمات التعبير الاستعاري، التي تتواصل وتترابط وفق حركة الانعطاف والتحّول والالتفاف"[2] الذي يتمحور حول نقطة مركزية هي بؤرة النص ونواته الرئيسية، والتي تتفرع منها دائًما باقي المعاني والدلالات بأشكالها ومضامينها، ممّا يجعل المتلقي يحدّد مسار التأويل انطلاقًا من البؤرة التي مهما ابتعد عنها سيعود إليها من جديد من خلال معظم التشاكلات والتعالقات التي تحدّد بها هذه الحركة وحتى الأشكال البصرية الدائرية الموظفة في القصيدة.

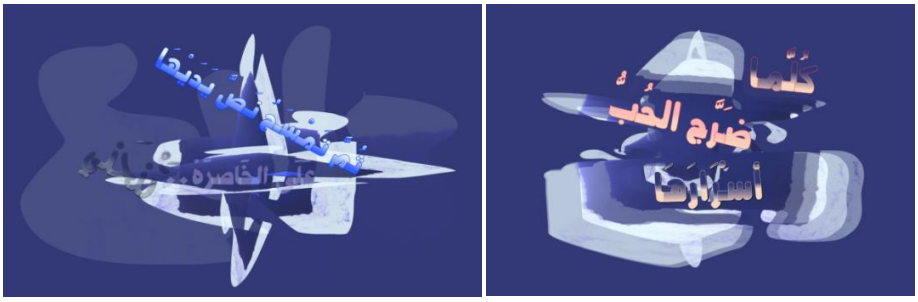
جمع الشاعر بين نوعين من الحركة في قصيدته، فهي من جهة حركة دائرية كما سبق وأن أسلفنا الذكر بأنها حركة تسير في اتجاه دائري، وهي حركة كل الموجودات في الوجود، وحركة الكون لذلك وبما أنّ الإنسان جزء من هذا الوجود فلا بدّ أن يسير في فلكه

---

[1] منعم الأزرق، رسومها الخيالية، قصيدة رقمية، الإصدار الأوّل، ماي 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] نواف قوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري، في البلاغة والنقد:مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2000، ص 337.

كغيره من المخلوقات، والحركة الثانية والتي تعتبر جزءا من الحركة الدائرية، بل وتنبثق عنها لتشكل أيقونة بصرية مثقلة بالمعاني والمركزة تركيزًا دلاًليا عميقًا، وهي الحركة الدورانية التي تعني دوران الشيء حول نفسه، "أو هي حركة الاستدارة والالتفاف حول مركز الجسم أو محور الحركة"[1] وهذا ما نجده على مستوى العلامات اللّغوية القائلة: "كلّما ضرج الحب أسرارها" و"ثم تمسح نص يديها على الخاصرة"[2] في محاولة للتركيز على موضوع معّين وفكرة ثابتة.



نلاحظ أّن التجسيم شائع في قصائد منعم الأزرق، وذلك في محاولة اقتصاد العلامات اللغوية وتعويضها بالأشكال البصرية والأيقونة لتأدية معان فلسفية ودلالات ميتافيزيقية تعّبر عن شساعة الأفكار وتأجج الأحاسيس المعبّر عنها، كما اختار الحركة الدائرية والأشكال الدائرية لتكون الأكثر استعمالاً منه، باعتبارها تعكس علاقة الذات الإنسانية بما حولها، وتنقل مختلف التواشجات والتعالقات بينها وبين الوجود الذي تدور في فلكه.

3/ تشاكل الخطوط والدلالة:

اعتمد الشاعر منعم الأزرق تقنيات عديدة في عرض قصائده، كما مزج بين الفنون البصرية واللّغة المكتوبة ليحقق سمة الأدب الرقمي التي تقوم على هذا التزاوج، لكن رغم

---

[1] https://www.spach.org.pl/11_04+9598.htm أمثلة عن الحركة الدائرية الموحدة.

[2] منعم الأزرق، رسومها الخيالية، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، ماي 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

اقتصاده في استعمال العلامات اللغوية مقارنة مع باقي الأشكال البصرية والأيقونية التي أولاها اهتمامه وذائقته الفنية، إلا أنّه اهتم بكيفية عرض هذه العلامات اللغوية في أشكال إبداعية زادت من جمالية النّص وإبداعه، مما جعلها تفرض معانيها شكلاً ومضمونًا، وقد تأتى له ذلك من خلال توظيفه لمختلف الخطوط العربية على خلفيتها التراثية، مما كان له الأثر الواسع على مستوى الدّلالة في الشعر الرقمي، حيث أضفت مختلف التشاكلات بين الخطوط الموظفة جانبًا جماليًا ينم عن خلفية ثقافية تراثية للشاعر، كما ساهمت في تشكيل اللغة المكتوبة وتحويلها إلى أيقونات بصرية مثلها مثل باقي عناصر التشكيل البصري للنص.

1/3 تعريف الخط العربي:

تعدّ اللغة العربية اللغة الوحيدة الزاخرة والغنية بمختلف السّمات والصفات التي قد لا نجدها في اللّغات الأخرى، فنجدها مثلاً تتميز بتعدّد المعاني للفظ الواحد، وكذلك جمالية التعبير الفني التي تعطيها نغمة ولحنًا بديعًا، فهي متعدّدة الأوجه والصفات، وكما نجد ذلك في مضمونها نجده أيضًا في شكلها على مستوى الخط والكتابة، هذا الوجه هو الآخر على قدر من الأهمية والجمال والذي يجعل منها أيضًا لغة خاصة ومتميّزة.

يعرف الخط العربي على أنّه: "رسم الحروف العربية رسمًا جميلاً، وإخراجه بصورة فنية رائعة يظهر فيها التناسق والتطابق والانسياب والتكامل، وقد عرّفه القلقشندي في كتابه صبح الأعشى: هو ما نتعرّف منه على صور الحروف المفردة وأوضاعها وكيفية ترتيبها"[1]

[1] حمود جلوى المغربي، نايف مشرف حمد الهزاع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، دار الشويخ، الكويت، ط 1، 1997، ص 09.

نلاحظ من خلال هذا التعريف أنّ الخط العربي تعدّى مفهومه البسيط، وهو الكتابة، أو ما يسمى بالوظيفة النفعية إلى مفهوم آخر مرتبط بالفن والإبداع، فنجده يميل إلى فن الزخرفة، لذلك أصبحت تزين به المساجد والمتاحف واللوحات الفنية...إلخ.

ولقد مرّ الخط العربي خلال رحلته الطويلة أي رحلة التطور بعديد المحطات، ممّا جعله ينقسم إلى عدّة أنواع، بل مجموعها هو إحدى عشر نوعًا، منها ما هو أساسي، ومنها ما هو فرعي، اشتقّ عن الأنواع الأساسية، لذلك نجد الخطوط العربية تنقسم إلى قسمين أساسيين هما:

- **الخطوط الأساسية:**

"وهي الخطوط التي ابتكرت من أصلها وأحكمت قواعدها وأصبحت متفرّدة بالشكل والتشكيل"[1]بمعنى أنّها رئيسية ولا تشبه بعضها البعض، لا في التكوين ولا التركيبة، وتتخذ أشكالاً قائمة بذاتها، وهذه الأنواع هي: خط الثلث، الكوفي النسخ، التعليق، الديواني، الرقعة، وهي أنواع معروفة في التاريخ العربي، منها ما كتب به القرآن الكريم، ومنها ما كان يستعمل في كتابة الشعر ورسائل الملوك...إلخ.

- **الخطوط المشتقة:**

وهي خطوط اشتقت من الخطوط الأساسية السابقة الذكر، فنجد مثلاً الخط الكوفي اشتقت منه أنواع عدّة منها: الكوفي المورّق، الكوفي المصغّر، الهندسي، المحلّى، الموصلي، وهذه الأنواع اشتقت حسب طريقة كتابتها التي تميّزها عن بعضها البعض،

[1] حمود جلوى المغربي، نايف مشرف حمد الفهزاع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، دار الشويخ، الكويت، ط 1، 1997، ص 09.

ومن بين هذه الخطوط المشتقة نذكر: خط الديواني[1]، الجلّي، خط المحقق، الإجازة، الطّغراء، المغربي، التاج.

2/3 تشاكل الخطوط:

عمد الشاعر منعم الأزرق إلى توظيف مختلف أنواع الخطوط العربية في قصائده الرقمية، والتي تشاكلت فيما بينها لتفصح عن دلالات ومعان عميقة تفوق مستوى الكلمة السطحي، ليغوص بنا في عوالم تراثية عربية تعكس أصالة المبدع وخلفيته، وكذا إيديولوجيته، التي مهما حاولت أن تواكب الركب الحضاري وخاصة من خلال الإبداع الرقمي، إلاّ أنّ ذلك جاء بلمسة عربية فريدة من نوعها، مّزت أسلوب صاحبها ومّزت الأدب الرقمي العربي من نظيره الغربي.

تمكّن الشاعر من التنويع في الخطوط وفي أشكالها في قصيدة "سيدة الماء"، حيث جاء عنوان القصيدة بخط الرقعة و"هو خط بسيط سهل يستخدمه الكثير من الناس في كتاباتهم اليومية، وهو من أصول الخطوط العربية، يمتاز بجماله واستقامته، وسهولة قراءته وكتابته على الرّقاع القديمة"[2]، لذلك فإن تسميته "بخط الرقعة" جاءت نسبة إلى كتابته على الرقاع القديمة، كجلود الحيوانات وأوراق النخيل وغيرها، ولأّنه من الخطوط البسيطة المتداولة في التواصل في شؤون الحياة الاعتيادية.

[1] ينظر: أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، دراسة، دار منشورات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2001، ص 60.

[2] أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، دراسة، ص 52.

تشاكل نوع الخط الموظّف مع ما تحيل إليه العلامات اللّغوية "فسيدة الماء" امرأة، والمرأة معروفة بالرقة والحنان واللّيونة واللّطافة، وكذلك خطّه بخط الرقعة الذي يحمل هو الآخر المواصفات نفسها، لتكتمل الدّلالة شكلاً ومضمونًا، فهذا التشاكل الحاصل بين نوعية الخط ودلالة العلامات اللغوية ساهم في إنشاء أيقونة بصرية جديدة تعتمد على ما يسمى بالتشكيل الخطي الأيقوني "بوصفه ضرورة طباعية وعنصر فضائي وعتبة من عتبات القراءة في سياقاتها، ولا سيما بعد تحوّل الشعر من مستوى الشفوية إلى مستوى الرؤية البصرية الذي يجعل العناصر الفضائية ذات دور حيوي في استقبال النّص"[1] وفك شفراته الدّلالية، انطلاقًا من تحديد الغاية والمقصدية من وراء توظيف هذا النوع من الخطوط ثم تحديد علاقته بالمتن والنص ومضمونه.

تنطلق التشاكلات الخطية في هذه القصيدة التي تبتدأ بخط الرقعة الموظف في العتبة، ليليها الخط الكوفي في المقطع القائل "تموت على العشب"[2] والذي يعدّ من أقدم

[1] عماد الدين البستاني خليل، ينابيع النص وجماليات التشكيل، قراءات في شعر بشرى البستاني، إعداد خليل شكري هياس، دار دجلة، ط 1، 2012، ص 162.

[2] منعم الأزرق، سيدة الماء، قصيدة رقمية، الإصدار الأوّل، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

الخطوط وأفضلها في مجالي الفن والزخرفة[1]، وقد جاء بحجم غليظ وواضح وبارز المعالم يوحي بتركيز الرؤية على فكرة معّينة تجعلنا نستشعر وجود صراع قائم بين متناقضات لا ندري كنهها ، حيث يتناقض هذا الشطر التي يتسم بالقوة والصّلابة والأصالة مع عتبة القصيدة التي توحي باللين والبساطة ليتمكن بذلك الشاعر من خلق فجوة دلالية بين المقطعين فقط من خلال تغيير نوع الخط وحجمه.

يعّد اعتماد التنويع في الخطوط خدعة بصرية تجعل المتلقي يرى صورة مختلفة في كل مقطع من مقاطع القصيدة وكذا خلق حركة وديناميةٍ في جسد النّص (القصيدة) تحّرره من قيود الجماد ورتابة التشكيل، ليبحر بنا في رحلة الكشف عن جماليات مضمرة في ماهية الشكل البصري المفعم بالتشاكلات الخطية واللّونية والحركية، مما يتيح لنا مساحة واسعة للتأويل وملء الثغرات الدّلالية المتروكة للمتلقي، ليقلص هو الآخر هذه المساحة بتأويلاته وقراءاته التي تلغي كل الحدود بين مبدع النّص ومتلقيه، فتظهر الذاتين في ذات واحدة تجد ملاذ أفكارها وأحاسيسها في قصيدة رقمية تنطق وتعبر شكلاً وصورةً وكتابةً.

يلعب الخط دورًا هامًا في تشكيل الفضاء الصّوري للقصيدة " كالخط الكوفي الذي يمثل بطبيعته اتجاهًا جماليًا وفنيًا خاصًا ومميزًا في المعرفة الخطية العربية بصورة عامة وفن الخط العربي بصورة خاصة"[2] فشكله يثير نوعًا من الخوف والرهبة، ليضع المتلقي أمام حقيقة مرة وصادمة، لكن لا يمكن الهروب منها أو تفاديها، إنها حقيقة الموت والفراق.

تعود من جديد العلامات الضوئية المتشاكلة مع خط الرقعة في الشطر القائل "سيدة الماء" ثم في قوله: "ما من سراب"[3] والمتناقضة في الآن نفسه مع الخط الكوفي لتبوح لنا

---

[1] ينظر: حمود جلوى المغربي، نايف مشرف الهزراع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، ص 27.

[2] محمد حنش، الخط العربي وحدود المصطلح الفني، ط 1، إدارة الثقافة الإسلامية، روافد، الكويت، 2008، ص 87.

[3] منعم الأزرق، سيدة الماء، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

بمعاني ودلالات "نابعة من قدرة الشاعر على الخلق من العلامات اللّغوية نفسها أشكالاً وخطكوطًا ومساحات لونية تجعل من قصيدته لوحة تشكيلية ناطقة"[1] تمتزج فيها التقنية الرقمية بالفنون الجميلة، وأساليب التعبير الأدبي وكذا التجارب الشعورية والكوامن الروحية التي أراد الشاعر أن يثبتها في جسد القصيدة.

تستمر التشاكلات الخطية التي عرضتها قصيدة "سيدة الماء" في التوالي والتمازج مع بعضها البعض للإرتقاء بالدلالة إلى أعلى مستوياتها، إذ يظهر الشطر القائل "يدثر عفتها"

بخط الرقعة كذلك، لكن بشكل مختلف عن سابقه، ليبرز ذلك التباين القائم على مستوى المعنى ليصحبه تباين على مستوى الشكل أيضًا ضمن أيقونة بصرية تحدّد كيفية التأويل المتعدد والمفتوح.

ننتقل الآن إلى الشطر القائل :"قد تمر على القلب كوكبة جنود الفراعنة الأقدمين"[2] في حلة تكتسي طابعًا تراثيًا أصيلاً، يظهر فيه تمازج وتشاكل الخطوط المتنوعة والمسايرة

[1] تفاعلات المرئي والمكتوب في قصيدة عبد المنعم الأزرق الرقمية، مقاربة سيميائية (قطار الذاهب إلى ...القصيدة، مجلة مقاربات، المجلد أ-ع1، 2021، ص 145.

[2] منعم الأزرق، سيدة الماء، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

لماهية المعنى ضمن علاقة دلالية تعمل "على المزاوجة بين العلامات اللّسانية وغير اللسانية، تمثل ظاهرة بارزة في الشعر التفاعلي الذي يتمركز على نموذج واحد في المزاوجة القابلة للتغيير في أية لحظة، إذ تبدو للوهلة الأولى أنها أشطر غير قابلة للقراءة لانفصالها وتشظيها، لكن مع جمع الشظايا المتعاضدة، على تكوين خطاب مكثف تتبدى أشكال تكوين الرسالة من جديد"[1] من خلال اعتماد توظيف توليفة من الخطوط الممزوجة والألوان التي عكست درجات المعنى ومراتبه.

جاءت عبارة " قد تمر على القلب كوكبة "[2] بخط الرقعة الذي يدلّ في هذا المقام على معاني الرقة والحنان، وكذا التعبير على الأحاسيس المرهفة والمشاعر المتأججة، حيث رافق هذا النوع من الخطوط كل الأشطر الشعرية التي تعّبر عن الأحاسيس والمشاعر، كما وظّف عند ذكر المرأة (سيدة الماء) باعتبارها رمز للأنوثة والرقة والجمال في حلة جعلت من القصيدة ذات " قيمة جمالية تسعى من خلالها إلى تعزيز الإشارة اللغوية عبر إشارات غير لغوية وبخاصة علاقة الشعر بالرسم، والفن التشكيلي، فأفضل الشعر ما ازدحمت فيه الصور الفنية وكثرت وانسجمت مع الدّلالة، وتراسلت الحواس فنّيا وإبداعًيا في رسم الصور الأدبية على نحو إشاري تحقيقًا للوظيفة الجمالية"[3]، باستثمار معطيات

---

[1] خيرة بن ضحوى، [المرئي والمسموع في قصيدة سيدة الماء]، مجلة جذور، ص 301.

[2] منعم الأزرق، سيدة الماء، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[3] شفق يوسف جدوع، ناهضة، اللغة العربية والوسائط الإلكترونية، إشكالية الأدب الرقمي التفاعلي مثالاً، (نص إلكتروني): .http.google.dz/ ?gws-rdcrfei-xy1huis7yhsnoapgwmjai ص 8.

اللغة ذاتها في القدرة على التشكيل والتبلور في حدود الزمكان والمكان لتؤثث لأبعاد الأيقونة بأحجامها ودرجاتها المختلفة، والمتشظية في الفضاء النصي، ومن ثمة يعيد التأويل للم شتاتها وشذراتها.

وردت عبارة "جنود الفراعنة الأقدمين"[1] بخط مختلف تماًما عن سابقه، وهو خط النسخ المطبعي الذي يعدّ "خطًا مبتكرًا يستعمل في عناوين الصحف"[2] لأنّه واضح ومقروء كما

يتمّيز بنوع من الرسمية لذلك يبعث على الهيبة والوقار وقد سمّي "بالنسخ لكثرة استعماله في نسخ الكتب ونقلها، كما يساعد الكاتب على السير بقلمه بسرعة أكثر من غيره"[3] وهو من الخطوط المطواعة التي يمكن تكييفها مع أي نمط وأي فضاء توضع فيه، لذلك تمكن الشاعر من تكييفه مع المعاني المقصودة، فإذا ما تحدثنا عن الجنود فإّنا نتحدث عن النظام والانضباط وحسن الترتيب مع توافق جميع عناصر المحتوى اللغوي، ولا سيما إذا قلنا حضارة الفراعنة، فإنّ الحديث هنا يتطلب وقفة تأمل وتفكير عميق في هذه الحضارة العريقة التي عمّرت آلاف السنين بفعل قوانينها الصارمة ومبادئها الثابتة في تسيير شؤون الحياة..

يعدّ توظيف خط النسخ في هذا الصدد توظيفا يتلاءم فيه ظاهر الصورة مع باطنه ليعّبر، أولاً عن قدمها وثانيًا لينقل لنا ذلك الشعور بالانبهار بعظمتها ووقارها، لكن ما يثير

[1] منعم الأزرق، سيدة الماء، قصيدة رقمية.

[2] كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي، دار مكتبة الهلال، ط 1 1999، ص 138.

[3] محمد حنش، الخط العربي وحدود المصطلح الفني، ص 46.

فينا روح التساؤل هنا: - ما علاقة هذه العلامات اللّغوية فيما بينها وما الداعي إلى تشاكلها وتداخلها شكلاً ومعنى ودلالة؟.

يمكن القول أنّ الشاعر عمد إلى ذلك ليبحر بنا في أزمنة غابرة من تاريخ الانسانية من خلال هذا " الترجيع نستطيع أن نعيش تجربة الرنين وترجيعات الصدى وذكريات ماضينا، لكن الصورة الشعرية لمست الأعماق قبل أن تحرك السطح، فالصورة الممنوحة لنا من خلال قراءة القصيدة تصبح ملكنا بالفعل، فتتجذّر في داخلنا"[1] لتوقض خيالاتنا وتفاعلاتنا إبداعًا وتلقيًا، ولأنّ ماضينا مليء بالحنين والأنين، كان لا بدّ للقصيدة الرقمية أن تستوعب ذلك، كما لا يخفى على الأذهان أنّ مكانة المرأة في الحضارة المصرية القديمة مكانة ممّيزة، حظيت بالوقار والقداسة ورمزت لكثير من الأمور العقائدية والفلسفية، لينتهي بالأمر لأن تكونت رمز الجمال والحب.

يستمر الشاعر في اللّعب على أوتار الخطوط العربية التي أعطته فرصة للتعبير بحرية، ووفرت عليه عناء توظيف أشكال بصرية أخرى، كما مكّنته هذه الانسيابية للغة وزئبقيتها من التلاعب بأشكال وفق ما يخدم الدّلالات النّصية وجوهر الخطاب الشعري للتتوالى بعد ذلك العلامات اللّغوية التي مفادها "ولكن مكر المرايا، على سقف أحلامها"[2]

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر، غالب علسا، دار Ktabing، د ط، 2000، ص 22.

[2] منعم الأزرق، سيدة الماء، قصيدة رقمية، الإصدار الأوّل، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

بالخط الكوفي الذي يكسر الأجواء السابقة أو يزيدها حدّة وقساوة نابعة من حدّة المعنى ومكره، كذلك ولأنّ الخط الكوفي أقوى في بنيته من خط الرقعة وخط النسخ، إلّا أنّه تشاكل معهما ليعكس من خلاله الشاعر ذلك التدّرج الدّلالي من الأسفل إلى الأعلى أو العكس.

عزّز "منعم الأزرق" منطقه الشعري بالاعتماد على التنويعات الخطية ليخلق بذلك "متحولات دلالية زئبقية، متحولة على الدوام في دوالها ومدلولاتها، فهو يتحول في أنساقه الشعرية من دلالة إلى أخرى، ومن رؤية إلى أخرى، في تناسل إيحائي دلالي مستمر، وفي تنويع دلالته وتتابع إيحاءاته إلى أن تصل القصيدة إلى ذروة تكثيفها الدّلالي، الذي يعكس مهارة إبداعية فنّية في طريقة التشكيل الشعري"[1] والخطي على حد سواء لتستمد العلامات ا للّغوية دلالاتها الرمزية من الشكل البصري الذي خطّت به، لتعّبر عن تجذّر المكر والخداع في تاريخ الإنسانية، فهو قديم قدم هذه الخطوط أو أعمق بكثير، ليبرز مدى ملازمة المكر لحياة الإنسان وطموحاته، فغالبًا ما يتربص بنا مكر الماكرين ليحول دون تحقيق الأحلام والطموحات التي تبقى مجرّد مصابيح تنير من بعيد بعيد ولا يمكن بلوغها أو الإمساك بها.

تتغير فجأة أجواء القصيدة وتنقلب من الحزن والكآبة إلى حالة من التفاؤل والسعادة التي أضفيت على الفضاء النصي بمسحة ضوئية تزهر في أرجاء القصيدة وأفضيتها لتولد عنها العلامات اللّغوية القائلة: "يتفتت حبًّا، كزهر الحليب، براديو الحبيب"[2] حيث يظلّ التشاكل الخطي الأيقوني ملازمًا للعناصر الّنصية في القصيدة.

---

[1] عصام عبد السلام شرتح، شعرية المتغيّر الأسلوبي في شعر حميد سعيد، د ط، دار الخليج للنشر والتوزيع، 2017، ص 46.

[2] منعم الأزرق، سيدة الماء، قصيدة رقمية، الإصدار الأوّل، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

ليتشاكل خط النسخ في العلامات القائلةيتفتّت حبً ا" مع خط الثّلث في باقي العلامات اللّغوية كزهر الحليب، براديو الحبيب، والذي يعدّ من أجمل الخطوط وأصعبها كتابة، "كما أّنه أصل الخطوط والميزان الذي يوزن به إبداع الخطاط، كما استعمل خط الثّلث في تزيين المساجد والمحاريب، وبدايات المصاحف، واستعمله الأدباء والعلماء في خط عناوين الكتب وأسماء الصحف والمجالات اليومية وبطاقات الأفراح، وذلك لجماله ولاحتماله الحركات الكثيرة في التشكيل، سواء كان بقلم رقيق أو عريض"[1] وهذا الخط هو الآخر فيه من الجمال ما يجعله يستخدم للزينة والزخرفة، فنتج عن استعماله لوحات وأشكال بديعة، كما تأثر أيضًا بمبدأ التطور فانقسم إلى نوعين هما الثّلث العادي والثّلث الجلي.

استعمل هذا الخط بشكل مبسط ودون تمثيل مع هذه الأشطر، وقد جاء بألوان زهرية أضفت حركية وخفة على الأجواء بعد أن أثقلتها الهموم والمآسي، حيث أصبحت بذلك القصيدة حافلة "بالمتحولات البصرية، وهذه المتحولات أشبه بالفواصل البصرية التي تترك الجمل أو الصور في وضع التفعيل البصري، ليتحدّث القارئ أثرها البصري الممغنط بالإيحاء والدّلالة"[2] فيتفاعل معها شعوريًّا وفكريًا، حيث تؤدي مختلف التشاكلات الخطية

[1] ينظر: حمود جلوى المغربي، نايف مشرف الهزاع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، ص 27.

[2] عصام عبد السلام شرتح، شعرية المتغير الأسلوبي في شعر حميد سعيد، ص 48.

على مستوى بناء القصيدة، إلى حدوث مفارقات وتباينات على مستوى الشكل والدّلالة فتصل إلى المتلقي بشحنة دلالية مكثفة، ومثقلة بالرّمزية والإيحاء.

تتسارع وتيرة التشاكلات الخطية وتتواتر من شطر لآخر بحركة متناوبة تؤسس لعلاقة خاصة بين مجمل العناصر البصرية الموظّفة، حيث نجد الشطر القائل: "كلما الناس ناموا"[1] بخط حر ينم هامشية المعطى البصري المقدّم، وبمركزية الذات المقابلة

لباقي الذوات النائمة أو الغافلة التي لا تريد أن تبصر عين الحقيقة، حيث يظهر ذلك في لوحة تشكيلية أو علامة بصرية قائمة على التنويع في الخطوط باعتبارها مادة للرسم والتشكيل، دون الحاجة إلى توظيف أشكال أخرى، حتى تبقى دالة على نفسها وناطقة بمكنونات القصيدة، التي أصبحت "ملفوظًا بصريًا مركّبًا ينتج دلالاته استنادًا إلى التفاعل القائم بين مستويين مختلفين في الطبيعة، لكنّهما متكاملين في الوجود والماهية، هما العلامة الأيقونية والعلامة التشكيلية"[2] المتكاملان في التعبير عما هو مهمل بالنسبة للشاعر وما هو مركزي وثابت أيضًا بالنسبة له.

يختفي الخطاب السابق في حالة من الضبابية ليظهر خطاب آخر يتشاكل معه في الدلالة ويتباين معه في الشكل، إذ وردت العلامات اللّغوية القائلة: "ستصحو مواجدها

[1] منعم الأزرق، سيدة الماء، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] ريجيس دوبري، [سيميولوجية الأنساق البصرية]، ص ص 09-10.

خلف نهر جرى"[1] متشاكلة بين خط الرقعة والخط الكوفي لتجمع بين دلالة الخطين في فضاء واحد وسياق واحد.

ستصحو مواجدها / خلف نهر جري

↓ ↓

خط الرّقعة الخط الكوفي

تتمازج معاني الرّقة والضعف والهوان للذات التي تقلبها المواجع والناس نيام، حيث احتوى خط الرّقعة هذه المعاني لتظهر في شكله وثوبه مع معاني القوة والبأس الشديد للمؤنس المواسي، الذي يكون عادة أقوى من الناحية النفسية من نظيره المتألم، وهو النهر الجاري الذي احتواه الخط الكوفي ليظهر في شكل وبحجم غليظ يخدم دائمًا الدلالة السابقة بالذكر.

تعدّ تقنية التلاعب بأنواع الخطوط وفق ما يخدم الدلالة النّصية من بين التقنيات التي تسّهل تلقي الابداع الرقمي، وفك شفراته الدّلالية وكذلك تيسر مسألة التأويل فيه، ذلك أنّ هيئة الخطاب يقصد منه التواصل بأي حال من الأحوال أو يعني بالمقابل كل ملفوظ يكون بين متكلم ومستمع، حيث يكون لدى الأول الرّغبة في التأثير في الثاني، بصيغة

[1] منعم الأزرق، سيدة الماء، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

وبهيئة معّينة، ومع اختيارات لأنواع الخطوط، والألوان المتعالقة كتعالق الخطابات مع نفسها"[1]، تتوالى باقي الأسطر الشعرية أو العلامات اللّغوية، وبالخط الكوفي:

" كلما الأرض ضاقت

تكون

شفاه السّويرة

ذاقت...

وبأحجام متفاوية حسب أهمية العلاقة الدّلالية التي تجمع بينها، والتي مثّلت خلاصة المفارقات الشكلية والمضمونية، وحتى الشعورية والفكرية التي رافقت الذات منذ بداية القصيدة وسارت بها في أغوار ومجاهيل وجودية، وبين تقلبات الألم والأمل لتصل إلى حتمية التذّوق للتمييز بين مرّ الحياة وحلوها.

قام الخط الكوفي في الأشطر الأخيرة من القصيدة "بحسم الصراع التشكيلي الذي يقوم عادة بين عنصري (الشكل والأرضية) لصالح الشكل الذي فرض سيادته المطلقة على الفضاء النّصي، والذي يوحي بأهمية هذا الدّال على الصعيد النّصي"[2] ممّا يؤسس لميزة خاصة للقصيدة الرقمية التي تتفرّد عن باقي الأنواع الأخرى، بخاصية الاستناد إلى الشكل كدعامة أساسية لخدمة بنية المضمون، وإظهاره في صورة جلية بدل إضماره بين الأسطر الشعرية مكبوت الدّلالة والمعنى، ممّا بسّط الطريق أمام الشاعر الرقمي ليبوح عن مكنونات ذاته بمختلف الطرق والأساليب ولا يقتصر على المكّونات اللّغوية فحسب، وهذا ربما ما جعل القصيدة الرّقمية مرتعًا خصبا لتمازج وتشاكل مختلف الفنون والمجالات،

[1] ينظر: خيرة بن صخوى، المرئي والمسموع في قصيدة "سيدة الماء" لمنعم الأزرق، مقاربة سيميائية تأويلية، ص 306.

[2] خليل شكري هياس، القصيدة السّيرذاتية: بنية النّص وتشكيل الخطاب، ص 117.

لتتراقص في الفضاء النّصي معبّرةً وناطقةً بدلالاته ومعانيه، في أشكال بصرية تضفي الحركية والحيوية على جسد النّص، وتبرزه إلى الوجود كمولود جديد ينمو بتأويلات وقراءات متلقية.

ساهم التشاكل الخطي في بناء الدلالات الجزئية والدلالة العامة لقصيدة "سيدة الماء"، وكذا إبراز " الرؤية الشعرية العميقة التي تعمل عليها التجربة الشعرية عمومًا، والقصيدة خصوصًا، لا بدّ لها من أن ترتسم خطى واضحة تستند إلى مقولة شعرية داخل فضاء الرؤية الذي يثير إمكانات الدّوال لصناعة الموقف الشعري"[1] ضمن تركيبة تستدعي فتح دلالات متنوعة لا يمكن حصرها في قراءة واحدة، بل تستوعب كل القراءات على حسب خلفية المتلقين، هكذا استطاع الشاعر" منعم الأزرق " أن يجعل الخط عنصرا أساسيا في تشكيل صور قصائده الرقمية، باعتبار أنّ " الخط العربي فن خاص ومستقل ومتميز، تقوم فنّيته على العلاقة العضوية بين هندسة الخط **(Script)** بوصفه صورة الحرف المحدّدة بأصول وقواعد ونسب وعلاقات معيّنة، وبين موسيقاه البصرية المتحركة باتجاه التأليف والتشكيل والتكوين غير المحدود"[2] وبذلك تصبح الحركة خاصية موجودة في نوعية الخط أساسًا.

أضفى ذلك التمازج بين الخطوط مسحة جمالية وفنّية على شكل القصيدة، حيث ألغى رتابة الرؤية التي قد يألفها المتلقي من بداية القصيدة، لكن هذا التنويع ساهم في خلق صورة متجدّدة باستمرار، جعلت المتلقي ينجذب في كل مرة للكشف عن أغوار المستور بين ثنايا القصيدة كما ينّم ذلك عن الخلفية الثقافية والتراثية للشاعر التي جعلته يجمع بين

---

[1] فليح مضحي السامرائي، جوهر النّص الإبداعي من آفاق الرؤية إلى كثافة الدّلالة، ط 1، دار عنيداء للنشر والتوزيع، 2016، ص 106.

[2] محمد حنش، الخط العربي وحدود المصطلح الفّني، ص 135.

الجانب الحداثي والحضاري للقصيدة الرقمية مع الجانب التراثي الأصيل للغة المكتوبة بها، مّما يمنح القصيدة الّرقمية العربية روحًا خاصة بها من روح مؤلفها، ومن روح مجتمعه وبيئته، فالشاعر حقا ابن بيئته.

الفصل الثالث

سيميائية الجوهر في رقميات منعم الأزرق

الفصل الثالث : سيميائية الجوهر في رقميات منعم الأزرق

المبحث الأول: خطاب المعنى في رقميات منعم الأزرق

1- تشاكل الموسيقى بين الشكل والمحتوى

1-1 مفهوم الموسيقى

2-1 تشاكل الموسيقى والصورة

3-1 تشاكل الموسيقى مع المحتوى

2- التناص الموسيقي

2-1 مفهوم التناص

المبحث الثاني: سيميائية الملفوظ في رقميات منعم الازرق

1- التناص الداخلي والخارجي بين قصائد منعم الأزرق

1-1 مفهوم التناص وأنواعه

2-1 التناص الداخلي

3-1 تناص الأشكال الدائرية

4-1 التناص اللوني

5-1 التناص الخارجي

2- جوهر الملفوظ في رقميات منعم الازرق

2-1 الرمز الصوفي في رقميات منعم الأزرق

- حجر البهت
- رمز الخمرة
- رمز الغربة
- رمز المرأة
- رمز الحيوان
- الرمز الطبيعي

3- المربع السيميائي لرقميات منعم الأزرق

المبحث الأول: خطاب المعنى في رقميات منعم الأزرق

يعدّ الحديث عن الخطاب أو المعنى في الشعر الرّقمي، حديث يتطلب دراية بمعالم الشكل والمضمون في القصيدة الرّقمية ليتمكن المتلقي من فك الشفرات الدّلالية التي تقوم على المزاوجة بين ماهية العنصرين في تشكيل جوهر الخطاب الشعري، ومّما لا شكّ فيه أنّ خطاب المعنى في قصائد منعم الأزرق تتعدّد معالمه وفق مقومات القصيدة لديه، والتي تشمل الفضاء الصّوري بما يحمله من عناصر تشكيلية ولغوية، والمحتوى الدّلالي الذي يقتضي بث رسالة معّينة من خلال هذا الشكل البصري، إضافة إلى مكّونات أخرى تخدم المكّونات السابقة، ولتجعل من الّنص الرقمي نصًّا متميزًا عن باقي الّنصوص، هي المؤثرات البصرية كالحركة مثلاً، والمؤثرات الصوتية التي تستدعي توظيف الموسيقى بمختلف أشكالها وأنواعها لتتماشى مع الحركة الموظفة والأشكال وحتى العلامات اللّغوية خالقة بذلك صورة فّنية يتفاعل فيها كل ما هو مكتوب ومرئي ومسموع، تبث إلى المتلقي كجسد واحد وكل متكامل في وحدة وانسجام.

تجاوز مفهوم الخطاب في القصيدة الرّقمية عنصري اللفظ والمعنى في تحديد دلالته وإمكانيات التأويل في الّنص الأدبي، إلى عناصر أخرى تختلف في طبيعتها ومجالاتها عن العناصر السابقة، ليصبح خطاب المعنى في هذه الحالة أشمل وأعم، لأّنه يعنى بتفسير كل ما هو لغوي وغير لغوي، بل يلج إلى عالم من العلامات الجامدة والمتحركة المتشاكلة فيما بينها والمتعالقة لتؤسس لكيان القصيدة الرّقمية وخصائصها التي تميزهاعن غيرها من أنواع القصائد الأخرى، لتتحول بذلك إلى كيان متميزيعبّر عن لمسة إبداعية وجمالية تربط علاقة دلالية مع مختلف الفنون، متجاوزةً حدود اللفظ والمعنى في التأويل، حيث منحت حرية الإبداع والتأليف لصاحب الّنص، كما منحت حرية التلقي والإيجاز

والتأويل لمتلقي النّص، لأنّه نص زاخر وثري بالترتيبات الدّلالية، ممّا يمكن قراءته من حيث شاء المتلقي، فلا يفرض عليه قراءة نمطية أو أحادية بل هي متجدّدة باستمرار.

1/ تشاكل الموسيقى بين الشكل والمحتوى:

1/1 مفهوم الموسيقى:

تعرف الموسيقى على أنّها "نوع من أنواع الفنون التي تهتم بتأليف وإيقاع وتوزيع الألحان، وطريقة الغناء والطّرب، كما تعدّ علما يدرس أصول ومبادئ النغم من حيث التوافق والاختلاف، فهي لفظ ينتمي إلى أصل يوناني، وأطلق على الفنون الخاصة بالعزف على الآلات الموسيقية والطربية، واشتقت موسيقى اللّاتينية من الكلمة "موس" وهي آلهة اليونان للفن"[1] ، وتعدّ الطبيعة هي السابقة بإنتاج الموسيقى قبل الإنسان، ولّما كان هذا الأخير يرتاح لسماعها حاول واجتهد في صنع آلات موسيقية تمكّنه من إنتاج الأصوات والنغمات التي تريحه وتلائم حالاته النفسية، حتى يرفّه عن نفسه ويتخلص من المشاعر السلبية، لذلك تسمى الموسيقى "غذاء الروح"، وفي الوقت نفسه ينزعج ويتهرّب من الأصوات الخشنة والمتنافرة وغير المتناسقة في الشّدة والدرجة لأنّ النفس لا تهوى ذلك، "فيصبح الصوت فيها نغمة حينما تتكّرر النبضات الهوائية التي تحدثه على فترات منتظمة، أّما إذا لم يتحقق هذا التكرار المنتظم للموجات فإنّ الصوت يصبح مجّرد ضوضاء"[2] لا تتماشى ونفسية الإنسان الميالة للأصوات العذبة كصوت الماء، والمطر، وتغريد العصفور على الشجرة.

وهي نوعان: موسيقى طبيعية تعتمد على الأصوات الطبيعية وموسيقى اصطناعية تعتمد على الآلات الموسيقية لإنتاج معزوفاتها.

---

[1] هبة الطّباع، تعريف الموسيقى، 25: 22 مارس 2021، موضوع : mawdoo3.com .

[2] جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، تر، محمد مصطفى بدوي، جمعية الرعاية المتكاملة المركزية، هيئة الكتاب، [د.ط]، [د . س]، ص 118.

1/2 تشاكل الموسيقى والصورة:

يعدّ توظيف الموسيقى في القصيدة الرّقمية، عنصرا لا يمكن الاستغناء عنه، لأنّها غالبًا ما تترافق وتتشاكل مع معطيات التشكيل الأيقوني، لتساهم هي الأخرى في بناء الدّلالة النّصية وإبراز مختلف التشاكلات والتعالقات القائمة بين الفضاء الصوري والفضاء النّصي التي وظّفها الشاعر، حيث تتمازج الحركة واللّون والخيال والواقع، لأنّ للموسيقى دور فعّال في جذب انتباه المتلقي والانتقال به من عالمه الواقعي إلى عالم القصيدة الافتراضي.

وظّف الشاعر "منعم الأزرق" موسيقى قائمة على المزج بين الأصوات الطبيعية والأصوات الاصطناعية في قصيدته الرّقمية "سديم يفتك بالحجاب"[1]، ليخلق بذلك مقطوعة

2

موسيقية تمثل " تيمية أو علامة فاعلة، وحقلاً من حقول الدّلالة، وبغيابها تغيب نسبة كبيرة من العمل الفّني"[3]، لأنّ هذه الأخيرة تشكّل دعامة أساسية في تكوين الصورة السمعية التي تسير بالموازاة مع الصورة التشكلية، وبفضل ما تمتلكه الموسيقى من تأثير على المتلقي يجعلها أكثر بلاغة في تأدية المعنى، وقراءة النصوص المزاوجة لها، ومن خلال

[1] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013.

[2] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[3] جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ص 119.

التشاكل بين المقاطع الموسيقية والعلامات اللّسانية وغير اللّسانية يمكن أن تتشكل لنا صورة متكاملة العناصر ومتنوعة الخصائص، فيها من السمعي، البصري والحركي.

استعمل الشاعر مقطوعة موسيقية عزفت على السلم "دو" الكبير **(gamme DO+)**، والسلم في الموسيقى هو عبارة عن تتابع النغمات صعودًا وهبوطًا ويتكون من سبع درجات نغمية وهي: دو، ري، مي ، فا، صول، لا، سي، أّما العلامة الثامنة فهي جواب العلامة الأولى وتحمل التسمية نفسها "دو" **(DO)**، والعلامة القياسية نغمًا والمتعمدة تقع على السلم الّرابع من آلة البيانو، لذلك تعتبر علامة **(دو 4)(DO 4)** العلامة القياسية، وعليه فسلسلة العلامات السبعة والمسماة "أوكتاف" من "دو" إلى "سي" تتكّرر وصولاً إلى ثمانية أوكتافات ضمن الحدود المسموعة نغمًيا للأذن البشرية"[1] والتي تتيح لنا استيعاب مختلف الأصوات على تنوع درجاتهاوأنواعها، وحتى طبقاتها.

تستقطب هذه المقطوعة أذن السامع وتشّده إليها، فتخلق بذلك أجواء مرحة وترنيمة للّروح تترافق مع العلامات اللّسانية والمتشاكلة معها، حيث نلاحظ أّن المقطوعة عزفت بطبقة متوسطة إلى مرتفعة أحيانًا على " آلة البيانو" "كلافسا" الممزوج مع صوت القيثارة، والكمان، وآلة فيولون سال (تشيلو)"[2] حيث ساهمت هذه التوليفة والجمع بين الآلات الموسيقية في إنتاج مقطوعة موسيقية تتناسب مع أجواء القصيدة وجعلتها أكثر خفة وحيوية، كما كسرت عنها رتابة الشعور والوحدة، لتسافر بنا في أجواء حالمة وخيالات من أحاسيس رومنسية تجعل المتلقي يطرب لسماعها، فيزداد تركيزه وتفاعله مع القصيدة الّرقمية، وحتى يتهيأ له استقبال هذا الإبداع الشعري، وبالتالي يستمتع به، وبفضل ما

[1] ينظر: سلم موسيقى، معرفة www.marefa.org

[2] تعلّم أسماء الآلات الموسيقية بالعربية مع #instrumentsmusicaux# www.youtube.com lo3omokids

تملكه الموسيقى من تأثير تعمل على إدخال المتلقي في جو القصيدة وتحقق مبدأ التفاعل معها.

انطلقت موسيقى القصيدة بالموازاة مع حركية القصيدة، لتظهر معها في انسجام وتوافق تام، حيث بدأت بطبقة منخفضة على ذات السلم المذكور لترتفع شيئًا فشيئا، وكأنها صوت القصيدة المكبوت، أو الذات لتنطق بهدوء ثم يعلو صوتهالتعبّر عن مكونات ذاتها، هكذا استطاع عازف الموسيقى أن ينتقل ببطأ في سلم "DO" الكبير بين ثلاث طبقات موسيقية في الآن نفسه (الطبقة المنخفضة، المتوسطة، والمرتفعة) مما ينتج عن ذلك مقطوعة تتمازج في تشكيلها الألحان والنغمات، مع توفر شرط الانسجام والتناسق بين الأصوات حتى لا ينزعج المتلقي أو يشعر بالّشاز فيتعكّر جّوه، ممّا يؤثر سلًبا على عملية التلقي للقصيدة الّرقمية، وبالتالي فهمها وتأويلها، حيث أّنه للعامل النفسي دور كبير في تحقيق ذلك، بل أّن غاية الشعر التأثير في النفوس، ويظهر جليًّا أّن القصيدة الّرقمية عملت على تحقيق هذه الغاية بكل الوسائل والوسائط المستثمرة من صوت وصورة وخط وحركة وموسيقى.

ترسم ملامح العلاقة القائمة بين الشكل البصري المقّدم لنا في هذه القصيدة مع الموسيقى الموظفة ضمن مختلف التشكلات والتعالقات بين العنصرين، إذ يظهر ذلك في وتيرة النغمات الموسيقية المسايرة لحركة العلامات اللغوية وخاصة الحركة الدائرية وحركة تشظي العلامات على فضاء النص الشعري، كما نلاحظ ارتفاع الصوت مع العلامات المكتوبة بخط غليظ، بينما ينخفض ويهدأ مع العلامات المكتوبة بخط رفيع أو متوسط ممّا يساهم في دلالة الخطاب الشعري وإيقاعات مختلفة ومنتظمة، حتى تتشكل مقطوعة متناسقة النوتات تلعب دورًا هاًما في تحقيق الاستقرار والهدوء النفسي، ولأّن "الإيقاع في

أبسط صوره حركة منتظمة كضربات القلب، حركة يحدّدها قانون ثابت، وأي حركة لا يحدّها هذا القانون ليست أكثر من مجرّد فوضى"[1] وعلى هذا المنوال اختار الشاعر أصوات مقطوعته التي هي عبارة عن نغمات متفاوتة الشّدة والدّرجة، حتى تكون متناسقة مع شكل القصيدة، ومساهمة في بناء الدّلالة بالموازاة مع هذه الأخيرة.

تكّونت الصورة من خلال مزج أصوات الآلات الموسيقية والعلامات اللّسانية والألوان المتباينة بين الحارة والباردة، لتخلق بذلك أيقونة جديدة تتحدّد لتوجه المتلقي نحو الخطاب الشعري المكتوب والمترافق مع الأنغام الموسيقية المتباينة هي الأخرى في السّرعة والشّدة لذا " تعدّ سرعة الدقات المنتظمة هي المحدّدة لمقام الأنغام والذي يميّز صوتين من نفس المقام والحدّة هو اختلافهما في مدى تعقيد الموجات في الهواء" حيث يوجد لكل صوت من الأصوات خصائص ومميزات تظهر من خلال اصطدامه مع الهواء، لتحقق ذلك التباين الذي يفرّق بين صوت وآخر وبين نغمة وأخرى، وفي الوقت نفسه تحقق التشاكل بين اللغة البصرية واللغة المسموعة في أيقونة واحدة تحمل ملامح العنصرين على قدم المساواة حتى لا يحس المتلقي بطغيان طرف على الآخر.

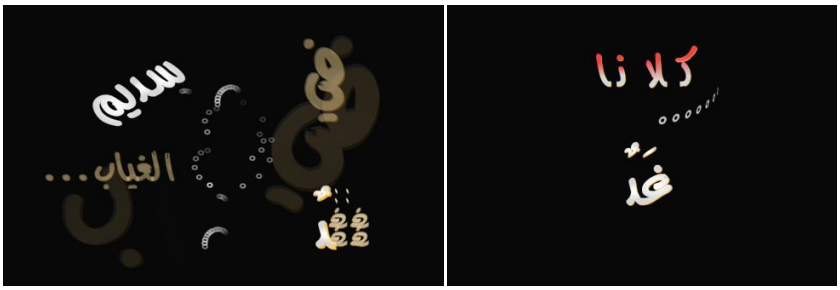
نلاحظ اعتماد الشاعر للنبر البصري في القصيدة ليتبعه بذلك نبر صوتي على مستوى الموسيقى، فالشطر القائل: "كلانا غد"[2] جاء بخط رفيع، بينما الشطر الذي يليه " في سديم الغياب"[3] جاءت بخط غليظ، لتحقق بذلك "طريقة الكتابة إثارة لوعي القارئ"[1] ، إذ يصبح

---

[1] باسم مصطفى الشمالي، عبد الله السيد [مفهوم الحركة في فن النحت الحديث]، مجلة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد 29، ع1، 2013، ص 727.

[2] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[3] المرجع نفسه.



2

التلاعب بالعلامات اللّغوية مهدمًا لأشكال وبانيًا لأشكال أخرى، في صورة تؤدي مقصدًا معينًا، والحركات المتماوجة والدائرية وحتى الأفقية (الخطية)، وكذلك الحركة الخفية والظاهرة منها، تتشاكل مع النوتات الموسيقية في المقطوعة، لتتحّول العلامات اللّسانية من مقروءة إلى بصرية، أي أيقونات مشكلة للفضاء الصّوري في القصيدة الرّقمية " التي تقّدم أكثر من مستوى، وعيًا عميقًا بحيثيات اشتغال الفضاء للّنص، سواء فيما يتعلق بتوظيف الخط أو الأشكال البصرية الأخرى"[3] وصمت الصورة وسكونها ما هو إلا كلام مسكوت عنه تؤديه الحركة واللّون والصوت معًا، ليتشكّل خطابًا فوتوغرافيًا يمكن القول أّنه خطاب شعري مكثّف ومضاعف كلما ازدادت التّقنيات السمعية والبصرية تكوينًا.

يظهر في فضاء القصيدة مجموعة من النقاط التي تشكل ثلاثة أسطر تتماوج صعودًا وهبوطًا كأمواج البحر، مترافقة مع الأصوات الموسيقية السابقة، وهي أصوات اصطناعية

[1] موس ربابة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، ط1، مؤسسة حمادة للّدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، 2000، ص 167.

[2] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[3] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 227.

1

ناتجة عن عمل الآلات الموسيقية، لتتخللها في هذه المرحلة أصوات طبيعية تضفي شيئًا من الواقعية على الفضاء الصوري والسمعي للقصيدة، وهي أصوات طائر اللّقلق التي رافقت سيرورة القصيدة، كعلامة رمزية "فاعتبار اللّقلق طائر موسمي مهاجر لا يستقّر له الحال في مكان، فيكون المرموز إليه إذن هو الشاعر نفسه"[2] الذي لا يعرف معنى الاستقرار الرّوحي والمكاني، ومن ناحية أخرى ساهم ذلك في خلق أجواء واقعية يشعر من خلالها المتلقي أّنه أمام شاطئ البحر، خاصة وأّن صوت أمواج البحر تشاكل هو الآخر مع صوت اللّقالق وموسيقى القصيدة، والحركة التموجية للعلامات اللّغوية.

تتواصل مختلف الأشكال البصرية الموظّفة في القصيدة بالتتابع والتوالي على وتيرة واحدة لتظهر العلامات اللّغوية القائلة:

"كلنا صدى من وراء الضباب...

ياسماء ويا بحر

بينكما أعبر"[3]

[1] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب.

[2] خوراني سمير، المرأة والّنافذة، دراسة في سعر سعدي يوسف، ط 1، دار الفرابي، 2007، ص 114.

[3] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

كأنها أمواج بحر تعلو وتنخفض، لتتّضح فيما بعد صورة البحر في ظلام اللّيل، يتوسطها بدر، هنا يزداد الصدى الموسيقي ارتفاعًا ليغوص هو الآخر في كيان القصيدة، فلو قمنا بقراءة القصيدة أو عرضها على شاشة الحاسوب دون استعمال التّقنيات السمعية والبصرية لأصبحت شعرًا عاديًا خاليًا من أي رونق وجاذبية، وهنا تكمن أهمية "استخدام تقنية الوسائط المتعّددة في الكتابة الرّقمية التي أدخلت الكثير من المؤثرات البصرية على القصيدة منها الحركة، الصور، الألوان والتلاعب بالشكل الطباعي والخط، وكذا الاستخدام المكثّف لعلامات الترقيم والإضاءة"[1] كل هذه الأمور تتشاكل فيما بينها، وتتمازج التقنيات الرّقمية والعلامات اللّسانية، كما يمكن للمؤلف والمتلقي التلاعب في فراغاتها، مما يسمح لنا بإنتاج قصيدة متباينة لا حدود للتأويل فيها.

ترتفع الطبقة الموسيقية في الأشطر الأخيرة من القصيدة من الطبقة المتوسطة إلى المرتفعة لتتماشى مع سرعة وقوة التموّجات الحاصلة على مستوى العلامات اللّغوية والأيقونية في فضاء القصيدة، كما تماشت كذلك مع حجم الخط الغليظ لبعض العلامات كقول الشاعر: "يدكّ، يدي الآن"[2]، حيث جاءت لفظة "الآن" بخط غليظ للتركيز على فكرة

[1] إيمان يونس، تأثيرات الآنترنت على أشكال الابداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، ص 102.

[2] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

معّينة من قبل الشاعر، ولأنّ " الدور الإيحائي للخط وحجمه يقارب النّور الذي يلعبه النّبر في الإنجاز الصوتي، فتكبير حرف أو كلمة يضيف قيمة صوتية موجّهة أثناء القراءة"[1]، إذ يوحي في هذا المقطع بتكبير الصوت لجذب انتباه المتلقي.

تعتبر الموسيقى عنصرًا هامًا في تكوين القصيدة الرّقمية، فهي فضاء لا يمكن الاستغناء عنه، لأنّ " عالم الصوت له القدرة على التنّوع غير المتناهي، ممّا يجعل حاسة السمع مرهفة، وهي الأخرى تتميز بالقدرة على الامتداد غير المتناهي بالقوة عن المعنى مالا يقل عن عالم المادة"[2]، حيث تصبح الموسيقى الآلية التي تقبض على المتلقي من جهة ومن جهة أخرى تمثل صوت الشاعر الغائب أو صوته المادي، ويبقى اتصال القارئ بالمقطوعة متعلقًا بالأصوات الدّاخلة في تكوينها، سواء كانت أصوات طبيعية أو اصطناعية.

تمثّل الأصوات أيقونة مستقلة بذاتها تعبّر عن الفضاء النّصي وخطاب شعري متشّعب الجوانب، بموجبه يتشكل المسموع وينتقل الخطاب اللّساني وغير اللّساني إلى صورة مرئية ومسموعة تترافق في مساحة أو سطح معيّن، تنقله الشاشة الإلكترونية لتؤدي وظيفة اتصالية تواصلية حيث استبدلت العلامات الصوتية بالمقطوعة الموسيقية التي "يمكن

[1] إيمان يونس، تأثير الآنترنت على أشكال الابداع والتلقي في الأدب العربي، ص 106.

[2] جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ص 117.

قياس الأصوات داخل حدودها، فلها مقامات وأطوال تسهل مقارنتها"[1] وكذا وضعها، لأّنها في حقيقتها هي أجزاء منفصلة عن بعضها البعض، لكن في تلاحمها واجتماعها شكّلت لنا هذا الكيان المسموع البصري.

هكذا تبدو المقطوعة الموسيقية متناسقة مع باقي العناصر التشكلية في القصيدة، فأحيانًا عندما تتكّرر علامة من العلامات اللّغوية الموظّفة تتكّرر معها النغمة ذاتها، كإشارة واضحة إلى ارتباط كل نغمة بمقطع معيّن من القصيدة، وأنّ المقطوعة اختيرت بشكل دقيق لتتناسب مع شكل القصيدة ومضمونها، بل أن تكون صوتها المسموع.

1/3 تشاكل الموسيقى مع المحتوى:

بغض النظر عن التشاكلات والتعالقات القائمة بين موسيقى القصيدة وأشكالها البصرية، إلاّ أنّ ذلك يخلق تشاكلات على مستوى المضمون والّدلالة، كنتيجة كنتيجة حتمية لسابقتها، مّما يؤثر كذلك على مسار التأويل في القصيدة الّرقمية، والذي لا يقتصر على المستوى البصري فحسب، بل يتعّداه إلى مستويات أخرى، المستوى السمعي مثلاً، حيث تزداد مستويات الّدلالة عمقًا وتركيزًا في ثنايا الّنص الرقمي، "فقد كان للتشكيل الموسيقي دلالته داخل الّنص، ومساهمته في بناء الّدلالة الكليةللنّص، ودلالته الأخرى التي تربط بين الّنص وسياقه الخارجي"[2] ضمن علاقة دلاّلية تربط بين الشكل والمضمون، أو بين اللّفظة ومعناها، حيث تساهم الموسيقى في ربط هذه العلاقة وتمتينها جيّدًا.

لطالما عرف الشعر بارتباطه بشكل وثيق بفن الموسيقى، حيث نجد القصيدة التقليدية تقوم على دعامات موسيقية على مستوى الشكل والمضمون وهي الموسيقى الداخلية التي

[1] جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ص 117.

[2] محمد فكري جزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط1، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، 2001، ص 299.

ينتجها تشاكل التراكيب اللّغوية وأصواتها، وهناك موسيقى خارجية تحدثها القافية وما صاحبها من مكّونات شكلية للقصيدة تخلق أجراًسا موسيقية تطرب لها أذن السامع "وتحتوي كل ما يحيط به من أبعاد شعورية وفكرية، أو كل ما يحيل عليهما من مقّومات تكميلية لطبيعة الصوت وتجسيده، بل وحتى عنصر السكوت أو الصّمت الذي يحدّ من تدفق الأصوات، ويعمل على إبراز الخواص الموسيقية والدّلالية، على أّنها جزء متّمم لحيز الكتابة المعّو عن صوت الذات الشاعرة وأبعاده المجّسدة على بياض الورقة"[1] فحتى الصّمت الذي يتخلّل النّص أحيانًا يعدّ صوتً ا مقابلاً ومواز بباقي الأصوات الموظّفة، وهذا ما يجعلنا نقف أمام الموسيقى كدعامة أساسية لبناء النّص الشعري.

ساهمت الموسيقى الموظفة في قصيدة "سديم يفتك بالحجاب" في تكوين حلقة دلالية هامة مكّنت المتلقي من تحديد دائرة التأويل فيها، إذًا غالًبا ما مثّلت صوت الشاعر الّذي يتخفى خلف ألحانها جاعلاً من الموسيقى صوت ذاته ولحن أحاسيه، حيث تمكّننا دراسة المقطوعة من معرفة الحالة الشعورية والنفسية للذات الشاعرة التي تطفو على فضاء النّص وتتجلى من خلال أصوات النّص الشعري باعتبارها "بنية متكاملة تلعب إلى جانب البنيات الأخرى دورها الفّعال في تفجير مكوناته الباطنية، وكشف أبعاده الماورائية، وكذا الانتقال بالذائقة السمعية إلى رحاب الذاتع المتلقية لإيجاد المقابل النفسي للنغمة أو الدفقة الشعورية"[2] ذاتها أو أكثر.

[1] علي عزيز صالح، شعرية النّص عند الجواهري (الإيقاع والمضمون واللغة)، (د ط)، دار الكتب العلمية، 2011، ص 180.

[2] عبد القادر فيدوح، إرادة التأويل في مدارج معنى الشعر، (د. ط)، دار المنهل، 2009، ص 220.

نلاحظ في هذه المقطوعة الموسيقية تمازج وتشاكل الحزن والفرح أو يمكن القول أنها موسيقى حزينة لكنها لا تخلو من نفحات الأمل أو بصيص فرح يلوح في الأفق، من خلال تلاعب نغماتها بأوتار الّروح الضائعة في غيابات هذا الوجود، ولعلّ الأمل يكمن في الّسديم الذي يفتك بالحجاب، إذ أنّ مفهوم السديم يدور حول كل ما هو وضيء، كما تعني " تكاثف أو تجمع نجوم بعيدة تظهر وكأنها سحابة خفيفة أو بقع ضعيفة النور ويتكّون السديم من غازات مضيئة شديدة الحرارة تدور حول نفسها"[1] في حلقة دلالية تتشاكل فيها الذات الضائعة في أوهام هذا الوجود لتبحث عن حقيقة أبدية تخرجها من عذابات نفسها، وترتقي بها في سلم نوراني، ينزع حجاب الغفلة وضعف البصيرة، لتتفتح الرؤية الداخلية ويزول عنها حجاب الغموض، فترى ما لا يراه غيرها في الوجود المادي المحفوف بالزوال والفناء وليتبصر ما هو باق في عالم الذات الخاص بها تحيا فيه رفقة من شاركها الحالة الشعورية ذاتها ويدرك معنى الحقيقة والسديم.

يستهلّ الشاعر "منعم الأزرق" قصيدته بهذه العتبة الّنصية التي تنم عن الخلفية الصوفية له إذ تشاكلت العلامات اللّغوية مع الموسيقى الهادئة في بداية القصيدة لتعّبر عن حالة من الحزن يغشى روحه وحالة من الغموض تغشى الأجواء، بعدها يقّر بالسديم، والذي قلنا عنه سابقًا أّنه النور أو الضباب أو ربما نور الحقيقة الذي "يفتك" ومعنى "الفتك" هنا هو النزع بشّدة أو بقوة، لتليها علامة "حجاب" والحجاب هنا يوحي بكل ما يحجب الرؤية حسية كانت أم قلبية، لتتمازج كل هذه المعاني مع النغمات الموسيقية التي تزيدها كثافة دلالية وحمولات معنوية.

[1] قاموس المعاني الجامع/سديم/almaany.com/ar/dict/ar-ar

تبدأ الموسيقى في الارتفاع شيئًا فشيئًا، وتنتقل من السلم المنخفض إلى السلم المرتفع، حيث يعّبر هذا الانتقال عن انتقال الحالة الشعورية من حال إلى حال، والانخفاض في الدرجة الموسيقية يعني الحزن، كما أنّ الارتفاع فيها يوحي بالفرح، ممّا ينتج عن ذلك مقطوعة تحمل وجهين شعوريين متناقضين أو متباينين يحدّدها متلقي الابداع الرّقمي، ليظهر الشطر القائل "كلانا غد، يد"[1]متشاكلة مع ذات الأنغام، ليخاطب ذاتًا تقابل ذاته وروحًا تمتزج بروحه لينصهرا في ذات واحدة ويد واحدة تحدّد مصير الغد، وتخترق الحجب لبلوغ السّديم، و"الاطلاع على الخفي في الوجود، وعلى الغائب المجهول منه، وعلى الحب الذي هو علّة وجود العالم، وعلى الجمال الذي هو الصورة التي ظهر عليها الكون بعد أن كان ثابتًا في العدم، والخلق حبّ، فلحظة خلق شيء ما هي إلاّ لحظة حبّ متجّددة، وذلك لأنّ الحبّ هو مبدأ الوجود وأصل كل موجود يعنيه، والأساس الوحيد لمعرفة الله والإنسان والكون والأصل الجامع لكلّ الاعتقادات"[2] والإيديولوجيات التي تؤسس لعلاقات اجتماعية لكلّ الذوات في الوجود، كما أنّ البحث عن الحقيقة غالبًا ما يكون بدافع الحبّ، ورفض واقع مليء بالأوهام والأكاذيب.

كذلك تستمر النوتات الموسيقية في الارتفاع شيئًا فشيئا وكأّنها سلم حقيقي تتصعده الذات لتجد نفسها أمام أمواج بحر مظلم، تترّنم الرّوح وتتأرجح متشاكلة ومتماهية مع حركة أمواجه بل إنّ الحركة المتموجة طالت كل عناصر التشكيل البصري والتشكيل السمعي، حيث نلاحظ تشكيل الأمواج بأيقونة تحدّدها ثلاثة أسطر من النقاط، تحمل في

[1] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية.

[2] أحمد بلحاج آية وراهم، مرائي الشاعر حوارات وإشراقات حول قضايا الشعر والتصوف والفكر، (د . ط)، مركز الكتاب الأكاديمي، 2021، ص 66 – 67.

ظاهرها شكل الأمواج، وتضمر بداخلها كلاًما مكبوتا، فهي "دال بصري على غياب الإجابة وكذا الدّلالة على صمت ينتاب الذات، ومنح الطرف الآخر سمة المجهول المخيف، ولتدل على زمن مفتوح طويل من الصمت الكلامي، بانتظار الذات ردّ طلبها بالدخول"[1] والولوج إلى العالم الغيبي في قول الشاعر:

"كلانا صدى من وراء الضباب.

يا سماء يا بحر

بينكما أعبر"[2]

ضمن بوتقة موسيقية يعكس تماهي الذات المبدعة والذات المتلقية في ذات واحدة ترغب في اختراق الأفق في قوله "يا سماء ويا بحر بينكما أعبر" ومكان التقاء السماء بالبحر هو الأفق، الذي تحاول الذات اختراقه وكشف المجاهيل الوجودية والعبثية التي تحيي نور الحقيقة وتغرق الوجود في ظلام دامس يضفي الحزن والكآبة على النفوس، لتتجاوز الحدود الزمانية والمكانية في وجهتها، وتلغي كل الأصوات إلاّ صوت قلبها الذي يرنّ بصوت مرتفع في فضاء القصيدة، الذي تحوّل من فضاء افتراضي إلى فضاء حقيقي واقعي وهو فضاء البحر الذي يبقى مسيطرًا على أجواء القصيدة حتى نهايتها، "ومع تعدّد ميولات البحر من كونه يرمز إلى الحياة والموت والسعة والانفتاح والأمل والثورة والمجهول... ، تتحدّد رؤية كل شاعر اتجاهه فتتلون صورة البحر تبعًا للتجربة الشعورية"[3]،

[1] إخلاص محمود عبد الله، الفضاء في شعر خليل الخوري، (د. ط)، دار الكتاب الثقافي، 2013، ص 98.

[2] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية.

[3] إخلاص محمود عبد الله، ، الفضاء في شعر خليل الخوري، ص 11.

بل إنّ دلالة الموت والحياة تتمركز هنا حول مدلول البحر إضافة إلى معاني الخوف والرعب التي تحيط به خاصة في الظلام.

تتشاكل الأصوات الاصطناعية مع الأصوات الطبيعية في تكوين الصورة السمعية لهذا المقطع، إذ نلاحظ ارتفاع وتيرة الموسيقى التي يرتفع فيها صوت آلة القيثارة عن باقي الاصوات، لتترافق مع صوت طائر اللّقلق وصوت الأمواج محقّقة بذلك الإيهام بواقعية اللحظة الشعورية والمؤسسة لعلاقات ثابتة مع العلامات اللّغوية القائلة:

"رابط الضوء والجأش

يبحر

لا حبر لي

ويدي رقصها"[1]

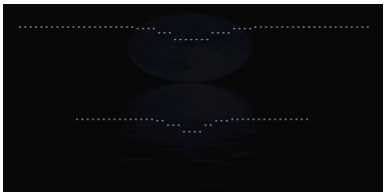
لتزداد الشحنات الشعورية عمقًا وتوهجًا، حيث يظهر ذلك من خلال تشاكل الألوان الحارة مع العلامات اللّغوية والموسيقى المرتفعة في "إشارة إلى حجم التناقضات في الحياة ونضال الإنسان فيها، فيظهر الانغلاق في فسحة الصمت لما فيه من سكون يدل على انفصال الذات الخارج، وانغلاقها على نفسها عبر الخط الوهمي بين لحظة التأمل والانغلاق حتى بدء الانفتاح"[2] والذي يتجلى من خلال الأسطر النقطية التي تلت المقطع

[1] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] إخلاص محمود عبد الله، ، الفضاء في شعر خليل الخوري، ص 12.

السابق، فمن حين لآخر يغيب الكلام ويعّم الصمت كبديل سمعي وبصري ينم عن حيرة وجدانية وفكرية تتأرجح بالذات وأحلامها ، وترقص على أنغام وجودية تحاكي حزنها حينًا وتفتح نوافذ الفرح حينًا آخر.

1



يتوالى المقطع الموالي على إيقاع ذات الأنغام، لكن مع طغيان صوت طائر اللّقلق الذي يعم الفضاء السمعي للقصيدة متشاكلاً مع العلامات القائلة:

"على قارب الموت

كان الشراع

يعانق غيبا

أجوس به القاع، إذ ينشر ..."[2]

3

إذ أنّ الدّلالة التي يمكن أن يوحي بها صوت هذا الطائر المعروف بهجرته وصعوبة استقراره في مكان واحد، ليعكس صوت الشاعر الذي يبدو كطائر يرغب في الهجران إلى

[1] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه

أبعد الحدود، حيث لا يجد للقلق والاضطراب مكانًا في حياته، وأين يصفو له مشهد السديم ولا يعكر ذلك أكدار الزمان ومآسيه، ضمن توليفة من الأصوات المتشاكلة فيما بينها " لتحقيق الوضع الموسيقي الأمثل للتعبير الشعري، سواء باستغلال الإيحاءات الصوتية في الألفاظ مفردة ومركبة، ممّا يعطي المجال للبحث عن رمزية تشاكل الأصوات والاهتمام بالقيم التعبيرية للصوت، من حيث رمزيته ودلالته الكامنة"[1] الظاهرة على حد سواء، ممّا يجعل منه موقعًا د لاًليا هامًا وبنية أساسية من بذيات التشكيل النّصي.

تستمر النغمات الموسيقية بالارتفاع والانخفاض على السلّم الموسيقي الذي يتحكّم في حركات تأرجح العلامات اللّغوية، حيث يتشاكل الإثنان ليخلقا من كيان القصيدة جسدًا حيًّا يتراقص على أنغام الحياة بألمها وأملها، "فتكون بذلك عملية التحوّل بالصوت إلى دال مدرك بعملية قصدية يشحنها الشاعر بالتوتر الذاتي حسب المقتضيات، حيث يجعل من الصوت صدى للمعنى"[2] يخترق مباشرة أعماق المتلقي، ويشدّه بحبال التفاعل والانفعال مع كل مكونات الفضاء النّصي للقصيدة، فتتجاوز كونها نصًّا أدبيا إلى أبعد من ذلك بكثير.

أصبحت القصيدة بالنسبة للشاعر عالًما قائمًا بذاته، له مكّوناته الخاصة، يقابل بها العالم الواقعي، في صورة أوضح وأكمل وأفضل منه، يجد فيها المتلقي مرتعًا خصبًا لخيالاته وأحلامه، فيبحر في فضاءاتها اللامحدودة، ويسير في اتجاهات عشوائية لا تقّيده فيها قوانين ولا أعراف، ساعيًا للبحث عن ذاته، كما سعى قبله مؤلف القصيدة، لتلتقي ذات الأول والثاني في جسد واحد هو جسد القصيدة الرّقمية، وموسيقاها هي صوتها الحي ونبضها، "ففي المثير الصوتي والأثر الذي يمتلك إحساس قارئ الشعر نغمًا يعايش

[1] علاء حسين عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، (د. ط)، دار المنهل، 2015، ص 248.
[2] المرجع نفسه ص 248.

المعاني الذهنية والبصرية والحسية داخل نسيج الصّورة، وإذا كانت الصورة البصرية كاللّون مثلاً، يعتمد على المعاني التي تضمن للعين اختزان آلاف الصّور ممّا يشتمل عليه من أحاسيس ومشاعر، فإنّ حاسة السمع التي تقبل إيقاعات موسيقى الشعر هي العماد لكل نمو"[1] نفسي وفكري وروحي ذلك أنّه للموسيقى الأثر البالغ على شعور الإنسان وأحاسيسه، وأنّسماع النغمات يطرب له الأذن والقلب معًا، فينجذب السامع لا شعوريً ا إلى ما يسمع، بل ويتفاعل معه حسب الحالة الشعورية التي يحققها هذا الأخير.

تظهر مجموعة من العلامات اللّغوية تتراقص على أنغام الموسيقى المحافظة على نبض السلم المرتفع، وفي ذلك إشارة واضحة إلى أهمية ما هو مكتوب، وليشدّ انتباه المتلقي في قوله:

" كلانا يرى من وراء الحجاب...

قال لي في مقام الصّواتة

لا صمتت يعلو

على حجر البهت ...

فانظر"[2]

[1] حمد محمد فتحي الجبوري، التوظيف الفني للّون في الشعر العربي (الأسّوي ، الرفاء نموذجًا)، ط 1، العراق، الموصل، 2016، ص 197.

[2] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية.

[1]

هكذا أنا وأنت أيها المتلقي نسمو بروحينا ونرتقي، فهناك من يرقبنا من خلف الحجاب، فانظر بقلبك لا بعينيك لترى ما وراء الوجود، وهنا "ساهمت الصورة والموسيقى في استباق الحدث الشعري (اللفظي) وخلق الجو النفسي الذي تحدثه عادة الفنون الجميلة وبخاصة الموسيقى، فهي تنطق لغة خاصة تهيء ذائقة المتلقي للحدث القادم ليشتغل الفعل الذهني والتخيلي في أقصى درجاته التأويلية"[2] ويستنبط مجمل التشاكلات والتناقضات الحاصلة في متن القصيدة.

نلاحظ ارتفاع شدّة الألحان الموسيقية المصاحبة لهذا المقطع لتساهم في إثراء دلالته النّصية التي ترفض الصمت مهما كان، وتقّر بالبوح وإجلاء مكونات الذات، كما نلاحظ في هذا المقطع ذكر، "حجر البهت"، وهو من المفاهيم الصوفية التي توحي بالمعرفة الرّبانية الحقيقية، ولا يتسنى ذلك إلّا لمن انصقل قلبه وطهرت روحه وترفّعت نفسه عن الخطايا والذنوب"[3] وهي المنزلة التي تطمع إليها ذات الشاعر بعد أن سئمت العيش في عالم الدّنس والخطايا، فحاول من خلال هذه القصيدة بث حلمه في الطيران كطائر مهاجر

[1] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] ناهضة ستار، [ثنائية النّص والموسيقى في الأدب الرّقمي]، مؤسسة النور للثقافة والإعلام، 6-01-2009، alnoor.se/article.asp?id=38,239

[3] ينظر: الفتوحات الرّبانية في شرح التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية، حسين بن طعمة البيتماني الدمشقي الميداني، كتاب ناشرون، 2015، ص 363.

شريد الذهن والشعور، ليبلغ أعلى مراتب السمو والمعرفة الإلاهية حدث كل ذلك بمرافقة سينفونية من النوع الرّفيع، تماشت نوتاتها تبعًا للحالة النفسية والرّغبة الفكرية المشتتة الخطى، فما وجدت إلا سلم هذه المقطوعة لتتخذه سبيلاً ومؤنسًا في رحلة البحث عن جوهر الذات وحقيقة الوجود.

يزداد الوقع الموسيقي قوة مع ازدياد تشتت العلا مات اللّغوية على الفضاء الّنصي لتلم من شتاتها، وتبدأ بالرقص والرجحان على أنغام القصيدة، لتنهي القصيدة رحلتها برسالة واضحة المعالم موّجهة للمتلقي الرّقمي في حلة شكلية وموسيقية مميزة:

"يدي يدك

الآن

هل تبصر؟"[1]

تعكس تلاحم الأول والآخر في بؤرة واحدة شكّلت مركز الّدلالة بالنسبة لهذا الشطر، وهي اللحظة الزمنية (الآن) "وهي نقطة الالتقاء بين الحاضر والمستقبل، فيحّدد الشاعر هنا نقطة وهمية لا تكاد تحس في جميع الأزمان، في مركز واحد وإسناده إلى نفسه يعطيه بعد الشعور الذاتي"[2] مع الآخر الذي يعتبره مرآة عاكسة له، مما يجعل القصيدة الرّقمية مكانًا

[1] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] إخلاص محمود عبد الله، الفضاء في شعر خليل الخوري، ص 120.

للإلتقاء والتفاعل والحب، وتبادل الأحاسيس والمشاعر، وكذا تثمين اللحظة الشعورية في الذاكرة الآن، لكنه فجأةً قطع عملية التذكّر أي أنه قطع عملية السّرد المتصلة في دائرة الزمن الحاضر بجملة"[1] استفهامية مفادها "هل تبصر"[2]، وهو سؤال مباشر للمتلقي أو دعوة صريحة إلى إمعان النظر في هذه الحياة وتدبر معانيها، وكذا تلقي الابداع الرّقمي بصريًا قبل أن يكون فكريًا ووجدانيًّا.

يزداد وقع النغمات الموسيقية المترافقة مع صوت أمواج البحر لتزيد اللحظة الشعورية كثافةً وتركيزًا خاصة باجتماع ثلاث لحظات زمنية في لحظة واحدة "يسيطر فيها الزمن الانبعاثي ووظائفه من خلال انبعاث الماضي الزاهر أو المستقبل المشرق بالأمل أو العودة بالزمن، وهو يمثل حكم الذّات أوّلاً، ثم الهروب بها إلى زمن آخر"[3] تتجاوز فيه آلام الحاضر وقيوده إلى عالم افتراضي تنسجه المخيلة الشعرية بمعية التقنية الرّقمية وتضافر مختلف الفنون وأشكال التعبير في إبداع رقمي.

يشاكل هذا الابداع عالم الماوراء ويحاكيه علّ الذات المبدعة والمتلقية تجد ظالتها فيه، من خلال ستثمار دلالات الصوت المتأرجحة بين الانخفاض والارتفاع، ليجعل من "تأثير الصوت والشكل البصري مدّ لحركة شعرية مثلت تحرّر الشعر وحداثته في عصر القصيدة الرّقمية في عملية البحث عن تفاعل مكّونات بصرية أخرى تضاف إلى الأصوات في أبجدية اللّغة لإثراء التعبير الشعري"[4] وتكثيف الدّلالات التي توحي بها الفنون

---

[1] إخلاص محمود عبد الله، الفضاء في شعر خليل الخوري، ص 123.

[2] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[3] الود الود، سلامي العيد، إرهاصات القصيدة التفاعلية العربية وفاعليتها الايقاعية، مجلة مقامير للدراسات الفلسفية والانسانية المعّمقة، م زيان عاشور، الجلفة، ع – الخامس، مارس 2019، ص 109.

[4] المرجع نفسه ص 109.

المتشابكة مع بعضها البعض في فضاء واحد وزمان واحد يحدّدهما متلقي القصيدة الرّقمية.

ساهمت المقطوعة الموسيقية الموظفة في هذه القصيدة في ارتفاع المنحنى الدّلالي إلى أعلى مستوياته، وزاد من حدّة الشعور وبروز الذات الإنسانية لذات فاعلة ومتفاعلة في ظل طغيان التقنية الرّقمية، بل إنّ الموسيقى أضفت الحركية والحيوية وأصبحت صوت الضمير الفردي الغائب من المساحات البصرية، ليتحوّل إلى سمعي يتخفى خلف النوتات والإيقاعات الموسيقية، محرّكًا خيوط الدّلالة والمعاني المضمرة والظاهرة لمكّونات التشكيل البصري.

2/ التّناص الموسيقي:

2/1 مفهوم التّناص:

يعدّ التّناص من بين أهم الحقول المعرفية والنقدية التي عني بها النّقاد القدامى والمحدثين على حدّ سواء فالتّناص مصطلح نقدي حديث أريد به تعالق النّصوص وتقاطعها، وإقامة الحوار فيما بينهما، وهو في أبسط تعريفاته: وجود علاقة بين ملفوظين، ومفهومه الكلي يتجاوز ذلك ليشمل النّص الأدبي من جميع نواحيه، فهو يحيله إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري"[1] ممّا يجعل النّص الواحد يستوعب عديد النصوص بداخله ويستحضرها لتتداخل فيما بينها مشكّلة بذلك البنية التّناصية.

هذا من ناحية التّناص اللّغوي أو بما يسمى تشخيص النّصوص، أمّا بالنسبة للتّناص الموسيقي فهو "حوار واقع بين جملة من الأعمال الموسيقية المختلفة والتي تتمثلها

[1] ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2، دار هومة للطبع، الجزائر 1998، ص 96.

الموسيقى قبل وأثناء الفعل الموسيقي، وهي التي تؤّسس ثقافته وتهذّب ذوقه وتعمق رؤيته وتفتح قريحته مستعينًا من اجتهادات سابقيه"[1]، إذ غالبًا ما تكون المقطوعة الموسيقية الواحدة، أو المعزوفة تتضمن لمحات من مقطوعات سابقة، لتكون بذلك ثرية وغنية بالتراكيب الموسيقية، كما تنم عن الاطلاع الواسع للموسيقى في هذا المجال.

وكذلك الأمر مع الشاعر "منعم الأزرق" الذي وظّف التّناص في قصائده، وخاصة التّناص الموسيقي، مما أضفى جمالية خاصة على إبداعاته الرّقمية التي عكست الخلفية الثقافية والفكرية لذات الشاعر وذلك من خلال المزج بين مختلف الفنون في نص واحد جعله يبرز الأصول العربية والثقافية للعمل الأدبي، وعندما نقول الثقافية هنا نقصد كل ما له علاقة بالفنون، سواء التشكيلية أو الفنون الموسيقية على اختلاف أنواعها ودرجة الاغتراف منها ومن دلالاتها.

تعدّ قصيدة "نبيذ اللّيل الأبيض"من بين القصائد التي يتمظهر فيها التّناص جليًّا "إذ أصبح بمقدور الكاتب أن يضمن نصه بعض الرّوابط فيجعل منه لوحة فسيفسائية تتداخل وتتشابك فيها نصوص كثيرة، وهو ما بات يعرف بالهايبرتكست **(Hybirdtext)** أي النّص الجامع للفنون، حيث تتضافر فيه أنواع الفنون كافة، مثل فن الموسيقى إلى جانب فن الإخراج السينمائي والرسم والمسرح، ممّا أدى إلى تغير مفهوم التّناص كأحد الأساليب البلاغية، ليتحول إلى ما يسمى بالتّناص التقني"[2] الذي يفتح المجال أمام المبدع الرّقمي ليضمن نصوصه شذرات من نصوص أخرى أو مجالات أخرى.

---

[1] التّناص الموسيقي، قراءة في تشكيل المضامين وأبعادها الدّلالية، المؤتمر الدولي السابع حول تحليل الخطاب الموسيقي، صفاقس، تونس، أفريل 2019، laridiame.mus@gmail.com

[2] إيمان يونس، الأدب الرّقمي العربي: الواقع، التحديات، الآفاق، مركز جبل البحث العلمي، مجل جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع 38، 2020/02/20، ص 25.

نلاحظ أنّ الموسيقى الموظفة في قصيدة "نبيذ اللّيل الأبيض" قد نظمت على السلم

[1]

المنخفض الدرجة وبطبقة منخفضة مع نوتات تتراوح بين منخفظة ومتوسطة، لتتشكل لنا مقطوعة رومانسية هادئة تبث أحاسيسًا مفعمة ومشبعة بالعاطفة، وفي هذا الصدد يمكن أن نتساءل عن منبع هذه المقطوعة ومصدرها، فهل هي من ابتكار المبدع؟ أم أنّها مزيج من أصوات مختلفة وظفت تماشيًا مع موضوع القصيدة وشكلها؟

من خلال ولوجنا إلى عالم الموسيقى وتقنياته تمكّنا من الوصول إلى تجاوز التّناص البصري في القصيدة الرقمية والتّناص التقني إلى ما يسمى بالتّناص الموسيقي، إذ أنّ هذه المقطوعة مأخوذة أو مستنبطة من مقطوعة تماثلها في النغمات الموسيقية والدرجات وهي مقطوعة: **Dolly Suite op. 56 T. Berceuse**

لـ: Jean-philipe collar and Bruno Rigotto

" جون فيليب كولر وهو عازف بيانو وأستاذ في معهد باريس للموسيقى"[2]، حيث قام الشاعر "منعم الأزرق" بتوظيف هذه المقطوعة بكاملها في قصيدته الرّقمية، ليجعل منها قصيدة ثرية بمختلف الفنون والمجالات تعكس رؤية الشاعر ودرايته بمجال الموسيقى وتاريخها، كما يعدّ اختيار هذا النوع من الموسيقى اختيارًا موفّقًا إلى حد كبير، إذ تتماشى مع المعاني والدلالات وكذا الأشكال البصرية الموظفة في القصيدة حيث يتيح التّناص

[1] منعم الأزرق، نبيذ اللّيل الأبيض، قصيدة رقمية،2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] موسوعة اللغة العربية، برونو ريقوتو، mimirbook.com/ar/01/4621a279ba1

استبصار العلاقة بين نص لغوي وعمل فني مما يحوجنا إلى إعادة تعيين الفروقات بين الوظائف السيميائية للفنون اللّغوية وغير اللّغوية، ممّا يخرج علاقة التأثير والتأثر بينهما من البعد التنّاصي **(Intertextuel)** إلى البعد التيسميائي **(Intersémiatique)**"[1] حيث يتماهى الكيان النّصي والكيان الموسيقي في بعضهما البعض في انسجام وتناسق تام.

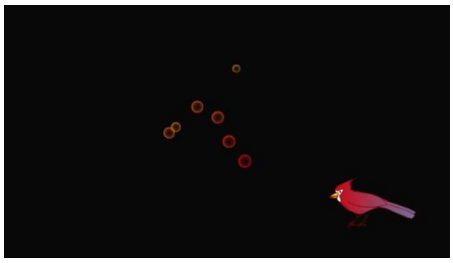
ينبئ ذلك عن علاقة ما هو "موسيقي بما هو لساني في منطوق دلالي واحد مبتغى في أذن السامع، ممّا يعّبر عن بث تيسيميائي غير قابل للتفكك، وأي انفصام بين هذه الأنظمة السيميائية يفصل عرى الأركان الفنية، فالنّص يبث بكل حمولته وزخمه الفكري، والموسيقى المصاحبة له والمثيرة لمزاجه، من حيث قدرتها على الانفعال بالمتخّيل"[2] لذات المؤلف وذات المتلقي على حد سواء.

تمكّن الشاعر من استحضار الرّوح الفرنسية والهوية الرومانسية التي تتمتع بها في قصيدة جمعت بين السمات العربية والغربية في جسد واحد، إذ نلاحظ الخلفية الفرانكفونية حاضرة بكّل ملامحها الشّكلية والمضمونية، "فالنبيذ" الذي تكّونت منه العتبة النّصية، يعدّ كيانًا ينتمي إلى الثقافة الغربية التي تبيحه بل وتعّده من أساسيات الحياة هناك، بينما الثقافة العربية أو الإسلامية تنبذه فهو نبيذ منبوذ لنا، ونبيذ متاح لغيرنا، في علاقة تباين وتناقض بين الطرفين.

---

[1] عيساني بلقاسم، [السيميائية والتّناص ومفارقات التلقي]، مكتبة لسان العرب، جامعة المدية، 20 ديسمبر 2018، lissanarab.blogsport.com

[2] ينظر: المرجع نفسه.



1

كذلك الأمر بالنسبة للعصفور الذي يرمز إلى الغناء والصوت العذب، بل هو صوت الأحاسيس الجياشة، المليئة بالحب والحنان، والتي تتطلب وقفة تأمل واستبصار في هذا الفضاء الّنصي الذي يشبه أمسية رومانسية تجمع بين حبيبين اجتمعا على طاولة نبيذ في ليل أبيض لا لّسواد فيه، هكذا هي عادة الأجواء الفرنسية فهي معروفة برفاهة الحس ودقة الذوق الفني المجسد في " الموسيقى الكلاسيكية التي تعّد من أقدم أنواع الموسسيقى الفرنسية المشتهرة برومانسية جالي النموذجية"[2] حيث عزفت هذه المقطوعة على آلة واحدة هي آلة البيانو، ودون أي امتزاج أو تشاكل للأصوات الطبيعية أو الاصطناعية، ليصفو الجو ويعم الهدوء للمتلقي كي يباشر رحلة الغوص والابحار في عالم القصيدة الّرقمية ويتفاعل معها بكل حواسه وأفكاره، ويطلق العنان لمخيلته فيبدع هو الآخر من طرفه نصوصًا موازية ومتناصة مع نص القصيدة، لتظهر في حلة جمالية وإبداعية تمنح خصوصية للعمل الفني والأدبي المقدم على شاشة الحاسوب "فيؤدي التّناص دورًا هامًا في إثراء تجربته الشعرية، حيث يكتسب الّنص من خلال هذه التقنية تعّددية من سياقات أخرى مع بقائه ممركزًا في سياقه الخاص، لتتولّد دلالات جديدة تثري الموقف والتجربة

[1] منعم الأزرق، نبيذ اللّيل الأبيض، قصيدة رقمية،2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] آية الحوامدة، [االموسيقى في فرنسا]، عربي، 3 ماي 2021، e3arabi.com.

الشعرية"[1] على كافة المستويات النّصية مما يساهم في اتساع أبواب التأويل فيه وتعدد أوجه القراءات واستكناه الدلالات.

اعتمد الشاعر تقنية التّناص الموسيقي لوقوفه أمام حتمية ذلك، فهو أديب يمكنه ابداع الكلمات ليس موسيقى، فيجد نفسه يبحث في فن الموسيقى عمّا يوافق إبداعه الشعري ليحقق بذلك التكامل الشكلي والمضموني للنص الرقمي، وليزيد من حجم الحمولة الدّلالية والكثافة اللّغوية والصوتية، إذ أنّ " للموسيقى أثر بالغ في الخطاب الشعري لا يقل عن أثر الصورة، لأنها تتآزر معها لإقامة بنية القصيدة، وهذا الأثر الفاعل للموسيقى هو الذي يفسّر التلاحم الوثيق بين الصورة والايقاع"[2]، وفي كثير من الأحيان تكون دلالة الصورة تتمحور حول الخلفية الموسيقية، إذ نرى كل منهما يستنطق الآخر ويعبّر عن مكوناته.

ساهم التّناص الموسيقي لقصيدة "نبيذ الليل الأبيض"[3] مع مقطوعة دولي سويت لجون فيليب كولر **(Dolly suite – jean philippe collur)** في إضفاء اللمسة الأوربية على القصيدة الرّقمية ذات الأصول العربية، ليظهر ذلك التمازج بين الثقافتين في حلة جديدة " تلائم بين الإيقاع والصوت، ودلالات العلامات اللّغوية بطريقة موحية، فكانت الموسيقى من أهم وسائل التأثير الأسلوبية، ويبدو أنّ لهذه الصناعة الصوتية صنيعًا أصيلاً ومصدرًا عميقًا"[4] في ربط خيوط الدّلالة في القصيدة الرّقمية وتحرّكها ضمن نسق موضوعي خاص

---

[1] عصام عبد السلام، رؤي جمالية في شعر عبد الكريم الناعم، (د. ط)، دار المعز للنشر والتوزيع، 2020، ص 135.

[2] نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، دراسة نقدية في تجربة محمود درويش، 2016، ص 141.

[3] منعم الأزرق، نبيذ اللّيل الأبيض، قصيدة رقمية،2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[4] محمد عبد البشير مسالتي، جمالية الأسلوب في الخطاب الشعري القديم، بحث في تحيين البنى اللّغوية، مقاربة من منظور أسلوبية التلقي، (د .ط)، مركز الكتاب الأكاديمي، 2020، ص 239.

يجعل من القصيدة مزيجًا من عوالم مختلفة يتضافر في تشكيلها ما هو بصري بما هو صوتي ليؤسس لعلاقة تناصية تسهم في بناء دلالات ومعان جديدة.

ترتكز معالم الخطاب الموسيقي حول التناغم الإيقاعي وتكثيفه دلاليًا لإثارة كوامن الّروح ونزعات الجمال في نفس المتلقي فيأسر السمع ويطربه، لينتشل السامع من الوقوف عند عتبات الانفعال النفسي الساذج ويهزه إلى الفعل[1] التأويلي للّنص الّرقمي مستخرجًا بذلك الّدلالات الموسيقية في قالب جمالي يحثه على الانفعال والتفاعل مع حركية القصيدة الّرقمية، باعتبار أنّ الموسيقى تعّد أحد مكونات الفضاء الصوري وتؤدي عددًا من الوظائف منها مراعاة المواقف المعروضة لإضفاء جاذبية على الأحداث، خاصة عند توظيف المؤثرات الصوتية التي تزيد من شّدة الإيحاءات الّدلالية والجاذبية على مستوى القصيدة الّرقمية[2].

وبالتالي تتعاون درجات التّناص المعتمدة من طرف الشاعر "منعم الأزرق" لتصل في بعض الأحيان إلى مستوى التّناص التّام كما في قصيدة "تبيذ الليل الأبيض" ليجعل من نصه فسيفساء من الأشكال البصرية الطبيعية والاصطناعية على حد سواء، وليدخل المتلقي من جهة أخرى في عالم زاخر وثري بالمكّونات البصرية والسمعية ذات الخلفيات والإيديولوجيات المتعّددة ليجعل منه أيضًا متلقٍ مثقف وواسع الاطلاع بمجالي الأدب والفنون حتى يتمكن من تحقيق هدف المزاوجة بين الاثنين (العنصرين) ابداعًا وتلقّيا.

[1] ينظر: بتول أحمد جندية، تآزر الحضاريي والجمالي في وظيفة الشعر العربي القديم ونظامه البنائي، ط 1، دار فيترام، (د س)، ص ص 294-295.

[2] ينظر: محمود ششمال حسين، سسايكولوجية خطاب الفضائيات جاذبية الصورة والثقافة الواحدة، (د. ط)، دار الكتب العلمية، 2013، ص ص 68-69.

المبحث الثاني: سيميائية الملفوظ في رقميات منعم الأزرق

اتخذ الملفوظ في قصائد منعم الأزرق مكانة خاصة وهامة، إذ هو الأساس الذي تتبني عليه جميع المعاني والدلالات، التي يمكن للشاعر أن يبثها، حتى وإن اعتمد على عناصر غير لغوية وأدوات تعبيرية مختلفة، إلا أن اللغة أو الملفوظات الموظفة على مستوى القصائد الرقمية، وحتى وإن كانت ضئيلة مقارنة مع باقي العناصر، فهي ذات أهمية بالغة إذ من خلالها يمكن الولوج إلى أعماق النص الرقمي وكشف أغوار الدلالة فيه، وكذا كشف مختلف العلاقات والتشاكلات والتناقضات القائمة على مستواه، باعتبار مجموع الملفوظات التي يتم اعتمادها هي مجرد علامات وإشارات دلالية، من خلالها يتم تفسير كل ماهو موظف بجانبها، كما لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاوز الجانب اللغوي في النصوص الرقمية، ومحاولة تعويظه بعناصر أخرى، تدل على محاولة سلخ النص الرقمي من بيئته الأدبية وتحويله إلى لوحة تشكيلية.

من خلال الولوج إلى أعماق الملفوظات يمكن أن تظهر العديد من العلاقات التناصية على مختلف الأصعدة، والتي من خلالها يمكن أن نربط النصوص الرقمية بما سبقها من النصوص الأدبية، لتعكس استمرارية الأدب لا انقطاعه، كما يمكن الكشف عن معان احتضنتها اللغة لوحدها، دون وجودها في عناصر التشكيل البصري الأخرى، وهذا مايجعلنا نتسائل عن مامدى مركزية اللغة في الأدب الرقمي؟ وهل يمكن تجاوز المكون اللغوي واللفظي وتعويضه بمكونات من مصادر أخرى؟

1- التّناص الداخلي والخارجي من قصائد منعم الأزرق:

1/1 مفهوم التّناص وأنواعه:

يعرف التّناص حسب التعريفات المتداولة على أنّه "عملية تمثيل وتحويل عدّة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"[1]، أو هو تداخل عدّة نصوص فيما بينها وتتفاعل لبناء نص جديد يحمل في طياته ملامح النصوص الأخرى، وفي بعض الأحيان يقصد بالتّناص ذلك المزج بين ملفوظات متعدّدة لخلق ملفوظ جديد في تداخل يرفع من قيمة النّص ويثريه لفظيا ودلاليا، بل ويجعل منه ذاكرة حية تتحمل شذرات إبداعية سابقة بالظهور عن هذا المولود الجديد والنّص الجديد.

يمكن تقسيم التّناص باعتباره أداة نظرية هامة تكشف هويات النّصوص وتبرز ملامحها الظاهرية والباطنية إلى نوعين هما:

2/1 التّناص الداخلي:

ويقصد به " أنّ الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه تفسّر بعضها بعضًا، وتضمن الانسجام فيما بينها ، أو تعكس تناصًا لديه إذ ما تغيّر رأيه"[2] في كل أعماله، فغالبا ما يكون التّناص الداخلي خيطًا دلاليا يربط بين جميع الأعمال لذات المؤلف، فيصيغها بطابعه الشخصي الذي لا يمكنه التنصل منه عند الكتابة الإبداعية، وعلى هذا الأساس يتم تمييز الأعمال الأدبية عن بعضها البعض وذلك باعتبار مؤلّفيها.

---

[1] رفيقة سماحي، التّناص في رواية خرفان المولى لياسمينة خضرا، ط1، دروب للنشر والتوزيع، (د. س)، ص 39.

[2] ظاهر محمد الزواهرة، التّناص في الشعر العربي المعاصر، التّناص الديني أنموذجًا، (د. ط)ن دار المنهل، 2013، ص 56.

وظّف الشاعر منعم الأزرق "التّناص في قصائده الرّقمية إذ يظهر ذلك جليًّا، سواء على مستوى الشكل أو المضمون، حيث نلاحظ اجتماع إبداعاته الرّقمية تحت بؤرة التّناص الداخلي، الذي جعل من قصائده تبدو على شاكلة واحدة، بل ومتداخلة المعالم والأساليب لتبرز بذلك السمة الأسلوبية واللّمسة الجمالية لذات المؤلف ويصبح "النّص ذا طبيعة إنتاجية، وأنّه يحيل المدلول الشرعي إلى مدلولات خطابية متغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، إنّه مجال لتقاطع عدّة شيفرات في علاقة متبادلة، فالنّص محكوم بالتداخل مع النصوص الاخرى، والكتابة إبداع وخطاب، وميزة اللّغة أنها ذات منطقداخلي يعتمد على مفهوم التّناص، فهي إلى جانب كونها تعمل على إنتاج المعرفة الجمعية، وإعادة إنتاجها، فإنّها تؤسس بعدًا تناصيًا"[1] سواء أقصد ذلك المؤلف أم لم يقصده.

لذلك فإن قصائد "منعم الأزرق" الرّقمية كغيرها من الإبداعات سواء الرّقمية أو الورقية لا تخلو من التّناص كآلية تحرك خيوط المعنى والدّلالة فيها لتنتج من ذلك التلاحم صبغة جمالية خاصة ليست نابعة من عناصر شكلية أو مضمونية بل من التداخل والتحاور الذي يخلقه التّناص الدّاخلي فيما بينها.

3/1 تناص الأشكال الدائرية:

يعدّ من بين الظواهر التّناصية الشكلية التي تظهر جليًّا في قصائد منعم الأزرق، وهي الأشكال الدائرية أو الحركة الدائرية التي لا تخلو أي قصيدة منها، حيث يخلق هذا التواشح الدائري حالة من التحوّل اللامتناهي للوجود والذات الشاعرة الضائعة في متاهات متباينة الأشكال والأحجام والألوان من قصيدة إلى أخرى، تجمعها العلاقة العلاقة القائمة

[1] نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، ص 131.

بين "الأيقونة والصورة لتشكيل صورًا تحاكي الواقع والخيال، فعنصر الرسم والصورة، وتداخلها في الشعر وانفتاح هذا الأخير على الأجناس الأخرى أحدث حالة من التماهي والانصهار بين المكتوب والصورة المرسومة وغيرها"[1] من العناصر المشكّلة لفضاء الصوري في القصيدة الرّقمية، والتي تظهر على شاكلة واحدة في عديد القصائد.

تمكّن التّناص الداخلي من تحقيق وجوده في قصائد "منعم الأزرق" الرّقمية من خلال تعالق الأشكال الدائرية، الذي أسس لمنظومة من العلاقات والتشاكلات البصرية في نصوصه بغية تحقيق "البنية الدرامية التي تكتمل صورها من خلال تحوّل الكلمات والجمل والتناصات إلى أيقونات دالة وعاكسة للواقع الخارجي الي يسعى المؤول إلى تمثيلها ومحاكاتها شفويًا"[2] وحصريًا ضمن مجموعة من القصائد تسهم في بناء بعضها بعض على شاكلة واحدة.

يظهر تركيز الشاعر على الشكل الدائري في قصيدة "الخروج من رقيم البدن" والمتمثل في شكل المجرة السابحة في الفضاء الخارجي، ومعتمدًا في ذات السياق الحركة الدائرية للعلامات اللّغوية، وكذلك الحركة الدولابية للشكل البصري المقّدم على شاشة الحاسوب في حالة من الاستعارات التشكيلية والتي جاءت منصبة في قوالب شعرية تناصية ومحملة

[1] محمد خليف الحياني، سيميائية الصورة البصرية في قصص الأطفال: الاستراتيجيات والتكنيك، (د ط)، دار المنهل، 2017، ص 58.

[2] حيد ر برزان سكران ، بلاغة التحّول الّضي وسلطة التأويل في الشعر العراقي المعاصر، قراءة في حفريات المعرفة الهرمنيوطبقية للمسكوت عنه والمضمر والمتبقي، ط 1، دار الخليج للنشر والتوزيع، 2020، ص 99.

1

بإشارات مرجعية معروفة للمؤوِل، ولكنه عمل على إدخالها في مضامين أخرى، تمثل مرتكزات ثقافية تحمل مرجعيات يحيل عليها"[2]، وتمكن الشاعر من رسم ملامح خاصة بقصيدته جعلها تتفّرد بخصائصها وميزاتها عن باقي القصائد، ولتظهر متعالقة ومتشاكلة مع باقي قصائده، مشكّلة بذلك حلقة إبداعية وجمالية ذات لمسة خاصة، تعكس رؤية الشاعر وإيديولوجيته الفكرية والشعورية والتي يحاول بثها في أشكال بصرية رقمية تتراقص في الفضاء الافتراضي.

ركّز الشاعر "منعم الأزرق" على توظيف الشكل الدائري المتوافق والحركة الدائرية التي غمرت أجواء قصائده، كبؤرة أساسية للّدلالات المنوطة بهذه "الأيقونة وبأبعادها المختلفة وفق مبادئ مختلفة منها مبدأ العلاقة بين الكل والجزء، وارتباط الشكل بالعمق، وهي دراسة تتناول التنظيم الداخلي والخارجي للأشكال البصرية ومعاييرها المختلفة، والعناصر المكّونة لها لتأويل جوانب الخطاب الإدراكي البصري"[3] في صورة تتكامل فيها الأعمال الأدبية وتبني بعضها بعض، حيث تتناص مع ذات الأشكال السّابقة في قصيدة "ذوات الغارب بغيمة الأغصان" فيبدو عنوان القصيدة على خلفية تحمل صورة المجرّة من جديد،

[1] منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، قصيدة رقمية، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] حيدر برزان سكران ، بلاغة التحوّل النّصي وسلطة التأويل في الشعر العراقي المعاصر، ص 110.

[3] مريم الشنقيطي، الخطاب الإشهاري في النّص الأدبي: دراسة تداولية، (د - ط)، دار الفيصل الثقافية، 1440هـ، ص 94.

1

وتتواصل مع ذلك مجمل التعالقات والتّناصات التي طالت العلامات اللغوية المتشظية في فضاء القصيدة "ليتواشح مفهوم التّناص مع التعالق النّصي ويحضران معًا، ليسهما في بناء هوية النّص المترابط الذي تتعالق فيه النّصوص اللّاحقة وتتداخل مع غيرها من النصوص السابقة ناسجة شبكة متعدّدة العقد تتلاحم فيها كل النوبات التي يتم التقاطها، ثم امتصاصها وتحويلها لتنصهر والبنية الكلية لهذا النص المفرع"[2] حيث تبدو جميع نصوصه كأنّها نص واحد يتفرع إلى عدّة نوافذ وعوالم إبداعية، وذلك بفعل آلية التّناص المعتمدة في جميع قصائده الرّقمية.

ساهم تناص الأشكال الدائرية في إصباغ النّصوص الرقمية بصبغة زمنية خاصة، تعكس هواجس الذات حول هذا الأخير، وعلاقتها بالوجود كعدو رئيسي يؤدي إلى زوالها عاجلاً أم آجلاً ضمن التوازي المقطعي الذي يؤدي إلى خلق حركة ائتلافية بين المقاطع كلها ، على نحو تزيد فيه درجة تكامل المقاطع كلها، وتفاعلها في تحرير الرؤية النّصية العامة، وتحقيق التوازن النسقي بين القصائد والذي يزيد من درجة إيحاءاتها ومحفزاتها

[1] منعم الأزرق، ذوات الغارب بعتمة الأغصان، قصيدة رقمية،2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي، آليات السرد وسحر القراءة، ص 186.

الشعورية، لتمتد بألق تصويري منسجم والحالة الشعورية العاطفية المجسّدة"[1] على مستوى النصوص الرقمية.

يستمر مشهد الدوائر بالظهور في قصائد "منعم الأزرق" لنجده من جديد في قصيدة "الجدجد الفائق" إذ يتشكل عنوان القصيدة على خلفية دائرية دائمًا، توحي بمركزية

2

المضامين اللّغوية المقدمة في فضاء القصيدة الرّقمية، ليعكس ذلك التماهي الحاصل بين الأيقونات الشكلية، والذي يعبّر دائمًا عن حضور الذات المبدعة كذات فاعلة ومتفاعلة في الفضاء الصوري الذي "يخلق توازنًا نصيًّا تاما في الدّلالة والرؤية والأسلوب الشعري والموضوع الدّلالي المطروح، أو الرؤية المجسّدة، ليكون النّصان مربوطين بخيط شعوري عاطفي واحد تقريبًا، ويعدّ التوازي النصي شكلاً متطورًا لأسلوب التوازي المقطعي، إذ يتعدى الشاعر فيه إطار القصيدة الواحدة، ليوازي الرؤى بقصائد متجانسة شكلاً وأسلوبًا ومغزى دلاليًا"[3] ضمن تشكيلة من القصائد تحمل السّمات نفسها والخصائص الشكلية نفسها.

تتوالى الحركات الدائرية الموافقة للعلامات اللّغوية بالظهور في القصيدة، وحركة تشظي الأسطر الشعرية، لتجعل من هذه القصيدة نسخة مطابقة لمثيلاتها، أو كما قلنا سابقًا نصًّا

---

[1] ينظر: عصام شرتح، اللغة والفن في شعر يحي السماوي، ط ، دار الخليج، 2018، ص 33.

[2] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

[3] عصام شرتح، اللّغة والفن في شعر يحيى السّماوي، ص33.

موازيًا لبقية النصوص المعتمدة على الأيقونة البصرية في رسم خيوط الدّلالة وملامحها، باعتبار أنّ القصيدة الرّقمية تستند في تأويلها إلى الأشكال البصرية أكثر من المضامين الدّلالية، لهذا يسعى دائمًا إلى تكثيف دلالاتها وتركيزها شكليًّا، فتظهر هذه الأخيرة مفعمة بالتشكيلات البصرية، وكثافة الألوان المتشاكلة، وكذا اعتماد الخطوط وتراقص الكلمات في جميع الأنحاء لتكتسب هي الأخرى دلالات معينة انطلاقًا من تشكيلاتها وحركاتها، لا من مدلولاتها المتعارف عليها على خلفية هذا التصور الأيقوني الذي يؤمن بثقافة الصورة لا الكلمة، وبفكرة الشكل لا المعنى.

اعتمد الشاعر تقنية التّناص بمختلف آلياته، سواء عن قصد أو عن غير قصد، لتؤسس قصائده لعلاقات شكلية قيما بينها من خلال حضور الأيقونات البصرية نفسها في مختلف القصائد، وهذا يدل على منطق دلالي وفكري معين بّينه الشاعر في هذه الأشكال الموظفة لتظهر أكثر من مرة لتبث رسالة معّينة لـصاحب القصيدة مشّبث بها، أو يمكن اعتبارها المبدأ والمنطق الذي لا يمكنه تجاوزه عند إنتاجه لأي إبداع رقمي.

تظهر هندسة البناء النصي، على شكل قمر في قصيدة "رسومها الخالية" مترافقًا مع ذات الحركات الدائرية للعلامات اللّغوية، ليعكس مفهومًا تناصيًّا للنصوص الرّقمية، حيث

تعكس " توازيًا نصيًّا يؤدي دورًا فنيًّا ملحوظًا في تعزيز رؤى كثيرة في القصائد، التي تمتاز بهيكلية نسقية متآلف ة نمطًا شعريًا متقاربًا في المنحى والاتجاه والزخم العاطفي، إذ أنّ كل

صورة تتدفق بنفس ترسيمي دقيق للحالة الشعورية، لتأتي كل صورة وكأنها ترسيمة تصويرية نسقية تنساب بإيقاعية روحية تخرج من شعوره النفسي الّداخلي وتتوازى رؤية هذه القصيدة بأبعادها الّدلالية"[1]مع القصائد الأخرى، لتعبّر عن حضور فعلي لمختلف الأشكال الموظفة، إذ أنّ الدائرة باعتبارها مركز لجميع قصائده، فإنها تحيل على دلالات عديدة ترتبط بفكر الشاعر وذاته، ولتصبح بالنسبة للمتلقي مركزًا تأويليًا لا يمكن تجاوزه عند تحليل وقراءة قصائده الّرقمية، وبذلك يمنحها هو الآخر دلالات ومعان متقاربة ومتشابهة من قصيدة إلى أخرى، حتى يمكنه الإمساك بالزخم الفكري الذي تحمله أيقونة الّدائرة، والذي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تستوعبه العلامات اللّغوية شكلا أو دلالة في صورة تألفها العين الفكر والشعور معًا.

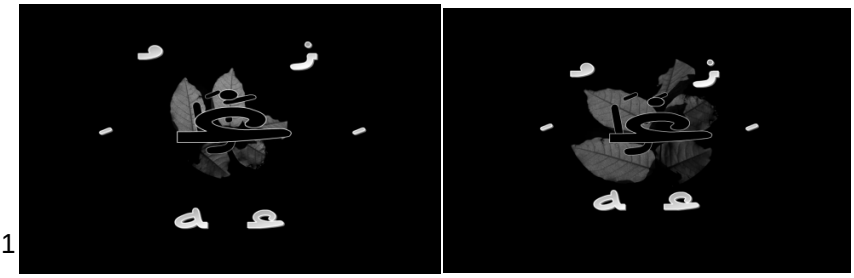
أسس ذلك لمنطق أسلوبي خاص بذات المبدع الّرقمي، والذي لا يمكن أن يتضح إلا لمتلقي هذا الإبداع، أو المبدع الثاني الذي يقابله من جهة التلقي والتأويل، حيث أنّ المبدع الأول يخزن دلالات كثيفة في الشكل البصري الدائري المعروض في القصائد، ليقوم المتلقي من جهته بتأويل هذه الأيقونة واستخراج دلالتها المكبوتة أو يمنحها دلالات جديدة على حسب خلفية التأويل ودرجاته ممّا يجعل "فعل القراءة بوصفه تفاعلاً دينامًيا بين الّنص والقارئ الذي يتولى مهمة ملء فراغاته من أجل تحقيق التفاعل بينهما"[2] ولأنّ شكل الدائرة هو رمز علاماتي يسيطر على فضاءات الابداعات الّرقمية إلاّ أنّه في الآن نفسه يخلق فراغًا دلاًليا وتأويليًا للمتلقي الّرقمي، ليملأه هو الآخر بالّدلالات والتفسيرات الخاصة

[1] عصام شرتح، اللّغة والفن في شعر يحيى السّماوي، ص ص ص 33-34-35.

[2] محمد مسالتي، خطاب البلاغة، الأنساق المتصارعة، وجدل التأويل، بحث في مسارات تلقي الخطاب البلاغي الجاحظي في النقد الحداثي، (د- ط)، مركز الكتاب الأكاديمي، 2020، ص 35.

به، والتي تمنح ا لّنص الرّقمي شكلاً آخر، ورؤية مختلفة عن تلك التي منحها إّياه مؤلف الّن ص، ليكون ذلك نصًا متجّددًا باستمرار، مع كل قراءة وكل قارئ يطّلع على هذا الابداع الرّقمي.

نلاحظ من حين لآخر ظهور بعض الأشكال الدائرية في قصيدة "الكامن بزائل الأوراق" وكذلك مرافقة الحركة الدائرية للعلامات اللّغوية ولأوراق الشجرة، ليبقى دائًما في

1 

أيقونة الدائرة التي تحضر مع كل قصيدة رقمية تعرض لتعّو "صورة الدوائر التي تشبه الدوامات عن حالة الضياع التي تحيلنا في وسطها إلى فراغ مخيف، كما تسهم هذه الدوائر في الايهام بالحركة من خلال استخدام بعض البرامج، مماّ يعزز الإحساس بالضياع عند المتلقي"[2] الذي ينشغل بالدوران والتيه في متاهات افتراضية رقمية لا يعرف متى الخلاص والمخرج منها.

" يتداخل الخيال الشعري بدلالات الحدث النصي المتعاكسة بدينيامية خاصة بين فعل الصورة الفنية وبين طاقة كل من المبدع والمتلقي كمبدع آخر يناور بوعيه الشعري والرّوحي ومدركاته الفّنية مع جماليات الخطاب الشعري، فتتسرب إليه أبعاد الّنص مخلفة

[1] منعم الأزرق، الكامن بزائل الأوراق، قصيدة رقمية ، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] حافظ الشمري، إياد الباوي، الأدب التفاعلي الرّقمي، ولادة وتغير الوسيط، ص93.

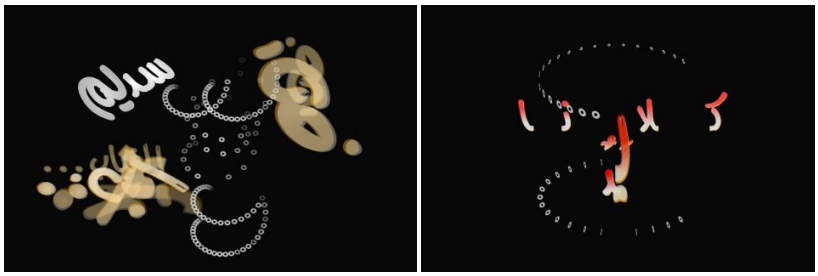
أثار حالة ذات موضوعية وتفرز حركية دلالية تتجذر داخل المتلقي لتتفرع بين متلق وآخر بشكل لولبي"[1] يعكس تعدّد القرارات والتأويل لمكّون بصري متناص من قصيدة إلى أخرى.

يلعب التّناص الشكلي دورًا هامًا في التأسيس لهوية ذاتية لبنية القصائد التشكلية، والتي تحيلنا دائمًا إلى مرجع معّين "يتمظهر من خلاله مفهوم التّناص في القدرة على إدراك قيمة الأخذ والاستعارة والاستدعاء والتوظيف والتضمين، وغيرها، لأّنه من دون حصول هذا الوعي في عمليات التفاعل وممارسات التعالق، فإنّ مفهوم التناص يكف عن كونه عملية خلاقة"[2] ويضفي نوعًا من الّرتابة والنمطية على الإنتاج الأدبي أّما باعتماده على الوجه الصحيح، فإنّه يمكّننا من الشعور بروح القصائد المختلفة في ذات قصيدة واحدة، تشعرنا أّنا نغترف مساحات ونفحات من جميع القصائد الأخرى.

يظهر ذلك جليًّا في قصيدة "سديم يفتك بالحجاب" التي استحضرت ملامح الأشكال الدائرية على اختلاف طبيعتها وأوجهها، لتستدعيها في فضاء الّنص الّرقمي مرافقة لحركية القصيدة وديناميتها، ومتشاكلة مع باقي عناصر التشكيل البصري والصوري فيها، لتضفي دلالات مستوحاة من روح مثيلاتها من القصائد، ولتلتحق هي الأخرى بحلقة العقد الابداعي الّرقمي لذات الشاعر.

[1] غالية خوجة، قلق الّنص: محارق الحداثة، ط 1، دار الفاس للنشر والتوزيع، 2009، ص 9.

[2] فليح مضحي أحمد السامرائي، فضاء الرؤية وآليات المنهج الجمالي والثقافي في خطاب محمد صابر عبيد النقدي، ط1، المنهل، 2015، ص 111.



1

تتمظهر هندسة البناء النصي في هذه القصيدة على شكل دوائر صغيرة الحجم تسير في حركة دائرية راسمة بذلك حلقات تتولّد عنها العلامات اللغوية على فضاء الشاشة، وبالتالي فهي حركة دائرية ودورانية، وهي مشابهة للأشكال الدائرية التي شهدناها مع باقي القصائد، كما لا تتوانى العلامات اللّغوية في التراقص والحركة بذات الشكل الدائري، وهذه السّمة تختص بها جميع قصائد "منعم الأزرق"، وتتميز بها، كونها تحيل إلى حوار مع النّصوص الغائبة "وقلبها وتحويلها يقصد قناعة راسخة في عدم محدودية الابداع، ومحاولة لكسر الجمود الذي يغلّف الأشكال والثيمات، وكذا الانفتاح نحو فضاءات نصّية جديدة"[2] تثري النّص الجديد ويثريها، كما يمكّن للمعاني والدّلالات أن تتداخل بين هذه القصائد، القائمة على تداخل وتناص البنيات التشكيلية الدائرية.

ترتسم ملامح الخطاب البصري ضمن تداخلات تناصية تؤسس لعلاقة جدلية حوارية تجتمع فيها نصوص "منعم الأزرق" ، ومعبّرة عن ذلك الزخم الفكري والشعوري الذي حاول بثه من خلال توظيفه للأشكال البصرية ذاتها في كل إبداع رقمي يقدّمه إلى المتلقي، ما يعكس رؤية وجودية وفلسفية خاضعة لمبدأ التّناص، الذي يحرك مسارات الدّلالة في النصوص الرّقمية ويوجهها ضمن بُنّاء تكويني وجمالي يكثف من طاقة الاحتشاد والتّناص

[1] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] ظاهر محمد الزهاورة، التّناص في الشعر العربي المعاصر: التّناص الديني نموذجًا، المنهل، 2013، (د. ط)، ص 53.

والتصادي والحوار من خلال الشواهد والحواشي والملحقات والإضافات، الشأن الذي يضمن إمكانية ثراء النّص وتشابكه وكأّنه نص غابة أو نص عنكبوت"[1] متداخل الأشكال ومتشّعب الدّلالات والمعاني ، إذ لا يبدو أي من النّصوص المعروضة أّنه متفّرد بإبداعه بل نجده صورة كلّية أو جزئية عن بقية النّصوص الأخرى التي تحمل الأشكال البصرية ذاتها.

حاول الشاعر "منعم الأزرق"من خلال حضور التّناص الشكلي في قصائده أن يؤسس لفكر معّين ورؤية مغايرة للرؤى القديمة، ألا وهي فكرة الولوج إلى العالم الافتراضي والإبحار في متهاته بحرية ربما لم يتحها العالم الواقعي، وكذا اعتماد الأيقونة كآداة تعبيرية رمزية مشبعة بالدّلالات التي يعجز في بعض الأحيان من التعبير عنها بالكلمات، وربما هذا التركيز على الأشكال الدائرية بعينها والحركات الدائرية كذلك ما هو إلا رؤية ماورائية وميتافيزيقية تنبئ عن خلفية معرفية خارج حدود الواقع.

تسعى هذه الرؤية دائًما إلى بلوغ عالم سرمدي يتجاوز حدود الزمان والمكان، عالم "يوحي بحركية دفع أمامية تدعم دينامية النّص، فيصبح هذا الأخير مخلوق بقصد وعمد ليكون كينونة حيوية مسكونة بطاقة انفتاح وانتشار في آفاق وأفضية مختلفة، تتبنى على التوالد والتكاثر والتفريغ"[2] الدّلالي إذ أنّ الدّلالات التي يحتملها الشكل في النّص الرّقمي تكون أكثر تركيزًا من تلك التي تحملها العلامات اللّغوية.

[1] عبد الرحمن عبد السلام محمود، النّص والخطاب: من الإشارة إلى الميديا: مقاربة في فلسفة المصطلح، ط 1، المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسات، بيروت، 2015، ص 54.

[2] عبد الرحمن عبد السلام محمود، النّص والخطاب: من الإشارة إلى الميديا: مقاربة في فلسفة المصطلح، ص 56.

نواصل رحلتنا فيتتبع المسار التّناصي في قصائد "منعم الأزرق" وهنا بالتحديد نقصد الشكل الدائري وما صاحبه من حركات وأشكال متشابهة لنحط رحالنا عند قصيدة "سيدة الماء" وهي الأخرىقصيدة لا تخلو من التّناص، بل نجده حاضرًا وواضحًا وضوح الشمس للعيان، إذ اعتمد الشاعر شكل الدائرة في أفق التّشكيل البصري الذي يبدو على هيئة أمواج بحرية هائجة تظهر في أفقها دائرة تحل محل الشمس لتتبع منها مختلف

1

الصور والأيقونات، وكذا العلامات اللّغوية المؤسسة لبنية القصيدة، ممّا يجعل من هذا الشكل الدائري حاضرًا من بداية القصيدة حتى نهايتها، ومترافقًا في بعض الأحيان مع حركة دائرية تزيد من دلالات الشكل "ومن تركيز تجربته في بؤرة مركزية واحدة على الرغم من اتساع الموضوعات التي تحتويها القصيدة"[2] والتي تعكس وجهة نظر مركزية حول موضوع ما، يحقق علاقة تناصية مع بقية القصائد والنّصوص التي اعتمدت الشكل نفسه في عرض مضامينها.

تشكلت البنية التّناصية لرقميات "منعم الأزرق" من خلال مختلف التوظيفات البصرية المتكّررة والمعتمدة فيها من أجل إقامة علاقة قائمة على عملية التحويل أو المحاكاة بين

[1] منعم الأزرق، سيدة الماء، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] علي صليبي، مجيد المرسومي، القصيدة المركزة ووحد التشكيل: دراسة فنية في شعر الستينات في العراق، ص 33.

النصوص، لتصبح هذه العلاقة علاقة اشتقاق وتحويل ومحاكاة[1] نشأت انطلاقًا من أوّل نص أنتجه لتتناسل منه بقية النّصوص وتتشكل من بعضها البعض، بانية لدلالات معيّنة حيث يتعزّز المنطق التّناصي لهذه القصائد كلما زاد توظيفه لهذه الأشكال.

نلاحظ حضور التّناص الشكلي بصورة مختلفة نوعًا ما في قصيدة "نبيذ الليل الأبيض" ليركّز الشاعر أكثر على الحركات الدائرية للعلامات اللّغوية وتراقص الاشكال الموظفة بذات الطريقة، مما يوحي بحركية وحيوية على مستوى القصيدة، والتي تدعو دائمًا إلى

التحرّر من قيود الواقع وسكونه الذي كبّل ايادي المبدع وجمّد كذلك فكر المتلقي في التأويل ليمنحنا بذلك طريقة مغايرة تمامًا في عملية الإبداع وعملية التلقي تكون أكثر حرية وحيوية في الآن نفسه، نابعة من حرية الفكر وحركيّته، فمدام في الإنسان نفس وروح فهو يتميز بهاتين الصفتين اللتين حاول الشاعر بثّهما في قصائده الرّقمية، لتصبح هي الأخرى تحمل أشكالاً بها أرواح وأنفاس نابعة من أنفاس مؤلفها الأصلي ومتلقيها، مازجة روح كليهما في روح واحدة يتمثل في هذا المولود الجديد المسمى بالنّص الرّقمي، أو القصيدة الرّقمية.

[1] ينظر: خليل شكري هياس، القصيدة السيرة ذاتية: بنية النّص وتشكيل الخطاب، ص 53.

4/1 التّناص اللّوني:

يعدّ التّناص اللوني من بين المظاهر الأكثر ورودًا في رقميات "منعم الأزرق" باعتماده على تقنية تمازج وتشاكل الألوان التي أصبغ بها أشكاله البصرية وعلاماته اللّغوية الموظفة لبناء قصائده الرّقمية، باعتبار أنّ اللّون من أهم العناصر التي يعتمدها الشاعر الرّقمي لبناء الدّلالات الأيقونية والشكلية، إذ "يعدّ علامة بصرية لها مكانتها في تكثيف دلالة النّص المعروض لما يجذبه من انتباه وإثارة للاهتمام من قبل المتلقي"[1] الذي ينجذب دائمًا إلى التشكيلة اللّونية التي تزخر بها النّصوص الرّقمية، حيث تتشاكل الألوان الحارة والباردة وتتباين لتحيل إلى دلالات معّينة، لتصبح بذلك فسيفساء من الألوان التي تمنح الحياة والحركة للأشكال البصرية الموظّفة في القصيدة، بل والأكثر من ذلك، فإنّ الألوان هي السبب الرئيسي المحقّق للدينامية النّصية وحيويته، وبدونها يصبح مجرّد أشكال باهتة ومبعثرة هنا وهناك دونما جاذبية.

يعد الحديث عن الألوان كمحرك أساسي من محركات الدّلالة في القصائد الرّقمية باعتبارها "تحفل بتوجهات تشكيلية أكثر عمقًا واتساعًا ومرونةً، إذ هي تحمل مستوى إيحائيًا ورمزيا أكبر، كما أنها أكثر قابلية للاحتمال وتعّددية مستويات الاستقراء الجمالي الكاشف لعمق وثراء حضور القيمة اللّونية في المشهد الصوري الذي تمنحه قيمته التصويرية في إطار إضافته الدّلالية"[2] سواء على مستوى الشكل البصري، أو على مستوى المضمون، وهذا ما يجعلنا نلمس بعدًا جماليًّا و فنّيا لهذه القصائد التي أصبحت حقلاً واسعًا

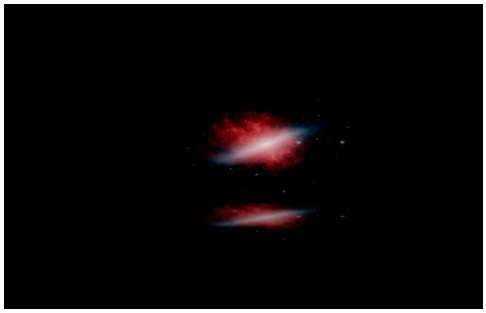
[1] رفيقة سماحي، التّناص في رواية خرفان المولى ليسمينة خضرا، ص 105.

[2] محمد يونس صالح، إشكالية الإيقاع الشعري وسيمياء الدّلالة من المفهوم إلى التجربة، ط 1، جامعة الموصل، العراق، 2016، ص 97.

لتشاكل وتمازج الفنون الجميلة وتشاكلها مع الأدب، لتبدو النّصوص الرّقمية في حالة جديدة تشعّ حيوية وبهاء وتجذب المتلقي إليها انجذابا تاما.

يسعى "منعم الأزرق" إلى التنويع في استخداماته اللّونية، سواء على مستوى القصيدة الواحدة، أو على مستوى جميع الرّقميات، ليخلق من وراء ذلك التباين بعدًا دلاليا هاما يستند إليه المتلقي في مساره التأويلي، لكن هذا لا يعني عدم وجود تناص لوني يجمع بين الأشكال البصرية التي تقوم عليها الرّقميات، إذ نلاحظ هذه التّقنية حاضرة في مزجه بين الألوان الحارة والباردة والتي تتشاكل في عرض المحتويات النّصية، خاصة ما يحدث على مستوى العلامات اللّغوية، إذ يساهم ذلك "بكيفية فعّالة في إبلاغ الرسالة بشاعرية لجذب انتباه المتلقي وخلق جو وجداني وانفعالي، وتكمن جمالية الألوان في حسن استخدامها، عن طريق تباييناتها وإيحاءاتها البصرية"[1] على مستوى الفضاء النّصي، الذي يؤسس لعلاقات بصرية أيقونية خاصة.

يظهر التّناص اللّوني في استخدام اللّون الأزرق المتشاكل مع الألوان الحارة عادة، ففي قصيدة "الخروج من رقيم البدن" نلاحظ تواشجه واللّون الأحمر ليصبغ به شكل

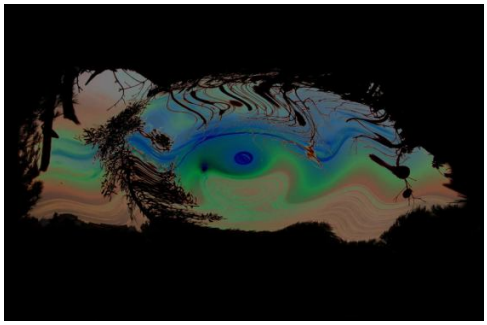


2

[1] مدحت مطر، لغة الأعلام والخطاب، ط 1، اليازوري، 2016، ص 39.

[2] منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، قصيدة رقمية، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

المجرة، ليعكس بذلك صراعًا لونيًا بين مجموعة من المتناقضات التي تقوم عليها الحياة والوجود.



1

بينما في قصيدة "ذوات الغارب بعتمة الأغصان" تظهر الزرقة في أفق مشهد الغروب وكأنها إشعاعة شمسية تطل من بعيد ليتشاكل مع لون أخضر فاتح وأحمر وأرجواني، واللّون البنفسجي والأسود، وهي في مجملها ألوان باردة تعكس برودة الرّوح وهدوء النّفس ساعة الغروب، كما يبدو اللّون الأزرق هنا بدرجة أكثر كثافة من بقية الألوان ليبرز دلالات معيّنة، متعالقة وتوظيفه يوحي "بمجموعة من الأبعاد الدّلالية التي تؤثر في نفسية المتلقي، فهو يحتوي على علامات لافتة تبعث مفاهيم معّينة، كارتباط هذا اللّون بالسمو والعلو، والرفعة والتحليق إلى أبعد الحدود، كما يوصف اللّون الأزرق بأّنه لون التعبير عن الذات"[2] والوجود لتتشاكل والعلامات اللّغوية ضمنيًا وشكليًا معبّرًا عن معان وجودية وفلسفية إن صحّ القول، وهذه المعاني ذاتها تشترك في دلالاتها جميع الرّقميات وتتناص فيما بينها، ممّا يفسر حضور اللّون الأزرق كفاعل أساسي من متفاعلات القصائد، ونلاحظ تناصه داخليًا من قصيدة إلى أخرى ، جامعًا بينهن ببصمة زرقاء.

[1] منعم الأزرق، ذوات الغارب بعتمة الأغصان، قصيدة رقمية،2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] محمد سيف الإسلام بوفلاقة، سيميائية الخطاب السردي العماني، رواية (سيدات القمر) الجوخة الحارثي (أنموذجًا)، دار الجنان، كلية الآداب، جامعة عنابة، الجزائر، (د. ط)، 2017، ص 36.

تمّزت الّرقميات بالمزاوجة بين الألوان الحارة والباردة وكذا تشاكلها في منح العلامات الّنصية ثوبًا خاصًا، يؤّسس لعلاقة تناصية لونية تؤكد حضورها في كل قصيدة من قصائد منعم الأزرق، حيث نلاحظ عرض ذلك في قصيدة "الجدجد الفائق" التي تعتبر القصيدة الأكثر توظيفًا واستعمالاً للتشكلات اللّونية بمختلف أنواعها ودرجاتها، لتصبح روضة غناء تسبح بالمتلقي في متاهات لونية تبث الحياة في كل جماد، وتسعد الروح عند مشاهدتها حيث " تعلن صراحة عن انتماء الذات الرائية لهذا العالم الافتراضي، أين تقترب المفارقة اللّونية في هذا النمط مع المفارقة البصرية في سياق تداخل الألوان، ليؤدي ذلك إلى كسر الأفق التوقعي الّدلالي للألوان الموظفة في فضاء الصورة ورموزها اللّونية"[1] التي تكسبها دلالات جديدة عند تشاكلها وتعالقها مع غيرها من الألوان، إذ أّن اللّون يكسب دلالة معّينة وهو بمفرده، في حين يكتسب دلالات مغايرة ومختلفة عند تشاكله وتماهيه مع ألوان أخرى.

عزّزت هذه القصيدة دلالة التّناص اللّوني بتوظيفها مختلف الألوان التي تتقاطع فيها مع بقية الّرقميات، رغم تركيزها على اللّون الأخضر لذي استعمل بتمازجه مع اللّون الأصفر مما يجعلهما اللّونان الأكثر كثافة في المعنى الصوري مقارنة مع باقي الألوان التي استعملت بدرجات متفاوتة، لتعكس بذلك تباين دلالي يترافق ودلالات الألوان التي تغشى العلامات اللّغوية، ليتشكل من خلال هذا التواشح والتماهي أيقونة رقمية تسبح في فضاءات العالم الافتراضي، مختزنة في ثناياها حمولات دلالية كثيفة، تجمع بين ملامح الواقع، وسمات المتخيل الافتراضي، " لتتخذ الشفافية كرؤية فنية إبداعية تؤدي إلى صور بصرية، مّما يجعل الشفافية تشكّل أبعادًا متنوعة داخل العمل الفني، من خلال اختراق

[1] ينظر: محمد يونس صالح، فلسفة الإيقاع، قراءة في شعرية محمد صابر عبيد، (د. ط)، دار المنهل، 2016، ص 134.

أشكال الواقع الموضوعي لإظهار المعاني الذهنية برؤية فنية تعمل على تجاوز الحس للتعبير عن عالم ما وراء الحس، لخلق مشاهد افتراضية متخيلة ارتبطت بشكل وثيق يتمثل الرموز الداخلية وإخراجها على شكل صور مرئية"[1] تتمازج في تشكيلها بوتقة لونية تمنحها الحياة والدينامية، وتوهم المتلقي بواقعية المشاهد المعروضة.

يبرز اللّون الأزرق كعامل تناصي في هذه القصيدة، وهو اللّون الذي لا تخلو منه أي قصيدة رقيمة من قصائد "منعم الأزرق" كما قلنا سابقًا، ليظهر جلًيا في المقطع القائل: "يمدح نهر الهواء"[2] متشاكلاً واللون الأخضر ليعزّز دلالات السمو الّروحي والطّهارة النفسية التي تطمح إلى بلوغها الذات الشاعرة، ليظهر من جديد مع المقطع القائل: "صريًعا على حافة الضوء"[3] مترافقًا كذلك واللون الأخضر ليحمل طاقة تعبيرية بصرية

خاصة توحي بالحزن والكآبة وهي الدلالة نفسها التي تتناص فيها مع بقية القصائد، أّما في العلامات اللّغوية التي مفادها "في شاهق النفس"[4] فقد وظّف اللون الأزرق متشاكلاً

[1] وسماء الآغا، الواقعية التجريدية في الفن، (د. ط)أ إرب، 2007، ص 144.

[2] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية.

[3] المرجع نفسه.

[4] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

واللون الأصفر الذي كسر حزن الأجواء وكآبة الروح بمسحة ضوئية توحي بالسعادة وبساطة النفس، لتنقل المتلقي من حالة شعورية إلى أخرى تتحكم في وتيرتها التباينات اللّونية ودرجاتها، ليظهر كذلك على مستوى العلامات اللّغوية القائلة: "بوحك للفجر يا الجدجد الصعب..."[1] متشاكلاً مع تشكيلة لونية تضم اللون البرتقالي والوردي والأخضر موحية بدلالات شديدة التّنوع والكثافة.

نسج الشاعر من خلال هذا التقاطع اللّغوي في رقمياته، أو ما يسمى بالتّناص اللّوني خيوطًا دلالية تربط هذه القصائد كالعقد ضمن إطار معّين، فتحمل في طياتها فكرًا موحّدًا وشعورًا موحّدًا، يعكس حضور ذات معّرة واحدة في كل قصيدة من القصائد المعروضة، ليظهر طغيان اللّون الأزرق على الفضاء الّنصي في قصيدة "رسومها الخالية " سواء على مستوى الخلفية أو على مستوى الأشكال البصرية أو الأيقونية المعروضة، ليؤسس بذلك

[1] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm

1

لمنطق دلالي اتجاه هذا اللّون المتباين الدرجات، حيث يتراوح بين الأزرق الّداكن والأزرق السماوي، "وفي ذلك دلالة على ارتقاء الذات إلى مستوى معّين من الكرم والجود، وترتقي من مرتبة الأزرق ومغادرتها له بشكل كامل، فيكون صاحب اللون السمائي أقرب إلى الله ومحبوبًا إليه، لتخليه عن صفات الأزرق وهي البخل والحرص ليصير أقرب إلى الله، أّما الأمل عند صاحب اللّون السمائي فقد تحول من أمل وتمسك بالحياة الدنيا إلى أمل برضا الله تعالى ومحّبة للدار الآخرة"[2]، يعكس كل ذلك التدرج اللّوني للون الواحد الموظّف في هذه القصيدة.

يخ ترق اللّون السمائي الزرقة الّداكنة لفضاء الّنص الّرقمي ليرتقي بالذات الشاعرة إلى أعلى مستويات الطهارة الروحية والنفسية، والترّفع عن كل ما يدنّسها في هذا الوجود، وهذا التّناص اللّوني يعبر عن رؤية صوفية وخلفية إيديولوجية متمثلة في لمسة لونية تصادف في كل إبداع رقمي، لكن بدرجات متباينة تتماشى ودرجة التأثير المتروكة لهذا اللّون.

يتخذ اللّون الأزرق بعدًا تناصيًّا هامًّا في قصائد "منعم الأزرق" الّرقمية، إذ في كل مرة يظهر كمحور أساسي من المحاور الّدلالية التي تبنى عليها التشكيلات البصرية لهذه الّنصوص " في رحلة شعرية عميقة بغية تشييد متخيل شعري باذخ الزرقة، وفي عملية

[1] منعم الأزرق، رسومها الخالية، قصيدة رقمية، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[2] ضاري مظهر صالح، دلالة اللّون في القرآن والفكر الصوفي، ط 1، دار الّزمان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012، ص 27.

تناصية تركيبة يلتقي فيها الحضور والغياب، ويعانق الفراغ الأمكنة ويستقر بها في أفق ممتد إلى ما لا نهاية، إنّ الأزرق هنا يحقق هذا التقاطع المحض بين التوحد وبين انتباه الحواس، وهو يتحقق خارج الشك واليقين معًا، يتحقّق شعريًّا في منطقة البرزخ الكوني الهائل"[1] التي تسعى الرّقميات إلى إحضارها، وعرضها بصريًا من خلال توظيف الفنون المختلفة، وكذا الاستعانة بالمؤثرات البصرية لبعث الروح الدرامية للمشاهد المعروضة.

نلاحظ بروز اللّون الأزرق من جديد في قصيدة "سيدة الماء" ليتمركز كخلفية ثابتة

[2]

للتشكيلات البصرية والأيقونية للقصيدة، وفي المقابل يشكل هو الآخر أيقونة مستقلة بذاتها سواء على مستوى العلامات اللّغوية أو على مستوى الخلفية، حيث "يحلّق بنا الشاعر في تنويعات شعرية تبحر في رحاب الفن التشكيلي، وهو يبدع في بناء اللّوحات التشكيلية، حيث يحضر اللّون الأزرق في كامل بهائه الفني الجميل"[3] ليؤسس لبعد تناصي عميق الدّلالة، تتماهى فيه مكّونات القصائد بمختلف التشكيلات اللّونية التي تصيغها، لتتعالق الرّقميات فيما بينها وتتشاكل دلاليًّا وشكليًا من خلال توظيفها للون الأزرق كلون تناصي اشتركت في توظيفه أغلب النّصوص الرّقمية، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّه ليس اللون

[1] نور الدين محقق، [محمد بنيس والأفق الشعري] من "هذا الأزرق" إلى يقظة الصمت، مجلة الفيصل، ع-ع، 533، 534، مارس، أفريل، 2021، ص 49.

[2] منعم الأزرق، سيدة الماء، قصيدة رقمية، الإصدار الأوّل، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

[3] نور الدين محقق، [محمد بنيس والأفق الشعري] من "هذا الأزرق" إلى يقظة الصمت، ص 50.

الوحيد الذي تمعلى مستواه التّناص، بل نّوع الشاعر في التوظيفات التّناصية للالوان خاصة الألوان الحارة كالأحمر، الأصفر والبرتقالي، والباردة كالأخضر، البني والبنفسجي أي اعتمد كل ألوان الطيف السبعة، والتي تّم استدعا ؤها في جميع الّنصوص الّرقمية لتبرز ذلك التفاعل اللّوني والتّناص التشكيلي المؤسس لبصمة أسلوبية، وبعد جمالي فني يرتقي بذوق المتلقي إلى أبعد المستويات التأويلية للإبداعات الّرقمية.

5/1 التّناص الخارجي:

ويقصد به " أن يمتصّ الشاعر نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها في حّز مكاني وتارخي معّين"[1]، لتحضر مجموعة من الّنصوص على اختلاف أزمنتها وأمكنتها في نص واحد يكون وليد اللحظة، فهو إذن نص متفتح يقبل المشاركة والمحاورة التناصية مع غيره من الابداعات السابقة لمؤلّفين غير المؤلّف الأصلي للّنص حيث يمكنه الاطلاع الواسع لأعمال غيره من الاعتراف منها بوعي منه أو دون وعي، لأّن ملامح النصوص التي يتلقاها سترتسم في ذاكرته ويحتفظ ببعضها أو كلها دون شعور منه لتعود بالظهور من جديد على صفحة ابداعه أو لحظة انتاجه لنص جديد.

يعّد الحديث عن التّناص الخارجي في رقميات "منعم الأزرق" حديث يتعدى مستويات الّنص الّرقمي، ليطال الخلفيات الإيديولوجية والفكرية والثقافية الكامنة وراء كل إبداع أدبي أو إبداع رقمي، أّما بالنسبة لهذه القصائد الّرقمية فإّن التّناص الخارجي يمكن أن يكون على مستوى اللّغة الشعرية أو الاشكال البصرية، أو ربما على مستوى الموسيقى، لأّن اللغة هنا تعتبر جزءامن كل ولا يمكن أن ينحصر التّناص على مستواها فقط، كما في الّنصوص الّرقمية، وبالتالي فإّن التوظيفات الموسيقية والتشكيلات الأيقونية يمكن أن

[1] ظاهر محمد الزواهرة، التّناص في الشعر العربي المعاصر، التّناص الديني أنموذجًا، ص 56.

تتناص مع ما يماثلها في مجالات أخرى وفنون مجاورة للأدب ومتشاكلة معه، لتصبح "عملية متبادلة نفعية بين المؤوّل والمؤول بغية فك التشفير في النّص، وكشف أسباب استدعاء النّصوص الموازية التي تكشف عن انفتاح النّص والنّسق عبر شبكات تناص لا متناهية"[1] تعكس ذلك التماهي التام بين الفنون المتداخلة والنص الأدبي لتعلن عن ولادة النوع الأدبي الجديد أو الهجين إن صح القول.

أمّا بالنسبة للتناص الخارجي في هذه القصائد فهو ينقسم إلى عدّة أنواع نذكر منها:

6/1 التّناص التشكيلي:

وهو أول ما يلفت انتباهنا في الشعر الرّقمي، وهذا النوع من التّناص يقوم على استدعاء أشكال بصرية ولونية من مجالات مختلفة وفنون أخرى لتوظيفها في بناء القصيدة الرّقمية وكذا " تجميع وترتيب الخطاب الشعري مقابل الخطاب التشكيلي الذي يجاوره في الفضاء الافتراضي، ممّا يجعل المتلقي محكومًا بين المكتوب والمرسوم، أي بين القراءة والمشاهدة البصرية، هنا يكون المتلقي واقعًا في مسار تعاقبي في قراءته التأويلية للّنص الشعري، حيث يتبّين ببساطة علاقة الشّعر بالرسم دلاليًا وتأويليًا"[2]، كما لا يمكن للمبدع الرّقمي أن يبتكر الأشكال البصرية التي يتم توظيفها، بل يتم استقاؤها من هنا وهناك، وهذا يعود إلى طبيعة المؤلف، فإذا كان شاعرًا هذا لا يعني أنّه رسام أو موسيقي، إذن فهو يتميز في الجانب الشعري ويبدع فيه، لكن يستعين بغيره في باقي المجالات، ومن الصور الأكثر ورودًا في قصائد "منعم الأزرق" لدينا صورة المجرة التي

[1] حيدر برزان سكران، بلاغة التحوّل النّصي وسلطة التأويل في الشعر العراقي المعاصر، ص 93.

[2] عزيز العرباوي، [تدّاص بين الشعر والتشكيل] في ديوان "لكن" للشاعرة لطيفة الأزرق، الحوزة الشعرية، مجلة فصلية تهتم بالشعر والشعريات العالمية والعربية، ع 5، ربيع 2018، ص 269.

شاهدناها في أكثر من قصيدة، منها: الخروج من رقيم البدن، ذوات الغارب بعتمة الأغصان، أّما باقي القصائد فإن لم تجّسد شكل المجرة بوضوح لكن اعتمدت الحركة

الدائرية والأشكال الدائرية التي تشير دائًما إلى الكون والوجود وتدل عليهما وهذه الصور يمكن القول أنها مستوحاة من عديد الأعمال الفنية للّرسامين الذين تناولوا المواضيع الكونية وحشدوها برسمهم محاكين الواقع في أبهى صور له، تمثل أعمالاً إبداعية ذات أبعاد جمالية خاصة.

نلاحظ أّن الصور الثابتة لقصيدة "سيدة الماء" والتي هي عبارة عن أمواج هائجة وأشكال

سيدة الماء(منعم الأزرق)

ليلة النجوم (فان جوخ)

دائرية تتقاطع وتتناص مع لوحة " ليلة النجوم **(Starry Night)** بالانجليزية، وبالهولندية **(De sterrennacht)**، وهي لوحة رسمها الفنان الإنطباعي الهولندي " فينسنت فان جوخ" (van Gogh) من خارج نافذة غرفته في المصح في عام 1889 م، وكانت عن ليل مدينة " سان ريمي دو بروفنس" على الرغم من أنه رسمها في النهار وأن كل ما رسمه هو

من ذاكرته عن تلك الليلة التي رآها، توجد هذه اللوحة بشكل دائم منذ عام 1941م في متحف الفن الحديث بنيويورك بعد أن اشتراها من تركة جامعة التحف الفنية الأمريكية **(Lillie P. Bliss)**"[1].

هذه إحدى أشهر اللّوحات في التاريخ، وإحدى أشهر لوحاته ككل، " ذلك لأنها تمثل منعطفاً حاسماً بسبب استخدامه حرية الخيال أكبر في لوحاته الفنية وهي لوحة تعتمد على اللّون الأزرق والأصفر بدرجاتهم، كما اعتمدت ضربات حادة ومتقطعة للفرشاة"[2] ممّا يجعل وجه المشاكلة والمشابهة واضح بين اللّوحتين من حيث التشكيل أو التوظيف اللّوني وهنا نقصد اللّون الأزرق مع وجود بعض الاختلافات بطبيعة الحال، ولعل أبرزها أنّ لوحة "فان جوخ" صوّرت السماء أي أنّ هذه الأشكال كان المراد بها تصوير ما هو علوي، أمّا الصورة الموظفة في قصيدة "سيدة الماء" فقد صورت ومثلت البحر، أي ما هو سفلي، وهذا الاختلاف في التشكيل والتناقض التوظيفي يخلق لنا بطبيعة الحال اختلافات تأويلية، ودلالات نابعة من طريقة التوظيف وأسلوبيته.

هذا " مليستبعد فكرة المركز والإقرار بثبات النّص والعمل الفني، ثباتاً يمحي وجود أثار النّصوص الأخرى فيه، لأنّ الإعلان عن وجود نصوص متداخلة في النّص لمنتج أو لوحة فنية هو تصريح بوجود نصوص أخرى داخل النصوص المذكورة سابقًا"[3] ليصل إلى مستوى التداخل والمزج بين الفنون التشكيلية والنصوص الأدبية، ذلك أنّ توظيف "فان

---

[1] https://ar.wikipedia.org/wiki/

[2] هند مسعد، تعرف على خمسة أشهر رسامين في التاريخ، لوحة ليلة النجوم لفان جوخ، ميدان العالم، alhjazeera.net/midan/art/finearts2/10/2017

[3] بن ضحوى خيرة، السرد في أعمال الرّسام فانت غوخ/ مقاربة سيميائية لبعض اللوحات، مداخلة الراشدية، المغرب، Acadimia.edd، ص 1.

جوخ" لهذه الّتوامات والأشكال البصرية بريشة منحها معان ودلالات معّينة تستند أساسًا على الخلفيات الإيديولوجية لذات الفنان، بينما اعتماد المؤلف الّرقمي لهذا النوع من الأشكال البصرية يدلّ على أنّ كلا المبدعين " استخدما وسيلتين مختلفتين في الظاهر إلا أنّ ورود اجتماعهما تحت سقف التعبير والمخاطبة والتعّدد وارد لا محالة"[1] من خلال خيط تناصي يجمع بين خصائص اللوحتين ويحمل مختلف المفارقات الّدلالية والتناقضات الشكلية للقصيدة.

ترتسم معالم الخطاب في لوحة الفنان "فان جوخ" من خلال عرضه لرؤية معّينة للوجود والعدم، وصراع دائم بين الحياة والموت، كل هذه المشاعر والأحاسيس والآراء المتضاربة حاول بثها في شكل بصري يعتمد التوظيف الأيقوني ومنحه دلالات رمزية عالية الكثافة أّما بالنسبة لقصيدة "سيدة الماء" فإنّ منعم الأزرق حاول أن يبلور تجارب سابقيه ويغوص بها في تجاربه الخاصة، عاكسًا بذلك نظرة خاصة للوجود والعدم تختلف عّما أورده "فان جوخ" لكن يبقى مبدأ التّناص قائمًا لا يمكن أن يكون وليد نفسه، بل هو تجربة جديدة تتمخض عن تجارب سابقة، وتجمع بين فنون مختلفة تذوب وتتماهى في فضاء القصيدة الّرقمية.

نلاحظ أنّ "منعم الأزرق" قام بعملية عكسية سعت إلى توظيف ما كان علويًا أو أساسًيا لدى "فان جوخ"، بل ومكان يعتبر مبدأ وأساس حياتي، إلى جعله أرضية لقصيدته، وفضاًء سفلًيا يسعى إلى اختراق الفكر والشعورالإنساني القائم عادةً على علاقات بين ما هو علوي وما هو سفلي، فذلك إن دلّ على شيء فهو يدل على تواشج الخطابات فيما بينها "وفق رؤيا شعرية تمتص المدلولات الموروثة لتكشف عن حداثة التجربة الشعرية

[1] بن ضحوى خيرة، السرد في أعمال الرّسام فان جوخ/ مقاربة سيميائية لبعض اللوحات، ص 02.

وخصوصية مبدعها في تعبيره عن الواقع بكل ما يحمله من أبعاد ذاتية وحضارية وإنسانية"[1] تعكس الاطلاع الواسع لصاحب النّص على مجموعة الأثار الأدبية والفنون المجاورة لسابقيه من المبدعين، حتى يتمكن من خلق علاقات جديدة تحمل سمات الماضي وروح الحاضر في جسد جديد هو جسد النّص الرّقمي.

تعدّ التوظيفات التّناصية التي اعتمدها الشاعر في عرض قصائده الرّقمية، ما هي إلّا مراوغة تهدف إلى تجاوز مفهوم التّناص اللفظي أو اللّغوي إلى أبعد الحدود، وذلك لتمكنه من فتح أبواب النّص الرّقمي على الفنون المختلفة ويستقي منها ما يشاء من مواد يكّيفها ويحوّلها إلى مواد تعبيرية خاصة تختلف عن اللّغة وتكون أبلغ منها في تأدية الدور التعبيري والإيحائي على حد سواء، راسمة بذلك " بعدًا دلاليًا يجسّد الحالة الشعورية التي يعانيها المبدع، باتكاء على بعض العناصر التشكيلية لبعض الفنون الأخرى، جريًا من المبدع وراء إبراز أكبر قدر ممكن من القيمة الدّلالية التي يروم التعبير عنها، من خلال اتخاذه لمجال التكوين البصري عنصر بناء له"[2] حيث يتحول النّص من عالم افتراضي إلى فضاء أو ميدان تتصارع فيه الفنون الأدبية والتشكيلية والموسيقية، إضافة إلى مكونات أخرى بغية تحقيق أبعاد جمالية خاصة تـ مّز النّصوص الرّقمية عن غيرها من النّصوص، كما يعلي التّناص الرّقمي من شأن المبدع الذي كان محصورًا سابقًا في المجال الأدبي ليجعل منه فنّانًا تشكيليًا وموسيقيًا مبدعًا، وكذلك الأمر بالنسبة للمتلقي الذي يمتد أثر المثاقفة إليه.

---

[1] طاهر محمد زهاورة، التّناص في الشعر العربي المعاصر: التّناص الديني أنموذجًا، (د. ط)، دار المنهل، 2013، ص 25.

[2] علي عزيز صالح، شعرية النّص عند الجواهري (الإيقاع والمضمون واللّغة)، ص 150.

2/ جوهر الملفوظ في رقميات منعم الأزرق:

يعدّ الحديث عن اللّغة المكتوبة أو ما يسمى بالملفوظ في قصائد "منعم الأزرق" حديث يتميز بنوع من الخصوصية، كون الجانب اللّغوي أو اللّفظي اتخذ منحى وموقعًا خاصًا في إطار هذا النوع من الأدب،حيث تحوّل من المركز إلى الهامش، وتغيّرت معه الأساليب التعبيرية، حيث صار المبدع الرّقمي يلجأ إلى توظيف علامات غير لغوية في الإفصاح عن مكونات ذاته، فيصبغ القوالب التعبيرية اعتمادًا على الصور البصرية لما تحمله من أشكال أيقونية وألوان وموسيقى وحركة ... إلخ، ممّا يجعل دور اللّغة يتراجع شيئًا فشيئا ، ذلك أنّ المبدع الرّقمي يعتمد الإقتصاد اللّغوي ليضمن باقي عناصر التشكيل البصري حمولات دلالية تتسم بالكثافة والإيحائية العالية، حتى يجعل منها علامات أبلغ من اللّغة ذاتها، ابتعادًا منه عن التصريح إلى التلميح الذي تشتغل عليه الأيقونات البصرية.

يعدّ الإقتصاد اللّغوي سمة أساسية من سمات الأدب الرّقمي، حيث نجد توظيف العلامات اللّغوية ضئيلا نوعًا ما مقارنة مع باقي العناصر الموظفة في الفضاء النّصي، وفي ذلك محاولة إلى الإبحار بالمتلقي في عوالم افتراضية تعج بالأشكال والرسومات والألوان المتراقصة والمتحركة في مختلف الاتجاهات، ممّا يجعل هذا الأخير يتعامل معها على أساس أنّها لغة من نوع خاص، فيمنحها تأويلات خاصة نابعة من عمق أحاسيسه وأفكاره الخاصة لينشأ نصوصًا موازية تقابل جودة النّص الرّقمي، وبالتالي فإنّ المحتويات اللّغوية رغم قلتها وعدم التركيز عليها في تكوين النّصوص الرّقمية، إلا أنّها ليست بمنأى عن التأويل للنّص الرّقمي، فالعلامات اللّغوية اكتسبت نوعًا من الرمزية والتكييف الدّلالي في ظل الأب الرّقمي وخاصة ما نلاحظه في قصائد "منعم الأزرق" التي تمّ توظيف

مقاطع لغوية تتسم بالعمق والإيحائية، وهذا ما يجعلنا نقف أمام جانبين من جوانب التأويل هما تأويل الجانب اللّغوي والجانب غير اللّغوي أو الأيقوني، حيث أنّ كل منهما يكّلى الآخر شكلاً ومضمونًا، و ترتقي الدّلالة إلى أعلى مستوياتها التعبيرية والدّلالية.

1/2 الرّمز الصّوفي في رقميات منعم الأزرق:

تتّحد معالم الخطاب الصّوفي في قصائد "منعم الأزرق" الرّقمية في عديد من الأبيات والألفاظ الدّالة على ذلك، حيث يعكس ذلك رؤيته الوجودية وفلسفته اتجاه الحياة والموت والتي جعلته يظهر في حلة المريد الرّاغب في ملاقاة الله تعالى، في العديد من رقمياته، ذلك أنّ " التصّوف تجربة إنسانية تنشد تحرير الذات البشرية من أسر المادة والشهوات، والانطلاق بها نحو عوالم الغيب والطهارة والسمو"[1] لتعرض لنا حالات عشق إلاهي، وترفّع تام عن الدنيا وشهواتها، راغبًا بذلك في بلوغ أعلى مراتب الإيمان والتقى، ويظهر ذلك من خلال استخدام الشاعر لمصطلحات صوفية تعكس رمزية الدّلالات الموظفة.

- **حجر البهت :**

ورد استعمال هذا المصطلح أكثر من مرة في قصائد منعم الأزرق، حيث نجده في قصيدة "الجدجد الفائق" في قوله: "أكاد أرى حجر البهت"[2] ليرد مرّة أخرى في

[1] قويدر قيداري، دينامية النّص الصّوفي، بحوث ودراسات في التصّوف الإسلامي، ط 1، كتاب نشارون، بيروت، لبنان، 2020، ص 70.

[2] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013.

قصيدة "سديم يفتك بالحجاب" في قوله: "أنظر إلى حجر البهت"[1] ليعكس بذلك "تجربة

صوفية تسعى لمحاولة بلوغ الكمال وتذوق الجمال الكوني في مختلف أبعاده وتجلياته وأثناء هذه المحاولة يقع التداخل والتجانس بين المتباعدات، والأضداد، والاشباه، والنظائر إلى حد التكامل ثم التماهي، فلا تكاد في النهاية تفرّق بين التجربة والكتابة الصوفية، حيث يصل صاحبه إلى درجة السكر الجمالي الذي يغّيب الحواس، مفسحًا المجال للقلب كي يتذوق حقائق"[2] الوجود وينتقل من المقامات والدرجات، ومن حالة المريد إلى حالة العارف بالله، ومن مقام الفرق إلى مقام الجمع، ولأّن حجر البهت هو الحقيقة المطلقة وجوهر الوجود والذات الإنسانية التي يسعى المريد بلوغها، فهو بالنسبة له المكان الذي يزول فيه الحجب وتتزائى له من خلاله ما لا يتزائى لغيره من المخلوقات.

تستمر توليفة الرموز الصوفية بالتوالي والظهور في قصائد "منعم الأزرق" " لتتفق لديه الصور الصوفية البهية التي تدلّ على أّن تجربته الصوفية تجربة حقيقية تتغّور باطن الرؤى والدّلالات، ونظرًا إلى استغراقها في الماهيات والوجوديات وكذا التساؤلات التي تفضي إلى أسئلة وجودية ورؤى متجّددة"[3]، إذ من خلال ذكره لمقام الصواتة في قصيدة "سديم يفتك بالحجاب" سعى إلى المزج بين ما هو روحي وما هو حسي لترتقي بذلك الذات

[1] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013.

[2] خالد التوزاني، الحياة الصوفية وتجربة الكتابة، دار الفكر، السبت 2018/07/21، darfikr.com/article

[3] عصام عبد السلام، رؤى جمالية في شعر عبد الكريم الناعم، ط 1، دار المعتز للنشر والتوزيع، 2020، ص 32.

المريدة والعارفة بالله إلى أعلى مستويات ودرجات العشق الإلاهي الذي يجمع العابد بمعبوده، و"المقام" عند المتصوفة هو "ما يتوصل إليه المتصّوف بالطلب والتصرف والتحقيق، ومقام كل واحد هو موضوع إقامته فيه"[1] بعد رحلة روحية تسعى إلى التخلص من ماديات الحيا ة، والتجرّد من شكلياته، بغة الترفّع الوجداني والتماهي الّروحي الذي تسعى إليه الذات العارفة بالله.

يقوم التصّوف الإسلامي على سبعة مقامات معروفة وهي "مقام التوبة، الزهد، الورع، التوكل، المحبة، الّرجاء والمشاهدة باعتبارها مراحل ومنازل الشعر التي يعيشها السالك ويقوم بها أو يقيمه الله بها، ويتخلق فيها"[2]، لكن "منعم الأزرق" أضاف حسب رؤيته مقاًما جديًدا سّماه بمقام الّصواتة، ليخرج بذلك من دائرة المألوف إلى دائرة الغريب بإدخاله رمزًا جديًدا يعكس توّجه صاحبه ونظرته اتجاه الوجود والعدم، لذا فإّن "الّصوتة" (**La phonologie**) ليست مصطلًحا صوفًيا أو مقاًما من مقاماته، بل هو علم الفينولوجيا الذي يهتم بدراسة الأصوات الطبيعية والمجردة للوصول إلى حقيقة الصوت وكيفية تشكّله، لكن الشاعر اتخذ من الّصواتة مقاًما له، كون القصيدة الّرقمية لا يمكنها تجاوز المكون الصوتي في بناءها وتشكيلها، ذلك أّن مرافقة القصيدة بالألحان والموسيقى ضرورة حتمية ترافق رحلة الذات المريدة، في العالم الافتراضي وتسير به نحو مجاهيل الحياة، وباعتبار الصوت لحن الحياة ولغة الّنص الّرقمي الذي يشكّل حركيته وديناميته.

---

[1] سمير السعدي، الحسين بن منصور الحلاج (حياته، شعره، نثره)، سيرة التصّوف، المصطلحات الّصوفية، محاكمة الحلاج، منشورات دار علاء الدين، ط 1، 2018، دمشق، سوريا، ص 27.

[2] ينظر: أبو عبد الرحمن السالمي، طبقات الصوفية، تحقيق محمد خالد الغطات، (د . ط)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2019، ص 09.

تمّيزت قصائد "منعم الأزرق" بالتجديد والتوليف أو الجمع بين المتناقضات، ليصل بذلك إلى درجة الابتكار اللّغوي الذي حاول من خلاله أن يؤّسس لأدب رقمي خاص به من حيث الماهية والشكل، وكذلك ليعّبر عن رؤيته وإيديولوجيته الفكرية والوجدانية في قالب رقمي مفعم بالدّلالات والرموز التي ألبسها أفكاره وأحاسيسه وخلق منها كياًنا ناطقًا بكل مكّوناته ومستوياته الخطابية.

ننتقل الآن من رمز "مقام الصّواتة" إلى رمزين آخرين في ذات القصيدة: هما رمزي "السّديم والحجاب"، فالسديم يرمز إلى الضباب الكوني والمادي الذي يغشى صفاء الرؤية ونقائها، ليقف حائلاً في سبيل المريد نحو رحلته لمعرفة الله، وهو بذلك ينم عن صراع داخلي قائم بين ما هو مادي وما هو روحي، في حالة من التناقض يجمعها التواشج، ويقّزمها التّمرد والتجّرد، فما هو روحي يتجّرد ممّا هو مادي ويترفّع عنه، لاعتبار الأّول دنيوي زائل والثاني وجودي خالد.

أّما الحجاب أو ما يسمى "بالحجب" لدى المتصّوفة فهي "كل ما يمنع الرؤيا ويعيقها ويحجب الحقيقة والغاية عن صاحبها، والرؤيا هي ما يطمح إليها المتصّوف، باعتبارها من درجات الكشف، ويكون الكشف بالاطلاع على المعاني الغيبية القائمة وراء حجب الحس والعقل، فمتى تحّرر الإنسان من الشواغل الحّسية التي تشكّل حجاًبا يمنعه من إدراك الغيبيات، انفتح الغيب أمامه لكل إدراك"[1] لكن هذا التواشج والجمع الذي أقامه الشاعر بين السديم والحجاب هو دلالة على تكثيف المعنى واستحالة الكشف، ذلك أّن السديم يخترق الحجاب ويفتك به، ليعيق أي رؤية نحو العالم الآخر، فهذا الآخير يغشى

[1] ساندي سالم أبو سيف، قضايا النّقد والحداثة، دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 20005، ص 51.

الوجود ويقف حائلاً بين عالم القصيدة الرّقمية (الافتراضي) وبين العالم الحقيقي، ليمنع تمازجهما وتماهي أحدهما في الآخير.

أصبح النّص الرّقمي المفعم بالرموز والإيحاءات بمثابة ذات ضائعة في متاهات الحياة، ترتحل من مكان إلى مكان، محاولة بذلك إيجاد مكان لها في عالم الأدب وتستقر، لأنّ النّص الرّقمي لازال يعاني التشتّت والانقطاع والتذبذب بين مؤيد له ورافض، بل كذلك لأنّه نص تجاوز حدود المنطق وألغى الحواجز والقيود الوضعية ليعلو على سلطة المكتوب ويتجاوز حدود الفضاء الورقي ليلج بذلك إلى الفضاء الافتراضي الذي يلغي كل الحدود المكانية والزمانية لخلق منطق جديد ورؤية مغايرة في الإبداع والتّلقي.

- **رمز الخمرة:**

استعمل "منعم الأزرق" رمز "النبيذ" في قصيدته الرّقمية "نبيذ اللّيل الأبيض"، حيث يتقاطع هذا الرمز مع "رمز الخمر" الذي يعدّ من الرموز الصوفية ذات الدّلالات والمعاني العميقة التي تنم عن فكر صوفي ونهج خاص في الحياة، إذ "أنّ الخمرة في عرف الصوفية ليست هي الخمرة الحسية المعروفة، وإنما هي الحب الإلهي في أبهى صوره وأزكى تجلياته، وقد أعطى الصوفية هذا المعجم الخمري دلالات جديدة خرجت بالخمرة إلى دائرة الرّمز الصوفي"[1]، لتعّو عن لحظات التجلي والتماهي الخالص للذات العارفة بالله، لتشعر هذه الأخيرة بلذة العشق الإلاهي ونشوة تشبه السكر، لكنه سكر لا يرغب صاحبه في الصّحو منه، لأنّه سكر يخلّص الذات من حسية الواقع وآلامه، ويترفّع بها إلى مستويات ومقامات رفيعة في التقّرب من الذات الإلهية ، والتي يقصد بها في منطق

[1] نور الدين ناس الفقيه، أحمد بن عجبية (شاعر التصّوف المغربي)، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، 2013، ص 26.

المتصوّفة الانتقال من مقام الفرق إلى مقام الجمع، ومن حالة المريد إلى حالة التجلي التام.

وظّف "منعم الأزرق" رمز الخمرة أو "النبيذ" في قصيدة "نبيذ الليل الأبيض" ليعكس

تجربته والعشق الإلهي، ذلك أنّ "الخمر رمز لأزلية المحبوب وإشارة إلى سكر أبدي يجسّد العشق الإلاهي، فيظل الحب والإنفعال يذكر المحبوب محتلاً لشاشة الرؤية عند الشاعر"[1] والذي جسّد تشاكل الملفوظات في القصيدة الرّقمية، حيث تظهر العلامات اللّغوية مرفوقة برقصات دائرية لتكشف بذلك عن رؤى وجودية وعلاقات وجدانية تجمع ذات الشاعرة بالذات الإلاهية، ثم إنّ هذه الحالات الشعورية والوجدانية سيطر عليها نشوة كنشوة السكران وتلذذ بمرافقة المحبوب وكذا التخلص من مادية الواقع المرير، إذ كلما زاد الإحساس بالواقع زاد الألم وقلّت معه السعادة والأمل، وفي البعد عنه، ترفع وسعادة وسرور، كما أنّ الشاعر مثّل العالمين بالعالم الواقعي وعالم القصة الرّقمية (الافتراضي) الذي يتيح للمبدع حرية الإبداع والبوح بكل مكنونات النفس والفكر، لأنّه عالم بلا قيود ولا ضوابط مادية تقلّل من دفقة الشعور وحدود الإبداع.

[1] خناثة ابن هاشم، الشعر الصوفي بين الرؤية الفنية والسياق العرفاني، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، 2017، ص 24.

- رمز الغربة:

ننتقل الآن من رمز الخمرة إلى رمز آخر، يعدّ من الرموز الصوفية ألا وهو رمز "الغربة" الذي عّو عنه "منعم الأزرق" بـ"الغارب" في محاولة منه لوصف حالة المريد

المتشّوق للقاء ربّه، إذ ورد ذلك في قصيدة "ذوات الغارب بعتبة الأغصان" والغارب هنا جاءت على وزن "فاعل" أي أّنها اسم فاعل، ومعروف أّن اسم الفاعل يقوم بعمل فعله وفاعله، وفي ذلك دلالة على الغوص في معنى الفعل والاتصاف بجميع صفاته، التي تحمل معاني الغربة والتي تدل "على قطع العلائق والأسباب والبقاء لله وحده، فالغريب هو الذي قطع تعلقاته وعلاقاته بالخلق، بعيدًا عن الأهل والخلان ، ويبقى وحيدًا غريبًا في ديار الغربة فلا يجد معينًا ولا مساعدًا ولا قريبًا ولا أنيسًا غير الله وحده، لذا فمقام الغربة، هو مقام سيف قطع، قطع ما سوى الله سبحانه وتعالى ويبقى وحيدًا مجردًا متفّردًا بالله ومع الله سبحانه"[1] ليرتقي في مقامات ودرجات القرب من الله تعالى.

والغربة في هذه القصيدة تعكس غربة النّص الرقمي بين باقي الأنواع الأدبية، وتفّرده بخصائص وسمات جعلت منه ذات غاربة ومغتربة عّما ألفه الناس وكذلك الأمر بالنسبة إلى المبدع الرّقمي والمتلقي كذلك الذي يحاول أن يجد موطنًا لغربته، وفضاءً مكانيًا

[1] ميعاد شرف الدين الكيلاني، الطريقة القادرية أصولها وقواعدها (كما أرساها الإمام عبد القادر الكيلاني، تقديم عبد الرحمن ظهير الدين الكيلاني)، (د. ط)، دار الكتب العلمية، 2014، ص 21.

يستوعب أحاسيسه وأفكاره المشحونة بنفحات إيمانية خالصة، تتجاوز جميع المفاهيم السطحية إلى البحث في أعماق الحياة الإنسانية، واستكشاف جوهر الوجود.

هكذا مثّلت القصيدة الرّقمية حالة المريد المتنقل بين المقامات متجاوزًا كل حالات الإدراك الحسي، لبلوغ درجة الإدراك الرّوحي والمجرّد، ولتتجاوز كذلك حدود المعقول إلى بلوغ حدود اللامعقول وذلك من خلال تجسيدها لعالم متصّوف غارق في أفكاره الماورائية، وضائعًا في متاهات وجودية لا مخرج لها إلا بلوغ العلى، وسلك طريق الوصول إلى الله (الخالق)، وذلك بحسن معرفته واتباع هداه، فهو النّور الباقي حتى وإن انطفأت جميع الأنوار، وغمرت دنيانا العتمة السوداء.

- رمز المرأة:

تمكّن الشاعر "منعم الأزرق" من توظيف الرّموز الصوفية التي استعملها سابقيه لكن بطريقة مختلفة ولمسة تنّم عن إبداع صاحبها، ممّا زادها تكثيفًا دلاليًا عميقًا، ورمزيًا بالغ الإيحائية، حيث جمع من خلال هذه الطريقة بين أصالة المعتقد وحداثة التّعبير، وليخرج من إطار التبعية والتقليد إلى إطار الجّدة والتغيير، وأوّل ما يمكن ملاحظته عند ذكرنا للرموز الصّوفية فإنّه غيّر مسمياتها وعبّر عنها بطريقة مغايرة، لكنه لم يخرج عن حدود ما هو متعارف عليه في عرف الصّوفية، حيث نلاحظ توظيفه لرمز المرأة كما وظّف باقي الرّموز وذلك في قصيدة "سيدة الماء" حيث اعتبر المرأة سيدة ذات مقام عال يفوق كل

الاعتبارات والقيم باعتبارها "معبرًا للتسامي والتواصل من أجل الوصول إلى تجربة الفناء في الذات الإلاهية، فتغدو المرأة موضوعًا استعماليًا يطلبه السالك من أجل العبور إلى موضوع القيمة الحقيقي وهو (الله) ، فهي تقابل رمزيًا حنينه الأبدي للتوحد بالجسد السرمدي والفناء في حضرة الألوهية"[1]، ومن خلال دور الأنثى في الحياة وجمالها الذي يعدّ أساس الحياة ومحور الوجود، تتجلى عظمة الخالق وقدرته التي يدركها المريد للقائه.

أمّا بالنسبة لرمز المرأة عند "منعم الأزرق" فهو يمثل القصيدة الرّقمية بكل ما تحمله من عوالموسمات جعلت منها ذاتًا أنثوية تسعى لبلوغ أعلى مستويات الجمال الإبداعي، فهي سيدة بالنسبة لمبدعها، تتربع عرش الإبداع الأدبي وتترأس بنات جنسها، ثم إنّ هذا التشاكل بين الذاتين، ذات المرأة وذات القصيدة الرقمية يفصح عن عديد الدّلالات الجوهرية التي تتقاطع فيها الذاتين، وبالتالي فإنّ القصيدة الرّقمية هي أنثى عانت مراحل التشتت والحرمان والضياع، وتأججت بين هامشية الدّلالة إلى مركزها، فهي مركز بالنسبة لصاحبها، وهامش بالنسبة لغيره، لتصبح " المرأة بذلك هي المظهر الأعلى للحياة بل هي مبدأ الإنسانية، إذ أنّ هذه الأخيرة في صورتها الوجودية تكثيف للجمال الكوني وليست مجرد جسد يخضع لمنطق الرغبة"[2] وبذلك ترتقي الذات إلى مستوى الكمال الإنساني الذي يقودها إلى مستويات العشق الإلاهي الخالص.

---

[1] عبد المجيد عطار، الجسد الأنثوي وإنتاج الجمالية، مقاربة في الخطاب الصّوفي، مجلة أنثروبولوجيا الأحيان، المجلد 17، ع 02، السنة 2021/06/05، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ص 423.

[2] فؤاد أعراب، تجليات والأنوثة في الخطاب الصوفي، نموذج ابن عربي، جنّة العارفين، 20 أكتوبر djamatalarifin.wordpress.com،2014

استعمل "منعم الأزرق" رمز المرأة أو (الأنثى) في قصيدة "ذوات الغارب بعتمة الأغصان" في قوله: "وذات القصيدة تشبه الأنثى"[1] إذ من خلال ذلك تتأكد العلاقة القائمة

بين الذاتين باعتبار أنّ ذات القصيدة تمثل الأنثى في صراعها الوجودي، وفي محاولتها لفرض منطق الهوية الأنثوي، وكذا التخلي عن النظرة الهامشية، إلى مركزية الرؤية وثباتها الذي "يتجاوز المستويات الفيزيقية الظاهرة للمرأة، إلى مستويات عرفانية مستنبطة تؤول فيها الدّلالات الغزلية البشرية إلى أخرى رمزية إلهية، تغدو من خلالها صورة المرأة بناءً معرفيا مكتنزًا ومتكاملاً"[2] تتغّير دلالته ومعانيه حسب مواقع توظيفها.

يستمدّ الخطاب الصّوفي معانيه الجوهرية والرمزية في قصائد "منعم الأزرق" من الخطابات الأنثوية بكل أشكالها وصفاتها، إمّا بلفظ صريح أو ضمني أو ضمير ...، لتصبح بذلك جميع العلامات اللّغوية الموظفة في النّصوص الرّقمية تحيل بشكل أو بآخر إلى عالم الأنثى والمرأة، الذي يعكس ملامح القصيدة الرّقمية الضائعة في متاهات العالم الافتراضي والتي تتجاذبها الخيوط الابداعية من جهة، ومؤثرات التقنية الرّقمية من جهة أخرى، لتظهرها في شكل عابد متصّوف تائه في متاهات العشق الإلاهي، والغائب عن العالم الواقعي لبلوغ عالم سرمدي، يماثل غياب النّص الرّقمي عن فضائه الورقي إلى

[1] منعم الأورق، ذوات الغارب بعتمة الأغصان، قصيدة رقمية، الإصدار الأول 2013.

[2] طارق زيناي ، محاضرات في التصّوف الإسلامي، (د. ط)، مركز الكتاب الأكاديمي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2020، ص 140.

فضاء افتراضي، يجد فيه ملاذه ويبلغ مناه في مجازفته الجريئة للمزاوجة بين الفنون والتقنيات المختلفة والمتناقضة في الآن نفسه، مشكّلاً بذلك ذاتًا جديدة هجينة الملامح والصفات، غريبة عن غيرها تسعى لايجاد مكان لها، سواء في السّاحة الإبداعية أو في السّاحة النقدية.

- رمز الحيوان:

يظهر "الحيوان" كرمز شديد الغموض في شعر "منعم الأزرق" ممّا أكسبه عمقًا دلاليًا خاصًا، ودقة تعبيرية أضفت جمالية من نوع خاص على الشعر الرّقمي والشعر الصّوفي على حد سواء، ليعكس ذلك التماهي مع عالم الحيوان الذي يتضح في تأمل الشاعر لطباع الحيوان الغرائزية وغرائب تصرفاته، ومن ثّم إسقاط هذه الطباع الحيوانية الغرائزية على الإنسان، فتذوب ذات كل منهما في ذات الآخر في[1] بوتقة شعرية توحي بتركيز الدّلالة وعلو المعاني الموظّفة، وهذا ما نلاحظه في القصيدة الرّقمية " الجدجد الفائق" لمنعم الأزرق، حيث يظهر الشاعر فيها مخاطبًا الجدجد ومؤنسًا له في ظلمة الليل ومؤازرا له في وحشته وكربته وغربته في عالم الوجود.

تمكّن "منعم الأزرق" من اتخاذ رمز "الجدجد" كذات مركزية ومحورية في القصيدة، تؤسس لعلاقات تجعل من " التجربة الصّوفية أقوى وأعنف ما يكون، إذ أنّ الصّوفي في

[1] أسامة سليمان الفليح، شهادات حول تجربة سليمان الفليح، مكتبة سليمان الفليح، (د. ط)، المملكة العربية السعودية، 2018، (د. ص).

معاناته لتجربته في حالة تعمل فيها النفس بجمعيتها لا بجزء منها، ومن هنا جاء ذلك الاستغراق الّروحي، وذلك الشمول الغامر، الذي يؤكد انعدام الفاعلية العقلية في التجربة الصّوفية"[1] وبروز الفاعلية العاطفية الوجدانية، التي ترتقي بذات المريد إلى أبعد المستويات من العشق الإلاهي والتّماهي النّفسي الّدال على حالة من الوجد تبث "طاقة إيحائية رمزية تخترق المألوف في ضدية الغياب والحضور، باعتبار التجربة الصّوفية تعمل على اختراق الرؤية الكونية، ولكن بيقضة وحضور الصوفي في التجلي والوجد في الفناء من أجل البقاء"[2] الذي جسّده "منعم الأزرق" في أيقونة الجدجد، الذي وجد فيه ملاذه وشاركته أحزانه وأوجاعه.

خاطب الشاعر الجدجد بلغة تعبيرية عالية التركيز، لتؤسس لعلاقة خاصة بين الذات الإنسانية وذات الحيوان لتلغي جميع الحدود بينهما في "حركة دائمة بين الاكتشافات اللامتناهية تتضمن هدفًا مستمرًا للأشكال أو الحالات القديمة لتكون بداية جديدة عن طريق تلوين الطريق المتبّدل من حال إلى حال بدون توقف إلى أن يصل إلى حالة التمكين بالإتصال بعد الوصول، وبذلك تستمر الخطى في طريق السالك"[3] ليظهر ذلك من خلال الخطاب القائم بين الشاعر وبين الجدجد، إذ كلاهما يشتركان في الحالة الشعورية ويغوصان في متاهة من الوجد والاغتراب النفسي، ليبحثا عن طريق ومسلك يتجاوزان به حدود الواقع إلى حدود الافتراضي، المتمثل في فضاء القصيدة الّرقمية.

---

[1] أبو العلا العفيفي، التصّوف الثورة الّروحية في الإسلام، ط 1، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)، الجيزة، 2020، ص 20.

[2] محمود خليف خضير، سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي "الشاعرة بشرى البستاني أنموذجًا"، ط 1، دار عيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012، ص 181.

[3] محمود خليف خضير، الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي، ص 122.

يعدّ توظيف رمز الحيوان أو هذه الحشرة بالذات في النّص الرّقمي لمسة جمالية خاصة أثرت القصيدة الرّقمية وجعلتها تنفتح على عوالم متباينة تعكس ثراء النّص وأفكاره، فنجد أنّ عالم التصوّف بما يحويه من خيالات ورموز، وجد لنفسه موقعًا خاصًا في فضاء النّص ويمتد أثر هذا التنويع الدّلالي والمضموني ليصل إلى المتلقي الذي يلتمس هذا الأثر ويستشعر جمالياته النفسية والتعبيرية، وبالتالي فإننا نقف أمام "الجدجد" كرمز أيقوني

يعكس الخلفية الصوفية لصاحبها ومدى اتساع رؤيته الكونية، وكذا " تحوّل اللغة والصورة الحسيّة المتراسلة إلى وحي يحيا في مجهول اللغة والعالم في اكتشاف أسرار جديدة في الإنسان والكون من خلال قلب الوظائف في المؤتلف والمختلف، فينهمر النغم في معيارية القصيدة لتؤثث لمشهد يتداخل فيه"[1] ما هو حسي بما هو وجداني، وما هو افتراضي بما هو واقعي في تجربة تسعى إلى معرفة الكيان الذاتي ومعرفة الله حق معرفته من خلال التعبير عن الشغف الصّوفي من خلال توظيف الرّمز الصّوفي بمختلف أنواعه وصفاته.

- الرمز الطبيعي:

احتلت الطبيعة أو ما يسمى بالرّمز الطبيعي حيّزًا هامًا في شعر "منعم الأزرق" خاصة وأنّ القصائد الرّقمية تقوم على خاصية التّشكيل البصري أساسًا، ممّا سمح له بتوظيف صورًا تنّوعت بين الطبيعية والاصطناعية تعكس مناظر طبيعية بمختلف صفاتها وأنواعها

[1] محمود خليف خضير، الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي، ص 131.

لتعكس ذلك التّماهي بين الذات والطبيعة باعتبارها ملجأً آمنًا وحصنًا حصينًا لغربة الذات، وضياعها الوجودي كما أن " الطبيعة من رموز الحب الإلهي وظّفها الشاعر الصوفي بقصد مواجيده، ويتجلى حضورها في مظهرين اثنين: مظهر الطبيعة الجامدة، ومظاهر الطبيعة الحّية الزاهرة بالحركة"[1] حيث نّوع في توظيفات المشاهد الطبيعية حسب سياقات المعنى التي تؤديه ضمن توليفة دلالية يتشاكل فيها ما هو شكلي بما هو مضموني، وحديثنا هنا عن الصورة الطبيعية أو الّرمز الطبيعي كشكل بصري، إنما يتمظهر ذلك من خلال الملفوظات المشكلة للصورة الشعرية الّدالة على ذات الملفوظات.

وظّف "منعم الأزرق" ذلك في قصيدة "ذوات الغارب بعتمة الأغصان" من خلال مجموعة

من الملفوظات الّدالة على ذلك: وهي الأغصان، الضوء، الطبيعة، ذات الّرمال، الغروب وغيرها من الألفاظ الّدالة على مكونات الطبيعة وعناصرها، فيخاطبها حينًا، ويبثها حينًا آخر شكواه ونجواه، ذلك أنّ الطبيعة تعد ملجأ لكل مشّرد وضائع في الوجود، كما أنّ المجتمع الإنساني مضطهد وقامع للأفكار الجديدة والمختلفة عن الوعي الجماعي، ممّا يجعل هذه الذات تعاني العزلة والانفراد عن جماعة جنسها، فيلجأ إلى الطبيعة كفضاء مفتوح يستوعب جميع التناقضات والاختلافات الفكرية والوجودية ذلك لأّن "الصوفية رأو أّن الطبيعة تفعل وتنفعل لما يؤديه الإنسان من شعائر وطقوس كما تفهم عنه لغته وتنفعل

[1] أحمد البقار، شعر عبد الله حمادي البنية والّدلالة "دراسة"، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، دروب للنشر والتوزيع، (د. ط)، (د. س)، ص 290

بها، لأنّ التجلي الإلاهي قد سرى في الطبيعة وفي الأشياء دونما حلول أو ممازجة"[1] تجعل من هذه الأخيرة سبيلاً لمعرفة الله حق المعرفة، فهي ملاذ الغريب وموطن التدبر والتفكير، ليترفّع هذا الأخير عن مستويات الحياة المادية وسذاجة التفكير فيها، إلى أعلى المستويات الروحانية والمدركة لعظمة الخالق وقدرته التي بثها في مخلوقاته.

سلك "منعم الأزرق" هذا النهج الصوفي في بناء قصائده الرّقمية، ممّا أصبغ عليها طابعًا فلسفيًا وعمقًا تفكيريًا خاصًا، فحينًا شبّه القصيدة بأنثى تبث فيها الحياة بكل ما تحمله الأنثى من معاني التضحية والرّقة والتناسل، لتغيب بذلك الرؤية إلى الجمادات وتحل محلها الحركة والحياة، ليتحوّل بذلك كل ما هو جامد وساكن إلى ذوات متحرّكة ومتفاعلة مع ذات القصيدة تمدّها بالمعاني والدّلالات، " فذات الطبيعة دامعة "هي انعكاس

لحالة شعورية متأزمة وغارقة في متاهات الحياة، وأحزانها، حيث تعامل الشاعر مع مظاهر الطبيعة من منظور رؤياه الروحية الخاصة، إذ أنه ينظر إلى بقية مصادر لغته النظرة نفسها، فلبعض المناطق أبعادها الدّلالية الخاصة، وهي أكبر من مجرد مواضع، إنّها طاقات روحية يستمد منها الشاعر لغته"[2] وأفكاره الموظفة بصريًّا ودلاليًا، حيث يظهر

[1] خناثة ابن هاشم، الشعر الصوفي بين الرؤية الفنية والسياق العرفاني، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، (د. ط)، 2017، ص 39.

[2] خناثة ابن هاشم، الشعر الصوفي بين الرؤية الفنية والسياق العرفاني، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، (د. ط)، 2017، ص 39.

ذلك التعالق القائم بين الذات الشعرية وملامح الطبيعة التي يجدها تحاكي المواجع والأحزان الشعرية وتتأثر بما تتأثر به ذات الغريب.

فهي الموطن إن غاب الوطن، وهي الأم إن غابت الأم وهي الأنس إن غاب الصاحب والرفيق، ففي المقطع القائل: "بذات الرّمال على شفتيها، وكأنّ الغروب سها"[1] فالغروب

هو الساعة التي تتأجج فيها العواطف وتحيا فيها الجروح والمواجع، فتتفاعل هذه اللّحظة الزمنية التي تحمل شعورًا خاصًا مع الذات الشعرية " التي وجدت في الطبيعة ما وجد فيها شعراء الرومانسية، حين بثوا في ثناياها مشاعر الحلم والحنين والقلق والشوق والضياع"[2] ليكسبها طاقات إيحائية تتجاوز المعقول إلى اللامعقول، وتجعل من الموجودات الطبيعية كائنات روحانية تخدم الدّلالة النّصية وتعزّزها.

نـ لاحظ إغراقًا تامًا في الرمزية والغموض اللذان يطالان القصائد الرّقمية، سواء كان ذلك من ناحية الشكل أو المضمون، لينبئ ذلك عن رؤية جديدة، ووجهة نظر مغايرة تعرضها القصيدة الرّقمية لتؤسس بذلك لسماتها الخاصة بها، فهي حسب ذلك قصيدة متمرّدة على كل القيود والأعراف، لتتخطى بذلك جميع الحدود متجاوزة الحدود الزمانية والمكانية، لتخلق فضاءات جديدة من خلال " لغة اتسمت في الربط بين الرّوحي والمجرّد والمحسوس بعد أن خلعت عليها لبوس الرّمز والتلميح، فجاءت القصائد الرّقمية لا تختلف في الظاهر

[1] منعم الأزرق، ذوات الغارب بعتمة الأغصان، قصيدة رقمية.

[2] خناثة ابن هاشم، الشعر الصوفي بين الرؤية الفنية والسّياق العرفاني، ص 39.

عن تلك القصائد التي وظّفت الرّموز الطبيعية، ولكن الاختلاف يكمن في الباطن الذي لوحوا إليه من خلال الشكل الظاهري"[1] الذي تّم توظيفه تماشيًا مع المضامين اللّغوية المراد تقدمها إلى المتلقي، مما يزيد حدّة التفاعل مع المعطى البصري وتركيزه، فهذا التناسق التام والانسجام الدّلالي الذي تحققه القصيدة الرّقمية بجمعها لعديد الفنون والعناصر، ساهم في جعلها إبداعًا خاصًا ومتفرّدًا على مثيلاتها من بنات جنسها.

اعتمد الشاعر "منعم الأزرق" توظيف الرّموز الطبيعية في جميع حلقات تشكيلته الرّقمية، حيث تتضافر هذه القصائد وتتّحد لتعّبر عن رؤية صاحبها وتعكس أفكاره وأسلوبه الخاص، وعلى غرار قصيدة "ذوات الغارب بعتمة الأغصان" نجد الملفوظات الطبيعية حاضرة في قصيدة "الجدجد الفائق" كقوله: "الجدجد، غفوة الليل، نهر الهواء، الأغصان، كتف الرّمال، الفراديس، جبل الجد، أذن الحديقة..."[2] كدليل رمزي يعكس ذلك التواشج والتعالق الدّلالي بين النّص الرّقمي الافتراضي والواقع الطبيعي الذي يعدّ امتدادًا له، على مختلف المستويات والأصعدة.

فمثلاً رمز اللّيل الذي يعدّ من أكثر الملفوظات حضورا في قصائد "منعم الأزرق" الرّقمية فهو حسب المنطق الصوفي "ضد النور ولا تنكشف ظلماته إلاّ عن طريق الكشف بهذا النور لأنّ اللّيل يعني فيما يعني العلوم الغيبية، فلما يلج الموحد في ليل الوجد يخرج من حدود المعقول وتشتعل أشواقه في رحلة نورانية جوهرها العقل"[3] الذي هو نور النفس الذي يضيء ظلماتها وكآبتها، وبالتالي فإنّ توظيف اللّيل ليس بمعنى الظلام الحسي

[1] أحمد بقار، شعر عبد الله حمادي، البنية والدّلالة، دراسة، (د. ط)، دار دروب للنشر والتوزيع، (د. س)، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص 289.

[2] منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية.

[3] أحمد البقار، شعر عبد الله حمادي: البنية والدّلالة: دراسة ص 287.

المتعارف عليه، إنّما ظلام الرّوح وغربة النّفس عن عالمها، في بعدها عن المعبود، وكلّما اقتربت منه كلّما أنار غياباتها نور الهداية وآضاء دنياها التعيسة.

وهذا ما يجعل الشاعر الصّوفي يحرّكه الفضول اتجاه كل ما هو موجود، وتتملكه حيرة وجدانية، ورغبة في الوصول إلى جوهر الحقيقة ولبها في عالم لم يرضي طموحاته بل هي أبعد بكثير عمّا يراه أو يطمح إليه الإنسان العادي.

تظهر العديد من الاستعمالات للرموز الطبيعية على مستوى القصائد الرّقمية، فمثلاً: قصيدة "سيدم يفتك بالحجاب" التي تحوي ملفوظات لغوية مفادها "سديم، السماء، البحر الضباب الضوء..."[1] وهي ملفوظات تتسم بالرّمزية والغموض، باعتبارها تتكرّر أكثر من مرة في عدّة قصائد، بل هي المحور الذي تدور حوله الحلقة التأويلية للدلالات والمعاني، حيث تتوازى هذه الملفوظات مع نظيراتها في قصيدة "الخروج من رقيم البدن" وهي قصيدة تتسم بكثافة رمزية ضاربة في العمق والدّقة ومن بين الرموز الموظّفة فيها نذكر: " البدن نطفة، الكون، حجر، السّراب ..."[2] ليعكس بذلك رؤية وجودية معيّنة وعلاقات فكرية وإيديولوجية تتخذ منحى مغايرًا يتّسم بالحدّة ويرفض التبعية والقناعات الاعتباطية.

وجدت الذات مبتغاها في الرّمزية والغموض " لتوحي بالصراع والنضال الإنساني الذي يتوقّد رغبة في الكشف عن المجهول، وفي مقاومة الإنسان الفاني بغية إدراك عوالم الخلود والأبدية، لتتكشف أمامه الحجب، وتغنى الذات امتلاءً بحقيقتها وتزهو بوجودها"[3] في أحضان الطبيعة الغناء، التي تلعب على الأوتار النفسية وتهدئ المشاعر والأحاسيس

[1] منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية.

[2] منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، قصيدة رقمية.

[3] أحمد بقار، سعر عبد الله حمادي: البنية والدّلالة: دراسة، ص 288.

المتوهجة، في الذات العاشقة للذات الإلاهية، حيث يظهر ذلك من خلال تدّو كونه وعشقها لمخلوقاته وطبيعته بكل أشكالها.

تستمر التوليفة الّرمزية في الظهور والتوالي من قصيدة إلى أخرى حيث نجد قصيدة "الكامن بزائل الأوراق" هي الأخرى مثقلة بالّرموز الطبيعية والغموض الّدلالي الذي يغشى أجواء القصيدة، ومن بين الملفوظات الطبيعية الموظفة نذكر: "الأوراق، ربى، أورقت، برقًا غزالة ..."[1] لتؤثث لمعاني دقيقة تحمل في طياتها معاني الحياة والموت، فالورقة هنا قد ترمز إلى عدّة معان، من بينها الورقة التي كانت تكتب عليها القصيدة التقليدية، أّما "أورقت" فهي رمز إلى الولادة من جديد وبعث الحياة في كل ما هو ميت وجامد، وربما يقصد بهذا الكلام ولادة القصيدة الّرقمية كبديل شرعي للقصيدة التقليدية.

أّما من وجهة نظر صوفية فيمكن القول إنّ الرموز الطبيعية ما هي إلا مفاتيح دلالية نحو عوالم غيبية تقّر "بتجلي الخالق في أشكال عدّة، وهذا يعني سريان الألوهية في الطبيعة وهذا ما يعني عندهم وحدة الوجود التي آلت لديهم إلى نسق نتبين فيه سريان الحياة والجوهر الإلاهي في الطبيعة جامدها وحيها"[2] ممّا يكشف عن علاقات معقّدة ومتداخلة المعالم والأفكار بين ما هو ديني، وما هو شعوري وما هو أدبي، وما هو تكنولوجي.

أّما في قصيدة "سيدة الماء" فقد تّم توظيف الّرموز الطبيعية على نحو مغاير يضفي فسحة أمل وابتسامة حبّ على كل أجواء الّنص الّرقمي، ومن بين الّرموز الموظّفة لدينا

[1] منعم الأزرق، الكامن بزائل الأوراق، قصيدة رقمية.

[2] أحمد بقار، شعر عبد الله حمادي، البنية والّدلالة: "دراسة"، ص 290.

"الماء العشب، سراب، الزّهر، نهر جرى، الأرض ..."[1] لتعكس تلك العلاقة القائمة بين الطبيعة والأنثى باعتبار هذه الأخيرة جزءا لا يتجزأ من الطبيعة، كما أنّ الماء والعشب والزهر والنهر والأرض هي رموز توحي دائما بالحياة والخصب، وفي الحياة فرح وسرور، لتصبح هذه القصيدة هي قصيدة تفاؤل وتفاعل إيحائي على غرار بعض القصائد الأخرى.

وبهذا يتحول النّص الرّقمي إلى " نص صوفي حقّق درجة الإتحاد بين اللفظ والمعنى ، فهو ليس مجرّد أداة توصيل ، بل مستوى تعبيري يناظر الحالات الصوفية النّفسية والرّوحية وهو بهذا المعنى ينساب طليقا من أسر اللّغة لأنّه وحده يعّو عن الحرية في إبراز الفكرة والعاطفة وخلق الصور الشعرية"[2] من خلال توظيفات تعتمد على التنويع الشكلي والمضموني والمجاز في أغلب الأحيان، كما أنّ أغلب العلامات اللّغوية المستخدمة في القصائد الرّقمية لا تستخدم بمعناها الصّريح، إنما اعتمادا على المعنى الضمني والدّلالة الرّمزية التي أصبغها إياها الشاعر، وهي في حالة لا يمكن فهمها وفك شفراتها إلا على ضوء الخلفية الصوفية التي تعّو عن تجربة إنسانية خالصة، تبث ثناياها في متن النّصوص الرقمية على شكل بوتقة تشكلية تحمل مضامين دلالية عميقة، وتركيز إيحائي عالي الدقة والدرجة.

يعتمد جوهر الملفوظ في هذه القصائد على "الحشد المؤشراتي الدّال في كثافة وانشطار محور الإظهار النّصي، الذي يبدو وكأنّه مجموعة مسارات ملفتة من أحوال الأشياء الإيهامية المتجاوزة في مناخات خطية تعتمد تشظي الدّلالة على نحو يتداخل من

[1] منعم الأزرق، سيدة الماء، قصيدة رقمية.

[2] وجدي أمين الجردي، خاطرات الصّوفية بين دلالة الرّمز وجمالية التعبير، (د. ط)، (د. س)، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، ص 58.

خلاله التشكيل المؤشراتي معبرًا عن فضاء رؤيوي واسع من دون مستوى حركتها نحو القدرة والطاقة المقصودة جهدًا أو مجهودًا"[1] لتصل إلى المتلقي الرّقمي بذات الشحنة الدّلالية والكثافة الإيحائية المعّبرة عن حشد المعاني وتركيزها.

استعان الشاعر "منعم الأزرق بخلفيات فكرية ذات طابع خاص تنّم عن هوية صاحبها وأصالة إبداعية، ليمنح نصوصه ذلك البعد الجمالي والهوياتي الذي يفصله عن منحى التبعية إلى منحى الابتكار والتجديد، حيث " تتبدى الحداثة الشعرية في سماتها الفنية، تفتت العالم الخارجي وتحّوله إلى رموز وإشارات، أّما العلائق بين الأشياء فتتحول إلى تجريد ويعّوض الواقع بالميتافيزيقا في المضامين، أّما الجوانب الفنية فتتخذ التجريب سبيلاً لها"[2] قد يكون هذا التجريب مجازفة تحظى بالقبول أو تقابل بالرفض، كذلك الأمر بالنسبة للّنص الرّقمي الذي يعّد نصًا دخيلاً على البيئة العربية، وذلك راجع إلى الخصائص والّسمات التي يتفرد بها، لكن الشعراء الرّقميين حاولوا تكييفه مع معطياتنا العربية ومضامينها المتداولة.

حاول "منعم الأزرق" كغيره من أدباء الرّقمية أن يخرج نصّه الممزوج بالتكنولوجيا الرّقمية في حلّة مثقلة بالّسمات والخصائص العربية، فنجدها تفرض أفكارًا دينية تنم عن الروح الإسلامية، وبذلك تعّبر عن معنى الثورة والتّمرد الذي طال القصيدة الرّقمية التي تعكس ملامح الحداثة بكّل مستوياتها من جهة، ومن جهة أخرى نجدها تعبر عن معاني

[1] خليل شكري هياس، المهيمنات القرائية وفاعلية التشكيل الشعري، قراءة في شعر زهير بهنام بردي، ط 1، دار المنهل، 2017، ص 147.

[2] رواية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدّلالية، اتحاد الكتاب العرب، ط 1، 2008، دمشق، سوريا، ص 116.

التراث والأصالة العربية، التي تجعل منه نصًّا متميزًا عن نظيره الغربي، وهذا يدل على محاولة لتأسيس أدب رقمي (أو تفاعلي) عربي.

حاولت القصائد الّرقمية الجمع بين ملفوظات عدّة تشترك فيها لتؤسس بذلك لعلاقات دلالية، والتي تتكّرر شكلاً ومضمونًا كاللّيل، السراب، العتمة، الحجر، الكون... إلخ " لتوحي برؤى شعرية تأتي من خلالها المعاني منظّمة دلاليًا بخيط خفي يشّد الّدلالات ويوحّدها في بلورة الرؤية العامة أو الرئيسية التي تبنى عليها القصائد، ممّا يكسبها نسقًا تكاملًيا متفاعلاً يسهم في تعميق الرؤية وتعزيز مدلولها الّنصي في ذهن المتلقي"[1] ضمن هندسة دلالية تبدأ أسسها عند المؤلف ثم تنتقل ملامحها إلى المتلقي الذي يكتشف العلاقات الّدلالية التي تحملها المضامين اللّغوية.

ساهمت دلالة "اللّيل" في إضفاء ملامح الحزن والكآبة في جميع القصائد الّرقمية، أّما لفظة "العتمة" فقد زادت المعنى غموضًا وأوحت بغربة الذات عن نفسها أّولاً، ثم عن عالمها ثانًيا، وهذا ما أكّدته العلامات اللّغوية الموظّفة إلى جانب هذه الملفوظات الّرمزية، وبالتالي نجد أنفسنا ندور في دوامة من الّدلالات والمعاني المشتركة فيما بينها، حيث تبرز لنا مختلف التأويلات التي لا تبتعد عن معاني التشتّت والضياع النفسي في عالم مادي لا يعترف بالمشاعر والأحاسيس الصادقة، كما أّنه يعارض الأفكار الجديدة التي لا توافق الأعراف والتقاليد المجتمعية، إذ يظهر ذلك جلًيا في جميع القصائد "على اختلاف مقاطعها تظهر لحمة واحدة متناسقة مؤتلفة ومتماسكة، يستطيع المتلقي حيالها أن يضع القصائد تحت مخبره التحليلي، ليلتمس خيوطها ويفكك شفراتها وأنساقها اللّغوية بدقة

[1] عصام عبد الله شرتح، الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل (دراسة في التلقي والتأويل الجمالي)، ط 1، دار الخليج، عّمان، الأردن، 2018، ص 159.

متناهية، نظرًا إلى تنظيمها النسقي وارتباط مقاطعها فيما بينها برباط فّني وثيق"[1] يظهر فطنة صاحبها في الحفاظ على وتيرة الإبداع ودرجة التوظيف الجمالي للمكونات الّنصية سواء الشكلية أو المضمونية، مؤسسًا بذلك لخاصية أسلوبية مّيزت ذات الشاعر عن غيرها من المبدعين، كما مّيزت القصيدة الّرقمية عن غيرها من القصائد سواء بشكلها أو بمضامينها ودلالاتها التي اكتسبت أبعادًا تأويلية خاصة.

3- المربع السيميائي لرقميات "منعم الأزرق":

يعّد المرّبع السيميائي أحد الطرق القرائية والتأويلية التي يعتمدها المنهج السيميائي، إذ يعّد من أهم عناصر البنية العميقة باعتباره حويصلة التحليل السيميائي "وذلك باستناده على ترسيمات أو مجموعة خطوط تقف على متقابلات ناتجة عن قضايا يتضاد بعضها ويتناقض بعضها الآخر، ويتضمن بعضها الآخر لتعطي معنى كلّيا للخطاب الشعري أو الّنص الأدبي المرجو قراءته"[2]، فمن خلاله تتضح معالمه ومحاوره الأساسية التي يقوم عليها.

أصبح " المرّبع السيميائي **(le Carré Sémiotique)** تمثيلاً مرئيًا لأي نموذج توليفي يصف البنية الأّولية"[3] للّنصوص المراد تأويلها وتفسيرها على ضوء المنهج السيميائي، ليتم بذلك تفكيك بناها اللّغوية وغير اللّغوية، وكذا استخراج العلاقات القائمة على مستوى الّنص، والتي غالبًا ما تكون علاقات التّضاد، التناقض، وكذا علاقات التّضمن، وعليه

[1] عصام عبد الله شرتح، الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل (دراسة في التلقي والتأويل الجمالي)، ص 162.

[2] خيرة بن ضحوى، [الإجراءات السيميائية في قراءة الخطاب الشعري]، مجلة مقاليد، ع 12، جوان 2017، جامعة امحمد بوقرة، بودواو، بومرداس (الجزائر)، ص 57.

[3] إدريس الكريط، [السيميائيات السّودية ومستويات التحليل]، موقع مقال، منصة مقالات عربية حرة، maqqal.com/2020/01.

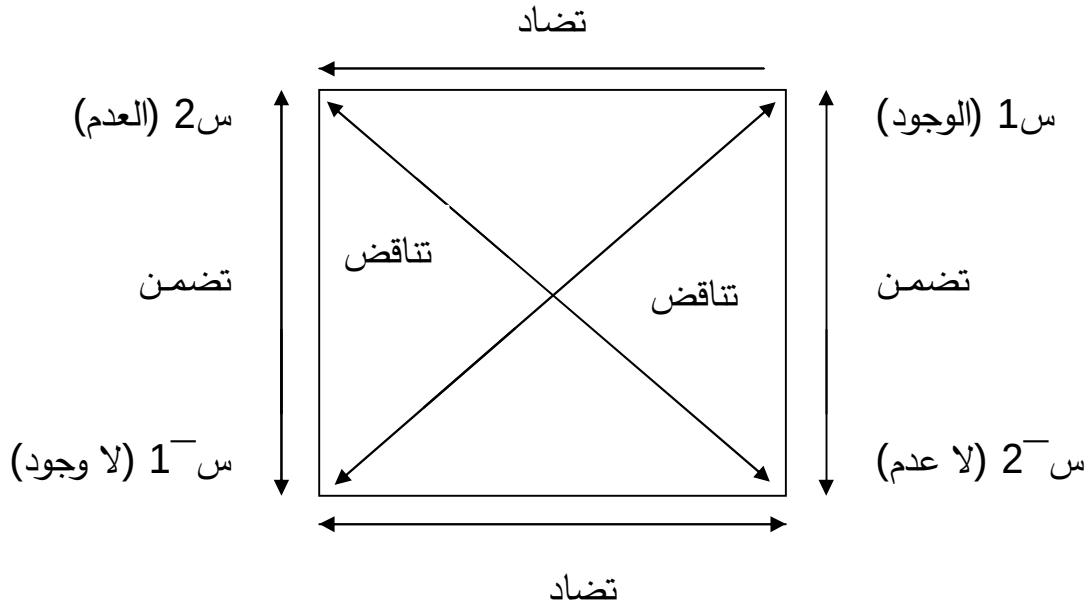
"يمكن أن يفهم المرّبع السيميائي كميكانيزم، يعني كمجموعة منظمة من العلاقات المبرزة لتمفصلات الدّلالة، بواسطة هذه الأداة نستطيع أن نقيم ونرتب كل العناصر حيث تحكم العلاقات تجليات المعنى في النّص، وكذا تحديد المقابلات والعلاقات الملائمة لهذا النّص، لإبراز شكل ومعنى النّص"[1]، من خلال ذلك يكمننا أن نحصر النّص في مجموعة علاقات يمكن تحديدها اعتمادًا على الشّكل المقدّم، ممّا يسّهل إدراك المحاور الأساسية التي يقوم عليها النّص، وكذلك يمكننا استنتاج مختلف التعالقات، والتناقضات القائمة على مستواه.

وعلى ضوء ما سبق فإنّنا سوف نطّبق المربع السيميائي على قصائد "منعم الأزرق" الرّقمية، وهي ذات القصائد التي تناولناها بالدّراسة والتحليل والتأويل سابقًا، لتكون بذلك هذه المحطة الأخيرة التي يمكن الوقوف عليها ، لنستخلص حويصلة ما تّم البحث فيه سابقًا، ولتحديد معالم هذه القصائد وتأكيد ما إن كان هناك علاقات تجمع بينهم؟ أم أنّ كل قصيدة تتفرد عن الأخرى في البنية الشكلية أو المضمونية على حد سواء؟

1/3 : المربع السيميائي في قصيدة "الخروج من رقيم البدن"

تعدّ قصيدة "الخروج من رقيم البدن" قصيدة تتحدث أو تتمحور حول ثنائيتي الوجود والعدم، أو الحياة والموت، وما بين ذاك وذاك مجموعة التناقضات والتشاكلات التي تؤكّد الصّراع القائم بين الإثنين، وإذا ما طّبقنا ذلك على المرّبع السيميائي فسيكون كالتّالي:

[1] إدريس الكريط، [السيميائيات السّودية ومستويات التحليل]، موقع مقال، منصة مقالات عربية حرة، maqqal.com/2020/01.



- **تحليل المرّبع السيميائي:**

1. علاقات التناقض: تقوم علاقة التناقض على محورين أساسيين هما (س1 الوجود) و (س2 العدم) والعلاقة بين (س¯1 لا وجود) و (س¯2 لا عدم) لتنفي هذه العلاقات وتتناقض مع (س1 الوجود) إلى (س¯1 لا وجود) ومن (س2 العدم) و (س¯2 لا عدم).

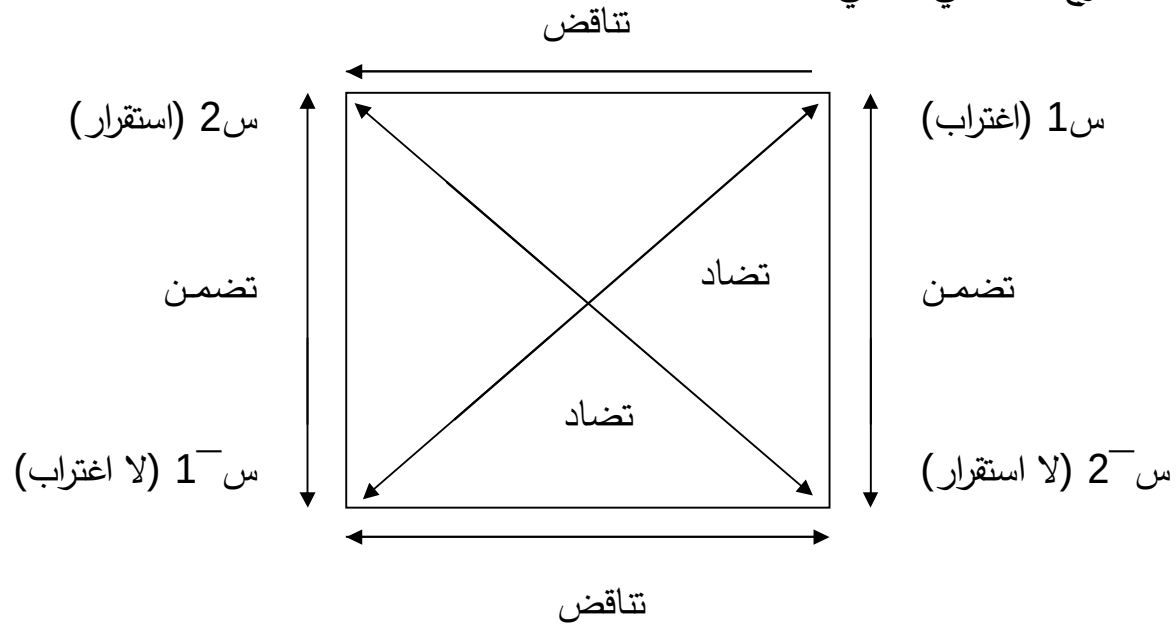
2. علاقات التّضمن: تتّحد هذه العلاقات بين (س1 الوجود) و (س¯2 لا عدم) ومن (س2 العدم) إلى (س¯1 لا وجود).

3. علاقات التّضاد: تتأّسس هذه العلاقة على نوعين من التّضاد وتقوم عليها القصيدة وهما: (س1 الوجود) و (س2 العدم) في علاقة مقابلة ومتضادة مع (س¯1 لا وجود) و (س¯2 لا عدم).

كما تعتبر لفظتي (الوجود والعدم) هما الأساس الذي تقوم عليها جميع العلاقات والتقابلات في هذه القصيدة.

2/3: المرّبع السيميائي لقصيدة "ذوات الغارب بعتمة الأغصان":

تعدّ قصيدة "ذوات الغارب بعتمة الأغصان" من بين القصائد التي يتأّسس موضوعها العام حول معنى الغربة والاغتراب، وضياع الذات في متاهات الوجود المادي الذي لا يعترف بوجودها أصلاً، ممّا يعكس صراعًا داخليًّا وخارجيًّا للذّات، وهذا ما سنوضّحه في المرّبع السيميائي التّالي:



- تحليل المربع السيميائي:

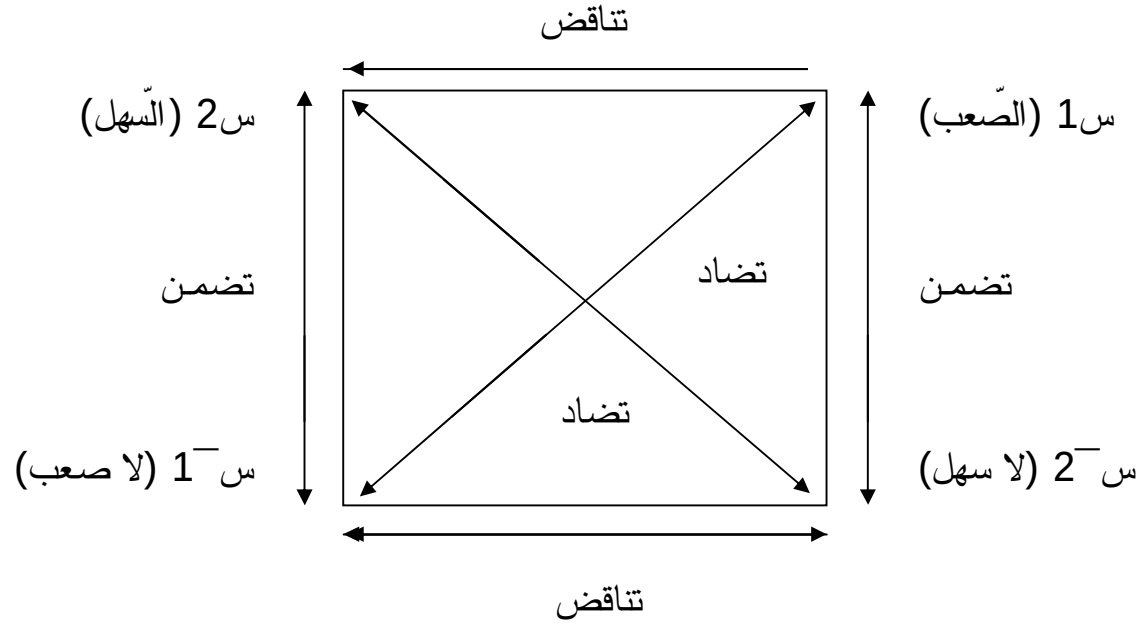
1. علاقات التّناقض: تظهر هذه العلاقات وتتحدّد بناءًا على العلاقة الأولى (س1 اغتراب) و(س2 استقرار) والعلاقة بين (س¯1 اغتراب) و(س¯2 استقرار)، لتنفي هذه العلاقة وتقابل من بين بعضها البعض.

2. علاقة التضمن: تولد علاقة التضمن وتعزّز وجودها استنادًا إلى التشاكلات القائمة بين المعاني والتي تكون بين (س1 اغتراب) و(س¯2 استقرار) ومن (س2 استقرار) إلى (س¯1 لا غربة).

3. علاقات التّضاد: بالنسبة للتضاد فهو يظهر جليًّا بين نوعين من العلاقات، وعادةً هما الأساس الذي تبني عليه القصيدة باقي دلالاتها وملفوظاتها، فيكون بين (س1 اغتراب) و(س2 استقرار) ليتقابل ذلك مع (س¯1 لا غربة) و(س¯2 لا استقرار) ليبقى الاغتراب (أو الغربة) هو الحالة المتأزمة التي تؤرّق كاهل القصيدة، ليظهر الاستقرار كمعادل موضوعي للاغتراب، ويصبح بمثابة حلم ورغبة داخلية تسعى الذات إلى تحقيقها.

3/3 المرّبع السيميائي لقصيدة "الجدجد الفائق":

تنبئ قصيدة "الجدجد الفائق" عن مجموعة المعاني والدّلالات التي تجعل منها قصيدة ذات طابع جمالي خاص يوحي كذلك برؤية تأويلية خاصة، وبالتالي فإنّ مخاطبة الذات الشاعرة " للجدجد" فيه من الرّمزية ما يجعله يقع موقع قراءات عديدة، وهذا ما يمكن أن يظهر لنا من خلال الشكل التالي:



- **تحليل المربّع السيميائي:**

1. علاقات التناقض: تتحدّد علاقات التّناقض في هذه القصيدة بين (س1 الصّعب) و(س2 السّهل) والعلاقة بين (س1 الصّعب) و(س¯2 لا صعب)، لتتقاطع من نقيضتها من (س1 الصّعب) إلى (س¯1 لا صعب)، ومن (س2 السّهل) إلى (س¯2 لا سهل) لتعرض بذلك مجموعة من التقابلات والتناقضات الدّلالية.

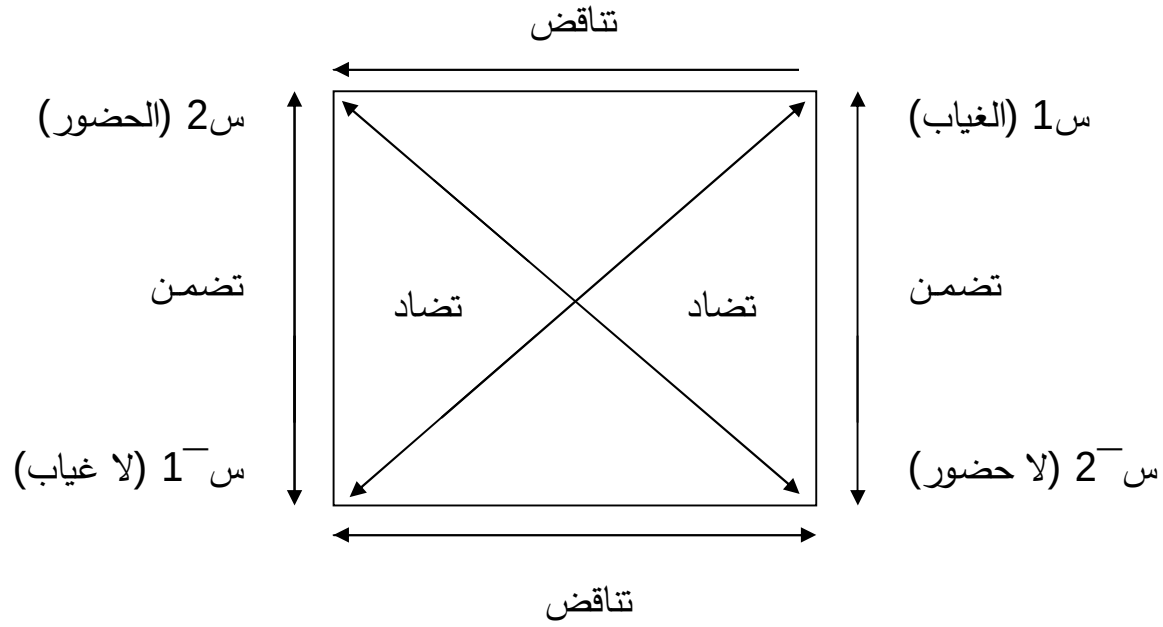
2. علاقات التّضمن: تظهر علاقات التّضمن من خلال (س1 الصّعب) و(س¯2 لاسهل)، ومن (س2 الصّعب) إلى (س¯1 لا صعب) حيث تتضّمن هذه المعاني والدّلالات في بعضها البعض، وتتشكّل لترتقي بالدّلالة إلى أعلى مستوياتها.

3. علاقات التّضاد: يقوم التّضاد في هذه القصيدة على نوعين من التّضاد الذي يوجّه خيوط الدّلالة في هذه القصيدة، وهما (س1 الصّعب) و(س2 السّهل)، و(س¯1 لا صّعب) و(س¯2 لا سهل).

من خلال هذه العلاقات التي تّم استخلاصها يمكن القول أنّ كلمة (الصّعب) هي المفتاح الذي نلج من خلاله إلى متن القصيدة، وفهم مضامينها ودلالاتها.

4/3: المربّع السيميائي لقصيدة "سديم يفتك بالحجاب":

قصيدة "سديم يفتك بالحجاب" قصيدة تعكس معاني الحضور والغياب بامتياز، حيث تشير إلى اتحاد الأرواح وتعالقها في جسد واحد، كما تبرز ملامح الفراق والغياب الذي يفّرق الذات في ظلمات الحياة، مّما يعكس علاقات عديدة بين الذّوات، تتضح من خلال المربّع السيميائي التّالي:



- تحليل المرّبع السيميائي:

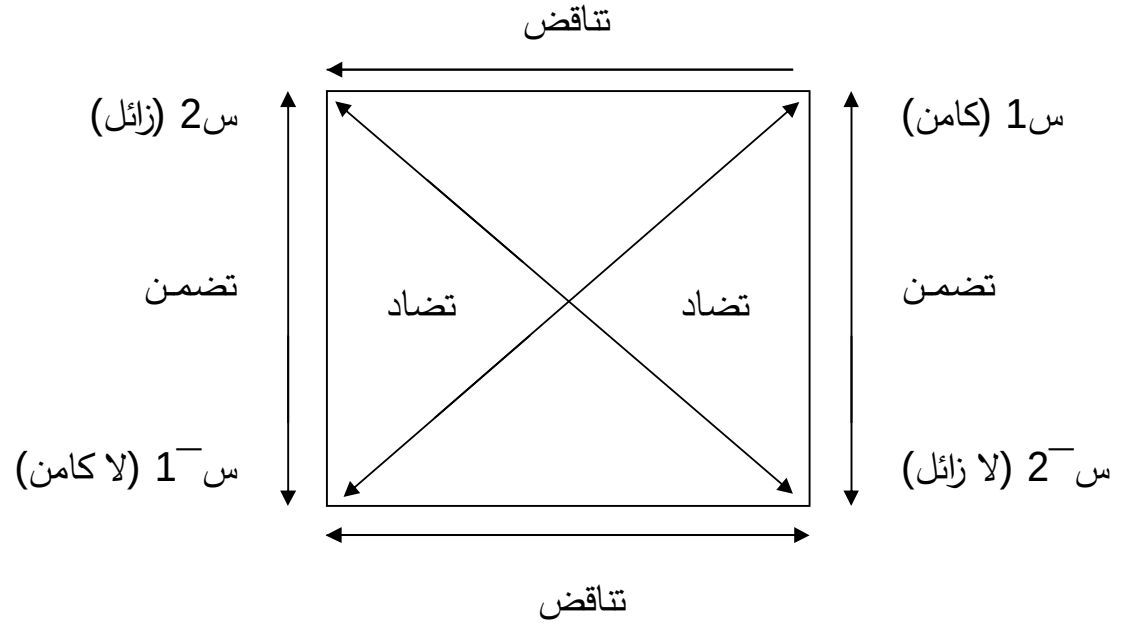
1. علاقات التناقض: تقوم علاقة التناقض على العلاقة التالية (س1 الغياب) و(س2 الحضور) والعلاقة القائمة بين (س¯1 لا غياب) و(س¯2 لا حضور)، كما أنّ علاقة النفي هي التي تسمح بالانتقال من (س1 الغياب) إلى (س¯1 لا غياب)، ومن (س2 الحضور) إلى (س¯2 لا حضور).

2. علاقات التّضمن: تربط علاقة التّضمن بين (س1 الغياب) و(س¯2 لا حضور) ومن (س2 الحضور) و(س¯1 لا غياب).

3. علاقات التّضاد: تتأسس علاقة التّضاد على عاملين أساسيين في القصيدة هما: (س1 الغياب) و(س2 الحضور) لتتقابل مع (س¯1 لاغياب) و(س¯2 لاحضور) ضمن تشكيلة من العلاقات التي تجعل من الحضور والغياب عمودين أساسيين تقوم عليهما ملامح القصيدة الرّقمية التي تبني عليهما جميع معانيها ودلالاتها.

5/3: المرّبع السيميائي لقصيدة "الكامن بزائل الأوراق":

تتمحور قصيدة " الكامن بزائل الورق" حول القصيدة الورقية باعتبارها مقّيدة بفضاء الورقة التي هي زائلة لا محالة في حين يمكن تعويضها بالقصيدة الّرقمية أو التفاعلية المتحّررة من القيود الورقية، التي يمكن أن تحدث الأثر البالغ في نفس المتلقي، كما يمكن لها أن تعكس صراعًا وجوديً ا بين الفناء (الّزوال) والرغبة في البقاء والخلود، ليتضح ذلك من خلال المربع التّا ا ·



- تحليل المربع السيميائي:

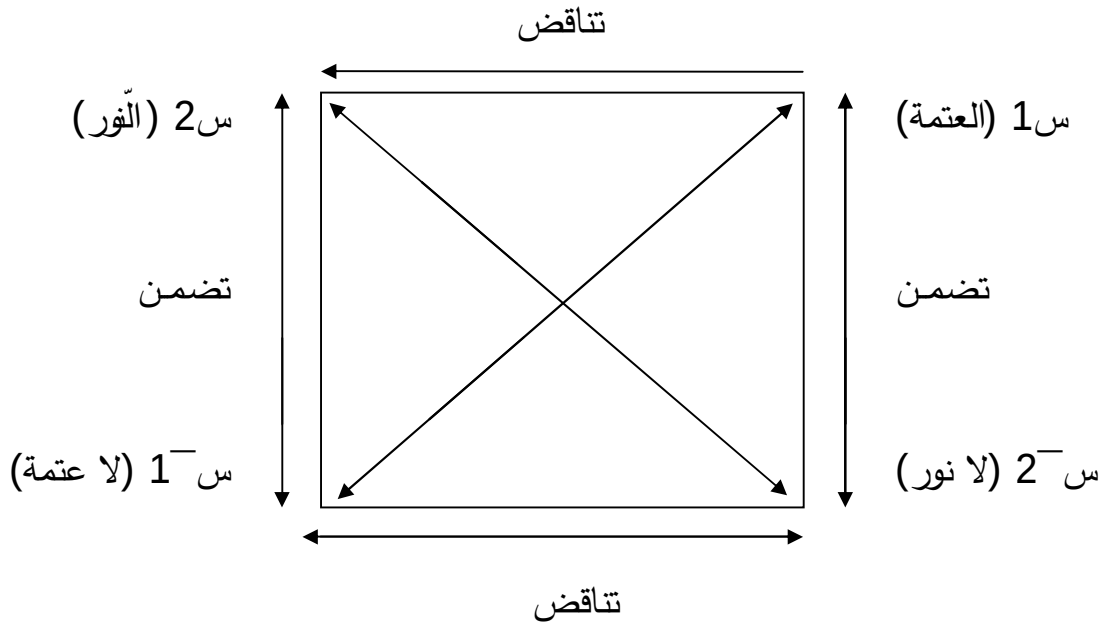
1. علاقات التّناقض: يقوم التناقض في هذه القصيدة على العلاقة التالية (س1 كامن) و(س2 زائل) والعلاقة المؤسسة بين (س1 كامن) و(س¯2 لا زائل) ، ليتّم الانتقال عبر خاصية النفي من (س1 كامن) إلى (س¯1 لا كامن) ومن (س2 زائل) إلى (س¯2 لا زائل).

2. علاقات التّضمن: يجمع التّضمن في هذه القصيدة بين (س1 كامن) و(س¯2 لا زائل) وبين (س2 زائل) و(س¯1 لا كامن)، حيث تتضمن هذه العلاقات فيما بينها لخدمة المعنى الواحد.

3. علاقات التّضاد: يتحدّد التّضاد على أساس عاملين متضادين هما (س1 كامن) و(س2 زائل)، بـ (س¯1 لا كامن) و(س¯2 لا زائل)، وتبقى لفظة الكامن هي النقطة الأساسية والمنطلق الحقيقي الذي تنطلق منه القصيدة الرّقمية في تشكيلها لمعانيها ودلالاتها.

6/3 المربّع السيميائي لقصيدة "رسومها الخالية":

تعدّ قصيدة "رسومها الخالية" قصيدة مأجّجة بالعواطف والأحاسيس التي خلقت رؤية جمالية خاصة ، تنّم عن رفاهة الحسّ ورقّة الشعور، ضمن شبكة دلالية متعالقة المفاهيم والدّلالات المتمحورة أساسًا حول "العتمة" كمؤشر دلالي خاص يحرّك خيوط القصيدة ودلالاتها، كما يظهر ذلك في الشكل التالي:



- تحليل المربّع السيميائي:

1. علاقات التناقض: تتمحور هذه العلاقات أساسًا حول مجموعة من المؤشرات الدّلالية والدّوال اللّغوية المساعدة على ذلك، حيث نجد علاقة التناقض الأولى قائمة على مستوى (س1 العتمة) و(س2 النّور) والعلاقة الموازية لها بين (س¯1 لاعتمة) و(س¯2 لا نور) كما يستند المربّع إلى علاقة النّفي التي تنقل (س1 العتمة) إلى (س¯1 لاعتمة)، ومن (س2 النّور) إلى (س¯2 لا نور).

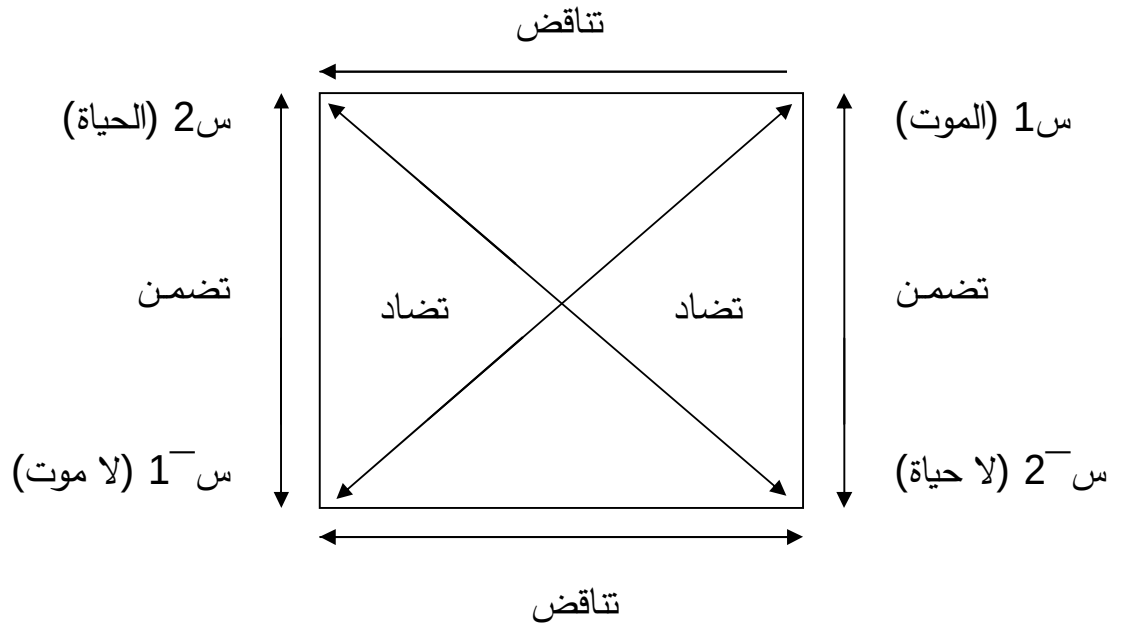
2. علاقات التّضمن: بالنسبة لعلاقة التّضمن فهي تجمع التّشاكلات والتّداخلات القائمة على مستوى المعنى، والتي تربط بين (س1 العتمة) و(س¯2 لا نور) ومن (س2 النّور) و(س¯1 لا عتمة).

3. علاقات التّضاد: يظهر التّضاد كرابط علائقي يساهم في إبراز العناصر المتضادة لإيضاح المعنى أكثر وتأكيده وذلك من خلال ربطه بين (س1 العتمة) و(س2 النّور) بـ: (س¯1 لاعتمة) و(س¯2 لا نور).

وتعتبر كلمة أو لفظة "عتمة" هي الأساس الذي انبنت عليه جميع العلاقات المتحصّل عليها في هذا المربّع، بل هي الدّالة التي أسّست عليها القصيدة جميع أفكارها وأحاسيسها.

7/3: المربّع السيميائي لقصيدة "سيّدة الماء":

قصيدة "سيّدة الماء" قصيدة رقمية تجسّد مختلف الأحاسيس والأفكار المراودة للذات التائهة في متاهات الحياة، كما أنّها تتعرض إلى عرض مضامين لغوية تتعلّق بمتناقضات الحياة التي تسبّب الصراعات الوجودية دومًا، وهذا ما خلق عديد العلاقات المتباينة على مستوى القصيدة، والتي تتحدّد حسب المربّع السيميائي لغريماس.



- تحليل المرّبع السيميائي:

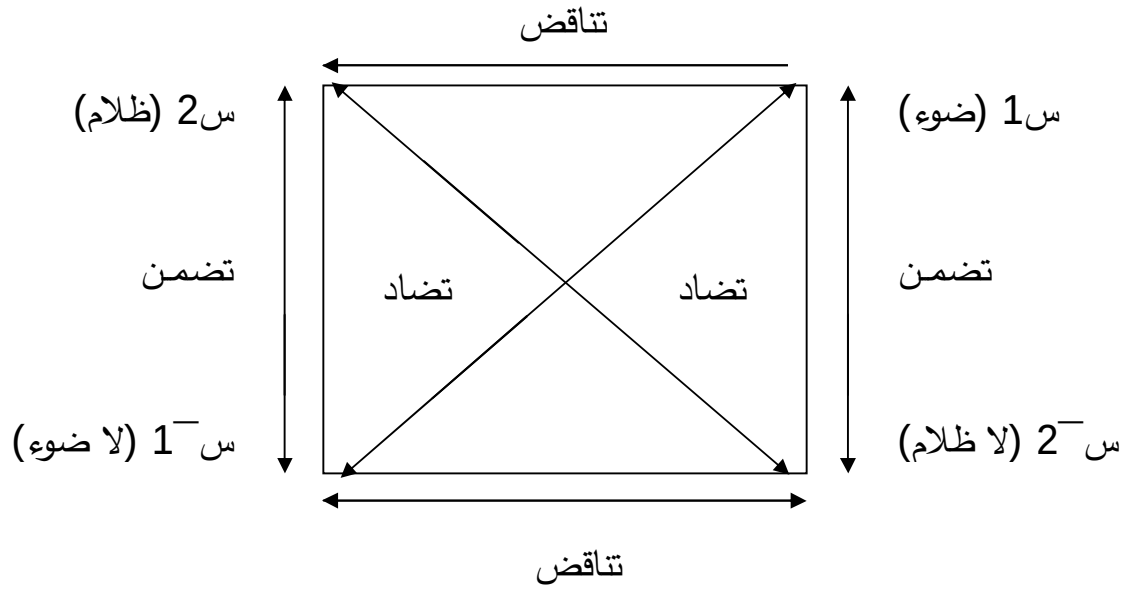
1. علاقات التّناقض: تقوم علاقة التّناقض على مستوى (س1 الحياة) و(س2 الموت) والعلاقة بين (س¯1 لا حياة) و(س¯2 لا موت)، وأنّ علاقة النّفي هي التي تسمح بالانتقال من (س1 الموت) إلى (س¯1 لا موت) ومن (س2 الحياة) و(س¯2 لا حياة).

2. علاقات التّضمن: تربط علاقة التّضمن بين (س1 الموت) و(س¯2 لا حياة) ومن (س2 الحياة) إلى (س¯1 لا موت).

3. علاقات التّضاد: تقوم علاقة التّضاد على تضادين أساسيين هما (س1 الموت) و(س2 الحياة) بـ: (س¯1 لا موت) و(س¯2 لا حياة)، وتعتبر كلمة "موت" (تموت) هي المفتاح والرّمز الذي تقوم عليه القصيدة في بناء دلالاتها ومعانيها سواء المتشاكلة أو المتناقضة.

8/3: المرّبع السيميائي لقصيدة "نبيذ اللّيل الأبيض":

"نبيذ اللّيل الأبيض" من بين القصائد التي تحمل فكرًا زاخرًا ومتنّوعًا يحمل القارئ والمؤوّل إلى عوالم غاية في الرّوعة والجمال، معّبرةً عن ذلك التماهي الرّوحي والنّفسي للذات الشاعرة، فهي تعكس فكرًا فلسفيًا ورؤية وجودية خاصة، تقوم على رمزين أساسيين من رموز الحياة هما : "الضوء والظلام" كما هو موظف في المرّبع السيميائي التالي:



- **تحليل المرّبع السيميائي:**

1. علاقات التناقض: تظهر هذه العلاقة بين (س1 الضوء) و(س2 الظّلام)، والعلاقة بين (س¯1 لا ضوء) و(س¯2 لا ظّلام)، حيث تمتّد هذه التّناقضات عبر خاصية النّفي من (س1 الضوء) إلى (س¯1 لا ضوء)، ومن (س2 الظلام) إلى (س¯2 لا ظّلام) مؤسّسًا بذلك مجموعة من المتناقضات التي تقوم عليها القصيدة.

2. علاقات التّضمن: تتحدّد من خلال (س1 الضوء) و(س¯2 لا ظلام) ومن (س2 ظلام) إلى (س¯1 لا ضوء).

3. علاقات التّضاد: تقوم على تضادين أساسيين تقوم عليهما القصيدة وهما: (س1 الضوء) و(س2 الظّلام) بـ: (س¯1 لا ضوء) و(س¯2 لا ظلام).

تعتبر كلمة (ظلام) المتضّمنة في لفظة "ليل" هي المحور الأساسي الذي تدور حوله معاني القصيدة ودلالاتها، إذ أنّ اللّيل هو الواقع المفروض، بما يحمله من معان ودلالات أّما الذّور والضوء هو الأمل المرجو والغد المشرق الذي تطمح إليه الذّات.

من خلال تحليلنا لمجموع القصائد السابقة وبإخضاعها للمربع السيميائي الذي جاء به غريماس يمكن التّوصّل إلى أنّ كلّ القصائد تحمل فكرًا واحدًا وإحساسًا موحّدًا، حتى وإن اختلفت أشكال التعبير وطرق التبليغ فيها إلاّ أّنها تحمل سمةً واحدةً ، ورابطًا علائقيًا يجمع بينها لتتشكّل لنا كعقد تكون فيه كل قصيدة بمثابة اللآلئ المشكّلة لهذا العقد.

نلاحظ أنّ فكرة الوجود والعدم أو الحياة والموت هي غالبًا الفكرة التي حاول الشاعر عرضها في قصائده، ممّا يجعل هذه القصائد الرّقمية تحمل شحنات دلالية جدّ كثيفة ومركّزة، تعكس ذلك الصراع الداخلي والفكر المشتّت للذات التي دائمًا ما تظهر ذاتًا ضائعة تائهة، لا تعرف سبيلاً واضحًا لحياتها، بسبب تداخل الأفكار الفلسفية والميتافيزيقية، وحتى الدينية (الصّوفية) التي ظهرت بأشكال متعّددة وأوجه مختلفة في هذه القصائد الرّقمية التي استطاعت أن تؤدي هذه المعاني شكلاً ومضمونًا، معتمدة في ذلك على الشكل البصري بما يقّدمه من ألوان وأيقونات وكذا الاعتماد على اللّغة في تأدية المعاني المراد عرضها.

سعى الشاعر "منعم الأزرق" إلى إظهار قصائده في بوتقة واحدة متصلة ببعضها البعض من خلال خيط دلالي ساهم في ربط دلالاتها ومعانيها، لتصبح بذلك كل قصيدة مكّملة للأخرى، وبانية لمعانيها، مما يبرز سمة جمالية وأسلوبية لذات الشاعر ولقصائده، حيث نجدها اتسمت بالاقتصاد اللغوي، و طغيان الجانب الشكلي والأيقوني إلى جانب الحركة التي تمكّنت من تأدية المعاني التي لم تستوعبها اللّغة ذاتها، ممّا يجعل المعاني والمضامين اللّغوية الموظّفة تحمل مؤشرًا دلاليًا مشتركًا بين هذه القصائد لتؤّسس بذلك لفكر خاص، وطريقة تعبيرية خاصة تفرض في المقابل متلقًيا خاصًا يستوعب هذه المعاني ويحسن تأويلها ويتفاعل معها.

خاتمة

الخاتمة:

وفي ختام هذه الرسالة سأقف على مجموعة من النقاط والنتائج التي تّم التّوصّل إليها، باعتبار أنّ الشعر الرّقمي اتخذ منحى خاصًا في قراءته وتأويله، لما له من أبعاد جمالية متعدّدة الأوجه والصّفات، خاصة عند إضفاء الجانب الرّقمي والتكنولوجي على النّصوص الشعرية، وبالتالي يمكن أن نجمل ما تّم التوصّل إليه في هذا البحث في النّقاط التالية:

- اختلاف النّصوص الرّقمية عن مثيلاتها الورقية في تحديد العناصر والمكّونات، من بينها تحوّل اللّغة من المركز إلى الهامش في إطار هذا النّوع من الأدب، وكذا الاعتماد على ما يسمى بالاقتصاد اللّغوي وتعويضه بعناصر غير لغوية.

- الاعتماد بشكل شبه كلّي على المعطيات البصرية وما تقّدمه من صور وأيقونات وألوان في تأدية المعاني والدّلالات المراد تبليغها إلى المتلقي.

- توظيف المؤثرات البصرية والصّوتية من حركة بمختلف أشكالها وأنواعها، وكذا مختلف المقطوعات الموسيقية ساهم في إضفاء معانٍ خاصة ومركّزة على النّصوص الرّقمية، ممّا يستدعي دراستها وتأويلها على حدى حتى يمكن استخراج واستكناه الدّلالات التي تختزنها.

- سعت القصيدة الرّقمية إلى الجمع بين مختلف الفنون في فضاء واحد، ومزجت بين عديد العناصر والمكّونات سواء اللّغوية أو غير اللّغوية لتخلق بذلك بعدًا جماليًا خاصًا، يتّسم بالجدّة والابتكار.

خاتـــــــمة

- تجاوزت ثقافة المبدع الرّقمي الجانب الأدبي والإنساني لتمتّد إلى ما هو تكنولوجي ورقمي إلى جانب اغترافه من فن الرسم، فن الموسيقى ... وغيرها من الفنون، ليتمكّن من تكوين أشكاله البصرية والسمعية التي بنيت عليها القصائد الرّقمية.

- توجه هذه القصائد الرّقمية إلى متلقٍ خاص، مثّقف من ناحية الرّقمية، ويمتلك مهارات وآليات قرائية خاصة، تمكّنه من فهم خصوصية هذا الإبداع ومراميه.

-تميّزت قصائد "منعم الأزرق" بكونها قصائد رقمية لا تفاعلية تعتمد على الأيقونة كأساس إبداعي في عرض مضامينها، كما امتازت بالغموض والرّمزية التي أضفت لمسة خاصة على هذه القصائد، وربما هذا الغموض والرّمزية نابع من أفكار الذات الشاعرة التي ترغب في أن تكون كذلك.

- ظهور الفكر الصّوفي في عدد من مقاطع القصائد وهذا ما أضفى نوعًا من الكثافة الإيحائية والدّلالية للقصائد.

- تتمحور القصائد الرّقمية التي تناولناها بالدّراسة والتأويل حول مواضيع وجودية تهّم الذات وتشغل بالها، لتثبت حيرتها في هذه القوالب (النّصوص الرّقمية) لتصل إلى المتلقي الذي تستثار حيرته هو الآخر.

خاتـــــــمة

- تمكّنت المقاربة السيميائية من فصل الشكل عن المضمون، وبث الحياة في كل ما هو غير لغوي، لتصبح بذلك المضامين اللغوية وغير لغوية على قدر المساواة، إذ كل ما هو موظّف في النّص الرّقمي يمكن تأويله ومنحه دلالات وقراءات متعدّدة.

- ساهم التأويل المقترن بالمنهج السيميائي في استكناه جوهر هذه القصائد وإبراز جميع الحمولات الدّلالية التي قد تختزنها وتكتنفها جميع المؤشرات الدّلالية الموظّفة فيها.

- نوّع الشاعر الرّقمي في توظيفاته بين الصّور المتحركة والثابتة كأيقونة خاصة مزجت بمختلف الألوان والأنواع الموسيقية لتمنح هذه القصائد بعدًا جماليا وتأويليا مميّزا، كما اعتمد تقنية التلاعب بالخطوط خاصة الخطوط العربية (التراثية) منحت القصائد روحًا عربية أصيلة إلى جانب الروح الحداثية التي تميّزت بها.

- اعتبرت قصائد "منعم الأزرق" قصائد جدّ مختصرة من حيث مدّة ووقت المشاهدة، لكنها مع ذلك ذات روح وجاذبية، وأثر تفاعلي كبير، نتيجة للتوظيفات الرّمزية والشذرات الأيقونية المميّزة التي تمّ توظيفها على مستوى هذه القصائد.

- يعدّ اعتماد مختلف التشاكلات والمزاوجات بين الفنون في فضاء القصيدة الرّقمية جعلها تنفتح على عوالم تأويلية متعدّدة الأوجه والسّمات، ممّا يسمح للمؤوّل أن يبحر بتأويلاته وتحليلاته في فضائها واستخراج كوامنها ودلالاتها.

- تسمح القصيدة الرّقمية بتعدّد الأساليب القرائية وتنوعها ممّا يجعلها نصًّا متجدّدًا باستمرار يتميّز بالحيوية والدينامية اللامتناهية، تنفتح على عديد المجالات والعلوم، فهي تجمع بين العلوم الإنسانية من جهة (الأدب) وبين التكنولوجيا (الرّقمنة)، ممّا جعلها تظهر في هذا الشّكل المتّسم بالجدّة والتجدّد باستمرار.

- من خلال تحليلنا لقصائد "منعم الأزرق" نجد أنّها قصائد أدبية بامتياز ذات طابع جمالي يعكس لمسة صاحبه، لكن الأجمل فيها هو تحويلها من الطابع الورقي (الكتابي) إلى الطابع الرّقمي، لتتحوّل بذلك إلى قصائد متحرّكة وناطقة، تحاور المتلقي وتستنطق مشاعره وأحاسيسه.

- تعدّ هذه القصائد الرّقمية امتدادًا حقيقيًا لمسيرة الأدب التي تنفي وجود أي انفصال فيها، إذ يمكن اكتشاف ذلك من خلال العلاقات التّناصية القائمة على مستوى هذه القصائد سواء على مستوى الشكل أو مستوى المضمون، أو حتى على المستوى الموسيقي أو الحركي.

- عرضت هذه القصائد العديد من المواضيع الحداثية خاصة فيما يتعلق بظهور النّص الرّقمي في مقابل النّص الورقي، والذي قوبل أحيانًا بالقبول وفي غالب الأحيان بالرفض وبالتالي حاولت القصائد الرّقمية أن تتجاوز هذا الجدل القائم حولها، وكذا ربطها لعلاقات

مع النّصوص الورقية لتصبح امتدادًا لها لا ندًّا وضدًا، وهذا ما يعتقده الكثيرون من أصحاب النظرة الكلاسيكية.

- حاولت قصائد "منعم الأزرق" الرّقمية أن تنفرد بأسلوب خاص وبلمسة تميّزها عن بنات جنسها، وذلك من خلال إغراقها في الرّمزية والغموض الشكلي، ممّا يثير ذائقة المتلقي ويثير فضول النّلقي في نفسه وذاته، ويقبل عليها إقبال المتعطّش لنصوص أدبية تعكس أحاسيس الرّوح وشتاتها وضياعها النفسي في شكل جمالي، يلغي رتابة القراءة وملل ازدحام الكلمات، وينحاز إلى لغة الصّور وجاذبية الأيقونة التي قد تحمل كمًّا هائلاً من المعاني والدّلالات التي يمكن استيعابها دون عناء القراءة والتّصفح، إنما نظرة واحدة تكفي وتفي بغرض النّلقي.

الملاحق

الملاحق

1- نبذة عن حياة منعم الأزرق:

ولد الشاعر منعم الأزرق في الحسيمة بالمغرب سنة 1968م، نشر العديد من النصوص الشعرية في الصفحات الثقافية للصحيفة الوطنية المغربية بين عامي 1985 و1987م، ثم انقطع بشكل شبه نهائي عن النشر الورقي حتى عام 2003م، ليعاود بعدها الكتابة والنشر على شبكة الانترنت، وقد صدرت للشاعر الكثير من الأعمال الشعرية الرقمية نذكر منها: نبيذ الليل الأبيض، قصيدتان لبيت وحيد، لعبة المرآة، شظايا قافية، مآثر غيمة لا تشبع منها العينان ...وغيرها من النصوص الرقمية التي عكست توجهه الحداثي ومواكبته للتيار الرقمي، والذي جاء ممزوجا بطابع تقليدي يحمل إيديولوجية الشاعر ويبث فكره الأصيل في قوالب شعرية مخالفة لما ألفناه، كما يمكن مشاهدة أعمال الشاعرعلى موقع المرساة على الرابط التالي: www.imerzan.org/mountada

1- القصائد الرقمية للشاعر منعم الأزرق:

قصيدة الخروج من رقيم البدن

كأن

لم أكن

نطفة

تتهيأ للكون

موتا...

كأن الذي صار

كان جناحا

لرؤيا اشتبهت بها

فاشتعلت بشاهقها حبسة

واحترقت

لتنثرني راقمات القصيدة

سرب قواف

يبدد بيت الوثن

نعمة الحي أن يستفيق من العشق

حكمة أن يستعير من الموت

ما عتقته الشقوق

على حجر الليس

تلك الكنوز يسمونها كاتمات الزمن...

إلى أين ؟

حتى م ...؟

قالت وشوم القبيلة القتيلة :

عدت ...

وقد قيل (تمحى)

كأنثى السراب...

إذا مات في الحي نبض البدن

- **قصيدة ذوات الغارب بعتمة الأغصان:**

ذات العراء

له في الخواء

اعتراء

...وذات القصيدة

تشبه أنثى

بما سلكت

من جسيم السراب

حين تطل من العين

نرجسة الضوء دامعة،

ذات الطبيعة

تتدلع

دامعة

تتعرى الحبيبة

تتدلع

...بذات الرمال

على شفتيها

كأن الغروب سها

من وراء الضباب !

ذات الذوات

على قمة الشهوات

تموت ...

وتبقى لكل ولي

قباب الخراب

لتبدد صمتي

وحزني تجسدن

فيا كل وقتي

شعري تذوتن

كأن القصيدة

في ذاتها أطفلت

والمعاني على الكونطوار

تعيث بكأس التراب

زاد الذوات ...

كأنك أنت...

وهبتك صوتي

فجد بالعتاب،

وشئتك موتي

فذر لي الكتاب.

- **قصيدة الجدجد الفائق :**

أنت أيها الجدجد الصعب

تأتي على غفوة الليل

تمدح نهر الهواء

بأغصان روحي

وأبك معك ...

كانت هناك

على كتف الرمل ...

على الفراديس كانت هناك

عللى سحب الرمل

الفراديس الفراديس

الفراديس الفراديس

فائقا التسابيح

كانت هناك القباب أهلتها

القباب أهلتها

في هواء الملك...

خلف القرى

كنت أسري إلى جبل الجد

حين داهمني الجدجد الصعب

هيأ لي في الخزانة بسمة يوبا الجريحة

أوقفني

غنى بأذن الحديقة

وغردت الروح في الليل

كان القصيد

صريعا على حافة الضوء

والليل من بارق الدمع

في شاهق النفس

فاق الفلك

للفجر بوحك

يا الجدجد الصعب ...

في صوتك الله بالقلب

آه .....

أكاد أرى حجر البهت

دعني دعني

.....

سأبكي معك.

- **قصيدة الكامن بزائل الأوراق:**

كمن في ربى قلبه

أورقت ماحقات الزمن

صار برقا لقيد

غزالة

... لم يزل

مثل وشم

كمن

- **قصيدة رسومها الخالية:**

تلك العتمة

تلك الزرقاء

كلما ضرج الحب أسرارها

تنحني على الخاصرة ...

ثم تمسح نص يديها

على الخاصرة

تتغذى على العزف والصمت

مذ ملكت

باكر الكلمات

وغمتها الساهرة

- **قصيدة سديم يفتك بالحجاب:**

كلانا...

غد

في سديم الغياب

غد

كلانا صدى من وراء الضباب...

ياسماء

ويا بحر

بينكما أعبر

رابط الضوء

والجأش

يبحر

لا جبر لي

ويدي رقصها

على قارب الموت

كان الشراع

يعانق غيبا

أجوس به القاع

إذ ينشر

كلانا يرى من وراء الحجاب ...

قال في مقام الصواتة:

لا صمت يعلو

فانظر

على حجر البهت...

يدي يدك

الآن

هل تبصر؟

- **قصيدة سيدة الماء:**

تموت على العشب

سيدة الماء

ما من سراب

يدثر عفتها

قد تمر على القلب

كوكبة

جنود الفراعنة

الأقدمين

ولكن مكر المرايا

على سقف أحلامها

يتفتت حبا

كزهر الحليب

براديو الحبيب...

كلما الناس ناموا

ستصحو مواجدها

خلف نهر جرى

كلما الأرض ضاقت

تكون

شفاه السريرة

ضاقت

- **قصيدة نبيذ الليل الأبيض:**

على شفة البنت

نحلة ضوء

ترف ترف

والعفة

ليل يلف

سوى عسل النحل

إيه .../

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

1. المصادر الورقية:

- إبراهيم مصطفى ، الزّيات أحمد حسن ، حامد عبد القادر ، النّجار محمّد علي ، المعجم الوسيط، ج7 ، ج2 ، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع ، مجمع اللّغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات ، و إحياء التراث ، ط 1.

- ابن منظور ، محمد بن عرم بن علي ، لسان العرب ، ج 2 ، تح، عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي ، دار المعارف ،القاهرة ، ط1 ، دت.

- ابن منظور، لسان العرب ، :2c/ /https://www.almaary.com/ar/dictionar دار المعارف، قسم المعاجم والقواميس.

- السالمي أبو عبد الرحمن ، طبقات الصوفية، تحقيق محمد خالد الغطات، (د . ط)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2019.

- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرّسالة، 1426، 2005.

- المعجم الوسيط = ?C/الفائق/https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

- بن طعمت حسين بن البيتماني الدمشقي الميداني، الفتوحات الرّبانية في شرح التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية، كتاب ناشرون.

- مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية مصر . ط 4 ، 2004 .

- موسوعة اللغة العربية، برونو ريقوتو، mimirbook.com/ar/01/4621a279ba1

-قاموس المعاني الجامع/سديمalmaany.com/ar/dict/ar-ar/

2. المصادر الرقمية:

- https://www.spach.org.pl/11_04+9598.htm أمثلة عن الحركة الدائرية الموحدة.

- محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، صفحة كتب facebook.com/the.books

- منعم الأزرق، الجدجد الفائق، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2014، imzran.org/digital/qasayid.htm
- منعم الأزرق، الخروج من رقيم البدن، قصيدة رقمية، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm
- منعم الأزرق، الكامن بزائل الأوراق، قصيدة رقمية ، الاصدار الأول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm
- منعم الأزرق، ذوات الغارب بعتمة الأغصان، قصيدة رقمية،2013، imzran.org/digital/qasayid.htm
- منعم الأزرق، رسومها الخالية، قصيدة رقمية، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm
- منعم الأزرق، رسومها الخيالية، قصيدة رقمية، الإصدار الأّول، ماي 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm
- منعم الأزرق، سديم يفتك بالحجاب، قصيدة رقمية، الإصدار الأول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm
- منعم الأزرق، سيدة الماء، قصيدة رقمية، الإصدار الأّول، 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm
- منعم الأزرق، نبيذ اللّيل الأبيض، قصيدة رقمية،2013، imzran.org/digital/qasayid.htm
- منعم الأورق، ذوات الغارب بعتمة الأغصان، قصيدة رقمية، الإصدار الأّول 2013، imzran.org/digital/qasayid.htm

3. المراجع:

- المراجع المترجمة:

- إلزاغو دار، أنا أو سيلفي إذن أنا موجود (تحولات الأنا في العصر الافتراضي)، تر: سعيد بنكّراد، المركز :الثقافي للكتاب، بيروت، لبنان، ط 1، 2019.

- جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، تر، محمد مصطفى بدوي، جمعية الرعاية المتكاملة المركزية، هيئة الكتاب، [د.ط]، [د . س].

- جوليا كريستيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

- جيل دولور، الصورة الحركة أو فلسفة الصّور، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما دمشق 1997.

- ريجيس دوبري، [سيميولوجية الأنساق البصرية].

- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر، غالب علسا، دار Ktabing، د ط، 2000.

- غي غوتيه، الصورة الثابتة، محاولة تحديد، تر: عبد العلي اليزمي، كلية الأدب، مكناس، موقع سعيد بنكراد، نوفمبر 2003، www.saidbengrad.net/al/ns/9-htm.

- فيليب بوطز، ما الأدب الّرقمي؟، تر: محمد أسليم، مجلة علامات، ع 35.

. المراجع باللغة العربية:

- تعلّم أسماء الآلات الموسيقية بالعربية مع www.youtube.com lo3omokids#instrumentsmusicaux#

- ابن هاشم خناثة ، الشعر الصوفي بين الرؤية الفنية والسياق العرفاني، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، 2017.

- أبو الحسن سلام هاني، سيميولوجية المسرح بين النص والعرض، دراسة تطبيقية على مسرح شكسبير والحكيم، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط 1، 2006.

- أبو بكر منى، قصائد الغريب، قصائد شعرية ، النوارس للّدعاية والنشر والتوزيع، ط 1، 2018.

- أبو سيف ساندي سالم ، قضايا الّنقد والحداثة، دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2005.

- أحمد جندية بتول ، تآزر الحضاري والجمالي في وظيفة الشعر العربي القديم ونظامه البنائي، ط 1، دار فيترام، (د س).

- أحمد ملحم إبراهيم ، الأدب و التقنية ، مدخل إلى النقد التفاعلي ، عالم الكتب الحديثة ، اربد الأردن ، ط 1 .2013.

- أسليم محّمد ، الأدب الرقمي العربي لم يحقق تراكًما . https /www . alaraby . com

- اشويكة محّمد، الصّورة السّينيمائية التقنية و القراءة (دراسة) الّدار المغربية العربية، ط 2، 2016.

- أعراب فؤاد، تجليات والأنوثة في الخطاب الصوفي، نموذج ابن عربي، جنّة العارفين، 20 أكتوبر djamatalarifin.wordpress.com،2014

- الآغا وسماء، الواقعية التجريدية في الفن، (د. ط)، إرب، 2007.

- البريكي فاطمة ، قضية التلقي في النقد العربي القديم، (د . ط)، المنهل، 2006.

- البستاني خليل عماد الدين ، ينابيع النص وجماليات التشكيل، قراءات في شعر بشرى البستاني، إعداد خليل شكري هياس، دار دجلة، ط 1، 2012.

- البقار أحمد ، شعر عبد الله حمادي البنية والّدلالة "دراسة"، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، دروب للنشر والتوزيع، (د. ط)، (د. س).

- لتّناص الموسيقي، قراءة في تشكيل المضامين وأبعادها الّدلالية، المؤتمر الدولي السابع حول تحليل الخطاب الموسيقي، صفاقس، تونس، أفريل 2019، laridiame.mus@gmail.com

- التوزاني خالد، الحياة الصوفية وتجربة الكتابة، دار الفكر، السبت 2018/07/21، darfikr.com/article

- الجبوري كامل سليمان ، موسوعة الخط العربي، دار مكتبة الهلال، ط1، 1999.

- الجردي وجدي أمين، خاطرات الصّوفية بين دلالة الّرمز وجمالية التعبير، (د. ط)، (د. س)، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان.

- الجّمال أشرف، التقنية الأدبية ووظائفها في قصائد النثر، https://hasedat.elnathr.com/

- الجهاني عبد الباسط، الفيلم الروائي المغاربي الّدرامية والجمالية، Kutub LTd ، لندن، ط1، 2019.

- الحفوظي ريم محمد طيب، الدراما في الشعر (تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة، الشاعر محّمد مردان أنموذجًا)، دار الخليج للنشر والتوزيع، ط 1، 2017.

- الحفوظي ريم محمد طيب، الدراما في الشعر (تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة) الشاعر محمد مردان أنموذجًا، (د - ط)، (د ، س).

- الحمداني نوافل يونس، صورة المؤمن في التعبير القرآني (دراسة فنية)، دار الكتاب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 2013.

- الحوامدة آية ، [االموسيقى في فرنسا]، عربي، 3 ماي 2021، e3arabi.com.

- الخطيب حسام ، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرغ، Hypertext، ط3، رام الله، 2018.

- الخياري إيمان، تعريف لغة html ، https:/mawdooz.com، أخر تحديث 13:13 / 18 ديسمبر 2016.

- الدنوب سمر، [المجاز الرقمي وبلاغة الصوت والصّورة] ، تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق أ نموذجًا – حمص سوريا، تاريخ النشر 2016/02/01.

- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2، دار هومة للطبع، الجزائر 1998.

- السعدي سمير، الحسين بن منصور الحلاج (حياته، شعره، نثره)، سيرة التصّوف، المصطلحات الصّوفية، محاكمة الحلاج، منشورات دار علاء الدين، ط 1، 2018، دمشق، سوريا.

- السمرائي فليح سامي ، جوهر النّص الإبداعي من آفاق الرؤية إلى كثافة الدّلالة، دار غيداء، المنهل، (د . ط)، (د . ب)، 2016.

- الشمري حافظ ، الباوي إياد ، الأدب التفاعلي الرّقمي، ولادة وتغير الوسيط.

- الشمري حافظ محمد ، الأدب الرّقمي بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي، رؤية استشراقية، مركز الكتاب الأكاديمي، (د . ب)، (د . ط)، 2020.

- الشنقيطي مريم ، الخطاب الإشهاري في النّص الأدبي: دراسة تداولية، (د - ط)، دار الفيصل الثقافية، 1440هـ.

- الصالحي فؤاد علي حارز ، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 1999.

- الصائغ عبد الإله ، الخطاب الابداعي الجاهلي والصّورة الفنية العلامة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، الدار البيضاء.

-الضمور عماد ، شعار الذّص (تجليات قصيدة النثر في شعر بادر هدى) (د. د)، (د . ط)، (د . س).

- الطّباع هبة ، تعريف الموسيقى، 25: 22 مارس 2021، موضوع : mawdoo3.com

- العبد محمد ، النّص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، كلية الألسن، جامعة عين شمس، ط 1، 2005،.

- العربي ميلود، العبرية كرهان لتأسيس الانسان، جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم، 2019-06-07، kaloma.net//home/article/punt/1465.

- العلام سليمة، القصة الترابطية التلقي والتأويل، حوار مع محمد اشويكة، مراكش، 04 يونيو 2012 https://loksid.fbsbx.com

- الفلاحي سلام علي ، البناء الفّني في شعر ابن جابر الأندلسي، دار غيداء، (د . ط)،

- الفليح سليمان ، شهادات حول تجربة سليمان الفليح، مكتبة سليمان الفليح، (د. ط)، المملكة العربية السعودية، 2018، (د. ص). أبو العلا العفيفي، التصّوف الثورة الّروحية في الإسلام، ط 1، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)، الجيزة، 2020.

- القاديلي عزيز، الصورة، الإنسان، والرواية: عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط مرة أخرى، ط 2، e-Kutub Ltd، لندن، أفريل، 2018.

- القاسم نضال، النص الابداعي بين السردي والمتخيل الشعري – دراسة فّنية تطبيقية في شعر نادر هدى، دار البيروني، الأردن، ط 1، 2018.

- القصيري محمد صابر عبيد، سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل.

- الكريط إدريس، [السيميائيات الّسودية ومستويات التحليل]، موقع مقال، منصة مقالات عربية حرة، maqqal.com/2020/01.

- الكيري لحسن، مؤانسات نقدية – دراسات – ط1، دار لمار للنشر والتوزيع، 2019.

- الكيلاني ميعاد شرف الدين، الطريقة القادرية أصولها وقواعدها (كما أرساها الإمام عبد القادر الكيلاني، تقديم عبد الرحمن ظهير الدين الكيلاني)، (د. ط)، دار الكتب العلمية، 2014.

- الماكري محمد، الشكل والخطاب، مدخل إلى تحليل ظاهرتي، ط 1، كانون الثاني، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1991.

- المختاري زين الدين ، المدخل إلى نظرية النقد النفسي – سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، دار المحور الأدبي، ط 1، 2015.

- المريني محمد، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، www.arrafidae.com

- برزان سكران حيدر ، بلاغة التحوّل النّصي وسلطة التأويل في الشعر العراقي المعاصر، قراءة في حفريات المعرفة الهرمنيوطيقية للمسكوت عنه والمضمر والمتبقي، ط 1، دار الخليج للنشر والتوزيع، 2020.

- بسيوني عبد الحميد ، تكنولوجيا الواقع الافتراضي، المنهل، (د . ب)، (د . ط)، 2015.

- بلحاج أحمد ، وراهم آية ، مرائي الشاعر حوارات وإشراقات حول قضايا الشعر والتصوف والفكر، (د . ط)، مركز الكتاب الأكاديمي، 2021.

- بن صالح نوال، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، دراسة نقدية في تجربة محمود درويش، 2016.

- بن ظلمة حسين اليتماني الدّمشقي الميداني، الفتوحات الرّبانية في شرح التدبيرات الإلهية في اصطلاح المملكة الإنسانية، دار الكتب العلمية، (د . ط)، 2015.

- بنكراد سعيد، سيميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق، 2006.

- بوفلاقة محمد سيف الإسلام، سيميائية الخطاب السردي العماني، رواية (سيدات القمر) الجوخة الحارثي (أنموذجًا)، دار الجنان، كلية الآداب، جامعة عنابة، الجزائر، (د. ط)، 2017.

- تروش حسين ، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعية عند محمود درويش، مركز الكتاب الأكاديمي، (د . ط)، (د . ب)، 2017.

- تروش حسين، تمفصلات الذات وعلاقتها بالآخر في خطاب محمود درويش الشعري، مركز الكتاب الأكاديمي، ط 1، 2018.

- تشوان حسين ، عين ثالثه: تداخل الفنون والأجناس في شعر إبراهيم نصر الله، (د . ط)، (د . ب)، 2016.

- جلوى المغربي حمود ، نايف مشرف حمد الهزاع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، دار الشويخ، الكويت، ط 1، 1997.

- جمال الدين حسن هشام، نظم الانتاج السينمائي، أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة المصرية، ط 1، 2018.

- جمال المولى ميلاد عادل ، السّرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، المنهل، 2013، (د. ط)، (د . ب).

- حسن عبد الغني الأسدي: المدونة الرقمية الشعرية، التفاعل / المجال / التعالق، دار الكتب والوثائق، بغداد، [د ط]، 2009.

- حمد محمد، الجبوري فتحي ، التوظيف الفني للّون في الشعر العربي (الآسوي ، الرفاء نموذجًا)، ط 1، العراق، الموصل، 2016.

- حمداوي جميل، الأدب الرقمي بين النظرية و التطبيق ، شبكة الألوكة W WW alukah .net

- حنش محمد، الخط العربي وحدود المصطلح الفني، ط 1، إدارة الثقافة الإسلامية، روافد، الكويت، 2008.

- خشه عبد الغاني ، محاضرات في مقياس الأدب التفاعلي، جامعة 08 ماي 1945، قالمة، الجزائر، 2018/2017.

- خضر حمد عبد الله، قضايا الشعر العربي الحديث، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2017.

- خطيب أحمد، الشعرية المتحرّكة، قراءة في واقع المتخيل والتخيل (شعراء شمال الأردن أنموذجًا)، وزارة الثقافة، 2007، ط 1.

- خلادي محمد الأمين، بلاغة المشهد وسيمياء الصورة في الخطاب الجمالي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أدرار.

- خليف الحياني محمد، التأويلية مقاربة وتطبيق – مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، دار غيداء، (د . ب)، (د . ط)، 2013

- خليف الحياني محمد، سيميائية الصورة البصرية في قصص الأطفال: الاستراتيجيات والتكنيك، (د ط)، دار المنهل، 2017.

- خليف خضير محمود، سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي "الشاعرة بشرى البستاني موذجًا"، ط 1، دار عيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012.

- خّمار لبيبة ، الّنص المترابط في الكتابة الّرقمية وآفاق الّتلقي، رؤية للنشر والتوزيع، ط 1، 2018.

- خّمار لبيبة، شعرية النص التفاعلي، آليات السرد وسحر القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2014.

- خوجة غالية ، قلق الّنص – محارق الحداثة، دار الفراس للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن، 2003.

- خوجة غالية ، قلق الّنص: محارق الحداثة، ط 1، دار الفاس للنشر والتوزيع، 2009.

- خوراني سمير، المرأة والّنافذة، دراسة في سعر سعدي يوسف، ط 1، دار الفرابي، 2007.

- دليل الفلسفة، منظور برامج الملك عبد الله بن عبد العزيز للثقافة، السلام والحوار ، منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة، المغرب، 2014. Chanthalangxy, Phinith, Crowley, John

- ربابة موس، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، ط1، مؤسسة حمادة للّدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، 2000، ص 167.

- زهاورة طاهر محمد التّناص في الشعر العربي المعاصر: التّناص الديني أنموذجًا، (د. ط)، دار المنهل، 2013.

- زيناي طارق ، محاضرات في التصّوف الإسلامي، (د. ط)، مركز الكتاب الأكاديمي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2020.

- ستار ناهضة، [ثنائية النّص والموسيقى في الأدب الرّقمي]، مؤسسة النور للثقافة والإعلام، 6-01-2009، alnoor.se/article.asp?id=38,239

- سحلول حسن مصطفى ، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دار المحرر للنشر والتوزيع، مصر، ط 1، 2015.

- سعدية نعيمة، التحليل السيميائي والخطاب، ط 1، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، 2016.

- سعيد خالدة ، حركية الابداع – دراسات في الأدب العربي الحديث – دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 3، 1986.

- سلامي عبد الجبار، شعرية القافية في الخطاب النقدي القديم، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، 2020.

- سمان نجم الدين، مسرح ما بعد الحداثة، مأزق الصّورة المرئية، مأزق التقنيات الرّقمية: www.mafhoum.com.

- شاكر عبد الحميد، الحلم والرّمز والأسطورة، دراسات في الرّواية والقصة القصيرة، ط1، نوستالجيا، 2018.

- شرتح عصام عبد السلام، رؤى جمالية في شعر عبد الكريم الناعم، ط 1، دار المعتز للنشر والتوزيع، 2020.

- شرتح عصام عبد السلام، شعرية المتغّير الأسلوبي في شعر حميد سعيد، د ط، دار الخليج للنشر والتوزيع، 2017.

- شرتح عصام عبد الله، الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل (دراسة في التلقي والتأويل الجمالي)، ط 1 ، دار الخليج، عّمان، الأردن، 2018.

- شرتح عصام، الشعر وتأنيث العالم، قراءة في تجربة الشاعر شوقي يزيع، دار الخليج للصحافة والنشر، الأردن، ط 1، 2018.

- شرتح عصام، اللّذة الجمالية في شعر جوزيف حرب، ط 1، دار الخليج، عمان، الأردن، 2018.

- شرتح عصام ، اللّغة والفن في شحر يحي السماوي، دار الخليج للصحافة والنشر، عّمان، الأردن، (د - ط)، 2018.

- شرتح عصام، محمد الماغوط وثورة الشعرية – بين شعرية النثر ونثر الشعرية – ومختارات شعرية، المنهل، ط 1، 2017.

- شكري هياس خليل ، القصيدة السيرذاتية: بنية الّنص وتشكيل الخطاب، المنهل، ط 1، 2016.

- شكري هياس خليل ، المهيمنات القرائية وفاعلية التشكيل الشعري، قراءة في شعر زهير بهنام بردي، ط 1، دار المنهل، 2017.

- شمال حسين محمود، سايكولوجية خطاب الفضائيات جاذبية الصورة والثقافة الواحدة، (د. ط)، دار الكتب العلمية.

- شوحان أحمد ، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، دراسة، دار منشورات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2001.

- صابر عبيد محمد، التجربة الشعرية، التشكيل والرؤيا، (د . د)، ط 1، (د . ب)، 2010.

- صابر عبيد محمد، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي: الهوية والمتخّيل، ط 1، المنهل، 2015.

- صابر عبيد محمد، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي، الهوية والمتخيل.

- صابر عبيد محمد، شعرية طائر الضوء، جماليات التشكيل والتعبير في قصائد إبراهيم نصر الله، قراءات ومنتخبات، (د . ط)، (د . د)، (د . ب).

- صابر عبيد، محمد ، سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، قراءات في قصائد من بلاد النرجس، دار مجدلاوي، الأردن، ط 1، 2010/2009.

- صالح علي عزيز ، شعرية النّص عند الجواهري (الإيقاع والمضمون واللغة)، (د ط)، دار الكتب العلمية، 2011.

- صليبي علي، مجيد المرسومي، القصيدة المركزة ووحد التشكيل: دراسة فنية في شعر الستينات في العراق.

- ضاري مظهر صالح، دلالة اللّون في القرآن والفكر الصوفي، ط 1، دار الزّمان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012.

- طلال زينل سعيدة، تمظهرات النّص الشعري الحديث – تشكيل الفضاء، الرؤية، المنهل، (د.ط)، (د . ب).

- عادل نذير، عصر الوسيط، أبجدية الأيقونة، دراسة في الأدب التفاعلي- الرّقمي، كتاب ناشرون Books.Publisher ، بيروت، لبنان، [د .ط]، [د . س].

- عبابنة يحي، دراسات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الثقافي، (د .ط)، (د. ب) ، (د. س).

- عبد الرّب السلفي سالم، التبني الأسلوبية في شعر الغربة، دار أمجد للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2017.

- عبد الرحمن عبد السلام محمود، النّص والخطاب: من الإشارة إلى الميديا: مقاربة في فلسفة المصطلح، ط 1، المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسات، بيروت، 2015.

- عبد الرؤوف عامر طارق، إيهاب عيسى المصري، التفكير البصري (مفهومه – عناصره، استراتيجيته)، group arab، (د ، د)، (د ، ط)، (د ، س).

- عبد السلام محمد سمير، جماليات التناقض: قراءات نقدية في الأدب والثقافة، دار التيسير للطباعة والنشر بالمينيا، ط1، 2015.

- عبد الكريم خلف التميمي ساجدة ، الاغتراب في شعر نازك الملائكة، دار غيداء، (درب)، 2017.

- عبد الله البعول إبراهيم ، البنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر، المنهل، عمان، الأردن، 1990م.

- عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1996.

- عبد المعطي فاروق ، نجيب محفوظ، بين الرواية والأدب الروائي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ، ط)، (د ، س).

- عطية هاشم محمّد ، الأدب العربي وتاريخه ، مطبعة المصطفى ، مصر ، ط 2،1986.

- عقيل حنان ، نحن أمام ثورة شعرية ستغير الكثير ممّا توارثناه، مجلة العرب، الثلاثاء 19 سبتمبر 2017، https://www.alarab.co.uk

- علية صفية، آفاق النص الأدبي ضمن آفاق العولمة، مركز الكتاب الأكاديمي،ط1، 2018.

- عليوات سامية، [من بلاغة الكلمة إلى بلاغة الصورة(التشكيل الجمالي للصورة الشعرية في القصيدة الجديدة)]، مجلة المعيار، ع 1، المجلد التاسع، جامعة البويرة، 2018.

- عليوي البدراني علاء حسين ، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، (د. ط)، دار المنهل، 2015.

- عودي محمد مسعد، الصورة في شعر المقال، الأبعاد الرّمزية والسيكولوجية، مركز عبادي للدراسات والنشر والتوزيع، 2004.

- غركان رحمان ، التفاعلية في الشعرية العربية، تنظير وإجراء، دار الينابيع، ط 1، 2010.

- غركان رحمان، قصيدة الشعر (من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني)، دار الراني، دمشق، سورية، ط 1، 2010.

- فكري جزار محمد، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط1، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، 2001.

- فليح مضحي أحمد السامرائي، فضاء الرؤية وآليات المنهج الجمالي والثقافي في خطاب محمد صابر عبيد النقدي، ط1، المنهل، 2015.

- فيدوح عبد القادر، إرادة التأويل في مدارج معنى الشعر، (د. ط)، دار المنهل، 2009.

- قادة عفاف، دلالة المدنية في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان.

- قوقزة نواف، نظرية التشكيل الاستعاري، في البلاغة والنقد:مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2000.

- قيداري قويدر ، دينامية النّص الصّوفي، بحوث ودراسات في التصّوف الإسلامي، ط 1، كتاب نشارون، بيروت، لبنان، 2020.

- كرام زهور، الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية و تأملات مفاهيمية، رؤية للنشر و التوزيع، ط1، 2009.

- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، لبنان، 2006.

- مبارك سلمى، النص الصّورة (السينما والأدب في ملتقى العراق)، الهيئة المصرية العّامة للكتاب، (د . ط)، (د . س).

- مبروكي وفاء، النقد التفاعلي، إشكالية المصطلح وأزمة المنهج دراسة وصفية لمدونات عربية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، كلية الآداب واللغات، 2017 .

- محّمد مريني، النص الّرقمي وابدلات النقل المعرفي، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، كتاب الّرافد، ع 089، مارس 2015.

- محمد مسالتي، خطاب البلاغة، الأنساق المتصارعة، وجدل التأويل، بحث في مسارات تلقي الخطاب البلاغي الجاحظي في النقد الحداثي، (د- ط)، مركز الكتاب الأكاديمي، 2020.

- محمد يونس صالح، إشكالية الإيقاع الشعري وسيمياء الّدلالة من المفهوم إلى التجربة، ط 1، جامعة الموصل، العراق، 2016.

- محمد يونس صالح، فلسفة الإيقاع، قراءة في شعرية محمد صابر عبيد، (د. ط)، دار المنهل، 2016.

- محمود عبد الله إخلاص ، الفضاء في شعر خليل الخوري، (د. ط)، دار الكتاب الثقافي، 2013.

- مخلوف حميدة ، سلطة الصّورة – بحث في إيديولوجيا الصورة وصورة الإيديولوجيا، دار سحر للنشر والتوزيع، ط 1، 2004.

- مداس أحمد ، معالم في مناهج تحليل الخطاب، مركز الكتاب الأكاديمي، (د . ط)، (د. ب)، (د . س).

- مرتاض عبد المالك، النص الأدبي من أين وإلى أين ؟ ، محاضرات ألقيت على طلاب الماجستير في الأدب العربي، للسنة الجامعية 1981/1980، جامعة وهران ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

- مسالتي محمد عبد البشير، جمالية الأسلوب في الخطاب الشعري القديم، بحث في تحيين البنى اللّغوية، مقاربة من منظور أسلوبية التلقي، (د .ط)، مركز الكتاب الأكاديمي، 2020.

- مسعد هند، تعرف على خمسة أشهر رسامين في التاريخ، لوحة ليلة النجوم لفان جوخ، ميدان العالم، alhjazeera.net/midan/art/finearts2/10/2017

- مسكين سعاد، المغايرة السلبية في تقنيات السرد القصصي المغربي الحديث، منتدى القصة العربية www.arabicstory.net .26/02/2016 19h45.

- مطر مدحت، لغة الإعلام والخطاب، ط 1، اليازوري، 2016.

- ناس الفقيه نور الدين، أحمد بن عجبية (شاعر التصّوف المغربي)، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، 2013.

- نجم السيد، الصورة وواقع الأدب الافتراضي، http://mamari-ilm2010.you7.com/t2725-topie ، الخميس 9 يونيو 2011، 20:07 pm.

- نجم السيد، قراءة في واقع منتج النص الرقمي في الابداع العربي.

- هلال مطلك الدليمي رياض، حامد خضير حسن الحسنات، الأبعاد الجمالية للشكل الهندسي في الفن البصري، فازاريللي أنموذجًا، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ع 1.

- وسف جدوع شفق، ناهضة، اللغة العربية والوسائط الإلكترونية، إشكالية الأدب الرقمي التفاعلي مثالاً، (نص إلكتروني): http.google.dz/ ?gws-rdcrfei-xy1huis7yhsnoapgwmjai

- وليد محمود خالد ، فواصل، KutnbLtD -E، ط1، لندن، أكتوبر، 2017.

- ويكيبيديا الموسوعة الحرة، يوبا الأول، https://wikipedia.org/wiki

- يحياوي رواية ، شعر أدونيس البنية والّدلالية، اتحاد الكتاب العرب، ط 1، 2008، دمشق، سوريا.

- يسير علي أمل عنبر، أنا أم ذاتي الثانية في الواقع الافتراضي؟، الأحد 17 يونيو 2016، 11:14،

.http://www.sharjah24.ae/ar/studies.research/studies/53149/C

- يقطين سعيد، النص المترابط و مستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة رقمية) ، المركز الثقافي العربي ، ط 1، 2008.

- يقطين سعيد، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي .

- فايزة يخلف، مسالك خطاب الصورة : المؤتلف والمختلف، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، 2020.

- يونس إيمان ، عايدة نصر الله، التفاعل الفني الأدبي في الشعر الّرقمي، شجرة البوغاز أنموذجًا، المعهد الأكاديمي العربي للتنمية، بيت بيرل.

- يونس إيمان، الأدب الّرقمي العربي: الواقع، التحديات، الآفاق، مركز جبل البحث العلمي، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع 38، 2020/02/20.

http://www.diwanolarab . com / Spip.php?article42545

4. المواقع الإلكترونية:

-El hayat al-sinimaiyah-, wizarat althaqafah wa-alirshad al Qanlmi, al Mw’assasahal – Ammliu li l-sinima, 2005, P56.

1. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9

Hadarali Mahwa

Jadidah, Https://books.google.dz/books2id=bllatai250CSq

-أحمد ملحم إبراهيم، القصة الترابطية، قراءة في تجربة احتمالات لمحمد شكويكة.

سلم موسيقى، معرفة www.marefa.org

سماحي رفيقة، التّناص في رواية خرفان المولى لياسمينة خضرا، ط1، دروب للنشر والتوزيع، (د. س).

-ويكيبيديا الموسوعة الحرة، الحركة والدوران، 27 مايو 2016. Ar wikipedia.org/uni/tiqw

5. المجلات والدوريات:

- ابراهيم محمد سليمان، مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، قسم الاعلام، كلية الآداب، جامعة الزاوية، مجلة الجامعة، ع 16، م 2، أفريل 2014.

- إبرير بشير، (الصورة في الخطاب الإعلامي)، دراسة سيميائية في تفاعل الأنساق اللسانية والأيقونية، الملتقى الدولي الخامس للسيمياء والنص الأدبي، ع5، جامعة عنابة، 2008.

- أحمد زهير رحاحلة، جدل اللغة في النصوص الابداعية الرقمية ، قراءة في المشهد العربي، مجلة دراسات للعلوم الانسانية والاجتماعية، المجلد 46، ع3، 2019.

- أسليم محمّد،[من الّدفتر إلى الشاشة، تحوّلات الكتابة القراءة]، مجلة واتا للترجمة و اللّغات [د.د]، [د.ع]، [د.س] .

- الجلاصي جمال، خالد النجار، محمد عبد إبراهيم، سهيل نجم، شعريات وجماليات الصورة (عدد خاص)، مجلة الحوزة الشعرية، ع 5، ربيع 2018.

- الخليفي نزيهة، المصطلح والتعدد الدلالي ، مصطلح الشعرية في النقد الغربي أنموذجا، جامعة تونس، مجلة مقاليد، www .revues .univ.ouargla.dz

- الّسلمان علوان، [في الشعرية التفاعلية] الإثنين 24 شباط / فبراير 2014، 20: 20 .

- الشمالي باسم مصطفى، عبد الله السيد [مفهوم الحركة في فن النحت الحديث]، مجلة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد 29، ع1، 2013.

- العرباوي عزيز، [التّناص بين الشعر والتشكيل] في ديوان "لكن" للشاعرة لطيفة الأزرق، الحوزة الشعرية، مجلة فصلية تهتم بالشعر والشعريات العالمية والعربية، ع 5، ربيع 2018.

- المسعود قاسم، الأدب الرقمي بين الابداع والتلقي، مجلة آفاق علمية، مجلد 12، ع 04، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2020.

- الود الود، سلامي العيد، إرهاصات القصيدة التفاعلية العربية وفاعليتها الايقاعية، مجلة مقامير للدراسات الفلسفية والانسانية المعمّقة، م زيان عاشور، الجلفة، ع – الخامس، مارس 2019.

- باللّودمو خديجة، الأدب الرقمي مفاهيم و نماذج أّولية ، مجلة اللغة العربية، جامعة الوادي، الجزائر.

- بردق عبد الوهاب، جمالية الصورة البصرية ومستويات التّلقي، مجلة الحكمة، ع 13، م 5، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، سبتمبر 2018.

- بلقاسم عيساني، [السيميائية والتّناص ومفارقات التلقي]، مكتبة لسان العرب، جامعة المدية، 20 ديسمبر 2018، lissanarab.blogsport.com

- بن ضحوى خيرة، [الإجراءات السيميائية في قراءة الخطاب الشعري]، مجلة مقاليد، ع 12،جوان 2017، جامعة امحمد بوقرة، بودواو، بومرداس (الجزائر).

- بن ضحوى خيرة، السرد في أعمال الرّسام فانت غوخ/ مقاربة سيميائية لبعض اللوحات، مداخلة الراشدية، المغرب، .Acadimia.edd

- بن ضحوى خيرة، المرئي والمسموع في قصيدة "سيدة الماء" المنعم الأزرق، مقاربة سيميائية تأويلية، مجلة جذور، ع 46، أبريل 2017.

- بن عافية وداد، [دلالة الصورة الّرقمية في تباريح رقمية]، مقاربة سيميائية، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة 1، الجزائر، ع 36، جوان 2017.

- جلاوجي عز الدين، الّنص المسرحي في الأدب الجزائري.

- حمامجي إيمان، تفاعلات المرئي والمكتوب في قصيدة عبد المنعم الأزرق الرقمية، مقاربة سيميائية (قطار الذاهب إلى ...القصيدة، مجلة مقاربات، المجلد أ-ع1، 2021

- خديجة، المسرحية الرقمية نحو دمج بين الفنون وحوار دائم بينها، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، مجلة العلامة، ع 2، 2016 .

- دحو حسين ، مجلة الأثر، النّص الرّقمي في الأدب العربي من الورقية إلى الرّقمنة ، وجه آخر لما بعد الحداثة، جامعة ورقلة، كلية الآداب و اللّغات، ع (2019/12/29) .

- دحو حسين، [النص الرقمي في الأدب العربي من الورقية إلى الرّقمية (وجه آخر لما بعد الحداثة)]، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، الجزائر، ع 29 ديسمبر 2017.

- زرفاوي بن عبد الحميد عمر ، العصر الرّقمي وثورة الوسيط الالكتروني، قراءة في تحوّلات أطراف المنظومة الابداعية، مجلة المخبر، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ع1، 2009، جامعة بسكرة.

- صوالح وهيبة [الحركة في النص الروائي الرّقمي] .

- عابدين طارق، إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، جامعة العلوم الانسانية والاقتصادية، قسم التلوين، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ع 1، 2012. Email :tarigabdin@yahoo.com

- عامر رضا، [قصيدة النثر الرّقمية بين إشكالية القراءة وجدلية التلقي]، مجلة إشكلات، تمنغيست، ع 12، ماي 2017.

- عبد الحميد شاكر ، عصر الصّورة، السلبيات والايجابيات، عالم المعرفة، 311، يناير .

- عبد المجيد العذّاري ثائر، الأدب الرّقمي والوعي الجمالي العربي، مجلة آداب الفراهيدي، ع 2، جامعة واسط، كلية التربية.

- عطار عبد المجيد، الجسد الأنثوي وإنتاج الجمالية، مقاربة في الخطاب الصّوفي، مجلة أنثروبولوجيا الأحيان، المجلد 17، ع 02، السنة 2021/06/05، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر.

- علي ناصر علاء الّدين، دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشّعري الحديث، مجلة الأثر، ع 29، ديسمبر 2019، جامعة البعث، حمص، سوريا.

- قروي سمير، شعرية التلقي بين سلطة النص وحرية القارئ.

- قريرة حمزة، المسرح التفاعلي، إشكالية البناء وأزمة التلقي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، مجلة العلامة، ع 2، 2016 .

- كواري مبروك ، الّنص الّرقمي و آليات التلقي، مجلة دراسات، ع 2 ، جامعة بشار ديسمبر 2012 .

- مجلة الفيصل، مناقشات وتعليقات، قضية اللّغة في الشعر، مركز الملك فيصل للبحوث والّدراسات الإسلامية، ع 74، 1983

- محقق نور الدين، [محمد بنيس والأفق الشعري] من "هذا الأزرق" إلى يقظة الصمت، مجلة الفيصل، ع-ع، 533، 534، مارس، أفريل، 2021.

- محمد كريري تغريد بنت أحمد، تلّقي الأدب التفاعلي في النص العربي المعاصر، كلّية العلوم الإنسانية، جامعة الملك خالد، المملكة العربية السعودية، 1438 هـ/ 2017 م.

- محّمد محّمد إبراهيم، القلم في عصر الصف الضوئي والرسائل الخلوية، أداة التدوين الأولى تخوض معركة البقاء أمام تسارع طفرة الرقمنة والثورة التقنية، مجلة الفيصل، العددان 487، 488، شعبان، رمضان، 1438هـ/ مايو – يونيو 2017 م.

- وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة، فصول، مجلد 16، ع 1، فصول.

- يونس إيمان، تأثيرات الأنترنت على أشكال الإبداع والمتلقي، معهد علوم الحضارة على اسم سيرلي ولسلي، جامعة تل أبيب، شباط 2011.

- إيمان يونس ، الأدب الرقمي العربي الواقع و التّحديات و التطلعات ، مجلة جيل للدراسات الادبية والفكرية، ع58، 2020، www.jilrc.com

6. المذكرات والأطروحات:

- أسماء سعد موسى أبو جزر، أثر توظيف القصائد الرقمية التّفاعلية في تنمية مهارات تحليل النصوص الأدبية لدى طالبات الصّف التاسع الأساسي بغزة، الجامعة الإسلامية،

غزة، بحث مقدم لاستكمال متطلبات الحصول على درجة ماجستير بكلية التربية في الجامعة الإسلامية بغزة، أغسطس، 1437/2017/2016 هـ.

- أمل السيد أحمد الطاهر، العلاقة بين التكوين المكاني للصور الثابتة والمتحركة في برامج الوسائل المتعّددة والتحصيل الدراسي، مذكرة ماجستير، جامعة الزقازيق، مصر 2006.

- كلثوم زنينة، النّص الأدبي من الشّفهية إلى الرّقمية، رؤية في المفهوم والآفاق النقدية والمرجعية، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2010/2009.

- مباركة صفاء يحياوي، الخصائص الجمالية للقصّة الترابطية، قصة "حفنات الجمر" لإسماعيل البويحياوي – أنموذجًا، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2016/2015 .

- مدحي فطيمة، البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرّقمي، تباريح رقمية لسير بعضها أزرق، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013/2012.

- مرسي، النص الرّقمي وابداعات النقل المعرفي، مجلة الرافد، ع 289، مارس 2015.

- معمري سمية، الأدب الرقمي بين المفهوم و التأسيس " مقاربة في تقنيات السرد الرّقمي " بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوره ،(LMD) في الأدب الحديث و المعاصر، جامعة الاخوة منتوري ، قسنطينة ، 2017/2016 .

- منال بن حميمد، النظرية النقدية المعاصرة والأدب الرّقمي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه LMD ، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2018/2017.

فهرست المحتويات

الموضـــــــوع	الصفحة
المقدمـــة	أ...ز
التمهيـــد	10
الفصل الأول: الأدب الرقمي المفهوم والماهية	**70-10**
المبحث الأول : نشأة الأدب الرقمي العربي والغربي	36 -10
1- مفهوم الأدب الرقمي	17 -11
1-1 الأدب لغة	12 -11
1-2 الأدب اصطلاحا	12
1-3 الرقمنة لغة	13
1-4 الرقمنة اصطلاحا	17-14
2- إشكالية المصطلح	19-18
3- تاريخية الأدب الرقمي	24-19
4- خصائصه وسماته	31-24
5- جمالية الأدب الرقمي	36-31
5-1 فنيات التعبير الرقمي	33-32
5-2 شعرية النص الرقمي	36 -33
المبحث الثاني: أنواع الأدب الرقمي العربي	70 -37
1- القصيدة الرقمية	43 -37
1-1 القصيدة البصرية الرقمية	40 -39

الموضـــــــوع	الصفحة
2-1 القصيدة التفاعلية الرقمية	40- 43
2- الرواية الرقمية أو التفاعلية	43- 51
2-1 خصائص الرواية الرقمية التفاعلية	45- 49
2-2 تلقي الإبداع الروائي التفاعلي	49- 51
3- القصة الرقمية	52- 58
3-1 خصاص ومكونات القصة الرقمية	54- 58
4- المسرح الرقمي	58- 70
4-1 خصائص المسرح الرقمي	62- 67
4-2 تلقي المسرح الرقمي	67- 70
الفصل الثاني: سيميولوجية الظاهر في رقميات منعم الأزرق	73-200
المبحث الأول: سيميائية الصورة في قصائد منعم الأزرق	73- 137
1- أيقونة الصورة المتحركة في قصائد منعم الأزرق	75- 99
2- تشاكل الصورة الثابتة في قصائد منعم الأزرق	99- 120
3- الصورة الإطار	120-137
3-1 تعريف الإطار	121
• لغة	121
• اصطلاحا	121-122
3-2 تمظهرات الصورة الإطار في قصيدة الكامن بزائل الأوراق	122-137
المبحث الثاني: التشاكل الخطي الأيقوني في رقميات منعم الأزرق	138-200
1- تشاكل الكتابة	139- 150
1-1 التشاكل اللفظي والمعنوي	140- 150

الموضـــــــوع	الصفحة
1-2 تشاكل الألوان	150- 157
1-3 الرمزية	157- 161
1-4 أبعاد الزوايا	161- 170
- زاوية العنوان	162- 164
- زاوية الشكل	164- 165
- زاوية المضمون	166- 168
- زاوية المتلقي	168- 170
2- تشاكل المجسمات	171- 184
2-1 تشاكل الحركة الدائرية	179- 184
3- تشاكل الخطوط والدلالة	184-200
3-1 تعريف الخط العربي	185-186
- الخطوط الأساسية	186
- الخطوط المشتقة	186-187
3-2 تشاكل الخطوط	187- 200
الفصل الثالث: سيميائية الجوهر في رقميات منعم الأزرق	**203- 298**
المبحث الأول: خطاب المعنى في رقميات منعم الأزرق	203- 233
1- تشاكل الموسيقى بين الشكل والمحتوى	205 – 226
1-1 مفهوم الموسيقى	205
1-2 تشاكل الموسيقى والصورة	206- 214
1-3 تشاكل الموسيقى مع المحتوى	214- 226

الموضـــــــوع	الصفحة
2- التناص الموسيقي	226 -232
2-1 مفهوم التناص	226 -232
المبحث الثاني: سيميائية الملفوظ في رقميات منعم الأزرق	233 -298
1- التناص الداخلي والخارجي بين قصائد منعم الأزرق	234 - 261
1-1 مفهوم التناص وأنواعه	234
- التناص الداخلي	234 -235
- تناص الأشكال الدائرية	235 -247
- التناص اللوني	248 -256
- التناص الخارجي	256 -257
- التناص التشكيلي	257 -261
2- جوهر الملفوظ في رقميات منعم الأزرق	262 -285
2-1 الرمز الصوفي في رقميات منعم الأزرق	263 - 285
- حجر البهت	263 -267
- رمز الخمرة	267 -268
- رمز الغربة	269 -270
- رمز المرأة	270 -273
- رمز الحيوان	273 -275
- الرمز الطبيعي	275 -285
3- المربع السيميائي لرقميات منعم الأزرق	285 -298
3-1 المربع السيميائي لقصيدة الخروج من رقيم البدن	286 -287
3-2 المربّع السيميائي لقصيدة "ذوات الغارب بعتمة الأغصان	288 – 289

الموضـــــــوع	الصفحة
3-3 المرّبع السيميائي لقصيدة "الجدجد الفائق	289 – 290
3-4: المرّبع السيميائي لقصيدة "سديم يفتك بالحجاب	290 – 291
3-5: المرّبع السيميائي لقصيدة "الكامن بزائل الأوراق	292 – 293
3-6 المرّبع السيميائي لقصيدة "رسومها الخالية	293 – 294
3-7: المرّبع السيميائي لقصيدة "سّيدة الماء	294 – 295
3-8: المرّبع السيميائي لقصيدة "نبيذ اللّيل الأبيض	296 - 298
خاتمة	300- 304
الملاحق	306- 314
قائمة المصادر والمراجع	316- 338

الملخص

الملخص:

يعد الأدب الرقمي وجها من الأوجه التي لمحت بها موجة الحداثة، وما صاحبها من تطورات وتوجهات، سواء على المستوى الفكري أو الإجتماعي، أو السياسي...

وبالتالي وجدنا أنفسنا أمام أدب يمزج في ذاته بين عناصر عديدة متآلفة ومختلفة في الآن نفسه، ليعكس هذا الأخير توجها فكريا خاصا بصاحبه، يخالف كل المبادئ والأسس المتعارف عليها سابقا، وليحقق مبدأ المزاوجة بين الفنون، وكذا المزاوجة بينما هو إنساني محذ يحمل الشعور والإحساس، وبين ماهو تقني تكنولوجي، ليسقط بذلك الجمود عن الآلة والتقنية ويبث في ثناياها حياة النص وأحاسيسه، حتى يظهر في حلة مغايرة تتسم بالجدة والابتكار.

تعد النصوص الرقمية للشاعر الرقمي "منعم الأزرق" نموذجا لما تم التحدث عنه، ضمن مقولة حرية التعبير والتفكير والإبداع، وتحقيق ماكان يعتد باستحالته في مجال الأدب، هكذا ساهمت القصيدة الرقمية في تغيير الأسس الإبداعية، مما أثر هو الآخر في أسس التلقي، والتأويل والتحليل إن صح القول، حيث أصبح النص الرقمي فضاء وعالما يسبح في مجاله اللامحدود عديد العناصر والفنون ومختلف المكونات النصية، التي حققت للصورة البصرية مكانة لا غنى عنها في الإبداع الرقمي، والتي أبهري عين المتلقي قبل فكره وإحساسه، حيث سبح هذا الأخير في فضاءه الإفتراضي، الذي حقق حرية أكبر تفوق الفضاء الواقعي المحدود.

وتبعا لهذه الخصوصية تناهلت الدراسات والقراءات المتعددة لهذا النوع الأدبي الذي يعتبر جديدا من نوعه، فجربت عليه مختلف المناهج والقراءات، علها تحيط بمكنوناته وجميع دلالاته لكن النص الرقمي كان أبعد بكثير عن مرامي النقاد، إذ أنه يتطلب نقدا خاصا به، نظرا لخصوصيته الإبداعية، وكل ماتم التوصل إليه في مجال النقد، لا

يعدو إلا أن يكون مجرد اجتهادات وقراءات، تعكس رؤية أصحابها، النابعة من ذوق جمالي خاص وعلاقة تفاعلية تربطهم بهذا المولود الجديد.

Résumé :

La littérature numérique est l'un des aspects auxquels la vague de modernité a fait allusion, et les évolutions et tendances qui l'accompagnent, que ce soit au niveau intellectuel, social ou politique...

Par conséquent, nous nous sommes retrouvés devant une littérature qui combine en elle-même de nombreux éléments harmonieux et différents à la fois, pour refléter l'orientation intellectuelle de celle-ci propre à son propriétaire, en contravention de tous les principes et fondements précédemment reconnus, et pour atteindre le principe de l'appariement entre les arts, ainsi que l'appariement tant qu'il est humain, porteur de sentiment et d'émotion, et entre ce qui est Un technicien de la technologie, sortant ainsi de l'impasse de la machine et de la technologie et répandant en elle la vie et les sentiments du texte, jusqu'à ce qu'il apparaît dans un costume différent caractérisé par la nouveauté et l'innovation.

Les textes numériques du poète numérique "Moneim Al-Azraq" sont un exemple de ce dont on a parlé, dans le cadre de l'argument de la liberté d'expression, de pensée et de créativité, et de la réalisation de ce qui était considéré comme impossible dans le domaine de la littérature, donc le poème numérique contribué à changer les fondements créatifs, ce qui a également affecté les fondements de la réception, de l'interprétation et de l'analyse. Il est juste de dire que le texte numérique est devenu un espace et un monde qui nage dans son champ illimité avec de nombreux éléments, arts et diverses composantes textuelles. , qui ont atteint l'image visuelle une position indispensable dans la créativité numérique, et qui a ébloui l'œil du destinataire devant sa pensée et son sentiment, alors que ce dernier nageait dans son espace virtuel, qui a atteint Une plus grande liberté l'emporte sur l'espace réel limité.

Selon cette spécificité, les études et lectures multiples de ce genre littéraire, considéré comme nouveau en son genre, ont été tentées sur lui, et diverses méthodes et lectures ont été tentées, entourant peut-être son contenu et toutes ses connotations. de la critique n'est que de simples interprétations et lectures, reflétant la vision de ses propriétaires, issue d'un goût esthétique particulier et d'une relation interactive qui les lie à ce nouveau-né.

Summary:

Digital literature is one of the aspects that the wave of modernity hinted at, and the accompanying developments and trends, whether at the intellectual, social, or political level...

Consequently, we found ourselves in front of a literature that combines in itself many harmonious and different elements at the same time, to reflect the latter's intellectual orientation specific to its owner, in contravention of all previously recognized principles and foundations, and to achieve the principle of pairing between arts, as well as pairing while it is humane, carrying feeling and feeling, and between what is A technological technician, thus breaking the deadlock from the machine and technology and spreading within it the life and feelings of the text, until it appears in a different suit characterized by novelty and innovation.

The digital texts of the digital poet "Moneim Al-Azraq" are an example of what was talked about, within the argument of freedom of expression, thinking and creativity, and achieving what was considered impossible in the field of literature, thus the digital poem contributed to changing the creative foundations, which also affected the foundations of reception, interpretation and analysis It is correct to say, as the digital text has become a space and a world that swims in its unlimited field with many elements, arts and various textual components, which have achieved the visual image an indispensable position in digital creativity, and which dazzled the recipient's eye before his thought and feeling, as the latter swam in his virtual space, which achieved Greater freedom outweighs the limited real space.

According to this specificity, the studies and multiple readings of this literary genre, which is considered new of its kind, were tried on it, and various methods and readings were tried, perhaps surrounding its contents and all its connotations. Reaching it in

the field of criticism is nothing more than mere interpretations and readings, reflecting the vision of its owners, stemming from a special aesthetic taste and an interactive relationship that binds them to this newborn.