الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة1 الحاج لخضر

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

سيميائية اللغة والصورة في النص التفاعلي العربي

–روايات محمد سناجلة أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه (ل.م.د) في الأدب العربي

تخصص: النقد الأدبي

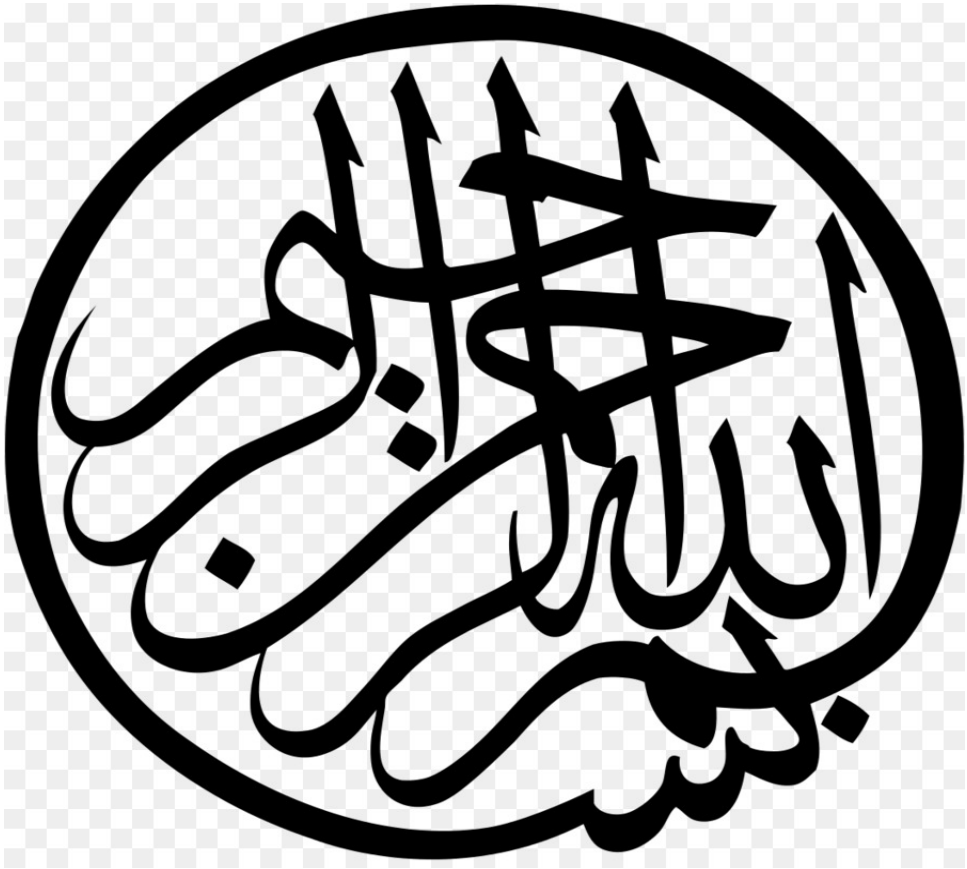
إعـــــداد الطـــالب (ة): إشراف الأستاذ

ريمة حمريط أ.د أحمد جاب الله

لجنة المناقشة:

اسم و لقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
مليكة النوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
أحمد جاب الله	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
رحيمة شيتر	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
عبد الرحمن بن يطو	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد بوضياف –المسيلة	عضوا مناقشا
يوسف لطرش	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور –خنشلة	عضوا مناقشا
حمزة قريرة	أستاذ محاضر	جامعة قاصدي مرباح –ورقلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1441/1440هـ–2020/2019م



مقدمـــــــة

أفرزتْ العلاقة بين الإنتاج الأدبي والتكنولوجيا ولادة نصوص تقوم على أساس التفاعل، ولا يمكن تجاهل ما أضافته التكنولوجيا من وسائط تفاعلية متعددة من أجل السعي إلى تجديد الوعي بالنص والإبداع والنقد الأدبي.

إن النص التفاعلي رؤية جديدة خارج الورق تحقَّقَ مع الثورة الرقمية، التي استطاعت دمج الإنتاج الأدبي مع الوسائط الإلكترونية المتعددة، ليس لإحداث قطيعة أدبية بل لبيان استمرارية التجريب الأدبي مع ما يأخذه من التفاعل مع الثقافة بالشكل التدريجي، لأن هذا النوع من النصوص لم يكن الحاسوب الوسيط التقني المعتمد مباشرة، وإنما ارتبط قبلا بوسائط تقنية أخرى غيره كالفيلم أو السينما مستفيدا من مزايا التفاعل التقني بالصوت والصورة والانفو جرافيكس. لكن في الحقيقة أن النص الأدبي مهما كان نوعه كلما استعصى على التحول إلى سيناريو كان هذا دليلا على أصالته، والتجارب السينمائية تثبتُ أن الروايات الثقيلة تفقدُ رونقها على الشاشة بإضمارها المكون الأصلي (اللغة) في بناء النص واعتمادها ثقافة المشهد (الصورة).

لقد أخذ التواصل البصري نصيبا كبيرا من بين أشكال التواصل البشري بعدما اِتَّسع الإبداع إلى ما بعد المكتوب؛ وأوّلُ ما عبر الإنسان عن أفكاره عبر الصورة، وبداية الحضارات وُثِّقت بالصورة، أمَّا الكتابة فجاءت متأخرة، والآن تعود الصورة وبشكل قوي للتعبير عن الحضارة، لأنها أسرع الخطابات وأكثرها تأثيرا. غير أنَّ هذا الطرح لا يمنح السلطة للصورة فقط، فقد تطرح العلامة اللسانية (اللغة) مسائلات بالنسبة للصورة؛ لأن الكلمة المكتوبة ليست هي قبل كل شيء كالصورة وليس ضروريا توازيهما وإن كان حال الكلمة اليوم أنها تعيشُ تراجعا لصالح الصورة؛ إلاَّ أنها تظل وسيلة للتواصل بين المبدع والقارئ تقوم على إظهار الجانب الإبداعي للنص؛ بمضمونها الذي يظهر في شكل فني،

وعلاقاتها اللغوية غير الاعتيادية التي تخرق النظام المألوف؛ فاللغة هي صورة وجود الأمة بأفكارها ومعانيها وحقائق نفوسها وجودا متميزا قائما بخصائصه. إن اللغة تجعل القارئ يجسد ما يقرأه في خياله بحرية تامة عن طريق مجموعة من الصور والأفكار التي يبنيها في ذهنه حينما يكون سارحا في عملية القراءة، والخيال لا يضع قوانين أو حواجز أو حدودا للتفكير والاحتمال والتصور، بل يضع الذهن في مواجهة كل الاحتمالات التي يرسمها لواقع الأحداث المقروءة.

إننا نعيش اليوم في عصر ثقافة ما بعد الورقي، في ظل عالم المتغيرات، عالم الحياة الرقمية والمعلوماتية، الذي تغذيه خطابات العولمة والتكنولوجيات الجديدة، حيث أبرزت آفاقا أخرى لثقافة الصورة، التي فتحت لها السيميائيات هي الأخرى آفاقا جديدة من خلال إعادة النظر في طريقة التعامل مع قضايا المعنى في زمن أصبحنا نعيش فيه بالتوازي مع زمن الكلمات؛ زمن الصورة والكلمة معا. فيتحول الأدب من ثقافة الكتابة التي تحكمه لغة لطالما كانت وليدة قواعد النحو والتداول إلى رسالة بصرية تركيبية لا تقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة لأنها ترابطية تختزل في بنائها دلالات لا تتجزأ، ثم يتحول المتلقي من قارئ للنص المكتوب إلى قارئ للصورة، واضعا في عين الاعتبار الخصوصيات المائزة بين لغة تحليل صورة النصوص المكتوبة ولغة تحليل الصور المرئية مراعيا وقع فتوحات التأويل بين بلاغة الطرفين، ومدى التقارب بين القرائتين فيما يخص طبيعة كل منهما وخصوصيتهما البنيوية، علما أن ما يميز اللغة عموما كشفها عن الدلالة وبيان المبتغى والمتخيل من خلال أنسجتها النصية المتحققة بالعلامات اللغوية على المستوى الكتابي، وبغير اللغوية على المستوى المرئي والسمعي.

وبناء عليه، فقد حاول البحث لفت الانتباه إلى شكل نصي جديد تتشعب فيه الأسئلة انطلاقا من الإشكالية التالية: هل استطاعت مجمل الأنظمة اللغوية، والأنظمة غير اللغوية أن تثري التخييل بتحقيقها شرط التفاعلية، أم تحدُّهُ؟ وقد قادتنا إلى طرح هذه التساؤلات الآتية: هل يمكن للنص التفاعلي أن يكون بديلا للنص المكتوب؟ في ما تكمن إيحائية صورته بين بعديها اللغوي والبصري؟ كيف نقارب ما هو لساني بآليات ما هو بصري؟ ثم هل استطاع النص التفاعلي أن يقدم صورة أشذ بلاغة وتأثيرا إلى جانب تجسيده اللغة الأدبية؟

يناقش البحث تأثير التكنولوجيا على الأدب؛ إذ من أجل معرفة وفهم النص التفاعلي ينبغي تعديل المفاهيم النصية وتجديدها، فلابد أولا أن لا نستمر في مخاطبة الجمهور بلغة أحادية (الكلمة)، بل يجب الدمج بين ما هو لغوي (الكلمة) وما هو غير لغوي (الصورة) دون توقع أن الورقي قد يصبح ضمن الآثار، وحتى مع اعتبار الصورة أول الخطوات لدخول حضارة الشاشة. لذا، فإن دوافع اختيار هذا الموضوع تحديدا: أن الموضع ما يزال يتسمُ بالجدة، ويتأرجح بين ثنائية القبول والرفض؛ فالبحث من الدراسات التي تتلاحم فيها التخصصات والثقافات والمعارف، لذلك وقع الاختيار على نصوص الروائي محمد سناجلة التفاعلية، لأن موضع هذا النوع من النصوص يناسب اعتماد سيميائية اللغة والصورة لاشتماله أشكال التعبير الإنساني المختلفة، ممّا يؤكد إيجابيات كثيرة تساعد على بناء شخصية الباحث بمساءلة تلك النصوص، والسعي لِاجتراح الأدوات المنهجية لسبر قدراتها.

وللِعلمِ، فإن هناك دراسات أكاديمية تأسيسية كان لها السبق في تناول موضوع النص التفاعلي على مستوى الثقافتين الغربية والعربية من حيثيات ومسميات مختلفة، تعلّقت بضبط مفاهيميه والإحاطة بأدبيته الرقمية، نذكر أهمها:

-Bouchardo, Serge: Le récit littéraire interactif, narrativité et interactivité, thèse doctorat, Université de technologie du Compiegne, 2005.

- علية، صفيّة: آفاق النص الأدبي ضمن العولمة -دكتوراه علوم- جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014/ 2015م.

- معمري، سومية: الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس مقاربة في تقنيات السرد الرقمي دكتوراه LMD، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، 2016/ 2017م.

ومن أجل رفع اللبس، والتمكّن من بلوغ نتائج مناسبة يمكن بدورها أن تخضع إلى التجربة والتطبيق، وَجبَ الوقوف عند تقسيم البحث الذي حمَلَ مدخلاً وثلاثة فصول؛ جاء المدخلُ "سيميائية اللغة والصورة" لتقديم المفاهيم والخطوات الهامة للمقاربة السيميائية في معالجة اللغة والصورة بتجلياتها وأشكالها من خلال الكشف عن القيم الدلالية من نظام العلامات اللسانية إلى العلامات غير اللسانية.

أما الفصل الأول "إشكاليات النص التفاعلي العربي" فأجمل المفاهيم الأساسية للنص التفاعلي بإبراز أهم الإشكاليات التي تَنِمُّ عن سماته وخصائصه على مستوى البناء واللغة وطبيعة الإنتاج والقراءة، من خلال علاقته الداخلية والخارجية بتكنولوجيا المعلومات والرقمنة.

وحمَل الفصل الثاني عنوان "النظام السيميائي في (شات)، البحث في مستويات النص" وتم التطرق فيه لرواية شات بالدراسة والتحليل لمستوياتها اللغوية والبصرية والصوتية المميزة لها والمقاربة الدلالية ضمن إطار فحص عتباتها النصية، وتقطيع عناصرها السيميائية، ومدى تحقيقها شرط التفاعلية عبر وسيط (الحاسوب) تستثمرُهُ أداة للتواصل بين المبدع والمتلقي.

أما الفصل الثالث "سيميائية اللغة والصورة والتكنيك الروائي في نصي (صقيع) و(ظلال العاشق)" تمَّ الوقوف عند المتغيرات البنائية والسردية والتقنية الرقمية للنصين النصين، من خلال رصد الدعائم النصية، ودلالات الفضاء والزمن واللون، والملفوظات السردية والرموز والأيقونات البصرية؛ حيث تحول فعل الكتابة من الثابت في (شات) إلى الفعل المشهدي عندما ترسمُ اللغة صورا ذهنية في ذهن المتلقي تُشاكل الصورة المتحركة المنتجة بتقنية المونتاج .

وتأسيسا للإجابة عن الإشكالية وما طرحته من تساؤلات، حول البحث الموسوم بِـ: سيميائية اللغة والصورة في النص التفاعلي العربي –روايات محمد سناجلة أنموذجا، المتّسم بطابعه التحليلي، والمستفيد من آليات المنهج السيميائي باعتباره المنهج الأنسب للدراسة، حيث يعتمد عُدّة مصطلحية ومفهومية تساعد في الإجابة عن الإشكال المدروس، بوصفه منهجا فعَّالا في مقاربته المعرفية للنص الأدبي التفاعلي، والذي يرمي إلى بناء نمط قراءة ثقافية لهذا النوع من النصوص الذي تحول فيها القارئ من مستهلك إلى منتج.

لقد ساهمت مجموعة من المصادر والمراجع العربية والأجنبية ذات الصلة المباشرة بطبيعة البحث في بناء أداته، وفي الإجراءات التي تفيده في حل مشكلته، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- بنكراد، سعيد: بين اللفظ والصورة، تعددية الحقائق وفرجة الممكن.
- بنكراد، سعيد: سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية.
- البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي.
- يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي.
- عبد القادر فهيم شيباني: سيميائيات المحكي المترابط –سرديات الهندسة الترابطية: نحو نظرية للرواية الرقمية العربية.
- إيكو، أمبرتو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه.
- كورتيس، جوزيف: سيميائية اللغة.

بوتز، فيليب وآخرون: الأدب الرقمي.

من الجدير بالنص التفاعلي أنه حقيقة أدبية تُميزُ عصرنا التكنولوجي، وليس غريبا محاولته إثبات نفسه على الساحة الأدبية بمواجهته الهجوم والتصدي، لأن تقبله يعني تقبل تغيير الكثير من المفاهيم المتعلقة بالعملية الإبداعية وكسر الثوابت بالانفتاح على التعددية والمشاركة؛ إذ لابد أن نتذكر سيرنا باتجاه التقنية يسرا وطواعية ممَّا جعلنا مطالبين بتناول

هذا النوع من النصوص، والمراهنة على كونه ركيزة مستقبل الثقافة العربية، وفضاء للتعبير عن إنسان هذا العصر في كينونته التكنولوجية وعالمه الافتراضي.

و في الختام، إن هذا البحث لم يكن ليكتمل لولا الدعم والتوجيه والمرافقة الصارمة والطيبة من قبل أستاذي الفاضل: الأستاذ الدكتور أحمد جاب الله الذي أفادني ووثق بإمكانياتي العلمية المتواضعة، وذلّل الكثير من الصعوبات، فله الثناء الجميل. وجزاه الله كل خير.

(وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ)

المدخـــــــل

سيمائية اللغة والصورة

أولا: اللغة

عُرفتْ اللغة باعتبارها أداة أساسية للتواصل، مارسها الإنسان منذ أقدم العصور، تمثلت في كونها أهم الأشكال والأنواع التعبيرية (رموز، صور، موسيقى، رقص، إيماءات، حركة، رسم، نقوش...) اختزنتها الذاكرة للدلالة على مكونات المحيط على نحو مجرد، لكنها لا تعبر عن ماهيتها بدقة من دون وجود تقنيات وآليات لربط الكلمات والرموز والدلالات أو فصلها لصياغة الفكرة، التي توجز المعنى. الفكرة المنتجة مخلوقة، أنتجها خالق يمتلك ناصية اللغة وآلياتها، ويحسن المزاوجة بين الأفكار المكتسبة لإنتاج كائن (فكر) إبداعي جديد، فالخالق للأفكار مبدع وفنان ماهر، ينحت الكلمات، ويشذب الأفكار، ويعيد تشكيل الصياغات برؤى جديدة، تستمد ومضاتها الأولى من حالة اللاوعي، ويتحقق من صدقها في حالة الوعي بعد أن تجري مزاوجتها بالأفكار المكتسبة، التي تختزنها الذاكرة لإنتاج الفكرة الإبداعية. والإبداع اللفظي، لأنه يتحقق بواسطة اللغة... فقد ظل الإنسان يتوسل باللغة كأسمى أدوات التعبير والتواصل والإبداع عن مكنوناته ومختلف أحاسيسه وتأملاته وأفكاره. ورغم توظيفه، في ذلك أيضا، لعلامات أخرى مختلفة عن اللغة، يظل الأساس اللغوي هاما في كل ما يريد الإنسان التعبير عنه.

في تمظهرات اللغة إذن، ثمة طبقات لإنتاج المعنى، وثمة أيضا احتشاد لِلغة موازية، محملة بأنساق المعنى وجماليات التلقي؛ تلك اللغة الموازية ماهي إلا لغة الصورة، وكلاهما يعدان مفهومين لسانين، حيث ينضويان تحت المصطلح المحور "**العلامة**" **La signe**.[1]* وللعلامة أهمية عائدة إلى تغلغلها في جميع مظاهر الحياة، حتى غدت أداة لتفسير الكون قاطبة، انطلاقا من كون كل ما في الكون علامة بتعبير **بيرس** Ch.S.Peirce.

* -تضطلع الدراسة السيميائية بكثرة أنواع العلامات، ويلتئم شملها عند المصطلح المركزي Signe الذي يوحد الدال والمدلول، وهو الدليل، وهو الإشارة، والرمز، مثلما هو السمة أيضا.

ورغم وقوع العلامة على خط التّماس بين دراسات إنسانية وعلمية مختلفة (فلسفة، اللسانيات، الاجتماع، علم النفس، الأنثروبولوجيا....)، وأخرى حضارية من يونانية، هندية، عربية، ومعاصرة إلى يومنا؛ ورغم تعدد مصطلحاتها؛ وُصفت أنها: الإشارة، الرمز، الدليل، إضافة إلى مصطلحات تراثية قديمة كالسّمة، الدلالة، وذلك لاختلاف المفاهيم عند دارسي العلامة من دارس لآخر... فإن هدفنا في تحديدها سيكون من خلال الأخذ بتعريفها ككيانات مستقلة في طريق معرفة ماذا تكون العلامة؟ ثم فيما يخص اللجوء إلى عالم العلامات وسياقها ومجالها، ما هو السبيل لدراستها؟

إن من مقدمات الوصول إلى المعنى يكون أساسا عبارة عن عمليات التفكير والتجسيد والتمثيل لمجموع العلامات المكتسبة والمتداولة، "فلا يمكننا التفكير فعليا دون علامات ودون كلمات، دون ترسيمات، بل دون صور: إن التفكير ولو –ذهنيا– هو لعب على مجموعة من العلامات أكثر أو أقل تجسدا، إنه لجوء إلى مفردات ومصطلحات وتمثيلات اصطلاحية عموما"[1]. من هذا المنظور، فإن الأحداث والثقافات والمعارف كلها تتعلق بالبحث عن المعنى والتدليل لما هو قابل للشرح دلاليا؛ بمعنى أن أية لغة سواء تعبر بالكلمات أم بدونها (اللغة التي تعتمد على القراءة البصرية مثل الأشرطة المصورة بلا عبارات)، أو أي عمل مادي حسي، أو معطى محسوس لانطباع ما، أو حالة عاطفية خاصة، هي إما علامات تتجسد أساسا باللغة أو بمكافئ لفظي لزاوية من زوايا المعنى، "يكون مسبقا حاملا لمعنى سواء بالنسبة لمن يقوم به أم بالنسبة للذين يرونه أو يسمعون به"[2].

من هذا الأفق، فإن تعريف العلامة الأكثر شيوعا والذي يشير إليه أمبرتو إيكو، هو "التعريف الذي يقدمه قاموس الفلسفة لـ أباغنانو (Dictionnaire de philosophie

[1] - كورتيس، جوزيف: سيميائية اللغة، تر: جمال حضري، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ص22.

[2] -نفسه: ص23.

(d'Abbagnano، حيث تعرف العلامة بأنها: ((كل شيء أو حدث، يحيل على شيء ما أو حدث ما))"[1]، ويبدو أن هذا التعريف بالغ التعميم، كونه تبنته الفلسفات القديمة والحديثة على السواء، يفضي للقول بإن العلامة هي التي تحمل وظيفة أو إمكانية الإحالة، بين الكلمة ومدلولها أو مثيرها الذي يوصلها للشيء المشار إليها. مفاد ذلك أن "العلامة هي السابق الصريح للاحق، ولاحق السابق هو كذلك عندما تكون هناك نتائج مشابهة تمت ملاحظتها، وكلما قلت ملاحظة هذه النتائج تم التشكيك في وجوده"[2]، والقضية هنا تعود إلى طبيعة الوجود أو الحضور التي تتحدد بوضع العلامة انطلاقا من العلاقة بين الشيء الغائب ورابطه الحاضر الموجود (إشارات واستنباطات وشيفرات)، وبالتالي يمكن تأويله باعتباره نسقا دالا على شيء من لدن مؤول تستخدم من أجل التبليغ، لأنها في الواقع "هي ذلك الشيء الذي يجعلنا دائما نعرف شيئا إضافيا.."[3]

تكون العلامات على تميزها قابلة للتحليل والاستعمال، ومجال البحث فيها يتحدد بين ماهو لفظي (لغوي) وغير لفظي (غير لغوي) بالنظر إلى طبيعة الدال، وبتخصيص الأدب وعلوم اللغة حقلا للاشتغال عليها، فإن العلم الذي يستهدف عالم العلامات هو السيميائية La sémiotique. ومما لا شك فيه أن السيميائية "ارتبطت بمفهوم العلامة الضارب بجذوره في تاريخ التفكير الفلسفي بجميع مشاربه الثقافية"[4]. فموضوع العلامة يحتل نقطة المركز في كل تفكير سيميائي منذ العصور الماضية، ويرتبط ارتباطا وثيقا بعملية التأويل.

---

[1] - إيكو، أمبرتو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، مراجعة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط02، 2010، ص67.

[2] - نفسه، ص67.

[3] - إيكو، أمبرتو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، لبنان- بيروت، ط01، 2005، ص39.

[4] - يوسف، أحمد: السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، المركز الثاقافي العربي، الجزائر، بيروت، المغرب، ط01، 2005م، ص9.

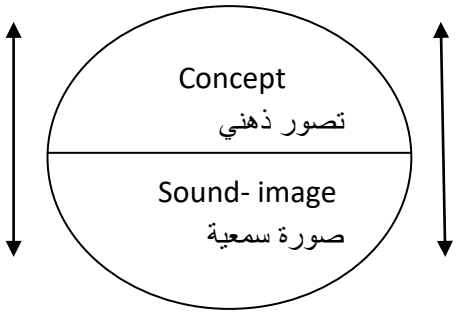
إن بواكير هذا العلم أي (السيمياء) قد بدت إلى الوجود، وقطع خلالها هذا العلم أشواطا علمية واسعة مخترقا العديد من العلوم منذ تصور فرديناند دي سوسير في كتابه دروس في اللسانيات العامة **Cours de linguistique générale**، في القرن العشرين، وهو الذي أعاد العلاقات بينه وبين اللسانيات، والابستمولوجيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع،... فحصل أن انتقلت السيميائيات من تبعيتها للسانيات، إلى قيامها بجمع شمل العلوم والتحكم فيها، وتجاوزت الحدود الفاصلة بين الاختصاصات، وربطت بين ظواهر تبدو متباعدة، بامتلاكها أدوات عرفية لمقاربة مختلف الظواهر الثقافية والعلمية مثل سيميائية علم الأحياء (دراسة سيميائية علم الأحياء والأساس البيولوجي للإشارات)، سميائية الرياضيات، باعتبارها أنساقا حاملة للمعنى وصانعة للدلالات وممثلة للواقع.

إن السيميائية مجال واسع جدا، فتحت أمام الباحثين آفاقا جديدة ومتعددة لتناول الإنتاج الإنساني من زوايا نظر مختلفة، إذ يمكن القول أنها ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعامل مع قضايا المعنى. وإنما هي بذلك تبدأ موضوعها بالعلامة؛ تتخذها مظهرا طاغيا وشاملا، وتوظفها إضافة لكونها علامة لغوية، بوصفها علامة رمزية وعلامة أيقونية في تشكيل الشيفرات في النصوص الأدبية؛ إذ تحيلنا السيميائية إلى دراسة العلامة Sign أساسا باعتبار أن اللغة هي نسق علامي معين، تتقاسمه في الدراسات السيميائية المعاصرة مدرستان أساسيتان تتجه "اتجاهين لا يناقض أحدهما الآخر، بل قد نقول إنهما متكاملان: الاتجاه الأول يحاول تحديد ماهية العلامة ودرس مقوماتها، وقد مهدّ لهذا المنحى الفيلسوف الأمريكي شارلز ساندرس بيرس CH.S.Peirce ، أما الاتجاه الثاني فيركز على دراسة توظيف العلامة في عمليات الاتصال ونقل المعلومات،

وقد استلهم هذا الاتجاه من مقولات فرديناند دي سوسير F.de Saussure عالم اللغة السويسري"[1].

1- العلامة عند دو سوسير F.D Saussure:

يمكن تعريف العلامة بوحدتيها ثنائية المبنى، وثلاثية المبنى، بحيث يعتبر سوسير أن "العلامة كيان سيكولوجي (نفسي)، ثنائي الجانبين، يمكن تمثيله بالشكل الآتي:



الشكل01: رسم توضيحي للعلامة اللغوية عند دو سوسير

ويقترح دو سوسيور الاحتفاظ بكلمة "العلامة" بأنها صورة سمعية وتصور ذهني فهما وجهان لعملة واحدة لا ينفصلان، ويطلق على الوجه الأول المفهوم/ التصور الذهني مصطلح المدلول، وعلى الوجه الثاني الصورة السمعية مصطلح الدال.

- Sign linguistique/ Concept+ Sound Image.
- Sign linguistique/ Signified+ Signifier.

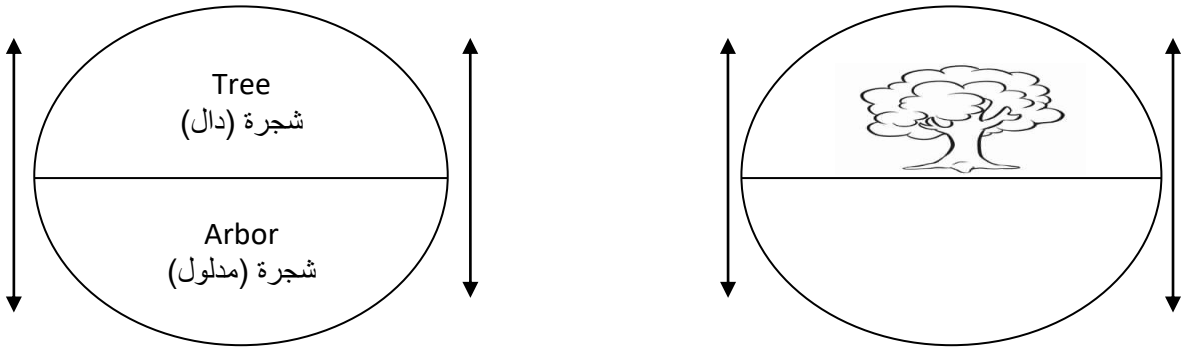
- العلامة اللغوية/ صورة سمعية+ تصور ذهني.

[1] -قاسم، سيزا وحامد أبو زيد، نصر: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986م، ص19.

- العلامة اللغوية/ دال+ مدلول.

وللعلامة اللغوية عند دوسير أيضا خاصيتين رئيسيتين هما:

- الخاصية الأولى: الطبيعة الاعتباطية للعلامة.
- الخاصية الثانية: الطبيعة **الخطية** للدوال."[1]



الشكل02: رسم توضيحي للعلامة اللغوية بمثال الشجرة

الشجرة علامة لغوية، تتكون من جانبين دال ومدلول؛ الدال يساوي الصورة السمعية (بمعنى وجود أصوات. ش. ج. ر. ة)، أمَّا المدلول فيساوي التصور أو المفهوم؛ أي كل ما يدركه مستعمل اللغة من دلالات ومعانٍ متعلقة بصورة الشجرة (جذور، أغصان، أوراق، ثمار...).

[1] -Saussure- Ferdinand: COURSE IN GENERAL LINGUISTICS، translated by: WADE BASKIN، the philosophical library، NEW YORK، 1959، p.66- 70.

"The linguistic sign is then a two – sided psychological entity that can be represented by the drawing (look above).

I propose to retain the word sign to designate the whole and to replace concept and sound-image respectively by signified and signifier... the linguistic sign has two principale characteristics:

- principale 1: the arbitrary nature of the sign.

- principale 2: the linear nature of the signifier."

أما الأمر الهام الذي "يجبُ الإشارة إليه هو أن سوسير قد أغفل من تعريفه جانبا هاما من جوانب العلامة وهو الشئ الذي تحيلُ إليه هذه العلامة في عالم الواقع. ويمكن أن ننظر إلى العلامة على أنها ذات أربعة أوجه لا وحدة ذات وجهين فقط، وقد تمثل هذه الأوجه في الشكل التالي:

1	2	3	4
شجرة	شجرة	شجرة	شجرة
الشئ المادي في الواقع	الصورة الذهنية	الصورة السمعية	الذبذبات الصوتية في الواقع
	المدلول	الدال	

الشكل03: جدول يوضح أوجه العلامة عند دوسوسير.

لقد استبعد دي سوسير من تعريفه للعلامة العنصرين 1 و4، ولم تطرح قضية العلاقة بين العنصرين 3 و4 بالتفصيل في الدراسات اللغوية والسيميوطيقية، فلا يستخدم الدال على أنه سلسلة الأصوات المادية الموجودة في الواقع، ولا تهتم الدراسات اللغوية بمسألة الصورة السمعية"[1].

إن أولوية اللغوي هي التي قد تفرض على الشيفرة اللغوية واحدا من خصائصها الأكثر جوهرية: الخطية. ومن جهة أخرى، فإن وحدة اللسانيات ليست موضع تساؤل من جهة إمكانية تحقيقها، بالنسبة إلى الرسالة اللغوية، في الماهية الصوتية كما في الماهية الكتابية. إذا ظلت الخطية مفهوما أصليا، فإن الطابع المنفصل والاعتباطي لوحدات الشيفرة يسمح

[1] - قاسم، سيزا و حامد أبو زيد، نصر: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، ص21- 22.

بتجاهل شروط القراءة أو فك الشيفرة: أي أن البنية الدلالية للرسالة اللغوية متطابقة عمليا إذا وصلت عبر القناة السمعية أو عبر القناة البصرية.[1]

2- العلامة عند ش .س. بيرس CH S Peirce:

إذا كان دوسوسير قد انطلق من ثنائية الدال والمدلول التي تجمع بين الشيء مسماه، أو بين الصورة السمعية للشيء ومفهومه الذهني، مقتصرا على العلاقة الاعتباطية بينهما دون إحالة العلاقة إلى مرجع (الواقع). فإن السيميائي بيرس قد وسّع من نطاق العلامة معتبرا أن كل ما في الوجود علامة. فالسيميائية بالنسبة إليه "**النظرية الصورية للعلامات**" فقد اهتم – بيرس– بالعلامات/ الإشارات غير اللسانية أكثر بكثير من دو سوسير، وفي نظريته تكون "الإشارات حية – أي يكون الحامل المطلوب موجودا، تمر عبر تطور ترتيبي... وهو لا يلغي الاحتمال النظري أن تكون دورة حياة الإشارة متكررة، بل يدعمه بقوله إنه يمكن ملاحظة التسلسل المنتظم في طبقات الإشارات الثلاث، الأيقونة، المؤشر، والرمز"[2] التي تقيم روابط عدة مع الموضوع الذي تحيل عليه:

الأيقون: إن الأيقون هو العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط...، وسواء كان الشيء نوعية أو كائنا موجودا، أو عرفا، فإن هذا الشيء يكون أيقونا لشبيهه عندما يستخدم كعلامة له[3]. من خلاله تصوره للأيقونة فإنها تشترك مع الصفة المشار إليه من خلال علاقة تربط هذا الشيء مع صورته (الأيقونة) أو أنها شبيهة

[1]-مجموعة مو: بحث في العلامة المرئية، من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيرت، ط01، 2012م، ص79.

[2] - تشاندلر، دانيال: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت –لبنان، ط01، 2008م، ص96.

[3] - ساندرس بيرس، تشارلز: تصنيف العلامات، تر: فريال جبوري غزول، من كتاب سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا، ج1، ص142.

به، إنها العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها مثل الصورة الفوتوغرافية.[1]

المؤشر (الأمارة): المؤشر Index هو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر تأثرها الحقيقي يتلك الموضوعة[2]. يعرفها بيرس بأنها علامة أو تمثيل يحيل على موضوعه لا من حيث وجود تشابه معه، ولا لأنه مرتبط بالخصائص العامة التي يملكها هذا الموضوع، ولكنه يقوم بذلك لأنه مرتبط ارتباطا ديناميا (بما في ذلك الارتباط بالفضائي) مع الموضوع الفردي من جهة، ومع المعنى أو ذاكرة الشخص الذي يشتغل عنده هذا الموضوع كعلامة من جهة ثانية.

الرمز: هو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر العرف، غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه.[3] وهو عند بيرس علامة تحيل على الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يقدمه على التداعي بين أفكار عامة. ويتحدد ترجمة الرمز بالرجوع إلى هذا الشيء، والرمز هنا اعتباطي أو عرفي غير معلل بحيث لا توجد هناك علاقة قياسية أو أيقونية بين الدال والمدلول.[4]

يجعل بيرس من "الأيقونية الصيغة المنطلق في الدلالة، يقول إن الأيقونة هي الإشارات الأصلية، ويقول إنها الفئات بدائية وبساطة وأصلية. والمؤشر، بالمقارنة مع الإشارة الأصلية

[1] - عبد الله ثاني، قدور: سيميائية الصورة –مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط01، 2005م، ص 84، 88. (ينظر)

[2] - ساندرس بيرس، تشارلز: تصنيف العلامات، ص142

[3] -نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - عبد الله ثاني، قدور: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص85.

أو الرمز، تحول بدرجة أقل من تحول الأيقونة. يقول إن الإشارات في الأصل أيقونية جزئيا، وتأشيرية جزئيا."[1]ثم ينتهي إلى أن[2]:

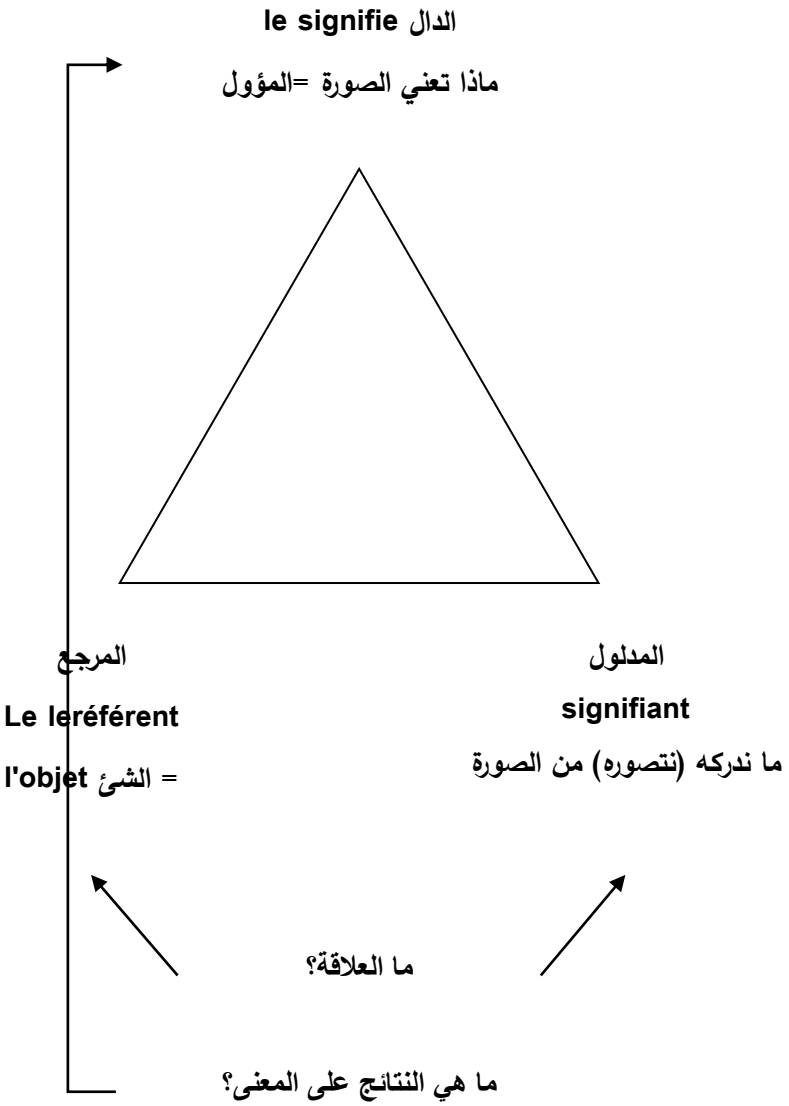
- الأيقونة = الدلالة الطبيعية.
- القرينة = (المؤشر) الدلالة العقلية.
- الرمز = الدلالة الوضعية.

لقد أُستعمل هذا التمييز الثلاثي في أعمال كثيرة أفقدته المعنى الذي يعطيه إياه بيرس. ويعود انتشار هذا التوزيع إلى كونه يستجيب لمتطلبات الحس السليم. وفي الواقع، "فإن بيرس لم يقرر أبدا ما إذا كانت العلامة يمكن أن تكون أيقونة أو مؤشرا أو رمزا، لكن تصنيفه يبرهن على أن العلامات التي نمسك بها باعتبارها تعابير ملموسة هي في واقع الأمر تأليفات لأنواع عامة ومجردة. فالمؤشر والأيقونة والرمز ليست أنواعا من العلامات، بل مقولات سيميائية، وعندما يعالج بيرس الصور التي نطلق عليها (علامات أيقونية) فإنه يسميها (أيقونات عليا) أو (أيقونات تمثيلية)."[3]

[1] - تشاندلر، دنيال: أسس السيميائية، ص 97.

[2] - وغليسي، يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، ط01، 2008م، ص248.

[3] - إيكو، أمبرتو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخيه، ص100.



المخطط 01: أقسام العلامة عند بيرس.

ثانيا: الصورة:

تُعرف الصورة على أنها موضوع مشترك بين علوم ومعارف عديدة، فهي وسيلة تواصلية وفعالة متعددة الوظائف. والصورة في الخطاب، مصاحب له، ومساهم في الإيضاح والفهم عند المتلقين من خلال تكثيف فعل التبليغ، تمثل نسقا أيقونيا وتقدم الدلالات بما يقتضيه فضائها البصري؛ إذ تعد مقابلا للغة التي تقدم رسالتها بواسطة الكلمات والجمل، إلا أن التعامل معها ليس كما التعامل مع اللغة؛ فالصورة متكاملة تُقدم نفسها باعتبارها كلية مركبة بحيث يصعب علينا أن نفصلها أجزاء.

إن الصورة أداة تعبيرية اعتمدها الإنسان لتجسيد المعاني والأفكار والأحاسيس، ولقد ارتبطت وظيفتها سواء كانت إخبارية، رمزية، أو ترفيهية بكل أشكال الاتصال والتواصل. والصورة هي واقع متحقق في حياتنا، ويسهل تعريفها بالإشارة إلى تجلياتها المختلفة، وهذا الاختلاف والتنوع هو سمة من سمات الصورة رغم وحدة كينونتها كنوع فني محدد. فالصورة بشكل عام هي بنية بصرية دالة وتشكيل تتنوع في داخله الأساليب والعلاقات والأمكنة والأزمنة، فهي بنية حية تزخر بتشكيل ملتحم التحاما عضويا بمادتها ووظيفتها المؤثرة الفاعلة.[1] هذا وتعتبرُ الصورة من المواضيع الشائكة التي تقوم على أساس وجود صلة وتشابه مع الأشياء تقوم مقام التوضيح، واضفي نوعا من التشويق إلى الجزء المكتوب، فهي تمثيل مباشر يُمكنُ من الربط أو الفصل بين كيانيين مختلفيين.

1-مستويات الصورة ومساراتها:

يرى (عبد الله قدور ثاني) بأننا نعيش في عصر ثقافة ما بعد المكتوب، عصر الصورة، والمجتمع الفرجوي، وإنه من المعروف أن المعركة التي تدور رحاها اليوم بين الدول

[1] - سليمان، إبراهيم محمد: مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، العدد السادس عشر، المجلد الثاني، 2014م، ص166.

الصناعية الكبرى، وهيمنتها على الدول الفقيرة. هي معركة السيطرة على الصورة بشتى أشكالها ومختلف معانيها.[1]

تتراوح مستويات الصورة بين الرسم والتصوير والصورة المتحركة والصورة الشعرية... ولكل صورة دلالتها الثقافية والفكرية يستنبطها الرائي، الواعي، لأن الرؤية البصرية هي الأداة للرؤية الفكرية والمشاهد، ولا يمكن لشخص ما تطوير وعيه البصري إلا عن طريق المعرفة بالصور. فاستيعاب الصورة حقا ليس بسهل على المتلقي لأنه يحتاج إلى وعي شامل لخلفية الصورة الثقافية والفكرية والسياسية، فلا يمكن فصل الصورة عن خلفياتها التي أدت إلى ظهورها ظهورا تاما، وهذا ما يحتاج إلى ثقافة واسعة. ولها دلالتها الجمالية والإبلاغية من حيث فنيتها، ومن حيث هي علامة أيقونية، ثم من حيث هي علامة سيميائية.

إن البحث في مفهوم الصورة وتاريخها بدأ منذ فلسفة أفلاطون ودورها في بروز الصورة، النقطة التي أشار إليها دوبري عندما تحدث عن فترة ظهور البصري،" أركيولوجيا Archaeology السمعي البصري يمكنها أن تبدأ مع اكتشاف النار، ومع أسطورة الكهف الأفلاطونية مشهد انعكاس الظل أو نقد السينما مع أفلاطون."[2] وفي الجمهورية يتحدث أفلاطون عن حاسة الإبصار ويقارن بينها وبين الحواس كافة، فهي على عكس الحواس الأخرى تحتاج إلى شيء أساسي آخر تكتمل عمليتها وهذا الشيء هو الضوء ومن ثم تكون الرابطة التي تجمع بين حاسة الإبصار وإمكانية رؤية الشيء أرفع بكثير من تلك الروابط بين بقية الحواس وموضوعاتها مادام الضوء شيء بحق."[3]

[1] - عبد الله ثاني، قدور: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص19.

[2] - بودري، ريجيس: حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 2002م، ص146.

[3] -فؤاد، زكريا : جمهورية أفلاطون، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة –مصر، د.ط، 1985م، ص160.

أما أرسطو فقد تحدث في كتابه **فن الشعر** عن المحاكاة والدراما، فالفعل الدرامي من منظور أرسطو ولا سيما في التراجيديا هو بمنزلة المماثلة لأفعال الانسان التي تتيح الفرصة إلى التأمل والتفاعل والتعاطف، وغيرها من الحالات التي تنتهي إلى التطهير، إضافة إلى المسافة التي تكون بين العمل الفني والمتلقي بالابتعاد والاقتراب، وهذه المسافة تتيح التأمل والتفكير والإدراك والمشاهد والنظر بالمعنى الحسي.[1]

ويذكر ريجيس دوبري Regis Debray في مستهل كتابه **حياة الصورة وموتها**[2]، حكاية أحد أباطرة الصين الذي طلب من كبير الرسامين في القصر محو الشلال الذي رسمه في لوحة جدارية، لأن خرير المياه كان يمنعه من النوم. إن تناسب الصورة في اللوحة الجدارية مع الصورة الذهنية المثبتة في ذهن إمبراطور الصين جعلت العقل يصدق زيف (خيال) صوت خرير المياه المزعج. ثم في حكي مناقض لنصيحة أحد كبار معماري النهضة الفلورنسية ليون باتيسيا ألبرتي L.B.Alberti قال[3]: على المصابين بحمى كبرى أن يتأملوا رسومات تمثل للمنابع والأنهار والشلالات، فلذلك فضلٌ على صحتهم. وإذا ما أصاب الأرق أحدا يوما فليتأمل ينابيع الماء فيصبح النوم يسيرا عليه. فالفن يعكس أسرار النفس البشرية، ويجسد الشخصية الإنسانية بكل مقوماتها: المستور الخفي منها والظاهر، الشعوري واللاشعوري، المبهم والواضح؛ لذلك نجد العديد من المعالجين النفسانيين من يعمد إلى التطبيب بالفن والصور.

[1] -طاليس، أرسطو: فن الشعر، تر وتح: إبراهيم حمادة، المكتبة الإنجلو مصرية، القاهرة- مصر، د.ط، د.س، ص113.

[2] -بودري، ريجيس: حياة الصورة وموتها، ص09.

[3] -نفسه، ص09.

تؤثر الصورة في داخلنا، فننساق طواعية لها كضرورة لما تحتمه مخيلتنا وهذا الوقع والأثر تتداخل فيه كبيعة الصورة مع ذاتية المتلقي؛ أي طبيعة التلقي من خلال البصر (regard) من المرئي إلى الرائي أين يحدث فعل التواصل. وهذا التفاعل عبر الصور يستحضر ما هو واضح للعيان فيحوله إلى فعل التشخيص أو التمثيل la représentation.

إن مرحلة تكوين الصور يفسرها ريجيس دوبري بتقاطعها مع الأديان والمعتقدات، من مرحلة التماثيل والأصنام والرسم الكلاسيكي، حيث "أن الصورة لدى الإنسان القديم كانت صورة أيقونية تحتفظ فيها النسخة بصفات الأصل وحضوره، فصور الملوك والتماثيل التي تصنع لهم ليست سوى حضورا للملك الأصلي. إن الأصل يحل في الصورة فتكاد تطابقه، والصورة ليست نسخة جامدة، وإنما تحل فيها روح المتوفي إلى الأبد، ولما كان التمثال يصنع لتحل فيه الروح المادية أبديّا كان ينتخب للمتوفي صورة وهو في ريعان شبابه وعنفوان قوته."[1]

وهكذا تأرجح المسار المتداخل بين الصورة والمعتقدات الدينية عبر الفترات الحاملة لمختلف المعتقدات والطقوس الدينية في الحضارات المتعاقبة حتى القرون الوسطى، فعلى سبيل المثال كانت" طقوس جنائز ملوك فرنسا تشخص الفضائل الرمزية بمقدار تشخيصها للفضائل العملية للصورة البدائية كبدل حي للشخص المتوفي. كانت جثة الملك تظل معروضة للعموم لمدة أربعين يوما، ولكن التعفن بالرغم من تقنيات التحنيط يسير بوتيرة أسرع من المدة المطلوبة لعرض الجثة ونقلها إلى سان دونيس.... من ثمة تنبع أهمية القيام بإنشاء صور تمثالية مطابقة حقا لذكرى الغائب."[2]وهكذا ظل التفكير الأيقوني (الصورة) قرين

[1] -مهدي، صلاح الجويدي،: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط01، 2012م، ص16.

[2] -دوبري، ريجس : حياة الصورة وموتها، ص18.

العقيدة والتفكير الديني والثقافة السائدة مرورا بتراث المسيح وصورة القديسين (المسيح)، **والأصنام*** خاصة عند العرب الجاهليين الذي كان يصنع منحوتا على هيئة الشيء المحاكى بما يشبهه ويشترك معه في عناصر بيّنة.

ثم كان الانتقال من جهة أخرى فيما خص الصورة[1]، إلى الصور البلاغية التي تنطلق من فكرة التشبيه التي تقوم على مبدأ التباين أكثر من قيامها على مبدأ التشابه. فقد كان "إطار التحول من البصري إلى اللغوي؛ إذ تعددت أفرع المجاز، واتسعت مباحث الصور البلاغية؛ فانتقلت نقلات نوعية في مستوى التصوير اللغوي البلاغي؛ فرأينا تصوير المحسوس بالمجرد"[2] مثلما هو الحال في قوله تعالى: (يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ)[3]. مشهد إعجازي جاء على سبيل تشبيه الناس يوم القيامة بالفراش المبثوث في ضعفهم وضالتهم واضطرابهم لشدة أهوال ذلك اليوم الموعود.

ولعل في قصة ماء الملام في قول أبي تمام:

لا تسقني ماء الملام فإنني صب قد استعذبت ماء بكائي

ابتكار وتجديد في اللغة وغرابة في التشبيه تؤكد على فكرة تطور المجاز اللغوي، ومن ثم النهوض بضرب من ضروب الصور الفنية هو الاستعارة وأنواعها.

***الصنم** مشتق من Leidolon التي تعني خيال الموتى وشبحهم، والطيف .ويتحدث "خان بير فرتان" لهذا الاسم ثلاثة معاني مترادفة صورة العلم (onar)، شبح ترسله الآلهة (Phasma) شبح ميت (psych). (الوكيبيديا)

[1] -**الصورة** في المعجم العربي القديم من مادة (ص و ر) تحيل إلى "صورة وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمت تصوره فتصور لي، والتصاوير التماثيل. (ابن منظور: لسان العرب، إعادة بناء يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت –لبنان، 1988م، مادة (ص-و-ر)).

[2] -مهدي، صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، 26.

[3] -القرآن الكريم: سورة القارعة، الآية (04).

بالرغم من أن النقاد العرب قديما لم يستخدموا مصطلحات (الصورة الفنية، الأدبية، البيانية، المجاز) في كتاباتهم التي وثلت إلينا، إلا أنهم حاولوا جاهدين تلمس مدلولاتها من خلال اجتهاداتهم؛ يفسره قول **الجاحظ** في نقده للشعر أنه: ((... إنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير))[1]... فالشعر عنده قائم على فكرة التناظر مع الفنون التصويرية والحسية كالرسم والنقش وغيرها؛ فالرسام يرسم باللون، والشاعر يرسم بالكلمة.

كذلك بدا الاهتمام بالصورة الفنية في العصر الحديث مع النقاد المحدثين واضحا بشكل كبير؛ وضعوا لها تعريفات كثيرة ووسعوا مجالاتها من خلال ربطها بالشعور والحس والخيال، ووسائل العاطفة والوجدان، إذ من تعريفاتها أنها: "الوسائل الفنية التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه أو سامعيه"[2] . ومقتضى تعريفات الصورة عند النقاد المحدثين أنها تشير إلى عناصر الصورة التي يؤلف بينها الشاعر؛ بين المعنى المراد تصويره والمستكن في خيال الشاعر والألفاظ أو الكلمات حيث يؤثر هذا التضافر على القراء والسامعين.

من جهة أخرى، فقد اهتمت الدراسات النقدية الحديثة أيضا بالعلاقة بين الصور الشعرية والحواس، وصنفت حسب ارتباطها بالحواس إلى: سمعية، بصرية، ذوقية... والفيصل في هذا التصنيف هو الغرض البيّن في الصورة، فإما هو إظهار اللون أو الحركة أو الشكل او أي أمر وشيء يدرك بالبصر، أو السمع .. وإن كانتا أكثر الحواس عند استعراض الصور.

[1] - أبي عثمان عمرو بن بحر، الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصذفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط02، 1965م، ج3، ص132.

[2] -الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبي، نهضة مصر، القاهرة، ط08، 1973م، ص242.

كقول المزرد بن ضرار –رضي الله عنه– في وصف حصانه[1]:

مبرز غايات وإن ينل عانة يذرها كذود عاث فيها مخايل

"فهو يشبه حصانه حال مطاردته الحمر الوحشية وتفريقه لها برجل كريم مفاخر بجوده، دخل وسط إبله ونحر عددا كبيرا منها، وكذلك هذا الحصان لنشاطه وسبقه بلحق هذه الحمر، فيصرخ منها فارسه أعدادا كبيرة في أماكن متعددة فالصورة، في طرفيها تعتمد على عناصر ندركها بالبصر وهي: حركة كل من الفرس وناحر الإبل، والجثث المتناثرة هنا وهناك."[2]

إذن هي مثال على صورة ارتبطت بحاسة معينة –البصر– حيص غلبت حركة البصر على أجزائها وتركيبتها.

لقد اختلفت طريقة العرض والتناول للصورة، وتفاوتت درجات الاهتمام بها في التراث النقدي العربي القديم، ودارت مفاهيمها "حول مفاهيم بعينها مثل الخيال، والشكل، والهيئة، والظل، والوهم....إلخ، وثمة إشارات إلى عمليات تمثل المخيلة في النفس، وفي الذهن، ومباحث التخيل أو التوهم عند الجاحظ، أو عند ابن المعتز تشير إلى وقوع الأشياء على غير حقيقتها في المخيلة، وأنت واجد إيماءات إلى حركة الصورة في الحواس، أو في النفس أو في الذهن عند القدماء."[3]من هذا "تميز في تاريخ تطور الصورة الفنية مفهومان: قديم يقف

[1] ـ المفضل بن محمد الضبي، أبي العباس،: ديوان المفضليات، شرح: أبي محمد القاسم بن محمد الأنباري، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1920م، نشر كلية أكسفورد، ص21/ 17/ 96. مبرز: غايات: جمع غاية، وهي مدى السباق. العانة: القطعة من إناث الحمر. الذود: القطعة من الإبل. عاث: من العيث وهو الفساد. مخايل: مفاخر بكرمه مراء فيه. وكان من عادة بعض العرب في الجاهلية أن ينحر عددا كبيرا من الإبل ويتركها للناس أو للسباع أو للطير.. وقد يتبارى اثنان في فعل ذلك. بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب: الآلوسي، ج3 ، ص30

[2] ـ زيد بن محمد بن غانم الجهني: الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، مكتبة الملك فهد الوطنية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة –المملكة العربية السعودية، ط01، 1425ه، ج1، ص204.

[3] ـمهدي، صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص195.

عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز. وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: **الصورة الذهنية**[1]، والصورة باعتبارها رمزا، حيث يمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاها قائما بذاته في دراسة الأدب الحديث."[2]

إن الصورة كما عرفتها القرون السابقة لم تفقد التباسها ولم تغير من طبيعتها في الوقت الحالي، ولكن الأمر تعلق فقط بدرجة قوتها وفتنتها رغم تعلقها منذ القديم بالبصر والعين والنظر، "فالنظرة حسب ما قاله ريجيس دوبريه وما نقله عنه الناقد سعيد بنكراد قد توزعت على عصور ثلاثة تستوعب حالات الوعي الوجودي عند الإنسان، كما تجسدت في سيرورة التحولات التي لحقت النشاط البصري عنده بدءا من **الغرافيـة*** الأصلية ببعديها البصري والأسطوري (اليد) والتعبير الشفهي (الوجه)، مرورا بمرحلة الفن، وانتهاء بما يسميه "العصر البصري" في المرحل الراهنة"[3].

---

*الصورة في كلام العرب ترد على معنى الشيء وحقيقته وهيئته، ومعنى الصفة أيضا، وجاء في قول الأصفهاني:" الصورة ما يتنفس به الأعيان، ويتميز بها غيرها، وذلك ضربان:

أحدهما محسوس يدركه الخاص والعامة، بل يدركه الإنسان، وكثير من الحيوان كصورة الإنسان والفرس والصقر بالمعاينة.

الثاني معقول يدركه الخاصة دون العامة، كالصورة التي اختص الانسان بها من العقل والرؤية والمعاني التي حصن بها شيئا بشيء" (راغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، بيروت –لبنان، د.ط، ص201.)

[1] -**الصورة الذهنية** : هي الصورة التي تترعرع خارج العالم المادي المحسوس، فهي موجودة بالعلة تتشكل وكأنها حلم أو تمثيل للأشياء في الذاكرة والوعي، فالصورة الذهنية هي بناء يتيم بالتخطيط ، أو هي تمثيل عقلي بتميز بحسية سابقة.

[2] -البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، مصر، ط02، 1981م، ص15.

[3] - بنكراد، سعيد: بين اللفظ والصورة، تعددية الحقائق وفرجة الممكن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط01، 2017م، ص117.

*كلمة غرافية **Graphique** تحيل على الرسم والكتابة في الوقت ذاته.

ووصولا إلى عالم ما بعد الفرجة، أين ظهرت مفارقات عصر الشاشة والتطور التكنولوجي.. فقد أصبحنا نعيش في الواقع الراهن تجربة تبدو جديدة؛ في هذه المرحلة أصبحت الصورة تحيط بنا من كل جانب، تتأرجح بين أنماط عديدة: صور ثابتة، وصور متحركة متمثلة بالصور التي تطرحها وسائط الميديا والتكنولوجيا، هكذا أصبحت الصورة "تدخل الفنون التشكيلية من باب الأدب، أو تدخل الأدب من باب السينما، أو الفنون التشكيلية، أو التقنيات المستحدثة من خلال الحاسوب وفنون الجرافيك، وبرامج الفوتوشوب، ووصل الأمر إلى حد أن الصورة الواحدة أصبحت تتشكل من خلال تواشج مجموعة من المجالات التي تتضافر جميعا في إنتاجها"[1].وبالتالي فإن نقدها يكون كترميز تقني يثير الكثير من الأبعاد المبطنة بالرموز والغموض أثناء المقاربة السيميائية. ومن جهة أخرى، اقترنت دينامية الصور بالأنساق اللسانية، "إذ انضافت الصورة إلى النص، كما صار بالإمكان معاملة النصوص بوصفها صورا، وأصبح من الممكن الاشتغال في آن واحد على ما يُرى وما يقرأُ، فصار بالإمكان أيضا تصور التحريك، بمعنى تمثيل الحركة أو عرضها بواسطة ما سُمّي تركيب الصورة. ومع التقدم الحاصل في فن الغرافيك وتطبيقات المعلوماتية على الإبداع البصري والفني، انفتحت آفاق أخرى لإضفاء مظهر حي على ما يُعرض على الشاشة من خلال ما يطرأ عليه من تعديلات وحركات وتحولات. ولكن المصدر الأول للإلهام ظل تقليديا.""[2]

[1] -مهدي، صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص197.

[2] -بوتز، فيليب وآخرون: الأدب الرقمي، تر: د محمد أسليم، تقديم: د زهر كرام، الدار المغربية العربية، الرباط –المغرب، ط01، 2016م، ص248.

ثالثا: من سيميائية اللغة إلى سيميائية الصورة:

إذا كانت اللغة حسب ما يقتضيه النسق اللغوي " ألفاظ؛ وهذه الألفاظ هي سمات صوتية إذا سمعتها، وسمات بصرية إذا قرأتها، وسمات رسمية، أو رقمية (من الرقم بمعنى الكتابة) إذا كتبتها. وهي ذات دلالة متعارف عليها بين المتعاملين إذا تخاطبت بها، وهي ذات نظام شديد التعقيد يمثُلُ على المستويين الدلالي والتركيبي إذا عومتها في النظام اللسانياتي العام، جميعا،"[1] فإن الصورة كشف للمعاني عبر فضائها البصري المؤسس للقيم الجمالية، يتوفر في إنتاج الدلالة قدر من المواضعات الثقافية بين المبدع والمتلقي/ المؤول على مستوى الإنتاج، وإعادة الإنتاج.

وإذا كانت اللغة مفهوما قابلا للتحديد أكد السيميائيون السوسورين (الذين اتخذوا اللغة نموذجا) على اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، وشدد بعض المنظرين بعدهم على أولوية الدال كما قال لويس كارول: عندما أستخدم كلمة فهي تعني بالتحديد ما أريدها أن تعني –لا أكثر ولا أقل"[2]، فإن الصورة مفهوم يستعصي التحديد بلامحدودية وحداتها المكونة، ومداخلها ومخارجها، فهي فضاء من الدلالات التي لا يمكن الكشف عنها إلا من خلال تلمس العناصر المختلفة والمتنوعة المكونة لها، من لغة ومحسوس ومعقول وذهني ومدرك ومرئي ولا مرئي وتقني... إنها برأي حسن حنفي: "العالم المتوسط بين الواقع والفكر، بين الحس والعقل، فلإنسان لا يعيش وسط عالم من الأشياء... بل وسط عالم من الصور، تحدد رؤيته للعالم وطبيعة علاقاته الاجتماعية. وإن الحوار الذي يتم بين طرفين إنما يتم بين صورة كل

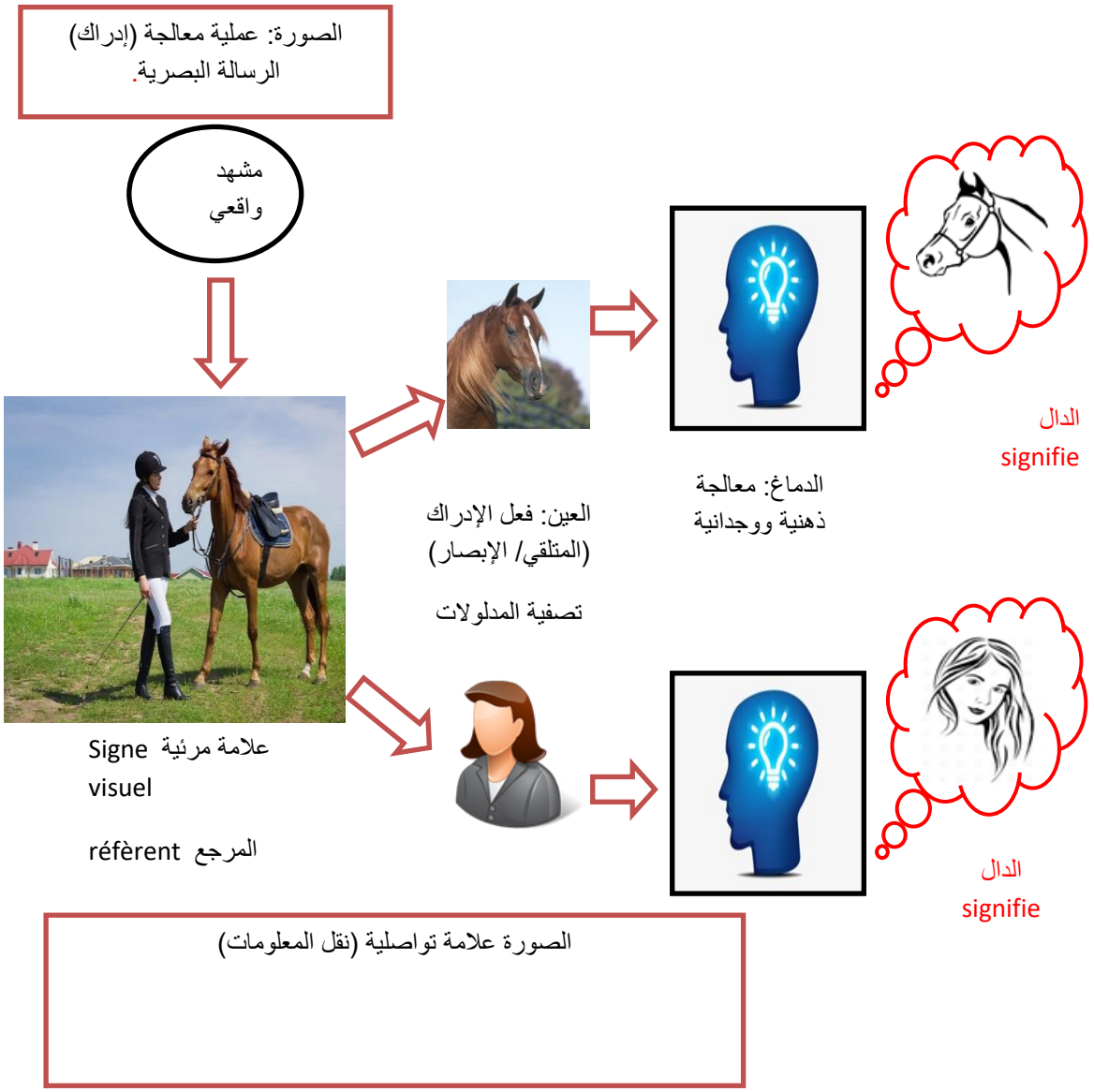
[1] -عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، كتب عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص108.

[2] - تشاندلر، دانيال: أسس السيميائية، ص143.

طرف في ذهن الآخر."[1] فعندما يتم إنتاج الصورة يتم استقبالها في ظروف تؤثر في عملية الإدراك البصري من خلال نشاط الدماغ، أو عن طريق الذاكرة والخيال" مع الجزء المصور في فكرنا(ما نسميه الصورة الذهنية).. فالصورة الذهنية لا تملك سوى طريقة واحدة تظهر لنا من خلالها، وهي دائما الطريقة نفسها، إضافة إلى ذلك يعود لنا الأمر في تمرين ذاكرتنا أو خيالنا"[2]. لأنها حركة ذهنية تتم داخل الشعور أيضا، ولكنها في الوقت ذاته، تُعدّ انعكاسا مكثفا لمختلف جوانب الطبيعة، والمجتمع وظواهره، يتدخل اللاوعي في تشكيلها إذا كانت مترسخة في الوجدان عبر المسيرة الحياتية.

[1] -حنفي، حسن: عالم الأشياء أم عالم الصور، مجلة فصول، العدد62، سنة2003م، ص26،27. (انظر)

[2] -أمون، جاك: الصورة، تر: ريتا الخوري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت –لبنان، ط01، 2003م، ص144.



مخطط 02:[1] معالجة الصورة من البصر إلى الإدراك.

إن الصورة نص، يُعدّ بيرس أول من حدد مجالها تحت اسم المجال الأيقوني Domaine Econique، وككل النصوص تتحدد بوحدات دلالية وفق نسق خاص تتفاعل فيه عناصر تركيبتها المتوسلة بأسنن Codes تحكم بنيتها الأصلية، "يتعلق وجودها بقدرتها على الحسم،

[1] -Bounie، Polytech'Lille- IAAL، Sémiologie de l'image، p08.

أي قدرتها على إقصاء ما يجب أن لا يمثل. فالاختيار في الصورة لا يكمن فقط في انتقاء ما يجب أن يكون مرئيا، بل أيضا في ما يجب أن لا يُرى."[1] أي انتقاء ما يسهم في تكوين النص، وانتقاء ما يحضر في نص الصورة من خلال غيابه (كل شئ يُدرك في ذاته وفي علاقته بما يتطابق أو يتناقض معه). وتبعا لذلك فإن اشتغالها ككون مغلق –كون مكتف بذاته– ودال، رهين بقدرتها على إعادة تنظيم العناصر المنتقاة وفق نمط جديد للتسنين؛ وهو ما يشكل فعلا نص الصورة، أي قدرة مجموعة من الأشياء المثبتة في إطار على الإحالة على كون منسجم التركيب والدلالة.[2]

توصف السيميائيات بأنها العلم العام لكل أنساق التواصل اللسانية وغير اللسانية، فهي بهذا نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداداته ومن حيث أساليبه التحليلية، له علاقة بمجموعة من الحقول المعرفية مثل: اللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنثربولوجيا. كما أن موضوعه غير محدد في مجال بعينه، وإنما السيميائيات أداة لقراءة السلوك الإنساني في مظاهره المختلفة بدءا بالانفعالات البسيطة ومرورا بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الأيديولوجية الكبرى.[3]

وتعتبرُ الصورة من الناحية السيميائية نظاما سيميائيا منسجما دالا يجمع بين ما هو لغوي وغير لغوي؛ إذ تعد ذات سمة أيقونية، ووسيطا تفاعليا بين النسق اللساني والنسق الأيقوني ينفتح على قراءة الأدلة والعلامات السيميائية وتكوينيها ومعرفة أبعادها التواصلية

[1] - غوتيي، غي: الصورة، المكونات والتأويل، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء- المغرب، بيروت لبنان، ط1، 2012م، ص45.

[2] -بنكراد، سعيد: سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، دار الأمان، الرباط، ط01، 2016م، ص32.

[3] -بنكراد، سعيد: السيميائيات وموضوعها، مجلة بحوث سيميائية، العدد 3 و4، جوان –ديسمبر، جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان، 2007م، ص179.

والدلالية الكامنة فيها عبر عمليات التأويل،.وقد وفرت السميولوجيا الأيقونية – باعتبارها علمًا حديثًا نسبيا– إمكانية دراسة الصورة/ الأيقونة، لأنها كما يقول بيرس ."الطريقة الوحيدة لتبليغ الأفكار، وكل الطرق المباشرة لتبليغ فكرة ما يجب أن ترتبط من أجل تأسيسها باستعمال الأيقون. وتبعا لهذا فإن كل إثبات Asserstion يجب أن يتضمن علامات لا يمكن تفسير دلالتها إلا عبر الأيقون."[1] ترتكز سيميائية الصورة على نموذج بيرس في تحليل الخطابات البصرية، وعلى مناهج تحليل مستعارة من اللسانيات، مادامت هذه الأخيرة قد بلغت درجة من النضج العلمي: إنها تَعتبِرُ الصورة نسقًا يحمل في نفس الوقت الدلالة والتواصل . وعليه فإنها تعالج الصورة كنسق يمكن أن نتحكم علميًا في قوانين اشتغاله.

هكذا يمكن أن نعتبر الصورة كالإشارة، أي أنها أداة تكمن وظيفتها في نقل الرسائل، وهو ما يفترض وجود سَنَنٍ تنتج بمقتضاه تلك الرسائل. إن فك رموز الرسائل يحتم امتلاك سَنَن وبدون ذلك لن نتقدم بخطى حثيثة في قراءة الصورة. وهكذا "يتكلم بيرس عن تشابه جبلي، ويقول: ((إن علامة ما هي أيقونية عندما يمكن أن تمثل موضوعها، بصورة مبدئية، من خلال تشابهها))، وللعلامة الأيقونية، بحسب موريس Morris، ((من وجهة نظر ما خصائص المشار إليها ذاتها؛ ويرى روش Ruesh وكيس Kees فيها سلسلة من الرموز تتشابه بتناسباتها، وبعلاقات تشابهها مع ما تُمثل من شيء، وفكرة أو حدث."[2]

فالصورة بذلك عبارة عن مجموعة من العلامات الموزعة في مساحة مسيّجة، يتم تحديد هذه العلامات عن طريق الإدراك البصري، فهي كمعطى كلي مجموعة من العلامات التي

[1] -الماكري، محمد: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1991م، ص49.

[2] - مجموعة مو: بحث في العلامة المرئية، ص162.

ينبغي تفسيرها، تَتحلُّ عبر مراحل حتى يزداد تفريغها من المعنى، وتتوالى مراحلها، حسب بوديّار Boudrillard Jean كالآتي[1]:

- إنها انعكاس لواقع أساسي.
- إنها تخفي وتحرّفُ واقعا أساسيا.
- إنها تخفي غياب واقع أساسي.
- إنها لا ترتبط بأي واقع على الإطلاق: هي صورتها نفسها.

يتعلق الأمر في قراءة الصورة بما هو ظاهر وبادٍ أولا، ثم قراءة المخفي المرتكز على الإيحاء قراءة دلالية تبحث في المعنى بالارتكاز على الإدراك البصري، لأن في اللغة الأيقونية يستقبل المتلقي/ المشاهد إدراكا بصريا عاما، بعد ذلك يبحث عن تشخيص الدلالات. فالصورة تعكس الواقع، ومعطياتها البصرية موجودة لكن لا نجد الواقع دائما في الرسالة الأيقونية، وإنما نجد الدلالات التماثلية للواقع التي يعاد اشتغالها بواسطة الرموز التخصيصية وعليه يظهر معنى الرسالة الأيقونية بتلك الرموز الحاملة للدلالات. ومن هنا تظهر وظائف الصورة الثلاثة[2]:

---

[1] - Baudrillard، Jean: Selected Writings، Edited with an Introduction، by Mark Poster، Cambridge Polity، 1988، p. 170. (These would be the successive phases of the image:-

--It is the reflection of a basic reality.

-It masks and perverts a basic reality.

-It masks the absence of a basic reality.

-It bears no relation to any reality whatever; it is its own pure simulacrum.)

[2] - Bouchardon، Serge: Le récit littéraire interactif، narrativité et interactivité، thèse doctorat، Université de technologie du compiegne، 2005، p.312.

- صورة توضيحية: تكون محاكية للمحتوى النصي.
- صورة إخبارية: يمكن أن تنقل معلومات مكملة أو إضافية، تستنفذ المعنى مع ما يعنيه النص.
- صورة زخرفية: لا تحتل على أية علاقة مع النص. وإنما وظيفتها تمييز صفحات معينة دون إثارة رد فعل القارئ، فهي عموما تستعمل للديكور.

وأمام نوع آخر من العلامات غير اللغوية هو الإشارات الرقمية Digital (أيقونة، مؤشر، رمز) نجد "الشيفرات الرقمية منذ ظهور الأشكال الاولى للغة والكتابة (تقانة رقمية). تفرض المنظومات الدالة تنظيما رقميا على ما نختبره غالبا كتدفق ديناميكي لا فواصل فيه. إن اعتبار أي شيء إشارة يعني تحويله إلى متتابع متمايز... حيث تتضمن الإشارات الرقمية الوحدات المتمايزة، كالكلمات والأرقام الكاملة، وهي تستند إلى تصنيف المدلول." [1]

إن الأنساق اللسانية المكتوبة/ اللغة، والصور المصاحبة والوسائط لها دور في تكثيف وتبليغ، وتحقيق التواصل والتفاعل بين البعد اللغوي والرموز المؤثثة للصورة. فالنص الرقمي نسق تفاعلي مركب متشابك يجمع بين اللغوي والأيقوني، أين تتلاقى العلامات اللغوية بالعلامات غير اللغوية بما يجعلها نسقا سيميائيا دالا قابل للقراءة والتأويل.

[1] - تشاندلر، دانيال: أسس السيميائية، ص ص 99- 100.

الفصل الأول:

إشكاليات النص التفاعلي العربي

تقديم:

كان لظهور النص التفاعلي الرقمي وقعٌ خاصٌ على الساحتين الأدبية والنقدية بفعل تحول الإبداع والكتابة بعد تطور التكنولوجيات الحديثة واتساع دائرة مواقع التواصل إلى مجال تشاركي وتفاعل ثقافي حيث تغيرت كل المفاهيم والتصورات التي تناولت مسائل متعددة في حقل الأدب، انطلاقا من مفهوم الأدب في حد ذاته من الورقية إلى الرقمية التفاعلية، وبهذا أيضا أُعلنت عن عدة إشكاليات رافقت كل هذا الزخم الأدبي في علاقاته مع الفنون الأخرى فمناقشتها متصلة بفلسفة الكتابة، ومدى وعي وكفاءة المؤلف بالتطبيقات التكنولوجية الرقمية المفتوحة للغايات الأدبية، ومادية الدعامة بوصفها مكونا نصيا فاعلا في امتدادات جديدة لإنتاجية المعنى، ومضارعة آليات التلقي من خلال تكييف طرائق قراءة حديثة قد تساهم ضمن المراتب المقصدية والاستراتيجيات التواصلية في استحداث عملية التأويل ومبادئه. فتعلن الإشكاليات عن ميلاد هذا الجنس الجديد وفق تصورات غير نمطية كالمعهودة، انطلاقا من اللغة وتحول شكل الكتابة ما يُلزم،على نحو ما، تغيير العادات القرائية.

يبدو أنّ هذا الصنع النصي أبقى على بوابات الرفض والقبول مفتوحة على مصراعيها لحد اليوم، بالرغم بأنه ليس هناك عملا إبداعيا منفصلا عن واقعه لا يعبر عن ظرفه المكاني والزماني، فهو ليس شيئا مستقلا بذاته. إنه "منهج متعدد المسارات على النص الأدبي، أن يشق طريقه عبر الزمن نحو مسارات أخرى مجهولة تقود إلى مسارات جديدة تعبر عن الشروط المكانية والزمانية للمستقبل. وهذا ما يفسر عملية التجديد والخلق المغاير للنصوص الأدبية الإبداعية التي تتزواج مع بعض لتنجب كائنات إبداعية جديدة"[1].

[1] -صاحب الربيعي: تقنيات وآليات الإبداع الأدبي، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، 2011م، ص52.

إن النص التفاعلي إذن، جنس أدبي ما بعد حداثي جديد طرحته الشابكة، وأوجدته التكنولوجيا بتطوراتها المتلاحقة على جميع المستويات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.. الخ، ومعلوم أن كل جديد يقابل بثورة ولكن يبقى الاستشراف والتنظير هو المعيارية في الحكم على هذا الشكل أو الجنس الأدبي الجديد.

ففي مقالة بعنوان (التفاعلي والترابطي والرقمي والواقعي الرقمي) للباحث **محمد سناجلة** رائد الأدب التفاعلي، وقد نشرها موقع (دروب) الإلكتروني، في ردٍّ منه على الثورة ضد هذا النوع من النصوص، يقول" وصَلنا في الأثر "أن الإنسان عدو ما يجهل" وأن كل جديد غريب مستهدف، وأن كل مشروع إبداعي جديد لا بد وأن يتعرض للرفض والاستنكار والهجوم العاتي في بداياته خصوصا من قبل أولئك الذين ترسخت بهم العادة على التقليد والإتباع والنسج على منوال سابق. ويحدثنا التاريخ عن مشاريع إبداعية كبرى، أحدث كل واحد منها ثورة في عالم الفكرة والأدب، ويحدثنا هذا التاريخ أيضا عن أولئك (النقاد والمثقفين) الذين حاولوا التصدي لهذه المشاريع الإبداعية الكبرى في بداياتها، فلم يفعلوا سوى أن جعلوا من أنفسهم أضحوكة وسخرية للأجيال اللاحقة وعلى مر الزمن."[1]

لابد قبلاً من وقوفنا عند حد هذه الإشكاليات من جهة، والسجالات المرفوعة بين مؤيد ورافض لهذا النص الأدبي سواء من المبدعين فيه أو النقاد المتخصصين في الأدب عامة ومبررات كل فريق منهم، مع إمكانية إدماج طرف ثالث لهذه الثلة هو القارئ العادي، فنقرّب له الأمر ونقول: ماذا لو قرأت نصا مكتوبا أمامك مهما كان نوعه الأدبي (قصيدة، قصة، رواية، مسرحية) بشكل جديد، وصيغة مستحدثة، وبطرق غير التقليدية؟ لو قرأته بوسيط

[1] -محمد سناجلة: عن التفاعلي والترابطي والرقمي والواقعي الرقمي، 12/ 12/ 2005م، ينظر الرابط (17-01-2019م/ 12:30سا):

/https://meo.news

الحاسوب لا الكتاب (الورق) بلغة أيقونية لا نفصل أن تكون بحتة، حولها صور وتستمع إلى موسيقى تتوافق مع طبيعة النص من شجن أو سعادة حسب الحالة النفسية الباثة لك. إنك ستجدُ في هذا النص استخدامات الميديا الجديدة من تقنيات الإخراج السينمائية، والتصوير العالي الجودة، والخدع السينمائية وغير ذلك، ومن الممكن جدا أن تكون مشاركا أيضا في إعادة سرد أحداث النص، فتكون بذلك قارئا مبحرا ،وتكون أيضا مؤلفا مشاركا نظرا لما يريده المبدع منك بتصويره (محاكاته)، وتتمكن من ملكة التخييل.

لعل هذه الإضافات والتطورات التي فتحت آفاقا أمام هذا المنجز الأدبي الجديد، ساهمت في اتساع رؤى القارئ والوصول بالذائقة إلى آفاق تتماشى والروعة والإبهار والسموق بالنص التفاعلي؛ فبالطبع أن الصورة تفعِّلُ خاصية تراسل الحواس بتركيزها على أكثر من حاسة والموسيقى كذلك؛ فتنتجُ هذه العناصر عنصر التخييل الذي يضفي الصورة الذهنية المباشرة في ذهن القارئ بالإضافة إلى الصور الجزئية والصور الكلية التي تنتجها النصوص التفاعلية من خلال البلاغة، والتركيز البصري والعقلي واستخدام الوسيط الالكتروني كعلامة دالة تصل بين العلامات بعضها ببعض. نقول أن كل تلك الخصائص التي زخر بها الأدب تؤثر في النقد وتفتح له مجالات جديدة للتحليل والتأويل كما فتحت للأدب حيوية الإبداع والتفاعل مع هذه العوالم الحديثة. ومن شأن هذا فتح صراعات أمام محاولات تثبيت هذا النوع من النصوص كأدب واقعي افتراضي جديد، وتقبله من زاوية فكرة مزج خواص التقانة مع الإبداع الأدبي، ليصل إلى إشكاليات تستهدف جوانبه المتعددة على مستوى الإبداع والنقد والقراءة جراء وقع التغيير وتلك النقلة في وجهة السؤال النقدي حول طبيعة هذا النص وقضاياه البنيوية والجمالية وعلاقته بالحقول المعرفية الأخرى. وهي الفكرة التي ربّما لن تتوازى في الكفة نفسها مع النص الورقي حتى مع شدة الولوع بما حققته ولازالت تحققه الثورة الإنفوميدية؛ إنها الرؤية التي يكشف عنها **عباس مشتاق معن**، حول هذا العصر

الإنفوميدي في كتابه **مالا يؤديه الحرف**، قائلا: "... نحن نعيش عصر الأنفوميديا/ الوسائط المعلوماتية –بامتياز– ومن الطبيعي أن ننتقل إلى ذلك العصر بكل حمولاته الثقافية والمعرفية والعلمية والأدبية، وهذا لا يعني كما يرى بعض المثقفين أن هذه الانتقالة ستعطل السابق، أي الكتاب الورقي، وتنسخه نسخا تفصيليا، بل هي انتقاله تشير إلى حلول تطور ثقافي ومعرفي عام يتحتم علينا دخوله، لكن السابق سيستمر بوجوده مادام التفاوت حاضرا في الطاقات والقابليات، وقبل ذلك كله، التفاوت بالأذواق والاختيارات..."[1] وفي ذات السياق، هو تأكيد على تعاقب الحقب الثقافية والمعرفية على صعيد النص، حيث تمهد المعارف السابقة للثقافات الحاضرة، فيتجسد التعايش و الانسجام بالجمع بين مبدأ تأصيل النص ومحاولة استحداثه حتى لا تضيع الهوية، ولا تُلغَ الأنظمة التكنولوجية الحديثة على حساب الأنظمة السابقة الشفاهية والكتابية، بل يحدث ضرب من التناغم بينهما يُبرزه مرة أخرى المبدع* عباس مشتاق معن في قوله[2]: "... الكتابية لم تنسف الشفاهية بل بقيا متعايشين ولا سيما حين تحولت الشفاهية إلى نظام معرفي وفلسفي يقابل النظام الفلسفي والمعرفي الذي أنتجته الكتابية، فاليوم نحن في طور تشكيل نظام معرفي وفلسفي للعصر التكنولوجي وسيتعايش حتما مع الشفاهية والكتابية.."

[1] -معن، عباس مشتاق: ما لا يؤديه الحرف (نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب)، دار الفراهيدي للدراسات والنشر، بغداد، ط1، 2010م، ص16-17.

*نستعمل **المبدع** محل الكاتب، لأن دوره يتعدى الكتابة إلى الإبداع بواسطة الوسيط الالكتروني الحاسوب، الذي يتيح لإمكانات تقانية أخرى غير الكلمة، ويتسخ لممارسات أخرى غير الكتابة. فالنص التفاعلي هو **إبداع** تفاعلي تجاوز النص والإبداع بمعناهما القديم. (يقطين سعيد: من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي لوحة الغلاف (ينظر).)

[2] - معن عباس مشتاق: ما لا يؤديه الحرف، ص17.

أولا: ضرورات تجديد الكتابة، من إشكالية الماهية إلى سؤال الهوية في النص التفاعلي:

1- النص التفاعلي: إشكالية المصطلح والمفهوم:

يلاحق النص التفاعلي إشكالا مصطلحيا منذ شهود الساحة الأدبية الحراك الثقافي النوعي، الذي اتخذ وجهة جديدة في محاكاة التجارب في الكتابة مع ظهور الوسائط التكنولوجية التي أوجدت في الساحة الأدبية إنتاجا من خصائصه أن لابد من خضوعه للوسيط الالكتروني. وبما أن لأي مصطلح موقعه الخاص في التراتبية النظرية؛ إذ كلما تطورت المصطلحات اتخذت دلالات جديدة بناء على المقتضيات والسياقات التي عرفتها وخرجت منها لتسلك نطاق عملية التحول، إلا أنه في غياب التنسيق وتشتت المناهل بين المرجعيات اللغوية الأجنبية، تعقّدت المشكلة الاصطلاحية لدى الباحثين في تبنيهم المصطلح الموحد. حتى أنها وصلت إلى القراء فأثارت فيهم التوتر أمام محاولة فهم مفهوم واضح لمصطلح واحد.

وضمن هذا الوضع الشائك، فإن مشكلة أخرى تُرفع، هي مشكلةُ المفهوم التي يقف بصددها النص التفاعلي؛ إذ شهِدَ بنى لغوية عديدة دالة على الماهية المفهومية ترادفت فيما بينها، مما سهل استبدال أحدها بالآخر دون التقيد بما بينها من فروق. كما ظهرت مصطلحات عربية عديدة لترجمة مصطلحات عديدة أخرى في اللغات الأجنبية لهذا النص الجديد؛ فلا الغرب اتفق على تسمية موحدة، ولا العرب أيضا، وعلى إثر هذا التشابك تعددت المصطلحات الأجنبية، فتعددت الترجمات العربية. إلا أن الأمر الثابت هو ارتكاز أساس التسمية على الوسيط/ الحاسوب في تحديد خصوصية هذا النص، لأنه الأداة الجوهرية التي تُوسم النص بمسميات عدة تحكمها تسمية أشمل وأدق وأنسب هي النص التفاعلي. لذلك

تداخل مصطلح النص التفاعلي مع مصطلحات ذات علاقة بالوسيط التقني تداخلا شائكا بالشكل الذي يتجاهل الفروق الجوهرية اليسيرة بينها، ومن ثمة تعددت مسمياته في التجربة الغربية واختلفت، فيصطلح عليه ج. لاندو **George Landow** بـِ Hypertext، مشيرا إلى أن "صياغته كانت من قبل ت. نيلسون **Theodor H. Nelson** سنة 1960م، يُعدّ نوعا جديدا من التكنولوجيا المعلوماتية.. يقول نيلسون: أقصد به الكتابة غير المتسلسة؛ تتفرعُ وتتيحُ للقارئ حرية الاختيار، فيقرأ بشكل أفضل على شاشة تفاعلية."[1] ويلاحظ فيليب بوتز **Philippe.P** أن هذا المفهوم –النص المتشعب– يلتقي إلى حد ما مع الفكر النظري لجاك دريدا **J.Drida**، حسب ما يلاحظه في نصوص لاندو **Landow**، إذ يُكثر خاصة في كتابه التشتت من استخدام مصطلحات تذكر بأسس مفهوم النص التشعبي، وهي: الشبكة، الصلة، الرابط، والويب. بينما تركز أفكار بارث **R.Barthes** على مفهوم اللاخطية بالخصوص، يُصرُّ دريدا Drida أكثر على قضيتي انفتاح النص والتناص.[2]

كما لا يمكن الجزم بنَسبِ استعمال مصطلحات النص التفاعلي في البيئة العربية بتخصيص مصطلح دون غيره لبيئة ثقافية/ أمريكية، أو أوروبية دون غيرها، إذ تتوزع المصطلحات وتختلف من باحث لآخر، وتتعدد بالشكل الذي يحدث في البيئة الثقافية العربية. وهنا محاولة لرصد مصطلحاته في الجدول الآتي:

Le terme	L'auteur	L'œuvre
Littérature	–Jean Pierre Balpe	Littérature Informatique

[1]-Landow،George، HYPERTEXT،The converge of contemporary critical theory and technology، the Jhons Hopkins University، London، 1992، p.04.

[2] -بوتز، فيليب وآخرون: الأدب الرقمي، ص184. (ينظر).

informatique	-Alain Vuillemin	Littérature informatique: de la poésieélectronique au roman interactifs.
	-Philippe Bootze	La littérature Informatique: une métamorphose de la littérature.
Littérature numérique	-serge Bouchardon	Littérature numérique، le récit interactif.
	-Jean Clement	La littérature au risque du numérique.
	-EvlyneBroudoux	Littérature Numérique: existence d'un champ et communication des œuvres.
	-Sophie Marcotte	L'imaginaire littérature du numérique.
Litrary Machines	-Ted H. Nelson	Literary Machines
Hypertext	-George Landow -Pierre Lèvy	Hypertext L'hypertexte، une nouvelle étape dans la vie du langage.

	-Jean Clement	L'hypertexte de fonction: naissance d'un nouveau genre?
	-Sophie Marcotte	L'hypertexte. George Landow et la theorie de l'hypertexte.

جدول01: مصطلح النص التفاعلي عند بعض الرواد الغرب

وعندما صار المصطلح مفتاحا مفهوميا، فقد صار السعي للإمساك بمفهوم واحد لهذا النص مرتهنا بضبط مصطلح واحد له، لأن الاختلاف في المفاهيم يعود إلى عدم التأطير التام للمصطلح، وهذا الأمر أذكى لهيب المواجهة الاصطلاحية في التجربة العربية نتيجة تبني آليات تضطلع بإنتاج مصطلحاته، فكانت له مسميات اختلفت عند الدارسين به كالآتي:

المصطلح	اسم المترجم/ الباحث
الأدب الرقمي Littérature Numérique	1-زهور كرام 2-لبيبة خمار
النص المترابطL'hypertexte	1-زهور كرام 2-عبد القادر فهيم شيباني 3-سعيد يقطين 4-سعيد بنكراد
النص المتشعب L'hypertexte	1-عبير سلامة 2-محمد أسليم

	3-عز الدين إسماعيل 4-سعيد بنكراد
النص المتفرع*/ النص المفرع	1-حسام الخطيب 2-علي حرب
النص الفائق	1-نبيل علي 2-علي حرب 3-محمد سناجلة
النص المتعالق	1-ميجان الرويلي، سعد البازغي
أدب التقنية	1-أحمد إبراهيم ملحم

جدول 02: مسميات مصطلح الأدب التفاعلي عند بعض الباحثين العرب.

ثم مع شيوع استعمالات مصطلحات النص التفاعلي، والاستخدام النقدي لها للدلالة على الإبداع الأدبي المبني على التطبيقات التكنولوجية، فقد تنوعت مفاهيمه بمعطياته التقنية رغم اجتهاد الدارسين والباحثين في محاولة ضبط مفهوم واحد له. لذلك، فقد عرّفه عمر زرفاوي تحت مسمى الأدب التفاعلي بأنه: "جنسٌ أدبي جديد تخلّق في رحم التقنية، قوامه التفاعل و الترابط، يستثمر إمكانات التكنولوجيا الحديثة، و يشتغل على تقنية النص المترابط Hypertexte يوظف مختلف أشكال الوسائط المتعددة Hypermedia ويجمع بين الأدبية والإلكترونية."[1]

[1]-زرفاوي، عمر: الكتابة الزرقاء،دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة-الإمارات العربية المتحدة، د.ط، 2013م، ص194.

***النص المتفرع:** التقنية المرافقة لظهور الحاسوب، ترتكز إلى تحويل كل ما يغذي الحاسوب إلى أرقام وذلك من خلال عدة أساليب هي: 1- التشفير codification. 2- التبسيط simplifiction. 3- التوصيف بدلالة الملامح features has specification. 4- الصياغة الرسمية "الصورية" formalism. (عادل نذير: عصر الوسيط، أبجدية الأيقونة، ص55.

أما الوجه الآخر لتسميته النص الرقمي تأتي لاعتبارات صفة الرقمية في انبناء النص لأنه نص"متعدد الوسائط (صوت، صورة، ونص) يخضع لعلاقات تفاعلية مباشرة وغير مباشرة؛ بمعنى أن المبدع يدخل في علاقات تفاعلية حميمة مع المتلقي الرقمي أو الالكتروني، أو الميديولجي* أو الوسائطي أو الحاسوبي، بتبادل الملاحظات والانتقادات والتعليقات المختلفة. وقد يكون هذا التفاعل مباشرا على صفحة النص بحضور الكاتب والمتلقي، وقد يكون غير مباشر بحضور أحد الطرفين."[1]

ويأخذ النص فعل الرقمنة بصيغتين:

الرقمنة بصيغة نص،

والرقمنة بصيغة الصورة.

"فأما الصيغة الأولى فيمكن رقمنة النص فيها بطريقتين: في الأولى يتم ترميز حروف النص بمنح قيمة رقمية لكل حرف.. وأما الصيغة الثانية يتم فيها ترميز صورة ببيكسلات، أي بتحويل الصفحة إلى مجموعة من النقاط الصغيرة جدا يمكن عرضها على الشاشة، وبذلك تأتي نسخة الصفحة مطابقة للأصل، إذ يتم تصوريها رقميا، فيُحفظ تصميمها الأصلي."[2] ولهذا، فالنص الرقمي نوعان: "النوع الأول: النص الرقمي ذو النسق السلبي، وهو النص المغلق الذي لا يستفيد من تقنيات الثورة الرقمية التي وفرتها التقنيات الرقمية المختلفة مثل تقنية النص المتفرع الهايبرتكست Hypertext، أو المالتي ميديا Multimédia المختلفة من

*الميديولوجيا: عبارة عن نظرية علمية تجمع بين الثقافة والتقنية. وتحيل الكلمة على علم الوسائط.

[1] -حمداوي، جميل: المقاربة الميديولوجية، نحو مشروع نقدي عربي جديد في دراسة الأدب الرقمي، المغرب، ط01، 2017م، ص07.

[2] -بوتز، فيليب وآخرون: الأدب الرقمي، ص ص 11،12.

مؤثرات صوتية وبصرية وغيرها... النوع الثاني: النص الرقمي ذو النسق الإيجابي، وهو ذلك النص الذي ينشر نشرا رقميا، ويستخدم التقنيات التي أتاحتها الثورة المعلوماتية والرقمية من استخدام النص المتفرع والهايبرتكست، والمؤثرات الصوتية والبصرية الأخرى، وفن الأنيميشنز والجرافيك، وغيرها من المؤثرات التي أتاحتها الثورة الرقمية."[1]

نتبينُ أيضا في استخدام هذا النص شاشة الحاسوب اعتمادهِ على خصائص النص المتفرع Hypertext، ويتضحُ عند سعيد يقطين عن مايكروسوفت انكارتا Microsof Encarta بأنه مصطلح حاسوبي، ونظام لتخزين صيغ مختلفة من المعلومات، كالصور والنصوص وغير ذلك من ملفات الكمبيوتر بحيث يسمح بالوصول إلى النصوص والصور والأصوات وغيرها من المعلومات المرتبطة بذلك النص (الملف) مباشرة. ويربط هذا النظام النص الواحد مع الأنواع المختلفة من النصوص، التي تتداخل مع بعضها لتؤلف نصا واحدا يفضي بعضه إلى بعض عبر الوصلات الالكترونية التي يتضمنها.[2]

ويظهر النص الشبكي Cybertexte مصطلحا فرعيا يشكل مع باقي المصطحات أنواعا من النصوص التفاعلية، ينفتحُ مفهومه على " النظام الآلي للنص، ويحتاج النص إلى مجهود غير بسيط من القارئ المستخدم ليسمح له بالنفاذ إليه والدخول إلى فضاءاته، وإن

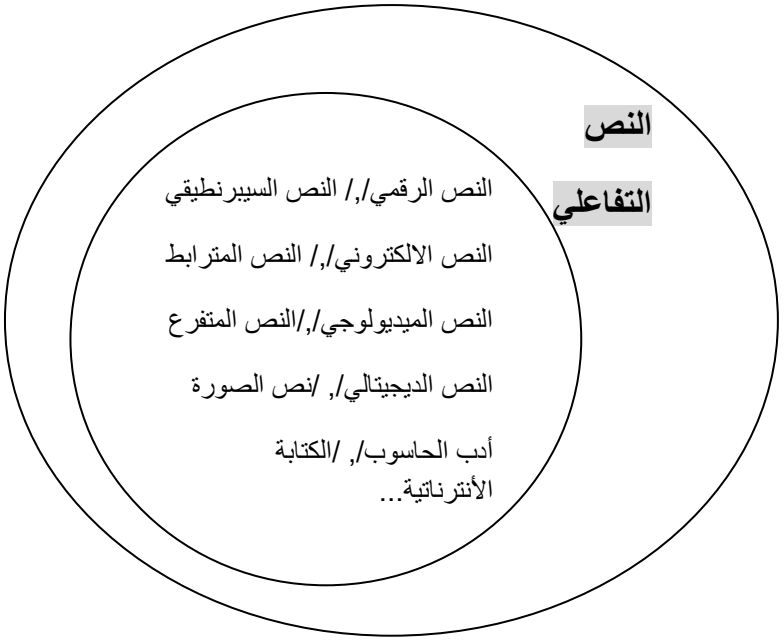
[1] - فليح الباوي، إياد إبراهيم وعباس الشمري، حافظ محمد: الأدب التفاعلي الرقمي –الولادة وتغير الوسيط، دار الكتب والوثائق، بغداد، 2011م، ص20. نقلا عن: حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع،وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط02، 2011م.

[2] -البريكي، فاطمة: الرواية التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية، يُنظر الرابط (23-08-2019م/ 16:45سا):

https://middle-east-online.com/

الفرق بين النصوص الخطية وغير الخطية مهم جدا في تعريف النص الشبكي بوصفه نصا مختلفا."[1]

لن نحتفظ في هذا البحث بمصطلح واحد، إذ كل مصطلح سيكون دالا على حامل ومحمول في سياقه الخاص، فكل مسميات النص التفاعلي جامعة لتصور واحد في احتضانها الثقافة الرقمية والتكنولوجية شكلا ومضمونا. وإن كان مصطلح النص التفاعلي حاضرا بقوة، فلأنه جامع ومختزل لها بتركيزه على خاصية التفاعل والتبادل المتعلق بنظام الكتروني بإكسابه الأدب البعد التفاعلي لاستراتيجيات التلقي والاستجابة الرقمية التي يتفاعل معها القارئ. وسيتضح من الشكل أسفله أن مصطلح النص التفاعلي أعم وأشمل؛ حيث أن كل نص رقمي هو نص تفاعلي، وليس كل نص تفاعلي هو نص رقمي، فالنص التفاعلي هو النص الذي يحقق أهم شروط التفاعلية بتوحيده بين الأدبية والتكنولوجية.



المخطط 03:النص التفاعلي.

[1]-البريكي، فاطمة: مخل إلى الأدب التفاعلي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط01، 2006م، ص30.

1-1- التفاعلية: بين الوظيفة والقصد

يكمن معنى **التفاعلية** في التبادل والتشارك بين طرفين تفيد في المعاجم العربية "**تأثير شيئين كل منهما في الآخر، أي المشاركة،**"[1]وهي تفيد –Interactivité/ Interaetivity– في القواميس الأجنبية المعنى نفسه. وعموما فكلمة Interactivité "مركبة من كلمتين في أصلها اللاتيني؛ أي من الكلمة السابق(Inter) وتعني بين أو مابين، ومن الكلمة (Activus) تفيد الممارسة في مقابل النظرية."[2]

بينما لِ اللفظة استخدام مختلف في مجالات متعددة، نلاحظ أن مصطلح التفاعلية يأخذ أبعادا شتّى، فلا يعد "مصطلحا أدبيا أو أنترناتيا أو تكنولوجيا وحسب، ولا يجب أن تؤخذ دلالة اللفظ على هذا الوجه فقط؛ بل يجب أن نتعامل معها على أنها نمط الحياة ووسيلة للتعامل مع الأمور المختلفة التي تمر على الفرد بصورة يومية، فمن كان شأنه التفاعل مع كل تفاصيل حياته لابد له أن يتفاعل على نحو لا إرادي مع ما يقدم له من نصوص أدبية أو غيرها."[3]

وتجدر الإشارة إلى التقسيم الثنائي للتفاعل الذي أشار إليه الفرنسيS. Bouchardon:

- تفاعل تقني Interactivité technique: يتعلق بتفاعل الشخص مع الشاشة.

---

[1]- بن هادية، علي وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، معجم مدرسي ألفبائي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر. تونس، ط01، 1979م، ص205.

[2]-زعموم، خالد وبومعيزة، سعيد: التفاعلية في الإذاعة وأشكالها ووسائلها، سلسة بحوث ودراسات إذاعية، تونس، 2006م، ص66.

[3]-البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، د.ط، 2000م، ط66.

- تفاعل بشري L"interactivite humaine: يتعلق بتفاعل الأشخاص بعضهم البعض عبْر التقنية.[1]

لقد باتت التفاعلية مطلبا مهما في الحياة الأدبية الجديدة التي ينتج فيها الأدب مع التكنولوجيا. فالإبداع التفاعلي في أبسط تعريفاته هو[2]: "مجموع الإبداعات التي تولدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن لوجوده قبل ذلك أو تطورت في أشكال قديمة لكنها اتخذت مع الحاسوب صورا جديدة من الإنتاج والتلقي". يكتسب هذا النوع من الكتابة الأدبية صفة التفاعلية بناء على الفضاء الذي يمنحه للمتلقي وقدرته على التعامل مع النص بأي صورة من صور التفاعل؛ إذ أن "القارئ مدعو إلى تجديد تغير أدواته القرائية لأن فهم النص وتأويله يعتمد على إدراك العالم الذي يحيل عليه النص،"[3]ومن ثم افتراض امتلاك القارئ الإمكانيات الثقافية نفسها تمنحُ المتلقي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي، بحيث تمكنه من الانفتاح على النص وفقا لمبدأ **الإبحار Navigation** الذي غيّر مسمى المتلقي إلى المبحر المتفاعل، وهو الفعل –الإبحار– الذي يجعله "منفتحا على قراءات مختلفة كلما تواصل مع النص وغير طريقة القراءة، ومارس حريته في أن يدخل عالم النص من بدايات مختلفة عن قراءاته السابقة لنفس النص باعتباره مؤلفا مشاركا في عملية تحقيق النص،بمنحه شرعية الشراكة في التأليف لما تستدعيه طبيعة النص التخيلي الرقمي...[4]؛ فمن شروط تحقق مصطلح التفاعلي اشتراك المتلقي في بناء النص والإسهام فيه بتوفر ركن

[1]-S. Bouchardon: Le récit littéraire interactif، narrativité et interactivité، p238.

[2]- يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب - الدار البيضاء،2004م، ص109.

[3]- كدو، فاطمة: أدب. com، مقاربة للدرس الأدبي الرقمي بالجامعة، منشورات دار الأمان، الرباط–المغرب، د.ط، ص71.

[4]- كرام، زهور: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، منشورات دار الأمان، الرباط -المغرب، ط2، ص39.

أساسي هو القراءة والتأويل، يتحقق بارتباطه بعملية الإبحار على شبكة الانترنت، ومن دونه لا يُحقق النص خصوصية التفاعل. تتمثل تلك الخصوصية في "العمليات التي يقوم بها المستعمل وهو ينتقل بين الروابط لتشكيل النص بالطريقة التي تفيده. وهو بذلك يتجاوز القراءة الخطية التي يقوم بها قارئ الكتاب المطبوع. ولقد ظهرت أعمال أدبية،الرواية مثلا، أو فنية (الألعاب، أو الدراما..) تقوم على الترابط بين مختلف مكوناتها، وهي تنهض على أساس التفاعل."[1]

1-2- اللاخطية/ غير السطريNon-linear:

يلحق بالنص التفاعلي مصطلح أساسي يعبر عن نسقه، وهو صفة اللاخطية،" ومن خلال الاستعمال تبدو كلمة سطري هي الأقرب إلى المراد، وهي أفضل من كلمة خطي لأن هذه الأخيرة ومشتقاتها تُستعمل لتمييز ما هو مكتوب باليد مما هو مكتوب بالآلة (المطبوع)[..] عكسه غير السطريnon- linear."[2] إنه مبدأ يعتمده النص التفاعلي في بنائه بوصفه "تقنية مميزة للنص المتفرع، تُبنى على أساس نتائج المداخلات النصية التي يراد فيها استقطاب المتلقي، والتفاعل معه."[3]

ويتشكل مفهوم اللاخطية مع اتساع النص ليشمل الكلمة والصورة (الثابتة والمتحركة)، وفي هذه الحالة لا يجب الالتزام بترتيب ثابت ومتحرك أثناء قراءته، فتتاحُ له إمكانية التنقل من فكرة إلى أخرى دون الاضطرار إلى الخضوع لترتيب ورود الأفكار وقراءتها متسلسلة بالتسطير المُسبق للمؤلف.

---

[1] -يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط، ص259.

[2] -الخطيب، حسام: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع Hypertext، ص123.

[3]-نذير، عادل: عصر الوسيط، أبجدية الأيقونةدراسة في الادب التفاعلي – الرقمي،كتاب ناشرون، بيروت- لبنان، ط01، 2010م، ص 63.

1-3- التناص: بين الترابط النصي والنص المترابط:

التناص أو التعالق النصي Intertextualité، مصطلح نقدي يقصد به وجود تشابه بين نص ونص آخر أو بين عدة نصوص أخرى. اتضح مفهومه مع البلغارية جوليا كريستيفا في أنه تداخل النصوص في النص الجديد باعتبار النصوص تتضمن محورين:

الأول: أفقي يربط بين مؤلف النص وقارئه،

والثاني: عمودي يربط بين النص والنصوص الأخرى.[1]

والتناص ظاهرة نصية في أي نص كيفما كان جنسه يتحدد بعلاقات التلميح والإيماء، إذ "النص.. مساحة متعددة الأبعاد تختلط فيها عدة كتابات وتتواجه، ليس أي منها مبتكرا. النص نسيج من الاقتباسات.. لا يستطيع الكاتب سوى تقليد إيماءة سابقة، وليست أبدا مبتكرة. وتقتصر مقدرته على خلط الكتابات ومواجهتها مع بعضها، بطريقة لا يركن فيها إلى أي منها"[2]

لقد شهد النص معاني متجددة أدت إلى ظهور مفاهيم جديدة شرّعت بدائل وإبدالات في تحديده وتنظيره على النحو الذي يدل على طبيعته، فنظرا لاعتبارات خصوصيته في علاقته بالفضاء الذي أفرزه فإن ارتباط النص بالوسيط أحدث لبسا في تحديد المقصد بين **الترابط النصي** و**النص المترابط**. ومع تعالق الدلالات، فيجب أخذ ما يتناسب مع السياق الذي تولد

[1] - تشاندلر، دانيال: أسس السيميائية، ص332.

[2]- Barthes،Roland: Image، Music، Text، Essays selected and translated from the French by: Stephen Heath ، London، Fontana، 1977، p.146.

"the text .. space in which a variety of writings. None of them original، blend and clash. The text is a tissue of quotations..the writer can imitate a gesture that always anterior، never original. His only power is to mix writings …"

المفهوم في نطاقه. لأنه وعلى افتراض تبادل الصيغة فإن النصوص تحولت إلى "ذرائع في ذاكرات منتشرة في كل شيء، عن معانٍ جزئية وناقصة تحيل على بعضها البعض في ما يشبه التوالد السرطاني، بتعبير إيكو؛ يتم ذاك ضمن تتابع وتداخل وتشابك لا حد لهما ولا نهاية."[1]

تتحقق فاعلية الترابط المتجسدة على صعيد الصلة بمفهوم النص، نحو نظرية الترابط النصي التي يتحدث عن مفهومها الناقد سعيد يقطين بإنها: "وليد التفاعل النصي وأهم سماته **التفاعل** بين مختلف مكونات النص. لذلك لا غرابة أن نجد التجليات الأساسية التي بمقتضاها يتميز النص المترابط عن غيره من النصوص والتي جاءت متصلة بظهور الحاسوب والشبكة تم الوقوف عليها وعلى العديد منها في التنظيرات التي تحققت في الحقبة مع البنيوية مع مفهوم النص، وبمنأى عن هذا الوسط الجديد، إلى درجة أن لاندوو يرى أن بارث وباختين ودريدا وهم يتحدثون عن النص ومكوناته، كانوا وكأنهم ينظرون لـ الترابط النصي."[2]

لكن، بالانطلاق من **النص** إلى **الترابط** في تحديد مفهوم جديد–**النص المترابط**– ذو المقصد القريب والبعيد عن مفهوم الترابط النصي، فإن القول بهذا المفهوم –النص المترابط– Hypertexte "ليس بغريب على نظرية الأدب إذا ما قاربناه بمفهوم التناص، ولعلّ جيرار جينيت كان سبّاقا للانتباه إلى التقارب التقني بين التناص والنص المترابط. إذ يحيل مفهوم النص المترابط في تصوره إلى كل نص متحدر من نص سابق، عبر تحويل بسيط... أو

[1] -بنكراد، سعيد: وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط2013،01م، ص109.

[2] -يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط، ص156.

عبر تحول غير مباشر."[1] ولأن تحقق النص المترابط يكون من خلال الوسيط المادي، فمعناه ارتباط إنتاج النصوص بالتقنية التي بدورها تحقق التناص وفق تمثل جديد في توليد نصوص تخضع لمادية الإنتاج، فيأخذ النص المترابط عند جيرار جينييت بذلك علاقة خاصة مع التعالي النصي، بأنه كل علاقة جامعة للنص "ب"، وسماه النص المتفرع، بنص آخر سابق هو "أ" وأطلق عليه النص الأصلي *hypotexte، حيث يلقح منه بصورة مغايرة لصورة التعليق. وبعبارة أخرى، هو كل نص تفرع عن نص سابق من خلال صياغة بسيطة في الوقت الذي يكون فيه الثاني هو النص الذي صدر منه الفرع.[2] لأن أي نص وهو يتشكل باعتباره بنية لها ملامحها الخاصة مع بنيات خارجية سابقة أو معاصرة.

بذلك يستطيع قارئ النص المترابط أن يصل إلى النص من أماكن عدة، حيث لا يُلزم بمسار محدد لدخول النص؛ وبالتالي فقد يُفتَحُ أمامه عدد لا محصور من المعاني المحتملة تتيحها نصوص متشابكة ومتعالقة من نصوص أخرى، تفرض عليه حالة تواصلية فعالة، يعرف رولان بارث **Roland Barthes** هذا النص فيسميه بالنص المثالي The idealtext: "في هذا النص المثالي تكون الشبكات متعددة وتتبادل الأدوار دون أن يُحجِّم أي منها الباقي؛ هذا النص هو مجرة من الدوال، وليس بنية من المدلولات؛ ليس هناك بداية وعكسها؛ يُولج من عدد من المداخل دون أن يكون أي منها مدخل رئيسيا؛ وما يبعثه من شفرات (تتكاثر عبر البصر)؛ إنها لا محسومة [..] ويمكن أن تستحوذ على هذا النص بصيغة

[1]-عبد القادر فهيم شيباني: سيميائيات المحكي المترابط –سرديات الهندسة الترابطية: نحو نظرية للرواية الرقمية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن،ط01، 2014م، ص92.

[2]-Gerard Genette: Palimpeste،la littérature au second degré، Paris: Seuil، 1987، p.14.

* **Hypotexte:**texte préliminaire du même auteur ou d'un autre، à partir duquel est dérivé le texte.https://www.universalis.fr/dictionnaire/hypotexte/ (03-10-2019/ 17:53)

النص الأولي: نص تمهيدي للمؤلف نفسه أو لمؤلف آخر ومنه يشتق النص.

الجمع المطلق نُظمٌ للمعنى، ولكن عددها لا يكون أبدا محصورا بما أنها تقاس بلا محدودية اللغة."[1]

2- سؤال الهوية في النص التفاعلي العربي:

قد يتداخل مفهوم الهوية* Identity مع مفهوم الماهية، وقد ينتسب المفهومان لاشتقاق لغوي من الجذر نفسه "هو"، لكن تتحدد دلالة كل منهما بشكل مختلف عن الأخرى؛ فالهوية تعرف الشيء بمعرفات متعددة من حيث الانتماءات الخارجية، وتورد جوابا انتمائيا إزاء السؤال: من هو؟. في المقابل،**الماهية**** **Essence**، يأتي تركيزها على الشيء من حيث كينونته الوجودية بتلك الخصائص التي نشأ من جوهرها أصلا، أيّا كانت معرِّفات هويته.

إن ماهية الشيء تدل على أن "المطلوب من الشيء تصور ذات الشيء فقط، لا معرفة وجوده ولا معرفة شيء آخر سوى ذاته، لا مقداره ولا زمانه ولا مكانه. وذلك مثل قولنا ما؟ وما هو؟ فإنّ متى قلنا ما الشيء أو ما هو الشيء، فإنما نطلب بهذا الحرف تصور ذات الشيء لا غير... ومسألتنا –ما هو الشيء– إذا طلب منا معرفة ذات الشيء، فإنما يصلح

---

[1]- Barthes، Roland: S/Z، Paris،Seuil، 1973، p. 05.

without any one of them being able ، the networks are many and interact،--"In this ideal text not a structure of signified ... based as is ،to surpass the rest; this text is a galaxy of signifiers on the infinity language."

*الهُويَّة (بضم الهاء): النطق الصحيح لكلمة هوية هو بضم الهاء وليس بفتحها، فتلفظُ (هُويَّةٌ) وليس (هَوية).

**الماهية: كل سؤال عن ما هو الشيء تكون الإجابة عنه بماهية الشيء، وتنسب لفظة الماهية إلى ما، والأصل المائية، قلبت الهمزة هاء لئلا يشتبه بالمصدر المأخوذ من لفظ ما، ونعني بماهية الشيء ، ما به الشيء هو هو، ومادامت ماهية الشيء هي هي، فهي لا موجودة ولا معدومة، ولا كلية ولا جزئية. (الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، المجلد الرابع، طبعة جديدة، مكتبة لبنان، بيروت –لبنان، 1985، ص205.)

أن يكون بعد المعرفة بوجود الشيء. والدليل على ذلك أنّا لو قلنا فيما لا نراه ولا نعلم وجوده ما ذاك الشيء، وما هو الشيء لكان القول باطلا. وقد يُطلب به فهم معنى الاسم، وذلك قد لا يمتنع أن يكون قبل المعرفة بوجود الشيء."[1]

اتكاء على هذا المعطى، وبالسؤال عن ماهية النص التفاعلي بصيغة: ما هو النص التفاعلي؟ فإن ما يمكن أن يُجاب به هو بشكل خاص جواب يشملُ ذكر المصطلح والمفهوم، ثم تعالقهما الإشكالي، من خال تحديد الخصائص التي تميزه عن غيره من النصوص الأدبية الثابتة فيه دائما، وفي تحديد هذه الخصائص بيان لحقيقة هذا النص التفاعلي.

إن غاية التعرف على ماهية النص التفاعلي صنو لتحديد هويته مقابل أنواع النصوص الأخرى، ففي سؤال الماهية إحالة إلى سؤال الهوية بعناصر عارضة متحققة في تعريفه "ماهيته"، بحيث تتضاءل الفروقات بالتركيز على المشترك بينهما من حيث استثارة ماهية النص التفاعلي لمحددات هويته الانتمائية والمستقبلية. ويُقصدُ بالحديث عن مفهوم الهوية في ذات السياق، انحداره إلى المفاهيم النقدية الجديدة التي تأخذ بالدرس أشكال الإبداع الأدبي بتنوع أجناسها. وأمام النص التفاعلي الذي يزخر بمعطيات الوسائط المعلوماتية، فهو الآخر لم يسلمُ من تِيمة الهُوية أثناء قطعه رحلته الوجودية بأشواط من التطورات، التي من شأنها أن أثارت إشكالية مشروعية وجوده، وكل ما يتعلق بمضامينه وقضاياه.

وفي تحسّس هويته استلزام بتحسّس العصر المَنبعِ لنتاجات الإنفوميديا*Infomedia (الوسائط المعلوماتية) التي يزخر بها النص التفاعلي لفهم تحول السياق البشري وانخراطه

[1] -الفرابي، أبو ناصر: الألفاظ المستعملة في المنطق، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، د.ط، 1988، ص48، 49.

*يمثل ظهور الكمبيوتر (الحاسوب) أهم حدث منفرد في تاريخ التكنولوجيا، فهي المحرك الأساسي Engine لعصر الانفوميديا info- media age، وقد غيرت كل ما وقع تحت تأثيرها. (ينظر: كيلش، فرانك: ثورة الإنفوميديا، تر: حسام الدين زكريا، كتب سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978م، ص21.)

في التصورات الحضارية المعرفية والثقافية، والتعرف على مسالكه التي تتماشى ومتلازمة التطور/ العولمة، المبنية على صبغة الانفتاح القائمة على قانون التغير؛ إذ الهوية حسب ما تمليه الحداثة ليست ثابتة تماما بل متغيرة وفق مبدأ التفاعل –التأثير والتأثر– والتعامل مع مسألة الثقافة، "فكلما ارتفع معدل الثقافة، ارتفع الوعي بأهمية التطور، وكلما انخفض معدل الثقافة، انخفض معدل الوعي بالتطور،"[1] فإذا كانت الهوية "سؤالا متعدد الأبعاد، سؤالا موجها إلى التراث بجميع مجالاته، وسؤالا موجها إلى الحداثة نفسها بكل معطياتها وطموحاتها..، "[2] نقول إن الهدف من مقاربة إشكاليات النص التفاعلي، وطرحه في الساحة العربية بين مفارقة القبول والرفض إنما يأتي استدراجا لسؤال الهوية ورهان المستقبل على مستوى الإبداع التفاعلي الأدبي وما يصحبه من ضرورة إحداث نقلة نوعية بالخروج من التقوقع في الاستهلاك وفعل الإنتاج، بحيث يواكب الإبداع الأدبي ما تُتيحه متطلبات العصر الرقمي وآلياته باعتماده وسيط الحاسوب ووصله بالفضاء الشبكي أداة للتفاعل بين أقطاب العملية الإبداعية، ومن هنا ينفتح النص على طرق جديدة في الكتابة، من شأنها أن توضح قبول التوجه نحو الغير والإقدام على كتابة رقمية تتحقق شيئا فشيئا داخل الكتابة العربية التقليدية، فتكون قد مارست التغيير بخلق جنس جديد.

إذا صح لنا أن نعد أيا كان تصنيفه جنسا أدبيا في ضوء النظرية الأدبية، ونمطَ كتابة جديد يتلاءم مع مقتضيات عصره، فلا يصح لنا الحديث عن حقبة رقمية في الإنتاج والتلقي دون حضور وعي وإدراك رقمي، ورؤية فكرية وعلمية في انتهاج طرق الكتابة؛ إذ تُشترط هوية رقمية متمرسة في أخذها الحَسَنِ من الغير، واعتزازها بذاتها؛ بتحويل الحاضر ومنح معنى

[1] -معن، عباس مشتاق: ما لا يؤديه الحرف –نحو مشروع تفاعلي عربي إيديولوجي، ص15.

[2]-الجابري، محمد عابد: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان -بيروت، 1991م، ص11.

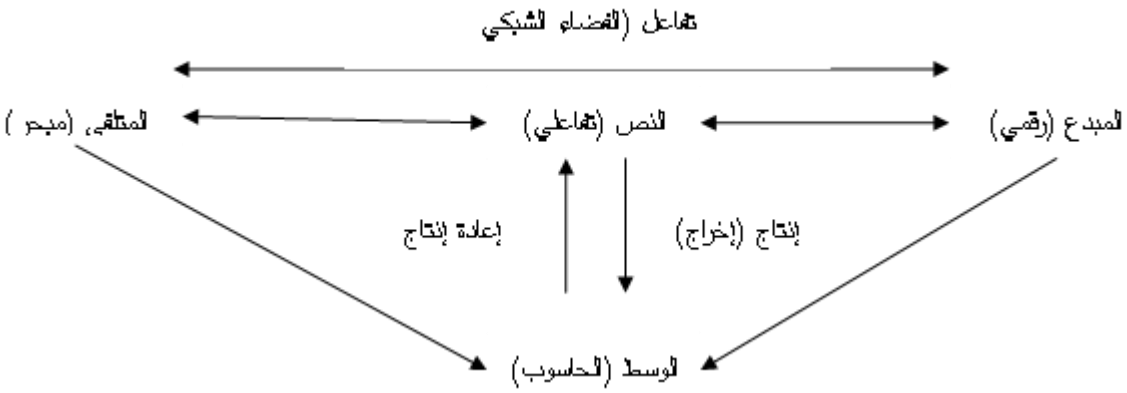
للمستقبل بفتح آفاق الرؤيا، ومعانقة الآخر، "فليس الآخر، مجرد عنصر للحوار، و إنما هو عنصر تكويني من عناصر الذات. وإذا كانت هوية الإنسان في فرديته و كان والإبداع هويته الحقة، فإن هذه الهوية مفتوحة بلا انتهاء."[1] ليس انبهارا ه بقدر ما هو مطلب لخَلق حوار ثقافي يعكس فهمًا صحيحًا لسبق فني إبداعي أدبي بالمعنى الذي يُسلِّم بعمق الانتماء في التباين والاختلاف بين هوية الذات العربية والآخر الغربي.

2-1- النص التفاعلي العربي وآفاق المستقبل:

من مظاهر التبدل التي فرضتها الصيغة الجديدة للنص الرقمي والتحولات على مستوى الكتابة والتأليف والتلقي والقراءة، أنها أحدثتْ قفزة أفرزت توجهات أخرى في النقد، مدارها التساؤل عن مستقبل هذا الجنس الجديد بدءا من رأي **د أحمد ملحم** الصريح حول هذا النص[2]: "من المؤكد أن الأدب التفاعلي خلخلَ الثوابت التي كانت تتألف منها نظرية الأدب من الناحية النقدية، وفرض عليها أن تستوعب وجوده، فغيَّر في مفاهيمها...،" فبعد أن طرح في سياق نشأته المفاهيم والإشكالات والقضايا التي زعزعت عناصر الإبداع الأدبي خصوصا على مستوى الكتابة والقراءة والتلقي، ومستوى الإمكانيات التي قد يشتركُ معها النص الورقي بدرجة من الانتماء، استدعى ذلك حكما لتبني مفاهيم جديدة (سلطة الكتابة، انفتاح النص، سلطة القارئ...) تطرح إشكالا أعمق ينبعُ من نظرية الأدب لحظة انفتاحها على عالم جديد من المعرفة، والثقافة المسايرة للتحولات العامة، بما توفره من إمكانيات هامة للنص والقارئ طرحت دورة جديدة لحياة هذا النص التفاعلي:

[1] -أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت –لبنان- ط1، 2002م، ص286.

[2]- أحمد ملحم، إبراهيم: الرقمنة وتحولات الكتابة، النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديث، إربد -الأردن، ط1، 2015م، ص162.



المخطط04: دورة حياة النص التفاعلي

وجراء الإشكاليات التي يطرحها النص التفاعلي على الساحة الثقافية والأدبية العربية، يظل سؤال الهوية يداهم هذا النوع الجديد من الكتابة من حيث خصوصيته وانتمائه العربي الخالص، فثمة أسئلة تثار حول مستقبل هذا الجنس المستحدث في ظل مداهمته مستقبل نظيره الأدب الورقي رغم التجديد فيه كل مرة.

يتمحور أساسا مستقبل النص التفاعلي في مواجهته لموقفين مختلفين، هما موقفا القبول والرفض. وها هنا بالذات يتجذر موضوع الهوية والاختلاف في البحث عن الخصوصية والتنوع، من خلال جدلية الأنا والآخر. فـ إلى اليوم، لم تفصل الساحة النقدية العربية في هذه القضية، وظلت بين مؤيد لمشروعية تبني الخطاب التفاعلي، ورافض لا يؤمن بأي جدة على مستوى أصناف النتاج الأدبي خارج الصفة المتعارف عليها في تجديد نوعية الجنس الأدبي. وفي هذا الصدد ترصدُ الناقدة زهور كرام أصحاب موقف القبول فتصفهم بالمرحبين، وتنعتُ أصحاب الرفض بالرافضين. يأتي هذا الانقسام للنظر في مستقبل الأدب الرقمي كونه يقدم معايير جمالية جديدة، وخصائص لم تكن متاحة من قبل كخاصية تعدد المبدع، والتأليف

الجماعي للنص الرقمي، وتعدد الروابط التي تؤدي بدورها إلى تعدد النصوص،... كل هذه الخصائص انقلبت إلى ذرائع حطّها اللامؤيدون من النقاد محط الرفض الحاد.

تبرز أول الآراء من خلال ما أدلى به الناقد الأدبي د.سعيد الوكيل في مقاله تحت عنوان "**خرافة اسمها الواقعية الإلكترونية**": "النوايا الطيبة لا تكفي لأن تصنع نوعا أدبيا جديدا! أقول هذا ليكون تعقيبا مبدئيا – لا يخلو من مرارة – على ما دأبت عليه الصحافة العربية (المطبوعة والإلكترونية) في الفترة الأخيرة من مطالعتنا بالتبشير بميلاد أدب عربي جديد وبداية عصر الواقعية الإلكترونية، وبأن بعض أدبائنا اخترع في إبداعه الأدبي تقنية رواية الواقعية الرقمية، بل وصل الأمر إلى حد الإعلان عن الحاجة إلى مدرسة نقدية توائم بين أبجديات النقد التقليدي، وتقنيات الكتابة الرقمية بأدواتها الحديثة، والتي تشكل الكلمة أحد عناصرها فحسب، وهذه كلها لعَمْري أضغاث أحلام[1]."

وفي الموضع الآخر، يظهر رأيٌ معارض أيضا للأديب السوري حسين سليمان في مقالٍ وسمه كالآتي: "**محمد سناجلة والكتابة الرقمية وتغييب مفهوم الأدب**" يقول[2]: "لقد غمرني إحساس حين قرأت عن التجربة منذ حوالي سنتين مرفودا مع أحد المقاطع من الرواية الرقمية التي كتبها الكاتب..، إن هناك قصورا في إدراك ماهية الأدب باعتباره يقوم على الكلمة المكتوبة فقط، إن كانت على الشاشة أم على الورق. فالكلمة المقروءة وفي أضعف حالاتها (المسموعة منها) هي ما يقوم عليها الأدب. الأدب ابن الميثولوجيا، الذي قام بالأصل على الكلمة، وليس على الكلمة والصورة، كما في كتب الأطفال التي تساعد على فهم الكلمة عن طريق استخدام الصورة."

[1]- الوكيل،سعيد: خرافة اسمها الأدب (مقال)، مجلة أخبار الأدب، العدد639، 2005م.

[2] - سليمان، حسين: محمد سناجلة والكتابة الرقمية وتغييب مفهوم الأدب، صحيفة القدس العربي، 21 ديسمبر 2006م.

في حين، نجد من المرحبين الأشداء والمدافعين عن هذا النص، رائده عربيا الروائي **محمد سناجلة**، في محاولة الدفاع عن شرعيته، عندما قام بضرب مثال أدبي ونقدي وتاريخي يشهده التاريخ والنظرية الأدبية، مجتهدٍ في إسقاطه على الأدب الرقمي/ التفاعلي لتمثُّلهم الجدّة في عملية الإبداع وما تحدثه من ثورات كسرت حواجز الرجعية والنمطية، بضربه بالشرح مثاله عن (أبي تمام والآمدي ونفي الآخر)، ليرد فيه على نظرائه من حاولوا الحط بهذا النص الجديد.

لعل ما أثاره النص التفاعلي، أنه فتح المجال لمجموع المبدعين الذين طُمسوا ولم يتمكنوا من إبراز ذواتهم على الساحة الإبداعية؛ فقد أعطى فرصة للمبدعين الحقيقين لنشر نصوصهم، وكسر احتكار الصحف والمجلات في عدم نشر الأصوات الشعرية الجديدة التي توحي بالرجعية وصَرف الإبداع.. هي المسألة التي وقف عندها الناقد المغربي محمد أسليم واصفا هذه الظاهرة بحالة الركود التي يعيشها المشهد الثقافي العربي في عصر الثورة المعلوماتية بالغفوة الإلكترونية، محاولا تقييم الحضور العربي الثقافي على الشبكة، مؤكدا أنه شئنا أم أبينا فإننا نسير في اتجاه التقنية[1]. لكن الناقدة زهور كرام لها موقف محايد إزاء هذه التجربة الأدبية العربية، تعزيه إلى احترام مناخ التأسيس والذي تعني به الشروط الثقافية والعلمية العربية في كل محاولة لإنجاز النص الرقمي في التجربة العربية، وتذهب إلى تساؤلها حول مسايرة النقد له، ذلك أن هذا الأدب الرقمي هو تجل أدبي عير مألوف بالنسبة

[1]- خضير البياتي، ياسر: الأدب الرقمي أدب المستقبل، صحيفة العرب، العدد08، 30 نوفمبر 2016م.

https://alarab.co.uk

.

للتلقي، ولهذا فالتعامل معه في ظل غياب خلق شرط معرفية نقدية واعية قد تخل بمنطق تلقيه، ومن ثمة تدفع نحو رفضه.[1]

ويمكن إجمال الدوافع التي جعلت هذا الانقسام قائما، بتقصي الأسباب التي جرّت إلى هذا الانقسام الثنائي (المؤيدون والرافضون) استنادا إلى الأسباب التي أجملتها الناقدة فاطمة البريكي في كتابها **(مدخل إلى الأدب التفاعلي)** كالآتي:

– إنه يقرُّ بدور كل من المبدع والمتلقي في بناء النص.

– انطوائه على قدر من الحرية في التفاعل مع النصوص الأدبية على نحو يكسر الرتابة في النصوص الأدبية التقليدية.

– يساعد على فتح المجال للابتكار عن طريق التحفيز وشحذ الأذهان، بما يتيحه من إمكانيات غير محدودة، لإبداع غير محدود.

أما عن أسباب رفضه:

- قضاءه على فكرة الملكية وتغييبها، وتثمين فكرة المشاركة في إنتاج النص الأدبي بين المبدع والمتلقي، التي تخرج على الأعراف الإبداعية المتأصلة في جميع الثقافات.[2]

إن موضوع الهوية عندما يكتب على واجهات الاهتمام في الوطن العربي، يتحول إلى سجالات وصراعات تعصبية بما تقتضيه ضرورات التحيز والولاء، ومن هنا يحاول البعض توظيف الهوية في شكل معطى تأويلي يحقق نزاهة أي نص أدبي غير النص التفاعلي، إلا

[1] -زهور كرام: الأدب الرقمي حقيقة أدبية تميز العصر التكنولوجي، جريدة القدس، العدد 6438، 19 فبراير 2010م.

[2] -البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي،ص ص130- 133.

إنه من الطبيعي أن تنشب مثل هذه السجالات الفكرية على صعيد الكتابة الأدبية، كما كانت قديما مع بشار بن برد، أبو تمام.. وغيرهما، مما أثارت الارتياب والتساؤل، لكنها ظلت إلى يومنا إبداعا حداثيا رغم مرور الأزمان عليه. ومفاد الأمر أن الأدب دائما وليد بيئته بالكتابة شكلا ومضمونا. ويمكن إجمالا أن نخلص في الحديث عن النص التفاعلي أنه نص موجود، لكنه في حاجة للبحث عن وجود مبررات تبرهن عن كينونته، وتأهبه لرهان المستقبل القائم في جوهره على سؤال الهوية.

ثانيا: مقولة التجنيس في النص التفاعلي العربي:

1- أنماط النص التفاعلي:

1-1-القصيدة التفاعلية:

تمثل القصيدة التفاعلية مصطلحا يعبر عن مواصفات معينة تكسبها لها صفة التفاعلية، وبإعادة النظر في ماضينا الشعري من منظور جديد وفق البعد التفاعلي في تحقيق التواصل، بالعودة إلى القصيدة العربية القديمة الجاهلية، فقد جسدت جوهر شعرها بالبعد الشفاهي الذي مثل مظهرا من مظاهر التفاعل. كان الشعر يلقى في المجالس العامة والخاصة والأسواق (سوق عكاظ، المجنة، ذي المجاز) أين كان الشاعر يرتجل شعره مشافهة أمام جمع من الجمهور، فكان الشاعر قد يطلب من يجيزه، فيكمل شطرا من بيته، كما قد يشترك شاعران في موضوع قصيدة واحدة، أو يتعارضان في الأبيات. والنابغة الذبياني مثلا، أحد شعراء المعلقات، كان يرتاد سوق عكاظ كل موسم، فتنصب له خيمة حمراء من أدم ليتردد عليه الشعراء ويعرضون عليه قصائدهم. والخنساء أيضا كان لها ظهور مميز في ذلك السوق، فكانت تعرض شعرها وتتجادل مع الشعراء في الشعر بما يناسب المقام...وهو ما يمكن قوله أيضا مع الكتابة: فالتشطير والتخميس والمعارضة والمناقضة سمات دالة على البعد التفاعلي الذي نتحدث عنه.[1]

يجسدُ هذا البعد التفاعلي بين الشاعر المبدع والمتلقي انطلاقا من فعل المشاركة في إدراك جوهر القصيدة الشعرية، واستنتاج خصائصها ومميزاتها الجمالية والتعبيرية. ومع محاولات تجديد القصيدة العربية والارتقاء بها بظهور تجارب لاحقة في العصر الحديث مع

[1] - يقطين، سعيد:من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ص217.

أمثال خليل مطران وتجربته في إحداثه كسرا للنمطية، فكتب الشعر المقطعي. ومثلها مع التجارب التي تجاوزته مع السياب ونازك الملائكة وغيرهم، مع الشعر الحر، وشعر التفعيلة، مرورا إلى تقنية الرسم بالشعر مع محمد بنيس على سبيل المثال في نصه وردة الوقت، حيث عرض له بالتحليل **محمد الصفراني** فرأى بأنه بني بتقنية الرسم بالشعر من أجل ترسيخ فكرة أن الرسم يريد أيضا أن يقول شيئا...فرسم بمفردات نصه ما يظنه المتلقي في النظرة الأولى إغلاقا للطرقات القابعة في وسط الدائرة بالأسطر الشعرية المحيطة...والقصيدة الومضة،... فإن هذا التطوير المفتوح في شكل القصيد ومضمونه.[1]

من ناحية أخرى، قد تعتمد القصيدة الومضة بشكل كلي على "برنامج العروض التفاعلية Macrommrdia Flash الذي يؤسّس لهيكلية جديدة للقصيدة يكون القارئ مشاركا فيها ومتحكما في بنائها عن طريق مفاتيح جهاز الكومبيوتر في محاولة لإيجاد بديل بصري للوزن والقافية، وفي محاكاة وإعادة صياغة للقصيدة التقليدية في صيغة إلكترونية مستحدثة من خلال إدخال تحسينات تكنولوجية تطبَّق على بنية النص الشعري الأصلي"[2]، وفق هيكلة تتداخل فيها الكلمة بالصورة، بالموسيقى، فتشكل بديلا شعريا بصريا، يمكن الاطلاع على عدد من نماذجه من خلال موقع بيتر هاورد **Peter Howard.**

ومن أجل توضيح مبدأ التفاعل بالقدر الكافي، نأتي بما ذهبت إليه عبير سلامة أن "مفردة "التفاعلية" تستخدم عربيا لتقييم النصوص المطبوعة التي تتفاعل مع قارئها، مع

[1] - أحمد ملحم، إبراهيم: الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، عالم الكتب الحديث، إربد- الاردن، ط01، 2013م، ص44.(ينظر)

[2] - البقاعي، مرح: القصيدة الرقمية،الفن: تكنولوجيا الروح، نوفمبر2004، يُنظر الرابط (10-10-2018م/ 10:18سا):

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=26282

اقتصار نمط التفاعل على الانفعال بها غالبا، أو التعليق عليها بصفتها منجزات تامة. وتعارضُ هذا الاستخدام مع مصطلح (Interactive) –المرتبط جذريا بالوسط الإلكتروني– يستدعي مراجعته، أو تحديد نطاقه المقصود على الأقل، حتَّى توصف النصوص وتُقيّم بما تستحق (...) يدعونا هذا للتساؤل عن الشعر العربي، ألا يمثل النص التشعبي ثغرة ممكنة في الحائط الذي يقف الآن بإزائه؟ لماذا تأخر إنتاج شعرنا تشعبيا؟ إذا استثنينا الأسباب من خارج الشعر، مثل قلة النصوص المتخصصة بالعربية، ونقص الإمكانات التقنية لبرامج المؤسسات الأدبية، فلا مفر من الاستناد إلى ملاحظات شخصية، وتخمينات قد تفسر الإحجام عن مقاربة هذا الشكل الشعري"[1].

ومهما يكن، فإن هذا الانتقال من البعد الشفوي/ الإنشاد إلى التشكيل البصري عند الشاعر الحديث، لم يؤد إلى قصائد تفاعلية تقدم عبر الحاسوب، فترقى إلى مستوى الظاهرة،...[2]، لكن مع توالي تطور التجربة الشعرية العربية، واستفادتها مما تقدمه الوسائط المتفاعلة، واستغلال الشاعر عناصرها: الصورة، اللون، الصوت، والحركة.. وحسن استثمارها بما يخدم الإبداع والإنتاج، نأخذ برأي د. سعيد يقطين في إجابته على التساؤل: ما جدوى الحاسوب والفضاء الشبكي في تطوير التجربة الشعرية؟ إن تلك الوسائط المتفاعلة تختزل كل الحقب الشعرية التي قطعها الشعر من اللحظة الشفاهية إلى الكتابية، وما صاحب كل مرحلة من إمكانيات. ففي الوسائط المتفاعلة يمكن المزج بين الشفاهي (الإنشاد) والكتابي

[1]-سلامة، عبير: الشعر التفاعلي، طرق للعرض طرق للوجود، موقع اتحاد كتاب الأنترنت العرب، 6كانون الثاني/ يناير،2006م، ينظر الرابط (10-10-2018م/ 10:40سا):

http://www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=244

[2] - نفسه: ص45.

(التشكيل البصري) وكل ما يتصل بهما من إمكانيات صوتية وموسيقية وصورية، كما أن التعامل مع الفضاء الشبكي يساعد على التلقي بغض النظر عن مكان الشاعر.[1]

وتبعا لذلك، نشهد ظاهرة المحاكاة لأسواق الشعر العربي القديم بصبغة افتراضية حديثة، حيث تجذب حسابات تم إنشاؤها في إحدى مواقع التواصل الاجتماعي (تويتر) Twitterحديثا –تابعة لجهة واحدة– تحمل أسماء كبار شعراء الجاهلية مثل النابغة الذبياني وامرئ القيس، تفاعلا لافتا من قبل المغردين العرب، لاسيما في السعودية، إذ تقوم السعودية بإحياء ذكرى ذلك السوق الذي ذاع صيته آنذاك، بإقامة فعاليات تحاكي ما كان يشهده في فترة ازدهاره، مستعينة بموقع تويتر لسِعة استخدامه لدى السعوديين، فكانت هذه إحدى الأفكار للترويج لسوق عكاظ لإحداث التفاعل مع التظاهرة.[2]

[1] - يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ص225.

[2] - عمالقة الشعر الجاهلي يلفتون الأنظار في سوق عكاظ، يونيو، 28/ 2018. على الرابط (10-10-2018م/ 13:12سا):

https://www.eremnews.com/culture/1391350

صورة: الاستعانة بموقع تويتر للترويج لسوق عكاظ كل عام من خلال إنشاء حسابات بأسماء شعراء الجاهلية.[1]

لابد من التأكيد أن النسق الحامل لهذا الجنس الأدبي الالكتروني الرقمي التفاعلي الجديد هو النسق الإيجابي، بما يتيحه من إمكانيات تشجع الشعراء المبدعين على شحذ خيالاتهم واطلاق أعنتها لاستثمار كل معطيات هذا النص وإمكانياته، وبما نراه كامنا في كل الأبعاد المتصلة بالخطاب الشعري: "الصوت (اللفظ، الإنشاد،)، الإيقاع (الموسيقى)، الصورة (اللفظية، معمار القصيدة)، الدلالة الخفية (المعنى الباطن والممكن إدراكه)"[2].

تعتمد القصيدة التفاعلية على التقانة الرقمية من حيث تصميم الأيقونات، وآلية التعامل معها، وتتطلب أن يتم تلقيها عبر جهاز الحاسوب؛ إذ تسمح لنفسها بالحضور الحي المتفاعل. وقد ميزت الأستاذة فاطمة البحراني بين مصطلحات ثلاثة لهذا النوع من القصيدة هي:[3]

-القصيدة التفاعلية ومقابلها الغربي Hyperpoem or Intractivepoem.

-القصيدة الرقمية ومقابلها الغربي Digital Poem.

-القصيدة الالكترونية ومقابلها الغربي ElectronicPoem.

[1] -مقتبس من الموقع التواصلي Twiter، على الرابط (15-01-2019م/ 11:37سا):

https://twitter.com/Imrualqaisa; https://twitter.com/AlNabighaa

[2] - يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط، ص224.

[3] - البحراني، فاطمة : القصيدة التفاعلية وفروقاتها عن الرقمية والالكترونية، مراجعات في تثبيت المنجز العربي، مجلة الآطام، النص التفاعلي (2)، نادي المدينة المنورة الأدبي، ع34، أبريل 20019م، ص25، (بتصرف).

تنضوي هذه المصطلحات تحت مسمى الشعر الرقمي أو الشعر الالكتروني؛ أما الأول القصيدة التفاعلية يشيرُ إلى نص مقدم في ضوء شاشة الحاسوب يثير المتلقي ويشده للمشاركة دون شروط أخرى. أما الثاني 'القصيدة الرقمية' فذلك باعتبار ما يعتمده الوسيط من تقنية في إخراج النص على أساس نظام العد الثنائي (1/0). أمَّا الثالث القصيدة الالكترونية؛ فإن سبب التسمية يعود إلى طبيعة الوسيط الحامل لها إذ أصبح يقدم عبر الوسيط الالكتروني.[1] والملاحظ أن هذه الثلاثية تشترك في طبيعة الوسيط الناقل لهذا النوع من النص الشعري عبر الشاشة الزرقاء، معتمدة على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيدة من الوسائط الالكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، تتنوع في أسلوب عرضها وتقديمها للمتلقي/ المستخدم.

توجد مفاهيم عديدة للقصيدة الرقمية التفاعلية التي توقف عندها المهتمين بهذا النمط الجديد من الكتابة الشعرية، غير أنه توجد بعض التعريفات تحمل خصوصية الدقة والوضوح في عرض المفهوم؛ فيعرف عبد النور إدريس مصطلح القصيدة التفاعلية هو أحد المصطلحات المستخدمة للتعبير عن النص الشعري الذي يقدم عبر الوسيط الالكتروني، وقد عرفها لويس غلايزر **Losspequenoglazier** بأنها تلك القصيدة التي لا يمكن تقديمها على الورق[2]. كما قامت بتعريفها الناقدة فاطمة البريكي[3]"بأنها ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا في الوسيط الالكتروني، معتمدا على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيدا من الوسائط الالكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية،

[1]- نذير، عادل: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة، دراسة في الادب التفاعلي – الرقمي، ص99.

[2]- عبد النور، إدريس: الثقافة الرقمية (من تجليات الفجوة الرقمية إلى الادبية الالكترونية)، دفاتر الاختلاف، المغرب، ط01، 2011م، ص81.

[3]-البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2006،01م، ص77.

تتنوع في أسلوب عرضها وطريقة تقديمها للمتلقي/ المستخدم،الذي لا يستطيع أن يجدها إلا من خلال الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونيا، ويتفاعل معها، ويضيف إليها، ويكون عنصرا مشاركا فيها".

وباختصار، فإن القصيدة التفاعلية هي التي تتجاوز الصيغة الخطية المباشرة، والتقليدية في تقديم النص إلى المتلقي، وتعتمد بشكل كلي على تفاعل القارئ مع النص، فلا يتأتى عرضها واستقبالها ورقيا، بل يمكن أن تتوفر إما على أقراص مدمجة مثل القصيدة التفاعلية لعباس مشتاق معن (القصيدة التفاعلية: تباريح رقمية لسيرة يعضها أزرق)، أو برامج (DHTML) (Flash) كما يمكن تبادلها عبر البريد الالكتروني، في حين يمكن الحصول عليها أيضا من شبكة الانترنت العالمية في عدد من المواقع المجانية. وهذا لا يعني دائما ارتباطها بشبكة الانترنت حيث بالانتباه إلى طبيعتها النصية المتصلة والمتوازية مع الحاسوب يمكن التعامل معها دون شرط الاتصال بالشبكة.

إن القصيدة التفاعلية تستعين بكل ما يمكن أن يتوفر لها من خلال برامج الحاسوب المختلفة التي تتطور يوميا، ولكنها عموما تستخدم الصور الثابتة والصور المتحركة، والأشكال الجرافيكية، والأصوات الحية وغير الحية، وكل ما من شأنه أن يبث شكلا جديدا من أشكال الحيوية والتفاعل في النص."[1] وفي بنائها لا تلغ اللغة باعتبارها نسقا من الكلمات، بل إن الشاعر يستخدم لغة قوية في ترجمة تداخل أحاسيسه وانفعالاته، وبالتالي "فإن استثمار هذه اللغة كفيل بتطوير التجربة الشعرية العربية الجديدة إذا كان ((التفاعل)) إيجابيا معهما. فالشعر صناعة ولابد من امتلاك عدتها."[2] وعدة القصيدة التفاعلية تتمثل في

[1]- البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص78.

[2]-يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط، ص224.

إفراغ اللغة في عناصر رقمية. وفي معاينة قصيدة (تباريح رقمية) لـِ عباس مشتاق معن، نلاحظ أنه قد صب اللغة في بناء هندسي قام بعرضه من خلال الشاشة الزرقاء، حيث لا يمكن بث تركيبها إلا في أيقونات، كما يظهر في الصورة:

صورة 02: الواجهة الافتتاحية لقصيدة "تباريح رقمية لسيرة بعضها ازرق"

يظهر طريقان للولوج إلى نص القصيدة، الأول أفقي ممثل بأيقونتين تحملان عبارة (اضغط على ضلوع البوح)، وبعملية الضغط بواسطة الفأرة يحصل المتلقي/ المبحر Le navigateur على مقطع شعري لبوح خاص، فيحيله ذلك المقطع بدوره إلى نصوص شعرية أخرى يتم الإبحار فيها عبر أيقونات أيضا تجمعها الأيقونة الأولى **(اضغط على ضلوع البوح)** التي تمثل عتبة مجموعة المتن الشعرية.

أما الطريق الثاني، فعمودي يتضمن خمس أيقونات مدرجة تسلسليا، تحمل عبارة: أيقنت أن الحنظل موت يتحقق، وكل كلمة تشكل أيقونة وتحيل إلى نص شعري، مباشرة بواسطة الضغط بتحريك مؤشر الفأرة على كل واحدة.

ومن شعراء القصيدة العربية الرقمية المُوظفة للمؤثرات البصرية والأخرى السمعية هناك أيضا الشاعر عبد النور إدريس (سيدة الياهو..)، والشاعر يوسف البلوي (صحراء الغرام، يا طيور الإنس غني..)، والشاعر المغربي عبد المنعم الأزرق الذي نشر مجموعة من القصائد على شاشة الحاسوب من بينها (سيدة الماء، الخروج من رقيم البدن، قالت لي القصيدة ضوئها العمودي، نبيذ الليل الأبيض، رسومها الخيالية..) وتعتبر هذه الأخيرة قصيدة بصيغة الفيديو وتجربة جمعت بين تعدد الوسائط، والتحريك الاحترافي، والمشهد البصري ذو طابع الفن التشكيلي. كما ظهر شكل آخر من الشعر يعمدُ فيه مبدعوه إلى كتابة قصيدة واحدة هو الشعر الجمعي، ونذكر نموذجا منه هو قصيدة (المرساة) متوفرة على الانترنت[1]؛ اشترك في كتابتها تسعة شعراء، وقد قدمت الباحثة إيمان يونس في كتابها تأثير الانترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي تحليلا وافيا خلُصت منه إلى أن القصيدة الجمعية هي قصيدة متعددة الجنسيات والثقافات، قصيدة تخرجُ عن الأنا الواحد الذي اعتدناه في القصائد التقليدية الورقية، إلى تعدد الأنا واختلافه وتشابكه مع الحفاظ على تماسك القصيدة العضوي والتقني.[2]

[1]- المرساة (القصيدة): (25-12-2019/ 18:36سا)

-http://imzran.org/mountada/viewtopic.php?f=34&t=1229

[2]-اسليم، محمد: تأثير الانترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي (عرض)، على الرابط التالي (25-12-2019/ 17:15 سا):

http://www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=114

لقد طرأ تحول على القصيدة العربية بشكل عام، بعد توظيف تقنية الحركة، والمؤثرات السمعية والبصرية، مما أصبح واجبا إعادة النظر في الدراسات والنظريات، باتخاذ قراءة جديدة ومتعددة تأخذ بعين الاعتبار التغييرات على مستوى البنية المنفتحة للقصيدة التفاعلية.

وعن البدايات الأولى لممارسة القصيدة التفاعلية فعليًا عند الغرب، تعود إلى بدايات التسعينيات من القرن الماضي على يد الشاعر روبرت كاندل Robert Kendall، والذي يعد رائدا في تجربة نظم الشعر التفاعلي، فتحدث عن ريادته: "في العام 1990م عندما شرعت في كتابة القصيدة الإلكترونية لم أكن أعرف أي شخص يمارس الكتابة الإبداعية على الشبكة ولا كان للشعر الإلكتروني تسمية اصطلاحية في حينها أفضل من اسم هايبرتكست التي عرفت بها نصوصي في ذلك الوقت.. وَحْدَها كانت طيوري تحلّق في ذلك الفضاء الإلكتروني المطلق."[1] ووراء السبق لهذا النمط من الكتابة الإبداعية لـ كاندال دوافع مختلفة منها:

– الرغبة في إعادة الاعتبار إلى بيئة الإنترنت الافتراضية فيما وُصمتْ به من تلوث بهجمات مخترقي الأنظمة والفيروسات التخريبية ومواقع الصور الخلاعية وأفلام العنف والإثارة، مؤكّدا على تفوق هذا الإنجاز الخارق في عالم الاتصالات من جهة، وأهمية الثقافة الرقمية وما تبشّر به من نشر للفن والإبداع في كل جهات الأرض من جهة أخرى.[2]

[1] - البقاعي، مرح: القصيدة الرقمية، الفن هو تكنولوجيا الروح، نوفمبر 2004م،على الرابط (11-10-2018م/ 09:06سا)
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=26282

[2] -نفسه.

– الرغبة في الإفادة من معطيات التقنية الحديثة، التي يمكن أن تعزز بنية النص،وأن تحيله إلى مشهد بصري ديناميكي مسرحي الأداء والهيئة،وهذا ما لا توفره الصيغة الورقية التقليدية السابقة للنص الشعري.[1]

أما عن قصائده الرقمية التفاعلية التي قدمها نذكر: قصيدته In the Garden of Recounting، ويمكن الوصول إليها من خلال الموقع المتوفر عبر الشبكة Drunken Boat على الرابط الآتي:

http://www.drunkenboat.com/db6/kendall/kendall.html

إنها "قصيدة تفاعلية صممت باستخدام تقنية Text Storm (نوع من برنامج Action Script)، تم تصميمها لتبدو وكأنها حديقة متفرقة تقع تحت طبقة ثابتة من السحب العاصفة، بحيث تغطي العنوان بما تحتويه من الحروف العائمة."[2]

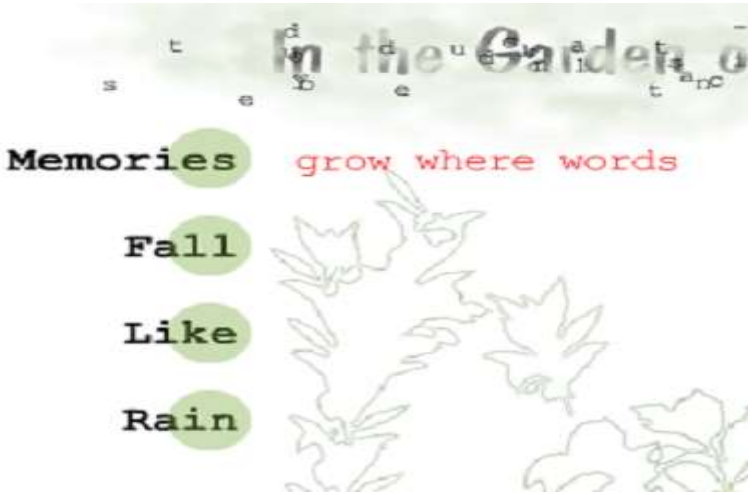
صورة03

1- البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي،ص80.

2-Ariel; Electronic Literature. "in the garden of recounting" by Robert Kendall. March 14. 2012. (20-02-2019/ 14:25h)

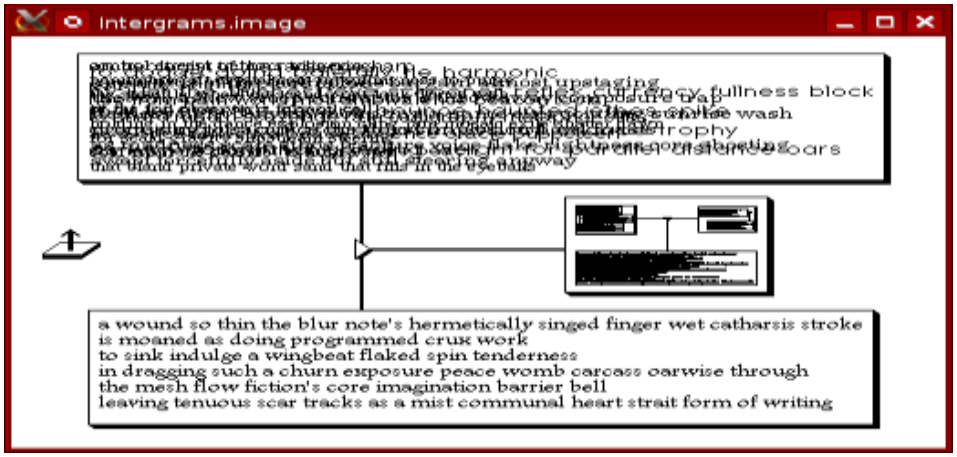
“In the Garden of Recounting” is an interactive poem made using *Text Storm* (a type of ActionScript program that، unfortunately، I couldn’t find any information on). The poem is designed to look like a sparse garden that sits beneath a constant layer of storm clouds، which blanket the title and contain several floating letters.

http://elit.umwblogs.org/2012/03/14/in-the-garden-of-recounting-robert-kendall/



صورة 04

وليس كاندال الوحيد الذي يقدم نصوصه التفاعلية عبر أثير الانترنت للمتلقين المستخدمين؛ إذ هناك الكثير من الشعراء الغربيين الذين مارسوا كتابة الشعر التفاعلي، ومن أبرزهم جيم روزينبـرغ **Rosenbre Jim** الـذي كتـب قصـيدة تفاعليـة بعنـوان Intergrams، مسـتخدما برنامج البطاقة المترابطة Hyper Card."[1]



صورة 05: القصيدة التفاعليةIntergrams

[1]-فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص84.(انظر أيضا الرابط):

https://www.inframergence.org/jr/Intergrams_desc.shtml

1-2-الرواية التفاعلية:

تعدّ الرواية إحدى الفنون السردية، وهي الجنس التعبيري الذي احتل الصدارة منذ القرن التاسع عشر وعبَر التحولات المتجددة، "من خلال انفتاحه واستمداده جميع الأشكال الفنية والأجناس الأدبية، فأصبح (الرواية كجنس)، بامتياز، الشكل –السؤال الذي يتوسله الإنسان في مغامرته اللامتناهية بحثا عن توازن مُتوّهم، أو سعادة بِكْر، أو لغة قادرة على تسمية الأشياء."[1]

ومع ظهور مصطلح "الثورة الرقمية" التي أخذت تجتاح كل جوانب الحياة من حولنا، فقد وُلد العصر الرقمي، وتغيرت المجتمعات تبعا لذلك، وتغيّر شكل الحياة، وتبدّلت المفاهيم والقيم، أو هي في طريقها للتغيّر السريع. وظهر إلى الوجود مفهوم الحياة الرقمية والمجتمع الرقمي، والواقع التخيلي والإنسان الافتراضي. واستطاع بعض الأدباء الجدد استخدام أدوات شبكة الإنترنت وتقنياتها كوسيلة للنشر الأدبي الإلكتروني، وقد اتضح هذا جليا فيما يسمى بالرواية التفاعلية الرقمية، ويُطلق عليها في المصطلح الأجنبي مسمى Interactive Novel وHyperfiction التي استطاعت بجدارة أن تقتحم الشبكة العنكبوتية. ومن ثمة قام بعض الباحثين والدارسين لجنس الأدب التفاعلي بطرح مجموعة من التعريفات التي توضح مفهوم الرواية التفاعلية.

إنّ الرواية التفاعلية هي ذلك الجنس الأدبي الجديد، الذي تولد من رحم التكنولوجيا المعاصرة، وتغذى بأفكارها ورؤاها، محققا مقولة "إن الأدب مرآة عصره". يستخدم الروائي المتصدي لتأليف رواية تفاعلية برنامجا خاصا يسمى المسرد Storyspace ليبني أحداث روايته عليه، وليس المسرد هو البرنامج الوحيد الموجود لكتابة هذا الجنس الجديد؛ بل يوجد

[1] -برادة،محمد: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء–المغرب، ط01، 1996،ص16.

غيره الكثير مثل الروائي الجديد New novelist الموجود أيضا على شبكة الانترنت من خلال موقع الشركة المصنعة.[1] إنها الرواية الجديدة التي تعتمد في كتابتها على التقنية والبرامج الالكترونية، فهي بذلك تكسر نمط الخطية الذي كان سائدا مع الرواية التقليدية؛ إذ جوهر الاختلاف في اعتمادها التشكيلات البصرية وتوظيف مختلف الأنظمة العلامية عبر تأطير كل ذلك في نطاق الوسائط المتفاعلة والبرمجيات الالكترونية. وهذا يقدم تصورا موافقا لتعريف **فاطمة البريكي** للرواية التفاعلية على أنها "نمط من الفن الروائي يقوم فيه المؤلف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية النص المتفرع، حيث يمكن الربط بين مختلف النصوص سواء أكان نصا كتابيا أم صورة ثابتة أم متحركة، أم أصوات موسيقية معتمدة في ذلك على وصلات لفهم النص."[2] فعندما نتلقّى نصّا روائيا من هذه الروايات التي تعتمد البعد المرئي أساسا لتشكيلها، لابد أن نكون مهيئين لتلقي نص مُركبِ العلامات يتمُ الاشتغال على أنظمتها المتعددة أن يقوم المنتج بتشفيرها، وتوظيفها والتوليف بينها لطرح دلالات الخطاب الروائي، وأن الوسائط المتعددة تحتاج إلى قراءة مغايرة عن تلك القراءة التي تعتمد على الدال اللغوي وحده، ومدلوله الذهني.[3]

لقد استدرجت الرواية التفاعلية عددا كبيرا من القراء بانفتاحها وكشفها عن الدللات المتعددة في اعتمادها الحامل الرقمي، وهو الأمر الذي له فضل النجاح في تسهيل عملية القراءة على خلاف الرواية الورقية كون العملية معها صعبة إلى حد ما لأسباب ربما تتعلق بأزمة القراءة نفسها التي يواجهها الوسط الثقافي، لذلك كانت رواية **طينجو** لـِ عبد الواحد

[1] -البريكي، فاطمة: الرواية التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية، ينظر الرابط (15-08-2019م/ 20:16سا):

https://middle-east-online.com/

[2] -البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص112.

[3] -مهدي ،صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص233.

استيتو على اعتبارها أول تجربة أدبية تفاعلية رقمية جديدة على شكل تطبيق ذكي في العالم العربي، وقد لاقت نجاح الإقبال على قراءتها بفضل نشرها على تطبيق للهاتف الذكي في Google play store.

1-2-1- مسارات الرواية التفاعلية النصية:

لقد شهدت الرواية التفاعلية تحولات لمساراتها النصية التي تشكّلها وفق مستويين مسئولين عن تحديد فرصة استثمار المبدع لخيارات التقنية، تسهم في استدراج المتلقي وإشراكه في إعادة صياغة النص وتحديثه، يوضحهما عادل نذير في كتابه أبجدية الوسيط في التالي:

المستوى الأول: **الرواية الأحادية:** هي الرواية التي تتمسك فكريا ومنهجيا بوجهة نظر واحدة، مع الأخذ بنظر الاعتبار إلى أن مفهوم وجهة نظر Point of view طريقة يستعملها المرسل لتنويع القراءة التي يقوم بها المتلقي **للقصة في مجموعها**، انطلاقا من أجوائها فقط، وأبسط من ذلك فإن مفهوم وجهة النظر يتلخص في كونه الزاوية، أو الموقع الذي يضع الراوي نفسه فيه لرواية حكايته؛[1] بمعنى أن الرواي لا يفصح عن وجوده في الرواية في تحريك عناصر القصة، والتحكم في عناصرها الفنية.

المستوى الثاني: **الرواية المتعددة:** وفيها تعددت وجهات النظر والأصوات، وهي الأنسب والأكثر إثارة للنشر على الأنترنت، وتفيد من نسخها المطبوعة من إمكانية النص المتفرع، إذ إن استعمال الروابط في غير هذه الرواية قد يُعرّض ممارسات القراءة الحالية للخطر. وبهذا

[1] -نذير، عادل:عصر الوسيط أبجدية الأيقونة، دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي، ص83.

تكون الفرصة أوفر أمام المبدع لأن يتفنن في أدائه التقني، وكذلك الفني. الأمر الذي قد يجعل المتلقي أكثر إثارة، ثم أكثر تفاعلا.[1]

1-2-2- رواية الواقعية الرقمية:

قدمها الروائي محمد سناجلة في كتابه **(رواية الواقعية الرقمية)** بأنها الرواية الجديدة التي تنطلق من المعرفة، فهي تعدُّ مغامرة في الزمن والمكان والواقع الافتراضي، وتتمتع بخيال معرفي غير محدود، تتميز بقدرتها على اتخاذ أشكال مختلفة باستخدام الصيغ المختلفة للتقنيات الرقمية ثم تدخلها ضمن البنية السردية لتعبر عن الإنسان الافتراضي.[2]

وينحصر موضوع رواية الواقعية الرقمية في زاوية محددة،"هي زاوية المجتمع الرقمي الموجود في ذاكرة الإنسان الافتراضي، ويتشكل عبر شبكة الأنترنت، وبطل هذا المجتمع/ الرواية هو الإنسان الافتراضي الذي يعيش في المجتمع الرقمي وفي شبكة العلاقات الافتراضية التي يبنيها، ومنظومة القيم الأخلاقية التي يتصرف من خلالها."[3]

لقد كان للغرب السبق في كتابة هذا النوع من الرواية، إذ أول رواية تفاعلية كانت لـِ ميشال جويس **M. Joyce** بتأليفه سنة 1986م قصة الظهيرة (Story Afternoon)، مستعينا ببرنامج المسرد Space Story. و**الظهيرة*** قصة كلاسيكية من الخيال الرقمي:

---

[1] -نفسه: ص ص 83-84.

[2]-سناجلة، محمد: رواية الواقعية الرقمية،ص،ص 26، 32.(ينظر)

[3]-البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص127.

*Afternoon متوفرة للقراءة عبر الرابط الالكتروني الآتي (15-08-2019م/ 20:38سا):

http://www.wwnorton.com/college/english/pmaf/hypertext/aft/

صورة06: الموقع الالكتروني لقصة الظهيرة Afternoon.

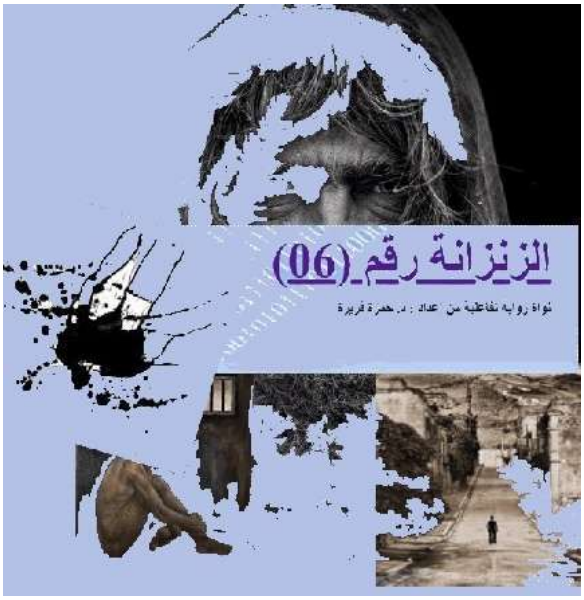
أما عن مؤلفيها في العالم العربي، فلدينا القاص المغربي محمد اشويكة المعروف بقصتيه المترابطتين احتمالات ومحطات؛[1]

صورة07: أعمال القاص المغربي محمد اشويكة

[1]-https://www.chouika.com/(23-01-2019م/ 15:45سا)

ومازالت الساحة العربية تشهد تجارب جديدة من أدب الواقعية الرقمية على مستوى الحكي التفاعلي في آخر إصداراته مع القاص المغربي سعيد رضواني، في تجربته **مرايا** (قصص مترابطة) المعتمدة في الإخراج من قبل الباحثة المغربية لبيبة خمار، والمتوفرة في رابط الأدب الرقمي العربي في موقع اتحاد كتاب الانترنت العرب.

أمّا عن التجربة الأخرى الأكثر تطورا عن سابقيها هي **رواية الزنزانة رقم 06**، للروائي الأكاديمي الجزائري د. حمزة قريرة والتي يتعرض لها رائد أدب الواقعية الرقمية في الوطن العربي محمد سناجلة بأنها رواية تفاعلية متميزة ينصحُ بقراءتها لكن بحذر.. "فحين تصلون للنهاية ستدخلون في لعبة خطيرة أنصح اللاعبين (القراء) ذوي القلوب القوية بالاستمرار بالقراءة، أما أصحاب القلوب الضعيفة فأنصحهم بعدم الاستمرار في اللعبة."[1]



صورة08: الرواية التفاعلية –الزنزانة رقم(06)–

[1]-سناجلة، محمد: الزنزانة رقم (06)، (28-09-2019م)، (20:15سا)،تدوينة فيس بوك،مقتبس من:

https://www.facebook.com/profile.php?id=100000369060834&ref=br_rs

ولابد أيضا تقديم الأعمال الروائية للأردني محمد سناجلة كونه أبرز مبدعي هذا النوع الروائي، وصاحب موقع اتحاد كتاب الانترنت العرب. لكن، ولأن أعماله هي محل البحث والدراسة فسنأتي عليها بالدراسة والتفصيل في الفصول اللاحقة.

1-3-المسرح التفاعلي:[1]

المسرحية في مدلولها العام،"هي نموذج أدبي أو شكل فني يتطلب لكي يُحدث تأثيره الكامل، اشتراك عدد كبير من العناصر غير الأدبية."[2] والمسرحُ بما يضم من فنون الأدب والموسيقى والفن التشكيلي، نقل لنا تمايز ودور تلك الفنون في صيغة تعبير عرضه المسرحي. إلا أنه، ومع تغير الآليات والأدوات وتطورها بظهور الثورة الرقمية والتكنولوجية؛ فقد تغيرت أساليب تعبيره أيضا؛ إذ ارتبط قديما وحديثا بفنون التصوير واستفاد من ناحية توظيف تقنياتها ومساهمتها في التشكيل الجمالي والتصميم الفرجوي للعرض المسرحي، كما استفاد في الزمن الحاضر من تلك الوسائط الرقمية المتفاعلة التي يحكمها علم الحاسوب Ordinteur والشبكة العالمية للمعلومات Internet من مختلف البرامج التقنية التكنولوجية لتبدأ ملامح هذا الوسيط باقتحام عوالم الفن المسرحي بالتفاعل مع التطورات التقانية الحديثة

[1] -نستعرض هنا المسرح التفاعلي القائم على التكنولوجيا، إذ نتيجة اختلاف الترجمة من اللغات الأجنبية إلى العربية، فإنه يوجد نوعان من المسرح التفاعلي؛ النوع الأول هو المسرح التفاعلي التكنولوجي محل البحث. أما النوع الثاني فهو <مسرح المتفرج> يعد مسرحا شعبيا هدفه تحقيق التواصل مع الجمهور، خصوصا في المناطق الريفية والفقيرة، بشارك فيه المتفرج في انتاج العرض من خلال ردود فعله على الموضوع.. ويشترك مع النوع الآخر في صفة التفاعلية من حيث إنها **المشاركة**... عن:قوطرش، مي:(كاتبة ومسرحية سورية): <<المسرح التفاعلي>>.. الجمهور شريك في الإبداع، صحيفة الإمارات اليوم، أبوظبي، 09 مايو 2012. ينظر الرابط (15-01-2018م/ 21:30سا):

- https://www.emaratalyoum.com/life/culture/2012-05-09-1.482748

[2] -جيرالد إيدس بنتلي وفرد بميليت: فن المسرحية، تر: مدني حطابو دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت –لبنان، 1986م، ص17.

(تقنيات الوسائط المتعددة)، فيصبحُ هناك نمط جديد من الكتابة والإبداع للفن المسرحي الذي يُعرفُ بالمسرح التفاعلي الرقمي.

يعدّ فن المسرح شكلا من أشكال الفنون الأدائية أو التعبيرية Performing Art كما يعدّ بشكل خاص فن الأداء الحي Performance Art. تظهرُ أولى بداياته منذ أيام الإغريق ثم الرومان، أين كانت المسارح هي الوسيلة الوحيدة للتعبير الفني باعتمادها عناصر فنية متعددة، واستخدامها مزيجا من الكلام، الرقص، إضافة إلى عنصر الحوار من أجل التصرف ارتجالا والتمثيل في العرض المسرحي، ويرجع أصل نشوء المسرح بمسمَّى الدراماDrama إلى الاحتفالات المتصلة بالطقوس الدينية التي تدور حول الإله ديونيسيوس؛ إذ كانت الأداة الغالبة فيه هي الشعر، باعتبار أن فن المسرحية جنس أدبي موضوعي له أنواعه المختلفة أهمها: المأساة أو التراجيديا، والملهاة أو الكوميديا فلا تعدُّ "أدبا خالصا؛ بل هي فن مركب يتكون من الفن الأدبي والإخراج المسرحي والأداء التمثيلي، وبهذا تختلف عن الرواية. والمسرحية تعتمد أيضا على الملابس. وجميع الأشياء الأخرى المساعدة على العرض التمثيلي."[1]

وفي ظل الهيمنة الإلكترونية الواضحة وأثرها على عدد من المجالات الأدبية والفنية الإبداعية، فقد استطاعت المسرحية أن تتجاوز الفهم التقليدي لفن المسرح، فهي لم تسلم من هذه الهيمنة الرقمية وحُكم عليها التجريب منذ بدايتها سواء انطلاقا من المضامين أو الشكل أو التقنيات المتحكمة في التمثيل والإخراج، رغم ارتباطها بصفة عامة بالشعور الديني الوجداني كموضوع أساسي ووحيد، ومع مرور الزمن وتحولات الظاهرة الفكرية والفلسفية تطورت عوالمها فناصرت مختلف قضايا الانتماء لصاحب القضية وبطلها(الإنسان)، في

[1]-أمين،أحمد: النقد الأدبي، ج1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1963م، ص132.

حين تماشى التجريب المسرحي من زاوية الإبداع والأداء مع حركة التطور التكنولوجي والعلمي على مستوى الفن والأدب عبر وسائط فنية رقمية معبرا عن مفهوم جديد للكتابة والإبداع بدخولهما عوالم الثورة الرقمية من خلال مشاركة عنصر" التفاعل" طرفا في العملية الأدبية والفنية في صنع المسرحية، والذي من شأنه إخراج نوع جديد للإبداع المسرحي هو المسرحية التفاعلية Interactive Drama.

1-3-1- مفهوم المسرحية التفاعلية الرقمية:

تستندُ كلمة **المسرحية Drama** أو **العرض المسرحي Play** على فعل الارتجال، والتمثيل، والتشخيص، والنمذجة، كما تقوم على عناصر لاغنى عنها: الخشبة، الممثلين وصالة تتكون من مقاعد للجمهور(المتفرجين)، وتنهض أساسا على ركنين أساسيين؛ الأول هو الممثل، والثاني هو الجمهور.

الممثل ← الخشبة

الجمهور ← الصالة (صالة العرض)

ولأن فن المسرحية هو الآخر يتأثر بمستجدات العصر ومتغيراته عن طريق اشتراطات فعل التفاعل، فإن ضرورة التأثير أتاحت لنتاج مسرحي معاصر بجمالية فرجوية مختلفة.

تمثل المسرحية التفاعلية ذروة التحدي في المعالجة الرقمية، تعتمد الأداء الحي والمباشر، وتُمكنُ الجمهور من التفاعل أيضا في المسرح مع الممثلين. وهي تعتبر نوعا أدبيا جديدا يتجاوز الفهم التقليدي للكتابة والإبداع،" فهي نوع سردي يعتمد على الحاسوب أين يكون المستخدم الشخصية الرئيسة في القصة، بحيث تشَغّلُ باقي الشخصيات والأحداث آليا

من خلال برنامج مكتوب من قبل المؤلف وكونك شخصية في المسرحية يدل على إمكانية اختيار كل الأفعال لهذه الشخصية."[1]

ويتوفر هذا الفن الأدبي الإلكتروني على عدة تعاريف أخرى عبرت عن أهميته المرجعية نفسها. ومع تطور البحوث حوله وتواصلها، "فقد أخذت–المسرحية التفاعلية–مكانا ضمنيا في العالم الافتراضي، حيث يَأخذ المستخدم درجة أعلى من الحرية في التفاعل الجسدي والذهني مع الشخصية الصامتة والأشياء داخل التجربة المسرحية التي تختلف حسب كل أداء، وتتيحُ التفاعل للمستخدمين." [2]ويعد تشالز ديمر **Charles Deemer** رائد المسرح التفاعلي في الثقافة الغربية، ألفّ عام 1985 أول مسرحية تفاعلية ليكون الأول من كتب في هذا الجنس الأدبي الإلكتروني عندما عقد النية على كتابة نص جديد ومختلف، لا يلتزم في ترتيب مشاهده بالخطية والتراتبية، ودون الالتزام بأي ترتيب على مستوى الزمان والمكان بحيث سيجعل المَشاهدَ متزامنة تحدثُ في الوقت ذاته، حتى توصل إلى البعد التفاعلي بين الجمهور

[1]- SzilasNicolas. the future of intractive drama. Macquarie university. Departement of computing. p1

(Interactive Drama is a narrative genre on computer where the user is one main character in the story and the other characters and events are automated through a program written by an auther. Being a character implies choosing all narrative actions for this character.) (15-01-2018/ 22:02h)

http://tecfa.unige.ch/perso/szilas/papers/Szilas_IE05.pdf

[2]- ArinbjarnarMaria and Heather Barber and Daniel Kudenko. A critical Review of intractive drama systems. p02.

(An interactive drama takes place within a virtual world in which the user has a high degree of freedom of physically and mentally in tract with non-player characters and objects within a dramatically interesting experience which is different on every play and adapts to users interactions.) (15-01-2018/ 22:14h)

https://www.cs.york.ac.uk/gidy/articles/AISB09review.pdf

والممثلين أثناء العرض المسرحي، فيتيحُ للمتلقي المستخدم حرية اختيار الأحداث والشخصيات التي يرغب في متابعتها على مستوى القراءة النصية أو حضور العرض المسرحي، وذلك من خلال الصيغة غير الخطية التي يقدم نصوصه من خلالها.[1] إضافة إلى تجاربه في تحويل بعض أعمال المسرحي الروسي (تشيكوف) Chekhov إلى مسرحيات تفاعلية كمسرحية النورس البحري (Seagull).

في المقابل، نجد في الساحة الأدبية العربية الأكاديمي الجزائري د حمزة قريرة في تقديمه تجربة مسرحية تفاعلية رقمية تعدُّ الأحدث الآن بعنوان: "**بلا نظارات الحياة أفضل**"، تتحدد أبعادها باعتبارها حدثا وقصة تتوالد منها مسرحية تتداخل بها مجموعة من التقنيات لبنائها ثم طرحها على الشبكة العنكبوتية بعد عملية إدراجها ضمن موقع مدونة الأدب والفن التفاعلي. ونجد مصطلح المسرحية التفاعلية موضوعًا ترجمة للمصطلح الأجنبي **Interactive Drama** رغم وجود مصطلحات أجنبية أخرى تعادل التسمية نفسها **HyperDrama ; Hyperfiction** وتحمل الدلالة الواحدة لهذا النوع من النص المسرحي.

أما عن المفهوم، فتقول فاطمة البريكي[2]" :عرفتها آنذاك بأنها نمط من الكتابة الأدبية، تتجاوز الفهم التقليدي لفعل الإبداع الأدبي الذي يتمحور حول المبدع الواحد؛ إذ يشترك في تقديمه عدة كتاب، كما قد يدعى المتلقي/المستخدم أيضا للمشاركة فيه، وهو مثال للعمل الجماعي المنتج، الذي يتخطى حدود الفردية، وينفتح على آفاق الجماعية الرحبة."

[1]-البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي،ص ص101- 104. (يُنظر)

[2] -البريكي، فاطمة: الدراما التفاعلية (مراجعة وتحديد)، جامعة الإمارات، صحيفة الوطن، 12/ مايو/ 2013م، الرابط (15-01-2018م/ 23:35سا):

http://www.alwatan.com/graphics/2013/05MAY/PDF/pdf12.5/ash12.pdf

يتضحُ إذن، الاتفاق حول المفهوم الواحد بين ممثلي الساحتين الأدبيتين الغربية والعربية، رغم قلة الإنتاج والدارسين العرب لمثل هذا النوع مقارنة بأمثالهم الغرب. وهنا لابد من بيان البعد التفاعلي على مستويين عند أرباب الكتابة المسرحية التفاعلية، إضافة إلى البعد التفاعلي لتشارلز ديمر CH.Deemer من خلال تعريف فاطمة البريكي تحديدا، هما:[1]

الأول: بين مجموعة من الكتاب؛ يختار كل واحد منهم شخصية من شخصيات المسرحية ليكتب عنها، وينتقل معها من حدث إلى آخر ليكتب موقفها من هذا الحدث، أودورها فيه، وليسجل انفعالاتها وعواطفها وغير ذلك.

الثاني: يأتي للتفاعل الذي يظهر من خلال تفاعل المتلقي/ المستخدم مع ما يعرض أمامه؛ إذ سيختار كل واحد منهم خيطا مختلفا من خيوط النص المسرحي ليتبعه، مما يجعلُ النص المسرحي ينتهي بشكل مختلف من متلقي/ مستخدم لآخر.

وقد أُستهدِف رواد هذا الفن المسرحي في العالم العربي بالإخراج الفني التقني، وبالنقد الأدبي؛ إذ لم يُعرف في الساحة الأدبية خاصة بكونه كتابة إبداعية رقمية للمسرحية مثلما عُرفت منجزات مماثلة في الرواية الرقمية التفاعلية، وفي الشعر الرقمي، بل يتبينُ أن أغلبه جاء تنظيرا مُتضَمنا في أبحاث أكاديمية ومقالات. خاصة مع إقرار المخرج والناقد المسرحي د **محمد حسين حبيب** أنه المتصدر لمشروع نظرية المسرح الرقمي منذ عام 2005م في صحيفة المدى الثقافية العراقية العدد 544 "إن ما يوظفه هذا المسرح من معطيات التقانة العصرية والجديدة المتمثلة في استخدامه للوسائط الرقمية المتعددة (الصورة، الموسيقى، اللون، الصوت...) في إنتاج وتشكيل الخطاب المسرحي بشروط تفرضها صفة التفاعلية. وقد قدم د محمد حسين حبيب لمشروعه هذا الكثير من الأدلة والبراهين التي تثبت حقيقة

[1] -البريكي، فاطمة مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص104.

جمالية هذا التجريب الذي تماشى مع تطورات الحياة العلمية، لتفعيل جمال مسرحي من نوع آخر، فهو يدلي في محاورة معه أنه انطلق في صنع عرضه المسرحي الجديد من دون ممثل بوصفه كائنا حيا وفاعلا، إذ يتوفر البديل للمثل بما سماه الشخصية الافتراضية **Virtual Character** التي يمكن تصنيعها والتحكم بأدائها عبر جهاز الحاسب الإلكتروني."[1]

ويعدُّ موقع **The company Therapist** موقعا يهتم بهذا الشكل من الكتابة على الويب، كما يمثلُ اختراعا أدبيا تعبيريا باستخدامه النصوص المترابطة HyperText لخلق كتابة درامية سردية جديدة. يتوفر هذا الموقع على الرابط التالي:

الصورة 09: www.thetherapist.com/

1-3-2-العناصر الفرجوية في المسرحية التفاعلية:

[1]-خضير الزيدي: حوار مع د محمد حسين حبيب، صاحب نظرية المسرح الرقمي، يتحدث عن جماليات التجريب المسرحي، الهيئة العربية للمسرح،ينظر الرابط (16-01-2018م/ 01:15سا):

http://atitheatre.ae

تتداخل مجموعة من العناصر الرقمية في تحقيق جمالية وفرجوية المسرحية التفاعلية إضافة إلى الشخصية الافتراضية، فهي تعتمدُ على لغة الصورة **Image** بمكوناتها السنوغرافية التي يتشكل فيها التعبير الجسدي بما تحمله من منظومة شفرات فنية ترميزية تولد دلالة العرض المسرحي بلغة بصرية تلعب دورها في منظومة العملية التواصلية انطلاقا من عملية التصوير التي تمكن من التفاعل على حساب الكلمة، فيظل ما أضحت عليه الصورة كونها ملتقى الفنون وآلية تواصل حديثة.

وإن كان البعد البصري عنصر تقني وفرجوي في العرض المسرحي التفاعلي، فإن للبعد السمعي دوره في إحداث التفاعل أيضا؛ لأنه يكتنز بالظاهرة الصوتية **Son**، وليست الجملة النصية شعرية كانت أو مسرحية هي وحدها من تستطيع التعبير عن أصوات مختلفة أخرى، ومن ثم تترابط فيما بينها؛ فالحال مع كل عنصر من عناصر المسرحية هو تلك الجملة الخطابية التي تتشظى إلى أصوات أخرى من شأنها أن تعيدَ بكُلّيَتها أصواتا جمالية مرئية ومسموعة تستطيع أن تعيد صياغة الجمال في العرض بدون حضور أحد هذه العناصر، وهو الممثل وإن كان عنصرا أساسيا. غير أنه لابد من تداخل الإضاءة مع الكتلة المنظرية مع المؤثر الصوتي مع الإيقاع السنوغرافي، حتى تتأتى إمكانية القبض على جمال من نوع مختلف شريطة إيجاد مسوغ هذا الغياب فنيا للممثل أو اللجوء لتوظيف البديل له مثل الشخصية الافتراضية.[1]

[1] - ينظر الرابط السابق:

http://atitheatre.ae

1-3-3-مميزات فضاء العرض المسرحي التفاعلي الفرجوي:

يتميز فضاء العرض المسرحي التفاعلي الرقمي بأوجه مختلفة عن المسرح العادي، إذ يخالف فضاءات المسرح التقليدي، فمنذ أن" يدخل الجمهور إلى الفضاء التفاعلي يحسب أنه جزء منه، فالمقاعد غير منفصلة عن منصة العرض مما يحدثُ تفاعلا حقيقيا مع الجمهور"[1]. و"الجمهور متحرك، يخرج من مكان ويدخل في آخر، تابعا شخصية ما. ولكل متفرج حرية اختيار المشهد الذي يريد مشاهدته."[2]

ومن "خاصياته أيضا طقوس غير معهودة تتعلق بطريقة الترحيب بالجمهور ووضعه موضوعا مريحا يعده لكي يشارك لاحقا في العرض المسرحي "[3]..كأنما تتجاوز هذه الخاصية ما يراه أتباع المذهب أنّ على" العرض المسرحي أن يرضي الجمهور، أي أن يثيرهُ ويسليه فيكون حضور المسرحية متأديا بانجذاب نفسي إلى المشاركة في معايشة أحداث المسرحية..[4]

يقام هذا النوع من العروض المسرحية في"مواقع غير مألوفة، تشترك جميعها في خروجها عن تلك الخشبة المعهودة؛ إذ تجري الأحداث في بيئة حقيقية **Real Environment** مما يجعلها تمثيلية حرة ومباشرة، أين تقوم في أماكن مختلفة مثل القصور العتيقة أو صالات الفنادق، أو حتى الشوارع وغيرها الكثير"[5]. إضافة إلى ذلك، فإنه غير موجود في

---

[1] -دليل التدريب في التقنيات المسرحية،أدوات لتربية الشباب من خلال النظراء، 2005م، by the United Nations Population، ص118.

[2]-البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص110.

[3]-دليل التدريب في التقنيات المسرحية، ص118.

[4]-الحاوي، إيليا: الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت –لبنان- ط2، 1983م، ص46.

[5]-البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص110. (وينظر أيضا): الدراما التفاعلية... مراجعة وتجديد.

فضاء المسرح التفاعلي الرقمي شخصيات، إنما تتواجد الشخصية الافتراضية، أو كما يطلق عليها **محيي الدين إبراهيم** تسمية **الممثل التخييلي**؛ وهو الذي" تنطبق عليه نفس شروط الممثل الواقعي الموجود أمام المشاهد، يكون بطلا أو أكثر غير منظور وغير موجود في عقل المتلقي، ورغم أنه ليس له وجودا حقيقيا منظورا، إلاّ أن له وجودا منطقيا يفرض واقعيته داخل الحدث الدرامي نفسه. والمتلقي وحده هو الذي يرسم ويحدد ملامحه ووصفه."[1]

إن فضاء العرض المسرحي التفاعلي عموما يقوم على استبدال معظم الديكور بالإضاءة، والاستغناء تماما عن الكواليس (مداخل ومخارج الممثل) بحيث تدخل وتخرج الشخصية بشكل تخييلي.

1-3-4-المسرحية التفاعلية من منظور نقدي:

أدى الوقوف على مسائل المسرحية التفاعلية الرقمية إلى الانتهاء إلى زاوية نقدية تخص منظور التلقي في تحقيق أبعاد التواصل في المسرحية التفاعلية؛ إذ تحيل نظرية جمالية التلقي إلى إجراء" أفق التوقع "أو" أفق الانتظار "عند **روبرت ياوس** الذي يُقصدُ به "نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات باعتباره نظاما مرجعيا أونظاما ذهنيا، حيث تكون افتراضات المتلقي صحيحة في نص أدبي."[2]

ولأن هذه المسرحية التفاعلية الرقمية لا يمكن تقديمها على خشبة المسرح، "فهي ليست قابلة للإخراج والتمثيل على منصات المسارح أمام الجمهور، بل هي مجرد لعبة ذكية

[1]-محيي الدين، إبراهيم: المسرح الرقمي وحتمية الانطلاق، ديوان العرب، مارس 2004م، على الرابط (16-01-2018م/ 09:04سا):

http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=17463

[2]-سي هول، روبرت: نظرية الاستقبال، تر وتح: رعد عبد الجواد، دار الحور للنشروالتوزيع، ط2، 2004م، ص77.

لأصحاب الخيال والموهبة التأليفية تمارس عبر شاشة الإنترنت"[1]، وهكذا فإنها تقضي على نظرية أفق الانتظار حيث تتعامل مع متلقي مختلف في توجهاته، وصار مستعملا ينتقل من عقدة إلى أخرى، ويتلقى أدوارا فعالة يتقمص الأحداث أثناء العرض المسرحي، فيصبح لاعبا مشتركا ومؤديا متفاعلا لا يُفترضُ عليه استعداد مسبق لتلقي الأثر، ولا يساير انتظاره في توقع حدث ما.

ومعلوم أن المسرحية عموما تقوم على **نظرية التطهير** منذ الثقافة الإغريقية، لكن مدلولها تحول لاحقا فباتت تسمى بالمذهب الالتزامي؛ وهي "نظرية الكاترسيس Catharsis التي قال بها آرسطو، ومؤداها أن المسرح ينبغي أن يطهر النفوس بالرعب والشفقة..."[2] بمعنى أنه في حالات " قد يكون في عرض الخوف والرحمة تطهير منهما، وقد يكون إغراء بالخوف أو إقلال من الرحمة لتصل إلى آفة الضعف، وقد يكون في عرض الحب وتحليله تَسَام به، وقد يكون فيه ذكاء للعاطفة المشبوبة، على حسب الحالات."[3]

في حين أن المسرحية التفاعلية أحدثت خفضًا لليقظة العقلية للمشاهد المستعمل عند المتلقي، من خلال تعميق التفاعلية والمشاركة في أحداث المسرحية بصيغة مباشرة، فأصبح هو المؤدي المباشر للأحداث بدل أن تُقام عليه أولا بعملية الإسقاط عن طريق ما تثيره المشاعر والانفعالات في نفسه لتحقق عملية التطهير وظيفتها. إن المسرحية محاكاة لمجريات الحياة، تُحدث تأثيرها على المشاهد عن طريق فكرة التطهير، أين يكون في حالة التلقي

[1]-البريكي، فاطمة: الدراما التفاعلية... مراجعة وتجديد، الرابط السابق.

[2]-الحاوي، إيليا: الكلاسيكية في الشعر العربي والغربي، ص48.

[3]-غنيمي هلال، محمد: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1997م، ص82.

2-تجنيس النص التفاعلي العربي[1]:

إن التسليم بوجود أجناس من الخطاب الأدبي، يقوم أساسا على المفهوم النوعي للأدب القائم على نقد الجنس، والذي يتوجه في صورته التقليدية إلى مهمة تصنيف النصوص، ووصف تطورها. في حين يتكفل نقد الجنس اليوم بمشكلات التأويل أيضا المتعلقة بتلقي القارئ (عملية القراءة وجمالياتها) والأدبية (الشعرية). والنص باختلاف مجالاته ليس واحدا بل متعددا له أنماط مختلفة يتحدد كل نوع منه باللغة المستعملة في عملية الكتابة، التي تتضح عباراتها ضمن السياق المَورود من أجله، وبالقدرة على فهمه بالكيفية التي تم التلقي له. والمبدأ الواقع أننا نرى القاعدة ضمن منظور تكوين النص تكمن مباشرة في موضوع الأدبية بتأكيد **تزفيتان تودوروف** على أنها "الخاصة التي تسمح لنا بتمييز نص أدبي عن نص شعبي أو غير أدبي- هي محصلة قدرتنا البديهية على إدراك الفصائل النوعية."[2] تعدّ الأدبية إذن، قضية من قضايا نقد الجنس المعاصر، تتعدى فكرة التاريخ الأدبي. وقد يتأتى لنا أن نصوغ أسئلة من قبيل: كيف تتحول اللغة باعتبارها مجموعة من المفردات والعبارات والملفوظات والمعاني إلى خطاب مقنن أدبيا؟ كيف يؤسس النص الرقمي التفاعلي هويته النصية؟ وإلى أي مدى يمكن للتقنيات الرقمية أن تتحول إلى حافز إبداعي تجسد معالم تجنيسية جديدة للأدب؟

[1] -الواضح مما سبق أن النقاد قديما وحديثا قد استخدموا مصطلح الجنس الأدبي مرادفا للنوع الأدبي، وإن كان الجنس أعم وأشمل. وسأقوم في هذا المبحث باستعمال المصطلحين، الجنس والنوع، ليس اعتبارا للترادف القائم بينهما حسب بعض الدارسين، لكن لاعتبار آخر أيضا سيتم الخوض فيه بما تقتضي هذه الدراسة.

[2] -كينت بينيت كلر، تودوروف وآخرون: القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، مراجعة: أ.د سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997م، ص57. عن، تزفيتان تودوروف: تنميط القصص البوليسية –شعرية النثر، ترجمة: ريتشارد هوارد، إيتاكا، جامعة كوربيل، 1971.

إن الوعي باللغة في أساس الفعل الأدبي تحققه الشعرية بمجموع القوانين المعيارية التي ينبغي التقيد بها أثناء الممارسة الفنية إبداعا ولفظا في "تعلقها بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية.. فالأهم أن تكون كما شعرية أرسطو؛ نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي، والتي تظهر في كتابات رومان ياكُبسُونJa**ckobson.R** لتعني علم الأدب حيث لا يُعنى هذا العلم بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن. وبعبارة أخرى، أن يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنعُ فرادة الحدث الأدبي؛ أي **الأدبية**."[1] ومرورا من هذا المُعطى، الأمر الذي يظ محل الاهتمام هو مقولة الخصوصية الأدبية بمجموع القواعد المناسبة لتحديد هوية كافة الأنماط الأدبية على نحو التعيين بما يطلقُ عليه منظومة الأجناس الأدبية. فوفقا لما بينه ت. تودوروف T.Todorov أننا "نرى أن أجناس الخطاب تنتمي إلى المادة اللغوية على قدر انتمائها لإيديولوجية المجتمع المحددة تاريخيا."[2] هذا من الوجهة الأولى، أما الثانية فإن الجنس الأدبي "ليس مجرد اسم، إذ أن التقليد الجمالي الذي يشارك فيه العمل الأدبي يشكل صفاته. والأنواع الأدبية يمكن أن يُنظر إليها على أنها ضرورات نظامية تلزم الكاتب من جهة ويلزمها من جهة أخرى."[3]

لقد ارتبطت مسألة الأجناس الأدبية بالشعرية منذ القديم وحتى الآن لما للجنس الأدبي من أهمية معيارية وصفية وتفسيرية في قراءة النصوص وتحليلها وتصنيفها ونمذجتها

[1] -تزفيتان، تودروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء –المغرب، 2015م، ص23،24 (بتصرف).

[2] - تزفيتان، تودوروف: مفهوم الأدب، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق –سوريا، 2002م، ص18.

[3] -ويليك، رينيه وأوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض -المملكة العربية السعودية، 1992م، ص313.

ودراستها، من خلال سماتها النمطية ومكوناتها النوعية وخصائصها التجنيسية حتى لا تبق عملية التلقي عملية عشوائية قد تأتي بالأحكام عبثا خارج حدود النص الأدبي.

وتمثلت عملية تشكيل الجنس الأدبي كما بيّن عادل الفريجات في بحث له بعنوان الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم، "من خلال مجموعة من نصوص متراكمة، تنتظمها خصائص معينة، تمكن الناقد الأدبي من استنباطها وجعلها قواعد وأسسا لنصوص لم تولد بعد، وعليه فإن الجنس الأدبي يغدو بعد زمن من تراكم نماذجه ونصوصه كونا مجردا، ففي حين تغدو النصوص المنضوية تحت قواعده وطقوسه كونا ملموسا، وبعبارة أخرى يغدو الجنس نصا غائبا والنموذج المجسد له نصا حاضرا، ومن هنا يمكن للمرء أن يرى الجنس الأدبي زمرة من الأعمال الأدبية تمتاز بخصائص أسلوبية محددة، أو صيغة من صيغ التخيل فيها مزايا وخصائص تُعرِف عليها عبر الزمن، تشتمل عليها النصوص المنتمية إليها."[1] فمع مجموع المصطلحات والتعابير التي انتقلت من قاموس التكنولوجيا والتطبيقات الحاسوبية الرقمية والالكترونية إلى ساحة الأدب ونقده؛ فإن فكرة النص التفاعلي ليست جديدة بالمطلق في عالم الأدب. "فكل الملاحم الخالدة والأساطير والملاحم الشعبية وفنون الروي وحتى العديد من منجزات الرواية الحديثة عرفت التفاعل من خلال تعدد الأصوات وآليات التناص وتعدد الذوات الكاتبة. ولكن السرد في كل تلك الأشكال العريقة بقي ظاهرة وممارسة ذات خصوصية جمالية تنبع من كينونة النص ذاته، وليس من أي مرجعية غريبة عنه، كما هو الحال في أشكال السرد التي يتم تصنيعها تقنياً خارج أي سياق جمالي. قد تكون تطبيقات النص التفاعلي مناسبة ومفيدة في حقول علم النفس والتربية والتعليم لما

[1]-الفريجات، عادل: الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم، علامات في النقد، ع38، مج10، 2006م، ص248، وانظر: الجزار، محمد فكري: الأدب من المنطوق إلى المكتوب، مقدمة في المفاهيم، علامات في النقد، ع23، مج6، 1997م، ص395.

تمتلكه من إمكانيات تعبيرية تتيح للفرد التعبير عن ذاته في بيئة تشاركية، لكنها من المؤكد لن تكون قادرة على إنتاج أدب يكتب التجربة الإنسانية ويؤرخ لحياة المخيلة والذاكرة"[1]. وربما هي المقولة محطّ تخوف الناقد الدكتور إبراهيم أحمد ملحم في ردّهِ: "أنا لا أخاف من تطور العمل الإبداعي بتطور التقنية، بالعكس، ستكون أكثر قدرة على التعبير عني؛ لأنها ستستخدم أدوات لن تكون متاحة في السابق للوصول إليّ إنساناً، ولا يخيفني أن تتحول حتى إلى لعبة؛ لأنه وصولها إلى هذا المستوى يعني أن السياق الحضاري الذي أعيش فيه فرض أن تكون كذلك، ولكن ما يخيفني هو تفريغ هذه اللعبة من مضمونها الإنساني."[2] يظهر أن عامل الإنسانية وعلاقة الذات بالواقع في الأدب له الدور في إحداث تحديد واقع النصوص ومدى إمكانية تجنسيها على النحو الذي تعبر به، فمفاد أن الأدب التفاعلي يعتمد التكنولوجيا معناه أنه الأدب الذي يجتاز الحدود الجغرافية، ويحقق الانتشار الواسع، والشهرة الكبيرة بفضل ما يمتلك من خصائص رقمية تعلِيه عن تلك التي يتميز بها النص العادي، حيث غالبا ما استخدم مصطلح الأدب العالمي لوصف روائع الآداب التي بلغت بشكل خاص حضورا عالميا بالسياق القومي والوطني بتعبيره عن قضايا الإنسانية.وبالتالي فـ"عندما تتغير العلاقة بين الذات والعالم بسبب ظهور وسائل جديدة في التعاملات، وبسبب تحولات الأسئلة التي تعيد النظر في المواقع، فإن شكل التعبير عن هذه العلاقة يعرف بدوره تحولا؛ ليس فقط على مستوى المواضيع، وإنما أيضا على مستوى أسلوب التعامل مع المواضيع."[3] لكن، هل كل هذه الميزات كافية لإعلانه جنسا أدبيا جديدا؟ خاصة وأن عامل الإنسانية يعبر عن أحد

[1] -نشرت في مجلة ستايل النقدية الأمريكية ، وترجمها: علي محمد سليمان، صحيفة الثورة، دمشق –سوريا، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، 5يناير 2010،ينظر الرابط (13-01-2018م/ 10:35سا):

http://thawra.sy/_archive.asp?FileName=268866956201001051111135

[2]-إبراهيم، أحمد ملحم، الأدب والتقنية –مدخل إلى النقد التفاعلي، ص91.

[3] -كرام، زهور: الأدب الرقمي –أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، دراسة، ص69.

القضايا التي تخص الأدب العالمي. وهل نستطيع تجديد السؤال المطروح أيضا بـِ: ما مدى فاعلية النص التفاعلي في اكتسابه صفة العالمية مع خصائصه الراهنة؟. تحديدا إذا تم الحكم على أن التطورات الرقمية ساهمت بالقدر الوافر في توفير تلك الآداب وتحيينها متى طلبها القارئ، فيمكن حينها اتخاذ التقنيات الرقمية واستغلالها عنصرا للإبداع في شكل لغوي جديد بإمكانية حديثة في نقل التجربة الأدبية الإنسانية من الورق إلى الانترنت، وذلك بصرف النظر عن الجنس الأدبي الذي تنحدر منه، لأن التجربة تولد مكتملة بقيمتها الفنية ومدى تأثيرها وتنميتها البشرية والرسالة الباثة لها حتى تؤخذ بالاعتبار في سياقاتها الزمنية والإقليمية لتُصنف بالمعايير المقبولة المتفق عليها عملا حاسما ضمن الآداب العالمية. غير أن إحداث التغييرات عليها وفقا لما تقتضيه آليات الكتابة الرقمية الجديدة من الناحية الفنية والنصية والمضمون كونه رسالة تعبيرية، إن كان مراعاة لما يرضي الجمهور في أي زمان ومكان، فسيشوهها، وسيخرجها عن الاكتمال، فالحياة ضعيفة على الانترنت لا تستطيع البقاء أطول من غير جمهور يعضدها. ولذلك ينبغي على الكاتب أن يقاتل مع العمل حتى يعيش، لا يخرجه من كينونته فتكون المفاجأة في ردود الفعل الرافضة للتجربة والهجوم على النظريات العلمية المعتمدة، بل يقنع الناقد بتجربته؛ ليجسر العلاقة بين الطرفين[1].

لا شك أن هذا الدخول في تلك العوالم هو ما دفع بمحمد سناجلة إعادة نشر عمله الروائي الثاني –في ظلال الواحد– في نسخته الرقمية إلى نسخة ورقية مطبوعة، لجملة من الأسباب تمثلت في تفاجئه بأن العديد أو الغالبية العظمى من المثقفين في الوسط الأدبي لم يقرأ الرواية، ومنهم من لا يعرف حتى التعامل مع جهاز الحاسوب، بينما منهم أيضا من صرّح بعدم اعتياده على القراءة عبر الانترنت. إنه خيار صعب في إعادة نشر رواية متكوبة

[1] -إبراهيم، أحمد ملحم: الأدب والتقنية –مدخل إلى النقد التفاعلي، ص94 (بتصرف).

باستخدام التقنيات الرقمية وبالذات تقنية Links، وكتابة تحتوي إضافةً للكلمات على المؤثرات السمع بصرية وفن المحاكاة وغيرها من التقنيات الرقمية. من أجل ذلك استطاع سناجلة بعد كثير من الجهد، نشر الرواية ضمن كتاب مطبوع رغم الهجوم الذي شُنّ عليه، إلا أن وثوقه التام بأن الرواية في شكلها الورقي قادرة على الوصول إلى المتلقي لم يفاجئه بردود الفعل التي كان متيقنا منها بسوء الفهم والرفض.[1] فالقارئ من يمنح النص معناه واستمراريته حتى لو كانت معرفته مقتصرة على معرفة كيف يقرأ بتفاعله مع العناصر الثابتة السينيكرونية التي تساعد في تشكيل النص. ومن جهة أخرى، لأن القارئ بحاجة إلى ما يُلامس تجربته الإنسانية، ويجتذب عواطفه، ويتلاقى مع أفكاره.. من أجل اطلاعه على العمل الأدبي، فبهذه الطريقة يتم خلق نوع جديد من التفاعل بين العناصر النصية والعناصر خارج-النصية بعيدا عن البديل الرقمي الجديد برغم ما يحمله من خصائص متطورة قد تسهل عملية إتاحة الأعمال الإبداعية، كما تساعد في تيسير عملية القراءة بتجنيد تقنيات شبكة الإنترنت.

تؤيد جهود الروائي محمد سناجلة في تجريبه التفاعلي الآتي المتمثل في أن أي جنس أدبي ما يسلكُ في تشكله قانون الانتهاك والانزياح؛ بمعنى أنه ينزاح عن المعايير المتعارف عليها، بتقديم عناصر جديدة إلى عملية التجنيس، فيتحقق التحول والانتقال إلى جنس أدبي آخر بتغيير لما هو ثابت، عبر آليات التحديث، والتجريب، حسب العوامل الذاتية والموضوعية، وحسب التغيرات الزمانية، وفقا لقانون التحول والتغيير[2] ....تماما كما يعبر عنه **ياوس R.Jauss** H. في نظرية القراءة والتلقي بـ: **كسر أفق التوقع** أو **تخييب أفق**

[1] -سناجلة، محمد: رواية الواقعية الرقمية، صفحة كتب، عمان،صص7- 8. (ينظر)

[2]-حمداي، جميل: من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي (مقال)، ديوان العرب، 2011/12/31. ينظر الرابط (17-01-2018م/ 14:15سا):

http://www.diwanalarab.com.

انتظار القارئ عن المألوف السائد، إلى المستجد، وكما يقدمه **تودروف** في موضع آخر في كتابته مفهوما مفسرا لهذا التصور [1]: "الأجناس ولأنها قائمة تقنينًا، فهي تعمل مثل آفاق الانتظار لدى القراء ونماذج كتابة لدى الكتاب."

إن كل جديد ومحدث يتمركز أساسا في سؤال المُترسخ وسقف التقليد للمثال السابق وضرورات التجديد والتحديث، فالقدرة على تتبع مفهوم الاستمرار والتطور دون الانقطاع عن نظم التفكير وأساليب وآليات الإبداع، هي كذلك المقدرة على إبصار الذات المبدعة والعمل الإبداعي بعين نقدية بناءة لاستنباط الأحكام الأفضل لعصره، وإنماء الحركة الأدبية والنقدية وفقا للواقع الراهن وحاجات العصر والحاضر والمستقبل. وإن صح القول عن الأدب التفاعلي بأدب المستقبل، فلما لا يصح أن يكون جنسا جديدا له من الخصائص والسمات الفنية والأدبية ما يجعله أدبا قابلا للنقد وفقا لمعايير أدبية نقدية فرضت على التجارب السابقة؛ فما البناء على التجارب السابقة إلا مسألة **تجريب** تعيش وتولد فارضة تحديات كبيرة وإضافات حداثية نوعية على الناقد العربي مواكبتها بتوجه نقدي حيادي. ما يعني أن حركة المبدع ورغبته في التجديد لابد أن تؤدي إلى نتائج فعالة على مستوى استراتيجيات النقد بموازاة النص المُبدَع والجمهور المتلقي وأداة وشكل الإبداع ومستجدات الواقع، حيث إن "حركة المبدعين المدفوعة بالاستحواذ على الجماهيرية –التي لا غنى عنها– تدفع بالتجريب الذي يفهمه الناقد والشاعر والروائي.. حداثة نحو مناطق مربكة، كأن يحول العمل التفاعلي إلى الورقي، أو ينزع من العمل التفاعلي السمة التي تمنحه صفة الأدبية، وهي الكتابة، فيقذف به نحو الصفة الأخرى، نحو التفاعلية الفنية Interactive Art."[2]

[1]-تودروف، تزفيتان: مفهوم الأدب، ص28.

[2] -إبراهيم أحمد ملحم: الرقمية وتحولات الكتابة –النظرية والتطبيق، ص86.

وينتظمُ الأدب ضمن منظومة من الخصوصيات الداخلية التي تشكل وحدة عضوية، ترتبط الأصناف الأجناسية مباشرة بمشكلتها، على اعتبار أن النظرية النوعية مرتبطة بمجموع من الممارسات اللغوية حسب الطبيعة الخاصة لكل صنف أدبي؛ فالشعر نوع أدبي، وهو يمتلك وحدة داخلية. والعملية الشعرية عند أرسطو "ليست مجرد نسخ وتقليد حرفي للغة، إنما هي رؤية إبداعية يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملا جديدا من مادة الحياة والواقع، طبقا لما كان، أو لما هو كائن، أو لما يمكن أن يكون."[1]

إن ما نستنتجه من هذا الاعتبار، هو العودة إلى التساؤل الذي طرحه **هايس رويث Roath Hayes** : "هل يمكن اعتبار هذه الأشكال الجديدة أنواعاً أدبية؟ لا شك أن التطرف في تطبيق الظواهر التكنولوجية على الأدب هو في النهاية ممارسة غير علمية لن تؤدي في النهاية إلا إلى خلق حالة من الاغتراب بين القارئ المعاصر وبين الأدب الحقيقي. هناك فعلاً من يتعامل بجدية مع فكرة الأدب الإلكتروني التفاعلي ويحاول تسويق فكرة القصة الافتراضية التي يقتحمها القارئ على شاشة حاسبه الشخصي ويتحول إلى شخصية من شخصياتها.قد تبدو الفكرة مجرد لعب، لكنها تشير بالفعل إلى التطورات التي حدثت في علاقة القارئ المعاصر باللغة عموماً. لا يمكن بالطبع تجاهل ما أحدثته التكنولوجيا الرقمية في واقع الأدب المعاصر، ولكن هل يمكن بأي حال من الأحوال التعامل مع أدبية النص خارج المعايير الجمالية؟"[2]

---

[1]-أرسطو: فن الشعر، تر وتق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية للنشر، ص25.

[2]-محمد سليمان، علي: الأدب التفاعلي وتسويق الاغتراب، الموقع السابق.

* **الاغتراب**Alientation معناه الانفصال، والانسلاخ ،والانسلاب عن الجوهر، والمقصود به في هذا السياق مرتبط بهوية الأدب التي تتحدد سلبا؛ أي تخرج خارج الوجود الأصلي، وهذا المعنى السلبي يعكس حدوث شرخ في الخصائص الأدبية المعيارية، بالوقوع تحت تأثير الثورة الرقمية والتكنولوجية التي صاغتها قيم العولمة. (غشير، سامية: تجلي ظاهرة الاغتراب في الأدب النسوي الجزائري، مجلة المقال، المجلد1، العدد2، جامعة باجي مختار عنابة، بتصرف)

يبدو أن رويث قد أثار مسألة مناسبة التقنية للأدب من جانب استبعادها خصوصيته، وافتقادها للتعبير عن التجربة الإنسانية، وطرح قضية صعوبة تصنيف النص التفاعلي وجعله مقاما لجنس ضمن الأجناس المعروفة، حيث يفيدُ بقوله إن الأثر الذي يخلقه النص التفاعلي في خلق **الاغتراب*** في العلاقة المذكورة بين القارئ المعاصر والأدب الحقيقي كما يبدو قد يتضمن نوعا من التبعية للسيطرة المعلوماتية والتقنية الحاسوبية، والانزياح عن الأصالة والإبداع المكتوب، ومن ثمة قد يؤدي الاغتراب إلى إضعاف اللغة وإنتاج نص دون الخصائص الجمالية الأدبية التي تضارعُ بالمقابل نقدا دون معايير جمالية.

ويخصُّ د **إبراهيم أحمد ملحم** مسألة الاغتراب عن الأدب الحقيقي، فيخلصُ إلى جملة مخلفات هذه الظاهرة؛ إذ يشكو الشعراء والكتاب مما يحدث: إقصاء من قبل دور النشر مما يضطر الشاعر أو الكاتب إلى نشر إبداعه على نفقته الخاصة، تدني أعداد الحاضرين للأمسيات الشعرية والقصصية. في المقابل، الإقبال الملحوظ على القراءة عبر الإنترنت، والسعي الحثيث للبحث عن نصوص تقدم التجربة بطريقة مختلفة يشعر القارئ أنه ليس منفصلا عن النص خاصة من فئة جيل الشباب لنشوئه وسطها. ويسترسل بإضافته: أن النص التفاعلي سيجعل الاغتراب عن الأدب زائفا[1] بحكم طبيعة الحياة المعاصرة التي فرضت هذا النمط من الاغتراب عموما وبفضل القفزات التكنولوجية التي تجعل من الكاتب والمتلقي بين عالمين: واقعي معلوم المعالم، وآخر افتراضي ينفتح على مالا نهاية من الاحتمالات، فيفتحُ المجال أمام صراع الحضور والاغتراب النص التفاعلي الرقمي التي "تجعل الذات مجبرة على واقعيتها نحو العالم الافتراضي وهو شكل من أشكال التمثيل، إن لم نقل هو التمثيل بحد ذاته على حسب تعبير الناقد جاك دريدا، فهو ينتزع الحضور للذات

[1] -إبراهيم، أحمد ملحم: الأدب والتقنية، ص63. (ينظر)

بصورة مطلقة، ويقوم بتمثيله للذات بصورة مطلقة"[1]. إن حداثة التجريب في نطاق الإبداع وكتابة النص المسبوق عند الغرب ثم في الوطن العربي يمضي في تطور مستمر في مجال الشعر والرواية والقصة تحديدا رغم استقرار الأدب من حيث الوجود، حيث يظهر هذا التطور في عدم اكتفاء المبدع التفاعلي بصورة واحدة للنص التفاعلي في التأليف على صعيد الكتابة والأفكار أيضا، فعلى مستوى الوطن العربي بدأت الرواية التفاعلية ذات الوسائط المتعددة Novel Interactive MultiMedia في عام 2001م مع الروائي محمد سناجلة في عمله "**في ظلال الواحد**" التي فازت بجائزة المبدعين العرب في الرواية في عام 2002م، تلتها الرواية المترابطة "**شات**" في 2005م، الحكاية التي جاءت بنظام غير مألوف كتابة وتلقٍ، وشكلا وبناء. ثم أنتج "**صقيع**" في 2005م مستخدما برنامج الماكروميديا فلاش Macromedia Flash، فمزج بين عناصر الأدب والفنون الأخرى (السينما، الغناء...)،حتى وردت مسألة تجنيسها في "مستويين تبعا لما ارتآه لها مؤلفها/ مخرجها من التأشيرات التي تحدد طبيعة التجربة النصية، وشكل القراءة والتلقي في اقتراحه الضمني على القارئ فكرة التفاعل مع الفكرة وتجنيسها، فهمي تجربة على تعددية التأشيرات الأجناسية لا تخرج على نظام الكتابة السائدة، غير أنها تدشن خرقها لميثاق القراءة السائدة: أحدهما رقمي يؤشر على مبدأ التحول الذي يعرفه النص التخييلي مع اعتماد لحظة إبداعية مغايرة للمألوف. ومستوى سردي – نقدي يتخذ استمرارا للنقاش السائد راهنا، حول النصوص المطبوعة ورقيا والتي تطرح بقوة تحولات الجنس الروائي"[2].

[1] - فوضيل، عدنان: الرواية العربية الرقمية وجدلية الحضور والاغتراب رواية –صقيع- لمحمد سناجلة –أنموذجا-، مجلة دراسات فلسفية، مجلة محكمة نصف سنوية، الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، العدد 05، نوفمبر 2015، ص67.

[2] -كرام، زهور: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية،صص86 ،87. (ينظر)

واستمر تطويره لأعماله التفاعلية مع رواية "**في ظلال العاشق، التاريخ السري لكموش**"، طور به تجربته الرقمية باقتراحه عملا متكاملا تحت تعيين **الرواية الواقعية الرقمية**، أحدث فيها تزاوجا مدهشا بين الأدب والتقنية وفنون الأنيميشن والجرافيكس والصورة والحركة والإخراج السينمائي والبرمجة الإلكترونية مما جعلها مؤشرا لولادة نوع أدبي جديد في العالم العربي .ثم عمله الأخير "**تحفة النظارة في عجائب الإمارة، رحلة ابن بطوطة إلى دبي المحروسة..**" التي تعد قصة صحفية رقمية الأولى من نوعها، مشغولة بلغة رقمية وتقنيات رقمية متطورة، وببنية سردية مكثفة باستخدام النص الفائق (الهايبرتاكست) HyperText.

في حين نلمح محاولات تجريبية لمبدعين آخرين على مستوى الشعر، ويقع ضمنه قصائد الشاعر العراقي عباس مشتاق معن الذي أنتج عام 2007م "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" بنمط الشعر الترابطي التفاعلي HyperTextInteractive Poetry مستخدما تقنية الفيديو Vidéo والإصدار الفلاشي SWF لخلق إمكانات أكثر تقدما للشعر البصري Visual Poetry. وقد جعلت هذه التقنيات والوسائط التفاعلية القصيدة التفاعلية "تقدم نفسها بوصفها جنسا أدبيا جديدا، وإن كان ذا صلة لم تنقطع بالشعر؛ فهي شعر من حيث الانتماء والفعل، لكنها تخرج على كثير من ضوابط الشعرية العربية، أو غير العربية وسماتها التقليدية أو الحداثية. وهي تقدم نفسها، أيضا، بوصفها محاولة للخروج على كثير من خصائص النص الورقي وأطره المألوفة والمستقرة، وذلك لكونها تتعامل مع وسيط مختلف تماما هو الحاسوب والشاشة الرقمية، وما ما يمكن أن يقدمه هذا الوسيط من ممكنات فنية وتقنية تؤثر في طبيعة الإنشاء الشعري نفسها، وفي عملية التلقي في آن واحد"[1].

[1] -مجلة غيمان، ع7، اليمن، ربيع2009، ص35.

أما على مستوى القصة فيمكن تحديد نمطين؛ الأول: القصة الترابطية التفاعلية HyperText interactive story وهو النمط الذي اتبعه القاص المغربي محمد أشويكة في "احتمالات" عام 2006م، و"محطات" عام 2009م. دون مطابقة لميزات هذا النوع، حيث تغيب كل المؤثرات والوسائط عن العملين. أما الثاني: القصة الترابطية التفاعلية الخيالية HyperText interactive fiction؛ النمط الذي اتبعه القاص المصري أحمد خالد توفيق في "قصة رعب مخيفة" عام 2002م مستخدما النص وتقنية الصوت والصورة لكن بصورة مبسطة لا تترك فضاء للقارئ للتفاعل معها أو الكتابة فيها وإبداء الرأي، فلا يساهم في بناء المعنى داخل هذه القصة. وللتفريق بينهما لابد من مراعاة دقة المصطلح؛ حيث Story تحتمل ما يُصدق، أما Fiction فتركز على تفعيل ما لا يصدق (الخيال).

ونجد إبداعات تتأسس بمبدأ التفاعلية في مواقع التواصل الاجتماعي Social Networking، مستعينة بآلية إعجاب المتلقي وكتابة التعليقات والمشاركة على أساس الحرية والاختيار حيث يتم تدعيمها بالصور، والفيديو –عبر التقنيات المتاحة لرواية الوسائط المتعددة_ لتشد متابعة المتلقي وتفاعله بإضافته ما أمكن من أفكار توقع حدوثها، أو عناصر أدبية إلى النص نفسه. وقد مثلت ذلك رواية "على بعد ملمتر واحد فقط" للروائي عبد الواحد إستيتو في عام 2012م الأولى من نوعها عربيا، الأمر الذي شجعه على البدء بكتابة رواية أخرى "رسائل حب مجنونة".

وهناك أيضا من يتخذ حسابات البريد الالكتروني وسيطا لبث وبعث إبداعاتهم الأدبية لدواعي مختلفة منها ما هو تماشيا مع زمن العولمة على المستوى التقني التكنولوجي أو لتقديم صورة المجتمع في زمن العولمة خاصة عند محاولة بيان دور المجتمع في شرعنة النص الإبداعي وتحديد العلاقة بينهما. وفي هذا إشارة إلى الكاتبة السعودية **رجاء عبد الله**

الصانع في روايتها "**بنات الرياض**"[1]* التي قامت بنشرها مستفيدة من تقنية الإنترنت بلغة تحاكي العصر. وعبر البريد الالكتروني، "تبدأ بتاريخ أول أيميل في 2004/02/13 لتنتهي بآخر أيميل في 2005/02/11م. خمسون إيميلاً على مدار سنة هو زمن الرواية، أما زمن الحكايات، فيعود لست سنوات سابقة."[2]

[1] -عبد الله الصانع، رجاء: بنات الرياض، دار الساقي، بيروت، ط4، 2006.

*الرواية عبارة عن رسائل الكترونية ترسلها الكاتبة كل جمعة على شبكة الانترنت لتصل لكل من يتصفح الانترنت وفي هذه الرسائل تتحدث عن أربع صديقات من الطبقة المخملية من سكان الرياض استطاعت الكاتبة أن تعبر عن معاناة المرأة في المجتمع السعودي رغم حديثها عن فتيات من الطبقة المخملية فما بالكم في معاناة الطبقة الدنيا والأقل حظا فبالتأكيد المعاناة هي أشد. وقد خلقت هذه الإيميلات (الرسائل الإلكترونية) ثورة داخل مجتمع كمجتمع السعودية؛ بحيث يتحول نهار السبت إلى ساحات ودوائر للمناقشة في الجامعات والمدارس والمؤسسات الحكومية، فالكل يفسر الإيميل حسب هواه ويدلي بدلوه بين مؤيد ومعارض. كتبت عنها الصحف، وتحولت إلى قضية ناقشتها البرامج التلفزيونية..حقيقة الرواية قد يراها البعض فاضحة تعري المجتمع السعودي وتؤكد دون شك أن التشدد والتزمت والانغلاق والتضييق على المرأة لا يؤدي الى الفضيلة والحفاظ على كرامة المرأة وعفتها ولكن أيضاً لا يؤدي الانفتاح والحرية إلى التحلل والتفسخ والانحلال، وأكبر كذبة هي ما يقال أن لكل مجتمع خصوصيته وهذا ما أكدته أحداث هذه الرواية .

[2]-كوليزار، أنور: بنات الرياض: مرآة مجتمع في زمن العولمة، مجلة عود الند، العدد61، على الرابط الآتي (10-02-2019م/ 15:15سا):

https://www.oudnad.net/spip.php?article84&lang=ar

صورة10: تمثل غلاف رواية "بنات الرياض" للكاتبة رجاء عبد الله الصانع

يبرز البعد الدلالي للنسق الأدبي الروائي عى غلاف الرواية، فبكونه عتبة نصية فإنه يقدم المتن من حيث القيمة السيميائية والإبلاغية التي تتمظهر تحديدا من خلال الصورة في مجملها من حيث الألوان والأيقونات المحملين بالدلالات الرمزية؛ فاللون الأزرق إنما هو رمز لعالم الأزرق الافتراضي في دلالته على اللامكان (شاشة الكومبيوتر)، حيث يتم إلغاء المكان المألوف لصالح العالم الافتراضي متجاوزا الأمكنة النمطية القديمة المألوفة. كما يظهر توظيف الإيمو– أيقونات الصفراء Emoji (أزرار الأنترنت) المستخدمة في العالم السيبراني للتعبير عن الجنس (ذكر، أنثى، رجل، امرأة..) والحالة شخصت الوضع الاجتماعي السعودي بتطبيع انفعالي من الطبيعة الإنسانية التي تميز كل شكل مع وضوح اللون الأسود باعتماده في العنوان إلى تعبيره عن المرأة السعودية وتقديمه لونا للحجاب، فهو انعكاس لصورة المرأة وخصوصيتها في المجتمع السعودي الفقير من العاطفة ومشاعر

الحب، وما يُعرف حوله أنه الوسط المحافظ المتعصب إلى حد ما، تحكمه صراعات حادة تستسيغها الطبيعة الاجتماعية والبنية الطبقية خاصة بين الرجل والمرأة. ويتضح أن تلك الإيمو–أيقونات إنما كانت سندا في استثارة الانفعال، وهي لغة جديدة أُطلق عليها الإيموجيبيديا Emojipedia تستعملُ في الحوارات على النيت تجعل اللغة ذات طبيعة انفعالية صرفة، فتبدو الصورة من خلالها أحد المحددات القادرة وحدها على نقل انفعالات الألفية. ويدرك متلقي إرسالية بصرية ما سريعا شدة الانفعالات التي يرغب المرسل في نقلها.[1]

والملاحظ أن النص والعناصر التقنية الرقمية المتآلفة معا، أسهمت في رؤية ناقدة مختلفة من خلال الجنس الذي ينتمي عليه النص التفاعلي بأنماطه شعرا ونثرا (رواية وقصة ومسرحية)، فوصف كل نوع من النصوص التفاعلية انطلاقا من الخصائص التي تميزها والمكونات اللغوية وغير اللغوية على السواء التي تتمتع بها كما سبقت الإشارة إليها، تُظهرها نصوصا جامعة تتجاوز المفهوم المتداول للنص إلى مفهوم أوسع وأفتح يشتمل على الأنواع والفنون الفنية كافة، بل قد يكون الجنس الواحد تركيبا من الأجناس الأخرى والفنون أيضا (الرسم، الموسيقى، السينما، الصحافة،...). ما يعني أن الحاجة إلى النقد مختلفة باختلاف الكتابة الرقمية التفاعلية عن نظيرتها الورقية باختلاف الوسيط بينهما أيضا، وهو ما يشدُّ على رأي "أن الرؤية الناقدة تساعد على تطوير النصوص في المجتمع الكتابي، وتساعد على تحقيق إضافات نوعية تساند الكلمة كالصوت والصورة والحركة.. وترك الأمور على غاربها، سيؤدي إلى نتائج غير إيجابية، ليس على صعيد الكتابة فحسب بل على صعيد الأفكار والقيم التي ينثرها كل كاتب في عمله؛ فنحن نتعامل مع قارئ افتراضي، ولا نستطيع أن نتنبأ بحركته. من المؤكد أن الكتابة يفترض أنها متعالقة مع الحرية، ولكن هذه الحرية

[1]-غودرا،إلزا: أنا أوسيلفي إذن أنا موجود، تحولات الأنا في العصر الافتراضي، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط01، 2019م، ص104.

ينبغي ألا تكون مطلقة على نحو يسمح بالأخطاء الفظيعة في اللغة، وبالجهل بمقومات العمل الأدبي"[1].

فمهما يكن من أمر، فإن فرادة العمل الفني أساسا تكون من خلال ما يتميز به عن باقي الأعمال الأخرى، وليس من خلال ما يشبه فيه من الأعمال الأخرى، بغض النظر عن المنحى القرائي والرؤية النقدية لزاوية الجمال، فقول إنني أحببت عملا أدبيا تفاعليا معينا، لا لأنه نوع أدبي بعينه، بل لأنه عمل متميز تنطوي عملية التلقي فيه على موقف تقني جمالي يتعلق بالتضافر بين الصوت، والحركة والروابط...والتعدد في نسج العناصر بين المرئي واللامرئي، والحاضر والغائب حيث يغدو النص نسيج ضفيرة –حسب تعبير الناقدة المغربية زهور كرام– تشخص بلاغته وبنيته النصية. إن خصوصية الأدب لا تعني أن يبقى الأدب أسير الإكراهات اللسانية التي تملي قوانينها على عملية الكتابة، وتقييد الإمكانات التعبيرية الجديدة، إنما هي المحافظة على الجنس بمقوماته وميزاته على مستوى الشكل والبناء والتعبير بعدم الخروج عن المعايير التي يتم العمل فيها وإن تشكَّلَ من تداخلٍ بين جنسين. "فالأجناس–في ضوء عوامل معينة– قد تستعين أحدها سمة أو سمات ترتبط عند المتلقي بجنس آخر، فيواجه القارئ نصا جديدا، يتشكل من تداخل بين جنسين. وفي ضوء ذلك قد يجد القارئ أيضا نصا ينتمي إلى عالم الشعر بطابعه الإيقاعي، غير أنه اتخذ في بنيته اللغوية طابعا سرديا."[2]

ما جعلنا نتوقف عند هذه القضية الأجناسية، يكمن في أن "المحكي المترابط وبرغم قدرته على تقويض البيت الأجناسي للأدب، واجتهاده لخلق تجانسا بين مكونات دعائمية

[1]-إبراهيم، أحمد ملحم: الرقمية وتحولات الكتابة، النظرية والتطبيق، ص76.

[2] -محمد العضيبي، عبد الله : النص الشعري القديم وأسئلة القراءة، معالم نقدية، منشورات ضفاف، بيروت، الرياض، ط1، 2014م، ص85.

رقمية مختلفة كدعامة نصية، الشأن الذي يعيد مساءلة مفهوم الجنس الأدبي نفسه، عبر صياغة جديدة لمقولة الشكل النصي Le format textuelle،وغير الانتقاد لهجانة الدعامة الرقمية، إلا أن هذا التهجين الذي يطلع به المحكي التفاعلي في سبيل خلق نصوصية رقمية للنص السردي، بقوم في الأساس على خلق تماس بين حقول دعائمية مختلفة (الأدبية اللسانية، الهندية المعلوماتية للملفات، الفيديو، فن التشكيل الرقمي)"[1].

ومثل هذه المواقف تقتضي توضيح الافتراضات في تناول أي جنس نصوصي ينتمي إلى الأدب،"فلابد الأخذ في الاعتبار الوعي بأن النص تتجلى فيه سماته الخاصة، التي يشترك فيها مع كل النصوص الأدبية، أو مع النصوص التي تنتمي إلى واحدة من الأنواع الأدبية الأخرى، هذا من جهة أولى. ومن جهة ثانية، لابد من فهم أن النص ليس مجرد نتاج لمزيج مكون من الخصائص الأدبية الممكنة، بل هو أيضا عملية تحويل لهذا المزيج"[2].

والحال في طرح هذه المشكلات عبر مرور الزمن، إنما هو لـِ **التجاوز** القائم في سائر النظريات والقواعد والإبداعات الأدبية، وليس الأدب على تطوره ليومنا (المعاصر) مستثنى من قاعدة التقسيم الأجناسي، فالخطاب الأدبي "لدى جيرار جينيتGrard Genette إنما يتم إنتاجه وتطوره طبقا للأبنية التي يمكنه تجاوزها، لا لشيء إلا لأنه وجدها في مجال لغته وأسلوبه حتى اليوم"[3]. وإن مواجهة هذا التجاوز لناقد نظرية الجنس الأدبي يؤدي إلى عملية استئناف التأويل في اكتشاف معنى النص والتحدث في معناه انطلاقا من الشكل فالمضمون،

[1]-فهيم شيباني، عبد القادر: سيميائيات المحكي المترابط، سرديات الهندسة الترابطية: نحو نظرية للرواية الرقمية،ص158. (ينظر)

[2]-تودوروف، كينت بينيتكلر وآخرون: القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ص43. (ينظر)

[3]-نفسه: ص44.

وصولا إلى الوسيط المستخدم حتى تبدو قضية تحديد الجنس واضحة في تحديد معالم الشكل والمعنى في عموميته.

ونعيد هنا، ما تنتجه عملية القراءة ومحل القارئ ضمن هذا النص الجديد في إحداث قضية الجنس الأدبي التفاعلي، وإن صح قول إن القراءة والقارئ الرقمي أمكنا من إثارة إشكالية تجنيس النص التفاعلي بالانتقال من المؤلف إلى القارئ/ القراءة، أنه "إذا كان القارئ –وبناء على وضعيته الجديدة حسب شروط تأليف النص التخييلي الرقمي–، باستطاعته إنتاج النص الموازي أو الميتانصMétarécit*، فإن سؤال تجنيس النص يبقى معلقا حتى يجيب عنه شكل الميتا– محكي أو النص الموازي. فلا يمكن القول بأن النص الرقمي هو رواية أو قصة أو شعر أو محكي ذاتي أو أي شكل تعبيري آخر، إلا بعد أن تحقق القراءة نصها الموازي. بمعنى آخر، هل يعني هذا أن القراءة الرقمية هي التي تجنِّس النص الرقمي؟ ثم هل القارئ هو الذي ينتج جنس النص؟"[1].

قد يقودنا هذا التخريج إلى بثِّ قضية أخرى من قضايا النص التفاعلي، تتعلق بطروحات عملية القراءة ونظرية التلقي وإشكالات القارئ في وضعه الجديد (المبحر/الافتراضي) مع هذا الوافد الجديد، بما أحدثُه من تحولات جوهرية في التعامل مع الظاهرة الأدبية ذات التجلي الرقمي، والتي حَالت دون خوض الأدباء والنقاد في حقل الأدب الرقمي باعتبارها تجديدا على مستوى فعل القراءة والتلقي.

[1]- كرام زهور: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، دراسة، ص43.

*الميتا- محكي méta- récit: سماه بيار باربوزاPierre Barboza هو المحكي الخاص الذي يكونه القارئ أثناء القراءة وعبر الإبحار، وتنشيط الروابط. (كرام، زهور: الأدب الرقمي، ص43)

ثالثا: النص التفاعلي بين الإنتاج،القراءة، وجمالية التلقي:

1-النص الرقمي وإبدال سلطة القراءة، من التلقي إلى فعل الإنتاج:

يثيرُ الأدب الرقمي التفاعلي اليوم، مسائل التجديد في طرحه مقولة الإبدالات على مستوى النقل المعرفي، والكتابة والقراءة، ذلك لأنه أثر مقروء- مرئي في الآن نفسه، يحظى بخصوصية مساراته التفاعلية وفق عملية جدلية تتم فيها الحركة بين الإنتاج والتلقي[1] وإعادة الكتابة أو التأليف. ويتمثل تأسيس النص الرقمي وفق إبدال فعل القراءة عبر صياغة جديدة انهارت فيها أبجديات التعامل النمطية مع النص المكتوب، فكما هو معروف أن الاشتغال على النص الرقمي وإبداعه يستلزم معرفة التكنولوجية الالكترونية قصد التعامل مع أداة الإنتاج (الحاسوب) وبرامجه المختلفة، كما يُفترضُ في المؤلف حسن التعامل مع العالم **السيبرنيطيقي**[2] لتقديم نص بمتطلبات رقمية تُكرس لتعاضد التفاعلية بمبدأ تحول سلطة الكتابة من الكاتب إلى القارئ؛ بحيث تستنفدُ عمليات استكشاف الفراغات وملئها من قبله، من خلال دعوته للإبحار والتوجه نحو إتمام النص وتفاعلية تأليفه وإعادة إنتاجه إنتاجا ثانٍ.

لقد أعلتْ التجربة الرقمية من دور القارئ، ومنحتهُ صفة المنتج عبر مساهمته في إعادة كتابة النص؛ إذ لم يبقَ مكتفيا بالمتابعة، وإنما بالكتابة والتحرك في النص وفق اختياراته وإمكانيته التي جسدت الإبدال من سلطة القراءة إلى الإعلان عن فعل الإنتاج. وهنا يمكن

[1] -التلقي Reception: يحمل معنى مزدوجا يشمل معا الاستقبال والتبادل.

[2]-السيبرنيطيقا (cybernetics): منحوت من الجذر الإغريقي (kubernan)، مقابله في اللسان العربي قريب جدا من معاني التوجيه والتأثير والتحكم، الذي يمكن لأي شيء أو شخص أن يمارسه على شيء آخر أو شيء ما. ومصدره- الاصطلاحي الحديث: مجموع النظريات المتعلقة بالأنظمة منظورا إليها من زاوية التحكم والتواصل وانتظام العلاقة بين الكائن الحي والآلة. (يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط، ص262)

طرح التساؤل حول أخذ القارئ من مقولات التلقي حقَّه في قراءة هذا النص التفاعلي الرقمي بالتعدي بعملية التلقي من سلطة القراءة إلى تفاعلية التأليف، ومعنى ذلك بتعبير آخر، الإسهام في إعلاء شأن القارئ في مقابل إلغاء المؤلف بضمان استمرارية توالد النصوص عبر مصايد التفاعلية من خلال الإبدال والتقاطع بين مهام المؤلف كمنتج حقيقي للنص والقارئ الافتراضي بحضوره الفاعل المشروط.

يتيح النص التفاعلي للمبدع والقارئ الدخول في عقد ضمني يعطي للمتلقي الحق في بناء النص الإبداعي من جديد، معدلا في مسارات الحكي وبناء الشخصيات وتأثيث المكان وتطويع اللغة وإضافة مؤثرات أخرى. وبهذا يتحول القارئ إلى مبحر فاعل ومبدع وخالق للنصوص مطعمًا إياها بأبعاد جمالية وتخييلية غير تلك التي انطلق منها المبدع الأصلي في نصه، أو يتحول إلى ناقد للقضاياه. ومن هنا تبرز قدراته التعبيرية والفنية والتواصلية والنقدية، وتنمو قدراته الإبداعية والابتكارية من خلال المشاركة الافتراضية بفعل القراءة المصحوب إما بمجرد اللذة والاستمتاع بالنص، وإما بتلك القراءة الناقدة العصرية التي تعد فعلا من أفعال "التأمل والاستبطان العميق للتجربة النصية، إنها أشبه بقراءة الفيلسوف للكون والحياة؛ إنها فعل خلاق يقرب الرمز من الرمز، ويضم العلامة إلى العلامة، وسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا ونتوهمها حينا فنختلف اختلافا"[1]. وتبعا لذلك، ما يزال محل التساؤل عند جان بيير بالب منذ 1984م؛ في أن "الإشكالية بسيطة: هل يظل القارئ قارئا أم يصير مؤلفا؟. تكمن الصعوبة في معرفة اللحظة التي يصير فيها القارئ كاتبا. يظل التمييز صعبا، لأن فعل القراءة يميل إلى الاختلاط بفعل الكتابة".[2] بمعنى أن

[1]-حسن محمد، عبد الناصر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999م، ص64.

[2]-بوتز، فيليب: الأدب الرقمي، تر: د محمد أسليم، ص223.

فعل القراءة يتطلب وجوبا فعل الكتابة حيث تتحول القراءة من فعل استهلاك لفعل إنتاج ثان؛ فَـ باستطاعة القارئ (المرسَل إليه) "أن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه أو نقدُه أو الإعجابُ به أو رفضهُ أو الالتذاذُ بشكله أو تأويلُ مضمونه أو تكرار تفسيرٍ جديد له. كما يمكنه أن يستجيب للعمل بأن يُنتج بنفسه عملاً جديداً"[1] من وجهة نظر أنه طرف أساس في عملية استنفاد السيرورة التواصلية، وفي معادلة بناء المعنى وصوغ الدلالة وتشكيلها على نحو جديد باستمرارٍ يحقق إحالة الوصف للمتلقي بكونه منتجا مشاركا.

يتميز النص في الإبداع التفاعلي بالانفتاح (نص مفتوح)، لا حدود له، وغير مكتمل؛ إذ يمكن للمبدع أن ينشئه فيأتي القارئ ليكمله ويشترك في بنائه من خلال اللعب على مستوى دائرة التفاعل الموسعة بين المتلقي والمبدع، وبين المتلقي والوسيط (الحاسوب*)، والمتلقي والنص، كل ذلك يكون بفضل لما جاء به نقد (التلقي أو الاستقبال) وقلبه المقولة تماما وتركيزه على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله. من هنا كان استقبال النص يتتبع الاهتمام بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله. ولئن كانت مثل هذه العناصر جزءا من العملية النقدية عموما، فإن أهمية القارئ أو هويته لم تكن إشكالية في السابق. فالأسئلة التي تعنى بمن هو القارئ، وكيف يستقبل النص لم تكن مطروحة. وقد يستغرب الباحثون النتائج التي يمكن الوصول إليها عندما يصبحُ القارئ أو هويته هي محور العملية النقدية[2] من خلال الإبدال المختلف مع المتلقي؛ التي تمنحُ القارئ هذه القدرة

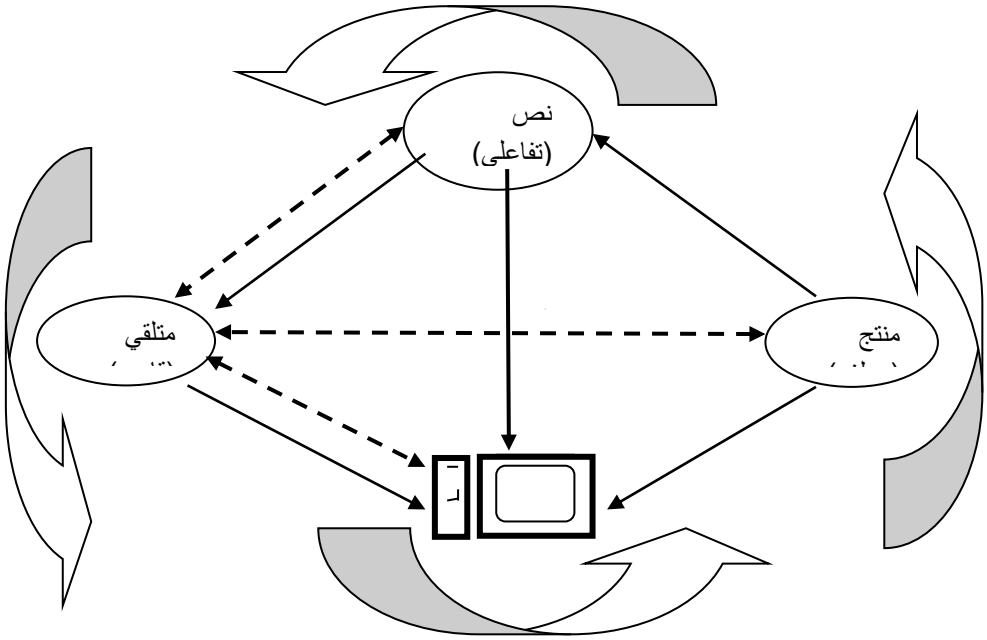
---

* **الحاسوب** (الوسيط الالكتروني) في هذا السياق وحسب موقعه الجوهري في العملية الإبداعية، هو أداة التلقي والإنتاج في الوقت نفسه، ساهم في خلق مفاهيم جديدة **للتواصل** وشروط أخرى **للإبداع**.

[1]-ياوس، روبيرت هانس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة: د. رشيد بنحدو، دار الكلمة، تونس، دار الأمان - الرباط، ط1، 2016م، ص110.

[2] -ميجان، الرويلي والبازغي، سعد: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -المغرب،ط3، ص283.

الإبداعية على مستوى الزوايا الثلاثة على مستوى البرنامج المعلوماتي. بمعنى أنه أثناء تفاعله لحظة اشتغال الحاسوب يحدثُ تدخلُ القارئ ويُمنح مساحة تساوي أو تزيد المبدع الأصلي تمكنهُ من الانفتاح على النص وفق مبدأ الإبحار الذي غيّر مسمى المتلقي إلى المبحر المتفاعل، فنلاحظ حضوره في دورة تفاعلية تتوضح في الخطاطة الآتية:



خطاطة توضيحية05: دائرة تفاعل القارئ الموسعة مع أقطاب العملية الإبداعية

إننا نتحدث في هذا الصدد،"عن وجه جديدٍ للتأهيل القرائي، يقوم أساسا على الجمع بين المقروء والمرئي باهتمام عادل، فنحن نقرأ الكلمات ونشاهد الصور والخلفيات ونلتفت إلى الوصلات المضاءة، إننا نمارس فعل القراءة عبر تفاعلنا مع ما تستظهرهُ الشاشة. لذلك ثمة من يصف هذه القراءة الرقمية بالقراءة الكاتبة، حيث يكون من خلالها القارئ قارئا متفاعلا Lact-acteure"[1] لواقع افتراضي يستدعي مسمى آخر للقارئ المتفاعل هو القارئ المفترض،"فيكون ذلك تضييعا للقارئ الحقيقي، وانتقالا إلى فهم جديد لـِ ((التفاعل))

[1]-فهيم شيباني، عبد القادر: سيميائيات المحكي المترابط، سرديات الهندية الترابطية: نحو نظرية للرواية الرقمية، ص159.

بممارسته في مستوياته كافة"[1]. وباعتبار الحاسوب أداة للقراءة، فإن هناك بعض آثار التغيير على عملية التلقي باختلاف الأجهزة وتطورها وتعاملها بالنصوص؛ فالنص "الذي يُصمَّمُ بجهاز أحادي النافذة والمهمة مثل الـ DOS*، ثم يُقرأ في جهاز متعدد النوافذ والمهام، تصير القراءة هنا مجرد حركة تجري، ليست هي الوحيدة الممكنة، ومن ثمة يتغير وضع القراءة بشكل عميق."[2] لقد دخل النص التفاعلي الرقمي مرحلة جديدة من البحث تتصل بتعدد مفاهيمه ومستوى التعامل معه، فمن الممكن أن يحمل الورقي أنظمة غير لغوية مرافقة للكلمة، إلا أن عنصر التفاعل يتأثر وفق آلية العرض المستخدمة والتي قد تقلل أو تزيد من حضور ومستوى التفاعلية بين النصين الورقي والرقمي.

2-موروفولوجيا العملية الأدبية التفاعلية ومسارات القراءة:

إن التطورات التي حدثت في شكل الإبداع الأدبي التفاعلي ونقده على مستوى التوصيل والتلقي الإلكتروني تتضح في التغير الملموس في "كل أطراف العملية الأدبية التفاعلية انطلاقا من المرسل أو الباث، ومرورا بطبيعة النص الذي يحرص غلى الانتماء إلى الأدب والاحتماء بمظلته، ووصولا إلى المتلقي قارئا أو سامعا، مستسلما أو متفاعلا بالتعقيب أو المشاركة أو الإضافة."[3] حيث تتحول العادات القرائية وفقا لضوابط علمية جديدة تتحكم في

[1] -يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ص209. (أنظر)

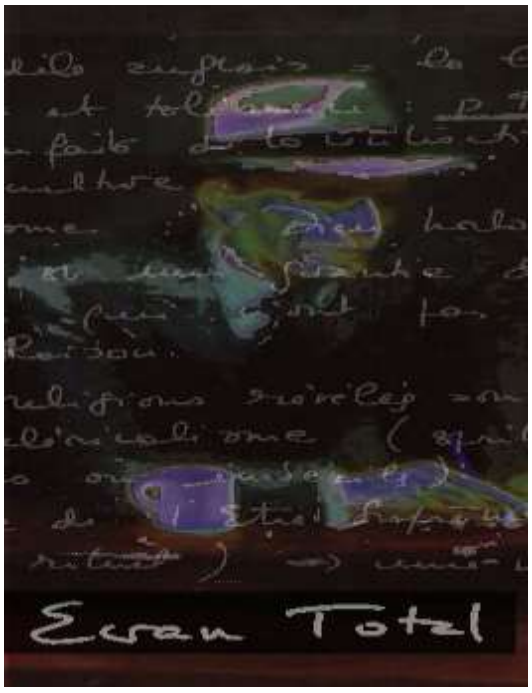
[2]-بوتز، فيليب وآخرون: الأدب الرقمي، تر: د.محمد أسليم، ص51.

*MS-DOS: أحد الانظمة المستخدمة في إدارة وتشغيل الحاسوب. تم إصداره من قبل شركة مايكروسوفت في عام 1981م.

MS-DOS: (Microsoft Disk Operating System) est un S.E ancien (version 1.25 en 1981); mono tache; mono utilisateur; dépourvu d'une interface graphique. (cours MS-DOS، chapitre 5، BTS IG 1ére année، ALSI، p01; http://perso.modulonet.fr/~placurie/Ressources/BTS1-ALSI/Chap-5-MS-Dos.pdf)

[3]-درويش، أحمد: النص والتلقي، حوار مع نقد الحداثة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط02، 2017م، ص295.

البنيـة والمعطيـات النصـية والتـي تختلـف عـن الـنص الـورقي بالاعتمـاد علـى أداة وفضـاء الإنتـاج، أي مـن الدعامـة الحاسـوبية تحديـدا، ونظـام الإبحـار للـنص المتـرابط، والكتابـة اللاخطية والتشظي. تفتحُ هذه المؤثرات المجال واسعا أمام حرية القارئ في "سيرورة القراءة داخل النص عبر ضوابط تقنية (فتح أو إغلاق الصفحة، فتح النوافذ، الاختزال الأيقوني، الاحتفاظ بأكثر من نص، التقدم والرجوع...) وتمكنه من خيارات متعددة لتفعيل القراءة (الفهرس المتدحرج، الضغط والضغط المضاعف، المصعد القرائي...) وتقرير مصيرها (تفعيل الروابط النصية)، إضافة إلى القدرة الهائلة التي تتيحها تلك الدعامة الإلكترونية في تسهيل وتسريع الوصول إلى المحتويات النصية، واختزالها زمانيا وفضائيا"[1]. وعلى هذا النهج تتبع سيلفادور Alain Salvatore في تأليف نصه المحكي: "شاشة كلية" Ecran Total[2]:



[1]- فهيم شيباني، عبد القادر: سيميائيات المحكي المترابط، سرديات الهندسة الترابطية: نحو نظرية للرواية الرقمية، ص76.

[2]-http://alain.salvatore.free.fr (24-02-2019/ 17:20h)

صورة11:غلاف القصة التفاعلية (الترابطية)،الصفحة الرئيسية لـِ Ecran Total

تُقدّمُ هذه القصة بقراءة مجانية، وتتركُ للقارئ منذ الصفحة الرئيسية الحرية في إتباع أحدِ المسارين للتشعب في النص؛ من العنوان، أو المقدمة، مع تزويده بجدول محتويات توضيحي يسمحُ باستقلال القارئ في التحرك داخل النص من البدء من البداية، أو الانتهاء على الفور، أو الانجراف إلى الصور الموزعة داخل أجزاء النص، عبر روابط نصية متواصلة في نقاط مختلفة من القصة تُقدّم متاهة سردية عبر تلك الوظيفة التقنية التي تتضمنها البنية النصية، تُحدِثَ تبعثراً سرديا من خلال تعدد المسارات القرائية، وتضعُ القارئ موضع الضائع. إن الأمر متروك لكل قارئ في بناء قصته، والقصة تأخذُ شكل متاهة بُنيت تحت عينيك، بناءً على طلب بسيط بالنقر...[1]*في حين ما يبدو على هذه القراءة أنها قد تحدث تبعثرا سرديا من خلال تعدد المسارات القرائية بناء على طلب الحرية بالنقر. غير أنه قد تعزز ي عملية القراءة الاندماج والرغبة في التواصل من خلال منح القارئ خيارات متعددة لمتابعة النص والتفاعل معه، خاصة إذا سعى النموذج الإبداعي التفاعلي إلى عقد حوارية بين القارئ والنص بتخصيص مسارات تشعبية تسمح للقارئ بعقد تواص مباشر مع أحد العناصر النصية أو إضافة مسارات جديدة.

عندما يملك النص قدرة الانفصال عن ذاته، فإن القراءة تمنحه جديد بقائه ودوامه واستمراره، وما "يفترضه نص الأدب الرقمي وجود كاتب وقارئ، بشكل يُوجبُ وجود كفاءة

---

[1]- http://alain.salvatore.free.fr/ (24-02-2019/ 17:35h)

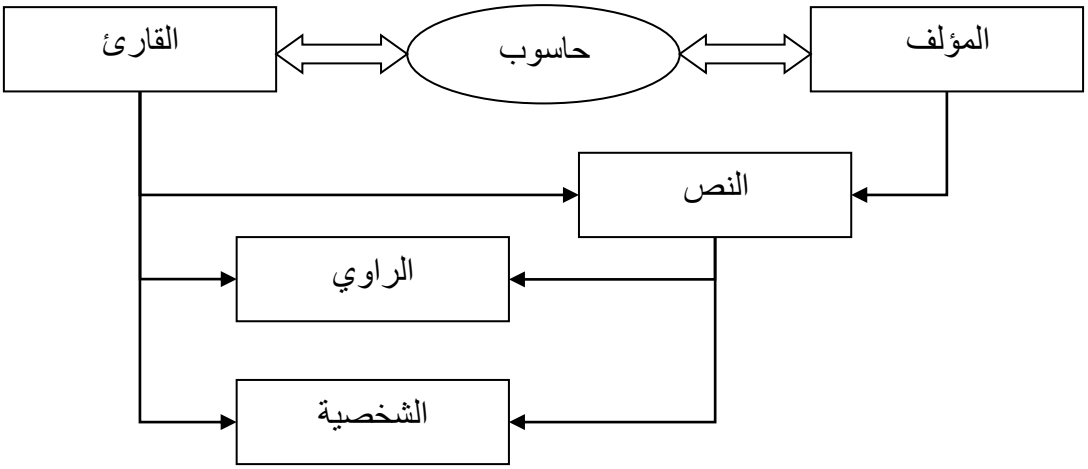
***"Il revient à chaque lecteur de construire sa fonction، son (ses) histoire (s). le récit prend la forme d'un labyrinthe qui se construit sous vos yeux، à la simple sollicitation d'un clic."**

معلوماتية لإدارة الوضعيات التفاعلية، وبحسب الطبيعة التفاعلية للنص الرقمي، يمكن للباث (صاحب النص) والمتلقي (القارئ)، أن يحققا عنصر الحوارية أثناء الفعل التواصلي."[1]

ويقوم مبدأ الحوارية على التعددية عبر نوعية التواصل وغايته بين الكاتب ونصه المتمثلة في توظيف التقنية الالكترونية التي تؤمن نوعية التواصل القائم على الإظهار والإضمار الذي يحققه الوضع الافتراضي، وبين القارئ والنص بفعل التصفح داخل فضاء الحاسوب المعلوماتي، حيث يحاكي قدرات الإدراك الذهني والبصري والسمعي بتحفيز فعل التصور والتخييل الذاتي في استكشاف كل ما يختبئ من وراء تقنيات النص التفاعلي. ويبدو بفعل ما يعتمل في ذهن القارئ أثناء القراءة، وتعدد القراء المشتركين في الاتصال بالنص الرقمي الواحد، إضافة إلى الحرية المقرونة بالاشتغال غير الخطي مع الوحدات القرائية دون حتمية إتباع خطى المؤلف عينه أو حتى القراء الآخرين، تجسيد مطلب الحوارية عبر الحرية في تعددية وجهات النظر المختلفة حول موضوع الوحدة النصية والتعامل معها، مع إمكانية التفكيك والتنقل الحر من مقطع نصي إلى آخر.

تتشكل لعبة التعارضات في العمل الروائي بما يحمله من أدوات سردية وتقنية بين عناصر السرد، داخل الحدود السردية يصبحُ القارئ العنصر المحور في تشكلها والمساهم بدرجة أكبر في إحداث تفاعل في العمل السردي التفاعلي؛ فهو يساعد في ترويض العناصر السردية وفق علاقاته :(/القارئ والراوي/،/ القارئ والشخصية/، القارئ والمؤلف/،/القارئ والسرد/، /القارئ والوسيط/)، كما هو موضح في المخطط أدناه: العناصر السردية (يرمز لها بالمستطيلات)، والحدود السردية (يرمز لها بالأسهم العريضة).

[1] -فهيم شيباني، عبد القادر: سيميائيات المحكي المترابط، ص80.



خطاطة 06: حدود السرد بين العناصر السردية.

وبحيث لا تتبدّى ماهية الكتابة إلا من خلال إشكالية القراءة على اعتبارها التي تُمكن من القبض على الخصائص النصية في منحه ميلادا جديدا، بالنزوع إلى الإنتاج الجماعي وإلغاء شرط الكتابة المتمثل في خصوصية الفكرة وتفردها، لأن الكتابة الجماعية "تنبع من الحاجة إلى التواصل والاندماج جماعيا، والكاتب أو المشارك يصبحُ قارئا. توجد علاقة بين الكاتب، القارئ والكاتب المشارك من حيث اللعب؛ معناه أن كل واحد منهم قد يكتب شيئا فيأتي الآخر ليكتب من بعده، وهذه إحدى محركات الكتابة الجماعية."[1] إن الكتابة الجماعية Ecriture Collectif تتحقق في التصفح الحر للروابط وإعطاء القارئ خيارات متعددة لمتابعة النص والتفاعل معه وفق:[2]**مبادئ الترابط، والتجاور،والتوزيع**. فهي تنبعُ أولا من الحاجة إلى التواصل والاندماج [..]، إذ تتحرك اعتمادا على مبدأ اللعب؛ بمعني أن قارئا يأتي ويكتب، فيأتي آخر فيكتب من بعده أيضا، عندها تتغير العلاقة بين الكاتب والعمل الفني، ويتغير العمل الفني من خلال المزج في الأساليب، وتعدد وجهات النظر وغيرها. وبخصوص

[1]-Brigitte Chapelein et autres: Ecritures en ligne: Pratiques et Commautès، Université de Rennes، 2007s، p. 208.

[2] -فهيم شيباني، عبد القادر: سيميائيات المحكي المترابط، ص ص. 84، 85.

ممارسة القراءة؛ في المسار من النص إلى مجموع القراء يحصل"في كل مرة بنقر القارئ على رابط النص التشعبي، فيتم فتح نافذة جديدة Le fenêtrage. تحاكي النوافذ المتراكبة الفكرةَ التي تتقدمُ من خلال عمليات الاستطراد المتتالية، مما يجبرُ القارئ على التلاعب بالنوافذ المختلفة (تغيير الحجم، التحرك، الإغلاق..)"[1].

صورة 11: عندما يتم الضغط على الرابط (الأيقونة)، تظهر للقارئ نافذة جديدة؛ رواية شات.

وباعتبار الحاسوب أداة فهو لا يتيح الكتابة بطريقة متطورة وحسب، بل يُوظف وسيطا (الشاشة) يتيح للقارئ إمكانيات جديدة يفتقدها الكتاب الورقي، ويُعتمدُ "فضاء متعدد الأبعاد يسمى بالفضاء التشعبي لا تخضع القراءة فيه لنظام الصفحات الثابت، بل تنفتح على فضاء

[1]-Serge BOUCHARDON: Le récit littéraire interactif; narrativité et interactivité، p220.

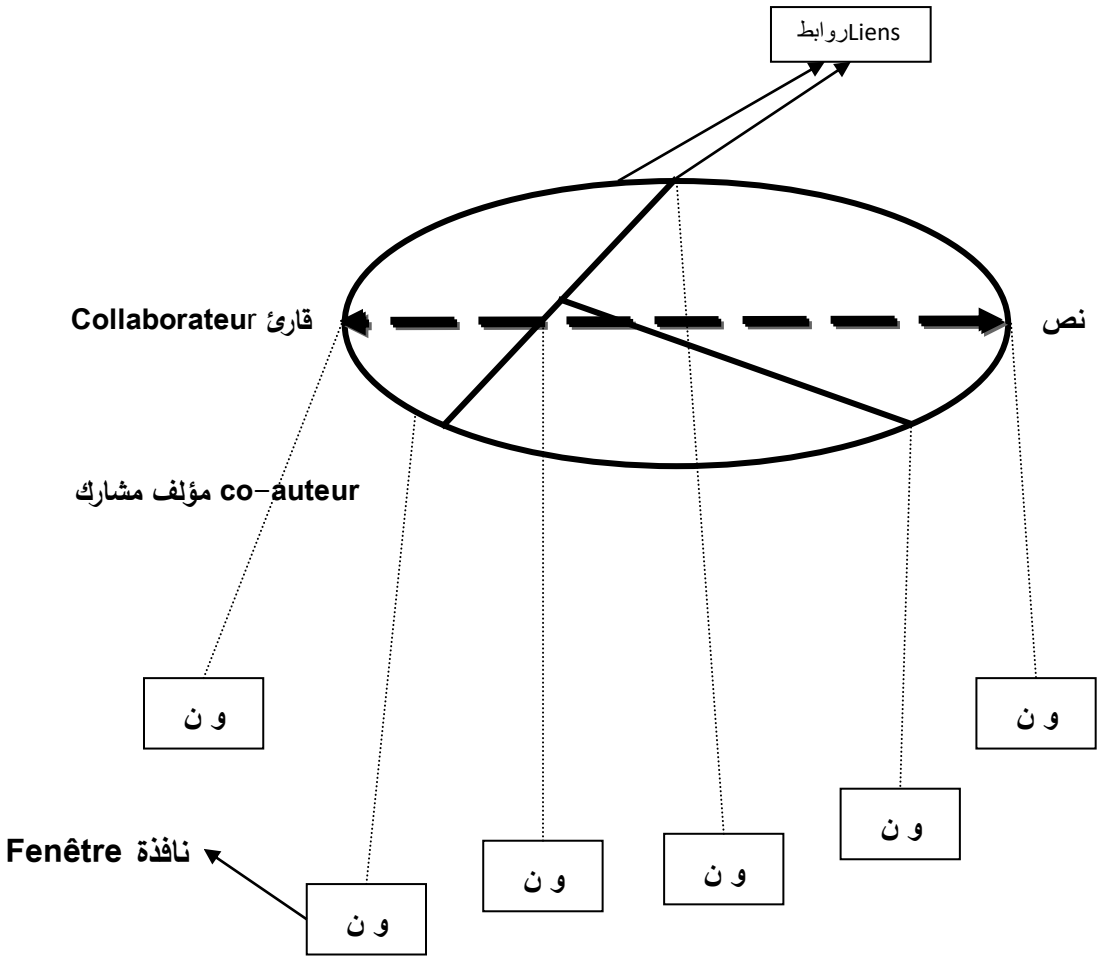
"A chaque fois que le lecteur clique sur un lien hypertexte، une nouvelle fenêtre s'ouvre. Les fenêtres surimposées miment une pensée qui progresse par digressions successives (Figure 78)، obligeant le lecteur à manipuler (redimensionner، déplacer، fermer) les fenêtres qui surgissent digression successive."

جديد يمكن أن يجوبه القارئ وفقا لمزاجه أو فضوله مستكشفا لنوع جديد من النص المتحرك الآفاق باستمرار."[1]

ويتبين بناء على هذه الميزات والوظائف للقارئ التي جعلت منه طرفا مبدعا للنص من خلال التفاعلية في تأليفه وكتابته التي أوردها ولفجانج إيزر **WOLFGANGIser**، أحد أقطاب نظرية التلقي برؤيته[2]:" أن المؤلف في حاجة مباشرة إلى تعاون من القارئ المدرك للإبداع، كما يرى أن النصوص الأدبية تحتوي دائما على فراغات لا يملأها إلا القارئ." فتبرز مهام القارئ عند ممارسته نشاط التلقي بتعديل نص بعد مراجعته أو استبدال كلمات أو إدراج مقاطع نزولا عند رغبته أو تلبية لحرية التصرف التي منحها المؤلف وفق قوانين كتابية يحددها فيقوم الحاسوب بتنفيذها. وتلخص الخطاطة الآتية ما تقدم؛ (و ن: وحدة نصية)، (فعل التفاعل بين النص والقارئ: السهم المتقطع):

[1] -بوتز، فيليب: الأدب الرقمي، ص160. (ينظر)

[2] -حسن محمد، عبد الناصر: نظرية التوصيل وقراءة النص، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، د.ط، القاهرة، ص93.



خطاطة 07: وظائف القارئ (lecteur) على مستوى النص التفاعلي.

يظلّ المؤلف التفاعلي الرقمي "المستثمر لوسائط التكنولوجيا الحديثة، والمشتغل بتقنية النص المترابط HYPERTEXT. الموظف لمختلف أشكال الوسائط المتعددة. فهو لا يعتمد فقط فعل الرغبة في الكتابة والإلهام الذي يرافق عادة زمن التخييل في النص المطبوع أو الشفهي، ولكنه أيضا كاتب عالم بثقافة المعلوميات ولغة البرامج المعلوماتية، والتقنية الرقمية، بل يتقن تطبيقها في علاقتها بفن الكتابة، أو يستعين بتقنيين ومبرمجين في المعلوميات،"[1] لأن إمكانية العثور على نص تفاعلي/ مترابط/ تشعبي تخييلي بخصائص كتابية يستدعيها

[1] -كرام، زهور: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص34.

هذا النوع يتطلب "مهارات في الكتابة مادام الأمر يتعلق بإعداد مسارات ممكنة وتخيل شبكة مركبة من الروابط التي تنظمها والتي تكون موجهة للقراءة."[1]

ومن ثمة، نخلص إلى أن القارئ (المتلقي) في النص التفاعلي يأخذ ثلاثة مسميات حسب دوره داخل النص ضمن حدود التواصل والتحاور والتفاعل، وهي:[2]

- المتصفحون Browsers (تصفح سريع وتجول).
- المستعملون Users (استعمال منظم مع حرية المشاركة في النص).
- المؤلفون المشاركون Co-authers (استعمال ايجابي تفاعلي مع النص ومقدرة على التعديل في الكتل والوصلات).

[1] -بوتز، فيليب: الادب الرقمي، ص157.

[2] -الخطيب، حسام: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، ص124.

رابعا:الخيال والتخييل في النص التفاعلي العربي:

الخيال هو قوى تتشكل بعيدا عن عقل الإنسان، بحيث تتحقق معالمه في مخيلة فكر الإنسان المبنية على أساس رغباته، أو الواقع الذي يعيشه، أو مراجعات عن ماضيه، أو قصص مستقبلية. وقد استرعى اهتمام العلماء والبلاغيين لما له من صلة بأنواع النشاط الثقافي والفني والعلمي الشاملة مختلف الدوائر الفنية كالشعر والرسم والموسيقى، وكذلك دوائر المعارف العلمية.

ولإيقاع التخييل في النفس عند حازم طرائق ومسالك تنحل إلى التصور والمحاكاة والتداعي بواسطة ما تنشئ الذاكرة من علاقات . وهذه الطرق عنده تكون بأن: ((يتصور في الذهن شيء عن طريق الفكر وخطرات البال، أو أن تشاهد شيئا فتذكر به شيئا أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك، أو بحاكي لها صوته أو فعله أو هيأته.... أو أن يحاكي لها معنى بقول يخيله لها))[1]

لقد عرض حازم ما يبديه الخيال من "فعالية ونشاط في النحت والتصوير والموسيقى والمسرح والشعر، معتبرا التصور الذهني طريقا من طرق وقوع التخييل، برغم ما بين التخييل والتصور من تمايز واختلاف، ولعله تأثر في ذلك بابن سينا ومذهبه في أن الخيال يعين على التصور والإدراك في بعض العلوم التي تحتاج إلى التخيل كالأشكال الهندسية."[2]

ليس غريبا أن يواجه النص التفاعلي في بداياته الهجوم والتصدي والرفض نفسه على مستوى الكلمة، حيث ينظر إليها بعض المتعصبين بأنها العمود الفقري للنص الأدبي، وأن

[1]-جودة نصر، عاطف: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984، ص182. وينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص127.

[2]-نفسه: ص182.

الوسائط المتعددة تؤدي إلى تراجع القيمة الفنية للنص وتفقده الكثير من غوايته كما تسلبه أحد أركانه وهو عنصر التخييل؛ إذ الإبداع في جوهره يدل على الخلق والإحداث وتجاوز المألوف والخروج عليه وهذا يجعل الكتابة الأدبية ملتبسة أساسا بفعلي **التصوير والتخييل** حسب عمق المعنى الذي يمكن أن يحيل عليه، ففي معرض اكتفاء الكتابة بفعل المحاكاة، إشارة إلى أن عملية الإبداع لا تتجاوز وظيفة التصوير والنقل المباشر. في حين يختلف دور التخييل بعكس ذات المبدع في سعيه للخروج باللغة من مجرد فعل الإبداع إلى فضاء التأثير بمجموع الوظائف المجازية الايجابية والاستعارية الرمزية. ومن هنا تتكون درجة أعمق لعنصر التخييل.

والملاحظ على طبيعة النص التفاعلي حاجته إلى متلق تفاعلي متمكن في تذوق نص متماسك بمكوناته الظاهرة والمضمرة بكل تجلياتها؛ من رسوم تجريدية، هوامش، صور، أصوات، أيقونات قصد الوقوف عند تأثيرها، فقد لا تضيف جديدا إلى النصوص التفاعلية كما تفعل مع النصوص الأدبية المطبوعة فتقوم بتشتيت القراءة على نحو من شأنه أن يوفر انزياحا عن القراءة النسقية للنص إلى حد يثير إشكالية نخبوية المتلقي، نتيجة تحرر المبدع من الآلية التقليدية الورقية،. وتشير الناقدة **زهور كرام** إلى التحولات التي أطاحت بإنتاج العمل التفاعلي عند المؤلف بقولها: [1]"هو لا يعتمد فقط على فعل الرغبة في الكتابة والإلهام الذي يرافق عادة زمن التخييل في النص المطبوع أو الشفهي، ولكنه إضافة إلى ذلك كاتب عالم بثقافة المعلوميات، ولغة البرامج المعلوماتية، والتقنية الرقمية بل يتقن تطبيقها في علاقتها بفن الكتابة أو يستعين بتقنيين ومبرمجين في المعلوميات. هذا يعني أننا بصدد كاتب له معرفة بالعلم. وهذا شيء جديد في نظرية الأدب التي لم تكن تنظر إلى المبدع في

[1]- كرام، زهور: الأدب الرقمي، ص35.

إطار تكوينه العلمي، بقدر ما كانت تقف عند نضج متخيله وإبداعية نصه،" تظل في النص التفاعلي محطات بصرية تستوقف القارئ المشاهد أمام مجموعة من العلامات الأيقونية والرموز؛ صور أو مشاهد حية أو فيلمية، لا يكتفي إزائهم باستعمال الإدراك البصري، بل لابد أن يصاحب هذا النشاط استثمار خيالي –أقل أو أكثر قوة– يعمل على استكمال النظرة الخالصة؛ فالصورة هي الأصل في الكتابة التفاعلية، والتمثيل يستدعي اختفاء الصورة حتى يتم تمثله، وبينما للنص الرقمي مؤثرات متنوعة يصبح القارئ في هذه الحالة ملزما باستعمال برامج النص الرقمي، ويجد نفسه في علاقة تباينية بين الواقع والخيال أمام فتح القدرة على استثمار الخيال أو تدميره إزاء القدرة الكبيرة للكلمة على الاختزال.

إن غاية التكنولوجيا في المنظومة الإبداعية الجديدة تهدف إلى تدعيم المنحى التخييلي ببعد مادي على صعيد أشكال التفاعلات مع القارئ، من خلال ممارسة فعل القراءة والتأويل، وحيازة الخيال الكامل المُستَثار بالحرف، والمستثار بالصوت، والمستثار بالصورة:

- الحرف سيحقق رؤية معينة من رؤى النص الرقمي.
- الصوت سيحقق رؤية أخرى للنص الرقمي.
- الصورة سيحقق رؤية أخرى للنص الرقمي.

مجموع تلك الرؤى سيحرك قنوات التخييل في الذات المتلقية: فالرؤية اللغوية ستحرك التخييل اللغوي، والرؤية السمعية ستحرك التخييل السمعي، والرؤية الصورية ستحرك التخييل البصري. ومنه سيتحقق: الخيال اللغوي، والخيال السمعي، والخيال البصري.[1]

[1] -نذير، عادل: الخيال الكامل من الطموح إلى التفاعل، ندوة: الشعر التفاعلي الرقمي، الريادة والاحتفاء، متابعة وتحرير: سلام محمد البناي، جامعة كربلاء، العراق، 2009م، ص ص 49 -50.

لأنه "الخيال (الكامل) المنتج تفاعليا؛ خُلق بالمشاركة بين وحدتي التواصل الرئيسة (المرسل/ المتلقي) بتفعيل نوافذ المشاركة في النص."[1] إذ الخيال يعتمد كليا على المحسوسات، وما النص التفاعلي سوى فضاء للصور والإشارات والرموز التي تظل بحاجة لمن يكتشفها، وهنا يأتي النشاط التخييلي لتوظيف حواس ذات المتلقي، لأن هدف المبدع الرقمي "أن يستشعر أهمية توليف المدركات المتنوعة لخلق نص قادر على تفعيل دور التخييل في ذات المتلقي من جميع جوانبه الحسية (الحرف/ الصورة/ الصوت) ليخلق خيالا كاملا يُحاصر المتلقي ويقطعه عن عالم خارج النص المستقبل."[2]

قد تتغير وظيفة اللغة المعجمية داخل النص التفاعلي الرقمي لتغير خصوصية الكتابة الرقمية استجابة لدخول الإبداع مرحلة العصر الرقمي، لكن هذا لا يعني أن النص الرقمي بديلا للنص الورقي ويظل هذا الأخير فنا تعبيريا أداته الكلمة، مثلما أصبح عليه النص الرقمي فن صناعة النص ولغته.

[1]-معن، عباس مشتاق : ما لا يؤديه الحرف، نحو مشروع تفاعلي عربي إيديولوجي، ص59.

[2]-نذير، عادل: الخيال الكامل من الطموح إلى التفاعل، ص46.

الفصل الثاني

النظام السيميائي في "شات"،

البحث في مستويات النص

تقديم:

ظلَّ اهتمام الباحثين في الإمساك بإبداعية النصوص المكتوبة ملحًا بصورة جعلتهم يعانون إجمالا مع الإبداع الشفاهي تابعا أو خادما للمكتوب، أو بوصفه غير جدير بالاهتمام البحثي الجاد، بما حذا هذا الدرس حتى وقت قريب إلى العجز عن سبر واكتشاف الدلالات التي تنطوي عليها معادلتها؛ فالوعي بواقع التحول الذي تعرفه مستويات الإبداع الأدبي في الزمن التكنولوجي ساهم بالوعي في التحول من كيفية استفادة الشخصية المبدعة في إثراء العنصر الخيالي من الفضاء الافتراضي، مما جعل القارئ أو المتلقي في حالة من التفاعل مع النص بصفة رقمية تختلف عنها مع الرواية التقليدية من حيث التعامل مع صيغة التعبير/ العلامة بين الكلمة والصورة، "فلكل وسيط إمكاناته الخاصة؛ لا يمكن للصورة أن تنوب عن الكلمة، ولا الكلمة أن تحل محل الصورة،"[1] لكن هل يمكن الجمع بين العلامتين؟

ولأن التفاعل مع العمل الروائي يكون على حسب درجة ونوعية الخيال المستثار، فإن الروائي محمد سناجلة يرى أن الرواية القديمة "تنطلق من مكان يتفجر منه الخيال كما في الحلم.. أما في رواية الواقعية الرقمية المبنية على الخيال المعرفي فإن الأمر يختلف. لقد كانت الرواية القديمة تنطلق من الحلم، أما الرواية الجديدة فتنطلق من المعرفة."[2]

[1] -سعيد يقطين: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص93..

[2] -محمد سناجلة : رواية الواقعية الرقمية، ص32.

أولا: المقاربة الدلالية لنص "شات":

صورة 12

تعد **شات** تجربة روائية رقمية رائدة، أُطلقت على موقع **اتحاد كتاب الأنترنت العرب**[1]. فنحن أمام عصر جديد، وعالم مختلف استطاع خلق كاتب وقارئ وناقد يختلفان عن نظائرهم في العصر الورقي والثقافة الورقية.

تمثل رواية "شات" متعة بصرية، سمعية، وتقنية، وذهنية في الآن نفسه، معدةٌ للقراءة على شاشة الحاسوب، وتشتغل باستخدام برنامج فلاش مايكروميديا Macromedia Flash

[1] - موقع اتحاد كتاب الأنترنت العرب:

http://www.arab-ewriters.com/

موقع هو الأول من نوعه في الثقافة العربية، يركز على نصوص إبداعية في نسقها الإيجابي، ونشرها رقميا على أوسع نطاق. يهدف هذا الاتحاد إلى تشجيع الكتاب العرب على الدخول في خضم الكتابة الرقمية، ونشر الوعي الرقمي بين المؤلفين والكتاب العرب، كما يهدف إلى إحداث تغيير على مستوى التلقي من خلال إثارة القارئ لاستجابته للإبداعات الرقمية.

الذي يتيح للمبرمج/ الروائي التحكم في مادة الرواية على اختلافها، حيث يضعها في تنسيقات مختلفة، فيحدد اللغة والصورة والحركة والصوت ومختلف العلامات غير لغوية.

وتعتبر أيضا نقلة في عالم الأدب والإبداع الفني على مستوى ربطها بالتكنولوجيا، قُدمت في كتابة رقمية كخطاب أدبي "مستعملا نماذج إبداع تلقائية لسلاسل صور رقمية توحي بالحركة عبر صورة رقمية قابلة للتفاعل مع مبدعها ومشاهدها معا، غالبا ما تظهر في شكل قالب مزدوج الأبعاد، يتشكل من نقاط يطلق عليها PIXEL* تعبيرا عن قولبة بثلاث صور رقمية:

- صورة مرقمنة مأخوذة من أنماط تفاعلية.
- صورة تركيبية ببعدين أو ثلاثة لوغارتيمية.
- صورة تشعبية، تحصل بخلط الصور."[1]

وقد حملت **شات** مشاغِلَ ولغة وقضايا عصرها، وفتحت آفاقا جديدة للكتابة، حيث يشكل الوسيط التكنولوجي دوراً أساسيا في عملية تشكُّلها الأدبي. أما عن اختلافها عن الرواية التقليدية؛ أنها تمزجُ في تشكُّلها بين المادة اللسانية وفن الإخراج للأفلام السينمائية، والفنون السمعية البصرية التي أثرَتْ النص بالأنظمة الرمزية وساهمت في إنتاج دلالة جمالية مخصوصة، ولذة Plaisir حسب اقتضاء ضرورة تغيّر سبل القراءة.

1-عناصر التحليل السيمي: بداية التشكيل:

[1] -كدو، فاطمة: أدب.Com مقاربة للدرس الأدبي الرقمي بالجامعة، ص87.

* **pixel** هو أصغر عنصر منفرد في مصفوفة صور نقطية أو في عتاد توليد الصور، أي أنه أصغر ما يمكن تمثيله والتحكم في خصائصه من مكونات الصورة على الشاشات بتقنياتها المختلفة.

1-1- سميائية الغلاف/ العتبة الأولى:

تبدأ **شات** بغلاف رقمي بصري، يصور لنا واجهة سوداء يتوسطها عنوان الرواية ويعلوه اسم مؤلفها محمد سناجلة على يمينه. أما أسفله يسارا فيتحدد نوعها: **رواية الواقعية الرقمية،** وعند النقر مباشرة على واجهة الغلاف تتمثّل صورة مرئية متحركة على هيئة مستطيل تبدو فيه حركة تساقط الأرقام وامضة (تهطل، من تساقط وهطول الأمطار) من أعلى الشاشة إلى أسفلها في شكل عمودي متوازٍ، متباينٍ في التقارب والتباعد، والوضوح والبُهوت؛ لحركة الرقمين "0.1"[1]* تظهر ثم تستتر وتغيب تدريجيا وراء "شات" –العنوان–، والكل مرفوق بمؤثر صوتي صاخب يبدو كضوضاء موسيقى إلكترونية. تسوقُ كل هذه المؤشرات إلى رموز العالم السيبراني Internet الذي يؤكد الطبيعة الرقمية للعمل ومواكبته الآليات الرقمية في الإنتاج بغية بثه لقارئ هذا الزمن والمكان اللذان لا يشبهان الزمن والمكان فيما مضى، "فالرواية بشكلها الحالي قد عداها الزمن، ذلك لأن الزمن لم يعد الزمن نفسه، والجغرافيا لم تعد الجغرافيا نفسها، والناس لم يعودوا الناس أنفسهم."[2]

رواية الواقعية الرقمية: تحدد هذه الجملة جنس العمل على مستوى الكتابة، وعلى مستوى العالم المنتمي إليه هذا النص، فالذي يميز "هذه الرواية عن غيرها هو قدرتها الدائمة على اتخاذ أشكال مختلفة باستخدام الصيغ المختلفة للتقنيات الرقمية التي هي في تطور

[1] *لغة الآلة، أو لغة الحاسوب، أو لغة Binary Nubers : هي لغة برمجة تتكون من الرقمين (0.1) فقط، وهي أيضا اللغة الوحيدة التي يفهمها الحاسوب. وهذه اللغة هي أساسٌ لكل لغات البرمجة، أي ملف أو صورة تراها هي في الأصل مكونة من هذه اللغة. (انظر الرابط 05-08-2019/13:23سا)):

http://www.th3professional.com/2015/08/0-1-binary-numbers.html

[2] -محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية، ص26.

مستمر."[1] وهنا تتكون صفة الافتراضية، وتتبين الإحالة الدلالية للوسيط/ الحاسوب، بينما عُزِّز هذا التوظيف بالعنوان الفرعي المصاحب للأصل على النحو الذي ساعد في تجنيس الرواية شات باعتبارها واقعية رقمية؛ فهي بشكلها ومضمونها تعبر عن واقع الإنسان الحالي الذي يعيش حياة رقمية يتحكم فيها الحاسوب بما يقدمه من خدمات في كل المجالات والتي تجعله يعرف كينونة جديدة افتراضية."[2] فاللغة تظل كظاهرة اجتماعية ولغة الرواية الرقمية الجديدة تمزج بين الخيال والمستويات السردية والشعرية والوصفية؛ بجعل شخوصها، وأسمائهم، ومشاعرهم، تبدو كعناصر رقيمة داخل عالم افتراضي.

1-2- سيميائية العنوان/ المتن:

يظهر العنوان "**شات**" متوهجا وسط الشاشة بخط سميك مصمم بشكل رقمي متحرك مُشفّر بأرقام (تشفير الحروف الأبجدية بأرقام) باعتماد أوامر معلوماتية، حينها "يصير من المتعذر الوصول إلى الحروف بدون آلة للقراءة.."[3] يتجسد هذا التصميم من خلال الحركة الدائبة المستمرة للرقمين (0.1)، والخلفية السوداء التي تغطي الشاشة والتي تمثل عينة من ألوان الشاشة الحاسوبية. كما ويُعدُّ مصطلح الشات/Chat من المصطلحات المتخصصة في القاموس الأزرق الافتراضي، يتداوله مستخدمي الشبكة العنكبوتية في الحسابات التواصلية المتعددة.

دلالة المصطلح "شات":

[1] -نفسه: ص33.

[2] -خمار، لبيبة: شعرية النص التفاعلي آليات السرد وسحر القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة –مصر، 2014م، ط1، ص244.

[3] -بوتز، فيليب وآخرون: الأدب الرقمي، ص11.

شات مفردة مأخودة من المصطلحات المتداولة عبر الشبكة العنكبوتية، يشكِّل مظهرا من مظاهر العولمة، وعلامة تدل على حجم التبادل اللغوي بين الشعوب. يندرج وضعه الاصطلاحي ضمن خانة آليات صياغة المصطلح في أنه لفظ مُعَرَّب ودخيلٌ، لأنه كلمة أجنبية دخلت العربية، "فكان لزاما عليها أن تحافظ على المعنى باقتراض الحروف الأجنبية المعبرة عن المفهوم، مع شيء من التحوير الصوتي الذي تقتضيه اللغة المنقول إليها."[1]

لذلك لا يوجد في المعاجم والقواميس العربية شروح لهذه الكلمة، غير أن معناه المتعارف عليه وسط جماعة مستخدمي التكنولوجيا والتقنيات الرقمية هو أن دلالته تنحصر في المحادثة والتواصل، أو ربما الحوار الرقمي. وهو ما يوافق معناه في اللغة الأجنبية بإرجاع صيغته إلى أصله الأجنبي، فإننا نتحصل على كلمة (Chat)، والقصد منه فعلا to chat أو اسما chat. ويعني المحادثة والتواصل والحوار مع شخص أو عدة أشخاص، يحدث هذا التواصل في غرفة دردشة على الانترنت. وحسب الاعتقاد فإن سناجلة اعتمد المصطلح فعلا في زمنه الحاضر حسب لغته الأصلية. فاستعماله لهذا العنوان يمثل رمزا للإيجاز لوعيه بقدرة هذا اللفظ على الإيحاء وإثارة مدلولات خاصة لدى المتلقي، لأن تأويله واحد يحيل مباشرة إلى عالم الأنترنت والتواصل من خلالها تحديدا بالرجوع إلى زمن الحكي الذي يتناسب مع السياق الثقافي والاجتماعي الذي عاشه المؤلف فاضطره لاستعمال هذا اللفظ كنص موازي لخطابه.

كما يُلاحظُ تناسبُ استعماله مع أوضاع الطبقات الاجتماعية والثقافية والفكرية، خاصة تلك التي تحسن التعامل مع التكنولوجيا، ذلك أن هذه اللغة اجتهاد منه في تطويع اللغة

[1] -وغليسي، يوسف: إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 2008م، ص87.

وجعلها تليق برهانات عصرها من جهة، ثم لأنها لغة يُتّخذُ استعمالها في الحياة اليومية من جهة أخرى.

1-3- سيميائية الألوان:

تُثبَتُ العين مباشرة على اللونيين الأسود والأخضر؛ يغطي اللون الأسود لون الخلفية وفي هذه الحالة لأن حروف الكتابة ليست بيضاء فإن اللون الأسود أفضل. في حين تكون الخلفية بيضاء أو ذات ألوان فاتحة إذا كانت حروف الكتابة سوداء، لأن اللون الأسود يعتبر لونا من الألوان المستخدمة في تصميم صفحات الويب، ومدرج ضمن مواصفات (أسماء الألوان) HTML[1].

أما اللون الأخضر، بإرجاعه إلى العالم السيبرنتيكي والرقمنة فإنه لون الأخضر Android *، وقد يكون استخدامه متطابقا بشكل أكبر مع خدمات تطبيق الواتساب Whats App** ، والهانغ أوت Hangout*** رغم سبقِ صدور الرواية شات (2005م)، إلا أن لكل نص قراءته تختلفُ من زمن لآخر. وفي ذات العرض فإن عملية القراءة عملية استباقية للعمل انطلاقا من العنوان قبل معرفة حيثياته المتعلقة بزمن انتاجه؛ "وعليه ما إن يفتح القارئ كتابا حتى ينشئ فرضية حول مضمونه العام، وبمعنى آخر فإنه يشرع فورا في استباق المضمون السردي وبالتالي في تبسيطه. هو إذا ينشئ في قرارة نفسه فرضية حول

---

[1]- Wikipédia ; l'encyclopédie.

* نسبة إلى نظام Android، وهو نظام تشغيل أصل كلمته تعني الإنسان الآلي الذي يكون على شكل إنسان.

** Whats app تطبيق تراسل فوري محتكر متعدد المنصات للهواتف الذكية ويمكن بالإضافة إلى الرسائل للمستخدمين إرسال الصور والرسائل الصوتية والفيديو والوسائط. (تأسس سنة 2009م).

*** Hangouts خدمة للتواصل الفوري عبر الأنترنت، تضم المحادثة الفورية والتواصل عبر الفيديو. (تم اطلاقه عام 2013م).

النص ويستبق أحداث الرواية مثلا أو تطورات الحكاية. ويصوغ فرضيته على نحو مبسط كما لو كان يطرح على نفسه أسئلة من طراز: عمّ يتحدثُ الكاتب؟ ماذا يقصدُ؟"[1]. لكن بالعودة لدلالات المصطلح ذاته وعلاقته بالمتن النصي فإن دلالة اللون الأخضر تتوافق مع معنى الملفوظ "شات" إما من الناحية الرقمية والعلاقة مع الرقمين (0.1)، وإما من الناحية الدلالية وبنية النص الحاملة للغة الوسائطية: sms، ماسج..

إن هذا المزج البصري للونيين يؤدي بالعين إلى ظاهرة "الإشعاع اللوني Colour irradiation التي تنتج عن نظر العين إلى لون ثم انتقالها منه مباشرة إلى لون آخر. فحين نظرِ العين إلى اللون الثاني تقع تحت تأثير اللون الأول"[2]. ومثل هذا يحدث عند النظر إلى اللون الأخضر ثم الأسود؛ فإن تأثير اللون الأول الأخضر يغلبُ اللون الأسود في الشاشة.

2-تقطيع النص السردي "شات":

2-1- سيميائية عتبة الاستهلال/ الصورة والنص:

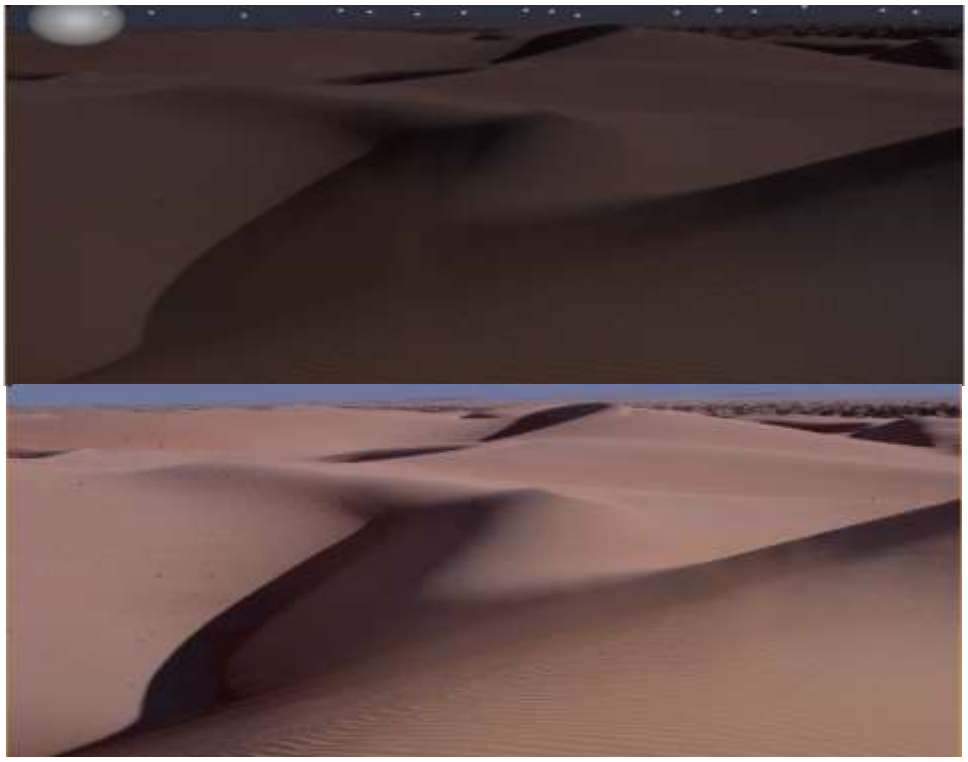
2-1-1- النص الأول: الصورة المتحركة/ الافتتاحية:

تعلن الرواية بدايتها بصورة رقمية متحركة (أيقونة) تشبه مشهدا سينمائيا، لصحراء ممتدة موحشة في ليل حالك، وتظهر في الصورة كثبان رملية متماوجة لا يعلوها أثر إنسان ولا حيوان سوى أصوات نحيب الريح، والحشرات (صوت صرصور الليل). مشهد يحمل إشارة الليل والنهار وتعاقبهما التي تتجلى في التحول من الظلام (وحشة الليل) إلى النور(ضوء الشمس، طلوع النهار)، إنها صورة توحي بجو الملل والرتابة معلنة بلغتها الأيقونية بداية

[1] -سحلول، حسن مصطفى: نظريات القراءة والتأويل وقضاياه، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص71.

[2] -مختار عمر، أحمد: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة –مصر، ط03، 2009م، ص97.

السرد؛ فتدشن بذلك "شات من البداية خرقا للمألوف السائد للنص، والمعتمد على الإجراء السردي اللغوي والذي يبدأ مع حكي الحكاية لغويا. هكذا، تشتغل الخلفية المشكّلة من الصورة والمشهد واللون والحركة والموسيقى لغة مبرمجة معلوماتيا.."[1]



صورة 13

لقد كان العمل في الصورة على آليات المونتاج الرقمي/ السينمائي Montage أو ما يسمى في اللغة العربية بِـ التوليف أو التركيب؛ فالمونتاج ليس "تقنية سينمائية تعمل على جمع جزئيات الصورة المكونة لها من أفكار ومشاعر وإيقاع وحركة فقط، بل هو وسيلة تعبيرية لسرد أحداث الرواية أيضا[2]، وقد أُستخدم هذا التوليف تمهيدا لخلق أفق التشخيص

[1] -كرام، زهور: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، دراسة، ص74.

[2] -هاشم ، محمد هاشم، مريم جلائي: دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صور العدّودة المصرية، مجلة إضاءات نقدية، إيران، العدد السابع عشر، 2015م، ص130. (ينظر)

السردي الحكائي من خلال علاقة التفاعل بين الحالة الحدثية والزمن التي تعد محورا أساسيا في البناء الروائي لِـ شات بربطه بالنصوص الأخرى في البنية السردية.

2-1-2- النص الثاني: اللغة/ فاتحة الرواية:

تتصدر الفاتحةَ الرواية، وتكون مستقلة عن أحداث النص الروائي وشخوصه، لكنها مرتبطة به دلاليا. تعتبر أيضا تقديما للنص بحيث تعكسُ مضمونه دلاليا، وعموما فإن هذا التقديم يعدّ من خارجيات النص الذي يمنح العملية التواصلية بين المؤلف والقارئ سبل التجسيد والإقناع والتأويل. كما تستند معمارية الرواية على ثلاث مرتكزات: التقديم، المتن، والخاتمة، أما التقديم فهو الافتتاحية السردية "الذي يُعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقا به أو سابقا له"[1].

صورة 14

[1] -بلعابد، عبد الحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت –لبنان، ط01، 2008م، ص112.

تتيحُ هذه الافتتاحية سرد الحكاية وتحولها من حتمية العالم الواقعي إلى الغوص في العالم الافتراضي من خلال اللغة المعبئة بالدلالات التي تختزل فعل الحكي على مدار الرواية. وتوازي هذه الجزئية النصية بحمولاتها الدلالية الصورة الرقمية الحركية بمؤثراتها التصويرية وبعدها الذهني اللذين تولدهما لدى القارئ الافتراضي، حيثُ يُعلَن في هذه العتبة السردية عن تجربة الانتقال من الكينونة (الوجود) الواقعية إلى الافتراضية بمسببين هما: **الملل والصدفة..**

- الملل والصدفة هما من قاداني إلى للتجربة....
- أوجدتني الصدفة ثم أخذني الملل إلى لأدخل هذه التجربة... [1]

وما يدعمُ فكرة الانتقال من العالم الواقعي إلى الآخر الافتراضي محددٌ نصي يعبر عن دخول المؤلف أيضا إلى تجربة مختلفة في إنجاز النص لغة وتكنيكا بدل ما نجده في ندِّهِ الورقي، فمنذ محاولة دخول الرواية نقف أمام علامة زمن تحميل الرواية Temps de téléchargement التي تشكِّل مظهرا سيميائيا جسد العلاقة الرابطة بين **التجربة** و**العالم الافتراضي** كونه "إعلانا ماديا لدخول تجربة مختلفة لزمن القراءة. إنه زمن يذكّرنا بضرورة التخلي عن مواصفات ميثاق القراءة الذي تعودنا عليه، ويدفع بنا إلى أن نعيش تجربة من نوع خاص ومختلف ومتغير. وهو زمن بتنشيطه وتشغيله تبدأ القراءة زمنا خاصا وتجربة خاصة"[2] تنطلقُ بفضله كإجراء رقمي مظاهرُ تحقق التفاعلية Interactivité.

والملاحظ من خلال قراءة هذه الفاتحة الروائية أن أسلوبها يقتربُ لما يسمى بِـ "الاعتراف"؛ إذ تتشكل ملامح البوح من خلال ما يعانيه المؤلف من أعباء شكلت تجربته

[1] - سناجلة، محمد: رواية شات.

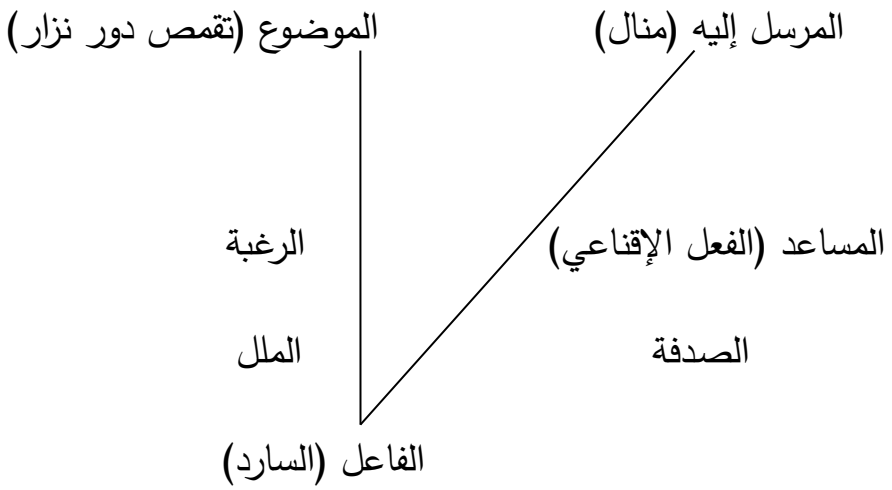
[2] - كرام، زهور: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية –دراسة، ص73.

الحياتية التي قد تخصه نفسه –على سبيل الاحتمال– من خلال توظيفه ضمير المتكلم المفرد "أنا": **(..من قاداني للتجربة..)**، **(بالنسبة لي...)** الذي خصه تحديدا في التدليل عن ذاتيته وفرديته؛ "فرواية الاعتراف التي هي نوع قصصي غير بعيد عن السيرة الذاتية، تُكتب عادة بضمير المتكلم الذي به أعماق المؤلف المضمر،"[1] في حين قد تتوضح ملامح الاعتراف في مدى مطابقة تصريحاته بالمكان واللحظة الثقافية والحضارية للمجتمع مع ما يعيشيه بطل الرواية.

إن اعتماد ضمير المتكلم أعطى بعدا قرائيا تجاوز حدود العلاقة التقليدية بين المؤلف والشخصيات إلى أفق جديد يجعل السارد أكثر أهمية في الدراسة النقدية وخاصة في علاقته بما يروي، وعلى لسان من يتكلم؛ ففي هذه الحالة وظف السارد للحديث عن القيم الموضوعية في النص ضمير المتكلم في نقل خطاب الغير لِيتخذ موقع الرؤية مَعَ أو المصاحبة نظرا لكونه يتصاحب مع الشخصية الحكائية بالمعلومات والأبعاد، ومن أجل ذلك يستخدم ضمير المتكلم فيتساوى الغائب مع الحاضر فيها. ويواصل العمل السردي اعتماده ضمير الأنا بصيغة الإفراد بالتفاعل بين شكلي الحوار المونولوج والديالوج بخضوعهما لحالات ووضعيات السارد حتى يبدو المؤلف هو فعلا إحدى الشخصيات الروائية، وهنا تُنتج دلالة الإيهام بالواقعية؛ ففي فصل **نغمات SMS** يظهر الحوار بشكليه مع انطلاق رنة الهاتف (الموبايل) بتلقي ذات البطل رسالة من رقم مجهول، حيث يبدأ الحوار في أخذه شكل الديالوج بين المرسل (منال) والمرسل إليه (البطل): (ألو حبيبي نزار.. حبيبي حاكيني أرجوك.. انتظريني الساعة العاشرة)، حتى تنقلب الأدوار تحت تأثير الرغبة لتحقيق موضوع القيمة وهو تقمص دور (نزار)؛ (أردت أن أضغط زر الإرسال لكن أصابعي كانت ترتجف،

[1] -كيوان، عبد المعطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة في السرد النسائي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط01، 2003م، ص85.

دقات قلبي تزأر، وعقلي يصرخ، رميت الموبايل على الفراش وذهبت للمطبخ... ولم لا أقابلها، إن هذا النزار غبي جدا ليترك عاشقة صادقة مثلها) **نغمات SMS**؛ فيصبح الفاعلَ ويدخل دوامة الصراع في البحث عن ذاته ،ووجوده، وتحولاته بين العالم الافتراضي والعالم الواقعي من خلال ما توضحه الترسيمة الآتية:



حتى يصل السارد إلى شكل حوار المونولوج بينه وبين ونفسه أثناء تردده بالرد: (وما أدراك أنها عاشقة صادقة، أسكت أنت، إن الملل يقتلني...).

إن القارئ وهو يتابع عملية السرد يطرح مجموعة من الأسئلة تتعلق بهوية السارد غير الواضحة، وصيغة الأنا باعتماد عملية التأويل بإسقاط ممكنات التشابه على شخصية الكاتب نفسها. فضمير المتكلم المفرد الذي افتتحت به الرواية بقي حاضرا طوال مسارات النص رغم تنوع مواقع الإخبار فيها بما تحيله لمختلف الحالات والوضعيات التي صُورت بلغة واصفة وأسلوب سردي لإقرار الحقائق الدفينة، وإنما أيضا لبيان دلالة شخصية البطل الازدواجية في ممارسة تأثيرها داخل الرواية ضمن زمن يتحدد بفصل العالم الواقعي ليتجاوزه إلى الزمن الافتراضي.

إذن، يعيشُ البطل مجموعة من الحالات النفسية التي أدت به إلى الشعور بالرتابة والوحدة في تلك الصحراء المترامية الأطراف (صحراء عمان –الأردن)؛ أمَّا الصدفة فتحصل معه مرة واحدة وفجأة، وأما الملل فهو الشعور الملازم والمتواتر.. فيصبحان مبررين للانفتاح على العالم التكنولوجي الذي يتخذه شكلا جديدا لحياته، ومكاناً مغايرا لحدود جغرافيته الصحراء مما يجعلُ "هذه الرواية مغامرة في الزمن الرقمي الافتراضي، وفي المكان الرقمي الافتراضي، وفي الواقع الرقمي الافتراضي."[1] لقد قدم لنا هذا الملفوظ تأويل السارد لخطابه وعالمه الروائي، وجملة من المعطيات النصية التي بينت دلالات تحركات الشخوص ورغباتها والمعاناة التي أدت بها إلى التحول الذاتي من عالم الواقع إلى الافتراضية.

3- بناء المعنى والدلالة في نص شات:

3-1- التجليات الدلالية في الملل والصدفة وإنتاج النسق الضدي:

يجعل السارد من الملل والصدفة مكونين أساسيين لإنتاج بنية النص ودلالته، ويبني من هذه الثنائية مجموعة من الدلالات التي تفصحُ عن صراع الذات مع عنصري الزمان والمكان، فتدخل في علاقات مع الملل والصدفة في علاقة ضدية على مستوى الزمن والمكان بمقابليهما المُشكَّل من الحضور والغياب، ليتحول ارتباط الذات بالمكان إلى بعد موضوعي تتكون من رؤيتها له الإيديولوجية والعقائدية؛ فهي تحلم بشيء، وتجاهد من أجل شيء في زمن تعاني فيه من التحولات الطارئة عليها.

الحقل الدلالي للعالم الافتراضي: يقدم النص المعطى حمولة دلالية عن مسار تحول الذات الإنسانية من الواقع الحقيقي إلى الواقع الافتراضي، تأتي هذه الحمولة موزعة في ثنايا البنية

[1] -سناجلة، محمد: رواية الواقعية الرقمية، ص32.

السطحية، والبنية العميقة للنص، وبين علامات لسانية Linguistique، وأخرى أيقونية Iconiques. وحتى يتأتّى الإمساك بهده الدلالات لابد من المرور إلى الجزئيات الموالية لفصول الرواية.

الحقل الدلالي للواقع الحقيقي:

تيمة الأنا/ الهوية: إذا تم التسليم أن العالم الافتراَضي هو تجربة البطل ذاتها التي سببتها له الملل والصدفة، فهل نستطيع القول أن البطل بعيشه حالةً من الضياع والتشتت التي اضطرته إلى الانتقال للعالم الرقمي هي الحالة التي أدت به إلى التيه، وفقد الهوية؟ والسؤال الأكبر أهمية: أين ضاعت الهوية، هل في الواقع الحقيقي، أم في العالم الافتراضي؟ خاصة وأن هذا التحول "من الانسان العاقل (الحقيقي/ الواقعي) إلى الانسان الرقمي الافتراضي، انهيار كامل في منظومة القيم الاجتماعية والدينية والسياسية والاقتصادية التي تحكم مجتمعاتنا."[1]

تغيب الأنا الدالة على الأفراد وتحل الـ "هم" للدلالة على الجماعة الغائبة **(أأنا أنا أو هم أنا؟...حتى علاه الوجد فصار هم..)** طبقا لما تفرزه الحداثة والعولمة والتقنيات الرقمية، التي أدت وستؤدي إلى غياب الفرد بحضور الجماعة.

لقد قضى الملل والصدفة على وجود البطل الذي لم يجد المكان الذي ينتمي إليه، ولا الزمان أيضا، ليس له وجود حاضر في الواقع بل نلمح غيابه فاعلا افتراضيا؛ أغرقه النسيان **(هنا في هذا المكان الكئيب.. المنسي..)**. ويقصد بالمكان المنسي دلالتين؛ تتضح في بنية ضديدة نحصل عليها بقلب الأدلة Inversion des signes، هي ثنائية الواقع الحقيقي والواقع

[1] -سناجلة، محمد: رواية الواقعية الرقمية، ص43.

الافتراضي. وتُطرحُ هاتان الثنائيتان في التحليل السيميائي بإرجاعهما إلى ثنائية الحضور والغياب:

الصحراء/ الواقع الحقيقي: التي تؤكد شعور الوحدانية، والضياع، والضيق الخانق مما يؤدي إلى تفاقم الانسلاخ عن الأنا، وعدم التفريق بينها وبين الآخر، وبالتالي ضياع الهوية في العالم المغاير.. "الملل والصدفة هما السبب، تماما كما أوجداني هنا في هذا المكان الكئيب المنسي.."[1]

البريد الالكتروني وغرف الدردشة/ الواقع الافتراضي: من الانعكاسات التي آلت إليها الرقمية والاكتشافات التقنية التكنولوجية غياب الأفراد والجماعات عن الذات والآخر، لقد أحدثت تشذرا في حضور الجماعة مما أدى –ولازال يُحدثُ مستقبلا– إلى هيمنة الزيف الذاتي على الوجود الفردي والجماعي على كوكب الأرض، والذي سيؤدي إلى فقدان الهوية تماما أي اللاهوية.. (ما عدت أدري من أنا في زحمة الأسماء والوجوه والأزرق الممتد حولي، المحيط بي من كل الجهات)[2]

لعلنا نلاحظ غياب الأنا الساردة داخل النص رغم حضورها، ويتخذ هذا الغياب شكلا آخر للذات من خلال المحبوبة التي تتعدى دلالتها إلى الرجوع للوطن، (قلت لها أنا لا أحب السياسة ولا السياسيين، تعالي لوطني، قالت أين وطنك، قلت وطني قلبي، قالت وأين قلبك، قلت في غرفتي، قالت فما غرفتك، قلت وطن العشاق اسمها، ومملكة الحب والحرية رسمها، فتعالي نبني وطنا لكل عشاق العالم) **ولادة.**

[1] -سناجلة، محمد: شات.

[2] -نفسه.

فالحاجةُ إلى الحب هي حاجة جسدية يلبيها الإشباع الجسدي (ماذا يتبقى من الروح بعد أن يدمرها الحب المجنون.. ماء بارد يتدفق عليك يجلُوك كصبية ليلة عرسها، جسدك تحت الماء شظايا وتعب ورغبة متأججة..)، (وأنا لست سوى كائن محتل ومستسلم لرغبتها المجنونة، لشبقها وحبقها، للعبق الذي يلف المكان كله.. عطرها..)، لكنّها حاجة ليست بقدر ما تحتاج إلى إشباع روحي غيابهُ يحول الأشياء إلى فراغ ووحدة قاتلة (جسد ميت لا روح فيه) امتدت إلى التحول للبحث عن الوطن في الحب، يعكسه ملفوظ: (أحب وطنك فانتظرني سآتيك) **مملكة العشاق.. وطن الحب والحرية.**

إن وعي الذات بالغياب الروحي جعلت الأنا الساردة تنكر أية علاقة بالحضور الجسدي المُتقد (تركت نفسي تحت الماء.. تركتني طويلا أغتسل تحته، بلا أية حركة، ساكنا ومستسلما وحالما ببلاد بعيدة..).

لقد قدم السارد من خلال ثنائيته التي جسدت معنى الحضور والغياب مجموعة من الثنائيات الضدية على مستوى الملفوظ المزدوج، وبهذا نكون قد توصلنا إلى تطويق الشبكة الدلالية للنص على أساس المكان/ الواقع ليجسد صراعا بين شخصيتين متقابلتين، وبين واقعين مختلفين:

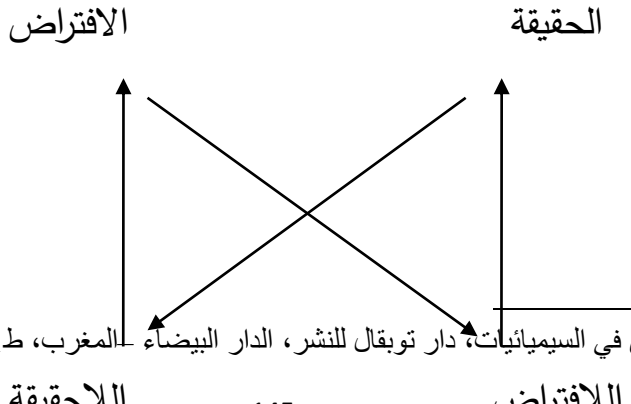
الواقع الحقيقي/ الحضور	الواقع الافتراضي/ الغياب
الوِحدة	الزَّحمة
اللامكان	المكان
اللازمان	الزمان

الثَّابت	التَّحولات
اِسم	كِنية
أنَا	هُم
صحراءٌ ورمالٌ وجبالٌ **جرداء**..	الأزرقُ **الممتدُّ** حولِي..

- **جدول03**

أشار المؤلف إلى عنصر المرجع Référence وقام بربطه بثنائية مرجعية: عالم واقعي مثلته الصحراء فكانت دلالتها صريحة، وعالم افتراضي تم الإحالة إليه ضمنيا من خلال إثارة ذهن القارئ/ المبحر للمعطيات الدلائلية الموجودة في النص، والمرجع في هذه الحالة كما يريده "أوغدن **Ogden** وريتشاردز **Richards** يدل على أي شيء أو على مجموعة من الأشياء الموجودة في العالم الخارجي، بينما الإحالة هي المفهوم الرابط والوسيط بين الكلمة أو التعبير والمرجع."[1]

إن تحرك السارد أو بطل الرواية ضمن أوضاع تناقضية بين العالمين الواقعي والافتراضي، يستلزم هيمنة القطب الدلالي لثنائية الوجود واللاوجود للوصول إلى الخلاص أين يتحقق فعل الوجود في بنية السرد العميقة حيث تتم التقابلية السيميائية في البرنامج السردي:



[1] -مبارك، حنون: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء –المغرب، ط01، 1987م، ص92.

ضمن هذه التقابلية يتَّضحُ تحول البطل، فعندما يتعرف لأول مرة على عالم الشبكة والمحادثة والرسائل الإلكترونية يتحول من إنسان واقعي هو (محمد) إلى كائن افتراضي هو (نزار)، الذي يُصبحُ لديه حبيبة وأصدقاء افتراضيون، يمارسون حياتهم ضمن فضاء الشبكة، ومن هنا ينطلق في رحلته بشكل قطعي استنادا إلى حالات الانشطار بين واقعية الافتراض ووهم الحقيقة.

وعموما، تنقسم الرواية إلى جزئين، جزء تتكرر فيه تيمة **الملل** مع استمرار السرد في فصل الرواية "العدم الرملي" الذي يمثل عالم الواقع المشحون بروتين الحياة المكرر، وجزء يبدأ مع رسالة SMS التي جسدت عنصر **الصدفة** ومثلت نقطة التحول في مسار السرد، وهنا يدخل بنا السارد محكي العالم الافتراضي.

3-2- المسار التوليدي للنص السردي، العدم الرملي:

يستهلُّ المؤلف فصله الأول من الرواية، "العدم الرملي" بلحظة صدق صريحة في عبارة "لأكن صادقا.." كما يتبين في الصورة الآتية:

صورة 15

تعبر هذه اللحظة عن تجلٍ دلالي نلمس حضوره باعتراف صادق أنتجَته الصدفة لفعل الهرب، فالصدفة لم تكن إلا مبررا زائفا لحجب السبب الرئيس للاعتراف وإدراك النتائج التي آل إليها فعل الهرب. يمكن أن نردّهُ حدثا بوصفه موضوعا للتأويل له أسبابه التي أدت إلى حدوثه بوضعه في صلب بنية زمنية تحدد الـ ما بعد فيها الـ ما قبل من أجل إدراك تجلياته الدلالية:

بداية الحدث ←	نهاية الحدث	
قبل	بعد	
الأسباب المؤدية للهرب	النتائج الناجمة عن الهرب	التجـــربة →
/الجبن/،/التعب/،/الانفصال/،/الجنون/، /الوحدة/،/الصدفة/	/الملل/،/الوحدة/،/الصحراء/،/الرمال/ /اللهب/،/العمل الشاق/	العـــدم

جدول 04

إذن، تتحدد مجموعة من الدلالات على المستوى العلامي لِـ (العدم الرملي)، حيث جاء المصطلحان لاصيقان ببعضهما؛ فالعدم ضد الوجود/ اللاوجود، والرمل بكثافته لا يدل إلا على الفراغ والتلاشي. إنه اللامكان الذي اختاره السارد مهربا، المنفى، العدم، أما الرمل ليس إلا نِسبة أكسب به العدم الوصفية وعبّر به عن المكان الفعلي (الصحراء) الذي يتواجد به. وإنما مقصدية السارد هي خلق إنزياح لغوي على مستوى اللغة السردية لإبهار المتلقي وفتح عالم من التأويلات عليه وإن ترك لازما يوضح البيئة التي هو متواجد بها (الرمل).

إن هذا الفضاء في سكُونيته، ووحشته، وافتقاده إلى عناصر الحياة، يتحرك بوصفه فاعلا مضادا لرغبة السارد في شحذ رغباته الذاتية واللهو والعبث والتمرد؛ فتتحوَّلُ الصحراء من ملاذ للهرب المؤقت لدواعي ذاتية (هربتُ لأنني كنت جبانا ولم أستطع مواجهة ما ينبغي مواجهته...) بحجة العمل وكسب القوت إلى فضاء للانعدام واللاوجود في الأزرق السيبراني.

ولا تبرز في ملفوظات نص العدم الرملي إلا لغة سردية مكررة للوضع الإكراهي لداعي الهروب، فطيلة الحكي لم تكن هناك وقفة حكائية تتجاوز البعد التصويري لتيمة الهروب في العالم الحقيقي، سوى حلمه بكأس البيرة والسكرة.

3-3- سياق التحول السردي، وسيرورة إنتاج المعنى:

بعد التسلسل المستقر، والتتابع الهادئ للأحداث، بدأت وتيرة السرد تتحول مع المقطع السردي **نغمات SMS**، منذ لحظة الحلم **(لكني أحلم بكتابة رواية لا ككل الروايات، أبطالها يعيشون حياة مختلفة كل الاختلاف..)**، لحظة الرغبة في امتلاك أخرى. تنطلق نغمة الرسالة الهاتفية **ماسج الموبايل** "مين حبيبي أنا" معلنة عن بداية التحول السردي، يأخذ هذا التحول طابع التعبير الأيقوني من خلال توظيف رمز الموبايل، فبمجرد وضع مؤشر الفأرة

Mouse على رمز الهاتف تنطلق النغمة، ثم بالضغط على الرمز تظهر صورة الموبايل وعلى الشاشة الرسالة:

صورة 16

تظهر نغمة **مين حبيبي أنا** مؤشرا قابلا للتأويل يدل على حالة الضياع والتشتت النفسي التي يعانيها السارد، فيأتي توظيفها نغمة موافقة لوضعه الانفصالي عن حبيبته، وفي الوقت نفسه تأخذ الصيغة التركيبية لاسم النغمة أسلوب تعجب يجعل الذات الساردة في حالة انفعال داخل نفسه عند شعوره بجهل سبب أمره الذي هو عليه، لكن هذه النغمة سرعان ما تتحول إلى جواب مفاجئ يُعرِّف السارد على الشخص الذي يبحث عنه عبر وسيط التواصل بين البطل والمُرسل.

ويتعلق المؤشر **مين حبيبي أنا** بوظيفة الكشف وإثبات الهوية، لذلك تتكفل أيقونة الهاتف باعتبارها أداة فعالة للتواصل يستند عليه المؤشر في توصيل الأفكار على وجه خاص وبطريقة مباشرة، ومن هنا تتضح العلاقة القارة بين المؤشر والأيقونة باعتبار الأول دالا

والثاني مدلولا، ويغطي وسيط التواصل المترابط فضاء النص البصري نسبيا في محاولة رفع انتباه القارئ وشحن عنصر التشويق حول محتوى الرسالة التي تتخذُ مستوى البصري واللفظي على السواء. إن هذا الغرض لا يأخذ من القارئ سوى مدة لحظية، يسعى إلى وضعه "في نفس الموضع الأهوائي للبطل، في أثناء تواصله عبر نمذجة صورة القلق الانتظاري، وتفعيل عنصر المفاجئة الحدثية ،والسردية على السواء."[1]

إن مبدأ حجب النص يوازي زمن القراءة داخل فضاء الشاشة، ولا يستغرق فعل القراءة سوى بضعة ثوانٍ، غير أنه خلال عملية القراءة ذات الطبيعة اللحظية داخل الحقل البصري للقارئ تُدرجه ضمن بعد وحيد للزمن يتحدى العين في التقاطها أية كلمة بشكل مسبق، بحيث لا يسمح للذهن باستباق النتيجة من خلال استيعابه ضمن ما كان مخزنا.

3-4- سيميائية الذات السردية:

تظهر شخصية السارد كوحدة في الملفوظات النصية حيث يضعف بيان ملامحها مع بداية السرد، فوجودها ماثل في الذهن على نحو أنها شخصية ذكر بل صريحة الذكورة، وكان الدال على ذلك فعل الإسناد إلى المذكر الذي تبنّى فعل السرد بنفسه والمُشار إليه بضمير "أنا". واستنادا إلى كيفية الإيماء لحضور السارد في النص، تتحدد صفة تَميُّزِه على أنه "سارد ظاهر Overt narrator، يشيُر لنفسه بضمير الشخص الأول "أنا"، والذي يخاطب المتلقي بطريقة مباشرة"[2]. تظل شخصيته هنا رغم حضورها غائبة أيضا؛ حاضرة في ملفوظات الرواية بمثولها السردي على مسرح الأحداث، وغائبة باستغنائها عن الطرائق

[1] -فهيم شيباني، عبد القادر: سيميائيات المحكي المترابط، سرديات الهندسة الترابطية: نحو نظرية للرواية الرقمية، ص191.

[2] -مانفريد، يان: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق –سوريا، ط01، 2001م، ص72.

التقليدية لتقديم الشخصية إلى المتلقي في إغفال ذكر ملامحها على نحو ما يُفعل مع الشخصية الدرامية لأن غِناءُ ذِكرها كان منحصرا في بعض التعيينات اللفظية التي تحيل عليها.

تبدو هذه الشخصية من خلال الألفاظ والسمات الدالة عليها التي خففت من غلواء غموض ملامحها أنها شاب في بداية العقد الرابع، يتجاوز عمره الثلاثة والثلاثين سنة "**بالنسبة لي لن أعمل بعد الخامسة والثلاثين... سأبقى أكدحُ طوال السنتين القادمتين..**"، عامل في إحدى شركات البترول بصحراء عمان "**جيش العمال الغادين من الرمال واللهب**"، وإنسان تملأ حياته الأحلام؛ ثم تتبينُ مع استمرارية الحكي في شكل حوار داخلي مع ذاته "**بعد هذه السنوات من العمل الشاق المضني، سأبني عمارة من أربعة أدوار،.**"، "**سأتفرغ للدنيا، سأسافر، أتعرف على نساء جديدات كل يوم،..**" كله لمحاولة الخروج من واقعه الرتيب ،والملل ،والتشتت الذي عزز محنته مع الذات، في حين أن من أخرجه منها حقا فهو عنصر الصدفة.

وتظلُّ طيلة فصل العدم الرملي حاضرة غائبة، لا تتوفر إلا على صفاتها المجردة من طريقة تفكيرها وأحلامها، عدا السمة التي تحدد جنسيتها أعربية؟ أم أجنبية؟ وهي مسماها (...أقسم لك أنني لست نزار، أسماني أبي محمد ولا أعرف لي اسما آخر غيره،..) **نغمات SMS**، وبالرغم من ذلك تبقى سطحية في سماتها، مجهولة في ملامحها لدى القارئ؛ الأمر الذي يفتح أمامه باب التمثّل والتخيل لتصور ملامحها، وتفاصيلها الجسدية من خلال ما قدمته لغة السرد التي قد تزيل الإبهام مع تقدمه.

/الذات السارد/: رجل +حي +إنسان +راشد +منفصل +عامل+ كائن متصل

تسعفُ العديد من الوحدات المضمونية في وصف ذات السارد، فمن خلال "بلورة مجموعة من السمات الدلالية الخاصة بوحدة معجمية ما، واستنادا إلى السمات النحوية"[1]، أمكن تحليل شخصية البطل/ السارد وفق الطريقة أعلاه، فالممثلون حسب غريماس "يُعتبرون لكسيمات (مورفيم بالمعنى الأمريكي للكلمة) تنتظم بفعل علاقات تركيبية في ملفوظات وحيدة المعنى."[2]

إن الوحدة المعجمية [حي] تلائم السمة الدلالية للفعل –سمة نحوية– داخل السرد " أوجدتني/ لأعيشها"؛ فالسارد كان ذا حياة ووجود تؤهله أن يكون إنسانا عاقلا لا تتطابق صفاته مع الحيوان أو النبات، كما تلائم مجموعة من التطابقات التأليفية للوحدة المعجمية "راشد" على الملفوظ السردي الذي يدل على تجاوزه سنا معينا، في حين تبرز السمات الدلالية لوحدة [عامل] في مطابقتها وحدات التعبير في الرواية "ذهبتُ للعمل.."، "حدجني مديري". إن التحليل في هذا المقام الأخير أُستعمل أكثر مع التطابقات الدلالية لا النحوية، لكنه جعل هذا البطل يتحول ضمن نمط البطل السلبي أو الإشكالي أو المتشظي الذي تكون بسبب هربه من الواقع، وبسبب التناقض بين الفرد والمجتمع الرأسمالي، فاهتز دوره من وأحلّ محله الصورة.

3-4-1- السمات الدلالية للذات الافتراضية:

يبرز مع تقدم السرد مسمى لهذه الشخصية الساردة وإن كان منتحلا لشخصية شبه وهمية في الرواية، تظهر فجأة فتغير مسار الأحداث وتساهم في هدم الرتابة والملل

[1] -إيكو، إمبرتو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ص152.

[2] -هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية –سوريا، ط01، 2013م، ص38.

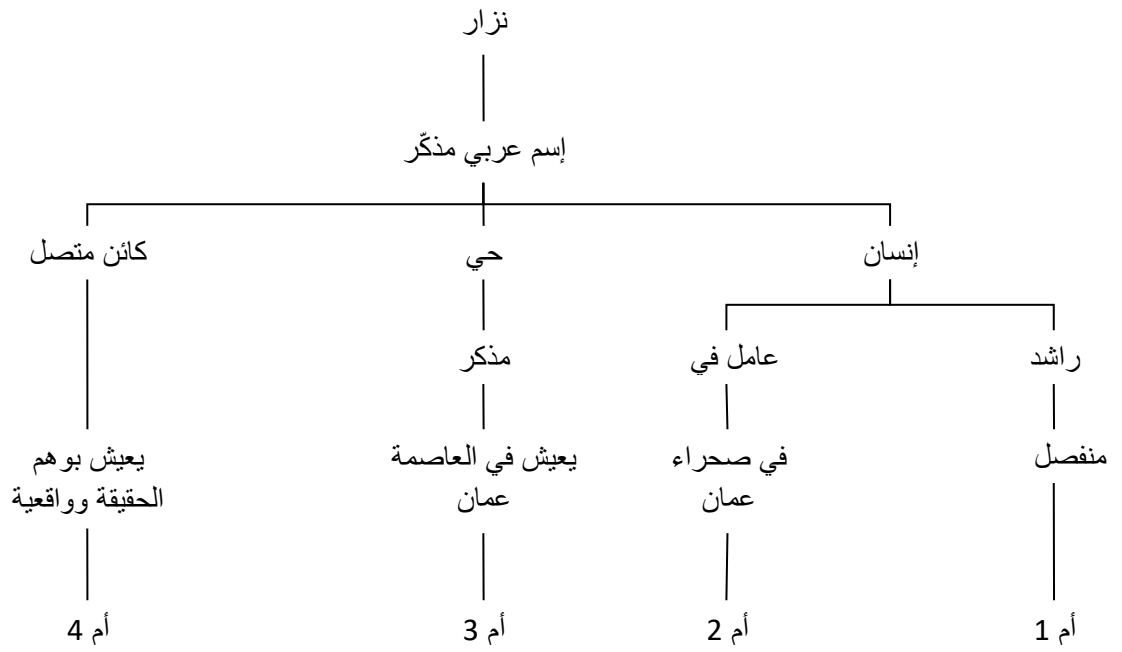
ويتقمصها السارد لتصبح الشخصية الرئيسة منذ انخراطها في المتن الحكائي لقصة حقيقية عاشها في المجتمع الرقمي عندما صرح قائلا[1]: "كنت معتادا على الدخول إلى غرف الدردشة، وقد كنت أدخل على شات مكتوب كلما وجدت نفسي ضجرا، وذات يوم وبلا وعي مني تشكلت صورتي الرقمية فاتخذت اسم نزار **as a nick name** (وهو اسم أحبه منذ تعرفي على قصائد نزار قباني أثناء مراهقتي وكنت دائما أتمنى أن يكون اسمي نزار).

وإذا انتقلنا للبعد الدلالي والتداولي فإن الشخصية نفسها تظل متقمصة اسم نزار مسمى لها، والملاحظ أن الروائي يأخذ اسمها من المعجم الحضاري الديني العربي، وبالضبط من مسميات أجداد الأنبياء. فنزار اسم عربي عريق في القدم، فُسِّرَ "في قاموس الأسماء العربية والمعرّبة بأنه النادرُ"[2] ويُلفظُ مخففاً بكسر النون "نِزار". وفي هذه التسمية عراقة جاءت من السلالة العرقية للنبي محمد عليه الصلاة والسلام، وقد كان العرب قديما يسمون أبنائهم باسم نزار تبركا باسم نزار بن معد وهو الجد الثامن عشر للنبي محمد صلى الله عليه وسلم. لقد تمَّ تحديده لارتباطه بالثقافة الشرقية في العالم العربي في بلاد الشام، فالاسم في دلالته مبعث رمزي عند السارد بالذات لأنه يُفصحُ عن موطنه ومعتقده الديني، وهو بذلك يعمَدُ لإثارة المتلقي بمخاطبة عقله وذهنه بإيهامه بصدق المرجع النصي، وإمكانية التأكد منه من خلال محاولة تحقيقه التفاعلية باختياره الفضاء الذي ينتمي إليه ومطابقته له في الرواية (صحراء عَمان بالأردن) حيث تكثر التسمية به هناك.

[1] -سناجلة، محمد: رواية الواقعية الرقمية، ص48.

[2] -الحتي، حنَّا نصر: قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط03، 2003م، ص65.

وحتى يكتمل تحليل هذه الشخصية اخترنا النموذج الأكثر شهرة الذي قدمه كاتز وفودور (1964م)[1].



خطاطة 08

تضع هذه المقومات الجوهرية اسم نزار في الخطاطة أعلاه دالا/ وحدة معجمية تحدده سمات دلالية تأخذ معانيها الممكنة من داخل النسق الداخلي للنص، الذي يمنح مجموعة من التعابير تساعد على استجلاء مجموعة العناصر الاختلافية المكونة للمسارات المعنوية. فالمَسار الدلالي الأول لا يجب أن يجعل مدلول الشخصية غير قابل للتحقق، وبطبيعة الحال ستظل الحاجة للتعرف عليها ملحة أكثر. في يكسب حين المسار الدلالي الثالث الشخصية بعدا دلاليا جديدا يوضح حالات التجانس مع السمات الدلالية في المسار الأول؛ فإن (منفصل) التي قمنا بمنحها لِـ (نزار) سمة دلالية يمكن أن توحي بمعاني سلبية مثل

[1] -إيكو، أمبرتو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ص153-154 (انظر)

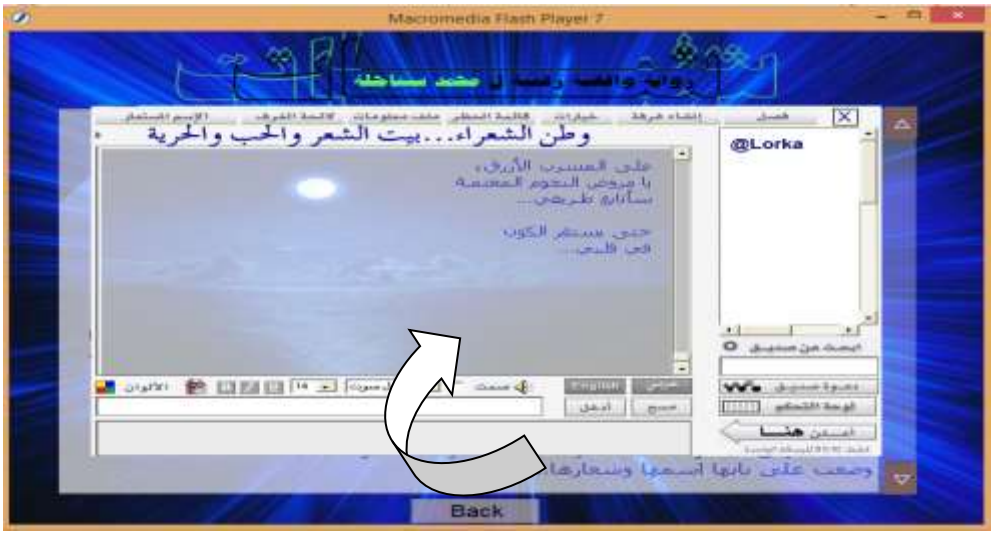
اللامسؤولية، الحرية، المماطلة، الفجور، اللامبالاة، وذلك حسب السياقات التي تم ورودها فيها. ومن الواضح أن هذه المعاني بوصفها حالة استمدت دلالاتها من وضعها السيمي المتمثلة في سُلوكاتِ الذات الساردة، والمقترنة دلاليا بالعالم الافتراضي أو الرقمي.

تسلك الذات في ارتباطها بالتجربة وانخراطها في شخصية (نزار) مبدأ التحول الذي ستعيشه من خلال صيغة الشات، وتدخل به في علاقات وحوارات افتراضية، تحاول فيها الظهور لحاجة نفسية غريزية لا تختلف عن الحاجة الجسدية الجنسية، فخوض غمار تجربة التواصل كانت موافقة لحاجة السارد النفسية والجسدية الجنسية عندما لم يكن له خليل غير الملل. ويتطور التماهي في تقمص شخصية نزار حتى يجعل منال قيمة يسد بها حاجته الشعورية، وتعيد له توازنه النفسي.

يقول السارد: (في صباح اليوم التالي صحوت كالسكران، رأسي ثقيل وعيناي منتفختان، لكني ولأول مرة في هذه الصحراء صحوت وأنا أشعر بالسعادة تغمرني... أن تتخللك الأشياء، أن تشعر بأنك لست وحدك، وأن عناك من ينتظرك في آخر الليل، حتى لو كان مجرد طيف، لكنه موجود هناك وينتظرك ويناجيك...)

ويتسع حجم التقمص مع محاولات السارد في البحث عن وجوده الذي لم يناله في العالم الواقعي، فهمَّ بدخول غرف الدردشة، وتنويع الكنيات والأسماء بحسب مقامات الدردشة، بأسماء قيس، ليلى، الحلاج، روميو، (وكنت أدخل لساعات قليلة بأسماء مستعارة، مرة باسم قيس ليلى، وأخرى باسم الحلاج، وثالثة باسم روميو..) وكلها أسماء لشخصيات تاريخية وشعراء، كانت حياتهم أشبه بقصص التراجيديا والملاحم. ومن هنا تظهر معالم الذات الساردة على مستوى التفكير في الإفصاح عن بعدها الداخلي ورغباتها المدفونة في فضاء

الصحراء، فضاء الجمود والركود وجدت ضالتها الحياتية في العالم الأزرق الافتراضي؛ العالم الذي يأخذ مفهوم الحب فيه بعدا دلاليا آخر.



صورة 17

3-5- تجليات النص المتفرع الشعري وإنتاج الدلالات البصرية:

مع بداية السرد يظهر نص مختزل في شكل رابط نصي "هاربا" باللون الأزرق، عند النقر عليه بالفأرة يظهر لنا نص شعري يقطع السرد ويرغمُ القارئ الوقوف عنده:

صورة 18

يشكل هذا الرابط علامة دالة مستترة تحتاج إلى مؤول بمقتضى قطعه السيرورة الزمنية وتعطيل حركة السرد، حيث يستقطب القارئ ويرغمه على قراءته، فيظل الزمن يراوح في مكانه بانتظار فراغ القارئ من القراءة. إن هذا الإدخال الفني للمقطوعة الشعرية اتسم بالمرونة مع عنصر السرد (تيمة الهرب)، فضلا عن الجمالية التي أضفاها على الحركة السردية. يظهر النص الشعري المتفرع في أيقونة معلقة على المتن تضيء بالنقر على الرابط النصي "**هاربا**" بلغة شعرية ساهمت في تشكيل اللغة الروائية في النص وتحريك حيويتها، و يتحول السرد من النثر إلى الشعر في النص المتفرع بطريقة انسيابية تستكمل إحساس الهزيمة والجبن بالاعتراف بالهرب على اعتبار أن الرابط النصي "هاربا" عنوان لنصه المتفرع؛ ولعل هذا التصور يساهم في تأطير الدلالة الكلية للنص، إذ من خلالهما يمكن الربط بين التشكيلات الخطابية والمسارات الصورية.

ولَو نظرنا إلى الرابط النصي من الوجهة اللغوية النحوية، فإن "هاربا" خبر منصوب للفعل الناقص "كنت". وعموما، يعدُّ الرابط النصي "هاربا" بنية صغرى داخل المتن السردي متواشجة مع البنية الكبرى للنص المتفرع هو من حيث التصور السيميائي علامة مشحونة بدلالات رمزية منفتحة على قيم نفسية. يحيلُ معنى الهرب على الفرار، أو الذهاب بعيدا، ومع ذلك فالهرب قد يحتاجه الإنسان في أحيان كثيرة، وقد يكون الحلّ فتختلفُ طريقته ويتغيرُ مسماه حسب الموقف، فالسفر هَرب، والفراق هَرب، والانفصال هَرب، ومحاولة النسيان هَرب..

بهذا امتلك النص الشعري المتفرع القدرة على الافضاء النفسي والمكاشفة بأسلوب اختلف عن الأفق التعبيري للسرد في تكريسه تيمة الهرب، فالتجليات المتمظهرة على مستوى النص

تشكلها لفظ الهرب، وهنا يتمثل منبع الدلالة وأساس بنائها. وبالإحاطة بمجموع الكلمات المتصلة بها على اعتبار أنها مجموع استعمالاتها، يبرزُ الحقل المعجمي الآتي:

(هجير، نطَّ، الجبان، ركضتُ خلفه، تمضي، لهثتُ، متدحرجا يسيرُ، تاركا، ظله الدامي)

لقد أكدّ الشاعر حالته المتمثلة في الوحشة والخواء النفسي، والدلالات التي استطاعت رسم الفضاء الذي يعيش فيه الشاعر، فذكر الوحدات الدالة وتكرارها كـ: بنات آوى، الهجير، الرمال، إنما يدل على هيمنة فضاء الصحراء الذي يعيش فيه كنتيجة حتمية لقراره بالهرب إلى هذا اللامكان، وهنا أراد تصوير اغترابه وحرقته بدءا بالحركة النحوية (كانَ قَلبِي جنةَ المَأوى.. وكانَ.. تناهشَتهُ بناتُ آوَى)، وصولا إلى الحركة الدلالية في تشكيل كلماته وتوزيعها حسب حاجته النفسية واختلاجاته الشعورية.

لقد وجه الشاعر أنظارنا إلى تقنية التلاعب بالمشاهد في إبراز الحدث الشعري بتأليفه جملا زمنية كانت لها القدرة في وضع صور أتاحت تشكيلا مرئيا عبر تحريك المشاهد بالثنائيات الضدية (هجير/ بستان) و(جنة المأوى/ بنات آوى) و(رمال تشيله/ رمال تحطني) هذه الثنائيات بمثابة لقطات متضادة جاءت لتعميق دلالات الذات في صراعها للحفاظ على الحالة الشعورية المأزومة لمفارقة الحبيبة، حيث يقوم الشاعر بتركيب المشهد بلقطة متضادة متصلة في درجة إيحاءاتها رغم تباعد دلالة زمنيتها؛ "فالرؤية الشعرية تتمفصل في معظم القصائد على تراكم المشاهد واللقطات المتباعدة، التي يجهد الشاعر في إثارة مشاهدها، بواسطة دينامية تراكيبها المستعصية على القارئ، من حيث: عُدُولها وانزياح مدلولها عن المألوف، ليمنح نصوصه إثارة مشهدية تصويرية مباغتة من جهة، وإثارة لغوية بإسنادات

مجازية مغرقة في التشظي والتباعد من جهة ثانية."[1] ولإيضاح ذلك نمثل لهذا التركيب المشهدي كالآتي:

مشهد/ لقطة ..... (كان قلبي جنة المأوى)..... لقطة مركبة (وكان... تناهشته بنات آوى)

لا يشيرُ دال "القلبِ" المتكرر في سياق النص الشعري المتفرع إلى دلالته الأصلية، باعتباره عضوا عضليا عند البشر والحيوانات على السواء، بل عمدَ الشاعر إلى تفريغ داله من دلالاته الوظيفية والعلمية الهامة وتحميله دلالات مجازية، فيخرجُ بذلك من المستوى التقريري إلى المستوى الإيحائي، الذي يجعل من الدال/ القلب رمزا يكتنزُ بمدلولات دينية ودنيوية تتضحُ في الدرجة العالية التي يحظى بها عند المحبوب، وكأن الشاعر يشدد على القارئ إيمانه بعدم دخول قلب أيّا كان، وإنما يكون لمن استطاع إشغاله؛ فكل قلب فيه ملجأ للحبيب فمن دخله نعِم بالمنزلة الرفيعة من الود وعمق الإحساس ورهافة المشاعر، لذلك وضعه الشاعر في منزلة جنة المأوى نفسها، ومنزلة البستان باعتبار مفهومه اللغوي جنة أيضا على سبيل التشبيه البليغ.

بينما تتكاثف الدلالة بكيفية تثير الدهشة، حيث يمزج الشاعر بين الواقعي والخيالي في تشكيل بصري توالى مع الاستعارة الأيقونية البصرية (تناهشته بنات آوى) "فالمبدأ الذي تشتغل بموجبه العلامة الأيقونية هو نفس المبدأ المنظم للاستعارة"[2]، إذ تشاكل هذه الصورة حال الواقع المنفتح على الفضاء الذي تحيل عليه، وبنات آوى دال على العدم الرملي/

[1] -شرتح، عاصم عبد السلام: تقنيات جمالية في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الخليج، عمان -الأردن، ط01، 2018م، ص96.

[2] -الماكري، محمد: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت –لبنان، ط01، 1991م، ص309.

الصحراء الذي أصبح فيه ذات الشاعر كحال المغترب المنفي. من هنا خرجت الاستعارة إلى التوليف بين المتناقض في التشكيل المشهدي الأيقوني من خلال مَدِّ فُسح التخييل البصري بين زمنيين؛ سجّل الأول حضوره باسترجاعه حال ذاته التي تجلت بهيئة الحلم (كان قلبي جنة المأوى..) الذي يتلاشى مع الكشف عن العالم الواقعي الموحش الطافح (تناهشته بنات آوى) بدلالات الألم اللامتناهي، والوحشة، والضياع، والوحدة... (ما ارتد متدحرجا يسير، تاركا خلفه ظله الدامي الكئيب علامته الوحيدة).

كما يظهر منحى دلالي بصري آخر في هذا النص الشعري المتفرع هو استعانة الشاعر بعلامات الترقيم لتأسيس إيقاعه البصري؛ فأول ما يلاحظهُ القارئ هيمنة علامات الترقيم على النص الشعري وإسهامها في إنتاجه. فقد تبدو في ظاهرها علامات أيقونية بصرية بوصفها دوالا، إلا أنه في اعتمادها تحريكا لسيرورة المعنى؛ فالشاعر عايش حالة من التأزم الداخلي/ الاضطراب أمام قراره في المُضيّ بعيدا عن حبيبته/ قلبه الذي وضعه في عالم كأن مواصلته فيه للحياة شكلية ومتقطعة لا نبض فيها، رغم أمله في تأسيس عالم وجودي مطهر من الألم، فلو تأمل المتلقي في الدلالة النحوية للفعل (...كان...)، يلحظ أن الشاعر أراد بالمد البصري النقطي أن يترك المساحة الدلالية مفتوحة أمام التحول الزمني النفسي للذات بين زمن التواجد مع الحبيبة وزمن الحاجة إليها.

3-6- السرد الفيليمي والمدلول الإيديولوجي:

لقد عكس الخطاب السينمائي للمقطع الفيلمي American beauty، تدليلا تعبيريا ووصلا سرديا بصريا يعتمد حضوره على الفيديو باعتباره خطابا بصريا له طرائقه الخاصة في الحكي، يتعهُد الإخبار به عن سلسلة من الوقائع والأحداث بلغة تمثلها أنظمة من الشيفرات. ويتجلى السرد البصري في نص "شات" في الرابط الثاني عن النص المتفرع في فصل

تحولات1، عندما تبدأ شخصية منال بالظهور كشخصية فاعلة في بنية الحدث وتطوره في أول حالات التحول على مستوى الموقف والسلوك باستجابتها لطلب الحديث مع الشخصية المتقمصة لاسم عشيقها "نزار": ((ممكن ترجعي للشات، لا أستطيع أن أبقى على التليفون فهو يكلف الكثير من المال في هذا البلد. أرجوك تعالي أريدُ أن أتحدث إليك. وصل صوتها المتحشرج، أوكي)). يتواصل الحوار عن طريق الحاسوب عبر البريد الإلكتروني .yahoo) في غرفة الدردشة:

صورة 19

حيث يضفي الحوار بهذه الصورة على مسار السرد تلك اللمسة الحية التي تجعله أكثر واقعية في نظر القارئ، فنجده قد ساعد في رسم شخصية نزار ومنال، فبدت الشخصيتان واضحتا الملامح بصورة أكبر عندما دخلتا العالم الافتراضي. ومع امتداد الحديث يحدث تطور بين الطرفين يصل إلى حد الانجذاب والاعجاب، إذ ليس هناك أبسط من الدردشة (الشات) بين شخصين في الوقت ذاته بالرقن على مفتاح الأزرار لتبادل الرسائل النصية أمام حديث نعطي فيه أهمية لوقت الإنصات والاستماع من أجل التأكد من إحساس ومشاعر الآخر من خلال صيغة خطابه. لقد قدم لنا حوار نزار مع منال عبر الوسيطين الهاتف ثم

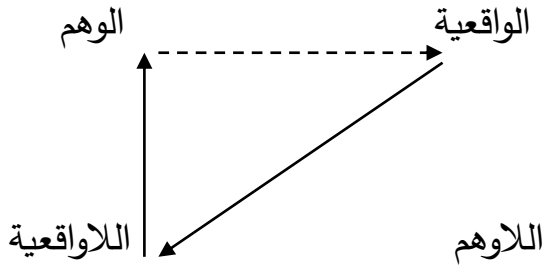
الإيميل صورة تتفتح وتتوسع لتحدد لنا التغيّر والتحول الجذري للعلاقات مع الزمان والفضاء الراهن، التي بدت في أولها محاولة لرفع هاجس القهر والخذلان حتى وصلت إلى حد الإدمان؛ فبعد أن كان السارد إنسانا حقيقيا أصبح كائنا متصلا homo connecticus.

ويسير النص المتفرع ويتّسع مع استرسال الطرفين الحديثَ حتى يتم استحضار الفيلم الأمريكي American Beauty، وبذلك يتكون تعبير فني بلغة سينمائية أيقونية موازية للملفوظ اللغوي (الفكري) في نسق متوازي يفضي إلى ضرب من ضروب اندماج الحالة (الذات)؛ فيقع على عاتق المتلقي محاولة الوقوف عند المضمون الدلالي التداولي للفيلم الذي عبر عنه بلغة بصرية بوصفه جزءا من المضمون تمّ استذكاره على سبيل الاستشهاد لغرض التوضيح illustration بالخواص الدلالية التي تطابق حالة السارد المحكي عليها داخل الرواية:

صورة 20

نجدُ الوظيفة التي أرادها السارد في استحضاره الفيلم هي الاستذكار، على اعتبار أنه معروف قبليا عند نزار، لأنه متأكد من احتمالية ذلك عند القارئ بالتعرف عليه ومشاهدته،

من أجل ذلك ركز في استحضاره على السرد Narration لإظهار ما يرويه في السرد الحواري بين نزار ومنال؛ فالفيلم كان ترجمة لوجهة نظر السارد Point of view حول الآخر الغربي/ أمريكا؛ والمعلومات التي تنطلق منه (الفيلم) مرتبطة بكيفية نظره للحياة وطريقة تفكيره وهو أساس الدلالة عليها. هذه النقطة استلزمت الكشف عن تقابلية سيميائية، قام السارد بتمثيلها من خلال حوار شخصيتي نزار ومنال:



تؤدي هذه الثنائية وظيفة الإفضاء عن التحاور الإيديولوجي الذي يعبر عن موقف السارد بالتحديد، وليس موقف الشخصيتان نزار ومنال. وقد ساعد الفيلم بفتح آفاق التأويل بدلالات مكثفة مع المشهد الفيليمي الثاني للرابط "إن زواجنا مجرد ديكور ومظهر خارجي" الذي قام بتجسيد صورة الآخر/ أمريكا باعتباره علامة تحقق علاقة دلالية بين داله الواقع الحقيقي المعيش في أمريكا، والصورة الواهمة داخل العقل العربي:

– أمريكا (بلاد الأحلام): /الثراء/، / الحرية/، /الحياة السعيدة/ = الصورة الواهمة.

– أمريكا (الخراب): /الفقر/، /الجريمة/، /المخدرات/، /انعدام الأمن/، /العنصرية/ = الواقع الحقيقي.

إن مجموع تلك الوحدات اللغوية هي مقولات تشاكلية متقابلة إيجابية وسلبية للمنظومة القيمية "أمريكا" تعبر عن وجهات نظر دالة متصارعة يحسمُ بينها المشهد الفيلمي بتوجيهيه الأخلاقي الذي يعكس الإيديولوجية الحيوانية التي لا خلاق لها ولا أخلاق، والغرض التأويلي

من استشهاد منال بالفيلم American Beauty مرة أخرى، إنما لتحديد الغرض الخصوصي حول الصورة الواهمة لأمريكا عند نزار؛ (منال: سأعود بك إلى نفس الفيلم American Beauty. أتذكر المشهد الذي يأتي فيه ذلك العسكري المتجبر والكبير في السن ويحاول أن يمارس اللواط مع بطل الفيلم [...] قبل ذلك سأله أين زوجتك، وأجابه سبيسي إنها قد تكون مع رجل آخر غيره، فقال له ألا تهتم أليست زوجتك؟ قال له يا عزيزي إن زواجنا مجرد ديكور ومظهر خارجي)؛ لقد حاولت منال توضيح فكرتها بلغة سينمائية حية، فاختارت المثال الأنسب لكشف دلالة "أمريكا الخراب" ثم تثبيتها بإقحام الإديولوجية الإسلامية التي تحرم هذه الفاحشة وتعتبرها أعظم الكبائر. في حين يترك السارد للقارئ أيضا مساحة التأويل لتبيين انتصار الإديولوجية العربية ضد الإيديولوجية الغربية. من زاوية القول إن السارد استعان بتقنية تعدد الأصوات ليساعد القارئ في الكشف عن الأيديولوجية المنتصرة من خلال الحوار بين نزار ومنال عن طريق البوح بآرائهما (وجهات النظر).

3-7- المشاكلة وتعدد اللغات:

تظهر الرواية متعددة اللسان، تعبر عن صراعات اجتماعية وإيديولوجية، فاللغة في الرواية لا تعكس الواقع الاجتماعي وفق رؤية ميكانيكية، بل تقدم تصورا عن هذا الواقع؛ حيث تصبح وسيطا يقدم من خلاله المبدع تصوره للحياة الاجتماعية. وإنّ "الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا. وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما، ورطانات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار،

والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة، وإلى لغات للأيام (بل للساعات) الاجتماعية والسياسية."[1]

وينفتح نص رواية "شات" على نسج من اللغات والخطابات والنصوص التي استحضرت عبر استراتيجية التناص، فبدت الرواية امتصاص لهذه اللغات المتعددة والنصوص الغائبة. وتستعين أيضا بعدة لغات من أجل إيصال ملفوظها السردي للقارئ، حيث تظهر إلى جانب اللغة العربية الفصحى بما تحمله من خصائص لفظية، وتركيبية، مجموعة من الأشكال اللغوية: كاللغة الدينية، واللغة المتصوفة، واللغة الشعرية، واللغة السياسية، ولغة الجنس المدنسة، واللغة العامية، واللغة الأجنبية، واللغة الأيقونية، تتحقق من خلال النصوص، ونصوص الروابط، والرسائل، والحوارات داخل غرف الدردشة. وهذا النمط الحواري أو تعدد الأصوات في الرواية، لا يكتفي على الذات بل يتوكأ على أقوال الغير؛ فالقول بحوارية الرواية يتطلب تعددا للأصوات، "والصوت إذا هو صوت المتكلم، بل هو المتكلم عينه."[2]

3-7-1- لغة الدين في نص "شات":

إن في توظيف الصيغ والملفوظات الدينية استثمار لها لما تتوفر عليه من حمولة دلالية في ابتكار دلالة جديدة لها ارتباط بحدث ما داخل النص الروائي، وليس الهدف منها الاستشهاد أو الاستحضار والتكريس للغة الدينية. فملفوظ: **(البحر من أمامك والصحراء من خلفك) التحولات (2)**. يُظهر تناصا، باعتباره بنية لغوية رمزية فهو يقدم حادثة تاريخية، جعلت لغة التاريخ تكتسح شخصية الرواية (نزار)، وحواره الداخلي. تأخذ تلك اللغة الدينية التاريخية من خطبة طارق بن زياد التي القاها على جيشه في طريقهم إلى الأندلس لخوض

[1] -باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط01، 1987م، ص39.

[2] -زيتوني، لطيف: معجم نقد مصطلحات الرواية، دار النهار للنشر، بيروت –لبنان، ط02، 2002م، ص117.

حرب لذريق انتهت بدخول الإسلام، عندما قال: "أيها الناس، أين المفر؟ والبحر من ورائكم والعدو أمامكم وليس لكم والله إلا الصدق والصبر.."[1] فيقدم السياق النصي للرواية هذه اللغة للدلالة على حالة الانحصار وانعدام الخيار أمام رينالدي Mr. Renaldi نتيجة تمرده وعدم التحاقه بعمله.

3-7-2- اللغة الصوفية في نص "شات":

تحضر اللغة الشعرية والصوفية في رواية "شات" داخل غرف الدردشة، حيث يستعيرها النمط الحواري المحادثاتي للاستفادة من دلالتها، وتظهرُ في رابط غير تفاعلي يُستخدم لتوثيق اسم الشاعر بعلامة (نجمة*)، فتتخذُ منحى الإحالة بمجرد وضع مؤشر الفأرة على الرمز يتبين اسم الشاعر. لا تسهم هذه الروابط في إنتاج المعنى، و"لكنها تحضر من أجل تقديم خدمة معلوماتية للقارئ،.. فهي ذات اتجاه واحد، تنطلق من العلامة إلى المعلومة."[2]

[1] -شعيب، حسين: طارق بن زياد، فاتح الأندلس، دار الفكر العربي، بيروت –لبنان، ط01، 2004م، ص14.

[2] -كرام، زهور: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص80.

صورة 21

يكشف النص الصوفي (لله در العاشقين تكلفوا ستر المحبة والهوى فضاح، بالسر إن باحوا تباح دماؤهم وكذا دماء العاشقين تباح*) في علاقة تناصية عن جنس هذا النص عبر الإحالة لاسم الشاعر بـ **شاعر صوفي**، فيكون القارئ في وضع الجاهل لاسم الشاعر (شهاب الدين عمر السهروردي)، حينها تُسندُ إليه عملية الكشف والإفصاح عنه من المكونات اللغوية المهيمنة.

ففي سمة مألوفة لدى الصوفية أن الشاعر يجب أن تكون علاقته سرية مع الله، وعميقة يتحمل ما يلقاه بحبه، والسمة غير المألوفة داخل غرفة الدردشة في استحضار هذا الموروث الصوفي لتداعي السياق المحادثاتي له؛ أن ليلة المحادثة هي ليلة للشعر والشعراء (جوفي: يا قوم هذه ليلة الشعر والشعراء)، هي أن ليليان/منال أعلنت ما كتمت من حب وسط تمنع نزار (المحبوب) لذلك، فكشف الحجب والفضح والبوح أعلى درجات الحب، من هنا تُترجمُ الحالة الوجدانية لِـ ليليان في محاولة تحقيق رغبتها المقهورة، لأن كتمان الحب رمز لقوام الثقة بالمحبوب بكتم السرية، وذات البطل لم يحب كشف السر بينه وبين منال بطواعية تامة للغياب واللاوجود جراء حالة الافتقاد التي أرغمته منال على عيشها داخل نطاق العالم الافتراضي، بما تجعله في تقابل مع واقعيته في العالم الحقيقي.

صورة 22

لقد حقق النص الحواري تفاعليته في نقل القارئ إلى عوالم تخييلية بفضل التوظيف الصوفي للغة، باتخاذها داخل المجال المحادثاتي لغة حوارية أفادت توليد أنماط الوعي، وبناء النص سيميائيا؛ بدأت مع تقنية التعجب عن العشق ما هو فاعله بحال العاشقين، بينما شكلت هذه التقنية حلقة متواترة تلف النص بتلك الدلالات الصوفية. لذا، أثار تلفظ (الدم) رمزا تقابليا بامتياز للستر والبوح داخل غرفة الشات مملكة العشاق... وطن الحب والحرية (وطن العشاق)، فالدم دال سيميائي أُستخدم رمزا للحب/ العشق، وإباحة دم العاشقين هنا ليست رمزا للموت بالتحاق الروح بخالقها، بل هو رمز للعشق بالتحاق روح منال بعاشقها نزار.

3-7-3- اللغة العامية في نص "شات":

اقتربت لغة نص "شات" في مواضع كثيرة من اللغة العامية باعتبارها شكلا لغويا يجاور اللغة الفصيحة ويتفاعل معها في بناء النص، ويسجل اعتمادها في شات في الحوارات خاصة، فيُستعان بها في أحيان لنقل الواقع كونها الأفضل في الاستخدام لإيصال الفكرة للقارئ. وبينما تظهر بتعدد ملفوظي حول مواضيع الحب والغيرة، يتخذها المتحدثون لرفع

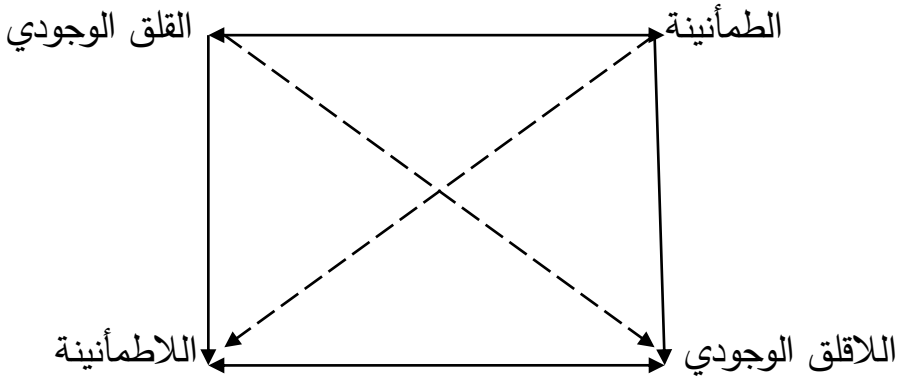
قيود الحوار والكلفة، لأن التواصل عبر الشات تستلزم تحقيق توازن كلامي تحدده طبيعة المهارة الاجتماعية للتواصل؛ فالبطل شخصية أردنية تقمص اسم نزار لكنه لم يتقمص لهجته وظل مؤكدا على هويته اللغوية الأردنية عمليا في استعماله مفردات (كيفك، منيح، شو،... عدا عن ملفوظات أردنية اللهجة: لشو بتضحكي، ما حصلي،..)

لقد قام السارد بتوظيف اللغة العامية طواعية رغم معرفته باختلاف أهداف المتحدثين، وذلك قصد التدليل على حضوره الفعلي وراء الشاشة حتى تتلخص الخاصية التفاعلية من خلال الفعل الكلامي للذات وتصويرها للآخر. ولو أخذنا التضمين المحادثاتي للهجة العامية في الملفوظ: (ليليان: لورا **خانوم** أنت لست سوى وهما بالنسبة إليه..) ثُمَّ نأتي لاستثارة دلالته يمكننا أن نجد له معادلا لسانيا يتوافق معنويا مع كلمة سيدة، بينما استعمالها في ذات السياق يخالف بدلالته الوضع اللساني؛ فالكلمة أُستخدمت في الكلام دلالة على أسلوب التهكم والسخرية، في حين قد تستخدم للتدليل على الاحترام.

3-7-4- تمثلات لغة الجنس والجسد في نص "شات":

توزعت لغة الجنس في نص "شات" مبرزة ملامح الجسد والعلاقة الحميمة، دون أن يتأخر السارد في إدخال القارئ التفاصيل الحميمة التي يفضل البعض أن تظل طي الكتمان، بل يجعلها عاملا للسيرورة السردية داخل المحكي نتيجة مجموع حوافز نفسية متداخلة يصعب حصرها في بؤرة واحدة، حيث ترتسم علاقة الذات في إنتاج خطابه الجنسي وتصوير الجسد بالتعبير عن الخوف من خطر الاضمحلال الذاتي، حتى يظهر الجنس في ملفوظات "شات" متعدد الدلالات؛ فهو لا يحمل معنى اللذة والإغواء والرغبة، بل يرمز إلى ثنائية الطمأنينة والقلق الوجودي من البقاء وحيدا ومن الموت التي يتضح بها الحضور القوي للذات الساردة بتقابلية سيميائية في انتقالها بين العالمين الافتراضي والواقعي؛ (أريدك أكثر من أي

شيء، أريدك أيتها المجنونة، ما أقساك وما أقسى امتحانك المجنون مثلك، المرعب حد الموت...) **رؤيا**.



تظهر ملفوظات الجنس ضمن أوضاع ضدية في اختيار الآخر على نطاق العالم الواقعي، والعالم الافتراضي؛ غير أن الذات لم تستطع الوصول إلى سد رغبتها، فظلت توزع قيم الجنس مع جسد الآخر المؤنث ومع الذات (الجسد الذكوري)؛ فتأتي اعترافات الجسد للرغبة في الجنس في بداية الحكي: (وحين أعود في المساء، أعرف أنني قادم لمضاجعة نفسي على سرير من تعب..) **العدم الرملي**. فيتضح الحضور القوي للغة الجسد والإغواء محملا بإشارات كثيرة: (مضاجعة، النشوة، الشبق، الرغبة، العشق، الاحتراق، اللهب..) آخذا بذلك بعدا أسطوريا في استحضار دلالات المتعة الجنسية (تشعر أن الآلهة جميعا والشياطين تصرخ من جسدها وتتمدد إليك..) **العدم الرملي**.

وتأخذ اللغة الجنسية بعدا إيحائيا بالتصوير الحسي في كشف صورة الجسد، حيث اشتغلت على بيان عري الجسد بصورته الجزئية باعتماد السارد لعبة التجلي والخفاء من خلال ثنائية الأنا والآخر؛ (أدخل الحمام، وأخلع كل ملابسي ثم أضع نفسي تحت شلال المياه...) **العدم الرملي**؛ فهنا عري منتمي للأنا، يظهرُ كشفًا بوصفه مؤشرا لحجم الغرائز المكبوتة في الذات المقهورة جنسيا، كما تخترقه دلالات التعويض عن الضياع النفسي،

والاجتماعي، (كان هذا قرارا آخر قد اتخذته، سأغادر هذه الصحراء للأبد، حزمت حقائبي وعدت لعمان... كانت المدينة تزداد تغولا، وشعرت فيها بوحدة كاملة، لم يكن لي من أصدقاء، الأصدقاء القليلين الذين كانوا لي وجدتهم قد سافروا، حاولتْ زوجتي العودة إلي لكن هذه كانت صفحة قد طُويت..) **حتى يستقر الكون...** وتظهر ذات البطل محتاجا لمقتضيات الأنوثة، لمّا كان هو المكمل لها من خلال استثارة ذاته بالاستنماء؛ (أشعلت التلفزيون ووضعت في جهاز ال دي في دي سي دي لفيلم جنسي مثير ثم أخذت بالاستنماء) **بين.. بين..**

لقد تعززت في هذا الملفوظ لغة اللمس، وعكست هذه الحركة الجسدية دلالة الحاجة للتواصل جسديا مع المؤنث الآخر الغائب نتيجة الفراغ والوحدة التي تجتاح ذات البطل (نزار)، فالليل لا يزال طويلا حتى يلتقي بـ ليليان التي توقد الرغبة التي تجتاحه، وتوطد الاتصال بشحذ اللذة المنتظرة من الخلوة في نطاق المجال الافتراضي. ثم يتحقق انفتاح الآخر (ليليان) على ذات البطل بإعلانها الانسلاخ عن نفسها وغيابها في الآخر (نزار)؛ بتطور مستوى الشعور إلى حد الانكشاف التام أمام نزار بعد الغياب، والصدّ من الطرفين، فكان التواصل الجسدي والشعوري بينهما بتناغم كشفت فيها لغة الجنس عن جوانب جسدية بثتْ دلالات الرقة والنعومة والجمال والوجود، ليتحول جسد ليليان إلى بؤرة اهتمام.

صورة 23

3-7-4-1- التشاكل الدلالي:

في ذات السياق، تُسهم بعض الدوال المرئية في تكوين الدلالة الكلية للمشهد الجنسي عن طريق المماثلة، فالسارد قدم مجموعة من الدوال المرئية شكلت امتدادا دلاليا لمضمرات الوحدات التيمية داخل النص. وسنأخذ الحب/ العشق كوحدة لغوية مركزية داخل شبكة دلالات لغة الجنس لتطبيع نص متناظر ومتعالق تتضافر فيه الحرف والدوال البصرية؛ اللون والصوت والحركة، من أجل الإسهام في تكوين دلالة كلية للنص.

الدال: اللون/ الصوت/ الصورة/ الرابط

اللون الزهري/ موسيقى الرومانس/ الواجهة (نبات الورد الزهري)

-الدال المرئي/ اللون: ترصد العلاقة بين الحب واللون الزهري ـــ العلاقة محايثة= الليلة المحمومة على الشات، وممارسة الجنس.

-الدال المرئي/ الصوت: الحب وصوت الموسيقى الرومانس ـــ العلاقة محايثة= الليلة المحمومة، وانكشاف الذات على الآخر.

-الدال المرئي/ الصورة: الحب والواجهة ـــ العلاقة محايثة= الرغبة الجامحة، وعمق المشاعر.

-الدال المرئي/ الرابط: الحب ورابط الإيميل ـــ العلاقة طبيعية= الكشف عن الاشتياق، والإيمان بالحب.

الخلاصة:

نستنتج مما سبق أن نص "شات" باعتباره من أول التجارب الرائدة في النصوص التفاعلية، فإنه أعلن عن دخول تجربة مختلفة على مستوى الإنجاز النصي، وميثاق القراءة، وشكل النص الجامع بين اللفظي وغير اللفظي (الحركة، اللون، الموسيقى، المشهد،..) والتي تمثل مجتمعة تجليات الصورة، كما يأتي بمتغيرات بنائية وتقنية– رقمية تمردت على قوانين الكتابة الروائية التقليدية بفتحها آفاق جديدة للكتابة حيث يكون للوسيط التكنولوجي دور أساسي في عملية التّشكيل الأدبي.

لا شك أن محمد سناجلة استطاع توظيف رموز تقنية رقمية كانت بمثابة جسر دلالي وملمح أساسي تماهت واللغة في الوظيفة التعبيرية، فقد استخدم دلالة كل رمز تكنولوجي بذكره في موقعه بمراعاة التطور السردي للحدث في الرواية، ووظائفه المختلفة في بنية السرد ومظاهره المتعددة التي بفضلها نستطيع إطلاق حكم مدى تحقيق تلك الرموز تفاعليتها Son interactivités على اعتبار أن جميع هذه النظم دوال تسهم في إنتاج الدلالة، غير أن التحدث عن جماليتها يستوجب مراعاة زمن إنتاج الرواية؛ فتعدُّ أيقونة الهاتف Nokia 1100، وبريد الياهو الالكتروني Yahoo–mail مؤشرين دلاليين يُعبران عن كفاءة الرواية في تحقيق شرط التفاعلية بالتوازي مع زمن تلقي النص؛ فما يصلح تأويله في زمن قد لا يصلح في زمن آخر لأن قراءة القارئ هي قراءة لهويته هو، بالقياس مع درجة وعيه في إمكانية استجابته للعناصر المكونة للنص، فالقارئ يستجيب للسياق ويُفعِّلُ تأويله وفقا لمتغيرات السياق.

وبشكل عام "شات" رغم مع تفوقها التقني، إلا أنها تفتقدُ لخيارات كثيرة للقراءة ولا تترك حرية أكبر للمتلقي في اختيار مسارات القراءة، فهو نوعا ما مجبر على تتبُّع مسار تصاعدي واحد، رغم استطاعته تجاهل بعض الأيقونات واختيار بعضها الآخر.

الفصل الثالث

سيميائية اللغة والصورة، والتكنيك الروائي في نصي "صقيع" و"ظلال العاشق (التاريخ السري لكموش)"

أولا: مقاربة دلالية لنص "صقيع"

تقديم

صورة 24

نص صقيع هو التجربة الأدبية الرقمية بعد رواية **شات** للمبدع محمد سناجلة، جاء بمتغيرات بنائية وسردية وتقنية رقمية، يمزج بين السرد والشعر والموسيقى والغناء والسينما الرقمية المنتجة باستخدام التقنيات الرقمية، وبالذات برنامج فلاش ماكروميديا وفن الجرافيكس وبرامج المونتاج السينمائي المختلفة. ويصرح صاحب العمل سناجلة موضحا عن تصنيفها أنها تدخل ضمن أدب الواقعية الرقمية بمفهومها الواسع؛ مفاد ذلك أنه من الصعب جدا تصنيفها، فهي لا تخضع لجنس أدبي معين[1]. "ولعل الجديد في هذه التجربة هو دخول تعبير

[1] -شبلول، أحمد فضل: صقيع تجربة إبداعية رقمية جديدة لمحمد سناجلة، ينظر الرابط (06-05-2019/ 10:11سا):

https://elaph.com/Web/ElaphArts/2006/10/183831.htm

التأليف الذي يعد تعبيرا أساسيا في الأدب الرقمي، إلى حد أن الحديث عن منتج النص الرقمي انتقل من الكاتب Ecrivain والروائي كما في النص المطبوع إلى المؤلف Auteur.. الذي يحدد الذات التي تؤلف بين مجموعة من العناصر (لغة، برمجة معلوماتية، روابط، وثائق، ملفات، وسائط سمعية بصرية...) لكي تنتج حالة نصية تنتمي إلى الأدب الرقمي."[1]

1- سيميائية الواجهة الافتتاحية:

تبدأُ الرواية بمجرد النقر على زرّ الفأرة على العنوان "**صقيع**" يسار الشاشة، تُفتحُ الرواية على مشهد سينمائي متحرك. يبدأُ تتابع الصور واللقطات يتصاعد مع فعل السرد أمام عين القارئ وكأنه يشاهد فيلما سينمائيا بالفعل. تظهر صورة متحركة تصور خلفية فضاء تحاكي ليلة شتوية ممطرة ومثلجة حالكة الظلام/ السواد، في غابة أرز يتجمد فيها الشجر من الصقيع، يمتزج فيها السواد مع صوت عواء الريح في علاقة سيميائية تظهر التجسيد الذي لا يمكن تجاهله بين رمزية اللون والصوت مع الوحدات الوصفية في أول ملفوظ سردي داخل البناء الحكائي اللغوي في عبارات موجزة وذات بلاغة سينمائية تجمع بين علامتي الصوت واللون (الريح تعوي في الخارج كذئاب قرّها الجوع فناحت.. برد ومطر، وثلج تراكم في الأنحاء).

وهكذا، تقترب لغة الرواية من اللغة السينمائية بعفوية تامة، يعززه استخدام السارد للوصف المشهدي لوحدات النص التعبيرية، ففي عبارة (الريح تعوي) تطابقٌ وتآلف لتصوير بلاغي ناطق مع تصوير مشهدي في مقدمة القصة حدثَ عن حسن تَخيُّل ومحاكاة الصورة التي تَمكن المؤلف من تمثيلها للمتلقي.

[1] -كرام، زهور: الأدب الرقمي، ص87.

لقد استطاع السارد توظيف لغة مجازية (الاستعارة) تنظر السيميائيات إليها على أنها مجموعة من العلامات والإشارات، تومئ بدلالتها انطلاقا من طبيعة اللغة التي كانت في الأصل استعارية، وفي هذا الصدد يقول إمبرتو إيكو[1]: "اللغة لا تشتمل إلا على المجازات فهي تبدي عكس ما تُخفي، فبقدر ما تكون غامضة ومتعددة، بقدر ما تكون غنية بالرموز والاستعارات." أتاح التوظيف الاستعاري في القصة للغة ربطه مع العلامة اللا–لغوية، حيث قدم لنا العلاقة بين المعنى الصوري والمعنى المجازي في منطوق استعاري كان الدليل المناسب الذي سهَّل تحديد السمات الدلالية للرمز، وقد عمل ذلك التفاعل على إيجاد الدلالات الممكنة؛ فالريح لا تعوي، وإنما العواء يكون لحيوان الذئب، بل كانت العنصر الكاشف لإضاءة رمز الذئب على وحشة المشاهد، والذئب عادة يُعد من الحيوانات التي له العديد من القصص التي تتعلق بالليل والظلام كما في الرواية صقيع. لكن ومع ترك المؤلف لازمة "العواء" لغة وصوتا فإنه جعل لها أيضا علامة اتفاقية تمثلت في رسم ذئب مثّل علامة أيقونية.

[1] -إيكو، إمبرتو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الرباط –المغرب، ط01، 2000م، ص-ص 14-15.

صورة 25

وتتوافق مجموعة من المقاطع السردية الوصفية وتتلاقى على الصعيد التناظري plan isotopique دلاليا مع المشهد الصوري المُفتَتِحِ للرواية في الملفوظ الآتي: برد ومطر، ثلج تراكم في الأنحاء،.. الليل الموحش.. هذا الذي حاولنا التسليم به منذ البداية أن الصورة ليست مجرد شكل ومزيج من الألوان بل تتخطى ذلك إلى أنها "تمثل الواقع لكنها تقلصه من حيث الحجم والزاوية واللون لكنها لا تحوله ولا تبدله."[1]

من جهة أخرى، تبدو ملامح المشاهد السينمائية جلية من خلال تِتْر (مقدمة) الرواية، أثناء مشاهدة التشكيل المرئي اللقطات المتحركة التي تشبه بدايات البرامج التلفويونية/

[1] -الأحمر، فيصل: معجم السيميائيات، العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2010م، ص ص120، 121.

المسلسلات، "فيتوالى ظهور الأسماء التي أسهمت في تنفيذ النصّ وإخراجه، فيبدأ بمشهد أول نشاهد فيه الإعلان عن الرواية؛ فنقرأ صفحة متحركة تأخذ الشكل الإعلاني القريب من فكرة الإعلان عن الأفلام السينمائية."[1]منح هذا التتر للمتلقي لمحة عن الأحداث، وأجواء السرد، فكان مزيجا من الأصوات التصويرية تحاكي أصوات الطبيعة.

2- دلالة العنوان "صقيع":

عنوان الرواية "صقيع" عنوان مفرد يعد تركيبا متكونا من كلمة واحدة، فهو صورة من العناوين التي يعتمدها الكتاب المعاصرون عادة؛ لسهولة استنباطها المعجمي والدلالي. يُدرج العنوان "صقيع" تحت البنية الصرفية للمصدر الرباعي للفعل **صقَّعَ** بتشديد القاف. وقد مثّل وحدة معجمية (لكسيما) معناها الجليد، وهو ندى يسقط من السماء فيجمد على الأرض.[2] يعد نصا موازيا حقق وظيفته في تسمية النص وتعبيره عن مضمون دلالته، استنادا إلى التعالق المفترض بين حمولة دلالاته والصورة، والنص، لأن الدلالة الوظيفية لعنوان "صقيع" تحمل السمات التعيينية (التسموية) وتحمل وظيفة الاختزال والتكثيف من خلال تزويد الكاتبِ النصَ بحقل دلالي صريح وإيحائي حول تيمة العنوان. والعلاقة بين العنوان والنص علاقة إيحائية؛ فالعنوان يبدو ذو طبيعة وصفية، لكن في حقيقته يحمل دلالات ضمنية. وبذلك نقول لماذا غرق بطل الرواية في الصقيع بينما وجوده المحقق كان في شمس آب/ أوت الحارقة.

[1] -يقطين، سعيد: مقدمة للرواية (صقيع) على موقع اتحاد كتاب الانترنت العرب 06-05-2019/ 13:13سا):

http://www.arab-ewriters.com/

[2] -مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص 518. (صقَّله)

يشكل إذن، العنوان "صقيع" بؤرة النص وتيمته الكبرى التي تتمحور حولها الرواية، فهو كلمة واحدة يحمل دلالات مكثفة في علاقة المشاكلة مع مشهد المقدمة، ثم مع النص.

3- سيميائية التعالق في نص صقيع:

3-1- تعالق العنوان "صقيع" مع الواجهة الافتتاحية:

تعتبر العلاقة الأولى [عنوان/ مشهد المقدمة] الرسالة الأولى التي يسعى المؤلف إلى تبليغها للقارئ بهدف تحريضه وتشويقه للإبحار داخل النص. نلمس في مدى تطابق العنوان والحقل الدلالي الذي يغطي وحدته المعنوية مع الصور المشهدية في كل نقلاتها وتزامنية بثها علاقة بما هو واقعي على سبيل المحاكاة، التمثيل... وما تلك المؤثرات البصرية والسمعية للريح والبرد والثلج المتهاطل والأمطار والجو المعتم إلا رموزا دالة على الصقيع. أما ما هو متخيل فقد تعدى حدود المرجعية في عالم الواقع "للكفاءة المتزايدة في التعامل مع الصور والتلاعب بها التي ستمنح فنان ما بعد التصوير الفوتوغرافي قدرة أكبر على التحكم في الصورة، وإن القدرة على توليد الصور الافتراضية من خلال الكومبيوتر، ومن ثم صناعة صور مستقلة عن المراجع، أو الموضوعات المحال إليها في الواقع هي قدرة ستجعل الخيال أكثر حرية بدرجة كبيرة."[1]"صقيع"، عنوان يعطي صورة سمعية لها دور في تجسيد التجربة السردية والدلالة، فعند تقسيم مادته الصوتية إلى أصوات (ص ق ي ع) نميز عليها ضوضاء في تشابك الحروف بعضها ببعض، وشدة واهتزازا وصفيرا في تنافرها. وفي وصف حرف القاف من حيث النطق أنه صوت انفجاري يحدث "بإبقاء الحنك اللين مرتفعا بحيث يسد مجرى الهواء من الأنف ويضغط الهواء لمدة من الزمن ثم يطلق سراحه فيحدث

[1] -عبد الحميد، شاكر: عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2005م، ص392.

الانفجار"[1]، أما الصاد فمعروف أنه صامت صفيري، وبهذا يبدو العنوان عبارة عن إشارة سمعية قبل أن تكون مرئية تلاءمت إشاراته الصوتية مع الدلالات التي يحملها معنى العنوان؛ فصقيع علامة لسانية مشحونة بدلالات البرد والظلام والليالي الحالكة حيث دوي الرعود وصفير الرياح. هنا نلمح انسجام بنية العنوان الصوتية ومشهدية الصور من خلال دوالها المرئية والسمعية واللونية أيضا، فمباشرة عند الدخول إلى عالم النص السردي صقيع بعد النقر على إطار يمثل صورة إلكترونية ويعتبرُ العتبة الأولى التي ينتظرها القارئ دقائقَ معدودة لتحميل الرواية في أخذها طابع البطء، ثم تظهر الشاشة بلون أسود قد يعود توظيفه على وجه التخصيص كنوع من الاستعداد لبيان العنوان بصورة أوضح، حيث "تبدأ كلمة صقيع بالظهور باللون الأزرق حرفا حرفا، بل إن الحرف الواحد يستغرق وقتا في الظهور، إذ يظهر وئيدا على أجزاء ربما لا تحتمل طاقة القارئ كل هذا الوقت المُهدر، دون أن يقدم التشكيل المرئي جديدا على الشاشة"[2] حيث يُعلِّقُ الناقد سعيد يقطين في تقديمه للرواية عن هذا البطء برؤية أخرى، يقول: "حين تنشيط رابط النص للدخول إليه، يبدأ يتحمل أمام ناظريك، هل أقول يتجمل، بحركة وديعة هادئة. وكلمة صقيع تكتب حروفها ببطء. حرفًا حرفًا، ومن اليمين إلى اليسار، بينما يتحرك مؤشر عدِّ التحميل من اليسار إلى اليمين. ها أنت ترى النص يتكون أمام عينيك، وأنت تشاهد عملية تشكله وتخلّقه بالتدريج مدخراً آفاقا انتظاريه لا حدّ لها."[3]

[1] -بركة، بسام: علم الأصوات العام –أصوات اللغة العربية-، مركز الإنماء القومي، بيروت –لبنان، ص117.

[2] -مهدي، صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص270.

[3] -يقطين، سعيد: مقدمة للرواية على موقع اتحاد كتاب الأنترنت العرب (09-05-2019/ 12:45سا):

http://www.arab-ewriters.com/

يُلزِم السارد دوالا مرئية في المشهد في إحالته على العلاقة مع العنوان إسهاما منها في تكوين الدلالة الكلية للنص، وفي ذلك الدال البصري/ اللون؛ إذ يعدّ من الدوال التي يتركب منها المشهد، وهي: **الأسود، الرمادي والأبيض.**

إن للون إمكانية إثارة الخيال، وتطوير الملكات العقلية، ومخاطبة العاطفة والانفعال والتأثير عليهما، حيث كان استخدامهما مراعاة لجوانب معينة منها لما تتكفل به الطبيعة لأن أحداث الرواية تدور في ليلة باردة حالكة الظلام تتواصل موجات البرد والثلج حتى مجيء الصباح وطلوع الشمس الحارقة. فعادة يكون اللون الأسود رمزا للشتاء لأنه يمتص كل الضوء في ألوان الطيف[1]؛ لذا يُنصح في الشتاء بارتداء ملابس سوداء لأنها تمتص أشعة الشمس، كما أنه رمز الخوف أيضا. إن توظيف اللونيين الأسود والرمادي ساهم في إظهار درجة الإضاءة التي تجعل من المتلقي/ المُشاهد في وضعية تسمح له بالشعور بالمشهد وتعزيز الأحداث، والإضاءة في مشاهد النص كانت قريبة من الإعتام مما أضافت بهذه اللقطة السردية دلالة سيميائية أخرى لما للإضاءة بعلاقتها مع الإعتام في توجيه الصورة السينمائية إلى دلالة محددة.. فالإضاءة عنصر مكون للصورة السينمائية تساهم في بيان دلالة الرعب.. وهي نظام تخضع للتصرف والتدخل الفكري المنظم، المخرج، أو المصور السينمائي، فعلى سبيل المثال التصرف في الإضاءة وجعلها خافتة يخلق جوا قلقا ومخيفا. حيث أن الأضواء الباهتة للجدران المحيطة المتأرجحة تخلق في ذهن المتفرج الشعور بالخوف.[2]

[1] -شكيب، مصطفى: علم النفس الألوان، التأثيرات النفسية للألوان، دار النشر الإلكتروني، ص07.

[2] -قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص ص265- 257.

توجد مشابهة بين رمزية الصوت واللون (الأذن والعين)، وقد كانت استمالة القارئ نحو الصوت لإثارته مشاعر الخوف والوحدة والقلق باستحضاره في الآن نفسه الألوان المستخدمة خاصة الأسود لأن في التوائم بينهما إمكان لقيام حاسة بوظيفة حاسة أخرى وهو ما يعرف باتحاد الحواس Unity of the senses، وذلك راجع لاحتواء كل منهما لعنصر جمالي من ناحية، وللشبه الكبير بين تدرجات النغمات وتدرجات الألوان من ناحية أخرى.. رغم الاختلافات الأساسية بين الأذن والعين.[1]

3-2- تعالق العنوان "صقيع" مع النص:

أما في العلاقة الثانية [العنوان/ النص]، فيمكن القول أنها علاقة ممتدة من النص إلى العنوان، ذلك أن "النص آلة لقراءة العنوان Machine à lire le titre وبناء الدلالة: يدخل العنوان والرواية في علاقة تكاملية وترابطية: الأول يعلن، والثاني يفسر، يفصل ملفوظا تفصيلا يعيدُ من خلاله أحيانا وفي خاتمة الرواية إعادة إنتاج العنوان في كلمة بوصفها مفتاحا للنص."[2]

وبناء عليه، نلاحظ أن العنوان في علاقته بالرواية لا يمثل سوى وحدة معجمية محدودة المعنى قاموسيا، ويبقى خاضعا لاحتمالات الدلالات النصية من خلال ربط مفردات المعجم المعبرة عن أطر المضمون على الأساس الدلالي داخل نظام النص، "حيث يستمد العنوان

[1] -مختار عمر، أحمد: اللغة واللون، ص175. (بتصرف)

[2] -بن مالك، رشيد: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر، عمان –الأردن، ط01، 2006م، ص81. نقلا عن:

C. Duchet، "La fille abandonnée" et "La bête humaine" éléments de titrologie romanesque، littérature n 12، p51.

قيمته الدلالية من العلاقة البنائية Relation structurelle التي يقيمها مع عناصر هذا النظام"[1]، ومن أجل ذلك سنلجأ إلى معاينة المفردات والمقاطع السردية التي تنضوي تحته والتي تعد رموزا دالة داخل هذا النص في إطار السياق الدلالي الحقلي.

تكرّر لفظ "صقيع" ثلاث مرات في الرواية إلى جانب ورودها عنواناً، الأولى في المقطع السردي " تأملتها مدهوشا زائغ النظرات، كيف تستطيع النوم في هذا **الصقيع؟**"، والثانية في الرابط التشعبي **كم أحتاجك الآن** عند النقر عليه تظهر كلمة صقيع مُتضَمنة في مقطع شعري "قلبي **صقيع**"، أما الثالثة فتأتي في نهاية الرواية "كانت شمس آب/ أغسطس الحارقة تسطع في الخارج وأنا غارق في **الصقيع**."

وعن الأفكار الواردة في مقاطع الرواية التي ترتبط ارتباطا سطحيا بالعنوان من حيث المعنى المعجمي، إنما هي وحدات سردية وصفية تبدأ منذ أول ملفوظ داخل المتن الروائي؛ "**الريح تعوي في الخارج.. برد ومطر، وثلج تراكم في الأنحاء..، صوت حبات المطر، صوت الرعد، بروق..، سماء معتمة..**،" وتستمر مع فعل الحكي وسرد الأحداث التي يظل الوصف غالبا عليها. أما عن العلاقة العميقة التي تصِلُ المتن بالعنوان فهي علاقة الذات بعالمه المتأرجح بين الواقعي المتخيل والافتراضي من خلال الحالات النفسية التي يمر بها بطل الرواية؛ فالصقيع فاعل مساند/ معاون في انقلاب المشهد السردي من حدث وشخصية ومكان، و يرمز هنا إلى حالة الهلع والخوف التي عززها الشعور بالوحدة **(أين أنت يا حبيبتي، لماذا تركتني وحيداً في المطر؟)**، والاحتياج **(اندسستُ بجانبها كم أحتاجك الآن..)**، والصراع النفسي/ الهذيان **(طار سقف الغرفة، صرنا ننام في العراء، مزاريب**

[1]- بن مالك، رشيد: السيميائيات السردية: ص82.

السماء مازالت تنهمر، طار السرير، صار له جناحين كجناحي غراب، داكنان بلون الدم المخنوق..) الذي يعيشه السارد في "زمن التيه بين ما يعيشه في واقع بيته ومع زوجته، وبين دهشة الأحداث التي تفاجئه وهو يكتشف نفسه ثملا، وكل ما يحيط به من جدران وغرف تترنح."[1]حتى ليبدو أن الروائي في تصويره حالة السارد يخلط بين الانزياح بوصفه ظاهرة أسلوبية والشفرة السيميائية بوصفها علامة عرفية في بعض الوحدات السردية **(مزاريب السماء مازالت تنهمر،.. داكنان بلون الدم المخنوق..)**، وربما يُعلّلُ هذا الأمر كون السارد لا يستطيع الإفصاح المباشر عن حالة الصراع الذاتي لبطل الرواية، وتحالف الطبيعة والجو معه بل يتركُ للقارئ مهمة فك رموزه ومعانيه حتى تتماشى المعاناة النفسية للبطل مع المتعة النفسية للمتلقي المبحر بواسطة العالم المخيالي والغريب للرواية.

لقد قدمت صقيع حالة الاغتراب التي تعيشها الذات، ووضعت بطل رواية صقيع في حالة ضياع بين عالمين الواقعي والافتراضي، وفي مدخل الرواية نجد أن الكاتب والمخرج قد اعتمد المزج بين السرد/ الكتابة والصورة/ المشهد السينمائي، إذ يفتتح الرواية بصورة لذئب يعوي ترافقه رياح قوية، ليأتي بعدها المدخل السردي وهو عبارة عن نص واصف لحالة الشخصية وهي غارقة في الهذيان أو في حالة اغتراب مقارنة بالواقع[2]؛ الاغتراب الذي أثبت جاك دريدا أنه التمثيل بقوله: "الاغتراب بلا تحفظ هو التمثيل بلا تحفظ، فهو ينتزع الحضور للذات بصورة مطلقة، ويقوم بتمثيله للذات بصورة مطلقة"[3]

[1] -كرام، زهور: الأدب الرقمي، ص91.

[2] -فوضيل، عدنان: الرواية العربية الرقمية وجدلية الحضور والاغتراب، رواية صقيع لمحمد سناجلة أنموذجا، مجلة دراسات فلسفية، الجزائر، العدد05، نوفمبر 2015م، ص74.

[3] -دريدا، جاك: في علم الكتابة، ترجمة: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط02، 2002م، ص539.

وعموما، تبدو رسالة العنوان صقيع ذات وظيفة تعبيرية أو انفعالية émotive، لأن دلالته العميقة يسيطر عليها موقف الذات تجاه ما ترغب في إبلاغه، من خلال التعبير عن الانفعال بالحالة النفسية. وهي وظيفة لا تخرج عن إطار التأثير على المتلقي عن طريق إغرائه بقراءة العنوان قراءة دالة تستحضر مجموع الإيحاءات التي تسلب المتلقي.

4- المناص في نص "صقيع":

بعد تقديم التشكيل المرئي للخلفية الأيقونية لمقدمة العمل داخل نطاق سردي بصري، يظهر المناص Paratexte الذي يجمع مجموعة من الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنص كالآتي:

مؤسسة محمد سناجلة للتصميم والنشر الإلكتروني

تقدم

محمد سناجلة

في

صقيع

تجربة جديدة من أدب الواقعية الرقمية

جميع الحقوق محفوظة لمؤسسة محمد سناجلة للتصميم والنشر الإلكتروني

أكتوبر / 2006

كتابة وتأليف وتنفيذ

محمد سناجلة

تقديم

د. سعيد يقطين

مساعد مخرج

وتحريك

عمر الشاوش

إخراج

محمد سناجلة

إن ظهور هذه المتعاليات النصية يعطي منذ الوهلة الأولى انطباعا عن مادية التأليف، والنشر/الإخراج المُنِمّ عن استخدام التقنيات الحديثة والبرامج الرقمية المعاصرة، والتقنيات الجمالية السينمائية التي تؤكد أن "النص يبدأ بمشاهد إخراجية متحركة قريبة الشبه بمقدمات عرض الأفلام والمسلسلات والبرامج التلفزيونية"[1]. بهذا يكون محمد سناجلة هو القائد الفني للعمل، يلعب دورين؛ أحدهما دور المؤلف، والآخر دور المخرج الذي يقابله دور الناشر في الكتاب الورقي المطبوع، الأمر الذي منحه صلاحية اختيار صورة غلاف الرواية/ مشهد المقدمة مراعاة لمقتضى العنوان "صقيع"، لأنه يستمد مقوماته من العنوان وليس من النص، لذا نجد توافقا بين العنوان وغلاف الرواية المشهدي التي تتخذ طابع الإخراج السينمائي.

[11] -مهدي، صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص271.

وبعد متابعة المعلومات الخطابية التي قدمها المؤلف حول عمله والتي أكسبته صفة الإخراج الرقمي والفني، والعلاقة التعاقدية بين الأدبية والسينمائية، يمكننا تحديد نوعين مهمين من المناص خصّهما جيرار جينيت[1] في المناص الافتتاحي/ مناص الناشر*، والمناص التأليف/ مناص المؤلف** جمع بينهما سناجلة في عمله:

مناص الناشر	مناص المؤلف
-مؤسسة محمد سناجلة للتصميم والنشر الإلكتروني. -أكتوبر / 2006 -تقديم سعيد يقطين -تحريك محمد الشاوش -إخراج محمد سناجلة	-كتابة وتأليف محمد سناجلة -صقيع -تجربة جديدة من أدب الواقعية الرقمية

جدول05

5- الروابط النصية: من التمثيل التخييلي إلى التمثيل الافتراضي:

5-1- ظاهرة التوليف بين اللغوي والبصري (الروابط النصية):

[1] -بلعابد، عبد الحق: عتبات من النص إلى المناص، ص 45، 48. (ينظر)

*هي كل الانتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته.

**يمثل كل تلك الانتاجات والمصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب/ المؤلف.

الرابط النصي	اللون
1- قمت أجر نفسي	الأزرق
2- الجدار يترنح تحت يدي	
3- فجأة انضم السقف إليهما	
4- وصلت إلى الفراش	
5- كم أحتاجك الآن (قصيدة)	
6- انضمت أسرة كثيرة	
7- ما بقى لي قلب بعدك	
8- امتدت يد في الظلام	
9- فتحت عيني بصعوبة	
10- يا الله عفوك	

جدول 06

تتشخص رواية صقيع عبر مؤثرات بصرية وصوتية جعلتها تتخذ وضع الحكاية المشهدية صوتا وصورة يختلف عن الوضع الحكائي في النص المطبوع الذي يعتمد اللغة المعجمية والمجازية في فسح مجال التخييل للقارئ أمام الصور اللغوية التي تندرج تحتها مصطلحات الصورة الشعرية، والصورة الذهنية. ويتوفر العمل السردي صقيع على التقنية

الرقمية "النص المترابط" التي تضع القارئ أمام سرد مغاير، وأشكال تعبيرية لاخطية تمزج بين الصوت والصورة والكتابة فتمنح خصوصيات لا تشبه الخصوصيات نفسها لدى متلقي النص التقليدي.

تنفتح الروابط النصية المحددة باللون الأزرق في نص صقيع بعد النقر عليها على نصوص مشهدية؛ صور متحركة وثابتة تدور كلها حول بؤرة نصية دلالية واحدة هي جوهر النص الموضوعي المتمثل في الصقيع، وتصوير حالة البطل النفسية وحالة التيه التي غمرته وسارت في توافق مع جو الصقيع والبرد.

صورة 26

يكشف **الرابط الأول "قمت أجر نفسي"** بمجرد النقر عليه صورة مشهدية (صوت وصورة) لرجل جالس وحيدا، في غرفة تظهر إضاءتها شبه معتمة يبدو فيها كظل يحمل بيده كأس

خمرة، محدقا بصره صوبها ثم يَهُمّ بالقيام ليترك كأسه بجانب الزجاجة ويذهب.. يجري هذا بمرافقة صوت الأمطار والرعد الذي يملأ الجو خارجا.

من خلال جملة الرابط النصي "**قمت أجر نفسي**" نلمح حركية في المشهد، لكنها حركة متثاقلة إلى حد ما؛ فالفعل **(جرّ)** يحمل دلالة بذل مجهود للقيام بأمر ما وهو من الجذبِ. أما عن سبب هذا التثاقل في فعل الوقوف فهو لسبب ثمالة وسُكر البطل ودليل ذلك كأس الخمرة التي رافقته منذ بداية الحكي، فلولا أنه لم يكن ثملا لما جرّ نفسه بل لكان منتصبا مرفوعا في مشيته، زيادة على ذلك نجد صورة الرابط تظهر كمشهد لسيناريو مكتوب **(نظرت إلى كأس العرق الأخير.. يا للحسرة انتهت الزجاجة ولم أثمل بعد.. كنت دائما أحب أن أسكر وحدي في المطر)**. وأما الخمرة فتمثل علامة توحي بتيمة مستترة، إذ لو عدنا إلى المتن النصي لوجدنا السارد يعاني الوحدة لأن حبيبته تركته وحيدا (أين أنت يا حبيبتي.. لماذا تركتني وحيدا؟)؛ والخمرة هنا كانت الخليلة التي آنست وحدته لما تركته حبيبته، فهي رمز الأنثى؛ والخليلة في ذلك الصقيع.

5-2- ظاهرة التوليف بين اللون و الفضاء السردي البصري:

لقد قام السارد، وفي علاقة بصرية بين الرابط الأول والروابط الموالية من حيث البنية اللونية "الرمادي"، والفضاء، وصولا إلى النص تحديدا باعتباره مشاهد تمثيلية حركية للسارد داخل بيته بتقديم مقاطع تشخيصية بالصورة للحالة التي أصبح عليها السارد الرجل بعد أن دخل دوامة هذيان حل به أثناء النوم، وهي حالة وإن بدأت عادية اتسمت بحالة القلق التي دفعت به إلى أن يعيش دواراً داخل بيته، مما جعله يتحرك في أمكنة بيته.[1]

[1] -كرام، زهور: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص95.

5-2-1- اللون والفضاء المغلق:

تصور الإحالات التشعبية البطل بصورة ظلٍّ تغيب عنه ملامحه الواضحة؛ فيظهر طيلة المشاهد خيالاً لإنسان يعيش في فضاء مدرك بصريا تتحرك داخله أحداث النص بين التقاطبات الثنائية الضدية؛ الفضاء المغلق، والفضاء المفتوح. يحيلنا المؤلف إلى الفضاء المغلق عندما يضعنا مباشرة أمام الصورة البصرية للمكان المحدود بأبعاده الهندسية (جدران وأسقف، فراش، السرير)، وهي مجموعة من الدلالات ترمز إلى الحيز المكاني المنحصر في بيت السارد الذي لم يتنقل خارج عوالمه، فشملت كل الروابط عدا **(كم أحتاجك الآن، ما بقى لي قلب بعدك، وامتدت يد في الظلام)** أما باقي الروابط فإن كل واحدة منها بنيت على أساس تمثيل تصوري داخلي سردي عن طريق الصورة أو المشاهد السينمائية للفضاء المكاني.

صورة لرابط النصي: وصلت إلى الفراش

صورة 27: الرابط النصي انضمت أسرة كبيرة

إن الفضاء المغلق فضاء محدد بواسطة أبعاد معلومة، وهو يرمز للنفي والعزلة والكبت؛ إذ الانغلاق في مكان واحد تعبير عن العجز وعدم القدرة عن التفاعل مع العالم الخارجي يوحي بالعزلة والخصوصية؛ إذ يحتضن المكان المغلق عددا محصورا من البشر ونوعا محدودا من العلاقات البشرية[1]. ويحتل البيت والغرفة المكان المغلق في الرواية، الذي يحتوي بطل الرواية وزوجته فقط.

ويتسم الفضاء المغلق في **صقيع** بغياب الألوان حيث يسيطر اللون الأسود والرمادي على زوايا الإطار المستطيل، وهذا راجع ربما لما يحدث في الجو، وفي الطبيعة؛ **[ألوان الطبيعة بالنظر إلى جو الصقيع بمتقلباته (غيوم، برق، أمطار، ثلوج، صوت الرعود..)]** ودوره في تشكيل الضوء الساقط على المكان"[2] فاللون هو تفاعل بين الأشكال والأشعة

[1] -بورايو، عبد الحميد: منطق السرد –دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1994م، ص ص 146-147.

[2] -قدور، عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص113.

الضوئية الساقطة عليها فيؤلف بذلك المظهر الخارجي لهذه الأشكال"، أو بمعنى آخر، اعتمادا على رأي الفيلسوف أرسطوطاليس حول الأفكار اللونية؛ طبيعتها وعلة تكوينها وكيفية إبصارها، فيذكر إن علة الأحداث الجوية التي تكون في طبقات الجو العليا، والتي يكون لها تأثير على ما يحدث على الأرض من ظواهر طبيعية، ويشير أثناء ذلك إلى ما يصاحب هذه الظواهر من ألوان مختلفة ومتنوعة[1].

وعموما، فإن توظيف دال اللون في هذه الحالة يُعنى بوجود تطابق بينه وبين مدلوله، لأنه اقترب أكثر فأكثر من المعنى المعجمي المباشر، ومن كونه ناتج ظواهر طبيعية. أما عن مدلولاتها الترميزية، فإنها تأخذ نمط التلميح في استحضار طاقات اللون لترويض دوالها وتأويلها. لهذا نجد أن سيطرة اللون الأسود والرمادي ساهمت في امداد النص بمكوناته السردية بطاقة سلبية، فكانت حمولتها منفتحة على دلالات الكآبة والعجز والصمت التي جعلت من البطل شخصية مريضة تعاني حالة من الارتباك أدخلته في غياب يعبر عن اللامستقبل، واللاحياة.

5-2-2- اللون والفضاء المفتوح:

يكشف نص صقيع عن الفضاء المفتوح بالانتقال المشهدي البصري من الفضاء المغلق (البيت) الذي يمثله ذلك العالم الافتراضي المُجسد لحالة اغتراب الوعي لدى البطل، إلى الفضاء المفتوح الذي يبدأ أثناء لحظة عودة وعي المغترب/ البطل إلى عالمه الواقعي المنتمي إلى عالم الحقيقة بزمنه ومكانه وجسده الفيزيقي أين يتحقق التواصل مع الآخرين،

[1] - محب عبد الحميد حسن، نارمين: توظيف اللون في شعر ابن الرومي، رسالة دكتوراه، جامعة الزقازيق، كلية الآداب، القاهرة –مصر، ص11.

وينقضي الشعور بالعزلة والوحدة حيث تدبُّ الحركة وتزخر الحياة، "والإيحاء بالحرية والانطلاق والانسجام مع الذات"[1]

لم يورد الفضاء المفتوح بشكل متكرر في الرواية كما نظيره المغلق.. بل تشكّل مرة واحدة في نهاية الرواية، عبّر عنه الملفوظ السردي: **(قامت عن حافة السرير ببطء، واتجهت إلى النافذة، أمسكت بالستارة وفتحتها عن آخرها.. فتحت النافذة أيضا. كنت أتأملها مذهولا وقد عاد لي الإدراك كاملا)** هذا فيما يخص التصوير الرمزي الذي تحقق على المستوى اللغوي، أما على نحو الإحالة التشعبية فيتحدد الفضاء المفتوح من الرابط **(يا الله عفوك..)** حيث يشاكل الملفوظ السردي المذكور ويتسق معه دلاليا في تكوين بعد تأويلي حول الواقع الحقيقي.

صورة 28

[1] -بورايو، عبد الحميد: منطق السرد، ص148.

وإذا انتقلنا إلى رصد اللحظة السردية لتشكل الفضاء المفتوح، فإنه يتشكل عبر الأفعال التلفظية **أمسكت، فتحت، فتحت،.. تسطعُ**. على المستوى الخطابي اللغوي والبصري.

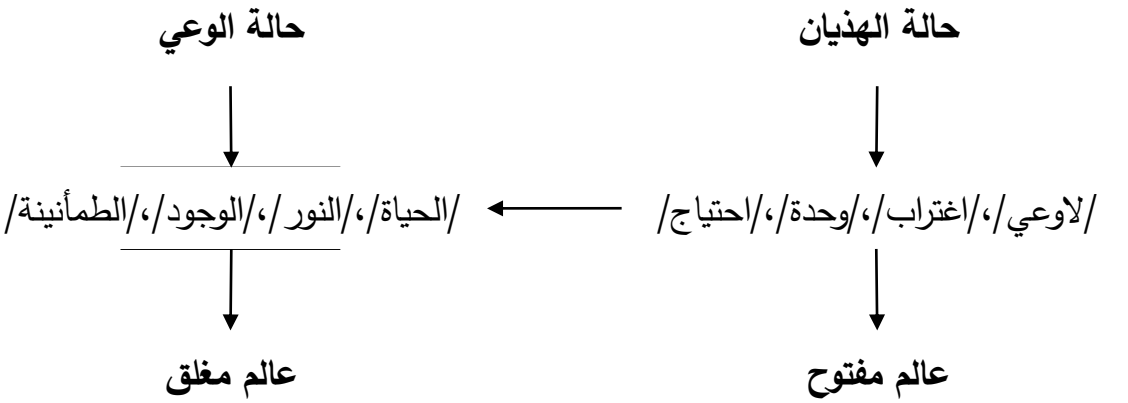
صورة 29

يمكن أن ننظر في هذه الأفعال على أنها متضمنة فصلا زمنيا ومكانيا من الحالة الوهمية التي أصابت البطل؛ إذ تقودنا ضبط دلالات هذه الأفعال إلى تقديم فضاء مغاير متصف بالانفتاح والرحابة؛ ففي دلالة الفعلين **فتح، سطع** بدأُ بداية جديدة، تناسي ما مضى وتلغيه، لأن دلالتهما لا تتوقف ولا تنقطع وإن كان الأصل في الصيغة ماضيا في الدلالة عن حدث وقع وانقطع، إلا أن الشكل الذي وردا به خرج عن هذا الأصل ليصير دالا على المستقبل.

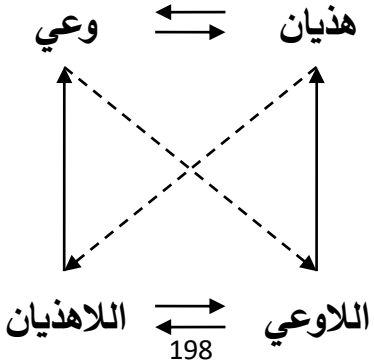
ومن جهة أخرى، **فالسرير/ الفراش**؛ هو رمز يساعد في فك مغاليق الفضاء المفتوح؛ فإذا انحصر استعماله في الرواية على الحالات الطبيعية المنعكسة على تجلّيات الليل التي تدل على النوم **(ثم قمت أجر نفسي إلى الفراش)** والراحة **(ازددت تكورا في الفراش)** وفراش

الزوجية **(حين وصلت إلى الفراش كانت تغط في نومها عميق)**، أو المرض **(جلست إلى حافة السرير وأخذت تتأملني بحزن.. استمرت بتأملي بهدوء حزين)**، إلاّ أنه مثّل رمزا للنهوض، لأن البقاء فيه عذاب معناه البقاء على الحالة المرضية نفسها، أما الابتعاد عنه فهو صحو عززه فتح الستار **(أمسكت بالستارة وفتحتها عن آخرها)**، حيث تعطي النافذة وفتح الستار رمزا تعبيريا يحول وضع البطل السابق إلى منفذ ينبعث منه دلالات الانشراح والانفتاح النفسي، والشعور بالألفة والانشداد إلى العالم الآخر.

وبنقل هذه المعطيات على الصعيد العميق، يمكن فهم أهمية هذه النقلة التي تمثل استعادة البطل لوعيه وخروجه فجأة من اللاحياة [حالة الهذيان] إلى الحياة [حالة الوعي والعقل].



يمكن أن نثبت تجليات هاتين الحالتين في المربع السيميائي الآتي:



يرتكز مشهد الرابط الأخير **(يا الله عفوك)** على انضمام اللون الأبيض وسيطرته على الصورة ليشكل دلالة تتآلف مع الوحدة التعبيرية [شمس آب تسطع في الخارج]، ومع فتح النافذة ينبعث اللون الأبيض رمزا يمثل الضوء الذي بدونه ما كان يمكن رؤية لون كما يقول ليوناردو دافينشي،[1] لأنه يبعث حالة من الهدوء والطمأنينة، ويزيد من ظاهرية الأشياء، ورحابة الأماكن، كما أن له مرتكزا دينيا محملا بدلالات التوبة والعفة التي جاءت في رجاء البطل العفو من الله "**يا الله عفوك**".

6- رمزية العنصر العجائبي في صقيع:

تشخص رواية صقيع خطابا تخييليا بطريقة استحضرت مجموعة من المكونات اللغوية الانزياحية السردية على مستوى اللغة والصورة، بتداخل اللغة الحكائية والمشهد المحاكي-التمثيلي الذي يأتي عبر تنشيط الوسيط المترابط لتقديم الحدث السردي. ويتدخل العنصر العجائبي في تصعيد التمثيل السردي في الرواية من خلال المزج بين الواقع والخيال أو الوهم ثم إحداث تداخل بينهما، وإحداث حالة من التناقض لدى المتلقي بوضعه بين عالمين حقيقي حسي وافتراضي خيالي نظرا لخصوصياته الدلالية التي تخرج عن أعراف العقل والطبيعة وقوانينها إلى الاستغراب والعجب.

نلمح عنصر العجائبي على مستوى الملفوظ السردي الذي تنهض فيه عملية التركيب والجمع بين اللغوي، والبصري، في اتحادهما عبر علاقة المشاكلة؛ فالوصلة النشطة **(انضمت أسرّة كثيرة)** تمثل دالا لغويا، وبصريا (لأنها نشطة، ولأنها علامة على الإحالة) تتشاكل من خلال السياق مع المشهد البصري الذي تحيل إليه؛ إذ تظهر أسرّة تتطاير وسط

[1] -مختار عمر، أحمد: اللغة واللون، ص111.

سماء مكتملة البدر، مع لمعان البرق وتساقط للثلوج **(أسرة لها أجنحة كالسخام، تطير وتطير مشكلة صوتا عظيما له صوت كالأنين).**

صورة 30

والإحالة الثانية **(انضم السقف إليهما)**، دال أيقوني يمثل مشهدا مرئيا يحيل إلى إحالة لغوية على مستوى خطاب الرواية **(فجأة انضم السقف إليهما.. انفتح حتى نهايته، خفق بجناحيه ثم طار محلقا وسط البروق والمطر).**

كما يمكن النظر إلى هذا التشاكل بطريقتين، "الأولى ترى أن هذا النوع من التشاكل ينطوي على قدر كبير من السذاجة، إذ المقول لغويا يأتي المشهد المرئي ليشير إليه. والطريقة الثانية قد ترى أن النص اضطر إلى مثل هذه التكراريات ليمنح القارئ الحق في قراءة الرواية بأكثر من نمط،"[1] فتسمح له بإمكانية القراءة كما تمنحه إياها الطريقة التقليدية

[1] -مهدي، صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، ص276.

الورقية خاصة منها PDF إذا سلّمنا بضرورة إبقاء الوسيط ودون إلزام الضغط على الروابط النصية، في حين يمكنه متابعة الأحداث عبر فعل المشاهدة البصرية مع ضرورة النقر.

أما عن سمة العجائبية في الرواية، فتظهر بارزة تشكيلا ودلالة من خلال قدرة السارد على استحضار الجانب الخيالي الذي يتميز بالانزياح والخروج عن المألوف؛ فجعل السقف يطير بجناحين في الهواء، والأسرة بالأجنحة.. ظواهر تناقض قوانين الطبيعية وتجعل القارئ يتساءل عن مرموزيتها حين يخرج إلى مستوى تأويل النص؛ والعجائبي "يفترض تأويلا أليغوريا للأحداث فوق الطبيعة المذكورة؛ ومن جهة أخرى، هذه الأحداث معطاة فعلا كما هي، ويجب أن نتمثلها، وليس أن نعتبر الكلمات التي تشير إليها على أنها تنسيق من الكلمات اللغوية"[1] وردت على سبيل الوصف، "فقد يُرغمُ المؤلف على أن يفشي بعض المعلومات الخاصة بالأماكن والشخصيات، كما يُرغم على أن يُفصح عن وضع.. فيحصل أننا نقرأها غالبا بملل".[2] يمكن لتلك التخيّلات أنها حدثت فقط نتيجة حالة الإرباك والقلق اللذان يعاني منهما بسبب سُكره/ ثمالته مما أصابه بحالة من الهذيان الارتعاشي*، إذ للخمر أعراض تجعل المصاب يهتزّ بانتيابه نوبات؛ فقد يرى أو يسمع أشياء غير موجودة **(التصقت بها التمس الدفء، أرجوك هناك ضباع في السماء تحاول قتلي، ضباع ضخمة، كنت**

[1] -تزفيتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، تقديم: محمد برادة، دار الكلام، الرباط – المغرب، ط01، 1993م، ص53.

[2] -بارت، رولان: هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب –سوريا، ط01، 1999م، ص320.

***الهذيان الارتعاشي**: حالة تعني اضطرابا في عملية الادراك والتفكير، حالة من الارتباك نتيجة احتساء الكحول والتوقف عنه، من أهم أعراضه الكوابيس، التهيج، التشوش، الهلوسة البصرية.. وتتميز حالة الهذيان بإدراك اشياء وأصوات وإحساسات لا وجود لها في الواقع الفعلي. (طه، فرج عبد القادر وآخرون: معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت –لبنان، ط1، ص474.)

أرتجف.. أدارت ظهرها، أخذت أبكي، الضباع تحولت إلى ديناصورات..) نتيجة الهلع والذعر **(كنت أرتجف.. أخذت أبكي،.. صرت الريح فازددت رعبا،.. انصعق قلبي..)**.

لقد استطاع سناجلة أن يحقق العجائبية لمجرد أن جعل القارئ يشعر بحضور عوالم وقوى غير مألوفة أثاره شيء ما لا إرادي، هو القلق والإرباك الذي كان عليه بطل الرواية.

7- نظام التشاكل السياقي والتأطير الدلالي في "صقيع":

يبدو على المشاهد التمثيلية التي تحيل إليها الوصلات التشعبية (الروابط النصية)، أنها نصوص تشعبية مختزلة لفعل السرد بطريقة متخيلة، كانت بمثابة طريق مختصر للحكي يسلكه القارئ دون حاجة المرور على كل الملفوظات اللغوية، فهي تشبه بتجميع جميع المشاهد الفيلم السينمائي في سرده بصورة مجزأة للقصة حيث يصبح "المقابل السينمائي(لِصوتِ) الرواية في الأدب هو (عينُ) آلة التصوير وهذا الاختلاف مهم. في الرواية الفرق بين الراوي والقارئ واضح.. في الفيلم يقرن المشاهد نفسه بشخصية العدسة وهكذا يتجه إلى الامتزاج بالراوي."[1]

لذلك نجد أن تلك المشاهد التمثيلية قد قدمت سردا مرئيا يخلو من صوت الشخصية الفيزيولوجي. في المقابل، أخذت الوحدات التعبيرية اللغوية نمط الصيغة السردية المتمثلة في "المشهد أو عرض المشهد scenic presentation /scene، هي صيغة إظهار تعرض تيارا مستمرا من التفاصيل الفعلية للحدث حيث مظهر الديمومة هو التجانس الزمني."[2] فالكلمات في صقيع كتبت بالصوت واللون والحركة والصورة/ بالمشهد السينمائي، واتخذت حسب

[1] -دي جانيتي، لوي: فهم السينما، السينما والأدب، تر: جعفر علي، منشورات عيون، 1993م، ص69.

[2] -يان مانفريد: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ص124.

الناقد أحمد فضل شبلول من بنية الجملة نفسها بنية مشهدية، ترسم صورا متحركة في ذهن القارئ، وفعل الكتابة نفسه يتحول لفعل مشهدي[1]

وعموما، نلاحظ أن السارد في الرواية قدم الأحداث بطريقة مشهدية ذات طبيعة تصويرية، فكانت لغة/ كلام الخطاب Parole–texte صامتا عكس طبيعة الكلام في السينما، لقد كانت تعمل على مسار الصور،[2] فأخذت طابع السينما الصامتة في سرد الأحداث.

[1] -شبلول، أحمد فضل: صقيع تجربة إبداعية رقمية جديدة، أنظر الرابط (12-06-2019/ 06: 30سا):

https://elaph.com/Web/ElaphArts/2006/10/183831.html

[2]-ينظر:

Bouchardon، Serge: Le récit littéraire interactif، p.335.

الخلاصة:

حققت "صقيع" قفزة نوعية في مسار الكتابة الرقمية، متمثلة في توظيف الصورة الافتراضية؛ فمن الصورة الثابتة في "شات" إلى الصورة المتحركة (الإنيميشنز) وتقنيات التصوير الرقمي المحملة بقدرات التمويه والخداع والإقناع، إلى فعل الكتابة المشهدي الذي يثيره فعل التخييل في ذهن المتلقي؛ فتتحول اللغة إلى رسوم متحركة ذهنية مثلت مجتمعة نصا رمزيا مستقلا في ذاته.

في حين منحت الروايةُ القارئَ مساحة أكبر للتفاعل مع أحداثها من خلال إعطائه الحق في قراءة الرواية بأكثر من نمط؛ دون الضغط على الإحالات النشطة. ويشكل هذا التوجه التفاعلي نحو القارئ منظورا أساسيا يدفعه إلى مشاركة المؤلف نصه، وبالتالي تحدثُ صيغة الإبدال؛ فيتحول القارئ من متلقٍ للنص إلى مشارك في إنتاجه على مستوى إبداء الرأي، والتعديل فيه، ثم اقتراح نهايات له.

لقد استطاع محمد سناجلة في إبداعه "صقيع" –الرواية الواقعية الرقمية– أن يحقق شرط تفاعليتها من خلال جنوحها إلى فرض أنواع الاتساق بين الدوال البصرية، والدوال الصوتية، والدوال البصرية، لتشكل منها جميعا وحدة نصية كلية. تضعُ هذه التوجيهات نص "صقيع" في مستوى التفاعل ليس على صعيد الإنتاج والقراءة فقط، بل على صعيد المشاركة في إنتاج بنيته النصية وخلق أدبية وجمالية تنمو في فضاء التكنولوجيا والتقنيات الرقمية.

ثانيا: التدليل العلاماتي في رواية ظلال العاشق (التاريخ السري لكموش)

تقديم:

إن من أهم مزايا الثورة الرقمية أنها طورت في مفهوم الكتابة والإبداع بعد تغير مسمى الوسيط وانساقت حركية الكتابة موازاة لتلك الثورة الرقمية، فاستمرار تجدد الأدب من شكله الشفاهي، فالمطبوع، إلى الرقمي الذي ضم إلى جانب الأشكال الخطية أشكالا غير خطية أيضا؛ أشكالا حسية وحيوية نشطة ومتحركة مزجت بين عناصر مختلفة: الغناء، السينما، الرسم.. كما هي الرواية التفاعلية على المستوى الوطن العربي عندما بدأ محمد سناجلة مجربا ومطورا كتابتها مع كل عمل له. لقد قام بتحقيق إضافات نوعية ساندت الكلمة كالصوت والصورة والحركة، ومستثمرا وسائط التكنولوجيا الحديثة، ومشتغلا بتقنية النص المترابط Hypertexte وموظفا مختلف الوسائط المتعددة.

وكما هو معروف أن الثورة العلمية والتكنولوجية أحدثت أثرا كبيرا في إبداع الإنسان عبر امتداد مساحة من الزمان والمكان، ليس على مستوى ميدان بحده، بل شملت الإبداع على مستوى العلوم الإنسانية أيضا، والأدب في العالم العربي على وجه التخصيص. فقد استمر محمد سناجلة في تجريب الوسيط التكنولوجي من خلال جعله وساطة تقنية ومعرفية لتشييد الفعل الرمزي بإطلاقه عمله الرقمي الجديد "ظلال العاشق" في تجربة جديدة ومختلفة على التي اعتادها القارئ العربي حتى مع عمليه "شات" و"صقيع".

بموازاة ذلك، أُحدِثَ صدى عميق في تفكير الإنسان والمبدع، الأمر الذي جعلها تتناول بالدراسة الجادة مختلف الظواهر البشرية والإبداعية وأخذها بالحجة والتعليل والتحليل.

تقع رواية في ظلال العاشق، التاريخ السري لكموش على سعة مقدارها 300 ميجابايت، مشغولة على برنامج فلاش مايكروميديا مع لغة رقمية جديدة ومتطورة، تعتمد على فنون الأنيميشن Animation والصورة والحركة والصوت والموسيقى والإخراج السينمائي والبرمجة الالكترونية وتقنية النص المترابط Hypertext، واتساعها لوسيلة تعبيرية جديدة تعتمد صورتها على لعبة الفيديو، لتحقق تزاوجا فريدا بين الرواية والأدب والتقنية ومختلف الفنون الانسانية، كمؤشر لتداخل أجناسي جديد.

1- مسارات القراءة في "ظلال العاشق (التاريخ السري لكموش)":

تحتوي الرواية على مساحة قرائية تضع القارئ المتفاعل أمام قراءات مختلفة من مداخل مختلفة تمنحه مساحة حرية تُدعِّمُ مشروعية تفعليه النص عبر المسار الذي يريد أن يسلكه.

وتتوفر على ميزة لم تتوفر في رواية "شات" و"صقيع"، فعند النقر عليها لا يمكن تشغيلها إلا إذا كان نظام الحاسوب موصولا بشبكة الانترنت، وبمجرد تشغيلها ينطلق زمن التحميل Le temps de téléchargement، تظهر في عتبة أيقونية تقنية تثير نوعا من "التحفيز الذهني لدى قارئ المحكي المترابط، للانتباه إلى حيز الانتقال من العوالم المادية نحو العوالم الافتراضية التشخيصية لهذا النص. وحيث يتخذ هذا الزمن، داخل النص، هيأة التصوير القريني، يعمل امتداده الزمني على تحيين تجربة القارئ الانتظارية؛ لتمكينه من بناء أفق انتظار مشحون بطاقات تخييلية."[1]

[1] -فهيم شيباني، عبد القادر: سيميائيات المحكي المترابط، ص170.

صورة 31

يمنحُ هذا المسار القراءة بعدًا بصريا يتحكم فيه عامل الزمن المرتهن باكتمال النسبة المئوية للتحميل كمؤشر لانطلاق القراءة. بمجرد انتهاء التحميل تمتدُ مساحة جديدة تعطي أبعادا رمزية لمختلف المؤثرات البصرية والسمعية (الصوتية) لابد من الوعي بتمظهراتها السردية ذات البعد التفاعلي، فهي العتبة الأساسية في افتتاح النص تستغرق زمنا سرديا مكثفا ومختزلا، موازيا تماما لزمن السرد اللغوي في النص.

أما المسار الثاني، فيتحدد عبر دخول الموقع التفاعلي للرواية، من خلال تنشيط وصلة يمنحها صاحب العمل مع مجموعة من الوصلات الأخرى المتعلقة بالنص المحكي، كما سيتوضح في الصورة الآتية (العبارة المشار إليها بالسهم هي الوصلة التي تتيح المسار الثاني للقراءة):

صورة 32

فالقارئ المتصفح عند النقر على رابط "**قراءة أخرى مختلفة**" تظهر أسفلا مباشرة أربعة فصول تجد نفسك من خلالها أمام رواية أخرى، تمنحه إمكانية قراءة مغايرة ونص روائي مختلف:

صورة 33

تعتمد هذه القراءة تفعيلا وظيفيا للنصوص المترابطة (زمن الشجر، الزمن العماء، العاشق وحيدا، عتيق الرب) يدفع القارئ للتنقل الحر بين فصولها مما يسمحُ له أن يقوم بفهرسة النص Indexing وفقا للمدخل النصي الذي يستقطبه؛ بأن ينطلق في تصفح النص من الموضع الذي يريده، أو يربط بين عدة مواضع ربما يراها متعالقة أو مترابطة تحت

صيغة سردية واحدة، ووفق هذا المنحى، يكون القارئ في تفاعل يتوازى فيه نسق التوريق التقليدي (تصفح الكتاب الورقي) مع نسق التوريق البرمجي.

وقد يسلك القارئ النظام التراتبي بدءا من فصل (زمن الشجر)، إلى ما ينضوي بعده (الزمن العماء، العاشق وحيدا، عتيق الرب) فيكون وهذه الحال في ارتداد خطي منتظم منسجم مع الرؤية التي يحويها كل فصل بتراتبية المادة من مستوى إلى آخر وفق المسار الذي رسمه المؤلف (كما في الصورة أعلاه).

بينما يقدم النص مسارا قرائيا آخر من خلال النصوص المترابطة المتوفرة في فصول الرواية، تترسم مساراتها القرائية بنظام التوليف اللاخطي، كما توضحه القراءة الآتية:

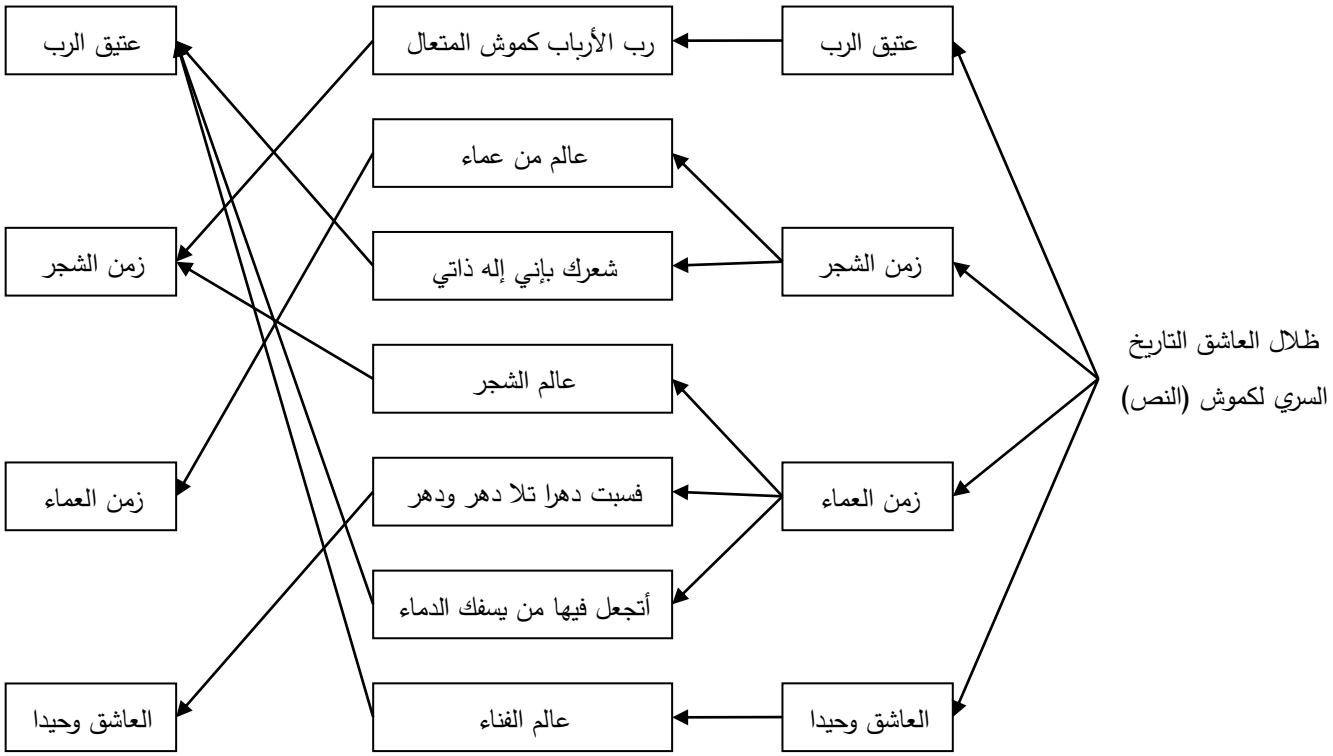
بالنظر في روابط ظلال العاشق، يجد القارئ نفسه أمام تداخل نصوصي بين فصول الرواية يشوش مسار القراءة، فيضيع القارئ بالتنقل بين الفصول بتنشيط رابط في كل فصل يعيدُ إلى الفصل الرئيسي. ينطلق القارئ من الفصل الرئيسي **عتيق الرب** ليعبر إلى الفصول الأخرى **(زمن الشجر، الزمن العماء، العاشق وحيدا)** من خلال تنشيط العقد أو الروابط، وفي كل فصل يتوفر رابط يعيدُ القارئ إلى فصل **عتيق الرب**. يمكن توضيح مدارات الرواية على النحو الآتي:

-**فصل عتيق الرب:** ينتقل فيه القارئ إلى فصل زمن الشجر من خلال رابط رب الأرباب كموش المتعالي وهو يصارع التنين لوتان ذا الرؤوس السبعة.

-**فصل زمن الشجر:** ينتقل فيه القارئ إلى فصل الزمن العماء من خلال رابط عالم من عماء ، ويمكن العودة منه إلى فصل عتيق الرب من خلال رابط شعرت بإني إله ذاتي.

-فصل الزمن العماء: ينتقل فيه القارئ إلى فصل العاشق وحيدا من خلال رابط فسبت دهرا تلاه دهر ودهر في وحدة شاملة، ويمكن العودة منه إلى فصل زمن الشجر من خلال رابط عالم الشجر، كما يمكن العودة منه أيضا إلى فصل عتيق الرب من خلال رابط أتجعل فيها من يسفك الدماء.

-فصل العاشق وحيدا: ينتقل القارئ فيه مباشرة إلى فصل عتيق الرب من خلال رابط عالم الفناء.



خطاطة 09: مسار القراءة التوليفي[1] في نص "ظلال العاشق (التاريخ السري لكموش)"

[1] - **النظام التوليفي**: هو نظام لا خطي بامتياز، إذ إننا لا يمكن أن نتصور له مسارا محددا، وهو يتفي ضمن عدد محدود من العقد والمسارات الممكنة التي يتكون منها، فضلا على مجموعة الروابط التي تعطي للمستعمل إمكانيات متعددة للاختيار والانتقال. (نذير، عادل: عصر الوسيط، أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي، ص64.)

وتجعل هذه الرواية القارئ مشاركا فضلا عنه متصفحا، فتسمح له بالتفاعل معها عن طريق المشاركة في التعليق، ففي يمين الشاشة يظهر زر: **اضغط هنا للتفاعل مع الرواية** كما سيتوضح أدناه، وبالتالي يصبح القارئ مشاركا في إنتاج النص (مؤلفا– مشاركا) لكن ليس دون الاتصال بالشبكة العنكبوتية.

صورة34

2- الدلالات التأويلية للسرد التاريخي في "ظلال العاشق (التاريخ السري لكموش)":

ماذا فعل محمد سناجلة حين استقى مكوناته الحكائية في ظلال العاشق –التاريخ السري لكموش من غير الزمان الذي يعيش فيه؟ منطلقٌ استفهامي في مسار حكي الرواية وضع المبدع سناجلة في موضع تساؤل حول عمله المذكور[1]: "هل ظلال العاشق فعلا رواية أم

[1] -سناجلة، محمد: الخطاب المقدماتي لظلال العاشق، انظر الرابط (24-06-2019/ 15:12سا):

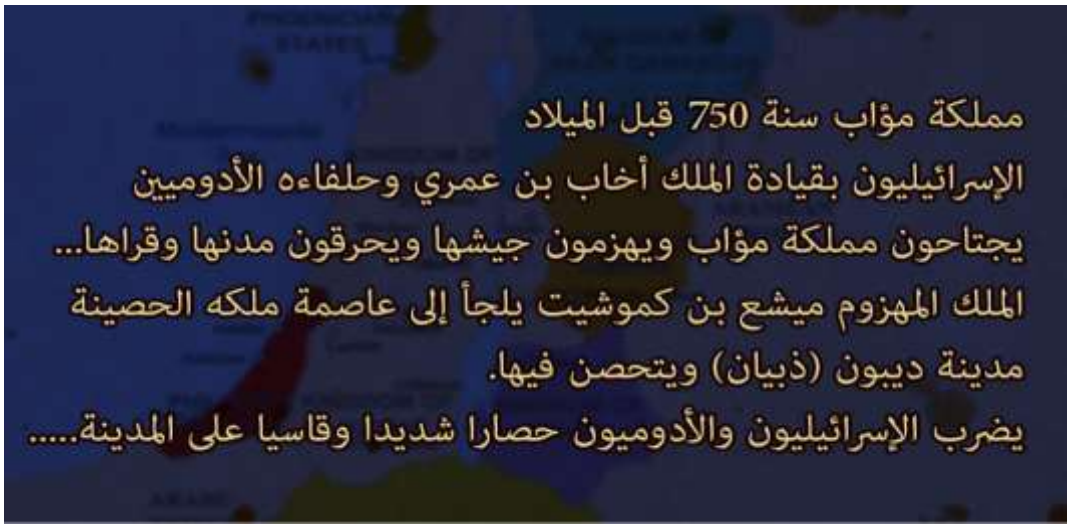
http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=50343

إنها شيء آخر مختلف تماما؟. أنا أعطيتها اسم رواية مجازا لكنّي أول من يشك بهذه الصفة وأول من يتمرد عليها، هل هي رواية أو جنس أدبي جديد يتشكل تماما ولا أعرف له اسما بعد؟"

صورة 35

إننا هنا في صلب إشكالية (النوع الأدبي/ النوع الروائي) الذي يدفع بالمبدع والناقد للنظر إلى طبيعة الرواية في حد ذاتها من المادة التي تحدد نوعيتها، فأمام تصنيف الرواية بأنها تاريخية فهذا لأن المادة التي أُتُخدت منها هي التاريخ لأن الأدب بمجاله السردي الواسع (رواية، قصة، سيرة ذاتية..) مؤطر بالسياقات التاريخية، وكل تمثل أدبي هو خطاب يقع في مكان وزمان مخصوصين، تُفيد البنية الحكائية حقائق حول الواقع المعاش التي تفرضها واقعية التاريخ بطريقة تخييلية. لذلك فإن التوقف عند التاريخ في رواية ظلال العاشق مسألة مهمة للاقتراب أكثر من الواقع حتى يجوز القول أن نص الرواية هو نص تاريخي.

يستهل سناجلة الرواية ببعدين بصري (أيقوني) ولغوي، محددا من جهة مجموعة من الرموز الموظفة بصريا قدمت مشهدا تلخيصيا (السرعة)، ومن جهة أخرى وحدة نصية مثلت خطابا استهلاليا (مشهد تلخيصي تكراري) لحدث تاريخي اعتمد في إخباره عنصر الإيجاز:



صورة 36

يضعنا هذا الملفوظ السردي أمام واقع مرجعي بمقتضاه يمكن تحديد انتماء هذه المادة التاريخية للحقبة الزمنية المنتمي إليها **(مملكة مؤاب سنة 750 قبل الميلاد)**. هي مؤشرات يتعامل معها القارئ على أنها أحداث جرت فعلا ويمكن التحقق من صحتها بالرجوع إلى مدونات تاريخ الحضارات حتى تظهر له أنها واقعة حقا؛ حيث نلاحظ بجلاء على هذا المقطع المتجزأ إشارات تاريخية ظهر لنا صاحب النص من خلالها مؤرخا "على مسافة من الأحداث التي يقدمها لنا كشيء مضى وانتهى"[1]:

[1] -يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن –السرد –التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط04، 2005م، ص145.

- **الشخصيات:** آخاب بن عمري، مشيع بن كموشيت.
- **الزمن: (سنة 750 قبل الميلاد)** حصار آخاب بن عمري ملك يهوذا والأدوميين لمدينة ديبون (ذبيان حاليا في جنوب الأردن).
- **المكان:** مملكة مؤاب، تقابلها أيقونة (صورة) خريطة تحدد المسافة الجعرافية للسرد:

صورة 37: خارطة للمنطقة عام 803 ق م توضح موقع مملكة مؤاب بين شمال وادي الموجب ووادي الحسا.

تشكل الخارطة الجعرافية في الرواية أداة أيقونية Signiconique تحاكي الموقع الجعرافي لمملكة مؤاب في إقليم جبال الأردن، وترسمُ الحدود الإقليمية الواقعية (الحقيقية) لمسار الأحداث، كما تعدّ تجسيدا أيقونيا ممثلا للمكان والزمان معاً.

-

صورة 38

في حين قد يذهب القارئ إلى قانون الاحتمال، في تعيين بعد تخييلي يلغي قبول مرجعية الحدث التاريخي وإن توفر على مؤشرات مكانية وزمانية وشخصية دالة عليه. يعتمد القارئ في مبدأ التخييل على قانون المطابقة والمشابهة (المحاكاة)، بين مجريات أحداث التاريخ في الماضي وعملية اسقاطها على ما هو واقع في الحاضر الذي يعيشه، وربما في ذلك امتداد أيضا بين زمانين بموجبه يمكن تحديد "المسافة الزمنية باعتماد العقد أو الجيل أو القرن، ولكن بما يمكن تسميته الحقبة الزمانية، ونقصد بها المدة التي تشترك بمجموعة من

المواصفات المتصلة بالعصر المحدد، وتلتقي في مجموعة من المقومات وعلى المستويات كافة، بحيث تجعلها مباينة للحقبة التي تسبقها أو تليها على المستويات كافة: طبيعة التفكير، اللغة، الملابس، العمارة.."[1] فسناجلة سعى في عمله إلى تقديم تاريخ الإنسان الدموي منذ حصار ملك إسرائيل آخاب بن عمري لملك مؤاب مشيع بن كموشيت سنة 750 قبل الميلاد إلى حادثة حرق الطيار الأردني معاذ الكساسبة في الحرب السورية سنة 2015م التي مازالت مثلها أحداث قائمة في يومنا هذا.. الآن، والرواية تحمل إيديولوجية سياسية عبَّرت عنها أيضا بالقضية الفلسطينية. فهناك عمدٌ في سرد الحكاية، وفي انتقاء الأحداث، وإبراز الأشخاص، واستحضار كل المعطيات المشابهة لأحداث الحاضر في التأليف الحكائي حتى تظهر خصوصية الزمن في أخذه بعدا تيميا، فتتكون في الرواية مؤشرات زمنية وهي تتأسس في التحام علاقة واقعية مع سمة دلالية تظهر في السياق.

(في المساء جاءت مفاجأتهم لنا، فإذا نحن بإزاء فيل عظيم يسمونه بالأبيض، وخلفه عشرة فيلة في مثل ضخامته، قد أرسلوها علينا، فنفرت خيولنا وولت هاربة، ودرات الدائرة على جنودي، فولوا الأدبار هاربين، فمنهم من غرق بالنهر، ومنهم من دهسته الفيلة، ومنهم من تناهشته رماح القوم وسيوفهم.)

يتمظهر في السياق الدلالي لهذا الملفوظ السردي مؤشر يدعو إلى استثمار قدرة القارئ على الملاحظة، وتوجيهها وتبئيرها حول الكلمات التي من شأنها أن تسمح له بربط إدراكه (معرفته) بالمعنى المقصود من الإشارة.

[1] -يقطين، سعيد: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2010م، ص232.

من هنا، يمكن أن نشير إلى الوحدة السردية **(فإذا نحن بإزاء فيل عظيم يسمونه بالأبيض)** التي تعتبر مؤشرا يثير انتباه القارئ بموجب ارتباطه الواقعي بواقعة قام السارد بتضمينها على نحو استشرافي بواسطة التجاور في الارتباط مع الموضوع، وعلى أساسه نفهمُ أن السارد ينقلنا تاريخيا إلى معركة القادسية في 15هـ؛ أحد معارك الفتح الإسلامي لفارس بين المسلمين بقيادة سعد بن وقاص والإمبراطورية الفارسية عندما "استعمل الفرس الأفيال بوجوهها ضد كتائب الفرسان.. فكان أكبر الأفيال فيلان وضعهما رستم في القلب أحدهم أبيض، وكانت جميع الفيلة الأخرى آلفة لهذين الفيلين تقلدهما وتتبعهما،"[1] تُفزع الخيول والإبل.

يتجاوز هدف السردية التاريخية للرواية إلى طرح أسئلة تتعلق بتاريخ الإنسان الدموي العربي تحديدا، منذ كموشٌ إله الأردنيين قديما، والعبرة وراء سرد قصته معالجة فكرة العنف في الأديان وما يرافق هذه الظاهرة من صراعات واستغلال للدين التي بلغت مستوى الجرائم ضد الانسانية، بالتركيز بشكل كبير على الجانب الرمزي للفعل.

3- سيميائية العنوان:

3-1- السنن اللغوي للعنوان:

إن العنوان بنية لغوية، تحمل أبعادا وإيحاءات لا تنحصر في البعد اللساني (اللغوي) بل تتجاوزه إلى البعد البصري (التشكيلي)، فهو اختزال للمتن بطريقة ما باعتباره مؤشرا على الموضوع الذي يحيل إليه. وينتابُ كل باحث مع كل عنوان لعمل جديد هذا التساؤل

[1] -أحمد عادل كمال: القادسية –استراتيجية الفتوحات الإسلامية، دار النفاس، بيروت –لبنان، ط09، 1989م، ص171.

المحوري الذي سيُطرحُ مع عنوان الرواية ظلال العاشق التاريخ السري لكموش: أين هو العنوان من النص؟

من حيث تأليف الدلائل اللسانية، فإن العنوان يستثمر التركيب الإسمي للعبارات (الجمل) "**ظلال العاشق –التاريخ السري لكموش**"، ويستبعد أي ذكر للمركب الفعلي لأن في التركيبة الإسمية قوة للدلالة تجعل وظيفتها أشد تمكنا في وصف شيء ما والاقرار به. يحيلُ تركيب العنوان إلى بيان وظيفته الوصفية ضمن الوظائف الأخرى التي حددها جيرار جينيت، عدا عن وظيفته المرجعية المهيمنة حسب أنطوان كومبانيون Antoine Compagnon.

3-2- اللون والتشكيل في الفضاء العنواني:

يأخذ اللون دلالة بصرية وإدراكية بوصفها دالا يُعامل معاملة الدوال اللغوية، فهو نمط تعبيري احتفت به الرواية انطلاقا من عنوانها ووصولا إلى تفاصيل محكيّها، إذ تظهر الألوان موضوعا لبعض النصوص اللفظية من خلال تمفصلها في المستوى التعبيري في شقيه السردي والخطابي لتشكيل دلالة المضمون. يربط العنوان بين لونين من الألوان الأساسية هما: الأحمر والأزرق، ويشيرُ النص عموما إلى هيمنة حقلي اللونين ذاتهما؛ فانطلاقا من العنوان "ظلال العاشق (التاريخ السري لكموش) تتركز أيقونة اللون الأحمر، وتقع نظيرا للون الأزرق إذ المُتعارف عليه أن "لكل لون أبعاده الإيحائية ودلالته الرمزية التي تعلل وجوده في سياق بعينه دون غيره، أين يصبحُ الفضاء اللوني هنا علامة لغوية ترتبط بمؤولات متنوعة."[1]

[1] -الماكري، محمد: الشكل والخطاب، ص ص 53،54.

ننطلق من اللون الأحمر، اللون الذي يتصل بالدم، حيث يظهر الشق الأول من العنوان بقطرات من الدم تتدلى منه دلالة الدم المنحور في الحروب عبر تاريخ العرب، وبتتبع حضور اللون في المستوى السردي للرواية بالعلاقة القائمة مع العنوان، نجد اقتران دلالته برمز التضحية في سبيل الدين(الإله) عندما رأى ملك المؤابيين رؤيا تقديم قربان عظيم لرب الأرباب كموش العاشق **(لقد أمرك بعماد الدم)**، فهذا القربان هو قربان دم الابن البكر لملك المؤابيين **(عماد الدم، ابنك البكر هذا... وأشار إليّ: وقربانه دمه.)**

صورة 39

لقد ارتدّ السارد هنا إلى مصدر ديني لإغناء الفكرة في مدلولاتها الرامزة، من القرآن الكريم، من رؤيا فداء سيدنا إبراهيم ولده إسماعيل فيستمد القصة من قوله تعالى: "**وفَدَيْناهُ بِذَبحٍ عظِيْم**"[1] ويحاول الاستفادة من هذا التناص (الديني) إلى التنبيه للعبرة في أن إثبات الطاعة الكاملة للرب هي السبيل إلى الخلاصِ، فما ذلك إلا توجيه منه إلى الفرج على الصبر على أوامر الرب الصعبة **(فإذا بصوت عظيم ينبثق من غبش السماء كأنه الرعد**

[1] -القرآن الكريم: صورة الصافات، الآية 107، رواية ورش

المزمجر يصيح: أي يا ميشع قد صدقت الرؤيا.. ثم قدم الكبش بيديه المقدستين إلى أبي..).

ومع تقدم السرد، تصبحُ دلالة اللون الأحمر في العنوان أكثر رمزية، فالعاشق هو الإله كموش، يُظلُّ مملكته بِظِلِّه يوم لا ظلَّ إلا ظلّه، وظله لمملكته هو عتيق الرب؛ ابن وخليفة الملك ميشع، سخّرهُ لمطاردة العبرانيين والأدوميين، بحيث تتبين العلاقة بينه وبين اللون الأحمر، ففي هذه الحالة تثيرُ رمزيته "نحو الهجوم والغزو، وترتبطُ بالمزاج القوي وبالشجاعة والثأر، ومن ثمة تظهر دلالتين متقابلتين تتصلان باللون الأحمر هما الحياة والموت، ففقدان الدم يؤدي للموت أما تدفقه في الجسم يبقي الروح حية. كما ترتبط بالافتتان؛ فكثيرا ما يرمز اللون الأحمر إلى العاطفة والنشاط الجنسي وكل أنواع الشهوة"[1] **(كانت فاطمة كتلة من شرارة ولهب، ورغبة مستعرة لا تشبع، كسها الصغير جدا كان شهيا جدا، وشبقا جدا..).**

أمّا اللون الأزرق (التاريخ السري لكموش) فيرمز إلى الرب المقدس (كموش) وسلطته وسيطرته، ودلالة الخوف والذعر التي كانت تدبُّ في قلوب العدو خشية منه. لكن بعيدًا عن هذه الدلالة؛ فاللون الأزرق مؤشر للعالم الافتراضي الأزرق التي تبحر فيه، لأن للون اتصال بالفضاء لذلك يمكنه "أن يُحدد مكان الأشياء بقدر ما يمكنه تحديد ترتيبها في العمق."[2] إن ورود اللون الأزرق بوصفه مؤشرا فضائيا يقوم على اعتبار "المجال وكأنه مجموع من الأمكنة والمواقع."[3] وفي هذه الحالة تخريج لانتماء الرواية لِـ رواية الواقعية الرقمية.

---

[1] -مختار عمر، أحمد: اللغة واللون، ص184. (ينظر)

[2] -فونتاني، جاك: سيميولوجيا المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، دمشق، ط01، 2003م،ص45.

[3] -نفسه: ص45.

يظهرُ العنوان متوسطا خلفية تختزل مجموعة من المؤشرات التاريخية المكانية، فيأتي متموقعا داخل إطار دلالي، يحددُ الموقع الافتراضي للعنوان، يضم مجموعة من الجنود وراء أسوار حصن المدينة التي تمثل مركز السلطة وهدف العدو، تحيط بهم الكثبان الرملية من كل جهة. فتمثل كل هذه المؤشرات ملفوظات ووحدات سردية واصفة للأحداث تتقدم السرد اللغوي باعتبارها شبيهة بالعلامات الأيقونية في اتحادها، وفي علاقتها بموضوعها، فهي وفق مقولات التشابه والتماثل والتناسب تشكل مرادفا للأيقونية بتصوريها وضعية الحصار في حالة حرب –معركة– ضمن فضاء فنيٍّ تدور فيه أحداث الرواية ويُعتبر محور هدفها وموضوعها.

وفضاء جغرافي يشيرُ عليه العنوان من العلامة اللسانية (التاريخ السري **لكموش**) التي تحمل أبعادا دلالية عن حقبة زمنية معينة من شأنها أن ساهمت أيضا في تحديد الموقع الجغرافي الحقيقي (الواقعي) للعالم العربي (الشرق الأوسط على وجه الخصوص)، ليصبح المكان "مؤثرا سيميائيا كبيرا يخبر عن العصر الذي حدثت فيه القصة، وعن البيئة التي جرت فيها، وعن عادات الشخص الذي سكن بها وطرق عيشه وتفكيره"[1]. يعتبر المكان مقوما فنيا فهو الفضاء الجغرافي الذي تدور فيه أحداث الرواية التي قد يكون المكان محور هدفها وموضوعها، والعنوان الدال على مكان قد يحمل أبعادا دلالية عن حقبة زمنية معينة.

3-3- دلالة العنوان الزمنية:

إن العناوين الدالة على الزمن تحتاج إلى قراءة واعية لربطها بالمتن الروائي، إذ يعتبر الزمن وقتا تعيش فيه الشخصيات، ووسيلة نقل للحبكة الفنية/ الأحداث، فقد صار –في الرواية المعاصرة– على وجه التحديد مرنا مطواعا يمكن التلاعب به كيفما اتفق مع رؤيا

[1] -حميد لحميداني: بنية الخطاب السردي، ص77

المبدع في وصف الحدث حيث نجد "هيمنة المفارقات الزمنية بمختلف أنواعها، سواء كانت إرجاعية أو استباقية داخلية أو خارجية".[1] لأن التسلسل الزمني لم يعد قائما، بل ظهرت بنية زمنية تستلزم التداعي الحر لسرد أكثر من حديثين في وقت واحد.

يمثل عنوان ظلال العاشق، التاريخ السري لكموش، تناصا تاريخيا لفظا ومحتوى يدل على زمن لكنه إيحاء بحرب وخدعة (الحرب خدعة) ودم وموت، يستثمر زمن ما قبل الميلاد في امتداده إلى يومنا هذا استثمارا يمزج بين الواقع والخيال، بين الحقيقة واللعب Game يصف تحرك الشخصيات فيه؛ فالزمن قد "لا يقدم لنا كزمن لجريان أحداث وتقديمها، لكنه يقدم أيضا كقيمة مركبة أحيانا.. أو كهاجس تختزل فيه كل هواجس الشخصية وهمومها."[2]

تبدو حالة العنوان مزدوج الرسالة؛ فهو رسالة أيقونية (سنن سيميائي أيقوني) إلى جانب كونه رسالة لغوية (سنن لغوي)، وبهذا يكون العنوان ظلال العاشق، التاريخ السري لكموش:

العنوان: سنن لغوي+ سنن أيقوني (ألوان) +مرجعية تاريخية أيديولوجية.

4- الأيقونة الحية، سردية النص الفيلمي/ الفيديو:

تتميز تجربة "ظلال العاشق، التاريخ السري لكموش" بتطوير عنصر المشاهدة، والاعتماد على المشاهد بمؤثراتها البصرية والسمعية (الصوتية)، والفيديو (المشاهد المتحركة)، كما تميزت بحضور المشاهد الحية المصورة من الواقع الحقيقي تعمل تلك

[1] - يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ص164.

[2] -سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص166.

المشاهد على "تأسيس تناص سردي بين السرد المكتوب والسرد البصري للفيديو،"[1] خاصة أن تقنية الرابط تعددت في الرواية، فكانت: نص، صورة؛ إذ "أصل توظيف الصورة بوصفها عنصرا من عناصر النص التفاعلي يجب أن يكون حضورها ضروريا وأساسيا للنص، أي أن تكون جزءا من بنيته الأصلية لا يمكن الاستغناء عنها إلا بالاستغناء عن جزء من المعنى وغياب الصورة لابد أن يحدث خللا في النص، لأنها تغيّب معها الجزء الخاص بها من المعنى،"[2] وفيلم فيديو، وفيلم سينمائي، وأنيميشن، وأغنية، ونحن هنا إزاء الرابط الفيلمي في بعده الخطابي المتمركز حول الصورة المتحركة* التي تولد السردية.

احتوت الرواية على نصوص فيلمية متعددة ومختلفة بين الواقعية والمنتجة بتقنية التحريك Animation، تشكلت في صيغة روابط تشعبية تحمل دلالات دينية مقتبسة من خطابات الفتوحات الإسلامية، والغزوات، وكتب الدين، تقود القارئ إلى إحالات داخلية تُقارب زمن القصة، وإحالات خارجية تبتعدُ زمنيا لكنها تبقى دليلا ملموسا= أ يعين الفكرة في إسناده للموضوع= ب، نعرض تلك النصوص على النحو الآتي:

1- نصوص تشعبية فيلمية واقعية:

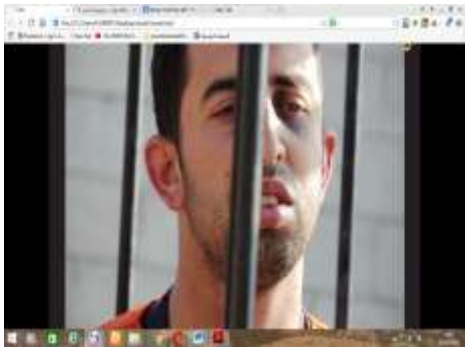
[1] -عبد القادر فهيم شيباني: سيميائيات المحكي المترابط، سرديات الهندسة الترابطية: نحو نظرية للرواية الرقمية، ص195.

[2] -نذير، عادل: عصر الوسيط –أبجدية الأيقونة، دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي، ص51.

*الصورة المتحركة: ليست الصورة المتحركة بالفعل التلفظي، ولا هي مجموعة من الملفوظات، بل هي قابلة للتلفيظ.. إذ تفسح المجال لجملة من المقومات الحسية المحركة، لتخليق السرد على النطاق المادي للصورة.

" ce n'est pas une énonciation، ce ne sont pas des énonces. C'est un énonçable.. elle donne lieu à des énonces qui viennent dominer au même remplacer les image et les signes…"

-Deleuze. Gilles، cinema 2: L'image- mouvement، ed. Minuit، Paris، 1985، p.44

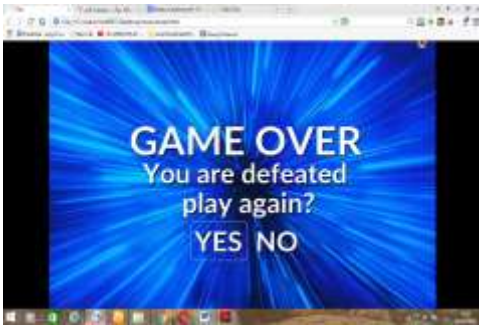


رابط: فأمسكت بقائدهم فأحرقته حيا (فيلم فيديو)

رابط: فقال مادحا ومغنيا (أغنية).

رابط: كسها الصغير كان شهيا جدا.

رابط: المذبحة العظيمة (فيديو).



رابط: جاء الصوت (فيديو).

2- نصوص تشعبية متحركة Animation:

ومنجنيقاتهم لا تهدأ ونيرانهم لا تنقطع.

رابط: سرت على رأس الجيش.

رابط: ومنهم من دهسته الفيلة (فيلم سينمائي The lord of the ring).

رابط: كأشد ما يكون من قتال.

لقد تحققت الرواية على مستوى الرسالة la message بلقطات فيلمية (فيديو) مبْنِيَّةٌ على التوليف والتأليف بينها، بحيث استطاع السارد المخرج السينمائي أن "يربط فترات زمنية ومواقع مختلفة في الوقت عينه، واستطاع أن يمزج صور فترات زمنية مختلفة في صورة واحدة (التداخل أو تعدد التعريض)."[1] يجد القارئ المشاهد نفسه أمام سجال تعبيري؛ نص لغوي وصور متحركة (فيديو/ لقطات فيلمية) تتأسس عن وظيفة الصور التي تؤديها لصالح المكتوب/ اللغة، فالصورة لها دور التوضيح Illustration عندما تكون محاكية للمحتوى النصي، والسارد في توظيفه فيديو حرق الطيار الأردني كنص متفرع عن النص المترابط "**وأمسكت بقائدهم فأحرته حياً**" قام بمطابقته مع سيرورة السرد من حيث تمثيل الدلالة (..

[1] -دي جانيتي، لوي: فهم السينما والأدب، ص72.

فما نجا منهم إلا الشريد الحيران، وأمسكت بقائدهم فأحرقته حيا، أضحية للرب ولأجعله عبرة لمن يَعتبر)، يؤدي هذا الرابط في المحكي دور رابط **تمثيلٍ** في علاقته بالموضوع ضمن عملية التدليل "فالتمثيل يُقصد منه العلاقة التي تكون للممثل بموضوعه والمرتكزة على تحديده فيها لثالث (الممثل المؤول) ليصير في ذات العلاقة نفسها بهذا الموضوع؛"[1]

وإنما القصدُ في تمثيل الفيديو لموضوع الحرق يرتكز أساسا في تحديد **مؤول** له ذات العلاقة بـ**الموضوع**، فهذا المؤول يحملُ دلالة الحرق إلى مستوى الفعل الشنيع، والاستفحال البشع، وإنَّ النّار لا يُعذِّبُ بها إلا الله؛ ففي ذلك رفض لهذا الاقتراف يتبين واضحا في التناص الديني، بحيث لو عدنا إلى قصة حرق سيدنا إبراهيم عليه السلام نجدها تماثلُ طريقة حرق الطيار الأردني. وإنما الفرق في الأداة، لفرق الزمن؛ فالأساس عبارة عن فكرة، والفكرة عبارة عن أيقونة ذهنية تُستحضر في ذهن القارئ مباشرة من المعنى المستعمل لها (السياق) في لغة السرد وفي علاقتها بالموضوع.

لقد قُدِّم الطيار الأردني أضحية للاعتقاد السلفي المتشدد للإسلام المعاصر جراء "إشكاليته التاريخية المتولدة من توظيف الدين في مصلحة السلطة السياسية، الأمر الذي أعاق من تشكيل دول حديثة، وزاد من حدة اللجوء إلى العنف عند الحركات الإسلامية الرافضة لكل مقومات الحداثة.. بتكفيرها للأنظمة والمجتمعات بقوة الجهاد وتحت ذريعة تطبيق الشريعة،"[2] إنه حال الدين لدى التنظيم الإسلامي في العراق والشام (داعش).

[1] -طائع الحداوي: سيميائيات التأويل (الإنتاج ومنطق الدلائل)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط01، 2006م، ص288.

[2] -الفرج، ريتا: العنف في الإسلام المعاصر، معطى بنيوي أم نتاج تاريخي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط01، 2010م، ص63.

وإن الأصل هو اعتبار الطيار الأردني ضحِيَّةً وليس أُضحِيَّةً؛ ضحية كانت بالفعل عبرة في هَدرِ القصاص تجسدت في الواقع عبر وسيط الصورة المتحركة، أو كما يسمّى فيديو **شفاء الصدور***؛ "فالصورة بوصفها وسيطا تحدد بشيء يسمى موضوعها، وتحدد شيئا من جهتها يسمى مؤولها، ولكي تشتغل الصورة باعتبارها وسيطا تواصليا؛ أي لكي يكون بمقدورها القيام بعملية التواصل والتوصيل، فمن الضروري أن تكون مجسدة واقعيا."[1]

إن هذه التخريجات الدلالية تتطابق مع المنحى الحدثي للفيديو، لكن بمفارقة زمنية في التطابق اعتمد فيها السارد على التشويش في تثبيت التناص السردي بين الملفوظ السردي والنص المتفرع/ الفيلم أو الفيديو إذ نجُد المفارقة الأولى على مستوى الملفوظ اللغوي تتحرك نحو الخلف (استرجاع Flashback)، لأن الرواية تنطلق في مجملها من كونها أحداثا تاريخية وقعت في الماضي، أما المفارقة الثانية فنجدها على مستوى النص المتفرع في شكل فيديو تلخص لنا حياة دامية منذ غابر العصور، وأحداث ووقائع وجرائم نكراء لازالت تُدان إلى يومنا هذا. لقد قام السارد باستحضارها سعيا إلى ترهينها حاضرا؛ إذ في تداخل المشاهد السردية بين اللغة والفيديو/ الفيلم تداخل بين الذاكرة والمعاش بالانتقال من زمن إلى آخر، ومن فضاء إلى آخر، حيث تَمَّ تقطيع الزمن والسرد عن طريق تضمين حدث في حدث آخر وهو مختلف عنه زمنيا وسرديا، فتبعثُ هذه الحياة الأيقونية في مقابله السرد اللغوي سيرورة وحركة في تشويش خيال المتلقي وشحذه، و"من هنا جاءت الصورة المتحركة لتنوء بهذا

[1] -الحداوي، طائع: سيميائيات التأويل (الإنتاج ومنطق الدلائل)، ص297.

***فيديو شفاء الصدور:** فيديو تم إعداده بطريقة احترافية سينمائية عالية من حيث استخدام الكاميرات والتقنيات السينمائية والمؤثرات الصوتية لمعاذ الكساسبة (الطيار الأردني)، وهو يقف متأملا بلباس برتقالي يقدم على أنه طيار، في قفص من حديد، ثم تضرم النار به من قبل تنظيم داعش، يشتعل الرجل في ثوان ثم يسقط على ركبيته ليتوفى بين كتلة من اللهب.

الحِمل وتُحقق الامتياز بقدرتها على خلق واقع للحركة داخل متخيل الصورة ومنافسة الخيال البشري."[1]

ومن جهة أخرى، جاءت الرواية لتضم مشهدا سينمائيا لفيلم The lord of the ring ليكون بمثابة نص فيليمي موازٍ **(رابط: ومنهم من دهسته الفيلة)** للوصف اللغوي المشهدي لمعركة المؤابيين ضد العبرانيين الذين اتخذوا من الفيلة سلاحا للمعركة، لأجل تدعيم ذلك الوصف بوقفة أيقونية.

5- الفن والخلفية الرمزية:

قدم السارد من خلال النص المتفرع للوصلة التشعبية **(فقال مادحا ومغنيا)** إشارة ضمنية إلى القضية الفلسطينية، لقد حاول أن يجعل هذه الصورة أداة لمحاكاة واقع في أدق تفاصيله، فليس علينا أن نمسك بالأيقونة العامة المتمثلة في الوشاح الأبيض والأسود، أو الكوفية الفلسطينية التي أصبحت رمزا للقومية الفلسطينية، ورمزا للتضامن الفلسطيني، بل علينا أيضا أن نتعرف إلى الصوت/ الأغنية ونتمعن في تعبيريته. من أجل هذا نطرح التساؤل التالي: لماذا استعان محمد سناجلة بأغنية محمد عبده "**ريت المنايا**" ذاتها؟

تمثل تلك القطعة الغنائية (الموسيقية) مؤثرا صوتيا، وعلامة سيميائية رمزية، تُصنف ضمن الشعر البدوي الأردني، ولم يستعن صاحب النص إلا بالبيتين الأولين:

ريت المنايا لي تجي يا سلامـــة اتحوم عالانذال دار بــدار

[1]-فهيم شيباني، عبد القادر: السيميائيات العامة –أسسها ومفاهيمها، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط01، 2010م، ص154.

ويطول عمرك يا حفيظ السلامة وتدوم يا عز الأهل والجـــار

قد يكون بإمكان المتلقي الطّربَ لهذه القطعة الموسيقية دون إدراك مسبق لدلالات ما يكوّنها، ولكنه إذا أراد أن يبحث عن سر الانفعال والتأثر، فإنه سيكون مُنساقا لتدبر أمر الدلالات في محاولة اكتشاف ما يمكن أن تقوله اللغة. إن حقيقة القضية الفلسطينية تتمحور حول تيمة الموت **(المنايا)**، وحول واقع المواطن الفلسطيني الدموي منذ بداية الصراع الفلسطيني الإسرائيلي الذي ما يزال مستمرا، وكم نأمل انتهائه **(ريت المنايا..)**؛ ويتعلق الأمر هنا بتحقُّقِ النشوة في لحظة تحرُّر الوطن، فمن هو الوطن؟ إنه **(سلامة)**، رمز الوطن "فلسطين" الذي لطالما وَسَعَ عِزُّه العرب جارةً وأهلاً **(وتدوم يا عز الأهل والجار)**.

لقد قدَّم لنا هذا الرابط التشعبي فكرة مفادها أن الفنّ سبيلاً للحقيقة، من خلال اعتماده على الفن/ الصوت لتوظيفه "وسيلة للتلاعب العاطفي والدلالي un moyen de manipulation affective et sémantique،"[1] وهو ما يعني أن الفن "في الأصل إحالة على موضوع جمالي يمكن استيعابه داخل ممكنات تجربتنا الحياتية، فخارج هذه التجربة ستضيعُ الحقيقة وتتساوى كل المعاني."[2]

6- تشكل الأسطورة في ظلال العاشق (التاريخ السري لكموش):

تُستعمل الأسطورة بمعنى التخيل Fiction أو الوهم Illusion، وهي تعتمد على الخيال والرمز ونسبة من الأوصاف غير الواقعية للعناصر وللشخصيات. وقد استلهم الروائي محمد

[1] -Serge Bouchardon: Le récit littéraire interactif، p.331.

[2] -بنكراد، سعيد: بين اللفظ والصورة، تعدديو الحقائق وفرجة الممكن، ص194.

سناجلة الأسطورة واستحضرها في نصه بشكل جلي. والتصور الأسطوري في الرواية إنما هو تصور قام أساسا على ثنائيات الصراع المحتوم بين الخير والشر، النور والظلام، مما يبدو عناك تعارض بين القوى المتصارعة. فالعديد من الإشارات التي تعلقت بتصوير الإله والرب كموش والشجر والتنين هي إشارات أسطورية عمِدَ المؤلف توظيفها وفق رؤيته الفكرية الإبداعية متنكرة في شكل روائي.

6-1- أسطورة الشجرة: انتصار أو فشل:

تتوزع المحفزات الأسطورية في فصل زمن الشجر في حضور جزئي مُمَثل فيما يسمى "التيمة"، فهو استحضار لعناصر الطبيعة حيث تضفي الرموز المبثوثة في ثنايا عناصر الطبيعة سمة القداسة. فتحضر أسطورة الشجرة المحفزة لأسطورة الإنسان الإله، ولطالما أُستُخدمت الشجرة في الأساطير والميثولوجيا القديمة؛ فصورت أشكال الحياة على الأرض؛ فلا يكاد نص مقدس، ولا أية أسطورة من أساطير الحضارات القديمة ولا الحديثة، أو أساطير الصين والهند واليونان والعرب وغيرهم يخلو فيه اسم الشجرة. وحتى إن لم يرد فيها اسم الشجرة واضحا وصريحا فإن دلالاته واردة؛ إذ "أن مفهوم الشجرة هو مفهوم غامض، وهو يفسحُ المجال أمام جوازات متعددة، لاشك أن اللسان جهاز تخصيصي كامل (هذه الشجرة، الـ شجرة التي... إلخ)."[1]

لقد جعل السارد الشجرة أداة للمشابهة والوعي والتأمل، وهذا واضح في ما ترمز إليه في نص (زمن الشجر)؛ إلى قضية وجود الإنسان لأنه يعتمد عليها في استمراره ووجوده كأنه

[1] -بارث، رولان: أسطوريات، أساطير الحياة اليومية، تر: قاسم المقداد، دار نينوي للنشر والتوزيع، دمشق –سوريا، 2012م، ص251.

بعض منها (هربت بسرعة، ركضت بأقصى قوتي حتى وصلت إلى الشجرة، تسلقتها بسرعة البرق [...] أخذت أرميه بثمار الشجرة، كان لها ثمر عظيم..)، ومن ذلك صار أصل وجود الإنسان مبنيا على الصراع بين الشجرة والأرض/ الطين أو التراب (ونظرت إلى الأعلى، كان هناك قرد ضخم يتعلق بأغصان الشجرة، زعقت فيه أنا الآخر فولى هاربا يتعلق من غضن إلى عضن، ليت لي مثل رشاقته، إذا لما اضطررت للنزول إلى الأرض المرعبة)، تمتد الدلالات إلى الاستحضار الرمزي لشقي الإنسان الروحي والآخر المادي من خلال العلاقة التوجيهية التي تتجه من أعلى إلى أسفل على صعيد التناظر الدلالي:

(/أعلى/ ضد /أسفل/)

(/الشجرة/ /الأرض/) ← (/الشق الروحي/ /الشق المادي/)

لقد أراد السارد من الشجرة أن تكون الملجأ في عالمه المادي بعدما كانت السبب ابتداء في إخراجه من عالمه الروحي؛ (قالت فاطيما: إن الشجرة تعطينا الأمان والحماية، فلنسجد للشجرة. سجدنا للشجرة واتخذناها ربا حاميا، ولكم نشعر بالامتنان للشجرة المقدسة التي تمنحنا الأمان). إن القداسة التي منحتها فاطيما وزوجها للشجرة جعلتهما تحت حُكمها؛ فسلّما شأنيهما لها يقينا بأن الخير وحسن الظن عندها بموعودها حماية طفلتهما "غصون" من الوحوش المخيفة التي قُدم لها ثمر الشجرة قربانا عندما تشكّلتْ حياةً في بطن أمها (فاطيما)، ويبرز من هذا تمثيل لحقيقة التوالد المُستقى من مثال الشجرة؛ فإن نحن اتخذنا نموذج الشجرة مثالا للوجود، صار ثمر الشجرة الدال على المبدأ الأنثوي المُخصب.

ينقلبُ فجأة رمز تلك الشجرة المقدسة إلى الخطيئة (تركنا غصون آمنة تحت ظل الربّة، حين عدنا من السهول وقد جمعنا كمية كبيرة من الطعام، لم نجد من غصون سوى بقايا

العظام، فقد التهمها النمر الوثاب اللئيم) وبهذا احتلت واقعة الشجرة مكانة بارزة في الانعطاف بمصير هذا الكائن البشري في توفيره الأمان بنفسه ولنفسه، فأصبح فعل الشجرة (الخطيئة) حافزا للنهوض بالنفس البشرية بالتفكير والتمعن في مصيرها، فتعود الرمزية إلى السلوك وارتقاء الإنسان في تحديد وضعيته (La condition humain) المتأرجحة بين التصورات الأنطولوجية (الكينونة) الاختيارية والجبرية، فإذا تعلق الأمر فيما كانت طبيعة أفعاله مخيرا في إتيانها؛ فقد كان تحت حكمة الشجرة في تسليمها طفلته لغرض الحماية، وإن كان مجبرا نقول أنه كان تحت حُكمها، ومن أجل ذلك قضت حُكمها بأن تركت النمر الوثاب يلتهم الطفلة.

وهذا واضح في ما ترمز إليه الشجرة إلى قضية وجود الإنسان وطبيعته الذاتية التي جعلته يؤمن بنفسه بعدما استطاع أن ينتقم لابنته بقتل النمر الوثاب وسلخ جلده الذي منع زوجته فاطيما من تقديمه قربانا للشجرة، لتتحول الشجرة المقدسة مرة أخرى إلى رمز التحرر في إحالة الوصلة التشعبية (لا لن نسجد للشجرة مرة أخرى).

لقد أكسبته رغبة الانتقام قوة وشجاعة جسمية عضلية لاسيما وأنه أيقن في داخل نفسه أن لا يأبى الخضوع مهما بلغت درجة خوفه مقدارها، ما جعله مدفوعا برغبة أخرى في الانتقام لأبيه ضد التنين لوتان ذا الرؤوس السبعة (عدت أنا وفاطيما إلى الكهف، وأنا أحمل جثة النمر اللعين المسلوخ، طرحتها أمام الكهف، كانت مشاعر شتى تعتمل في داخلي، مشاعر فرح غامض هياب وقوة كبرى تسري في جسدي وأنا أشد بيدي على رمحي... فجأة قلت لفاطيما: سأنتقم لأبي. لم تفهم للوهلة الأولى ثم صرخت: ماذا؟ قلت بعزم: سأقتل التنين لوتان ذا الرؤوس السبعة الذي اغتال أبي) حيث يتحدد موضوع بحثه عن كينونته بالرغبة في

ضرورة الانتصار، "لكن بمجرد ما يصبح منتصرا، لن يبلغ موضوع بحثه؛ ولينجز مهمته يجب أن يكون منهزما، غير أنه، إذا كان منهزما، يتوقف عن أن يصبح بطلا"[1]. وبالتالي، تتطور إنجازاته بالتدرج على مستوى العقد بتطور الهدف الذي رسمه البطل لنفسه.

6-2- أسطورة التنين لوتان: بطل أم إله:

لقد تحقق وجود البطل من خلال الكائن الجديد الذي أصبح يمثله، فمعرفتنا به تظهرُ من خلال سلوكاته والوقائع التي تمر معه باعتبارها علامات كاشفة عن طبيعته، لأن معرفته بموجوداته السابقة الخاصة به؛ أي بسلسلة الحوادث الشخصية التي مرت معه التهام طفلته واغتيال أبيه، أخضعته لِأن يصبح سيد قدره.

من زاوية الإدراك البصري المباشر، يقدم التنين ذا الرؤوس السبعة واقعة أيقونية خيالية Fiction، يمكن القول أنه كائن رافق الإنسان في رحلته الطويلة على الأرض، وارتبط بالموقع الذي يحتله داخل العوالم الميثولوجية المتنوعة. ووفق هذه المسلمة، فهو كيان بالغ الدلالة في النصوص الدينية والأسطورية والأدبية (وظهرتْ آيةٌ أُخرَى فِي السَّمَاءِ: هُو ذَا تنينٌ عَظيمٌ أحْمرُ لهُ سبعةُ رؤوسٍ وَعَشرَةُ قُرونٍ، وعلى رؤوسِهِ سَبْعةُ تِيجَانِ)[2]. لقد أُعتبر التنين ذا الرؤوس السبعة من حيث قدرته على نفث الدخان من منخاريه، والنار من فمه ذلك الوحش الذي يجسد صورة الشيطان في معركة النهاية والحاسمة بين الخير والشر في العالم العلوي. أمَّا "لوتان" فهو "أحد الأسماء التي أُطلقت على الوحش الأزلي الذي قهره الرب عند خلق

[1] -غريماس، أ. ج: سيميائيات السرد، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط01، 2018م، ص181.

[2] -كتاب الإنجيل المقدس: العهد الجديد، سفر رؤيا يوحنا، (12، 3).

العالم. والمعنى الحرفي للاسم –في أحد الآراء هو الملتوية."[1] وقد اعتمد السارد اللفظ الكنعاني لوتان Lotan بدل اللفظ العبري لوياتان، واللفظين متساويين.

نعتبرُ أن المرسل (والد البطل) وهو العنصر الغائب يمثِّلُ المحفز المتجسد في فعل البطل إلى جانب الإحساس بالواجب والإرادة على القدرة للقضاء على التنين والتي ستتجسد فيما بعد في سلوك أسطوري عندما تتكشف حكاية البطل الذي لا يخاف في معركته مع التنين لوتان الذي يتمكن من اقتطاع قدميه ولسانه ورؤوسه، وقد تمظهر داخل المحكي الأسطوري حضور مجازي لأفعال وحالات البطل شيَّد نظامه المقدّس، وقدّم صورة لمن يُعدُّ في الوقت ذاته إلهيا وبشريا.

إن توظيف التنين في هذا السياق، جاء للدلالة الرمزية لتحرر الإنسان من عبوديته الإلهية التي تشيدُ بالقيمة الشخصية للإنسان الحي والعناية بكيان الفرد الموجود على وجه الأرض **(شعرتُ بقوة هائلة منحني إياها الرعب والألم ورأسا لوتان المقطوعتان..) (حينما رأيت التنين العظيم ابن الآلهة مثبتا على الأرض مقطوع القدمين واللسان والرؤوس، شعرتُ بقوة هائلة في أعماقي... شعرت بأني إله ذاتي)**. لقد أسهم توظيف التنين في تقديم صورة أسطورية رمزية كشفت عن الدال الأصلي المتمثل في الذات المتخفية والتي تظهر مع شعورها بالقوة، عندها، تتشكل ذات البطل في صورة رمزية أيضا للنموذج البطولي القديم كما في الملاحم، فتستطيع خلق أسطورة نفسها بأفعالها المشابهة لأفعال أبطال الأساطير، من حيث القوة والصبر والتضحية..؛ إن في قصة هذا البطل محاكاة لمعجزة النجاة الخارقة، وقد

[1] -كارم، محمود عزيز: أساطير التوراة الكبرى وتراث الشرق الأدنى القديم، مكتبة النافذة للنشر، الجيزة –مصر، ط01، 2006م، ص103.

صِيغت لبعد إنساني تُعبّرُ عن وجع وجودي ميتافيزيقي؛ فيظهر في استيحاء الأسطورة مدلولات الحياة والموت، والنصر والهزيمة.

تُوصل مغامرة البطل مع التنين إلى فهم الانتقام، وقسوة الفؤاد التي تنشأ عن طول تفكير الإنسان بما حاق به من أذى، فقد بلغ التحريض في نفس البطل برغبة الانتقام مبلغ العاطفة الجائحة التي غذَّتها حادثة الشجرة، ومغامرته هي دراسة للعواطف القائمة بحيث عاودَتْ الأسطورتان؛ الجشرة والتنين، تمثيل ذات البطل من خلال تجاربه الميتافيزيقية التي تكشف عن خصيصته الألوهية ضمن الفضاء الأسطوري للتنانين لمَّا يبلُغُ بالبطل مقاتل التنين لوتان مواجهته الحتمية للربة زيايزو (والدة التنين لوتان) التي تقضي به إلى حد الموت **(أحسست بأني أتلاشى وأموت)**، وإن الموت شكل من أشكال الوجود يتخذ تحولا دلاليا بالانتقال إلى فصل "كموش في الزمن العماء" من خلال النص المترابط عالم من عماء؛ يحمل دلالة سماوية توافق دلالة الأرض على الحياة؛ والنفس الإنسانية إذا أدركها الموت تفرقت ذرّاتها **(أمسكني الرب بدارو العظيم برغي ويزبد، رفع يده الضخمة ثم هوى بها بصفعة هائلة على وجه زوجته الثكلى الربة زيايزو فأفلتتني، أمسكني الرب بدارو بكفه الضخمة ثم رماني نحو السماء، فإذا بي أتناثر ذرات وذرات في عالم من عماء تحتي ماء وفوقي هباء وأنا ذرات تتناثر بين الماء والهباء.)** فلا ينقص عدد ذراتها ولن ينقص, ولا يزد ولن يزيد من الأزل إلى الأبد، فهي من هذه الناحية باقية خالدة، أمّا التغيّرُ والتحول ففي انضمام الأجزاء إلى بعضها وانفصالها.[1] ومن هنا يتضح أن التنين لوتان مثَّل محورا دلاليا في بلوغ ذات البطل منزلة إلهية تبدَّى في التجسيد القوي والصلب والتحدي للخوف.

[1] –محمود، زكي نجيب وأمين، أحمد: قصة الفلسفة اليونانية، دار هنداوي، المملكة المتحدة، 2018م, ص54.

الخلاصة:

لقد وظف سناجلة الصورة في نص "ظلال العاشق" متطابقة مع اللفظ، فلم تخرج الصورة عن الهدف المرسوم لها، وإنما شرح اللفظُ ما مثلته الصورة في تعبيرها عن الكلية المكثفة والمعقول رغم إيهامها بملامسة التاريخ، فكانت بذلك تشخيصا بصريا لما تقوله اللغة التي استطاعت الكشف عن المعنى. إن توظيفه للصورة لم يستطع أن يبدي به مضمون المعنى الباطن الموازي للغة؛ فقد تكون قابلة للتشخيص بصورة فورية ودون أي جهد، بحيث لا يستصعب على المتلقي فهم وتشخيص ما يرى أمامه لعدم إضافتها لتصوراته حول دلالة الموضوع المرتبط بالنص شيئا، فتمتلك في هذه الحالة وظيفة التعيين الصريح في عملية بث الرسالة. إذن لا تتجاوز الصورة في نص ظلال العاشق في أحيان كثيرة الإجابة عن السؤال: ماذا تقول الصورة؟؛ بمعنى يتم فقط الوقوف عند طبيعتها ومكوناتها دون المرور إلى البعد التضميني الذي يعتمد فعل التأويل في البحث عن السؤال: كيف تقول الصورة؟ من خلال استباط السياقات والخلفيات المتخفية والمفترضة للمعطى بشكل مباشر مثلما جاء مع استخدام الوسائط المتعددة (الفيلم، الأغنية)، وهنا اتضح معنى الصورة –الدلالة الفيلمية باعتبارها متوالية من الصور– ففتحَت للقارئ ثراء الاحتمالات وفيض المعنى.

لقد تعمقت الكتابة الرقمية عند سناجلة في هذا النص بالاشتغال على الفني الوظيفي للأسطورة التي تحضر بقوة دلالية في نظام نص "ظلال العاشق" فتضع القارئ أمام سفر تاريخي فلسفي وجودي عبر الحركية اللغوية التي تمتزجُ فيها المرجعية بالإيحاء بفعل تشكل الأسطورة وتقنيات أخرى (التهميش، التناص). وهكذا تظهر الكتابة الرقمية في نص" ظلال

العاشق التاريخ السري لكموش" على شاكلة لعبة يمارسها مع القارئ باللعب من أجل كسب رهان القراءة.

خاتمـــــــة

يأتي موضوع النص التفاعلي ضمن سياق الثقافة الرقمية، والبعد التقني والتكنولوجي، ومادام الانخراط فيه مطلبا حضاريا؛ فإن لزوم تجديد أدوات البحث وآلياته صار أمرا ضروريا للتماشي مع النقلة النوعية المهمة في الإبداع الأدبي، برفع التحدي المعرفي والثقافي كي نكون في قلب التحولات التي يشهدها العالم.

وبهذا، نختمُ هذا البحث بمحصلة من النتائج نلخصُها في النقاط الآتية:

- التأثير الكبير والواضح للتكنولوجيا في النص الأدبي بكل أنواعه، وإفرازها لأشكال جديدة تختلف في البناء والشكل والقراءة عن النصوص الأدبية القديمة.

- أن النص الأدبي التفاعلي هو لونٌ إبداعي لا يغادر الحاسوب كتابة وقراءة، فمؤلف هذه النصوص يتركُ الصلاحية الإبداعية للآلة والقارئ معاً.

- استحالة نقل النص الأدبي التفاعلي بمجمل خصائصه (الصوت، الحركة، اللون، الصورة) من جهازه المعلوماتي (الوسيط) إلى الورق، ومعنى ذلك أنه يفقدُ شرط تفاعليته Son Interactivité.

- منح النص التفاعلي سلطة أكبر تجاوزت مرحلة حرية التأويل، إلى الإمكانية المشروطة في المشاركة في إنتاج النص وإعادة بنائه.

- تضعُ عناصر الصورة في بعض الأحيان حدا للخيال والتصور عن طريق نموذج جاهز من اختيار المبدع، و يقوم بفرضه على المتلقي المشاهد.

- إن العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة علاقة تباعد بين المضمون والتعبير، أما في الصورة فإن المسافة بين الدال والمدلول تكاد تكون ضيقة جدا؛ فالدال صورة، والمدلول هو ما ترمز إليه الصورة نفسها.

- أن استخدام التقنية ودقتها واحكامها وكثافة حضورها التكنولوجي، والتوسع في استخدام المؤثرات الصوتية والبصرية قد تضمنُ شدَّ انتباه القارئ واهتمامه، لكن قد تسيء من جهة أخرى للحضور الفكري، فتجعله دون مستوى من المتعة؛ فيصبح عملا مبهرا تقنيا، لكنه ضحل فكريا.

- أنّ اللغة في النص التفاعلي لا ترتكز في إنتاج المعنى على العلاقة بالنص وحده؛ بل في تعالقها مع الصورة، وبهذا المعنى تُدمرُ الصورة الرقمية العلاقة بين الواقع والخيال.

- رغم أن الكلمة (اللغة) تتيحُ القدرة على الاختزال بفتحها القدرة على التخييل عند المتلقي، إلاَّ أن الصورة هي الأصل في الكتابة الرقمية، وإن كانت تحدُّ من تلك القدرة على التخييل، وتُلغي وظيفة التمثيل والتصوير بما تستعمله من مؤثرات بصرية وصوتية.

- تغييبُ الصورة لمفهوم الأدبية والشعرية في بعض النصوص؛ فانتقل النص الأدبي من فن تعبيري يعتمدُ على اللغة أولا وحصرا في تحديد هويّته، إلى فن صناعة اللغة حيث لا تُشكلُ اللغة سوى مكونا للنص الأدبي التفاعلي ضمن مكونات أخرى غير لغوية.

- يؤدي غياب البرمجة المعلوماتية إلى حرمان القارئ من التفاعل مع نصه الرقمي، فيُوضعُ في موقع المتلقي السلبي الذي يكتفي بمشاهدة ما يُعرض أمامه دون أي إمكانية للتدخل والمشاركة في إنتاج النص.

- ليست كل المؤثرات البصرية والصوتية المرافقة للنص الأدبي التفاعلي شكلا من أشكال التوليف والتنويع التي تمنحُ القارئ حالة شعرية خيالية خاصة بوصفها تجسيدا لفكرة مأخوذة من عالم الحواس، بل قد تكونُ تلك المؤثرات مجرد إيضاحات لغوية في النص.

- التَّخييل السردي الذي ينكتب ورقيا يعتمد اللغة في تصوير وتمثيل الصور، بينما يختلف التخييل السردي الرقمي ويتميز بارتكازه على الوسائط المتعددة والتقنيات الآلية في بناء الحكي وتجسيده وتشخيصه، فهو يعتمد البعد المرئي من أجل تحقيق التخييل.

- أنَّ البعد التفاعلي مظهر نصي في أي نص كيفما كان جنسه؛ يدخلُ في عملية إنتاج النص وتلقيه، ويتحقق في النص التفاعلي في توظيف علامات متعددة (العنصر اللغوي، والعلامات غير اللغوية) تتداخل في ما بينها لإعطاء النص أبعادا جديدة لا يمكن تحققها في النص التقليدي المكتوب.

- تحوُّلُ النص الأدبي مع حامله الرقمي إلى كائن سيميائي، مستثمر للإمكانيات التي تتيحها المعلوميات والبرمجيات المختلفة من وسائط متعددة (صوت- صورة- حركة)، ما جعل الخطوات الإجرائية المعتادة في مقاربة النص وتحليله قاصرة على هذا الأمر مع النص التفاعلي.

- إمكانية احتياج النص إلى الصورة لأداء المعنى الذي يريده، في حين، يمكن للصورة أن تهدد النص وتزيحه وتبقى الوحيدة في محور التواصل بين المرسل والمتلقي.

- التعامل مع الصورة ليس كما التعامل مع اللغة، فالصورة متكاملة وهي عبارة عن دليل مركب تقدم نفسها باعتبارها كلية مركبة، لأنها وإن كانت بسيطة تقدم هذه الكتلة المتراصة بحيث يصعب علينا أن نفصلها إلى أجزاء.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم (برواية ورش)

1-المصادر:

1-عثمان عمرو بن بحر، الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الجزء03، شركة مكتبة ومطبعة مصدفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، الطبعة02، 1965م.

2-كتاب الإنجيل المقدس: العهد الجديد، سفر رؤيا يوحنا، (12، 3).

3-المفضل بن محمد الضبي، أبي العباس: ديوان المفضليات، شرح: أبي محمد القاسم بن محمد الأنباري، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1920م، نشر كلية أكسفورد.

2-المراجع:

2-1-المراجع العربية:

4-أحمد ملحم، إبراهيم: الرقمية وتحولات الكتابة، النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، الطبعة1، 2015م.

5-الأحمر، فيصل: معجم السيميائيات، العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة01، 2010م.

6-أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت -لبنان- الطبعة1، 2002م.

7-أمين، أحمد: النقد الأدبي، ج1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة3، 1963م.

8-برادة، محمد: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء -المغرب، الطبعة01، 1996م.

9-بركة، بسام: علم الأصوات العام -أصوات اللغة العربية-، مركز الإنماء القومي، بيروت -لبنان.

10-البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، د.ط،2000م.

11-البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، مصر، الطبعة02، 1981م.

12-بلعابد، عبد الحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت -لبنان، الطبعة01، 2008م.

13-بن مالك، رشيد: السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر، عمان -الأردن، الطبعة01، 2006م.

14-بن هادية، علي وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، معجم مدرسي ألفبائي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر. تونس، الطبعة01، 1979م.

15-بنكراد، سعيد: بين اللفظ والصورة، تعددية الحقائق وفرجة الممكن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -المغرب، الطبعة01، 2017م.

16-بنكراد، سعيد: سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، دار الأمان، الرباط، الطبعة01، 2016م.

17-بنكراد، سعيد: وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، الطبعة01، 2013م.

18-بورايو، عبد الحميد: منطق السرد –دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1994م.

19-الجابري، محمد عابد: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان بيروت، 1991م.

20-جودة نصر، عاطف: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984م.

21-الحاوي، إيليا: الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت –لبنان– الطبعة2، 1983م.

22-الحتي، حنَّا نصر: قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، الطبعة03، 2003م.

23-حسن محمد، عبد الناصر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999م.

24-حمداوي، جميل: المقاربة الميديولوجية، نحو مشروع نقدي عربي جديد في دراسة الأدب الرقمي، المغرب، الطبعة01، 2017م.

25-خمار، لبيبة: شعرية النص التفاعلي آليات السرد وسحر القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة –مصر، الطبعة1، 2014م.

26-درويش، أحمد: النص والتلقي، حوار مع نقد الحداثة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط02، 2017م.

27-زرفاوي، عمر: الكتابة الزرقاء، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة -الإمارات العربية المتحدة، د.ط، 2013م.

28-زعموم، خالد وبومعيزة، سعيد: التفاعلية في الإذاعة وأشكالها ووسائلها، سلسة بحوث ودراسات إذاعية، تونس، 2006م.

29-زيد بن محمد بن غانم الجهني: الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، الجزء 01، مكتبة الملك فهد الوطنية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة -المملكة العربية السعودية، الطبعة01، 1425هـ.

30-سحلول، حسن مصطفى: نظريات القراءة والتأويل وقضاياه، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

31-سناجلة، محمد: رواية الواقعية الرقمية، صفحة كتب، عمان.

32-الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبي، نهضة مصر، القاهرة، الطبعة08، 1973م.

33-شرتح، عاصم عبد السلام: تقنيات جمالية في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الخليج، عمان -الأردن، الطبعة01، 2018م.

34-شكيب، مصطفى: علم النفس الألوان، التأثيرات النفسية للألوان، دار النشر الإلكتروني.

35-طه، فرج عبد القادر وآخرون: معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت -لبنان، الطبعة1.

36-عبد الحميد، شاكر: عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2005م.

37-عبد القادر فهيم شيباني: سيميائيات المحكي المترابط -سرديات الهندسة الترابطية: نحو نظرية للرواية الرقمية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد -الأردن، الطبعة01، 2014م.

38-عبد النور، إدريس: الثقافة الرقمية (من تجليات الفجوة الرقمية إلى الادبية الالكترونية)، دفاتر الاختلاف، المغرب، الطبعة01، 2011م

39-غنيمي هلال، محمد: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1997م.

40-الفرابي، أبو ناصر: الألفاظ المستعملة في المنطق، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، د.ط، 1988م.

41-فؤاد، زكريا : جمهورية أفلاطون، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة -مصر، د.ط، 1985م.

42- قاسم، سيزا وحامد أبو زيد، نصر: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986م.

43-كارم، محمود عزيز: أساطير التوراة الكبرى وتراث الشرق الأدنى القديم، مكتبة النافذة للنشر، الجيزة -مصر، الطبعة01، 2006م.

44-كدو، فاطمة: أدب. com، مقاربة للدرس الأدبي الرقمي بالجامعة، منشورات دار الأمان، الرباط –المغرب، د.ط.

45-كرام، زهور: الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، منشورات دار الأمان، الرباط المغرب، الطبعة2.

46-كيوان، عبد المعطي كيوان: أدب الجسد بين الفن والإسفاف، دراسة في السرد النسائي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، الطبعة01، 2003م.

47-الماكري، محمد: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت –لبنان، الطبعة01، 1991م.

48-مبارك، حنون: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء –المغرب، الطبعة01، 1987م.

49-مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، الطبعة04، 2004م.

50-محمد العضيبي، عبد الله : النص الشعري القديم وأسئلة القراءة، معالم نقدية، منشورات ضفاف، بيروت، الرياض، الطبعة01، 2014م.

51-محمود، زكي نجيب وأمين، أحمد: قصة الفلسفة اليونانية، دار هنداوي، المملكة المتحدة، 2018م.

52-مختار عمر، أحمد: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة –مصر، الطبعة03، 2009م.

53-معن، عباس مشتاق: ما لا يؤديه الحرف (نحو مشروع تفاعلي عربي للأدب)، دار الفراهيدي للدراسات والنشر، بغداد -العراق، الطبعة1، 2010م.

54-مهدي، صلاح الجويدي،: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، الطبعة01، 2012م.

55-ميجان، الرويلي والبازغي، سعد: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -المغرب، الطبعة03.

56-نذير، عادل: عصر الوسيط، أبجدية الأيقونة دراسة في الادب التفاعلي – الرقمي، كتاب ناشرون، بيروت- لبنان، ط01، 2010م.

57-وغليسي، يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الطبعة01، 2008م.

58-وغليسي، يوسف: إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت -لبنان، الطبعة1، 2008م.

59-يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب -الدار البيضاء، 2004م.

60-يوسف، أحمد: السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي، الجزائر، بيروت، المغرب، الطبعة01، 2005م.

2-2-المراجع المترجمة:

61-أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية للنشر.

62-أمون، جاك: الصورة، ترجمة: ريتا الخوري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، الطبعة01، 2003م.

63-إيكو، أمبرتو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، لبنان- بيروت، الطبعة01، 2005م.

64-إيكو، أمبرتو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، مراجعة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، الطبعة02، 2010م.

65-باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، الطبعة01، 1987م.

66-بارت، رولان: هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، الطبعة01، 1999م.

67-بارث، رولان: أسطوريات، أساطير الحياة اليومية، ترجمة: قاسم المقداد، دار نينوي للنشر والتوزيع، دمشق –سوريا، 2012م.

68-بوتز، فيليب وآخرون: الأدب الرقمي، ترجمة: د محمد أسليم، تقديم: د زهر كرام، الدار المغربية العربية، الرباط –المغرب، الطبعة01، 2016م.

69-بودري، ريجيس: حياة الصورة وموتها، ترجمة: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 2002م.

70- تزفيتان، تودروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء –المغرب، 2015م.

71-تزفيتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، تقديم: محمد برادة، دار الكلام، الرباط –المغرب، ط01، 1993م.

72-تزفيتان، تودوروف: مفهوم الأدب، ترجمة: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، 2002م.

73-تشاندلر، دانيال: أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت –لبنان، الطبعة01، 2008م.

74-جيرالد إيدس بنتلي وفرد بميليت: فن المسرحية، ترجمة: مدني حطابو دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت –لبنان، 1986م.

75-دريدا، جاك: في علم الكتابة، ترجمة: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة02، 2002م.

76- دي جانيتي، لوي: فهم السينما، السينما والأدب، ترجمة: جعفر علي، منشورات عيون، 1993م.

77-ساندرس بيرس، تشارلز: تصنيف العلامات، ترجمة: فريال جبوري غزول، من كتاب سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا، الجزء01.

78- سي هول، روبرت: نظرية الاستقبال، ترجمة وتحقيق: رعد عبد الجواد، دار الحور للنشر والتوزيع، الطبعة02، 2004م.

79–طاليس، أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحقيق: إبراهيم حمادة، المكتبة الإنجلو مصرية، القاهرة– مصر، د.ط، د.س.

100–غريماس، أ. ج: سيميائيات السرد، ترجمة: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، الطبعة01، 2018م

101–غوتيي، غي: الصورة، المكونات والتأويل، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت لبنان، الطبعة01، 2012م.

102–غودرا، إلزا: أنا أُوسيلفي إذن أنا موجود، تحولات الأنا في العصر الافتراضي، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، الطبعة01، 2019م.

103–كورتيس، جوزيف: سيميائية اللغة، ترجمة: جمال حضري، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع.

104– كينت بينيت كلر، تودوروف وآخرون: القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، مراجعة: أ.د سيد البحرواي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة01، 1997م.

105–مانفريد، يان: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق –سوريا، الطبعة01، 2001م.

106–مجموعة مو: بحث في العلامة المرئية، من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة01، 2012م.

107-هامون، فيليب: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية –سوريا، الطبعة01، 2013م.

108-ويليك، رينيه وأوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض –المملكة العربية السعودية، 1992م.

109- ياوس، روبيرت هانس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة: د. رشيد بنحدو، دار الكلمة، تونس، دار الأمان – الرباط، الطبعة1، 2016م.

2-3-المراجع الأجنبية:

110-Arinbjarnar Maria and Heather Barber and Daniel Kudenko. A critical Review of intractive drama systems.

111-Barthes، Roland: Image، Music، Text، Essays selected and translated from the French by: Stephen Heath ، London، Fontana، 1977

112-Barthes، Roland: S/Z، Paris، Seuil، 1973

113-Baudrillard، Jean: Selected Writings، Edited with an Introduction، by Mark Poster، Cambridge Polity، 1988

114-Brigitte Chapelein et autres: Ecritures en ligne: Pratiques et Commautès، Université de Rennes، 2007

115-Gerard Genette: Palimpeste، la littérature au second degré، Paris: Seuil، 1987

116-Landow، George، HYPERTEXT، The converge of contemporary critical theory and technology، the Jhons Hopkins University، London، 1992

117-Saussure- Ferdinand: COURSE IN GENERAL LINGUISTIQUE، translated by: WADE BASKIN، the philosophical library، NEW YORK، 1959

118-Szilas Nicolas. the future of intractive drama. Macquarie university. Departement of computing.

3-المجلات والدوريات:

119-البحراني، فاطمة : القصيدة التفاعلية وفروقاتها عن الرقمية والالكترونية، مراجعات في تثبيت المنجز العربي، مجلة الآطام، النص التفاعلي، نادي المدينة المنورة الأدبي، العدد34، أبريل 20019م.

120-بنكراد، سعيد: السيميائيات وموضوعها، مجلة بحوث سيميائية، العدد 3 و4، جوان – ديسمبر، جامعة أبو بكر بلقايد –تلمسان، 2007م.

121-سليمان، إبراهيم محمد: مدخل إلى مفهوم سيميائية الصورة، المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، العدد السادس عشر، المجلد الثاني، 2014م.

122-الفريجات، عادل: الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم، علامات في النقد، العدد38، مج10، 2006م.

123-فوضيل، عدنان: الرواية العربية الرقمية وجدلية الحضور والاغتراب رواية –صقيع– لمحمد سناجلة –أنموذجا–، مجلة دراسات فلسفية، مجلة محكمة نصف سنوية، الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، العدد 05، نوفمبر 2015م.

124-مجلة غيمان، العدد7، اليمن، ربيع2009م.

125-هاشم ، محمد هاشم، مريم جلائي: دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صور العدّودة المصرية، مجلة إضاءات نقدية، إيران، العدد 17، 2015م.

126-الوكيل، سعيد: خرافة اسمها الأدب (مقال)، مجلة أخبار الأدب، العدد639، 2005م.

4-الصحف:

127-البريكي، فاطمة: الدراما التفاعلية (مراجعة وتحديد)، جامعة الإمارات، صحيفة الوطن، 12 مايو2013م.

128-خضير البياتي، ياسر: الأدب الرقمي أدب المستقبل، صحيفة العرب، العدد08، 30 نوفمبر 2016م. https://alarab.co.uk

129-سليمان، حسين: محمد سناجلة والكتابة الرقمية وتغييب مفهوم الأدب، صحيفة القدس العربي، 21 ديسمبر 2006م.

130-كرام، زهور: الأدب الرقمي حقيقة أدبية تميز العصر التكنولوجي، جريدة القدس، العدد 6438، 19 فبراير 2010م

http://www.alwatan.com/graphics/2013/05MAY/PDF/pdf12.5/ash12.pdf

5-المواقع الإلكترونية:

131-البريكي، فاطمة: الرواية التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية، يُنظر الرابط: https://middle-east-online.com/

132-البقاعي، مرح: القصيدة الرقمية، الفن هو تكنولوجيا الروح، نوفمبر 2004م،
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=26282

133-البقاعي، مرح: القصيدة الرقمية، الفن: تكنولوجيا الروح، نوفمبر2004م، يُنظر الرابط:
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=26282

134-حمداوي، جميل: من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي (مقال)، ديوان العرب،
http://www.diwanalarab.com..2011/12/31

135-خضير الزيدي: حوار مع د محمد حسين حبيب، صاحب نظرية المسرح الرقمي، يتحدث عن جماليات التجريب المسرحي، الهيئة العربية للمسرح، ينظر الرابط التالي:
http://atitheatre.ae

136-شبلول، أحمد فضل: صقيع تجربة إبداعية رقمية جديدة لمحمد سناجلة، ينظر الرابط:
https://elaph.com/Web/ElaphArts/2006/10/183831.htm

عمالقة الشعر الجاهلي يلفتون الأنظار في سوق عكاظ، يونيو، 28/ 2018.
https://www.eremnews.com/culture/1391350

137-قوطرش، مي: <<المسرح التفاعلي>>.. الجمهور شريك في الإبداع، صحيفة الإمارات اليوم، أبوظبي، 09 مايو 2012. (انظر الرابط):
https://www.emaratalyoum.com/life/culture/2012-05-09-1.482748

138- موقع القصة الترابطية Ecran Total: http://alain.salvatore.free.fr/

139-كوليزار، أنور: بنات الرياض: مرآة مجتمع في زمن العولمة، مجلة عود الند، العدد61، على الرابط الآتي: https://www.oudnad.net/spip.php?article84&lang=ar

140-محيي الدين، إبراهيم: المسرح الرقمي وحتمية الانطلاق، ديوان العرب، مارس 2004م، على الرابط التالي:
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=17463

141-موقع اتحاد كتاب الإنترنت العرب: http://www.arab-ewriters.com/

142-موقع أعمال القاص محمد أشويكة https://www.chouika.com/

143-يقطين، سعيد: مقدمة للرواية (صقيع) على موقع اتحاد كتاب الانترنت العرب:
http://www.arab-ewriters.com/

144-Ariel; Electronic Literature. "in the garden of recounting" by Robert Kendall. March 14. 2012. http://elit.umwblogs.org/2012/03/14/in-the-garden-of-recounting-robert-kendall/

6-الرسائل الجامعية:

6-1-الرسائل الجامعية العربية:

145-محب عبد الحميد حسن، نارمين: توظيف اللون في شعر ابن الرومي، رسالة دكتوراه، جامعة الزقازيق، كلية الآداب، القاهرة -مصر.

6-2-الرسائل الجامعية الأجنبية:

146-Bouchardon، Serge: Le récit littéraire interactif، narrativité et interactivité، thèse doctorat، Université de technologie du compiegne، 2005.

فهرس الموضوعات

مقدمة.....و-ز

المدخل: سيميائية اللغة والصورة

أولا: اللغة **Le langage**..... ص08

1- العلامة عند دوسوسير **F.D Saussure** ص12

2- العلامة عند شارل س.بيرس **CH S Peirce** ص15

ثانيا: الصورة **L'image**.....ص19

1-مستويات الصورة ومساراتها.....ص19

ثالثا: من سيميائية اللغة إلى سيميائية الصورة.....ص28

الفصل الأول: إشكاليات النص التفاعلي العربي

تقديم.....ص36

أولا: ضرورات تجديد الكتابة، من إشكالية الماهية إلى سؤال الهوية.....ص40

1- النص التفاعلي: إشكالية المصطلح والمفهوم.....ص40

1-1- التفاعلية: بين الوظيفة والقصد.....ص48

1-2- اللاخطية/ غير السطري **Non-linear**.....ص50

1-3- التناص: بين الترابط النصي والنص المترابط.....ص51

2- سؤال الهوية في النص التفاعلي العربي.....ص54

2-1- النص التفاعلي العربي وآفاق المستقبل.....ص57

ثانيا: مقولة التجنيس في النص التفاعلي العربي.....ص63

1- أنماط النص التفاعلي.....ص63

1-1- القصيدة التفاعلية.....ص63

1-2- الرواية التفاعلية.....ص75

1-3- المسرح التفاعلي.....ص81

2- تجنيس النص التفاعلي العربي.....ص92

ثالثا: النص التفاعلي بين الإنتاج, القراءة وجمالية التلقي.....ص110

1- النص الرقمي وإبدال سلطة القراءة, من التلقي إلى فعل الإنتاج.....ص110

2- مورفولوجيا النص التفاعلي ومسارات القراءة.....ص114

رابعا: الخيال والتخييل في النص التفاعلي.....ص123

الفصل الثاني: النظام السيميائي في "شات"، البحث في مستويات النص

تقديم.....ص128

أولا: المقاربة الدلالية لنص "شات".....ص129

1- عناصر التحليل السيمي: بداية التشكيل.....ص130

1-1- سيميائية الغلاف/ العتبة الأولى.....ص131

1-2- سيميائية العنوان/ المتن.....ص132

1-3- سيميائية الألوان.....ص134

2- تقطيع النص السردي "شات".....ص135

2-1- سيميائية عتبة الاستهلال/ الصورة والنص.....ص135

2-1-1- النص الأول: الصورة المتحركة/ الإفتتاحية.....ص135

2-1-2- النص الثاني: اللغة/ فاتحة الرواية.....ص137

3- بناء المعنى والدلالة في نص "شات".....ص141

3-1- التجليات الدلالية في مقولة الملل والصدفة وإنتاج النسق الضدي...ص141

3-2- المسار التوليدي السردي؛ العدم الرملي.....ص146

3-3- سياق التحول السردي وسيرورة إنتاج المعنى.....ص148

3-4- سيميائية الذات السردية.....ص150

3-4-1- السمات الدلالية للذات الافتراضية.....ص152

3-5- تجليات النص المتفرع الشعري وإنتاج الدلالات البصرية.....ص156

3-6- السرد الفيلمي والموقف الإيديولوجي.....ص160

3-7- المشاكلة وتعدد اللغات في نص "شات".....ص164

3-7-1- لغة الدين في نص شات.....ص165

3-7-2- اللغة الصوفية في نص شات.....ص166

3-7-3- اللغة العامية في نص شات.....ص 168

3-7-4- تمثلات لغة الجنس والجسد في نص شات.....ص169

3-7-4-1- التشاكل الدلالي.....ص172

الخلاصة..... ص174

الفصل الثالث: سيميائية اللغة والصورة، والتكنيك الروائي في نصي "صقيع" و"ظلال العاشق (التاريخ السري لكموش"

أولا: مقاربة دلالية لنص "صقيع"

تقديم.....ص176

1- سيميائية الواجهة الافتتاحية..... ص177

2- دلالة العنوان "صقيع".....ص180

3- سيميائية التعالق في نص "صقيع".....ص181

3-1- تعالق العنوان مع الواجهة الافتتاحية.....ص181

3-2- تعالق العنوان "صقيع" مع النص.....ص184

4- المناص في نص "صقيع".....ص187

5- الروابط النصية: من التمثيل التخييلي إلى التمثيل الافتراضي.....ص189

5-1- ظاهرة التوليف بين اللغوي والبصري (الروابط النصية).....ص189

5-2- ظاهرة التوليف بين اللون والفضاء السردي البصري.....ص192

5-2-1- اللون والفضاء المغلق.....ص193

5-2-2- اللون والفضاء المفتوح.....ص195

6- رمزية العنصر العجائبي في "صقيع".....ص199

7- نظام التشاكل السياقي والتأطير الدلالي في "صقيع".....ص202

الخلاصة.....ص204

ثانيا: التدليل العلاماتي في نص "ظلال العاشق (التاريخ السري لكموش)"

تقديم.....ص205

1- مسارات القراءة في "ظلال العاشق (التاريخ السري لكموش)".....ص206

2- الدلالات التأويلية للسرد التاريخي في "ظلال العاشق(التاريخ السري لكموش".....ص211

3- سيميائية العنوان.....ص217

3-1- السنن اللغوي للعنوان.....ص217

3-2- اللون والتشكيل في الفضاء العنواني.....ص218

3-3- دلالة العنوان الزمنية.....ص221

4- الأيقونة الحية، سردية النص الفيلمي/ الفيديو.....ص222

5- الفن والخلفية الرمزية.....ص229

6- تشكل الأسطورة في نص "ظلال العاشق".....ص230

6-1- أسطورة الشجرة: انتصار أم فشل.....ص231

6-2- أسطورة التنين لوتان: بطل أم إله.....ص234

الخلاصة.....ص237

الخاتمة.....ص240

قائمة المصادر والمراجع.....ص245

الفهرس.....ص262

الملخص (اللغة العربية، الإنجليزية، الفرنسية)

الملخص:

تتصلُ قضايا النص التفاعلي العربي بمعطياته اللامادية بتدخُّلِها في فعل الكتابة، ومن شأن هذا المعطى إثارة إشكاليات تتعلق بمشروعية وجوده، ومضامينه وآليات اشتغاله. دون الوقوف عند هذا الحد فإن الأمر يتجاوز إلى طرح إشكالية التجنيس جرّاء اِصطدمها بهذا النص المنفتحِ على التمثُّلاتِ الإيقونية، والحركية، والصوتية؛ وبفعل هذه التمثلات تُكيَّفُ طرائقُ القراءة على نحو يسمح للقارئ بالمشاركة في الكتابة وإعادة الإنتاج في ظل غياب الحدود الفاصلة بينه وبين مبدع النص المُحَرِّضِ لتفعيل كفاءته (النص) الخيالية.

لقد أضحى ظهور النص التفاعلي بمختلف أجناسه، وتمظهراته بديلا تقنيا مفروضا، تتصل مناقشة إشكالاته بفلسفة الكتابة على نحو يستدرجُ إلى الكشف عن عمق التمازج بين الصورة البلاغية (الشعرية) ومعطيات الصورة التقنية في تقاطعاتها المختلفة، من خلال الحديث عن تعالقات اللغة (فعل الكتابة الحرفي) داخل النص مع الصورة (الثابتة، الافتراضية الرقمية)؛ فبعض الصور تُسهم كما النص في دعم تصورات التلقي، وتحفِّزُ في ذاكرة المتلقي صورة مركبة أكثر تأثيرا من الكلمة، كمَا يسهمُ حضور بعض المؤثرات البصرية والصوتية والحركية المصاحبة للنصوص الروائية في تعزيز الدلالة، وفتح أنساق التفكير، وآفاق الوعي عند المتلقي. ووفق هذا المنحى، يجد القارئ نفسه ملزما انطلاقا من تحول شكل الكتابة واللغة، على نحو ما بتغيير العادات القرائية.

إن النص التفاعلي يسعى إلى كسب رهانه المستقبلي بمنافسته العلامة اللغوية على المستوى الإبداعي، من أجل ذلك تُبذل جهود في سبيل تحقيق البناء الجمالي لمختلف الأنظمة السيميائية: اللغوية، البصرية، الصوتية، والحركية في تكوينها نصا ببعديه اللغوي والتقني، يستلزم التفاعل معه إمكانيات مهمة وأدوات منهجية للتحكم فيه، من أجل تقديم تصورات نقدية تتناسب مع الأداء التمثُّلي لذلك النص الرقمي.

وإنَّا في هذا البحث الموسوم بـِ: سيميائية اللغة والصورة في النص التفاعلي العربي – روايات محمد سناجلة أنموذجا، تمَّ الوقوف عند قضية اللغة والصورة في حالة الرواية التفاعلية؛ فاللغة هي التي تفتحُ المتخيل من خلال عملية إدراك بصرية للكلمة أو الجملة المقروءة، والتي غالبا ما تتم صياغتها بطريقة غير محددة ولا مؤطرة، فيخلق الكاتب المبدع حالة بصرية لموضوع عمله قد تقوم مقام اللغة، لتصبح بدورها مادة لاستجابة القارئ عبر إثارة خياله فتخلق ردة فعل يكون فيها المشاهد ذاته، وأمَّا الصورة فهي كيان متعدد المعاني والإيحاءات والإحالات الضمنية منها والمباشرة، فهي تستند في توليد دلالاتها على أنظمة بالغة التنوع (اللون، الشكل والتركيب، الأنظمة الأيقونية).

Abstract

Interactive text issues are relate to its immaterial data by interfering in the act of writing, this would raise problems related to the legitimacy of its existence, its contents and mechanisms.Without standing at this limit, it goes beyond to the problematic of naturalization as a result of the colliding with this text open to the iconic assimilation, dynamic and vocal. Because of this adaptation and assimilation methods for reading ,in a way that allows participation in writing,as well as the production ,in the absence of the boundaries between him and the creator of the provocative text ,to activate his fictional (text) efficacy.

The emergence of the interactive with its different types and appearances, as an imposed technical alternative, related to the discussion of the problematic philosophy of writing, which entices the reader to reveal the depth of mixing between rhetoric image (Poetry) and technical data image in its various data, Through our talk on language relationships (verbatim writing action) Within the text with the image (fixed, Digital Default) Some of the images contribute , the presence of some of the visual and sound effects contributes ,too. Accompanying the novelistic texts, in the promotion of the significance and the opening of the modes of thought, and the prospects for raising awareness when the recipient .According to this approach, the reader finds himself obligated, starting from the shift in the form of writing and language, in a way, by changing reading habits.

The interactive text seeks to gain the future bet,by competing with a linguistic sign, on the creative level and, for this purpose, efforts are being made to achieve the aesthetic construction of various semiotics systems: Language, linguistic, visual and audio ,in the composition of the text of the dimension, linguistic and technical cooperation, in order to interact with it ,this requires important capabilities and methodological tools to control it, in order to present critical scenarios commensurate with the analog performance of that digital text.

In this research tagged with: The semiotics of language and image in the Arabic interactive text - the novels of Muhammad Sanajlah as a model - we examined the issue of language and image,in the case of interactive novel, it is the language that opens the imagination, through the process of visual perception of the word, or sentence read, which is often formulated in a way that is not specific or framed, so the creative writer creates a visual case for the subject of his work, the place of language may in turn become a material for the response of the reader by raising his imagination, creating a reaction in which he himself is the viewer,and the picture is a multi-entity of implicit and direct references ,as it is based on the generation of pronouncing them very diverse systems(color, shape, installation, the iconic systems).

Résumé

Les problèmes de texte interactif sont liés à ses données immatérielles en interférant dans l'acte d'écrire, cela poserait des problèmes liés à la légitimité de son existence, de son contenu et de ses mécanismes. Sans cette limite, cela va au-delà de la problématique de la naturalisation en tant que résultat de la collision avec ce texte ouvert à l'assimilation iconique, dynamique et vocale. En raison de ces méthodes d'adaptation et d'assimilation de la lecture, d'une manière qui permet la participation à l'écriture, ainsi que la production, en l'absence de frontières entre lui et le créateur du texte provocateur, pour activer son efficacité (texte) fictive.

L'émergence de l'interactif avec ses différents types et apparences, comme alternative technique imposée, liée à la discussion de la philosophie problématique de l'écriture, qui incite le lecteur à révéler la profondeur du mélange entre l'image rhétorique (Poésie) et l'image des données techniques dans ses diverses données, à travers notre exposé sur les relations linguistiques (action d'écriture mot pour mot) Dans le texte avec l'image (fixe, Digital Default) Certaines images contribuent, la présence de certains effets visuels et sonores contribue également. Accompagner les textes romanesques, dans la promotion de la signification et de l'ouverture des modes de pensée, et les perspectives de sensibilisation auprès du destinataire. Selon cette approche, le lecteur se trouve obligé, à partir du changement de forme de l'écriture et la langue, en quelque sorte, en changeant les habitudes de lecture.

Le texte interactif cherche à gagner le pari futur, en concurrençant un signe linguistique, au niveau créatif et, à cet effet, des efforts sont faits pour réaliser la construction esthétique de différents systèmes sémiotiques: Langage, linguistique, visuel et audio, en la composition du texte de la dimension, la coopération linguistique et technique, afin d'interagir avec elle, cela nécessite des capacités importantes et des outils méthodologiques pour le contrôler, afin de présenter des

scénarios critiques proportionnés aux performances analogiques de ce texte numérique.

Dans cette recherche marquée avec: La sémiotique du langage et de l'image dans le texte interactif arabe - les romans de Muhammad Sanajlah comme modèle - nous avons examiné la question du langage et de l'image, dans le cas du roman interactif, c'est le langage qui ouvre le l'imagination, à travers le processus de perception visuelle du mot, ou de la phrase lue, qui est souvent formulée d'une manière qui n'est pas spécifique ou encadrée, de sorte que l'écrivain créatif crée un étui visuel pour le sujet de son travail, la place du langage peut à son tour devenir un matériau pour la réponse du lecteur en augmentant son imagination, en créant une réaction dans laquelle il est lui-même le spectateur, et l'image est une multi-entité de références implicites et directes, car elle est basée sur la génération de en les prononçant des systèmes très divers (couleur, forme, installation, les systèmes iconiques)

بحمد الله
Scorpion - Dev-PoinT