الجمهوريـة الجزائريـة الدّيمقراطيـة الشّعبيـة
وزارة التّعليـم العالـي والبحـث العلمي
جامعة جيلالي ليابس -سيدي بلعباس-
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

سيمياء الأدب الرّقمي
(المحكي المترابط نموذجا)

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه،نظام كلاسيكي في اللغة والأدب العربي

إعداد الطّالبة:'
* سومية صرصار

إشراف الدّكتورة:
* سعاد بن سنوسي

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د قادة عقـــــاق	أستـــاذ التّعليم العالي	جامعة جيلالي ليابس - سيدي بلعباس-	رئيسا
د. سعاد بن سنوسي	أستـــاذةمحاضرة (أ)	جامعة جيلالي ليابس - سيدي بلعباس-	مشرفا ومقرّرا
أ.دهشـــــام تيرس	أستـــاذ التّعليم العالي	جامعة جيلالي ليابس - سيدي بلعباس-	عضوا مناقشا
أ.د بلعباس حميـدي	أستـــاذ التّعليم العالي	جامعة الدّكتور مولاي الطّاهر-سعيدة-	عضوامناقشا
د .مسكـــين دايري	أستـــــاذ محاضر (أ)	جامعة الدّكتور مولاي الطّاهر-سعيدة-	عضوا مناقشا
د. فاطمـة موشعـال	أستـــاذة محاضرة (أ)	جامعة مصطفى اسطنبولي - معسكـر-	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية: 2020/2019

سورة يوسف الآية 76.

الإهداء

إلـــــــى

إكليـــــل

المعرفة

العطاء

الحب

الحنان

أبـــــي

أمّـــــي

زوجـــــي

ابنتـــــي

الشّكر والعرفان

أشكر الله مولاي وخالقي الذي منّ عليّ بإتمام هذا العمل .

انطلاقاً من قوله تعالى (وَمَنْ يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ) ، ومن قول الرّسول <لا يَشْكُرُ اللَّهَ مَنْ لَا يَشْكُرُ النَّاسَ> ، وإيماناً بفضل الاعتراف بالجميل وتقديم الشّكر والامتنان لأصحاب المعروف فإنّي أتقدّم بالشكر الجزيل والثّناء العظيم ، إلى كل من ساعدني في إنجاح عملي

أخصّ بالذّكر :

الأستاذة الدّكتورة "سعاد بن سنوسي" لمرافقتها لي في هذا العمل

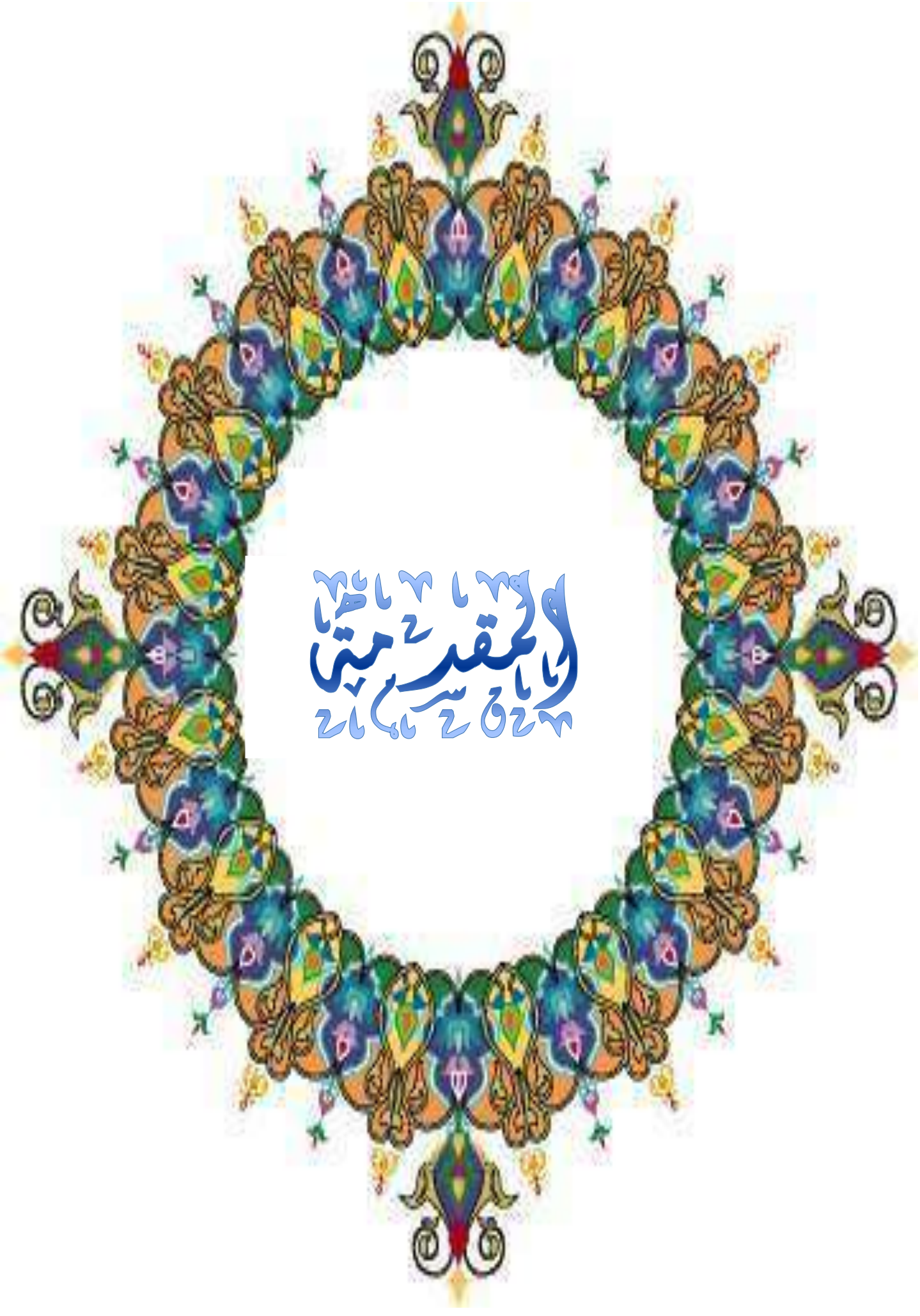
وما أبدته من حث ومساعدة تحفيز .

أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشّموا عناء القراءة والتّوجيه .

عائلتي التي غيرت مجرى حياتي وأشعرتني أنّي لست وحيدة ،

أمّي أبي إخوتي ، أنتم بداية المعرفة ونهايته

سلطان


المقدمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على سيّدنا محمّد صادق الوعد الأمين، اللهم أخرجنا من ظلمات الجهل والوهم إلى أنوار المعرفة والعلم.

- أما بعد:

تعدّ التّكنولوجيا أعظم ما توصّل إليه العقل البشري في القرن20، والشّاشة الزّرقاء أحد أهمّ منجزاتها، حيث خطفت الألباب والأبصار، وقلبت الموازين ما أسفر عن حرب معلوماتية الدّخول فيها لا يكون دون سلاح المعرفة وإلّا الخروج منها يكاد يكون أشبه بالموت فيها، وقد مسّت هذه الثّورة نواح عدّة من بينها الفكر والأدب، هذا الأخير الذي يتّصل بثقافات الأمم، كونه يثير في النّفوس الشّعور بالعظمة والتّسامي لما يحمله من جمال الذّوق ورهيف الحسّ، وإكليل الآمال والآلام، فهو الوجه السّافر لهوية الأمّة وانتمائها. ولمّا حمل هذا الزّخم الهائل الأسلحة كان عليه دخول الثّورة التّكنولوجية وحظيه بالفوز فيها.

في خضم هذا التّحوّل الرّهيب نتج "الأدب الرّقمي" الذي أخضع له التّكنولوجيا بتقنياتها المتاحة من خلال الشّاشة الزّرقاء –أقصد بذلك الحاسوب–، وأضحى في صورة مولود جديد يلائم معطيات الحياة بما يضمن كينونته وسيره للأفضل، فها هي الشّاشة الزّرقاء بديلا عن الورق، والصّورة الرّقمية بديلا عن الصّورة الذّهنية المتخيّلة، بل وها هو الأنيميشن والجرافيك والإخراج السينيمائي والبرمجة والصّورة المتحرّكة، والصّوت والموسيقى يخضع للأدب ومعطياته، وقد ترتّب عن ذلك تطوّر في الأجناس الأدبية وفي أطراف العملية الإبداعية.

في رحاب هذا التّطوّر ظهر "المحكي المترابط"، جنس أدبي رقمي جديد اعتمد الخصائص التّكنولوجية من روابط تشعيبية ومؤثّرات الملتيميديا... وهو الجنس الأدبي الذي اعتمد **محمّد سناجلة** في المحكي المترابط "**شات**" و"**الصّقيع**".

وعليه جاءت هاته الأطروحة الموسومة بـــ **"سيميائية الأدب الرّقمي (المحكي المترابط نموذجا)"** لإبراز الخصائص الفنّيّة والجمالية في "**شات والصّقيع**"، وقد يتساءل السّائل لِمَ وقع اختيارنا على نموذجي "**شات**" و"**الصّقيع**" دون غيرهما من النّماذج العربية؟

فنجيب: يعدّ "**شات**" و"**الصّقيع**" أنضج تجربة عربية في المحكي المترابط إلى يومنا هذا –إن صحّ التّعبير– والحكم عليها استنادا إلى خصائص المحكي المترابط التي وضعها **سعيد يقطين**.

تاليا:– انطلاقا من المنجز الذي بين أيدينا أضحى السؤال حول الأدب الرّقمي والمحكي المترابط "**شات والصّقيع**" استفهامات كثيرة نصوغها في إشكالية واحدة تتفرّع عنها أسئلة عدّة:–

هل يستجيب الأدب الرّقمي للمعطى النّقدي السّيميائي؟ وإن استجاب، فهل هذا المنهج كاف بآلياته وأدواته الإجرائية أم يحتاج إلى منهج نقدي قائم بذاته؟

وبالتّالي يمكن صياغة الإشكالية في التساؤلات التّالية:–

1–ما مدى انفتاح الأدب على الرّقمنة؟ وهل استجاب للتّكنولوجيا بمختلف تقنياتها المتاحة أم أخذ منها فقط جانبي العرض والإخراج؟

2–ما ماهية الأدب الرّقمي؟ وما هي أهم خصائص هذا النّوع من الأدب؟ وهل تختلف كثيرا عن خصائص الأدب الرّقمي أم أنّ الفارق الوحيد هو ظهورها من خلال الشّاشة الزّرقاء؟

3–أين تجلّت الخصائص الفنّية والجمالية في المحكي المترابط "شات والصّقيع"؟

في ظلّ هذه الأسئلة، وتوافقا مع المعطيات الموجودة لدينا، وتحقيقا لخصائص البحث العلمي الأكاديمي، كان هدفنا إظهار الجوانب الفنّية والجمالية للنّصّ الأدبي الرّقمي الذي غدا شبحا يطارد المتمسكين بالورق ورائحته، وهو الأمر الذي أسفر عن ندرة الدّراسات الأكاديمية العربية التي تناولت هذا الموضوع دراسة وتمحيصا، وإن وجدت فهي صعبة المنال، كون هذا الحقل يحتاج منهجا خاصّا به متفرّد ومميّز عن غيره من المناهج التي طبقت على الأدب الورقي، حيث نكاد نقول أنّ التّنظير للأدب الرّقمي بمختلف أجناسه نزير جدّا، وإن وجد فهو مجرّد محورة للنّقد الخاصّ بالأدب الورقي، وهو قصور في حقّ هذا النّاشئ الذي هو ظاهرة جديدة متجدّدة تحتاج لآليات إجرائية خاصّة بها، ولا نقول منهج واحد للأدب الرّقمي ككل بل منهج خاصّ لكل جنس أدبي رقمي على حدة، خصوصا وأن الأجناس الأدبية العربية تختلف عن بعض، لذا بداو جليا الحاجة الماسّة للتّنظير المتمحّص والدّقيق لمنح النّتائج المرجوّة، فنقدنا ناقص جدّا مقارنة بما جاء في الفكر الغربي، إضافة إلى ندرة التّرجمة التي هي السّراج المنير للوصول إلى الفهم الحقيقي لجوانب هذا المولود الجديد –أعني بذلك الأدب الرّقمي بمختلف أجناسه–.

لا ينكر أحد محاولة وصف هذه التّجربة بضرب من المجازفة لندرة المادّة العلمية التي تطبع كلّ محاولة في بداياتها وطورها التّجريبي ما صعّب علينا إيجاد آليات إجرائية جديدة، إذ يتعذّر دراسة ظاهرة جديدة بأدوات قديمة، كما أنّ هذا الحقل يستدعي معرفة دقيقة بكل الجوانب التّكنولوجية المتعلّقة بالشّاشة الزّرقاء وما وراءها، الأمر الذي فرض صغر حجم هذا العمل. ولا نقول البحث يدرك حجم التّحدّي الذي يسعى لتخطّيه، بل نقول سعى البحث لوضع إحدى اللبنات الأولى التي ترتكز عليها الأعمال القادمة في هذا المجال.

وتحرّيا للأمانة العلمية والتزاما بالموضوعية وإثراء لعملنا بمادّة علمية مناسبة زاوجنا بين مصادر ومراجع تشابه مضمونها تارة واختلف أخرى، من بينها: **"مدخل للأدب التّفاعلي"** لفاطمة البريكي، و**"من النّصّ إلى النّصّ المترابط"** لسعيد يقطين، **"عتبات"** لجيرار جينيت، وكتاب **"سيميائية الصّورة"** لقدور عبد الله ثان، وكتاب **"سيميائيات المحكي المترابط"** لعبد القادر فهيم الشيباني ومنه استقينا مصطلح (محكي مترابط)، كونه أقرب المصطلحات للمعطى الذي ندرس.

ولطرح عملنا طرحا أكاديميا اعتمدنا المنهج السّيميائي لما يحمله من آليات إجرائية ناسبت هذا النّوع من الأدب، ولو أنّنا كنا نأمل نجد منهجا أكثر تخصّصا بهذا النّوع من الأدب.

لقد كانت هذه المحاولة في باب الاجتهاد –اجتهاد الطّالب– نحاول الابتعاد فيها عن كل نسخ ولصق وسلخ ما استطعنا إليه سبيلا، ولعرض هذه الدّراسة أطروحة تحترم فيها أكاديمية الطّرح، ارتأينا أن نسلك مسلك الفصول فوضعنا بين دفتي البحث تمهيدا وأربعة فصول، فضلا عن مقدّمة وخاتمة متبوعة بقائمة المصادر والمراجع.

حاولنا في التّمهيد أن نمنح نبذة موجزة عن تطوّر الأدب من الورقي إلى الرّقمي، فجاء بعنوان **"قبل الأدب الرّقمي"**.

أمّا الفصل الأوّل، ففرض عنوان "الأدب الرّقمي: تأصيل وتفصيل"، جاء فيه الحديث عن مفهوم الأدب الرّقمي وتعدّد مصطلحاته، كما ذكرنا أهمّ خصائصه، وكيفية نشأته وأهمّ أنساقه، وكذا أجناسه. وهو فصل نظري بحت لابدّ من وجوده في الرّسالة حتّى يتمكّن القارئ من التّمييز بين الأدب الورقي المترجم على صفحات الويب دون أن يمسّه أدنى تغيير يهزّ ورقيته، وبين الأدب الرّقمي (المحكي المترابط على وجه الخصوص) والذي هو مولود جديد له خصائصه ومميزاته التي ينماز بها عن الأول.

في الفصول الأخرى فحاولنا تطبيق الآليات الإجرائية للمنهج السّيميائي على المحكيين "**شات**" و"**الصّقيع**"، فتناولنا في الفصل الثّاني سيميائية الفضاء، وأسميناه بـــ "**شات/الصقيع: سيميائية الفضاء**"، وفيه رصد لأهم فضاءات النموذجين اللذين اخترناهما.

أمّا الفصل الثّالث فعنوناه بـــ"**شات/الصّقيع: سيميائية العتبات**"، وفيه تطرقنا لعتبات المحكي "شات والصّقيع" بالدّراسة والتّحليل مستعينين في ذلك دائما بالمنهج السّيميائي وبما جاء به جيرار جينيت في هذا الحقل.

ثمّ أخيرا وليس آخرا، جاء الفصل الرّابعة بعنوان "**شات/الصقيع: سيميائية الصّورة**"، وهو الفصل الذي يجعل القارئ يلمس الفرق بين الأدب الورقي والأدب الرّقمي، كون الصّورة بأنواعها كان لها الحضور البارز.

والخاتمة ارتأينا أن تكون خلاصة لما توصلت إليه الدّراسة في رحلتنا الاستطلاعية، مع بعض التّوصيات التي تفتح آفاقا جديدة أما الدّارسين لهذا الحقل.

هذا ما قدر عليه اجتهادنا تحت وقع سياط الزّمن، وإن كانت هناك كلمة نسوقها في هذا المجال فلا نجد أفضل من قول العلماء في كتاب الامتاع والمؤانسة: "لَوْ كُنَّا نَطْلُبُ الْعِلْمَ لِنَبْلُغَ غَايَتَهُ كُنَّا قَدْ بَدَأْنَا الْعِلْمَ بِالنَّقِيصَةِ، وَلَكِنَّا نَطْلُبُهُ لِنَنْقُصَ فِي كُلِّ يَوْمٍ مِنَ الْجَهْلِ وَنَزْدَادَ فِي كُلِّ يَوْمٍ مِنَ العِلْمِ"، وكل ما نرجوه أن نكون قد وفقنا ولو بالقدر القليل في عملنا هذا، حتى يكون مرجعا للدّراسات المقبلة في هذا الباب.

كما لا يفوتني في الأخير أن أتوجّه بأسمى عبارات الشّكر والثّناء للأساتذة: المشرفة على تأطيري وتكبّد مشاق السؤال والاستفسار طيلة فترة البحث الدّكتورة سعاد بن سنوسي، والدّكتورة موشعال فاطمة هي الأخرى بتوجيهاتها العلمية وملاحظاتها الدّقيقة،

والدّكتور بلعباس حميدي لتشجيعه لي، وإنّي لأقف موقف العاجزة عن التعبير بجميل العبارات، فمهما حبكت من الكلمات لن توفيكم حقكم، لذا اخترت الدّعاء بديلا، جزاكم الله عنّا خير الجزاء، بل وجزاكم الله ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر.

أخيرا؛ إن أصبت فمن المولى عزّ وجل وإن أخطأت فمن نفسي والشّيطان، نسأل الله التوفيق والسّداد.

سومية صرصار: 23-09-2020

بمعسكـــــر

التمهيد
ما قبل الأدب الرّقمي

إنّ الأدب هو التّعبير الصّادق عن كلّ ما يختلج الإنسان من عواطف وأحاسيس سامية عاكسة لواقعه، وقد تطوّر هذا التّعبير عبر العصور فمرّ بعدّة مراحل نوجزها فيما يلي:

تعدّ الكتابة محاولة نقل الأفكار والصّور والآراء والأحداث والأحاسيس إلى لغة مكتوبة، وهي بهذا المفهوم محاولة لإعادة ترميز الكلام المنطوق على شكل صور ورموز وعلامات.

وقد مرّت الكتابة قبل أن تكون كما هي عليه بعدّة مراحل نوجزها في ما يلي:-

1. **المرحلة الشّفوية:**

اهتدى الإنسان إلى لغة التّواصل مع بني جلدته عن طريق المشافهة التي تستدعي حضور المتكلّم والسّامع في الزّمان والمكان، وهو أكثر أنواع التّواصل تحقيقا للمعنى الخفي ذلك أنّ المتكلّم يستعمل كلّ التّعابير الوجهية والصّوتية في إيصال مشاعره وأحاسيسه للآخر.

ولعلّ هذه الحضورية التي لا نلمسها في الأطوار اللاحقة كان لها الدّور الفعّال في حفظ الأدب حيّا من العصور الأولى إلى يومنا هذا، وخير مثال على ذلك سوق عكاظ الذي كان التلفزيون النّاشر آنذاك، ما جعل الأدب ينتقل عن طريق المشافهة حفظا بين الأزمنة والأمكنة.

2. **المرحلة الخطّيّة:**

وقد ارتبطت هذه المرحلة بالتطور الفكري والحضاري، فبعد أن اهتدى الإنسان إلى لغة التّواصل مع الآخرين في بناء مجتمعات، توصّل للكتابة لحفظ كيانه وصون وجدانه في إنتاجه الفكري وميراثه الثقافي والعلمي خوفا من الاندثار.

ولا يزال يعبّر عن أفكاره ومشاعره وحاجاته عن طريق الصّور والرّموز في مختلف الأطوار البدائية مع الشّعوب والحضارات المتتالية كالسّامريين والمصريين والآشوريين والبابليين، محاولا تأكيد معالم هويته في ترسيخ ثقافته ونقل تاريخه وقيّمه.

ثمّ تعرف الكتابة تطوّرا بفعل العامل الثقافي الديني لدى الفراعنة الذين ابتكروا الخط الهيلوغريفي في مصر، وتواصل رقي الكتابة من النقوش والرسوم على الكهوف والمغارات إلى الكتابة على جريد النخل وعلى العظام والجلود إلى الخزف المطلي بالشمع الأصفر إلى لحاء النبات البردي عند المصريين واليونان.

لكن بقيت الكتابة مستعصية على القارئ والكاتب خصوصا وأنّها كانت بدائية تعتمد على الخصائص الشّفوية دون استعمال الرّموز المترجمة للتّعابير الحيّة التي كانت سائدة في المرحلة الشّفوية، وعلى سبيل الذّكر كانت اللغة العربية دون نقط أو فواصل ما صعّب فهم المعاني، إذ يتوقف استبيان المعنى على نباهة القارئ.

إلى أن اهتدى الصّينيون إلى صناعة الورق لتزدهر معه الكتابة وتنتقل بين الشعوب من الهند إلى الفرس إلى العرب، الأمر الذي زاد من تأليف الكتب وحقّق انتشارها وتداولها بين الأيدي.

ثمّ تعرف الكتابة نقلة نوعية مع الآلة، حيث تنتقل من يد الانسان إلى الطّابعة التي ستسهّل نشر الأدب وتقديمه بصور جديدة، وبذلك تنتعش الجرائد والمجلات والمطابع ويبلغ الفكر والأدب أوجّه وترتقي مصادر المعرفة والثقافة في شتى مجالات الحياة، ولن يقف الأمر هاهنا فحسب بل يستمرّ التّطوّر وتواكبه في ذلك الكتابة حيث ستعرف خلخلة في الموازين في القرن الواحد والعشرين.

3. المرحلة الرّقميّة:

جاءت هذه المرحلة لاحقة للطّباعة، فبعد أن توصّل الإنسان للآلة سهل عليه التوصّل لاختراع الحاسوب الذي بات ضرورة لابدّ من توفّرها في كلّ بيت، ولم يكن هناك فاصل زمني كبير حتّى اهتدى للانترنيت التي سهّلت عملية التّواصل بين الشّعوب وأضحى العالم قرية صغيرة.

وقد كانت هذه الثورة العلمية عاملا مؤثرا في الحركة الثقافية والفكرية وسببا رئيسا في الانفجار المعرفي، إذ صاحب التّطوّر المعرفي تحولا على المستوى الفكري والتكنولوجي في وسائل الاتصال الحديثة حيث استطاع الحاسوب أن يقتحم كل المعارف في شتى مجالات الحياة، وبما أنّ الأدب هو المرآة العاكسة للواقع فقد كان تأثّره كبيرا بهذا المستجد العلمي، ونتج عنه تلاقح وانسجام أسفر عن ولادة أدب جديد تميّز بخروجه عن المألوف وكسر قواعد الأدب الورقي وما ينصّ عليه من مقاييس فنّية، الأمر الذي كان سببا في رفضه دون معرفة حقيقته، وهكذا حدث مع الورق لما ظهر لأوّل مرّة وكذلك مع الأجناس الأدبية حين بروزها للسّاحة الأدبية مثل القصيدة الحرّة التي لاقت رفضا قاطعا من لدن بعض الشّعراء، غير أنّها وجدت مكانا لها فيما بعد، والأمر نفسه بالنّسبة للأدب الرّقمي، سيجد إقبالا ومكانا رحبا بين باقي الأنواع الأدبية غير أنّه سيأتي متأخّرا.

والأدب الرّقمي هو الأدب الذي لا يقدّم إلّا من خلال الشّاشة الزّرقاء ويستحيل أن يقدّم بأي شكل من الأشكال على الورق، وهو الأدب الذي سهّل وصوله للمتلقّي ومنحه مكانا في تشكيل النّصّ، بل وسهل اللغة حتى يضمن نسبة أكبر من التّواصل، إذن للأدب الرّقمي مرام فريدة لا تتمثّل في استعمال التّقنية فقط، بل في تحقيق أكبر نسبة من التّواصل، عن طريق استعمال لغة عالمية تمثّلت في الصّور والموسيقى والأشكال والأنيميشن والميديا...

يتيح الأدب الرّقمي للمتلقّي نسقا جديدا من أنساق اللغة المعبّرة عن الذّات والهوية بطرق مختلفة، تختلف عن الواقع مبحرة في الخيال، فالذّات تكون فيه افتراضية، والفضاء الواقعي يتحوّل إلى اللاواقع حيث الإبحار في عوالم الخيال وخرق للزمان والمكان.

الفصل الأول
الأدب الرّقمي تأصيل وتفصيل

تمهيد

1. مفاهيم الأدب الرّقمي

أ. الحدّ اللغوي للرّقمنة

ب. الحدّ الاصطلاحي للرّقمنة

2. الأدب الرّقمي؛ ميلاد وتأسيس

أ. عند الغرب

ب. عند العرب

3. إشكالات التّسمية والاصطلاح

4. الأدب الرّقمي؛ خصائص ومميّزات

أ. النّشر وسهولته

ب. الإبداع الجمعي (النّصّ لقارئه)

ج. الإبحار

د. التّفاعل

ه. دينامية النّصّ الرّقمي

و. لا خطّية النّصّ الرّقمي

ز. النّصّ المتاهة

ح. الوصل والفصل

ط. النّهايات المفتوحة

ي. نصّ أزرار رقمية وفضاء تخييلي

5. المسار الابستمولوجي للنّصّ الرّقمي

6. الأنساق البرمجية للنّصّ الرّقمي

أ. التّوريقي

ب. الشّجري

ج. النّجمي

د. التّوليفي

ه. الشّبكي

و. الجدولي

7. تقسيم جديد وفهم آخر

8. باتجاه أجناسية جديدة

أ. المحكي المترابط

ب. المسرح الرّقمي

ج. القصيدة الرّقمية

تمهيد:

مع ولوج الألفية الثّالثة شهد العالم والسّاحة الأدبية –بالأخصّ– تقدّما غير مسبوق في تكنولوجيا الوسائط والاتصالات، حيث اعتمد هذا العصر الآليات المعلوماتية في عولمة النّصّ ورقمنته، الأمر الذي أسفر عن ولادة نصّ جديد عُرف بالنّصّ التّفاعلي أو الرّقمي أو النّتي... أدب جديد واحد ومسمياته عديدة.

مفاهيم الأدب الرّقمي (مفاهيم أوّلية)

أضحت التّكنولوجيا بوسائطها المتعدّدة مطلبا من متطلّبات الحياة وواقعا لا يمكن غضّ الطّرف عنه في مجال الإبداع الأدبي... إذ تزاوج النّصّ الأدبي بوسائط الرّقمنة أنتج أدبا جديدا يعرف بالأدب الرّقمي، فما هو هذا النّوع الجديد من الأدب، وماهي مميّزاته؟

أ/- الحدّ اللغوي للرّقمنة:

العائد للمعاجم العربية مثل لسان العرب يجد أنّ الرّقم والتّرقيم هو التّعجيم والكتابة والنّقش والزّركشة، يقول **صاحب اللسان** "رقم: الرّقم والتّرقيم: تعجيم الكتاب، ورَقَمَ الكتاب يرقمه رقماً: أعجمه وبيّنه، وكتاب مرقوم أي قد بيّنت حروفه بعلاماتها من التّنقيط، وقوله عزّ وجل: كتاب مرقوم؛ كتاب مكتوب (...) والرّقم: خزّ موشّى، يقال: خزّ رَقم كما يقال بُرْدٌ وشيّ (...) والرّقم: ضربٌ مخطّط من الوشي/ وقيل من الخزّ، وفي الحديث أتى فاطمة عليها السّلام فوجد على بابها سترا موشى، فقال: مالنا والدّنيا والرّقم؟ يريد النّقش والوشي، والأصل فيه الكتابة (...) والرّقمة الرّوضة"[1]، أمّا الرّقم عند **فيروز أبادي** فهو: الكتابة، حيث يقول في معنى الرّقم "الكتاب: أعجمه، وبيّنه، والثّوب خطّطه... والرّقم: ضرب مخطّط من الوشي أو الخزّ أو البرود"[2]، والرّقم في **المعجم الوسيط** هو أيضا الوشي والتّزيين، "رقّم الكتاب، عليه، وفيه رقمًا، كتبه ويقال: هو يرقم على الماء: يُضرب مثلا لمن يعمل ما لا يعمله أحدٌ لحذقه وفطنته ورفقه، بأن يعبث، إذ لا أثر لكتابته على الماء (...) الشّيء: نقشه ووشّاه وطرّزه وخطّطه والسّلعة:

---

1 - ابن منظور: لسان العرب المحيط (تح: يوسف خيّط، دار صادر، لبنان، د.ط، سنة2000) مج: 01، ص1210-1211.

2 - الفيروز أبادي: القاموس المحيط (تح: محمّد الإسكندراني، دار الكتاب، العربي، بيروت، لبنان، د.ط، سنة 2010) ص1200- 1201.

وَسمها وأعلمها: إذا جعل عليها علامة تميّزها وتدلّ على ثمنها أو صنفها"[1]، من خلال ما سبق ذكره حول الدّلالة المعجمية لمادّة (رقم) نستنتج أنّ كلّ مشتقاتها تصبّ في معنى واحد ألا وهو الكتابة، كما أنّها إضافة إلى ذلك تضيف عنصرا آخر متعلّق بالحاسوب وهو التّزيين والوّشي، إذ يقول **سعيد يقطين** أنّها "تضيف عنصراً أساسيا نجده يتحقّق بالصدفة، مع الحاسوب وهو المظهر المتعلّق بـــ: التّزيين والوشي والتّخطيط والنّقش والحذق والتّبيين وتوضيح علامات التّرقيم... وسواها من العلامات التي تعطي لـــ (الرّقمي) طابعه التّزييني المميّز، ولعلّ في الصّفات التي اشتققناها من المادّة نفسها: الرّاقم والرّقّام محمّلة بكلّ الدّلالات التي بها الجذر في اللغة العربية ما يسعفنا بإقامة روابط عميقة بين الكتابة والرّقامة، ويدفعنا إلى تعميق تفكيرنا فيهما معاً من منظور جديد ومتجدّد"[2].

ب/- الحدّ الاصطلاحي للرّقمنة:

الأدب الرّقمي جنس جديد أسفرته التّطوّرات التي شهدتها السّاحة الأدبية في مجال التّكنولوجيا، فثنائية (1/0) أكسبت الأدب صفة الرّقمنة، ولعلّ الكنيات الكثيرة التي ارتبط بها هذا الجنس تعود في حقيقة الأمر إلى ارتباط النّصوص الأدبية بالأجهزة التّكنولوجية وأنظمتها ومختلف وسائطها.

الرّقمنة حسب الدّارسين لهذا الباب هي عملية تحويل المعرفة المرئية إلى رقمية عن طريق نظام بنار **(BINER)**.

---

1 – إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط (مجمع اللغة العربية، مكتبة الشّروق الدّولية، مصر، ط04، سنة2004) ص808.

2 – سعيد يقطين: النّصّ المترابط ومستقبل الثّقافة العربية (المركز الثّقافي العربي، لبنان/ المغرب، د.ط، سنة2008) ص145.

إذا "الرّقمنة هي الوسيلة التّقنية لتحويل المعلومات وهي تسمح بمرور ظاهرة مدركة بطريقة تناظرية (الصّوت، اللون، الضّوء المدرك من قبل الإنسان بوجه مستمرّ وشامل) إلى ظاهرة مدركة بطريقة رقمية بالاعتماد على مجموع في صيغة نظام ثنائي 0 و1 ولدمج قيم الإشارات التّناظرية في الحاسوب تستعمل إشارات تحتوي على قيم مستقلّة عن بعضها البعض أي بشكل غير متواصل (منفصل) الرّقمنة لا تعني حيازة وتسيير وثائق إلكترونية فقط بل تعمل على تحويل الصّورة الورقية أو أي من الحوامل التّقليدية الإلكترونية"[1]، والرّقمنة لا تقتصر على الوثائق الورقية والمعلومات المطبوعة فقط بل تتعدّاها إلى التّسجيلات الصّوتية والميكروفيلم والميكروفيش، فالأصوات مهما كانت صيغتها يمكن رقمنتها عن طريق وسائط تقنية مخصّصة لذلك[2]، وهناك طريقتان للرّقمنة، طريقة الصّورة، وطريقة النّصّ.

وفيما يلي سنتتبّع مختلف التّعاريف للنّقاد والأدباء الرّوّاد في هذا الباب:

يُعرِّف **بوبي رابيد*** الأدب الرّقمي بأنّه؛ الذي يوظّف معطيات التّكنولوجيا الحديثة، وبالأخصّ تلك التي يتيحها نظام النّصّ المتفرّع [HYPERTEXT] في منح جنس جديد يزاوج بين ما هو أدبي وما هو إلكتروني، ولا يمكن لهذا النّوع أن يقدّم إلّا من خلال الشّاشة الزّرقاء التي تتيح للمتلقّي عملية القراءة التّفاعلية التي قد تزيد مساحتها عن مساحة النّصّ الملقى[3].

---

1 – منير الحمزة: المكتبات الرّقمية والنّشر الإلكتروني للوثائق (دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط01، سنة 2010) ص104.

2 – ينظر: المرجع السّابق، ص73.

* – رائد الرّواية التّفاعلية عند الغرب.

3 – ينظر: فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التّفاعلي (المركز الثّقافي العربي، لبنان/ المغرب، ط01، سنة2006) ص49.

أمّا **جوليا كرستيفا** فترى بأنّ النّصّ الرّقمي هو جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام، بهدف الإخبار المباشر[1]، أمّا **لو غلايزر** فيرى في الأدب الرّقمي أثناء حديثه عن القصيدة التّفاعلية أنّه ذلك الأدب الذي لا يمكن تقديمه بأيّ شكل من الأشكال على الورق[2].

أمّا **جورج لاندوو** [GEORGE LANDAW] فيعرّفه على أنّه: "نصّ مركّب من كتل من النّصوص وروابط إلكترونية تصل بينها"[3]، وبذلك فإنّه يمسّ جانبا مهمّا من جوانب النّصّ الرّقمي كونه متشعّب ومترابط.

بينما نجد في مقام آخر **سعيد يقطين** يعرّف الأدب الرّقمي وذلك ضمن مفهوم الإبداع التّفاعلي عموماً، بأنّه: "مجموع الإبداعات (والأدب من أبرزها) التي تولّدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة قبل ذلك، أو تطوّرت من أشكال قديمة، ولكنّها اتخذت مع الحاسوب صورا جديدة في الإنتاج والتّلقّي"[4]، وبذلك فالأدب الرّقمي حسب رأيه ما هو إلّا تزاوج بين الأدب والوسائط التّكنولوجية.

ترى في ذلك **فاطمة البريكي** أنّ الأدب الرّقمي عبارة عن لوحة فنية، إذ تقول أنّه: "لوحة فسيفسائية تجمع بين النّصوص في كافّة أحوالها، المكتوبة منها، والمسموع، والمرئي، في حالاته الثّابتة والمتحرّكة، وتتسم هذه اللوحة الفسيفسائية الإلكترونية بقدرتها على إقامة علاقات التّداخل والتّشابك بين النّصوص المختلفة المتضمّنة فيها،

---

1 – ينظر: السّيّد عبد العزيز علي نجم: النّشر والتّوزيع الإلكتروني والإبداع الرّقمي (الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، مصر، ط01، سنة2010) ص40.

2 – ينظر: فاطمة البحراني: القصيدة التّفاعلية وفروقاتها عن الرّقمية (مجلّة آطام، العدد 34، سنة 2009) ص26.

3 – سعيد يقطين: النّصّ المترابط ومستقبل الثّقافة العربية، ص13.

4 – سعيد يقطين: من النّصّ إلى النّصّ المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي) (المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، الدّار البيضاء، المغرب، ط01، سنة2005) ص301.

على ما تنضوي عليه من تنوّع وتعدّد، بالإضافة إلى المرونة في الانتقال بين المواد النّصيّة وغير النّصيّة"[1].

هكذا الأدب الرّقمي يمنح نصوصه بُعدًا تفاعليًا ترابطيًا تشابكيًاّ، إذ تصبح النّصوص قابلة لأن تحتوي نصوصًا أخرى قد تكون مسموعة أو مكتوبة ، ثابتة أو متحرّكة، ويمكن الرّجوع إليها مستقلّة أو متضمّنة في النّصّ الملقى.

كما تقرّ **فاطمة البريكي** في موطن آخر بزئبقية المصطلح وتبنِّيه للوسيط الإلكتروني، إذ لا يمكن أن يُعدّ الأدب رقميًا إن لم يتمكّن الملقي والمتلقّي معًا من الوسائط الحاسوبية وآليات الكتابة الرّقمية التّفاعلية إذ تقول: "إنّ الأدب التّفاعلي مصطلح فضفاض، يضمّ كما رأينا عددًا من الأجناس الأدبية التي تختلف فيما بينها اختلافًا كلّيا، ولا تكاد تتّفق إلّا في كونها لا تتجلّى لمتلقّيها إلّا إلكترونيًّا وهذا يعني بالضّرورة أنّ منتجها لا ينتجها إلّا إلكترونيّا أيضا، ممّا يستدعي أن يصبح المبدع متمكّنا من استخدام الحاسوب بمهارة، وفهم لغته وبرامجه، وكل ما يتعلّق به حتّى يتمكّن من صياغة إبداعه دون أن يشعر بحواجز نفسية على الأقل بينه وبين الوسط الذي ينقل عبره إبداعه إلى المتلقّي، حتّى إن كان يستعين بأكثر الحاسوبيين مهارة للقيام بذلك نيابة عنه "[2]، وبذلك فإنّها تندّد بضرورة تمكّن كلّ من المتلقّي وخصوصًا الملقي من الوسائط الإلكترونية الحاسوبية. ويزيد إلى ذلك **السّيّد نجم** الدّعامة الثّالثة التي لا يقوم النّصّ الأدبي الرّقمي إلّا بها وتتوضّح من خلال قدرة المتلقّي على التّفاعل مع النّصّ الذي بين صفحات حاسوبه، حيث يقول بأنّه: "الأدب الذي يوظّف معطيات التّكنولوجيا الحديثة، خصوصا المعطيات التي يتيحها نظام (النّصّ المتفرّع-

1 – فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التّفاعلي، ص183.

2 – فاطمة البريكي: الرّواية التّفاعلية ورواية الواقعية الإلكترونية، في 12-10-2018، 14:14: Middle- east.online.com.

Hypertext) في تقديم جنس أدبي جديد، يجمع بين الأدبية والإلكترونية، أي من خلال الشّاشة الزّرقاء، ويكتسب هذا النّوع من الكتابة الأدبية صفة التّفاعلية بناء على المساحة التي يمنحها للمتلقّي، والتي يجب أن تعادل، وربما تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنّصّ، ممّا يعني قدرة المتلقّي على التّفاعل مع النّصّ بأيّ صورة من صور التّفاعل الممكنة"[1].

وبذلك فإنّ **السّيّد نجم** يندّد هو الآخر بضرورة تمكّن المتلقّي والملقي معا من الوسيط الإلكتروني، فمن خلال هذا الوسيط أصبح للمتلقّي مساحة تعادل أو تزيد أحيانا عن مساحة المبدع الأصلي، وهذه إضافة جديدة للأدب لم تكن متوفّرة مع الأدب الورقي، وكأنّ الأدب الرّقمي أولى أهمّية للمتلقّي تكاد تعادل تلك التي أولاها للوسيط الرّقمي.

وفي مقام آخر نجد النّاقد **العيد جلولي** يأخذ وجهة أخرى، إذ يرى أنّ الأدب الرّقمي ليس هو فقط تزاوج الأدب مع التّكنولوجيا أو تقديم للنّصوص من خلال الشّاشة الزّرقاء فقط كما رأى النّقاد الآخرون، بل نحا منحى آخر، حيث أكّد على أنّ للنّصّ الأدبي الرّقمي مميّزاته وخصائصه القرائية المتباينة عن الأدب الورقي التّقليدي، فالأدب الرّقمي في رأيه لا يمكن تقديمه بأي شكل من الأشكال ورقياً، وذلك للوسائط التي يستعملها، يقول: "الأدب التّفاعلي جنس أدبي له خصائصه الكتابية والقرائية، وله أشكاله الأدبية فهو أدب مختلف في إنتاجه وتقديمه عن الأدب التّقليدي وهو لم يكن ليظهر لولا التطوّرات التي شهدتها وسائط تكنولوجيا الاتصال وخاصّة الحاسب

1 – السّيّد نجم: الصّورة وواقع الأدب الافتراضي، في: :

aleflam.net/index.php ?option=com-content &view=article

الإلكتروني، وفي هذا الأدب لا يكتفي المؤلّف باللغة وحدها بل يسعى إلى تقديمه عبر وسائط تعبيرية كالصّوت والصّورة والحركة وغيرها"[1].

أمّا عن **جميل حمداوي** فيمنح الأدب الرّقمي حدّا يجمع فيه بين ما هو أدبي وما هو رياضي حسابي، إذ يرى أنّ الرّقمنة هي مصطلح رياضي عددي اجتمع بالأدب، وبذلك نجد الأدب الرّقمي يجمع بين ما هو رياضي رقمي وما هو جمالي شاعري، يقول: "الأدب الرّقمي هو ذلك الأدب الذي يدرس الأدب ترقيما وتحسيبا وإعلاما، بالجمع بين المعطى الأدبي والوسائطي، والتّشديد على الوظيفتين: الجمالية والرّقمية، وفي ضوء مقاربة تفاعلية وترابطية ووسائطية [Médiologique]"[2]، لعلّ هذا التّعريف يهتمّ بالوسيط الذي يأخذ المساحة الأكبر، وبذلك هو تعريف رياضي أكثر منه أدبي، يقول: "الأدب الرّقمي هو أدب رياضي ولوغاريتمي وتفاعلي، يتشكّل من الأرقام المزدوجة والأعداد الرّياضية الحسابية، أو هو ذلك الأدب الذي يتكوّن من عوالم حسابية تتأرجح بين رقمين 0 و1، ومن هنا، لا يمكن فهم العوالم الرّقمية إلا بواسطة هذه الأعداد الرّياضية"[3] كما أكّد على ضرورة امتلاك المؤلّف لآليات البرمجة الحاسوبية كون هذا الأخير واعٍ بالعملية التي يقوم بها، وإلا يشاركه في ذلك تقني متخصّص في مجال الحوسبة واللوغاريتميات..

وفي النّطاق ذاته نجد **عبد النّور إدريس** في حديثه عن الأدب الرّقمي يمنحه حدّا آخر يركّز فيه على العملية التّفاعلية بين المتلقّي والنّصّ المقدّم من خلال الشّاشة

---

1 – العيد جلولي: نحو أدب تفاعلي للأطفال، مجلّة الأثر (جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد10، مارس2011) ص237.

2 - جميل حمداوي: الأدب الرّقمي بين النّظرية والتّطبيق (مكتبة المثقّف، ط01، سنة2016) ص23.

3 – المرجع ذاته، ص24.

الزّرقاء، يرى أنّ "... النّصّ الرّقمي وهو يخلخل النّظرية الأدبية يُرجع فاعليته الأدبية إلى المتلقّي المتفاعل (المستهلك – المنتج) الذي ينزاح عن المركز ليقيم في الهامش أن يترابط بالمركز فقط من أجل إضعاف سلطته والتّقليل من هيمنة أدواته"[1]، غير أنّ رؤيته هذه تناقض الواقع، إذ أصبح للمتلقّي سلطة توازي الملقي، والنّصّ المُلقى ما هو في حقيقة الأمر إلّا مقدّمة لإبداع ثانٍ يولد بعد التّفرّغ من قراءة النّصّ الأوّل.

وفي المجال ذاته وفي حديثها عن المفهوم المغاير للنّصّ الرّقمي نرى **زهور كرام** أنّه "شيء يتشكّل انطلاقا من المواد التي تؤلّف هيئته (اللغة، الصّوت، الصّورة، الأشغال على الوثائق والملفات، ملتميديا، البرامج المعلوماتية)، في الحدود المفتوحة مع القارئ (خيّارات خاصّة، قرارات فردية، وضعيات نفسية وذهنية، سلوك اجتماعي وثقافي...)، لهذا فالنّصّ الرّقمي يصبح نسيجا من العلامات التي تجعله يخضع لوضع قائم وثابت، وإنّما نصّيته تتحقّق من حيويته ولا اكتمال، القراءة هي أفق تحقيق نصّية النّصّ الرّقمي"[2].

إنّ **زهور كرام** تؤكّد في تعريفها للأدب الرّقمي على ضرورة التّفاعل بين الملقي والمتلقّي أو بالأصحّ بين النّصّ والمتلقّي حتّى تتحقّق رقمية النّصّ الأدبي إضافة إلى استعمال الملقي للوسائط التكنولوجية والملتيميديا والبرامج المعلوماتية وما لحق بها.

---

1 – عبد النّور إدريس: الثّقافة الإلكترونية مدارات الرّقمية من العلوم الإنسانية إلى الأدبية الإلكترونية (فضاءات، عمان، الأردن، ط01، سنة2001) ص83.

2 – زهور كرام: الأدب الرّقمي أسئلة ثقافية وتأمّلات مفاهيمية (رؤية، القاهرة، مصر، ط01، سنة 2009) ص50.

الأدب الرّقمي؛ ميلاد وتأسيس

الحديث عن نشأة هذا الفن يقتضي بنا العودة إلى الأعمال العربية ذلك أنّ التّكنولوجيا بوسائطها المتنوّعة تعدّ الرّكيزة الأساس في هذا النّوع من الأدب، وهاته الأخيرة ذات أصول غربية.

أ. عند الغرب

من بين الإرهاصات الأولى التي يمكن رصدها في الأدب الرّقمي عند الغرب في مجال الشّعر هو نصّ [**أغلى ساعات الحاسوب**] للمؤلّف [**Tibor Papp**] الذي شارك به في مهرجان [Polyphonix 9] سنة 1985، إذ رض نصّه في عشرة شاشات "وقد عدّت هذه القصيدة أوّل نصّ متحرّك رقميًا لأنّ المبدع زاوج بين الإيقاع الزّمني، والتّحريك المبرمج الدّيناميكي، واستعمال الوسيط الرّقمي، مع توظيف اللوغاريتمية التّأليفية، ومزج ذلك كلّه بالصّوت والصّورة والحركة، والارتكان إلى القراءة التّفاعلية في الوقت ذاته"[1].

أمّا عن المحكي المترابط فيمكن القول أنّ **قصّة الظهيرة** [Afternoon astory] لمؤلّفه مايكل جويس [Michael Joyce] في الولايات المتّحدة الأمريكية، يعدّ أوّل نصّ محكي، إذ قدّمه صاحبه ضمن برنامج يعرف بـــ (Storyspace) الفضاء السّردي، وظهرت أولى نسخه سنة 1987م[2].

ثمّ توالت التّأليفات في هذا الحقل الذي زاوج بين الأدب والتّقنية مع الانتشار الواسع الذي لاقته الأنترنيت ووسائطها المتعدّدة في مختلف بقاع العالم، فنجد على سبيل المثال **روبرت كاندل** [**Robert Kendall**] الذي يمنح لنفسه الرّيادة في هذا المجال إذ يقول "في العالم 1990 عندما شرعت في كتابة القصيدة الإلكترونية لم أكن

---

1 – جميل حمداوي: الأدب الرّقمية بين النّظرية والتّطبيق، ص07.

2 – ينظر: المرجع ذاته، ص08.

أعرف أيّ شخص يمارس التّأليف الإبداعي على الشّبكة العنكبوتية ولم يكن للشّعر الإلكتروني تسمية اصطلاحية في حيتها أفضل من اسم هايبرتكست التي عرفت بها نصوصي في ذلك الوقت... وحدها طيوري كانت تحلّق في ذلك الفضاء الإلكتروني المطلق"[1]، ودافعه نحو هذا النّمط من الكتابة هو تقوية بنية نصّه بما تتيحه التّكنولوجيا الحديثة من وسائط إلكترونية سهّلت عملية النّشر والتّلقّي وأتاحت للقارئ فرصة التّفاعل، وبالفعل تمكّن **كاندل** من نشر الأدب الرّقمي ليحقّق هذا الأخير نجاحاً لم يعرف له مثيل من ذي قبل "فقد أنجز موقعا على شبكة الإنترنيت حاول من خلاله تعريف مستخدمي الشّبكة بهذا الجنس الأدبي، الذي وجد في التّكنولوجيا أرضاً خصبة للعطاء والتّجديد، وقد لقيت قصائده، التي تتنوّع طرق تقديمها للمتلقّي، ترحيبا وتفاعلا من قبل المتلقّين المختلفين"[2]، وبعد مرور زمن طويل على أوّل إصدار رقمي في النّصّ المحكي، تظهر للوجود في عام 1996، أوّل روايتين رقميتين فرنسيتين في الأقراص المضغوطة؛ **عشرين في المائة حبّ زيادة** لفرانسوا كولون، و**الزّمن القذر** لفرانك دوفور[3].

يوجد العديد من التّأليفات في مجال –الأدب الرّقمي– فليس هذا كلّ ما كتبه الأدباء الغربيّون في مضمار هذا الجنس الجديد بل توالت الكتابات، وما هاته النّماذج التي ذكرناها إلا قطرة من بحر، إذ لا يتّسع المقام لذكر ما ألّفه الأدباء، ولعلّ ما يجعلنا نتعرّف عليها هو المواقع الإلكترونية المتنوّعة في مجال المحكي المترابط أو القصائد الرّقمية والتي لاقت استحسان القرّاء، حيث يظهر من خلال تفاعلاتهم.

---

1 – أثر التّكنولوجيا المعاصرة على القيم الجمالية، الموقع:
http://www.balagh.co/pages/tex.php?tid=11347

2 – فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التّفاعلي، ص80.

3 – ينظر: سعيد يقطين: من النّصّ إلى النّصّ المترابط، ص256.

ب. عند العرب

أمّا عند العرب، فالأدب لم يعرف الرّقمنة والوسائط الإلكترونية إلّا في زمن متأخّر فما بالك بالمحكي المترابط والقصيدة الرّقمية، إذ تكاد تحصر التّأليفات في هذا المجال على أصابع اليدّ الواحدة.

مع بداية الألفية الثّالثة أصدر الأديب الرّوائي **محمّد سناجلة** روايات ونصوصا وقصائد شعرية، ففي سنة 2001 نشر أولى أعماله (المحكي المترابط) بعنوان **ظلال الواحد**، ثمّ وبعد أربعة سنوات قدّم العمل الثّاني بعنوان **الشّات** والعام ذاته أي سنة 2005 نشر مجموعته القصصية **الصّقيع**، وما يلاحظ على هذه الأعمال أنّها استفادت كثيرا من التّقنية بمختلف أشكالها؛ مقاطع فيديو، موسيقى، ملتيميديا، فلاش باك، مونتاج، ميكساج..

وبعد سنتين يعلن **عبّاس مشتاق معن** عن إصدار أوّل مجموعة شعرية تفاعلية رقمية بعنوان –**تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق**–.

وبذلك يمكن القول أنّ لمحمّد سناجلة قصب السّبق في التّأسيس لنظرية أدبية جديدة، إذ إنّ أعماله كسرت المعايير السّائدة آنذاك في الأجناس الأدبية والأنماط، فالقارئ أصبح محتارا فيما قدّمه سناجلة، هل هو أمام نصّ أدبي؟ أم هو فيلم سينمائي؟، هل هو متلقٍ سامع، أم متفرّج، أم متصفّح؟

وعلى الرّغم من المجهودات التي بذلها سناجلة في هذا الباب إلّا أنّ بعض نقّادنا مثل **سعيد يقطين** يرون أنّ ما قدّمه العرب في الأدب الرّقمي لا يرقى لأن يصنّف في مصاف ما قدّمه الغرب أو قد لا يصنّف في مجال الأدب الرّقمي البتّة، يقول: "لقد دخلت الدّراسات الأدبية مرحلة جديدة، لكنّنا ما نزال بمنأى عن التّفاعل معها، أو استيعاب الخلفيات التي تحدّدها، ظهرت مفاهيم تتّصل بالنّصّ المترابط، والتّفاعلية، والفضاء الشّبكي، والواقع الافتراضي، والأدب التّفاعلي، ونحن ما نزال أسيري مفاهيم

تتّصل بالنّصّ الشّفوي أو الكتابي، ولم نرق بعد إلى مستوى التّعامل مع النّصّ الإلكتروني"[1].

وغير بعيد يذهب أيضا النّاقد المغربي **محمّد أسليم**، إذ يقول: "م يتم لحدّ الآن ولوج الأشكال الجديدة للكتابة، كما لم تكتب ولو رواية عربية واحدة ضمن الجنس الأدبي المسمّى بـــ (النّصّ المتشعّب التّخييلي)"[2].

إلّا أنّ **فاطمة البريكي** ترى عكس ذلك حيث تقول: "وهذا يؤدّي إلى الوقوع في عدم الدّقة في إصدار الأحكام، نتيجة تغييب العقل وراء العاطفة، ومن ملامح عدم الدّقة في إصدار الأحكام ما نجده في كلام كل من (د.أسليم) و(د.يقطين) الذي ينصب على عدم وجود (رواية تفاعلية) عربية... "[3]، والسّبب وراء ذلك كلّه، هو أنّ سعيد يقطين ومحمّد أسليم، أصدرا حكمهما مع ظهور أوّل إبداع رقمي أي سنة 2001 لمحمّد سناجلة – ظلال الواحد– وبذلك لم يطّلعا على "شات"، وهكذا كان الحكم خاصّا بفترة زمنية معينة لا غير.

ومن ذلك نستنتج أنّ سناجلة يعدّ بحقّ "ودون تطرّف أو مبالغة، أوّل روائي عربي يستخدم تقنية (النّصّ المتفرّع) وخاصّية (الرّوابط) التي يتيحها لكتابة (رواية تفاعلية) تعتمد عدم الخطّية في سيرورة أحداثها، وبنائها القصصي، ولكنّه ليس الأوّل على المستوى العالمي"[4]، فروايته الرّقمية **"شات"** تكاد تجتمع فيها كل خصائص ومميزات الأدب الرّقمي وبالأخص المحكي المترابط، إذ لا يمكن أن نتلقّاها ورقيا وذلك لخاصية

---

1 سعيد يقطين: من النّصّ إلى النّصّ المترابط، ص209.

2 – محمّد أسليم: المشهد الثّقافي العربي في الأنترنيت قراءة أوّلية :
http://www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=16

3 – فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التّفاعلي، ص119–120.

4 – المرجع ذاته، ص122.

التّفرّع والتّشعّب والإبحار وغيرها...(وسنتطرّق لهذه الخصائص فيما هو آت) الأمر الذي جعلنا نتبنّى نصّ "شات" في الدّراسة التّطبيقية.

إشكالات التّسمية والاصطلاح

تعدّ إشكالية المصطلح شبح يواجه الدّارس العربي المعاصر، خصوصا في المجال النّقدي، ولعلّ الكثير من المصطلحات المتداولة في الحقل النّقدي هي مصطلحات مستوردة من الفكر الفلسفي أو من الحقل النّقدي الغربي، وخصوصا إذ تعلّق الأمر بما هو معاصر، والنّاقد العربي نجده يحاول إيجاد المقابل العربي لهذه المصطلحات مع النّظر إلى خلفياتها وحقلها المستورد منه، أو بدون النّظر إلى كل ذلك، واللغة العربية لثرائها تمنحه كمّا هائلا من المقابلات ما يجعله في حيرة الانتقاء، هذا من جهة، ومن جهة أخرى قد لا يلقي بالا للحقل الذي نشأ فيه المصطلح الغربي ويحاول جاهدا إيجاد المصطلح العربي حسب نظرته، ما يزيد الطّين بلّة وضيف مصطلحا لِكمّ المصطلحات الموجودة.

والأدب الرّقمي ليس بمنأى عن ذلك كلّه، إذ تباينت مقابلات (الأدب الرّقمي) من ناقد إلى آخر حسب توجّهه ورؤيته في انتقاء المصطلح الأنسب، بل اختلف نقادنا حتّى في النّصّ والخطاب، فما بالك في الشّقّ الثّاني للمصطلح، يقول **جميل حمداوي**: "هناك مصطلحات كثيرة يزخر بها المجال الإعلامي فيما يتعلّق بالأدب الذي ينتج عبر الحاسوب أو الكمبيوتر أو الهواتف الذّكية منها: الأدب الرّقمي (Littèrature numérique)، والأدب التّفاعلي (Littèrature interactive) والنّصّ السيبرنطيقي (Cybertext)، وأدب الصّورة أو الأدب الدّيجيتالي (Littèrature digitale)، والأدب الإلكتروني (Littèrature electronique)، والنّصّ المترابط (Hypertext) والأدب الآلي (Littèrature technologique)، والأدب الرّوبوتي (Littèrature robotique)، والأدب المبرمج (Littèrature programmée)، والأدب الحاسوبي (La littèrature par

ordinteure) والأدب اللوغاريتمي (Littèrature logarithmique) والأدب الإعلامي (Littèrature informatique) والأدب الويبي (Littèrature de web) والكتابة الأنترنيتية (Ecriture de L'internet) والكتابة الفايسبوكية (Ecriture par face book)، وأدب الشّاشة (La Littèrature sur écran)... إذا يلاحظ فوضى في الاصطلاح والتّسمية، فكل دارس أو ناقد يفضّل المصطلح الذي يتناسب مع رؤيته ومعرفته الخلفية"[1].

وقبل عرض المزيد من المصطلحات التي تبنّاها نقّادنا العرب علينا التّوضيح بأنّ المصطلح المتبنّى في الدّراسة هو "**الأدب الرّقمي**"، ذلك أنّ مصطلح الأدب أشمل ويضمّ مجموعة من الأجناس كما ذكرت ذلك فاطمة البريكي.

يؤكّد **سعيد يقطين** في كتابه "من النّصّ إلى النّصّ المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي)" على استعمال النّصّ المترابط كمقابل لـــ (Hypertecte)، كما نجده أيضا يستعمل مصطلح النّصّ الإلكتروني في طيّات الكتاب ذاته، إذ يقول: "النّصّ الإلكتروني مفهوم جديد جاء نتيجة التّطوّر الذي حقّقته الإعلاميات، ويتمّ توظيفه للدّلالة على النّصّ الذي يتحقّق من خلال شاشة الحاسوب بناء على تطوير وسائل الاتصال الحديثة من جهة، ولخلق أساليب جديدة للتّواصل..."[2]، وفي مقابل استخدام **سعيد يقطين** لمصطلح النّصّ المترابط، نجد **فاطمة البريكي** في كتابها "مدخل إلى جماليات الأدب التّفاعلي"، و**عبد الله الغذامي** يتبنيان مصطلح **النّصّ المتفرّع** عن باقي المصطلحات التي غمرت السّاحة الأدبية[3].

1- جميل حمداوي: الأدب الرّقمي بين النّظرية والتّطبيق، ص90.

2 - سعيد يقطين: من النّصّ إلى النّصّ المترابط، ص122.

3 - فاطمة البريكي: مدخل إلى جماليات الأدب التّفاعلي، ص21.

أمّا عن النّاقد **نبيل علي** فيستعمل مصطلح "النّصّ الفائق" في كتابه "العرب وعصر المعلومات"[1]،وهو نفسه المصطلح الذي رفضه **حسام الخطيب** وعدّه مصطلحا لا يتوافق والمفهوم الجوهري لمقابله (Hypertext) واستعمل بدل ذلك **النّصّ المتفرّع** في كتابه "الأدب والتّكنولوجيا وجسر النّصّ المتفرّع"[2].

وإذا أردنا العودة لأصل المصطلح لمحاولة فضّ الإشكال فسنجد التّالي:

يشيع في الغرب مصطلح [Digital Littèrature] الأدب الرّقمي أو [Electronique Littèrature] الأدب الإلكتروني "ويدلّ على النّصّ [Texte] الذي احتلّ مكانا على صفحة الأنترنيت من جهة أولى، والنّصّ المترابط أو التّشعيبي [Hypertext] من جهة أخرى"[3]، ويعود هذا الخلط لحداثة النّصّ الرّقمي، فالباحث الواحد أضحى يستعمل مصطلحات عدّة ويعترف بصعوبة التّحديد، كما أقرّت بذلك **كوسكيما راني** [Raine Koskima] في محاولتها للوقوف على مصطلح واحد معتبرة إيّاه أنّه سيمهّد للبقيّة استعماله دون عسر، إذ تقول: "الأدب الرّقمي (Digital literature) غامض جدّا، وعسير جدّا على التّحديد"[4]،إذا كانت كوسكيما فضّلت الأدب الرّقمي فما هو المصطلح الذي فضّله كاندل [**Robert Kendall**]؟

---

1 – نبيل علي: العرب وعصر المعلومات (سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم184، أبريل 1994).

2 – ينظر: حسام الخطيب: الأدب والتّكنولوجيا وجسر النّصّ المتفرّع (المكتب العربي للتّنسيق والتّرجمة والنّشر، دمشق، الدّوحة، ط01، سنة1996)

3 – إبراهيم أحمد ملحم: الأدب والتّقنية مدخل إلى النّقد التّفاعلي (عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط01، سنة2013) ص13.

4– Raine Koskima: Digital literature from text tohypertext and beyond (users.jyu.fipkoskima/thesis/thesis.shtnt)

عند العودة لصفحة الشّاعر كاندل الرّئيسة[1]، نجده يضع تعريفا للأدب الرّقمي يعود لجوزيف تابي [**Josephe Tabbi**] وفيه يتبنّى مصطلح **الأدب الإلكتروني** [Littèrature electronic].

هذا بالنّسبة للرّواد بينما لو نظرنا من جهة موطن المصطلح فسنجد أنّ المصطلح الأكثر انتشارا في الولايات المتحدة الأمريكية هو الــ[Hypertexte] أمّا عن أوروبا فنجد المصطلح المستخدم هو [Cyberlittérature]، بينما إيسن آرسيث **[Epsen Aarseth]** –وهو من المنظّرين الأوائل لهذا الأدب– يستعمل مصطلح [Littèrature ergodique] في كتابه **السيبرنطيقا**[2].

إذن مشكل تعدّد المصطلح ليس عربيا فقط، بل عائد إلى بلد المنشأ أيضا، إذ تقول **فاطمة كدّو** "بدأت تتشكّل ملامح مصطلح (Hypertexte) في الحقل النّقدي عند الغرب للدّلالة على نصّ جديد، (...) أحدث هذا الظّهور بلبلة في العالم العربي على مستوى التّرجمة، ربما نبالغ عندما نستعمل عبارة بلبلة ولكنّا هي الأقرب لوصف حالة التّشتّت التي يعاني منها المجال النّقدي في عالمنا العربي على مستوى ترجمة المصطلحات والمفاهيم الواردة إلى ثقافتنا من الغرب وثقافته، لذا وجب التّحقيق..."[3].

إذن أخذت تراجم روّادنا العرب لمصطلح **Hypertexte/Cyberlittératire** تتزايد، وفيما يلي محاولة لرصد بعض المصطلحات المستعملة في السّاحة:

1– Robert Kendall: His homepage:wordeircu.com/Kendall

2–Aarseth espen: Cybertext: perspectives on egodia literature (BaitimoreM Johns t'opkins university press, n1997) p25.

3 – فاطمة كدّو: أدبcom مقاربة للدّرس الأدبيالرّقمي بالجامعة (دار الأمان، الرّباط، المغرب، ط01، د.سنة) ص72.

الدّراس المستعمِل للمصطلح	المصطلح المستعمَل	مورِد المصطلح
سعيد يقطين	النّصّ المترابط	من النّصّ إلى النّصّ المترابط (مدخل إلى جماليات الأدب التّفاعلي)
		النّصّ المترابط ومستقبل الثّقافة العربية
فاطمة البريكي	الأدب التّفاعلي	مدخل إلى الأدب التّفاعلي
	النّصّ الإلكتروني	
	النّصّ المفرّع	الكتابة والتّكنولوجيا
	الأدب الرّقمي	
محمّد سناجلة	النّصّ المرجعي الفائق	رواية الواقعية الرّقمية
عز الدّين مناصرة	النّصّ التّشعبي	علم النّصّ المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي
	النّصّ العنكبوتي	
حسام الخطيب	النّصّ المفرّع	الأدب والتّكنولوجيا وجسر النّصّ المفرّع
		آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية
زهور كرام	النّصّ المترابط	الأدب الرّقمي (أسئلة ثقافية وتأمّلات مفاهيمية)
لبيبة خمّار	النّصّ المترابط	دراسة في النّصّ والنّصّ المترابط

	النّصّ التّفاعلي	شعرية النّصّ التّفاعلي (آليات السّرد وسحر القراءة)
السيّد نجم	النّصّ الرّقمي	النّصّ الرّقمي وأجناسه
إبراهيم أحمد ملحم	الأدب التّفاعلي	الأدب والتّقنية مدخل إلى النّقد التّفاعلي
		الرّقمية وتحوّلات الكتابة النّظرية والتّطبيق
عبد النّور إدريس	النّصّ التّفاعلي الرّقمي	الثّقافة الإلكترونية دذارات الرّقمية
	النّصّ الرّقمي	النّصّ الرّقمي وأجناسه
فهيم الشيباني	المحكي المترابط	سيميائيات المحكي المترابط سرديات الهندسة الترابطية نحو نظرية للرواية الرّقمية
سعد البازعي وميجان الرويلي	النّصّ المتعالق	دليل النّاقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين مصطلحا وتيارا نقديا معاصرا)
حنا جريش	الهايبر تكست	الهايبرتكست، عصر الكلمة الإلكترونية
محمّد سعيد	النّصّ الممنهل	الأنترنيت: المنافع والمعاذير
عبد السلام بن عبد العالي	النّصّ الأعظم	ثقافة الكتابة وثقافة الشاشة
يحيى صالح بوتردين	النّصّ الفائق	تحليل الخطاب الفائق من الشفهية إلى التّواصل

		الإلكتروني
ناريمان إسماعيل متولي	النّصّ التّكويني	النّصّ التّكويني (الهايبر تكست) وتنمية الابتكار لدى الطّلاب والباحثين
أودين ماروت بدران	النّصّ المترابط (الهايبرتكست)	النّصّ المترابط (الهايبرتكست) ماهيته وتطبيقاته

الأدب الرّقمي خصائص ومميّزات

كما لكلّ نوع أدب خصائص ومميّزات يمتاز بها عن غيره، كذلك للأدب الرّقمي مميّزاته التي يُعرف بها، وبما أنّ الأشياء تعرف بأضدادها – كما يقال– علينا أن نستحضر في أذهاننا الأدب التّقليدي الورقي إذا ما أردنا أن نتعرّف على سمات الأدب الرّقمي، ومن خلال هذه المقارنة نخلص إلى مايلي:–

1.النشر وسهولته[1]:

اعتدنا مع الأدب التّقليدي في نشره على دور النّشر والمكتبات مارا بالمطابع وصولا إلى يد القارئ، إلّا أنّ الأدب الرّقمي لا يستدعي كل هذه المراحل ليصل إلى القارئ، بل من منتجه نحو متلقّيه مباشرة يقول عبد النّور إدريس: "إنّ النّشر الإلكتروني يتجاوز هدوء المكان والزّمان فالكاتب ينشر فيتلقّى القارئ ثمّ يمرّر المقروء إلى النّاسخة عوض السلسلة التّقليدية التي تطبع المنتوج في المطبعة ثم تقوم مؤسّسة التّوزيع بتوزيعه ليستتر أخيرا في يد القارئ"[2]، فهو أدب لا يعرف الرّفض والحضر الذي تتعرّض إليه معظم الكتابات التّقليدية في بداياتها، بل بالعكس يلقى فضاء رحبا لا رقيب ولا حدود تضيّق الخناق عليه، وهو الأمر الذي زاد من إقبال المبدعين عليه.

2.الإبداع الجمعي (النّصّ لقارئه):

إنّ النّصّ الرّقمي لا يحتاج إلى دور النّشر في إيصاله إلى القارئ، وهذا الأخير عند قراءته للنّصّ الرّقمي الذي يتيح روابط ونوافذ تمكّنه من تجديد النّصّ الذي بين زاويتي شاشته الزّرقاء، يصبح حينئذ مبدعا موازيا للمبدع الأصلي، ويمكن القول أنّ

---

1 – ينظر: فاطمة البريكي: الكتابة والتكنولوجي (المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، ط01، سنة 2008) ص43.

2 – عبد النّور إدريس: الثّقافة الإلكترونية مدارات الرّقمية: من العلوم الإنسانية إلى الأدبية الإلكترونية، ص92.

الأدب الرّقمي ليس له مؤلّف واحد بل يشترك في تأليفه كلّ المتلقّين الذين تشترط عليهم البرنامج الذي رُكّب فيه النّصّ حتّى يتسنّى لهم القراءة الفاعلة، إذن النّصّ الرّقمي يتخطّى فكرة الإبداع لمؤلّفه، ويفتح الأفق أمام القراءات الفاعلة والمشاركة إن – صحّ القول–وهذا بالفعل ما جاءت به نظرية التّواصل التّفاعلي، فهي: "تؤكّد على المشاركة الحيوية التي لابدّ للمتلقّي من أن يعكسها في كلّ عملية إخبارية تتمّ بين البشر"[1].

الأدب الرّقمي لا يعترف بالمبدع الوحيد للنّصّ وبذلك يصبح المتلقّي هو المالك العملي للنّصّ الأدبي، وذلك جاء نتيجة تماهي الإبداع الأدبي في التّقنية، فهو "يلغي الحدود القائمة مسبقا بين عناصر العملية الإبداعية، ويشرّع الأبواب الموصدة بينها، ويجعل من المبدع متلقّيا، ومن المتلقّي مبدعا، ليؤدّي اتحاد هذين العنصرين إلى إنشاء نصّ جديد، ليس ملكا للمبدع، ولا للمتلقّي إنّه ملك لجميع روّاد الفضاء الافتراضي"[2]، وهذا ما لم يكن سائدا في العصر الورقي، يقول **دفيد بولتر** [Jay David Bolter] "إنّ ما يبدو غير طبيعي في النّصوص المطلوبة سيصبح طبيعيا في الوسيط الإلكتروني"[3]، إذن الوسائطية فتحت مجالا رحبا للقراءة الأمر لاقى إقبالا كبيرا من لدنهم، فالمتلقي يقضي وقتا في الفضاء الافتراضي أطول من ذاك الذي يقضيه في الفضاء الحقيقي، وذلك عائد لما يجده من تيسير في إعادة تشكيل وتغيير النّصّ الذي بين زاويتي شاشته الزّرقاء.

---

1 – إدريس بلمليح: القراءة التّفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة (دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط01، سنة2000) ص52.

2 – فاطمة البريكي: مدخل إلى جماليات الأدب التفاعلي، ص51.

3– Jay David BolterM writingspace (lauvrence irlbaum associates publishers, mahuwah, newjersey, n2001) p143.

3.الإبحار:

وهو عنصر مهمّ جدّا في الأدب الرّقمي إذ لا يمكن أن يتجلّى إلّا من خلاله، وهو ضرورة تقنية للمشاركة والتّفاعل، إذ إنّ النّصّ الرّقمي يتكوّن من مجموعة من الرّوابط التّشعيبية التي يبحر عبرها القارئ "فيتحوّل فعل القراءة إلى نشاط كامل يتجلّى عند الانتقال من عقدة إلى أخرى"[1]، نحو ما هو متوقّع وغير متوقّع في النّصّ الذي بين زاويتي شاشته الزّرقاء، مثلما الأمر مع المحكي المترابط **(شات)**.

يقول تيد نيلسون: "أردت من خلال تقنية النّصّ المترابط، أن أتوصّل إلى كتابة فقرة، تتضمّن أبوابا في ثناياها، حيث يمكن للقارئ أن يستكشف باختراقها، معلومات أخرى إضافية، لا تظهر بشكل مباشر، في أثناء قراءة تلك الفقرة"[2]، والإبحار كما رآه **سعيد يقطين** عنصر ينماز به الأدب الرّقمي عن غيره، فبه يتمكّن القارئ من الغوص إلى أغوار النّصّ مع التّحليق إلى فضائه في الآن ذاته[3]، بالاستعانة بالوسائط الأيقونية والرّوابط التّشعيبية كما الأمر في المحكي المترابط **(شات)**، إذ تضغط على الكلمة المبأّرة فتحيلك إلى شاشة المحادثة أوالرّسائل القصيرة....

4.التّفاعل:

التّفاعل أو التّفاعلية ما بين النّصّ والمتلقّي، أو بين المتلقّي والنّصّ والوسيط، يقول **جون بالب [Jean Balpe]**"مفهوم التّفاعلية L'interactivite هو مقابل لمفهوم الآلية L'automatiqqu، كون التّفاعلية لا تحصل بمجرّد أن يتجاوب القارئ مع مسارات

1 - Fastrez Pierre, Navigation Hypertextuelle et acquisition de connaissances (Etude de L'influence de laconstruction d'un hypermédia éducatif sur l'organisation des connaissances acquises a travers sa consultation, approche sémio-cognitive, université catholique de louvain-la- Neuve, avril2002) p47.

2– Baritoul Alain, xanadu, science et vie micro(novembre 1990) p190.

3 – ينظر: سعيد يقطين: النّصّ المترابط (نحو كتابة رقمية) ص33، 34.

قرائية محدّدة، بل من خلال المسارات والتّجاوب مع متطلبات الحاسوب، قد يجعله يحدث تغييرات نصّية، كما قد يجعله يعدّل سيرورة النّصوص ومحتواها"[1].

خاصّية التّفاعل مهمّة جدّا لتحقيق عملية التّواصل كما أنّها مهمّة في الأدب الرّقمي، إلّا أنّ التّفاعل في هذا النّوع من الأدب ليس هو نفسه الذي جاء به إيزر وياوس في نظرية التّلقي إذ إنّ الثّاني هدفه هو إنتاج النّصّ الكلّي وليس فقط قراءة النّصّ وإبداع الانطباع اللاحق له، فهو لا يعترف بوجود النّصوص السّابقة ولا الموازية، أي يكسر مفهوم التّناص كلّيا، وذلك ما يجعله لا يتقاطع مع النّصّ الورقي المعهود، يقول سعيد يقطين عن قضية التّفاعل: "عملية التّبادل أو الاستجابة المزدوجة التي تحقّق بين الإمكانات التي يقدّمها النّظام الإعلامياتي للمستعمل، والعكس، ويمكن التّدليل على ذلك من خلال نقر المستعمل على أيقونة مثلا للانتقال إلى صفحة أخرى، كما أنّ الحاسوب يمكن أن يطلب من المستعمل فعل شيء ما، إذا أخطأ التصرّف من خلال ظهور شريط يحمل معلومات على المستعمل الخضوع لها لتحقيق الخدمة الملائمة وهناك معنى آخر للتفاعل أعمّ وهو يتمثّل في العمليات التي يقوم بها المستعمل وهو ينتقل بين الرّوابط لتشكيل النّصّ بالطّريقة التي تفيده، وهو بذلك يتجاوز القراءة الخطّية التي يقوم بها قارئ الكتاب المطبوع، ولقد ظهرت أعمال أدبية (الرّواية مثلا) أو فنّية (الألعاب، الدّراما) تقوم على التّرابط بين مختلف مكوّناتها، وهي تنهض على أساس التّفاعل أو القراءة التّفاعلية"[2]، ذلك ما يدفعنا للقول أنّ المتلقّي مبدع وعنصر فاعل في اللعبة الكلّية للمحكي المترابط، إذن لابدّ من منح المتلقّي –كما ترى نظرية التّلقّي– مساحة تعادل أو

1– Balpe Jean Pierre, Hyperdocuments, hypertextes, hypermédias (Paris, Eyrolles, n1990) p12.

2 – سعيد يقطين: من النّصّ إلى النّصّ المترابط، ص259.

تزيد عن مساحة المبدع الأصلي[1]، وهكذا يضحي كل من عناصر العملية التّواصلية عبارة عن عنصر تفاعلي في الإبداع الرّقمي، حيث يتفاعل المتلقّي مع النّصّ من جهة ويتفاعل النّصّ مع الوسيط التّقني محقّقا النّصّ الشّبكي أو الرّقمي من جهة أخرى، وتتغيّر نظرية **نعوم تشومسكي** إذ تصبح الرّسالة هي الطّرف الأوّل والمرسل إليه هو الطّرف الثّاني وهو العامل المساعد في ظهور الرّسالة، بينما المرسل فهو الطّرف الأخير والوسيط الوهمي بين الرّسالة والمرسل إليه، أمّا إذا لم ينساب المتلقّي داخل النّصّ الرّقمي فإنّه لا يمكن أن نتحدّث عن عنصر التّفاعل لأنّه لا يتحقّق إلّا به.

5.ديناميةالنّصّ:

النّصّ الرّقمي ذو فونيمات ومونيمات ثابتة مثل النّصّ الورقي كما أنّها في مواضع أخرى متحرّكة تحيلنا إلى روابط تشعيبية أخرى، فالكلمة في النّصّ الرّقمي قد تؤدّي مدلولها داخل سياقها كما أنّها تحيل إلى صوّر متحرّكة أو فيديوهات أو أصوات(الملتيميديا)، ذلك ما يشعر المتلقّي أنّه داخل النّصّ ويتحوّل بين أروقة الشّارع وفي غرف البيت، ويتصّل بالشخوص، مثلما في المحكي المترابط **(شات والصّقيع)**، النّصّ الرّقمي حيّ، نستشعر حياته في حركيته وإحالاته التي يقوم عليها.

6.لاخطّية النّصّ الرّقمي:

تعدّ اللاخطّية من خواصّ النّصّ الرّقمي التي لا يمكن أن ينفصل عنها، إذ تنعدم التّراتبية التي عهدناها مع النّصّ الورقي في النّصّ الرّقمي، فلا تتأتّى وحداته متتالية إذ قد يأتي بناؤه شجريا أو نجميا أو... وذلك عائد لطبيعته التّشعيبية، وهنا تظهر براعة المتلقّي في إعادة تشكيل الوحدات التي قدّما للملقي بطريقة ما تنمّ عن براعته، فقد

1 – عبير سلامة: النّصّ المتشعّب ومستقبل الرّواية،

http://nisaba.net/3y/studies3/hyper.htm

ينطلق المتلقّي من النّهاية ليقفز عبر العقد بانيا شبكته الخاصّة، فمثلا ينطلق المتلقّي لنصّ **(شات)** النّوافذ التي تتخلّل النّصّ إلى رنّات الهاتف وصولا إلى التّمهيد أو الختام.

7.النّصّ المتاهة:

النّصّ الرّقمي ليس كغيره، فهو نصّ يتميّز بروابطه العديدة التي تحيل إلى تشعّبات أخرى وذلك يقتضيه تفاعل المتلقّي، فالمتاهة ذات العقد العديدة تشدّ القارئ إلى الأمام، إذ كلّما ذاب في المسار وظنّ أنّه وصل إلى النّهاية يتفاجأ بعقدة جديدة تأخذ به إلى مسار آخر، أي أنّه ينتقل من فضاء إلى فضاء آخر بالتّوالد الإيحائي، في متاهة هرمسية تقوم في أساسها على مبدأ اللذة[1]. تقول **لبيبة خمّار** :"هذه المتاهة يولّدها النّصّ المترابط الذي يظنّ القارئ بأنّه اقترب من مركزه أو من معناه الخبيء، ليتلاشى هذا المركز بما فيه من معان محتملة، فيصاب المستعمل بحمّى النّقر، ينقر ويعيد النّقر باحثا عن الهدف المنشود الذي يتبخّر وينسرب من بين يديه كلّما ظنّ أنّه أمسك به أو شارف على ملامسته"[2]، وهكذا يصبح القارئ مربوطا بوهم الوصول إلى المركز ربطا جميلا يجعله يذوب في النّصّ ولا يخرج منه تيها.

8.الوصل والفصل:

يمكّننا النّصّ الرّقمي – بأنواعه– من الرّبط بين تشعّباته، كما يمكّن من التّقطيع، فالقارئ في المحكي المترابط **(شات)** بإمكانه أأن يجمع نوافذ الحوار ويقرأها كما يمكن له أن يتوجّه إلى الكلمات الملوّنة وذات البند العريض أو الأيقونات ويتابع الحوار، دون العودة إلى بدايات وفواصل المحكي، وهذا لن يؤثّر على البناء الكلّي.

---

1 – ينظر: إمبرتو إيكو: التّأويل بين السيميائيات والتّفكيكية، تر: سعيد بن كراد (المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، بيرون، لبنان، ط01، سنة2000) ص123.

2 – لبيبة خمّار: شعرية النّصّ التّفاعلي آليات السّرد وسحر القراءة (رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط01، سنة2014) ص45.

9.النّهايات المفتوحة:

النّصّ الرّقمي، نصّ لانهاية له ولا بداية واحدة، فهو نصّ يتيح التّأويل وإعادة التّشكيل، كون القارئ يقف تائها أمام عدّة عقد أيّها بدأ فتلك هي الوجهة، فتجده يختار هاته ليعود لأخذ أخرى ويسلك مسالك عدّة لا نهاية لها، إلى أن يستنفذ ما به من قوى فينتهي نصّه.

10.نصّ أزرار (1/0) وفضاء تخييلي:

تقتضي التّقانة والوسائطية التي امتزج بها الأدب أزرار (1/0)* والفضاء التّخييلي، فلا يمكن أن يقدّم نصّ رقمي دون أن يستعين بالتّقانة لأنّها العنصر الأساس في تكوينه، وربما هذه الميزة هي التي جعلت الأدباء يعزفون عنه، رسما في أذهانهم أنّ النّصّ الرّقمي قد فقد أبعاده الثّقافية والإنسانية والجمالية، وهذا الزّعم كما له جانب من الصّحة في حال إذا كان المبدع تقني بحت، وليس له في الأدب الرّقمي غير التّقنية، إلّا أنّ الأمر يصبح عكس ذلك إذا كان الأديب له ما له من الشّاعرية والجمالية الأدبية وله علم وإحاطة بالوسائط التّقنية التي تساعده في تقديم الأدب. لذا ليس علينا أن نميل إلى جانب دون آخر، فالأدب الرّقمي زاوج بين الاثنين (الأدب/التّقنية) أو (النّصّ الأدبي/ الرّقمنة)، فكيف يمكن أن نميل للورق خوفا من أن تضيع الأدبية في أغوار الفضاء الأزرق؟! هل الورق هو الذي يحافظ على أدبية الأدب؟!

الأمر غير ذلك والدّليل أنّ هناك من النّصوص التي لم تكتب إلّا على الورق، إلا أنّها خالية من صور الأدبية، وفي المقابل نجد نصوصا رقمية تشعّ أدبية فالنّتيجة؛ هي أنّ الجمالية الأدبية ليست تتبخّر بمجرّد مزاوجة النّصّ الأدبي للتّقانة، وليست كامنة في الورق ورائحته، بل تعود للحسّ الأدبي وأهل اختصاصه، إذن ما علينا إلّا نضع

* – شات: المحكي المترابط الذي سنطبّق عليه الدّراسة السّيميائية في الجانب التّطبيقي.

شروطا للنّصّ الرّقمي، وهكذا حتّى لا يحمل هذا الأخير ما حملت سفينة نوح، كأن نتيح التّأويل والتّشكيل للقارئ المتمرّس دون غيره.

هناك خصائص أخرى للنّصّ الرّقمي وضعها فيليب بوتز[1]، مثل الخوارزمية، والتّشفير الرّقمي، التّوافق، الوسيط المركّب...، إلّا أنّها لا تعدو أن تكون خصائص تهتمّ بالتّقنية أكثر من اهتمامها بالأدب مندمجا بالتّقنية.

1 – فيليب بوتز وكلود بيرسز تيجن، ألان فويلمان، جان كليمون، بيير ليفي، صوفي ماركوط: الأدب الرّقمي (تر: محمّد أسليم، تقد: زهور كرام، الدّار المغربية العربية، الرّباط، المغرب، ط01، سنة2016) ص31–35.

المسار الابستمولوجي للنّصّ الرّقمي

بعد التّوصّل الذي اخترعه **نوربت وينر** [Norbert Wiener] للدّفاع الجوي في الحرب العالمية الثّانية، نشر **فانوفر بوش** [Vannever Bush] بحثا يضع فيه حلا للتّراكم المعلوماتي مع عدم القدرة على متابعتها زمنيا، إذ عرض آلة على شكل ذاكرة تخزّن سيل المعلومات التي يتمّ تداولها على نطاق واسع، تقوم باستعادتها وتصنيفها وتخزينها مع ربطها ببعضها البعض وذلك سنة 1945م، وفي ذات السّنة تمكّن من تصميم نظام يسمح بتخزين المعلومات الهائلة المتراكمة في مكاتب الحكومة وتنظيمها نظاما يجعلها قادرة على ربط بعضها ببعض بشكل آلي، حيث يختار النّظام المعلومات التي لها علاقة ببعضها ويربط بينها بسرعة ويسر فائقين، كما يفعل عقل الإنسان، وأسماه نظام الميمكس (Memex)[1]، إلّا أنّ هذا الاختراع لم يكتب له التّطوّر إلّا بعد أن ظهر للوجود اختراع **دوجلاس انجيلبارت** [Engelbart Douglas] الذي سمّاه نظام على الخطّ (system on line) أو بالاستعانة بنظام **الميمكس** ونظام **على الخط،** وبعض الأنظمة الأخرى اللاحقة، استطاع **تيد نيلسون** [Ted Nelson] أن يقدّم نظاما آخر يربط أجزاء كبرى من المعلومات ويدوّن الأفكار المصاحبة لمستعمليها في المستقبل[2]، ووصف تلك الوثائق التي يعرضها الحاسب الآلي في بنية غير سطرية باسم (Hypertexte) مستلهما فكرة نظامه من قصيدة لـــ**كولريدج زنادو** (Xannadu) قصر

1 – ينظر: سعد البازعي وميجان: دليل النّاقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين مصطلحا وتيارا نقديا معاصرا (المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط02، سنة2002) ص42.

2 – ينظر: حسام الخطيب ورمضان بسطاويسي: آفاق الإبداع ومرجعياته في عصر المعلوماتية (دار الفكر العربي، دمشق، ط01، سنة 2001) ص9.

الأحلام[1]، ومن ذلك نفهم أنّه حتّى التّقنية قبل ظهورها للعيان استلهم مخترعوها أفكارهم من الأدب، لا ضرر لو قلنا التّكنولوجيا وليدة الأدب والأدب وليد التّكنولوجيا...

1 – ينظر: حنا جريس: الهايبرتكست، عصر الكلمة الإلكترونية (مجلّة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع527، أكتوبر 2002) ص146–174.

الأنساق البرمجية للنّصّ الرّقمي

يقوم النّصّ الرّقمي في بنائه على هندسة خاصّة تعمل على تجديد المسارات للقارئ ليبحر فيها مشكّلا خطاطات هندسية، عمل الكاتب على إنشاء نصّه وفقها، ومن بين هذه الهندسات تلك التي استخلصها **سعيد يقطين**[1] بعد اطلاعه على أهمّ المواقع الشّبكية المختصّة، وهي كالتّالي:-

أ.التّوريق

يتّبع النّصّ الرّقمي في هذا النّوع برمجية التّوريق؛ التي تقوم أساسا على تقليب صفحات النّصّ الرّقمي كتقليب الورق، وتتمّ هذه العملية بالنّقر على المؤشّر الموجود في الصّفحة والذي يشير إلى الصّفحة الموالية، ويكون وتكون عادة عبارة عن سهم معقوف ↵، أو زاوية الصفحة مطوية

يقول سعيد يقطين: "أسمينا هذا النّوع الأوّل "التّوريق" لأنّه يضارع نظام التّوريق أو قلب الصّفحات في الكتاب المطبوع إذا اعتبرنا صفحة الكتاب مثل الصّفحة التي تظهر على الشّاشة، فإنّ الانتقال إلى الصّفحات الأخرى لا يتمّ إلّا من خلال. 1: النّقر على أسفل الصّفحة التي تكون على صورة مثلث صغير يمثّل صفحة مطوية، أو أيقونة تمثّل سهما أو يدا تشير إلى اتجاه الصّفحة الموالية، أ: 2: النّقر على مثلثين متقابلين يشير أحدهما إلى الصّفحة السّابقة، والآخر إلى الصّفحة التّالية"[2].

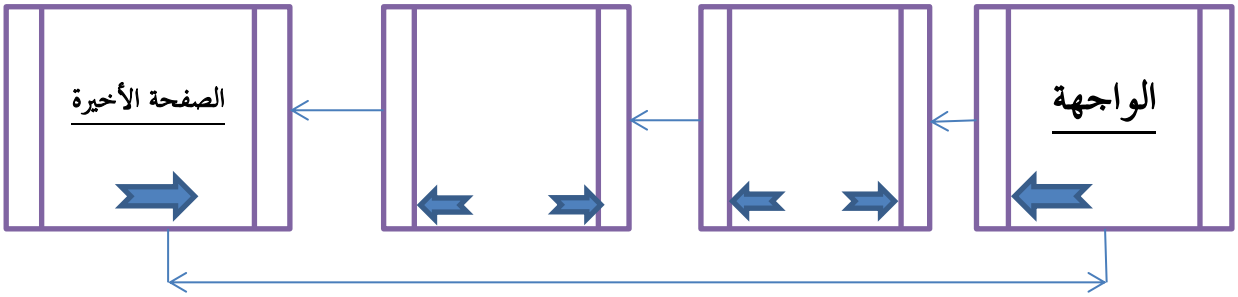
وفي هذا النّوع من النّصوص يكون تفاعل المتلقّي يكاد ينعدم إذ لا تفسح له المجال إلا للتوريق، فالخيارات الفاعلة تنحصر في سهم تقدّم إلى الأمام أو عد إلى الوراء ليس إلّا، غير أنّ هذا النّوع يتنافى والميزة (التّفاعل) التي يتسم بها النّصّ الرّقمي، إذن النّصّ

---

1 – ينظر: سعيد يقطين: من النّصّ إلى النّصّ المترابط، ص136–143.

2 – ينظر: المرجع ذاته، ص136.

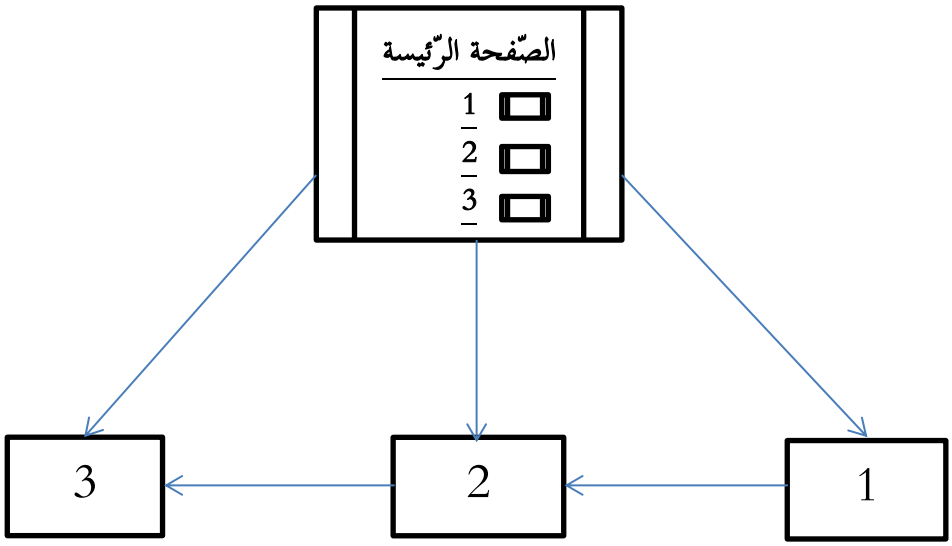
الرّقمي ذو النّسق التّوريقي لا يعدو في هندسته النّصّ الورقي، ويمكن أن نمثّل للنّسق التّوريقي بالشّكل التّالي:-



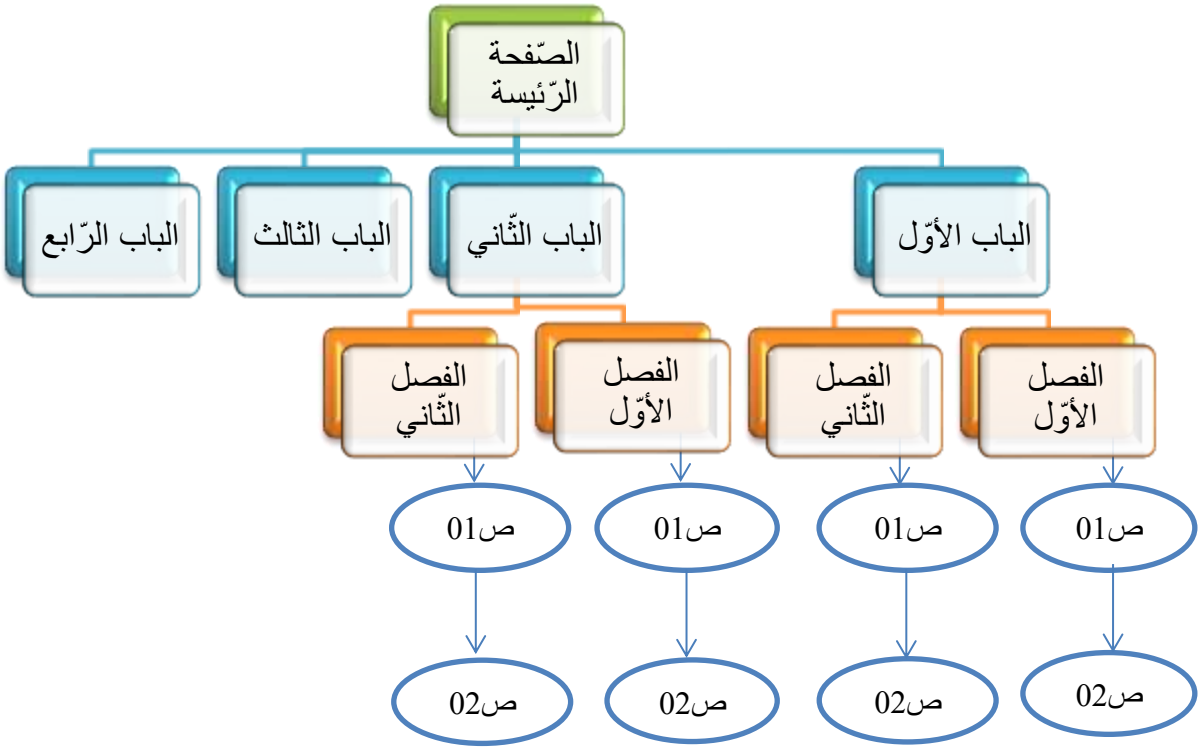
شكل يمثّل النّسق التّوريقي

ب.الشّجري:

تأتي هندسة النّصّ في هذا النّوع من الأنساق مثل الشّجرة لها أصول وفروع، فالمتلقّي يمكنه أن ينتقل بين صفحات النّصّ وفق تراتبية المادّة وحسب المسار الذي رسمه المؤلّف وذلك بالانتقال من مستوى إلى آخر نزولا من الأصل إلى الفروع، أو صعودا من الفروع إلى الأصل، حيث يأخذ شاكلة فهرسة الكتب القديمة، من الأبواب إلى الفصول...، (وسنمثّل لذلك في الشّكل رقم -02-)، فبمجرّد فتح القارئ للنّصّ يجد نفسه أمام الفهرس الذي يقدّم له شبكة العناوين، وإذا ما أراد المتلقّي أن يكتفي بعنصر واحد فيكفي الضّغط على العنصر المراد لينتقل مباشرة إليه دون المرور بالمستويات الأخرى حتّى ولو كان الأخير، ويمثّل هذا النّوع الشّكل (01) التّالي:-



شكل رقم (01) يمثّل النّسق الشّجري



شكل رقم (02) يمثّل فهرست النّسق الشّجري

ج.النّجمي:

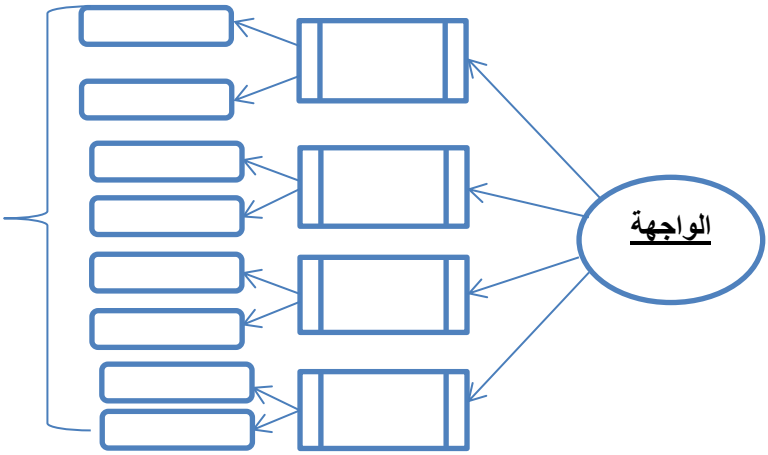
ينطلق هذا النّصّ من بؤرة هي النّجم المركزي تدور به نجيمات ثانوية، إذ إنّ الأوّل عبارة عن عقدة أساس تضيئها العقد الثّانوية، فالنّجيمات المحيطة بالبؤرة المركزية تحوي معلومات إضافية، حيث يبحر المتلقّي في هذه النّجيمات مع العودة إلى العقدة الأساس (المركز) كلّ مرّة، وهذا النّوع الذي يتجلّى غالبا في النّصّ المترابط، وتأتي هندسته على الشّاكلة التّالية:-

شكل يمثّل النّسق النّجمي

د.التّوليفي:

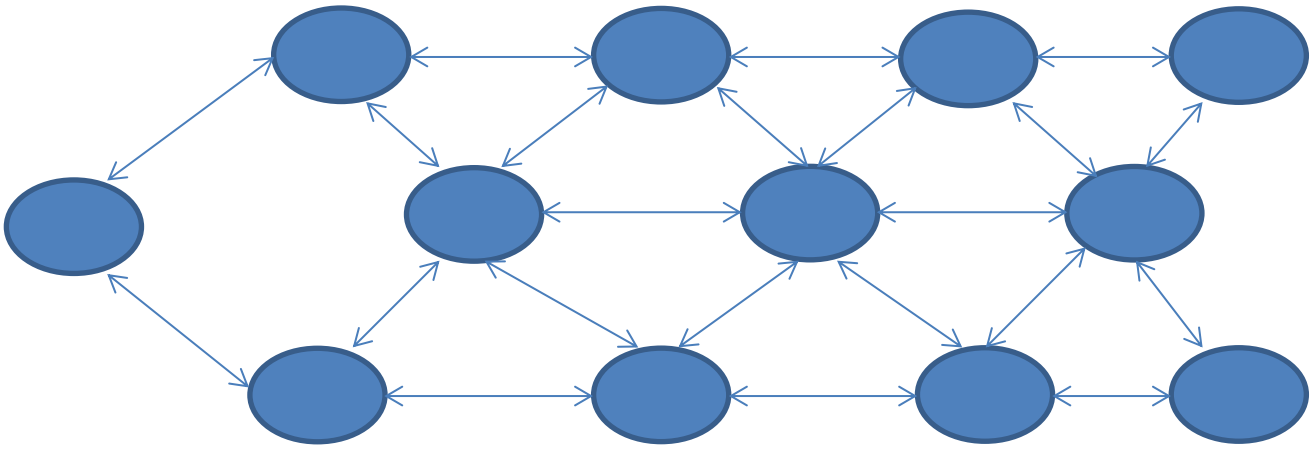
يعتمد هذا الأخير على نظام اللاخطية، فلا يمكن تحديد مساره كونه يتشكّل من مجموعة من الوحدات التّقنية والمسارات فضلا عن الرّوابط، وبذلك يتيح تفاعلا أكبر من الأنساق السّابقة، فالمتلقّي يجد حرّية التّنقّل بين المسارات فهو الذي يحدّدها وهو الذي يختار اتجاهه،

ويمكن أن نتخيّل هندسته كما هي في الخطاطة التّالية:-



الوحدات التّقنية والرّوابط

هـــ.الشّبكي:



شكل يمثّل النّسق الشّبكي

يأتي هذا النّوع في شكل شبكة كما هو مبيّن في الخطاطة الهندسية[1]، وللمتلقّي حرّية الإبحار في مساراتها بواسطة الرّبط بين العقد، الأدر الذي يمكّنه من إنتاج نصّه المترابط، فهو الوسيط التّقني الذي يتميّز بالتّرابط الشّامل وتحديد مجمل العلاقات بين كلّ الأجزاء المختلفة، خصوصا أنّ العقد مهما كبرت أو صغرت يسهل على المتلقّي الوصول إليها، إذن هذا النّوع من الأنساق التّقنية هو الذي يشكّل النّصّ الرّقمي المتفرّع/المترابط بامتياز سواء من ناحية تفاعل المتلقّي أو من ناحية هندسته الدّينامية.

و.الجدولي:

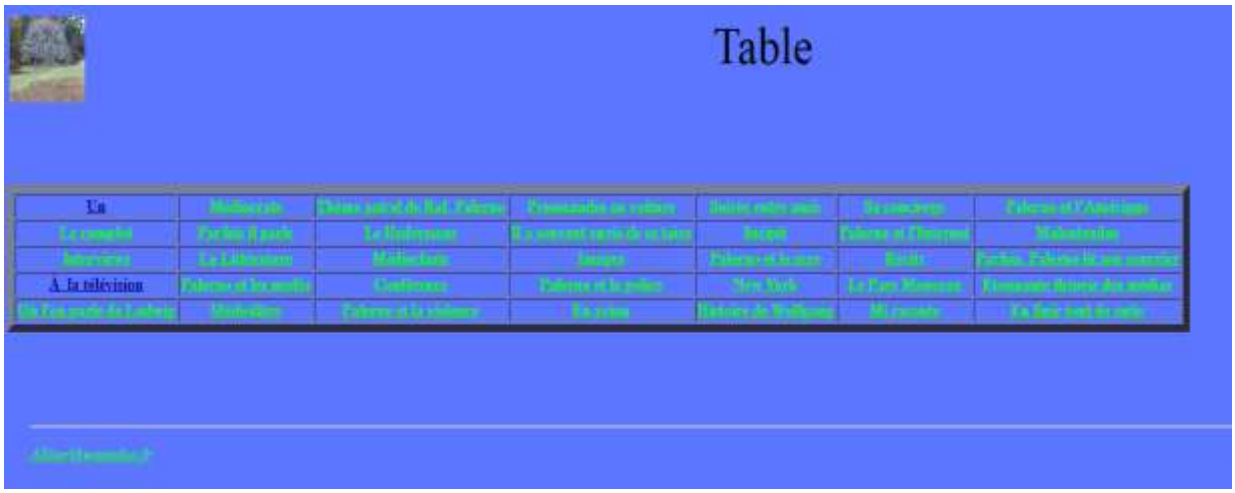
وهو مزيج من النّسق التّوليفي والنّسق الشّبكي، حيث أنّ القارئ ينطلق من الجدول لاختيار ما يودّه من عناوين بالنّقر عليها لتفتح أمامه عقدة، وهاته الخيرة تدلّه على أخرى وهكذا، بينما الجدول يعود إليه لتجنّب غياهب متاهات النّصّ، حتّى نمثّل لذلك من النّصوص نعود للمحكي **الواقي الشّمسي** [**Ecron Total**] ونجدها في موقع **ألان**[2] – كما هو مبيّن في الصّورة.

أمّا بناؤه الهندسي فهو على الشّكل التّالي:-

شكل يبين النّسق الجدولي

1 – ينظر: عبد القادر فهيم شيباني: سيميائيات المحكي المترابط، سرديات الهندسة التّرابطية: نحو نظرية للرواية الرّقمية (عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط01، سنة 2014) ص54.

2 – Ecran Total : Alain Salvatore : http://membres.lycos.fr



صورة للنّسق الجدولي للمحكي الواقي الشّمسي [Ecron Total]

هناك تقسيم آخر للأنساق، على أساس التّقنية المستعملة في الهندسة النّصيّة، وتتفرّع هاته الأخيرة إلى نمطين:-

- الأوّل، المبسّط:

وينطوي على النّسق التّقني التّوريقي والشّجري والنّجمي، فهو قريب إلى الكتاب الورقي في تلقّيه على الشّاشة الزّرقاء، فالكتب المدخلة إلى الحاسوب والمصورة تنضوي تحت هذا النّوع، غير أنّ ذلك يتنافى وخصائص النّصّ الرّقمي، الذي نتكلم عنه في هذا البحث.

- الثّاني، المعقّد:

ونجد فيه النّسق التّوليفي والجدولي والشّبكي، وهذه الأنساق التّقنية بعيدة كل البعد عن النّظام الخطّي الذي نجده في النّمط المبسّط، إذ إنّها لاخطّية بامتياز، ومساراتها غير محدّدة وبذلك تتجلّى فيها صورة النّصّ الرّقمي المترابط، فهي تتيح للقارئ التّفاعل بصورة غير معهودة في النّصّ الورقي.

تقسيم جديد وفهم آخر

لا يمكن أن نسمّي كلّ نصّ يعرض من خلال الشّاشة الزّرقاء نصّا رقميا بحتا ذلك أنّ النّصوص الموجودة في التّراث غنيّة بالجماليات الفنّية والثّقافية... وبإمكانها أن تعرض على الشّاشة الزّرقاء عن طريق الإدخال بالوسيط التّقني، كما يمكن للنّصوص المزاوجة بين الكتابة ووسائط الملتيميديا أي أن تعرض على الورق كأن يُكتب الإبداع على كتاب كبير به أقراص مضغوطة، أو مصحوب بقرص مضغوط، نقرأ النّصّ بشكل تقليدي ولما نأتي للمقاطع الموسيقية والفيديوهات، نعود إليها في القرص عن طريق الحاسب الآلي مع ترقيمها وترتيبها حتى لا يختلط الأمر. إذن لا يمكن أن نسمّي كلّ نصّ به روابط وإحالات نصّ رقمي، فـ**ألف ليلة ولية** أجد بأخذ الصّدارة في ذلك، فإحالاتها وروابطها التي لا نهاية لها، تجعل المتلقّي يضيع في متاهاتها ويبحر في أوراقها... وليس كلّ نصّ رقمي يستعمل اللاخطّية، فالرّواية الورقية ترتكز في هيكلها العام على أشكال عدّه كالتّوازي والبنية الدّائرية للزّمن وتفكّك الحبكة... وكذا تقنية الفلاش باك، والبداية من حيث النّهاية، وتحوّل السّرد من شكله الخطّي إلى شكل تشعيبي... كلّ ذلك ما هو في حقيقة الأمر إلّا طريقة من طرق بناء هيكل الرّواية ليس إلّا.

إذن... ما هو النّصّ الرّقمي؟؟

النّصّ الرّقمي هو نصّ فرضته التّقنية بكلّ أدواتها ووسائطها، نصّ وُلد لينشأ في بحر الرّقمنة وإن خرج منها مات.

وهكذا، لا يمكن عدّ النّصوص التي تظهر في النّسق التّوريقي والشّجري والنّجمي، نصوصا رقمية، بل هي في الأصل ورقية وأضحت مدخلات وسائط رقمية ليس إلّا. كما أنّ النّصوص اللاخطّية التي تتأتّى في الأنساق المركّبة ولا تسمح للمتلقّي العارف بصنع إبداعه ومن ثمّ عرضه كنصّ مواز للنّصّ الأصلي بل فقط تجعله يضيع هنا

وهناك في المسارات، **ألف لية ولية** أحقّ بهذه التّسمية من غيرها من النّصوص، وقد تحدّثت عن ذلك **هيلين هاستاش** [Hélene Godinet Hustache] حيث أكّدت على ضرورة التّمييز بين النّصوص المحوسبة والنّصوص الأدبية الرّقمية[1].

إذن علينا إعادة النّظر في النّصّ الرّقمي مفهوما وخصائصا.

باتجاه أجناسية جديدة

مهّدت الرّواية الجديدة في هيكلها وبنائها إلى ظهور الأدب الرّقمي عامّة، كونها حوّلت السّرد من الخطّية إلى اللاخطّية وجعلت من الحبكة مجموعة من الشظايا هنا وهناك، وكسّرت الزّمن وهكذا، "انتهت الرّواية الجديدة إلى أن تكون مجرّد قصّة ماكرة يتطلّب فكّ ألغازها معرفة شروط اللعبة وخباياها، وتستوجب المساهمة الفعّالة من قبل القارئ غير قابع في موقع المتلقّي السّلبي"[2]، كما مهّدت نظرية التّلقّي لصاحبيها **إيزر وياوس** للتّفاعل الذي هو الشّرط الأساس في الأدب الرّقمي، كونها أكّدت على القارئ الفعّال وحاربت القارئ السّلبي.

إذن اعتمدت أجناس الأدب الجديد (الأدب الرّقمي) في ظهورها على خصائص الرّواية الجديدة مبدئيا، بقول **عمر زرفاوي:** "يعتمد هذا الجنس الأدبي الجديد في ظهوره إلى حيّز الوجود على استخدام خصائص النّصّ الجديد، النّصّ الذي يطلّ علينا عبر شاشة الحاسوب"[3]، ولم يتجلّ هذا التّجديد في الرّواية فقط، بل في القصيدة والمسرحية أيضا.

1– Godinet Hustache Hélene: Lire- écrire des Hyperextes (Villeneuve d’axq, presses universitaives du spten trion , coll, thése, N1998) p28.

2 – جورج دورليان: الرّواية الجديدة في فرنسا، مغامرة في الشّكل والمضمون (مجلّة العربي، وزارة الإعلام، الكويت العدد 544، مارس 2004) ص90.

3 – عمر زرفاوي: الكتابة الزّرقاء (دار الثّقافة والإعلام، الشّارقة، ط01، سنة2013) ص196.

أ. المحكي المترابط:

أفاد هذا الأخير من الأنساق التّقنية للأدب الرّقمي والرّواية، فهو مزيج بينهما، إضافة للألعاب الإلكترونية التي أسهمت في عنصر التّفاعل كونها ترتكز على المغامرة، إذن أضحى المحكي المترابط "نصّ مغامرات أو ألعاب، ويربط السّرد فيها بين لعب وقصّة"[1]، فالقارئ يشدّ إلى الأمام بخيط المغامرةّ، وله حرّية تغيير محصّلة الحبكة.

وقد قسّمه النّقاد إلى **رواية تفاعلية** وأخرى **واقعية رقمية؛** التي جاء بها **محمّد سناجلة؛** أمّا الأولى فيعود تاريخها إلى عند الغرب إلى **قصّة الظّهيرة** [Story afternoon] التي ألّفها **ميشيل جويس** سنة 1986، اعتمادا منه على تطبيق **المسرد** [Storyspace] الذي وضعه بمعية **ديفيد جي بولتر** [David J.bolter] سنة 1984، غير أنّ **عبير سلامة** ترى أنّها ليست محكيا مترابطا لانتفاء خصائص الأدب الرّقمي فيها (لم تنشر على الأنترنيت، مساراتها غير متشعّبة، عدم استعمالها لعنصر اللاخطّية)[2] ثمّ تمّ الإعلان سنة 1996 عن صدور أوّل محكيين ترابطيين فرنسيين على قرص مضغوط، بعنوان: **عشرين في المائة حب زيادة لـــفرانسوا كولون** والأخرى **الزّمن القذر لـــفرانك دوفو**، والعام ذاته شهد العالم ظهور المحكي المترابط **شروق شمس 69 لـــروبرت أولاند**، وترى **فاطمة البريكي** أنّ "شروق شمس 69 مثال جيّد للعمل التّعاوني الذي يدمج مواهب مجموعة من الفنانين والمبرمجين بالإضافة إلى المؤلّف

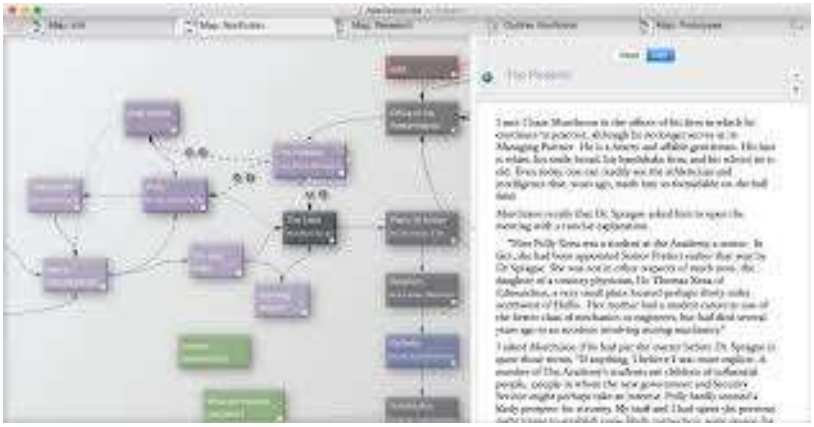
---

1 – أحمد أحمد عبد المقصود: الأدب التّفاعلي والنّظرية النّقدية:

http://al-watan.com

2 – ينظر: عادل نذير: عصر الوسيط؛ أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التّفاعلي – الرّقمي (ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، سنة 2010) ص88.

الحقيقي، وبهذا يتضمّن العمل النّاتج صورا وتصميمات وتسجيلات صوتية، وبعض البرمجيات"[1].



تطبيق المسرد [Storyspace]

يقوم المحكي المترابط في بنائه على الوسائط التّقنية من برمجيات وملتيميديا، فالمبدع يستند إلى تطبيق **المسرد** [Storyspace] ليبني الأحداث عليه، يعدّ هذا الأخير كما عرّفته فاطمة البريكي، عبارة عن وسيط يتيح للمتلقّي أم المستخدم من وضع أحداث نصّه عليه في مسارات يختارها هو، كما يمكّنه من تضمين نصّه الصّور والملتيميديا بأنواعها، يقول **فهيم الشيباني**: "إنّ التّأكيد على الاختيار، منوط ببنية النّصّ المترابط نفسه، وبالانتظام غير الخطّي للمعلومة، حيث يتحوّل فعل الإبحار أو التّصفّح، إلى فعل للتحرّك داخل فضاء معلوماتي، يحاكي وضع التّجميع الذّهني للأفكار"[2]، وفي هذا النّوع الأدبي الجديد غالبا ما نجد المبدع غالبا ما نجد المبدع يكسر الخطّية السّائدة في الرّواية التّقليدية، ويعتمد على النّسق الإيجابي الذي يسمح للمتلقّي باختيار المسار

1 – فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التّفاعلي، ص 117.

2 – عبد القادر فهيم الشيباني: السّرديات الرّقمية، بحث في سيميائيات النّصّ المترابط (دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، الإمارات، ط01، سنة 2013) ص28.

الرّاغب به[1]، إذ المحكي المترابط هو "تلك الرّواية التي تستخدم النّصّ المترابط، والمؤثّرات الرّقمية الأخرى، ولكن يقوم بكتابتها شخص واحد ويتحكّم في مساراتها، أي لا يشاركه في عملية الكتابة أحد غيره، فهي رواية يكتبها مؤلّفها فقط، ويطلق عليها النّقاد "تفاعلية" لأنّها تحتوي على أكثر من مسار داخل النّصّ وتسمح للقارئ بالاختيار بين المسارات السّردية المختلفة التي تحتويها"[2].

أمّا المحكي المترابط الثّاني أو ما أسماه **محمّد سناجلة بـــرواية الواقعية الرّقمية، نوع جديد أصرّ سناجلة على تسميته بذلك كون له فضل السّبق في إنتاجه من خلال "شات"**، وقد أخلط بعض الدّارسين بين النّوع الذي جاء به سناجلة والنّوع الأوّل، ولفضّ الإشكال قال في ذلك: "مع هذا التّشابه الشّكلي بين النّوعين، فكلاهما يستخدم تقنيات الرّقمنة المختلفة في الفعل الإبداعي مثل تقنية الهايبرتكست وتقنيات المالتيميديا المختلفة لكنّ الفرق بينهما ليس في الشّكل بقدر ماهو في المضمون والمحتوى، ذلك أنّ أدب الواقعية الرّقمية عموما ورواية الواقعية الرّقمية على وجه الخصوص هي رواية شكل ومضمون"[3]، وهكذا نستنتج أنّ الفرق بين رواية الواقعية الرّقمية، والرّواية التّفاعلية المترابطة، يخصّ المضمون فقط، فالأولى تهتمّ بالمجتمع الرّقمي المتفاعل عبر صفحات الويب (إذن أدب رقمي وشخصيات رقمية) والثّانية موضوعها عام بينما إخراجه رقمي بالاعتماد على الوسائط التّقنية.

---

1 – ينظر: فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التّفاعلي، ص 117.

2 – عمر الزّرفاوي: الكتابة الزرقاء، ص200.

3 – وليد الزريبي: الكتاب الرّقمي الذي يختلف تماما عن الكتاب الورقي، سناجلة يؤسّس لرواية جديدة في الأدب العربي:

http://www.adabyat.com

ولم تتوقّف التّقسيمات على هذين النّوعين فحسب بل يوجد رواية **البريد الإلكتروني** [Email Novel]؛ وهي عبارة عن رواية تقليدية إلّا أنّ النّاشر والموزّع الرّسمي هو البريد الإلكتروني، وكخير مثال على ذلك رواية **بنات الرّياض** للكاتبة السّعودية **رجاء عبد الله الصّانع**. كما يوجد رواية **كليب** [Novel Clip]، ويتأتّى هذا النّوع "بقليل من الاحتراف، أو بمساعدة فنيين أو تقنيين، وبتكرار المحاولات الجادّة... تجمع بين الكلمة والصّورة والحركة ولقطة الفيديو... إلى آخر تقنيات الوسائط المتعدّدة، ولكن من خلال روابط تفاعلية بين موقع الرّواية على الانترنيت ومواقع أخرى على شبكة لها جذر أو مدخل مشترك أو عبارات مفتاحية معيّنة"[1]، إذن هذا النّوع يعتمد بالضّرورة على الفيديو في عرض الأحداث.

ويوجد أيضا رواية **الويكي** [Novel Wiki]؛ ويعتمد هذا النّوع على خاصّية **الويكي***، أي أنّ المبدع يزرع الفكرة الأولى ليقوم المساعدون بعد إعلامهم بصنع النّصّ عن طريق التّعليقات.

ب. المسرح الرّقمي

فضّلت **البريكي** مصطلح **المسرح التّفاعلي**، على الرّغم من الانتشار الواسع للمصطلح الأجنبي **[**Hyperfiction**]**.

والمسرحية التّفاعلية هي "نمط جديد من الكتابة الأدبية، يتجاوز الفهم التّقليدي لفعل الإبداع الأدبي الذي يتمحور حول المبدع، إذ يشرك في تقديمه عدّة كتّاب، كما قد يدعى المتلقّي/المستخدم أيضا للمشاركة فيه، وهو مثال للعمل الجماعي المنتج الذي يتخطّى

1 – أحمد فضل شبلول: الرّواية الرّقمية وتطوّر نظرية الأدب:
http://kenanaonlin.com/users/wageehelmorissi/posts/269103

* – نوع من مواقع الويب التي يتمّ تحريرها جماعيا مثل الويكيبيديا (الموسوعة الحرّة).

حدود الفردية وينفتح على آفاق الجماعية"[1]، ويتحقّق عنصر التّفاعل بأسمى أشكاله في هذا النّوع الأدبي، فهو يكسر وبقوّة تلك الحدود التي كانت مرسومة سلفا بين المبدع والمتلقّي، إذ إنّ هذية الأخيرين ينخرطان في عمل جماعي ليصبحا منتجين ومبدعين في الآن ذاته، فالمبدع الحقيقي يدعو المتلقّي الذي سيصبح مبدعا موازيا، للمشاركة في الإنتاج الأدبي دعوى قد تكون صريحة وقد تكون ضمنية، فالمساحة التي يفسحها المبدع أمام المتلقّي والحرّية التي يتركها له تدفعه إلى الإنتاج حتما.

أمّا أوّل مسرحية تفاعلية رقمية عربية فهي **مقهى بغداد** التي أعدّها **حازم كمال الدّين وبيتر فيرهايس**، ويمكن متابعة المسرحية على الرّابط التّالي:

http://www.stack.nl/theatreofwar

وتدور الأحداث فيها عن حالة التّشظّي التي يعيشها **العراق**[2]، أمّا أوّل رائد للمسرح التّفاعلي الغربي هو **تشارلز** [Charles Deemer] الذي ألّف سنة 1985 [Château de mourt]، مستعينا في ذلك بتطبيق **[Iris]**[3].

ج. القصيدة الرّقمية

كما تعدّدت المصطلحات المترجمة للأدب الرّقمي، كذلك هناك العديد من المقابلات للقصيدة الرّقمية، من إلكترونية إلى تفاعلية ورقمية... وكلّها تنطوي تحت مفهوم واحد يعود للشّعر الرّقمي أو الشّعر الذي يقدّم عبر الوسيط التّكنولوجي، فالقصيدة الرّقمية هي: "ذلك النّمط من الكتابة الشّعرية الذي لا يتجلّى إلّا في الوسيط الإلكتروني، معتمدا

1 – فاطمة البريكي: الأدب التّفاعلي، ص99.

2 – ينظر: عادل نذير: عصر الوسيط؛ أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التّفاعلي – الرّقمي، ص81.

3 – المرجع ذاته، ص77.

على التّقنيات التي تتيحها التّكنولوجيا الحديثة ومستفيدا من الوسائط الإلكترونية المتعدّدة في ابتكار أنواع مختلفة من النّصوص الشّعرية، تتنوّع في أسلوب عرضها، وطريقة تقديمها للمتلقّي المستخدم، الذي لا يستطيع أن يجدها إلّا من خلال الشّاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونيا وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها، ويكون عنصرا مشاركا فيها"[1]، ويمكن أن نطّلع على القصائد الرّقمية عبر صفحات الويب، إذ يوجد العديد منها على الشّبكة العالمية مثل الرّابط: www.kendall.com

إنّ البداية الفعلية للقصيدة الرّقمية عند الغرب كانت على يد **روبرت كاندل** [Robert Kandall]، إذ يقول متحدّثا عن تجربته في الشّعر الرّقمي آخذا في ذلك قصب السّبق: "في العام 1990م عندما شرعت في كتابة القصيدة الإلكترونية لم أكن أعرف أيّ شخص يمارس الكتابة الإبداعية على الشّبكة (الانترنيت) ولا كان الشّعر الإلكتروني تسمية اصطلاحية في حينها أفضل من اسم (Hypertext) عرفت به نصوصي في ذلك الوقت (ويواصل قائلا عبارته الشّهيرة) وحدها طيوري كانت تحلّق في ذلك الفضاء الإلكتروني المطلق"[2].

أمّا في الأدب العربي فأوّل قصيدة رقمية تعود للشّاعر **عبّاس مشتاق معن** الذي أصدر مجموعته سنة 2007 تحت عنوان **تباريح رقمية.**

1 – فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التّفاعلي، ص77.

2 – مرح البقاعي: القصيدة الرّقمية:

http://www.himag?com=topicld=8id

الفصل الثاني
شات/الصّقيع: سيميائية الفضاء

تمهيد.

1. الفضاء (مهاد نظري).

2. أنواع الفضاء.

أ. الفضاء النّصّي [L’espace Textuel].

ب. الفضاء الدّلالي [L’espace Sémontique].

ج. الفضاء الجغرافي [L’espace Géographique].

3. الفضاء الخارجي للمحكي المترابط (شات/الصقيع).

أوّلا: الواجهة.

أ. شات.

ب. الصّقيع.

ثانيا: حيّز النّصّ المدروس.

أ. شات.

ب. الصّقيع.

4. الفضاء الجغرافي (الدّاخلي) للمحكي المترابط (شات/الصّقيع)

أ. شات.

ب. الصّقيع.

تمهيد:

حظي الفضاء باهتمام بالغ من لدن النّقاد ذلك أنّه مصطلح حديث النّشأة ولا يزال قيد البحث والاجتهاد لعدم اتضاح المعالم الخاصّة به. ولعلّ هذا الاهتمام نابع من المدلول الذي يشير إليه فهو يشمل كل ما يحيط بالإنسان ويشغله، فلا يمكننا تصوّر وجود إنساني دون حيّز مكاني/زماني.

ومن ذلك حاولنا فيما هو آت رصد أهم فضاءات المحكي المترابط "شات" و"الصّقيع".

1. الفضاء [l'espace]

- **مفهوم:**

للفضاء في المحكي مكانة خصوصا مع السيمياء، ذلك كونه عنصر جوهري في الحكي فلا يمكن أن يتحدّد الحدث إلا داخل الفضاء هو الذي يؤطّر المادّة الحكائية، وينظّم حركة الفواعل والعلاقات بينها.

والفضاء شأنه شأن باقي الأدوات النّقدية الأخرى، حيث نجد اختلافا في تصوّرات النّقاد حول مفهومه وتسميته، ولعلّ أوّل اختلاف يبرز جليا هو مشكل تعدّد المصطلح، فمنهم من يرجّح **"الفضاء"** كمقابل للمصطلح الفرنسي [Espace]، ومنهم من يفضل **"المكان"** [Place/lieu]، وهناك من يختار **"الحيّز"** [Champ/Zone]، الموقع... وتتعدّد التّسميات.

فضّل **عبد الملك مرتاض** مصطلح **الحيّز**، لأنّ مصطلح **الفضاء** قاصر – في رأيه– مقارنة مع ذلك الذي اختاره، فالحيّز قادر على أن يشمل المكان جغرافيا والحجوم والأشكال الهندسية والأجواء العليا المتحرّرة من سلطة البلد والمخلوق.

إذن "الفضاء من الضّروري أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيّز ينصرف استعماله إلى النّتوء والوزن والثّقل والحجم والشّكل..."[1]. غير أنّ المتتبّع للمصطلحين لغويا يجد أنّ **الفضاء** أوسع وأشمل من **الحيّز**، **فالفضاء** مشتق من **الفضو** ومعناه الاتساع[2] أمّا **الحيّز** فهو الموضع الذي يقام حوله سدّ أو حاجز[3].

---

1 – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد، المجلس الوطني للثّقافة والآداب، الكويت، سنة 1998) ص141.

2 – ينظر: بطرس حرفوس: المنجد في اللغة والإعلام (جزء اللغة، دار المشرق، بيروت، ط28، سنة 1986) ص587.

3 – ينظر: المرجع السّابق، ص138.

ومن خلال الدّراسات السّابقة في هذا الباب يمكن رصد عدّة أنواع للفضاء، نذكر منها ما يلي:

2.أنواع الفضاء:

- **الفضاء النّصّي** [L'espace Textuel]:

وهو فضاء النّصّ المطبوع ويسمّى بالفضاء الطّباعي، والفضاء المكاني أيضا، فهو متعلّق بالحيّز الذي تشغله مستويات الكتابة فقط، وذلك بعدّها حروفا وكلمات على مساحة من الورق، أي "جغرافية الكتابة النّصّية باعتبارها مجسّدة على الورق"[1]، وهكذا يمكن القول أنّ الفضاء النّصّي هو المكان الذي تتجوّل وتبحر فيه عين القارئ بداية من الغلاف مرورا بالحروف الطّباعية والعناوين وتتالى الصّفحات وصولا إلى الدّفة الثّانية لغلاف الكتاب، ولا علاقة للذوات الفاعلة به ولا للفضاء الذي تتحرّك فيه[2]، ويطلق **غريماس** على هذا النّوع من الفضاء **الفضاء الإدراكي**[3]، "إذ أنّه يحدّد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النّصّ الرّوائي أو الحكائي عموما، وقد يوجّه القارئ إلى فهم خاصّ للعمل"[4]، نفهم من خلال ذلك أنّ الفضاء النّصّي يتحدّد عن طريق رؤية القارئ، وإدراكه البصري وبذلك لا يرتبط هذا الفضاء بالحكي مضمونا غير أنّه لا يخلو منه تماما، فقد يوجّه القارئ إلى فهم معيّن من خلاله.

---

1 – مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبولوتيكا النّصّ الأدبي، تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجا (دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، ط01، سنة2002) ص123.

2– ينظر: محمّد عزّام: شعرية الخطاب السّردي (منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة 2005) ص72.

3 – ينظر: A J.Greimas et J.courtes : Sémiotique dictionnaire (raisonne de la theorie de langage, paris, n :1986) p133.

4 – حميد الحمداني: بنية النّصّ السّردي من منظور النّقد الأدبي (المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط01، سنة 1991) ص56.

- **الفضاء الدّلالي** [L'espace Sémantique]:

يتحدّد مفهوم الفضاء الدّلالي بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي، فهو يتجاوز الحدود المكانية الطّبيعية إلى الأبعاد المجازية الدّلالية المعبّر عنها في المحكي وذلك أن اللغة الأدبية في شكلها العام لا تؤدّي وظيفتها بطريقة بسيطة، فالتّعبير الأدبي لا يحمل معنى واحد، بل هناك معنى سطحي وآخر عميق أو المعنى الحقيقي والمعنى المجازي[1]، "يمكن لكلمة واحدة تحمل معنيين، تقول البلاغة عن أحدهما بأنّه حقيقي، وعن الآخر بأنّه مجازي معنى ذلك أنّ الفضاء الدّلالي يتأسّس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطّي للخطاب"[2].

من خلال ما سبق نستنتج أنّ هذا المفهوم يقودنا نحو تعدّد القراءة ذلك لسبب تعدّد التّأويلات.

- **الفضاء الجغرافي** [L'espace géographique]:

وهو الفضاء المخصّص للذّوات الفاعلة، وهو مثول المكان في أشكال متعدّدة ومختلفة (الجبال، الهضاب،...) حسب الأدوار المنوطة بكلّ ذات فاعلة داخل الحكي، وعليه يمكن ذكر بعض أنواع الفضاء الجغرافي:[3]

أ. **أماكن الانتقال العامّة:**

ويمكن أن نمثّل لها بـــ القرى، الجبال، المدن، الأحياء والشّوارع.

ب. **أماكن الانتقال الاختيارية:**

وتتمثّل في حيّز البيوت.

---

1 – ينظر: Gerard Genette, FiguresIII c'eres (édition, Tunisie, N 1996) p66.

2 – مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبولوتيكا النّصّ الأدبي، ص167.

3 – ينظر: محمّد عزّام: شعرية الخطاب السّردي، ص73–74.

ج. **أماكن الإقامة الإجبارية:**

مثل السّجون والزّنزانة...

وعليه وانطلاقا مما سبق سنقتصر في هذه الدّراسة على مستويين اثنين من الفضاء هما:

- المستوى الأوّل:

وهو متعلّق بالفضاء النّصّي الخارجي.

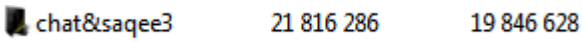
- المستوى الثّاني:

ويتعلّق بالفضاء الجغرافي الدّاخلي، وتموضع الذّوات الفاعلة فيه.

- **الفضاء الخارجي للمحكي المترابط (شات/الصّقيع)**

من خلال ما سبق عرفنا أنّ الفضاء الخارجي/النّصّي هو الحدود الجغرافية التي تشغلها مستويات الكتابة النّصّية في المحكي، وتشمل تصميم الغلاف، العنوان، تنظيم الفصول وعددها، وعدد الصّفحات، وسبك الكتاب، طول السّطر، علو الصّفحة،... وغيرها من التّمظهرات التي يتلقّاها القارئ.

وحتّى تشحذ أذهاننا بدلالات تمكّننا من تأويلات متعدّدة تشوّقنا لكشف أغوار النّصّ ومعرفة مضامينه علينا أن ننطلق من الواجهة، وهي الصّفحة الأولى التي تظهر للمتفاعل/القارئ عند الضّغط على أيقونة اسم المحكي المترابط (chat) أو (saqee3).



1.الواجهة:

تشكّل الواجهة في المحكي، المظهر الخارجي، وهي أوّل علامة نصّية تقع عليها عين القارئ، يقول **حميد لحميداني** "ويمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلّفين وكلّ الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرّواية كما أنّ ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لابدّ أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية "[1]، ويقوم الشّكل الخارجي للمحكي بوظيفتين أساسيتين إحداهما إشهارية خاصّة بالنّاشر والثّانية تقوم على التّأويل وتفسير الدّلالات، وتخصّ المتلقّي الذي سيكشف عن العلاقة القائمة بين الواجهة ومضمون المحكي وقد تبقى علاقة غير جلية في ذهنه[2].

أ. **شات:**

والعائد للمحكي المترابط **الشّات**، يجد أنّ له تصميما ذو علاقة متينة بمضمون المحكي، فبعد النّقر على الأيقونة التّالية:

---

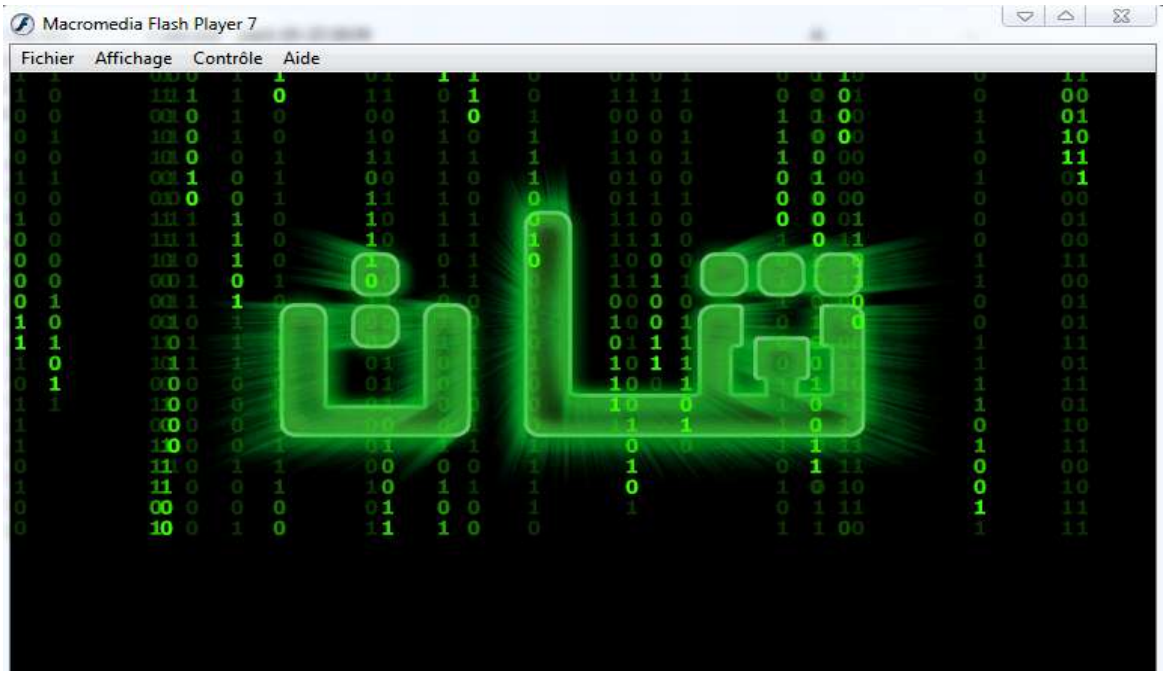
1 – حميد لحميداني: بنية النّصّ السّردي، ص60.

2 – ينظر: المرجع السّابق، ص60.

chat.exe 1 144 167 697 023 2005-10-23 19:21

تنبثق الواجهة التّفاعلية (الصّورة01) ذات خلفية سوداء، توحي بالعمق والغموض، ولعلّها تجسّد المضي نحو المجهول على غرار ما نجده في مواقع القرصنة، فالمتلقّي أمام نصّ جديد مليء بالمغامرة والتّشويق، وهو بين أخذ ورد، أخذ من ناحية تقبّله وتوديع ذلك الورقي، ورد رفضه والتّمسك بالنّصّ القديم، غير أنّ الفضول المجبول عليه الآدمي يجعله يخوض المغامرة.

تتهاطل الأرقام (1/0) التي تشير إلى نظام بينار الشّهير في الإعلاميات والتّكنولوجيا وتقنيات الاتصال بالشّبكة(Binury Numerul System)، وكأنّ المقصود بهذه الأرقام الخضراء، الحياة في فضاء الرّقمنة، إلّا أنّها (1/0) تبدأ أوّلا بالظّهور ثمّ تتلاشى تاليا وتختفي، وهذا الاحتشام بالظهور يوحي بالتردّد في التواجد بهذا العالم – عالم الرّقمنة– بعدها تظهر كلمة (شات) باللون الأخضر ذي الإضاءة البيضاء وبحجم كبير جدّا، مع الإشعاع في كافّة الصّفحة، وكأنّ ذلك التّردّد في العيش بعالم الرّقمنة تجرّ إليه الشّات.



الصورة –01–

ويظهر اسم المؤلّف أخيرا وليس آخرا، في أعلى الصّفحة على اليمين باللون الأبيض مكتوب بخطّ قياسي وليس كبير جدا بالمقارنة مع كلمة (شات) (الصورة 02)، ولعلّ تموضعه في هذا المكان بالذّات يوحي بعدّة دلالات منها، الدّلالة على السّمو والافتخار بالذّات المنجزة لهذا العمل، وكأنّ صاحب المحكي يقول للقارئ عرفت اسم المحكي "شات"، فهل عرفت مؤلفه؟؟ أناا محمّد سناجلة المالك الأوّل للنّصّ، ذلك أنّ "وضع الاسم في أعلى الصّفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل"[1]، ثمّ يظهر أسفل العنوان؛ العنوان التّعريفي **رواية واقعية رقمية** وكأنّ السّارد ذاته يعرّف بنفسه وبروايته التي ظهرت أوّلا، ويصاحب كلّ ذلك صوت ضجيج وصخب الآلة والتّقنية أو الرّوبوت، الأمر الذي يجعل من المتلقّي ينجرّ وراء الصّوت والصّورة لمعرفة المزيد عن ما تحمله هاته الواجهة التي جمعت بين ما أتاحته التّقانة والميلتيميديا.

الصورة–02–

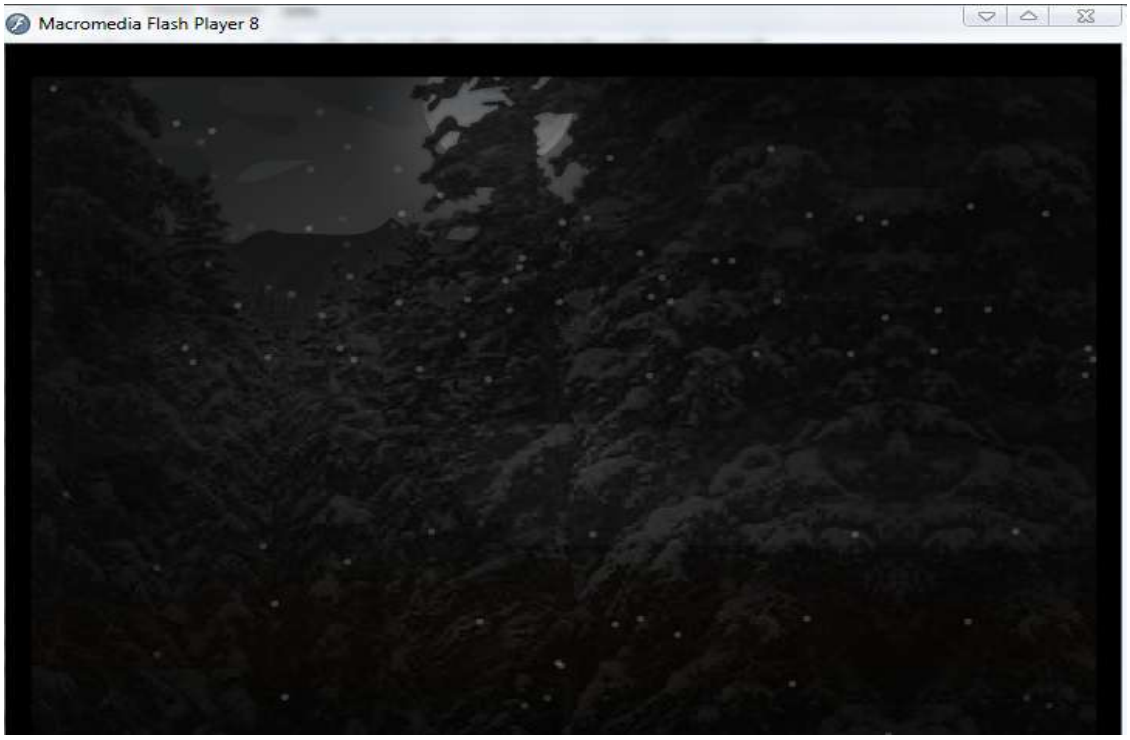
1 – حميد لحميداني: بنية النّصّ السّردي، ص60.

ومن ذلك يمكن القول أنّ المحكي الذي بين أيدينا تبدأ أحداثه كأنّها جنيريك فيلم سينمائي يعرض على الشّاشة.

ب. **الصّقيع:**

تفتح واجهة المحكي المترابط (الصّقيع) لمجرّد الضّغط على الأيقونة:

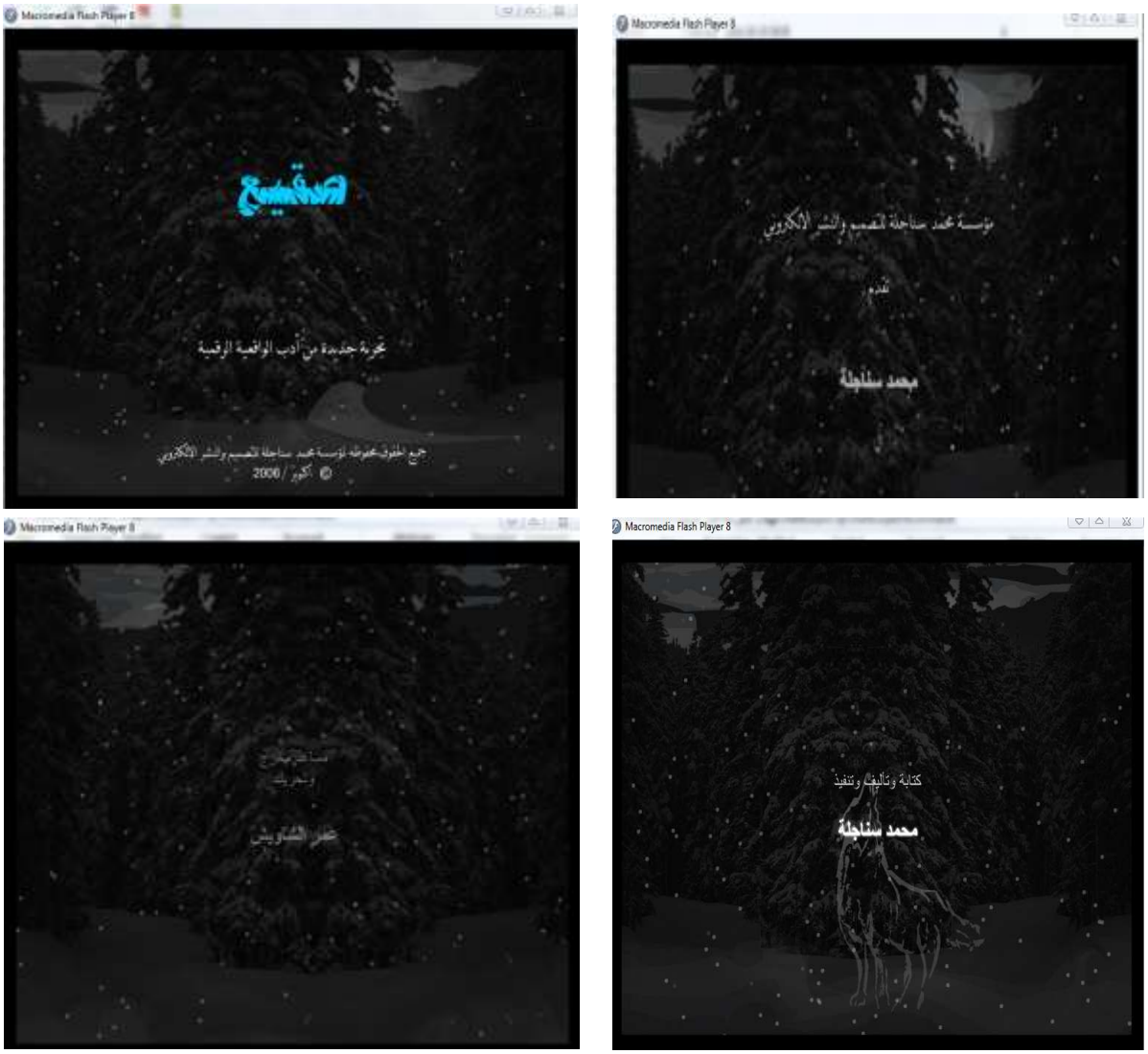
Saqee3.exe 5 111 430 4 382 130 2006-11-06 03:35 واجهة لأشجار كثيفة ضاربة في العلو مغطّاة بالثّلج، الذي يتهاطل في كلّ مكان مع الرّيح العاصفة، غيوم تملأ السّماء وقمر كامل الاستدارة، يتوارى خلف الأشجار، كل شيء مظلم (الصّورة 03).



الصّورة –03–

صوت الرّعد والمطر وحفيف الرّياح، كلّ ذلك يتزامن مع ظهور ذئب وحيد رأسه إلى السّماء يعوي، غير كأنّه يشتكي ألما، يظهر تزامنا اسم مؤسّسة النّشر ويختفي بسرعة (مؤسّسة محمّد سناجلة للنّشر والتّصميم الإلكتروني تقدّم محمّد سناجلة في)، ويأتي اسم **محمّد سناجلة** بالخطّ الغليظ، ذو الحجم الكبير مقارنة مع اسم المؤسّسة

النّاشرة، كلّ ذلك جاء باللون الأبيض يختفي ثمّ يظهر اسم المحكي باللون الأزرق الفاتح الذي يكتسيه بياض وكأنّه قطعة من جليد (صقيع) أو أنّه تصقّع بفعل البرودة، إذن محاكاة الصّورة للمعنى الدّلالي لعنوان المحكي (مجموعة الصّور رقم 04).



مجموع صور -04-

المتتبّع للمحكي المترابط **الصّقيع** يصعب عليه تحديد حيثيات الواجهة كونها متحرّكة وفي ظرف قياسي، غير أنّها تمكّنا من تحديد ثلاث واجهات ثانوية ممتدّة عن الواجهة الرّئيسة:

- بعد أن تظهر الأشجار الكثيفة الضّاربة في العلو، المكسوّة بالثّلوج المتهاطلة في كلّ مكان، والسّحب الغائمة، والبدر الكامل الاستدارة شاحب اللون، والظّلام الذي كسا المكان، وصوت الرّيح الممزوج بعواء الذّئاب متألّمة والتي قرّها الجوع، تأتي:

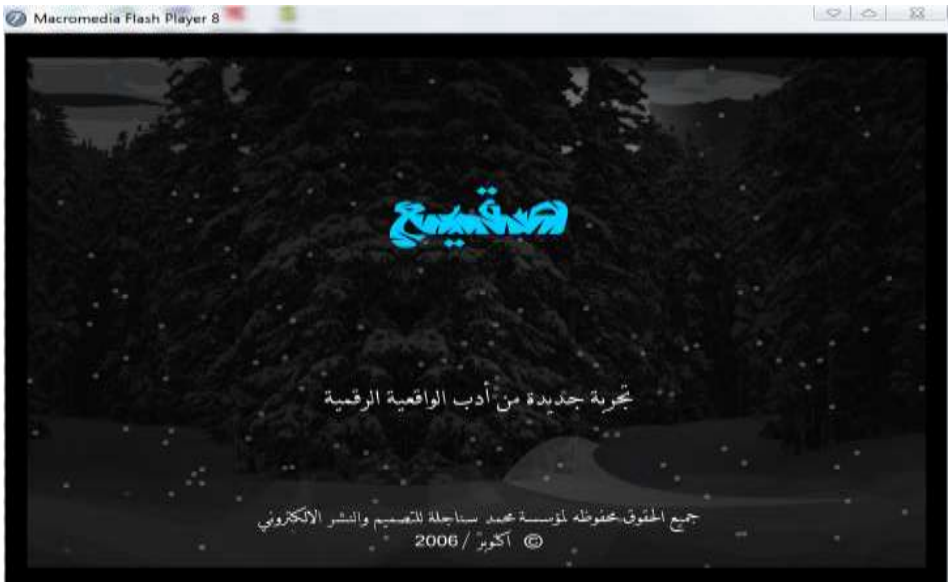
- الواجهة الأولى:

يمكن أن نسميها واجهة اسم المؤلّف، لأنّ اسم المؤلّف مشيّع باللون الأبيض ذي تباين قوي، كما هو في الصّورة التّالية:

الصورة –05–

- الواجهة الثّانية:

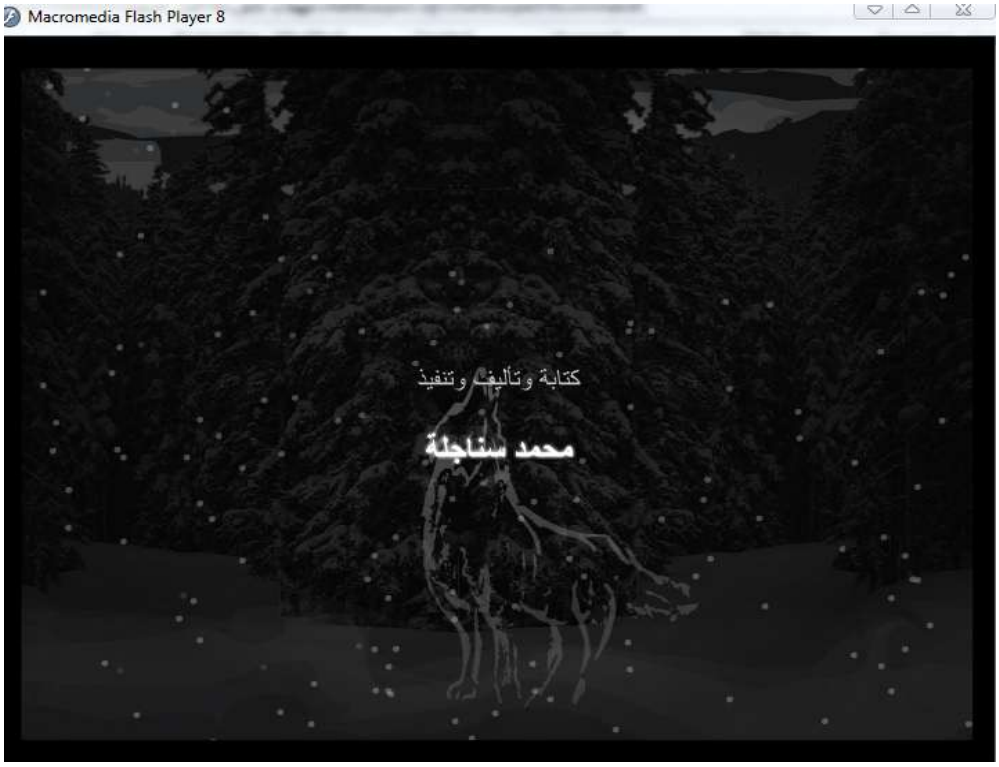
ونسميها واجهة العنوان، وبها يظهر اسم المحكي المترابط **الصّقيع** متجمّدا، كما يظهر في الصّورة.



الصّورة –06–

- **الواجهة الثّالثة:**

الواجهة الذّئب، بها ذئب يعوي رافعا رأسه للسماء، وقد كساه الجليد كجبل تجمّد.



الصّورة –07–

وبهذا نخلص إلى أنّ السّارد أراد أن يطبع روايته بطابع الواقعية الرّقمية، فجمعه للصّوت والصّورة معا شكّلا طابعا سيميائيا ضمّ الأبعاد الدّلالية والنّفسية، التي سترسم فيما بعد مضمون المحكي المترابط، وبهذا ستكون المؤشّرات البصرية والموسيقية فضاء يتعالق مع العنوان.

وفي الأخير، نخلص إلى أنّ المظهر الخارجي للمحكي هو بمثابة أيقونة دالّة على المحتوى الدّاخلي، لأنّ الأيقونة [Icon] ماهي في حقيقة الأمر إلّا عتبة توحي لنا بما جاء في ثنايا المحكي[1].

2.حيّز النّصّ المدروس:

إنّ العناية بحجم النّصوص المدروسة ووصف مساحتها وتحليلها عبر صفحات الكتاب أو صفحات الويب المنشورة فيها، من الآليات الإجرائية للسّيميائيات المطلوب الكشف عنها في الدّراسات الحداثية[2].

وإذا ما أردنا أن نكون تقنيين أكثر ونقدّم وصف لمساحة النّصّ المدروس علينا العودة إلى حجمه داخل الحاسب الآلي، أي المساحة التي أخذها كل من **شات والصّقيع**، إذ نجد أنّهما وضعا في ملف واحد به روابطهما التّشعبية فلا يمكن أن نفصل الواحدة عن الأخرى، وبذلك فالمساحة التي شغلاها معا تقدّر بـــ [18.9M]، إذ إنّ الملف مضغوط ببرنامج [zip archive]، أمّا بالعودة إلى فصول المحكيين وطريقة تقسيم السّارد لهما، فنفصل الواحد عن الآخر، حيث نجد التّالي:-

---

1 – ينظر: ذويبي خثير الزّبير: سيميولوجيا النّصّ السّردي، مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان لعزّ الدّين جلاوجي (ط01، سنة 2006) ص37.

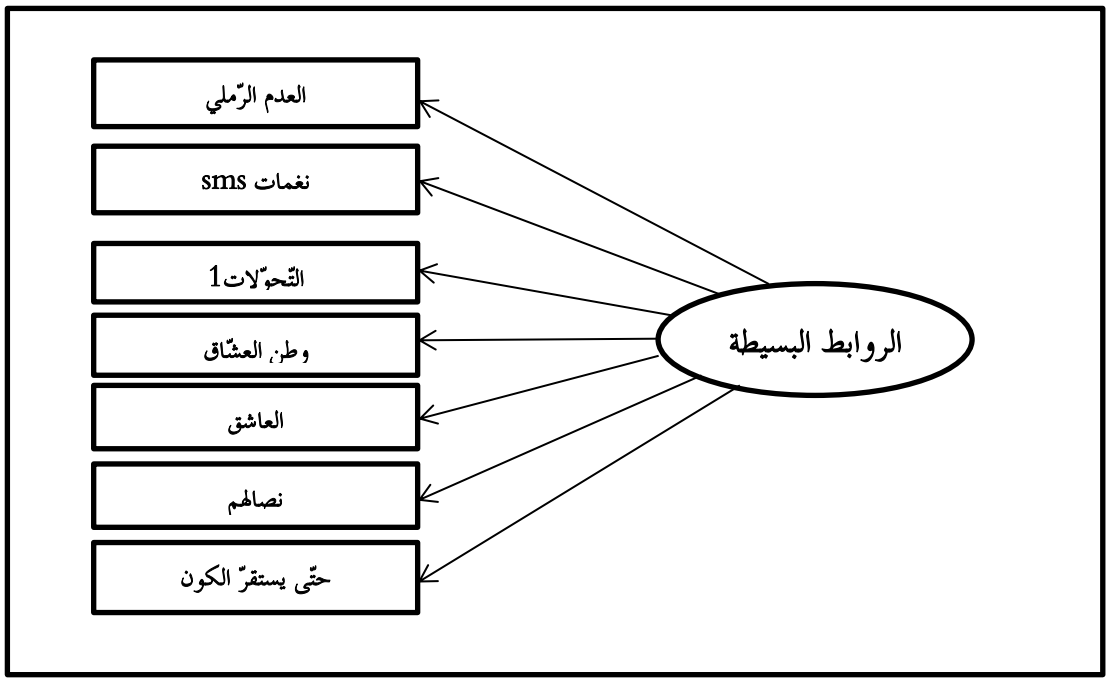
2 – ينظر: عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق (ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة1995) ص37.

أ. شات:

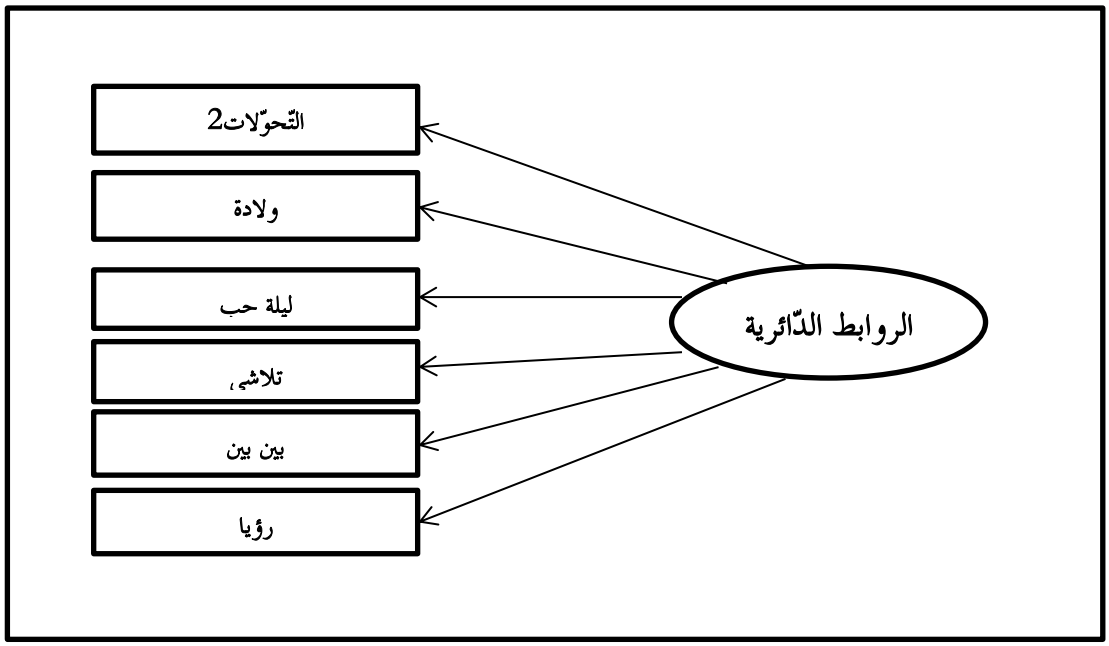
يتألّف المحكي المترابط "شات" من ثلاثة عشر فصلا، يتمّ التّنقّل بين هذه الفصول بعلامات تشعيبية متمثّلة في أيقونتي (next) و(beck)

أسفل كلّ صفحة.

ينقسم المحكي الذي بين أيدينا إلى عدّة روابط تشعيبية منها البسيطة والدّائرية وأخرى شجرية، أمّا الرّوابط البسيطة فيمكن حصرها في الفصول التّالية:-



أمّا الرّوابط الدّائرية فنمثّل لها بالفصول التّالية:-



أمّا الرّوابط الشّجرية تمثّلت في فصل "وجود" فقط.

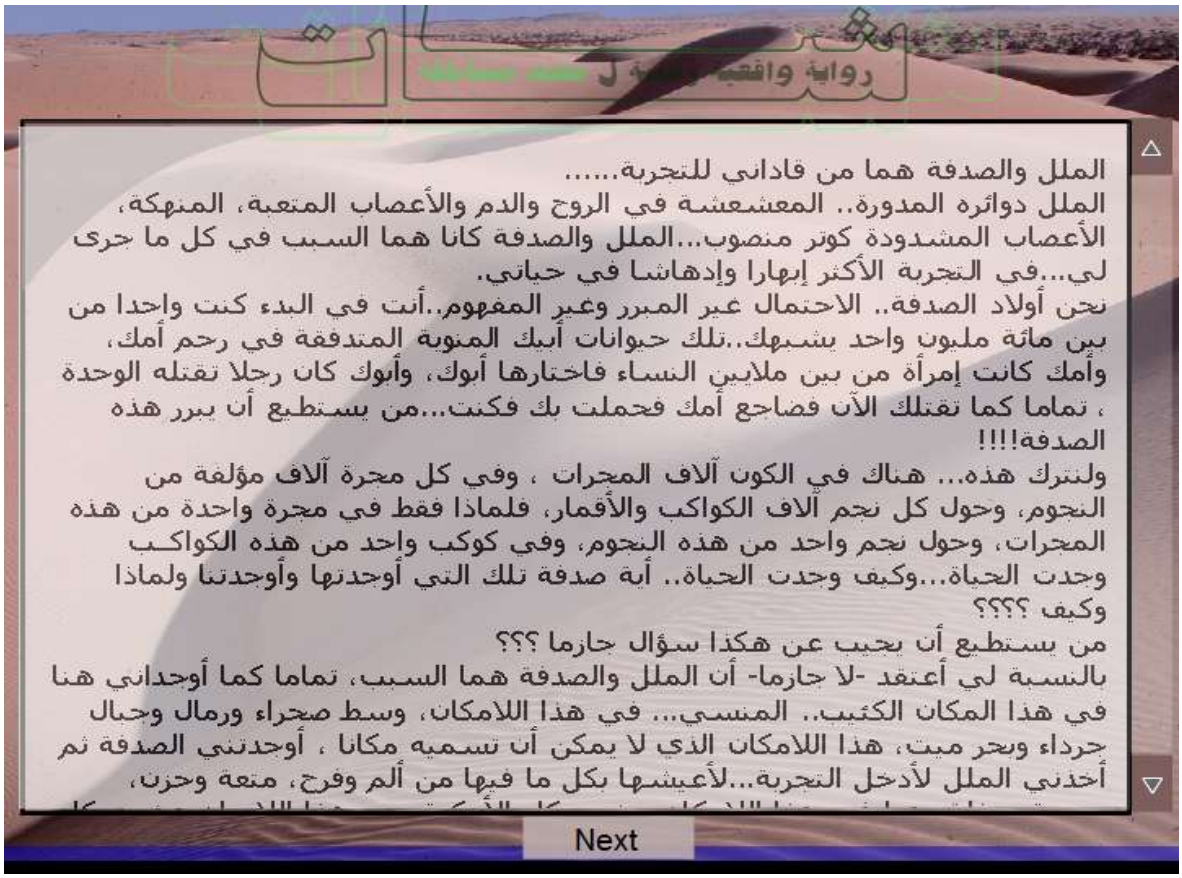
يتكوّن هذا المحكي من نصوص مكتوبة وأيقونات وعلامات تشعيبية إضافة إلى روابط تحيل على وسائط الميلتيميديا البصرية والموسيقية، إذ يعتمد لغة HTMLوفنّ الإخراج السينيمائي وفنّ كتابة السيناريو والمسرح.

أمّا عن البياضات والفراغات مقارنة مع السّواد، فنجد السّارد كتب بخطّ متوسّط الحجم أغلبه وبالحروف العربية وأحيانا بالحروف اللاتينية، مع أنّه لم يترك مساحات بيضاء إلّا نادرا، كما أنّ النّصّ ظهر بالكتابة العمودية تارة وبالأفقية أخرى، وسنفصل في ذلك في ما هو آت.

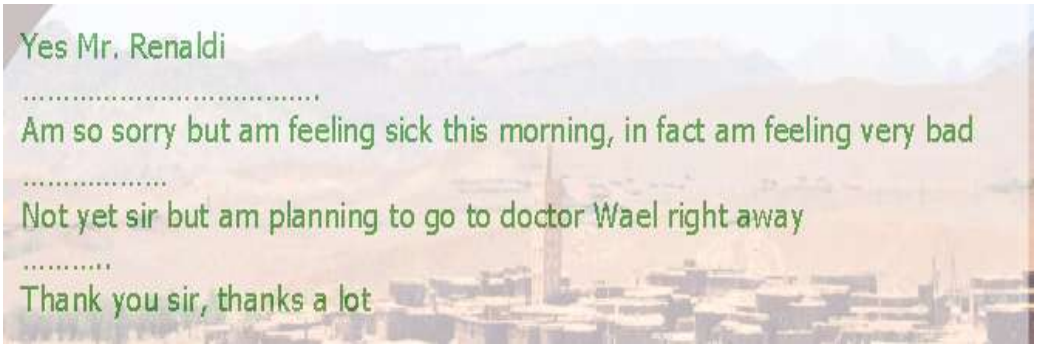
الكتابة الأفقية [L'ecriture horizontal]

وهي الكتابة العادية التي تبدأ من اليمين لتنتهي إلى اليسار.

المتتبع للمحكي المترابط "شّات" يجد أنّ الكتابة فيه جاءت جلّها أفقية تبدأ من اليمين لتنتهي إلى اليسار، شأنها شأن أي كلمات مكتوبة بالخط العربي، أو من اليسار إلى اليمين عند سرد مقاطع باللغة الإنجليزية وهي اللغة التي وجدناها تتكرّر في بعض الفصول عند تحاور الذّوات الفاعلة، ومن أمثلة ذلك ما يلي (الصّورة-09،08-):



الصّورة -08-



الصّورة –09–

الكتابة العمودية [L'ecriture vertical]:

هي الكتابة التي تعتمد على مساحة الورق من الأعلى الى الأسفل، متجاوزة البياضات الأفقية لأغراض فنّية.

ونجد مثل هذا النّوع من الكتابة في مقاطع الحوار أو الشّعر الحرّ، أو لدلالة المحكي على شيء معيّن فتأتي الكتابة بدءا من اليمين ثمّ إلى أسفل أو في اليسار أو الوسط، مع عدم شغل المساحة المتبقية على يمين أو يسار الكلمة المكتوبة، نأخذ على سبيل المثال الشّكل التّالي حيث جاءت الكتابة في الوسط مشكّلة ورقة شجرة، دون شغل المكان المتبقي في جوانب هاته الورقة وذلك للدّلالة على التّشتّت الذي وصلت إليه الذّات الفاعلة، وعدم الاتزان والفشل وانعدام الأمل، (الصّورة–10–):–

الصّورة –10–

ويمكن القول أنّ "الكتابة في هذه الحالة لا تكون حلية شكلية، بل تشكيل خطّي عمودي وأفقي وفراغ وسواد مقصود من النّاحية الفنّية بغية طرح أبعاد إيحائية ودلالية"[1]، وبما أنّنا بصدد نصّ تدور جلّ أحداثه داخل غرفة شات، فإنّ أمثلة هذا النّوع من التخطيط عديدة، نأخذ منها الشّكل التّالي (الصّورة –11–)، وهي غرفة حوار نلجها بعد الضّغط على الرّابط المؤدّي إليها :

1 – مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولوتيكا النّصّ الأدبي، ص155.

الصّورة –11–

ويوجد نموذج ثان مختلف (الصّورة –12–):

الصّورة –12–

التّأطير [L'encadrement]:

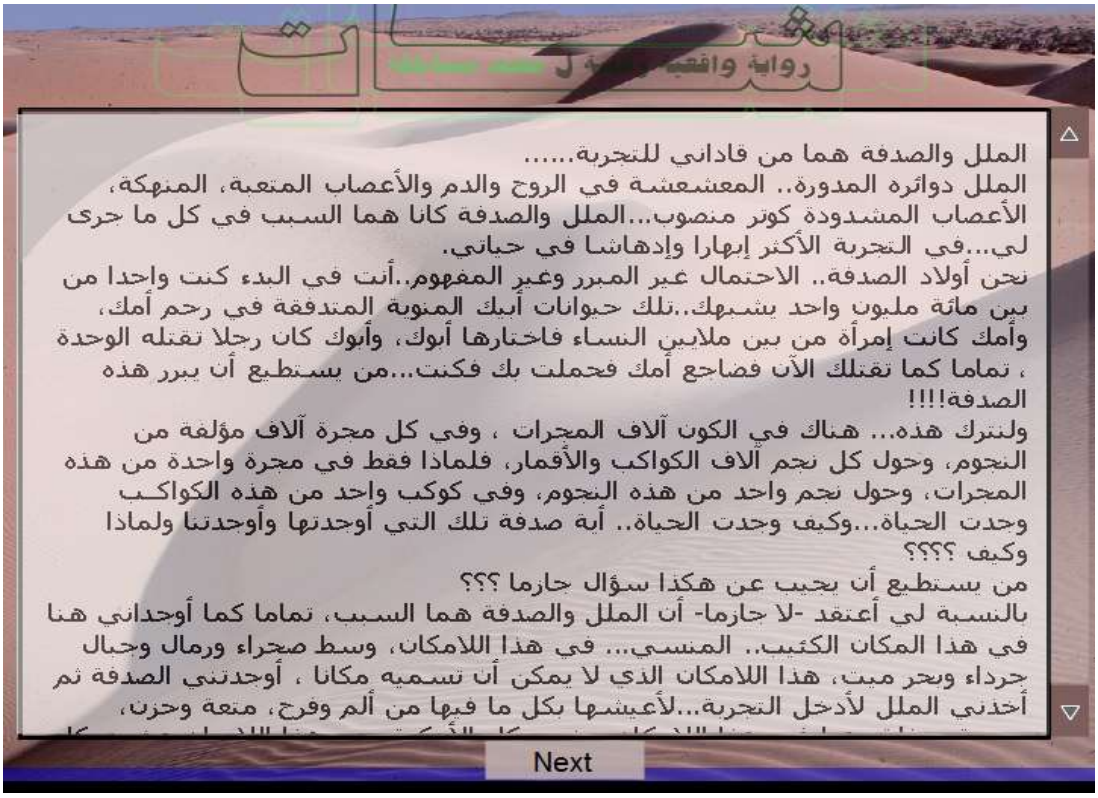
هو ما يعرف بالصّفحة ضمن الصّفحة[1]، وهو الإطار الذي يلفت انتباه القارئ إلى القضية المعالجة، والمؤثّرات التي تصاحبه، "يدخل توترا جديدا في النّصّ شبيها بالتّوتّر الذي نشعر به في أيّامنا الحاضرة، في مدننا المليئة بالإعلانات والعناوين، والمنشورات، والضّاجّة بالأغاني والخطب المذاعة، إنّها لهزّات تقطع علينا بقسوة ما نقرأ أو نسمع"[2].

جاءت هذه الخاصّية جلية في المحكي المترابط "شات"، إذ نجد النّصّ مؤطّرا بخلفية تتناسب وعنوان الفصل الذي جاءت فيه، فمثلا الفصل الأوّل: تجلّى من خلال خلفية تمثّل كثبان الرّمل في الصّحراء مع صوت حركة الرّيح، وكان عنوان هذا الفصل العدم الرّملي، ولعلّ هذه البيئة القاحلة ما هي في حقيقة الأمر إلّا تصوير للحالة التي تعيشها الذّات الفاعلة (محمّد) فهو يعاني حالة من الضّجر والملل، الأمر الذي يجعل أيّ تصرّف مخالف للمألوف يمكنه أن يكون خرقا في جسد هذا الضّجر والسّأم، ويمثّل ذلك الصّور التّالية (الصّورة -13،14-):-

1 ــ ينظر: ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس (منشورات عويدات، بيروت، ط02، سنة 1982) ص128.

2 -ينظر: المرجع النفسه، ص128.

الصّورة –13–

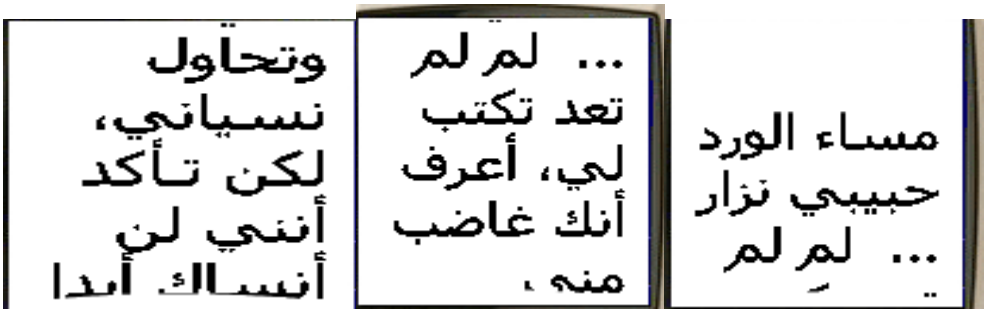


الصّورة –14–

وهناك مقاطع أخرى في النّصّ جاءت مؤطّرة ضمن نوافذ شات التي كانت الذّوات الفاعلة تتواصل فيها كما هو موضّح في الصّورة التّالية (الصّورة –15–):-

الصّورة –15–

ونجد أيضا تجلّي الرّسائل القصيرة ضمن شاشة الهاتف، كما هي في الصّور التّالية (الصّور –16–):



مجموع الصّور –16–

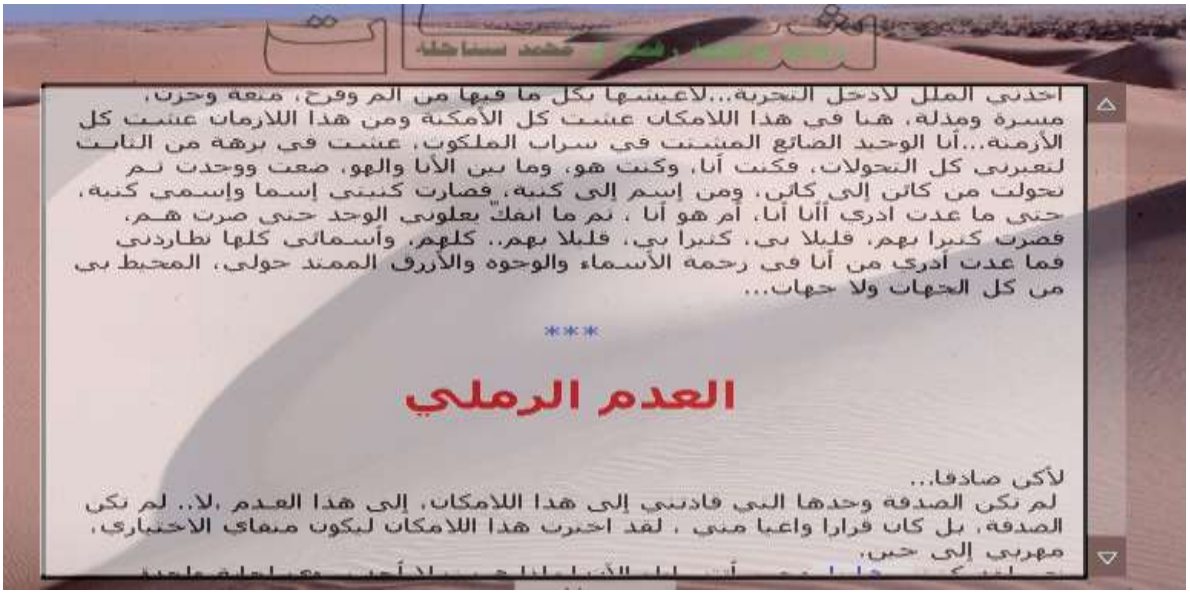
وضمن أوراق الشّجر وضمن شاشة الياهو ماسنجرووو....، إذن المحكي الذي بين أيدينا ليس نصّا نمطيا كباقي النّصوص، بل مكتنز بالآليات الجديدة التي جعلت منه يتفوّق على غيره، فهذه الأطر نجدها تتوافق مع المحتوى الدّلالي للنّصّ، وتتغيّر بتغيّره.

البياض [Le blanc]:

يقول **محمّد الماكري** "تعتبر المساحات السّوداء الأفقية مناطق نشاط وفعل يتمّ داخلها خلق الأشكال وبناؤها، لأنّها مشكّلة من الحركة البنائية المسجّلة أمّا المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون لأنّها مشكّلة من الحركة البنائية المسجّلة، أمّا المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون لأنّها تقدّم مناطق منفتحة لا تشهد عملا بنائيا"[1]. ويمكن عدّ البياضات مساحات استفزازية للمتلقّي للتفاعل مع النّصّ الذي بين يديه، إذ يتوجّب على المتلقّي ملء تلك الفراغات على حد تعبير **إيزر وياوس** في نظرية التّلقّي، وبذلك يحوّل السّاكن إلى متحرّك، والباطن إلى ظاهر، والمبيضّ إلى مسودّ.

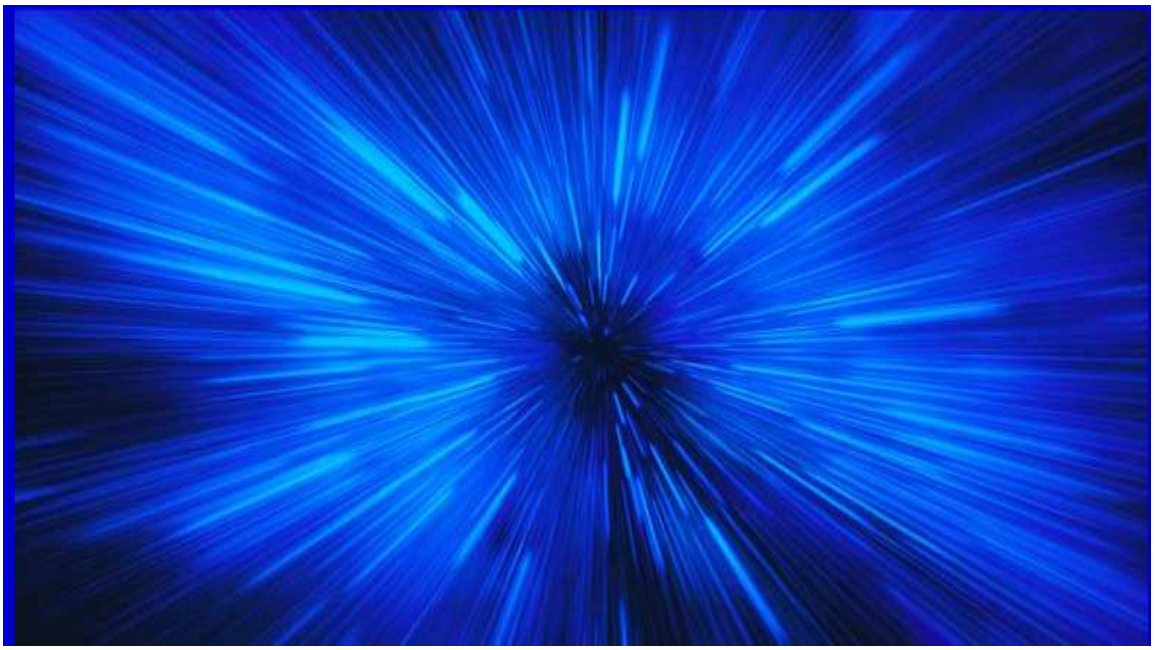
بالعودة إلى المحكي المترابط **"شات"** نجده يتكوّن من أربعة عشر فصلا، وكل فصل ينتهي ببياض صغير معلنا بداية الفصل الموالي الذي نجده بدوره يبدأ ببياض كبير، غير أنّ بياضات المحكي الذي بين أيدينا ليست كغيرها التي اعتدنها في النّصوص الأخرى، والتي يمكن أن نسميها بالبياضات الصّامتة، فالبياضات التي بين أيدينا ناطقة وذلك للصّور التي صاحبت بداية كل فصل، ومن أمثلة ذلك، نجد هذا الفصل الذي انتهى بثلاثة نجيمات تلاها بياض، (الصّورة -17-):

1 – محمّد الماكري، الشّكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي (المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط01، سنة 1991) ص37.



الصّورة –17–

ونعثر على بياض من نوع خاصّ في هذه الصّورة (18)، يكاد ينطق حيث نجده فارغا من البنية المقولاتية غير أنّه مليء بالدّلالات والمعاني الغائبة/الحاضرة، فهذه النّقطة التي تكاد تكون قنبلة متشظية دلالة على التّحوّل الرّهيب الذي طرأ فجأة على حياة الذّات الفاعلة محمّد، بعد أن كان مجرد فضول ومجرّد نزوة أصبح واقعا ممتدا إلى باقي نواحي حياته، فقد مسّ وجدانه وجسده وشغل تفكيره وأنساه عمله، فهذا التّشظّي دمّر كل ما سلف ذكره، السّارد لم يصرّح بذلك قبل الصّورة لكنّه ترك فسحة للمتلقّي حتّى يربط أفكاره بحبل التخيّل وإضافة تأمّلاته، ما يجعل من القراءة أمرا ممتعا يكاد ينسيه واقعه وما يدور حول شاشته الزرقاء، حتّى أنّ ينسى إن كان جالسا أم متكئا أم واقفا، ليلا أم نهارا...



الصّورة -18-

ونجد بياضا آخر في غرف الشّات التي كان يتحاور فيها الذّات الفاعلة "محمّد" مع غيره من الذّوات، هذا البياض جاء في المكان الذي من المفروض الجالس على حاسبه هو الذي يكتب فيه، وكأنّ المحكي يستدعي المتلقّي للمشاركة في هذا الحوار، فالفاتح لنوافذ الشّات هاته لا يكون إلّا في حالة التّواصل، ونمثّل لذلك بالصّورة التّالية:

الصّورة -19-

وفصل نصالهم في الصّورة التّالية:

الصّورة –20–

غير أنّ هذه المساحات البيضاء فارغة من حيث البنية المقولاتية، لا من حيث المؤثّرات البصرية التي نجدها تقول أكثر من الذي تنطق به الأسطر سابقة أو اللاحقة، فهذه الخلفيات تزيد من شدّ المتلقّي بخيط وهمي قوي للأمام، هذا الأخير الذي لا يمكنه أن يتلاشى بمجرّد انقضاء البنية المقولاتية السّابقة أو اللاحقة، ذلك أنّ للصّورة تأثيرا قويا على عقل الإنسان.

ونكاد لا نعثر على بياضات أخرى، كون المحكي مكتنز بالمؤثّرات البصرية.

التّشكيل الثّوغرافي [Farmation topographique]:

ويعدّ هذا الأخير وليد التّقنية وما أتاحه برنامج (Microsoft Word) وغيره، إذ يختار السّارد نوعا من أنواع رسم الخط وحجمه وسمكه ولونه، فالكتابة المائلة أو المبأّرة –مثلا– "تستخدم للتّفريق بين نصّ وآخر داخل الرّواية عندما يحاول الكاتب إبراز معاني وكلمات بعينها، أو تستخدم في العناوين الفرعية والرّئيسة داخل الرّواية بغية إبرازها وتوضيحها لما لها من دلالة إيحائية ورمزية وجمالية في النّصّ"[1].

فالسّارد يستعمل خطوطا مميّزة كالكوفي والأندلسي لاسمه أو عنوان نصّه، بينما يختار خطوطا عادية للمتن، وهو بتوظيفه لهذه التّقنيات يمنح نصّه زخرفا دلاليا وجماليا، ييسّر للمتلقّي فهم أغواره والإبحار في دون غموض، بل يستفزّ القارئ للتّفاعل معه وإنتاج النّصّ ووظيفة هذا التّشكيل متّصلة بالتّحفيز الواقعي، ويتفاعل معها القارئ بردود أفعال مختلفة حسب الرّصيد الثّقافي الذي يمتلكه المتلقّي[2].

المحكي المترابط "شات" غنيّ بأنواع الخطوط وأشكالها وألوانها، فالسّارد يستعين بالخط (AL-Hosam Outline) من الحجم الكبير (80) للعنوان الذي جاء يعلو صفحات كلّ فصول المحكي، يتخلّله العنوان الفرعي للمحكي باللون الأخضر بحجم خطّ صغير نسبيا، واسم السّارد وبحجم خط مغاير وباللون الأسود:

1 – مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبولوتيكا، ص127.

2 – ينظر: حميد لحميداني: بنية النّصّ السّردي، 59.

ونجده يستعين أيضا بخطّ (Tahoma) –على أكبر تقدير– حجم 14 لون أسود لكتابة البنية المقولاتية للمحكي، وبالخطّ نفسه جاءت المحادثات داخل نوافذ الشات إلّا أنها بألوان مختلفة، فتارة بالوردي أو الأحمر، وذلك لكون الأنثى وهي الذات الفاعلة المسندة إليها مثل هاته الألوان هي المرسِل، فمثلا "منال" والبنية المقولاتية المسندة إليها أتت باللون الوردي، دلالة على الإثارة وذلك يقترن بهدف المحادثة من هذا التّواصل القصير، أمّا بالنسبة للذات الفاعلة المذكّرة فأسند له اللون الأسود في غالب الأحيان، وخصوصا لما يتعلّق الأمر بـــ "محمّد" الذي يتقمّص شخصية نزار للتمكّن من إحدى الفتيات اللاتي يسعى لإقامة علاقة معهنّ كمال هو في الصّور (21).

الصّور –21–

أمّا عندما تتعدّد جهات الاتصال في نوافذ الشات فتختلف الألوان وتتفرّع، حيث نجد إحدى المتواصلات باسم **مسلمة** تضع عنوانا لها (مسلمة: الجهاد هو سنام الإسلام) باللون الأسود، دلالة على اكتساء الأنثى طابعا ذكوريا، فالجهاد أمر يتعلّق في الغالب بالذّكور دون الإناث..

وتأتي البنيات المقولاتية بالسّمك الغليظ المبأّر للدّلالة على أنّها تؤدّي إلى رابط تشعيبي آخر، أمّا عناوين الفصول فجاءت بحجم كبير نسبيا وباللون الأحمر.

الصّقيع:

يمثّل المحكي المترابط الذي بين أيدينا جسدا متكاملا، تتخلّله بعض الرّوابط التّشعيبية التّفاعلية التي تأخذنا إلى فضاءات أخرى، إذ يتكوّن من عشرة روابط جاءت كلّها باللون الأزرق، منها رابطان يفتحان نافذتين تفاعليتين خاصّتين، تعملان كرابط مواز للنّصّ الأصلي، تشغلان إلى جوار العقدة المركزية، ويمكن تمثيل ذلك في التّرسيمة التّالية:

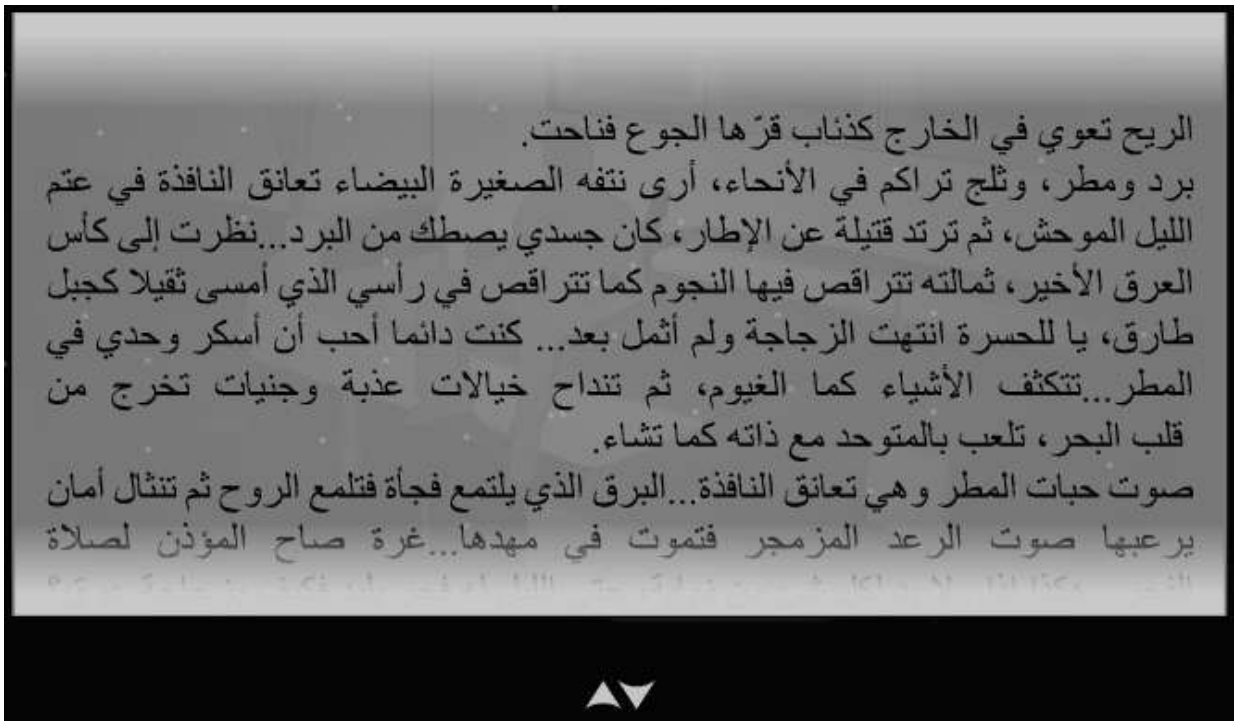
ترسيمة تمثّل عقد المحكي المترابط "الصقيع"

يتمّ التّنقّل بين هذه الرّوابط عن طريق الضّغط على الكلمة المبأّرة والتي جاءت كلّها باللون الأزرق، كما يتمّ التّنقّل بين أسطر المحكي بوضع المؤشّر فوق الأيقونة

التّالية: للذّهاب إلى الأسطر الموالية أو العودة للأسطر السّابقة، وتوجد هاته الأيقونة في أسفل إطار الصّفحة.

ينتمي هذا المحكي إلى أدب الواقعية الرّقمية كما سمّاه **"محمّد سناجلة"[1]**، إذ يعدّ شكلا من أشكالها، ولم يسبق له أن قدّم في السّاحة الأدبية، فهو أدب يأتي بالموازات مع العالم الحقيقي إلّا أنّه في العالم الافتراضي، موظّفا نظام الوسائط البصرية والصّوتية والنّصّية معا.

والمتتبّع لهذا النّصّ يجد أنّ السّارد اعتمد النّسق السّلبي في عرض مراحل تطوّر المحكي ونموّه، حيث رتّبه ترتيبا عموديا حسب المسح البصري للقراءة، فلا يمكن أن نتوجّه لرابط تشعيبي قبل قراءة البنية المقولاتية التي تسبقه مباشرة، حتّى يستقيم الفهم العام للمحكي لدى المتلقّي، ويظهر ذلك في الصّورة التّالية:



الصّورة –22–

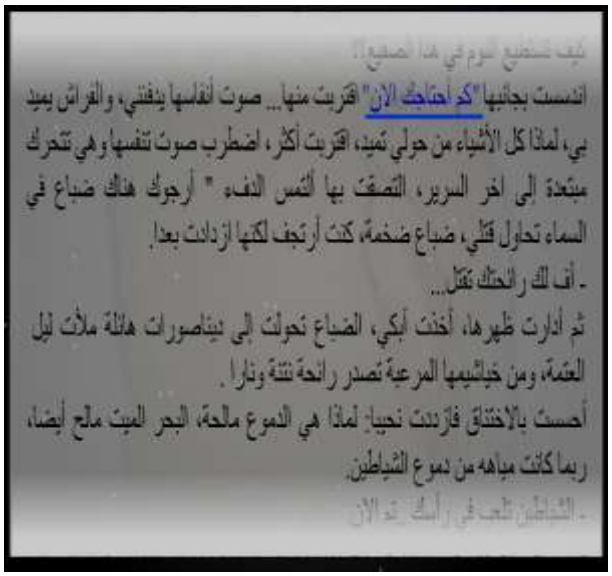
1 – صرّح بذلك في المقال المرفق مع المحتوى الرّقمي للمحكي المترابط "شات" و"الصّقيع".

1.الكتابة الأفقية:

اعتمد السّارد هذا النّوع من الكتابة في النّصّ الأصلي، غير أنّه لم يسجن المساحة بل ترك بعض المكان للمتلقّي وما يمليه عليه فكره، كما اعتمد أنواعا أخرى من الكتابة في الرّوابط التّشعيبية الناتجة عن التّوهان الذي تعيشه الذّات الفاعلة (محمّد/نزار) في النّصّ.

2.الكتابة العمودية:

استعمل السّارد الكتابة العمودية خصوصا في الرّوابط التّشعيبية، إذ اعتمدها كلّيا في الرّابط الخامس والسّابعّ، فالرّابط الخامس – المعنون بـــ(كم أحتاجك)– جاء على شاكلة ومضة تعرض محتوى نصّ شعري، وهي قريبة من البنية الكلّية لهذا النّصّ، ففي هذه الومضة ننتقل من العالم العام للسّرد إلى العالم الخاصّ للشّعر، ولعلّ هذا الازدواج في الكتابة يدعونا لتذكّر القراءة المحورية التي يدعو إليها **رومان جاكبسون،** حيث يرى أنّ هناك نوعين من القراءة، واحدة أفقية أو توليفية والأخرى عمودية استبدالية، والأولى تمنحنا نتائج مغايرة عن تلك التي تمدّنا بها القراءة الاستبدالية، وبالتّالي يمكن أن نستنتج أنّ البنية المقولاتية **"عمرك"** (الصور –24–) والبنية المقولاتية **"متكرّر"** (الصّور –25–)، تجعل المتلقّي يسمعها ويتمكّن من صورة قائلها أكثر من أن لو كتبت أفقية، فالذّات الفاعلة في حالة من السّكر والخمول والكلمات بالكاد تخرج من فيه، فذلك الثّقل في النّطق صاحبته الصّورة التي جاءت فيها هاته البنى (عمرك– متكرّر).



الصّور –23–

الصّور–24–

الومضة الخامسة (كم أحتاجك)

جاء هذا الرّابط التّشعيبي "كم أحتاجك" (الصّور–23–24–25–) مشكّلا من البنية المقولاتية التّالية:

أحتاجك

وتأخذني مدارات الخمر

لك

للوهم السّاكن في قلبي

عطرك

ووحدتي المتجذّرة

دفنك ما أريد

قلبي صقيع

وقلبك مدفأة

وهم آخر

عمري دخان

وقلبك محرقة

كأسك...قلبك...

وقلبك غمام خمر

وعرق يذوي بين راحتيك

ع

م

ر

ك

وأنت...

تهوين النبيذ

وقلبي يحب العرق

م

ت

ك

ر

ر

قلبك...كنصك....واحد

متعدد

وظلالك تطاردك

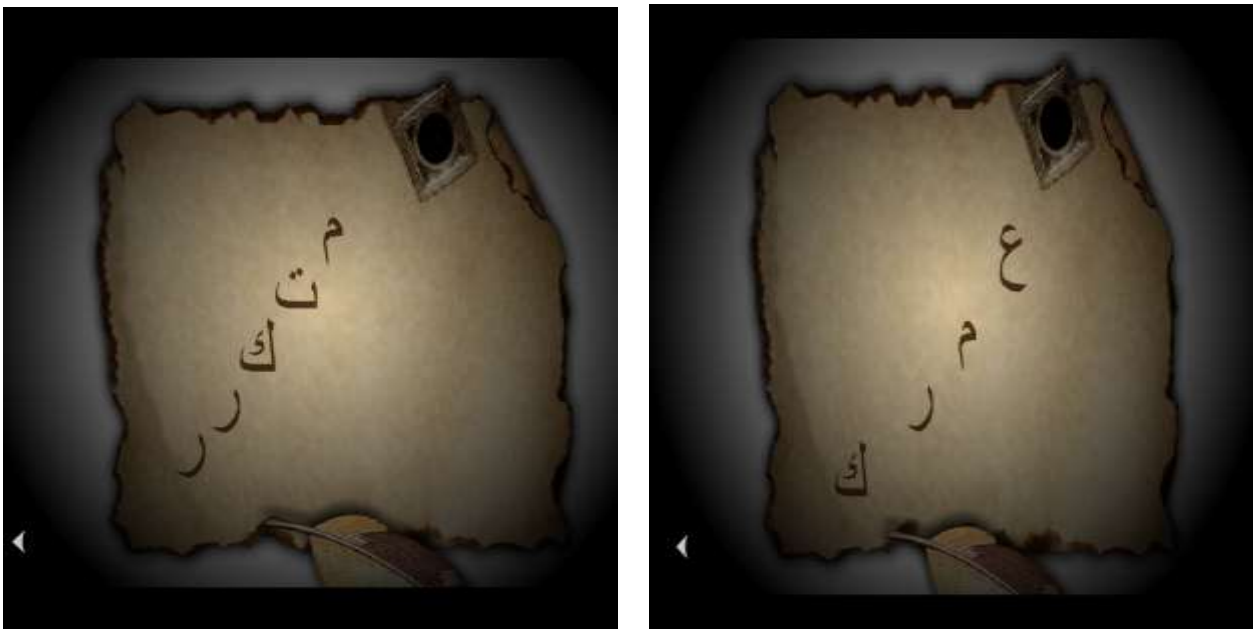
أحتاجك

لأهرب من ظلالي

أغتالها ظلا فظلا

لألقاني في النهاية

واحدا بلا ظل



الصّور –25–

المتأمّل للبنيات المقولاتية [ع.م.ر.ك] و[م.ت.ك.ر.ر] (الصّور –25–) التي جاءت في صفحات لوحدها يستحضر في ذهنه بوح مخمور، فهذا التّقطيع يوازي إلى حدّ بعيد التّقطيع الصّوتي للإنسان المخمور في كلامه، إذن كلّ حرف من حروف هذه البنيات المقولاتية، إلّا ويشكّل لنا وزنا صوتيا، سيشكّل بعدا دلاليا فيما بعد، أي في الرّوابط اللاحقة.

ولا يتوقّف الأمر عند هذا التّقطيع بل يتعدّاه، فنجد النّصّ يتدرّج بنا فالمخمور الذي عايش أطياف العتمة وظهر محتاجا لقلب الحبيب في الرّابط الخامس وضعيفا مؤرّقا ينصت لأغنية (ما بقالي قلب) للمحمّد عبده في الرّابط السّابع، ها هو يظهر مجدّدا في الرّابطين الثّامن والتّاسع هادئا طيّعا لطيفا... فتأتي تزامنا مع ذلك البنية المقولاتية [ب.ه.د.و.ء] لاحقة في شكل هندسي عمودي، كجذع شجرة إلّا أنّه يمتدّ نحو الأسفل للتأصّل، وكأنّ هذا المخمور لامس حلمه الذي كان يلاحقه كسراب في الرابط الأول والثّاني، فغفا في أحضانها.

3. التّأطير:

اعتمد النّصّ هذه التّقنية من خلال ظهور البنية المقولاتية في صفحات تشبه إلى حدّ اطار العرض السّينمائي، مزاوجا بين الإطار الأسود والخلفية الرّمادية التي توحي بالظّلام، سواء من ناحية الزّمن الذي بدأت فيه الذّات الفاعلة بالسّكر، أو الظّلام النّفسي الذي تعيشه، أي الأمل العاجز، وقد أحالتنا بعض الرّوابط على صفحات فمثلا صورة القرطاس الأصفر المائل إلى البنّي، الذي كتبت فيه القصيدة، كما هو في الصّورة التّالية:

الصّورة –26–

إن دلّ إنّما يدلّ على الانطوائية والعزلة التي تعيشها الذّات الفاعلة التي تعاني من إدمان الخمر، مفضّلا الهروب من الواقع، لدرجة إحساسه بالصّقيع في أعزّ أيام الحرّ [صيف أوت]، أمّا الرّابط الذي جاء بعنوان **ما بقالي قلب بعدك**، فقد جاءت صفحاته في إطار مشكّل من زخرفة خضراء وحمراء، وكأنّ البنية المقولاتية التّالية جاءت لتنير عتمة المكان والزّمان، كما هو موضّح في الصّور التّالية (27–28):

الصّورة –27–

الصّورة –28–

4. البياض:

بالعودة للمحكي المترابط "**الصّقيع**" نجد أنّ هذه الخاصّية توفّرت بكثرة، خصوصا وأنّ هذا النّوع من النّصوص (المترابطة) يعتمد تقنية التّقطيع التي بالضّرورة تجعل البياضات آلية من آلياتها، حيث يصبح النّصّ مفتوحا على تعدّدية القراءة، كما أنّه يوظّف تقنية التّركيز والحذف "القائمة على تكثيف المشاهد واللحظات، وتنسجم هذه

التّقنية مع الطّبيعة التّرابطية للرّواية التي تفرض الابتعاد عن الاستطراد"[1]، ومن خلال اعتماد السّارد على المقاطع الصّوتية والصّورية، جعل البنيات المقولاتية جدّ مركّزة، فنجد على سبيل المثال في الرّابط السّابع البنية المقولاتية تأخذ هندسة غير الهندسة المعهودة في النّصوص الورقية كما هي في الصّور التّالية (29):

الصّور –29–

المتأمّل لهذه المساحة التي أتاحها النّصّ للمتلقّي يجد نفسه أمام تأويلات عدّه وهو المنطلق الذي تنطلق منه تقنية البياضات في السيميائيات، فالمخمور عادة يرى مالا يراه غيره، وكأنّه وحده في هذا الفضاء المظلم، لذلك جاءت البنية المقولاتية [ع.م.ر.ك] وحدها دون غيرها في صفحة كاملة، والأمر ذاته ينطبق على [م.ت.ك.ر.ر]، كما أنّا جاءت عمودية مائلة وهي بذلك تحيلنا على الوقفة المائلة التي تكتسي عادة المخمور، إذ لا يقف منتصبا، بل مترنّحا ويتخيّل كلّ ما أمامه يتمايل..

1 – عبد القادر فهيم الشّيباني: السّرديات الرّقميةّ، بحث في سيميائيات النّصّ المترابط، ص74.

وإذا حاولنا استقصاء الحجم الأكبر للبياض نجده على صفحات الرّوابط التّشعيبية، أمّا الحجم الأصغر، فجاء بين الملفوظات التي بينها ثلاث نقط متتالية(...) أو نقطتين (..)

5.التّشكيل الثّوبوغرافي:

اعتمد النّصّ تقنيات مختلفة في تشكيل المحكي، أوّلها الخطّ، إذ اعتمد على خطّ عادي بحجم (16)، أسود اللون، إلّا أنّ الرّوابط التّشعيبية العشرة جاءت باللون الأزرق مبأّرة، إذا ما وضعنا المؤشّر عليها امتدّ تحتها سطر، وهذا التّغيير في الألوان لا دلالة له إله كونه يحيلنا على رابط تشعيبي، فالألوان استدعتها السيبرانية، فقد حوت العلامتان التّشعيبيتان السّابعة والخامسة بنيات مقولاتية مخالفة في تشكيلها الثوبوغرافي للبنيات السّابقة، فالرّابط "**كم أحتاجك الآن**" (الصّورة –23–) عند النّقر عليه نجد أنّ لون الخطّ وحجمه وهندسته تغيّرت، ناهيك عن الخلفيات والمؤشّرات الصّوتية/الصّورية، فالموسيقى في بداية المحكي تختلف عن وسطه وعن روابطه التّشعيبية، فالمحكي ينتقل بالقارئ في فضاءات النّصّ، وكأنّه بصدد لوحة فسيفسائية جمعت من الألوان ما أتيح لها ومن الأشكال ما يبهر المتلقّي، فقد استعان النّصّ بالألوان الغامقة، وكذا بعض الصّور التي منحته تشكيلا هندسا موحيا بالدّلالة الضّمنية له، فمثلا الرّابط التّشعيبي "**كم أحتاجك الآن**"، أخذت فيه بنة مقولاتية واحدة مساحة كبيرة جدّا مقارنة مع غيرها من البنيات كما جاءت حروفها مرتّبة ترتيبا أفقيّا عاديا – كما هو واضح في الصّورة التّالية–، إلّا أنّ الإضاءة ومستوى التّباين جعلها تبدو أمرا مهمّا في ذهن المتلقّي، فالذّات الفاعلة محتاج فعلا (الصّورة –30–).

الصّورة –30–

وفي مكان آخر نجد الكتابة المائلة، والتي أخذت بدورها مساحة أكبر من باقي البنيات السابقة، الأمر بدا وكأنّ مخمورا نطق بكلمة (م.ت.ك.ر.ر) الصّورة –29–، ثم غفا وعاد مجددا (ع.م.ر.ك) الصّورة –29–، ثمّ غفا والميلان الذي جاءت عليه هاتين البنيتين يجعل من المتلقي يبني صورة وهمية للمخمور غير تلك التي رآها في بداية المحكي.

- **الفضاء الجغرافي (الدّاخلي) للمحكي المترابط (شات/الصّقيع)**

من خلال علاقة الفضاء بالمكان سنتتبع الوحدات الصّغرى التي تشكّلها الأمكنة في علاقتها بالشّخصيات، والأحداث في المحكيين المترابطين (شات والصّقيع)، وذلك لإقامة تصوّر عام عن البنيات الفضائية الكبرى، التي تسهم في صناعة الدّلالة الكلّية للمحكيين اللذين بين أيدينا، والأمكنة تختلف من حيث خصوصيتها، وانفتاحها وانغلاقها، وحضورها ووظيفتها، إذ توجد "بعض الأمكنة لها خصوصية تجعلها دائما مادّة أساسية في الرّواية"[1]، وعليه يمكن القول أنّ النّصّ اعتمد على الأنساق المكانية التي أكسبته دلالات ومعاني شتّى، مستعينا في ذلك ببعض الثّنائيات.

قبل التطرّق للثّنائيات المكانية، علينا الإشارة للتّقاطبات التي تجسّدها الثّنائيات: يعود مفهوم التّقاطبات إلى أرسطو، وفي حديثه عن الأبعاد الكلاسيكية الثلاثة (طول، ارتفاع، عرض) مبرزا في ذلك الاتجاهات التي تحدّد البنية المورفولوجية للإنسان الواقف (يمين/شمال، أمام/خلف، أعلى/أسفل).

أ. شات:

1.ثنائية المغلوق والمفتوح:

وتتّضح هذه الثّنائية من خلال الرّبط بين ما تعيشه الذّات الفاعلة والأمكنة التي تتحرّك فيها، مشكّلة حدود الحيّز المكاني الواقعي والافتراضي الذي تعيش به، وتمثّله فضاءات متعدّدة، لكلّ واحدة منها خصوصيتها التي تحكمها، ومن هذه الفضاءات:

الواقع الافتراضي، وهو أهمّها ذلك أنّ النّصّ الذي بين أيدينا يتجلّى من خلال العالم الافتراضي، الفضاء الواقعي، (عمان، أمريكا، الصّحراء، البحر، مقهى الأنترنيت...).

والعالم الافتراضي في هذا النّصّ أخذ الحيّز الأكبر، فعوالم المحكي تدور في فضاءات غير معهودة؛ غرف شات، الماسنجر...

---

1 – حميد لحميداني: بنية النّصّ السّردي، ص72.

أمّا عن الانغلاق والانفتاح، فيمكن القول أن تلك النّوافذ التي كان (نزار/محمّد) يفتحها في الخاص هي فضاءات مغلقة، بينما تلك التي كان يفتحا لتبادل أطراف الحديث مع الأشخاص المتواصلين فهمي مفتوحة أو بالأحرى منفتحة على العالم الخارجي، كما يمكن أن نحدّد فضاءات أخرى مثل مقهى الأنترنيت التي كان يرتاده (محمّد/نزار)، بالنسبة له هي فضاء مفتوح كونه يقوده إلى عوالم أخرى، بينما بيته الذي كان يقضي فيه الملل والوحدة والكآبة قبل مجيء (ليليان/بلقيس) فهو مغلق، فالذات الفاعلة (نزار/محمّد) كان يعيش رتابة إذ كلّ يوم يتكرّر الحدث ذاته الذي مرّ به بالأمس، فلقد كان يعمل في شركة بتروكيمياويات في سلطنة عمان، ويقع مقرّ الشّركة بين الصّحراء العمّانية وبحر العرب، وهو لا يحبّ عمله ويشعرّ بالانزعاج والملل من وضعه العام، قبل مجيء (ليليان).

ويمكن القول أنّ هذه الثّنائيات تنعكس جليا على حياة (نزار/محمّد) حيث يبقى في مدّ وجزر مع (ليليان) هل يبقى صحراء قاحلة جرداء-كونه مطلّق- ولا يقيم علاقة مع (ليليان/بلقيس) أم يمضي معها قدما ويعيش حياء الرّومانسية الممثّلة في البحر، فالأردني؟

(محمّد/نزار) يعيش في عمّان، بينما (ليليان) تعيش في أمريكا، إذن ثنائية أخرى مكان مغلق وآخر مفتوح، إذ تمثّل عمان مكانا مغلقا فهو المكان الذي يعمل به نزار ولا مكان يذهب إليه ولا مجال للتنفّس، أمّا أمريكا، فهي الانفتاح والملاذ ومنطلق (ليليان) التي تبدأ بمغازلة (محمّد/نزار) أوّلا.

وعليه ومن خلال ما سبق نستنتج أنّ ثنائية المفتوح/المغلوق، لها تمظهرات عدّة في المحكي المترابط **شات**، حيث أنّ الفضاء المفتوح تمثّل في **ليليان**، بينما الفضاء المغلوق فتمثّل في **نزار/محمّد**، ويمكن التّمثيل لذلك مكانيا: محمّد/عمان وليليان/أمريكا، أو بالأخرى محمّد/العالم الواقعي، ليليان/العالم الافتراضي، حيث أنّ **ليليان** كانت تجرّ

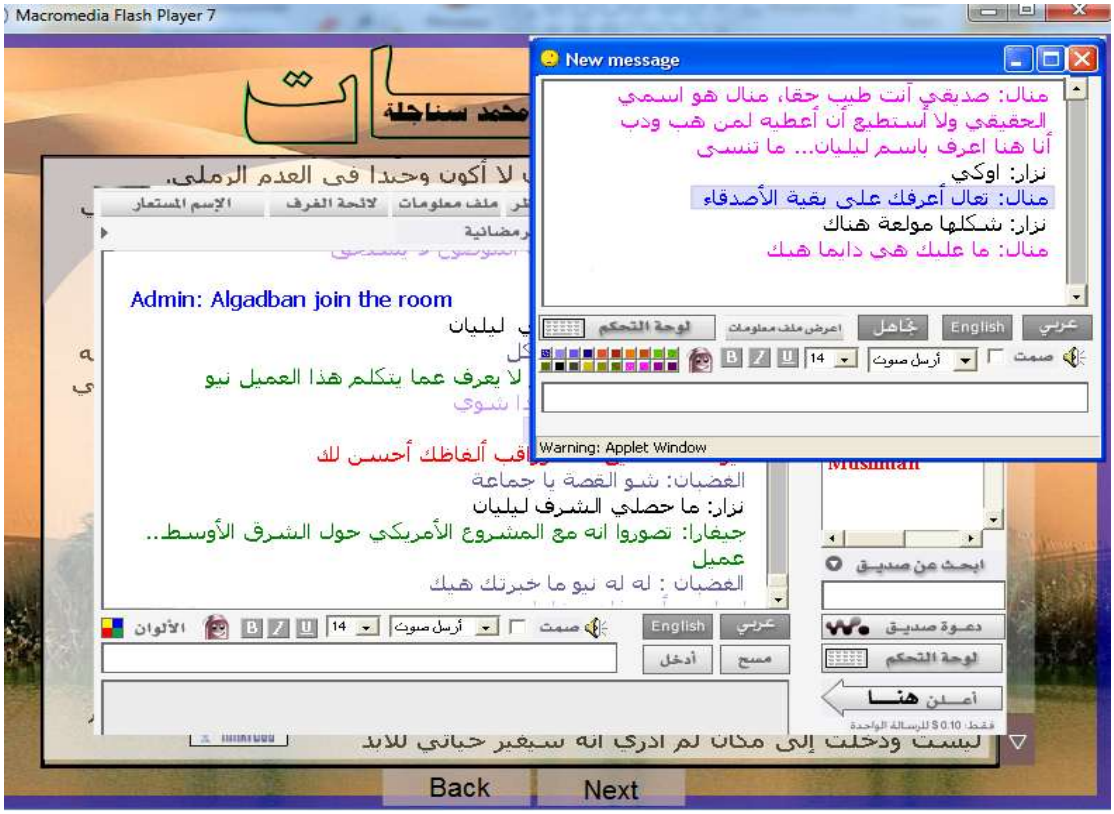
محمّد جرّا لإجابتها إلى واقعها، لكن أين؟؟، طبعا ليس في الفضاء الواقعي ولا بالرّسائل القصيرة، بل من خلال العالم الافتراضي، والصّراع قائم بين العالمين المفتوح /المغلوق والواقعي/الافتراضي.

2.ثنائية العام والخاص:

يتمّ توظيف هذه الثّنائية من خلال نوافذ الدّردشة التي يفتحها (نزار/محمّد)، مثلا في غرفة عامّة بها العديد من الأشخاص ولعلّ دلالة الأسماء وحدها تدلّنا على أنّها عامّة، كما هو موضّح في الصّورة (31):

الصّورة –31–

ثمّ ينفرد **نزار/محمّد** بمنال/ليليان، إلى غرفة خاصّة، وعن طريق الضّغط على الرّابط التّشعيبي يحيلنا الى غرفة شات أخرى كما هو في الصّورة (32):



الصّورة –32–

كما أن اعتكاف الذّات الفاعلة **محمّد/نزار** على نوافذ شات، يعدّ فضاء خاصّا، إذن مقهى الأنترنيت والبيت فضاءان خاصّان محدودان، ومنهما كانت الذّات الفاعلة **نزار** **وليليان** يتواصلان، لينتقل كل منهما إلى الفضاء العام في تواصله مع العديد من الأشخاص تستخدم أسماء مستعارة تدلّ على انتماء كل واحدة، مثلا: بلادن، مسلمة، جيفارا، اللجنة...

وهكذا تلك الحوارات التي جمعت نزار بشخصيات عدّة هي انفتاح على الفضاء العام، إضافة إلى المكان الذي كان يعمل فيه المهندس نزار هو فضاء عام إذ فيه يجتمع برئيسه في العمل "الأوروبي مستر رينالدي"، هذا العمل الذي كان بالنسبة له روتيني مملّ.

3.ثنائية الواقعي والافتراضي:

نرصد في المحكي المترابط "شات" ثنائية لا يمكن غضّ الطّرف عنها **الواقعي/الافتراضي،** كون الأحداث جلّها تدور في الفضاء الافتراضي وقد ترك السّارد فسحة قليلة جدّا للفضاء الواقعي، ويمكن تفسير هذا الأمر بالواقع الذي نعيشه اليوم، إذ إنّ حياتنا أضحت تدور بين زاويتي الشّاشة الزّرقاء، كما أنّ أحداث المحكي جاءت في البداية تعبّر عن تردّد الذّات الفاعلة **محمّد/نزار** بين دخول هذا العالم الافتراضي، أو البقاء حبيس واقعه، الأمر الذي ولّد هذه الثّنائية.

تلقّى **نزار** في إحدى الليالي المملّة، رسالة نصّيّة مجهولة المرسِل، تترجاه الصاحبة الرّسالة أن يردّ عليها، وإلّا تنتحر، والمرسلة هي منال العراقية التي تعيش في أمريكا، ثمّ تعيد إرسال رسالة أخرى فيّاضة بمشاعر الأسف واللوعة، فيتردّد **محمّد** في الرّدّ عليها، إذ يمتنع في البداية ويعترف لها أنّه ليس نزار، إلّا أنّها تأبى التّصديق، وهكذا يستسلم محمّد الذي سيحوّل اسمه إلى نزار متقمّصا شخصية الانسان الذي تبحث عنه منال في الواقع الافتراضي، وتتحوّل العلاقة التي كانت ستنتهي بحدث مأساوي إلى علاقة عشق افتراضي، ويبدأ الحكي متحوّلا من العالم الواقعي إلى الافتراضي.

ب. **الصّقيع:**

اعتمد السّارد على فضاء واحد تدور فيه عوالم الحكي، ألا وهو البيت، وهو فضاء مغلق ينفتح من خلال كأس الخمر التي ستأخذه ليتحوّل فيه حرّ آب إلى صقيع.

والمتتبّع للمحكي المترابط القصير **"الصّقيع"** يجد أنّ المكان لم يأخذ حيّزا كبيرا في السّرد، حيث اكتفى بذكر بعض الأمكنة التي يمكن حصرها في :

الغابة:

التي تظهر من خلال الواجهة التي بها الذّئب يعوي، وأشجار ضاربة في الطّول كثيفة.

البيت:

والذي تنتقل في الذّات الفاعلة من عرفة الجلوس إلى غرفة النّوم، أو بالأحرى من الغرفة العامّة إلى الغرفة الخاصّة، من الأريكة إلى السّرير.

ونجد الذّات الفاعلة عند سكره يمزج بين الأرض والسّماء، إذ تنفتح له أسقف بيته حتى يرى الأسرّة وهي تحلّق في السّماء، ويحلّق فيها بنظره، بينما رجليه لا تجرؤ على مفارقة الأرض، وعليه يمكن استخلاص الثّنائية التّالية:

ثنائية الأرض/السّماء:

أوّل ما نتحدّث عنه هو السّماء كون المحكي المترابط، انطلق منها، فقد ظهرت في بدايته سوداء ملبّدة بالغيوم (الصّورة -05-07-)، تتراءى فيها بعض النّجيمات، وتطغى هاته الصّورة على باقي أجزاء الحكي، ولعلّ دلالة هذه الصّورة المهيمنة هو دوران أحداث المحكي في سوداوية وحزن ووحدة وكآبة والتي ستظهر -فيما بعد- جليّة من خلال الذّات الفاعلة، ويصوّر باقي المحكي السّقف وهو سماء البيت، هذا الأوّل والأخير الذي سيبدأ بالعدول عن أركان البيت، ليطير بعيدا ولوحده بعد ان يصبح له اجنحة.

وما طيران السّقف لوحده وابتعاده عن البيت إلّا دلالة على الذّات الفاعلة التي تعيش الكآبة والوحدة والحزن، إذ شكّلت لنا ما صوّرته كأس الثّمالة، فالذّات الفاعلة هنا هي ربّ الأسرة، وسقف البيت كما هو سائد في الإرث الثّقافي العربي العام، وأيّ بيت يمكن أن يكون دون سقف؟!!

أمّا الأرض فتظهر في بداية المحكي مكلّلة ببياض الثّلج، عليها أشجار مكسوّة هي الأخرى بالثّلج (الصّورة –06–)، ودلّت الأرض هنا على الخوف والضّياع، فالخوف جاء من خلال الذّئب وعوائه، والضّياع بدا من خلال الثّلج الذي غطّى المكان.

كما تظهر الأرض ممثّلة في الأريكة التي لم تكن إلّا بداية أو منطلقا من خلاله سيبدأ الحكي، وكذا الأسرّة المتطايرة في السّماء، حيث تتحوّل السّماء إلى أرض والأرض إلى سماء، فبعد الضّغط على العقدة (انضمّت أسرّة كثيرة) تظهر صورة متحرّكة لمجموعة من الأسرّة الطّائرة في سماء مظلمة ماطرة عليها بدر منير.

وإنّ المتأمّل لهاته الصّورة يجد أنّ البيت ما هو في حقيقة الأمر إلّا الزّوجة وسقفه هو الزّوج، أمّا الأسرّة المتطايرة في السّماء فهي العلاقة الزّوجية، وطيران الأسرّة والسّقف معا ما هو الا تلاشي تلك العلاقة وتخلّي الزّوج عن عائلته، وتلك الأسرّة التي غيّرت مكانها من الأرض الى السّماء فدلالة على انعدام الامن الأسري، وبذلك أخذت الأرض معنى السّماء.

الفصل الثالث
شات/الصّقيع: سيميائية العتبات

تمهيد.

1. العتبات (مهاد نظري).
2. أنواع العتبات.

أ. المناصّ النّشري.

ب. المناصّ التّأليفي.

3. سيميائية العتبات النّصّيّة تطبيق على المحكي المترابط "شات".

أ. عتبات خارج نصّيّة.

ب. عتبات داخل نصّيّة.

4. سيميائية العتبات النّصّيّة تطبيق على المحكي المترابط "الصّقيع".

أ. الصّورة.

ب. الألوان.

ج. العنوان.

د. اسم المؤلّف.

تمهيد:

تعدّ العتبات موضوعا جديرا بالاهتمام ومادّة خصبة للباحثين، فقد حظيت باهتمام النّقاد المعاصرين كونها معبر المتلقّي للنّصّ وهي أوّل المؤشّرات الدّالة إلى عوالمه، ومن ذلك نجد "عتبات" لجيرار جينيت و"هوامش النّصّ" لهنري متران سعت جاهدة لتجلي الغطاء عن النّصوص الموازية، لما لها من أهمية بالغة في معرفة مكنونات النّصّ، فهذه الدّار أخبارها على بابها، فلا يمكن ولوجها قبل الوقوف على عتبتها، ومن ذلك كان لزاما علينا الوقوف عند عتبات المحكي المترابط "الشّات" و"الصّقيع".

1. العتبات (مهاد تنظيري)

العتبات أو ما أسماه **جيرار جنيت [Gerard genette]** في كتابه **العتبات**، هي ذلك المجموع من المكمّلات المتمّمة لبناء نصّ وهي نصّ قائم بذاته مواز للنّصّ الأصلي يستمدّ منها هذا الأخير بعض عوالمه، فهي، "مجموع النّصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواش، هوامش، عناوين رئيسة وأخرى فرعية، وفهارس، ومقدّمات وخاتمة وغيرها من بيانات النّشر التي تشكّل في الوقت ذاته نظاما إشاريا معرفيا لا يقلّ أهمّية عن المتن الذي يحفره أو يحيط به، وتمنحه فرصة للتّعرّف علية، إنّها أوّل تواصل بين المؤلّف والقارئ، وأوّل لقاء بينهما لأنّها مجموعة غير

متجانسة من عناوين فرعية، مقدمات به، بل إنّه يلعب دورا هامّا في نوعية القراءة وتوجيهها"[1].

وبذلك فإنّ العتبات هي أوّل ما يقع عليه نظر القارئ، إذ من خلالها يتمكّن من بناء انطباعه الأوّلي، إذ هي ليست مجرّد زينة يتحلّى بها، فهي تساعد على قراءة النّصوص وفهمها وفكّ شفراتها، وتكمن أهمّيتها في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النّصوص فكما أنّنا لا نلج فناء الدّار قبل المرور بعتبتها، فكذلك لا يمكننا الدّخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنّها تقوم بدور الواشي.

بالإضافة إلى ذلك فإنّ عتبات النّصّ "تبرز جانبا أساسيا من العناصر المؤطّرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحقّقها التّخييلي، كما أنّها أساس كلّ قاعدة تواصلية تمكّن النّصّ من الانفتاح على أبعاد دلالية، فالعتبات النّصّية لا يمكنها أن تكتسب أهمّيتها بمعزل عن طبيعته الخصوصية النّصّية نفسها"[2]، إذن العتبات هي الرّسالة التّواصلية الأولى بين القارئ/المتلقّي والنّصّ، يقول **حميد حميداني** عن العتبات هي "ذلك الحيّز الذي تستغلّه الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طبعت على مساحة الورق ويشمل نظرية تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغيّرات الكتابة المطيعة وتشكيل العناوين وغيرها"[3]، أمّا **سعيد يقطين**، فيرى في كتابه **القراءة والتّجربة**

---

1 – عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النّصّ، دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم (أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط01، سنة2000) ص36.

2 – عبد الفتّاح الحجمري: عتبات النّصّ، البنية والدّلالة (منشورات الرّابطة، دار البيضاء، ط01، سنة 1996) ص16.

3 – حميد الحميداني: بنية النّصّ السّردي (المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط02، سنة 2000) ص55.

أنّها تأتي ممثّلة في الهوامش المتعلّقة بالنّصّ الأصلي، التي نجدها داخلية كما نجدها خارجية.

إذن تنقسم العتبات إلى قسمين اثنين واحدة داخلية وأخرى خارجية، وهذا ما سنتطرّق إليه تاليا. ونجد **فيصل الأحمر** يذكر في تعريفه للعتبات أشكالها المتعدّدة، حيث يقول أنّها مجموعة من النّصوص تحيط بالمتن، وتتمثّل في العناوين، وأسماء المؤلّفين، والإهداءات والمقدّمات والخواتيم، والفهارس والحواشي، وكل بيانات النّشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره[1]. فعتبات النّصّ لها علاقة وطيدة بمتنه، حيث أنّها تمثّل قناة التّواصل بين القارئ/المتلقّي والمتن، فهي تعمل على فكّ شفرات النّصّ وتفسح المجال أمامه لتحليله.

جاءت مصطلحات عديدة تسم العتبات من قبيل: المكمّلات، النّصوص المصاحبة، النّصّ المحيط، المناص، النّصّ الموازي، إلّا أنّ الاختيار وقع على مصطلح عتبات، ذلك أنّ **جيرار جينيت** الذي هو المصدر الأوّل والأساس في هذا المجال سمّاها في كتابه [Seuil] أي عتبات، وأجمعت مجموعة من الدّراسات على ترجمة كتابه بـــ **(عتبات)*** وعليه فقد أولينا اهتمامنا بجهود **جيرار جينيت** وبالتّالي يمكن القول أنّه مهما تعدّدت التّسميات تبقى العتبات هي البوابة الأساس للدّخول إلى نعالم النّصّ والغوص في أعماقه، حتّى ولو كانت تشترك مع متون أخرى في بعض الإيحاءات.

ولمّا كان للعتبات أهمّية بالغة اهتمّ بها النّقاد فهي النّصّ الموازي الذي "بات يحوز على اهتمام مثير في المقاربات النّقدية المعاصرة بل أضحى يمتلك نظريته الخاصّة في خضم النّظرية الأدبية ذلك أنّ النّصّ الموازي بمكوّناته المتنوّعه، العنوان الرّئيسي

---

1 – ينظر: فيصل الأحمر: معجم السيميائيات (الدّار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط01، سنة 2010) ص223.

* – اعتمدنا ترجمة عبد الحق بلعابد.

والعنوان الفرعي، العناوين الدّاخلية، اسم المؤلّف، الغلاف الإهداء، المقدّمة، الخاتمة وغير ذلك من العناصر النّصّية الموازية التي تشكّل الإطار الخارجي للنّص"[1]، الأمر الذي جعل **جيرار جينيت** يقسّم العتبات إلى أقسام، إذ من خلال كتابيه **الصّور الثلاث [Figures 1,2,3]** أو **النّصّ الجامع** [l'architexte] ومن خلال بحثه عن الشّعرية توصّل في كتابه **أطراس [Palimpsestes]**، إلى شبكة جامع النّصّ وهي التي تعرف بالمتعاليات النّصّية أو عبر نصّية [La transtextualité][2]، وفي الكتاب ذاته يشير إلى ما أسماه بالنّصّ الموازي حيث يقول: "يرتبط النّصّ بهذا المعنى بما أسمّيه نصّه الموازي ويمثّله العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الدّاخلي، التّمهيدات، التّذييلات، التّنبيهات، التّصديرات، الحواشي الجانبية، الحواشي السّفلية، الهوامش المذيّلة للعمل، العبارات التّوجيهية، الزّخرفة، الأشرطة (تزيين يتخذ شكل حزام) الرّسوم، نوع الغلاف... وأنواع أخرى من إشارات الملاحق والمخطوطات الذّاتية والغيرية، التي تزوّد النّصّ بحواش مختلفة، وأحيانا بشرح رسمي ، بحيث أنّ القارئ الحصيف والأقلّ اضطرارا للتنقيب خارج النّصّ، لا يستطيع دائما التّصرّف بالسّهولة التي يتوخّاها"[3]، وبذلك يظهر أنّ العتبات تنقسم إلى قسم يهتمّ بالنّشر، وآخر بالتّأليف.

2. أنواع العتبات

أ. المناصّ النّشري [Para texte editoriel]:

---

1 – خالد حسين: شؤون العلامات، من التّشفير إلى التّأويل (دار التّكوين، دمشق، سوريا، ط01، سنة2008) ص45.

2 – ينظر: نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة (دار توبقال للنّشر، المغرب، ط01، سنة 2007) ص21.

3 – نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص22.

أو العتبات النّشرية الافتتاحية، ويقصد بها كلّ ما يحيط بالكتاب أثناء صناعته وهي "كلّ الإنتاجات المناصّية التي تعود مسؤوليتها للنّاشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته، وهي أقلّ تحديدا عند "جنيت"، إذ تتمثّل في الغلاف، الجلادة، كلمة النّاشر، الإشهار، الحجم، السّلسلة"[1]، أي كلّ ما يحيط بالكتاب وله علاقة بالمتن ويكون من اختصاص النّاشر، وفي المستوى الذي يرغبه المؤلّف ويندرج تحت هذا القسم، فرعان آخران:

✓– النصّ المحيط النّشري [Péri texte éditorial]:

وهي المساحة الخاصّة بالنّاشر، ويضمّ تحته الغلاف، الجلادة، كلمة النّاشر، الإشهار، الحجم، السلسلة، ومع تقدّم الطّباعة الرّقمية عرف تطورا ملحوظا[2].

✓– النصّ الفوقي النّشري [Epi texte éditorial]:

يهتمّ بكلّ من الإشهارات، وقائمة المنشورات، والملحق الصّحفي لدار النّشر...[3].

ب. المناصّ التّأليفي [Para texte auctorail]:

ويندرج تحت هذا القسم كلّ ما تعود مسؤوليته للمؤلّف، "وهو تلك المنطقة المتــردّدة بين الدّاخل والخارج، المصاحبة لنصّها، والعاضدة له شرحا وتفسيرا"[4]، وينقسم بــدوره إلى فرعين:

---

1 – عبد الحقّ بعابد: عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص (تقد: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط01، سنة 2008) ص45.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص45

3 – ينظر: G, Genette : Seuils (ed, du seuil,paris, n1987) p47.

4 – عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ، ص62.

✓– **النّصّ المحيط التّأليفي [Para texte auctorail]:**

ويضمّ كلّ من اسم الكاتب، والعناوين الرّئيسة والفرعية والدّاخلية، الاستهلال، التّصدير، التّمهيد...[1]، وكلّ ما يتعلّق بالمتن ولا ينفصل عن الكاتب.

✓– **النّصّ الفوقي التّأليفي [Epi texte auctorail]:**

ويضمّ كلّ ما هو خارج عن المتن إلّاّ أنّه يعمل على إضاءة جوانبه وشرحه، وتنقسم إلى قسمين: عامّ، وخاص؛

- **أوّلا: النّصّ الفوقي العام [Epitexte pube]:**

ويأتي على شكل مراسلات خاصّة من مذكّرات أو رسائل شخصيّة حميمية، والمسارات [Confidences] والنّصّ القبلي [avent-texte][2].

ويمكن التّمثيل لما سبق في الجدول التّالي:

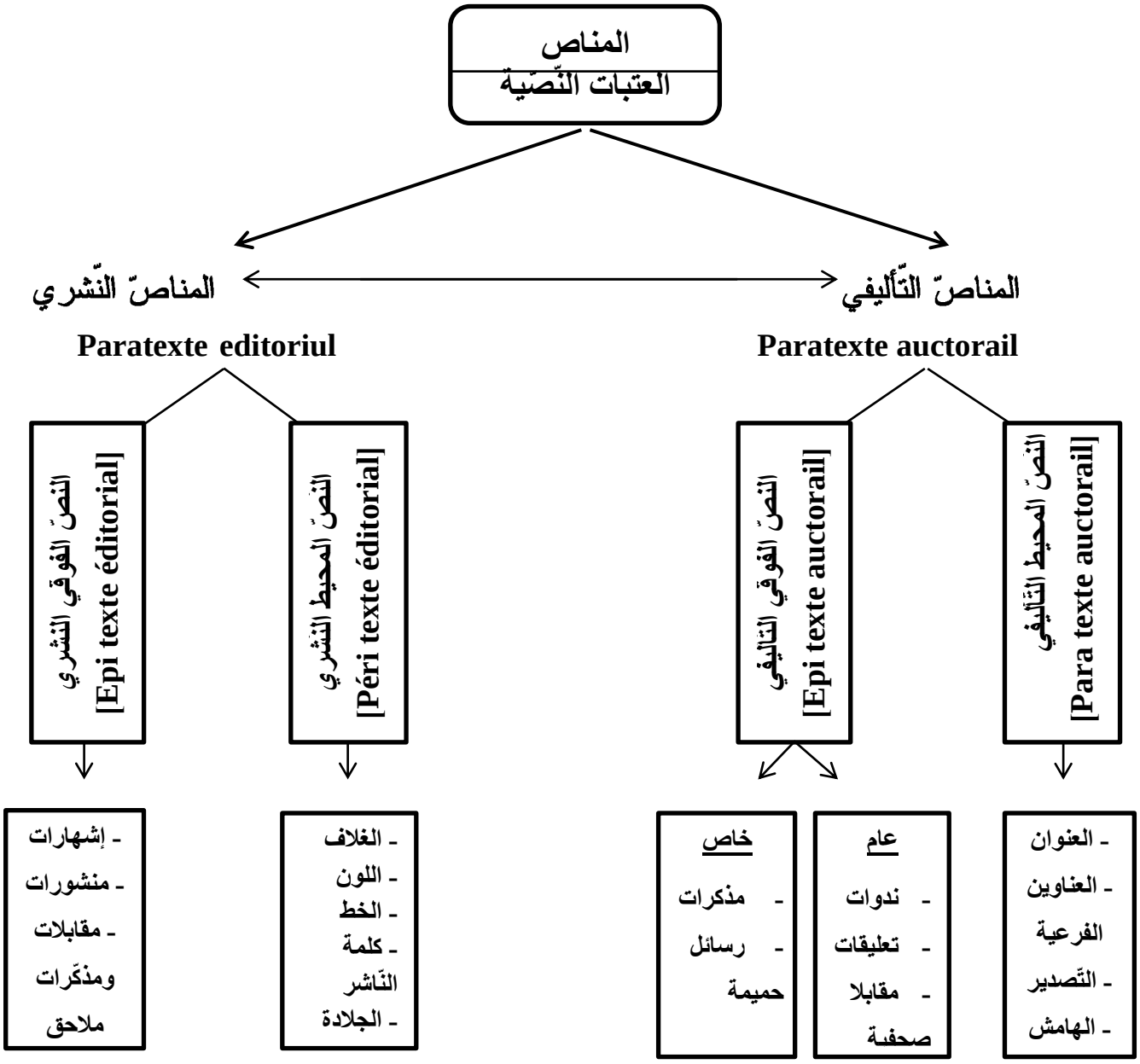
النّصّ المحيط التّأليفي	النّصّ الفوقي التّأليفي	
	العام	الخاصّ
- اسم الكاتب - العنوان (الرّئيسي والفرعي) - العناوين الدّاخلية - الاستهلال - المقدّمة	- اللقاءات الصّحفية والإذاعية والتّلفزيونية - الحوارات - المنافسات - النّدوات	- المراسلات (العامّة والخاصّة) - المسارات - المذكّرات الحميمة - النّصّ القبلي - التّعليقات الذّاتية

1 – ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ،ص48.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص5،4.

- الإهداء - التّصدير - الملاحظات - الحواشي - الهوامش	- المؤتمرات - القراءات النّقدية	

ومن خلال ما سبق يمكن استخلاص التّرسيمة التّالية:



ترسيمة تمثّل أنواع العتبات

سيمياء العتبات النّصّية تطبيق على المحكي المترابط "شّات":

أ. عتبات خارج نصّية

إنّ أوّل ما يقع عليه بصر القارئ/المتلقّي عند اقتناء كتاب ما هو غلافه، وذلك لحضوره البارز، وهو أولى العتبات لدخول عالم النّصّ من أجل استكشاف مضامينه وأبعاده الجمالية الفنّيّة، لأجل ذلك أصبح موضع اهتمام المؤلّفين "الذين حوّلوه من وسيلة تقنية معدّة لخطط الحاملات الطّباعية إلى فضاء من المحفّزات الخارجية والموجهات الفنّية على تلقّي المتون"[1].

فالغلاف يعدّ سفيرا من السّارد لإقناع القارئ/المتلقّي باقتنائه كونه واجهة إشهارية، يقول **محمّد حماد:** "الغلاف أوّل ما نقف عنده، وهو الشّيء الذي يلفت انتباهنا بمجرّد حملنا ورؤيتنا للرّواية، لأنّه العتبة الأولى من عتبات النّصّ الهامّة، وتدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقة النّصّ بغيره من النّصوص المصاحبة له: صورة، ألوان..."[2].

والغلاف المطبوع والمزيّن بالصّور والألوان واللوحات التّشكيلية...، لم يعرف إلا في القرن 19م، فسابقا كانت الكتب تغلّف بالجلود، أمّا اليوم أخذ الغلاف أبعادا وأفاقا أخرى، خصوصا مع ظهور الإلكترونيات والتّكنولوجيا وما أتاحته الرّقمنة[3].

واذا ما أردنا الحديث عن عتبة الغلاف في المحكي المترابط "شات" نجد أنفسنا أمام ملف مضغوط، الأمر الذي يجعلنا نستبعده ونغوص قليلا، لنصل إلى الواجهة التي

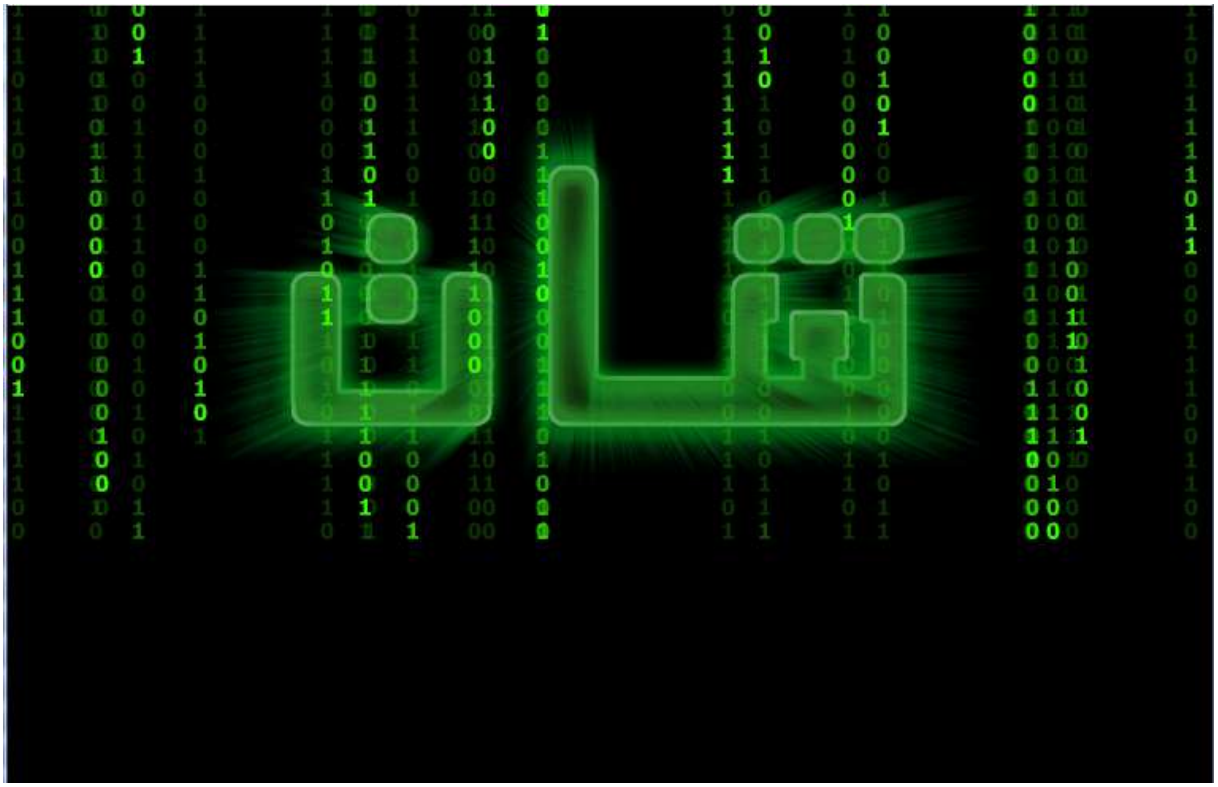
---

1 – محمّد الصّقراني: التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث 1950–2004 (المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بالمغرب، بيروت، لبنان، ط01، سنة2008) ص133.

2 – حسن محمّد حماد: تداخل النّصوص في الرّواية العربية، بحث في نماذج مختارة، دراسات أدبية (مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، د.ط) ص148.

3 – ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ، ص48.

تظهر عند الضّغط على الملف وهو في جهاز الحاسوب، حيث تظهر لنا الصّورة التّالية والتي يمكن عدّها واجهة جاذبة للمتلقّي:



الصّورة -01-

تظهر الواجهة السّابقة بالتّزامن مع أصوات الرّقمنة الصّاخبة، وكأنّنا أمام مجموعة من الرّبوهات المتحرّكة. خلفية سوداء توحي بالعمق، تعلوها حركة أرقام خضراء، تتهاطل بشكل مزمن، في الوسط تظهر كلمة مبأّرة (شات) بحجم كبير، يختفي العنوان مجددا تدريجيا وكأنّه ينسحب وتنسحب معه الأصوات.

والغلاف الذي هو عتبة النّصّ يتكوّن عادة من الصّورة أو اللوحة التّشكيلية، الألوان، حيثيات الطّبع والنّشر، اسم الكاتب....وهذا ما سنتطرّق إليه تاليا.

أولا: الصّورة

كما لم يأت الكتاب صدفة في يد القارئ/المتلقّي كذلك الصّورة لم تأت عبثا على واجهة النّصّ، فقد تأتي الصّورة لتساهم في تأويل النّصّ وإعطائه أبعادا دلالية، فكلّ صورة وضعت على غلاف ماهي في حقيقة الأمر إلّا مفتاحا له، فالصّورة تمنح الدّلالات الحقيقية كما تمنح أيضا الدّلالات المجازية في الآن ذاته. إذن فالصّورة، هي نصّ ذو دلالات تسهم بشكل كبير في تأويل النّصّ.

والصّورة هي "علامة أيقونية، خطاب مشكّل كمتتالية غير قابلة للتّقطيع، لأنّها المتتالية التي تسعى إلى تحريك الدّواخل والانفعالات للرّائي (القارئ) كما يعتبر ماتز (Metz) الرّسالة البصرية مثل الكلمات، وكلّ الأشياء الأخرى، لا يمكن أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى"[1].

ولقد عرفت الصّورة اهتماما بالغا من لدن النّقاد منذ القدم وزاد هذا الاهتمام في العصر المعاصر، ذلك لالتصاقها قبل أي شيء بذهن المتلقّي/القارئ، كما أنّها أكثر تجسيدا للواقع، وأكثر قدرة على التّبليغ من غيرها، ذلك أنّ ترتبط بالجانب المادّي المجسّد أكثر من العلامة اللسانية "ربّ إشارة أبلغ من عبارة". ولعلّ وضع الصّورة أو اللوحة التّشكيلية في الصّفحة الخارجية للغلاف الأمامي، ماهي إلا تنبيها لافتا للنّظر، وهي أيقونة بعد تحليلها يتولّد خطاب مكوّن من كلمات وجمل.

والصّورة (01) الموجودة لدينا في المحكي المترابط "شات" مستوحاة من وحي الرّقمنة وما أتاحه نظام بنار [bner]، إذ تظهر بخلفية سوداء يتجلّى على صفحتها حركة أرقام (1/0) على شكل سيول خضراء فاتحة، تنزل في تواصل مستمر من الأعلى إلى

1 – قدّور عبد الله ثان: سيميائية الصّورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم (دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، ط01، سنة2005) ص22.

الأسفل حيث تتلاشى وتذوب مختفية بالسّواد تظهر (شات) العنوان بالبند العريض والشّكل الهندسي ذو اللون الأخضر الفاتح يتوسّطه اللون الأسود القاتم.

وفي أعلى العنوان (الصّورة –02–) على الجهة اليمنى يظهر اسم المؤلّف (محمّد سناجلة) باللون الأبيض وأسفل العنوان توصيف لهذا العمل الأدبي (رواية واقعية رقمية).

الصّورة –02–

توحي هذه السّيول الرّقمية باللون الأخضر الفاتح وحركة الأرقام وتوالدها من الأعلى إلى الأسفل في شكل قطيرات وسيلان سرعان ما يختفي وتتلاشى وتذوب في وسط عتمة السّواد، وهو تحوّل مادّة سائلة خضراء إلى مادّة لزجة فمتخثّرة فمتصلّبة في أشكال بين الأخضر الفاتح إلى القاتم الأسود.

وكأنّ الصّور في خريطتها المفاهمية تشير إلى تحوّل في مادّة اليخضور الذي يصبح عبارة عن قطران بفعل الحرارة والجفاف وإلى فحم بفعل الاشتعال والتّكديس أو الضّغط، هذا التّحوّل في المادّة فيزيائيا وكيميائيا هو ما عرفته هذه الطّبيعة القاحلة التي كانت في سالف العصور عبارة عن محيطات حافلة بكائناتها الحيّة من طحالب وعوالق وحيوانات تنبض بالحياة، سرعان ما جفّت وترسّبت كائناتها وتعرّضت للضّغط والحرارة وانعدام الأكسجين، فتحوّلت المادّة العضوية إلى مادّة شمعية كيروجينية ثمّ مع مرور الوقت كربونات ومواد كيمياوية قابلة للاشتعال أو هي مصدر الطّاقة.

وهذا كلّه ينعكس على الذّات الفاعلة "**محمّد/نزار**" في النّصّ، التي تتحوّل من حال إلى حال، من الرّتابة والبيئة القاحلة إلى التّطوّر والبيئة النّشطة، فنزار كان يعيش في بيئة صحراوية جرداء لا يعرف شيئا خارج نطاق عمله، يذهب صباحا ليعود مساء، دون أن يحدث أيّ تطوّر في حياته، إلى أن جاءت **منال** فحرّكت هذه الرّتابة وبثت النّشاط في البيئة القاحلة برهة من الوقت ليعود الى رتابته من جديد، لكن بعد خسران عمله، والذي يعد مصدر قوته، وأساس وجوده في سلطنة عمان.

والمتأمّل للصّورة –01– يجد أنّ تصميمها مستوحى من فيلم **ماتريكس[The Matrix]***، كما هو موضّح في الصّورة –02– ، ولم يكن ذلك بالأمر الاعتباطي بل جاء للتّأشير على العالم الافتراضي الذي سيكون فضاء مكانيا للذّوات الفاعلة في المحكي (محمّد – بلقيس)، حيث أضحى تسيير العالم "من خلال العلامات الضّوئيّة والموارد اللامادّيّة التي يتشكّل منها الفضاء السّيبراني"[1].

الصّورة –03– من فيلم ماتريكس

*– فيلم سينمائي تمّ إنتاجه في الولايات المتحدة الأمريكية في 31 مارس 1999، من تأليف وإخراج الأختين وتشاوسكي (لانا وليلي)، وبطولة: كيانو ريفز، لورنس فيشبورن، وكاري آن موس. يتحدث الفيلم عن عالم افتراضي يسمى (المصفوفة) صنع من قبل آلات حاسوبية واعية لأجل تدجين الإنسان وإخضاعه لاستخدامهم كبطاريات (مولدات طاقة) لصالحهم، عملية إدخال الكائنات البشرية ضمن برنامج (المصفوفة) الماتريكس الذي يجعل البشر يعيشون ضمن هذا الواقع الافتراضي يتم عن طريق غرس أجهزة سيبرنتية. الرّابط:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B0%D8%A7_%D9%85%D8%A7%D8%AA%D8%B1%D9%8A%D9%83%D8%B3_(%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85)

1 – علي حرب: حديث النّهايات فتوحات العولمة ومآزق الهويّة (المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، ط02، سنة 2004) ص173.

ثانيا: الألوان

كما للصّورة دلالات وإيحاءات، كذلك للألوان إيحاءاتها ودلالاتها كثيرة، "اتخذ اللون وظيفة تكنولوجية عندما حلّ محل اللغة، ومحلّ الكتابة لهذا وجب ربط اللون بنفسية المتحدّث ونفسية المتلقّي ثمّ بالبيئة المحيطة بالفنّان فتساهم دلالات اللون في نقل الدّلالات الخفية والأبعاد المستترة في النّفس البشرية"[1]،

للألوان جمالياتها الفنّية التي تضمر دلالات وإيحاءات خلفها فاللون "أثر فيزيولوجي ينتج في شبكة العين، حيث تقوم الخلايا المخروطية بتحليل اللون المناسب، سواء كان اللون ناتجا عن المادّة الصّباغية الملوّنة أو عن طريق الضّوء الملوّن"[2]،

واختيار الكاتب للألوان يرجع لرموز يودّ الإشارة إليها وعلى المتلقّي/القارئ تحليلها للوصول إلى حقيقة ما يقصد الكاتب من وراء ذلك. للألوان "شأن ثقافي لا يمكن مقاربة لون إلّا من وجهة نظر المجتمع والحضارة التي نشأ فيها، ولقد وجب علينا اختيار الألوان فهناك الألوان الحارّة مثل الأحمر والبرتقالي الأصفر والألوان الباردة الأخضر، الأزرق البنفسجي دون أن ننسى الأبيض والأسود"[3]،

ومن ذلك استقرّ لدى كلّ حضارة دلالات للألوان تميّز مستواهم الحضاري والثّقافي، ومن أمثلة ذلك، الهنود الحمر، البحر الأحمر...

---

1 – عبد الفتاح نافع: جماليات اللون في شعر ابن المعتز (مجلّة التّواصل، العدد 02، سنة 04–06–1999) ص125.

2 – كلود عبيد: الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ولادتها (المؤسّسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط01، سنة 2013) ص31.

3 – عبيد صبطي: الصّورة الصّحفية، دراسة سيميولوجية (دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط، سنة 2011) ص29.

والواجهة التي بين أيدينا اشتملت على لونين بارزين هما: الأسود والأخضر، ولون ثالث هو الأبيض الذي جاء به عنوان المحكي واسم السّارد.

- **اللون الأخضر:**

اللون الأخضر هو مصدر الحبّ، لون مادّة الحياة في الكون، فكلّ ما هو أخضر في هذه الحياة فيه روح ينبض بالطّاقة المولدة للنّمو، والزيادة.

وفي علم النّفس يعكس اللون الأخضر الحاجة الماسّة إلى مساحة كبيرة، وحرّيّة في التّعبير، خصوصا في الجروح العاطفيّة النّاتجة عن تجارب سابقة[1].

يقول صاحب كتاب أسرار العلاج بالألوان: "يعمل اللون الأخضر على التّخفيف من التّوتّر، وخفض ضغط الدّم... يبعث على الاسترخاء... وبما أنّه يعمل كقوّة توازن فقد يخفّف من الشّعور بالخوف في حالات الصّدمات النّفسيّة. كما يساعد في إزالة مخاوف الذين يعانون من رهاب الأماكن المغلقة."[2]

ولعلّ وجود اللون الأخضر في هذه الصّورة عائد لولادة نصّ جديد (النّصّ الرّقمي) بعدّه أوّل محكي مترابط في الوطن العربي، وذلك يترجمه اللون الأخضر الذي اكتسى الرّقمين (1/0)، وعنوان المحكي.

وإذا ما استقرنا عوالم الذّات الفاعلة (البطل في المحكي شات) سنجد أنّ محمّد هو ذلك الحالم الذي سئم الحياة وفي حالة من الفشل والضّياع، وهو الهارب من المشاكل وأوّلها مشكل الانفصال العاطفي(الطّلاق)، فقد ترك خلفه أسرة هاربا من انفصاله النّفسي عنها نحو الصحراء الجرداء (صحراء عمّان)، اذن البطل هاهنا هو ذلك

---

1 – ينظر: هاورد ودوروثي صن: أسر ار العلاج بالألوان (تر: فاتن صبح، سيلفا مقبل، دار الفراشة، بيروت، لبنان، د.ط، سنة2007) ص45.

2 – المرجع السّابق، ص62.

الجبان الذي يشعر أنّه ارتكب جريمة شنعاء خلّفها وراءه، وذلك ما يؤكّده الفصل الأوّل الذي نجده يبدأ بالملفوظ (هاربا).

أمّا الرّقمين (1/0) فهما أساس الرّقمنة، فكل مدخلات التّكنولوجيا ومخرجاتها، أضحت اليوم مترجمة في هذين الرّقمين.

- **اللون الأسود:**

لون الليل الذي يدلّ على السّكون والهدوء، لون التّأمل والبحث عن الحقائق (الباراسوكولوجي) وما وراء الطّبيعة، وفي سيكولوجية الألوان فإنّ محبي اللون الأخضر ميّالون إلى الانسجام مع الطّبيعة والحيوانات والكرم. "من طبيعة اللون الأسود امتصاص الضّوء. ويشكّل لهذا السّبب الوسيلة الأكثر فعالية لتقليص المساحات. ولهذا اللون طاقة كبيرة وثقيلة وليس من لسّهل دائما التّعايش معه... إلّا أنّ استعماله بكثرة في التّصميم الدّاخلي يؤدّي إلى خلق جامد ومتبلّد"[1].

وفي المحكي يعود السّواد للزّمن الغالب على السّرد (الليل)، ذلك أنّ معظم الأحداث كانت تجري ليلا، لما تعود الذّات الفاعلة من العمل للتحاور مع غيرها.

كما يمكن القول أنّ وجو اللون الأسود مقترنا مع اسم "شات" دلالة على هروب الذّات الفاعل من واقعها المعيش وانطوائها على ذاتها. ومجيء كلمة "شات" وتبئيرها بهاته الطّريقة دلالة على ظهور شيء جديد بعد أن كان غير معروف سلفا... وانبعاثه من الظلام إلى النّور.

1 – هاورد ودوروثي صن: أسر ار العلاج بالألوان، ص140.

- **اللون الأبيض:**

اللون الأبيض هو لون السّلام والهدوء، والصّفاء، وهو اللون الذي جاء به العنوان الفرعي (رواية واقعية رقمية)، واسم المؤلّف (محمّد سناجلة)، والمتأمّل للواجهة يجد أنّه لا يمكن أن يضيف المبدع لها غير اللون الأبيض، حتى لا يجعل لاسمه توجها ولا خلفية، بل هي رواية واقعية رقمية لا تحمل غير هذا، خصوصا وأنّ الخلفية جاءت سوداء، فمن غير المعقول كتابة الاسم والعنوان الفرعي بالأسود، كباقي النّصوص العادية.

والمعروف أنّ اللون الأبيض هو نقيض الأسود ويختلف عنه في أنّه يوسّع المساحات ويعكس الضّوء، وهو عند علماء النّفس يعكس البرودة والتّصلّب[1].

وبذلك يمكن القول أيضا مجيء اسم السّارد بهذا اللون هو إثبات لذاته، وتعريف به لقراء[2].

ثالثا: اسم المؤلّف

اهتمّ جيرار جينيت بالمؤلّف وعدّه من بين العناصر المناصّية المهمّة التي لا يمكن تجاهلها، فهو يمنح للنّصّ الانتماء ويكسبه مكانة أدبية وهو العلامة الفارقة بين كاتب وآخر.

فالمؤلّف منتج النّصّ ومبدعه ومالكه الحقيقي، ومن ثمّ فهو يشكّل مرآة لنصّه من النّاحية: البيوغرافية والاجتماعية، التّاريخية والنّفسية، فمن خلال معرفة المتلقّي/القارئ لاسم الكاتب يستطيع أن يحدّد المميّزات الأسلوبية وخصوصا إن كان المؤلّف معروفا ومن ذوي الإبداعات الكثيرة، كما يمكن أن يشير اسم الكاتب أمر الجنسوية؛ أي إن

1 – ينظر: هاورد ودوروثي صن: أسر ار العلاج بالألوان، ص141.

2 – سنتحدّث عن ذلك لاحقا.

كانت كتابة ذكر أو أنثى، بذلك يحصل تعالق ذهني وهمي عند المتلقّي مع هوية المؤلّف[1]، وما يؤكّد ذلك اقتناء النّساء لروايات أحلام مستغانمي أكثر من اقتناء الرّجال لها.

"وغالبا ما يتموضع اسم الكاتب في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان، وفي باقي المصاحبات المناصّية، قوائم النّشر، الملاحق الأدبية والصّحف الأدبية، ويكون في صفحة الغلاف بخطّ بارز وغليظ للدّلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكتاب، كما أنّ ظهوره يكون عند صدور أوّل طبعة وفي باقي الطّبعات اللاحقة"[2].

واسم الكاتب يعمل على التّعزيز من ملكية صاحبة غالبا، خصوصا إن كان مصحوبا بصورة صاحبه.

ويعتبر اسم المؤلّف من العناصر المهمّة المشكّلة للغلاف الأمامي للعمل المنتج، فلا يخلو أيّ إنتاج أدبي أو فنّي من اسم صاحبه حتّى ولو جاء مستعارا، فاسم الكاتب حسب جيرار جينيت يمكن أن يأتي على ثلاث أشكال، إمّا اسما حقيقيا (Onymat)، أو مستعارا (Pseudonymat)، أو مجهولا (Ononymat)، ويقوم اسم المؤلّف على صفحة الكتاب بوظائف ثلاث جاء بها جيرار جينيت[3]:

- **وظيفة التّسمية:**

وتعمل على إثبات هوية الكاتب، بمنحه اسمه الحقيقي.

- **وظيفة الملكية:**

فاسم الكاتب يدلّ على الملكية القانونية لعمله.

---

1 – ينظر: باسمة درمش: عتبات النّصّ (مجلّة علامات، مج 16، ج 61، عدد 07، ماي 2007) ص74.

2 – عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ، ص64.

3 – ينظر: المرجع السّابق، ص63.

- **وظيفة إشهارية:**

وذلك لأنّ اسم المؤلّف عادة يكون على واجهة الكتاب الذي يعدّ الواجهة الإشهارية.

أما فيما يخصّ المحكي الذي بين أيدينا فقد جاء اسم المؤلّف في الجانب الأيمن للواجهة مشعا إشعاعا خافتا بتباين أصفر اللون، بعد أن يظهر عنوان المحكي مباشرة، وكأنّ السّارد يعرّف بنفسه بطريقة جميلة، كتلك التي نراها في السينما عند نهاية العرض، يظهر مبدعه، يحيّنا، أو كتلك اللوحة التي نرسمها عادة للطّبيعة فنضع قرص الشّمس في الزّاوية العلوية اليمنى لها، غير أنّها شمس خجول، فظهور السّارد لا زال محتشما خصوصا مع المحكي الجديد الذي قدّمه لنا ولأوّل مرّة في الوطن العربي.

رابعا: العنوان

يتمتّع العنوان بأولوية التّلقّي، فهو علامة جوهرية حتّى يكاد أن يستقلّ بعلم خاصّ، يعرّفه ليو هوك [Leo Hock] في كتابه: سمة العنوان [La marque du titre] أنّه "مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتّى النّصوص قد تظهر على رأس النّصّ لتدلّ عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلّي ولتجذب جمهوره المستهدف"[1].

فالعنوان علامة لغوية تعلي النّصّ وتمكّن القارئ/المتلقّي من تصنيفه، وهو وسيلة ناجعة تمكّن المؤلّف من جلب اهتمام القارئ، وهو اللقاء اللغوي الأوّل بين المرسل (الكاتب) والمرسل إليه (المتلقّي/القارئ)، تقول بشرى البستاني: "العنوان رسالة لغوية

1 – عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ، ص 67.

تعرّف بتلك الهوية وتحدّد مضمونها وتجذب القارئ إليها، وتغريه بقراءاتها وهو الظّاهر الذي يدلّ على باطن النّصّ ومحتواه"[1].

وهو العتبة اللغوية الأولى التي يهتمّ الباحث السّيميائي باستنطاقها، وذلك أنّه الملفوظ اللغوي الواصف الذي يحيط بالنّصّ ولا يتجاوزه، حيث يرى رولان بارت أنّ العناوين في حقيقة الأمر هي أنظمة إيحائية سيميائية مكتنزة بالقيم الأخلاقية والاجتماعية والإيديولوجية، بحيث لا وجود "للعنوان بدون نصّ... ليس العنوان ملفوظا مستقلا لأنّه بدون موضوع لا يمكنه أن يشتغل"[2]، في حين يرى جون كوهين أنّ العنوان يمثّل المسند إليه، إذا ما جاء النّصّ مسندا، كما يندّد بأنّ العنونة سمة لازمة للنّصّ النّثري، بينما في النّصّ الشّعري بالإمكان الاستغناء عنها[3].

وبالفعل هذا ما نلحظه إذا ما عدنا إلى النّصوص الشّعرية، فجلّ القصائد تعرف بمطالعها، قصيدة بانت سعاد، قصيدة قفا نبك...

يرى **جميل حمداوي** أنّ العنوان "مرسلة لغوية تتّصل لحظة ميلادها بحبل سرّي يربطها بالنّصّ لحظة الكتابة والقراءة معا فتكون للنّصّ بمثابة الرّأس للجسد نظرا لما يتمتّع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية كبساطة العبارة، وكثافة الدّلالة وأخرى استراتيجية، إذ بحبل الصّدارة في الفضاء النّصّي للعمل الأدبي"[4].

---

1 – بشرى البستاني: قراءات في الشّعر العربي الحديث (دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط01، سنة 2002) ص34.

2 – جوزيف بيترا كامبروبيك: وظائف العنوان، فصل من كتاب الكشف عن المعنى في النّصّ السّردي، السّرديات والسّيميائيات (تر: عبد الحميد بورايو، دار السّبيل للنّشر والتّوزيع، الجزائر، سنة 2008) ص264.

3 – ينظر: جميل حمداوي: السيميوطيقية والعنونة (مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، م25، عدد 03، يناير، مارس 1997) ص97.

4 – جميل حمداوي: السيميوطيقية والعنونة، ص98.

إذن للعنونة أهمّية في الرّبط بين ذهن القارئ/المتلقّي والنّصّ وبذلك يجسّد فاعلية التّلقّي ويحي التّأويل للوصول إلى دلالات النّصّ، ومن هنا فالعنوان هو النّصّ كما رآه جيرار جنيت.

ويعدّ العنوان رسالة [Message] موجزة من المرسل (الكاتب) [Expediteure] إلى المرسل إليه (القارء/المتلقّي) [Destinataire].

ومن ذلك أولت السماء العنوان أهميّة قصوى، وذلك بعدّه أداة إجرائية مهمّة في تحليل النّصوص الأدبية واستقرائها، فالكتّاب نجدهم يبدعون في اختيار أجمل العناوين وأبهرها بالمصاحبة مع الصّورة والألوان.

والخطاب الّذي بين أيدينا كان بعنوان "الشّات"، فالشات مصطلح درج استخدامه في عالم النت، وهو شائع لدى مستخدمي الشبكة العنكبوتية. وهذه العتبة النصية نص موازٍ يرتبط بالنص الرقمي، ويحيل إليه، ما يجعل المتلقي منذ الوهلة الأولى يشعر أنه أمام عمل روائي مختلف يدور موضوعه حول الكشف عن الهموم الجديدة التي وجدت نتيجة استخدام تقنيات الاتصال المبتكرة على هذه الشبكة.

وهو عنوان برّاق رقراق شفّاف، لا يكتنفه أي غموض، يشي بما جاء في المحكي "شات"، اذ شكّل لدى المتعلّق ما يعرف بتعالق العنوان بالمتن السّردي.

والعنوان "شات" مفردة مستلّة من قاموس مستعملي شبكات التّواصل الاجتماعية، للدّلالة على قنوات التّواصل الافتراضي بين المستعملين. وجاء بحروف عربية لانعدام المقابل العربي لهذه الكلمة... وكأنّنا ليس فقط أمام عالم جديد بل ولغة جديدة أيضا.

وظائف العنوان:

نشأت علاقة تربط بين وظائف العنوان ووظائف اللغة التي جاء بها جاكبسون [Roman yakopson]. وقد حدّدها جيرار جينات في أربعة وظائف هي[1]:

الوظيفة التّعبيرية [La fonction de désignative]:

كما أن للعمل اسم يعرف به، كذلك للعمل اسم يعرف به حتّى يتسنّى للقارئ/المتلقّي تحديد هويّة النّصّ.

فهو جواز سفر النّصّ، من خلال هذه الوظيفة يتحدّد للقارئ/المتلقّي اسم الكاتب دو لَبس، وينقسم التّعيين بدوره إلى قسمين اثنين هما:

عناوين موضوعاتية [T.thématique]:

وهي العناوين التي توضّح الموضوع الذي يدور حوله المتن، ومن أمثلة هذه العناوين: زينب، بول وفرجيني، خمّار الحارة،... والعناوين التي تعتمد على المفردات المضادّة، مثل: الصّعود نحو الأسفل...

عناوين إخبارية [T.rhématiques]:

وهي العناوين التي تتعدّى الإخبار إلى نعت العمل المحض.

الوظيفة الوصفية [La fonction de descriptive]:

وهي العناوين التي تقول شيئا من المتن، ولقد عدّ إمبرتو إيكو هذه الوظيفة كمفتاح تأويلي، كونها تجمع بين الوظيفتين الموضوعاتية والإخبارية، وقد سمّاها جيرار جنيت بالوظيفة الإيحائية [Connotation]، لأنّ العنوان فيها يكشف بدلالاته عن جانب من المتن.

1 – ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ، ص 86.

الوظيفة الإغرائية [La fonction de Séductive]:

وهي الوظيفة التي يهتمّ بها الكتاب، فهي تعمل على إغراء القارئ/المتلقّي وجذب انتباهه، فالعنوان يكون "مناسبا لما يغري جاذبا القارئ المفترض وينجح لمّا يناسب نصّه محدثا بذلك تشويقا وانتظارا لدى القارئ كما يقول دريدا، بينما جينيت يرى أنّ هذه الوظيفة ليست فاعلة في كلّ الأحوال لاختلاف أفكار وآراء القرّاء"[1].

إلّا أنّ الكاتب يبرز من خلال هذه الوظيفة قيمتان، إحداهما جمالية شعرية وأخرى تجارية، فكم من الكتب حقّقت الكثير من المبيعات على الرّغم من قلّة مادّتها العلمية.

إذن، ومن خلال ما سبق نستنتج أنّ العنوان أمر ضروري لأيّ عمل، فهو الاسم والهوية، وجواز السّفر الذي يسافر به أي عمل أدبي، لذلك نجد الكتّاب يبدعون في اختيار أجمل العناوين وأبهرها بالمصاحبة مع الصّور والألوان...

أمّا عن تصنيف وظيفة العنوان الذي بين أيدينا، فيمكن أن نحدّدها في الوظيفة الوصفية، لأنّ العنوان "شات"، يصف الجانب الأكبر من المحكي، فالسرد وقع في غرف الشّات، التي كانت الذّات الفاعلة تتواصل فيها مع غيرها من الذّوات، تواصلا وهميا افتراضيا..

وليس للعنوان الرّئيسي وحده أهمّية بل للعناوين الفرعية أيضا، فعنوان "شات" لم يأت وحده بل رافقه ما يعرف بالإشارة الشّكلية2 "رواية الواقعية الرّقمية"، جاء موضّحا لنوعية العمل، مصنّفا ومميّزا له عن باقي الأعمال، فهو رواية وليس قصّة، أو حكاية، وهو رقمي وواقعي، ليس ورقي ولا خيالي.. ويحيلنا إلى التّجنيس الجديد الذي جاء به **محمّد سناجلة**، بل إلى كتابه الذي نظّر فيه لهذا العمل المعنون بـــ **"رواية الواقعية الرّقمية"**.

---

1 – عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ، ص 88.

2 – وهو ما يعرف به الجنس الأدبي (مجموعة قصصية، رواية، حكاية...).

ب. عتبات داخل نصّية

أوّلا: الإهداء

من بين العتبات التي يلج بها القارئ مسلحا للنّصّ هي الإهداء أيضا، فهو يندرج ضمن النّصّ الموازي، لأنّ عنصر مساعد لاقتحام عوالم النّصّ وهو ممارسة اجتماعية "يهدف الكاتب عبرها مخاطبا معينا ويشدّد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل وبعد صدوره، وهذا العمل يكون في شكل مطبوع أصلا في الكتاب، أو في شكل مكتوب يوقّعه الكاتب بخطّ يده في النّسخة المهداة"[1]، ذلك أنّ الإهداء عرف منذ القدم وعلى امتداد العصور الأدبية، كما نجد في كتب أدب البلاط فيذكر الاسم صريحا وعادة ما يكون أميرا أو ملكا أو... ممن لهم فضل على الكاتب[2].

ونجد **جيرار جينت** يميّز بين ثلاثة أنواع من الإهداء:[3]

- **إهداء خاصّ:** وهو الإهداء الموجّه لمن تربط بهم علاقة حميمية مع الكاتب وعادة نجده يهدي لزوجته أو أمّه أو أبيه...
- **إهداء عام:** وهو الذي يتوجّه به الكاتب إلى هيئات عامّة أو منظّمات إنسانية، أو رموز خالدة في ذاكرته (الحرّية، السّلم...).
- **إهداء ذاتي:** وهو أصدق إهداء كما عبّر عنه جينيت، ونادرا ما نتصادف مع هذا الإهداء، وفيه يهدي الكاتب عمله لنفسه.

وقسّم جيرار جينيت أيضا مصطلح الإهداء إلى فرعين:

---

1 – عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ، ص 93.

2 – المرجع نفسه، ص 94.

3 – عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ، ص 93.

- **(dedie)**: أي أهدي له، والمقصود به الإهداء الموجود في الكتاب، أي الإهداء المطبوع الذي يترتّب عنه إن صحّ القول تملّك رمزي، فهو إهداء ثابت لا يتغيّر بتغيّر مقتني الكتاب.
- **(dedicacer)**: أي أهدي له نسخة التّوقيع، وهو ما يعرف في أيّامنا بالإهداء بالتّوقيع، وهذا الإهداء يأتي في نسخة دون غيرها، ويشترط فيه حضور المهدى له، وعادة ما يسجّل فيه اسمه.

أمّا عن المكان الذي يأتي فيه الإهداء فهو الصّفحة الأولى اللاحقة لورقة واجهة الكتاب، ولأهمّية هذه العتبة نجد من الأدباء من اهتمّوا بها اهتماما بالغا ووظّفوها في كلّ أعمالهم، أثناء البيع بالتّوقيع مثل **أحلام مستغانمي**، الأمر الذي جعل المتلقّي يقبل عليها لتأويلها طلبا في كشف جزئية من جزيئيات العمل.

والعمل الذي بين أيدينا تجنّب النّوع الأوّل من الإهداء، بينما نجد صاحبه محمّد سناجلة، يهديه تارة لزوجه وتارة لأصدقاء عبر صفحات الفايسبوك، فقط... أمّا داخل العمل فنجده خاليا من هذه العتبة.

ثانيا: التّصدير

هو حكمة أو مثل أو اقتباس من القرآن الكريم...، يضعه الكاتب على رأس الفصل تلخيصا لمضمونه، أو بوحا بأحد أسراره الخفيّة، كأنّ الكاتب يمنح القارئ فانوسا حتّى يلج مغارة النّصّ. يعرّفه جينيت على أنّه "اقتباس يوضع عامّة على رأس الكتاب أو في جزء منه"[1]، كما يمكن أن يكون التّصدير عبارة عن أيقونة أو رسم، أو لوحة تشكيلية، تسهم بشكل كبير في فهم النّصّ وفكّ شفراته فإن تمكّن القارئ/المتلقّي من فهمه يمكن أن نقول قد تمكّن من جانب من المتن، وهناك نوعان من التّصدير، أحدهما يأتي في

1 – عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ، ص 94.

بداية النّصّ أو في صفحة الورقة التي تتصدّر الفصل أو الكتاب مباشرة، كما هناك آخر يأتي في الورقة الأخيرة من الكتاب على شكل خاتمة موجزة أو كما كان يعرف في العصور العربية القديمة بالتّوقيع.

كما رأينا أنّ للعنوان وظائف، كذلك للتّصدير وظائفه التي من أهمّها ما يلي:

1- وظيفة التّعليق على العنوان:

وهي الوظيفة التّوضيحية التّفسيرية، التي تعمل على إبراز العنوان.

2- وظيفة التّعليق على النّصّ:

تمكّن هذه الوظيفة من تحديد الدّلالة المباشرة للنّصّ، فيصبح أكثر وضوحا وذلك من خلال فهم العلاقة بين التّصدير والمتن.

3- وظيفة الكفاءة النّصّية:

أو الضّمان غير المباشر، وهذه عادة ما يهتم بها الكاتب الأقل شهرة، فيوظّفون مقولات ومقتبسات تعود لأدباء مشهورين، وذلك لإبراز النّسب الثّقافي، وحتّى تعود شهرة الأوّل المقتبس منه على الثّاني الذي اقتبس، وهذه الوظيفة "منحرفة أي غير مباشرة لأنّ الكاتب يأتي بهذا التّصدير المقتبس ليس لما يقوله هذا الاقتباس، ولكن من أجل هذا الاقتباس لتنزلق شهرته إلى عمله"[1].

1 – عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ، ص 111.

4- وظيفة الحضور والغياب:

وهي وظيفة تلعب على وتر تصعيد حساسية القارئ، وقد حذّر جيرار جينيت من هذه الوظيفة لأنّها "هي الأكثر انحرافا فالملاءمة الدّلالية للتّصدير ليست دائما خطّة خاضعة للخط"[1].

أمّا بالنّسبة للمحكيين المترابطين اللذين بين أيدينا فلم يأت بهما تصدير.

ثالثا: المقدّمة

هي الاستهلال، والدّيباجة وهي من أهمّ الفضاءات التي يلجها القارئ قبل النّصّ، إذ تسهّل له عملية المرور إلى المتن، والمرادفات الأكثر رواجا لها هي "المقدّمة/المدخل (introduction)، التّمهيد (avant propos)، الدّيباجة (prologue)، توطئة (avis)، حاشية (note)، خلاصة/إعلان للكاتب (notice)، عرض/تقديم (présentation)، قبل (ال) بدء القول (avant-dire)، مطلع (pré lude)، خطاب بدئي (prélirmiaire discours)، فاتحة/ديباجة (préambule)، خطبة الكتاب (exorde)"[2].

وللمقدّمة أهمّية قصوى في خطاب العتبات ذلك لاعتبارات عديدة، منها ما هو خاصّ بشكلها أو بوظيفتها...، وتنقسم إلى قسمين اثنين هما:

- **مقدّمة العِلْم:**

تقدّم هذه المقدّمة حدودا معرفية لعلم معيّن، وما يحلق به من مشكلاته ومنهج بحثه، ومن أمثلة ذلك مقدّمات التّراث النّقدي العربي، حيث تعدّ هاته الأخيرة مرجعا رئيسا للعديد من القضايا النّقدية، ومن ذلك فإنّ "قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه

1 - عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناصّ، ص 112.

2 - المرجع نفسه، ص 113.

النّصوص، فكما أنّنا لا نلج فناء الدّار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدّخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته"[1].

- **مقدّمة التّأليف:**

هي النّصوص التي تأتي سابقة أو لاحقة للمتن، الهدف منها هو التّعريف بالمتن ومنهجه ونية السّارد في تأليفه، ويعرّفها **جاك دريدا** في قوله "إرادة قول vouloir-dire وخطاب للمساعدة وتعليم إعدادي للكتاب المثالي وتنسيق خطابي، وخطاب أخلاقي له وطابع مختزل"[2].

وظائف المقدّمة[3]:

1- التّكوّن: والقصد منه تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بظروف تأليفه ومراحلها، وقد تتحوّل إلى شرح العنوان وتحليله بشكل مسهب.

2- توجه القراءة: وتنظيمها في محاولة لتهيئة ذهن القارئ لاستقبال المتن.

3- اختزال النّصّ وتكثيفه: إذ تهدف بعض المقدّمات إلى تقديم الكلمات المفتاح والخطوط العامّة للمتن، دون أن يحيل ذلك على قراءة النّصّ كاملا.

4- مصادرة الانتقادات وتقييم عمل المؤلّف: إذ قد تتحوّل المقدّمة في بعض الأحيان إلى خطاب دفاعي أو حجاجي، عن طريق معالجة الانتقادات التي تقال عن المؤلّف.

---

1 – عبد الرّزاق بلال: مدخل إلى عتبات النّصّ، دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم (إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، د.ط، سنة 2000) ص23.

2 – عبد النّبي داكر، عتبات الكتابة مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي (مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشّخصي، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، المغرب، ط01، سنة 1998) ص82.

3 – المرجع نفسه، ص51.

وبالعودة للمحكي الذي بين أيدينا "شات" و"الصّقيع" معا نجدهما قد أرفقا بمقدّمة الكاتب* في ملف لوحدها، جاءت هذه المقدّمة منظّرة ومفسّرة لهذا الشّكل الجديد الذي جاء به محمّد سناجلة*.

رابعا: العناوين الدّاخلية

هي عبارة عن مجموعة العناوين المصاحبة للمتن وتوجد داخله كبدايات للفصول والمباحث والأقسام... للقصص والرّوايات والحكايات... وهي شبيهة بالعنوان الأصلي، إلا أنّها قلّ هيمنة من العناوين الخارجية، وتتحدّد بمدّى اطّلاع الجمهور القارئ على المتن، وحضورها ليس ضروريا إذ يمكن الاستغناء عنها، فوجودها ما هو إلّا لزيادة وضوح المتن ولمدّ القارئ بأسلحة كافيّة هي دلالات وإيحاءات لولوج علم المتن الذي بين دفّتي الفصل المعنون أو القسم أو الجزء... وتتناسل من العنوان الرّئيس فهي مكمّلة له ولا تختلف عنه في المضمون كونها تعمل على تكثيف المتن عامّة وتفسيره... كما كانت الأعمال الأدبيّة الكلاسيكيّة حيث تعمل أسماء الأبطال أو اسم الكاتب...

أمّا عن مكان وجودها فتأتي كذلك في الفهارس، وفي الطّبعة الأولى والطّبعات اللاحقة[1].

إذن العناوين الدّاخلية هي البنى السّطحيّة المفسّرة لغموض العنوان الرّئيس أي "جوبة مؤجّلة لسؤال الكينونة العنوان الرّئيسي"[2].

---

* – قدّمها سعيد يقطين.

* – قرأت المقدّمة سلفا سنة 2014 ولم أتمكّن من الحصول عليها مجدّدا سنة 2019–2020.

1 – ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص127.

2– المرجع نفسه، ص162.

أما "شات" فقد جاءت مواردة متساوقة مع عناوينه الدّاخلية، يتكوّن المحكي الذي بين يدينا من مجموعة من العناوين الدّاخلية نجملها في (15) عنوانا، وسنتطرّق لكلّ بالشّرح والتّفصيل على حدة.

جدول عناوين فصول المحكي "شات":

ترتيب الفصل	عنوانه	ترتيب الفصل	عنوانه
الفصل الأوّل	العدم الرّملي	الفصل الثّامن	العاشق
الفصل الثّاني	التّحوّلات 1	الفصل التّاسع	ليلة حب
الفصل الثّالث	التّحوّلات 2	الفصل العاشر	ثورة العشّاق
الفصل الرّابع	بين.. بين...	الفصل الحادي عشر	تلاشي
الفصل الخامس	ولادة	الفصل الثّاني عشر	وجود
الفصل السّادس	رؤيا	الفصل الثّالث عشر	نصالهم
الفصل السّابع	وطن العشّاق	الفصل الرّابع عشر	حتّى يستقرّ الكون

1.العدم الرّملي:

ينفتح المحكي بعد بضعة أسطر مصحوبة بلغة تصويرية على عنوان "العدم الرّملي" جاء العنوان معرّفا والتّعريف عادة لا يكون إلّا لإزالة اللبس عن الاسم المعرّف، "فالعدم" المتزامن ظهوره مع بداية المحكي دلالة على بداية جديدة، أمّا الرّملي، (الرّمل + ي النّسبة)، فهو الإعلان السّابق بإضافة الرّمل إليه، وتحصيل ذلك أنّه يقول بداية جديدة مع الرّمل، وموسيقى العنوان تحيلنا إلى ساعة الرّمل والعدّ الرّملي، فهل المقصود هو وجود الذّات الفاعلة محمّد في زمن محدّد؟ أم المقصود هو الرّمل وما تحويه من جذب وقحط وعدم كما تقدّم؟

يتكوّن هذا العنوان من لفظتين تجعلان القارئ يربط بينهما وبين الكثبان الرّملية، ما يترك لديه انطباعا بقساوة البيئة وضجر الإنسان منها ومللـه، فكلمة العدم توحي بالفشل والضياع والوحدة، وقد جاءت مصاحبة للرّملي وذلك كان أكثر دلالة فالرّمل رغم كثرته إلّا أنّ وحدته في الصحراء وعدم تماسكه بعضه إلى بعض تجعل منه شيئا لا فائدة منه منعدما. وهذا اسقاط فعلي لمضمون الأسطر الواردة تحت هذا العنوان.

إذن: من خلال العنوان نجد إبراز للملامح النّفسية للذّات الفاعلة **محمّد**، فالضّجر والملل والخوف يملأ حياته، فهو الهارب من علاقة قد فكّها مجيئه إلى سلطنة عمان، وهو الضَّجِرُ من عمله الرّوتيني الذي ساقته إليه الظّروف، فكلّ يوم يفعل الأمر ذاته يقيس درجة الحموضة في مياه البحر، ويعود إلى بيته، والمتأمّل للعنوان ومعطيات المحكي سيجد أنّ الأوّل يبوح بأكثر ما جاء به الثّاني، حيث إنّ البحر هو ملاذ الإنسان الحزين وكاتم الأسرار وإليه يعود العشاق، وإليه يفرّ الشّعراء، غير أنّ الذّات الفاعلة اختار بدلا الصّحراء، ولم يكن للبحر وجود في حياته النّفسة اللهم إلّا العملية.

إذن؛ الذّات الفاعلة **محمّد** تعيش العدم والجذب بكلّ معانيه.

2. نغمات SMS:

قطيعة بين العنوان الأوّل وبين التّالي، فبينما نحن في العدم والصّحراء حيث الضّجر والملل، إذ فجأة نلج النّغمات والرّسائل القصيرة SMS، تحوّل غريب ومنه المنطلق نحو عوالم هذا المحكي، حيث تبدأ الأحداث تتصاعد، وتنطلق الذّات الفاعلة إلى مسارات العالم الموازي (الافتراضي). الأمر الذي يثير انتباه القارئ ما يترك انطباعا لديه أنّ الحياة بدأت تتحرّك تحرّك المغشي عليه.

معنى ذلك لم تكن نغمة بل كانت نغمات، ومن ذلك نستشعر أيضا أنّها ليست رسالة بل أكثر. والمقصود هو الحدث المكرّر في هذا المقطع.

3.التحوّلات 1:

بعد أن كانت اللاحياة ومنعدمة تغيّرت وتحوّلت إلى، لا شكّ أنّ ذلك هو ما يرمز إليه العنوان، وإضافته الرّقم (1) دلالة على الوجود وتحقيق الذّات بعد أن كان عدما مثل الصّقر، فالذّات الفاعلة محمّد ستلج عالم الأنترنيت وتجد لها شريكا، وهنا تبدأ الأحداث...

يحيلنا هذا العنوان إلى سيرورة الأحداث في المحكي مع الذّات الفاعلة "محمّد"، حيث سيتغيّر كل شيء وستتحوّل الأسماء من أصلية إلى مستعارة، ويتغيّر العالم من حقيقي إلى افتراضي.

4.التّحوّلات 2:

أضيف الرّقم (2) للعنوان الذي يحمل معنى التغيير والتطوّر، وذلك للدّلالة على وجود طرف ثان، فبعد أن تحقّق الوجود الفعلي للبطل كان لزاما عليه إيجاد مكان للطّرف الثّاني الذي وجد بوجوده.

وللرّقم 2 دلالة على تحقّق الانسجام والاتفاق بين طرفين؛ الذّات الفاعلة محمّد ومنال.

5.بين.. بين..:

يتكون هذا العنوان من ظرفين دلّا على ما آلت إليه الأحداث، ولعلّ النقطتين الموجودتين بين (بين) الأولى والثانية، تحمل فراغا على القارئ ملؤه، والمقصود من هاتين النّقطتين ما بين العدم الرملي وبين التحوّلات، فلا هي اللاحياة والعدم ولا هي حياة منشرحة وواضحة المعالم، وهذا ما سنستشفه من خلال الأحداث.

ولعلّ التّكرار يدلّ على الاضطراب، وهو ما يحدث مع الذّات الفاعلة **محمّد** المتحوّل إلى **نزار**، فهو الحامل لمجموعة من المشاعر المتأرجحة بين الكذب والصّدق.

6.ولادة:

أوحى العنوان بوجود شيء جديد لم يكن موجودا من ذي قبل، ولعلّ المقصود بالولادة هو فتح غرفة شات جديدة على يد الذّات الفاعلة **محمّد**، المتحوّلة اسميا إلى **نزار** المولود الجديد الذي سيتخلّى عن الذّات القديمة وما تحمله من قيم الصّدق والنّبل في المشاعر، إلى ذات توّاقة للمتعة الآنية، المتبنّيّة لمبادئ العالم الجديد والممتثلة لأوامره ونواهيه.

كما أنّ هذا العنوان يوحي للقارئ بأهمّيّة غرفة الشّات الجديدة، ما يجعل الأمر لديه ممتعا ويشتدّ بذلك الحبل الوهمي للأمام ليعرف مجريات الأحداث، لأنّ العنوان الكلي له علاقة بما سيأتي.

7.رؤيا:

عنوان يوحي بالخلفية الرّوحية الدّينية، فالرؤيا من الله وتكون عند الإنسان الصّالح وغيره، وبالفعل في هذه القطعة بالذّات نجد تجرّءا على المحظور الثالث (المحظور الدّيني).

في هذا الجزء من المحكي تتراسل الحياة القديمة والحياة الجديدة عند الذّات الفاعلة **نزار**، إذ يعيش حالة من الصّراع العميق بين ما تمليه عليه عقائده ومبادئه، وما تمليه عليه متطلبات العالم الافتراضي.

لعلّ الرّؤيا هنا هي المحادثة التي أجرتها **ليليان** مع **نزار** داعية إيّاه إلى ممارسة الرّذيلة، فبينما هو في صراع عميق، إذ بأذان الفجر يؤذّن فيذهب للصّلاة، فهل المقصود هنا هو المحادثة الجديدة التي نشبت بين **نزار** و**ليليان** كانت رؤيا وتحقّقت على أرض الواقع؟

بعد صلاة **نزار** تتحقّق أمانيه في منامه وتأتيه بلقيس، وهنا يتراسل المقدّس مع المدنّس.

8.وطن العشّاق:

ويعدّ الخطاب الذي جاء بين دفتي هذا العنوان الخطاب الأهم في المحكي ككل، وفيه ينساب الحوار في غرفة الشّات التي فتحها بطل الرّواية على موقع مكتوب كوم بعد أن يسميها مملكة العشّاق... وطن الحب والحرّية، يشير العنوان الذي يملّكه السّارد لهذا النّص بالانتساب لأنّه وظّف لفظة وطن وبالتحرّر في الحب لأنّه وظّف لفظة عشق ولم يوظّف ألفاظ أخرى، وذلك لما توحي به من انفلات من القيود الأخلاقية والدّينية.

حمل عنوان الغرفة كثيرا من التناقض إذ سمّاها (مملكة العشّاق... وطن الحب والحرّية) فالنّظام الملكي يتناقض مع الحرّية وهذا ما دار حوله الجدال بين أفراد هذه الغرفة، وذلك يجعلنا نستخلص نظرة الكاتب وتمييزه بين الحب والعشق اذ إنّ العشق اضطراري وتملّكي بينما الحبّ اختياري، كما نجد تقديم لفظة العشق على الحب على الرّغم من انّ ابن حزم[1] يقول انّ الحبّ يأتي قبل العشق وذلك ما يترك عند المتلقي انطباعا مميّزا بما يوحي به مدلول هذا العنوان.

المتأمّل للعناوين يجد أنّها متساوقة بعضها لبعض، فمن العدم الرّملي مرورا بالتّحوّلات الأولى، ثمّ الثّانية، ثمّ مرحلة التأرجح (بين..بين) ثمّ الرؤيا حيث يتمّ اللقاء والوفاق، ثمّ الولادة بعد مخاض عسير، في فضاء وطن العشّاق، ثم جاء المولود (العاشق).

---

1 – رتّب ابن حزم الأندلسي الحب وقسّمه إلى درجات أوّلها الحب وآخرها الموت. ينظر: ابن الحزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والآلاف (تح: فتروق سعد، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، سنة 1975).

9. العاشق:

عنوان آخر فرعي يحمل دلالة توحي للمتلقي بالمآل الذي آلت إليه الذّات الفاعلة **محمّد**، ولعلّ النّقاط الثلاثة التي أتت بعد اسم العاشق تترك عند المتلقي انطباعا أنّ أوضاع الذّات الفاعلة ستتطوّر، إلى أبعد ما كانت عليه من قبل.

10. ليلة حبّ:

يمثل هذا العنوان أحد فروع العنوان السّابق، فهو يمثل الاتصال الحميمي عبر الواقع الافتراضي بين الذّات الفاعلة **نزار** و**ليليان**، ففي هذا الجزء سيتمّ قضاء بين الذّاتين الفاعلتين ليلة بوح، يتبادلان فيها أطراف الحديث عن مشاعر الحب والرّغبة خارج إطار الملكية والالتزام.

11. ثورة العشاق:

الثّورة هي لفظة توحي بالانتفاض والتحرّر، التحرّر من النظام الملكي، ولعلّ المتأمّل في هذا العنوان سيجده سياسيا أكثر، وبالفعل، يجد القارئ نفسه أمام إسقاط لما يحدث في العالم العربي من انتفاضات متكرّرة للشعوب على الأنظمة.

12. تلاشي:

عنوان يوحي بالانتهاء والفناء والاضمحلال التدريجي، يوحي للقارئ باقتراب نهاية أجل الرّواية والذّات الفاعلة **نزار** معها، خصوصا بعد فقدانه لمهنته.

13. وجود:

جاء هذا العنوان مناقضا للعنوان الذي سبق، يحيل المتلقي للوجود الافتراضي الذي تحاول الذّات الفاعلة تحقيقه من خلال الألياف الضوئية، والشات.

14. نصالهم:

يوحي العنوان بوجود عراك وحرب، ولعلّ الضمير (هم) المضاف للاسم (نصال) يبيّن أنّ الحرب والعراك بين الذّات الفاعلة **نزار** وغيره، الأمر الذي يترك انطباعا لدى القارئ أنّ الأوّل يعاني من هجوم من طرف آخر متمثل في المجموع (هم).

15. حتّى يستقرّ الكون:

وكأنّ الكون كان في حالة غير مستقرّة..!! ولعلّ المقصود بالكون هو الغرفة التي فتحها البطل، ليكون هو ربّها، وفي ذلك اسقاط لخلق الكون أوّل مرة، والآن ها هي الذّات الفاعلة **نزار/محمّد** يفرّ منها، حتّى لا يتحكّم في أعضائها ويستريحوا من سيطرته.

سيميائية العتبات النّصّية تطبيق على المحكي المترابط "الصّقيع":

أوّلا: الصّورة

أوّل ما تقع عليه عين المتصفّح للمحكي المترابط القصير "الصّقيع" بعد الدّخول والضّغط على الأيقونة المؤدّية للمحكي المترابط "الصّقيع" هو الصّورة –04– التّالية:

الصّورة –04–

صورة تجعل المتلقي يشعر وكأنّه أمام فلم سينمائي، ذلك أنّها غير ثابتة، بل متحركة بتساقط الثلوج وهبوب الرّياح وظهور ذئب رأسه في السّماء يعوي الوحدة، وأشجار كثيفة كساها الثّلج.

توحي بالوحدة في مكان لا ملجأ منه إلّا إليه، تجعل المتلقّي يشعر وكأنّ الذّات الفاعلة في هذا المحكي هي الذّئب.

أمّا عواء الذّئب في مكان منعزل فالشّائع أنّه ردّ فعل تلقائي لإرهاق أو حالة عاطفية، والذّئب الذي لدينا يمرّ بالاثنين معا، الإرهاق والشرخ العاطفي..

ثانيا: الألوان

جاءت الواجهة في هذا المحكي المترابط بلونين بارزين هما الأسود والأبيض لما لهما من دلالات إيحائية ترسم آفاق الوحدة.

1.الأسود:

وهو اللون البارز الذي أخذ المساحة الأكبر في صورة واجهة المحكي، وهو لون الوحدة والغموض، ويرى علماء النّفس والطّاقة أن استعمال اللون الأسود في التّصميمات بكثرة "يؤدّي إلى خلق جو جامد ومتبلّد"[1]، وهو بالفعل الأمر المراد من وراء استعمال اللون الأسود، فالذّات الفاعلة تعيش الصّقيع والجليد في عزّ حرارة أغسطس.

2.الأبيض:

عكس الأسود يمنح المكان لطافة واتساعا، وهو لون الصّفاء والنّقاء والهدوء، غير أن علماء النّفس يرون أنّ وجود اللون الأبيض في التّصميمات وإحاطته من كل جانب يمنح التّصميم البرودة والتصلّب[2]، هكذا بإمكاننا تحديد توجّه المحكي بإسقاط هذا

1 – هاورد ودوروثي صن، أسر ار العلاج بالألوان، ص140.

2 – المرجع السّابق، ص141.

التّحليل على نفسية الذّات الفاعلة الوحيدة فيه، فهي التي تعيش حالة من الوحدة وبلادة العواطف وتجمدها وخمولها.

3. يانغ ين:

الصّورة –05– قوة اليانغ ين

المتأمّل لاستخدام اللون في واجهة المحكي الذي بين أيدينا يشعر وكأنّه أمام صراع لونين الأسود والأبيض، أو بالأحرى أمام قوة **اليانغ ين** (Yang Yin) "قوتين اثنتين متعاكستين دون أن تناقض إحداهما الأخرى... يرتبط الين بالأنوثة والتّمدّد والبرودة فيما يرتبط اليانغ بالذّكورة والتّقلّص والنّهار والحرارة، وهكذا دواليك.

للقوّتين حركة دائرية وهما في حالة تغيّر دائم، ذاتي واتجاه بعضهما البعض، نظرا لتغيّر قوى الحياة في الكون"[1]. وباختصار يمكن اسقاط الألوان المستعملة في الواجهة على المحكي، فنستخلص أنّه يدور عن ذكر وأنثاه يعاني الأوّل من تعب ويأس وتبلّد عواطف، لهروب أنثاه وعدم مبادلتها له العواطف الحارّة حتّى أضحى جسدا متصقّعا.

1 – هاورد ودوروثي صن، أسر ار العلاج بالألوان، ص51.

ثالثا: العنوان

جاء عنوان المحكي بالبند العريض باللون الأزرق، وكأنّه قطعة جليدية متصلّبة وتحته مباشرة باللون الأبيض وبخطّ مغاير حجم مختلف عن الأوّل توصيف للعنوان (تجربة جديدة من أدب الواقعية الرّقمية) الصّورة –06–، ومن خاصّية العنوان أنّه يجذب القارئ ويثير انتباهه، وحتّى يكون كذلك لابدّ من توفّر التناسب والمرونة البصرية، التي تحقّق تمركزا بصريا جيدا يساعد على التّحكّم في تحرّك العين التي تنجذب عادة نحو الأشكال كبيرة الحجم والبارزة ومختلفة اللون..

الصّورة –06–

بروز عنوان المحكي بهذا الشّكل يوحي بالأهمية التي يحملها، أمّا اللون الأزرق فيعكس "العمق، والثّقة بالنّفس، والاطمئنان، والصّدق والاكتفاء".

والصّقيع مفردة تدلّ في المعاجم العربية على الجليد[1].

رابعا: اسم المؤلّف

جاء اسم المؤلّف لاحقا وسابقا لاسم المحكي، وتمّ تكريره ثلاثة مرّات الصّورة (07، 08، 09)، مرّة في التّقديم، وأخرى في الكتابة والتّأليف والتّنفيذ، وأخرى في الإخراج، أمّا الأولى والثّانية فقد جاء بخطّ غليظ نسبيا بارزا مبأّرا، بتباين ضوء أبيض، بينما الأخيرة فجاء بارزا بحجم كبير، وبنوع خط (Al Kharashi) الجميل، وتباين الضّوء فيه يتغيّر كأنّه مشهد.

الصّورة –07–

1 – ابن منظور: لسان العرب، مادّة: صقع.

الصورة –08–

الصّورة –09–

لعلّ تكرار الاسم ووروده في المرة الثالثة بهاته الطّريقة أمر يشي بنسبة هذا العمل لمالكه على الرّغم من أنّنا تجاوزنا فكرة النّصّ لصاحبه منذ زمن، غير أنّ تموضع الاسم هنا دون كنية او ألقاب دليل على تمكّن صاحبه من إثبات وجوده الذّهني عند المتلقّي.

الفصل الرابع

شات/الصّقيع: سيميائية الصّورة

تمهيد

1. الصّورة مهاد نظري.
2. أقسام الصّورة.
3. وظائف الصّورة.
4. الخصائص الاتصالية للصّورة.
5. مكوّنات الصّورة.
6. سيميائية الصّورة في "شات"
7. سيميائية الصّورة في "الصّقيع"

ربّ صورة خير من ألف عبارة

تمهيد:

تعدّ الصّورة موضوعا استهوى النّفوس الباحثة، فأضحت محورا للعديد من الدّراسات الأدبية، ذلك لأنّه لا يمكن أن يكتمل المشروع الأدبي إلّا إذا اشتمل على صورة فنّية وبالأخصّ مع ظهور التّكنولوجيا وما أتاحته من وسائط ساعدت على استغلالها. والمحكي الذي بين أيدينا أحسن توظيف الصّورة، فكان لزاما خصها بالدّراسة والتّحليل.

1.ماهية الصّورة:

إنّ كلمة **صورة** تحيلنا على معاني عدّة تصبّ في بحر واحد هو المحاكاة والتّمثيل، ولعلّ هذه اللفظة مأخوذة من اللغة اللاتينية (Imago, Imaginis) وتدلّ على أخذ مكان شيء ما، وقد استعمل القدماء مرادفات عديدة لها مثل (Simulacre) أو (Effigie)، عرّفها **أفلاطون** بأنّها "الظّلال أضف إليها البريق الذي نراه في الماء أو على سطوح الأجسام الجامدة التي تلمع وتضيء، وكلّ نموذج من هذا الجنس"[1]، أمّا في عصرنا فنجد تعريفات زئبقية للصّورة، فمثلا في قاموس روبيرت (Robert) نجد العديد من التّعريفات نذكر منها:[2]

- هي كلّ ما نشاهده على شاشة التّلفزيون، والسّنما، وجهاز الحاسوب وما يقدّمه من أشياء.
- هي تمثيل شيء بواسطة الرّسم، أو التّصويري الضّوئي.

أمّا سيميائيا، فالصّورة تنضوي تحت ما يعرف بالعلامة ولا تسمّى الصّورة صورة إلّا إذا كانت العلاقة القائمة بين الدّال والأيقونة التي هي المرجع قائمة على المطابقة.

وتعرف كذلك على أنّها كلّ تقليد تمثيلي مجسّد أو تعبير مرئي معاد، وهي أيضا ذلك المعطى الحسّي للعضو البصري إي إدراكا مباشرا للعالم الخارجي في مظهره المضيء[3].

وإذما اتجهنا للفنون التّشكيلية فنجد أنّ الصّورة تمثّل عندهم اللوحة التي أنتجها الفنّان وأمدّها بأفكاره وروحه وأشجانه، عن طريق الوسائل والأدوات المخصّصة لذلك،

---

[1]- Martine Joly : Intoduction a l'analyse de l'image (Nathan, université, france, 1998) P8.

[2] – J.Ray: Debove le rovert et cle international, P512.

[3] – ينظر: صلاح عبد الفتّاح الخالدي: نظرية التّصوير الفنّي عند السيّد قطب (المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د.ط، سنة 1988) ص74.

بحيث تتكوّن من الشّكل والمضمون. وهي المدرك الذي تتمكّن منه العين والنّفس، إذ لها أثر خاصّ يؤكّد حصولها فعلا في زمن ما وليس في ذهن المصوّر؛ فحسب ذلك أنّها تختزل زمنا من الأزمان وتنقله للغير في أزمنة أخرى[1].

وفي موضع آخر نجد **قروناروإيقو (G.Graugnard et J.Hugo)** يريان أنّ الصّورة ماهي إلّا ظهور مرئي للأشياء والأشخاص بواسطة بعض الظّواهر البصرية، أو مجموعة العلامات البصرية المنظّمة جزئيا أو كلّيا بالقصد[2]، أي أنّها علامة ذات مفهوم سيميائي، وهي أداة تعبيرية أيضا اعتمدها الإنسان ليجسّد المحسوس من معان وأفكار وأحاسيس[3].

إذن: وظائف اللغة والتّواصل هي نفسها الوظائف التي تحقّقها الصّورة، ويمكن أن تكون الصّورة أشمل من ذلك لأنّها بنية بصرية حيّة مكتنزة متنوّعة الأمكنة والأزمنة.

يقول **عبد الله الغذامي** يقول "في السّابق كان الشّاعر هو صوت النّاس وهو المطلب الذي يطلبه النّاس ولم يكن هناك غير الشّعر وأمسيات الشّعر ودواوين الشّعر ورواية الشّعر والمساجلات في الشّعر إلى آخره، الآن هذا انتهى، مع عصر الصّورة دخلنا إلى

---

[1] – ينظر: طارق عابدين، إبراهيم عبد الوهّاب: قراءة الصّورة التّشكيلية الحقيقة والإيحاء (مجلّة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامعة السّودان العلوم التّكنولوجية، العدد الأوّل، يوليو 2012) ص107–108.

[2] – ينظر: مخلوف حميدة: سلطة الصّورة (دار سحر للنّشر، تونس، د.ط، سنة 2004) ص18.

[3] – ينظر: نادر أحمد عبد الخالق: إيقاع الصّورة السّردية (دار العلم والإيمان، مصر، ط01، سنة 2010) ص14.

مرحلة ثقافية وزمنية مختلفة تماما ولابدّ حين إذ أن يكون النّقد أيضا لديه القدرة على مواكبة هذا المتغيّر.."[1].

يقول أيضا **بيرس (Ch.S.Peirce)** "الصّورة لا تكتفي بتمثيل موضوع ما كما يمكن أن يقوم بذلك رسم ما، بل تشكّل ضمنيا أثرا وتشتغل إذن كسمة لقاع كأس ظلّت آثارها باقية فوق الطّاولة شاهدة على الحضور الماضي لهذه الكأس"[2].

وهكذا نستنتج أنّ الصّورة أيضا الشّاهد على مصداقية الأحداث، لكن مع التّطوّرات الحاصلة في أيّامنا هاته نقول أنّ الصّورة قابلة جدّا للتزييف عن طريق التّقانة والتكنولوجيا.

إذن: خلقت الصّورة لغة جديدة خرقت الحدود والقيود، وأضحى لها تأثيرات جدّ كبيرة في خلق مفاهيم جديدة، فقد دخلت كل مجالات الحياة، خصوصا مع التّطوّر تكنولوجي والتّقني الذي نشهده اليوم، فقد أصبحت الصّورة أبلغ من اللغة.

2. أقسامها:

هناك تقسيمات عديدة ومتنوّعة للصّورة، فهناك تقسيم يجمع بين الصّورة الذّهنية المحسوسة والصّورة الملموسة، وهناك تقسيم على أساس الآلة التي التقطت بها أو التي صوّرت بها... وفيما يلي سنحاول الجمع بين هذا وذاك ابتداء بالقديم، إلى الجديد.

---

[1] – أحمد جاب الله: الصّورة في سيميولوجيا التّواصل (الملتقى الوطني الرّابع، السيمياء والنّصّ الأدبي، جامعة محمّد خيضر، بسكرة) ص03.

2 – إمبرتو إيكو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه (تر: سعيد بن كراد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط02، سنة 2010) س96.

أ. الصّورة اللغوية:

وهي الصّورة التي تحدّث عنها **دي سوسير** بدوالها ومدلولاتها، هي "تشكيل لغوي مكوّن من الألفاظ والمعاني العقلية والعاطفية والخيال، وهي مظهر خارجي جلبه الشّاعر أو الكاتب ليعبّر به عن دوافعه وانفعالاته"[1]. وتقسّم الصّورة الذّهنية إلى ثلاثة أقسام:

أوّلا- صورة ذهنية:

وهو الحضور العقلي لصور الأشياء التي تمّ إدراكها مسبقا بالحواس فهي محاكاة لتجارب حسّية متعلّقة بعواطف معيّنة، وهي مزيج من تفاعل الإنسان مع ما يحيط به من عالم خارجي وعلاقات وروابط إضافة إلى الزّمان والمكان والمعلومات التي تحصّل عليها؛ اجتماعية، وتاريخية...

يقول **تولستوي** "إنّ الفنّ هو أن يثير المرء في نفسه شعورا سبق أن جرّبه وإذ يثيره في نفسه يعمد إلى نقل هذا الشّعور بواسطة الحركات أو الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الأشكال المعبّر عنها بالكلمات"[2]، ومعنى ذلك أن يقوم الكاتب أو الرّسّام أو الموسيقي، بتصوير الوجود بالكلمات أو الألوان أو النّغمات وهاته الثّلاث الأخيرة هي التي تحرّك المشاهد.

---

1 – محمّد أحمد نايل: اتجاهات وآراء النّقد الحديث (الرّسالة، القاهرة، مصر، ط01، د.سنة) ص05.

2 –صالح ويس: الصّورة اللونية في الشّعر الأندلسي (دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط01، سنة2014) ص21.

ثانيا – صورة شعرية:

وهي الصّور القائمة على الانزياح من تشابيه واستعارات وكنايات... تعمل على خلق جو من الإيقاع الموسيقي والتّجانس داخل المتن، ولا تتجسّد إلّا من خلال الكلمات الشّعرية، فهي صورة خيالية مكتنزة بالإيحاءات والدّلالات والعواطف هي "تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسّيّة والشّعورية للأجسام والمعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشّاعر وتجربته وفق تعادلية فنّيّة بين طرفين هما المجاز والحقيقة"[1]، وهكذا نستنتج أنّها الصّورة القائمة على الخيال الفنّي.

ثالثا – الصّورة الرّمزية:

هي تلك الصّورة التي يكون فيها عنصر الرّمز حاضرا، إذ يكاد يكون الكلام مبهما، تعتمد في تركيبها على الإشارة والإيماء والإيحاء، تعدل عن التّصريح إلى التّلميح، فهي صورة الشّيء "أو الموقف الذي ينطوي عليه مغزى أخلاقي، وذلك كصورة الذّئب مع الحمل رمز لحال القوي مع الضّعيف"[2].

ب. الصّورة البصرية:

هي الصّورة الأيقونة التي تكون فيها العلاقة القائمة بين الدّوال ومدلولاتها هي المطابقة، فهي إدراك مباشر للعالم الخارجي بل مطابق له، والصّورة البصرية أنواع نذكر منها:

---

1 – علي إسماعيل السّامرّائي: اللون ودلالته الموضوعية والفنّية في الشّعر الأندلسي (دار غيداء، عمّان، الأردن، ط01، سنة2013) ص14.

2 – مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية (مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط02، سنة 1984) ص288.

أوّلا – الصّورة الفوتوغرافية:

هي تلك الصّورة الملتقطة بواسطة آلات التّصوير، المطابقة للواقع وقد تكون هذه الصّورة لأشخاص كما قد تكون لباقي الكائنات وحتى الأشياء، يقول **رولان بارت (R.Barthes)** "إنّ الانتقال من الواقع إلى صورته الفوتوغرافية لا يستلزم حتما أن نقطع هذا الواقع إلى عناصر وأن نشكّل من هذه العناصر علامات تختلف ماديّا عن الشّيء الذي تقدّمه للقراءة"[1]، الصّورة إذا تجسيد للواقع كما هو، وهي خير محاكاة له.

يقول **جميل حمداوي** "تعدّ الصّورة الفوتوغرافية صورة مختصرة للواقع الحقيقي مساحة وحجما وزاوية ومنظورا وتكثيفا وخيالا وتخييلا (...) وتتكوّن الصّورة الفوتوغرافية من العلامات الأيقونية أو البعد الأيقوني (وجوه- أجساد- طبيعة- حيوانات...) والعلامات التّشكيلية أو البعد التّشكيلي (أشكال- خطوط- ألوان- تركيب...) ومن السّند والمتغيّر مثل: رأس فوقه طربوش، فالطربوش هو سند (...) فالمتغيّر هو الذي يحدّد المعنى"[2]، إنّ رؤية جميل حمداوي شملت الصّورة من كل نواحيها، فالصّورة الفوتوغرافية ليست دائما صادقة وذلك حين صنف طبيعتها، يقول "وطبيعتها الصّورة الشّمسيّة، الصّورة الرّقمية، الصّورة الاصطناعية، الصّورة المفبركة، والصّورة المركّبة من التّشكيلي وفوتوغرافي..."[3]، فالصّورة قد تكون مفبركة على الرّغم من محاكاتها للواقع إلّا أنّها تزيّفه حسب نيّة المرسل وأهدافه التي يسعى لإيصالها للمرسل إليه.

---

1 – قدور عبد الله ثان: سيميائية الصّورة، ص28.

2 – جميل حمداوي: أنواع الصّورة (شبكة ألوكة) ص09. الرّابط:

www.alukah.net

3 – المرجع السّابق.

ثانيا – الصّورة التّشكيلية[1]:

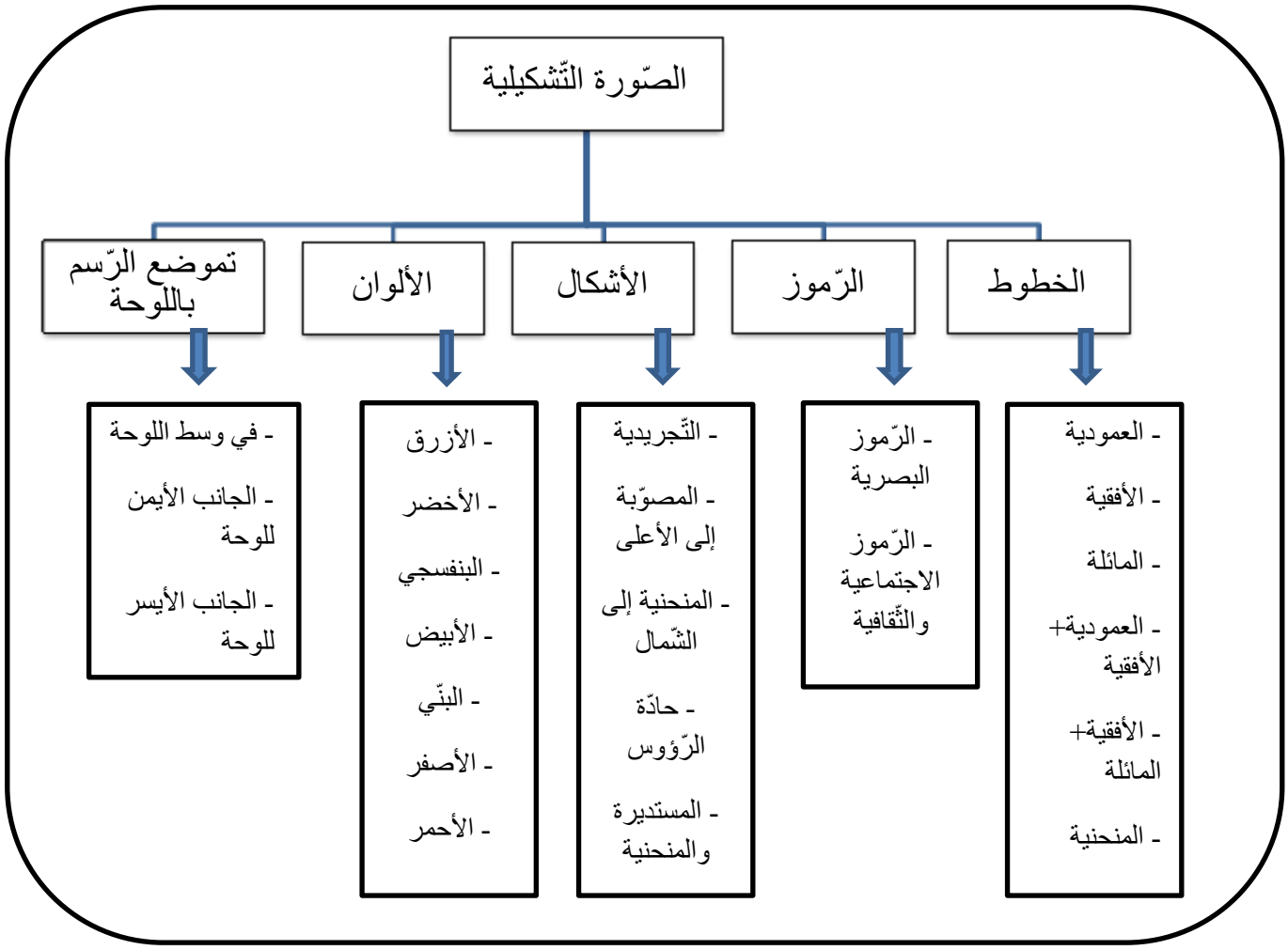
إذا كانت اللغة حسب **أندري مارتيني (A.Martinet)** قائمة على التّلفّظ المكوّن من الفونيمات والمونيمات، فإنّ اللوحة التّشكيلية هي الأخرى حتّى تؤدّي وظيفة التّواصل، تقوم على ثنائية الشّكلم (Formeme) واللونم (Coloreme)[2]، واللوحة الفنّية تتزاوج بين ما يعيشه الفنّان والواقع فهي "عمل توجهّه الانفعالات والأحاسيس، وتعكس في نتائجه القلق النّفسي والاضطراب الدّاخلي (...) فهي عملية نفسية تنعكس في الإنتاج المعروض هنا وهناك عبر القاعات والمتاحف العالمية"[3]، وخير مثال على ذلك تلك الرّسومات التي نحتها الإنسان البدائي على الجدران المحيطة به للتّعبير عمّا يجول به خاطره.

وتتكوّن اللوحة الفنّيّة/التّشكيلية من: الخطوط، الأشكال، الألوان، الحروف ولكلّ عنصر رمزيته. ويمكن أن نمثّل لذلك في التّرسيمة التّالية:

1– هي التي سنوليها اهتماما في الجانب التّطبيقي مع المحكي المترابط "شات".

2 – ينظر: قدور عبد الله ثان: سيميائية الصّورة، ص26.

3 – المرجع نفسه، ص174.



ترسيمة الصّورة التّشكيلية

وفي ما يلي شرح لكلّ عنصر على حدة:

1. الخطوط[1]:

- الخطوط العمودية تشير إلى تسامي الرّوح والحياة والهدوء والرّاحة والنّشاط.
- الخطوط الأفقية تدلّ على الاستقرار والثّبات والصّمت والهدوء والتّوازن والسّلم.
- الخطوط المائلة تشير إلى النّشاط والحركة على عكس الخطوط الأفقية فهي تدلّ على عدم الاستقرار والسّقوط، والخطر الدّاهم.

1 – ينظر: قدور عبد الله ثان: سيميائية الصّورة، ص107.

– الخطوط العمودية والأفقية؛ إذا اجتمعت دلّتا على النّشاط والعمل.

– الأفقية المائلة، واجتماع الخطوط الأفقية مع المائلة يدلّ على الحياة والحركة والتّنوّع.

الخطوط المنحنية؛ هي الأخرى تشير إلى الاضطراب والعنف.

هذا عن الخطوط فماذا بالنسبة للأشكال.

2. **الأشكال:**

كما سلف في التّرسيمة الخاصّة بالصّورة التّشكيلية فإنّ الأشكال تنقسم إلى:

– الأشكال التّجريدية: تدلّ على كشف الحقيقة العميقة في نفسية الإنسان.

– الأشكال المصوّبة إلى الأعلى: تدلّ على الرّوح الطّيبة الملائكية.

– الأشكال المتجهة نحو الشّمال: تشير إلى المادّيّة.

– الأشكال حادّة الرّؤوس: تشير إلى القوّة.

– الأشكال المستديرة المنحنية: تدلّ على الهدوء.

3. **الرّموز:**

يمكن تحديد نوعين من الرّموز، منها ما هو متعلّق بالجانب الفنّي ومدارسه، ومنها ما هو متعلّق بالوسط الاجتماعي والثّقافي والدّيني...

– الرّموز البصرية: وتأتي على شكل النّقطيّة، أو البقع، ونجدها عادة في فنون المدرسة السّريالية، وفنون المدرسة التّكعيبية[1].

– الرّموز الاجتماعية الثّقافية: ويدخل في تكوينها كلّ ما يدلّ على المجالات الاجتماعية والثّقافية والدّينية، من لباس وأكل، وأسماء، وما يتعلّق بالعقائد والعادات والتّقاليد.

---

1 – ينظر: Cocula Bernard, Claude Peyroulet : Sémantique de l’image (librairrie de lygrave, paris, n1986) p452.

ويحدّد **دي شمب [Deshamps]** ثلاثة أنواع من الرّموز وهي: رموز تشكيلية، وأخرى لغويّة، ورموز أيقونية بصرية، وفي ما يلي شرح وجيز لكلّ واحدة[1].

– الرّموز التّشكيلية: وهي تلك الأشكال والخطوط والإضاءات التي تكوّن الأعمال الفنّيّة التّشكيلية ولها دلالات عديدة.

– الرّموز اللغوية: المتأمّل للعنوان يظنّ أنّها الجمل والعبارات، إلّا أنّها أقلّ من ذلك وتتمثّل في الحروف والضّمائر...

– الرّموز الأيقونية: وهي الرّموز الصّور التي تقوم بينها وبين صور الواقع علاقة تماثل، وتتمثّل في الخرائط والتّصاميم، والصّور الفوتوغرافية.

4. **الألوان:**

يعدّ اللون عنصرا مهمّا في تشكيل الصّورة إذ لا ينفكّ عنها، فهي قيمة لابدّ منها خصوصا في الفنون الإسلامية، ذلك أنّه يمنح للّوحة جمالية فنّيّة في وضعه تكوينا بين الخلفية والمقدّمة، ويحدّد الأشكال التي يشغلها[2]، فاللون علامة غير لسانية إلّا أنّها ذات أبجديات لا تقرأ إلّا بها، وباللون تستحسن العين اللوحة وتستقبلها قبل تّفسيرها وتحليلها.

وحتّى تكون اللوحة كلّ متكامل لابدّ من انسجام اللون ولا يتحقّق هذا التّكامل إلّا بمبدأ التّجانس والانسجام الذي تقوم عليه العملية الفنّيّة، ومعنى ذلك أن تكون الألوان متداخلة حسب الدّائرة اللونية وخاضعة لقوانينها[3].

1– ينظر: Fanny Deshamp: Lire l’image aucollege et au lycée (Hatier pédagogie, paris, n 2004) p52.

2 – ينظر: عبد طاهر مسلم: عبقرية الصّورة والمكان (دار الشّروق، عمّان، الأردن، ط01، سنة 2002) ص109.

3 – ينظر: أحمد مختار عمر: اللغة واللون (عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط02، سنة 1997) ص136.

وكما لكلّ شيء في الكون رمزيته، كذلك للألوان رمزيتها، ومن ذلك سنقتصر على سرد رمزية بعض الألوان فقط[1].

- **الأزرق:**

إذا كان غامقا فيشير إلى مشاعر الخمول، والهدوء، البرود العاطفي، الكبت، الانقباض، الخوف...

أمّا إذا كان فاتحا فإنّه يرمز إلى البراءة، والرّومانسية والسّلام، وكذا الشّباب والانتعاش والأفق...

وإن كان عميقا فيشير إلى المثالية والتّميّز.

- **الأخضر:**

لون الحياة لذا نجده يرمز للشّباب، والمحافظة على النّقاء، الثّقة والحرّية، النّصر...

أمّا إن كان قاتما فإنّه يشعر بالقلق..

- **البنفسجي:**

أو لون الأموات كما هو شائع، يرمز لليأس والسّيطرة، والشّعور بالمضايقة، كما يرمز أيضا للكرامة والإيمان...

- **الأبيض:**

لون الصّفاء، يرمز للنّقاء والطّهارة، والصّحّة/ الأمان والهدوء..

- **البنّي:**

لون الشّيخوخة، يرمز للتّقاليد والوحدة والضّجر، الأرض..

---

1 – ينظر: أحمد مختار عمر: اللغة واللون، 203–208.

- **الأصفر:**

لون جميل، ولو كان ذلك لما ذكره المولى عزّ وجل في القرآن الكريم ﴿صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ﴾*، وهو لون يدلّ على القوّة والثّراء أيضا..

- **الأحمر:**

لون الحبّ الملتهب والعنف والخطر.

لا تتوقف رمزية الألوان على ما تقدّم فقط بل هناك مدلولات أخرى، حسب الشكل الذي جاءت فيه والحيّز الذي شغلته...

5. **تموضع الرّسم في اللوحة[1]:**

- **الرّسم في وسط اللوحة:**

إذا جاء الرّسم في وسط اللوحة، فهذا يدلّ على التّوازن والرّؤية المنطقية والملاحظة المتزنة وتناسق الأفكار، والاهتمام بالذّات، والإرادة القويّة، والعيش في وسط المجتمع، وعدم الحياء.

- **الرّسم في الجانب الأيمن من اللوحة:**

إن دلّ فإنّما يدلّ على التّعبير عن الطّموحات والآمال وإثبات الذّات، والاعتماد على النّفس والاستقلالية، كما يدلّ على الاندماج داخل المجتمع.

- **الرّسم في الجانب الأيسر للوحة:**

يدلّ على العزلة والهروب من المجتمع على عكس الرّسم في الجانب الأيمن من اللوحة، إذ يدلّ على الانطواء والوحدة.

---

* – القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية 69.

1 – ينظر: قدور عبد الله ثان: سيميائية الصّورة، ص110.

ثالثا – الصّورة السّينمائية:

وهي الصّورة التي تخضع لمجموعة من العمليات الإنتاجية الفنّيّة مثل: الكاستينغ والتّمويل... يقول جميل حمداوي "الصّورة السّينمائية علامة سيميائية بامتياز، وأيقون بصري ينقل الواقع حرفيا أو خياليا، ويعني هذا أنّ الصّورة قد تكون متخيّلا فنّيا وجما، وقد تكون وثيقة واقعية تقريرية ومباشرة (...) لا يتحقّق سيميوز الصّورة إلّا بفعل التّلقّي أو التّقبّل، لأنّ الرّاصد هو الذي يعيد بناء الصّورة فيلما، ويعطي للصّورة المتلقية دلالاتها الحقيقية أو المحتملة أو الممكنة"[1]، وبذلك يمكن القول أنّ الصّورة السينمائية جاءت من أجل المتلقّي، فهو أساس تواجدها إذ تستمدّ كينونتها من تلقّية لها، وتنقل الصّورة السّينمائية العالم لفظيا وبصريا، إذ تجمع بين ما هو لغوي وما هو غير لغوي حيث تحتوي على المشهد والنّصّ/السّيناريو معا.

وهناك أنواع عديدة للصّورة السّينمائية يمكن نلخّص بعضها في ما يلي[2]:

الصّورة المتحرّكة، الصّورة الوقفة (Pause)، والصّورة المتسلسلة، والصّورة اللفظية، والصّورة المرئية، والصّورة الأيقون، والصّورة الرّمز، والصّورة الإشارة، والصّورة الإشهارية، والصّورة الضّوئية، والصّورة الصّوتية، والصّورة الموسيقية، الصّورة السّينوغرافية، صورة الدّيكور... وهناك العديد من الأنواع للصّورة السّينمائية.

رابعا – الصّورة الرّقمية:

هي الصّورة التي نجدها عادة على الشّاشة الزّرقاء وفي فضاءات الشّبكة العنقودية، ويمكن للحاسوب التّحكّم بها بالإضافة أو النّقصان أو المعالجة أو الإنزال... فهي "صورة متطوّرة وعصرية ووظيفية، مرتبطة بالحاسوب والشّبكة الرّقمية"[3].

---

1 – جميل حمداوي: سيميوطيقا الصّورة السّينمائية، الرّابط:
www.almothaqaf.com/qadaya2014/884309.html

2 – ينظر: المرجع نفسه.

3 – جميل حمداوي: أنواع الصّورة، ص15.

مكّنتنا الرّقمنة من تحوير الصّور وتشكيلها بسرعة ويسر، فالصّورة الرّقمية من متطلّبات العصر ولا يمكن التّخلّي عنها بأي شكل من الأشكال.

3.وظائف الصّورة:

توجد العديد من الوظائف للصّورة سواء كانت ذهنية أو بصرية، وهنا سنركّز على الصّورة البصرية بأنواعها المختلفة.

أ. الوظيفة الإخبارية:

ذلك أنّ الصّورة قادرة على نقل الحقائق والمعلومات أكثر من اللغة، فغالبا ما تنقل المعلومات بشكل واضح وتشبع فضول المتلقّي[1].

ب. الوظيفة التيبوغرافية:

فالصّورة تشترك مع حروف العناوين والمسافات في بناء الهيكل الهندسي للمتن أيّا كان شكله.

ت. الوظيفة الجمالية البصرية:

حيث أنّ للصّورة دورا فعالا في جذب انتباه المتلقّي لأنّها مكتنزة بالحيويّة، فلا يجد الرّائي غرابة فيها بل يجدها محاكية للمحيط.

ويوجد وظائف أخرى للصّورة إلّا أنّنا سنكتفي بهذا القدر.

4.الخصائص الاتصالية للصّورة:

بما أنّ الصّورة رسالة، والمتلقّي هو المرسل إليه، والجهة المقدّمة لهذه الصّورة هي المرسل، فإنّ عناصر التّواصل قد تحقّقت في هذه العملية لذلك لا بدّ من توفّرها على مجموعة من الخصائص نوجزها في ما يلي:-

---

1 – ينظر: سعيد الغريب النّجّار: تكنولوجيا الصّحافة في عصر التّقنية الرّقمية (الدّار المصرية اللبنانية، القاهرة، د.ط، سنة 2009) ص150.

أ. اللازمانية:

تعدّ خاصية كسر الحواجز الزّمانية من الخصائص المميّزة للصّورة، كونها تعبر الأزمان دون أن تضمحّل، وخير مثال على ذلك رسوم الإنسان البدائي[1].

رسوم الإنسان البدائي

ب. اللامادّيّة:

ومن الخصائص التي تمتاز بها الصّورة علاوة على أنّها تصوّر الواقع تصويرا صادقاً، نجدها تشير إلى دلالات ورموز وإيحاءات ضمنية لا يفهمها المتلقّي إلّا بإسقاطاته[2]، فمثلا الصّورة التّالية تشير إلى الحفاظ على الماء، على الرّغم من عدم وجود من اللغة ما يشير إلى ذلك:

1 – ينظر: قدور عبد الله ثان: سيميائية الصّورة، ص151.

2 – ينظر: ساعد ساعد، عبد الله صبطي: دلالة الصّورة، ص66.

صورة ترمز للحفاظ على الماء

ج. فورية القراءة:

عند التقاط حاسّة النّظر الصّورة ماهي إلا لمحة ونجد ترجمتها في أذهاننا، إذ لا يأخذ منّا قراءة الصّورة وقتا طويلا بالمقارنة مع قراءة نصّ[1].

د. لغة تواصل عالمية:

الصّورة لغة عالمية، فكل فرد في العالم مهما كانت لغته بإمكانه قراءة وفهم الصّورة ومدلولاتها بما يتلاءم مع ثقافته، لذلك هي لغة عالمية وذلك ما نجده في إشارات المرور.

5.مكوّنات الصّورة:

لابدّ من التعرّض للعناصر التّالية في الحديث عن مكوّنات الصّورة.

أ. التّنظيم الإجمالي للصّورة:

عند استقبالنا بصريا للصّورة تقوم بعملية مسح، وهاته العملية ليست هي نفسها التي نقوم بها مع النّصّ، "فبمسح العين للصّورة – كما يصفها الرّاوي ويتخيّلها القارئ بناء

1 – ساعد ساعد، عبد الله صبطي: دلالة الصّورة، ص65.

على ذلك- في اتجاهات خطّيّة أفقيّة رأسيّة ودائريّة يمكن التّعرّف على النّظام الذي تسير عليه تلك الصّورة"[1]، لكن القارئة البصريّة/الماسحة -دون تلك الحركات التي تقوم بها العين دائرية وأفقية ورأسية- لن تمدّنا بكلّ الرّسالات والدّلالات الممكنة، حيث يكون استقبال الصّورة في البداية مجملا[2]، فالعين تقوم بعملية مسح كلّية للصّورة ومن ثمّة وبعد التّمعّن تقوم بتحديد مساراتها، ويأتي تنظيم الصّورة في أشكال أخرى هي التّنظيم المكاني والتّنظيم الزّماني والتّنظيم الجمالي[3]:

أوّلا – التّنظيم المكاني:

يستعمل المحور الأفقي الذي يقسم الصّورة إلى جزأين، الجزء السّفلي أو ما يسمّى بالمنطقة المادّية ويحتوي على الأشياء المادّية، والجزء العلوي ويسمّى المنطقة الرّوحانية والتي تحتوي على الأشخاص.

ثانيا – التّنظيم الزّماني:

وفيه نستعمل المحور العمودي والذي يقسم الصّورة إلى نصفين، واحد يساري وهو الذي يحتوي على مشهد يرمز إلى المستقبل القريب.

ثالثا – التّنظيم الجمالي:

حيث يتمّ تقسيم الصّورة أفقيّا وعموديا إلى عدّة مربّعات فيها الأشكال والألوان بطريقة منتظّمة.

---

1 – دينا نبيل: سيميائية الصّورة الفوتوغرافية في شمس الغبار، الرّابط:

www.almothaqaf.com/faraj-yasin/62841.html

2- Marie claude Vettaino soulard:Lire une image (ed, Arland colin, Paris, n1993) p107.

3 – ينظر: انشراح الشال: رسوم الأطفال من منظور إعلامي (دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، سنة 1994) ص892.

ب. المنظور:

هو أحد تطبيقات الإسقاط المركزي، يجعل الأشكال والأجسام القريبة تبدو أكبر من تلك الأبعد، ويعرف أيضا بأنّه العلم الذي يهتم بعدّة موضوعات ممثّلا جزءها المكاني الذي توجد فيه هذه الموضوعات[1].

ذ. الإطار:

هو كلّ تقرير للتّناسب أو الانسجام بين الموضوع المقدّم وإطار الصّورة، فلكلّ صورة حدود ماديّة تحدّدها، وإن كانت هذه الحدود غائبة فالمشاهد يحسّ بها، يقول **مارتن جولي [Matine Joly]** "يؤسّس غياب الإطار لقيام صورة مزاحة عن المركز ومحفّزة لبناء فضاء تخييلي تكميلي"[2].

وللإطار أنواع نذكر منها[3]:

- الإطار العام/المجمل، والذي يقدّم مجمل الحقل المرئي.
- الإطار الأكبر، ونجده يركّز على تفصيل الموضوعات المعالجة.
- الإطار الكبير، والذي يلقي تركيزه على بؤرة المعالجة أي الوجه أو الموضوع.
- الإطار المتوسّط وهو الذي يقدّم صورة نصفية.
- الإطار العرضي وهو الذي يمكّننا من التّفاصيل والدّيكور، حيث يمكن فصل الموضوعات والشّخصيات.

---

1 – ينظر: جمال أردان: المنظور والتّمثيل، مقاربة فلسفيّة لمفاهيم المكان والرّؤية في فنّ الرّسم (مجلّة فكر ونقد، ع13)، الرّابط:

https://www.aljabriabed.net/

2- Martine Joly : Introduction a L'analyse de L'image (éd nathan, université, n2004) p82.

3 – ينظر: عبد الحق بلعابد: سيميائية الصّورة بين آليات القراءة وفتوحات التّأويل (مؤتمر فيلاديلفيا الدّولي الثّاني بعنوان دور الصّورة في النّصوص الأدبية في الخطاب الثّقافي العربي، عمان، الأردن، أبريل 2008).

د. الإضاءة:

يعمل الضّوء جنبا إلى جنب مع الصّورة في عملية إنشاء الرّسالة، وللضّوء تأثير بالغ الأهمية على المتلقّي، فالهالة الضّوئيّة مثلا تعمل على تقريب أو تبعيد الموضوع كما تستمدّ الصّورة ذات الموضوع قيمة من التّباين الضّوئي الذي يجعلها ذات أهمّيّة أو دون قيمة، أو جديدة أو قديمة "ذلك أنّ التّباين (contrast) يأخذ مكانته الدّراميّة سواء كنّا أمام صورة فنّيّة أو صورة إشهاريّة"[1].

وعليه يمكن القول أنّ الظلّ والنّور يلعب دورا مهمّا في التّأثير على المتلقّي، حيث إذا تغيّرت الإضاءة في حدّتها وزوايا سقوطها فإنّ مستوى إحساس الرّائي يتغيّر، لأنّ الظّلال تنشأ من خلال سقوط أشعّة النّور على أجسام ثلاثية الأبعاد، وتأتي الظّلال أقوى من النّور ولا يمكن محوها منه لأنّ ما بينهما تباينت، والإضاءة هي الوجه الموجب بينما الظّلال هي الوجه السّالب، ولكلّ ذلك مدلولاته الخاصّة، فإذا كانت نسبة التّباين بين الظّلّ والنّور كبيرة فإنّ هذا يوحي بمدلول الخيال والغموض الآن ذاته، أمّا إذا كانت نسبة التّباين منخفضة بين الظّلّ والنّور فذلك يوحي بالنّعومة والرّومانسيّة[2].

- زوايا الإضاءة:

علينا أن نأخذ بعين الاعتبار المعنى المقدّم من طرف الإضاءة عند قراءة الصّورة بحيث أنّها تؤثّر على تغيّر الأشكال والأجسام ومدلولها حسب زاوية سطوعها.

---

1 - Dominique sene Floersheim: Qant les image vous prennent au mot (edorganisation, Paris, n1993) p28.

2 – ينظر: ليوناردو دافينشي: نظرية التّصوير (تر: عادل السيوي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، سنة 1999) ص316.

أوّلا – إضاءة أمامية:

أو إضاءة ثلاثة أرباع الصّورة، وفيها تقع الإضاءة على الأشكال والأحجام أو الخطوط مباشرة ما يجعلها تبدو مسطحة لانعدام الظلال، وتمنح هذه الإضاءة النّعومة والرّومانسية للصّورة.

ثانيا – إضاءة جانبية:

ويأتي السّطوع في هذا النّوع جانب الموضوع المصوّر الذي يمنح ظلالا كثيفة في الجانب المعاكس لمصدر الإضاءة، الأمر الذي يجعل الملامح بارزة في جهة ويعتمها في الجهة المقابلة، حيث تعمل على بث فكرة الازدواجية في ذهن المتلقّي.

سيميائية الصّورة في "شات"

تتألّف "شات" من أربعة عشر فصلا، تمّ إدراج صورة لكل فصل كخلفية له، عدا الفصل الرّابع الذي جاء بخلفية الفصل الثّاني، والفصل التّاسع الذي جاء بخلفية الفصل الثّامن، والفصل الرّابع عشر الذي جاء بخلفية الفصل الخامس، وسنتطرّق لكلّ صورة في هذا الجزء من البحث بالتّحليل، متبعين في ذلك خطوات التّحليل السّيميائي.

1.صورة الواجهة:

الصّورة –01–

وصف الصّورة:

صورة واجهة المحكي المترابط "شات".

نوع الصّورة:

صورة فوتوغرافية متحرّكة (jpg).

المقاربة الإيكونولوجية:

الصّورة مستطيلة الشّكل أخذت كل مساحة الشاشة الزّرقاء.

تقسيم الصّورة:

بين اليمين والشّمال:

يكاد الجزء الأيمن من الصّورة يطابق شمالها، فالجانب الأيمن يظهر فيه الرّقمان (1/0) في شبه سيول والجانب الشّمالي أيضا، وفي الوسط وبنفس السّطوع تظهر كلمة (شات) بتباين قوي.

سنن الأشكال والألوان:

حوت هاته الصّورة أرقاما خضراء (1/0) متهاطلة، مع خلفية سوداء تتوسّطها كلمة "شات" بحجم خط كبير جدا وسطوع بارز، اللونان الأخضر والأسود غطّا الجانب الأكبر من مساحة السّورة، بينما الأبيض فلم يظهر إلّا مع اسم المؤلّف وتوصيف المحكي.

وكما عرفنا سابقا في الفصل الثّاني فإنّ اللون الأخضر يشير إلى الحياة، بينما الأسود يشير إلى الغموض.

المعنى التّقريري والمعنى الضّمني:

لقد جسد تصميم العنونة رقمية الرواية من خلال الحركة الدائبة لتهاطل الرقمين (0-1)، اللذان يشكلان أساس الشبكة العنكبوتية، وهذا كله يترك انطباعا اوليا عن ماهية ادوات المحكي المترابط الذي يبين لنا -بما لا يقبل الشك- اعتماده على الصور المرئية كبنية اساسية او اداة رئيسة من ادواته التعبيرية. وجاء في هذه الصّورة عنوان

الرّواية باللون الأخضر والذي يستمدّ رمزيته من الخيال العلمي والإلكترونات، فلو نشاهد أفلام الخيال العلمي سنجد المخلوقات الفضائية باللون الأخضر والإلكترونات في المجرّات باللون الأخضر، كما أنّ التجارب العلمية باللون الأخضر، وهو ما يوحي به العنوان الثانوي للرواية «واقعية رقمية» أي امتزاج الواقع باللاواقع (الخيال)، كما يوحي اللون الأخضر بالاستمرارية وذلك ما أشارت إليه الحركة الدّائمة لهطول الرّقمين (0–1).

2. **الفصل الأوّل؛ العدم الرّملي:**

الصور –02–

وصف الصّورة:

العدم الرّملي، صورة لجانب من الصّحراء القاحلة بكثبانها المتحرّكة بفعل هبوب الرّياح، تتوارى خلفها شجيرات تكاد لا تبدو، ثمّ تتحوّل السّماء الزّرقاء إلى زرقاء مسودّة عليها نجيمات مضيئة وفي الجانب الأيسر قمر كامل الاستدارة.

نوع الصّورة:

صورة فوتوغرافية متحرّكة (GIF).

المقاربة الإيكونولوجية:

جاءت في إطار مستطيل الشّكل أفقي، أخذ الجانب الأكبر من الشّاشة الزّرقاء.

تقسيم الصّورة:

بين الأعلى والأسفل:

المتأمّل للصورة يجد بعد تقسيمها لقسمين: القسم الأعلى وهو الجانب الذي تظهر فيه السّماء والشّجيرات، وتتحوّل إلى نجيمات وقمر ميء، والقسم الأسفل وهو الجانب الذي تظهر في كثبان الرّمال.

سنن الأشكال والألوان:

احتوت هذه الصّورة على كثبان رملية بنّية اللون، وسماء زرقاء، أخذ اللون البنّي مع الكثبان حصّة الأسد في هاته الصّورة ولم يكن للسماء الزّرقاء إلّا الجزء القليل 10/1، أمّا الشّجيرات فهي الأخرى لم يكن لها وجود قوي في الصّورة بل جاءت في الجانب الأعلى تتوارى خلف الكثبان، مع ملاحظة عدم وجود أثار أقدام.

اللون البنّي كما رأينا سلفا يشير إلى الشيخوخة والخمول وهو الكآبة، غير أنّ الأزق يشير إلى الصّفاء والهدوء.

المعنى التّقريري والمعنى الضّمني:

الصورة أعطت انطباعا أوّليا عن حالة الجدب والخواء والملل والانتماء. وستظلّ هذه الصّورة خلفية ملازمة للسّرد الذي نجد فيه الذّات الفاعلة المستوحد كالصحراء، والمستكين المستسلم المتصاغر أمام ضخامة الكون. وبذلك تمنح صورة الصحراء واللون البنّي الفاتح الطّاغي عليها شعورا تمهيديا بالرتابة والملل.

عند إسقاط الصّورة على المحكي نستحضر في أذهاننا قصيدة ابن سودون[1]:

الأرض أرض والسّماء سمـــاء**والماء ماء والهـــــواء هــواء

فمن ذاك أنّ النّاس من نسل آدم**ومنهم أبو سودون حقا وإن قضى

أنّ أبي زوجـــــا لأمي وإنّني**أنا ابنهما والنّاس هم يعرفــون ذا

غير أنّ التّقسيم بين الأعلى والأسفل يمنح الصّورة تأويلا آخر، فعلى الرّغم من الجذب والخواء الذي نراه في معظم الصّورة إلّا أنّ هناك شيء آخر خلف الكثبان وهو

---

[1] – ابن سودون البشغباوي: ديوان نزهة النّفوس ومضحك العبوس.

الحياة الجميلة التي تتطلّع إليها الذّات الفاعلة، خصوصا وعند تحرّك الصّورة تتحوّل السّماء الزّرقاء إلى نجيمات جميلة بارزة مضيئة وقمر مضيء كامل الاستدارة مغري، وعدم وجود آثار أقدام على الكثبان دلالة على الذّهاب إلى ما خلف الكثبان وليس المجيء إليها، وهنا نجد حبل وهمي يشدنا لمعرفة ما وراء الكثبان وإلى أين ستقودنا هاته الوجهة.

3.الفصل الثّاني؛ التّحوّلات1:

الصّورة –03–

وصف الصّورة:

التّحوّلات1، تجمّع سكني صحراوي قديم منعزل عن العالم.

نوع الصّورة:

صورة فوتوغرافية ثابتة (JPG).

المقاربة الإيكونولوجية:

جاءت في إطار مستطيل الشّكل أفقي، شغل كل مساحة الشّاشة.

تقسيم الصّورة:

بين الأعلى والأسفل:

الجانب الأسفل من الصّورة؛ بنايات سكنية وشجيرات متناثرة هنا وهناك ورمال تكاد تأتي على البنايات، أمّا الجانب الأعلى سماء زرقاء وصومعة.

سنن الأشكال والألوان:

بعد تقسيم الصّورة إلى جانب علوي وآخر سفلي نجد أنّ الجانب السّفلي اكتسى لونا بنيا ناصعا كما أخذت الأشجار اللون الأخضر القاتم، بينما الجانب العلوي يأخذ ألوانا باهتة سرابية ممتزجة بين الأزرق والبنفسجي والبنّي وكلّها ألوان ضبابية، وبذلك نستنتج أرضية واضحة وخطا ثابتة بينما الأفق والرؤية المستقبلية ضبابية، أمّا اللون الطّاغي على الصورة هو البنّي الذي يوضّح لنا الملل والضّجر المالئ للمكان.

المعنى التّقريري والمعنى الضّمني:

تظهر صورة مدينة صغيرة في وسط الصّحراء أو بالأحرى صورة لبنايات صحراوية بها شجيرات، وكأنّ المنطقة بعد أن كانت صحراء خالية قاحلة قاسية ليس بها حياة ولا حركة إلا حركة الكثبان والرّياح المخيفة، أصبح الآن بها بصيص أمل للحياة بوجود هذه الشجيرات المتناثرة هنا وهناك.

لكن رغم ذلك كله المتلقي لهذه الصّورة يجد أنّ هذه المدينة رغم بناياتها إلا أنّها تظهر وكأنّها مهجورة، لو وجود للحياة فيها، غير تلك الشجيرات المتناثرة هنا وهناك.

نستنتج أنّ الذّات الفاعلة يهرب من واقع هو على علم به يتجلّى في الصّورة من خلال تقسيمها إلى أعلى وأسفل، فالأرضية منحتنا رؤية واضحة والأعلى منحنا رؤية ضبابية الأمر الذي يجعلنا نستنتج أنّ الذّات الفاعلة هارب من واقع واضح كثرت فيه المشاكل إلى واقع آخر، يقوده إليه الملل والضّجر الذي كسا حياته، ومن الحياة على الرّغم من انتعاشها وهو ما مثّلته الشجيرات في أسفل الصّورة، إلى واقع مجهول قاحل جدب.

فالذّات الفاعلة **محمّد** هارب من علاقة زوجية فاشلة، نحو واقع مجهول لا يأبه بالمأمول كما يعير انتباها لهروبه، إلى أن يجد نفسه حيث الضّجر والملل ولا شيء يملأ فراغ حياته غير الرّوتين اليومي.

4.الفصل الثّالث؛ التّحوّلات2:

الصّورة –04–

وصف الصّورة:

التّحوّلات2، واحة من ماء وبعض شجيرات النّخيل، وبعض الحشائش على ضفاف البحيرة، خلفها مباشرة، كثبان رملية جبلية.

نوع الصّورة:

صورة فوتوغرافية ثابتة (JPG).

المقاربة الإيكونولوجية:

جاءت في إطار مستطيل الشّكل أفقي، شغل كل مساحة الشّاشة.

تقسيم الصّورة:

بين الأعلى والأسفل:

عند تقسيم الصّورة بين الأعلى والأسفل نجدها عكس الصّورة التي قبلها، النماء والحياة في الأسفل بينما الرّمال والانعدام في الأعلى.

التّقسيم بين اليمين والشّمال:

بينما عند تقسيم الصّورة بين اليمين والشّمال نجدها تكاد تتوازى، غير أنّ هناك أربع شجيرات في اليمين الأولى والثانية كبيرة وعلى حافتيهما شجيرتان صغيرتان، بينما في اليسار شجرة كبيرة وبالقرب منها أخرى صغيرة.

التّقسيم العمودي يفصل بين الماضي والحاضر، اليمين يشير إلى الماضي، بينما اليسار يشير للحاضر.

سنن الأشكال والألوان:

اكتسى الجانب السّفلي من الصّورة اللون الأخضر (لون الحياة) بينما الجانب العلوي اللون البنّي (لون الملل والضّجر).

المعنى التّقريري والمعنى الضّمني:

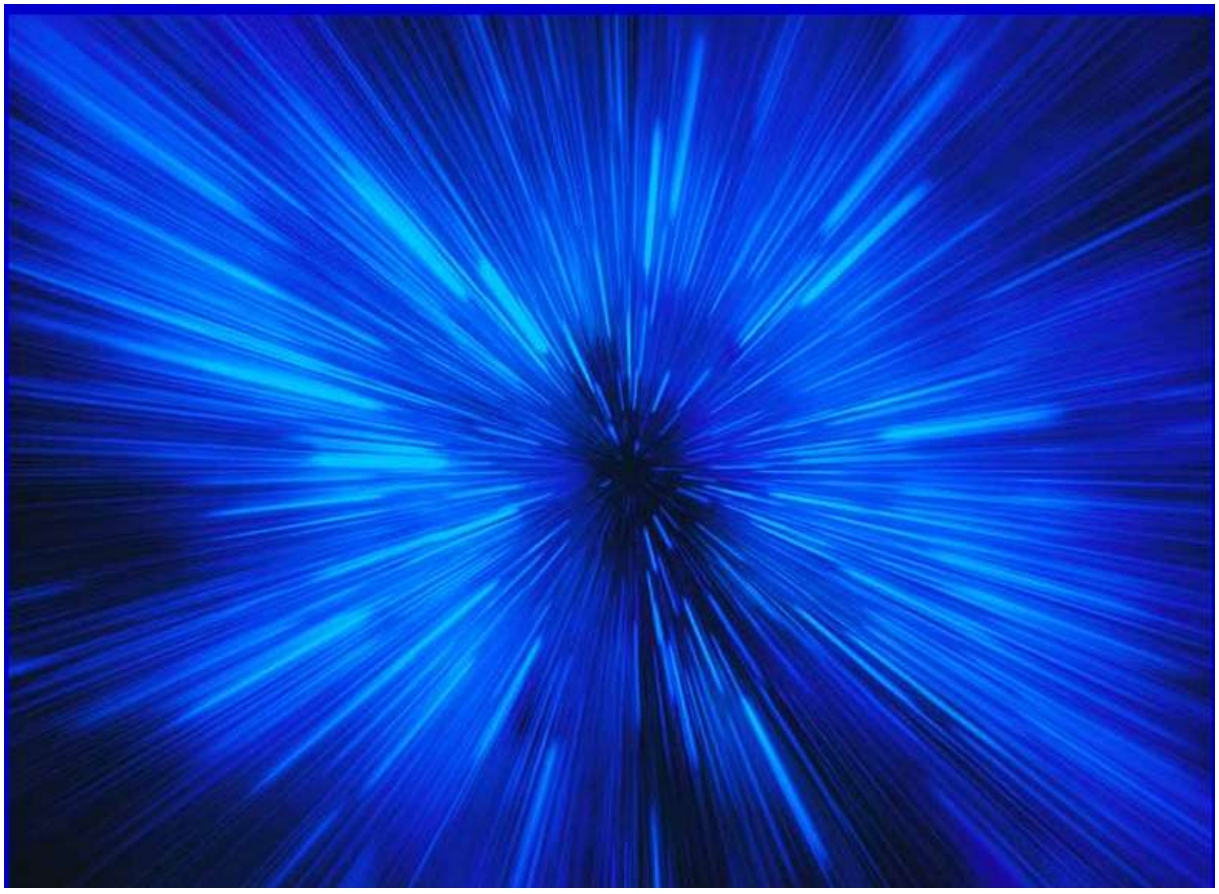
بإسقاط الصّورة على المحكي المترابط، نجد أنّ الذّات الفاعلة "محمّد" يعيش اضطرابا نفسيا بين الحاضر والماضي، فالماضي المعلوم والهارب منه المتمثّل في الأشجار الأربعة الكبيرة التي مثلته ومثلت زوجته، والصّغيرة التي تمثّل طفليه، والحاضر المتمثّل في الشجرتين على الجهة اليسرى، التي مثّلته ومثّلت العشيقة "منال".

ونجد اللون الأخضر في الجهة السّفلى بارزا بمائه وواحته، بينما في الأعلى نجد الرّمال الكثيفة، الأمر الذي دلّ على وضوح الرّؤية عند الذّات الفاعلة بعد أن كانت

ضبابية في الفصل السّابق، حيث أصبحت الحياة الماضية عبارة عن رمال ذرتها الرّياح أما و الآن فهو يعيش بنفس جديد، فاللون البنّي بدأ بالتّلاشي والذّهاب شيئا فشيئا.

ومن ذلك نستنتج أنّ الضّجر والملل يكاد يختفي مع التّطوّرات الحاصلة له، وهو ما فسّره وجود اليخضور في الأسفل وهو مادة الحياة، والرّمال في الأعلى وهو مادة العدم، مع استقرار المياه وعدم حركتها ما دلّ على الهدوء الآني.

5.الفصل الخامس؛ ولادة:



الصّورة -05-

وصف الصّورة:

ولادة، نقطة زرقاء قاتمة متشظية، مكان ولادة الضّوء الأزرق.

نوع الصّورة:

صورة فوتوغرافية، ثابتة (JPG).

المقاربة الإيكونولوجية:

جاءت في إطار مستطيل الشّكل أفقي، شغل كل مساحة الشّاشة.

سنن الأشكال والألوان:

يغطّي اللون الأزرق بدرجاته (القاتم والفاتح وما بينهما) مساحة الصّورة، فهو حاضر بشكل كبير جدا، وقد يكون سبب ذلك تقني، فاللون الأزرق هو أحد الألوان الثّلاثة التي تشكّل الرّكيزة الأساسية للتّصوير (الأزرق، الأحمر، الأخضر) (R.G.B).

المعنى التّقريري والمعنى الضّمني:

صورة لنقطة وكأنّها ولدت عند نظر المتلقي لها، وهي صورة أكثر تعبيرا عنوانها (ولادة)، جاءت هذه الصّورة باللون الأزرق الذي يمثّل الحياة وكل ما تحمله من معاني الصّفاء والعيشة الهنية، لكن..! صاحب صفاء هذا اللون، اللون الأزرق الغامق الذي يوحي للقارئ بالقلق والاضطراب والخوف والتوتر.

إنّ تلقي المتلقي لهذه الصورة بعنوان ولادة ليس هو نفس الشّعور الذي يتلقى به هذه الصّورة وهي بعنوان حتى يستقرّ الكون، فما تحمله هذه الصّورة من حركية يجعل القارئ يتلقّاها حسب ما يحيط بها من مؤشّرات، فإشراف الرواية على الانتهاء يوحي للقارئ بالاندثار والفناء، بينما وجودها الأن يوحي بحياة جديدة، فالأسهم من النّقطة وعائدة إليها.

ففي الفصل الخامس عند ولادة هذه النّقطة ماهي في حقيقة الأمر إلّا ولادة للشّات التي وقعت بين الذّات الفاعلة "محمّد" و"منال"، واللون الأزرق يرمز للفضاء التّفاعلي، فالذّات الفاعلة "محمّد" قام بفتح غرفة شات جديدة، وهي بالنّسبة له حدث مهم، ومولود جديد منه المنطلق وإليه الرّجوع في الفصل الأخير.

6. الفصل السّادس؛ رؤيا:

الصّورة –06–

وصف الصّورة:

رؤيا، لحظة البرق في سماء ملبّدة محمرّة كثيفة الغيوم، تتوارى خلفها شمس الغروب.

نوع الصّورة:

صورة تشكيلية، ثابتة (JPG).

المقاربة الإيكونولوجية:

جاءت في إطار مستطيل الشّكل أفقي، شغل كل مساحة الشّاشة.

سنن الأشكال والألوان:

اللون الغالب على الصّورة هو الأصفر والبرتقالي والأسود، ألوان متضاربة متناقضة تعكس التّوتر الذي تعيشه الّات الفاعلة "**محمّد/نزار**".

المعنى التّقريري والمعنى الضّمني:

صورة أدرجت مرّة واحدة في المحكي ولم تتكرّر، تثير انطباعا لدى المتلقى بقسوة السماء، فبعد أن كانت القسوة في الأرض أصبحت من السّماء، وهذا المتناقضة تمثّل قسوة العمل والعشيق، فالسّماء ببرقها الغاضب مثّلت العشيقة، والأرض القاحلة بكثبانها مثّلت العمل، فالصّورة رغم برقها الغاضب أتت جميلة، كعشيقة البطل، والأرض رغم صفائها إلّا أنّها أتت موحشة وذلك إسقاط للعامل النّفسي الذي يعيشه الذّات الفاعلة ناحية العمل الذي يقوم به والمشاعر الافتراضية الهوجاء ناحية "ليليان"، فهو يعيش صراعا قويا، بين رغبته العارمة فيها وبين رفضه لها، وكلّ ذلك بين أسباب روحانية تمثّلت في السّماء والبرق الذي قطع شهوته المتمثّل في الآذان وبين أسباب اجتماعية تمثّلت في الأرض.

7. **الفصل السّابع والعاشر؛ وطن العشاق:**

الصّورة –07–

وصف الصّورة:

وطن العشاق، صورة للإلهة فينوس وهي تمنح العطايا المتمثّلة في الحب والجمال والخصوبة للنّسوة المحيطة بها.

لوحة مقتطفة من اللوحات العالمية الأكثر شهرة يعود تاريخها لعصر النّهضة.

نوع الصّورة:

صورة تشكيلية ثابتة (JPG).

المقاربة الإيكونولوجية:

جاءت في إطار مستطيل الشّكل أفقي، شغل كل مساحة الشّاشة، ولا يمكن تقسيم الصّورة لكثرة الأشكال بها.

سنن الأشكال والألوان:

الألوان في هاته الصّورة جميلة متناسقة، متأرجحة بين الأخضر الذي كسا الشّجر وبساط الأرض، والأزرق الذي شغل السّماء، والأحمر الذي أتى كلون لبعض الملابس، وأحمر تيتسيانو كلون لشعر بعض الأطفال..

المعنى التّقريري والمعنى الضّمني:

تعدّ الصّورة إحدى لوحات الفنّان الإيطالي **تيتسيانو فيتشيليو**[1]، تسمّى **عبادة فينوس**، وفينوس هي إله الحب غير الشّرعي عند الرّومان، والإلهة الخاصّة بالجمال.

إذا ما أردنا إسقاط بيانات هاته الصّورة على المحكي سنجد ملخّصها يدور حول الحبّ والمتعة.

بعيدا عن سياق الذي وردت فيه اللوحة، تعطي انطباعا لدى القارئ بالتناقض فرغم تمثيلها للافتقار إلى أشياء ممثلة في الحب والجمال في جانب معيّن المتجسّد في المرأة التي ترفع بصحنها في هيئة توسّل إلى امرأة يكاد ثوبها يسقط عن ساقها في هيئة تكبّر، والطفل الذي يصوّب بسهمه نحو طفل آخر، وتحته مباشرة طفل بجناحي ملاك، وطفل آخر يقبّل طفلا بجناح ملاك... وتمثّل هذه التناقضات، الحوارات المختلفة التي دارت بين أطراف غرفة (مملكة العشاق...)، وهذه الخلفية تعود بنا إلى أيّام النّهضة، ولها اسقاط واضح عند المتلقي على الثّورة التي قام بها أعضاء غرفة الشّات، والحبّ المتقد بين الجنسين، فهناك من هو منشغل بالحبّ وهناك من هو منشغل بالسّياسة وهناك من يقاتل وهناك من يتغزّل...

---

1 – تيتسيانو فيتشيليو (1576 - 1488) رسام إيطالي من البندقية. كان تيتسيانو فيتشيليو زعيم مدرسة البندقية في الرسم وقد نَعِمَ برعاية عدد كبير من النبلاء الإيطاليين المعروفين، وكان لفترة من الزمن امتدت بضع سنوات رسّام البلاط لدى الإمبراطور شارل الخامس، من أهمّ أعماله الحبّ المقدّس والحبّ المدنّس. ينظر: الويكيبيديا على الرّابط:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D9%8A%D8%AA%D9%8A%D8%A7%D9%86

8. الفصل الثّامن والتّاسع؛ العاشق، ليلة حب:

الصّورة –08–

وصف الصّورة:

لية حب، العاشق، زهرة ناضجة كاملة العبق.

نوع الصّورة:

صورة فوتوغرافية ثابتة (JPG).

المقاربة الإيكونولوجية:

إطارها مستطيل الشّكل ملأت كلّ الشّاشة.

سنن الأشكال والألوان:

اكتست الزّهرة اللون الوردي العبق، بتبايناته الجميلة، تكاد العين تستنشق رائحتها.

المعنى التّقريري والمعنى الضّمني:

عند اسقاط البيانات الصّورية على المحكي نجد أنّ المشهد يتّقد رومانسية بين الذّات الفاعلة (نزار وليليان)، فالوردة المزهرة المشرقة ما هي في حقيقة الامر الا ليليان، فجل ما جاء في هذين المقطعين هو تبادل أطراف الحديث بشوق وحبّ بالغين يؤدّي بهما إلى الجنس الافتراضي.

9. الفصل الثّاني عشر؛ وجود:

الصّورة –09–

وصف الصّورة:

وجود، اندثار أوراق الشّجر المخضرة والبرتقالية، وكأنّه فصل الخريف.

نوع الصّورة:

صورة فوتوغرافية ثابتة، (JPG).

المقاربة الإيكونولوجية:

أوراق متناثرة هنا وهناك دون إطار اللهم إلّا إطار الشّاشة يحدّدها.

سنن الأشكال والألوان:

أوراق متناثرة خضراء اللون وأخرى برتقالية اللون، يوحي الأخضر الغامق بالعمق، امّا البرتقالي فبشبر الى الطّاقة والحماسة.

المعنى التّقريري والمعنى الضّمني:

بعد الصّيف يأتي الرّبيع، بعد الشغف والحب والذي دار بين الذّات الفاعلة ليليان ونزار ها قد آن وقت الفراق، حيث بدأت الأوراق بالتّناثر، هل هو وجود أم غياب؟

10. الفصل الثّالث عشر؛ نصالهم:

الصّورة –10–

وصف الصّورة:

نصالهم، لوحة فنية لتطبيب رجل مصاب.

نوع الصّورة:

لوحة فنّيّة تشكيليّة.

المقاربة الإيكونولوجية:

جاءت في إطار مستطيل الشّكل أفقي، شغل كل مساحة الشّاشة، عند تقسيمها يمينا وشمالا؛ نجد المرأة الطبيبة في اليمين وعلى رأسها قبعة، أما يسارا فنجد الرجل المصاب.

سنن الأشكال والألوان:

أخذ اللون البنّي بمختلف درجاته المساحة الأكبر في اللوحة، وهو لون الأرض.

المعنى التّقريري والمعنى الضّمني:

وهذه اللوحة هي الأخرى مقتطفة من اللوحات العالمية الأكثر شهرة يعود تاريخها لعصر النّهضة، توحي بالمصاب الذي جاء ليتعافى فإذا به يصاب بإصابة أبلغ من تلك التي جاء ليتعافى منها، فقد جاء الدّاء من الطّبيب المعافي، وهو مستمتع بعلاجه رغم وجعه. ولعلّ ذلك يذكّر المتلقي بقول الشّاعر[1]:

أنت دائي ومنك دوائي*** يا شفائي من الجوى وبلائي

تعود اللوحة إلى العصر الأوروبي الوسيط، وتتشابه إلى حد بعيد مع أعمال الإيطالي **ميكيلانجلو ميريزي**[2] [Michelangelo Merisi]، بإسقاط الصّورة على المتن، نجد أنّ الذّات الفاعلة **نزار** قد تلقّى سهما قاتلا من ليليان التي جرّته إلى الفضاء الأزرق، وجعلته يخسر كلّ شيء عمله ومنزله وحياته الواقعية، وهو غير مبال بذلك بل يجري وراء علّة تبدو له متعة، وهو ما فسّره عين المصاب في الصّورة وهي ترقب المعالج، كلّها حبّ وولع.

---

[1] ــ ينظر: ابن عبد ربّه، الموسوعة العالمية للشعر العربي. الرابط:
http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=17867

[2] – هو رسّام إيطالي، قام بإضفاء جوٍ درامي على مشاهد لوحاته الواقعية، من خلال لجوئه إلى استغلال تفاوت الضوء والظلال، كان له تأثير كبير على الفنانين الذين جاؤوا بعده، وأطلق اسمه على تيار فني شمل كامل أوروبا، ينظر الويكيبيديا على الرّابط:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D9%81%D8%A7%D8%AC%D9%8A%D9%88

سيميائية الصّورة في "الصّقيع"

يتكوّن المحكي المترابط "الصقيع" من مجموعة من الصّور الرّقمية المتحرّكة ذات البعد الثّالث المعبّرة عن سياقها بلقطات قصيرة، الأمر الذي صعّب قطفها وتجميدها، غير أنّنا سنحاول ما استطعنا الى ذلك سبيلا متفادين في ذلك التّكرار.

المقطع الأول:

ينفتح المحكي الذي بين أيدينا على الصّورة (11)، ذئب يعوي قرّه الصّقيع، يتألّم ويشكو للّيل أحزانه، لكن هل هذا الذّئب هو الّئب الذي نعرفه في الغابة؟ خصوصا وأنّ الصّورة جاء بها أشجار الصّنوبر الكثيفة وحبات الثّلج البيضاء، لا بل هو ذلك الرّجل الذي يفتقر الحبّ والحنان وهو ما ستفسّره لنا الصّور اللاحقة.

الصّورة -11-

الصورة –12–

الصورة –13–

الصورة –14–

ثمّ يمرّ المشهد بنا إلى نقطة أرجوانية تظهر بعد برهة أنّها (لون) الخمر المتبقيّة في الكأس (الصّورة 13)، وكأنّ العالم كلّه يختزل في البقيّة المتبقّية من الخمر، الصّورة اللاحقة تمثل الوحدة والضّياع والتّفكّك الأسري، الذي يعكسه جلوس الرّجل وحيدا (الصّورة 14) في البيت الذي يمثل الأسرة، وبغرفة الضّيوف بدلا من غرفة النّوم ما دلّ على وجود طرف آخر في البيت (غرفة النّوم) ولولا انعدام الانسجام لما غادره إلى غرفة الجلوس لاختزال عالمه ووحدته في كأس خمر، كما أنّ المقاطع اكتست اللونين الأبيض والأسود، الأبيض المتمثّل في الرّجل وهو اللون الذي يعكس الضّوء ويوسّع المساحات، بينما الأسود المتمثّل في المرأة الشّرقية التي من عادتها تمتصّ غضب زوجها، فالأسود لون له القدرة على امتصاص الضّوء، وتقليص المساحات.

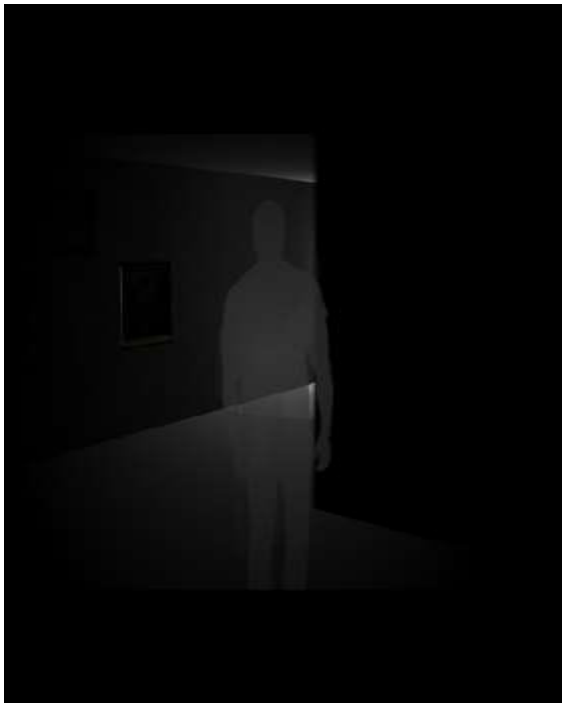
كشف لنا هذا المقطع عن رجل رقمي تغيب عنه ملامح الإنسان العادي، فهو إنسان هارب من الواقع إلى فضاء آخر تغيب فيه الملامح حيث الخيال والوحدة.

المقطع الثّاني:

الصّورة –15–

يأخذنا إليه رابط تشعيبي بعنوان (قمت أجرّ نفسي) لعلّ هذا المقطع هو تصوير مشهدي للبنية النّصيّة المؤدّية إليه، حيث نرى فيه الذّات الفاعلة المجهولة الغامضة وهو يجرّ نفسه نحو الجدار، المشهد لا يضيف أيّ شيء للبنية المقولاتية (قمت أجرّ نفسي)، اللهم إلّا الزّمن وقد رأيناه في المقطع السّابق، فالزّمن الذي نلاحظه من خلال النّوافذ بدون ستائر والعتمة التي تملأ المكان، وعتمة تعكس العتمة الدّاخلية لما تعيشه الذّات الفاعلة من ضياع ووهم، وهذا المكان الذي جاءت فيه الصّورة خال من كل شيء حتّى الأريكة تشكو الوحدة، إلّا منه.

المقطع الثّالث:



الصّورة –16–

الصّورة –17–

مقطع آخر (الصّورة 16–17) تقودنا إليه العلامة التّشعيبية (الجدار يترنح تحت يدي)، الخمر فعل مفعوله بعقل الذّات الفاعلة، الجدار وأحد أهم الأركان التي يقوم عليها سقف هذا البيت يداهمه خطر النّزوح من مكانه، فالبيت هو عشّ الزّوجية والجدار أحد أهم أطراف هذا العشّ، بعد ترنّح الجدار نجد الضّوء يدخل من زاويته وهو بصيص

الأمل الذي يوحي بالمستقبل والطّمأنينة، وكأنّ هناك صراع بين النّور والظّلام، وهذا ما ستبيّنه بقية المقاطع.

المقطع الرّابع:

الصّورة –18–

الصّورة –19–

بمجرّد الضغط على الرّبط التّشعيبي (فجأة انضم السّقف) نجد أنفسنا أمام المقطع (الصّورة 18–19) حيث السّقف وهو ينزاح عن البيت متخلّيا عنه محلّقا في السّماء بعيدا، كاشفا بذلك عن سماء ملبّدة بالغيوم مع زخّات المطر، مشهد خيالي لا يمكن تحقّقه في الواقع، فكيف للسّقف أن يغادر منزلا ما، اللهم إلّا إذا عكسنا ذلك على البنية النّصّة، فالسّقف ما هو في حقيقة الأمر إلّا ربّ الأسرة وحاميها وذلك اذا ما جعلنا في أذهاننا أنّ البيت هو الأسرة.

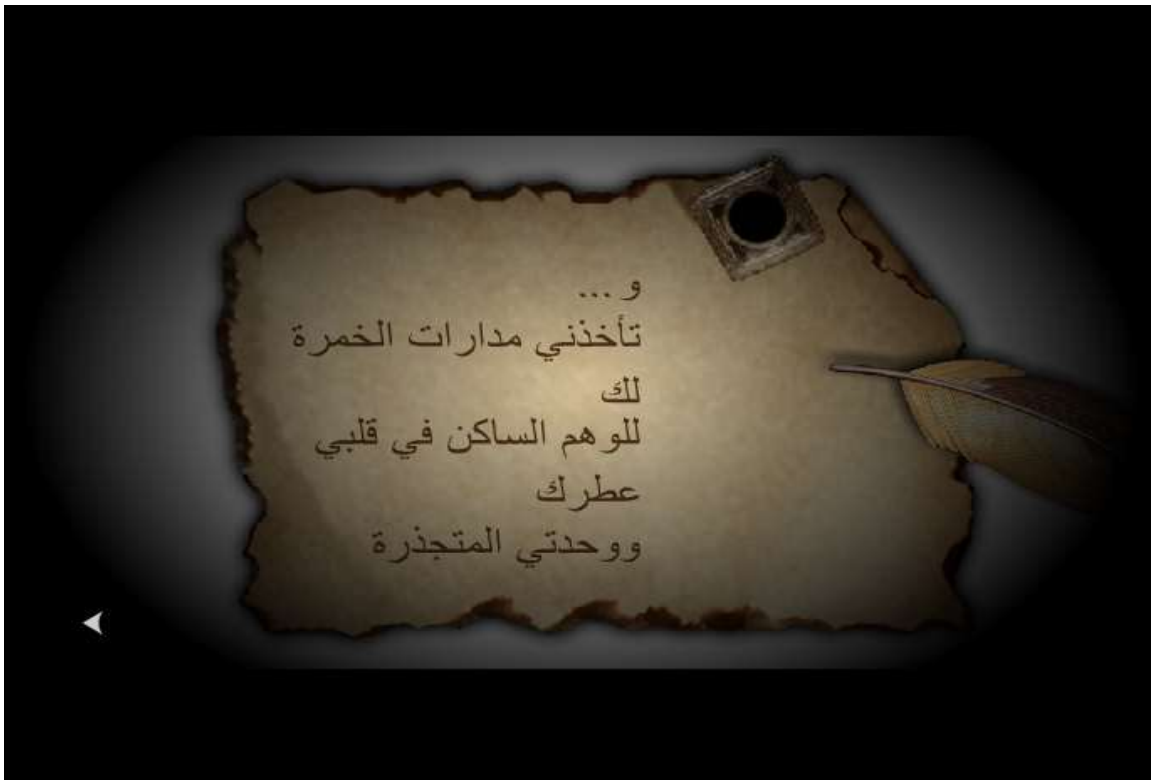
كسا اللون الأسود الصّورة وهو لون الغموض والعدم والعجز، بينما السّماء جاءت حالمة باللون الأزرق على الرّغم من تلبّدها بالغيوم.

المقطع الخامس:

الصّورة –20–

الصّورة –21–

لا تتلاشى البرودة والصّقيع التي تعيشها الذّات الفاعلة بل تصل معه إلى الفراش أين الجسد النّائم (أنثاه)، هذا ما مثّله المقطع الخامس (الصّورة 20–21) بعد الضّغط الرّابط التّشعيبي (وصلت إلى الفراش)، حيث تظهر فيه الأنثى وهي تغطّ في نوم عميق متسامية بروحها، وكأنّها ترفض أن يقترب منها الذّات الفاعلة، الأمر الذي يحوّل سريرهما إلى قطعة جليد متصقّعة، وهو ما يؤكّده نجد الرّابط التّشعيبي الذي يقودنا إلى الصّورة (22) تحت البنية المقولاتية (كم أحتاجك)، وقد جاءت الكتابة باللون البنّي الذي يرمز إلى الملل والضّجر على قرطاس أصفر، الذي يمنح القوة والجمال...



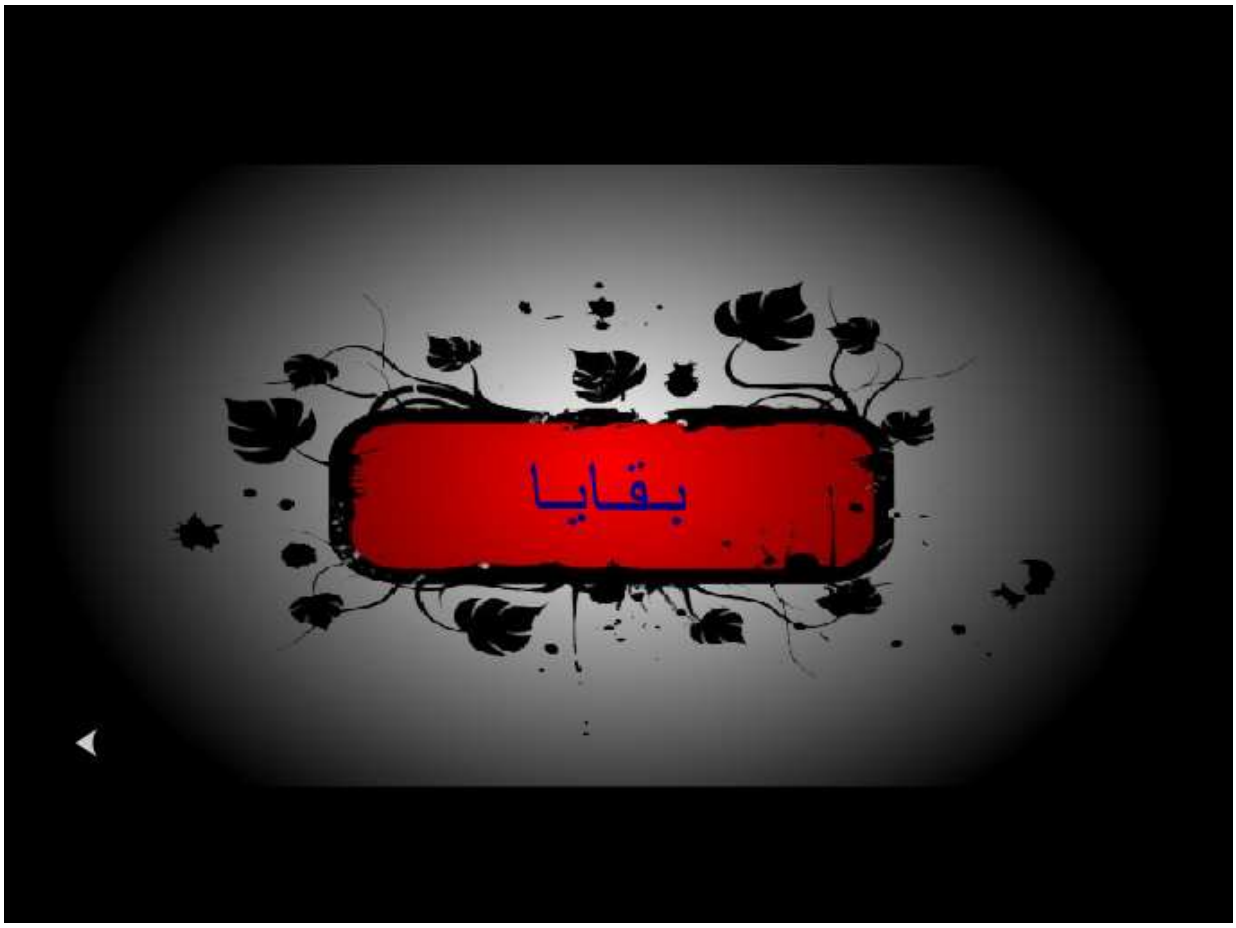
الصّورة –22–

المقطع السّادس:

الصّورة –23–

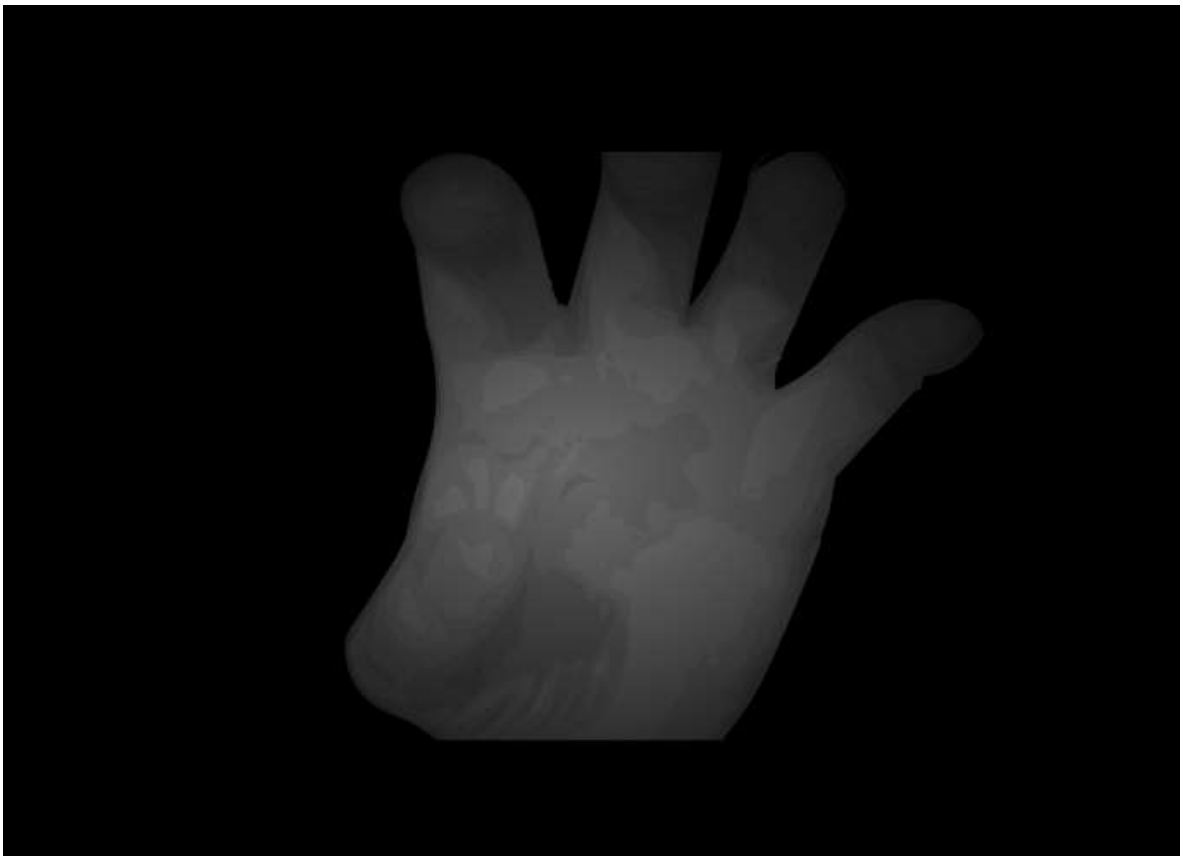
عند النّقر على الرّابط التّشعيبي (انضمت أسرّة كثيرة) تظهر الصّورة (23)، سماء زرقاء، بها حبّات الثّلج المكوّرة وخطوط المطر، ولمعان البرق وقمر كامل الاستدارة، كيف للقمر أن يظهر في خضم كل هاته التّغيّرات الجويّة؟ وكيف للأسرة أن يكون لها أجنحة وتحلّق في السّماء؟ لعلّ خيال الحالم السّكران قد أملى عليه كلّ ذلك.

لعلّ الأسرة المتطايرة خلف السّقف تدلّ على العلاقة الحميمية التي حلّقت كسرب طيور مهاجرة تخشى الشّتاء، إذا هي رغبة جامحة قابلها خمول لم يبق منها إلا **بقايا** (الصورة 24) وهي البنية المقولاتية التي نراها بالنّقر على الرّابط التّشعيبي "ما بقالي قلب بعد".



الصّورة –24–

تحمل هاته الصّورة تناقضات لونية الأزرق والأحمر، القطبان اللذان لا يلتقيان أبدا، والأسود والأبيض، وأوراق الشّجر الأسود، وذلك يمثّل الصّراع النّفسي الذي كان يعيش فيه الذّات الفاعلة، فهل هو في صراع مع عالمين خياليين أم مع امرأتين احداهما خيالية وأخرى واقعية؟



الصورة –25–

بالنّقر على الرّابط التّشعيبي امتدت يد في الظّلام تظهر لنا يد كبيرة خشنة قاسية (الصّورة 25)، لا تمت للأنوثة بأي صلة، لكن سيتضح في ما يلي أنّها يد أنثاه، فهل أنثاه قاسية إلى هاته الدّرجة؟ أم هناك شيء خفي لم نتوصّل إليه...

الصّورة –26–

الصّورة –27–

لم يكن الأمر كذلك، لأنّ الصّورة (26) التي يأخذنا إليها الرّابط التّشعيبي (فتحت عيني بصعوبة) تصوّر لنا خيال امرأة مشعّة، فهل هو مجرّد حلم؟ لأنّ المرأة الثّانية التي تظهر في الصّورة الأخير (27) لا يشبه خيالها الأولى فالأولى ترتدي فستانا بينما الثّانية ترتدي سروالا. إذا هناك صراع نفسي عند الذّات الفاعلة بين الخيال والواقع.

في الأخير تبعد الأنثى السّتار لنكتشف أنّه كان مجرّد حلم، فالذّات الفاعلة كانت تعيش الصّقيع بينما حرّ آب اللاذع يملأ المكان.

الخاتمة

إن إنهاء الدّراسة بخاتمة لا تعني إنهاء التّنقيب والاشتغال في هذا الباب، بل وجودها استدعته مقتضيات البحث الأكاديمية، وطرحها بهاته الصّورة ما هو في حقيقة الأمر إلا لفتح الأفق أمام الدّارسين للوقوف على الإشكالات التي واجهتنا، حتّى يتم إثراء هذا حقل. إذ يمكن اعتبار هذا العمل لبنة من لبنات الأساس ترصّ مع غيرها ليأخذ الأدب الرّقمي حقّه من الدّراسة.

أضحينا نعيش عصرا رقميا بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى، فقد غزت التّكنولوجيا جميع مناحي الحياة ومستوياتها؛ الاجتماعية والسّياسية والثّقافية والفكرية، واللغة كما هو معروف تأتي على رأس هذه المستويات، والأدب ليس بالمنأى، فهو التّعبير اللغوي في أسمى بيانه وأرقى أساليبه، هو التّعبير الإنساني لمجمل الأحاسيس والعواطف، والتّرجمة الصّادقة لما يعيشه الإنسان.

لذا أصبح لزاما أن يعي الأدب التّجديد ويدرك أهدافه ومراميه، فكما أنّه أدرك التّجديد في قرون سالفة حيث ظهر الورق والحبر، وأدرك الطّباعة والنّسخ، سيسهل عليه مواكبة الشّاشة الزّرقاء ومعطياتها، وبالفعل غدا الحاسوب عضوا من جسد النّصّ الأدبي، من خلال ما يتيحه؛ تقنيات الرّبط والتّشعيب والتفاعل والإبحار، أسفرت عن "المحكي المترابط"، الذي كان موضوعا لبحثنا.

بعد التّجوال في عوالم الأدب الرّقمي ها نحنّ نحطّ الرّحال عند أهمّ المحطّات التي استوقفتنا في هاته الرّحلة:-

✓ تتبّعنا في هذا العمل نشأة الأدب الرّقمي وكلّ ما يتعلّق به، فمن التّعريف به لغويا واصطلاحيا، إلى أهمّ المفاهيم التي منحها إياه الدّارسين له من الغرب أمثال **جورج لاندو وجوليا كريستيفيا**، ومن العرب **سعيد يقطين، وفاطمة البريكي**، ثمّ توقفنا عند

ولادة هذا النّوع من الأدب عند الغرب وكيف احتضنه من بعد العرب، وأشهر الأعمال وأولها.

ثمّ انتقلنا إلى إشكالات تسميته والاختلاف الذي وقع بين الباحثين في المصطلح سواء ببيئته أو في البيئة الحاضنة له.

وتطرّقنا إلى أهمّ خصائص الأدب الرّقمي التي تميّزه عن الأدب الورقي وعن الأدب المعروض على الشّاشة الزّرقاء، لننتقل إلى مساره الابستمولوجي وأنساقه البرمجية التي تؤكّد انفرادية هذا النّوع من الأدب عن باقي الأنواع، لنصل بعد ذلك إلى أقسامه والتي سنختار منها المحكي المترابط الذي أسهبنا الشّرح فيه –ولو أنّني لا أحبذ التّنظير كثيرا– لأنّه الموضوع الذي سنشتغل عليه.

وقد أسفر كلّ ذلك عن النّتائج التّالية:–

1. يقدّم الأدب الرّقمي مفهوما جديدا واعيا بالتّقنية مواكبا للعصر، بل يمنح هوية جديدة هي هوية العولمة والانفتاح بكل ما تحمله الكلمة من معنى، فالنّصّ في الأدب الرّقمي لا يصبح لمبرمجه بل يصبح ملكية عامّة.

2. يخلق الأدب الرّقمي مفاهيم جديدة لم تكن سائدة في الأدب الورقي، فالقصّة والرّواية أضحت محكيا مترابطا بتشعّبه وروابطه...، والمتلقّي أصبح المتفاعل والمبحر وأكثر من ذلك، فهو الوسيط المشارك في العملية الإبداعية وليس العدسة المراقبة، والكاتب قديما هو المبرمج والمنتج الآن والصّورة الذّهنية أمس هي الوسائط التّقنية اليوم..

3. كسر هذا النّوع من الأدب قيود اللغة إلى لغة عالمية، وهي اللغة التي تعمل على تحقيق نسبة كبيرة من التّواصل.

4. لن يلغي النّشاط الأدبي الرّقمي الأدب الورقي، بل سيبقى هذا الأخير لمحبيه، كما سيلقى الآخر قبولا بعد الرّفض الذي واجهه في البداية، وما رفضه إلا لعدم الإلمام بمراميه.

4. يعدّ هذا النّوع من الأدب متميّزا في تقديمه كونه لا يتاح إلّا عن طريق الشّاشة الزّرقاء وبالوسائط الإلكترونية، وفي حال إمكانية تقديمه بالبديل الورقي، يبطل انتماؤه للأدب الرّقمي.

5. أنتج المحكي المترابط بالإضافة إلى الشّاشة الزّرقاء والوسائط التّقنية والرّوابط التّشعيبية الخصائص الفنّية والجمالية له، التي ميّزته عن غيره.

✓ تناولنا في باقي الفصول الثّاني والثّالث والرّابع، الجانب الجمالي للمحكي المترابط **"شات"** و**"الصّقيع"** اللذين وقع عليهما اختيارنا كونهما –كما ذكرنا آنفا– النّصّين الأكثر نضجا في الوطن العربي والأكثر تجسيدا لمعالم المحكي المترابط، تناولناهما بالدّراسة والتّحليل السّيميائي، شرعنا بسيميائية الفضاء والذي يعدّ عنصرا مهمّا لا غنى عنه في أي دراسة سيميائية، وفيه درسنا الفضاء الدّاخلي للنّموذجين من حيّز النّصّ المدروس إلى التّأطير إلى نوع الخطّ، وأهمّ البياضات، ثمّ تشكيل المحكيين الثوبوغرافي...، انتقلنا بعدها للفضاء الدّاخلي وأهم الثّنائيات التي شكّلتهما.

للننتقل في الفصل الثّالث إلى سيميائية العتبات وفيها درسنا كلّ ماله علاقة بالعتبة بعدّها أوّل ما يقف عنده المتلقّي، من عتبات خارج النّصّ كالواجهة والعنوان واسم المؤلّف والألوان... ثمّ عتبات داخل نصّية من عنواين داخلية وصورة...

ثمّ شرعنا في الفصل الأخير سيميائية الصّورة وهو الجزء الأكثر تعلّقا بالمحكي المترابط من غيره، وفيه درسنا الصّور التي جاءت في المحكيين وقد كانت كثيرة وتحتاج إلى منهج أكثر دقّة.

وقد أفضت الدّراسة في هذا الحقل عن النّتائج التّالية:–

1. المعطى الرّقمي الذي تخلّل الأدب في آونته الأخيرة يحتاج وبصفة ضرورية لتنظير نقدي يتماشى معه يرافقه، فمن غير المعقول أن تدرس ظاهرة حيّة جديدة بآليات وأدوات قديمة لظاهرة ولّت، لذا ومن هذا المنبر نناشد النّقاد لوضع منهج خاصّ

بالأدب الرّقمي دون غيره، ويقسّم هذا المنهج حسب جنس النّصّ، كأن يكون للمحكي المترابط منهجه الخاصّ، وللقصيدة التّفاعلية منهجها المتفرّد، وللمسرح التّفاعلي كذلك... حتى لا يكون خلط، وتأتي الدّراسات مميّزة وتخلص لنتائج موضوعية يعتدّ بها، ذلك أنّ المناهج الموجودة في السّاحة النّقدية اليوم قاصرة ولا تستوعب المعطى الرّقمي بأي شكل من الأشكال، وإنّي لا أشاطر الرّأي أبدا فيمن يرون أنّ النّقد السينمائي يمكن أن يطبق على الأدب الرّقمي، لأنّ هذا الأخير ليس مجرّد حركات مجسّدة لكلمات، بل هو مزج بين الخيال والكلمة والصّورة والصّوت معا، وكلّ يؤدّي وظيفته المنفردة في هذا الكيان الحيّ المتكامل.

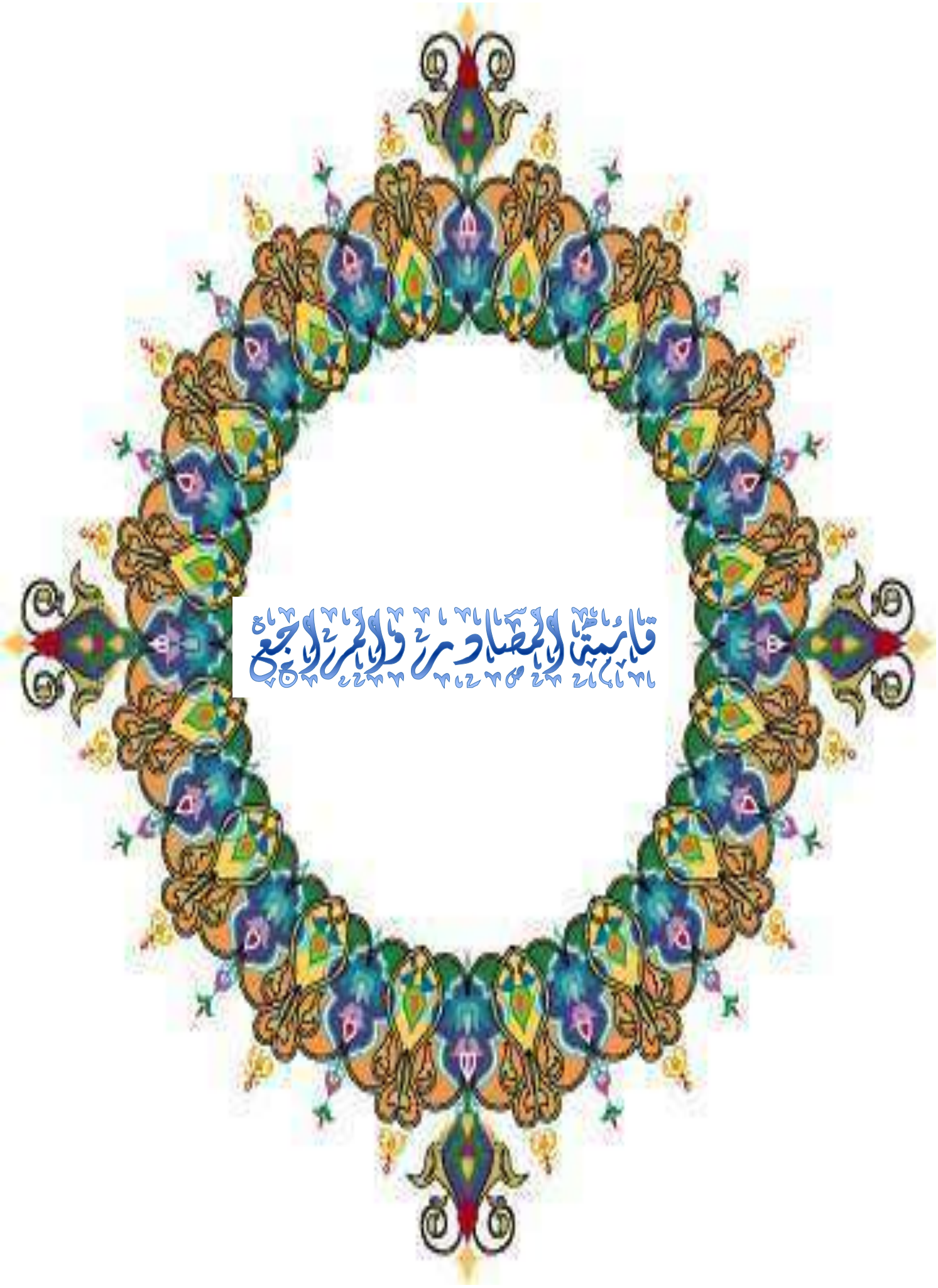
2. لم يلغ المحكي المترابط **"شات"** و**"الصّقيع"** الجوانب الفنّيّة والجمالية للأدب كما كان يظنّ البعض، بل أضاف شحنات جمالية لم تكن سائدة من ذي قبل، من قبيل الصّورة المتحرّكة، والأشكال والألوان المضاءة، والصّوت الموسيقي، والتّفاعل...
3. يعدّ المحكي المترابط **"الشّات"** و**"الصّقيع"**، امتدادا للنّموذج السّردي الذي كان ولا يزال المرآة العاكسة للواقع، فقد جاء هذا المولود الجديد نتيجة تأثّره بواقعه ومتطلّبات عصره، ولذلك منحه "محمّد سناجلة" اسم **"الواقعية الرقمية"**.

وفي الأخير.. لا ضرر لو قدّمنا بعض الاقتراحات والتّوصيات أسفرت عنها النّتائج المتوصّل إليها في هذه الدّراسة:

يبدو جليا أنّ الأدب الرّقمي بمختلف أجناسه في حاجة ماسّة إلى البحث والتّقصّي لمنح نتائج مرجوّة، فالتّنظير النّقدي في هذا الحقل نزير بالمقارنة مع ما يقدّمه غيرنا في العالم الغربي، إذا لابدّ من العناية بهذا المعطى ومنحه مكانا جنبا إلى جنب مع الأدب الورقي، ذلك بأن تخصّص مقاييس أكاديمية في الجامعات الجزائرية خاصّة لتُعرّف للطّالب هذا الحقل وتبيّن له أهمّية البحث والدّراسة فيه، حتى يتمكّن من خوض

غماره باكرا، ولا يعني ذلك دراسته دون التّطبيق عليه، بل دراسته من أجل إيجاد منهج خاصّ يقتدى به في البحوث الأكاديمية الجادّة.

وخير ما نختتم به هو أملنا أن نكون قدّمنا عملا ينطلق منه في الدّراسات المقبلة، ولا نقول أنّنا قدّمنا عملا كاملا، فها هو الرّاغب الأصفهاني بـــ**ذريعته** و**أغانيه** ونجده يقول: "إنّي رأيتُ أنّه ما كَتَبَ أحَدُهُم في يَومِهِ كِتاباً إلا قالَ في غَدِهِ، لوغُيّرَ هذا لَكانَ أَحسن ولَو زُيِّدَ ذاكَ لَكانَ يُستَحسن، ولَو قُدِّمَ هذا لكانَ أفضل، ولو تُرِكَ ذاكَ لَكانَ أجمل، وهذا مِن أعظَمِ العِبر، وهو دَليلٌ على استيلاءِ النّقْصِ على جُملَةِ البَشر".


قائمة المصادر والمراجع

***- القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.**

أ. المصادر:

1. إبراهيم مصطفى وآخرون،: المعجم الوسيط (مجمع اللغة العربية، مكتبة الشّروق الدّولية، مصر، ط04، سنة2004).

2. ابن الحزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والآلاف (تح: فتروق سعد، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، سنة 1975).

3. ابن منظور: لسان العرب المحيط (تح: يوسف خيّط، دار صادر، لبنان، د.ط، سنة2000).

4.بطرس حرفوس: المنجد في اللغة والإعلام (جزء اللغة، دار المشرق، بيروت، ط28، سنة 1986).

5. الفيروز أبادي: القاموس المحيط (تح: محمّد الإسكندراني، دار الكتاب، العربي، بيروت، لبنان، د.ط، سنة 2010).

ب. مراجع عربية:

1. إبراهيم أحمد ملحم: الأدب والتّقنية مدخل إلى النّقد التّفاعلي (عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط01، سنة2013).

2.إدريس بلمليح: القراءة التّفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة (دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط01، سنة2000).

3.إمبرتو إيكو: التّأويل بين السيميائيات والتّفكيكية، تر: سعيد بن كراد (المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، بيرون، لبنان، ط01، سنة2000).

4.إمبرتو إيكو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه (تر: سعيد بن كراد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط02، سنة 2010).

5.انشراح الشال: رسوم الأطفال من منظور إعلامي (دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، سنة 1994).

6.أحمد مختار عمر: اللغة واللون (عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط02، سنة 1997).

7.بشرى البستاني: قراءات في الشّعر العربي الحديث (دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط01، سنة 2002).

8.جميل حمداوي: الأدب الرّقمي بين النّظرية والتّطبيق (مكتبة المثقّف، ط01، سنة2016).

9.جميل حمداوي: السيميوطيقية والعنونة (مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، م25، عدد 03، يناير، مارس 1997).

10. جوزيف بيترا كامبروبيك: وظائف العنوان، فصل من كتاب الكشف عن المعنى في النّصّ السّردي، السّرديات والسّيميائيات (تر: عبد الحميد بورايو، دار السّبيل للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د.ط، سنة 2008).

11. حسام الخطيب: الأدب والتّكنولوجيا وجسر النّصّ المتفرّع (المكتب العربي للتّنسيق والتّرجمة والنّشر، دمشق، الدّوحة، ط01، سنة1996).

12. حسام الخطيب ورمضان بسطاويسي: آفاق الإبداع ومرجعياته في عصر المعلوماتية (دار الفكر العربي، دمشق، ط01، سنة 2001).

13. حسن محمّد حماد: تداخل النّصوص في الرّواية العربية، بحث في نماذج مختارة، دراسات أدبية (مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، د.ط).

14. حميد الحميداني: بنية النّصّ السّردي (المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط02، سنة 2000).

15. خالد حسين: شؤون العلامات، من التّشفير إلى التّأويل (دار التّكوين، دمشق، سوريا، ط01، سنة2008).

16. ذويبي خثير الزّبير: سيميولوجيا النّصّ السّردي، مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان لعزّ الدّين جلاوجي (ط01، سنة 2006).

17. زهور كرام: الأدب الرّقمي أسئلة ثقافية وتأمّلات مفاهيمية (رؤية، القاهرة، مصر، ط01، سنة 2009).

18. سعد البازعي وميجان: دليل النّاقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين مصطلحا وتيارا نقديا معاصرا (المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط02، سنة2002).

19. سعيد الغريب النّجّار: تكنولوجيا الصّحافة في عصر التّقنية الرّقمية (الدّار المصرية اللبنانية، القاهرة، د.ط، سنة 2009).

20. سعيد يقطين: النّصّ المترابط ومستقبل الثّقافة العربية (المركز الثّقافي العربي، لبنان/ المغرب، د.ط، سنة2008).

21. سعيد يقطين: من النّصّ إلى النّصّ المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التّفاعلي) (المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، الدّار البيضاء، المغرب، ط01، سنة2005).

22. السّيّد عبد العزيز علي نجم: النّشر والتّوزيع الإلكتروني والإبداع الرّقمي (الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، مصر، ط01، سنة2010).

23. صالح ويس: الصّورة اللونية في الشّعر الأندلسي (دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط01، سنة2014).

24. صلاح عبد الفتّاح الخالدي: نظرية التّصوير الفنّي عند السيّد قطب (المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د.ط، سنة 1988).

25. عادل نذير: عصر الوسيط؛ أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التّفاعلي – الرّقمي (ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، سنة 2010).

26. عبد الحقّ بعابد: عتبات جيرار جينيت من النّصّ إلى المناص (تقد: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط01، سنة 2008).

27. عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النّصّ، دراسة في مقدّمات النّقد العربي القديم (أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط01، سنة2000).

28. عبد طاهر مسلم: عبقرية الصّورة والمكان (دار الشّروق، عمّان، الأردن، ط01، سنة 2002).

29. عبد الفتّاح الحجمري: عتبات النّصّ، البنية والدّلالة (منشورات الرّابطة، دار البيضاء، ط01، سنة 1996).

30. عبد القادر فهيم الشيباني: السّرديات الرّقمية، بحث في سيميائيات النّصّ المترابط (دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، الإمارات، ط01، سنة 2013).

31. عبد القادر فهيم شيباني: سيميائيات المحكي المترابط، سرديات الهندسة التّرابطية: نحو نظرية للرواية الرّقمية (عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط01، سنة 2014).

32. عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق (ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة1995).

33. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد، المجلس الوطني للثّقافة والآداب، الكويت، د.ط، سنة 1998).

34. عبد النّبي داكر: عتبات الكتابة مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي (مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشّخصي، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، المغرب، ط01، سنة 1998).

35. عبد النّور إدريس: الثّقافة الإلكترونية مدارات الرّقمية من العلوم الإنسانية إلى الأدبية الإلكترونية (فضاءات، عمان، الأردن، ط01، سنة2001).

36. عبيد صبطي: الصّورة الصّحفية، دراسة سيميولوجية (دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط، سنة 2011).

37. علي إسماعيل السّامرّائي: اللون ودلالته الموضوعية والفنّية في الشّعر الأندلسي (دار غيداء، عمّان، الأردن، ط01، سنة2013).

38. علي حرب: حديث النّهايات فتوحات العولمة ومآزق الهويّة (المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، ط02، سنة 2004).

39. عمر زرفاوي: الكتابة الزّرقاء (دار الثّقافة والإعلام، الشّارقة، ط01، سنة2013).

40. فاطمة البريكي: الكتابة والتكنولوجي (المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، ط01، سنة 2008).

41. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التّفاعلي (المركز الثّقافي العربي، لبنان/ المغرب، ط01، سنة2006).

42. فاطمة كدّو: أدبcom مقاربة للدّرس الأدبيالرّقمي بالجامعة (دار الأمان، الرّباط، المغرب، ط01، د.سنة).

43. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات (الدّار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط01، سنة 2010).

44. فيليب بوتز وكلود بيرسز تيجن، ألان فويلمان، جان كليمون، بيير ليفي، صوفي ماركوط: الأدب الرّقمي (تر: محمّد أسليم، تقد: زهور كرام، الدّار المغربية العربية، الرّباط، المغرب، ط01، سنة2016).

45. قدّور عبد الله ثاني: سيميائية الصّورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم (دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، ط01، سنة2005).

46. كلود عبيد: الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ولادتها (المؤسّسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط01، سنة 2013).

47. لبيبة خمّار: شعرية النّصّ التّفاعلي آليات السّرد وسحر القراءة (رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط01، سنة2014).

48. مجدي وهبة: كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية (مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط02، سنة 1984).

49. محمّد أحمد نايل: اتجاهات وآراء النّقد الحديث (الرّسالة، القاهرة، مصر، ط01، د.سنة).

50. محمّد الماكري: الشّكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي (المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط01، سنة 1991).

51. محمّد الصّفراني: التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث 1950-2004 (المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بالمغرب، بيروت، لبنان، ط01، سنة2008).

52. محمّد عزّام: شعرية الخطاب السّردي (منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة 2005).

53. مخلوف حميدة: سلطة الصّورة (دار سحر للنّشر، تونس، د.ط، سنة 2004).

54. مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبولوتيكا النّصّ الأدبي، تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجا (دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، ط01، سنة2002).

55. منير الحمزة: المكتبات الرّقمية والنّشر الإلكتروني للوثائق (دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط01، سنة 2010).

56. ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس (منشورات عويدات، بيروت، ط02، سنة 1982).

57. نادر أحمد عبد الخالق: إيقاع الصّورة السّردية (دار العلم والإيمان، مصر، ط01، سنة 2010).

58. نبيل علي: العرب وعصر المعلومات (سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم184، أبريل 1994).

59. نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة (دار توبقال للنّشر، المغرب، ط01، سنة 2007).

60. هاورد ودوروثي صن: أسر ار العلاج بالألوان (تر: فاتن صبح، سيلفا مقبل، دار الفراشة، بيروت، لبنان، د.ط، سنة2007).

ج. مراجع أجنبية:

1. Aarseth espen: Cybertext: perspectives on egodia literature (BaitimoreM Johns t'opkins university press, n1997).

2. A J.Greimas et J.courtes : Sémiotique dictionnaire (raisonne de la theorie de langage, paris, n :1986).

3. Baritoul Alain, xanadu, science et vie micro(novembre 1990).

4. Balpe Jean Pierre, Hyperdocuments, hypertextes, hypermédias (Paris, Eyrolles, n1990).

5. Cocula Bernard, Claude Peyroulet : Sémantique de l'image (librairrie de lygrave, paris, n1986).

6. Dominique sene Floersheim, Qant les image vous prennent au mot (edorganisation, Paris, n1993).

7. Fanny Deshamp: Lire l'image aucollege et au lycée (Hatier pédagogie, paris, n 2004).

8. Fastrez Pierre, Navigation Hypertextuelle et acquisition de connaissances (Etude de L'influence de laconstruction d'un hypermédia éducatif sur l'organisation des connaissances acquises a travers sa consultation, approche sémio-cognitive, université catholique de louvain-la- Neuve, avril2002).

9. Gerard Genette, FiguresIII c'eres (édition, Tunisie, N 1996).

10. Gerard Genette : Seuils (ed, du seuil,paris, n1987).

11. Godinet Hustache Hélene: Lire- écrire des Hyperextes (Villeneuve d'axq, presses universitaives du spten trion , coll, thése, N1998).

12. Jay David BolterM writingspace (lauvrence irlbaum associates publishers, mahuwah, newjersey, n2001).

13. J.Ray: Debove le rovert et cle international.

14. Marie claude Vettaino soulard:Lire une image (ed, Arland colin, Paris, n1993).

15. Martine Joly : Introduction a L'analyse de L'image (éd nathan, université, n2004).

د. المقالات:

1. أحمد جاب الله: الصّورة في سيميولوجيا التّواصل (الملتقى االوطني الرّابع، السيمياء والنّصّ الأدبي، جامعة محمّد خيضر، بسكرة).

2. باسمة درمش: عتبات النّصّ (مجلّة علامات، مج 16، ج 61، عدد 07، ماي 2007).

3. جورج دورليان: الرّواية الجديدة في فرنسا، مغامرة في الشّكل والمضمون (مجلّة العربي، وزارة الإعلام، الكويت العدد 544، مارس 2004).

4. حنا جريس: الهايبرتكست، عصر الكلمة الإلكترونية (مجلّة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع527، أكتوبر 2002).

5. طارق عابدين، إبراهيم عبد الوهّاب: قراءة الصّورة التّشكيلية الحقيقة والإيحاء (مجلّة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامعة السّودان العلوم التّكنولوجية، العدد الأوّل، يوليو 2012).

6. عبد الحق بلعابد: سيميائية الصّورة بين آليات القراءة وفتوحات التّأويل (مؤتمر فيلاديلفيا الدّولي الثّاني بعنوان دور الصّورة في النّصوص الأدبية في الخطاب الثّقافي العربي، عمان، الأردن، أبريل 2008).

7. عبد الفتاح نافع: جماليات اللون في شعر ابن المعتز (مجلّة التّواصل، العدد 02، سنة 04-06-1999).

8. العيد جلولي: نحو أدب تفاعلي للأطفال، مجلّة الأثر (جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد10، مارس2011).

9. فاطمة البحراني: القصيدة التّفاعلية وفروقاتها عن الرّقمية (مجلّة آطام، العدد 34، سنة 2009) ص26.

ه. الرّوابط الإلكترونية:

1. فاطمة البريكي: الرّواية التّفاعلية ورواية الواقعية الإلكترونية، الرّابط:

Middle- east.online.com.

2. السّيّد نجم: الصّورة وواقع الأدب الافتراضي، الرّابط:

aleflam.net/index.php ?option=com-content &view=article

3. أثر التّكنولوجيا المعاصرة على القيم الجمالية، الرّابط:

http://www.balagh.co/pages/tex.php?tid=11347

4. محمّد أسليم: المشهد الثّقافي العربي في الأنترنيت قراءة أوّلية، الرّابط:

http://www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=16

5. الويكيبيديا على الرّابط:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D9%8A%D8%AA%D9%8A%D8%A7%D9%86

6. ابن عبد ربّه: الموسوعة العالمية للشعر العربي. الرابط:

http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=17867

7. الويكيبيديا على الرّابط:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D9%81%D8%A7%D8%AC%D9%8A%D9%88

8. Raine Koskima: Digital literature from text tohypertext and beyond

(users.jyu.fipkoskima/thesis/thesis.shtnt)

9. Robert Kendall: His homepage:wordeircu.com/Kendall

10. عبير سلامة: النّصّ المتشعّب ومستقبل الرّواية، الرّابط:

http://nisaba.net/3y/studies3/hyper.htm

11. Ecran Total : Alain Salvatore :

http://membres.lycos.fr

12. أحمد عبد المقصود: الأدب التّفاعلي والنّظرية النّقدية، االرّابط:

http://al-watan.com

13. وليد الزريبي: الكتاب الرّقمي الذي يختلف تماما عن الكتاب الورقي، سناجلة يؤسّس لرواية جديدة في الأدب العربي، الرّابط:

http://www.adabyat.com

14. أحمد فضل شبلول: الرّواية الرّقمية وتطوّر نظرية الأدب، الرّابط:

http://kenanaonlin.com/users/wageehelmorissi/posts/269103

15. مرح البقاعي: القصيدة الرّقمية. الرابط:

http://www.himag?com=topicld=8id

16. جميل حمداوي: أنواع الصّورة (شبكة ألوكة)، الرّابط:

www.alukah.net

17. جميل حمداوي: سيميوطيقا الصّورة السّينمائية، الرّابط:

www.almothaqaf.com/qadaya2014/884309.html

18. دينا نبيل: سيميائية الصّورة الفوتوغرافية في شمس الغبار، الرّابط:

www.almothaqaf.com/faraj-yasin/62841.html

19. جمال أردان: المنظور والتّمثيل، مقاربة فلسفيّة لمفاهيم المكان والرّؤية في فنّ الرّسم (مجلّة فكر ونقد، ع13)، الرّابط:

https://www.aljabriabed.net/

الفهرس

الفهرس

العنوان	الصّفحة
الإهداء	
الشّكر والعرفان	
المقدّمة	أ–و
التّمهيد: قبل الأدب الرّقمي	13–17
الفصل الأوّل: الأدب الرّقمي تأصيل وتفصيل	
تمهيد	20
مفاهيم الأدب الرّقمي	21
أ. الحدّ اللغوي للرّقمنة	21–22
ب. الحدّ الاصطلاحي للرّقمنة	22–28
الأدب الرّقمي؛ ميلاد وتأسيس	29
أ. عند الغرب	29–30
ب. عند العرب	31–33
إشكالات التّسمية والاصطلاح	33–39
الأدب الرّقمي؛ خصائص ومميّزات	40–47
1. النّشر وسهولته	40
2. الإبداع الجمعي (النّصّ لقارئه)	40–41
3. الإبحار	42
4. التّفاعل	42–44
5. دينامية النّصّ الرّقمي	44
6. لا خطّية النّصّ الرّقمي	44
7. النّصّ المتاهة	45
8. الوصل والفصل	45
9. النّهايات المفتوحة	46

10. نصّ أزرار رقمية وفضاء تخييلي	47–46
المسار الابستمولوجي للنّصّ الرّقمي	49–48
الأنساق البرمجية للنّصّ الرّقمي	64–50
أ. التّوريقي	51–50
ب.الشّجري	52–51
ج. النّجمي	53
د. التّوليفي	54
ه. الشّبكي	55–45
و. الجدولي	56–55
تقسيم جديد وفهم آخر	58–57
باتجاه أجناسية جديدة	58
أ. المحكي المترابط	62–59
ب.المسرح الرّقمي	63–62
ج. القصيدة الرّقمية	64–63
الفصل الثّاني: شات/االصّقيع: سيميائية الفضاء	
تمهيد	67
1. الفضاء (مهاد نظري)	69–68
2. أنواع الفضاء	69
أ. الفضاء النّصّي [L'espace Textuel]	69
ب. الفضاء الدّلالي [L'espace Sémantique]	70
ج. الفضاء الجغرافي [L'espace Géographique]	71–70
3. الفضاء الخارجي للمحكي المترابط (شات/الصّقيع)	107–72
أولا: الواجهة	72
أ. شات	75–72

ب. الصّقيع	79–75
ثانيا: حيّز النّصّ المدروس	79
أ. شات	95–80
ب. الصّقيع	107–96
4. الفضاء الجغرافي (الدّاخلي) للمحكي المترابط (شات/الصّقيع)	114–108
أ. شات	112–108
ب. الصّقيع	114–111
الفصل الثّالث: شات/الصّقيع: سيميائية العتبات	
تمهيد	118
1. العتبات (مهاد تنظيري)	122–119
2. أنواع العتبات	122
أ. المناصّ النّشري	123–122
ب. المناصّ التّأليفي	123
3. سيميائية العتبات النّصيّة تطبيق على المحكي المترابط "شات"	154–126
أ. عتبات خارج نصيّة	141–126
ب. عتبات داخل نصيّة	154–142
سيميائية العتبات النّصيّة تطبيق على المحكي المترابط "الصّقيع"	161–155
أ. الصّورة	156–155
ب. الألوان	157–156
ج. العنوان	159–158
د. اسم المؤلّف	161–159
الفصل الرّابع: شات/الصّقيع: سيميائية الصّورة	
تمهيد	165
1. الصّورة (مهاد نظري)	168–166

2. أقسام الصّورة	179–168
3. وظائف الصّورة	179
4. الخصائص الاتصالية للصّورة	181–179
5. مكوّنات الصّورة	181
6. سيميائية الصّورة في "شات"	204–168
7. سيميائية الصّورة في "الصّقيع"	214–205
الخاتمة	220–218
قائمة المصادر والمراجع	234–221
الفهرس	239–236

الملخص:

في هذه الدّراسة الموسومة بـ"**سيمياء الأدب الرّقمي -المحكي المترابط نموذجا**"، نبتغي الوقوف عند أهم المفاهيم التي جاء بها الأدب الرّقمي، ونحط رحال بحثنا عند التجربة الرقمية العربية "شات" و"الصقيع"، فنتناولها بالدراسة، اعتمادا على ما جاءت به الآليات الإجرائية السيميائية، المتمثلة في: سيميائية الفضاء، العتبات، الصورة.

الكلمات المفتاحيّة : المحكي المترابط -شات والصّقيع -سيميائية الفضاء -سيميائية العتبات -سيميائية الصّورة.

Abstract:

In this study, "**Semiotics of Digital Literature- The Hypertext**", we want to stand at the most important concepts of digital literature. we are looking at the Arab digital experiment "Chat" and "Saqiaa", we take it up by study and scrutiny, based on the procedural mechanisms brought by the semiotic method, in the form of space semiotics, thresholds and image, in which they tell the extent of the response of the hypertext "Chat" and "Saqiaa" to the given semiotic critique.

Keywords: Hypertext - Chat and Saqiaa - Space semiotics- Threshhold semiotics- Image semiotics.

Résumé:

Dans cette étude «la sémiotique de la littérature numérique- cyberlittérature comme un modèle», nous voulons étudier les concepts les plus importants que la littérature numérique a inventés, et porter nos recherches sur l'expérience numérique arabe «chat» et «saqie», donc nous l'étudions en fonction de ce que les mécanismes procéduraux sémiotiques ont apporté , Représenté par: sémiotique spatiale, seuils, image.

Les mots clés: cyberlittérature- chat et saqie- sémiotique spatiale- sémiotique seuils- sémiotique image.