مجلة العلوم العربية والإنسانية | E-ISSN : 1658-9602 |
جامعة القصيم، المجلد الالكتروني (١)، العدد (٣)، ص ١١٨١-١٢٥٠، (رجب ١٤٤٤ هـ/ يناير ٢٠٢٣) المجلد العام (١٦)

ثنائية الحضور والغياب للواقعية الافتراضية في الرواية الرقمية
" روايات محمد سناجلة " أنموذجًا

د. فاطمة بنت صالح البرادي
أستاذ مساعد في قسم العلوم العامة بكلية الإنسانيات والعلوم في جامعة الأمير سلطان
(قدم للنشر في ١٤٤٣/١٠/١٨ هـ وقبل للنشر في ١٤٤٤/٥/١٠ هـ ونشر في ١٤٤٤/٧/١هـ)

ملخّص البحث:

تهتم هذه الدراسة بالبحث عن ملامح الواقعية الافتراضية في الرواية الرقمية التفاعلية، وذلك لتعزيز فاعلية الدراسة النقدية التطبيقية على المنجز الرقمي، وهذا يستدعي إجراءً وصفيًا يتم فيه فحص المنتج ـ عينة البحث ـ وقياس مستوى حضور الوسائط الاتصالية فيه، ومن ثم مسائلة التقنية كمصدر جديد ينتج الإبداع بكل تجلياته الواقعية منه والمتخيلة عن مدى اشتغالها داخل حدود الأدبية، وعن مدى الانزياح الحاصل إلى الرقمي، وكيف يمكن لنظرية الأدب أن تتجاوز الثبات وتنفتح على المتغير.

وقد تم الإجراء التطبيقي على مستوى السياق اللغوي ـ الموضوع/ الفضاء الزمكاني/ الشخصيات ـ والسياق الرقمي ـ الروابط/ العلامات/ الأيقونات/ المشاهد/ الأصوات/ الصور ... ـ لتظهر بعد ذلك فاعلية الأدوات الرقمية في ذات المنجز الروائي، وعند المتلقي الذي أصبح أكثر حضورًا وفاعلية.

الكلمات المفتاحية: الكاتب الرقمي، المؤلف الرقمي، السياقات اللغوية، السياقات الرقمية، مبدأ التفاعلية.

The duality of the presence and absence of virtual reality in the digital novel Novels of Mohammad Muhammad Snajleh as an exemplary case in point

Dr. Fatema Saleh Albaradi

Assistant professor –Department of general sciences at College of Humanities and Sciences-Prince Sultan University

Received on 18-10-1443 AH Accepted on 10-5-1444 AH Published on 1-7-1444 AH

Abstract:

This study is primarily concerned with the exploration of the features of virtual reality in the interactive digital novel with the aim of enhancing the effectiveness of any applied critical study of the digital product. This required the adoption of a descriptive procedure/approach, whereunder the product/study sample is thoroughly examined, the level of presence of communication media therein measured and finally the technology used thereby evaluated as a new source of creative literary products with all its manifestations , both real and imagined, by measuring its effectiveness within the boundaries of the literary realm, gauging the shift towards the digital at the expense of the conventional and determining how the literary theory can transcend the constant and adopt the variable.

This applied procedure addressed the linguistic context, the topics, the spacetime dimension, the characterization, the digital context, the links, the icons, the visuals, the sounds, and the images in order to demonstrate the effectiveness of the available digital tools in producing the finished digital literary product, as well as in attracting recipients who have attained stronger presence and higher effectiveness.

Keywords: Digital Novelist-Digital novel-linguistic contexts-Digital contexts- principle of interactivity.

مقدمة:

يقول بيكاسو: " الفنُّ واحدٌ، فأنت يمكنك أن تكتبَ الكلمة بالصورة، كما يمكنك أن تصور إحساسك في قصيدةٍ بالكلمات[١]" يعني أنَّ ثمة رابطًا عميقًا بين المنتج الإنساني بكافة تجلياته: النص/ الموسيقا/ الرسم/ النحت...، ولأن الإنسان جُبِلَ بطبيعته على التغيير والتقدم في تحرير مشاعره وعواطفه وأفكاره؛ كان عليه أن يكون أكثر جرأةً في سلوك طرقٍ جديدةٍ، أو خلق موائمةٍ وترابطٍ بين الفنون، أو حتى استيعاب فكرة صناعة أجناسٍ تعبيريةٍ حديثةٍ يتداخل فيها الإنساني بالطبيعي والتكنولوجي، وإدراك أن هناك قوةً رقميةً حديثةً باتت تدير العالم الإنسانيَّ بشكلٍ خفيٍّ؛ فكلُّ "أفعال الإنسان المعاصر، كالتواصل والتفاعل والفهم والتفسير والنقد والسخرية تتم عبر الوسائط التكنولوجية الجديدة التي تحدد الطريقة والوسائل والشروط التي تجعل هذه الأفعال ممكنةً بشكلٍ معيَّنٍ، ومختلفةً في الوقت ذاتِه عمَّا كان سابقًا[٢]".

يمثل جنس الرواية ثنائية الإبداع السردي، وجمالية التلقي، فهو من أكثر الفنون احتياجًا لهذا التغير والانزياح من المألوف إلى اللامألوف وإنتاج أساليب حديثة تتلاءم مع متطلبات الذات الإنسانية وسلوكياته الحديثة، ولعل اتخاذ التقنية والعوالم الافتراضية التي تسكنها وسيلةً لصناعة الأدب؛ هو نوعٌ من الحداثة الإبداعية التي تتيح للمتلقي ـ الهدف ـ مسافةً واسعةً من الخيارات، سواءً على مستوى التحكم بمسارات

(١) حارب، بيكاسو وستاربكس ٩٨.

(٢) مفضل، السخرية في الثقافة الرقمية: دراسة الخيال النثري للقيم الثقافية ولفلسفة اليومي عند الفيسبوك ٣٩.

القراءة، أو التدخل في صناعة النصِّ وممارسة سلطة التغيير عليه، أو حتى اختيار عتبات البداية والنهاية الخاصة به، وتجاوز النمطيّة السائدة من قبل.

إنَّ هذه الدراسة تتجاوز عتبة التنظير لبدايات الكتابة الرقمية، وإشكالياتها، وأبرز مقوماتها، وأهم روادها، وتقف على ثيمة الحضور والغياب للعوالم الواقعية والافتراضية داخل المنتج الرقمي، فقد حاز التنظير مساحةً كبرى في الدراسة والبحث والاستقصاء، بل إنَّه ـ أي التنظير ـ سبق ظهور النصِّ العربيِّ على أرض الواقع، وهي ظاهرةٌ غير مسبوقةٍ بالصيرورة المعرفية وبالإبداع الإنسانيِّ الذي أَلِفَ الإنتاجَ قبل التنظير وهو ما يُخالف نظرية الأدب التي تقوم على فكرة تابعية النقد للأدب.

والدراسة معنية بالمنتج الروائي الحديث، القائم على فكرة التعبير عن العوالم الواقعية والافتراضية في المنجز الرقمي التفاعلي، وتحديدًا في روايات (محمد سناجلة أنموذجًا) حيث الوقوف على ثلاث عتباتٍ أوليّةٍ ـــ الرواية الرقمية/ المؤلف الرقمي/ المتلقي ومبدأ التفاعلية ـــ قبل الشروع بقراءة النصوص، والبحث في سياقاتها اللغوية والرقمية، وقياس مستوى معالجة النصوص لتلك العوالم على مستوى اللغة المحكية ولغة الرقمنة؛ للوقوف على النتائج المتوصل إليها في الدراسة، ثم إرفاق أهم الإحالات التي استعين بها، ومختصر الروايات ـ عينة الدراسة ـ .

وقد تم اعتماد المنهج الوصفيِّ لدراسة أهم الظواهر والإشكالات والخصائص عبر الوصف العلميِّ، ومن ثَمَّ البحث عن تفسيراتٍ منطقيةٍ لها، ترتبط بجدلية الخيال كـجزءٍ من المعرفة، وكجزءٍ من اليومي عند ذات الإنسان، مع الاتّكاء على فعل الملاحظة للوصول إلى أهم النتائج.

وبعد:

إنَّ التجديد في أساليب وآليات الاتصال الإبداعيِّ، هو إضافةٌ حقيقيّةٌ في البناء الفنيِّ وفي العمليّةِ الأدبيّةِ بشكلٍ عام، وهو ما ينعكس بشكلٍ كبيرٍ على تاريخ الفن الإنسانيِّ وعلى تقدُّمه، مما يعني أنَّ المنجز الرقميَّ الأدبيَّ أصبح نقطةَ تَحوُّلٍ في صيرورة هذه المنظومة.

- **عتبة:**

تأتي هذه العتبةُ لتقفَ بنا على ثلاثيّةِ المنجز الرقمي، حيث الرواية الرقمية أولاً، ثم الكاتب الرقمي ـ محمد سناجلة ـ وأخيرًا المتلقي وتحقيق مبدأ التفاعلية.

أولاً: الرواية الرقمية:

يأتي الجنس الروائيُّ كحاملٍ ثقافيٍّ ومعرفيٍّ للجماعات الإنسانيّةِ، فهو المرآة التي تعكس الفكر والمنطق، والأيدولوجيات الدينية والسياسية والاجتماعية، بالإضافة إلى كشف خصوصية الرؤية عند الذات المبدعة، ومدى قُدرتها على رصد التطوُّراتِ والتفاعلاتِ والتغيُّراتِ التي تفرضُها طبيعةُ الحياة، وعليه أصبح هذا الحراك هو من يصنع خلود الرواية، ويدفعها لمواكبة التقدم الإنسانيِّ المتسارع، وتحديدًا في هذا العصر الذي أصبح الأدب والفن يقفزان قفزاتٍ نوعيةً نحو التجدد، حيث تجاوز العوالم

الواقعيّة إلى العوالم المفترضة اللاواقعيَة، وتحوُّل منظومة الاتصال والتواصل من خاصية المشافهة أو الكلمة المدونة إلى أخرى رقميّةٍ معبّأةٍ بالروابط اللامتناهية، وخلق من ذات المتلقي مبدعًا آخر يكمل صناعة النصِّ.

إنَّ هذا التغيُّر النوعيَّ في الأدب عامّةً، وفي الرواية على وجه الخصوص، هو سمةٌ للمرحلة العالمية القائمة، أكدَّ ضرورتها عددٌ من النُّقاد الذين يرون أنَّ "ولوج الحاسوب عالم الإبداع الأدبيِّ، ومفارقة النصِّ حدوده القديمة، للدرجة التي تتيح للقارئ إعادة إنشاء النصِّ بحسب رغبته أو الوصل بين أجزائه بطرائق لا نهائية وكيفيّاتٍ لا حدود لها [(١)]" ما هي إلا ـ كما يراها تودوروف ـ "لزوميَّاتٌ تفرض علينا خرقًا جزئيًا للجنس الروائي، وإلا سيفقد الأثر الأدبي الحد الأدنى من أصالته الضروريَّةِ فهو لا يعيش إلا على تغيُّراتِه وانحرافاتِه [(٢)]".

وقد عدت الرواية الرقمية جزءًا من عالمٍ أدبيٍّ وفكريٍّ جديدٍ، اختلطت فيه خصوصية الإبداعِ مع متطلبات التقنية، فانزاح النتاجُ الروائيُّ من بُعده اللغوي إلى أبعادٍ وعلاماتٍ غيرِ لُغوية ـ الصوت/ الصورة/ المشهد السنيمائي/ مشاركة المتلقي ... ـ لأجل التوسُّعِ في صناعةِ البُعد الدلاليِّ والرمزيِّ، وصناعة الخطاب اللسانيِّ الجديد، وهذا بحد ذاته "مغامرةٌ في الزمكان الرقميِّ الافتراضيِّ، وفي الواقع الرقميِّ الافتراضيِّ الذي يحكمه الخيال كمعرفة، وبما أنَّ المفترض لا محدود؛ فالخيالُ المعرفي لا محدود

(١) زرفاوي، الكتابة الزرقاء: مدخل الى الادب التفاعلي ١٦٢.

(٢) المسناوي، نظرية الاجناس الأدبية ٢٢٠ (بتصرف).

أيضًا، والرواية كذلك[١]"، وهذه ـ اللامحدودية ـ هي من ساهمتْ في توسيع دائرة البحث عن مفهوم هذه الرواية، وبُنيتِها، وأدواتِها التي تصنع فاعليّةَ التلقّي، فنجدُ (عادل نذير) يرى أنَّها "سلسلة من المدركاتِ اللفظيّةِ والمرئيّةِ والسمعيّةِ المنتظمة في جهاز الحاسب الآلي وفقَ أنظمةٍ تقنيةٍ إلكترونيّةٍ، ينتجها المبدعُ عبرَ تقنية النصِّ المتفرع ـ branched text ـ ، اعتمادًا على منظومة الروابطِ والوصلاتِ ـ hyperlink ـ المعلَّمةِ باللونِ الأزرقِ، فتكتسبُ صفةَ التفاعليّةِ عبرَ الفضاءِ الشبكيِّ الخارجيِّ، بالإضافة إلى قُدرتِها على دفعِ المتلقي الرقميِّ إلى الإبحار والتأويل، وإعادة التشكُّلِ والكتابة[٢]". فالنصُّ وفق الرقميَّةِ، يُبنى من خلالِ ترابط عناصره ومُكوِّناته، ومن خلالِ العُقدِ التي يتم وصلُ بعضِها ببعضٍ بواسطةِ روابطَ ـ أيضًا ـ ، حيثُ يستدعي تنظيمًا آخر للمادة الحكائيّةِ، يراعي في طبيعتها هذا الوسيط الذي يختلف عن اللسان والكتاب، فكانت التضحيةُ بالخطيّة لفائدة اللاخطيّة، ولكي تتحقق لابد من استعمال الروابط بين عناصر النصِّ ومكوناته[٣].

هذه التعدُّديّةُ المتقاربةُ في تحديد مفهوم الرواية الرقميّةِ عند النُّقادِ؛ تدفعُنا للوقوفِ على أبرزِ سماتِ هذا النصِّ منذ بداياته على يد (ميشيل جويس) أوَّلِ من كتب روايةً رقميّةً ـ الظهيرة ـ في منتصف الثمانينيات الميلادية، مرورًا بـأوَّلِ روايةٍ رقميّةٍ عربيّةٍ في عامِ ٢٠٠١م لـ محمد سناجلة ـ ظلال الواحد ـ وحتى يومِنا هذا الذي أصبحت الروايةُ

(١) سناجلة، رواية الواقعية الرقمية ٣٢.

(٢) نذير، عصر الوسيط أبجدية الأيقونة: دراسات في الأدب التفاعلي الرقمي ٨٧.

(٣) يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية: نحو كتابة عربية رقمية ٧٠.

الرقميّةُ فيه تُنافسُ الروايةَ المكتوبةَ، وتحديدًا على مستوى الحضورِ التنظيريِّ والنقديِّ، ولعلَّ أبرز هذه السمات:

- تجاوُزُ فاعلية الكلمة النمطيّةِ ـ التقليديّةِ ـ إلى فاعليّةِ الصوت، والصورة، والحركة السنيمائية، والروابط التفاعلية ...، وغيرها من الأدوات الرقمية.
- التحرُّرُ من الصورة النمطيّةِ للعمليّةِ الإبداعيّةِ، من حيث علاقة المبدع مع المتلقّي، وتفرده ـ أي المبدع ـ في صناعة النصِّ، إلى مشاركة المتلقّي في الخَلق الإبداعيِّ.
- تَخطّي أُطُرِ النصِّ المعهودةِ ـ العتبات الأولى والنهاية ـ ، والانفتاحُ على عالمِ اللابدايات، والنهايات المتماهية.
- تلاشي ظاهرة الزمكان في النصِّ، وحضورُ الفضاء الزمكانيِّ، الذي يرصدُ فاعليَّةَ اللحظةِ الرقميّةِ القائمةِ الآن ـ حين قراءة النص ـ والمعبأةِ دائمًا بالصراعاتِ والتحوُّلاتِ والانتقالات.
- الاختصارُ في الجزءِ المقروءِ من الروايةِ، واعتمادُ تقنيةِ تقطيعٍ أو تكسيرِ الخطاب، بصورةٍ تدفع باللغةِ إلى الإيجاز والإسراع في تناول الفكرةِ، مع رسمِ مشاهدَ ذهنيّةٍ وماديّةٍ مُتحركةٍ للكلماتِ، وهذا ما يعني انزياح الكاتب من مهمة الإبداعِ الروائيِّ، إلى الإخراجِ الرقميِّ[1].

(١) البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي ٥٠/٥٣. (بتصرف).

إنَّ توافر هذه السمات في عددٍ كبيرٍ من الروايات الرقميّةِ العربيّةِ، يُشيرُ إلى تقدم مستوى الإبداعِ والخَلْقِ الرقميِّ، مما يعني أنَّ الروائيَّ العربيَّ أصبح مؤهلاً للتجاوب مع المرحلة الإنسانيّةِ الجديدة، التي تفرضُ الرقمنةَ كأسلوب حياةٍ، يشمل الفنَّ/ الكتابة/ المسرح ...، وأصبح أكثرَ وعيًا في ممارستها كوسيطٍ تكنولوجيٍّ فاعلٍ في عملية التشكُّلِ الأدبيِّ.

ثانيًا: المؤلفُ الرقميُّ ـ محمد سناجلة ـ :

يقفُ المؤلفُ الرقميُّ بين العوالم الواقعيّةِ والعوالم الافتراضيّةِ، حيث الهوية الجديدة للإنسان العصريِّ، الذي تغلَّبتْ عليه البرمجيّاتُ والصناعة الرقميَّةُ المتنوعة، ممّا يدفعُه إلى إيجادِ مسافةٍ للرواية داخل هذه الأنظمة، ممّا يعني تقديم تجربةٍ جديدةٍ مُثيرةٍ، تُنمّي خيالاتِ المتلقّي والكاتبِ على حدٍ سواءٍ، وتضمن تفاعله عبرَ شاشةِ الحاسوب، وهذا ما يؤكّدُ أحقيةَ الكاتبِ في دخول العوالم التكنولوجيّةِ، واستثمارها لصناعة منتَجه الإبداعيِّ، وكذلك أحقية الرواية أنْ يكونَ لها وجودًا رقميًا مغايرًا عن المألوف، وهو ما قصدته (لبيبة خمار) في كتابتها حول المفارقات بين الكتابة التقليديّةِ، والكتابة الرقميّةِ[1]، ففي الأولى يكونُ على الكاتب إنتاج المعنى، والعمل على اختلاق الأحداث، وترتيب العُقَد وتصنيفها بحسب تشابهها واختلافها، بينما على الكاتب الرقمي أنْ يعملَ على نقل المادة الحكائية إلى شاشة الحاسوب مع مراعاة الخصوصية، والإمكانيات التي تمتاز بها، مانحًا للنصِّ المترابط مقروئيةً ببرمجتها تبعًا لسياق القراءة.

(١) خمار، شعرية النص التفاعلي: آليات السرد وسحر القراءة ٢٠٢.

وهذا يعني تقديم "نمطٍ روائيٍّ جديدٍ، ليس على مستوى البُنيةِ السرديّةِ فقط أو الشكل، بل على مستوى المتنِ السرديِّ أو المضمون أيضًا، إنَّه يُقدّم أدبًا يحاولُ التعبير عن المجتمع الرقميِّ، وبطله: الإنسان الافتراضي، ويحاولُ تتبُعَ لحظاتِ تحوُّلِه من كينونته الأولى، بوصفهِ إنسانًا واقعيًا يعيشُ في مجتمعٍ واقعيٍّ محدَّدِ المعالم، إلى كينونتِه الجديدةِ بوصفه إنسانًا افتراضيًا يعيشُ في الواقع الافتراضيِّ"[(١)] بالإضافةِ إلى تقديم آليةٍ جديدةٍ في عمليّةِ الاتصالِ بالمتلقّي ـ القارئ ـ الذي أصبحَ بفعلِ الرقمنة فاعِلاً في العمليّةِ الإبداعيّةِ، التي أصبحَتْ لا تكتملُ إلا بمشاركةِ القارئ الذي كان مُتنحِيًا عن صناعةِ الإبداعِ في النصِّ الورقيِّ، فلَمْ يعُد المؤلفُ الرقميُّ ـ كما عند سعيد بنكراد ـ أسيرًا لمقدمات النصِّ، ولـممكنات الفتح والتقليص وتجميل النهايات، التي كانت تشكل نقطة استهراب (Point de fuite)، حيث تنتهي عندها كل الاحتمالات الممكنة كقدر لا يمكن رده[(٢)]؛ بل أصبحَ أكثرَ حريّةً في صناعةِ الموقفِ أو المشهدِ الذي يكونُ المتلقّي قادرًا على إكمالِه، أو حتى تغييره، واللعب في مضمونه.

هذه الاستراتيجيات التي يتبناها المؤلِّفُ الرقميُّ عند كتابته، هي مَنْ ساهمَتْ في تأكيدِ أوليَّةِ (محمد سناجلة) في خوضِ غِمارِ تجربةِ الروايةِ الرقميّةِ الأولى على المستوى العربي، وكان ذلك في عام (٢٠٠١م) بعنوان: "ظلال الواحد" والتي عدَّها النُّقادُ ـ دون استثناء ـ أوَّلَ روايةٍ تفاعليّةٍ عربيّةٍ، استطاع من خلالها أنْ يكونَ رائدًا فعليًّا لعالمِ الإبداعِ الرقميِّ، حيثُ استثمرَ التقنيةَ بطريقةٍ إبداعيّةٍ، تنسجمُ معَ أفكارِه الروائيةِ

(١) البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي ١٢٨.

(٢) بنكراد، وهج المعاني: سيمائيات الأنساق الثقافية ١٢١.

وإبداعِه الفنيِّ، وهذا ما دفعَه إلى التعريف بـ "روايةِ الواقعيّةِ الرقميةِ" في مُنجَزٍ تنظيريٍّ تابعٍ لها، يقدِّمُ فيه صورةً توضيحيّةً للرواية، وكيف أنَّها تُبْنَى على الأشكالِ التواصليّةِ الجديدةِ التي أنتجها عصرُ الرقْمَنةِ، وبالذات تقنيات النصِّ المترابط، ومؤثرات الوسائطِ المتعددة، كالصورةِ/ الصوت/ الحركة/ التتابع...، وتداخلها مع السرد.

هذه المعالجةُ للروايةِ الرقميّةِ الظاهرةِ في نصوص (سناجلة) وعندَ الكاتب الرقميِّ بشكلٍ عام، يجبُ أنْ تسيرَ وفقَ الخطوات التي أشار إليها (إدوارد دوكاك)، والذي يُعَدُّ منْ أبرزِ مُنظِّري الكتابةِ الأدبيّةِ الرقميّةِ، ابتداءً بـ"معالجةِ عناصر النصِّ عبرَ الآلةِ الرقميّةِ والتي تُسمَّى مرحلةِ القولبةِ والتشكُّلِ، ثم الانتقال إلى دراسةِ مُختَلَفِ التمظهُراتِ البصريّةِ التي يمكن للنصِّ أنْ يتخذَها، ومن ثَمَّ تحديد كلِّ ما يتعلق بحجم وشكل الكلمات والحروف مع تحديد نوعيّةِ الخلفيّةِ التي تظهر فيها، وابتداع وخَلْق الفقرات التي ستمتاز بالحركيّةِ والحيويّةِ.

ثم الانتقال إلى مرحلة تحديد الملفات التي ستنتقل نحو البرامج المتحركة، وانتهاءً بحفظ كل هذه البيانات، وصياغة تركيبٍ نهائيٍّ لها[١]".

ثالثًا: المتلقّي ومبدأ التفاعليّة:

تقوم الدراساتُ الحديثةُ ـ التنظيريّةُ منها والتطبيقيّةُ ـ بالبحث عن مبدأ التفاعليّةِ في الأعمال الرقميّةِ، ودوره بالنسبة للكاتب، والنصِّ، والمتلقّي، وداخل المنظومة الأدبيّةِ بصورتها العامة، فهو دعامة جديدة مكّنت فعل التجاوب من صناعة فارقٍ كبيرٍ في التعامل مع الوسيط الآليِّ لصناعة الدلالةِ والمعنى، وهو في الوقتِ نفسِه استجابةٌ لُغويّةٌ

(١) خمار، شعرية النص التفاعلي: آليات السرد وسحر القراءة ٢٠٢/٢٠٣.

وغيرُ لُغويّةٍ بين الأفراد على المستويَين الواقعيِّ والافتراضيِّ، وعليه يتجاوز ـ التفاعل ـ مرحلة التلقّي والدهشة التي تسكن أواخرَ النصِّ، إلى مرحلة صناعة اتّصالٍ جديدٍ يعيدُ إنتاج النصِّ، وتشكله بطريقةٍ دائريّةٍ لا متناهيةٍ تعملُ ـ باستمرارٍ ـ على التأويل، وتوليد الدلالات من قبل فعل القراءة المتتابع لا المؤلف، فهو مَن يُوجِدُ كينونةَ النصِّ عبر الجمع والتركيب والتفكيك في الوقت ذاتِه، حيث إنَّ فعل التنشيط، أو الحذف والاسترجاع، والاستباق التي تصنعها الروابط تجعل المتلقّي يحددُ مسارات قَبوله ورفضه داخل النصِّ الواحد، مؤكدًا بذلك المهمةَ التفاعليّةَ المرتبطة بشكلٍ وجوديٍّ للنصِّ الرقميِّ.

إنَّ هذا الحضور الكبير لمبدأ التفاعليّةِ، يدفعنا للبحث عن مفهومه في الدارسات النقديّةِ الحديثة، ويأتي في مقدمتها، كتاب (من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي) لسعيد يقطين، والذي يكشف فيه ـ أولاً ـ معنى التفاعل كـ "عمليّةِ تبادُلٍ واستجابةٍ مُزدَوَجةٍ تتحقق بين الإمكانيات التي يُقدمها النظام الإعلاماتي للمستعمل، أو العكس من المستعمل للنظام، عبر النقر على أيقونةِ الانتقال من وإلى الصفحات، أو عبر طلب الحاسوب من المستعمل الخضوع لبعض التحوُّلاتِ التي تُحقِّقُ نوعًا من الخدمات الملائمة للنظام الرقميِّ"[(١)].

هذه التفاعُليّةِ بشكلها الخارجيِّ الظاهر؛ أمَّا عن صورتها داخل المنجز الرقميِّ، فهي تنطلق من "قُدرة البرامج على إثارة النشاط الجسديِّ والذهنيِّ للقارئ، والاستجابة لطلباته وحاجاته، ولأجل ذلك يكونُ على القارئ الاستعانةُ بجملةٍ من الرموزِ

(١) يقطين، من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الابداع التفاعلي ٢٥٩.

والدلائل لأجل التفاعلِ الإيجابيِّ مع المعطيات الرقميّةِ، وتحقيقِ الهدف الذي يريدُ أن يصلَ إليه[١]" القارئ والمتلقّي على حدٍ سواءٍ، فكلاهما يشتغلان على عملية "الانتقال بين الروابط لتشكيل النص بالطريقة التي تفيده[٢]". ولعلَّ تنشيط هذه الانتقالات بطريقةٍ تُحقّقُ التواصلَ الفعّالَ، تكونُ من خلالِ تضمينِ النصِّ قوةً إقناعيّةً تُثيرُ داخل المتلقّي شغفَ المشاركةِ الفكريّةِ، والعمل على إلغاء الملكيّةِ الفرديّةِ، وصناعة مُنتَجٍ آخرَ أكثرَ استيعابًا لفكرةِ الملكيّةِ العامة، وهذا قد تتماهى فيه هُويّةُ النصِّ، في الوقت الذي يسعى فيه ـ النصُّ الرقميُّ ـ لتأسيسِ جماليّةٍ حديثةٍ مُغايرةٍ عن المألوف، ولعلَّ هذا الصراع بين الهُويّةِ والجماليّةِ، يدفع المبدع/ المتلقّي العربيُّ إلى التريُّثِ في خوض غمار التجربة، فما زال تملُّكُ الإبداع عند الكاتب، ونشوةُ الدَّهشةِ عند المتلقّي؛ تسكنانِ الذهنيّةَ العربيّةَ بشكلٍ عميقٍ.

إنَّ هذا الانزياحَ من المألوف إلى اللامألوف في عمليّةِ التلقّي يدفعُ القارئَ إلى فهم المنتج الروائي أولاً، وطبيعة الوسيط المعبأ بالتقنيات اللحظية الظاهرة بكل المراحل وعلى كافّةِ الأشكال...، ثم الانتقال من التلقّي الساكن إلى الحركيِّ الأكثر حضورًا على كلِّ المستويات، فهو يقوم على تحفيز "كلِّ مداركه وحواسه البصرية والسمعيّةِ؛ لتقومَ في آنٍ واحدٍ بوظائفَ متعدِّدةٍ: ملاحقة النصِّ الظاهر في المستوى الأول و الثاني ـ أي النصِّ الخلفيِّ ـ، في الوقت الذي يجمعُ فيه بين قراءة النصِّ وسماع الموسيقا المصاحبة الظاهرة في الخلفيّةِ، كما يعملُ على تنشيط الروابط، ومن ثَمَّ ربط كلِّ هذه

(١) فرحي، التجريب وتجاوز الوسيط الورقي في الكتابة الروائية ١٣.

(٢) بوطز، ما الأدب الرقمي ١٩.

العناصر المختلفة في مستوياتها، لتشكيل صورةٍ أشملَ وأوسعَ للنصِّ الرقميِّ"[١]"، ولعلَّ هذا التدرج والتتابع يُسهم في تعدُّديّةِ القراءة، فكلُّ قارئٍ يمكنه تحديد محطة البداية والنهاية، أو الاشتغال والعبور، كما يُسهم في تأكيد مبدأ الاختلاف في "سيرورة الأحداث من قارئٍ إلى آخرَ، حيثُ إنَّ كلَّ قارئٍ يسير في اتجاهٍ يختلفُ عن الاتجاه الذي يسير فيه القارئ الآخر، الأمر الذي يُفضي إلى اختلاف النهايات أيضًا[٢]"، بالإضافة إلى الإسهام في إيجاد وعيٍّ تامٍّ ببُنيةِ النصِّ، وبوظائف الإنتاج، وبقِيَمِ التلقّي[٣]"، وتحديدًا القيمة الجماليّة التي تُشكِّلُ آفاقَ الانتظارِ عبرَ تجاربِ القارئِ للجنسِ الروائيِّ، ولشكل الأعمال السابقة، ولوعيه التامِّ بين اللغة الكتابيّةِ والرقميّةِ على حدٍ سواءٍ، فثَمّةَ عتباتٌ تتضمنُها الروايةُ الرقميّةُ، تصنعُ الفارقَ الكبيرَ بينها وبين الروايةِ المكتوبة.

يأتي منها[٤]:

- رابط اكتب تعليقًا: وتسمح هذه الأيقونة للمتلقّي بالتعليقِ على كل ما يخصُّ المضمون وتمنحه فرصةَ الإدلاء برأيه.
- اكتب نهايةً أخرى: وفيها يتمكّنُ القارئ من وضع نهايةٍ أُخرى للرواية، مما يعني أن يكونَ قارئًا نموذجيًّا لا يكتفي بالقراءة فحسب،

---

(١) يقطين، صقيع تجربة إبداعية عربية جديدة
http://web.archive.org/web/20110707154432/www.arab-ewriters.com/saqee3/yakteen.html ، تاريخ الاطلاع: ٢٠٢١/١٠/٨م.

(٢) يقطين، المرجع نفسه.

(٣) الموسى، علم الاجتماع الأدبي: منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد ٣٦٤.

(٤) جراح وسعدلي، محور التلقي في الأدب التفاعلي ١٣٢.

وهذا ما يتفق مع رؤية "رولان بارت" في حديثه عن "النصِّ القابل للانكتاب"، حيثُ يرى أنَّ رهان العمل الأدبيِّ يجعلُ من القارئِ مُنتِجًا للنصِّ، وليس مجردَ مُستهلِكٍ.

- اكتب روايتَك/ لعبتَك: وفيها تتجسّدُ الرقميّةُ بشكلٍ تام، فهي تعمل على اعتبارِ الروايةِ لعبةً يمكنُها الاستمرارَ والتغيُّرَ والتحوُّلَ، وهذه رؤيةٌ خاصة بـ (سناجلة) فهو يراها نوعٌ من الألعاب الرقميّةِ.
- التواصل مع شخصيات الرواية: وفيها يتمُّ فتحُ أيقونةِ اتصالٍ وتواصلٍ مع شخصياتِ الرواية، وإقامة حوارٍ معها.

إنَّ هذه الروابط التي غيَّرتْ هُويّةَ النصِّ الرقميِّ، وأكسبتْهُ الوجودَ الحقيقيَّ في العصر الحديث، الذي جعل التقنية تعني الحياة بكُلِّ معانيها؛ هي من صنعَت الانزياحَ في فعل القراءة والتي أكّدها (آيزر) في كتابة ـ فعل القراءة ـ حين قدّمَ أساسيات "قراءة أي عملٍ أدبيٍّ، والتي تبدأ من التفاعل بين النصِّ والمتلقّي، بمعنى أنّه لا يُقدّمُ عملَ القراءةِ على أنّه حريةٌ للقارئِ، وإنّما يُحيل ذلك إلى ما يوفّره النصُّ للقارئ من استراتيجيات، فالعملُ الأدبيُّ ـ لديه ـ يشتمل على طرفين: أحدُهما فنيٌّ، والآخر جَمَاليٌّ، فالطرف الأوّلُ هو نصُّ المؤلف، والآخرُ هو الإدراكُ المنجَزُ من قِبَلِ القارئِ، ولا يُمكِنُ للنصِّ أنْ يكونَ فاعلاً دونَ أحدِهما[1]".

(١) عباينه، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث ٣٧٢.

مع النص:

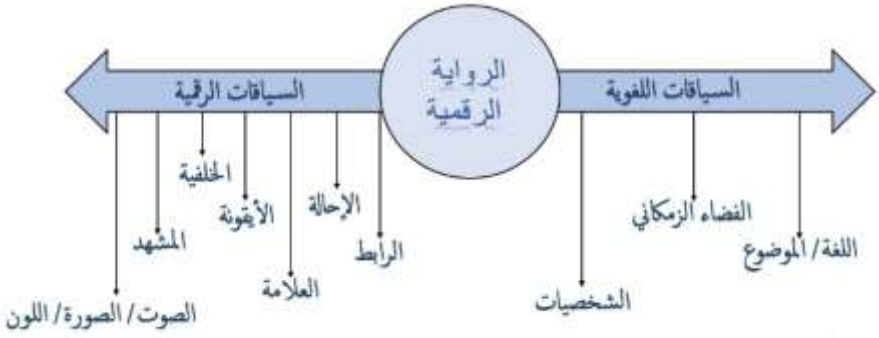
بدأت القراءة حول العوالم الافتراضية التي تسكن الكتابة العربيّةَ ـ شعرًا ونثرًا ـ قبل ألفِ سنةٍ أو يزيد، وذلك حين بدأ (ابن عربي) يُنظِّرُ لفكرةِ الظاهرِ كحقيقةٍ، والباطنِ كعينٍ للحقيقة، بمعنى أنَّ ثَمّةَ عوالمَ أُخرى تتداخلُ مع الحقائق الظاهرة، وهي أقرب ما تكون لعالم الخيال الذي وضَّحه (نصر حامد أبو زيد) في شرحه لمفهوم الخيال عند (ابن عربي) حيث يقول: "إنّ الخيال عنده خيالان: الخيالُ المتصل، والخيالُ المنفصل، فالخيالُ المتصل هو الخيالُ بالمعنى السيكولوجي باعتباره أداةً إنسانيّةً للإدراك والمعرفة، والخيالُ المنفصل هو الخيالُ الوجوديُّ بجانبه الفيزيقي والميتافيزيقي..."[(١)] وبمقاربةٍ مع العصر الرقميِّ الحديث، نجدُ أنَّ الخيالَ المتصل هو العوالم الواقعية، والخيالَ المنفصل هو العوالم المفترضة التي صنعتْها التقنيةُ الحديثة، وأوجدت علاقةَ اتصالٍ بينهما، فالدخول في عالم التقنية والصناعة الرقميّة المتناهية، لا يفصلنا تمامًا عن الواقع، أو يعزلنا عن المنظومة الإنسانيّة الحقيقيّة، بل هو عبارةٌ عن مسافةِ اتصالٍ افتراضيةٍ لا مباشرة، تبني هُويته من مستوى تداخلِ الواقع باللاواقع، والحقيقةُ بالمتخيّل.

وحين يختار المبدع الجمع بين هذه العوالم في النصِّ الروائيِّ، هو في الحقيقة يؤسّسُ عالمًا واقعيًا افتراضيًا، وحين يُقرِّرُ أنْ يجمع في ذات العالم تقنياتٍ تكنولوجيّةً حديثةً تربط النصَّ بالحاسوب، فهو بذلك يصنع روايةً رقميّةً تُجسِّدُ فكرةَ الواقعيّةَ الافتراضيّةَ وتعكس تأثير الحداثة على المنتج الفكريِّ، حيث ترصد الرواية مستوى اتصال الفرد ـ

(١) أبو زيد، هكذا تكلم ابن عربي ١١٤.

كذاتٍ اجتماعية ـ بالواقع الحقيقيِّ المحيط به، وبالعوالم الافتراضيّةِ التي فرضها التطوُّرُ عليها، كما ترصد صراعاتِه النفسيّةَ والسلوكيّةَ والوجدانيّةَ بين تلك العوالم، وهذا ما يعني إقرار حقيقة (التشظي) التي يمكن أنْ تكونَ سمةً من سمات هذا العصر، وتظهر جليّةً في روايات (سناجلة) التي اعتمدت كعينةٍ لهذه الدراسة.

ولعلَّ البحث والتقصّي عن مظاهر الحضور والغياب للواقعيّةِ الافتراضيّةِ في روايات (سناجلة) الرقميّةِ؛ يأتي وفق التشكُّل التالي:



أولاً: السياقات اللغوية:

أ/ اللغة/ الموضوع:

تُعدُّ اللغةُ قوةً جوهريّةً لازمةً في إحداث التفاعل بين عناصر النصِّ الروائي، وهي البنية الأولى والأساسية للمكونات الخطابيّةِ والوصفيّةِ وحتى الشعوريّةِ والإيحائيّةِ، والتي تعمل على خلْقِ ترابطٍ داخليٍّ وخارجيٍّ لفكرة وموضوع النصِّ، واللغةُ ـ أيضًا ـ هي الركيزةُ الأولى التي تُوجِدُ العلاقةَ بين الكاتب والمتلقّي عبر ما "تحمله من مضامينَ معيّنةٍ يريد الكاتب الإفصاح عنها بصورةٍ مباشرةٍ وغير مباشرة [(١)]"، وبشكلٍ قد

(١) ماجد القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية ٢٨.

يتخطّى المألوف لما هو غير مألوف، والعالم الواقعي إلى الافتراضي الذي وسمه (تودوروف) بكونه حالة "تردد بين الطبيعي والآخر اللاطبيعي، حتى يصل النصُّ إلى مرحلة الإيهام بأنَّ الخيال يمكن أنْ يكون واقعًا، فهو يعكس كمًّا من الميثولوجيا والحكايات، والتحويرات النصّية والثنائيّات والجدليّات والأضداد، حتى تصلَ إلى دائرةِ الأزمنة؛ فيمتزج الحاضر بدلالات الماضي واستشراف المستقبل، وبه يكون صناعة التأثير[١]". حيث الغموض والدهشة، وميلاد التفاعليّة اللامتناهية، التي أصبحت الآن عنصرًا أساسيًا في الروايةِ الرقميّةِ.

إنَّ التساؤلَ الكبير في هذا السياق يبحث في مدى التناغم بين اللغة بطبيعتها الوجوديّةِ المؤثّرة، وبين الروابط الرقميّةِ التي تصنع التأثير بعيدًا عن مركزيّةِ اللغة، وهذا يعني أنَّ ثمّة انزياحًا كبيرًا يحدث داخل الرواية، فاللغة تظهر بشكلٍ مختصرٍ وسريعٍ، خالٍ من التصورات المجازية والشواهد والخيالات والأمثال البلاغية، معبأٍ بالقصْديّةِ المباشرة التي لا تحتمل تأويلات المتلقّي، بينما تحلُّ الروابط والأيقونات محلَّ اللغةِ في صناعة الفنيّةِ، وتقديم بُعدٍ اتصاليٍّ عميقٍ يُسهِمُ في إثراءِ النصِّ، وتقديم مسافةٍ تفاعليّةٍ ممتدةٍ تؤثّرُ بطبيعتِها على فعل التلقّي عن القارئ، وهذا ما ظهر في عيِّنةِ الدراسة: (رحلة النظارة في عجائب الإمارة، صقيع، شات، ظلال العاشق)، حيث انزاحَ الخطابُ فيها من سُلطةِ الكلمةِ إلى سُلطةِ النظامِ والأيدلوجيا الرقميّةِ بكُلِّ تجليّاتِها، والتي تُعنى بتجاوز عنصر القراءة إلى "عنصر المشاهدة الذي يحضر وبقوةٍ دلاليةٍ في نظام النصِّ، ويضع القارئَ أمام سِفرٍ فلسفيٍّ يتم إدراكه من خلال الاشتغال التقنيِّ الوظيفيِّ لتقنية

(١) لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ٢.

الربط، التي تجعل النصَّ في حالةِ التعدُّدِ المفتوح حسب تحقُّق القارئ الرقميِّ وقدراته على التأليف، وهي تجربةٌ تمتزج بين الخياليِّ المركّب والواقعيِّ الراهن، بتصريفٍ رقميٍّ ينتج حالةً إبداعيّةً برؤيةٍ عربيّةٍ ..."[(١)].

ومهما ظهر لنا من انزياحاتٍ في النظام اللغويٍّ للروايات الرقميّةِ بصورتها العامة، نجدُ أنَّ عيِّنةَ الدراسةِ تقف على عددٍ من المظاهر التي صنعت هُويِّةَ الرقمنةِ داخلها ـ وهي الارتحال من القانون الكتابيِّ المستقرِّ بمعاييرَ وأدواتٍ ثابتةٍ ـ، وتقارَبتْ في الوقت ذاتِه مع الرواية كمُنجَزٍ أدبيٍّ فنيٍّ له خصوصيته وآلية اشتغاله، وهما ثنائيةٌ برزت في رواية "رحلة النظارة في عجائب الإمارة"، حيث نجدُ الموضوعَ الأوَّلَ يتناصّ بشكلٍ كبيرٍ معَ مُدوَّنةِ (ابنِ بطوطةَ) في رحلته التاريخية الحاضرة تحت عنوان: "تُحفة النُّظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار"، والتي صنعت تحولاً كبيرًا في الكتابة الأدبية عن عالم الرحلات، حيث تَخطِّي الطرقات والدروب، والوقوف على الأيدولوجيات التي تسكن تلك الأماكن وتؤثر في طبيعتها وعلى هيئتها، فصوَّرَ الحياةَ الاجتماعيّةَ والسياسيّةَ والاقتصاديّةَ والدينيّةَ، وحتى مشاهد العاداتِ والتقاليد وأساليبَ الحياةِ؛ تحضرُ بشكلٍ فنيٍّ عميقٍ في كتابة تلك الرحلة التي عدَّها النقّادُ من أشهَرِ كتب الرحلات في التاريخ، ومن أكثرِها تعدُّديَّةً على مستوى الترجمة.

إنَّ التأثُّرَ الواضح على مستوى اللغة، والتقارُب حدَّ التداخُلِ مع مُدوَّنةِ (ابنِ بطوطةَ) في الروايةِ؛ يعني أنَّ ثمّةَ تفاعلاً لغويًّا، ومسافةً من الاشتغال الإبداعيِّ شمل

(١) كرام، ظلال العاشق من الإنبهار إلى السؤال الأدبي، صحيفة الراكوبة الإلكترونية، ٢١ يناير ٢٠١٦م، https://www.alrakoba.net/2224421 ،تاريخ الإطلاع، ١٠ أكتوبر ٢٠٢١م (بتصرف).

الفكرةَ، والمعنى، والموضوع، وآليّةَ الخطاب، والنبْشِ في ذاكرةِ التُّراثِ، وحتّى على مستوى الأسلوبِ والأنماطِ اللُّغويَّةِ، والصورة البلاغيّةِ والفنيّةِ في كلا النَّصَّيْنِ، إضافةً إلى التفرُّدِ في استثمار التقنيةِ والوسائط الرقميّةِ، والاشتغالِ على فكرةِ التجريبِ في صناعةِ قصةٍ رحليّةٍ حديثةٍ، وتفعيلِ بلاغةٍ جديدةٍ تخلقُ تأثيرًا يتلاءمُ معَ الفنِّ الحديث.

ولعلَّ جماليّةَ لغةِ النصِّ ظهرت ـ أولاً ـ من تفعيلِ آليّةِ الارتحالِ من الأدبِ المكتوبِ إلى الأدبِ الساكنِ في دائرة الرقميةِ، بكُلِّ ملامحِها ومتطلباتِها وأدواتِ تشغيلِها، ومن ثَمَّ تأتي ـ ثانيًا ـ جماليّةُ التعالقِ النصِّيِّ الضِّمنيِّ، وحتى جزء من الشكلي مع رحلة (ابن بطوطة)، وتحقيق مسافةٍ مركّبةٍ من التفاعل والتداخُلِ والممازجة والمجاورة والتحاذي والموازاة بين المنجَزَيْنِ الفنيَّيَنِ، فعوالمُ الأمسِ الحقيقيّةِ التي دوَّنَها (ابنُ بطوطةَ)، حضرَتْ مرةً أُخرى على هيئةِ تقريرٍ صحفيٍّ يحكي قصةَ رحلةٍ مُتخَيَّلةٍ، تفترضُ جمعَ الحاضرِ بالماضي، وتستشرِفُ المستقبلَ لرحَّالةٍ عربيٍّ ـ ابنِ بطوطةَ ـ بُعِثَ من جديدٍ، وتجاوَزَ الأزمنةَ الماضيةَ، وأتى ليُكمِلَ رحلتَه ويشهدَ نهضةَ القرنِ الحادي والعشرين، ويجعلَ مدينةَ "دُبَي" عنوانًا لها، حيثُ تخليد مشاهدِ الثورةِ الاقتصاديّةِ والعمرانيّةِ والسياحيّةِ والثقافيّةِ اللامتناهية التي تشهدُها، وتأصيل حضورِها عبرَ الارتباطِ بالتاريخ ـ المنجَزِ الأدبيِّ القديم ـ، وبالتقنيةِ ـ هُويةِ العصر ـ؛ ولذا جاءَ التقريرُ وفق تنظيمٍ خاصٍّ، تتداخلُ فيه المادةُ السرديَّةُ المحكِيَّةُ بهُويتِها القديمةِ، معَ الأدواتِ الرقميّةِ الحديثةِ: (الصوت/ الصورة/ مشاهد الفيديو/ الروابط/ الأيقونات ...)، لتوثّقَ الحقيقةَ التي تصنعُ فكرةَ الخلودِ والديمومةِ لتاريخِ مدينةِ دُبَي.

أمَّا عن حضورِ اللغةِ في الروايةِ؛ يُمكِنُ قياسُه بالمسافةِ التي جمعَت النصَّ الرحليَّ القديم بالرحلةِ الحديثةِ، والتي بدأتْ منْ عتباتِ الروايةِ، حيثُ العنوان والمرسل إليه

وأسلوب الخطاب؛ إلا أنَّ تكاثفَ الوسائط الرقميّةِ بدأَ يخفت وهجَ ذلك الحضورِ مع الاحتفاظِ بفكرةِ "التناصِّ" حتى النهاية.

أمَّا روايةُ "صقيع"؛ فاللغةُ تأتي بشكلٍ هامشيٍّ، وعلى هيئةِ تعليقاتٍ جانبيّةٍ لا تتجاوز بضع كلماتٍ، ساهمَتْ في صناعةِ حالةِ انزياحٍ من اللفظ المباشر إلى اللامباشر، كالإشارة، والإيماءة، والحركات الإيهامية ...، وهي مكوناتٌ صامتةٌ، "تُستعمَلُ كبديلٍ خاصٍّ عن الكلمةِ، وهو نوعٌ من التواصلِ يلعبُ دورَ الرقابةِ على اللغةِ[(١)]"، بمعنى: فرض السكونِ التامِّ على اللغةِ، واستحضار المؤشرات غير اللغويّةِ للاشتغالِ على الأحداثِ، ودفعها نحو التطوُّرِ والتقدُّمِ.

إنَّ الصمتَ الذي سكن النصَّ هو مسافةٌ ممتدّةٌ للتعبير عن فكرةِ المسكوتِ عنه، ولتأويلات المتلقّي، ومستوى إدراكِه لما وراء تلك الرموز والإشارات والإيحاءات والأحلام الخفيّةِ والتفاصيل الدقيقة، وحتّى معطيات الحواسِّ وحركات الجسد، حيثُ تأتي ـ جميعًا ـ كمعادلٍ موضوعيٍّ، يكشف عن دواخل الشخصيّةِ ـ الرجل ـ وعواطفِه وصراعِه مع ذاتِه ومع الآخر المحيطِ به.

ولعلَّ تفعيلَ الوسيطِ الرقميِّ، وبشكلٍ خاصٍّ: "الصوتِ الموسيقيِّ الممتدِّ حتى النهايةِ، والإضاءةِ الخافتةِ التي تلاشتْ فيها ملامحُ الشخصيتَيْنِ"، وكذلك المشاهد السينمائية المعبّأة بالأدوات التعبيريّة: "الألوان، الحركات، التقارب الجسدي بالمحيط ..."، إضافةً إلى التبادُلِ والتداخُلِ والتراسُلِ بين المعطياتِ الحسيّةِ، وهي جميعُها ساهمَتْ في تعبئةِ الفراغ الذي أوجده غياب اللغة المكتوبة، والقدرة على توجيه المعنى

(١) توسان، ماهي السيميولوجيا ١٧/١٨.

باتجاهاتٍ متعدِّدةٍ وفق رؤية المتلقّي، والاشتغال على التجربة الفنيّةِ الحديثة ـ الرقميّةِ ـ والكشف عن فاعليّتِها على مستوى الفنِّ والأدب.

وفي رواية "شات"، نجدُ النصَّ اعتمدَ مبدأَ أنَّ "الممارسةَ السرديّةَ بشكلٍ عامٍّ تأتي كمُمارسةٍ لُغويَّةٍ بالدرجةِ الأولى[١]"، فاللغةُ هي المكوِّنُ الأساسُ في بنيةِ الروايةِ، وهي الأكثرُ حضورًا من الفعل الرقميِّ، الذي جاء كمُحرِّكٍ وأداةِ تشغيلٍ وإدارةٍ لِلُّغةِ، وهذا يعني أنَّ العمليّةَ التفاعليّةَ الفعليّةَ داخلَ النصِّ ومعَهُ، جاءَتْ من اللُّغةِ أولاً، ثُمَّ العلامةِ الرقميّةِ ـ غيرِ اللُّغويّةِ ـ ثانيًا، مع التأكيدِ على أنَّه "لا يُفْهَمُ أحدُهما إلا بفعلِ فَهْمِ طبيعةِ الآخرِ[٢]".

أمَّا عن لُغةِ النصِّ؛ فقد كانت الشعريّةُ هي السِّمَةُ السائدةُ فيه، سواءً كانت على مستوى التصويرِ أو المعجمِ أو التراكيبِ أو حتّى الأسلوب، حيثُ كانَ ذلك ظاهرًا من العتباتِ الأولى في النصِّ حينَ الكشفِ عن ملامح حياةِ الشخصيّةِ المعبّأةِ بالفراغ والوحدةِ والعُزلةِ، إضافةً إلى الحوار بين الشخصيّات ـ مساء الورد والفل والياسمين، مساء الليالي الوحيدة في صحراء العتب ... ـ والذي تطوّرَ في أحيانٍ كثيرةٍ حتى وصل إلى حالةٍ تقتربُ من الهذيان، وتتجاوز التابوهات المعتبرة في العلاقة مع الآخر، وفي مناقشة المسائل الوجوديّةِ.

إنَّ الحواراتِ التي شغلت العوالم الواقعيّةَ (البيت، العمل...)، والافتراضيّةَ (الشات)، بكُلِّ تجلِّيَاتِها؛ هي أداةٌ من أدوات اللغة، صنعت الفكرة، والموضوع،

---

(١) خمري، فضاء المتخيل " مقاربات في الرواية " ١٢٤.

(٢) السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا ٢٢.

والبعد السردي، وأسهمت في تعالي الصراع الذي نقل الذات من كينونتها الواقعيّةِ إلى الافتراضيّةِ، وكشف في الوقت ذاتِه العوالم النفسيّةَ والشاعريّةَ، التي تُلازِمُ الشخصيّاتِ داخلَ النصِّ وتتحكمُ فيه، وهو ـ أي الحوار ـ بصورتِه الوجوديّةِ جزءٌ من السردِ الذي يحكُمُ النصَّ.

وقد اعتمدَ الكاتبُ اللغةَ الواصفةَ في النصِّ، حيثُ العناوينُ التي تكشفُ مضامينَ الفصلِ، مع وجودِ خلفيّةٍ رقميّةٍ تؤكِّدُ فكرةَ هذا المضمون، ولعلَّ التركيزَ على هذه الأساليبِ ـ الشعري والوصفي ـ دفعَ الأحداثَ بالسيرِ باتجاهٍ واحدٍ، وأبطأَ من عمليّةِ تتابُعِ الحدثِ، حيثُ التوقُّفُ الزمنيُّ الذي يُلازِمُ الوصفَ، ممّا أوجدَ بعضًا من الضعفِ في العمليّةِ السرديّةِ .

كما تمَّ توظيفُ اللغةِ الإنجليزيّةِ واللهجةِ العاميّةِ في الحوار، وفي العلامات الرقميّةِ، وهو ما خَلَقَ تعدُّدِيَّةَ اللُّغةِ داخلَ النصِّ، وإيهامَ المتلقّي بالتقارُبِ معَ الواقعِ داخلَ العالم الافتراضي..

" Hay Mr.Mohammad

جاء صوته مجلجلاً ؛ فأخرجني من صخبٍ عميق..

"Yes Mr.Rehaldi

...

" الإيميل اللي بدك تحاكيه ع الماسنجر ".

ومن جانبٍ آخرَ نجدُ التزامنَ التامَّ بينَ العلامةِ اللُّغويّةِ والرقميّةِ في النصِّ بشكلٍ واضحٍ، وهذا سَاهَمَ في كشفِ جزءٍ من المعنى، ودلالةِ الحوارِ، وتوجيهِ الشخصيّةِ، وتعزيزِ البناءِ الفنيِّ، كالألوانِ والأصواتِ، وتوسيعِ نطاقِ التأويلِ من بُعد، فتلك

الصُّورُ الظاهرةُ في خلفيّةِ النصِّ تُقرِّرُ تَجسُّدَ عمليّةِ الانزياحِ من فاعليّةِ اللُّغةِ إلى فاعليَّةِ الرقْمَنةِ.

أمّا اللغةُ في "ظلالِ العاشقِ"؛ فهي تقتربُ من الواقعيّةِ السحريّةِ الظاهرةِ في قراءةِ "تودوروف"، وفيها تكونُ الحكاية بين الطبيعيِّ والآخر فوق الطبيعيِّ، حتّى الوصول إلى الإيهامِ بأنَّ هذه الأحداثَ المُتخيّلةَ مُمْكِنَةُ الوقوعِ، بأزمنتِها الممتدةِ وشخصيّاتِها الأسطوريّةِ واللاواقعيّةِ ...، فـ "الخيالُ الإنسانيُّ يعكِسُ كمًّا من الميثولوجيا، والحكايات والتحويرات النصيّةِ، والثنائيات والجدليات والأضداد، حتى تصلَ إلى دائرةِ الأزمنة، فيمتزجُ الحاضرُ بدلالاتِ الماضي واستشرافِ المستقبل، وبه يكون صناعة التأثير[١]"، هذا ولا سيّمَا إذا كانَ التداخُلُ مع العلاماتِ الرقميّةِ والانزياحِ من السردِ المكتوبِ إلى المصوَّرِ والمسموع.

إنَّ عنصرَ الوصفِ في النصِّ هو الأكثرُ حضورًا من بين العناصرِ الأُخرى، فهو نوعٌ من التعبير اللُّغويِّ القادرِ على تجسيدِ الأشياء ونقلِها من المعياريَّةِ إلى الرمزيَّةِ، وهو أيضًا ـ أي الوصف ـ آليةٌ منْ آليّاتِ التَّخَيُّلِ، وأداةٌ تجمعُ بينَ المألوفِ واللامألوفِ، وتخلُقُ مساحةً واسعةً لتَنامِي الحدثِ وتطوُّرِه، ولتقديمِ مظاهرِ الشخصيَّاتِ، وتوضيحِ تفاصيلِ الزمانِ والمكانِ، فحكايةُ "كموش" عتيق الرب في زمن العماء وفي زمن الشجر وفي جزئه ووحدته، تأتي في مُجملِها كوصفٍ للحال التي كانت عليها الشخصيّةُ وتطورها من الذات العادية إلى الأسطورة أو الآلهة ـ كما يريدها المؤلف ـ إضافةً إلى أنَّ الحكاياتِ الدينيَّةَ، والتاريخيَّةَ، والأسطورةَ داخلَ النصِّ، تصفُ بشكلٍ مترابطٍ قصةَ

(١) لحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ٢.

الحربِ المتناهيةِ في القِدَمِ، والممتدةِ حتّى الآن ـ من ٧٥٠ قبل الميلاد إلى ٢٠١٥م ـ والتي تظهرُ فيها ثنائيةُ النصر والهزيمة، وحقيقةُ الذات الإنسانيّةِ التي تبحثُ عن الخلودِ في طُرقاتِ القتلِ والدَّمارِ وفناءِ الآخر.

ومن الملاحظِ أنَّ اللغةَ في النصِّ أكثرُ حضورًا من العلاماتِ الرقميّةِ ـ رغم تعدُّدِها ـ التي ظهرَتْ كإطارٍ يُبرزُ النصَّ المكتوبَ ويُثري بعضَ جوانبه، ويوسِّعُ دلالاتِه عبرَ التداخُلِ مع المشاهدِ الأُخرى ــ الأفلام/ مقاطع الفيديو/ الألعاب ...ـ .

إنَّنا نستطيعُ القولَ: إنَّ العالمَ الافتراضيَّ المتخيَّلَ الظاهرَ مِنْ خلالِ:

- استرجاعِ فكرةِ رحلاتِ ابنِ بطوطةَ، واستحضارِها في الزمنِ الآن، واستباقِ أثرِها في القادمِ من الأزمنةِ.
- كشفِ دواخلِ الذاتِ المعبّأةِ بالصراعاتِ اللامتناهيةِ، والظاهرةِ على هيئةِ رجلٍ يسكنُه الخوفُ حدَّ التجمُّدِ والانزواء.
- رصدِ هروبِ الشخصيّةِ من العالمِ الواقعيِّ بكُلِّ ملامحِه، إلى عوالمِ الإنترنت الافتراضيّةِ، حيثُ الحريّةُ وتجاوزُ الأيدولوجيّاتِ المفروضةِ على الفردِ.
- قراءةِ فلسفةِ البحثِ عن الخلودِ، الذي يسكنُ الذاتَ الإنسانيّةَ منذُ بدايتِها الوجوديّةِ وحتّى الآن.

هو الموضوعُ الأوَّلُ والعنوانُ الكبيرُ للرواياتِ الرقميّةِ بلا استثناءٍ، وهذا ما يؤكِّدُ فكرةَ تخطّي العوالمِ الواقعيّةِ إلى عوالمِ "التخيُّلِ والافتراضاتِ التي لا تحدُّها مشاكلٌ أو قيودٌ، حيثُ إنَّ الخيالَ فيها يتحقّقُ بطريقةٍ ما، يعجزُ عن تحقُّقِه في الواقعِ، فقَدْ أتاحت

التكنولوجيا مستوىً من الحياةِ لم يكنْ مُمْكِنًا في السابق ..."[١]، فأساسُ العمليّةِ التواصليّةِ هو فَهْمُ الرسالةِ، وإدراكُ الغايةِ منها، ولا يأتي ذلك إلا عبرَ طُرُقِ وآليّاتِ الصِّياغَةِ، ولذا كانَ تلاحُمُ اللُّغةِ المكتوبةِ معَ الصوتِ والصورةِ المتحرِّكةِ والثابتةِ والألوانِ، والأيقونات والإحالات...، هي مَنْ تخلُقُ المعنى بصورتِه الحديثةِ المغايرَةِ عن السابقِ.

ب/ الفضاء الزمكانيّ:

تأتي الفضاءات الزمكانيّةُ في الرواية الرقميّةِ بسياقها اللغويِّ، على هيئةٍ تتلائم مع موضوع النصِّ، وتتأثر بطبيعتها بالسياقات والأيدولوجيّاتِ المحيطة به، وهذا ما أشار إليه "جيرار جينيت" في حديثه عن العلاقة بينَ النصِّ والفضاء، والتي يظهر من خلالها مساحة تتسع للحديث عن الزمن، ووصف الأمكنة، والمساكن، والمناظر الطبيعية، والموسيقا، وهو ما ينقلنا عبر الخيال إلى نائي الأصقاع، ومجهولها حتى يخيل إلينا - لبرهة من الوقت -أنّنا نجتازها أو نقيم فيها[٢]، وهي في الوقت ذاته تُكسِبُ النصَّ أبعادًا نفسيّةً واجتماعيّةً وتاريخيّةً، وتعمل على التنحّي عن الدور المألوف ـ للزمن والمكان ـ إلى فاعليّةِ الفضاء الممتدِّ، الذي يخضع بطبيعته للتشظّي والتداخل والاضطراب، والتقابلِ بينَ الأزمنة المختلفة والأماكن المتباعدة، في الوقت الذي تتقارب فيه مع الذوات، وتتأثر بمتطلّبات مشاعرها وعواطفها، ورغباتها المتعدّدةِ ـ الانعتاق/ الرحيل/ الهروبِ/ الخلاص/ العزلة ـ، بل إنّها تؤكّدُ فكرةَ التجانس

(١) سناجلة، رواية الواقعية الرقمية ١٢.

(٢) جينيت وآخرون، الفضاء الروائي ٧٣.

والتداخل التي أشار إليها "يوري لوتمان" بأنّها العلاقةُ المألوفةُ بين الظواهر أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشياء المتغيرة أو الثنائيات الضدية[١].

لقد تمَّ توظيف الفضاء الزمكانيِّ في الروايات ـ عيّنة الدراسة ـ بطريقةٍ تجلّتْ فيها ثنائية الواقعيِّ والافتراضيِّ، كما في "رحلة النظارة في عجائب الإمارة"، نجدُ الحكايةَ بمُجملِها في دائرة الزمان ـ الماضي/ الحاضر/ المستقبل ـ، والمكان ـ مدينة دُبَي ـ وتقوم على إعادة الخلق الفنيِّ لأدب الرحلة عبر ثنائية اللغة والرقمية، ورصد كل تجليّات هذه الرحلة وتوثيق معالمها وأماكنها وأسرار الإبداع فيها، عبر ثنائية الحرف والكاميرا، حيث تجاوز قراءة الأول وفهمه، إلى دهشة الثاني الظاهر كالهُويّةِ الجديدة للنصِّ.

إنَّ المكان الواحد الذي حكم النصَّ ـ دُبَي ـ وأقرَّ صناعة الأحداث والمشاهد والصور والأيقونات والروابط؛ هو ذاتُه الذي دفع الأزمة إلى مستوياتٍ مختلفةٍ من الاشتغالِ، كالتداخُلِ والتشظّي والاضطرابِ والتقابُلِ، مع تعزيزِ فكرةِ الارتحال نحو المستقبل، والذي يعكس هُويّةَ المدينةِ الحديثةِ التي تجاوزت الواقعَ إلى الأملِ / الحلم، وهي في الوقت ذاتِه المدينةُ التي تتحقَّقُ فيها الرمزيّةُ المركّبةُ التي قال عنها "لوتمان" بأنّها نوعٌ آخرُ من المدن يظهر كآلةٍ سيمائيّةٍ مركّبةٍ، تتحدّى الزمنَ، وتُعيدُ خَلْقَ الماضي باستمرارٍ؛ لتكونَ مولدًا للثقافة ولأخبارٍ جديدةٍ، وسُنَنٍ مختلفةٍ، وانتماءٍ متجانسٍ لكُلِّ أنواع اللغات والمستويات والتعدُّدات الصوتيّةِ، التي من شأنها أنْ تخلقَ نوعًا من السانكرونية: المجموعات المعمارية، والطقوس والاحتفالات، وتصميم المدينة،

(١) بو عزة، تحليل النص السردي.. تقنيات ومفاهيم ٩٩.

وأسماء أزقتها، وآلاف رفات العصور المكتملة المسننة، التي تُجدِّدُ باستمرارٍ نصوصَ الماضي، حتّى أصبحت فضاءً للتناقضات اللغويّةِ والإثنيّةِ والثقافيّةِ والسيميوطيقيّةِ[١].

أمّا الزمنُ فـ"تراكم الطبقات ـ الزمنيّةِ ـ بعضها ببعضٍ، كان لأجلِ إدراك البُعدِ السرديِّ، وإضفاءِ مساحةٍ جماليّةٍ للانتظار والتوقُع[٢]"، وعليه جاء اشتغال الراوي موجهًا لرصد الزمكان العجائبيِّ المدهشِ، الذي انتقل بطريقةٍ مُتخيّلةٍ بين الأماكن والأزمنة الموغلة في القِدَمِ والأصالةِ، إلى مكانٍ آخر عُدَّ رمزًا للحضارة والتقدُّمِ ـ دُبَي الآن ومستقبلاً ـ، ولا سيَّمَا أنَّ طبيعةَ الكتابةِ في أدبِ الرحلات يقتضي رصد أدقِّ التفاصيلِ الزمكانيّةِ، الباعثةِ على إثارة الدهشة والتعجُّبِ والحيرة، على مستوى اللفظ، واتَّسعَ في هذه الروايةِ ليشملَ الوسائطَ الرقميّةَ التي تولّتْ صناعةَ التأثير، ولذا يقول الراوي: "وطلب منّي أنْ أُصوِّرَ له كُلَّ ما أراه ثُمَّ أُرسلُه له بالبريد الزاجل على العاجل، كي يكونَ على بيّنةٍ واطلاعٍ، كما لو أنَّه في عين المكان، يرى ما أرى دون تأخيرٍ ولا إبطاءٍ...، وأعطاني آلةً غريبةً لها عينٌ مغطاةٌ قادرةٌ على تصوير كُلِّ ما تراه، وفي الحقيقةِ فإنِّي لم أرَ مثل هذه الآلة في حياتي، رغم حلي وترحالي وتطوافي...، وكان اسم هذه الآلة الغريبة: "عين الصقر"، ركبتها في عِقالي وحرصت أنْ تُصوِّرَ وتنقلَ كُلَّ شيءٍ، كما أوصاني مولاي أميرُ المؤمنين ...[٣]".

---

(١) لوتمان، سيمياء الكون ١٩٤.

(٢) سيباني، السرديات الرقمية ٧٨.

(٣) سناجلة، تحفة النظارة في عجائب الإمارة ـ رحلة ابن بطوطة إلى دبي المحروسة ـ http://dubai.sanajleh-shade..

لقد كان حضورُ الكاميرا ـ عين الصقر ـ هو شاهدُ الانزياحِ من فاعليّةِ اللفظ وصناعة الراوي للنصِّ، إلى استثمارِ التقنية في توثيق الحدثِ وتقرير حقيقته، بأسلوبٍ تحرَّر من الرؤية الذاتيّةِ الخاصّةِ، وانتقل للحقيقة المُصوَّرة.

أمّا روايةُ "صقيع" ؛ فهي تستوعبُ فكرةَ اللازمكان في العوالم الافتراضيّةِ ـ المنامات ـ، وتكشف جانبًا من خصوصيّةِ الرواية الرقمية، التي يرتحل فيها الزمكان إلى فضاءاتٍ نفسيّةٍ، تتصارع داخل الذات ـ شخصية البطل في النص ـ، التي تبحث عن الخلاص من الظلام، العتمة، الوحدة والعزلة في الغرفة النائية، والمكان الباهت، والبرد القارس، وحين تأتي لحظةُ الانعتاق والتحرُّر، ينفتح النصُّ على زمكانٍ واقعيٍّ لغرفةٍ دافئةٍ مُعبّأةٍ بأشعةِ الشمس.

كما تتضمن أحداث الرواية مشهد الفضاء المعبّأ بالصمت، الذي صنع الفراغ اللامتناهي ـ الأصوات الساكنة/ الجدران الفارغة/ والسقف الغريب ـ الذي يكشف جزءًا من جدليّةِ الأنا والآخر ويتداخل مع ثنائية الشخصيات "المأزوم والمخلص"، ومع الفضاء المغلق والمفتوح وكذلك المعادي والمألوف ...، ولعلَّ تفعيل الرقميّةِ حقّقَ مسافةً كبيرةً في إقرار هذه الجدليّةِ، وإبراز تلك الثنائيات، فالرجلُ يسكن الظلامَ، حيث الليلُ المعبّأُ بضجيج الشتاء ـ رياح/ رعد/ صوت الثلج المتساقط ... ـ، والمكان المظلم المغلق الفارغ من السكينة والهدوء والسلام، فهو يحاول الوقوف وصناعة الصلابة، ولكنه ما يلبث أنْ يتهاوى ...، تحاول المرأة الإمساك به وانتشاله من الغرق بتلك الأزمنة والأماكن ...، يقابلها بالرفض؛ فتفتح له نافذةَ الخلاص، ومنها تأتي الشمس بكُلِّ دفءٍ وأُلفةٍ، ومعها يأتي الخلاص.

إنَّ الزمكانَ الظاهر في الرواية لم يأتي منعزلاً عن الشخصيّةِ أو منفردًا عنها ؛ بل هو ظاهرٌ كذاتٍ "تحملُ عواطفَ ومشاعرَ ومواقفَ وهمومَ وانفعالاتِ الشخصيّاتِ التي تسكنه، حتّى أنّها تحملُ ما هو مُعلَنٌ وما هو مُختَفٍ، إنَّه كتابةٌ لتاريخ تلك الذات[١]"، وهو في الوقت ذاتِه يُحقّقُ جانبًا من رؤية (باشلار) المكانيّةِ، التي تتجاوزُ الشكل الهندسيَّ الواقعيَّ المصنوع من تلك القوالب الصلبة، إلى التداخُلِ والتآلُفِ مع الذات الإنسانيّةِ، حيثُ استقطابُ المشاعرِ وتكثيفُها والدفاعُ عنها[٢].

وفي رواية "شات"، نجدُ أنَّنا أمام ثنائيّةٍ زمكانيّةٍ متقابلةٍ، تقعُ الأولى منها في نطاق الواقع والحقيقيةِ، حيثُ مشهدُ الصحراء القاحلة، ورمزيّةُ الفراغِ والوَحشةِ والضياعِ واللاجدوى والاضطراب، في بيئةِ عملٍ مُعبّأةٍ بالرتابةِ والملل والوحدةِ القاتلة...

أمّا الزمكانُ الآخر، فهو العالمُ الافتراضيُّ، الذي دفع الشخصيّةَ للهروبِ إليه والارتحالِ لعوالمِ الوهمِ، ورحلات الفراغ اللامتناهية، حيثُ الأزمنةُ والأماكنُ التي لا تتشابَهُ مع الواقعِ ولا تتصلُ به، فـ "غرفُ الدردشة/ مقاهي الإنترنت/ وطن العشاق/ مملكة المحبين ..."؛ هي أزمنةٌ وأماكنُ لا تمثّلُ حيّزًا ولا تملأُ فضاءً حقيقيًا، وهي جزءٌ من المفترض المضاد للواقع، واشتغال الذات داخلها يأتي بشكلٍ مختلفٍ، ففي "العوالم الافتراضيّةِ يتغيَّرُ الزمنُ كما تتغيَّرُ الأماكنُ، وهو ما يجعلُ الإنسانَ يتغيَّرُ

(١) حبيلة، بنية الخطاب الروائي ١٩١.

(٢) باشلار، جماليات المكان ١١٢.

هو الآخر، فالإنسانُ ببُعدِه الرقميِّ، يختلفُ عن الإنسان الواقعيِّ في ميوله ومجتمعه، وحتى آماله ..."[١].

إنَّ حضورَ الفضاءِ الزمكانيِّ الرقميِّ مكّنَ الشخصيَّةَ من ممارسةِ الحياة الافتراضية وتجاوز الواقع، والانتقالِ للعوالمِ الأكثر مصالحةً مع الذاتِ، حيثُ التحوُّلُ من فراغِ الواقع ورتابتِه، إلى مسافةٍ من الصخب والشغف وحتى الوهم، الذي أصبح بفعل التكنولوجيا الرقميّةِ عالمًا يستوعبُ الإنسانَ بكُلِّ أحواله واتجاهاته، وميوله ورغباته؛ بل يستوعب الجموع الإنسانيّةَ بكُلِّ اختلافاتِها الدينيّةِ والعرقيّةِ والفكريّةِ، وحتى الاختلاف على مستوى اللغة، ولذا عُدَّ العالمُ داخلَ هذه المنظومةِ "قريةً صغيرةً"، أي زمكانٌ افتراضيٌّ يسهلُ العيشَ فيه.

هذا النوع من الفضاءات التي أطَّرَ الروايةَ، وجمعَ الشخصيَّاتِ في مسافةٍ واحدةٍ؛ هو نوعٌ من الفضاءِ الثقافيِّ الذي يرفضُ بطبيعته الوجوديّةِ الانغلاقَ والأحاديّةَ والعُزلةَ، ويفرضُ الحيويّةَ الملائمةَ للتطوُّرِ وتقبُّلِ الآخر، فـ "كُلُّ المجموعاتِ الحيَّةِ تُعَدُّ مرتبطةً حميميًا بالآخر، ولا يمكن للواحدةِ أنْ تُوجَدَ دون الأُخرياتِ، فهي علاقةٌ ثابتةٌ بين مُختلَفِ المجموعاتِ وطبقَاتِ الحياةِ، وتُعَدُّ أحدَ المظاهرِ التي لا تطمِسُ الآليَّةَ الفاعِلَةَ التي تمظهرت على طولِ الزمنِ الجيولوجيِّ"[٢]، بالإضافةِ إلى كونِها تستوعبُ كُلَّ الثنائياتِ المتعارضةِ والمتقابلةِ، التي تُمَثِّلُ أبعادًا ثقافيّةً وعقديّةً واجتماعيّةً وقِيَمِيّةً،

(١) سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، مرجع سابق ٦٥.

(٢) لوتمان، سيمياء الكون، مرجع سابق ١٨.

وتُسْهِمُ في ـ الوقتِ ذاتِه ـ بتوليدِ الدلالةِ وتحقيقِ السيميوزيس من جهةٍ أُخرى[١]، فالرسالةُ الخاطئةُ/ المستقبلُ الخطأُ/ استمراريةُ التواصلِ بين الشخصيتين "محمد و ليليان "/ مقاهي الإنترنت/ رسائل البريد الإلكتروني/ الماسنجر ... /الاتساع حتى المحادثات الجماعية .../ حتى الوصول إلى مملكة العشاق الافتراضية، وأوطان الحب والحرية، وكتاب الفلسفة والصوفية والوجودية، والحوارات التي تصل حد الأبعاد التابوهاتية؛ هي بماهيّتها المتداخلةِ فضاءٌ كونيٌّ ثقافيٌّ معبّأٌ بكُلِّ السماتِ السابقة.

وأمَّا رواية "ظلال العاشق"؛ فهي الأُخرى اتّسعَتْ لـ السيميوطيقا التي حكمت فضاءَ النصِّ وأثَّرتْ في ماهيّتِه، حيثُ تعدُّديّةُ الأزمنةِ ـ الماضي العتيق/ الحاضر/ المستقبل ـ والأماكنِ الواقعيّةِ واللاواقعيّةِ، والداخلِ والخارجِ، والمحدودِ والمؤطّرِ، وتعدُّد الثقافات واللغات والمعتقدات وتداخلها وتفاعلها، وهو ما يؤكّدُ فكرةَ "أنَّ تحقُّقَ الوحدةِ أو الفضاءِ الكونيِّ ببُعدَيْهِ الزمنيِّ والمكانيِّ، يأتي عبرَ اختلافِ البناء وتمثُّلِ الحوار، والإيمانِ بالتعدُّديّةِ الثقافيّةِ مع إقرارِ التقارُبِ والتداخُلِ ..."[٢].

فالفضاءُ الزمكانيُّ ـ المتعدِّدُ ـ في الروايةِ فرضَ حضورَه من العتبةِ الأُولى للنصِّ، حيثُ العنوانُ الكبيرُ "التاريخ السردي لكموش"، ويأتي المضمونُ معبّأً بالأحداثِ التاريخيّةِ الموغِلَةِ في القِدَمِ، والتي تثبتُ تكرارَ ذاتِ الإنسان بكُلِّ الأزمنةِ والأماكنِ، وكيف أنّه يسكن فضاءً نفسيًا مليئًا بالبحث عن الخلود في دروب القتل والموت، فهو سفر فلسفيٌّ وجوديٌّ تتداخل فيه الأزمنة والأماكن والفضاءات بكُلِّ أنواعها، وهذا لا

(١) المرجع نفسه ٣٩.

(٢) لوتمان، سيمياء الكون ٣٩.

يعني الامتثال لبعض من الواقعيّةِ، بل هو تجاوُزٌ كبيرٌ ينفتح على المخزون الدلاليِّ والرمزيِّ للأساطيرِ، ويظهرُ عبرَ التحوُّلاتِ والحركاتِ والانتقالاتِ المستمرة واللامتناهيّةِ، والتي صُنعتْ من روابطَ توجبُ على المتلقّي استكمال سيرورتِها، عبر التفاعليّةِ التي بُنِيَتْ عليها خاصيّةُ النصِّ الرقميِّ، هذا بالإضافةِ إلى اشتغال الفضاء الزمانيِّ في تشعُبِ النصِّ، والانتقال بين الأزمنةِ ـ العاشق الوحيد، ثم عتيق الرب، ثم زمن العماء، ثم الانتهاء بزمن الشجر ـ مع صناعة مكانٍ افتراضيٍّ قادرٍ على استيعاب هذا التاريخ الممتد.

جاءت الوحدة الزمنيّةُ في النصِّ بشكلٍ واسعٍ وأكثر تعدُّديّةً، بخلاف المكان الظاهر بفضاءٍ واحدٍ، وهو مدينة "ديبون / ذيبان الآن"، ولذا كان اشتغال العلامة الرقميّةِ على الزمن وعلى "المراوحةِ بين الأزمنة ـ ماضيًا وحاضرًا ومستقبلاً ـ وهدم الحدود الفاصلة بينهما، وإنشاء دلالاتٍ جديدةٍ للنصِّ وتوجيه القراءة التأويليّةِ، إذ تقوم النصوصُ ـ الرقميّةُ ـ الملصقةُ مقامَ التفسير للنصِّ التخيُّليِّ والتعليقِ عليه[1]" والإضافةِ له، ولعلَّ الانتقالاتِ الزمنيّةَ عبرَ العلاماتِ الرقميّةِ دفعَت المتلقّي لفكرةِ السفر، والانتقالِ عبر الأزمنةِ بصورةٍ تتجاوز الخيالَ، وتكونُ أكثرَ قُربًا من الحقيقةِ والواقع.

إنَّ الفضاء الزمكانيَّ في الرواية الرقميّةِ يتجاوزُ التاريخَ الزمنيَّ وجغرافيّةَ المكانِ المرتبطِ بالواقعِ والمنطقِ والحقيقةِ، ويتحوّلُ إلى العوالمِ الافتراضيّةِ، حيثُ الحيّزُ المجهول في هُويّتِه، وفي كينونتِه أيضًا، ولذا يأتي على هيئةٍ مُبعثَرةٍ تتخذ من التشظّي صفةً لازمةً لها، حتى تبعثَ الدهشةَ والجاذبيّةَ في ذاتِ المتلقّي، التي اعتادت على تأطير الحكايات

(١) القاضي وآخرون، معجم السرديات ٨٨.

والقصص بزمانٍ ومكانٍ مُحدَّدٍ معروفٍ، وهو ما يعني تحقيق قانونِ التغيُّرِ والتجدُّدِ، الذي تفرضه الطبيعةُ الإنسانيّةُ، وتستوعبُه كُلُّ المعارف والعلوم والفنون، وهو ذاته الوحدةُ الزمكانيّةُ المربعةُ داخل المنجَزِ الرقميِّ التي تحدَّث عنها (باشلار)[١]، وكيف أنَّها مسافةٌ تندمج فيها الأفكار والأحلام الإنسانيّةُ وتتطوّرُ، ومبدأ الدمج هو أحلام اليقظة.

ج/ الشخصيات:

تعرف الشخصيّةُ بأنّها الذاتُ الفاعلةُ التي تؤدّي الحدثَ في النصِّ المكتوب، وتعدُّ ضرورةً فنيّةً لترجمة الفكرة وتنامي الأحداث، وصناعة الصراع، والمشاهد الحواريّةِ، والمادة الدراميّةِ، وفق انسجامٍ وتناسُقٍ تامٍّ مع عناصرِ النصِّ الأُخرى، حيثُ إنَّ حيويتِها هي من يخلق فنيّةَ وجماليّةَ المشهد، ولا سيَّما إذا كانت ذات أُطرٍ تاريخيّةٍ، وأبعادٍ خارجيّةٍ وفكريّةٍ، وتحتضن مظاهر نفسيّةٍ، وارتباطاتٍ اجتماعيّةٍ، بالإضافةِ إلى وجودِ المقوِّماتِ الأساسيّةِ التي تنهضُ بالشخصيّةِ الإنسانيّةِ.

إنَّ أبعاد الشخصيّةِ هيَ مفتاحُ الوصولِ لدواخلِها، وقراءةِ نوازعها، ودوافعها، وأفكارها، ولذا صُنفت الشخصيّةُ في الواقعيّةِ الافتراضيّةِ على أنّها ذات بُعدَين أساسيّين، الأول منهما يمثّلُ القانون الفنيّ الأول[٢]، وهوَ محاكاة الواقع بكُلِّ ملامحة وتفاصيله الحقيقيّةِ، أما البُعد الثاني فيمثل الشخصيّةَ الفنيّةَ الحديثة -تجمع الواقع بالمتخيّل -التي يراها "رولان بارت" كائنًا من ورقٍ، تصنع عبر خيالات المبدع، لغايةٍ

(١) باشلار، جماليات المكان ١٤٢ (بتصرف).

(٢) نظرية المحاكاة عند أرسطو، والتي تقوم على أن الفن ـ على كافة أنواعه ـ محاكاة، ولا تعني النقل الحرفي للطبيعة، وإنما العظمة تكون فيما يفوق محاكاة الطبيعة، والانتقال إلى دائرة الخيال والتخيل والتخييل.

فنيّةٍ وفكريّةٍ يريد تقديمها[١]، وهي أهمُّ مقوِّماتِ بنية النصِّ السحريِّ، وذلك لخروجها عن النمط المألوف، والانزياح من الواقع إلى اللاواقع، حيثُ الدهشةُ والإثارة.

والشخصيّةُ في العوالم الافتراضيّةِ، ثريّةٌ في ذاتها "تتضافر في خلقها كثافةٌ تخيليّةٌ فوق العادة"[٢]، وتمثّل مساحةً واسعةً وعميقةً من الرموز والإشارات والدلالات، سواءً على مستوى ذات الشخصيّةِ، أو على مستوى العناصر المحيطة بها، والتي تُمثِّلُ الفضاءات الزمنيّةِ والمكانيّةِ والأحداث، وهي بالتَّالي عناصرُ قادرةٌ على التَّأثيرِ في ملامح الشخصيّةِ وتحوُّلاتِها؛ حتّى تكونَ قابلةً للإدراك الذهنيِّ، والتصوُّرِ الخياليِّ من خلال الإبداع في تكوين التقنيات الفنيّةِ داخل النصِّ، وفق رؤية الكاتب التي لا تقتصر على خلق الأبعاد الخارجيّةِ والداخليّةِ للشخصيّةِ فحسب، بل تتعداها لتشملَ إعادة تنظيمها وتشكيلِها بصورةٍ غرائبيّةٍ تتجاوز الواقع إلى المتخيّل، ولذَا تأتي القراءَةُ على مستوى الأداءِ مرتبطةً ـ غالبًا ـ بالتعبير عن أزمة الإنسان، هي الثيمةُ الأكثرُ حضورًا في توجُّهِ الشخصيّةِ.

وفي الروايات ـ عينة الدراسة ـ نجد أنّنا أمامَ عنصرٍ متكاملٍ يأتي عبر مشهدٍ سينمائيٍّ، أو صورةٍ ظاهرةٍ، أو صوتٍ، أو حتّى لعبةٍ متحركةٍ يصنع انتصاراتها وهزائمها الكاتبُ والمتلقّي على حدٍ سواءٍ، ولذا تتخفف الكتابة الرقميّةُ من "الملامح الجسدية ـ لون وطول وقامة وغيرها ... ـ فلا مكان لتلك الأوصافِ التي يجتهد الراوي

(١) بارت، التحليل البنيوي للقصص ١٢١.

(٢) حليفي، هوية العتبات وبناء التأويل ١٩٧.

في الكتابة الورقية لتقديمها، فوحدها الأفكارُ والملفوظات، والروابط والإحالات والأيقونات هي من يؤثّثُ الفضاءَ السرديَّ الرقميَّ ويصنعُ الصورةَ [١]".

إنَّ ثمةَ تبايُنٌ في حضور الشخصيّاتِ، واشتغالها داخل العوالم الواقعيّةِ والافتراضيّةِ، ففي رواية "رحلة النظارة في عجائب الإمارة" نجدُ أّننا أمام عددٍ من الشخصيّاتِ الحقيقيّةِ، منها ما تمَّ استحضارُها من التاريخ، كشخصيتَي (ابن بطوطة) وأمير المؤمنين (المتوكل على الله)، وهما من ساهم في انتقال الذات المتناهية في القِدم، إلى الزمن الآن وحتى أزمنة المستقبلِ، وتوظيف فاعليّتها في الماضي كما الحاضر، من حيث الكشف عن عجائبيّةِ الارتحال بين الأزمنة والأماكن المختلفة، واستثمار اللغة في رصد المعالم والملامح والمشاهد، ومن ثم صناعة الدهشة في المتلقّي، فطبيعةُ الشخصيّةِ الرحّالةِ تجمعُ بين "الأديب و الأثنوغرافي[٢]" فهي سجلٌّ تاريخيٌّ، جغرافيٌّ، ثقافيٌّ، أدبيٌّ في الوقت ذاته.

وثمةَ شخصيّاتٌ أخرى حقيقيّةٌ استدعتها الخاصية الرقمية ـ السمعية والبصرية ـ من خلال الروابط الملحقة بالنصِّ، وهي تمثِّلُ بعضًا من رموز مدينة دُبَي: مشاهد لحاكم دُبَي الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم/ ابنه الشيخ فزاع/ صوت الفنانة الإماراتية أحلام/ صوت الفنان راشد الماجد...، صور ومشاهد لعُراب التطوير والتقدم..."، بالإضافة إلى حضور الشخصيات المتلقية في دائرة المنجز الإبداعي، وهي ذواتٌ فاعلةٌ تتقاربُ مع الراوي في صناعة النصِّ، من خلال خاصيّةِ أيقونةِ التفاعل الديناميِّ التي

(١) كدو، أدب com: مقاربة للدرس الأدبي الرقمي ١٢١.

(٢) فهيم، أدب الرحلات ٨.

تُسهِمُ في خلق مادةٍ شاعريّةٍ مركّبةٍ من معارفَ وثقافاتٍ، وتجاربَ مختلفةٍ، وإثراء النصِّ ـ كذلك ـ بخاصيّةِ التواصُلِ مع ذات الرحّالةِ، والدخول في حوارٍ افتراضيٍّ معه، أو مراسلته ومراسلة بعض شخوص الرحلة.

إذن نحن أمام سُلطةٍ جديدةٍ فاعلةٍ في النصِّ الرِّحليِّ، تتجاوز الكلمةَ المكتوبةَ إلى التوثيقِ الرقميِّ الحديثِ، المعنيِّ بكُلِّ التفاصيلِ والحيثيّاتِ الدقيقةِ والمؤثّراتِ الفاعلةِ، ولذا كان على الكاتب أن يخضع لتلك السلطة، ويكون هو الراوي، هو البيوغرافي، هو المصور، وهو المنتج، والمخرج ...، ولعلَّ فاتحةَ النصِّ تكشفُ جزءًا من هذه التركيبة الفنيّةِ، وكيف استطاعَ الراوي تنظيمَ تلك الشخصيّاتِ، وإبرازَ دورِها في سياقِ القص، فيقول:

"هذه القصة وجدتها بين ملفات جدي المتوفى عام ٢٠٥١ للميلاد، وهي عبارةٌ عن تقريرٍ صحفيٍّ رقميٍّ مكتوبٍ بطريقةٍ قصصيّةٍ شيّقةٍ، كتبه والد جدي أبو اليمان محمد بن صالح بن الحسين السنجلاوي ثم الدبراوي، والمتوفى عام ٢٠٤٢للميلاد، نقلاً عن صديقِه الحميم أبي عبد الله بن إبراهيم اللواتي ثم الطنجي المعروف بـابن بطوطة، ويصف فيها رحلته إلى مدينة دُبَي عام ٢٠٢١ للميلاد بتكليفٍ مباشرٍ من أمير المؤمنين المتوكل على الله ..."[(١)].

والظاهر في هذه العتبةِ أنَّ الجانبَ اللغويَّ الملفوظ، جاء وفق الأسلوب السرديِّ الموروثِ في رصدِ الشخصيّاتِ الراوية، وإبرازِ دورِها الحكائيِّ بشكلٍ موجَزٍ فقط، ومن

(١) سناجلة، تحفة النظارة في عجائب الإمارة ـ رحلة ابن بطوطة إلى دبي المحروسة ـ .http://dubai.sanajleh-shade...

ثمَّ تأتي فاعليّةُ الأدوات الرقميّةِ في تقديم الشخصيّاتِ الأخرى التي أوردَها الراوي والتعريف بملامحها وإنجازاتها وأعمالها، وتوثيق الحقائق والمعلومات المتصلة بها، دون تحقيقٍ لمبدأ المقارنة والمفاضة مع السابق من أماكن وأزمنة، وهي آليةٌ معتبرةٌ في أدب الرحلات، بل إنَّ المألوفَ هو استعراض قُدرةِ الرحّالةِ وبراعتِه في الانتقال والكتابة والرصد، قد تنحّى إلى اللامألوف وهو تقديم المرتحل إليه وإسكانه موطن العناية والاهتمام وحتى التقدير حدَّ الإعجابِ والتباهي، وهذا يعني الوقوف على مسافةٍ تعبيريّةٍ شائكةٍ، يتراجع الخيال والتبئير وتنتهي الأدبية، ويبدأ إعمال السيرة الذاتية فيها أو تدوين تاريخ المدينة ورجالاتها وتقديمه للتاريخ ليكون جزءًا خالدًا منه.

إنَّ استلهام التاريخ وإعادة صناعة النصِّ بأدواتٍ حديثةٍ، يظهر مرةً أخرى في نصِّ (ظلال العاشق) عبر شخصية الآلهة "كموش" ـ كما يراها المؤلف ـ، وهي شخصيةُ أسطورةٍ تتقارب ملامحها مع أبي البشرية (آدم عليه السلام)، ولكن بشكلٍ فلسفيٍّ وجوديٍّ، حيثُ ترصد الأحداث كيف صعد من ذاتٍ إنسانيّةٍ، إلى درجةِ الآلهة وإلى عالم الغيبيّاتِ والروحانيّاتِ المعبّأ بالعجائبيِّ المدهش، وكيف سجّلَ انتصاراتِه على الأرواح الأخرى ـ التنين لوتان أنموذجًا ـ وكيف أصبح مُنقِذًا ومخلّصًا للمظلومين ونصيرًا لأصحاب الحق، وكيف أنَّ هذه الشخصيَّةَ حاضرةٌ في الفضاءات السرديّةِ المتشعبة المكتوبة وكذلك الرقمية في الرواية، مع تفعيل دور المتلقّي وصناعة مسافة تواصلٍ واتصالٍ مع "كموش" وزوجته فاطيما.

إنَّ النصَّ مبنيٌّ على حراكِ الشخصيّةِ الأسطوريّةِ الخارقةِ للعادةِ، والتي تتجاوزُ الواقعَ مع أخذِ بعضٍ من ملامحِ الواقع، وهي في الوقت ذاته تسعى لتحقيق قيمةٍ لا يمكن للشخصية الواقعية المألوفة تحقيقها، ونعني بذلك إحلال السلام على الأرض

بفعل قوةِ الروح التي تسكنُها، ولذا كان على تلك الشخصيّةِ تبنِّي أفعالٍ وسلوكيّاتٍ مغايرَةٍ، مع محاولة الكاتب تحقيق مسافةِ تقارُبٍ مع الموروث من الحضارات والأفكار وحتى الخرافات والقصص والأساطير الخالدة في التاريخ الإنساني، هذا إضافةً لدور الشخصيَّاتِ الأخرى الحاضرةِ عبر السياقات الرقمية ـ مشاهد سينمائية/ مقاطع فيديو/ صور / ألعاب ...ـ والتي كان لها فاعليّةٌ بيّنةٌ في تطويرِ فكرة النصِّ ورمزيّتِهِ المتعدِّدةِ الدلالة.

ولعلَّ الشخصيات في روايتي "رحلة النظارة" و "ظلال العاشق" يحيلُنا إلى دائرةِ الشخصية المرجعية، سواءً التاريخية منها أو الأسطوريّة أو حتى المجازيّةِ، والتي "تُسْهِمُ في التعبيرِ المباشر عن ملامح البطل ودوافعه ورغباته، وقد أبدت الاندماج الواضح مع السياق السرديِّ ـ الملفوظ ـ والرقميِّ على حدٍّ سواءٍ في الروايات، وجاء الاشتغال عليها من خلال فكرة "الأثر الواقعي"، وتعني إحالة النص الكبير للأيدلوجيا أو الثقافة الإنسانية، أي الإحالة إلى معنىً ممتلئٍ وثابتٍ حدَّدتْهُ ثقافةٌ ما، وقراءتها مرتبطةٌ بدرجةِ استيعابِ المتلقّي لهذه الثقافة[١]".

أمّا روايةُ "صقيع" فثمة شخصيتان في النصِّ، فارغتان من الملامح، تمثلان دورًا رمزيًا عميقًا، تسكن الأولى منهما عالم المنامات، وهي عوالم افتراضيةٌ معبّأةٌ بالهذيان الليليِّ الصاخب والهلوسات المخيفة، والتوجس والقلق والصراع مع الأزمات المحيطة على أرض الواقع، وهي في الوقت ذاته تكشف فكرة الاحتياج وعليه جاءت الشخصية الثانية ـ المرأة ـ كـمُخلِّصٍ ومُنقذٍ للأولى، فتحاول النهوض به من تلك

(١) هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية ٣٥/٣٦.

العوالم ـ السرير/النوم ـ ولملمة حالة الشتات والتبعثر الذي يشعر به، وتتجه به إلى عوالم أكثر هدوءًا ودفئًا، وإلى فضاءاتٍ أكثر سعةٍ ـ فتح النافذة/تسلل أشعة الشمس ـ.

إنَّ هُويّةَ الشخصية ـ الرمز ـ بطبيعتها تحدث حالةً من الانزياح عن اللغة المكتوبة، وتفرض أسلوبَ الإيحاء بشكلٍ أو صورةٍ تدريجيّةٍ للتعبير عن السر الخفيِّ الذي يكمن خلف الواقع، إضافةً إلى فرض أسلوب الاستشعار عن بُعدٍ، حيث الفهم والإدراك لرسالة النص، ولا سيَّما أنَّ الخواص الرقمية، وتحديدًا المؤثرات الصوتية والبصرية التي تشغل النصَّ حتى النهايات، ساهمت هي الأخرى في إبراز وتوضيح المشاهد والأحداث والتطورات الدراميّةِ الحاصلة، والكشف عن البعد الغرائبيِّ العميق في سلوك الشخصيّةِ من البدايات ـ التعثر/ الهلوسة/ الفراغ ... ـ وحتى لحظات الانعتاق حين استيقظت الشخصيّةُ وأصبحت أكثر وعيًا بذاته وبالمحيط به، وهو بُعدٌ ـ البعد الغرائبي ـ أكثرُ إثارةٍ في عملية التلقّي والتأويل والتحليل، وعلى مستوى الرقميّةِ هو الأكثرُ مساحةً فنيّةً في التداخل بين خلق المؤلف الإبداعي ومشاركة القارئ لذلك الإبداع، ولا سيّما أنَّ شخصيّةَ الرجلِ في الرواية تمثّلُ جانبًا من هُويّةِ الشخصية الاستذكارية، التي "تعمل على خلق التداعيات الباعثة على تنشيط ذاكرة المتلقّي، من خلال خاصية التبشير عبر مشاهد الخوف/ الاسترجاع/ التذكر/ محاولة الانعتاق/ البحث عن الخلاص ...، وهذا بلا شك بؤرة الأثر المعنوي[١]".

(١) المرجع نفسه ٣٦ ـ ٤٩.

بالمقابل نجدُ أنَّ النصَّ في رواية "شات" مبنيٌّ على فكرة العلاقة بين الشخصية ـ محمد الواقع/ نزار المتخيل ـ مع العالم الافتراضي كفضاءٍ بديلٍ، يحتضنها ويستوعب الدوافع التي جعلت الذات تنتقل من كينونتها الإنسانية الطبيعية، إلى إنسانٍ افتراضيٍّ يبني علاقاته الاجتماعية بشكلٍ مفترضٍ، داخل التقنيات الرقمية اللامتناهية التي أصبحت هي الفضاء الآمن الذي يتحرك فيه، حيث التخفف من ثقل الواقع وضيق المحيط، إلى سعة التكنولوجيا الرقمية المثيرة ذات الأبعاد المنفتحة والمثيرة في الوقت ذاته حدَّ الدهشة، حتى أصبحت الشخصية تعيش حالةً من الإدمان لا يمكن انتشاله منها.

فالتقارب مع (ليليان) الشخصية الافتراضية عبر الرسالة التي جاءت على سبيل الخطأ، كان هو بوابة العبور نحو هذه العوالم، والعتبة التي صنعت الانتقال بشكلٍ جزئيٍّ إلى انتقالٍ كاملٍ، وذلك حين وصل (محمد) إلى مرحلة التخلّي التام عن وظيفته الواقعية، وتبنى فكرة العالم الافتراضي بكُلِّ تجلّياتِه ـ غرف للدردشة مغلقة/ مقهى خاص/ حوارات لا تنتهي/ نوادي تفرض التخلي عن كل ما هو واقعي/ ماسنجر/ شات/ إيميلات ... ـ ومساحاتٍ أكثر جرأةً في تحدي سُلطة الأيدلوجيا المحيطة به، حيث تصبح الملاذ الأخير لاعتناق الحرية، وحتى لو كانت بصورتها الافتراضية... شاشة حاسوبٍ تسكنها الحياة في زمن الرقمنة.

إنَّ شخصية "محمد" لم تكن شاذةً في صناعة هذا التحول، بل إنَّ الشخصيات الأخرى في الرواية كشفت هي الأخرى عن مجتمعٍ افتراضيٍّ كاملٍ، وعن منظومةٍ اجتماعيّةٍ ممتدةٍ تسكن تلك العوالم، وهذا يعني أنَّ هذه السلوكيات ـ العلاقات الإنسانية والمعاملات والتداخل وحتى المشاعر والعواطف ـ أصبحت هُويَّةَ القرن الحادي والعشرين، التي هي انعكاسٌ للثورة الرقمية الهائلة التي ساهمت في تحسين

جودة الحياة من جانب، ومن جانبٍ آخر دفعت المجتمعات للخضوع لسطوتها، وهذا يعني مزيدًا من التفكك وانتشار ظواهرَ سلبيةٍ لم تكن موجودةً سابقًا، ولعلَّ استعراض تراجيديا شخصية "محمد / نزار" كشف بعضًا من الوجه اللامشرق لها.

ومن جانبٍ آخر في قراءة الشخصيات، وتحديدًا شخصية "محمد" والأيدولوجيات التي تحكم هذه الشخصية وتؤثر عليها، نجدُ أنَّنا أمام نوعٍ آخر من الشخصيات، وهي الشخصية "الإشارية"، وفيها "يفرض المؤلف حضوره في النص الـ (أنا)، أو ما ينوب عنه الـ (هو) ــ بمعنى شخصية ناطقة باسمه ــ، ويكون من الصعب الإمساك به أو تحديد ملامحه بشكلٍ قاطعٍ، ولا سيَّما أنَّه يدخل كوسيطٍ افتراضيٍّ يُمثِّل دورَ الشخصيّةِ ويعبِّرُ عن الفكرةِ التي تسكنُ النص"[١].

إنَّ شخصيّاتِ النصوص ــ بكُلِّ أنواعها ــ تمتاز بأبعادها المتعدِّدةِ داخل السياق، وتتنقل بين الواقع والافتراضي، سواءً على مستوى التفكير الباطنيِّ والصراع اللامتناهي كما في "صقيع"، أو على المستوى الظاهر الذي يجمع بين ثنائيات الحياة الرقمية الجديدة ــ اليومي الواقعي/ المتخيل الافتراضي ــ كما في رواية "شات"، أو يكون على مستوى فاعلية السياقات الرقمية من حيث اتصال المتلقّي بشخصيات النصوص، أو الإحالة عبر الأيقونات إلى حكاياتٍ معبّأةٍ بالشخصيات، أو حتى عبر الروابط التي تظهر الشخصية بكُلِّ تجلّياتِها الشكليّةِ والصوتيّةِ والسلوكيّةِ، في الوقت الذي تتضاءل فيه حضور اللغة، ويكون المشهد السنيمائي هو القوة الفاعلة في صيرورةِ

(١) ينظر: فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، مرجع سابق. ص ٤٦ ـ ٥١.

وتحوُّلِ الشخصية وانتقالاتها، وهذا ما تظهره روايتي "ظلال العاشق، و رحلة النظارة في عجائب الإمارة".

وهذا التصوّرُ أو القراءة لماهية الذات داخل النصِّ، هو نوعٌ من الإدراك "بأنَّ السيكولوجيّةَ لا تحكم الشخصيّةَ بقدر كونها نوعًا من الأثر يكشف جانبًا من حقيقتها لدى القارئ/ المتلقّي، من خلال الربط بين الأسباب، والنتائج، والأفعال، والشخصيات..."[(١)].

ثانيًا: السياقات الرقمية:

أوجدت الرواية الحديثة تعدُّديةً كبرى في منظومة الاتصال والتواصل مع المتلقّي، فلم تعُد اللغة كافيةً لخلق التفاعل والتأثير، بل إنَّ التجاور بين اللغة والرمز والإشارة وأنظمة العلامات الرقمية أصبح له حضورًا واسعًا في صناعة الأدب، وفي النتاج الروائي بشكلٍ خاصٍّ، حيث التحكم بفعل التواصل عبر مساحةٍ يتم فيها "توظيف الوسائط التكنولوجية والمعلوماتية المختلفة، مع دمج الحركة بالصوت والصورة والنص بشكلٍ فنيٍّ شاملٍ، يظهر كمنظوماتٍ جماليّةٍ تأخذ شكلَ لوحاتٍ وتراكيبَ إيحائيّةٍ[(٢)]"، وتعمل في الوقت ذاته على تفعيل خاصية الترابط، وهي "تقنيةٌ أساسيّةٌ تقوم بتوجيه النصِّ، والدفع به نحو التحقُّقِ لإنتاج المعنى عبر تنشيط الروابط الرقمية التي تدفع به نحو متاهاتٍ قرائيّةٍ متتابعة ومتشعبةٍ في الوقت ذاته..."[(٣)].

---

(١) ينظر: المرجع نفسه. ص٩٠.

(٢) ينظر: علاء جبر محمد، طوبولوجيا العمل السردي، ط١(دار الثقافة والإعلام: الشارقة، ٢٠٠٧م) ص ٢٤.

(٣) ينظر: زهور كرم، الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ط١(دار رؤية القاهرة: القاهرة، =

بالإضافةِ إلى أنَّ مرافقة النص اللغوي للنسق الرقمي لم يكن اعتباطيًا بقدر ما أنّه يضطلع بأربع وظائفَ أساسيّةٍ ــ كما عند "رولان بارت"[(١)] ــ، تُعنى الأولى منها بمبدأ ترسيخ المعنى في ذهنية المتلقّي وتوجيه إدراكه نحو تأويلاتٍ محدَّدةٍ، تنسجم مع القصدية المباشرة، وهو ما يُسهِمُ في تقليص إمكانات التلقّي وتوجيهها الوجهة التي يريدها المرسل، ولذا نجد أنَّ حضور أحدهما في النصِّ دونَ الآخر؛ هو الباعثُ على مبدأ التعدُّدِ الدلاليِّ الملهم في عملية القراءة والتأويل.

أمّا الوظيفةُ الثانية فتقوم على مبدأ "المناوبة"، حيث الإثراء بدلالاتٍ واسعةٍ وممتدّةٍ، تتجاوز ترسيخ المعنى وتوضيحه مباشرة، إلى تعبئته بمعانٍ جديدةٍ، تخلقها فكرة الانصهار الكبير بين الخطاب اللسانيِّ والنصِّ البصريِّ في وحدةٍ كبرى، تُحدِثُ بدورها مبدأَ التناوب في إرسال الدلالات والمعاني حول النصِّ الرقمي.

وتقوم الوظيفةُ الثالثة بدور "التوجيه" إلى المعاني الحقيقيّةِ للسياق الرقميِّ، بغضِّ النظر عن النص المكتوب، أو حتى عن فكرة تعدُّديةِ المعنى في المنجَز الرقمي.

بينما تقوم الوظيفةُ الرابعة "التبليغ" بإيصال المعنى للمتلقّي والقارئ بشكلٍ أكثرَ وضوحًا، وعفويٍّ في الوقتِ نفسِه.

إنَّ هذه الوظائف نجد أنَّها فاعلةٌ وبقوةٍ في الروايات ــ عينة الدراسة ــ بدءًا بالمؤثرات البصرية والسمعية الظاهرة على الغلاف الرقمي، كصورة "ابن بطوطة" قادمًا من

=

٢٠٠٩م) ص٤٧.

(١) ينظر: رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، ط١(رؤية للنشر والتوزيع: القاهرة، ١٩٩٤) ص/١٩- ١٦.(بتصرف)

الماضي إلى الحاضر، والمشاهد المتواترة السريعة لأهم إنجازات مدينة دُبَي في رواية "رحلة النظارة في عجائب الإمارة"، وفي رواية "شات" نجد صورةَ الغلاف تُظهِرُ شاشةً سوداءَ متحركةً تتساقطُ فيها أرقام (101010)، إشارةً إلى هُويّةِ النصِّ الرقميَّةِ، ومصحوبٌ بصوتِ موسيقي صاخبٍ، ثم يظهر العنوان، واسم الكاتب، وجنس العمل..، أمّا رواية "صقيع" فمن عتباتها الأولى يظهر مشهدٌ سينمائيٌّ: "ليلة شتائية باردة/ ظلام حالك/ ثلج يتساقط/ صوت الرعد/ ضوء البرق/ وأصوات الرياح وعواء الذئاب ..." مرتبطٌ بمشهدٍ فنتازيٍّ آخر يتجلّى فيه سقفُ الغرفة المفتوح على شكل مثلثٍ، وأَسِرّةٍ متطايرةٍ نحو السماء..

ولم يكن الحضور الثنائي بين النص المكتوب والسياق الرقمي ذي الوظائف التي تَحدَّثَ عنها "رولان بارت" في عتبات النص فقط ؛ بل شملت التعليقات، والهوامش، والنصوص الأصلية والموازية، والأيقونات الشارحة، والمنافذ والإحالات الرقمية...، وصولاً إلى العتبات الأخيرة في النص، كما في المشهد الأخير في رواية "شات"، حيث تبدأ الخلفية ـ الصحراء القاحلة ـ بالتلاشي والتلاؤم مع تطوُّر الأحداث وتغيُّرها، وتبرز خلفيات شاعرية تعكس جزءًا من هُويّةِ الحوارات القائمة بين الشخصيات والموضوعات المتناولة في تلك الغرف الافتراضية، حتّى تكون النهاية.

وعليه نجدُ أنَّ هذا الشاهدَ وغيرَه، لم يؤدِ "وظيفةَ الايضاح فقط، بل عمل على تطوير الحدث مرتبًا في سلسلة من الإرساليات ذات المعاني التي تتجاوز الشيء الظاهر إلى الخفي[1]"، أو ما وراء النص، وهو العنصر الأهم الذي تضيفه السياقات الرقمية

(١) غوتي، الصورة المكونات والتأويل ١٩٨/١٩٩.

للنص، بمعنى المساهمة في فهم وإدراك النص بطرقٍ جديدةٍ، وتقديم مادةٍ قرائيّةٍ مختصرةٍ تتجاوز هيمنة الكاتب في صناعة الفكرة، إلى قُدرةِ المتلقّي على المساهمة فيها أيضًا، عبرَ روابطَ وأيقوناتٍ، ونوافذِ اتصالٍ وتواصلٍ، وإحالاتٍ متعدَّدةٍ يمكن تقديمها وفق الجدول التالي:

النسق الرقمي	فاعليته الرقمية	مستوى توظيفه داخل الرواية
الرابط	وهي منافذ تحيل المتلقي على منتجٍ إبداعيٍّ آخر، كالروابط السنيمائية، والأخبار الصحفية والنصوص الدينية، والقصص والحكايات، والسير الذاتية، والمشاهد البانورامية، والألعاب الإلكترونية، وغيرها. وهي تقنيةٌ تبرز جانبًا من خصوصية النص الرقمي الذي يجمع بين ثنائية النسق اللغوي: مادة الرواية كنصٍّ، وبين السياقات الرقمية الأخرى بكل تجلّياتها، هذا	تم توظيف الروابط والإحالات بشكلٍ كبيرٍ في الرواية الرقمية، وهي السمة الكبرى التي فرضت رقمنة المادة وانتقالها من تتابعية النص المكتوب إلى مبدأ الإحالة عبر منافذِ الارتباط مع الآخر. وفي رواية "رحلة النظارة في عجائب الإمارة" نجد عددًا من الروابط على هيئة عُقدٍ متواليةٍ، يأتي في بدايتها خطابٌ لحاكمِ دُبَي وهو يُلقي خطابًا مترجمًا، فيه تنويهٌ عن قيمة العرب مع الدعوة لمزيدٍ من الإبداع والإنجاز والتقدُّم. ثم تتوالى الروابط فتظهر منطقة المارينا وأبراج الجميرا ومنطقة الخور الجديد، مع صوت موسيقا صاخبٍ يتغنى بجمال تلك المنطقة... ورابطٌ آخر فيه قصيدةٌ لنجل الحاكم وهو يلقي قصيدةَ فخرٍ واعتزازٍ بوالده وإنجازات والده، أيضًا رابطٌ لبرج خليفة والنافورة العجيبة والحقائق عنهما مع صوت موسيقا يعزِّزُ فكرةَ الفخر والإطراء لهذا

	بالإضافة إلى كونه نوعًا من " الاستجابة لعصر الرؤية القاضي بالمساواة والتداخل التامِّ بين المرئيِّ والواقعيِّ[١]"، والخطابُ الأدبيُّ جزءٌ من الواقع. إنَّ آليةَ اشتغال تلك الروابط والإحالات، وخصائصها التأثيرية الخفية، ومضمرات أدائها هي نوعٌ من قوة التصوير ـ على اختلاف أنواعه ـ وهو الذي يسهم في اجتلاب عين المتلقّي والتأثير عليه، حيث الوقوف على مبدأ "التعدي" الذي يتجاوز النمطية الأولى أو التأويل الذي اعتادت عليه	الإنجاز المذهل. وتأتي رواية "ظلال العاشق" كأكثر الروايات تضمينًا للروابط الرقمية، حيث نجدُ رابطًا ـ سينماتيًّا ـ يحيلُنا على فلم "سيد الخواتيم" ـ The Lord of the Rings ـ وما فيه من صراع قائم بين ثنائية الخير والشر، ورابطًا آخر ـ صحفيًّا ـ يحيلُنا على مقتل الطيّار الأردنيِّ (معاذ الكساسبة) بشكلٍ إرهابيٍّ بشعٍ على يد الدواعش بمدينة الرقة بسوريا. كما نجدُ عددًا من الروابط تحيلُنا على نصوصٍ دينيّةٍ، كـ "إنجيل متّى/ القرآن الكريم سورة النحل وسورة الدخان وسورة الحج / إنجيل لوقا / كلمات بوذا يقظة البودهيساتنا/ خطبة البابا أروبان الثاني/ التوراة سفر إشعياء الإصحاح". هذا بالإضافة إلى روابط الألعاب الإلكترونية، وعلى المتلقّي إنهاء المعركة التي تتضمنها اللعبة، كما في الإحالة على قلعةٍ محاصرةٍ ومنجنيقاتٍ تقذف أسوارها، ولعبةٌ أخرى فيها جيوشٌ تتقاتل على أرض المعركة...

(١) عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري ٧٤.

	الـذات، وبـذلك تصـبح "أكثر واقعية من الواقع، إنَّها تصبح واقعًا جديدًا وآسرًا وجذابًا [١]"، بمعنى أنَّ الرقمنة أصبحت جزءًا من الفن الروائي الواقعي.	وتتضـمن الروايـة ــ أيضًـا ــ إحـالاتٍ تـربط بـين النصوص، حيث ظهر النص على هيئة حكاية داخـل حكايـة، مـع حضـور روابـطَ للموسـيقا والأغاني الأردنية العريقة. ولعلَّ أهم روابط رواية "شات" هـو الإحالة على السيرة الذاتية لـ (سناجلة) الظاهرة في مقالٍ لسوزان إبراهيم، نشر عام (٢٠٠٨م).
العلامة/ الرمز	يعـد الرمـز ــ المرئـي منـه والمسـموع ــ علامـةً ذات دلالـةٍ على موضـوعٍ مـا، متـــداولٍ في المنظومـــة الفكريـة الإنسـانية، وفي الغالب يأتي بشكلٍ متفَقٍ عليه معرفيًا، حيث الربط بين الفكرة والرمز داخل المنجز الروائي. وقـد أكـد "بـيرس [٢]" أنَّ التجربة الإنسانية لا يمكن	جاءت الرواياتُ معبّأةً بالعلامات والرموز التي تصـنع ثنائيـة الإثـراء والخصوصـية معًـا، وتمتـدُّ لتدخل ضمن مسمى "الماثول [٥]"، وهو عبارةٌ عـن شـيءٍ يُعـوِّضُ شـيئًا آخـر وفـق علاقـاتٍ مُعيّنـةٍ راسخةٍ في المنظومة المعرفية الإنسانية. ونسـقُ العلامـة في الروايـات واسـعٌ جـدًا، وتتبـع علاقاته ودلالته يفرض منجزًا نقديًا خاصًا به، ولـذا كـان الوقـوف على بعضٍ منهـا هـو الشـاهد على وجود هذا النسق وتحقق توظيفه. ففـي عتبـات روايـة "رحلـة النظـارة في عجائـب الإمارة" نجدُ صورةَ سفينةٍ تلاطمها الأمواج في بحرٍ

(١) عبدالحميد، عصر الصورة: السلبيات والايجابيات ٣٢.

(٢) علي محمد، المرجع نفسه ٢/٢١.

(٥) علي محمد، نظرية العلامة وسيرورتها عند شارلس سندرس بيرس ٢/١٧.

	أن تقوم إلا عبر العلامة، وأنَّ المعنى يكمُن في مضمونها، وهي السبيل إلى إنتاج الدلالة وتأويلها، و"على الباحث أن يجتهد في الكشف عن نمط اشتغالها، وتجنب التأثير بالتقليد والسلطة والأسباب التي تقوده إلى افتراض ما يجب أن تكون عليه الوقائع، وعليه أن يكتفي بالملاحظة الأمينة والمستمرة لمظاهر تلك العلامة[1]" والعمق الحقيقي الذي يسكنها، ومن هنا كانت الدلالة عند "بيرس[2]" لا متناهية، فالعلامة لا تحيل على موضوع فحسب؛	هائجٍ وفي جوٍّ قاتمٍ مُظلِمٍ، يعكس ملابسات الرحلة، وكيف أنَّ هذه المغامرة ـ الارتحال من الماضي العتيق إلى الحاضر ـ شاقةٌ، ولكنَّها تستحقُّ التجربةَ والزيارة. أمّا رواية "صقيع" فتُعَدُّ من أكثر الروايات ـ عينة البحث ـ تضمُّنًا للعلامات والرموز، يأتي من أبرزها: عواء الذئاب، حيث الصراعُ النفسيُّ الشرس الذي يسكن دواخل الشخصية، ويتلاءم مع زمكان الليل والغرفة المغلقة، وكذلك صورة القمر والنجوم كرمز الأمل في مسافةٍ كبيرةٍ من الظلام، يتداخل معها رمزيّةُ المطر والتي تحضر بشكلٍ كبيرٍ في النصوص الذاتية، وفيها تتجلّى الذات المتعطشة للعطاء الربانيِّ السخيِّ، وللمفاجآت والآمال المدهشة التي تأتي فجأةً كما المطر. كما نجدُ مشهدَ الأَسِرَّةِ المتطايرةِ، وهي تعني عوالم المنامات والرؤى وارتباطها بالعوالم اللاواقعية والمتخيّلة. وأخيرًا رمزيّةُ الشمس في نهاية الرواية، كعلامةٍ

(١) دولودال، السميائيات أو نظرية العلامة ٩٦/٢.

(٢) دولودال، المرجع نفسه، ١٦/٢.

	بل تكشف معرفةً جديدةً تستوعب كُلَّ المظاهر المعرفية التي يشملها الموضوع أو تتقارب معه.	للانعتاق من العزلة والألم والسوداوية التي كانت تسكن الذات ـ الرجل ـ. وفي رواية "شات" يظهر الرمز أولاً على الغلاف الرقمي، حيث الشاشة السوداء والأرقام المتساقطة إلى الأسفل (101010) وهي رمزٌ لهُويّةِ النصِّ واتجاهه الرقمي، إضافةً إلى رمز الصحراء الظاهر في بدايات النصِّ، وفيه إيحاءٌ لحالة الفراغ والوحشة التي تحيط بالشخصية وتدفعها للعوالم الافتراضية.
الأيقونة	هي رسوماتٌ صغرى تشير إلى ملفٍ أو مجلدٍ أو أداةٍ أو علامةٍ لأحد التطبيقات الإلكترونية، وتظهر في الرواية كعلامةٍ مماثلةٍ له، ويكونُ على المتلقّي الضغطُ عليه للانتقال إلى مسافةِ اشتغالٍ تتضمن	في الروايات نجد تداخلاً كبيرًا بين الأيقونة كحاملٍ للعلامة ودليلاً مباشرًا عليها وبين الرمز، إلا أنَّ القصد في هذه القائمة هو المعني الأول، وهو الظاهر في رواية "رحلة النظارة في عجائب الإمارة" من عتبتِها الأولى، فمنها ما يحيل على برامج التواصل الاجتماعي ــ الفيسبوك/ التويتر/ اليوتيوب ـ والأهم فيها أيقونة التفاعل الدينامي مع القصة، حيث يصبح المتلقي مبدعًا آخر يشارك في صناعة النص... بالإضافة إلى أيقونة الاستعانة

	خصوصية ذات الأيقونة. ويتقارب هذا النسق من فاعلية "حامل العلامة[1]" المعني بالعلامات النوعية، والمفردة، والمعيارية التي ترجع في دورها الدلاليِّ إلى العُرف والعادة والقانون، وإلى طبيعة الموضوع وما يتطلبه من تآلُفٍ بينه وبين دلالته. ولعلَّ الفارق بين الأيقونةِ والرمز هي آليةُ الاشتغال والاستخدام؛ فدلالة الأول تتطلب علاقةً وجوديّةً أو ماديّةً بينها وبين الموضوع، حيث تكون العلامةُ إشارةً له، أمّا الرمز فيتطلب قانونًا وضعيًّا إنسانيًّا صنع تلك	بموسوعة ويكيبيديا كمرجعيةٍ ثابتةٍ ومتجددةٍ للحقائق والمعارف حول هذه المدينة. في رواية "شات" عددٌ من الأيقونات الفاعلة في النص، كأيقونة الهاتف التي تحيل ـ عند الضغط عليها ـ على الرسائل المتبادلة بين "نزار" و "ليليان" أيضًا أيقونة الشات، والماسنجر، والإيميل، وغرف الدردشة...، وفيها يتم الإحالة على المشاهد الحوارية التي تسكن العالم الافتراضي، بشكلٍ يتقارب مع العوالم الحقيقية، ولكنها تُعَدُّ نافذةَ هروبٍ من سُلطة الواقع المعاش بأيدولوجياته المختلفة. حيث الكشف دائرة تراسل متشعبة لا متناهية، مع تفعيل المتلقّي خاصية الانتقال إلى ما بعد الصفحات، أو العودة لما قبل. كذلك في رواية "ظلال العاشق"، وهي الأكثر توظيفًا لهذا النسق حيث تفعيل دور المتلقّي ـ عبر الأيقونة ـ في استكمال صناعة المنجز الروائي وبصورته الفنية والرقمية عبر مراسلة الشخصيات الرئيسة "كموش/ فاطيما/ ..."، أو المشاركة

(١) الحداوي، سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلالة ٢٥٦/٢٦٩.

	الرمزية وقررها ومن ثم أصبحت مادة تداولية.	بالألعاب التي شغلت جزءًا من النص، ومثّلت جانبًا كبيرًا من دلالته ورمزية أحداثه، وكشفت عن بعض الصراعات الأزلية بين الخير والشر، الذات الصالحة والذات السيئة. الموت والحياة، البقاء والفناء.
الصوت	ويعني "الاشتغال الفني الموحي بالتأثير الجمالي والباعث على تأمل النص عبر حاسة السمع وحاسة البصر بل عبر تراسل الحواس لدى المتلقّي[١]". وهي تأتي على طريقتين، الأولى منهما تتلاحم مع النص، دون أن تكون تكرارًا صوتيًا لمحتواه، والثانية تكون خلفيةً للنص، وتمثل انعكاسًا شعوريًا للحالة التي تظهر فيه[٢].	تظهر خاصية الصوت في كل الروايات ــ عينة الدراسة ــ، فرواية "شات" يتلازم الصوت مع بعض أجزاء النص وتحضر قصائد المتنبي ونزار، والموسيقا الهادئة في غرف الدردشات الافتراضية، وبشكلٍ خاصٍّ في "مملكة العشاق"، التي صنعتها الشخصية لتكون مسافةً تتجاوز فيها الشخصيات كل الأعراف والأيدولوجيات الاجتماعية والدينية والسياسية المفروضة، ويكون الصوت جانبًا مكملاً لبعض الحوارات. أما رواية "ظلال العاشق" فيظهر الصوت في المواطن التالية: - الصوت النسوي الذي بلحنٍ أردنيٍّ عريقٍ، يوحي بالأصالة والعراقة.

(١) غركان، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية " تنظيرا وإجراء " ٨٠.

(٢) عقاب: مهارات الكتابة للإعلام الجديد ٧٢/ ٧١. (بتصرف).

	وفي كليهما تتحقق وظيفة النسق الصوت كجزءٍ من صناعة المعنى والدلالة.	- صوت الطبول التي تتناسب مع أجواء الحرب، وهي ظاهرةٌ بمعية الألعاب الإلكترونية، وبالنسق اللغوي الذي يتحدث عن الحرب. - صوت الألم والحسرة والفجيعة الذي رافق مشهدَ إحراق الطيار الأردني. - صوت الحروب والمعارك التي رافقت فيلم (سيد الخواتيم) وبشكل يتناسب مع النص الأصل والإحالة الفيلم. وجميع هذه الأصوات وغيرها في النصوص الأخرى تمثِّلُ حالةَ انسجامٍ وتكامُلٍ مع السياق السرديِّ، ولا سيَّما في رواية "صقيع" الذي كان صوت الموسيقا حاضرًا من أول النصِّ وحتى العتبة الأخيرة فيه، وبمستوىً يتناسب مع الحدث ورمزه وتطوُّرِه.
الصورة	الصورة هي لغةٌ عالميةٌ صامتةٌ تعبر عن منظومة الثقافة والمعرفة الإنسانية	تتسع الصورة في الروايات لتشمل كُلَّ تمثيلٍ بصريٍّ يُحاكي الموضوع أو يعبِّرُ عن جزءٍ منه؛ لذا هي الأكثرُ حضورًا من بين الأنساق الأخرى،

	ويكون فعل المشاهدة هو وسيط التلقّي. وهي تمثّل "سلسلةً من العلامات التي حوَّلَها الاستعمالُ الإنسانيُّ المتواترُ إلى وعاءٍ لدلالاتٍ تتجاوز وجودها كمظهرٍ من مظاهر الأشياء، إلى أداةٍ للتقدير والحكم والتصنيف[١]". وهي عند "بارت[٢]" مؤطَّرةٌ بثلاثةِ أُطر: "الذات الظاهرة في الصورة بوصفها محصلة لحظةٍ فنيّةٍ، والمشاهد المتلقّي لها ، والتجربة أي الصورة بالنسبة للمصور"، وعليه يتّسِعُ الفهم ويتشعّبُ الإدراك، و"يبدأ الاشتغال على لغة	وربما يكون هو الآخر كما الرمز في اتساعه وتعدديته واحتياج منجَزٍ نقديٍّ خاصٍ به. ولعلَّ بعضَ الصور تحقّقُ الحضور كشاهدٍ في هذا المبحث: في رواية "صقيع" نجد صورة الغرفة الحالكة الظلام، والنافذة التي تعكس مشهدًا ليليًا مظلمًا، يتخلَّله تساقطُ قِطَعٍ خفيفةٍ من الثلج مما يعني أنَّ ثَمَّةَ صقيعًا قادمًا هو عنوانٌ للنص، ثم تظهر صورةٌ أخرى لرجلٍ منصقعٍ يحتسي الخمر، ثم يتجه إلى فراشه باستسلامٍ تامٍّ يوحي بمشهدِ السكون الذي يسبق العاصفة: المنامات المعبّأة بالصراع. ثم تأتي صورة السقف، وانعكاسه بشكلٍ متواترٍ يوحي بالبحث عن الخلاص والرغبة في الانعتاق من العزلة. أمَّا الصورة في رواية "رحلة النظارة في عجائب الإمارة"؛ فقد تجلّى فيها "ابنُ بطوطةَ" من العتبات الأولى ـ على غلاف الرواية ـ ممسكًا زمام فرسه، قادمًا من الماضي إلى الحاضر حيث نور الحضارة

(١) بنكراد، الصورة الاشهارية: آليات الاقناع والدلالة ١٠٤.

(٢) بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة ١٢٣.

	الفعل أو المشهد الذي يسكن الصورة، وتتم إعادة توزيع الفضاءات بشكلٍ ملائمٍ، وتجعل أعمق الأثر الممكن يتردَّدُ في الذاكرةِ لوقتٍ طويلٍ[1]".	والتقدُّم، بالإضافة إلى الصوَرِ المتتابعة لمدينة دُبَي، وحاكمِها ونجلِه، وللمعالم الحديثة بتفاصيلها المبهرة، وهذا يكشف جانبًا من انزياح الصورة بأبعادها ودلالتها، إلى تخليدها كالأسطورة متفردةً لا يمكن تكرارها أو مماثلتها. وعن رواية "شات" فالنص جاء على هيئة صُوَرٍ متتابعةٍ، تتيح للقارئ تحريكها والانتقال منها أو العودة إليها، مع ملازمة النص ـ اللغة ـ للصورة كخلفيةٍ له، تكشف جزءًا من معناه ودلالته، وتسهم في إدراكه كرسالةٍ تتضمن مسافةً كبيرةً للصراع داخل الذات.
اللون	تستخدم الألوان كصناعةٍ رقميةٍ مؤثرةٍ في عمليةِ التلقّي، وتظهر جليّةً في خلفيات السياق اللفظي، والعناوين، والحوارات، وفي خلفية الصور ومقاطع الفيديو، وفي شاشة المراسلات، وحتى	تفرض طبيعة النسق الرقمي الألوان كهُويّةٍ ملازمةٍ له، وتأتي فاعليةُ الألوان في الروايات بشكلٍ واضحٍ، وبصورةٍ ثنائيةٍ مركّبةٍ، يتداخل فيها اللون بالأفكار والمدركات التي تسكنه بذاته، مع الخطاب النصي والحكاية وانزياحها من المكتوب إلى الرقمنة ومن الواقع إلى اللاواقع. ولذا نجد في رواية "شات" أنَّ اللون الأسود والأرقام الخضراء المتوهجة في عتبة الرواية، هي

(١) الزاهي، العين والمرآة: الصورة والحداثة البصرية ٢٧.

	في الأيقونات والرموز. وفي الوقت ذاته تسهم بفاعلية على مستوى السيرورة السيميائية داخل الإرسالية البصرية، حيث الثراء الدلالي الصادر من تنوع الأبنية الثقافية المحيطة به، ولاسيَّمَا أنَّ الثقافة الإنسانية خَلقت نوعًا من القِيم الدلالية المتنوعة للألوان وصنعت نوعًا من الإدراك التام لحضورها، كـ الموت/ الحياة/ الحرب/ السلام/ الوضوح/ الضبابية والغموض....	إشارةٌ لهوية النص الرقمي، كما يظهر اللون الأزرق المتوهج في بعض كلمات النص كإشارة إلى تفرع النص والدخول عبره إلى منافذَ أخرى، ومن ثم تبدأ الصفحات بالتلون والتداخل والتغيُّر بشكلٍ مفاجئٍ، يصل في النهايات إلى اللون الأكثر جرأةً ووضوحًا، وهو اللون الأحمر الذي فرض سيادته في النهاية. وثنائية الأسود والأحمر ـ البداية / النهاية ـ توحي بشيءٍ من التداخل بين الرغبة الدنيوية العميقة، وبين النهاية أو الموت أو الخلاص. أمّا رواية "صقيع" فسودواية الألوان من البداية، يعكس الأفكار والظروف والملابسات التي تحيط بالشخصية، وتكون لحظة الانزياح والتغيُّرِ إلى الألوان المشرقة هي لحظة الانطلاق نحو الحرية والخلاص. فاللون الأصفر "أشعة الشمس التي غمرت الغرفة بعد ليلةٍ موغلة بالظلام" ؛ هو إيحاءٌ بالقوةِ بعد الضعف، والشدّةِ بعد اللين، مع النفاسة والندرة والتجلّي، ولا سيّمَا إذا كان مفردًا بحضوره، أو متداخلاً بالأبيض، لون البدايات والجمال والحسن والصفاء.

		وعن اللون في رواية "ظلال العاشق" نجد العنوان باللون الأحمر، والمشاهد والصور تعكس ذات اللون، الظاهر كالدم النازف للدلالة على ثنائية الحب والجريمة، بشكلٍ يتقارب مع فكرةِ النصِّ المعبّأةِ بالموت والقتل والصراع، وحُبِّ الذات والبحث عن الخلود.

يرى "رولان بارت" أنَّ القيمة الإقناعية للصورة ـ وكذلك الصوت/ المشهد/ اللون...ـ لا تتحقق نجاعتها إلا في ضوء النسق اللغوي، فهي لا تكتسب صفة البنية الدالة إلا إذا مرّتْ عبر محطة اللغة التي تقطع دوالها وتسمى مدلولاتها ، فالرسالة التقريرية هي المؤول الأول عن نجاح الإشهار أو رداءته[1]، وقد تضمنت تلك السياقات الرقمية ـ على اختلافها وتنوعها ـ نسيجًا من الدلالات التي تحيل إلى الواقع بطريقةٍ أو بأخرى، ففي كُلِّ نسقٍ منها، منفذٌ يدفع المتلقّي إلى تفكيك أبنيتها وأنساقها وعلاماتها بوصفها لغةٌ دالّةٌ لمعنىً من المعاني، من خلال قراءة عناصر الانزياح التي تفرض مستوياتٍ من القراءة والفهم والتفسير والتأويل حيث "الانتقال من مستوى الإبلاغ إلى مستوى الخرق والتأثير، الذي يفرض الانتقال من المقاربة اللسانية إلى المقاربة البلاغية، ولذا نجدُ أنَّ عملية خلق الصورة تتوقف على المرسل الباث، وترتبط عملية إدراكها وإعادة إنتاجها على المرسَل إليه المتلقّي، والأخير هو القطب الأساسي

(١) بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة ٣٢.

في الممارسة التواصلية، وبذلك تصبح القراءةُ بؤرةً لتفاعلِ مختلفِ العلومِ وصراعِ مختلفِ التأويلات[١]".

ويمكن تقريب هذه الفكرة في التصوُّرِ التالي:

إنَّ تفعيلَ السياقاتِ الرقميَّةِ المختلفةِ في الرواياتِ جاءَ بدافعَ صناعةِ بلاغةٍ سمعيّةٍ وبصريّةٍ وذهنيّةٍ جاذبةٍ للمتلقّي، وتُحقِّقُ في الوقتِ ذاتِه جانبًا من جماليّةِ التلقّي، حيثُ التفاعلُ في بناءِ النصِّ وتشكُّلِه، وهو محورُ حضورِ الواقعيّةِ الافتراضيّةِ ـ الإسهام في عمليةِ الإبداعِ ذاتِها ـ من حيثُ تحريكِ النصِّ، وصناعة تتابُعيّتِه، والتقديم والتأخير، ومراسلة أبطال الروايات، والانتقال بين النصوص.

وقد اعتمد (سناجلة) تقنياتٍ خاصةٍ تُسْهِمُ بـ "الربط بين النصوص، سواءً كانت نصًا كتابيًا أم صورًا ثابتةً أم متحركةً، أم صوتًا حيًّا أو موسيقيًّا، أم أشكالاً جرافيكيةً

(١) بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة ٣٢.

متحركةً أم خرائطَ أم رسومًا توضيحيةً، أم جداولَ أم غيرَ ذلك، باستخدامِ وصلاتٍ يمكن أن تقدِّمَ إضاءةً أو إضافةً نفهمُ بها النصَّ[١]" وندركُ دلالاتِه.

(١) سلامة، النص المتشعب ومستقبل الرواية ٣١.

الخاتمة:

وبعد قراءةٍ في الروايةِ الرقميّةِ، تخلُصُ الدراسةُ إلى عددٍ من الملاحظات، يأتي منها:

- أثبتت الروايات حضور الواقع الافتراضي، ولكن بشكلٍ متباينٍ، وبأساليبَ مختلفةٍ، منها ما جاء على مستوى الأنساق اللغوية، حيث تقارُب الشخصيّاتِ مع بعضها البعض في حواراتٍ ومراسلاتٍ عبرَ شبكةِ الإنترنت ـ إيميل/ ماسنجر/ شات/ غرف افتراضية ... ـ ومنها ما جاء على مستوى السياقات الرقمية، من حيث تفاعل المتلقي مع المنجز الرقمي عبر الروابط الملحقة به، من خلال تفعيل الروابط السمعية والبصرية، ومقاطع الفيديو ...، ومن خلال أيضًا التقارب مع المبدع والمشاركة بصناعة النص، وهذا ما يؤكد خصوصية الرواية الرقمية.

-أنَّ مشاركة المتلقّي في صناعة المعنى داخل النص السردي التفاعلي، والتحكم في صيرورته، واختيار عتبات البداية والنهاية، والاشتغال على تفعيل الروابط، أبهت فاعلية الكلمة عند ذات المتلقّي، وأسقط جزءًا كبيرًا من جماليّةِ التلقّي التي تسكن النصَّ المكتوب، وهو ما يعني قصر مسافة التخيُّلِ، وتعدُّدية الفهم والإدراك ومن ثم التأويل، وإلغاء مقاصد اللغة وكونها حمّالةَ أوجُهٍ ومعانٍ، وهذا قد يقصر من زمن حضور النص في المنظومة الإبداعية، حيث يصبح من المواد ذات الصلاحية المحدّدة، فلا يمكن للمتلقّي تقديم قراءةٍ نقديّةٍ أخرى تحمل معانيَ ودلالاتٍ مغايرةً عمّا تمّ إدراكه منذُ القراءة الأولى، فالإلهام التي ترافق ـ عادةً ـ المنجز الإبداعي، أصبحت أقل حضورًا مع الوسيط الرقمي.

-أسهمت النصوص ـ عينة الدراسة ـ بخصوصيتها الرقمية، حالة تجدُّدٍ وتحوُّلٍ في ذهنية المتلقّي ـ القارئ/ الناقد ـ، فهي معبّأةٌ بـ سياقاتٍ رقميّةٍ متعدّدةٍ ـ الثابت/ المتحرك ـ ومختلفةٍ من روايةٍ إلى أخرى، ومن آليةٍ إلى أخرى، يتكاثف حضور ثنائية الصوت والصورة في رواية ـ صقيع ـ، وفي أخرى تتواتر الروابط القصصية والحكايات بشكلٍ تشعُّبيٍّ عميقٍ ـ ظلال العاشق ـ، وفي الثالثة تكون معبّأةً بالأيقونات والإحالات على منافذِ تواصلٍ ومراسلاتٍ ـ شات ـ، وفي أخرى تحضر المشاهد السينمائية والتوثيق التاريخي، وهذا يعزِّزُ من قُدرةِ المتلقّي على التفاعل مع الرقمية بكافة أساليبها، وفهم آلية علاقات التداخل والتشابك بين النصوص، وخلق مسافةٍ جماليّةٍ تجمعُه بالنصِّ ومع الكاتب.

-إنَّ الرسالةَ أو الفكرةَ التي تضمنتْها النصوصُ جاءتْ بشكلٍ واضحٍ ومباشرٍ، وقد تمَّ إدراكُها بفعلِ السياقات الرقمية التي قدَّمت النصَّ بكُلِّ عناصرِه ـ الأفكار/العواطف/الاسترجاع/الاستباق/ الصور التعبيرية/... ـ دفعةً واحدةً، حيث تجاوزت جماليّةَ المجازِ في النصِّ المكتوب، ومسافةَ إعمالِ العقل، واستبداله بالتفاعل مع الخاصية الرقمية التي بُنِيَتْ عليها الروايةُ أولاً، واشتركَتْ مع اللُّغةِ لصناعة المنجَزِ الإبداعي.

-إنَّ السياقَ الرقميَّ لـ: الصورة/ المشهد المتحرك/ اللون/ الصوت ...، بطبيعته الوجودية، يأتي مشحونًا بالقيم الدلالية المتعدِّدةِ والتداوليّةِ وفق سياقاتٍ سابقةٍ لها، فالمعنى أو المعاني المرتبطةُ بها مبنيةٌ على محدِّداتٍ وأيدولوجياتٍ ثابتةٍ، وباعثةٍ في الوقتِ ذاتِه على قيادةِ مقتضياتِ الإدراكِ والتأويل، ولا يمكن أنْ تُفْهَمَ بشكلٍ خاصٍّ بعيدًا

عن الخبرات والتجارب السابقة، ولعلَّ تداخُلَ الخطابِ اللفظيِّ مع تلك السياقاتِ أوجدَ مسافةً تأويليّةً خاصّةً، تستوعبُ فكرةَ الانزياحِ من الروايةِ اللفظِ إلى الروايةِ الرقميّةِ.

وأخيرًا يمكنُ الوقوفُ على فكرةِ تبعيّةِ القراءةِ التنظيريّةِ والنقديّةِ للوجودِ الإبداعيِّ، وفي هذه الرواياتِ بشكلٍ خاصٍّ، فالأنسبُ ـ وفق رؤيةِ الباحثةِ ـ اعتمادُ القراءةِ الوصفيّةِ التي تتجاوزُ تعليلَ رقمنةِ الروايةِ، والبحثُ في دائرةِ التطوُّرِ الإنسانيِّ، إلى الوقوفِ على جماليّةِ النصِّ بسياقاتِه اللُّغويّةِ والرقميّةِ.

المصادر والمراجع

[١] أبو زيد (نصر حامد)، هكذا تكلم ابن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط، القاهرة، ٢٠٠٢.

[٢] بارت (رولان):

- التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، ١٩٩٣.

- قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، رؤية للنشر والتوزيع، ط٢، القاهرة، ١٩٩٤.

[٣] باشلار (غاستون)، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٨٤.

[٤] بوعزة (محمد)، تحليل النص السردي" تقنيات ومفاهيم "، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر، ٢٠١٠.

[٥] البريكي (فاطمة)، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ٢٠٠٦.

[٦] بنكراد (سعيد):

- الصورة الإشهارية: آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ٢٠٠٩.

- وهج المعاني: سيمائيات الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ٢٠١٣.

[٧] بوطز(فيليب)، ما الأدب الرقمي، ترجمة: محمد اسليم، مجلة علامات، المغرب، العدد٣٥، ٢٠١١.

[٨] توسان(برنار)، ما هي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، ط٢، المغرب، ٢٠٠٠.

[٩] جراح(وهيبة) محور التلقي في الأدب التفاعلي، مجلة إحالات، معهد الآداب واللغة، الجزائر، العدد الخامس، جون٢٠٢٠.

[١٠] جينيت (جيرار وآخرون)، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، ط١، المغرب، ٢٠٠٢.

[١١] حارب (ياسر)، بيكاسو وستاربكس، دار مدارك للنشر، ط١، بيروت، ٢٠١١.

[١٢] حبيلة (الشريف)، بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث، ط١، الأردن، ٢٠١٠.

[١٣] الحداوي (طائع)، سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلالة، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ٢٠٠٦م.

[١٤] حليفي (شعيب)، هوية العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، ط١، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م.

[١٥] خمار (لبيبة)، شعرية النص التفاعلي: آليات السرد وسحر القراءة، رؤية للنشروالتوزيع، ط١، القاهرة، ٢٠١٤.

[١٦] خمري (حسن)، فضاء المتخيل "مقاربات في الرواية"، منشورات الاختلاف، ط١، الجزائر، ٢٠٠٢.

[١٧] دولودال (جيرار)، السيمائيات أو نظرية العلامة، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، النجاح الجديدة، ط١، الدار البيضاء، ٢٠٠٥.

[١٨] الزاهي (فريد)، العين والمرآة: الصورة والحداثة البصرية، منشورات وزارة الثقافة، ط١، الرباط، ٢٠٠٥.

[١٩] زرفاوي (عمر)، الكتابة الزرقاء: مدخل إلى الأدب التفاعلي، دائرة الإعلام والثقافة، ط١، الشارقة، ٢٠١٣.

[٢٠] السرغيتي (محمد)، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط١، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

[٢١] سلامة (عبير)، النص المتشعب ومستقبل الرواية، هيئة الكتاب المصرية، ط١، القاهرة، ٢٠٠٨.

[٢٢] سناجلة (محمد):

- ظلال العاشق، https://sanajleh-shades.com، ٢٠٠١.

- رواية الواقعية الرقمية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ٢٠٠٥.

- صقيع، منشورات اتحاد كتاب الإنترنت العرب، http://arab-ewriters.over-blog.net/article-47084041.html، ٢٠٠٧.

- شات منشورات اتحاد كتاب الإنترنت العرب، http://arab-ewriters.over-blog.net/article-47084041.html، ٢٠٠٧.

- رحلة النظارة في عجائب الإمارة. http://dubai.sanajleh-shade، ٢٠١٦.

[٢٣] سيباني (عبد القادر فهيم)، السرديات الرقمية، دائرة الثقافة والإعلام، ط١، الشارقة، ٢٠١٣.

[٢٤] عالمي (سعاد)، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، أفريقيا الشرق، ط١، الدار البيضاء، ٢٠٠٤.

[٢٥] عباينه (سامي)، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، ط١، الأردن، ٢٠٠٤.

[٢٦] عبد الحميد (شاكر)، عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط١، الكويت، ٢٠٠١.

[٢٧] عقاب (محمد)، مهارات الكتابة للإعلام الجديد، دار هومة، ط١، الجزائر، ٢٠١٣.

[٢٨] علي محمد (أحمد)، نظرية العلامة وسيرورتها عند شارلس سندرس بيرس، مجلة العميد، ط١٢، العراق، ٢٠١٤.

[٢٩] غركان (رحمن)، القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية " تنظيرا وإجراء " دار الينابيع للنشر والتوزيع، ط١، السويد، ٢٠١٠.

[٣٠] غوتي (غي)، الصورة المكونات والتأويل، ترجمة: فريد الزاهي، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ٢٠١٢.

[٣١] فرحي (فطيمة)، التجريب وتجاوز الوسيط الورقي في الكتابة الروائية، مذكرة ماجستير أدب حديث، جامعة باتنه، ٢٠١٤.

[٣٢] فهيم (حسين محمد)، أدب الرحلات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للعلوم والآداب، الكويت، العدد: ١٣٨، يوليو ١٩٨٩.

[٣٣] القاضي (محمد وآخرون)، معجم السرديات، دار العين للنشر والتوزيع، ط١، السويد، ٢٠١٠.

[٣٤] القيسي (ماجد)، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، الأردن، ٢٠١٥.

[٣٥] كدو (فاطمة)، أدب com: مقاربة للدرس الأدبي الرقمي، منشورات دار الأمان، ط١، الرباط، ٢٠١٤.

[٣٦] كرام (زهور):

- الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، دار رؤية القاهرة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٩.

- ظلال العاشق من الانبهار إلى السؤال الأدبي، صحيفة الراكوبة الإلكترونية، يناير ٢٠١٦.https://www.alrakoba.net/2224421 .

[٣٧] لحميداني (حميد)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩١.

[٣٨] لوتمان (يوري)، سيمياء الكون، ترجمة: عبد المجيد النوسي، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ٢٠١٤.

[٣٩] محمد (علاء جبر)، طوبولوجيا العمل السردب، دار الثقافة والإعلام، ط١، الشارقة، ٢٠٠٧.

[٤٠] مفضل (محمد)، السخرية في الثقافة الرقمية: دراسة الخيال النثري للقيم الثقافية ولفلسفة اليومي عند الفيسبوك، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط١، الرباط، ٢٠١٤.

[٤١] المسناوي (أحمد)، نظرية الأجناس الأدبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ٤٠، يناير٢٠١٢.

[٤٢] الموسى (عبد الحميد)، علم الاجتماع الأدبي: منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، دار النهضة العربية، ط١، بيروت، ٢٠١١.

[٤٣] نذير (عادل)، عصر الوسيط أبجدية الأيقونة: دراسات في الأدب التفاعلي الرقمي، كتاب ناشرون، ط١، لبنان، ٢٠١٠.

[٤٤] هامون (فيليب)، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، سوريا، ٢٠١٣.

[٤٥] يقطين (سعيد):

- من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ٢٠٠٥.

- النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية: نحو كتابة عربية رقمية، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ٢٠٠٨.

-صقيع تجربة إبداعية عربية جديدة، http://web.archive.org/webwww.arab-ewriters.com/saqee3/yakteen.html .

References

[1] 'Abu Zayd (Nasr Hamid), hakadza takalam Ibn arabi, Al-hayya Al-misriat Al-ama lil-kitabi, T, Alqahira, 2002.
a.Bart (Rulan):
[2] Al-tahlil Al-binyawiu lil-qisas, tarjamat: Mundhir Aeayashi, markaz aliainama' alhadarii lildirasat waltarjama walnashri, Surya, 1993.
Qera'a jadida lilbalagha alqadima, tarjamat: Omar 'Uwkan, Ruyaa lilnashr waltawziei, T2, alqahirati, 1994.
[3] Bashlar (ghastun), Jamaliaat almakani, tarjamata: Ghalib hilsa, Al-muasasa al-aama lil-dirasat wa-alnashr wa-altawziei, T1, bayrut, 1984.
[4] Bu-aza (Muhamad), Tahlil al-nas al-sardi" Tiqniaat wa-mafahim " , manshurat al-iakhtilaf, T1, Aljazaer, 2010.
[5] Albariki (Fatima), Madkhal 'iilaa al'adab al-tafaeuli, Al-markaz Al-thaqafia Al-arabi, T1, Bayrut, 2006.

[6] Binkrad (Seid)：

Al-Suwra Al-Eshharia: Aliaat Al-iaqnae wa-Al-dilala, Al-markaz Al-thaqafia Al-arabi, T1, Al-daar Al-bayda',2009.
Wahaj Almaeani: Simayiyaat al'ansaq Althaqafia, Almarkaz Althaqafia Alarabi, T1, Bayrut,2013.
[7] Butiz(Filib), Ma al'adab alraqmii, tarjama : Muhamad Aslim, majalat alamat, Almaghrib,
a.al-adad 35, 2011.
[8] Tusan(Birnar), Ma hai alsiymyulujia, tarjamat: Muhamad Nazif, 'iifriqia alsharqa, T2, Almaghrib, 2000.
[9] Jarah (Whayba) Mihwar altalaqiy fi al'adab altafaeuli, majalat 'iihalat, maehad al-adab w-allugha, aljazayar, al-adad al-khamisi, Jun2020.
[10] Jinit (Jirar w- akhrun), Alfada' Alriwayiy, tarjamat: Abd Alrahim Hazal, 'iifriqia alsharqa, T1, Almaghrib,2002.
[11] Hareb (Yasser), Picasso and Starbucks, Dar Madrak lil- nashr, T1, Beirut, 2011.
[12] Habila (Al-Sharif), Binyat alkhitab alriwayiyi, ealam alkutub alhadith, T1st , AL-Ordon, 2010.
[13] Al-Haddawi (Taye), Simyayiyaat Altaawil: Al'iintaj wa-mantiq aldilala, Almarkaz Althaqafia Alarabi, T1, Al-daar Al-bayda', 2006 M.
[14] Halifi (Shuaib), huiat al-eatabat wa-bina' al-taawil, Dar Al-Thaqafa, T-1, Al-daar Al-bayda', 2005.
[15] Khamar (Labiba), Shieriat al-nasal-tafaeulii: Aliat Alsard wa-Sehr Alqira'a , Ruyah lil-nashr wa-altawzie, T1, Alqahirah, 2014.
[16] Khamri (Hasan), Fada' Al- mutakhayal " Muqarabat Fi Al- riwaya ", manshurat al- iaikhtilafi, T1, Al- jazayar, 2002.

[17] Dolodal (Gerar), Al- siymayiyaat 'aw Nazariat Al- ealama, tarjamatu: Abd al-rahman Bu Aly, alnajah aljadidatu, T1, Al-daar Al-bayda', 2005
[18] Al-Zahi (Farid), Aleayn wa Almuraa: Al- suwraa wa Al-hadatha Al- basaria, manshurat wizarat al- thaqafati, T1, Al-ribat, 2005.
[19] Zirfawi (Omar), Al- kitabat Al- zarqa': Madkhal Elaa Al-adib Al-tafaeuli, dayirat alaelam wa al-thaqafati, T1, aAl- shaariqat, 2013.
[20] Al- sirghiitiy (Muhamad), Muhadirat Fi Al- siymyulujya, Dar Al-thaqafat lil nashr wa altawziei, T1, Al-daar Al-bayda', 1987.
[21] Salama (Abir), Al-nasu Al -mutashaeib wa mustaqbal al-riwayati, hayyat al-kitaab al-misria, T1, Al-qahirati, 2008.
[22] Snajla (Muhammad):

-Zilal Al-ashiq, https://sanajleh-shades.com ، 2001.

-Riwayat Al-waqieiat Al-raqamiati, Al-muasasaa Al-earabiat lil dirasat wa Al-nashri, T1, Bayrut, 2005.
-Saqieu, manshurat atihad kitab al-iantarnit al-arab, http://arab-ewriters.over-blog.net/article-47084041.html ، 2007.

-Chat manshurat atihad kitab al-iantarnit al-arab, http://arab-ewriters.over-blog.net/article-47084041.html ، 2007.

-Rehalat Al-nazaarat Fi Ajayib Al'iimara. http://dubai.sanajleh-shade ، 2016.

[23] Sibani (Abd Al-qadir Fahim), Al-sardiaat Al-raqamia, Dayirat Al-thaqafat wa Al-aeilam, T1, alshaariqat, 2013.
[24] Alami (Soad), Mafhum Al-suwra End Rijis Dubri, 'Afriqia Al-sharqa, T1, Al-daar Al-bayda',2004.
[25] Abayinih (Sami), Etijahat Al-nuqaad Al-arab Fi Qira'at Al-nasi Al-shierii Al-hadithi, alam a-lkutub a-lhadith, T1, Al'urdun, 2004.
[26] Abd Al-humid (shakr), Asr Al-suwra: Al-salbiaat wa Al-ayjabyati, Al-majlis Al-wataniu lil thaqafat wa Al-funun wa Aladab, T1, Al-kuayt, 2001.
[27] Eiqab (Muhamad), Maharat Al-kitabat lil'iielam Al-jadida, Dar hawma, T1, Al-jazayir,2013.
[28] Ali Muhamad ('Ahmad), Nazariat Al-ealamat wa Sayaruratuha End Sharlis Sindars Birs, Majalat Al-amid, T12, Al-eiraq, 2014.
[29] Ghirkan (Rahmin), Al-qasidat Al-tafaeuliat Fi Al-shieriat Al-earabia " Tanziran wa'iijra'a " Dar Al-yanabie lil nashr wa al-tawziei, T1, Al-suwid,2010.
[30] Ghuti (Ghi), Al-suwrat Al-mukawinat wa Al-taawili, tarjamatu: Farid Al-zaahi, Al-markaz Al-thaqafiu Al-earabia, T1, Al-Daar Al-Bayda',2012.

[31] Frihi (Ftimatu), Al-tajrib wa Tajawaz Al-wasit Al-waraqii Fi Al-kitabat Al-riwayiya, mudhakirat majistir 'adab hadithi, Jamieat Batinh, 2014.
[32] Fahim (Hsien Muhamad), 'Adab Al-rihlati, silsilat Alam Al-maerifati, Al-majlis Al-wataniu lil eulum w Al-adabi, Al-kuayt, Al-adad: 138, yuliu 1989.
[33] Al-qadi (Muhamad wa akhrun), Muejam Al-sardiaati, Dar Al-eayn lil nashr w Al-tawziei, T1, Al-suwid,2010.
[34] Al-qisi (Majid), Mustawayat Al-lughat Al-sardiat Fi Al-riwayat Al-arabiati, Dar Ghayda' lil nashr wa Al-tawziei, T1, Al-'Urdun, 2015.
[35] Kidu (Fatimata), 'Adab com: Muqarabat lil dars Al-'adabii Al-raqmii, manshurat Dar Al-'amani, T1, Al-Ribat, 2014.
[36] Kram (Zhur):
-Al-'adab Al-raqmii: 'Asyilat Thaqafiat wa Ta'amulat Mafahimiatun, Dar ruyat Al-qahirat, T1, Al-qahirat, 2009.
[37] Zilal- Al-eashiq min Al-ianbihar 'iilaa Al-suwaal- Al-'adbi, sahifat Al-raakubat Al-'iilikturuniat, yanayar 2016. https://www.Al-rakoba.net/2224421 .
[38] Lhmidani (Hmid), Binyat Al-nasi Al-sardiu min Manzur Al-naqd Al-'adbi, Al-markaz Al-thaqafii Al-earabia, T1, Bayrut, 1991.
[39] Lutman (Yuri), Simia' Al-kun, tarjamatu: Abd Al-majid Al-nnwsi, Al-markaz Al-thaqafii Al-arabi, T1, Al-Daar Al-bayda', 2014.
[40] Muhamad (Ala' Jibr), Tubulujia Al-amal- Al-sardabi, Dar Al-thaqafat wa Al-'iielami, T1, Al-shaariqa ,2007.
[41] Al-misnawi ('Ahmadu), Nazariat Al-iajnas Al-'adabiati, majalet alam al-fikr, Al-kuayta, mujalad 40, yanayir2012.
[42] Al-musaa (Abd Al-hamaydi), Alam Al-iajtimae Al-'adbi: Manhaj Susyulujiun Fi Al-qira'at wa al-naqd, Dar Al-nahdat Al-earabia, T1, Bayrut,2011.
[43] Nadhir (Adl), Asr Al-wasit 'abjadiat Al-'ayquna: Dirasat Fi Al-'adab Al-tafaeulii Al-raqmii, kitab nashirun, T1, Lubnan, 2010.
[44] Hamun (Filib), Simyulujiat Al-shakhsiaat Al-riwayiya, tarjamatu: Saeid Binikrad, Dar Al-hiwar lil nashr wa al-tawziei, T1, Surya, 2013.
[45] Yqtayn (Seid):
-Men Al-nasu 'iilaa Al-nasi Al-mutarabiti: madkhal 'iilaa jamaliaat Al-aibida Al-tafaeuli, Al-markaz Al-thaqafia Al-earabia, T1, Bayrut, 2005.
-Al-nus Al-mutarabit wa mustaqbal- Al-thaqafat Al-earabia: nahw kitabat earabiat raqmia, Al-markaz Al-thaqafii Al-arabii, T1, Al--Daar Al--bayda', 2008.
-Saqie Tajribat 'Iibdaeiat Arabia Jadidatin, http://web.archive.org/webwww.arab-ewriters.com/saqee3/yakteen.html