الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة –

كليّة الآداب واللّغات

قسم الآداب واللّغة العربيّة

رقم التّسجيـــل :...

الرّقم التسلسلي:...

# الأدب الرّقمي بين المفـــهوم و التّأسيس

## مقاربة في تقنيّات السّرد الرّقمي

بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه نظام (L.M.D) في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة:

سومية معمري

إشراف الدكتورة:

الخامسة علّاوي

أعضاء اللّجنة المناقشة:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1– | أ.د.عزيز لعكايشي | جامعة الإخوة منتوري | –قسنطينة1– | رئيـــساً |
| 2– | د. الخامسة علاوي | جامعة الإخوة منتوري | –قسنطينة1– | مشرفاً ومقرراً |
| 3– | د. زهيرة بولفوس | جامعة الإخوة منتوري | –قسنطينة1– | عضوا مناقشاً |
| 4– | أ.د. آمال لواتي | جامعة الأمير عبد القادر | –قسنطينة– | عضوا مناقشاً |
| 5– | أ.د. لخضر عيكوس | جامعة العربي بن مهيدي | –أم البواقي– | عضوا مناقشاً |
| 6– | أ.د. محمد كعوان | المدرسة العليا للأساتذة | – قسنطينة– | عضوا مناقشاً |

نوقشت في :2017/07/06

السنة الجامعية : 2017/2016

الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة –

كليّة الآداب واللّغات

قسم الآداب واللّغة العربيّة

رقم التّسجيـــل:...

الرّقم التسلسلي:...

# الأدب الرّقمي بين المفـهوم و التّأسيس

# مقاربة في تقنيّات السّرد الرّقمي

بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه نظام (L.M.D) في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطّالبة:

سومية معمري

إشراف الدكتورة:

الخامسة علّاوي

السّنة الجامعيّة : 2016 / 2017

# الإهـــــداء

*إلى من كانا سندا لي بعطائهما اللّامحدود أمّي وأبي .

*إلى إخوتي وأخواتي.

*إلى كل من ساعدني في عملية البحث.

إليكم جميعا أهدي هذا البحث العلمي المتواضع .

سومية معمري

.

# مقدّمـــــــــة

لا شك أنّ الكتابة الرقمية هي كتابة مختلفة عن نظيرتها الورقية فهي تنعكس على جوانب الحياة في العصر الحديث ،تسعى بتحريكها للكلام من العالم السّمعي الشّفاهي إلى عالم حسّي جديد هو عالم الرؤية، إلى إحداث تحوّل في الكلام والفكر معاً، ولعل سبب كل هذا هو العولمة، بما هي نظام عالمي جديد يقوم على الإبداع العلمي والتقني وثورة الاتصالات بحيث تزول الحدود بين الأمم والشعوب والدّول ويمسي العالم وكأنّه قرية واحدة.

وقد انعكس هذا على النّص الأدبيّ؛ حيث أفاد من التّقنيّات الحاسوبيّة، التي جعلته يرتحل إلى عالم افتراضي يبرم فيه فن الرسم بالكلمات وثيقة تحالف بينه وبين التكنولوجيا. وكان نتاج هذا التحالف مولودا جديدا أُطلق عليه (الأدب الرقمي)، وهو الأدب الذي يُعمد فيه إلى توظيف وسائط مختلفة وروابط رقمية تربط بين مختلف أجزاء ومكونات نصوصه، التي تظل منفتحة على فنون الأنيميشن والجرافيك والصورة والحركة والصوت والموسيقى والإخراج السينمائي والبرمجة.

وكلّ هذا يجعلنا نذعن إلى القول بأنه النموذج الأدبي المعبّر عن العصر الرّقمي التكنولوجي خير تعبير، بل هو نتاج هذا العصر وثمرة فكر مبدعيه، أجل هو النموذج الفكري الجديد الذي تلتقي فيه العلوم التكنولوجيّة بالإنسانيات.

وكأيّ مولود جديد فقد حظي حضوره على الساحة بمسميات شتى؛ إذ من النقاد من أطلق عليه صفة التشعبي، ومنهم من وسمه بالإلكتروني وهكذا، ولقد كان لزاما علينا ونحن نقارب هذا الجنس الأدبي الجديد أن نتوقف عند هذه المصطلحات جميعاً مؤكدين بما لا يدع مجالا للشك أنّ هذا

النوع الجديد يختلف شكلا ومضمونا عن الأدب الورقي (ونقصد بذلك الروايات والقصص والأشعار...إلخ المكتوبة بطريقة تقليدية).

وبقراءة مسحية لهذا المنجز الورقي ندرك أنّ الفروق التي مسّت الشّكل والبناء على حدّ سواء، واصطبغت بتأثيرات العصر الرّقمي وانعكس هذا على النّص الأدبي عامة وعلى النّص السّردي على وجه الخصوص، وهو ما يجعلنا نقول: إنّ النص الأدبي يشهد تحوّلات عميقة في نظام ترتيب مكوناته، وفي انفتاحه على عناصر جديدة منحته هيئة جديدة، وحضوراً آخر ينبغي أن يتهيأ له القارئ والناقد على حدٍ سواء، من أجل الاقتراب منه وحلّ شيفراته.

وللعلم فإنّ هناك دراسات أكاديميّة سابقة تناولت موضوع الأدب الرّقمي من حيثيات مختلفة، وهي في عمومها محاولات جاءت حاملة لعتبات نصية براقة إلا أنها ركّزت بشكل كبير على التّقنيات التي تظهر على الجهاز ولم يتوغّلوا في خصوصيات الكتابة الرقمية ذات الآليات المختلفة شكلا ومضمونا عن الكتابة الورقية فقد وصفوا العتاد الحاسوبي المرافق للشاشة كالفأرة ،الوحدة المركزيّة..الخ وأهم هذه الدّراسات:

- قالم، جمال: النّص الأدبي من الورقيّة إلى الرّقمية (آليّات التشكيل والتلقي) -أطروحة ماجستير-، المركز الجامعي العقيد محند أولحاج البويرة، 2008-2009.
- زنينة، كلثوم: النّص الأدبي من الشّفهية إلى الرّقمية رؤية في المفهوم والمرجعية والآفاق، قصيدة تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق لـ: مشتاق عباس معن، أطروحة ماجستير، جامعة فرحات عباي سطيف، 2009-2010.

- خماسي، نوال: الأدب الإلكتروني رقميات منعم الأزرق أنموذجا -أطروحة ماجستير- جامعة باجي مختار عنابة، 2011-2012.
- علية، صفية: آفاق النّص الأدبي ضمن العولمة –دكتوراه علوم- جامعة محمّد خيضر بسكرة، 2014-2015.

وتأسيساً على ما سبق لنا أن نتساءل عن طبيعة هذا الأدب الجديد، وعن مقوماته، بل وعن موقف النقاد من هذا النوع الجديد كل الجدة، دون أن ننسى طرح إشكال طبيعة هذه الكتابة الرقمية داخل النص الأدبي هل هي حالة من حالات إدراك الوعي الانساني؟ وهل هي قادرة على استيعاب الثورة الرقمية المتسارعة بما تمتلكه من طاقات، وما تنفتح عليه من تقنيات وبرمجيات.

وبحثا منا عن إجابة شافية وكافية عن جل هذه الأسئلة التي تؤطر إشكالية البحث رأينا أن يكون بحثنا موسوما بـ(الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس – مقاربة في تقنيات السرد الرقمي)، وقائما على خطة قِوامها مقدمة و فصل مفاهيمي وبابان كل واحد منهما يحتوي على ثلاثة فصول وخاتمة متبوعة بثبت لأهم المصطلحات ذات الصلة بالأدب الرقمي، دون أن ننسى قائمة المصادر والمراجع.

**أما الفصل المفاهيمي فقد عُنون بـ: (الأدب الرّقمي مفهومه وأبعاده)** تعرّضنا فيه إلى "**مفهوم الأدب الرّقمي**" وذلك بحصر كل المفاهيم والإحاطة بجميع المصطلحات مع شرحها ورصد كل الفروقات الفاصلة بينها.

بينما جاء **الباب الأوّل موسوما بـ: "الكتابة الرّقمية: هيئات التشكل – عناصرها وآليّات الاشتغال"**، وقد حوى ثلاثة فصول، حيث تعرّضنا في **الفصل الأوّل** إلى " **الكتابة الرّقميّة /هيئات التشكّل والموقف النّقدي منها"**

بينما تعرّضنا في **الفصل الثاني** إلى **"عناصر المنظومة الإبداعيّة الرّقميّة"**؛ حيث قسّم إلى ثلاث مباحث جاء ترتيبها كالآتي **"النّص الرّقمي"** و**"المؤلّف الرّقمي"**، إضافة إلى **"القارئ الرّقمي"**.

**أما الفصل الثالث فجاء موسوما بـ "تقنيّات السّرد الرّقمي"** وقد وضّحنا فيه أهمّ التّقنيّات الرّقميّة الموظّفة في النّص الرّقمي؛ إذْ جعلنا المبحث الأوّل وقفاً على ثنائية "البرنامج–اللّغة"، والمبحث الثاني على "الملتيميديا والرّوابط الرّقميّة"، يليه المبحث الثالث والذي تناولنا فيه الصوت الرّقمي والموسيقى باعتبارهما من بين التّقنيّات المستخدمة في السّرد الرّقمي.

لنعرّج إلى الباب الثاني والموسوم بـ: **تقنيّات السّـــرد الرّقمـي وتجليّاتها في تجربة سناجلة الرّقـميّة**، الذي كان وقفة مع منجزات سناجلة في الأدب الرقمي (شات، صقيع، ظلال العاشق)، والذي حوى على ثلاثة فصول تلمسنا من خلالها مدى تطور هذه التجربة من حيث استعمالها لتقنيات الكتابة الرقمية، حيث جاء الفصل الأوّل معنونا بـ: **آليّات اشتغال تقنيّات السّرد الرّقمي في رواية (شات)**، يليه **فصل ثان** عنون بـ: **التّشكيل المقطعي وسحر القراءة في رواية(صقيع)، والفصل الثالث** جاء موسوما بـ: **ظلال العاشق بين سحر الحكاية وجماليّة الإخراج.**

ولقد اعتمدنا في الافصاح عن هذه الخطة منهجا وصفيا تحليليا يفيد من منجزات الدّراسات السميائيّة السرديّة والسرديّات البنيوية.

أما مكتبة البحث فقد اشتملت على جملة من المصادر والمراجع ذات الصلة المباشرة بطبيعة البحث نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

**- الخطيب، حسام: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع HyperText.**

**-البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي.**

**- إبراهيم فليح الباوي، إيَّاد –محمّد عبّاس السّمري، حافظ: الأدب التّفاعلي الرّقمي، الولادة وتغيّر الوسيط.**

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

**- يقطين، سعيد: النص المترابط مستقبل الثقافة العربية.**

**- يقطين، سعيد: من النّص إلى النّص المترابط مدخل إلى جماليّات الإبداع التّفاعلي..... وغيرها.**

ومن الصّعوبات التي واجهتنا في مسار بحثنا هذا ندرة الدّراسات التي تتناول هذا الموضوع وضبابية مصطلحاته، لكنّ حضور الأستاذة المشرفة الدكتورة: "**الخامسة علّاوي** " التي كانت سندا كبيرا لنا ذلَّلَ الكثير من هذه الصعوبات، وإنّني لأقف وقفة العاجز عن الاعتراف بالجميل، فمهما بحثت في قاموس الكلمات ونثرت من عبارات الشكر فلن ولم أجد كلمات توفيك حقك وقدرك فجزاك اللّه خيرا في الدّنيا والآخرة. **حررت بتاريخ 2016/11/15**

# فصل مفاهيمي

# حول

# الأدب الرّقمي مفهومه و أبعاده

# فصل مفاهيمي حول الأدب الرّقمي مفهومه و أبعاده

لاريب أنّ لكل عصر وسائله الخاصة وأدواته التي يستعملها للتعبير عن أفكاره ورؤاه المختلفة. فالعالم اليوم يتميز بثورة صناعية ثالثة، هي الثورة الرقمية النّاجمة عن تطوّر تكنولوجيا المعلوماتية وهذا يعني أنّ آليات الفكر البشري كانت في حاجة ماسة للتطور والتغير ضرباً على إيقاع العصر.

وبقراءة سريعة لتاريخ الأدب وفنونه ندرك بما لا يدع مجالا للشّك أنّه «كلما تطوّر الفكر البشري وتطورت آليات تفكيره تغيرت أشكال تعبيره، ومن ثمة تغيرت إدراكاته للأشياء والحياة و العالم»[1]، ولهذا وبفضل ما شهدته وسائل الاتصال من تطور سريع وهائل، وبفضل الوسائط الرقمية المختلفة، التي «مكّنت الفرد من خدمات سريعة وبوفرة بالغة انعكست تجربة هذا التجلي المغاير على صورة الأدب وقراءته»[2]، وحولت الآلة الكلمات المكتوبة بصيغتها الخطية إلى أشكال وصور مرئية باستعمال الحاسوب، فنتج عن ذلك التلاقح بين الأدب والتكنولوجيا نتاج أدبي جديد، اتسم بالخروج عن المألوف والتمرد عن المسلك الذي سلكه القدماء باستحداث مقاييس فنية وأخرى تكنولوجية بطريقة لم يعهدها المتلقي، إنه الأدب الرقمي أو التفاعلي أو أدب الشّبكات العنكبوتيّة أو الأدب الإلكتروني ....إلخ من التسميات المختلفة التي تحتاج كل واحدة منها لوقفة خاصة.

[1]-كرام، زهور: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط 2009، ص 12.
[2]- المرجع نفسه، ص 19.

# فصل مفاهيمي حول الأدب الرّقمي مفهومه و أبعاده

وبدوره أفرز – الأدب الرقمي– مصطلحات جديدة: كالنص المفرّع والمرفّل والمترابط ...وغيرها، والتي سنحاول جاهدين إزالة الغموض عنها، وترسيخ المصطلح الذي نراه الأقدر على استيعاب المفهوم الذي نود تأكيده في هذه الدراسة المتواضعة.

## 1–مفهوم الأدب الرقمي:

**1–1/ الأدب لغة: جاء في المعجم الوسيط** أن الأدب هو: «رياضة النفس بالتعليم والتهذيب على ما ينبغي وحمله ما ينبغي لذي الصناعة أو الفن أن يتمسّك به، كأدب القاضي و أدب الكاتب و الجميل من النَظم والنَثر وكل ما أنتجه العقل الإنساني من ضروب المعرفة، وعلوم الأدب عند المتقدمين تشمل:اللغة والصرف والاشتقاق والنَحو والمعاني والبيان والبديع والعروض والقافية والخط والإنشاء والمحاضرات، ج. آداب وتطلق الآداب حديثا على الأدب بالمعنى الخاص»[1].

**كما ورد في مادة –أدب– في لسان العرب** أن الأدب «هو الذي يتأدّب به الأديب من النَاس سمي أدبا لأنَه يَأْدِبُ الناس إلى المحامد وينهاهم عن المقابح وأصل الأدب الدَعاء.

ومنه قيل للصنيع: يدعى إليه الناس مدعاة ومأدبة.

الأدب: أدب النفس والدرس والأدب: الظرف وحسن التناول.

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

# فصل مفاهيمي حول الأدب الرّقمي مفهومه و أبعاده

وأدّبه فتأدّب: علّمه واستعمله الزجّاج في الله عزّ وجلّ، قال: وهذا ما أدّب الله تعالى نبيّه صلّى الله عليه وسلّم.

وفلان قد استأدب: بمعنى تأدّب. ويُقال للبعير إذا رِيضَ وذُلِّلَ: أَدِيب ومؤدّبٌ

وقال مُزاحم العُقيلي:

وهُنَّ يُصَرَّفنَ النّوى بين عالِج ونَجرانَ، تصريفَ الأدِيبِ المذَلَّلِ

والأُدْبَةُ والمِأْدُبةُ: كلُّ طعام صُنِع لدَعْوةٍ أو عُرْسٍ.

قال صَخْر الغَيّ يصف عُقاباً:

كأنّ قلُبَ الطَّير، في قعر عُشّها نوَى القسْب، مُلقىً عند بعض المآدِبِ

القَسْبُ: تمر يابس صلب النّوى، شبَّه قلوب الطير في وَكْر العُقابِ بنوى القسب.

والمشهور في المأدُبة ضم الدال، وأجاز بعضهم الفتح، وقال: هي بالفتح مَفْعَلةٌ من الأدَبِ.

قال سيبويه: قالوا المأدَبةُ كما قالو المِدعاةُ، وقيل المأدبة من الأدَبِ، وفي الحديث عن ابن مسعود: إنّ هذا القرآن مَأْدَبَةُ الله في الأرضِ فتعلّموا من مَأْدَبَتِهِ، يعني مَدْعَاتِهِ، قال أبو عبيد: يقال مأْدُبَة ومَأْدَبة فمن قال مَأْدُبة أراد به الصَّنيع يَصْنَعَه الرّجل، فيدعو إليه النّاسَ؛ يقال منه أدبْتُ على القوم آدِبُ آدْباً، ورجل آدبُ.

قال أبو عبيد: وتأويل الحديث أنّه شبّه القرآن بصنيعٍ صنعه الله للنّاس لهم فيه خير ومنافع ثمّ دعاهم إليه؛ ومن قال مأدَبة: جعله مَفْعَلةً من الأدَبِ»[1].

وعليه تجمع المعاجم العربيّة على أنّ الأصل اللّغوي للأدب قديما هو الدّعوة إلى الطّعام ليتّسع معناه في الدّعوة إلى التحلّي بالخلق الفاضل وتهذيب السّلوك وتحسين الأذواق.

## 1-2/ الأدب اصطلاحا:

الأدب هو التعبير عن تجربة شعورية وسيلته في ذلك هي اللغة وهو «ذلك الفنّ الرّفيع الذي يصدر جماله عن طبع الكاتب والشّاعر في الكلمة يرسلها والقصيدة ينظمها، فتقع على مواطن الحس من النّفس، فتثيرها حماسة وغيرة وتذيبها حنانا ورقّة، وتهزّها أريحيّة وكرما»[2].

ويعرف عموما على أنه الشّعر والنّثر، ولـمَّا كان الأدب محل جُلّ الدراسات الأدبية النّقدية التي تناولته رأينا أن نتجاوز هذا المصطلح -الأدب- فتعريفنا السابق هو إشارة فقط لجعل المتلقي في عمق الدراسة حتى يفهم ما نروم بلوغه في بحثنا الذي نتوخى فيه الوقوف على تحديد دقيق لمصطلح الأدب الرقمي. ومن أجل ذلك حري بنا أن نتوقف عند الجزئية الواصفة لهذا الأدب (الرقمي)، لنحدد المداليل.

[1]- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب، ج2، تح.عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، ط 1، دت، ص 43.
[2]- عطيّة، هاشم محمّد: الأدب العربي وتاريخه، مطبعة المصطفى، مصر، ط 2، 1986، ص 16.

# فصل مفاهيمي حول الأدب الرّقمي مفهومه و أبعاده

## 1 –3/ الرقمية لغة:

يردَ مصطلح الرقمية إلى الجذر [ر.ق.م]، وتجمع المعاجم العربية ومنها معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي أن الرقم: «تعجيم الكتاب، وكتاب مرقُوم بينت حروفه بالتنقيط، والتاجر يرقُم ثوبه بسِمَته.

والمرقُوم من الدَواب: الذي يكون أعلى أوظفته كيات صغار كل واحدة رَقمَة، وينعت بها حمار الوحش لسواد على قوائمه. والرَقمُ: خزٌّ موشىً، يقال خزٌّ رَقْم كما تقول: بُرْدُ وشيء مضاف.

والرَّقْمَتَان:شبه ظفرين في قوائم الدَابة متقابلتين والرَّقمة:نبات، والرُّقمة: لون الحية الارقم وإنما هي رَقشة من سواد وبغثة، والجمع الأراقم، والأنثى رقشاء ولا يقول رقماء»[1].

وبالعودة إلى **لسان العرب** وجدنا «الرّقم والتّرقيمُ: تعجيم الكتاب ورَقَمَ الكتاب يرقمه رقماً: أعجَمه وبيّنه وكتاب مرقوم كتاب مكتوب وأنشد:

سأرقُم في الماء القراح إليكُمُ على بعدكُم إن كان للماء راقمُ

أي سأكتبُ وقولهم: هو يرقُم في الماء أي بلغ من حذقه بالأمور أن يرقم حيث لا يثبت الرَّقمُ (...) والرّقم الكتابة والختمُ (...) ورقم الثّوب: كتابُه، وهو في الأصل مصدر يُقال رَقَمت الثّوب، ورقَّمته

[1]- الفراهيدي، الخليل بن أحمد: كتاب العين، تح. ابراهيم السامرائي ومهدي المخزومي، مؤسسة الهجرة، طهران- إيران، د. ط، 1409 هـ، ص ص 1959 -1960 .

ترقيماً مثلُه، وفي الحديث كان يزيد في الرّقم: أي ما يكتُب على الثّياب من أثمانها، لتقع المرابحُة عليهِ (...) والرّقيمُ الدّواة، حكاه ابن دُريدٍ قال: ولا أدري ما صحّته وقال ثعلب هو اللّوحُ، وبه فسّر قوله تعالى: "أم حسبت أنّ أصحاب الكهف والرّقيم" وقال الزّجاج: قيلَ: الرّقيم اسم الجبل الذي كان فيه الكهف، وقيلَ: اسم القرية التي كانوا فيها (...) والرَّقمة جانب الوادي»[1].

## 1-4 /الرقمية اصطلاحا:

تعتبر **الرّقمية** تقنية حديثة لتدوين وتثبيت المعلومات عن طريق تخزينها واستعادتها بواسطة جهاز الحاسوب فهي تُعرض من خلاله، وترتبط به ارتباطا وثيقا سواء على مستوى الإنتاج أو التّلقي.

وهي إحدى متطلّبات النّسق الحضاري وركيزة من ركائز المشهد الرّقمي الحديث الذي غيّر الكثير في النص الأدبي، حتى بات بؤناً واسعا بين النص الورقي والنص الرّقمي، وهو «في واقع الأمر نزوع لا إرادي لدى الإنسان ...)إلى فضاءات هذا العالم الجديد»[2]،الجامع لكل أنواع المعدات الإلكترونية والتطبيقات التي تستخدم المعلومات على شكل شفرات (رموز) رقمية.

وتكون المعلومات عادة برمز شفري ثنائي، أي الرمز الذي يمثل بسلسلة مكونة من رقمين فقط هما صفر (0) و(1).

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ص ص 1709 – 1710.
[2]- شيباني، فهيم عبد القادر: الأدب الرّقمي سيميائيّات النّص الأدبي وبلاغة الأطرس الرّقميّة، مجلّة الإبداع والعلوم الإنسانيّة، جامعة بسكرة، العدد الثالث والسّبعون، مج 19، د.ط، 2009، ص 95 .

ومن الأجهزة التي تستخدم تقنية المعلومات –الحواسيب الشخصية ،والآلات الحاسبة وأجهزة التحكم في إشارات المرور،وألعاب الأقراص المدمجة ،والسيارات،والهواتف الخلوية والأقمار الصناعية[1].

وعموما فإنّ الرّقميّة بمفهومها الأوسع هي الأشياء الموجودة بنوعيها المادي واللّامادي التي وُجدت بتطبيق الجهود المادية والفيزيائية للحصول على قيمة ما ،وفي هذا السياق تشير التقنية إلى المعدات والآلات التي يمكن استعمالها لحل المشاكل الحقيقية في العالم –صناعيّا- غير أنّها أدبيّا وفنيّا هي اللّغة الجديدة المستعلة في العمل الإبداعي الفنّي.

## 1-5/ الأدب الرقمي:

وضحت زهور كرام في كتابها (الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية) «أنَ الأدب الرّقمي أو المترابط أو التفاعلي الذي يتم في علاقة وظيفية مع التكنولوجيا الحديثة لاشك أنه يقترح رؤى جديدة في إدراك العالم»[2]، فلكل زمان تصوره وفكره الخاص به وما الأدب الرّقمي إلا مرآة عاكسة لتلك الحالة التي وصل إليها الإنسان فهو يسير في نفس الاتجاه الذي يجعل من النَص الأدبي ذاكرة للنصوص الأخرى، إنَه لم ينشأ من العدم فما «يحدث في المجال التخيلي الرقمي، ليس قطيعة بقدر ما هو عبارة عن تغير سؤال الأدب من منتجه المباشر المؤلف/الكاتب إلى القارئ»[3].

[1]- الشويخات ، أحمد مهدي محمّد : الموسوعة العربيّة العالميّة، 2004 ، البحث في باب الحاسوب .
[2]- كرام ، زهور: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية ، ص 22 .
[3]- المرجع نفسه ، ص 27.

# فصل مفاهيمي حول الأدب الرّقمي مفهومه و أبعاده

فهو عندها- زهور كرام- «انتقال سياقي وبنيوي ولغوي وأسلوبي في الظاهرة الأدبية»[1] ويكون هذا جليّا عند «أول متغير يصادفنا عند تأمّلنا لهذه التجربة الأدبية هو الرقمي باعتباره وسائط تكنولوجية و إلكترونية بها يتشكل النص الأدبي»[2].

وقد ركّزت زهور كرام على مصطلح "الرّقمية" في وصفها لهذا الأدب مؤكّدة أنّ النّص فيه «يصبح نسيجا من العلامات التي لا تجعله يخضع لوضع قائم وثابت، وإنما نصيَّته تتحقق من حيويته»[3]، وهي بذلك لم تغفل الحديث عن خصوصية هذا النص الجديد مركزة على وظيفتي التفاعل و الترابط .

وهنا نستطيع القول إنها تعتبر النص الرقمي هو اللبنة الأساس التي تؤلف الكل الرقمي، ممثلا في الأدب الرقمي، الذي هو «كل شكل سردي أو شعري يستعمل الجهاز المعلوماتي وسيطا ويوظف واحدة أو أكثر من خصائص هذا الوسيط»[4].

في حين اعتبر سعيد يقطين أن الأدب الرّقمي: «لا يتخلق إبداعا وتلقيا إلا من خلال الحاسوب الذي تحقق نتيجة التطور الحاصل على مستوى التكنولوجيا الجديدة للإعلام والتواصل»[5]

---

[1]- كرام ، زهور: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية ، ص34.
[2]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
[3]- المرجع نفسه، ص50.
[4]- بوطز، فيليب: ما الأدب الرقمي؟ تر: محمد أسليم، مجلة علامات المغربية، العدد 35، متاح على الشبكة :موقع محمد أسليم www.aslim.org.
[5]- يقطين، سعيد: النص المترابط مستقبل الثقافة العربية - نحو كتابة عربية رقمية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، المغرب – لبنان، ط 1، 2008، ص180.

وقد أطلق عليه مصطلح "الأدب الجديد" في كتابه (النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية نحو كتابة عربية رقمية) إذ يقول واصفا إيّاه إنّه «أدب جديد يشق طريقه الخاص مقدما بذلك ممارسة جديدة هي الآن بصدد تشكيل تاريخها المتميز»[1].

أمّا سعيد علوش في كتابه (تنظير النظرية الأدبية من الوضعية إلى الرقمية) وفي معرض حديثه عن المهاد النظري للأدب الرّقمي فقد رأى أن «يرصد حقله انطلاقا من علاقته بالتقنية المستعملة»[2]، دون أن يحدّد خصوصية هذا الأدب، و هو بذلك يؤكّد أنّ وجوده مرتبط ارتباطا وثيقا بالحاسوب وملحقاته .

إنّا لنرى أنه تعريف قاصر نوعا ما لأنه ركّز على الجانب الشكلي بحديثه عن العتاد ،مع الاغفال التام للجانب المضموني.

والتعريف الجامع للأدب الرقمي في تقديرنا هو ما كان قد وسمه به سعيد يقطين حين قال: «هو الإبداع الذي يعتمد أولا اللغة أساسا في التعبير الجمالي، وهو بهذه الصفة يلحق بمجمل الخطابات الأدبية التي يسير في نطاقها»[3]، فهو يتحدث في البداية عن لغة التّواصل باعتبارها الركيزة الأساسية التي يقوم عليها الأدب الرقمي، فمن دونها لا وجود له ثم ينتقل إلى معطيات الحاسوب والبرمجة

[1]- يقطين، سعيد: النص المترابط مستقبل الثقافة العربية - نحو كتابة عربية رقمية،ص 180.
[2] -علوش، سعيد: تنظير النظرية الأدبية من الوضعية إلى الرقمية، مطبعة البيضاوي، الرباط- المغرب، ط 1، 2013، ص 335.
[3]- يقطين، سعيد: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، ص 190.

فيضيف قائلا: «وبما أنَه يوظف على مستوى إنتاجه وتلقيه ما يقدمه الحاسوب كوسيط وفضاء أيضا من عتاد وبرمجيات من إمكانيات، فإنَه يعتمد إلى جانب اللّغة علامات أخرى غير لغويَة صوريَة أو صوتيَة أو حركّيّة»[1].

فهي إذاً علامات متعددة تنسجم فيما بينها اعتمادا على الترابط الذي يعدَ «عنصرا جوهريا لوصل وربط العلاقات بين مختلف هذه العلامات والمكوَنات التي يتشكل منها هذا النص الرقمي، ربطا يقوم على الانسجام والتفاعل»[2]، ويكون هذا من خلال انفتاحه على العلامات اللفظية وغير اللفظية فهي «قابلة لأن تندرج في بنيته التنظيميَة الكبرى وتصبح بذلك بنيات يتفاعل معها مشكلا نصا متعدد العلامات»[3].

وهنا نفتح قوسا مؤكدين أنّ الكثير من الدارسين يذهب إلى اعتبار كل ما ينشر على صفحات الويب من أعمال أدبيَة هو أدب رقمي وربما هذا ما تشير إليه مقولة السيد نجم والتي مفادها أنّ: «كل نص ينشر نشرا إلكترونيا سواء كان على شبكة الإنترنيت ،أو على أقراص مدمجة أو في كتاب إلكتروني أو غيره، متشكلا على نظريَة الاتصال في تحليله وعلى فكرة التشعب في بنياته»[4] من خلال الروابط المختلفة في نظره ينتمي إلى الأدب الرّقمي.

---

[1]- يقطين، سعيد: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية ، ص 149.
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
[3]- المرجع نفسه، الصّفحة 192.
[4]- نجم، السيد: النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة – مصر، ط1، 2010، ص40.

وجدير بالذكر هنا إلى أنّ هناك مصطلحا آخر تداولته أقلام الباحثين في الساحة النَقديَة هو "الأدب التفاعلي" وهو الأدب الذي يمنح المتلقي فضاء أوسع من أجل إكمال وتتمّة العمليَة الإبداعيَة، وصفة التفاعلي مأخوذة من الفعل تفاعل، وتدل الزيادة فيه على المشاركة غير أن الصيغة (تفاعل) غير مستخدمة بمفهومها المعاصر بكثرة، كما أن اللفظة في العصر الحديث لا تستخدم إلا في نطاق ضيق يشير إلى ما هو كيميائي فيقال: " تفاعل المواد الكيميائية "على حد تعبير العيد جلولي، باستثناء بعض الدراسات القليلة ومنها كتاب (القراءة التفاعلية دراسة لنصوص شعرية حديثة) لمؤلفه "إدريس بلمليح" و(مدخل إلى الأدب التفاعلي) لـ"فاطمة البريكي"، وقد بيَنت أهم الصفات المميَزة له بقولها:«يقدم الأدب التفاعلي نصا مفتوحا بلا حدود، إذ يمكن أن ينشأ المبدع أيا كان نوع إبداعه نصا ويلقي به في أحد المواقع على الشّبكة و يترك القرَاء و المستخدمين حريَة إكمال النَص كما يشاءون»[1].

أمَا عمر الزّرفاوي فقد اكتفى في تحديده للأدب التفاعلي على أنه الجنس المتخلق في رحم التقنية قوامه التفاعل والترابط، مستثمراً إمكانات التكنولوجيا الحديثة و يشتغل على تقنية النص المترابط ويوظف مختلف الأشكال المتعددة [2]، وهو بذلك لم يزد شيئا عمن تقدمه.

[1]- البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركزالثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، المغرب – لبنان، ط 1، 2006، ص 50.

[2]- الزرفاوي، عمر: مدخل إلى الأدب التفاعلي، مجلة الرّافد دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد56، ط1، 2013، ص 194.

# فصل مفاهيمي حول الأدب الرّقمي مفهومه و أبعاده

وركحا على ما تقدم فإن الأدب التفاعلي قد نشأ من تمازج حقلين مختلفين الأدب والتكنولوجيا لكن صفة التفاعلية هي الميزة الخاصة به، وهو على حد تعبير البريكي: «الأدب الذي يوظّف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية والإلكترونية، ولا يمكن أن يتأتّى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني أي من خلال الشاشة الزرقاء»[1]، على أنّ صفة التفاعلية لا تتحقق إلا بتوفر شرطها الذي بينته فاطمة البريكي حين قالت: «ولا يكون هذا الأدب تفاعليا إلا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص»[2].

فمتلقي هذا الأدب إذاً يتمتع بحرية مطلقة يفسرها تفاعله اللامحدود مع النص وروابطه الكثيرة الحاملة في طياتها لشيفرات تحتاج إلى فك لاستكناه مكنونات هذا النص الأدبي المتميز، والذي يحتاج إلى قارئ متميز أيضاً.

ويذهب سعيد يقطين إلى تحديد مفهوم الأدب التفاعلي بكثير من العمومية قائلا إنّه: «مجموع الإبداعات، والأدب من أبرزها، التي تولدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة قبل ذلك أو تطورت من أشكال قديمة، ولكنها اتخذت مع الحاسوب صورا جديدة في الإنتاج والتلقي»[3].

---

[1]- البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 49 .
[2]- المرجع نفسه، ص 183 .
[3]- يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ص ص 9 - 10.

وهو بذلك يومئ غير مصرح بأن الأدب الرقمي والتفاعلي يشتركان في أمر واحد هو أن كلاهما يستعين بالتقنيات التي وفرتها التكنولوجيا وبرمجيات الحاسب الإلكتروني والذي لا يمكن عرضه إلا عن طريق الوسائط التفاعلية المختلفة من أقراص مدمجة أو شبكات عنكبوتية.

وهذا ما أكده العيد جلولي في مقال له تحت عنوان (نحو أدب تفاعلي للأطفال) إذ يقول: «الأدب التفاعلي جنس أدبي جديد له خصائصه الكتابية والقرائية وله أشكاله الأدبية، فهو أدب مختلف في إنتاجه وتقديمه عن الأدب التقليدي، وهو لم يكن ليظهر لولا التطورات التي شهدتها وسائط تكنولوجيا الاتصال وخاصة الحاسب الإلكتروني، وفي هذا الأدب لا يكتفي المؤلف باللغة وحدها بل يسعى إلى تقديمه عبر وسائط تعبيرية كالصوت والصورة والحركة وغيرها»[1].

ولم تتوقف جهود الباحثين عند اختلاق مفهوم الأدب التفاعلي بل أفضت الكتابة الرقمية إلى ميلاد مصطلح آخر هو (الأدب المعلوماتي)، والذي يعني عند سعيد يقطين: «الجامع لمختلف الممارسات التي تحققت من خلال علاقة الأدب بالحاسوب والمعلوميات»[2].

وفي هذا الإطار تعتبر سنة 1994م «نقطة تحول كبرى في التنظير لهذه العلاقة ومحاولة تأطيرها منهجيا وعمليا من خلال دراسات رائدة في هذا المجال»[3].

[1]- جلولي، العيد: نحو أدب تفاعلي للأطفال، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة، العدد 10، 2011، ص 184.
[2]- يقطين، سعيد: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، نحو كتابة عربية رقمية، ص 183.
[3]- المرجع نفسه، ص 183.

وغير بعيد عن الأدب الرقمي والتفاعلي نجد مصطلحا آخر لا يزال يستعمل لحد الساعة رغم كل محاولات التشذيب والتهذيب لهذه المفاهيم وهو (الأدب الإلكتروني) «الذي يشدد على عملية اشتغال الوحدة المركزية ومجمل العتاد المصاحب ذي التقنية المعلوماتية»[1] –على حد تعبير سعيد يقطين– وهذا المصطلح هو الأقدم في فرنسا حيث كان شائع الاستعمال في الفترة الممتدة ما بين 1980–1990، وإنما سمي بذلك لأنّه يؤكد على الطبيعة التكنولوجية واشتغال الوسيط[2].

لنحط عصا ترحالنا عند مصطلح "الأدب السيبرنطيقي"، وهو مقابل آخر للأدب الرقمي فالسيبرنطيقا تُعرَّف بأنها: «العلم الذي يوجه البحث في قواعد التواصل والتطبيقات التقنية المرتبطة بها، كما ارتبطت السيبرنطيقا أحيانا بتعريف الذكاء وقياسه وشرح وظائف المخ وصناعة آلة التفكير وتتطابق السيبرنطيقا مع مشروع للمعرفة يتمحور حول المراقبة الفعالة والتطبيق الناجح مما جعلها ذات جانب تقني أساسا»[3]، وهي إنما تعني لحظة ارتباطها بالأدب ذلك الترابط الحاصل بين مكونات العمل الإبداعي والوسائط المتعددة، التي تعمد إلى تنظيمه من خلال عمل الآلة ،هذه الأخيرة التي تعمل على دمج اللغة مع أنساق التعبير الرمزية الأخرى من أشكال وأصوات وفق لمسة ذكاء

[1]- يقطين، سعيد: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، نحو كتابة عربية رقمية ، ص 184.
[2]- بوظز، فيليب: ما الأدب الرقمي؟ تر: محمد أسليم، مجلة علامات، اتحاد كتاب المغرب، المغرب، العدد 35، ص 108.
[3]- مريني، محمد: النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، .ط 1، 2015، ص 38.

اصطناعي يجسدها تواصل الانسان وحواره مع الآلة، وتواصل الآلة وتفاعلها مع غيرها من الآلات[1] فكان النص السيبرنطيقي هو النص الأدبي الذي يعالج تقنيا باستخدام الوسائط المختلفة ذات التحكم العام فيه.

وخلاصة القول:

إنّ كثرة مسميات هذا الفن الجديد يرجع سببها في واقع الأمر إلى تعدد المسمّيات التي أطلقت عليه في بيئة ولادته الأولى وأقصد بذلك الأجنبية كما يوضّح ذلك الجدول أسفله، هذا من جهة ومن جهة ثانية «غياب التنسيق بين الباحثين والدارسين العرب للمصطلحات في المجالات المعرفية المختلفة»[2]،هذا الذي مهّد الطريق إلى الاجتهادات الفردية وفسح المجال أمام المنطق الشخصي لكل ناقد لتوليد المصطلحات واختيار الألفاظ التي يرتئيها مما يفقد المصطلح حمولته الموضوعية [3].

[1]- علي، نبيل، حجازي، نادية: الفجوة الرقمية، رؤية عربية لمجتمع المعرفة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت د.ط، 2005، ص 309.

[2]- يونس، إيمان: مفهوم مصطلح ( هايبرتكست) HyperText في النقد الأدبي الرقمي المعاصر، مجلة المجمع، مجمع اللغة العربية، الأردن، العدد 06، 2012، ص36.

[3]- المرجع نفسه ، الصّفحة نفسها .

| المصطلـح | المقابل الأجنبي | المفهوم |
|---|---|---|
| الأدب الرقمي | Littérature Numérique | يحيل على عملية ترقيم المعطيات الأدبية بناء على ما تقدمه المعلوميات. |
| الأدب الإلكتروني | littérature électronique | يشدد على عملية اشتغال الوحدة المركزية ومجمل العتاد المصاحب له. |
| الأدب التفاعلي | Littérature Interactive | هو الأدب الذي يعتمد على الحاسوب والانترنت في إنتاج النّص والتفاعل معه. |

ومما لاشك فيه أن هذا التعدد المصطلحي الحادث جعلنا في حيرة من أمرنا ونحن نحاول تبني واحدا منها في هذه الدراسة الموسومة بـــ:"**الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس – مقاربة في تقنيات السرد الرقمي –**"،حيث اخترنا مصطلح (الأدب الرقمي) إيمانا منا بأن هذا المصطلح فيه من الخصوصية ما يميزه عن باقي المصطلحات الأخرى؛ ذلك أن جذره عربي محض [ر.ق.م]، هذا أولا، وثانيا لأنّه الأشمل نطاقاً والأوسع دلالة؛ حيث يضعنا في بوتقة أساسها ثنائية العلاقة بين المبدع و المتلقي والتفاعل الحاصل بينهما إننا على حد تعبير سعيد يقطين «أمام أدب أساسه النصية ورقمي لأن قوامه الترابط الذي نجده يختلف عن الترابط في النص المكتوب، ولكنه الذي لا يمكن أن يتجسد إلا من خلال الحاسوب وبرمجياته وعتاده»[1].

## 2- النص المفرّع بين الكنه والماهية:

لا ريب أنّ الأدب الرقمي عندما ظهر ظلّ يحمل في مفهومه تأكيدا جازما على مسايرته للتطور التكنولوجي، فكان نتاج ذلك تقديم نص غير خطي أو ما يعرف بالنص المفرع (Hypertext)، هذا المصطلح الذي استعمله أول مرة تيد نيلسون (Nelson Ted) عام 1965 في أمريكا

[1]- يقطين، سعيد: النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية - نحو كتابة عربية رقمية، ص 192.

لوصف الوثائق التي يقدمها الحاسوب معبرة عن البنية غير السطحية للأفكار بوصفها خروجا على الصيغة السَّطرية المعتمدة[1].

غير أن هذا المصطلح الإنجليزي الأصل يتألف من السابقة(hyper) وتعني فوق أو فرط أو مفرط، واللاحقة (Text)والتي تعني نص «وكلمة Hypertextغير موجودة في المعاجم اللغوية الإنجليزية والعربية العامة حتى منتصف التسعينات، ولا في المعاجم الأدبية فمثلها كلمات hypermédia و hypercard وهي غير موجودة أيضا في أدلة المعلومات الأمريكية لعام 1995»[2].

أما في بيئتنا العربية فقد تعددت ترجماته فهذا نبيل علي في كتابه (العرب وعصر المعلومات 1994) أطلق عليه مصطلح (النص الفائق)، وذاك حسام الخطيب في كتابه (الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، 1996) اقترح ترجمته بالنص المفرّع مؤكدا: «أنّ النص المفرّع (Hypertext) في علم الحاسوب هو تسمية مجازية لطريقة في تقديم المعلومات يترابط فيها النص والصور والأصوات والأفعال معا في شبكة من الترابطات مركبة وغير تعاقبية مما يسمح لمستعمل النص (القارئ سابقا) أن يجول browse في الموضوعات ذات العلاقة دون التقيّد بالترتيب الذي بنيت عليه هذه الموضوعات

[1]- الخطيب، حسام: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع HyperText، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق – سوريا، ط 1، 1996، ص 79.
[2]- المرجع نفسه، ص 81.

وهذه الوصلات تكون غالبا من تأسيس مؤلف النص المفرع»[1]، مما يفرض قراءة غير خطية تقوم على تشعبات وتفرعات مختلفة ملازمة، وهو ذات ما ذهب إليه نبيل علي حين حدّد مفهوم النص الفائق بقوله هو «الأسلوب الذي يتيح للقارئ وسائل عملية عديدة لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص وجمله وفقراته، ويخلصه من قيود خطية النص حيث يمكنه التفرع من أي موضع داخله إلى أي موضع لاحق أو سابق»[2] .

ومن خلال ما تقدم يمكن القول إنّ النص المفرّع، أو النص الفائق لا ينظر إليه إلاّ كشبكة كثيفة من العلاقات التي تتداخل فيما بينها.

وتعريجا منا على كتاب (دليل الناقد الأدبي) صادفنا مصطلح (النص المتعالق)، وقد عرّفه ميجان الرويلي، وسعد البازعي بأنّه «الربط المباشر بين موقع وموقع آخر من النص نفسه أو نص آخر، أو معلومة في غير مكان والقدرة على استحضارها في اللحظة ذاتها»[3]. وهما وإن لم يقصدا به النص المفرّع إلاّ أنهما أشارا بما لا يدع مجالا للشك لفكرة التفرع والتشعب.

ومن كل ما تقدم يمكن اعتبار النص المفرع بأنّه النص متعدد الأبعاد، في حين أن النص الكلاسيكي يكون وحيد البعد.

---

[1]- الخطيب، حسام: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع HyperText، ص 79.
[2]- المرجع نفسه، ص 82.
[3]- الزويلي، ميجان - البازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، المغرب – لبنان، ط 3، 2002، ص 270.

وللتنويه فإنّ معظم الدارسين الغربيين ظلوا يستعملون مصطلحي هايبرتكست وهايبرميديا بمعنى واحد وهما المقابل الأجنبي لمصطلح النص المفرّع.

في حين استعملت ناريمان إسماعيل متولي مصطلح "النص التكويني" و"هايبرميديا" مقابلا لـ "هايبرتكست". ومما لا شك فيه أن النص التكويني يدل في على مفهوم الهايبرتكست ومشتقاته.

وللعلم فإنّ مصطلح النص المفرع يرتبط بـ (فانيفار بوش) – (Bush Vannevar) وقد سماه بـ(memex) وعرّفه على أنّه «آلة تعمل على قاعدة الميكروفيس، وهي بمثابة قاعدة للمعلومات على ميكروفيلم أو على خلايا صور إلكترونية ومهمتها الربط بين الوثائق بقصد الوصول إليها بسهولة»[1].

وقد جاء بعده (دوجلاس إنجيلبارت) (Douglas Engelbart) ليواصل مشروعه في معهد (ستانفورد) حيث «استطاع اختراع الفأرة ووضع الأسس النظرية لما يسمى خطاب الإنسان–الآلة NLS on line system، وهو أول نظام يسمح بتوظيف الترابط وتجسيده بصورة ملائمة»[2].

[1]- يقطين، سعيد : من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ص 264.
[2]- مريني، محمد : النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، ص 46.

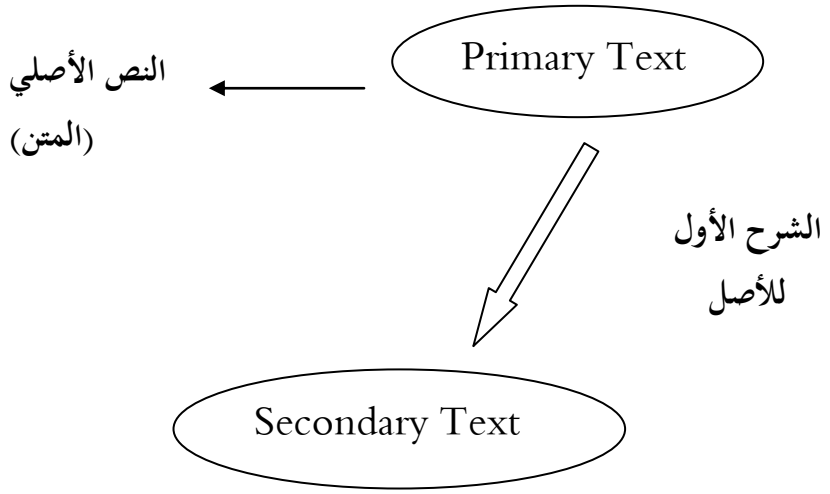
## 3- تأصيل فكرة التفرع في التراث العربي:

أرجأ حسام الخطيب البذرة الأولى للكتابة المفرّعة إلى فن كتابة الحواشي عند العرب، وذلك حين أكّد في مقولته التي مفادها أنّه «يمكن القول بصريح العبارة وبمنتهى المسؤولية العلمية إن الأساس المفهومي بينهما مشترك والمناخ واحد والهدف واحد بل إن شكل التقنية التنفيذية متقارب»[1] ويتضح ذلك بشكل جلي في كتب الفقه والتفسير والنحو والبلاغة والفلسفة، فالمتون تحيل إلى شروحات وهي بدورها لها تفريعاتها؛ حيث يتدخل الشارح ويضيف حواشي شارحة لما هو مبهم، مما يجعلها تأتي لتفسير ما أُجْمل.

ذلك أن المتن «عبارة عن مادة مختصرة يجمع فيها المؤلف المبادئ الأساسية لعلم من العلوم تأتي هذه المادة مكثفة وخالية من الاستطرادات والشواهد والأمثلة»[2]، فهي المادة الأصل جاءت في شكل «وثائق ثابتة لا تدخل في المناقشة الحالية إلا من ناحية كونها دائما موضوعا للتفسير والشرح من جهة»[3] ومثال ذلك ألفية ابن مالك، متن بن عاشر، الأجرومية .....إلخ.

من ناحية أخرى تأتي الفروع نتيجة من اجتهادات القراء الذين يحاولون إثراء النص الأصلي وجعله موجودا في نصوصهم المنتجة عن طريق التناص والمخطط التالي يوضح ذلك:

[1]- الخطيب، حسام: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع HyperText، ص 133.
[2]- مريني، محمد: النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، ص 30.
[3]- الخطيب، حسام: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع HyperText، ص 135.




أما بالنسبة للشُّروحَات فهي أعمال تحليلية يَشتَغل فيها الشارح «على متن من المتون بهدف البيان والتوضيح لإزالة الغموض الذي يكون في المتن لذلك فهو يأتي معززا بالأمثلة التفصيلة والشواهد الموضحة، ومن الشروح التي قدمت لـ"ملحمة الإعراب" مثلا نذكر شرح "محمد المقدسي الحنبلي" وغيرها (...) من الشُّروحات»[1]،أما الحواشي فغالبا ما تأتي مطولة «توضع لإزالة ما استغلق من الشروح ومن الأمثلة التي يمكن ذكرها هنا الحواشي التي وضعت لكتاب (سيبويه) و(مقتضب المبرد) و(أصول ابن السراج) ....وغيرها»[2].

[1]- مريني، محمد: النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، ص 30.
[2]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها .

والنص المترابط عند زهور كرام هو «النص المحتمل الذي ينجزه القارئ في حالات متعددة ومختلفة»[1]،ولقد جعلت منه مفهوما مركزيا في الأدب الرقمي مسمية إياه بـ (النص المترابط التخيلي)، هذا إلى جانب مفهوم آخر يشتغل معه في طريقة تنظيم النص وهو الوسيط المترابط hyper media[2] وعليه فالنص المترابط، «باعتباره نظاما يسمح بعملية المرور والتواصل بين المعلومات والنصوص والصور»[3]، هو نص يتشكل وفق ترابط الوصلات الإلكترونية.

ويضيف سعيد يقطين محددا خواص أخرى، هي في الواقع نتيجة حتمية لهذا الترابط وذلك حين يقول واصفاً «النص المترابط هو العالم المترابط وهذا العالم المترابط لا مجال فيه للتمايز أو الانزواء أو تجزء الأشياء: إنه الفضاء –الشبكة- أو شبكة الشبكات»[4].

والنص الذي يعتمد على الكتابة غير التعاقبية –النص المفرّع- ينقسم إلى نسقين أحدهما إيجابي والآخر سلبي، ويمكن تحديد هذا الأخير على أنه ذلك النّص الذي حوّل من الصيغة الورقية إلى الرقمية دون حدوث تغيرات بنائية عليه، «ومثل هذا النص يكون مغلقا في وجه أية تعديلات على يد المتلقي/المستخدم الذي تتاح له حرية التجول بين شبكة النصوص والوصلات الرابطة بينها على النحو الذي يرضي هدفه، ولكنه لا يستطيع تغير أي شيء في الجسم الأصلي للنصوص أو في طريقة

[1]- كرام، زهور: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص 49.
[2]- المرجع نفسه، ص 53.
[3]- المرجع نفسه، ص 57.
[4]- يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ص 245.

تشكيلها أو الإضافة إليها أو الحذف منها»[1] وتذهب فاطمة البريكي على أنه: «النّص الذي يصمّمه الخبراء لتقديم مادة مضمونيه محددة مثل الموسوعات وتاريخ الفن (...) ويتسم بالانغلاق على الذات وعدم التداخل مع الآخر»[2]، فهذا النّوع من النصوص لا يسمح للمتلقي أن يحدث فيه أي تغيير فهو ثابت ثبوتا مطلقا.

لنجد في مقابل ذلك النسق الإيجابي والذي تتحقق قراءته إلكترونيا، مانحة للمستخدم كل الصلاحيات للقيام بأي إجراء حيال النص، وهو بذلك « يتفوق بها على النسق السلبي وعلى الصيغة الورقية للنصوص إذ يتيح لمتلقيه/مستخدمه امكانات تجعل لوجوده بوصفه مستخدما فعالا قيمة تضاف للنص »[3] .

إذاً، يمكن القول أن النسق السلبي هو النسخة الإلكترونية للنص الورقي، فهو إسقاط رقمي له وحسب أما النسق الإيجابي فلا يتحقق إلا بالصيغة الرقمية أي أن كينونته الفنية الإبداعية تتحقق رقميا فقط ودون ذلك لا وجود له.

ويلحق بالنص المفرع مصطلح رقمي آخر هو"النّص المرفّل hypermédia"،وبالرجوع إلى معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي في مادة –رفل– وجدنا أن «الرفل: جر الذيل وركضه

[1]- الخطيب، حسام: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع HyperText، ص 90.
[2]- البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص ص، 22- 23 .
[3]- المرجع نفسه، ص 23.

بالرجل، امرأة رافلة ورفلة أي: تترفل في مشيها أي: تجر ذيلها إذا مشت (...) وفرس رفل، وثور رفل إذا كان طويل الذنب وبعير رفل: يوصف به على الوجهين: إذا كان طويل الذنب، وإذا كان واسع الجلد(...).

ورفلوا فلانا ترفيلا أي سودوه على قومه والترفيل: بر الملك:

إذا نحن رفلنا امرأ ساد قومه وإن لم يكن من قبل ذلك يذكر

والمرفل من أجزاء العروض: ما زيد في آخر الجزء سبب آخر فيصير متفاعلان مكان متفاعلن »[1].

وجاء في (كتاب تهذيب اللغة للأزهري) «وفي حديث وائل بن حجر: يسعى ويترفل على الأقوال، قال شمر: الترفل: التسود والترفيل: التسويد (...) فرس رفل ورفن إذا كان طويل الذنب»[2].

فالرابط بين ما تحمله اللفظة من دلالات وبين فكرة النص المرفّل، وخاصة في تشكيله، واضح وجلي هو الترابط أي ترابط فقرات الذيل الطويل في الاصطلاح اللغوي، أما في اصطلاح أهل الأدب الرقمي فترابط «الموضوعات بشكل يسمح للمستعمل أن يقفز عند عملية البحث عن المعلومات من موضوع إلى آخر متصل به»[3]، بالإضافة إلى معنى الشساعة في الجلد في الدلالة اللغوية يحيلنا إلى فكرة

[1]- الفراهيدي، الخليل بن أحمد: كتاب العين، ص ص، 263 - 264.
[2]- الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، محمد علي النجار، دار المعارف، القاهرة - مصر، د.ط، د.ت، ج15، ص ص 201 - 202.
[3]- الخطيب، حسام: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع HyperText، ص 80.

الاتساع والشمول في النص الرقمي الذي كل ضغط الزر فيه يفتح أفقا جديدا محملا بدلالات وأفكار ورؤى جديدة، تنتظر من يكشف عنها.

وقد جاء بهذا المقابل العربي (حسام الخطيب) وهو يقول في ذلك: «وقد رأيت أن الجذر (رفل) هو أقرب شيء إلى مصطلح الهايبرميديا لما يتضمنه من حركة وزينة فضفاضة، وآثرت صياغته المضعف (رفل) ليناسب مصطلح المفرّع»[1].

ولما كان النص المرفل يشكل تطورا للنص المفرع؛ إذ يكون فيه دمج الأصوات والفيديوهات والرسومات، وكان النص التكويني هو مصطلح عربي يشمل كلا من النص المفرّع والمرفّل.

فإنّ المعادلة الآتية هي وحدها الكفيلة ببيان العلاقة بين هذه المصطلحات جميعا ومفادها:

**النص التكويني = النص المفرع "هايبرتكست" + النص المرفل "هايبرميديا".**

وغير بعيدا عن المصطلحات السابقة نجد مصطلح النص الشبكي (Cybertext). وجدير بالذكر هنا أن نؤكد أن (إبسن آرسيث-Arseth Epsen) هو أوّل من طرح هذا المصطلح وكان يعني به (النص المتاهة)، كما أطلق عليه كذلك مصطلح (الأدب الصعب) ( Ergodic litrature)؛ «والذي ركبه من كلمتين يونانيتي الأصل هما العمل (erom) والطريق (hodos)

[1]- الخطيب، حسام: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع HyperText، ص 83.

وتعنيان معا "الأدب الصعب" والذي يعرف على أنه عبارة عن طريق اختياري للسرد ويمكن تسميته بالأدب اللاخطي»[1] .

أما النّص الشّبكي أو نص المتاهة فهو «نوع من النصوص صعبة التناول على القارئ المستعجل، يستدعي قراءة تفاعلية ومشاركة فعالة من قبل المتلقي/المستخدم»[2] .

وتؤكد فاطمة البريكي أن آرسيث استمدّ مصطلحه من السيبرنطيقا– Cybernetics «وهو علم الضبط ويسمى السيبرناتية ويعني الدراسة المقارنة لنظم السيطرة الآلية والاتصال» [3].

وعليه فالنص المتاهة (الشبكي) هو الذي يستعين بوظائف التشكيل و الكتابة، فهو «يركز على النظام الآلي للنص»[4].

وعموما فقد شاعت تسمية النص التشعبي، في أمريكا على ذلك المجموع «غير المصنف من الوثائق المرتبة فيما بينها بروابط يحركها القارئ لاستكمال ولوجه السريع إلى المجموع ضمن تكنولوجيا جديدة»[5]، ووفق طرقٍ مختلفة ومتشعبة ومفتوحة.

فالنص التشعبي إذاً يتبلور من خلال خصوصيات تعميمية ولوغارتمية* وحوسبية** وتشفيرية*** وتفاعلية، إضافة إلى «الحضور الدائم القائم على تعديل العمل لإنجاز فعالية قراءة، وتواصل بين

[1]- البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي.، ص 30.
[2]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها .
[3]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها .
[4]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها .
[5]-علوش، سعيد: تنظير النظرية الأدبية من الوضعية إلى الرقمية، ص 345.

المقروء والقارئ عبر تفاعلية»[1] محددة تجسد أن العلاقة ليست أحادية الجانب وللتنويه فإنّ «النص التشعبي وثيقة مجردة ليست عالقة بسندها المادي كما هو النص بالورق »[2].

**وخلاصة القول:**

إنّ من أطلق مفهوم النص التشعبي كان تركيزه على الجانب الخارجي للأدب الرقمي من خلال الارتحالات والانتقالات الخطية والمعقدة، ومن اعتمد على النص المترابط ركز على الوظيفة النصية عبر تنشيط الروابط وقد بينت زهور كرام أهميتها حين قالت: «يشكل الرابط (...) تقنية أساسية في تنشيط النص المترابط والدفع به نحو التحقق. والرابط هو الذي يربط بين معلومتين، وهذا الارتباط هو الذي ينتج المعنى»[3].

---

[1]- علوش، سعيد: تنظير النظرية الأدبية من الوضعية إلى الرقمية، ص 342.

*- لوغارتمية: لغة خاصّة بعلم الرّياضات والدّوال .

**- حوسبية: سلسلة الخطوات الوسيطة intermediate steps التي نستخدمها في إنجاز خوارزمية مصممة لحل مشكلة أو مسألة ما بطريقة حاسوبية، كما يمكن تعريفها أيضا على انها خوارزمية algorithm نقوم بها لتحويل مدخلات input مسألة ما إلى مخرجات outputs نتائج، أي حلول للمسألة المطروحة، وكذلك أي حاسوب يقوم بعملية حوسبة computation عندما ينجز برنامجا ما program ليعطيك نتائج ما أعطيته.

*** -التشفيريّة:التشفير هو العلم الذي يستخدم الرياضيات للتشفير وفك تشفير البيانات، والتشفير يُمكّنُك من تخزين المعلومات الحساسة أو نقلها عبر الشبكات مثل الإنترنت- وعليه لا يمكن قراءتها من قبل اي شخص ما عدا الشخص المرسل لـه. متاح على الشبكة: https://ar.wikipedia.org

[2]- أسليم، محمد: خصائص النص التشعبي، متاح على الشبكة www.aslim.org

[3]- كرام، زهور: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهمية، ص 49.

# فصل مفاهيمي حول الأدب الرّقمي مفهومه و أبعاده

لعل الغموض الذي يعتري مفاهيم الإبداع الرقمي مردّه سوء فهم هذا النوع الأدبي الجديد دون إغفال التذبذب الحاصل في عملية نقل مصطلحاته من البيئة الغربية إلى البيئة العربية لهذا ندعو إلى تكاثف جهود الباحثين والمترجمين لوضع معجم خاص بمصطلحات الأدب الرّقمي ونقده.

وممّا لا ريب فيه أن مصطلح (الأدب الرقمي) هو المفهوم الأوسع والأشمل الذي تنضوي تحته مختلف الأجناس الأدبية الرقمية المختلفة، فهو «الأدب السّردي أو الشّعري أو الدّرامي الذي يستخدم الإعلاميّات في الكتابة والإبداع (....) فالأدب الرّقمي هو أدب آلي حسّي مرئي وبصري أكثر ممّا هو أدب تجريدي (...) يمتح وجوده من عالم الوسائط السّمعيّة والبصريّة، مادام يقوم على الصّوت والنّص والصّورة والحركة»[1]، وبهذا فبنية الأدب الكلاسيكي تختلف عن بنية الأدب الرّقمي؛ ذلك أنّ هذا الأخير يجمع بين المعطى الأدبي والوسائطي. فهو يدرس الأدب ترقيما وتحسيبا وإعلاما من خلال التّشديد على الوظيفتين الجماليّة والرّقميّة على حدّ تعبير جميل حمداوي هذا في ضوء مقاربة تفاعليّة وترابطيّة ووسائطيّة.

[1]- حمداوي، جميل:الأدب الرّقمي بين النّظريّة والتّطبيق نحوالمقاربة الوسائطيّة ج 1، مكتبة المثقّف، المغرب، ط 1، 2016، ص ص، 18- 19. متاح على الشبكة www.almothaqaf.com

# الباب الأوّل:

# الكتابة الرّقمية:

# هيئات التشكل – عناصرها وآليّات الاشتغال

## الفصل الأوّل:

## الكتابة الرّقميّة هيئات التشكّل والموقف النّقدي منها.

## الفصل الثاني:

## عناصر المنظومة الإبداعيّة الرّقميّة.

## الفصل الثالث:

## تقنيّات السّرد الرّقمي.

# الفصل الأوّل:

# الكتابة الرّقميّة هيئات التشكّل

# والموقف النّقدي منها.

## أوّلا– أنماط الكتابة الرّقميّة:

لا ريب أنّ الكتابة في هذا النوع الأدبي الجديد (الأدب الرقمي) قد تنوعت إلى شعر ونثر وهي مكتوبة بطريقة تفرض على متلقيها «لوناً مخصوصا من القراءة عند التعامل مع هذه النصوص. وفي هذا الاطار تتنزل القراءة البصرية وتكتسب مشروعيتها من خلال اهتمامها بطرائق تنظيم الصفحة إلى تمثّل تصورا معينا للكتابة ؛إذ لم تعد اللغة وحدها محور الاهتمام وإنما باتت أشكالها وتجلياتها المختلفة وكيفية عرضها»[1] هي الأهم، ذلك أننا أمام أدب سمعي بصري وفيما يأتي بيان لأنماطه.

### 1– القصيدة الرّقمية:

هي جُملة مركبة تحمل في طيّاتها عالم آخر، شعريٍّ خياليّ لا حدود له فنحن اليوم «نشهد انتقالية مفصلية حتّمتها الظروف الثقافية والمعرفية التي احاطت بمناخها الحياتي (...) نعيش عصر الإنفوميديا (الوسائط المعلوماتية) بامتياز، ومن الطبيعي ان ننتقل الى مناخ ذلك العصر بكل حمولتنا الثقافية والمعرفية والعلمية والأدبية»[2].

فالقصيدة التفاعلية هي ذلك «النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلى إلا من خلال الوسيط الإلكتروني معتمدة على التقنيات التي تنتجها التكنولوجيا الحديثة ومستفيدة من الوسائط

[1]- الجويدي، مهدي صلاح : التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2012، ص ص 136-137.

[2]- مشتاق، عباس معن : دواعي القصيدة التفاعلية الرقمية في عالم يفكر بأسس ورقية، متاح على الشّبكة : www.ankhlawil-jran.com

الإلكترونية المتعددة[1]، التي تمنح النّص قيمة فنية وجمالية دون أن تفقده الأدبية بما هي الخصائص التي تصنع فرادة النّص الأدبي.

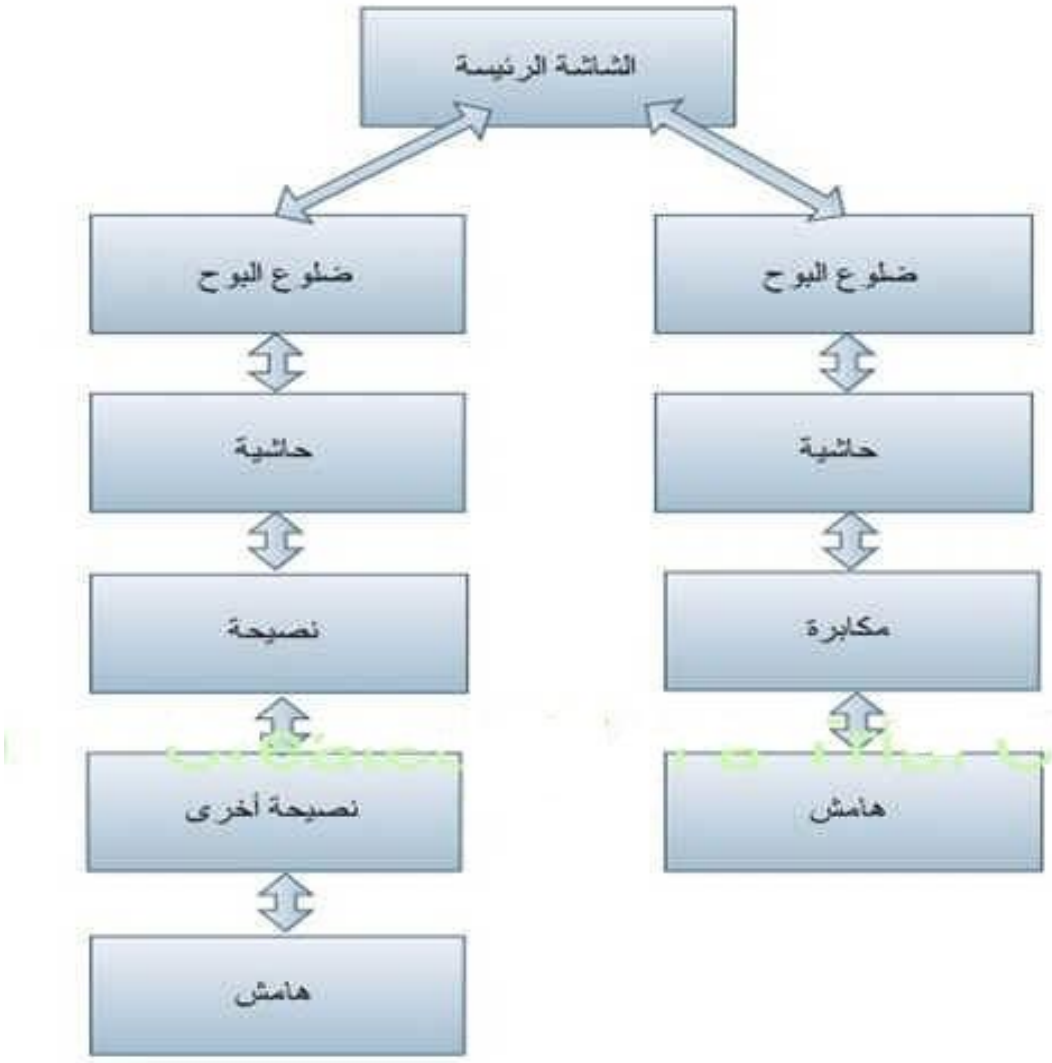
وعليه فالقصيدة الرقمية ما هي إلا اتحاد وتكامل بين عناصر مختلفة «وهي أبعاد متّصلة بالخطاب الشّعري: الصوت (اللّفظ، الإنشاد)، الايقاع (الموسيقى)، الصورة (اللَّفظية، معيار القصيدة) الدلالة الخفية (المعنى الباطن والممكن إدراكه)»[2].

ففي القصيدة التفاعليَّة إذاً نوع من الحوارية لأن هذه اللّغة ليست نسقا مجردا من الكلمات، بل إنّ الشاعر حين «تتداخل لديه الأحاسيس والانفعالات محاولة إعطائها (منطقا) يسير وفق ما نتعارف عليه معرفيا لا يمكنه سوى إفراغ قصيدة من طبيعته الخاصة»[3]، وذلك باستخدام لغة قوية متميزة في أسلوبها تكشف لنا عن براعة صاحبها مما يجعلها منفردة عن سواها و بالتالي فإنّ «استثمار هذه اللغة كفيل بتطوير التجربة الشعرية العربية الجديدة اذا كان التفاعل إيجابيا معها»[4]؛ ذلك أنّ «الشعر صناعة ولابد من امتلاك عدّتها»[5]، وعدتها في القصيدة الرقمية تتمثل في حسن استعمال الوسائط المتعددة وامتلاك الثقافة الرقمية التي بواسطتها «يتحول الشعور من ملامسة الآلة الورقية إلى تحريك مفاتيح آلة خرساء/ناطقة»[6]،وهذا ما استعمله مشتاق عباس معن في قصيدته (تباريح رقمية)

---

[1]- البريكي، فاطمة : مدخل الى الأدب التفاعلي، ص77.
[2]- يقطين، سعيد : من النص الى النص المترابط مدخل الى جماليات الابداع التفاعلي، ص224.
[3]- المرجع نفسه، ص218 .
[4]- المرجع نفسه ، ص 224.
[5]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها .
[6] - خير بك ناصر، مها: القصيدة الرقمية، والبنية الفنية البراغماتية شعر مشتاق عباس معن أنموذجا متاح على الشّبكة : www.anakhlahwaljram.com

والتي اتخذت من التركيب الكتلي أساسا لبنائها الهندسي فهي تتكوّن من عشر شاشات ذات بنى مستقلة ويمكن توضيح ذلك كما يأتي :



إذا كان العنوان هو العتبة الأولى للولوج إلى عالم النص،فعنوان القصيدة هو الطريق الذي يدخلنا إلى فضائها الرحب – فضاء البوح – باعتبار أنّ «النص الإلكتروني يمنح القارئ حرية أوسع بكثير من الحرية التي يمنحها النص الورقي فهو يتمتع بأبواب ومفاتيح تتيح الولوج إليه لتفكيكه وتقطيع متنه، لإعادة تركيبه بحسب أغراض القارئ»[1].

فبواسطة المفاتيح تتشكل لنا سلسلة من الدلالات والمعاني التي تنسجم «بنيتها في ثلاثية الصيغة الرقمية، الصورة المعبرة والموسيقى المتناغمة مع الحدث، والكتابة المتقمصة المعاني»[2]، فالقصيدة التفاعلية (interactive poème أو Hyper Poème) أخذت تسميتها من الخاصية العملية للمتلقي فهو الذي يتفاعل معها انطلاقا من الحرية التي تركها له المبدع.

أما الشّعر الرقمي أو الالكتروني (poème électronique) فلا يشترط فيه المتلقي أو المستخدم إضافة إلى تسميات أخرى له تتمثل في الشّعر البصري والشّعر الهندسيّ «وهو مصطلح بديل لمصطلح الشّعر الدائري»[3] وهذا ما وضّحته – فاطمة البريكي – في كتابها (مدخل الى الأدب التفاعلي) مؤكدة على أنّ هذه المصطلحات المستخدمة للدلالة على الأنماط المختلفة من الفن الشعري غير موحدة ولا ثابتة بين الأدباء والنّقاد وتشير الى أن بعضهم قد اعتمد مصطلح (الشّعر البصري) مثل صبحي حديدي في ترجمته لمقال (أربعة أنماط من الشّعر الأدبيّ)، وكذا عبد الرحمان بن حسن المحسني في مقال له بعنوان (الشعر البصري وأزمة التلقي)، هذا الذي كان يتحدّث في ثنايا

[1]- حرب، علي: العالم ومأزقه، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، المغرب – لبنان، ط 1،2002، ص 108.
[2]- خير بك ناصر، مها : القصيدة الرقمية، والبنية الفنية البراغماتية شعر مشتاق عباس معن أنموذجا، متاح على الشبكة : www.anakhlahwaljram.com
[3]- البريكي، فاطمة : مدخل الى الادب التفاعلي، ص 92.

مقاله عن تشكيل النص الشعري من خلال بنية هندسية فنية وعن إفادة الإبداع الأدبي من المعمار الهندسي في بناء النصوص الشعرية، فمثلا قصيدة (البجعة) لـ (جون هولاندر) و هي ترسُم على الورقة –شكل بجعة– فهذه القصيدة لا يمكن لها ان توجد كقصيدة منطوقة وهي كعمل فني تظل محصورة كليا في ميدان الطباعة[1]؛ فهي ترسم بكتابتها صورة بجعة.

كذلك يوجد الكثير من الشعراء الغربيّين الذين كتبوا هذا النوع من الشعر أمثال: (روبارت كاندل) في قصيدته (In the Garden of Recounting) و «المميزة جدا في أسلوب عرضها للمتلقي/المستخدم وطريقة تشجيعه على ولوج النص وسبر أغواره»[2]، غير أنّ (جيم روز ينبرغ) قد قام بكتابة «قصيدة تفاعلية بعنوان (Intergrams) مُستخدما برنامج (البطاقة المترابطة hyper card*»[3]، وقد قام بشرحٍ وافٍ للمتلقي عن كيفيّة الانتقال في قصيدته في مقدمة النص (أي صفحة البداية) شارحاً «كيفية التعامل مع النص، الذي يحتاج حقيقة إلى تلك المقدمة لتساعده على ولوج فضاء النص واقتحامه و التفاعل معه»[4].

وعليه نرى أنّ القصيدة التفاعلية رغم اختلاف مسمّياتها إلاّ أنّها بناء يستخدم أنظمة غير خطيّة تساهم الآلة بشكل كبير فيها، وهذا ما ذهب اليه محمد أسليم حين قال معرفا: «هو شعر يستغل الوسائط المتعددة ومجموعة من البرامج المعلوماتية ولغات البرمجة كالفلاش ماكروميديا

---

[1]- البريكي، فاطمة : مدخل الى الادب التفاعلي، ص 92 .
[2]- المرجع نفسه، ص 81.
[3] - المرجع نفسه، ص 84.
[4]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
* البطاقة المترابطة -hyper card : برنامج يقوم بوظائف عديدة بما فيها الترابط، متاح على الشبكة :
https://fr.wikipedia.org/wiki/Bill_Atkinson_(informaticien

والفوتوشوب* والسويتش** والجافاسكريبت***»[1]، وهذه البرامج هي التي تمنح القصيدة التفاعلية تنوعا في الجمهور والعالمية عن طريق سرعة انتشارها، وهذا ما لاحظناه في القصيدة الغربية فهي أكثر نضجا من حيث امتلاكها لآليات النص المترابط؛ «لأنّها هي الموجودة على الساحة الأدبيّة منذ مطلع تسعينات القرن الماضي وقد لاقت نجاحا كبيرا في الاوساط الأدبيّة والنقدية والجماهيرية الغربية »[2].

وبالنّظر إلى التّجربة العربية في هذا الميدان نُؤكّد ومن هذا المقام أننا لا ننفي وجود قصائد تفاعلية عربيّة، لكنها لم ترق لمستوى نظيرتها الغربية، ونعتقد أنّ هذا راجع إلى الجمود الكبير الذي تعانيه العملية النقدية الأدبيّة، رغم أنّ معظم الشعراء المعاصرين قد عمدوا إلى تقديم قصائده وعرضها للمتلقي عن طريق إنشاء مواقع خاصة بهم، أو بنشرها في صفحات الانترنيت سواء في المنتديات الجماعية أو في مواقع التواصل.

---

[1]- أسليم، محمد : متاح على الشبكة :http://aslim.org/forum/viewtopic.php?t=633

[2]- البريكي، فاطمة : مدخل الى الادب التفاعلي، ص 79.

* - فوتوشوب : برنامج رسوميات لإنشاء وتعديل الصور النقطية أنتجته شركة أدوبي يعتبر أشهر البرامج لتحرير الرسوميات وتعديل التصوير الرقمي .وهو المنتج الأكثر مبيعاً في هذا المجال الآن، قام بتطويره الشقيقانتوماس نول وجون نول عام1987 ، وأصدرت النسخة الأولى، في فبراير1990 ، والنسخة الثانية عشر منه صدرت في 30 يونيو 2010.

** - السويتش: هو عبارة عن جهاز شبكات يعمل على التوصيل بين عدد من الأجهزة المختلفة الموجودة على الشبكة (كمبيوتر، طابعة(...

*** - جافا - Java :هي لغة برمجة كائنية التوجه، ابتكرها جيمس جوسلينج في عام1992 م- أثناء عمله في مختبرات شركة صن ميكروسيستمز -وذلك لاستخدامها بمثابة العقل المفكر المستخدم لتشغيل الأجهزة التطبيقية الذكية مثل التيلفزيون التفاعلي، حيث يتكون مصدر البرنامج من عدة سطور وكل سطر يعتبر جملة،ويتعامل الحاسب مع كل جملة بترتيب معين لإنجاز الأمر الذي صمم البرنامج لتحقيقه.: متاح على الشّبكة:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AC%D8%A7%D9%81%D8%A7_(%D9%84%D8%BA%D8%A9_%D8%A8%D8%B1%D9%85%D8%AC%D8%A9)

## 2-الرواية الرقمية:

دخل الأدب الرقمي حقل السّرد حيث ظهرت أنماطا رقميّة جديدة كالرّواية الرّقمية-التّفاعليّة والقصّة الترابطيّة. فأمّا الرّواية التفاعلية فتعدّ إحدى الفنون السّردية التي توظف المؤثّرات الرّقمية وتَستخدم خاصيّة النَّص المتفرّع و«التي يقوم فيها المبدع باستثمار الخصائص التقنية للحاسب الآلي، فضلا عن شبكة الاتصال »[1] ويشار إليها بـ -التفاعلية – لاحتوائها أكثر من مسار داخل بنية النص، كما تحتوي على رسومات توضيحيّة وخرائط، إضافة إلى الصور الفوتوغرافيّة و«الصوت والأشكال الجرافيكيّة* فضلا عن النصوص الكتابيّة الأخرى، كل ذلك عبر منظومة الرّوابط hyperlink ذات اللّون الأزرق، وهذه الرّوابط هي بمثابة هوامش على المتن وذلك توفيرا للعرض أمام المتلقّي لاختيار طريقة التصفّح والتّحميل والإضافة وإعادة البرمجة»[2].

في حين تعرفّها فاطمة البريكي على أنها نمط من الفن الرّوائي يقوم فيه المؤلّف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية (النّص المتفرّع) حيث يمكن الرّبط بين مختلف النّصوص سواء أكان نصّا كتابيّا أم صورا ثابتة أم متحرّكة أم أصواتا موسيقيّة معتمدة في ذلك على وصلات لفهم النص[3].

---

[1]- نذير، عادل: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة - دراسة في الأدب التفاعلي –الرّقمي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت - لبنان، ط1، 2010، ص83.

[2]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

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

* - الجرافيكية : فن الجرافيك يقوم تصميم الجرافيك على تطبيق مجموعة من المبادئ والاشتغال على مجموعة من العناصر لخلق عمل فني تواصلي مرئي يرتكز إلى الصورة الثابتة ويتخذ شكلا مطبوعا أو معروضا على سطح ثنائي الأبعاد.:متاح على الشّبكة : https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D8%B5%D9%85%D9%8A%D9%85_%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B1%D8%A7%D9%81%D9%8A%D9%83

ويتفق عادل نذير مع فاطمة البريكي في المفهوم الاصطلاحي للرّواية في استثمارها لمعطيات التكنولوجيا الرّقمية، في حين تؤكّد فاطمة البريكي على أن مصطلح الرّواية التفاعليّة «هو الأكثر استخداما ورواجا بين النّقاد الرّاسخين في علم الأدب المقدَّم عبر الوسيط التكنولوجي »[1] وهذا لا يمنع وجود مصطلحات أخرى هي الرّواية التّشعبيّة أو الرّواية الترابطيّة ( hypertext novel)/(hyperfiction)، وهي مصطلحات «تعرف استخداما محدودا وغير شائع بين جملة المهتمّين بالأدب المقدَّم تكنولوجيًّا»[2].

وما هو معروف عند كتاب السرد الرقمي هو ترددهم في تجنيس مكتوبهم فتارة يطلقون عليها قصّة ترابطيّة وأحيانا رواية ترابطيّة، فهذا محمد سناجلة يؤثر مصطلح رواية رقمية حيث يقول معرفاً إياها بأنها: «تلك الرّواية التي تستخدم النص المتفرّع والمؤثرات الرّقميّة الأخرى، ولكن يقوم بكتابتها شخص واحد ويتحكّم في مساراتها أي لا يشاركه في عمليّة الكتابة أحد غيره، فهي رواية يكتبها مؤلفها فقط»[3]، غير أنَّ محمّد اشويكة فضّل استعمال القصّة الترابطيّة بدل الرّواية الرّقمية، ومرد ذلك إلى أمرين: «الأوّل :طغيان الترابط على التشعّب(...) والثاني: إدراك اشويكة أنّ هذه القصص ينبغي أن تعتمد على الرّوابط وحدها، إذ ليس هناك صور فوتوغرافيّة ولا فيديو هناك النَّص والرّابط الذي يحيل أو ينتقل إلى نص آخر»[4].

---

[1]- البريكي، فاطمة : الكتابة والتكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2008، ص 155.
[2]- المرجع نفسه، ص155.
[3]- سناجلة، محمد: الرواية التفاعليّة ورواية الواقعيّة الرقميّة متاحة على الشبكة: middle-east-online.com
[4]- أحمد، ملحم إبراهيم : القصّة الترابطيّة، قراءة في تجربة احتمالات لمحمد أشويكة، صحيفة مجلّة الملتقى، العدد 29، د.ط، 2013،ص 143.

وتبعا لما تقدم يمكن أن نؤكد أنَّ كلا من الرّواية التفاعليّة والقصّة الترابطيّة تعتمدان في بنيتهما وتركيبهما على الوسائط الإلكترونيّة المختلفة والمؤثّرات السمعيّة والبصريّة.

وبناء على ما تقدم يمكن القول بأنّ مفهوم الأدب الرّقمي يشمل «كل الأشكال السّرديّة والشّعريّة التي تستعمل الوسائل المعلوماتيّة كوسيط أو توظّف بعض الخصائص المرتبطة بها للإبداع، وذلك بشكل كلي أو جزئي وبذلك يمكن للنّص الإبداعي الأدبي أن يستفيد من خصائص ذلك الوسيط المتمثلة في التفاعل و الترميز الرقمي والتّوافق، ونظام الخوارزميّات أو اللّوغارتميّات والتوالد والتّرابط وإمكانيّة القراءة الآنيّة المتزامنة عبر ربوع العالم»[1]، ولما أضحت القصّة الترابطيّة لغة عالميّة توظِّف أفقا آخر للإبداع وتقف على بنى جديدة فقد خاض غمارها عدد من المهتمين بها منها محمد اشويكة الذي صرّح قائلا: «خُضتُ غمار الإبداع القصصي احتمالات* ومحطَّات وِفقَ ذلك المنطق البراغماتي الذي يجعلني أفهم منطق الأشياء من الدّاخل عِوَضَ الحُكم عليها من الخارج فاكتشفتُ أُفقا آخر للإبداع ومجالا شاسعا للتفاعل»[2].

وقد أراد محمد اشويكة من (احتمالات)** أن تكون ترابطيّة نصّية إيمانا منه بأنّ على المبدع الآن أن يأخذ لنفسه موقعا بين الحُلم والوَاقع بين الصِّحة والمرض، لا لشيء إلاّ لأنّ المبدع لا هو

[1]- أحمد، ملحم إبراهيم : القصّة الترابطيّة، قراءة في تجربة احتمالات لمحمد أشويكة ، ص 143.
[2]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
*محمد أشويكة: أحد مؤسسي الكوليزيوم القصصي-حلقة دراسية مهتمة بالقصة التجريبية –متاح على الشّبكة : http://www.imzran.org/mountada/viewtopic.php?f=48&t=1716
**احتمالات سيرة افتراضية لكائن من زماننا وهي عن منشورات الكوليزيوم القصصي 2006 ثم محطات 2009.

بالعليل ولا هو بالصَّحيح، إنّه إنسان اكتوى بنار الكلمة والواقع فغدا كطائر جريح بين يدي طفل بريء.

وتذهب زهور كرام في رؤيتها للقصة الترابطية عند محمد اشويكة إلى اعتبارها أفقاً جديداً في القصة القصيرة التجريبية حيث تقول: «ونتواصل معها ومع منطقها بكل ثقة، ومتعة ومعرفة، وذلك، لأنّ قراءتنا لما يصطلح عليه بالمنطق الترابطي، تجعلنا ندرك حقيقة التحولات التي عرفتها القصة القصيرة مع تجربة التجريب وبهذا ؛يصبح الوعي بالترابطي سواء باعتباره نصا أو تقنية في الكتابة المألوفة، وعيا بالقصة التجريبية التي انفتحت على القارئ باعتباره مكونا نصيا وعنصرا مؤسسا للنص»[1].

وتختلف تجربة (احتمالات)** عن (محطات) بالنظر إلى هندستهما التشعبيّة وطريقة تأليفهما، فالأولى تستوحي عوالمها التخييلية ولغتها من الإنترنت ومن تقنياتها الرقمية، والثانية تستمدَّ ترابطاتها من داخل الأدب.

أمَّا الرواية التفاعلية فقد شهدت تحوُّلات من خلال مساراتها النّصِّية التي تشكِّلُها «وِفق مستويين يكونان مسؤولين عن تحديد فرصة استثمار المبدع للخيارات التقنيَّة التي تُسهِم في استدراج المتلقِّي وإشراكه في صياغة النَّص»[2]، وهذا ما وضّحه عادل نذير في كتابه (عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرّقمي) حيث بيَّن أنّ المستويين يتمثَّلان في الرِّواية الأُحاديَّة

[1] - كرام، زهور: من التجريب إلى الترابطي إلى تحوُّلات في نظام النَّص الأدبي، القدس العربي على الرَّابط: www.alquds.co.uk/?p=274988

[2] - نذير، عادل :عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرّقمي، ص 83.

والرِّواية المتعدِّدَة، فالرِّواية الأُحاديَّة هي «التي تتمسَّك فكريّا ومنهَجيّا بوجهة نظر واحدة مع الأخذ بعين الاعتبار أنَّ مفهوم وجهة نظر (point of view) طريقة يستعملها المرسل لتنويع القِراءة التي يقوم بها المتلقّي»[1].

أمَّا المستوى الثّاني فيكون فيه تعدُّد لوِجهات النَّظر حيث تفيد في نسختها المطبوعة من إمكانيَّة النَّص المتفرِّع، فهي الرِّواية الأكثر انتشارا على الانترنت؛ إذ أنَّ استعمال الرَّوابط في غير هذه الرِّواية قد يعرَّض ممارسات القراءة الحاليّة للخطر وبالتالي تكون فرصة المبدع كبيرة، فهو يتفنَّن في آدائه التّقني إضافة إلى إبداعه الفنّي، وهو ما يجعل المتلقّي أكثر إثارة ثمّ أكثر تفاعُلا ومُشاركة[2].

وللتنويه فقد ميزت فاطمة البريكي بين الرِّواية التّفاعليّة ورواية الواقعيَّة الرّقميّة كما اصطلح عليها محمد سناجلة حاصرة ذلك في ثلاث نقاط هي كالآتي[3]:

**أ-الشَّكل السَّردي:**

فكلاهما يُعنى باستعمال تقنية النَّص المتفرِّع Hypertext فضلا عن المؤثّرات السَّمعيّة والبصريّة المختلفة التي توفِّرها التكنولوجيا الحديثة، وكلا المصطلحين لا يخلو من تأثير ذلك.

**ب-المضمون:**

ففي ضوء الموضوع تكون الرواية الواقعيَّة الرّقمية محصورة بزاوية المجتمع الرّقمي الافتراضي، المتشكِّل عبر شبكة الانترنت، وبطل هذه الرّواية بالطَّبع هو أحد أفراد المجتمع الافتراضي أي أنَّه

[1]- نذير، عادل: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة- دراسة في الأدب التفاعلي الرّقمي، ص 83.
[2]- المرجع نفسه، ص ص، 83 - 84 .
[3]- البريكي، فاطمة : مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص ص 126 - 127.

إنسان افتراضي يعيشُ في مجتمع رقمي، تحكمه شبكة من العلاقات الافتراضيّة، تنظم سيرها منظومة القيم الأخلاقيَّة التي يتصرَّف في ضوئها.

## ج-الموضوع:

يكون الموضوع في الرِّواية التفاعليّة أكثر سعة حيث يمكن توظيف الأساليب الجديدة في الكتابة الإبداعيّة المعتمدة على الوسائط المتعدِّدة والنُّصوص المتفرّعة والتقنيَّات الحديثة، دون الالتزام بشروط الكتابة في الفضاء الافتراضي.

وتختم البريكي حديثها مصرحة بأنّه «بإمكان المصطلحين أن يتعايشا جنباً إلى جنب في الفضاء الرَّحِب في العالمين الرَّقمي والافتراضي، دون أن ينفي أحدهما الآخر»[1]، بل و جازمة «أنَّ البقاء سيكون لأفضلها وأكثرها قُدرة على التّعبير عن هذا النَّمط الأدبي الجديد»[2].

إذاً إنَّ مُصطلح الرِّواية التَّفاعُليّة الذي تبنّته فاطمة البريكي لا يختلف كثيرا عن مُصطلح رواية الواقعيّة الرَّقميَّة لصاحبه سناجلة، كما لا يختلف عن الرِّواية التفاعليّة إلاّ في صفة الرّقميّة.

ولعل هذا ما ذهب إليه عادل نذير حين استخدم مصطلح الرواية التفاعليّة الرَّقميّة هو عين الصواب لأنَّ «التفاعُليّة من دون الرّقميّة نهج أدبيّ ثابت قبل وجود الوسيط الإلكتروني، الأمر الذي يجعل مصطلح البريكي بحاجة إلى الرّقمية التي تُشير فيها إلى نظام العدّ الثُنائي "1/0"»[3].

---

[1]- البريكي، فاطمة : مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 127.
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
[3]- نذير، عادل: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرّقمي، ص 87.

وإنا لنضم صوتنا إلى صوته فيما ذهب إليه مرددين قوله إنّ الرواية الرقمية التفاعلية هي «التي تُعرَّف على أنَّها سلسلة من المدركات السَّرديّة اللَّفظيَّة والمرئيّة والسَّمعيّة المنتَظمة في جهاز الآلي الحاسب وِفقَ أنظمة تقنيَّة إلكترونيّة والتي ينتجها المبدع عبر تقنية النَص المتفرَّع hyper text»[1]، على أنّ التفاعلية لا ترتبط بالرواية بحدِّ ذاتها وإنّما ترتبط ارتباطاً وثيقا بالمتلقّي؛ إذ أنَّ تقنية النّص المتفرّع هي التي تحقّقُ التفاعليّة، ويكون ذلك بتفعيل الرِّواية وقراءتها.

ومجمل القول إن الرِّواية الرَّقميّة مهما اختلفت تسميَّتها إلاَّ أنّها لا يمكن أن يتحقق وُجودها إلا عن طريق جهاز الحاسوب والذي يكون مُحمَّلاً ببرامج خاصة، والوسائط التكنولوجيَّة هي التي تمنح الرِّواية أهمّ معالمها.

## 3-المسرح الرَّقمي:

إذا كان كل من الشِّعر والرِّواية قد استطاعا تجاوز الصورة الكلاسيكيَّة للعناصر الإبداعيّة للعمليّة الأدبيّة، فإنّ المسرح كذلك كان على كتّابه محاولة كسر تلك النّمطيَّة التي تميّز بها، ولقد كان لانفتاحهم على التكنولوجيا ووسائطها المتعددة الدور الفعال في ظهور نتاج مسرحي جديد محتوٍ لصفة الرقمية بشكل مبهر أطلق عليه المسرح الرقميّ أو المسرحية الرقميّة، التي يمكن تعريفها بأنها «نمطٌ جديد من الكتابة الأدبيّة يتجاوز الفهم التقليدي لفعل الإبداع الأدبي الذي يتمحوَر حول المبدِع، إذ يشترك في تقديمه عدَّة كتَّاب، كما يدعى المتلقّي/المستخدم أيضا للمُشاركة فيه وهو مثال

[1]- نذير، عادل: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرّقمي، ص 87.

للعمل الجماعي المنتج الذي يتخطَّى حدود الفرديّة وينفتح على آفاق الجماعيَّة الرحبة»[1] فالمسرح الرقمي عند فاطمة البريكي هو تجاوز للمسرح القديم من خلال مشاركة المتلقي/المستخدم، وهو نفس ما ذهب إليه عادل نذير حين عرف المسرحيّة الرَّقمِيّة «بأنّها مُنجز إبداعي يحتمل التأليف الجماعي، ويعتمد تقنيّات الحاسوب وشبكة الاتصالات ولا سيما تقنيّة النَّص المتفرّع»[2].

وهكذا فإنّ كتابة النَّص المسرحي الرقمي بفكرة التشعُّب والتفرُّع «فتحت له أبواب التفاعليّة، بوجود عُقد نصّيّة وروابط تشعُّبيّة خاصّة بكلِّ شخصيّة من شخصيّات "المسرحيّة التفاعليّة" أو بكلّ حدث أو عقدة فيها»[3]، فالمتلقي/المستخدم، ومن خلال تتبع الروابط الموجودة أو الأحداث التي يريد التعرف عليها دون غيرها، يمكن له «القفز من مكان لآخر تابعا شخصيّته التي يريد ومتعمِّقا فيها ومضيفا إليها في بعض النّصوص»[4]، ويكون هذا من خلال التعليقات المختلفة سواء مباشرة أو بواسطة الرَّسائل البريديّة التي يرسلها للمبدع، ولعل غاية ما كان يصبو إليه المسرح التفاعلي الرقمي هو «بث الحياة في الفعل المسرحي الذي اكتسب جمودا غير مرغوب فيه، وذلك من خلال بحثه عن أماكن جديدة لتقديم العرض المسرحي، في إعراض واضح عن الخشبة التقليديَّة العتيقة التي كانت تمثّل نصف الظاهرة المسرحيَّة في السَّابق»[5]، ولقد استبدل المسرح التفاعلي الرّقمي الخشبة بالبيئة الحقيقيّة

[1]- البريكي، فاطمة : مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 99.
[2]- نذير، عادل: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرّقمي، ص 76.
[3]- البريكي، فاطمة : مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 100.
[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[5]- المرجع نفسه، ص 101.

فهو بذلك يتجاوز مفهوم المسرح بوصفه «أداء يشاهد من قبل جمهور جامد، يجلس على مقاعد مثبتة على الأرض»[1].

ففي المسرح التفاعلي الرّقمي تخلع مقاعد الجمهور المثبّتة على الأرض مانحة بذلك الجمهور حريّة التنقل والتحرّك في فضاء النّص، وأيضا فرصة تتبّع مختلف فروع الخط السَّردي. ويذهب محمّد حسين حبيب إلى تحديد مفهوم المسرح الرَّقمي بأنَّه: «نمط جديد من الكتابة الأدبيَّة، يتجاوز الفهم التّقليدي لفعل الإبداع الأدبي الذي يتمحوَر حول المبدع الواحد، إذ يشترك في تقديمه عدّة كتَّاب كما قد يُدعى القارئ/المتلقّي أيضا للمشاركة فيه، وهو مثال العمل الجماعي المنتج الذي يتخطَّى حدود الفرديَّة وينفتح على آفاق الجماعيّة الرّحبة»[2]، كما اعتبر المسرح الرّقمي مشروع أو بداية مشروع مسرحي عربي كبير.

ويعتبر محمّد حسين حبيب أوّل عربي وضع مشروع "المسرح الرّقمي" عام 2005م والذي «يوظّف معطيات التّقانة العصريّة الجديدة المتمثّلة في استخدامه الوسائط الرّقميّة المتعدّدة في إنتاج أو تشكيل خطابه المسرحي شريطة اكتسابه صفة التفاعليّة»[3]، فقد استفادت العروض المسرحيّة من التكنولوجيا بما توفّره من عناصر فنيّة في مجال الصّوت والصّورة والخدع والمؤثّرات البصريّة والسّمعيّة [4].

---

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

[2]- لقاء حول المسرح الرَّقمي أجراه الأستاذ السّباعي السيّد مع الأستاذ والناقد المسرحي محمّد حسين حبيب مناح على الشبكة http://al-masrah.com/

[3]- محمد حسين، حبيب: المسرح الرّقمي متاح على الشبكة www.middle-east-online.com

[4]- لشيوي، أيمن : مسرح الرؤى من خلال المخرجين والمصمّمين في التجارب العالميّة، ماذا قدّمت التكنولوجيا إلى المسرح، متاح على الشبكة www.almustaqbal.com

وهكذا استعاد المسرح الرّقمي هيبته التي كاد أن يفقدها بعد أن عانى من كهولة التوصيل، فقد ظلَّ الفنَّ المباشرَ بين المبدع والمتلقّي والذي لا يعتمد في آدائه على وسيط رقمي يحمله لكونه مازال حبيس المسافة، ومن ثمَّ أسيراً لجدران إبداعه. فقد كان لابدّ للمسرح أن يبحث له عن وسائل جديدة تمثلت في الرقميّة وما تتيحها له من إمكانات[1]، وخير مثال نضربه في مثل هذا المقام «مسرحيّة (مقهى بغداد) التي أنشأها وأعدّ لها أساساً الأستاذ الدكتور حازم كمال الدين بالاشتراك مع بيتر فير هايس piter verhees* ونفّذها المعدّان مع مجموعة من الممثلين العرب والأجانب، مقهى بغداد تتشظّى بسبب تشظّي العراق، ولا تظهر متكاملة إلاّ عبر البعد الافتراضي، مقهى بغداد متوزّعة في البيوت البغداديّة، والبابليّة، والموصليّة، والبلجيكيّة، يجمع أشلاءها الانترنت»[2]. للعلم يمكن متابعة مسرحيّة "مقهى بغداد" عبر الانترنت بالاطّلاع على الموقع الآتي :

http://www.stack.nl/theatreofwar

أمّا في الأدب الغربي فإنّ تشارلز ديمر (CHARLES DEEMER)هو رائد المسرح الرّقمي الغربي ألَّف أوّل مسرحيّة تفاعليّة عام 1985 ممّا يدلّ عل أنّه كان من أوائل من كتب في هذا الجنس الأدبي الإلكتروني، بل إنَّه الأوّل على الإطلاق[3]. وقد كانت بداياته الأولى –تشارلز ديمر– مع برنامج (Iris) الذي يعتبره ديمر بمثابة النّص المتفرّع لنظام التشغيل السَّبق (DOS)، حيث أقام عليه

[1]- محمد حسين، حبيب :خصائص الشّخصيّة الافتراضيّة في المسرح الرّقمي، متاح على الشبكة : www.almadapaper.net
* piter verhees- بيتر فير هايس : مؤسس مشروع مسرح الحرب، حازم كمال الدين :مدير جماعة زهرة الصبار للمسرح.
[2]- نذير، عادل: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرّقمي، ص 80.
[3]- البريكي، فاطمة : مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 101.

بناء نصّه (Château de mort) وهو ما يشبه ما يحدث الآن في النّصوص التّفاعليّة الحديثة، حيث وظّف خصائص النّص المتفرّع في نظام Windows.

كما وضّحت فاطمة البريكي أنَّ عمل "ديمر" في المسرح التفاعلي لم يقتصر على كتابة أول مسرحيّة تفاعليّة، فقد أسّسَ مدرسة لتعليم كتابة السيناريو-Screenplay المسرح التفاعلي ويمكن الدخول على الرَّابط التالي: http://pcez.com/cdeener/index.htm

كما قام" ديمر" بتحويل مسرحيّة النّورس البحري –Seagugg – للكاتب الروسي "تشيكوف Chekhov" إلى مسرحية تفاعليّة وهي متوفّرة على الرّابط[1]:

http://www.ibiblio.org/cdeemers/Menu.htm

فبعد التعديلات التي أحدثها "ديمر" على النّص الأصلي والذي كان بصيغة ورقيّة، أصبح من المستحيل قراءته قراءة كلاسيكية متّبعين في ذلك الآليّات المعهودة سابقا، فالملاحظ أنَّ مسرحيَّة تشيكوف الرّقميّة تتأتّى لمتلقّيها اليوم من خلال الشَّاشة الزرقاء باعتبارها وسيطا هاما وأوَّل وسيلة للقراءة فعند فتح الحاسوب الموصول بالأنترنت، يصادف المتلقي «شاشة ترحيبيّة تُعرَّف بالنَّص ويمكن منها التحوّل إلى قائمة رئيسيّة، تتضمَّن عددا من الخيارات»[2]، وعندما يختار المتلقّي نقطة البداية يكون بعد ذلك في مواجهة أربعة فصول فيختار الفصل الذي يريد الانطلاق منه دون مراعاة الترتيب

[1]- البريكي، فاطمة : مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 102.
[2]- المرجع نفسه، ص 108.

Act 1الفصل الأول

Act 2الفصل الثاني

Act 3الفصل الثالث

Act 4الفصل الرابع

وبعد الاختيار و ابتداء القراءة سيكون مُخيَّراً بين مُتابعة شخصيَّة من الشخصيّات التي ستترك المشهد إلى مشهد آخر أو البقاء في المشهد الحالي، ولعل الحوار الآتي يفصح لنا أكثر عمّا نريد قوله:[1]

(ilya enters.)

ILYA: Treplev wants a writing room. Sorin wants me to convert his study. When am I supposed to find time for this?

POLINA: you can make time, dear.

ILYA: No one understands how much I do around here. Do you think it is easy to keep so many animals healthy, to see the crops through their seasons, to keep on top of repairs here in the house? This is not a small house, I want you to know.

POLINA: We know it's not a small house, dear.

[1]-البريكي، فاطمة : مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص ص 108- 109 .

ILYA: A writing room – for what? One write around here is plenty. No offense meant, sir.

TRIGORIN: None taken.

(polina gets up, Dorn rises immediately after her.)

POLINA: In the time you spend complaining, could get it done. I'll check on the soup.

DORN: Excuse me.

(polina leaves for the kitchen with Dorn behind her.)

[follow Polina and Dorn]

[stay here]

ويمكن تقديم ترجمة لما سبق كالآتي:

(**Ilya** يدخل)

**Ilya** : **treplev** يريد غرفة الكتابة، **Sorin** يريد منّي أن أحول غرفة دراسته أين يُمكنني أن أجد الوقت لهذا ؟

**Polina** : يُمكنك أن تجدي الوقت عزيزتي.

**Ilya : لا أحد يدرك كم أفعل هنا. هل تظن أنّه من السّهل الإبقاء على الكثير من الحيوانات بصحّة جيّدة، متابعة المحاصيل، الإشراف على الإصلاحات في المنزل؟ هذا ليس منزلا صغيرا أريدك أن تعلم.**

Polina : **نعلم أنّه ليس منزلا صغيرا عزيزتي.**

Ilya : **غرفة كتابة لأجل ماذا؟ غرفة واحدة هنا تكفي، لا أقصد الإساءة سيّدي.**

Trigorin: **لم أعتبرها كذلك.**

**(تقف Polina يليها Dorn مباشرة)**

Polina : **بدل الوقت الذي تمضيه في الشّكوى، كان بإمكانك إنجاز العمل، سوف أتفقّد الحساء.**

Dorn : **عذرا.**

Polyna: **غادرت إلى المطبخ مع Dorn –خلفها –**

**تابعو:"Polyna and Dorn"**

**–إبقو هنا–**

## -مقارنة بين المسرح التقليدي والمسرح الرَّقمي:

شهد المسرح في العقود الاخيرة تطورا كبيرا حيث نجد تمايزا واضحا وجليّا بين المسرح التقليدي والمسرح الرَّقمي وهذا الاختلاف لم ينبثق فجأة، وإنّما نتيجة للتقنيّات التكنولوجيّة التي أحدثت ثورة في هذا الفن ويمكن توضيح هذه الفروقات كالآتي:

1- طبيعة الأحداث في المسرح التقليدي خطّيّة يتابعها جمهور في غرفة مظلمة بصورة تراتبيّة، أمَّا في المسرح التَّفاعلي الرَّقمي فنجد الجمهور مُتحرِّك ينتقل ويخرج من مكان ويدخل في آخر تابع شخصيَّة ما كما أنَّ له حُرِّية اختيار المشهد الذي يُريد مشاهدته.

2- تجري الأحداث في المسرح التَّفاعلي الرَّقمي في بيئة حقيقيَّة (REAL ENVIRONMENT) ممّا يجعلها تمثيليّة حيَّة مباشرة ومن الأمثلة البيئيّة الصالحة لأداء المسرح التَّفاعلي الرَّقمي بنك، مطعم، باخرة، أو منتجع سياحي مثلا، غير أنَّ كُتَّاب المسرح الرّقمي يُفضّلون اختيار الفضاء الذي ستجري فيه الأحداث ثمّ كتابة النّص المناسب، بينما تجري الأحداث في المسرح التَّقليدي الكلاسيكي على خشبة المسرح، ولا يملك جمهوره اتِّخاذ أي إجراء إزاء ما يحدث أمامه سوى المشاهدة، إلاَّ أنّه يستطيع اتِّخاذ ما يلزم أمام أيّ فرع من النَّص التفاعلي الرَّقمي يظهر أمامه، ولا سيما عندما يترك أحد المَمثلين المشهد فبإمكان المتلقي/المتفرّج تحديد خياره فيما إذا كان سيُتابع هذا الممثَّل في مشهد آخر أم أنّه سيبقى متابعا ما سيحدُث أمامه. وعليه كلّ متلق من الجمهور سيخرج

بنتيجة ونهاية تختلف عن النّهاية التي يخرج بها غيره، في حين تكون النّهاية واحدة بالنّسبة للجمهور الخاص بالمسرح التقليدي.

3- الشخصيّات في المسرح التّقليدي تتوزّع بين شخصيّة رئيسيّة محوريّة فضلا عن الشّخصيّات الثانويّة التي تُساعد على تطوير الأحداث، وهذا غير موجود في المسرح الرّقمي التّفاعلي كون كل الشخصيّات توجد في فضاء العرض المسرحي طِوال وقت العرض، كما أنَّ كل شخصيّة من الشّخصيّات لها قيمة معنويّة تُناسبها وتجعل وُجودها أساسي .

4- إنّ فكرة النّص التقليدي واضحة لا غُموض فيها فنظرة واحدة فاحِصة تتكفَّل بتحديدها، ولا يكون ذلك مع المسرح الرّقمي التّفاعلي فكان من الأفضل أن يُتابع الجمهور فيه شخصيَّة واحدة فقط في العرض المسرحي الواحد، وذلك من أجل التقاط خيط واحد مُتماسك للقصّة وبهذه الطريقة تكون باقي الشَّخصيَّات لو شئنا تكرار وحضور تجربة هذا العرض مرّة أخرى[1].

5- يمكن حصر أهمّ الأسس التي يقوم عليها المسرح الرّقمي في أنّه لا يُقدَّم في صالات المسرح التقليديّة، إضافة إلى أنَّه قد ثار على العلاقة المركزيّة الأساسيّة والتي مفادها قدسيّة وجود الجمهور، أمَّا وظيفته فتتمثّل في أنّه «يعتمد على مبدأ الارتجال واللّعب ويحاول أن يُحافظ على مبدأ المتعة (أي متعة المتلقّي) ويقلب أسس المسرح التقليدي من أجل فتح حِوار مع

[1]- نذير، عادل: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي الرّقمي، ص 78.

6- مُتلقّيه حول موضوع مُحدّد وهذا يعني دخول تعديلات جوهريّة على مبدأ النّص المسرحي وعلى مبدأ العرض المسرحي ومُهمّة الممثّل وآدائه، وحتّى على الحدود التي تفصل بين المسرح وأنشطة أخرى قد لا تُسمّى مسرحاً أصلا»[1]

7- المسرح الورقي يختلف اختلافاً جذريّاً عن الرّقمي ذلك أنّ هذا الأخير يعتمد بالدّرجة الأولى على المتلقّي من خلال «المواد التي تتوافر في الأقراص المدمجة والمصنّعة في الحاسوب وتكون طريقة المشاهدة عالميّة بمعنى أنَّ وجود صالة العرض المسرحي لم يعد بها حاجة، ما دمنا نستطيع مشاهدة العروض المسرحيّة ونحن في غرفة نومنا»[2] وهذا راجع للتكنولوجيا والتي تهدِف إلى إلغاء الجسد في المسرح وإبداله بجسد بديل بواسطة تقنيّات رقميّة ذات ذاكرة محسوبة ومُبرمجة ومراقبة»[3].

8- تعتبر اللّغة في النّص المسرحي الكلاسيكي وسيلة اتّصال أساسيّة، أمّا في المسرح الرّقمي التّفاعلي فهي «لغة مسطّحة مقولبة وليست وسيلة للحوار لذلك يتم تحويل اللّغة المنطوقة من حنجرة إنسانيّة إلى شريط للتسجيل يحلّ محلّها وللتغلّب على مأزق التوصيل يتم الاعتماد على "الحِوار المرئي" الذي تتكفّل به الصّور»[4].

[1]- حسب الله، صميم :المسرح والتقنيّات الرقميّة وفرضيّات الهيمنة على المسرح المُعاصر على الرّابط:
] . /http://www.ahewar.org
[2]- المرجع نفسه.
[3]- المرجع نفسه.
[4]-سمان، نجم الدين: مسرح ما بعد الحداثة مأزق الصورة المرئيّة، مأزق التقنيَّات الرَّقميّة على الرّابط: www.mafhoum.com

9- إنّ الملاحظ في المسرح الرّقمي أنّ المهمّة التي كان يشغلها المخرج قد تلاشت وتحوّلت وظيفة المؤلِّف«إلى وظيفة (مبرمج الحاسوب)الذي تقع عليه مسؤوليّة وضع برامج تثير دهشة المتفرِّج»[1].

وممّا تقدّم يجب التميز بين المسرح الرّقمي الذي يُوظّف معطيات التكنولوجيا والذي لا يشترط فيه وجود الخشبة وإنّما يُشاهد عن طريق جهاز الحاسوب، الذي تكون فيه الأجهزة والبرامج الرّقميّة بديل عن الممثّلين والمتفرِّجين، وبين ما يطلق عليه البعض المسرح الرّقمي الخشبي وهذا الأخير لا يزال يُقدَّم على خشبة المسرح غير أنَّه استخدم تقنيّات التكنولوجيا إمَّا لتصوير صور افتراضيّة أو لإدماج الأصوات أو باستخدام شخصيّات افتراضيّة وهي عبارة عن «وحدة رقميّة لا تحتضن أيّة مظاهر لا عضويّة ولا سيكولوجيّة، بل إنّها تبدو كذلك للوهلة الأولى لكنّها في الأصل شخصيّة وهميّة تظهر وتختفي بمجرّد كبسة زر على الحاسب الإلكتروني الذي صنعت فيه أصلا»[2].

إذاً إنَّ استثمار الرّقميّة في المسرح أنتج لنا مسرحا رقميّاً تفاعُليّاً متعدّد الأشكال متنوِّع الأساليب ،وهذا لجذب الجمهور لهذا النّوع من الفنّ الذي أضحى يواجه إعراضا كبيرا نتيجة لسرعة العصر، فالمسرح الكلاسيكي يحتاج لخشبة ليُقدَّم ويُعرضَ عليها، إضافة إلى عامل الوقت الذي يُعتبر أهم عامل أساسي ساهم في إبعاد الجمهور عن خشبة المسرح.

[1]- حسب الله، صميم :المسرح والتقنيّات الرقميّة وفرضيّات الهيمنة على المسرح المُعاصر متاح على الشّبكة:
/http://www.ahewar.org
[2]- المرجع نفسه الرّابط نفسه.

وفي نفس السّيّاق فإنَّ أُفق التجريب في المسرح الرّقمي لا يزال قائما من خلال التَّحوُّلات التي تطرأ على العالم الشَّبكي وتقنياته، ففي اعتقادي أنَّ ميدان المسرح هو فضاء للابتكار الخِصب فخروجه عن المألوف دون الإخلال بعناصر وشروط فنّيّته مع الاتّسام بالحداثة الرّقمية يجعل من المسرح موجود في كلّ مكان.

وممّا سبق يمكن التّأكيد على أنّ الأدب الرّقمي متعدّد الأبعاد ومتعدّد الوسائط، ناتج عن مؤلّف رقمّي موجّه إلى قارئ رقمي تفاعليّ كل هذا في شكل منظومة إبداعيّة رقميّة وهذا ما سنتطرق إليه بالتّفصيل في الفصل الثاني من البحث.

## ثانيا– الموقف النقدي العربي من الكتابة الرّقمية:

### 1- الأدب الرقمي بين القبول والرفض :

واجه الأدب الرقمي تيارين مختلفين هما تيار القول به وتيّار الرفض له، فأمّا الفريق الذي رحَّب به وقبِل فكرة وجوده واعتبره ضرورة لابد منها فقد كانت له جملة من الأسباب يمكن حصرها في النقاط الآتية:

1- إن الأدب الرقمي قد وقع وثيقة تحالف بينه وبين التكنولوجيا من خلال توظيف الوسائط المختلفة ويمكن اعتباره «النموذج الأدبي المعبر عن العصر الرقمي التكنولوجي خير تعبير

وهو الذي يصلح لأن يمثله أمام الأجيال اللاحقة بصفته نتاج هذا العصر وثمرة فكر مبدعيه»[1].

2- إنّ التجربة العربية للأدب الرقمي بينت الدور الذي لعبه كل من المبدع من جهة والمتلقي/المستخدم من جهة أخرى من خلال تفاعله في هيكلة النص سواء قراءة أم تعليقا وبالتالي فقد كسر الأدب الرقمي «حالة الرتابة التي تصبغ النصوص الأدبية التقليدية وحررها من الجمود»[2]، وكان هذا من خلال مشاركة المتلقي في بناء النص، مما يؤدي للرفع من شأنه فيصبح في موضعِ نِدِية مع المبدع «الذي استأثر اهتمام النقاد حينا طويلا من الدهر في الأدب الورقي التقليدي، إلى أن بدأت صيحات الالتفات إلى المتلقي بالارتفاع، في حين أن (الأدب التفاعلي) قام من البداية على مبدأ المساواة بين طرفي العملية الإبداعية (المبدع-المتلقي) في إنتاج الطرف الثالث (النص)»[3].

فكان هذا الاتجاه مساندا للأدب الرقمي، واعتبر المشاركة في إنتاج النص الأدبي (بين المبدع والمتلقي) إبداعا غير محدود فهو يعطي قدرا من «الحيوية والحركة في التفاعل مع النصوص الأدبية على نحو غير متوفر في الأدب التقليدي»[4].

أما التيار الآخر، وهو الرافض للأدب الرقمي رفضا قاطعا إنْ على مستوى التشكيل أو على مستوى الأداة، فتعود أسباب موقفه الرافض هذا إلى اعتبار أن الأدب الرقمي هو الأدب العاجز

[1]- كرام، زهور: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهمية، ص 129.
[2]- المرجع نفسه، ص 130.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها
[4]- البريكي، فاطمة : مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 130.

الذي لا يعبّر عن إبداعية المبدع، فهو يتكئ على التكنولوجيا لملء ذلك الفراغ، ويلجأ إليه كل من يفتقر للموهبة والحس الإبداعي مجسدا هذا النقص بالارتكاز على الوسائط التكنولوجية مستثمرا لخصائصها، يقول سعيد الوكيل في مقال له نشر في (صحيفة أخبار الأدب) بعنوان (خرافة اسمها الواقعية الإلكترونية): إنّ «النوايا الطيبة لا تكفي لأن تصنع نوعا أدبيا جديدا أقول هذا ليكون تعقيبا مبدئيا –لا يخلو من مرارة –على ما دأبت عليه الصحافة العربية (المطبوعة والإلكترونية) في الفترة الأخيرة من مطالعتنا بالتبشير بميلاد أدب عربي جديد وبداية عصر الواقعية والإلكترونية»[1]، و إلى ذات المذهب يذهب حسين سليمان في مقال له بصحيفة "القدس العربي" متحدثا عن محمد سناجلة والكتابة الرقمية وتغييب مفهوم الأدب مؤكدا أن «الكلمة المقروءة وفي أضعف حالاتها (المسموعة منها) هي ما يقوم عليها الأدب، الأدب ابن الميثولوجيا، السحر الذي قام بالأصل على الكلمة، وليس على الكلمة والصورة كما في كتب الأطفال التي تساعد على فهم الكلمة عن طريق استخدام الصورة»[2]، بينما يشير محمد سناجلة إلى أنه في ظلّ وجود «مجتمع جديد وإنسان جديد وأخلاق جديدة وطرق تواصل واتصال مختلفة وجديدة كل الجدة، فإنه لا بد من وجود أساليب كتابية وإبداعية جديدة ومختلفة لتعبر عن هذا المجتمع، ومن هنا جاء أدب الواقعية الرقمية الذي أرى أنه الوعاء الأنسب للتعبير والقول والفعل الإبداعي»[3] .

[1]- سلمان، الحسين : العصر الرقمي يحدث ثورة شاملة تنتج أدبا جديدا، مجلة العربي الحر، متاحة على الشبكة ] www.freearabic.com

[2]- المرجع نفسه، المتاح على الشبكة www.freearabic.com

[3]- المرجع نفسه .

ولقد وضحت فاطمة البريكي الأسباب الكثيرة التي أوردوها للتدليل على صحة ما يذهبون إليه موجزة ذلك بقولها: «وفي هذا السياق يمكن الاستشهاد بمقالة موجودة على الشبكة في موقع (salon.com)، بعنوان (Author-Freewriting)، جاء فيها إن التفاعلية الحمقاء حلت محل المبدعين في مغامرات الكتابة الجماعية الجديدة »[1].

في حين يذهب بعض المعارضين «إلى وصفه بالفقاعات التي سرعان ما تموت ولا تصلح للبقاء أو أنه زوبعة في فنجان حركها الانبهار بعالم التكنولوجيا»[2]؛ ذلك أنّ الأدب الرقمي قضى على فكرة الأحادية المركزية، أي الملكية الخاصة للمبدع وهذا ما رفضه بعض النقاد، إذْ اعتبروه –الأدب الرقمي–دخيلا على العملية الإبداعية، رافضين فكرة العمل الجماعي الرقمي من خلال مشاركة المتلقين في إنتاج هذا النص الأدبي حيث رأوا « في ذلك خروجا على الأعراف الإبداعية المتأصلة في جميع الثقافات والتي تتمحور حول المبدع الواحد والمالك الواحد للنّص»[3].

ولما كان العصر الذي نعيش فيه هو عصر التطور التكنولوجي، و كان الزمن الذي يحيا فيه هذا الإنسان يوظف الآلة في شتى شؤون الحياة، فإنّ إنسان هذا العصر واكب التطور، وأنتج نصا كسر أفق توقع المتلقي/الناقد من جهة، ومنتج النص الكلاسيكي من جهة أخرى محدثا ثورة عارمة

[1]- البريكي، فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 130.
[2]- جلولي، العيد: نحو أدب تفاعلي للأطفال، ص 242.
[3]- البريكي، فاطمة : مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 131.

على المنظومة النقدية القديمة، مؤكدا أنّ العملية الإبداعية «ليست طقسا مقدسا كي نظل محافظين على تقاليدها شكلا ومضمونا إنها عملية متجددة »[1].

وهكذا ظلَّ التّيار الرافض للأدب الرَّقمي يرى أن النَّص مُقدَّس وكل زيادة أو نقصان فيه هي تشويه له وانتهاك لهيكله.

ولئن رأى إيزر وهو من أهم مؤسسي نظرية التلقي، ومن أبرز أعلامها «أن من أهم النقاط في قراءة كل عمل أدبي التفاعل بين بنيته ومتلقّيه»[2]، فإنّ هذا ما نشهده تماما في الكتابة الرقمية خاصة وفي جل الفضاءات الافتراضية من مواقع ومدونات بل وحتى الهيئات ونقصد بذلك هيئة كتاب الإنترنيت العرب، هذه الأخيرة التي خصصت جوائز لكتاب الأدب الرقمي وحصد جائزة الدورة الأولى سعيد يقطين في عام 2008[3]، وكل هذا يؤكد رغبة الانسان العربي الحقيقية في الانخراط في هذه التجربة الجديدة وما رفضها من قبل البعض إلا لإيمانهم الجازم بأنّ «الخطورة تأتي من كون التجربة الأولى يتم التعامل معها عادة بشيء من الدهشة والانبهار»[4]، بينما يتطلب الأمر خبرة ثقافية كبيرة لأن انتقال النص من أرض الواقع والوسيط الورقي إلى أرض العالم الافتراضي والوسيط الرقمي سيغير الكثير من معايير الكتابة أولا ثم المعايير النقدية ثانيا كما تجزم بذلك زهور كرام حين تقول إنّ

[1]- البريكي، فاطمة : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص 131.
[2]- المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.
[3]- كرام، زهور : الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهمية، ص 60.
[4]- المرجع نفسه، ص 62.

«ظهور أي شكل تعبيري جديد يعود إلى ظهور قوانينه وهي قوانين تعبر عن أنماط التفكير والتواصل في هذه المراحل»[1]، وهو ما يرفضه المعادون للأدب الرقمي .

ولئن كان الغرب من السبّاقين في ممارسة هذه التجربة الجديدة فإنّ العرب بات ظنّهم «بعدم موثوقية المعرفة الرقمية وعدم الاعتراف بالنشر الرقمي والنظر إليه نظرة دونية»[2] حليفاً لهم، وكان مردّ ذلك كلّه الخوف من كل جديد، أجل الخوف من التغيير الذي هو في اعتقادهم انسلاخ وابتعاد عن القديم، ومن ثمّ التهديد لهويته، لاسيما وهم يعتبرون «الكتابة بالقلم أكثر أصالة و أن التكنولوجيا معقدة وهي خلو من أي خيال أو إبداع»[3].

ومع ذلك فإنا نقول إنّ لكل مرحلة وسائلها التعبيرية ولغتها الخاصة، فلا يمكن أن نتحدث اليوم بلغة جرير والفرزدق، وهذا ما هو بذمٍّ لذلك العصر الجميل، لكنه التطور الإنساني الذي انعكس على وسائل التواصل والتعبير خالقا مجالات بحثية لها ارتباط وثيق بالبيئة الرقمية، وعلى رأس هذه المجالات مجال الأدب الرقمي والذي عمل جاهدا «على تثبيت نفسه (...) وسط حماس المشتغلين به والمنافحين عنه »[4] من نقاد و قراء، وما يهمنا في هذا المقام هم النقاد، رواد العملية الإبداعية الثانية، وهي العمليّة النّقديّة هؤلاء الذين يُفترض أن يكونوا على دراية كبيرة بالتقنيات التي ينشأ في إطارها وبها العمل الأدبي الرقمي من أجل مقاربته وفق معايير إنتاجه .

[1]- كرام، زهور : الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهمية ، ص 63.
[2]- يقطين، سعيد : من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ص 31.
[3]- المرجع نفسه ، ص 179.
[4]- المرجع نفسه، ص 209.

وهو ما يجعلنا ندعو النّاقد أن لا ينغلق على نفسه، وأن يواكب العصر الذي يعيش فيه لمسايرة التجربة الإبداعية التي أضحت عالميّة وإلا «فإن هذا الانغلاق على الذات وعدم التعرف على التجارب المختلفة وعلى ما يطرأ عليها من تبدّلات»[1] سيحدث فجوة أدبية ونقدية .

ومن أجل ذلك كان الرهان الأساسي للنقد هو كسر الصورة النمطية القديمة الممثلة في تقديس الموروث دون الخروج عنه، لأنّ «استثمار الحاسوب وتقنيات الكتابة التي تمنحها الوسائط المتفاعلة بات أمرا أساسيا للإبداع واللغة »[2].

كما على الناقد الرقمي أيضا استخدام أدوات مُنَهجة تتوافق مع طبيعة البيئة الافتراضية، باعتبار المتلقي هو (فاعل نشيط) في العملية الإبداعية تعدى مفهوم القراءة البسيطة إلى الممارسة والتفاعل الحقيقي مع النص الرقمي، وهنا نفتح قوسا لدعوة نقاد هذا النوع إلى ضرورة الاهتمام بالدراسات الرقمية من خلال التركيز على المنهج المقارن في هذا الفضاء الرقمي. لاسيما بعد أن حققت الممارسة العربية في مجال الإبداعي الرقمي تراكما لا بأس به مقارنة بالسنوات الماضية ومثال ذلك رباعيّة الرائد في الإبداع الرقمي محمد سناجلة حيث تميز في (**ظلال الواحد–2001**) و(**شات–2005**) و(**صقيع–2006**)، و(**ظلال العاشق –التاريخ السري لكموش–2016**) إضافة إلى (**احتمالات سير افتراضية لكائن من زماننا**) لـ "**محمد اشويكة**" كذلك "**مشتاق عباس**

[1]- يقطين، سعيد : من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ص 209.
[2]- كرام، زهور : الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهمية، ص 29.

**معن"** في (**تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق**) حيث تُعتَبر أول قصيدة رقميَّة عربيَّة. إضافة لديوان إدريس عبد النور (تمزّقات عشق رقمي).

إنّ الفرد العربي اليوم أو المستخدم السيبيراني يعتبر المحرّك الذي يدفع باتجاه الإسراع في الانخراط في الثقافة الرقمية (...) من خلال فتح مواقع ثقافية تشجع على الحوار التفاعلي وأخص بالذكر هنا المواقع الشخصية والمدونات والمجلات الإلكترونية والمنتديات وشبكات التواصل المختلفة وصفحات الفايس بوك، كالصفحة التي أنشأتها لبيبة خمار تحت تسمية (الأدب التَّفاعلي)، وكذلك صفحة أخرى تحمل ذات الاسم لكنها في هيئة منتدى يجتمع فيه مجموعة من الأصدقاء الباحثين من مختلف

البلدان العربيّة، وصاحبة فكرتها خديجة باللودمو*، التي قالت معرّفة بهذا المنتدى: «هذه المجموعة تمثل فضاء تعريفيا للأدب الرقمي والسمة التفاعلية في الفضاء الإلكتروني، وتحتفي بكل الآراء المؤيدة والمعارضة هي مساحة للسجال الفكري»[1].

وغير بعيد عن هذا وذاك هناك موقع هام جدا هو اتحاد كتاب الإنترنيت العرب وفيه من الزاد الرقمي الخير الوفير لاسيما وهو يفتح جملة من المواقع الثقافية التي تشجع على الحوار التفاعلي

وتساعد على «خروج الذات من موقع الاستهلاك إلى الانتاج عبر إبداء الرأي وغير ذلك من المساعي الفردية التي نرى أهميتها في توسيع أفق التعامل مع هذه الثقافة»[1].

*-خديجة باللّودمو: باحثة أكاديميّة جزائريّة من المهتمّات بالأدب الرقمي، تحصّلت على شهادة ماجستير من جامعة:قاصدي مرباح ورقلة حيث كان موضوع بحثها موسوما بـــ: المتلقي بين نظرية التلقي والأدب التفاعلي.

[1]- صفحة الأدب التفاعلي، متاحة على facebook

وبين هذا الموقع وذاك نشأ النّاقد الرقمي الذي كان لابد أن يكون ملما بالبرمجة والإمكانات التي يتيحها الحاسوب؛ لأن الاشتغال على النص الرقمي يحتاج إلى معرفة مسبقة بالتقنيات الحاسوبية وجل المهارات التي تسمح بفك شفرات هذا النص السمعي البصري. فهل تتوقف الجهود عند هذا الحد أم أنّ هناك آفاقاً أخرى؟

وإجابة منا على هذا السؤال نقول:

لقد كانت دعوة سعيد يقطين لتحقيق الانخراط والانتقال إلى الرقمية في منتهى الجدية لاسيما وأنّ هذه الدعوة طالب فيها بجملة من المنجزات لا يتحقق الانتقال إلى الرقمية إلا من خلال تحققها هي «صناعة المعاجم العامة والخاصة، صناعة المعاجم الثنائية ومتعددة اللغات، الانتقال من النشر الورقي إلى الإلكتروني، صناعة البرمجيات والتقدم في إنجازها لتصاحب تطور الشبكة العربية وموقع اللغة العربية فيها»[2].

والحق أنّ هذه المنجزات جميعا تحتاج إلى وقت طويل لتتحقق، ولكن هذا لا يعني أننا بعيدين كل البعد عن الرقمية التي نزعم أننا خطونا فيها خطوات مباركة وخاصة في مجال البرمجيات والنشر الإلكتروني، ناهيك الحديث عن الأدب الرقمي بأنماطه الكتابية المختلفة.

---

[1]-كرام، زهور : الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهمية، ص 29.
[2]- يقطين، سعيد : من النص إلى النص المترابط، ص 241.

# الفصل الثاني:

# عناصرالمنظومة الإبداعيّة الرّقميّة.

## المبحث الأول: النّص الرّقمي.

## المبحث الثاني : المُؤلّف الرّقمي.

## المبحث الثالث: القارئ الرّقمي.

# المبحث الأول:

# النّص الرّقمي.

## توطئة:

لا ريب أنّ تحوّل وتغير العلاقة القائمة بين الذات والعالم الخارجي نتيجة ظهور وسائل جديدة في التعاملات وكذا تغيّر الأسئلة التي تُحاول مرّة أخرى إعادة النّظر في الواقع، أدى إلى ضرورة النظر في الشّكل المعبِّر عن هذه العلاقة، الذي عرف بدوره تحوّلا كبيرا لا يمسُّ فقط المواضيع وإنّما حتى أسلوب التعامل مع المادة الخام التي ننسج من خلالها نسق النص.

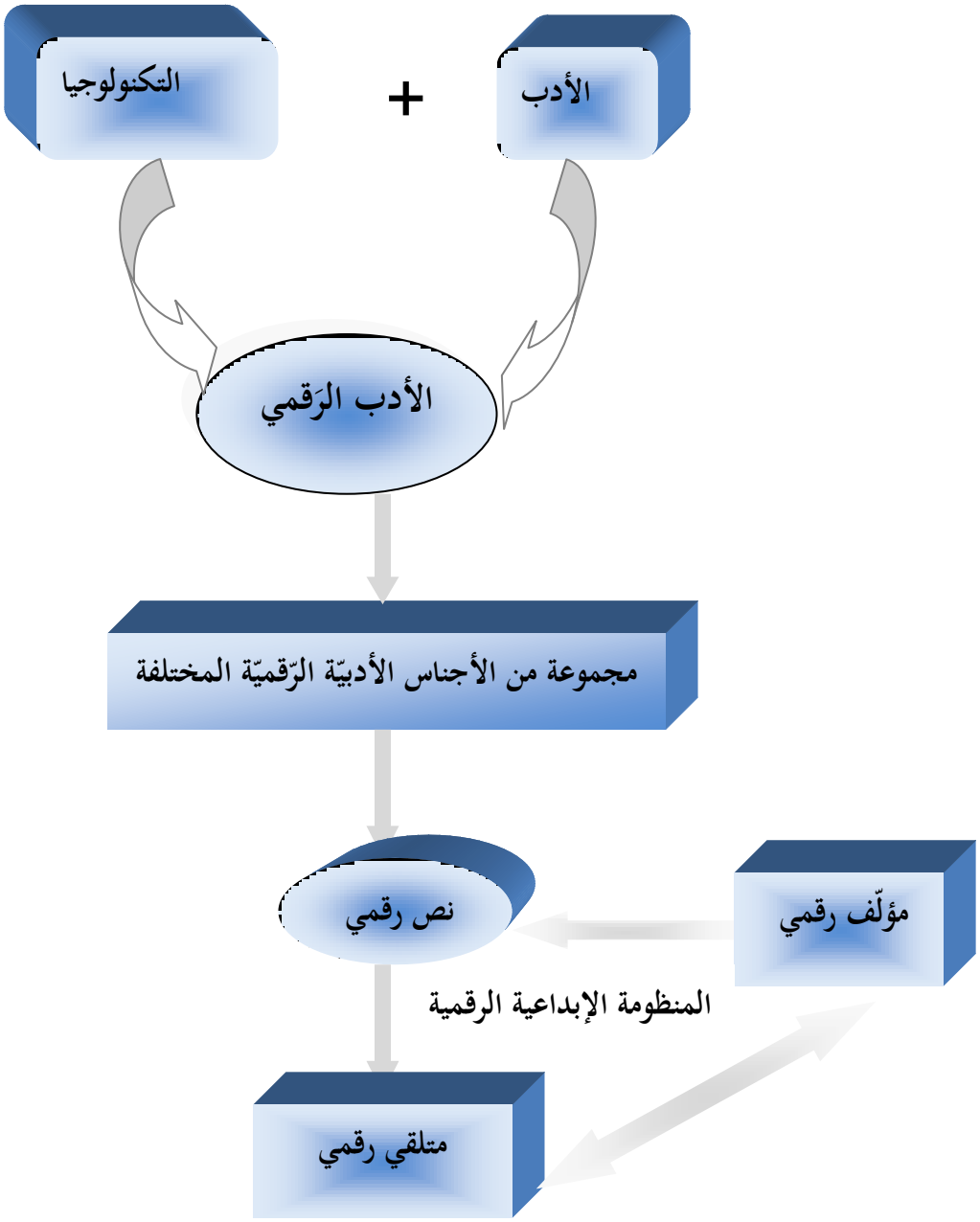
وبالعودة قليلا إلى الوراء، حيث ولادة النص الورقي، نجد أنّ هذا الأخير بدأ مع الكتاب وبالتّحديد زمن النّشر والطّبع مع غوتنبرغ[1] مخترع المطبعة، حيث تعتبر الطباعة ثورة تقنية أحدثت في وقتها انقلابا خطيرا في وظيفة الكتاب ودوره بقدر ما غيّرت وسائطه وشبكات تداوله.

ونحن اليوم أمام نص تغيرت تقانات إنتاجه تماما كما تغيرت وسائط عرضه، وهنا نتوقف لنقول إذا كان لكل نص من هذين النصين منتجا ومتلقيا فإنّ وظيفة كل واحد منهما مختلفة باختلاف النص المنتج، الذي بات اليوم منه الورقي والرقمي.

ولأنّ الدراسة تسعى جاهدة للكشف عن خصوصية الأدب الرقمي الذي لا يتم إلاّ بتفاعل الملتيميديا والإمكانات التي يوفّرها النّظام الترابطي، فإنّ رَأْيَنَا أن نتوقف عند خصوصية هذه المنظومة الابداعية الجديدة بداية من النص الرقمي وانتهاء عند المتلقي الرقمي مرورا بالمؤلف الرقمي.

[1]- -يوهان غوتنبرغ بالألمانية Johannes Gutenberg :مخترع ألماني ولد في 1398م وتوفى في 3فبراير1468 م .قام في سنة 1447بتطوير قوالب الحروف التي توضع بجوار بعضها البعض ثم يوضع فوقها الورق ثم يضغط عليه فتكون المطبوعة. مطوراً بذلك علم الطباعة الذي اخترع قبل ذلك في كوريا في سنة 1234م، ويعتبر مخترع الطباعة الحديثة.

ولعل المخطط الآتي يوضّح ذلك:



## 1-مفهوم النَّص الرَّقمي:

تجاوز النّص اليوم المفهوم الكلاسيكي الذي كان يعتمد على البناء اللّغوي إلى «شيء يتشكل انطلاقا من المواد التّي تُؤلّف هيئته (اللّغة، الصّوت، الصورة، الاشتغال على الوثائق والملفّات، ملتيميديا، البرامج المعلوماتيّة) »[1] فهو جملة مركّبة، إنه حالة تشكّل دائما من خلال التلاقح الحاصل بينه وبين تكنولوجيا الاعلام والاتّصال فهو بذلك يصبح «نسيجا من العلامات التي لا تجعله يخضع لوضع قائم وثابت، وإنّما حيويته تتحقّق لاكتماله، فالقراءة هي أفق تحقيق نصيّة النّص الرّقمي»[2]. وهو نص مفتوح —ما بعد حداثي- لا يتمُّ الاقتراب منه «إلّا عبر الوسائط الرّقميّة إضافة إلى اللُّغة المرسل بها»[3]، كما أنّه حالة بنائيّة نصيّة تعيش التّشكل باستمرار، يستمد أصالته من قدرته على تحقيق مبدأ التفاعل بطريقة وظيفيّة تجعله يُغادر الثبات وينفتح على الاحتمالات الممكنة[4]، الذي تُسْهم الوسائط التكنولوجيّة بطريقة مباشرة في إنتاجيّة المعنى وتعدّده.

فمفهوم النّص مع الأدب الرقمي اتّسع ليشمل الكلمة والصورة ثابتة كانت أم متحرّكة والصّوت سواء اتّصلت هذه العلامات أم انفصل بعضها عن بعض، وعليه فالنّص الرّقمي يمنح إمكانات كبيرة للمتلقّي في تعامله معه؛ لأنّ طبيعة تشكله مختلفة فهو على حد تعبير محمد المريني «وثيقة رقميّة تتشكّل من عُقد من المعلومات القابلة لأن يتّصل بعضها بواسطة روابط لذلك فإنّ

[1]- كرام، زهور: الأدب الرّقمي أسئلة ثقافيّة ومتأمّلات مفاهيمية، ص 50
[2] .- المرجع نفسه، الصفحة نفسها
[3]- المرجع نفسه، ص 39.
[4] .- المرجع نفسه، ص 48

الآلات المتمثّلة في الحاسوب وشبكة الإنترنت أصبحت تقوم بدور الشريك في إنتاج النّص»[1]، وهو ما يجعل قراءته مختلفة عن قراءة النص الورقي.

وقد اعتبرته فاطمة كدّو نصاً مرئيا/وسائطيا لم يتخلّ عن مفهوم الكتابة لكنَّه غيّر في أسلوبها مانحا لنفسه سمات جديدة[2]، يمكن تلخيصها في الآتية:

1- تتمُّ مُعايشة النَّص الرقمي وتجربته كفاعليّة ناشطة في اللُّغة فهو عمليّة إنتاج.

2- هو نص في صراع ومُواجهة مع حُدود العُرف والمقروئيّة لأنّه يتجاوز الهرميّة العرفيّة للنّوع الأدبي، فهو بذلك يُمارس إرجاء المدلولات إرجاء أبديّا عن طريق تشبّثه بالدّال الذي يتّسم باللّعب الحرّ؛ فهو يجعل من إغلاق النّص أو انتظامه من الاستحالة بمكان.

3- يتألّف النّص الرّقمي من مقتطفات ومرجعيّات وإحالات وصدى وأصوات مختلفة منها يكتسب النَّص تعدُّديّة في المعنى لا تقبل الاختزال، فالنَّص بهذا لا يهدف إلى إبراز الحقيقة وتمثيلها وإنّما يسعى في ذلك إلى نشر المعنى وتفجيره[3]، وعليه فإنَّ من بين مُميّزات النَّص الرَّقمي تشتّت البنية وعدم انتظامها(dispersion de la structure) «حيث تقدّم المعلومة من خلال مقاطع –عقد، يمكن الدخول عن طريقها إلى هذه البنية من أيّ مقطع أو عقدة»[4]؛ ذلك أنَّ عمليّة تقديم المعلومة تكون في شبكة من العقد المترابطة.

[1] - المريني، محمّد: النّص الرّقمي وإبدالات النقل المعرفي، ص 98.
[2] - كدّو، فاطمة: أدب.com، مقاربة للدّرس الأدبي الرّقمي بالجامعة، دار الأمان، الرّباط – المغرب، ط1، 2015، ص 71.
[3]- المرجع نفسه، ص 71.
[4]- المرجع نفسه، ص 75.

ولما كان النَّص الرَّقمي يقدم المادة القرائية في شكل متاهة، لأنّه «يضع أمام القارئ خيارات عديدة ينبغي عليه تفعيلها باستمرار وفي ضوء هذه الخيارات تتّحد مسارات القراءة»[1]، فإنّه يطرح إمكانيّة تعدّد المؤلّفين والقُرَّاء تماما كما تذوب فيه أدوارهما على حدّ تعبير فاطمة كدُّو، ذلك أنّه لم يعد أسير الكتابة الخطيّة «بل أصبح مجالا لتلاقي الخط والصّوت هذا فضلا عن العمليّات الحسابيّة والمنطقيّة وهذا يُكرّس فكر نهاية المؤلّف»[2]، كما يكرّس فكرة اعتبار النَّص الرّقمي نصا مفتوحا، يمنح المتلقي «فرصة الإحساس بأنّه مالك لكلّ ما يُقدّم على الشّبكة فيعلي من شأنه، كما يمنحه فرصة الحوار الحيّ والمباشر من خلال المواقع ذاتها»[3]، وربما هذا ما جعل (بير بوتز) يذهب إلى اعتبار النَّص الرّقمي المقروء هو التمثّل الذهني الذي يكوّنه القارئ عن العمل الأدبي، فهو تمثّل مُعقّد يتطوّر مع مرور الوقت ويحتوي إلى جانب آخر على إعادة بناء ذهنيّة لما يعتبره القارئ نصًّا. وانطلاقا من خاصيّة نسبيّة (النَّص/المرئي) فإنّ هذا التمثّل يتكوّن من خلال المواد المقروءة في لحظة ما على سطح الشاشة [4]، وهو ما يجعلنا نجزم بأنّ هذا في حالة تشكّل دائم يمتاز بمرونة لا حدود لها. والانتقال فيه يكون «بين علامات غير لفظيّة مثل الصّوت أو الصّورة أو الخارطة أو اللّوحة أو الصورة الحيّة أو المتحرّكة»[5]، حتى أضحى «شبكة هائلة من الاقتباسات التي ذاب فيها الوجود التقليدي للمؤلّف،

---

[1]- المريني، محمّد: النّص الرّقمي وإبدالات النقل المعرفي، ص 104.
[2]- المرجع نفسه، ص 105.
[3]- الباوي، إبراهيم فليح - محمّد عبّاس السّمري- إيّاد، حافظ: الأدب التّفاعلي الرّقمي، الولادة وتغيّر الوسيط، دار الكتب والوثائق، بغداد- العراق، ط 1، 2011، ص 25.
[4] - بير، بوتز: مفهوم النَّص في الأدب الرّقمي، تر: عبده، حقّي، د.ط، ص 9.متاح على الشبكة شكل رقمي
[5] - سلامة، عبير: النّص المتشعّب ومستقبل الرّواية متاح على الشبكة على الرّابط
http://www.alimizher.com/n/3y/studies3/Studies3/hyper.htm

الكائن الملهم الذي أعلن موته واستبدل بحضوره القديم لحضور المحدث للقارئ في علاقته بالنّص الذي يضع القارئ نفسه ضمن نسيج لانهائي من النّصوص المتناصة»[1].

فنحن عندما نقرأ نّصاً ورقياً نكون أمام نص كتبه كاتبٌ واحدٌ، أو أمام مجموعة من الكتّاب إن كان العمل جماعيا، وهذا في حدّ ذاته يحدّ من العمل الأدبي الإبداعي. وهو ما لا نجده في النص الرقمي الذي يتحرر من هذا القيد، فيضحى مُنفتحاً على كل الأجناس، قراءة و بناءً، من خلال التّعديل والإضافة والإثراء «فهو يتألّف من سيول مضيئة وخطوط متلاشية وحروف متحرّكة بالإضافة إلى كونه يتمتّع بأبواب ومفاتيح تتيح الولوج إليه لتفكيكه وإعادة تركيبه، لا من حيث معناه وبنيته الدّلاليّة بل من حيث جسده وتسلسله العلامي والحروفي»[2]، وكل هذا يجعلنا نعتبر كتابة وقراءة هذا النوع من النصوص ممارسة جديدة ومغايرة للكتابة والقراءة معاً.

والسؤال الذي يلح علينا في مثل هذا المقام هل يمكن أن يتحول النّص الورقي إلى نص رقمي بمجرد عرضه على الشاشة كما يحدث لكثير من المدونات الكلاسيكية والكتب؟

وإنا لنقول: إنّه رغم تغير الوسيط الذي يعرض عن طريقه النص الورقي إلاّ أنّه لا يمكن وسمه بالرقمية، وإنما نكتفي بوسمه بالإلكترونية لأنّه لم يُخلق أصلا للقراءة على الشاشة بل وُجد من باب تسهيل تداول الكتب بين الباحثين، بينما النّص الرقمي لا يظهر إلى الوجود إلاّ نصّا مُركّبا سمعيّا وبصريّا وكتابيّا، «إنّها الكتابة المركّبة ذات الاستخدامات المتنوّعة حيث تمتزج النّصوص المكتوبة مع

[1]- عصفور، جابر: آفاق العصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة - مصر،د ط ،1997، ص 137.
[2]- حرب، علي: حديث النّهايات فتوحات العولمة ومآزق الهويّة، ص ص 140-141.

الصّوت والصّورة والفيديو»[1]، مما يمنحه «فاعليّة و تواصليّة وتحويليّة في آن واحد، بمعنى أنّه يخلق مجاله التّداولي بقدر ما يفتح أمام القرّاء إمكانات جديدة للتّفكير والتّعبير، تترك أثرها على لغتهم ورؤيتهم وخيالهم»[2]، الذي يظل سابحا بين عقد النص وروابطه.

## 2-بين الورقية والرّقمية:

إنّ الثورة الرّقميّة فتحت آفاقا جديدة ومتنوّعة أمام الكتابة، فقد أعادت الاعتبار للكلمة وتجلّى هذا من خلال الشّبكات التّي تشكّل فسحة جديدة للنّص المقروء، حيث لا شيء يُلغي سواه في هذا الصّدد، غير أنّه يُعاد استخدامه وتشغيله بطريقة مُختلفة وفي مجال آخر جديد، حيث تكون أقلمته مع قنوات أخرى تختلف عن القناة الكتابيّة، فهو توظيف جماعي لإمكانات جديدة للتخيل بواسطة التّقنيّات الرّقميّة الحديثة وهذا ما نشهده اليوم[3] في النّص الرقمي، الذي نحسب أنّ اختلافا واضحا بينه وبين الورقي فما هي أهم المعالم التي تميّزه عن الورقي يا ترى ؟

-إنّ النّص الرّقمي مُتحرّر من سلطة السّطر أصلا، ومُستفيد من ديناميّة التكنولوجيا حيث «تبرز خاصيّة المورد الرّقمي في طبيعة تقديمه للمعرفة حيث يختلف عن الكتاب من حيث التركيبة فإذا كان تصميم الكِتاب يعتمد على الغلاف والصّفحات الأولى للأجزاء فإنّ تصميم المورد الرّقمي يهتمّ بتصميم الواجهات والعناصر المكوّنة لها، وإذا كانت بنية الكتاب تتألّف من مجموعة من أجزاء فإنّ

[1]- حرب، علي: حديث النّهايات فتوحات العولمة ومآزق الهويّة، ص 141.
[2]- المرجع نفسه، ص143.
[3]- المرجع نفسه، ص144.

بنية المورد الرّقمي تتألّف من مجموعة أجزاء افتراضيّة»[1]، فقد قدّمت الكتابة الرّقميّة الإلكترونيّة فرصة للمرونة لا حدود لها، في حين نجد النّص الورقي ذي الطّابع الخطّي والسّطري مُقيّد بسلطة السّطر ووسائل النّشر الرّاهنة.

-النّص المطبوع –الورقي-له نظام محدّد حيث يكون للنّص بداية ووسط ونهاية، ولا يُمكن للقارئ تعديل هذا التّرتيب، بل عليه أن يبدأ النّص من بدايته ليصل إلى النّهاية رويدا رويدا وهو يقلب الصفحات، وقد يرتبط النص بالنُّصوص الأخرى من خلال الهوامش السّفليّة أو الفهارس التي تحيله إلى نص آخر يقرأه بالطّريقة نفسها[2]. إذاً فكتابة وقراءة النص الورقي تتمّ بطريقة مُتتابعة أو خطّيّة.

غير أنّ النّص الرقمي تقنيّا يمكن أن نصفه «في أبسط صورة بأنّه التّعبير الرّقمي عن تطوّر النّص الإبداعي (...) فهو يستفيد من الخاصيّة الرّقميّة التقنيّة في التّحوّل من صورته الموجودة في عقل المبدع –أو المنشئ- وهي صورة غير ملموسة وغير ماديّة إلى مجموعة رقميّة بالاعتماد على المكون (1/0) وهي صورة غير ملموسة وموجودة ككيان لذا فإنّ النّص خارج وسيلة العرض هو سلسلة رقميّة طويلة لا يمكن قراءتها أو فكّها. ويتمثّل دور وسيلة العرض، (الحاسوب، هاتف نقّال ذكي... إلخ)، في تمكيننا من قراءة وعرض هذا السيل الرّقمي، في نسيج أو نسق يُمثّل متن النّص الإبداعي أو

[1]- جناني، عزيز: الموارد البيداغوجيّة الرّقميّة ومنهجيّة تطويرها، دار أبي قراقر للطباعة والنّشر – المغرب، ط 1، 2014، ص 20.

[2]-خمّار، لبيبة: دراسة في النّص والنّص المترابط من النّصيّة إلى التفاعليّة، متاح على الشبكة: www.arab-ewriters.com

النّص في ذاته»[1]، فهو بذلك منفتح على النّصوص الأخرى و يتزامن معها من خلال التشعُّبات والنّوافذ والرّوابط التي تحيل إليها؛ ذلك أنّ قراءة النّص الواحد تأخذنا إلى عدّة نصوص مختلفة التكوين وبتعدّد النّصوص واختلافها تتعدّد القراءات وهذا مالا نجده في النّص الورقي، الذي عند قراءته يجب إعمال ذهن المتلقّي من خلال استرجاع المغيّب من النّصوص من خلال عمليّة التأويل والتي تكون في شكل خطّي تتابعي مكونة قراءة ضمنيّة.

والنّص الورقي من ناحية البناء والشّكل مُغلق على المتلقّي وكذا على النّصوص الأخرى، فكونه مغلقا بالنسبة للمتلقي لأنّه لا يستطيع الإضافة أو التغيير فيه؛ ذلك أنّ لحظة الكتابة مُنفصلة تماما عن لحظة القراءة. وأما كونه مغلقا على النّصوص الأخرى فلأنّه لا يتعالق معها تعالقا مباشرا بعكس النّص الرّقمي، الذي تمّ فيه مد الأواصر «بين العالمين، فالقارئ مدعو للاطّلاع حتّى على مراحل تخلّق العمل الإبداعي، والتي كانت حكرا فقط على الكاتب ومسودّاته»[2]، فمع النّص الرّقمي انهارت الحدود الموضوعة للتمييز بين الكاتب والقارئ بين المخرج والمتفرّج، المبدع والمؤول إذ بات من الميسر الانتقال بين أقطاب هذه الثنائيّات بشكل مستمر لأنّها أصبحت تُشكّل مجموعات متّصلة من قبيل القارئ أو الكاتب.

وتقارن كل من إيميلي بيرك (Emily Berk) وجوزيف ديفلن ((Joseph Develin بين النّص الورقي والنّص الرّقمي الذي يعتمد تقنية (هايبرتكست) بقولهما إنّه بينما يتألّف النّص العادي الورقي من

[1]- النويصري، رمضان: في ذات النّص، متاح على الشبكة http:ramez-enwesri.com/archives/383.
[2]- خمّار، لبيبة: شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، رؤية للنّشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط 1، 2014، ص 204.

فقرات يقرأها القارئ بانتظام وبتسلسل من اليمين إلى اليسار ومن أعلى إلى أسفل، فإنّ هايبرتكست عبارة عن مجموعة من الفقرات أو العقد (Node) ترتبط ببعضها بواسطة روابط إلكترونيّة كهربائيّة (Links)، تمكن القارئ أن يقرأها بطريقة غير متسلسلة وكل عقدة من العقد تشكل وثيقة معلومات قد تكون كبيرة جدّا وطويلة وقد تكون قصيرة وبسيطة، وقد تُبنى هذه العقد أو الرّوابط من قبل الكاتب من جهة ومن قبل القارئ من جهة أخرى، فالكاتب هو الذي يحدّد عدد الرّوابط التي يتضمنها النّص ومحتوى كل رابط، بينما يقوم القارئ باختيار الرّوابط التي يريد الولوج عن طريقها للنص[1].

[1]- يونس، إيمان: مفهوم المصطلح "هايبرتكست"Hypertext في النقد الأدبي الرّقمي المعاصر، ص 39.

# المبحث الثاني :

# المُؤلّف الرّقمي.

## 1 – إشكاليّة التسمية:

يسعى المؤلّف الرّقمي إلى إنتاج نص أكثر انفتاحا شكلا ومضمونا عن طريق تطوير أدوات تفكيره، منتقلا بذلك إلى مستوى تواصلي آخر، هذا الأخير الذي ما كان ليبلغه إلّا «بواسطة الإمكانات والأدوات المتاحة لأنَّ تلك الإمكانات ليست مُجرّد وسائط، وإنّما تُعبّر عن شكل تفكير مرحلة بعينها»[1].

فالوسائط الرّقميّة الإلكترونيّة غيّرت من إيقاع التعاملات الفرديّة والجماعيّة جاعلة بذلك الكل مُنفتحا على بعضه البعض ضمن ثقافة مُوحّدة رقميًّا، وبالتالي فالمؤلّف الرّقمي «يؤلّف النّص الرّقمي مُستثمرا وسائط التكنولوجيا الحديثة ومُشتغلا بتقنية النَّص المترابط (hypertext)»[2] مستعملا كل الوسائط الرّقميّة المختلفة، وهذا ما يجعلنا نصفه بأنّه «كاتب عالم بثقافة المعلوميّات ولغة البرامج والمعلوماتيّة والتقنيّة الرّقميّة بل يتقن تطبيقها في علاقاتها بفنّ الكتابة أو يستعين بتقنيّين ومُبرمجين في المعلوميّات»[3].

إذاً فهو يعتمد في كتابته لهذا النَّوع الأدبيّ الجديد على التكنولوجيا وما توظّفه من تقنيّات ويرتكز أيضًا على فعل الرّغبة والإبداع، فهو يجمع بين اللّغة من جهة وبين الصّوت والصّورة والموسيقى من جهة أخرى، ويستعين في عمله الإبداعي بالبرامج الرقميّة وهذا «لينتج حالة نصيّة تخيّليّة غير

[1]- كرام، زهور: الأدب الرّقمي أسئلة ثقافيّة وتأمّلات مفاهمية، ص 13.
[2]- المرجع نفسه، ص 34.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

خطيّة لا يتحقّق نوعها وجنسها التّعبيري إلّا مع القارئ/القراءات»[1]، وبذلك يعمد –المؤلف الرّقمي– في إنتاج نصّه إلى وضع نظام مُحدّد يبدو مُنسجما على الشّاشة فتتحوّل عناصره مع عملية تنشيط الرّابط/lien إلى مجموعة من العلامات الترميزيّة، فهي بذلك تعمل في علاقة تقاطعيّة مع المتلقّي الرّقمي/القارئ للحفر في المعنى وإنتاج دلالات مفتوحة[2].

وقد تغيّرت طبيعة المؤلّف الرّقمي فبعد أن تخلّى عن القلم والأوراق «ليستعمل الآلات والبرامج ويبدع بواسطتها هذا الكاتب الجديد الذي اصطلح عليه بالكاتب السيبورج أي الكاتب/الكائن المستقبلي الذي هو هجين من الإنسان والآلة»[3]، فلم يبق المبدع –الرّوائي مثلا– ذلك الكاتب الذي يقتصر ويكتفي فقط بابتداع عوالمه الخاصة تاركا للنّاشر «والموزّع تقديم العمل الرّوائي كما كانت تفرضه إكراهات الطّباعة»[4]؛ حيث أضحى يتدخّل بنفسه في إنتاج نصّه «مُستغلّاً برمجيّات تُساعده على الإنجاز، ولما كانت هذه البرمجيّات تُسعفه في توظيف الصّوت والصّورة والموسيقى والتّشكيل بطرائق لا حصر لها أقدم على استثمارها بهيئات متعدّدة»[5].

وهذا تحديدا ما فعله محمّد سناجلة في ارتكازه على هذه التّقنيّات في روايته (**شات**) وكذا (**ظلال العاشق التّاريخ السّري–لكموش**)، فاتحا بذلك مجال الإبداع الرّوائي على آفاق رحبة للتّخيل والإبداع وعكس ما يتصوّر "أمبرتو إيكو" فالمؤلّف في الرّقمية «ليس أسير مقدّماته فلا أثر لممكنات الفتح و التّقليص التي تقود إلى حسن ختام هو ما يشكّل ما نسمّيه حبكة في الأدبيّات النّقديّة

[1]- كرام، زهور: الأدب الرّقمي أسئلة ثقافيّة وتأمّلات مفاهميّة، ص 35.
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- المرجع نفسه، ص 36.
[4]- يقطين، سعيد: قضايا الرّواية العربية الجديدة الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط 1، 2010، ص 57.
[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التّقليديّة حيث تشكّل النّهاية نقطة استهراب (point de fuite)»[1]، حيث أنّ الاستهراب حسب بنكراد غاية في الهندسة تنتهي عندها كل الاحتمالات الممكنة كقدر لا يُمكن ردّه.

وميّزت لبيبة خمّار في كتابها "شعريّة النّص التفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة" بين الكاتب المسؤول عن إنتاج المعنى والكاتب التّقني المسؤول عن إنتاج الشكل التّرابطي المحقَّق من خلال الحاسوب في أنّ «كاتب المحتوى يعمل على اختلاق الأحداث وترتيب العُقد وتصنيفها بحسب تشابهها أو اختلافها»[2] بينما «الكاتب التقني يعمل على نقل المادّة الحكائيّة إلى شاشة الحاسوب مُراعيا الخصوصيّة والإمكانيّات التي تمتاز بها مانحا للنّص المترابط مقروئيّة ببرمجتها تبعا لسياق القراءة»[3]، ولإخراج هذا العمل الأدبي هناك مجموعة من الخطوات ينبغي اتّباعها أشار إليها (**إدوارد دوكاك**) هي [4]:

1- معالجة عناصر النّص بمساعدة الآلة الرّقميّة وهي مرحلة القولبة والتّشكيل.

2- دراسة مختلف التمظهرات البصريّة التي يُمكن للنّص أن يتّخذها.

3- تحديد كل ما يتعلّق بحجم وشكل الكلمات والحروف مع تحديد نوعيّة الخلفيّة التي تظهر فيها.

4- ابتداع وخلق الفقرات التي ستمتاز بالحركيّة والحيويّة.

5- تحديد الملفّات التي ستنقل نحو البرامج المتحرّكة.

---

[1]- بنكراد، سعيد: وهج المعاني سميائيّات الأنساق الثّقافيّة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء - بيروت، المغرب- لبنان، ط1، 2013، ص 121.

[2]- خمّار، لبيبة: شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 202.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، ص ص، 202 – 203.

6- حفظ هذه البيانات.

7- التركيب النهائي.

وهي جملة من المراحل الواجب تتبّعها لإنجاز أي نص رقميّ. وقد وجدناها واضحة في رواية شات لمحمّد سناجلة، الذي كان فيها كاتبا للنّص ومسؤولا عن إخراجه في شكله الرّقمي في الآن نفسه. وإن ما ندعو إليه كتاب النصوص الرقمية هو الالمام بالمعلوماتيّة مع الادراك التام لعوالم المونتاج والسّينما، حتى يتمكن الكاتب وبكل حرية من إنتاج نصه وفق رؤاه، وإن كان لا يعدم أن يوجد كاتب للنص بأحداثه، ومخرج له تقنيا كما هو حادث في رواية "الواقي الشّمسي" لــ (ألان سالفاتور) حيث نجد كاتبا مسؤولا عن النّص وتركيبه وهو "ألان سالفاتور"، وكاتبا مسؤولا عن إخراج النّص وأخصّائيّا في المعلوميّات وهو(يان ماهي) (Yanne Mahé)، الذي يُعلن بأنّ النّاشر كلّفه بمهمّة تنظيم الفوضى المعلوماتيّة المعنونة بالواقي الشّمسي [1].

ويمكن توضيح الواجهة الأماميّة الرّقمية للرّواية على الرّابط

/http://alain. salvatore. free. fr

[1]- خمّار، لبيبة: شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 203.

فيما يأتي:

## 2- بين المؤلّف الرّقمي والمؤلّف الورقي:

يمكن توضيح الفرق بين المؤلف الرقمي والورقي في الجدول الآتي:

| المؤلّف الرّقمي | المؤلّف الورقي |
|---|---|
| –الوصول إلى الجمهور بواسطة شبكة الانترنيت العالميّة.<br>–المبدع الرّقمي لا يُعاني المساحات المحدودة، فهو يُقدّم عمله الابداعي لجمهور افتراضي عبر الفضاء السيبراني.<br>–يجد مَنْ يتفاعل معه عبر الشاشة الزرقاء لكثرة المتفاعلين الرّقميّين.<br>–متعدّد ومُتجدّد بتعدد القرّاء واختلافاتهم الفكريّة والسيّاسيّة والدينيّة وحتى الاجتماعية. | –الوصول إلى الجمهور عن طريق دور النّشر والمجلاّت الصحف، المؤسّسات الثقافيّة. . .<br>–المساحة المحدّدة له محدودة جدّا خاصّة الأدباء غير المعروفين فيُعانون من تجاهل الإعلام لهم.<br>–المبدع الورقي واحد ووحيد كونه صاحب النّص ومن كتبه. |

وممّا سبق نستنتج أنّ العمليّة الابداعيّة لا تقتصر علي المؤلف الرّقمي وحده فهي عمل تفاعلي يكونُ بمشاركة القارئ على عكس المؤلف الورقي الذي لا يتدخّل القارئ الورقي في إنتاج وإخراج نصّه.

# المبحث الثالث:

# القارئ الرّقمي.

## 1- القارئ الرّقمي وعمليّة القراءة:

إنّ غاية تكنولوجيا المعلومات هي تحويل المتلقّي من مستقبل سلبي إلى قارئ إيجابي باستطاعته أن ينفذ إلى أعماق العمل الفنّي، وإذا كانت نظريّة التّلقي قد أحدثت ثورة في الأدب تجلّى مفعولها في تحول الاهتمام من دراسة ثنائيّة (الكاتب-النّص) إلى دراسة ثنائية (النّص-القارئ)؛ لأنّ عملية التلقّي في أبسط صورها هي ذلك النّشاط الذّهني الذي يسمح للقارئ باستخراج المعنى من النّص ويتعدّاه إلى المشاركة في بنائه.

أما بالنسبة لمتلقي النص الرقمي فقد أضحى مستخدماً أبجديّة رقميّة معاصرة فرضت نفسها وبقوّة على المؤلّف الذي «لم يعد يمتلك وحده سلطة القول، لم يعد يكتب وحده بل القارئ يُعيد كتابة ما يقرأه إلى درجة أنّه يستحيل أن نقرأ النّص نفسه بطريقة متعاقبة وذلك بالنّظر إلى طبيعة هذا النّص»[1]، فقراءته تفرض «نمطاً من القرّاء يختلف عن نمط المتلقّي العادي إذ تتطلّب دراسة النّص الرّقمي معرفة ببرامج الحاسوب»[2].

وعليه فتكنولوجيا المعلومات لم تؤازر المبدع فقط على حد تعبير نبيل علي «بل وقفت - وبشدّة- بجانب المتلقي أيضا حيث وفّرت له العديد من الوسائل التي تُمكّنه من التفاعل مع العمل

[1]- المريني، محمّد: النّص الرّقمي وإبدالات النّقل المعرفي، ص 104.
[2]- الجويدي، مهدي صلاح: التّشكيل المرئي في النّص الرّوائي الجديد، ص 47.

الفنّي»[1]. علما بأنّ الوسائل التي يرمي إليها هي الوسائط الرّقمية التي تساهم في إنتاج النّص وتكون جزءا أساسيّا من بنيته حيث تعمل على «تنمية حاسة التّذوّق لديه وتكثيف عمليّة شعوره بالمتعة»[2].

وقد استخدم سعيد يقطين مصطلح القارئ الجوّال أوالنّشيط وعرّفه بأنّه «الذي يعمل باستمرار على تنشيط الرّوابط بقصد تحقيق الانتقال المتواصل وراء النّصوص، وقد يظلّ ينتقل ويتجوّل بدون توقّف، حتّى يرسوعلى ما يطلب فيكون التّوقف عند مرساة خاصّة تحققّ غاياته»[3] والقارئ الجوّال عند سعيد يقطين له دوافعه ومقاصده من وراء تجواله بين الروابط فهو«إمّا فضولي يُريد الإحاطة بالنّص المترابط في شموليته، أوباحث عن شيء محدّد ولكنّه لا يمتلك دفّة محدّدة توجّهه إلى مبتغاه، فيكون ضياعه وسط التّرابطات سببا في انتقالاته غير المحدودة»[4]، التي تقوده لا محالة إلى قراءة مختلفة.

أمّا السيّد نجم فالقارئ الرّقمي عنده هو«الممارس لفعل الكتابة، وقد لا نعني الكاتب بالمعنى الأدبي المتعارف عليه وتميل أكثر إلى معنى الممارس للعمليّات الرّقميّة المتعدّدة»[5] أي الانتقال العملي عبر البرامج الرّقميّة التي تقرأ النّص الرّقمي وتحوّله من شكله الرياضي إلى شكله الإبداعي الفنّي.

وركحا على ما سبق فتعريف السيّد نجم فيه رؤية عميقة للمتلقّي الرّقمي في قراءته لهذا النّص فهويقرأه بممارسة الكتابة بطريقة غير مباشرة ودون إدراكه لهذه العملية الآنيّة التي تسبق الفعل القرائي.

---

[1]- علي، نبيل: مُختارات في الثقافة العربيّة وعصر المعلومات، كتاب في جريدة أصدرته مُنظّمة اليونسكو1996، العدد89، د. ط، 2006، ص 29.

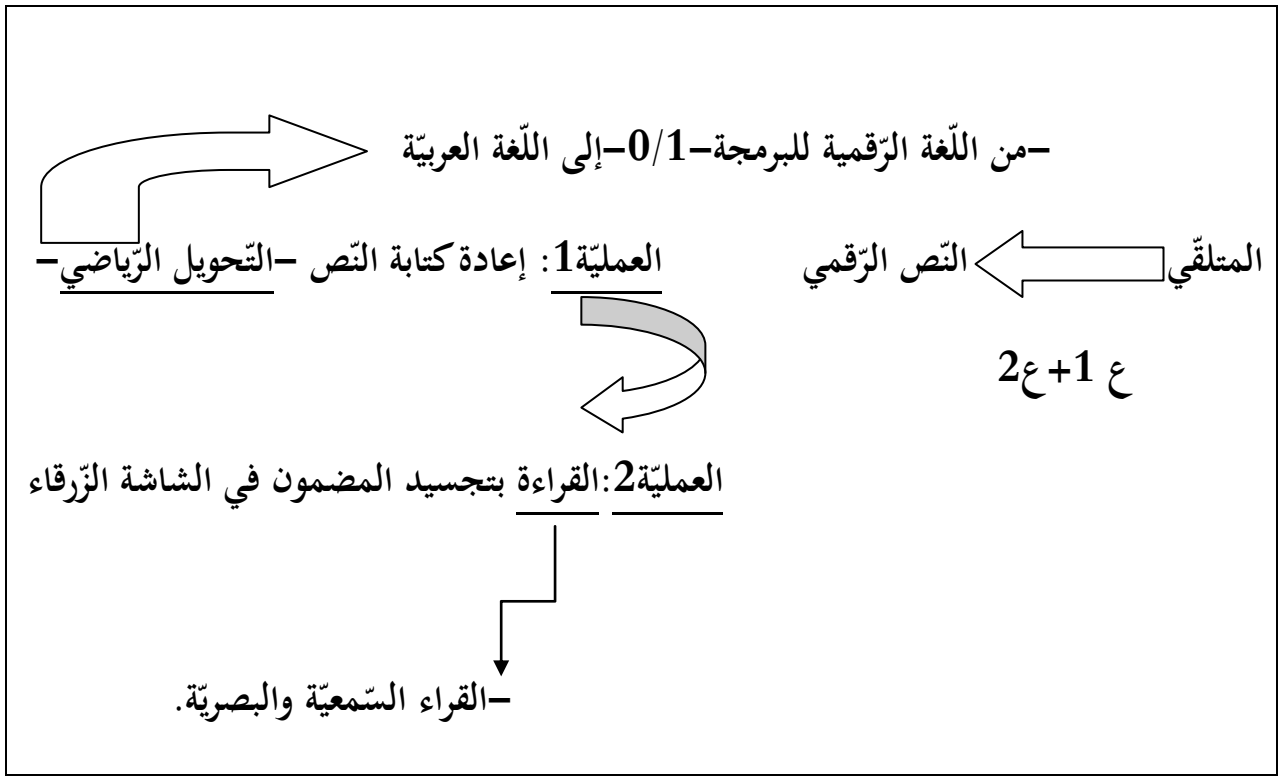
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- يقطين، سعيد: من النّص إلى النّص المترابط مدخل إلى جماليّات الإبداع التّفاعلي، ص 134.

[4]- المرجع نفسه، ص 135.

[5]- نجم، السيّد: النّشر الإلكتروني والإبداع الرّقمي، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة – مصر، ط 1، 2010، ص 41.

ويمكن توضيح ذلك بالخطاطة الآتية:




فالنّص الرّقمي يحتاج لقارئ رقميّ هوالقارئ السبيراني «الذي يقرأ على الشّاشة باقتضاب، كمن يتناول وجبة سريعة من الطّعام ولذا فهويقتصر على صلب الموضوع إذ لا وقت لديه للاهتمام بالتّفاصيل والشّروحات»[1] إذ يعتمد في قراءته على المسح البصري فهويتمتّع بحرّية أوسع من القارئ الكلاسيكي للنّص الورقي «إذ أصبح بإمكانه بواسطة الشّبكات أن يدخل على النّص من أحد أبوابه

[1]- حرب، علي: حديث النّهايات فتوحات العولمة ومآزق الهويّة، ص 141.

لكي يتجوّل ويُبحر على هواه»[1]، وذلك بالانتقال بين الرّوابط كما له الحرّية المطلقة بالتنقّل بين أجزاء النّص من خلال إعادة بناء معلوماته حسب رؤيته الخاصّة.

فقارئ العصر الرقمي تثيره الصورة والصوت أكثر من الورق وعبقه ولونه، لذلك ينبغي أن نكتب بلغة يفهمها وتمسه وتعلق بقلبه وعقله. وربما هذا ما يشجعنا على القول بأنّ لهذا العصر مجالسه وأسواقه المختلفة كثيرا عما ألفناه؛ فمجالسه رقمية ولغته مركبة تجمع بين الكلمة والأيقونة وحتّى الوسائط متفاعلة لذلك فمن الظلم أن نستمر في مخاطبته بلغة أحادية هي الكلمة فكان علينا الدمج بين اللغوي وغير اللغوي[2].

وهوما يجعل المعاينة العلمية الواعية للنّص الرّقمي تقتضي الاستعانة بحقول علمية عديدة تتطلب إلى جانب المعرفة الأدبية اللسانية والنقدية، معرفة علمية بعلوم الاتصال، ويتطلب خبرة بالمعلوماتية كما يستلزم دراية بأنظمة التشغيل ولغة البرمجة وقاعدة البيانات ويحتاج إلى معرفة بالإنترنت وآلياتها، كما يدعو إلى الالمام بمجالات النشر الالكتروني كالمدونات والمواقع والمنتديات وصفحات الويب وصيغ كتب النشر المتاحة من: (pdf) و(word) وغيرها من الصيغ الأخرى. وعليه فقارئ المستقبل هو قارئ جديد لن يكون بنفس التلقائية التي اعتدناها في القارئ السابق، تماماً كما أنّ المؤلف الرقمي بانفتاحه على الرقمية وبرمجياتها لن يكون في مستوى المؤلف الكلاسيكي وهو إذْ يتوجّه

[1]- حرب، علي: حديث النّهايات فتوحات العولمة ومآزق الهويّة، ص 141.
[2]- خمّار، لبيبة: الأدب الرّقمي أوّل خطوة لدخول حضارة الشاشة، متاح على الشبكة: http: //al-seyassah. com

-الكاتب الرّقمي- بنصّه إلى القارئ غير المحدّد وغير المعروف بالنّسبة للكاتب[1]، الذي عليه أن يُعدّ نصّه إعدادا يليق بالمتلقّي.

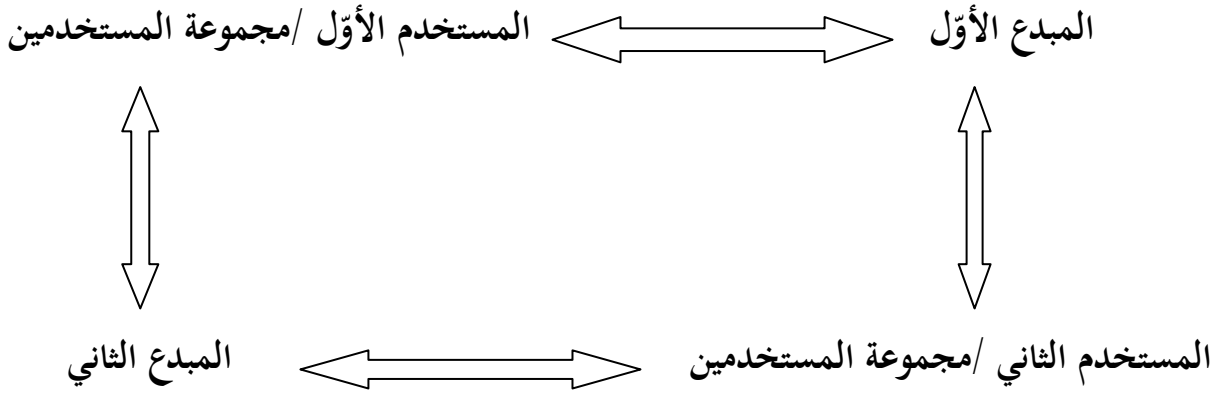
ويكون هذا بالتّنظيم الجيّد من خلال انتقاء الموضوع المراد الحكي فيه لبناء مادّة سرديّة، وحين يُكتب النّص ويستوي جنسه ويُحدّد خطابه ويُشْرع نوافذه على أُفق انتظاره يكون قارئه المفترض أيضا قد أعلن عن جاهزيّته لتشغيل آليّات القراءة قصد فهم معانيه وتبيان مدلولاته[2]، ومن هذا المنطلق نطوّر القراءة من مجرّد شكل بسيط للتّواصل إلى تفاعل ونشاط منتج يترجمه فعل القارئ الرقمي، الذي يعدّ في حد ذاته كتابة أخرى للنّص؛ ذلك أنّ «خلق المشاركة التي تُعدّ وجها بسيطا للتّفاعليّة لا يمكن أن تتحقّق إلاّ بمبادرة الكاتب نفسه»[3]، فهو الذي يسمح للمتلقّي بالولوج إلى مُنجزه كأن «يختار لروايته أن تكون تفاعليّة، فيؤثّثها تبعا لذلك بعدد من الرّوابط التي تُدمج القارئ ضمن النّص بعد أن كان خارجه»[4].

فقد أتاحت الرّقميّة للقارئ حريّة التّجوال في مساراته السرديّة من خلال هذه الرّوابط جاعلة من هذا النّص نصّا مفتوحا على تعدّد القراءات البصريّة واللّغويّة والسّمعيّة عبر النّقر على الرّوابط التشعّبيّة بمعنى آخر منحت للقارئ الافتراضي إمكانيّة إنتاج نصّه الخاص.

---

[1]- يقطين، سعيد: قضايا الرّواية العربيّة الجديدة الوجود والحدود، ص 320.
[2]- خمّار، لبيبة: شعريّة النّص التفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 194.
[3]- حقّي، عبده: الكتابة من الألواح الطّينيّة إلى الألواح الإلكترونيّة، خاص بندوة "الكتاب وأزمة القراءة في العالم العربي، نظّمها اتّحاد كتّاب المغرب-تازة-يوم 10ماي2015، متاح على الشبكة www. ueimarocains. com
[4]- المرجع نفسه.

وعليه فكلما تعلّق الأمر بالقراءة الرّقميّة سواء كانت شعريّة أو سرديّة، كلما دعانا ذلك لإعادة النظر في المصطلح المستعمل وذلك بتحويره من فعل القراءة إلى الاستعمال بمعنى القراءة المستخدمة والتي تحتاج إلى قارئ تفاعلي أو قارئ مُستخدم، أو ما نطلق عليه قارئ أيقوني مختلف اختلافا كلّيا عن القارئ العادي البسيط، الذي تكون قراءته بصريّة خطّيّة، شارحا لمعطيات النّص بما يحمله من ثقافة أو مرجعيّات فكريّة، على نقيض القارئ التّفاعلي الذي يُعتبر عنصرا فعّالا وفاعلا في العمليّة الإبداعيّة فهو المستخدم الأول للنّص والمنتج الثاني له ليُصبح المبدع الأوّل هو المستخدم الثّاني والمخطّط الآتي يوضّح ذلك:




إذاً فالعلاقة بين "المستخدم الرّقمي –القارئ الرّقمي" و"المنتج الأول للنص – المؤلّف الرّقمي" هي علاقة تكامليّة فلا وجود لنص رقمّي دون الحضور الفعلي للقارئ الرّقمي، الذي يمارس قراءة معيّنة «تتطلّب القبض بنظام ومنهجيّة على مجموعة الإشارات التي تتلاقى وتتقارب وتساهم في بناء نفس عالم المعنى»[1]، وذلك بالرّبط بين عناصر مقطع معيّن من النّص، ولنا أن نرى هذا من

[1]- خمّار، لبيبة: شعريّة النّص التفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 66.

خلال (حفنات جمر)* وتتمثّل هذه الممارسات في لعبة الانشطار الذواتي ؛حيث يقوم التعاقد التخيلي بين المبدع والقارئ على أساس تعدّد الذوات وهذا التعدّد يتجلّى انطلاقا من الأقصوصة المعنونة بـ"سويعة"، إذ انقسم الكاتب على نفسه ليجعل القارئ هو الآخر ينقسم ليحرّر ذاته الكاتبة التي ستشاركه متعة الكتابة وبحسب قواعد هذه اللّعبة أصبح لدينا الكاتب ثمّ الكاتب المشارك[1]؛ لأنّ القارئ لم يعد خارج العمليّة الإبداعيّة بل أصبح في صميمها وجزءاً لا يتجزّأ منها، ولذا عليه أن يُمارس التّفكير باعتماد وسائل حديثة هي من ثقافة عصره الرّقمي ويمتلك نفس الآليّات التي يعتمدها المؤلّف في إنتاج عمله «ممّا يعني أنّ منتج النّص الرّقمي ومتلقّيه يستعملان نفس التّقنيّات الرّقميّة، وفي هذا اختلاف بين الرّقميّة والنّصوص الشفهيّة والمطبوعات الورقيّة المفتوحة»[2].

فحضور النّص الرّقمي المترابط يشترط وجود قارئ رقمي لكي يمارس فعل التّفاعل مع النّص/القراءة من خلال الاشتغال على الإمكانيات الرّقميّة المتاحة التي تمنحه «حريّة مفتوحة على الخيارات الذاتية في القراءة النّصيّة، إذ تسمح له تقنية النّص المترابط (Hypertext) بأن يختار للنّص مدخلا للقراءة»[3]، وللمتحكّم الرّقمي/المستخدم حق تحديد وجهته القرائيّة ففي نص ( Non Roman) لمؤلّفته لوسي دو بوتيني (Lucie De Boutiny) «يكون أمام القارئ خيارين لبداية زمن القصّة، إمّا أن يبدأ من وجهة نظر السيّد (Monsieur) أو السيّدة (Madame)، والملاحظ أنّ

* - حفنات جمر: مجموعة قصصيّة رقميّة.

[1]- خمّار، لبيبة: أمسية ثقافية حول متعة الإبداع والتلقي في القصة الرقمية؛ "حفنات جمر نموذجا" للقاص المبدع إسماعيل البويحياوي، متاح على الشبكة www. alobor. com/news/read/12606

[2]- كرام، زهور: الأدب الرّقمي أسئلة ثقافيّة وتأمّلات مفاهميّة، ص39.

[3]-. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المؤلّفة هي التي تطلب من القارئ اختيار إحدى وجهتي النّظر لكي يبدأ قراءة القصّة»[1]، ويتّضح من خلال تجربة كل قارئ أن كل اختيار يصبح هو المتحكّم في زمن القصّة مع تحديد وجهة النّظر، إضافة إلى أنّ القارئ الرّقمي هو الموجّه لمنهج القراءة والمتدبّر لأسلوبها[2]، وكل هذا يجعله منفتحا على كل القراءات المختلفة؛ إذ كلّما تواصل مع النّص غيّر طريقة القراءة وهو ما يجعلنا نؤكد على أنّ «احتمال الخروج من النّص دون الانتهاء من قراءة كل تمظهراته»[3] وارد رغم الحرية المطلقة التي يتمتع بها كمؤلف مشارك في انتاج معنى هذا النص، الذي يظل مفتوحا على القراءات المغايرة مادام لقارئه حقّ الانتقال بين روابطه المختلفة متخيرا في كل مرة بداية غير التي سبقت.

فالقارئ الرّقمي يمارس وظيفتين فأمّا الأوّلى فتتمثّل في القراءة الرّقميّة (الجزء الثالث من العمليّة الإبداعيّة الرّقميّة) وتلقّيه للعمل الرّقمي (النّص الرّقمي)، وأمّا الوظيفة الثانية في تحويله إلى منتج ثان للعمليّة الإبداعيّة الرّقميّة ويكون ذلك من خلال تغييره لمسارات القراءة وتشغيله لروابط رقميّة أخرى عن طريق **مبدأ الإبحار** (Navigation) والذي يكون ملازما لفعل القراءة.

وقد تساءلت زهور كرام عن هذه الحربة الرّقميّة التي يمتلكها القارئ الرّقمي/الأيقوني هل تؤدي به إلى التّفكّك والتّشتّت في المداخل والنّصوص نتيجة لتحرّره من سلطة النّص الرّمزيّة؟

وإجابة منها على هذا التساؤل قالت: إنّ النّص الرّقمي له خصُّوصيّته الفنيّة، غير أنّ التّشتّت الذي قد يحدث له ينتج عنه نص إبداعي آخر، فكل تشتّت قرائي هو إنتاج لنص رقمي جديد ممّا

[1]- كرام، زهور: الأدب الرّقمي أسئلة ثقافيّة وتأمّلات مفاهميّة، ص39.
[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- المرجع نفسه، ص40.

يمكن اعتباره متوالية لا نهائيّة من النّصوص الإبداعيّة الرّقميّة، فهذه النّصوص هي التي تستدرج القارئ فهي «مترابطة توظّف طرقا سرديّة تخيليّة لإدراج القارئ داخل التخيل باعتباره شخصيّة (...) تُنجز سُلوكا رمزيّا ويُصبح لهذا السُلوك أثر في عمليّة السّرد»[1].

وهي دعوة للقارئ بأن يكون فعّالا في العمليّة في العمليّة الإبداعيّة الرّقميّة، وهذا ما قام به محمّد سناجلة في رباعياته: (صقيع، ظلال الواحد، شات، ظلال العاشق –التّاريخ السرّي لكمّوش)؛ حيث طلب في روايته الرّقميّة الأخيرة من القارئ الرّقمي (المبحر في الفضاء السّيبراني) أن يُراسله على الإيميل الخاص به، أو يُناقش فكرته من خلال إدراج تعليقاته.

وهي دعوة نصيّة ترابطيّة إلى القارئ الأيقوني، وهو ذات ما فعلته (لوسي دو بوتيني) من قبل في الحلقة الرّابعة من روايتها (Non Roman)؛ إذ ظهرت صفحة بيضاء داخل إميل شخصيّة نصيّة تدعى (JESUS CHANCHADA) دعت من خلالها القارئ إلى إرسال رسالة نصيّة إلى الشّخصيّة (JESUS) عن طريق العنوان الإلكتروني التالي: jesus.chanchada@free.fr

والشيء الملاحظ أنّه بعد إرسال القارئ لرسالته تتحوّل العمليّة الإبداعيّة تحوّلا جذريّا وخاصّة على مستوى وضعيّة المؤلّف الذي يتحوّل إلى شخصيّة تخيليّة باعتبار أنّه المتلقّي الثاني لأنّه «تلقّى إيميل القارئ»[2].

[1]- كرام، زهور: الأدب الرّقمي أسئلة ثقافيّة وتأمّلات مفاهميّة ، ص 40.
[2]- المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

وعليه فالعلاقة القائمة بين القارئ الرّقمي والمؤلّف الرّقمي هي علاقة تكاملية يجسدها «الانتقال من العالم الواقعي إلى العالم التخيلي»[1]، الذي يتمّ عبر «الحريّة التي تُتاح أمام القارئ من جهة ومن خلال تراجع سلطة المؤلّف في تحديد شكل القراءة»[2] من جهة أخرى، علما بأنّ مؤلّف النّص الرّقمي لا يسمح للمتلقّي الرّقمي بإدخال تعديلات على الرّوابط الموجودة في النّص الرّقمي، أو «إضافة بعضها حتّى وإن كانت له حريّة في إعادة ترتيب بناء النّص معنى هذا أنّ حريّة القارئ تبقى نسبيّة تخضع إلى مجال التّأليف ونسقه»[3]، هذا الأخير الذي تتحكم فيه الإمكانيات الثّقافيّة والذّهنيّة وحتّى النّفسيّة والاجتماعية للقارئ على حدّ تعبير زهور كرام، فهو وحده المسؤول عن قراءته وشكلها بل وحتّى في إيقاع القصة ونهايتها، وربما تحكّم حتى في تاريخها وزمنها، كما يذهب إلى ذلك جون كليمنت (Jean Clément) حين يقول إنّ «القصّة عندما تتوقف عن التطوّر، يبدأ القارئ يشعر بالإرهاق فمعنى ذلك أنّها نهاية تجربة القراءة لدى القارئ»[4]، إذاً فبمجرّد قطع القارئ للمسار الأيقوني تنتهي عمليّة القراءة الأولى لينتقل مباشرة لمسار آخر للقراءة الثانية.

والسؤال الذي يلحّ علينا في هذا المقام ماذا نسمي النص الرقمي الذي ينتجه القارئ الرّقمي/الأيقوني من خلال تفاعله وإبحاره عبر الروابط ؟

ويجيب عن هذا التساؤل بيار باربوزا(Pierre Barbozza) باستعماله لمصطلح ميتا محكي (métarécit)، والذي يعني «المحكي الخاص الذي يكوّنه القارئ أثناء القراءة وعبر الإبحار وتنشيط

[1]- كرام، زهور: الأدب الرّقمي أسئلة ثقافيّة وتأمّلات مفاهميّة ، ص 41.
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4]- المرجع نفسه، ص 42.

الرّوابط»[1]، فالقارئ الرقمي وانطلاقا من وضعه الجديد أصبح بإمكانه إنتاج نص موازٍ للنص الأصلي وتكون من أهم صفاته التشبع بخلفيات النص الرقمي الأول والانفتاح على الآفاق الماورائية للحكي رغبة في بناء نص يجيب عن تساؤلات النص الأول وفي الآن نفسه يسد فجواته.

## 2- إشكالية تجنيس النص الرقمي:

لا ريب أنّ اشكالية تجنيس النص الرقمي هي اشكالية في غاية الأهمية وهوما يفرض علينا الوقوف عندها متسائلين من يجنّس النص الرقمي؟ هل يجنسه القارئ الرقمي أم الكاتب الأصلي؟

وإجابة منا على هذا السؤال لا بُدّ من استحضار فكرة أن تقنيّة النّص المترابط تشتغل بقوّة في إعطاء النّص شرعيّته التي لا تكتمل إلّا مع كلّ قراءة، فهذه التّقنيّة تمنح للقارئ خيارات في القراءة[2] وحريّة في طريقة تلقّي النّص، لكن لا تمنحه سلطة تجنيس النّص؛ ذلك أنّ التّجلّي الرّقمي للظّاهرة الأدبيّة الرّقميّة يحدث قبل أن تتمّ عمليّة القراءة والتي تنتج عن طريق التّأشير على الرّابط إمّا بكلمة أو جملة أو صيغة مغايرة تماما على المتن المكتوب.

وعليه فإنّ «تدخّل القارئ في اختيار الرّابط يُفعّل في إنتاج نوعيّة العلاقات المترابطة ومن ثمّة في نوعيّة المعنى المنتوج»[3] فتنشيط الرّابط له دور كبير في القراءة من خلال الانتقاء وليس الإبحار فقط، وربما «هذا ما جعل فنيفار (Vanevar) يؤكّد على دور فعل الانتقاء فيما يخصّ الرّابط على عكس

[1]- كرام، زهور: الأدب الرّقمي أسئلة ثقافيّة وتأمّلات مفاهيمية ، ص 44.
[2]- المرجع نفسه، ص 46.
[3]- المرجع نفسه، ص 47.

تيد نيلسون (Ted Nelson) الذي يجعل تصوّره حول النّص المترابط مبنيّا على فكرة الاكتشاف أي اكتشاف ما يختفي وراء الرّابط»[1].

وممّا سبق نستنتج أنّ للرّابط وظيفة أساسيّة لا بُدّ لمتلقّي النّص الرّقمي من إدراكها، فهو المحرّك الديناميكي للنّص الرّقمي باعتباره الرّكيزة الأساسيّة والمحوريّة التي يشتغل بواسطتها.

وتجدر الاشارة هنا إلى أنّ «النّص المؤلَّف ليس بالضرورة نص مقروء بكامله»[2]؛ ذلك أنّ القارئ يختار روابط ويستغني عن أخرى «كما يمكنه أن يبدأ من حيث يشاء دون الالتزام بالوضع البنيوي»[3] للنص. ومن هنا تظهر مستويات تفاعل القارئ فهي ماديّة مكشوفة من خلال تجليّات النّص على الشّاشة (اللّغة–الصّوت...) وكذلك «ذهنيّة ضمنيّة ترتبط بتجربة القراءة وسياقها الثقافي والنّفسي والاجتماعي»[4]، فأمّا التّجلّي المادّي فيظهر دون تفعيل الرّابط.

غير أنّ سعيد بنكراد في كتابه (وهج المعاني سميائيّات الأنساق الثقافيّة) يؤكّد أنّ النّص ليس له بديل سوى ذاته «والقراءة لا تعيد إنتاجه إلا في حدود ما يقبل به، إنّها تدرجه ضمن سيرورات تأويليّة ستكشف عن حالات المتعة داخله»[5]، على أنّ «الأصل في بناء النّص ما يكمن في وجود اختيارات تتم داخل موسوعة ممتدّة في كلّ الاتّجاهات»[6]، طالما أنّ القراءة تحصل عبر الرّوابط التي

[1]- كرام، زهور: الأدب الرّقمي أسئلة ثقافيّة وتأمّلات مفاهيمية ، ص47.
[2]- المرجع نفسه ، ص 51.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4]- المرجع نفسه، ص 52.
[5]- بنكراد، سعيد: وهج المعاني سيميائيّات الأنساق الثقافيّة، ص ص، 117 -118.
[6]- المرجع نفسه، ص118.

يختارها القارئ بعد تعوّده على الدّعامة الورقيّة ونظام التوريق فيتحوّل بواسطة الوسيط الرّقمي نحو الإبحار في نص شبكي مترابط.

وركحا على ما تقدم فإنّ جماليّة النّص الرّقمي تُحدّد من خلال العلاقة التكامليّة بين أطراف المنظومة الإبداعيّة الرّقميّة والمتمثّلة في: (النّص الرّقمي/المؤلّف الرّقمي/القارئ الرّقمي)، التي حتّى حُدودها تختفي مع التفاعليّة، هذه التي غيّرت من وظيفة (المؤلّف الرّقمي والمتلقّي الرّقمي)، وجعلت من الكتابة في ظلّها «أخطر الاختراعات البشريّة التكنولوجيّة، فهي ليست مُجرّد تابع للكلام ذلك لأنّها بتحريكها للكلام من العالم السّمعي-الشّفاهي إلى عالم حسّي جديد، هو عالم الرّؤية يُحدث تحوّلا في الكلام والفكر معًا»[1]، ويظهر ذلك تحديدا في النّصوص الرّقميّة فمواصفاتها تعتمد على برنامج مُحدّد، جودته مرهونة بطريقة العمل وأسلوبه فهو لا يكتفي بذاته بل يرتكز على الاتّجاهات التي يُحدّدها المتلقّي الأيقوني، فهو يُعبّر عن وعي الفرد بالمعلوماتيّة وعصر الثقافة الرّقميّة والمجتمعات الافتراضيّة.

في النَّص الرَّقمي يشهد كل من القارئ الرّقمي والمؤلّف الرّقمي تغيّرات واضحة المعالم وذلك بالانتقال نحو التخيل عبر مبدأ الحريّة، وهذا بارز في التجارب الرّقميّة حيث أخرجت الرّقميّة النَّص من سنده الورقي الجامد على صفحات الكتاب المرقمة في متوالية عدديّة تسلسليّة لا تقبل القفز على

[1]- والتر، أونج: الشفاهية والكتابة، تر. عز الدّين حسن البنّا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون، الكويت، د. ط، 1994، ص 166.

صفحة منها إلى نص مفتوح على افتراضيّة سرديّة حاملة لصفة التشعّبيّة، ومحمّلة بتوليفات من البنيات الدالّة.

# الفصل الثالث:

# تقنيّات السّرد الرقمي.

## المبحث الأول:

## البرمجة – اللّغة.

## المبحث الثاني:

## الوسائط المتعدّدة – الرّوابط الرقمية.

## المبحث الثالث:

## الصّوت الرقمي– الموسيقى.

# المبحث الأول:

# البرمجة – اللّغة.

## توطـئة:

ما دام الأدب في حركية دائمة بحكم قانون التطور كان السّرد أيضا في تحول مستمر، بحثا عن أشكال جديدة تكون أكثر قدرة على استيعاب المستجد بكل خصوصياته، وهو يُعدّ ظاهرة شديدة الاتصال بالواقع المجتمعي وبنياته «فكل تطور يطال هذا المستوى يؤدي إلى تغيير بنية السّرد وشكل تمظهره فسواء اتخذ الشكل المصور، الشفهي أو المكتوب فإنه يشكل جزءا لا يتجزأ من حياة الأفراد والمجتمعات»[1]، ويضيف "عبد الملك مرتاض" أنّه «لا يجوز أن تمضي هذه المستكشفات الحضاريّة المثيرة دون أن تترك أي أثر في الفنون والآداب والمناهج وطرائق التّفكير»[2] ومثاله على ذلك أنّ «البعد الشّاسع بين حضارة البخار وحضارة الإعلام الآلي بكلّ مستكشفاته وطاقاته وآفاقه العجيبة هو الفرق نفسه الذي يجب أن يكون بين الرّواية التّقليديّة التي تتحدّث عن الفرس والعربة والآلة البخاريّة أو الآلة اليدويّة البدائيّة؛ فإنّما تلك آفاق حضاريّة محكوم عليها بأن تتّخذ لها حدودا لا تجاوزها وآفاقا لا تعدوها»[3]، حيث أنّ التّجربة الفنيّة في تصوّرها واحدة ووحدها الأسناد القديمة –الورقيّة مثلا– هي التي كانت تفصل بين علامات تتجسد في الخط والصّوت والصورة، غير أنّه ما تقدّمه الأسناد الجديدة التي وفّرتها تقنيّات الكتابة الرّقميّة التي لا تعترف بالحدود الفاصلة بين الأنساق المكوّنة لها متمثّلة في نصّ فنّي مادّته اللّغة و الصّورة و الموسيقى، على عكس القطيعة التي أحدثتها التّجربة الكلاسيكيّة في

---

[1]- خمار، لبيبة: السرد الرقمي ماهيته وأسسه الشكلية والقرائية نحو وعي بالوسم اللعبي، على الرّابط :http://hakaya.com

[2]- مرتاض، عبد الملك :في نظريّة الرّواية بحث في تقنيّات السّرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 240، د.ط، 1998، ص 51.

[3]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

القطيعة المطلقة بين الأنساق المكوّنة لها[1]. ويمكن التّأكيد على أنّ السبيل الوحيد لتطوّر الشّكل الرّوائي الرّقمي هو من خلال فهم وإدراك هذه التّقنيّات «يمكن للدّراسات المعنيّة بالرّواية أيّا كان المنهج الذي أن تعتمده أن تساهم في تطوير الوعي بالشّكل»[2].

من خلال التّحكّم في الآليّات التّطبيقيّة وخاصّة منها البرامج الرّقميّة والتي تُستعمل في إخراج النّص الرّوائي، حيث «يمكن للرّوائيين وهم المعنيّون الأوائل أن يطوّرو تجربتهم السّرديّة لأنّ ذلك هو رهان تطوير الوعي الذي نتحدّث عنه»[3]، فتوظيف التّقنيّات الرّقميّة المختلفة ضروري في العمل الإبداعي «إنّه الخطاب الرّوائي بكلمة واحدة»[4]، وهذا ما سنراه في هذا الفصل ما يقوم عليه التصوّر الرّقمي للأدب من خلال معرفة مختلف تقنيّات السّرد الرّقمي وهذا استنادا لنماذج رقميّة بالشرح والتّحليل ولهذا كان تقسيمنا في **المبحث الأوّل البرمجة– اللّغة**، وذلك على اعتبار أن اللّغة الرّقمية المستخدمة في الحاسوب تفترض وجود برمجة خاصة، فهي لغة ذات برنامج رقمي.

## 1– البرمجة/Programmation :

إنّ الاشتغال على السّرد الرّقمي يفرض جملة من العناصر التّقنيّة والتي يعتمدها كاتب النّص الرّقمي في منتجه الإبداعي والعامل الأول والأساسي في ذلك هو: شبكة الانترنيت باعتبارها وسيط إدراكي معقّد، إضافة إلى أنّها وسيلة اتّصال وتواصل تفاعليّة فالشّبكات الرّقميّة أضفت على النّص

[1]- بنكراد، سعيد :وهج المعاني سميائيّات الأنساق الثّقافيّة، ص 119.
[2]- يقطين، سعيد : قضايا الرّواية العربيّة الجديدة الوجود والحدود، ص 131.
[3]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
[4]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

بعدا آخر لم نعهده من قبل، هذا الأخير يتمّ فيه التّحاور والتّفاعل بين النّص والتّكنولوجيا من جهة وبين النّص والقارئ من جهة أخرى وكل هذا يُعدّ بحقّ توجّها جديدا للنصّ.

**والمقصود بالبرمجة هو:** عملية كتابة تعليمات وأوامر لجهاز الحاسوب، لتوجيهه وإعلامه بكيفية التعامل مع البيانات أو كيفية تنفيذ سلسلة من الأعمال المطلوبة المقدّمة له من المبدع الرّقمي.

في حين تتبع عملية البرمجة قواعد خاصة باللغة التي اختارها المبرمج الرّقمي، وكل لغة لها خصائصها التي تميزها عن الأخرى وتجعلها مناسبة بدرجات متفاوتة لكل نوع من أنواع البرامج والمهمة المطلوبة من هذا البرنامج، كما أن للغات البرمجة أيضاً خصائص مشتركة وحدود مشتركة بحكم أن كل هذه اللغات صممت للتعامل مع الحاسوب. وتتطور لغات البرمجة (البرمجيات–Software)* بتطور الحاسوب[1] .

يشكل اختيار البرنامج خطوة أساس في بناء هذا النص الذي ينبغي له أن يكون في تطور مستمر وسوء الاختيار قد يتحول إلى عائق أمام لا نهائية التشكل لذلك لا بد له أن يكون مطواعا وخادما للرؤى التخييلية ذات البعد المركب مساهما في تبديها، ذلك أن المبدع ينبغي أن يفكر في أشكال تمظهر النص منذ اللحظات الأولى لتخلق إنتاجه؛ فهناك من النصوص ما يستدعي برنامجا معينا وشروط تحريك ومكساج وتوضيب وإخراج معينة محولة النص إلى سيناريو والمبدع إلى مخرج، مثل

[1]- لغة البرمجة ويكيبيديا على الرّابط:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%84%D8%BA%D8%A9_%D8%A8%D8%B1%D9%85%D8%AC%D8%A9

*-Software: هي تعليمات أو بيانات الحاسب وكل كا يمكن تخزينه إلكترونيا فهو برنامج

**الرّواية الرقمية: "صقيع"**، و**"شات"** لمحمد سناجلة المكتوبة ضمن برنامج الماكروميديا*، أو قصائد الفيديو **لمنعم الأزرق**، وهناك ما يستدعي التحيين المباشر على الشبكة كالقصائد المترابطة التفاعلية **"تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" لـ "مشتاق عباس معن"**[1]، ويتجلّى ذلك من خلال اللّغة الرّقمية المستخدمة من خلال مستويات مختلفة.

## 2– اللّغة/La langue :

أصبح من المؤكّد استحالة فصل اللّغة والثقافة عن هذا العالم وتحوّلاته الكبرى، المتمثّلة في المنظومة المعلوماتيّة وشبكات الاتّصال والنّظام التكنولوجي بصفة عامّة، وبفعل الثّورة التكنولوجيّة فإنّ اللّغة تتلوّن بما يُقدّمه الفضاء التّكنولوجي من تقنيّات وأدوات وآليّات[2] مختلفة وقد انعكس ذلك على مختلف فنون الأدب الرّقمي.

فبالرّغم من هذه القفزة النّوعيّة التي تتأسّس على أهميّة النّص الرّوائي الرّقمي الذي يبرز حجم التّأثير الكبير الذي مارسته التكنولوجيا عليه حتى غيّرت من لغته، فإنّ «التّناول الموضوعي الواعي بأسرار التّقنيّات المشهديّة فضلا عن أسرار التّقنيّات التكنولوجيّة في تحليل العمل الإبداعي الرّقمي وإبراز عناصره الأوّلية التي شكّلته»[3]، فالإنتاج الرّقمي الآن في حركة تصاعديّة وهذا ما وضّحه سعيد يقطين بقوله «إنّ النّصوص الأدبيّة التّفاعليّة الجديدة ما تزال تثير الاهتمام حول بعدها الفنّي والأدبي، إلّا أنّ الإبداع فيها يتزايد باستمرار ولا توجد حاليّا قراءات نقديّة جادّة تواكبها. معظم الكتابات

---

[1]- لبيبة، خمار: الكتابة الرقمية، آليات التشكل، وصيغ التمظهر نحو بنيوية جديدة، على الرّابط اتحاد كتّاب الانترنيت العرب على الرّابط: www.arab-ewriters.com

[2]- كدّو، فاطة: أدب.com، ص 21.

[3]- إيّاد إبراهيم -فلّيح الباوي -حافظ محمّد- عبّاس الشّمري : الأدب التّفاعلي الرّقمي الولادة وتغيّر الوسيط، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط 1، 2011، ص 48.

النّقديّة ما تزال تبحث لها عن وضع داخل الأجناس والأنواع الأدبيّة المعروفة»[1]، وذلك من خلال اللّغة التي أضحت وسيطا وحاملا لمنظومة رمزيّة.

فمن المؤكّد أنّ اندماج مختلف التّعبيرات في نظام التّواصل المندمج والمبني على انتاج وتوزيع وتبادل الرّموز الإلكترونيّة المرقمنة[2] يجعل من اللّغة الأداة التي ينقل من خلالها الكاتب أفكاره ورؤاه إلى المتلقّي، وهي في النّص الرّقمي عند **زهور كرام** «حاضرة وتحتفظ على وضعها المحوري، غير أنّها توظّف بشكل مغاير تبعا لدخول أخرى تعمل على بناء النّص مثل لغة البرمجة المعلوماتيّة إلى جانب باقي مكوّنات الملتيميديا، فالبرمجة تدخل باعتبارها لغة محوريّة ومنجزة لنصيّة النص التخيلي الرّقمي»[3].

غير أنّ اللّغة الورقيّة في مفهومها الفنّي هي «وعاء أو كساء ينقل ما يحويه أو يعرض ما بداخله دون تأثّر أو تأثير»[4] ويظهر هذا من خلال أجود الوصف الموظّف من قبل الشّعراء والمبدعين حيث «يستوعب أكثر معاني الموصوف حتّى كأنّه يصوّر الموصوف لك فتراه نصب عينيك»[5] ويظهر ذلك جليّا في صور البيان والبديع.

وأضحت اللّغة المعلوماتيّة ذات وجود جوهري منجزة مساحة مفتوحة للنّص، يمتلك القارئ فيه سلطة التّدبير أو إعادة إنجازه من خلال خياراته في تّشغيل الرّوابط أو تركها أو التّعامل مع بعضها فقط.

---

[1]- يقطين، سعيد : النّص المترابط ومستقبل الثّقافة العربيّة، ص 195.

*--برنامج Macromedia Flash ميكروميديا فلاش الشهير وهو احد اشهر برامج التصميم المتحرك والثلاثي الابعاد حيث تستطيع ان تصمم العاب بهذا البرنامج العاب فلاش و بطاقات فلاش ومواقع إسلامية وتوقيع باي شكل تريد وتصميم به المواقع والشعارات والكثير من الامور المتحركة، وهذا لتطوير برمجيّات الويب أنتجته شركة أمريكيّة.

[2]- كدّو، فاطمة : أدب.com، ص 23.

[3]- كرام، زهور : أسئلة ثقافيّة وتأملات مفاهيمية، ص 50.

[4]- عصفور، جابر: الصورة الفنيّة في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء- بيروت، المغرب- لبنان، 1992،3، ص 319.

[5]- المرجع نفسه، ص ص، 128 -129.

حيث تتمثل الاختلافات بدءاً بشاشة الكمبيوتر إلى البرامج المعلوماتية إلى مكونات الإنتاج، لأن الشكل الأدبي يتغير تبعاً لطبيعة المادة الجديدة[1].

وعليه فاللّغة عبر الوسيط الإلكتروني المستخدم من طرف عدد لا يحصى من المتلقّين تظل تتوالد باستمرار من أجل بناء النّص وإنتاجه المتواصل، فالحاسوب «لا يعدّ مجرّد وسيط للنّشر بل إجراء تكنولوجي فكري وتلفظي وتخيلي يقضي على خطيّة الخطاب وتسلسله ويصيره خطابا متقطّعا غير منتظم قائم على مبدأ اللّعبة في الكتابة»[2].

حيث «غدت اللّغة أكثر اهتماما بالمسكوت عنه في مقابل المعلن عنه الذي يتحوّل في تجربة القراءة إلى نقطة إرساء نصيّة»[3]، متجاوزة لحدود القراءة والتّأليف والحدود بين الأجناس الأدبيّة وبالتالي فإنّ «الوسيلة النّقديّة الإلكترونيّة سوف تسهم في تذليل الكثير من العقبات التي قد يتعذّر على النّاقد تجاوزها بالطّرق التّقليديّة، بل إنّها ستفتح له آفاقا نقديّة جديدة وستمنحه رؤى وأفكار قد لا تخطر على باله أثناء ممارسته للعمليّة النّقديّة التقليديّة (...) كما أنّنا لا نستطيع القول –بموت النّقاد– أمام جهاز الحاسب الشخصي، أو داخل شبكة الانترنيت فهو في النّهاية الإنسان الذي يستثمر كل هذه الطّاقات الإمكانات الإلكترونيّة في سبيل إنجاز مشروع أدبي نقدي»[4]، ويكون هذا من خلال التّفاعل الموجود بين الحكي الرّوائي والسينمائي، بيدا أنّ ما تسعى إلى استنباطه العديد من التّجارب الرّوائيّة هو الطّابع البصري للسّرد.

---

[1]- الديوب، سمر:البلاغة والبلاغة المضادة ظلال العاشق أنموذجا، على الرّابط: http://www.arab-ewriters.com/articlesDetiles.php?topicId=92

[2]- خمار، لبيبة : اللّعب في القصّة الرّقميّة، (مداخلة ألقيت على هامش النّشاط الثّقافي الذي نظّمه نادي القراءة احتفاء بحفنات جمر لإسماعيل البويحاوي)، متاح على موقع إتّحاد كتّاب الانترنيت العرب.

[3]- خمار، لبيبة : شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 198.

[4]-شبلول، أحمد فضل : أدباء الانترنيت أدباء المستقبل، دار الوفاء، الإسكندريّة – مصر، ط 2، 1999، ص ص 72 - 73.

وهذا ما يجعلنا نؤكّد على أنّ «هذه الرّوايات تسعى إلى أن تُرى من خلال اللّغة أو هي تسعى إلى تحويل الخيال اللّغوي إلى خيال بصري»[1].

إذاً فاستعمال اللّغة الرقميّة يعدّ خروج على الأنماط الرّوائيّة السائدة نحو الابتكار والإبداع من خلال تفجير اللّغة ممّا أنتج لنا "**رواية العصر البصري الرّقمي**" والمستوحاة من التقنيّات التواصليّة المركّبة على حدّ تعبير فريد الزّاهي فهي بذلك مسعى يمكّن من تجاوز البلاغة السّرديّة وتعويضها بمنظوريّة بصريّة ذات اقتصاد خاص قريب إلى حكاية العين المباشر منه إلى حكاية الأذن.

[1]- الزّاهي، فريد : الصّورة والآخر رهانات الجسم واللّغة والاختلاف، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، الرّباط - المغرب، ط 1، 2014، ص 183.

# المبحث الثاني:

# الوسائط المتعدّدة – الرّوابط الرقمية.

## 1- الوسائط المتعدّدة/Multimédia :

الوسائط ج. م. وسيط وهي تكنولوجيا الكتابة وحفظ ومعالجة ونشر المعلومات، والمقصود بالكتابة هنا كل ما كان ليس في المستوى الأوّل للواقع، فآلة التّصوير هي كتابة للصّورة، وليست هي الواقع.

إنّها واقع ثان نجم عن عمليّة الكتابة. وتستعمل الوسائط أيضا للدّلالة على أدوات أو وسائل التّواصل بين النّاس مثل التّلفزة، الإنترنيت[1]، حيث تستعمل في المجال السّمعي البصري .

ولعلّ من أكثر السّمات الجماليّة التي تنبني عليها الرّواية الرّقميّة هي وجود الملتيميديا التي غيّرت من السّرد بعد أن كانت إنجاز غير بصري، فهي تنهض بالأساس على استثمار مجمل الوسائط والإمكانيّات التّعبيرية يُعرّفها بيير بوتز على أنّها: «إمكانيّة مزج وانصهار الإبداع الأدبي في الصّورة والصّوت فضلا عن الامكانات التي يُوفّرها النّظام التّرابطي HTLM»[2] وتكون وظيفتها الأساسيّة في التفاعليّة بين العناصر السّابقة الذّكر وفي هذا السّياق تعني إمكانيّة ربط حدود هذا الفضاء المعنوي فيما بينها عبر الشّبكة العنكبوتيّة والتّرحال من فضاء إلى آخر بواسطة نقرات بسيطة على فأرة الحاسوب لاستكشاف هذا العمل الأدبي الذي نحن بصدد دراسته[3] وهذا ما وجدناه في روايات محمّد سناجلة فهي نصوص مرئيّة مُتعدّدة الوسائط .

---

[1]- يقطين ، سعيد : النّص المترابط ومستقبل الثّقافة العربيّة ، ص 266.
[2]- بوتز، بيير : مفهوم النّص في الأدب الرّقمي ، تر.حقّي ،عبده ، ص 15.
[3]- المرجع نفسه ، ص 15.

في مقابل الوسائط المتعدّدة يُفضّل سعيد يقطين مصطلح "الوسائط المتفاعلة" فيقول: «ربطنا الوسائط بالتّفاعل للدّلالة على الجدّة الكامنة في هذه الوسائط، وجعلناها بذلك مميّزة عن غيرها من الوسائط (...) لأنّ التكنولوجيا الجديدة تستوعب علوما عديدة تتّصل بالحاسوب والإنترنيت والشّبكة»[1].

وفي الاستعمال التّطبيقي لهذه الوسائط يذهب "سعيد بنكراد" إلى أنّ «الفنّان قادر على تصميم موضوعه استنادا إلى المظهر المادّي المباشر للعلامات فالدّلالة في نهاية الأمر لا تكترث للمادّة الحاملة لها (...) وهو ما يتحقّق في الانتقال من النّص اللّفظي إلى ما يمكن أن تقوله اللّغة البصريّة بطريقتها الخاصّة»[2]، فالمؤكّد أيضا هو أنّ الدّلائل المنتظمة انتظام تجاوز لا يعبّر إلّا عن أشياء تكون المجموعات منها أو الأجزاء المتجاوزة تسمّى أجسادا والأجساد بعلاقتها المرئيّة تمثّل موضوع فنّ الرّسم–الصّورة مثلا [3]، وهذا ما يحدث إذا كان الجمع بين الحركة والكلمة من جهة، وبين الصوت واللّون من جهة أخرى من خلال إدراك أسرار هذه الأنظمة والعلاقات القائمة فيما بينها .

وهذا ما بيّنه "محمّد سناجلة"–في لقاء له في معرض الشّارقة الدّولي للكتاب والذي عقده عام 2016 تحت عنوان "**شغف التّواصل**"– أنّ العصر الرّقمي بإنسانه الافتراضي ومجتمعه الجديد المختلف يحتاج إلى كتابة من نوع جديد، كتابة مختلفة لتعبّر عنه وعن مجتمعه.

[1]- يقطين ، سعيد: النّص المترابط ومستقبل الثّقافة العربيّة ، ص ص 267 - 268.
[2]- بنكراد ، سعيد : وهج المعاني سميائيّات الأنساق الثّقافيّة ، ص 125.
[3]- الولي ، محمّد : الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي النّقدي ، المركز الثّقافي العربي ، الدّار البيضاء- بيروت ، المغرب - لبنان ، ط 1 ،1999 ، ص 152 .

ويذهب سناجلة إلى اعتبار الرّواية الرّقمية Digital Novel «تستخدم هذه الأشكال الجديدة التي أنتجها العصر الرّقمي وبالذّات تقنيّة النّص المترابط ومؤثّرات الملتيميديا وفن الجرافيك والأنيميشن وتدخل ضمن البنية السّرديّة نفسها»[1]، ولا نغفل في ذلك وحدة النّص وتركيبته الجامعة بين هذه العناصر المختلفة والتي جمعت في قالب واحد هو النّص الرّقمي وهذا ما أكّده **"لويس بواستون"*** «فبواسطة الرّقمي نمرّ عبر طريقة لتوصيف الأجسام والأشياء على سند آخر إلى ترجمة الأجسام إلى مفاهيم لغويّة إنّ المنطق يأخذ وجها آخر بصفة شاملة (تركيب الصّورة) بصفة مضمرة (معالجة الصّورة) إلى قالب بصري أو تشكيلي للأجسام هذه الصّورة تحقّق كل شيء»[2]، كما أنّه يثمّن عمل الحاسوب لأنه أعطى للنّص الرّقمي عموما والصّورة خصوصا قيمة وميزة إبداعيّة ساهمت وبشكل كبير في فهم العلاقة بين الصّورة واللّغة فيقول: «يفتح الحاسوب المرئي على طاقات وقوى أخرى هي عبارة عن سجلات بصريّة أخرى، أي على مناولات أخرى جديدة للصّورة من دون وجهة نظر تمثيليّة تراتبيّة ومن دون حدود ذاتيّة، إنّه يجعل بصريّة الأشياء والمشاهد مفتوحة أكثر في نفس وقت استعمالاتها»[3].

[1]- سناجلة ، محمّد : رواية الواقعيّة الرّقمية ، متاح على موقع كتّاب الانترنيت العرب ، بتاريخ [ 2002 ].
*- لويس بواستون أستاذ علم الجماليّات بجامعة مونتريال بكندا .
[2]- لويس ،بواستون : الفنّ الرّقمي مدخل لفهم وسائطيّته وعرض جماليّته التّواصليّة ، تر.عبد حقّي ، ص 7 .(كتاب رقمي) .
[3]- المرجع نفسه ،ص 10.

فكان حقل الصّورة هو حقل الرّمز بامتياز ينقل لنا عبر الآلة الوسيلة التي اخترعها الإنسان لتكون أداة يفجّر بها عالم الإمكانيّات اللاّمحدود[1] ممّا ينجرّ عنه إيقاع سريع وتوليف رقمي، وتتميّز الصورة الرّقميّة «بطابعها التّقني والرّقمي الافتراضي ومن ثمّ فهي صورة متطوّرة وعصريّة ووظيفيّة ومرتبطة بالحاسوب والشّبكة الرّقميّة»[2].

ونتيجة للتطوّر التكنولوجي الرّهيب «تحوّلت كثير من الصّور التشكيليّة والسّينمائيّة والمسرحيّة الإشهاريّة وغيرها إلى صور رقميّة عصريّة يتحكّم فيها الحاسوب بالتّثبيت أو التّغير أو التّحوير»[3] باعتباره مجموعة من البيانات والمعلومات المبرمجة، فساير بذلك الأدب الرّقمي «هذه الثّورة الإعلاميّة والمعلوماتيّة بتطعيم نصوصه ومضامينه الفنيّة والجماليّة والإبداعيّة بمجموعة من الصّور، لكي يحتك بها الرّاصد المتلقي على مستوى التلقّي والتقبّل والتّفاعل التّرابطي»[4]، من خلال الوسائط السمعيّة والبصريّة وحتّى الرّوابط الرّقميّة فالصّورة يمكن اعتبارها قيمة ثقافيّة في مرحلة العصر الحديث بعد الشّفاهية والتّدوين والكتابيّة.

---

[1]- حياة ، أم السّعد: ديالكتيك الثّقافة وصناعة الحقول الأدبيّة الحتميّة التكنولوجيّة - مقاربة سوسيو ثقافيّة ، مجلة الأثر ، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة ، العدد 24 ،د.ط، 2016 متاح على الشّبكة :

https://oumssadhayet.wordpress.com/2016/03/07

[2]-حمداوي ،جميل :الأدب الرّقمي بين النّظريّة والتّطبيق – نحو المقاربة الوسائطيّة – الجزء الأوّل المستوى التّنظيري ، مؤسسّة المثقّف العربي ،ط 1 ،2016 ،ص 53.

[3]-المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[4]المرجع نفسه الصّفحة نفسها.

## 2-الرّوابط الرّقميّة:

الرابط –Lien– هو ما يربط بين العقد ويمكن أن يتجلّى من خلال زر أو صورة أو أيقونة أو كلمة معيّنة تعيينا خاصّا (إمّا بواسطة اللّون أو خط تحتها) أو جملة، أو علامة في نص للإحالة على عقدة أخرى. وحين نمرّر مؤشّر الفأرة عليه يتحوّل المؤشّر إلى كف، أو يظهر لنا شريط يطالب منّا النّقر في آن واحد على الفأرة وعلامة (ctrl) في لوحة المفاتيح، وعندما ننقر على الرّابط تفتح لنا العقدة التي يحيل إليها ويمكن للرّابط أن يربطنا بالصّفحة نفسها في النّص المترابط أو بصفحة أخرى من النّص نفسه، أو بنص آخر خارجي عنه[1].

ولما كان النّص المترابط هو نظام من العقد تترابط فيما بينها في شكل أنساق في مختلف النّصوص الرّقميّة حيث «لا يُعدُّ الرّابط في الرّواية التّفاعليّة مجرّد إجراء معلوماتي يؤمن المرور من فضاء نصّي إلى آخر حالة تنشيطه من قبل القارئ، ولا يُعدّ كذلك مقابلا لعمليّة التوريق أو قلب الصّفحات السائدة في الكتاب بل إضافة سرديّة تجعل من الإبحار في حدّ ذاته سردا»[2]، فيصبح بذلك الرّابط هو: المحرّك الذي يرتكز عليه النّص، فهو يسمح للقارئ بالاتّصال بالمعلومات كما أنّها «تثري النّص بواسطة ربطه بالوسائط المتعدّدة، ويضيف كل من بيرك وديفلن أنّ بناء النّصب بهذه الطّريقة ليس بالعمليّة السّهلة فعلى الكاتب أن يتمرّن جيّدا على كيفيّة كتابة نص يتضمّن هذه

[1]- يقطين ، سعيد : من النّص إلى النّص المترابط مدخل إلى جماليّات الإبداع التّفاعلي ، ص 261.
[2]- خمّار ، لبيبة : شعريّة النّص التفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة ، ص ص ، 208- 209.

التّقنيّة»[1] فهي تحدث نوعا من التّداخل بين الأنساق. فالرّوابط «تدفع النّص إلى اقتراح انتقاءات متنوّعة استنادا إلى وصف محدود لوضعيّات محدودة»[2] تسمح هذه الانتقاءات إلى انفتاح النّص بقدر لا نهائي من الدّلالات تقدّم من خلال روابط مختلفة وهي عند **"سعيد بنكراد"** «وثيقة الصّلة بقصد أصلي هو قصد المؤلّف وحده ولا شيء غيره فتلك نسخ محدودة رغم كثرتها وتنوّعها»[3] ومصدرها الحقيقي يكمن في «ما ينبع من كل الإحالات غير المتوقّعة من منطوق النّص أو مفهومه ،بل قد يكون ما يتأتى به القارئ نقيضا لما يوحى به هذا القصد»[4].

ويخضع النّص داخل الوسيط المترابط إلى ما يعرف بالعُقد (les nœuds) ، وهي «كيانات مستقلّة تخضع في تأسيس تعالقها البيني لإملاءات الرّوابط (les liens) ومن ثمّ فهي تندرج داخل بنية من المجموعات عبر العلاقات الجامعة للرّوابط»[5]، وتستعمل العقدة في الوسائط المترابطة للدّلالة على المادّة التي تتشكّل منها المعلومات التي نتعامل معها، إنّها تناظر أحيانا صفحة أو كتلة من المعلومات أو هي "الوحدة" أو "البنية" التي نتفاعل معها كقرّاء باعتبارها وثيقة أو نصّا أو صورة وكل عقدة تؤدّي إلى عقدة أخرى بواسطة الرّوابط التي تصل بينها أو بواسطة "الخارطة" التي توجّه الانتقال بين شبكة العقد[6].

---

[1]- يونس ، إيمان : مفهوم المصطلح "هايبرتكست"Hypertext في النقد الأدبي الرّقمي المعاصر ، مجلّة المجمع ، الأردن ،العدد 6 ، د.ط،2012 ، ص 39.

[2]- بنكراد ،سعيد :وهج المعاني سميائيّات الأنساق الثّقافيّة ، ص 124.

[3]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه ، الصّفحة نفسها.

[5]- فهيم ، شيباني عبد القادر : السرديّات الرّقميّة بحث في سيميائيّات النّص المترابط ، دائرة الثقافة والعلوم ، الشارقة ، ط 1 ، 2013 ، ص 56.

[6]- يقطين ، سعيد : من النّص إلى النّص المترابط مدخل إلى جماليّات الإبداع التّفاعلي ، ص 262.

وركحا على ما سبق فالرّابط تقنية معلوماتية وكتابية ذات بعد فلسفي وجودي فهي الضامنة للحركة والثبات والجمع والتفريق، الظهور والإخفاء والعبور الاختلافي من عقدة إلى أخرى، فهي بذلك ذات بعد استعاري كنائي فكل نص يتضمن وبالقوة نصا آخر، فالرّابط يصل بين عقدتين ضمن وجهة محدّدة وبمجرّد تفعيله ينقاد مستعمل الوسيط المترابط من عقدة نحو أخرى؛ يمكن للعقدة الواحدة أن تكون في وضع الارتباط بعدد من العقد بحسب ما تتضمّنه من روابط، وبالتالي فإنّه يستحيل على العقدة التي لا تتضمن رابطا أن تحيل إلى عقدة أخرى، لأنّ دورها يكمن في هذه الحال في ضمان الرّوابط فقط.

يتوزّع المحتوى الوسائطي عبر تقريب الإيحاء باتّصال الوحدات المعرفيّة المراد توصيلها للقارئ؛ إنّهما يمثّلان جانبا مهما من بنية النّص المترابط داخل الوسيط المترابط.[1]

وبالوقوف عند هذا البعد يمكن أن نستشف مختلف الوظائف التي يمكن أن يؤديها الرابط بالنظر إلى العلاقة التي تربطه بالنص المحال عليه، ويظل الرّابط والشاشة عنصران بنيويان أساسيان في تحيز النص وتشكّله، يضاف إليهما البرنامج الذي كتب ضمنه النص[2] حيث هناك نوعان من

الرّوابط الفعّالة والمفعّلة في الرّواية الرّقميّة هي الرّوابط التّنظيميّة والرّوابط المرجعيّة حيث يذهب يقطين في التّمييز بينهما[1] :

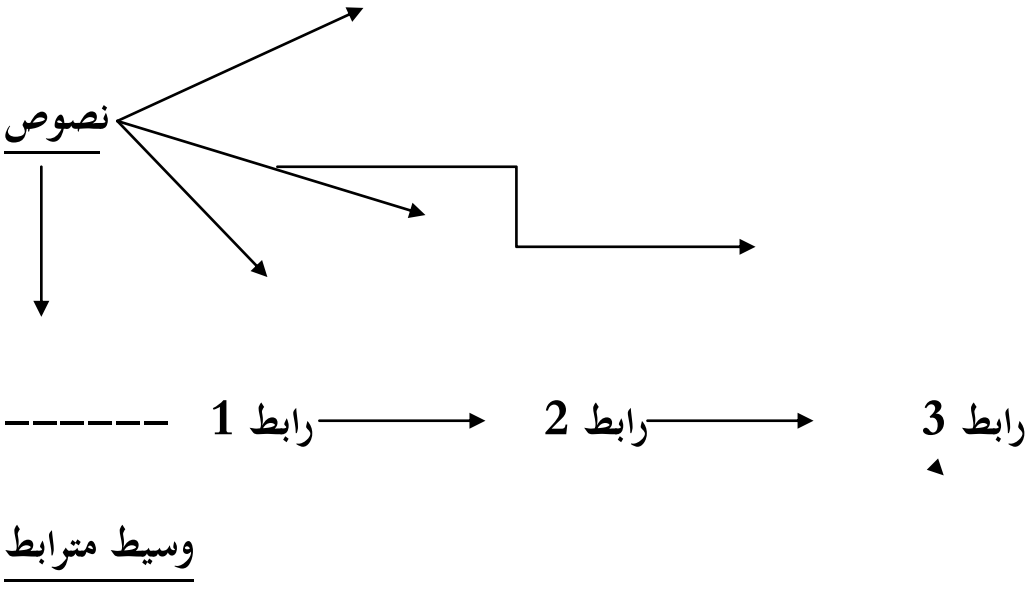
[1]- يقطين ، سعيد : من النّص إلى النّص المترابط مدخل إلى جماليّات الإبداع التّفاعلي ، ص 57.
[2]- لبيبة ، خمار : الكتابة الرقمية ، آليات التشكل وصيغ التمظهر- نحو بنيوية جديدة ، متاح على موقع أتحاد كتّاب الانترنيت ، www.arab-ewriters.com

**–الرّوابط التّنظيميّة/ (Liens organisationels):**

وهي نقيض الرّوابط المرجعيّة التي تبنى على علاقة مع العقد وفي نفس المستوى، أمّا هذا النّوع من الرّوابط فيؤدّي إلى نظام تراتبي بين العقد.

**–الرّوابط المرجعيّة/(Liens référenciel):** يقيم الرّابط المرجعي علاقة بين عنصر يسجل في عقدة أساس (أصل) وعنصر مرجعي يسجل في عقدة يتمّ الوصل إليها (هدف)، ويؤدي هذا إلى علاقة دائريّة بين العقد.

وتفعيل الرّوابط سنراه تطبيقيّا والمخطّط الآتي يوضّح تفرّع الرّوابط




[1]- يقطين ، سعيد : من النّص إلى النّص المترابط مدخل إلى جماليّات الإبداع التّفاعلي ، ص 261.

# المبحث الثالث:

# الصّوت الرّقمي– الموسيقى.

## 1–الصّوت الرّقمي–الموسيقى:

إنّ الصّوت الرّقمي Digital audio هو صوت يتمّ تشغيله بواسطة الأرقام Digits ويحفظ في قرص ليزري أو قرص صلب أو أيّة وسيلة تخزين رقميّة أخرى[1]، غير أنّ هناك نوعا آخر من الصّوت الرّقمي هو "التّشابهي"Analog audio فهو «صوت يتمّ تمثيله من خلال إشارة ذات مطال متغيّر وتحفظ في وسائل تشابهيّة مثل الأسطوانات التّقليديّة Records والأشرطة المغناطسيّة Tapes»[2] لكن بداية كان القرص المضغوط CD هو «أوّل وسيلة لحفظ ملفّات الصّوت الرّقميّة والذي ظهر عام 1982، وقد أدّت هذه التكنولوجيا إلى قفزة كبيرة بحل العديد من المشاكل التي كانت تعانيها أسطوانات التّسجيل والأشرطة التقليديّة القديمة»[3] حيث تعتمد الأصوات الرّقميّة على تقدّم واضح ويظهر ذلك في الاستخدام الجيّد للتقانة الجديدة من خلال «نقاء الموسيقى المسجّلة والاستجابة الترّدديّة المتقدّمة»[4] من خلال النّسج الجيّد لملفّات الأغاني ممّا يزيد من إمكانيّة التّحكّم في الملفّات الموسيقيّة وذلك بواسطة الحاسوب، وهذا الأخير «يقوم بتسجيل الملفّات الصّوتيّة كما نستطيع من خلاله استخدام تقانات ضغط الملفّات الصّوتيّة مثل MP3 و WMA Windows Media Audio، بحيث أصبح بمقدور القرص الصّلب حفظ آلاف الأغاني

[1]- غريواتي ، زياد :Master Digital Audio Technique تعلّم تقانات الصّوت الرّقمي ، شعاع للنّشر والعلوم ، الرّباط - المغرب ، ط 1 ،2007 ، ص 6.
[2]- المرجع نفسه ، صّفحة نفسها.
[3]- المرجع نفسه ، صّفحة نفسها.
[4]- المرجع نفسه ، صّفحة نفسها.

ضمنه بالإضافة إلى إمكانيّة تحميل ملفّات الموسيقى من الإنترنيت»[1] إذن يعدّ الصّوت الرّقمي منتجا حداثيّا ساهم إلى حدّ كبير في إثراء النّص الرّقمي حيث يمثّل سلسلة الأرقام التي تتوافق مع مستوى الإشارة عند فترات محدّدة سلفا، وتتألّف إشارة الصّوت الرّقمي من أرقام ثنائيّة تستخدم الرّقمين واحد 1* وصفر0 فقط[2] كما أنّ تقنية MP3 أو كما يطلق عليها Mpeg Audio Layer 3 هي «صيغة– Format– تستخدم من أجل ضغط ملفّات الصّوت الرّقمي حيث تساوي أحجام الملفّات المضغوطة باستخدام هذا التّنسيق إلى حوالي 10 بالمئة من حجم الملفّات الأصليّة»[3].

وبناء على ما سبق فمنذ ظهور الأقراص المضغوطة في عام 1982 سيطرت الرقميّات على صناعة الموسيقى بشكل كبير وأُدخلت الموسيقى والتقنيّات الصوتيّة المختلفة إلى أجهزة الحاسوب كجزء مهم في البرمجة الرّقميّة.

إذ بيّنت لبيبة خمّار أهمّ تجليّات السّرد وكثافته في نص "حفنات جمر" لـ"إسماعيل البويحاوي" على الرّابط:http://hafanatjamr.blogspot.com/، حيث يؤدي فعل تنشيط الكلمات إلى الدّخول إلى سياقات جديدة وقصيصات تحفل بعوالم خصيبة فالرّابط المتواجد في قلب كلّ قصّة يحوّل كل قارئ إلى المرأة التي أمرها زوجها أن تفتح جميع الأبواب إلّا بابا واحدا، فاللّغز القائم في كلّ رابط وغريزة الفضول الثابتة في كلّ قارئ هي التي تدفعه إلى الضّغط على الكلمة

[1]- غريواتي ،زياد :Master Digital Audio Techniqueتعلّم تقانات الصّوت ، ص 12.
[2]- المرجع نفسه ،ص 194.
*- تدعى الوحدات 1s و الأصفار 0sب :Bits وهي تمثل بواسطة جهدين فقط هما مستوى جهد منخفض والذي يكافئ 0 ومستوى جهد عال يكافئ الرّقم 1.ومن أمثلة تظهر سلسلة الأرقام الثنائيّة 0001111 ,10101010, 10110111,01001010 ,11010001 ; .
[3]- غريواتي ،زياد : Master Digital Audio Techniqueتعلّم تقانات الصّوت الرّقمي ،ص 14.

وتنشيطها فبمجرّد النّقر عليها يبدأ السّرد بالانفجار وتبدأ القصص في التّوالد بشكل انبثاقي حيث تخرج كل قصّة من قلب أخرى[1]، كذلك قامت بإخراجها لبيبة خمّار مرّة أخرى على الرّابط التالي :

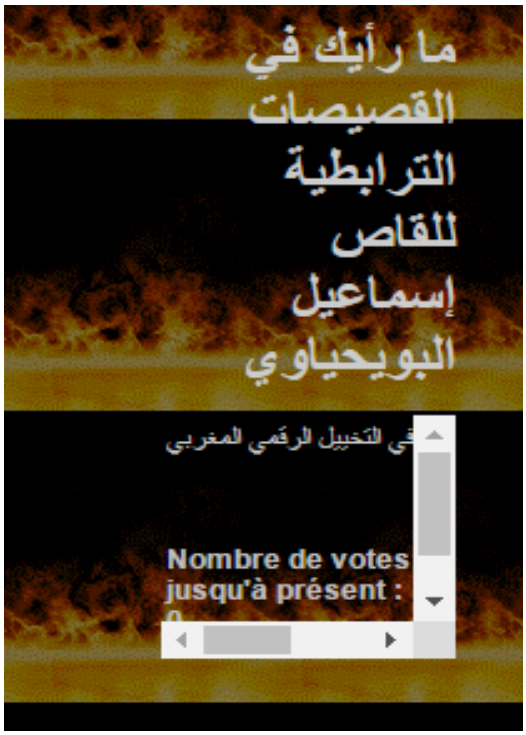
.https://www.youtube.com/watch?v=CJseNz7ng3M

كما تقوم تقنيّات اللّعب النّشط على التّخلّي عن منطق البداية والنّهاية، فمجرّد ولوج عالم النّص الافتراضي تتاح الفرصة للرّوابط المنشطة وللقارئ حق النقر والاختيار، حيث التحرّر الكلّي من سلطة الخطّي، وحريّة النّقر والانتقال هذه تكسب القصّة الرّقميّة حيويّة وحركة تضمن الإبحار الجيّد والتنقّل السّليم لتحقيق الاستمرار الفعّال مع المستخدم.

[1]-خمّار ،لبيبة : أمسية ثقافية حول متعة الإبداع والتلقي في القصة الرقمية؛ "حفنات جمر نموذجا" للقاص المبدع إسماعيل البويحياوي على الرّابط: www.alobor.com/news/read/12606.

ويجدر التّنويه أنّ القصيصات المترابطة لا تخضع لنظام ترتيب الصفحات، ويمكن قراءتها وفق حدس القارئ واختياراته التي توفرها له الروابط اللغوية والأيقونية، هذه الخصيصة المميزة للنصوص الرقمية تضمن التفاعل بين المبدع والقارئ؛ بمعنى أن القارئ هو في الوقت نفسه منتج للقصة كحكاية ويصبح المبحر كاتبا وقارئا، حيث يتم التوليف بين فعل القراءة وفعل الكتابة من خلال النّقر على مختلف المكونات النص الرقمي لـ "حفنات جمر" بدء من عتبة واجهة النص التي تعرض على الشاشة ولوجا إلى الجدول التفصيلي مرورا بالقصيصات... فبمجرد الولوج إلى فضاء هذا النص الترابطي عبر محرّك البحث يتمكّن القارئ المشاهد والمتفاعل أن يقرأ ويشاهد ويستمع ويشارك في ذلك وهذا ما دعا إليه "إسماعيل البويحاوي" في عمله.

فالموسيقى الإلكترونيّة والتلحين الخوارزمي والغرافيك أهم التقنيّات التي وظّفها "إسماعيل البويحاوي" في رقميّته وباستخدامه لتقنيّة الهايبر تكست طمس الحدود بينه وبين المتلقّي الرّقمي، وهذا ما دعا إليه "لاندو" حيث الهدف في ذلك السّماح بمسارات مختلفة من خلال مجموعة من الرّوابط والوثائق الرّقميّة والبرامج، فيجعل بذلك القارئ يقوم بوظيفة الكاتب بتحكّمه في السّرد من جهة عن طريق التّلاعب الحرّ بما يقرؤه وبالترتيب الذي يتمّ قراءتها به.



"حفنات جمر" تعد بحق أنموذج النص السردي المغربي الذي انفتح في إطار التجريب على الحوسبة تعبيرا عن هم وجودي وواقع اجتماعي وتاريخي موسوم بالإحباط والهزائم الذاتية ،استطاع من

خلاله "إسماعيل البويحياوي" بناء علاقة جديدة بين النص والقارئ ممّا يجرنا إبان تأملها للحديث عن كيفيات الكتابة وطرائق القراءة أي للحديث عن التقنيات التي يلجأ إليها الكاتب ليكتب نصا رقميا يمتاز بخاصية الترابط والربط، والتفاعل والدينامية وعن الكيفيات والصيغ التي يستخدمها ويستلهمها القارئ/المبحر ليعبر نصا حيويا ،يدعوه إلى النقر وإلى إعادة البناء وإلى الانخراط الكلي فيما يقرأ محولا فعل القراءة إلى لعب وافتتان وهذا ما سنراه بالتّفصيل في روايات محمّد سناجلة .

غير أنّ النّص الرّقمي محكوم بمنطق التشعّب وهي ميزته الأساسيّة إذ يمكن «للبصري والسّمعي واللّساني وكل آلات الإدراك الحسّي التّعايش في ما بينها ضمن البنية نفسها وفق مبدأ الاستثارة الإيحائيّة التي يطلق عنانها تمثيل لفظي متعدّد بطبيعته: ما لا تقوله الكلمات تحققه الصورة أو المعزوفة الموسيقيّة»[1] سواء كان في جهاز الهاتف المحمول أو جهاز الحاسوب وغيرها من الأجهزة الإلكترونيّة فهي تشترك في أنّها تنقل لنا نصّا مغايرا .

ونجد في قصيدة **"تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" لـ "مشتاق عباس معن"** العناصر التكنولوجيّة التي أكسبت النّص صفة الرّقميّة والتّفاعليّة، بحيث تكون جزءا من بنية النّص ومؤثّرة على نحو أصيل في معناه الكلّي وليست مجرّد ديكور خارجي على حدّ تعبير فاطمة البريكي.

[1]- بنكراد ،سعيد :وهج المعاني سميائيّات الأنساق الثّقافيّة ،ص 123.

فتوظيف مقطع من نشيد موطني كخلفيّة لنصّ من نصوص **"مشتاق عباس معن"** دلالة على الوطن الجريح وكما مزج الشاعر بين آلام يعقوب وآلام العراق الجريح بطريقة فنية شعرية أحدثت نوعا من التنَاص التاريخي مع قصّة يعقوب عليه السّلام–وهذا يوحي بمدى استيعاب الشاعر لواقع العراق فنتج عن ذلك إحالات مفعمة بالدلالة وكثافة شعريّة كبيرة يقول :

**يعقوب**

**يا وطني المحاصر بالعمى!!**

**من أين لي بقميص الوتر الذي خاطته لي كف النخيل**

**وأنا الذي**

**تخضر في شفتي أهداب الرحيل**

**لا ذئب يأكل غربتي!!**

**لا جب يغسل من جبيني**

**قحط آلامي**

**وأوجاع السنين!!**

فالإيقاع في القصيدة وقع بتمازج الموسيقى الرّقمية إذ تدخل ضمن عناصر بناء المعنى في المتن الشعري ككل، إضافة للتناسق والتناغم بين كلمات القصيدة على اعتبارها أهم العوامل التي تنبني عليها.

# الباب الثاني:

# تقنيات الســـرد الرقمـي وتجلياتها

# في تجـربة سناجلة الرقـمـية.

# الفصل الأول:

# آليات اشتغال تقنيات السّرد

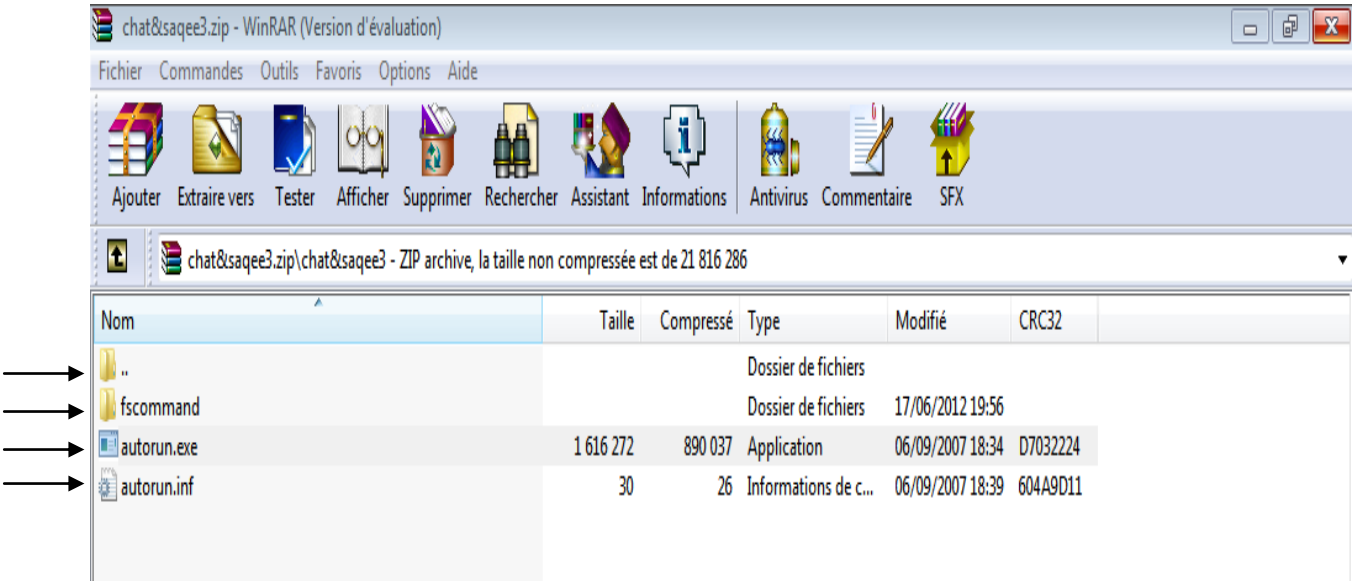
# الرقمي في رواية (شات).

## 1- حيثيّات دخول عالم رواية(شات) :

لا ريب أنّ أهميّة تحليل البناء السّردي في أيّ نصّ روائي تكمن في إبراز القيم التعبيريّة التي ينضوي عليها هذا البناء، وإنّا في هذا الفصل لنصبو إلى الوقوف عند آليّات السّرد الرّقمي في رواية شات، محاولين بذلك استكناه مكوّنات هذا النّص التّشعّبي الذي يحمل في عتبته الأولى والرّئيسة لفظةً تُحِيلُ على عالم الإنترنيت دون سابق إنذار "**شات/Chat**" التي تعني الدّردشة.

فعند فتح الرّواية أول ما يقابل القارئ الرّقمي ملف الرّواية لينتقل مباشرة لفتحه

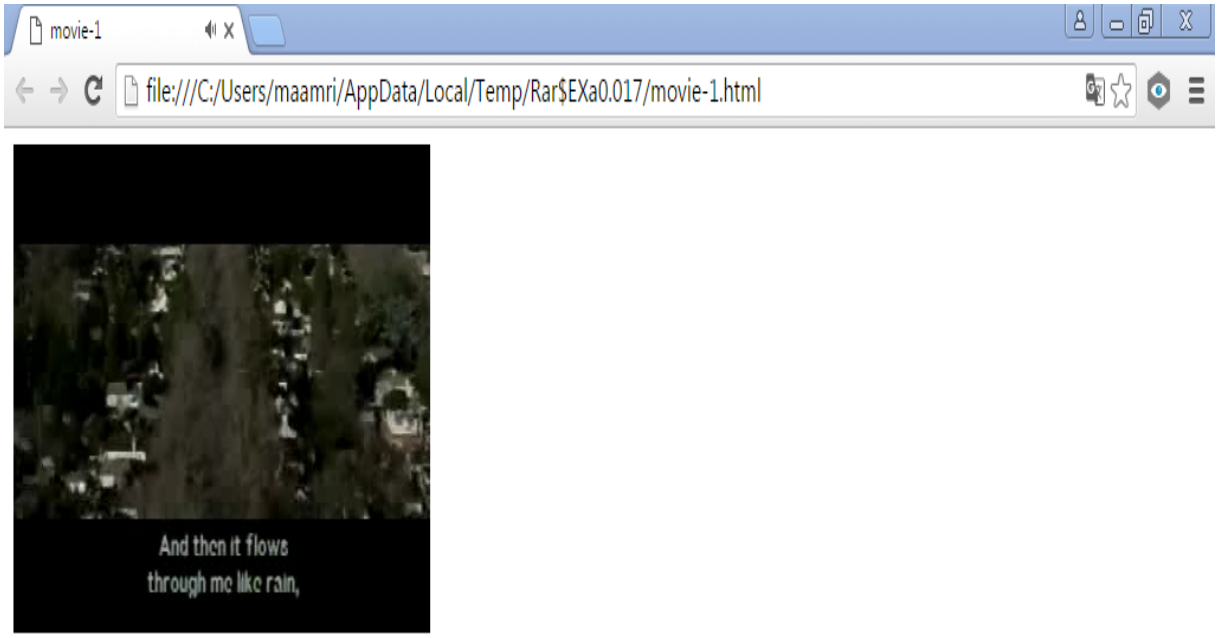
فتح الملف



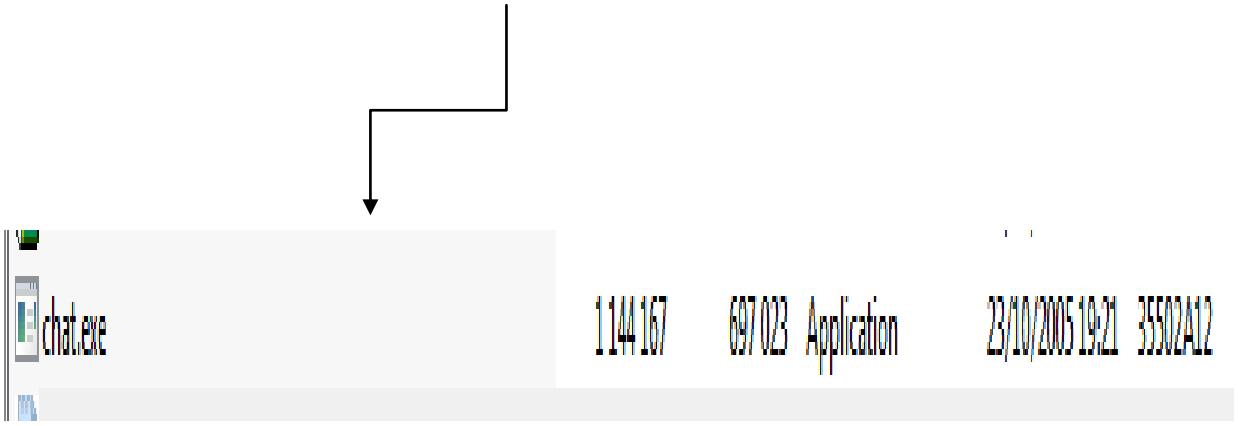
فيختار النّقر على أحد الملفّات الموضّحة الموجودة أعلاه للولوج إلى عالم الرّواية، والمتتبّع للتواريخ التي قد حمّلت فيها الرّواية من طرف الرّوائي محمّد سناجلة يجدها كلّها عام **2005** ماعدا التّقديم الذي كتبه "**سعيد يقطين**" الذي كان عام **2006**.

غير أنّ المبحر الرّقمي قبل أن يجد الرّواية التي يريد قراءتها يبحث في مختلف الرّوابط الموجودة أعلاه فعند النّقر على: **movie-1.html**

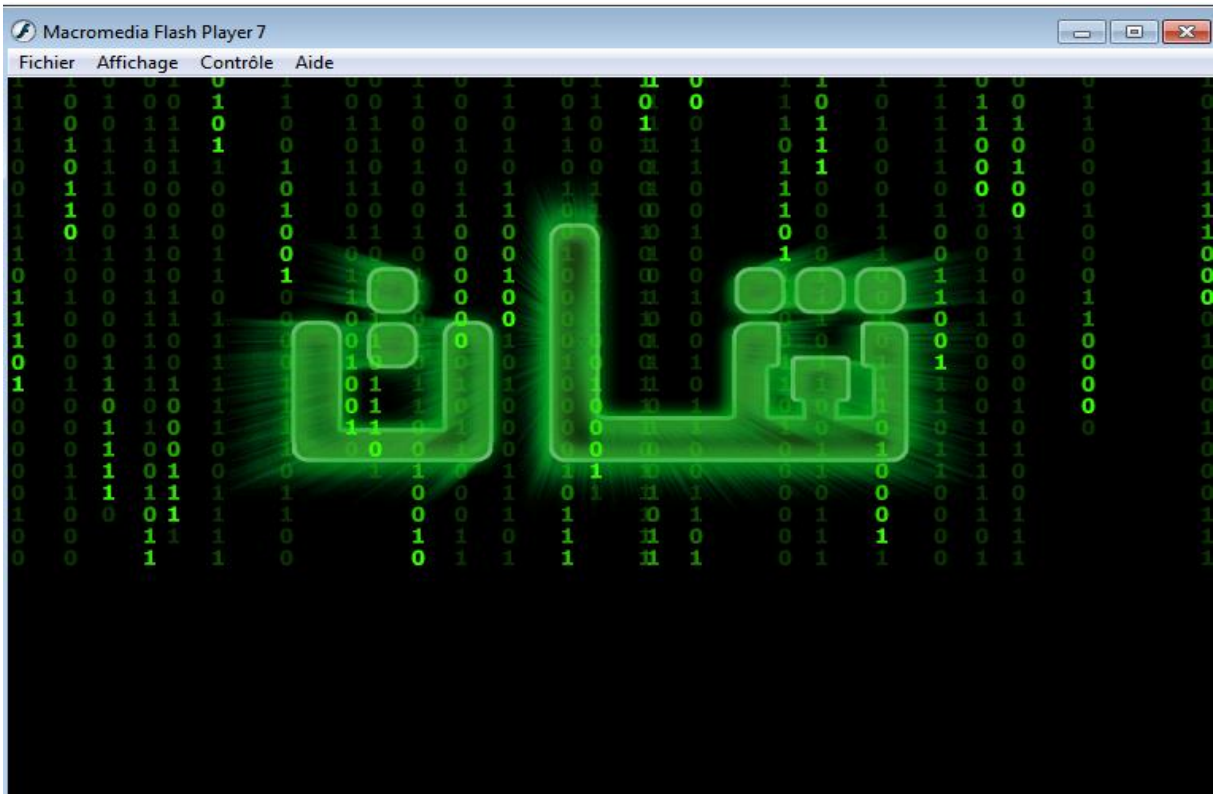
يجد نفسه قد اتّصل مباشرة بمحرّك البحث مستعملا في ذلك شبكة الانترنيت حتى يستطيع فتح هذا الفيلم القصير الموضح في ما يأتي:



وكذلك وجود مقطعين آخرين لكن عند النّقر على هذه الأيقونة




ندخل مباشرة لرواية **شات** والتي تبدأ بـــصوت صاخب مع شاشة سوداء تتهاطل فيها سلاسل من الرقمين 0 و1 بشكل عمودي من الأعلى إلى الأسفل، باللون الأخضر، ليظهر بعدها عنوان الرّواية باللّون الأخضر مكتوب بخط سميك في وسط الشّاشة مصحوبا بصوت ضجيج مفاجئ، علما بأنّ الرّواية تفتح بواسطة **ماكروميديا فلاش بلاير** Macromedia Flash Player .




**الصّورة–1–**

وبعده مباشرة يظهر اسم صاحب النّص قد كتب بالبند العريض وبلون أبيض تحته مباشرة عنوان النّص **–شات–** يليه إلى اليسار جنس النّص كما توضّح ذلك الصّورة رقم (2)، هي عبارة عن رواية مؤكّدا على طبيعتها الرّقميّة والتّي جاءت مواكبة للتّغير الحادث على مستوى وسائل الاتّصال وفي ذلك يقول سناجلة: «الزّمن قد تغيّر والمكان تغيّر، والإنسان نفسه قد تغيّر تغيّرا شموليّا بحيث أنّ الإنسان الرّقمي يختلف كليّة عن الإنسان العاقل سواء في اهتماماته أو مجتمعه وآماله أو طريقة عيشه للحياة ذاتها وستنشغل رواية الواقعية الرقمية بهذه التّغيّرات التي ستكون موضوعها الأساسي»[1].

[1]- سناجلة، محمد : رواية الواقعية الرقمية، المؤسّسة العربيّة للنّشر، عمّان-الأردن، ط 1، 2005، ص ص 50 -51.

رواية الواقعيّة الرّقميّة هو وصف دقيق لهذا العالم الذي نعيش فيه فهو يحمل صفتين في أن واحد حيث يكون عالم الانترنيت افتراضيّا لأنّه محشور في جهاز صغير متّصل بعالم افتراضي منفصل تماما عن الواقع، والصّورة -2- تُوضّح كيفيّة ظهور النّص:

**الصّورة-2-**

## 2- تمظهرات آليّات السّرد الرّقمي في رواية(شات):

بالدّخول إلى الرّواية أوّل ما نصادفه هو عنوانها "**شات**" والمستقى من المفردات المستعملة على الشّبكة، ليكون علامة دالة على الأجواء المسيطرة على الرّواية والتي مهّدت للتحوّل الذي عرفه البطل في مساره الانتقالي من واقع إلى آخر والذي فجّره دخول فضاءات الشّات[1]، فمحمّد سناجلة

[1]- خمّار، لبيبة : شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 245.

*- ماتريكس المصفوفة بالإنجليزية The Matrix : فيلم سينمائي تم إنتاجه في الولايات المتحدةالامريكية في 31مارس1999 من تأليف وإخراج الأخوين وتشاوسكي أندي ولاري ، وبطولة :كيانو ريفز، لورنس فيشبورن، وكاري آن موس .يتحدث الفيلم عن عالم افتراضي يسمى : المصفوفة صنع من قبل آلات حاسوبية واعية لأجل تدجين الإنسان وإخضاعه لاستخدامهم كبطاريات مولدات طاقةلصالحهم، عملية إدخال الكائنات البشرية ضمن برنامج المصفوفة الماتريكس الذي يجعل البشر يعيشون ضمن هذا الواقع الافتراضي يتم عن طريق غرس أجهزة سيبرنتية، تمّ تصوير الفيلم في سيدني- أستراليا- بإنتاج شركة وارنر برذر وفيليج

استخدم هذا المصطلح منذ الوهلة الأولى حتى يؤكّد للقارئ الرّقمي أنّه أمام عمل روائي مختلف تماما عن السرد العادي، فحركة الرّقمين **1 و0** -حسب الصّورة1- جسّدت تصميم الرّواية الرقميّة محاكية بذلك فيلم "**ماتريكس**"* الذي تمّ إنتاجه عام 1999[1]، فقد استلهم سناجلة غلاف روايته الرّقمي من نفس الفيلم ليؤشّر على مرور بطله نزار إلى الحياة الافتراضيّة؛ حيث تؤكّد لبيبة خمّار ذلك بقولها: « وعزّز هذا التّوظيف بالعنوان الفرعي المصاحب للأصل والذي يجنّس الرّواية باعتبارها واقعيّة رقميّة لأنّها بشكلها ومضمونها تعبّر عن واقع الإنسان الحالي الذي يعيش حياة رقميّة يتحكّم فيها الحاسوب بما يقدّمه من خدمات في كل المجالات والتي تجعله يعرف كينونة جديدة افتراضيّة »[2].

لتبدأ الرّواية ببناء ذي أساسين الأول يبدأ من خلال النّقر على زر اللّاحق أو العودة للوراء، وهذا الأساس يشبه إلى حدّ كبير نظام التّوريق ، أما الثاني فتتجلى من خلاله رقمية الرّواية في أبهى صورها؛ إذْ تنفتح أمام المتلقي نوافذ لا يتم التواصل معها إلاّ عبر النت، وهو ما يجعلنا نؤكد على ضرورة الالمام بأساسيات المعلوماتية لمتلقيها، الذي لا يفتأ يجد نفسه أمام أحداث مفعمة بخيال خصيب؛ حيث قدّم لنا سناجلة شخصيّة بطله نزار الباحث عن الذّات، والذي يعمل في إحدى

---

رودشو بكتشرزو الفيلم الأول ظهر في عام 1999 تلاه فيلمي الماتريكس 2 –فيلم- The Matrix Reloaded والماتريكس 3 - فيلم .The Matrix Revolutions ، جمع في الفيلم بأجزائه الثلاثة ثلاثة عناصر أساسية جعلته ثورة في عالم صناعة السينما فقد جمع عناصر الإثارة والحركة مع الخيال العلمي بالأخص ضمن مجال علوم الحاسب وتطبيقاتها المستقبلية، بعد صدور الفيلم صدرت في مخلف دول العالم عدة كتب تحاول تفسير عالم المصفوفة ، الماتريكس المتشابك شديد التعقيد أحدها باللغة العربية وهو كتاب ما هي الماتريكس؟ للكاتب ميشيل حنا. ينظر:ويكيبيديا على الرّابط:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%AA%D8%B1%D9%(8A%D9%83%D8%B3_(%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85

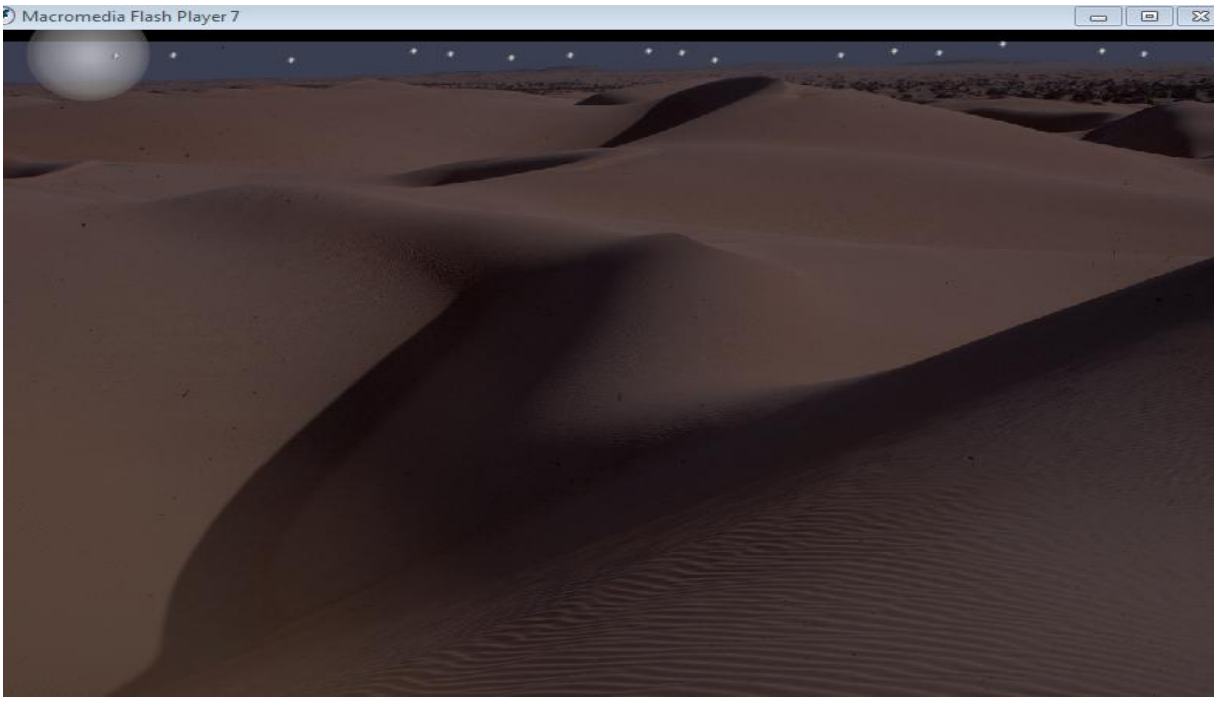
[1]- ويكيبيديا على الرّابط:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%AA%D8%B1%D9%(8A%D9%83%D8%B3_(%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85

[2]- خمّار، لبيبة : شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 244.

الشّركات متعدّدة الجنسيّات، يحيا متنقلا بين عالم واقعي تمثله "**صحراء سلطنة عمان**" بحمولاتها و عالم رقمي افتراضي يجد البطل فيه كل المتعة عبر تقنية الابحار غير المتناهي، هذا الذي يجعله يغيّر من قناعاته مؤكدا بأنّه الإشكالية « لم تعد مسألة واقع تتم معالجته بإعادة إنتاجه عبر تحويله بالسّلعة والأداة أو بالنّص والفكرة بل مسألة واقع يجري معه بخلق واقع آخر غير واقعي هو واقع "فائق" بلغة جان بودريار(...) حيث العالم يجري تسييره من خلال العلامات الضوئيّة والموارد اللّاماديّة التي يتشكّل منها الفضاء السّيبراني »[1]، جاعلا منه ملاذه الأولَ والأخير.

فالرّواية تصوّر جذب واقع البطل وفقره ووحدته ومللله، ويعزّز ذلك ما يصاحب النص من موسيقى غامضة، يتبعها صوت نقيق الضّفادع المصاحَب بحركة الرّمال التي كانت خلفيّة أساسية للأحداث، التي جاءت لترصد لنا نقلة البطل من الكينونة الواقعيّة إلى الكينونة الافتراضيّة عبر ولوجه المفاجئ إلى العالم الرّقمي حيث كل شيء متغير مع، وهو ما ترجمه تغير خلفيّة الصورة من ليل حالك الظلام (حياة البطل قبل اكتشاف فضاءات الانترنت الرحيبة) إلى النّهار المشع بالأنوار (حياة البطل في عالمه الافتراضي الجديد).

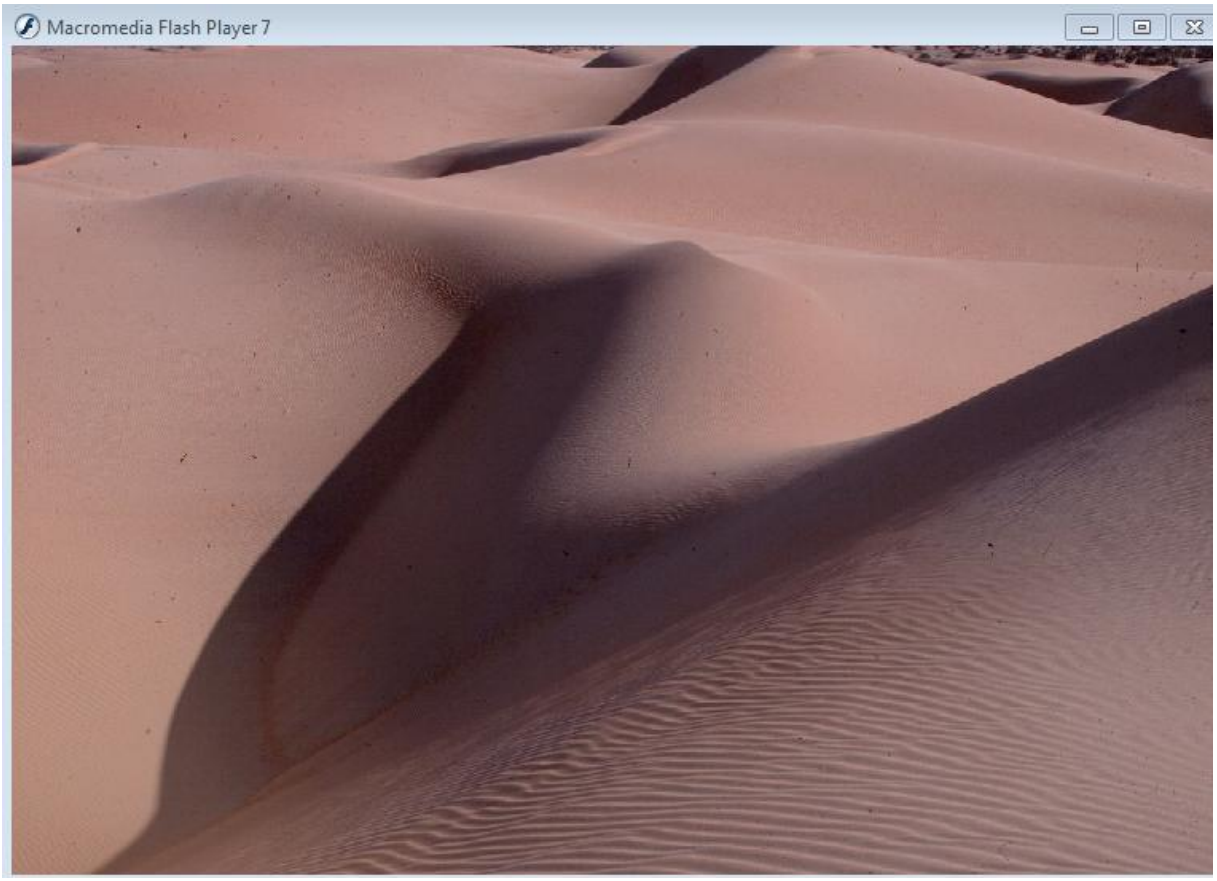
[1]- حرب، علي : حديث النّهايات فتوحات العولمة ومآزق الهويّة، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء- بيروت، المغرب - لبنان، ط 2، 2004، ص 173.




**الصّورة–3–**

أحداث الرّواية تبدأ بمشهد سينمائي ،يشبه جنريك فيلم يُعرض على الشاشة ،بعدها يبدأ عرض الرواية ؛حيث يستهل الجزء الأوّل منها بصورة رقميّة متحرّكة تعمل فيها آليّات المونتاج الرّقمي بشكل واضح، وقد تجلى ذلك من خلال الصّورة الكثبان الرمليّة المتماوجة والصحراء الموحشة وشكل الغبار وهو يتحرّك ،وصوت مصاحب لكلّ ذلك يشير إلى صوت الرياح العاصفة المزمجرة، لتبدأ الصورة في التحول مختزلة ظلام الليل، معلنة عن بزوغ نور الصباح[1].

[1]- الجويدي، صلاح مهدي : التّشكيل المرئي في النّص الرّوائي الجديد، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط 1، 2012، ص 259.



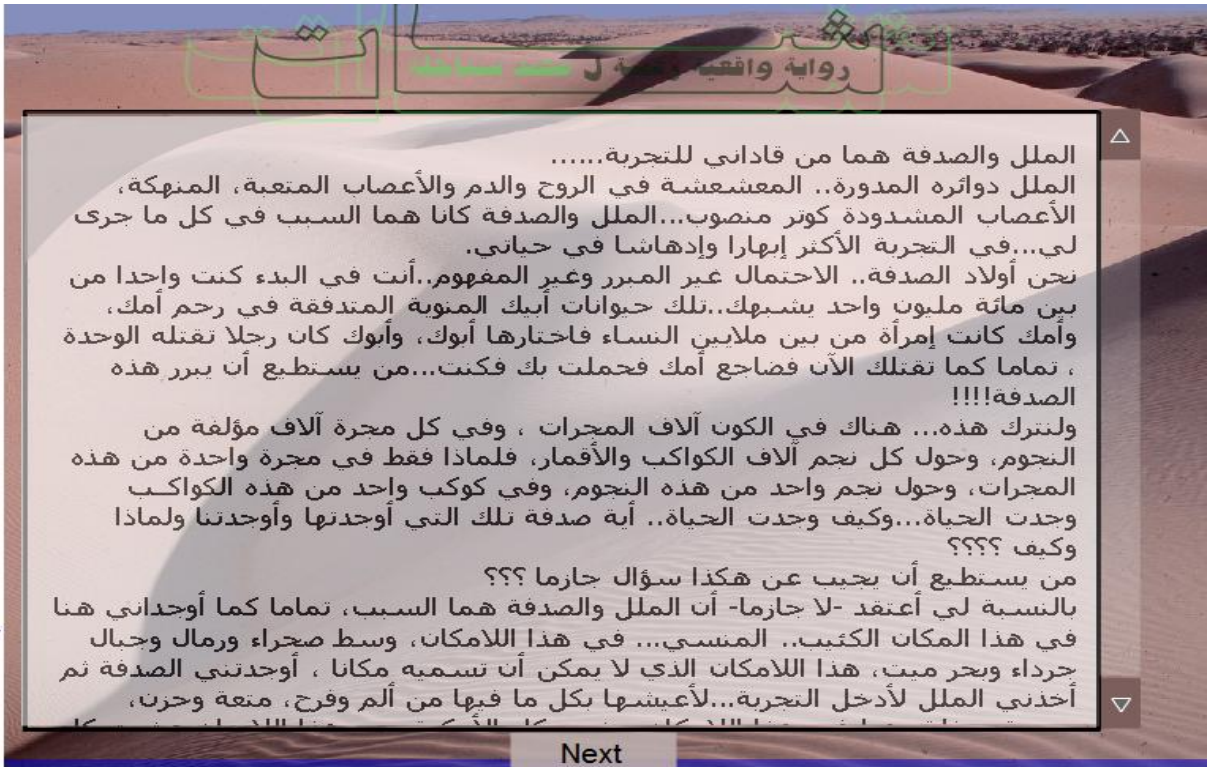

**الصّورة–4–**

ومما تقدم ندرك أنّ الرواية جاءت لترصد لنا مغريات الحياة الرّقميّة بكل تجلياتها، وفي الآن نفسه تحكي لنا قصة حياة شخص يعيش في صّحراء قاحلة حياة الوحدة والسّكون الوجداني التّام، وبعد تعب عاطفي كان البطل يعانيه ساقته الصّدفة لمغامرة أخرى، وهي الانفتاح على العالم الافتراضي كما تفصح عنه الجزئية الموالية.

## 2- 1/ شات من الكينونة الواقعية إلى الافتراضيّة:

إذاً، عمد الرّوائي في روايته إلى إبراز جوانب من نفسيّة هذه الشّخصيّة من خلال صوت الرّيح وأصوات أخرى وظّفها حسب حاجته، نمّت عن تناقضات غريبة تجتمع في فكر الشّخصيّة ونفسها، فالعقل بين قلق وخوف من أنباء الأمس، وبين إحساس بجمال الطّبيعة وسحرها اليوم.

فالمتصفح لهذه الرواية يجدها تبدأ بوصفٍ للحالة النفسية التي كان يعيشها البطل والتي ترمي به إلى أحضان العالم الرّقمي كما تفصح عن ذلك الصورة رقم –5–؛ إذ بعد تلقّيه لرسالة نصيّة على هاتفه النّقال تحدث النّقلة الحقيقيّة في حياة البطل، الذي يخرج من ذلك الملل الموغل في الوحشيّة إلى الشّغف والرّغبة في الحياة وفي معرفة المجهول.




**الصّورة–5–**

هذا الأخير الذي ظلّ اعتقاده جازما أنّ الملل أوجده في هذا المكان «**الكئيب.. المنسي.. في هذا اللّامكان..... أوجدتني الصّدفة ثمّ أخذني الملل لأدخل التّجربة**»[1]، تجربة الكتابة الرقميّة الجديدة المنفتحة على اللامكان، أجل على الفضاء الافتراضي الموجود و غير الموجود في الوقت نفسه فانظره وهو يقول: «**وفي هذا اللّازمان عشت كل الأزمنة....أنا الوحيد الضّائع المشتّت**»[2]، علما بأنّ في تشتّته هذا لا تُفهم الحقيقة بوصفها مجرّد التّطابق مع الواقع المعطى أو مجرّد التّوافق مع مسبقات الفكر وأطره المتعالية على التّجربة، و هكذا يتحوّل الفكر-فكر البطل- من عالمه الواقعي إلى عالم افتراضي محاكياً له في القيمة، ليصبح بذلك عبارة عن القدرة على خلق التّحوّل عبر الاندماج في العالم السليكوني.

**فشات** «يُعبّر مضمونها عن سيرورة تحوّل الإنسان من واقع حقيقي إلى واقع رقمي»[3]، فهي ترصد لحظة تحوّل الإنسان من كينونته الواقعيّة إلى كينونته الافتراضيّة، من عالم إنساني واقعي إلى مجتمع شبكي رقمي يكون فيه الإنسان الرّقمي الافتراضي «كائنا متفرّدا متوحّدا مع ذاته ومتكيّفا بها وبغير حاجة إلى الآخرين إلّا في أقلّ الحدود الممكنة وهذا الإنسان ستكون ذاته موضوعه الأساسي، وبذا سيعود الإنسان إلى طبيعته الأساسيّة وهي الطّبيعة المتفرّدة»[4].

---

[1]- سناجلة، محمّد: شات رواية واقعيّة رقميّة على موقع: http://arab-writers.com-chat-

[2]- المرجع نفسه.

[3]- خمار، لبيبة : شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 233.

[4]- سناجلة ، محمد : رواية الواقعيّة الرّقميّة ، على الرّابط : www.ktobarabia.com.

فالمبحر في العالم الرّقمي والذي يداوم دخوله بشكل مستمر والمتفاعل مع أحداثه بكلّ تفاصيله يعيش في ازدواجيّة في نمط الحياة، ممازجا بين عالمين –واقعي وافتراضي–[1] فكان لزاما عليه أن يحسن التّوفيق بينهما، وقد وضّح "**السيّد ياسين**" أهمّ سّمات الإنسان الافتراضي والتي تميّزه عن نظيره الواقعي فيما يأتي[2]:

– محب للاستطلاع يشعر أنّه يشارك في ثورة كبرى هي الثّورة الرّقميّة، ويدرك أنّه يشهد تغيّرات جذريّة على مستوى العالم.

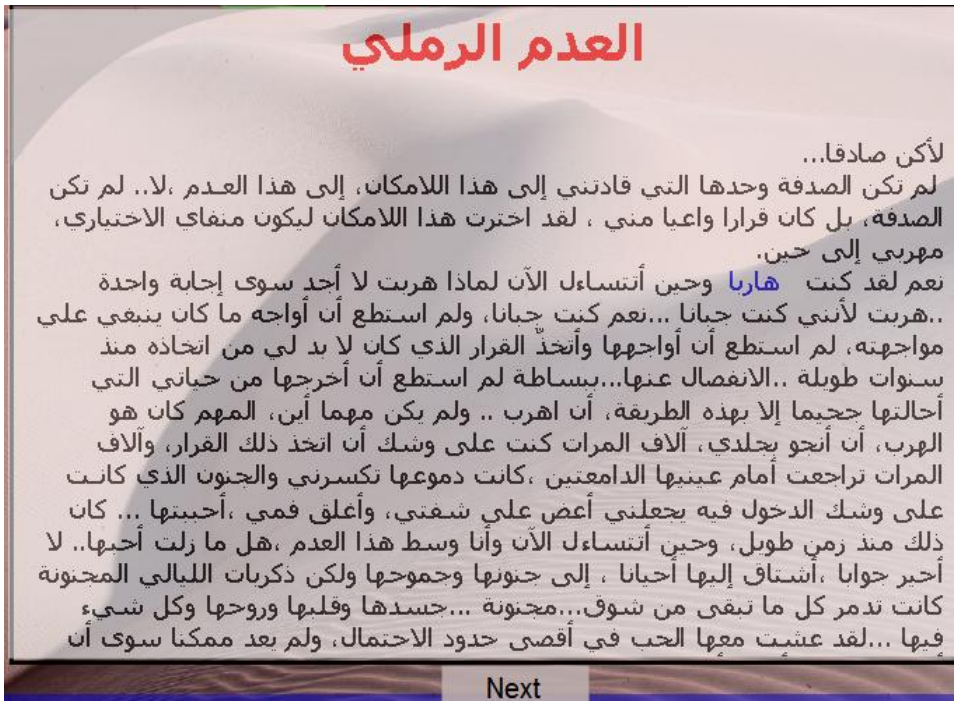
– يحمل روحا علميّة تظهر في اتّجاهه إلى شبكة الأنترنت والاعتماد عليها في كلّ شيء.

– حركي الفكر، وذلك نتيجة الواقع الذي مؤداه أنّ الشّخص أصبح يعرف كثيرا من الأمور في أقلّ وقت ممكن بحكم التعدّد اللّانهائي بمصادر المعلومات والمعارف والانترنيت.

– متكامل المعرفة وهذه سمة طبيعيّة نتيجة زوال الحدود بين التخصّصات العلميّة المختلفة على الشّبكة ممّا سيقضي على التّفكير الأحادي، أو المنغلق داخل علم محدّد، فالشّخص الموجود في الواقع والمبحر في نفس الوقت «لا موجود ولا معدوم ولا معلوم ولا مجهول ولا منفي ولا مشتت»[3]، قد يكون بذلك المستخدم في عالم الشّبكات فعّالا مقارنة بعالمه الحقيقي «وبتعبير العصر الرّقمي فإنّ الخيال المتّصل هو الواقع الحقيقي والخيال المنفصل هو الواقع الافتراضي»[4]، وفي سياق هذا المفهوم

[1]- البريكي، فاطمة : مدخل إلى الأدب التّفاعلي، ص 124.
[2]- المرجع نفسه، ص 125.
[3]- سناجلة، محمّد : رواية الواقعيّة الرقميّة، ص 24.
[4]- المرجع نفسه ، ص 26.

ينتقل بنا المؤلّف الرّقمي إلى صفحة "**العدم الرّملي**"، التي تكون بالنسبة للبطل لحظة الصدق الكبرى بينه وبين نفسه كما يتجلى ذلك في الصورة 6.




**الصّورة–6–**

## 2–2 الرّوابط الرّقميّة:

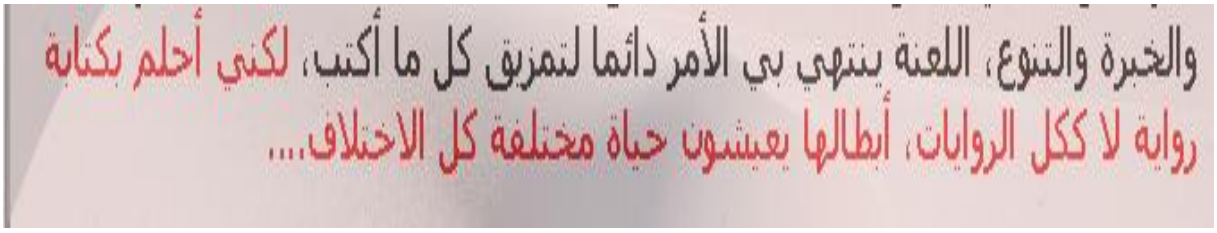
بناءً على الصفحة أعلاه وبالضّغط على الرّابط الثّابت المتمثّل في كلمة "**هاربا**" المكتوبة باللّون الأزرق المضيء يتم تفعيله بلمح البصر؛ حيث يُفتح لنا نصّ سرديّ آخر في أعلى الصّفحة على اليسار، مما يجعلنا نثمّن ما ذهب إليه الجويدي حين ذهب إلى التأكيد أنّ هذه الرّوابط النّشطة بمثابة الشفرة، وهي تمثّل قانون للكيفيّات، و بواسطتها ينتقل المشاهد أو المتلقّي من رابط إلى آخر[1].

[1]- الجويدي، صلاح مهدي: التّشكيل المرئي في النّص الرّوائي الجديد، ص 255.

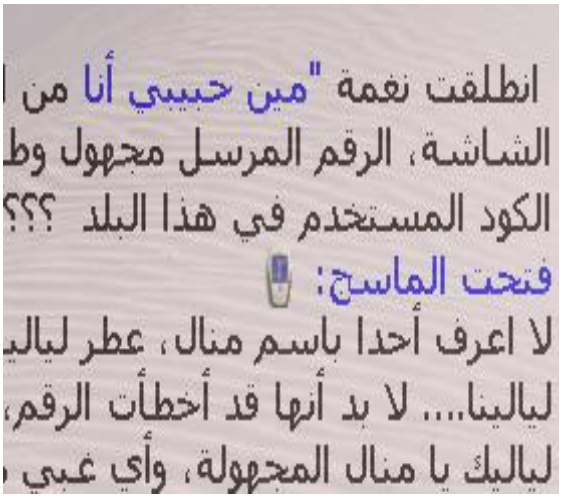
وبذلك تتحول هذه الرّوابط إلى علامات دّالة تليها أشكال مختلفة قد تأتي على شكل مؤشر أو أيقونة أو جمل أو كلمات، وهو ذات ما نجده عند النقر على كلمة **"هاربا"**؛ التي بالنقر عليها سرعان ما يتحول الرابط من مؤوِل إلى علامة ماثلة أمامه؛ لأنّ كلمة **"هاربا"** هي في الواقع علامة بارزة تنوب عن العلامة المضمرة تكون بحاجة إلى محدّد آخر أي إلى مؤوّل آخر يتّخذ شكل رابط جديد[1] ولغة جديدة لن تكون الكلمة فيها سوى جزءٍ من الكل[2]، على أن تكون هذه اللغة «سريعة مباغتة فالزّمان ثابت والمكان نهاية تقترب من الصّفر ولا تساويه ومن هنا لا مجال للإطالة والتّأنّي»[3]، وكل هذا نستشفه من خلال القراءة المتأنية لكل رواية رقمية، هذه «التي تكتب بالصّورة والصّوت والمشهد السنيمائي والحركة»[4]، بالإضافة إلى لغة الكلمة كما أسلفنا.

[1]- فهيم، شيباني عبد القادر: السرديّات الرّقميّة - بحث في سيميائيّات النّص المترابط، ص 60.
[2]- حوار أجراه عبد النّور إدريس مع محمّد سناجلة موجود في دفاتر الاختلاف الرّقمية.على الرّابط :
http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=59186&r=50&cid=0&u=&i=1043&q
[3]- المرجع نفسه.
[4]- المرجع نفسه.

ولأننا حيثما نتحدّث عن النّسيج الإبداعي نجده في النّص الرّوائي، فإنّ خير تجلٍ له كان في اعتقادنا في الروية الرقمية، التي يقوم فيها المؤلف بتطعيم نصّه بروابط متنوعة تعمل على خلق صناعة جماليّة في غاية الاتقان تدفع القارئ لإعادة قراءة النّص، والبحث عن دلالاته، والمشاركة الفعّالة في إعادة خلقه من خلال المسح البصري السّريع على الرّوابط، وبذلك تحقق حلم سناجلة في كتابة رواية رقمية مختلفة عن الموجودة في الساحة، ولأنّ هذا الحلم كان شديد السيطرة على فكر سناجلة فقد تجلى هذت الحلم في نصه الرقمي حين قال مصرحا بذلك في الفقرة الموضحة أسفل باللون الأحمر.



إذاً، نبحر مع شات إلى **العدم** لكنّه **عدم رملي** من صحراء الأردن مع **موسيقى** مغايرة للتي استعملها في بداية الرّواية "**مين حبيبي أنا**" وهي نغمة استعملها "**نزار**" للدلالة على الرسّائل النّصيّة التي تصل إلى جهازه –"موبايل"–على حدّ تعبير البطل وذلك في العقدة السّرديّة المعنونة بـ "SMS"؛ حيث يظهر لنا الهاتف النّقال من نوع (Nokia) ثمّ يبدأ محتوى الرّسالة بالظّهور بطريقة الأنميشن حيث تتّجه حروف الكلمات إلى الأعلى وبعد انتهاء الرّسالة المعروضة يختفي الهاتف.



وهنا نؤكد أنّه حتّى المستوى السّميوطيقي يبيّن الحالة النّفسيّة التي يعيشها البطل، فنوع النّغمة التي اختارها واستعملها لجهازه تترجم حالة الوحدة التي يعيشها وظلال الماضي التي تطارده فهو القائل: «**ولم يتبقّ منها سوى ظلّ ذيل طويل سرعان ما يتلاشى تحت الهجير.... لاشيء... صحراء ورمال على مدّ البصر...هجير ولهب يجلدك طوال النّهار... هاربا من جحيم حبّ**

**مجنون... ماذا يتبقّى من الرّوح بعد أن يجمّرها الحبّ المجنون»**[1]، فالرّوابط التّفاعليّة الموجودة في المتن الرّوائي هي التي حقّقت تفاعليّة المتلقّي وأعطته كل الحريّة في اختيار الرّابط الذي يتحرّك من خلاله في المتن السّردي ممّا يجعل منه مشاركا فعّالا في العمليّة الإبداعيّة، وما نسجله في هذا المقام أنّ سناجلة قد أحسن اختيار مواقع الرّوابط فكانت تشعّبيّة ولم تكن بمنزلة تقليب الصّفحات في النّصوص الورقيّة التّقليديّة، وهو ما يحتّم علينا الوقوف عند مسارات القارئ داخل النص الروائي .

- **القارئ والمسارات القرائيّة:**

إنّ قارئ النص الرقمي يجدنفسه أمام عدّة مسارات وأشكال مختلفة ممكنة لقراءة العقد، وهذه المسارات يحتمل أن توجد فيها مسارات أخرى ناتجة عن عدم تنشيط الرّوابط حيث «لا تقتصر وظيفة الحذف على التّأثير في زمنيّة النّص ولكن أيضا في المكان وعلى مكوّنات الجهاز السّردي»[2] بما فيه من قارئ رقمي ومؤلّف رقمي. على أنّ القارئ الرّقمي—الأيقوني وهو في طريقه لعمليّة القراءة يصطدم بمجموعة من الأشياء يجهلها فيظطرّ للبحث عنها، وهذا ما لامسناه في مسارنا القرائي؛ لأنّ رواية الواقعية الرّقمية تحرص على إثبات الحكاية المواكبة للتّغيّرات التي يتعرّض لها الكائن الواقعي في رحلته نحو كائنه الافتراضي، ومن أجل ذلك فالمسارات القرائيّة المفجَّرة لا تشتغل كما تشتغل المتاهة، بل كالحاشية التي تأتي بمعلومات وتوضيحات إضافيّة تعمل على إغناء العقدة النّصيّة[3]، وهذا ما

---

[1]- سناجلة، محمد : شات.
[2]- خمار، لبيبة : شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 218.
[3]- المرجع نفسه، ص 253.

وجدناه عند تنشيط الرّابط الأوّل "ياهو" يحتوي على ثلاثة مسارات هي بدورها تتكوّن من ثلاثة نصوص.

أما الرّوابط المستخدمة في النص الروائي "شات" فهي: **"تباح–شيء–ألم–أطاق"** وعليه يمكن تقسيم هذه المسارات إلى أقسام ثلاثة كما يوضيحها الجدول الآتي:

| مسارات بسيطة | مسارات دائريّة | مسارات شجريّة |
|---|---|---|
| –العدم الرّملي | –التحوّلات 2 | |
| –نغمات sms | –ولادة | |
| –التحوّلات1 | –ليلة حب | |
| –وطن العشّاق | –تلاشي | –وجود |
| –العاشق | –بين بين | |
| –نصالهم | –رؤيا | |
| –حين يستقر الكون | | |

وبالعودة إلى المسارات البسيطة فهي «ثنائيّة الاتّجاه تنطلق من العقدة الوصيّة إلى النّص المنشّط، ومنه تتمّ العودة إليها»[1] وبالنقر على العدم الرّملي نجد مسارا واحدا والمتمثّل في كلمة

[1]- خمار، لبيبة : شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 254.

**"هاربا"**، أمّا الرّابط **"ياهو"** فهو يحتوي على ثمانية مسارات منقسمة إلى مشاهد سنيمائيّة وخواطر داخليّة، أمّا المسارات الدّائريّة فهي «بؤريّة تنطلق من نصّ محدّد وتنشّط نصوصا متعدّدة كلّها تعود إليه»[1] والمتمثّلة في **"تحوّلات2"**، أمّا العقدة **"وجود"** فهي تنتمي إلى المسار الشجري والذي «ينطلق من عقدة أساسيّة متوجّها إلى أخرى فرعيّة، ممّا يسمح بظهور نوع من التراتبيّة تتعزّز بالحركة»[2].

## 2-3 الصّورة:

عند تفاعلنا مع رواية **"شات"** رأينا أنّ الصورة تضمّ أنماطا من الصّور منها المتحرّكة ومنها الثابتة ولدراسة ذلك يمكن تقسيمها إلى ستة عشرة جزء، فوجود الصورة ضروري لا يُمكن الاستغناء عنه فهي جزء لا يتجزأ من العمل ككل، وتخفيف الألوان واختلاف الإضاءة كان حسب المراحل التي يقتضيها المتن الرّوائي فهي ليست مجرّد خلفيّة وإنّما عنصر أساسي ومهمّ، و التّقسيم تمّ حسب مساحة الجزء بالكيلوبايت ويبدأ كل جزء من هذه الأجزاء بشريط التّحميل الذي يستغرق بعض الوقت في التّحميل حتّى يبدأ الفصل ويمكن توضيح هذه الأجزاء في الجدول الآتي :

[1]- خمار، لبيبة : شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 254.
[2]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

| -1- | -2- | -3- | -4- |
|---|---|---|---|
| العنوان مشهد<br>167ك.ب | الجزء الأوّل<br>758 ك.ب | الجزء الثاني<br>(التحوّلات1)<br>457 ك.ب | الجزء الثالث<br>(التحوّلات 2)<br>632 ك.ب |
| **-5-** | **-6-** | **-7-** | **-8-** |
| الجزء الرّابع<br>(بين بين)<br>423 ك.ب | الجزء الخامس<br>ولادة<br>369 ك.ب | الجزء السّادس<br>رؤيا<br>193 ك.ب | الجزء السّابع<br>وطن العشّاق<br>508 ك.ب |
| **-9-** | **-10-** | **-11-** | **-12-** |
| الجزء الثّامن<br>العاشق<br>116 ك.ب | الجزء التّاسع<br>ليلة حب<br>425 ك.ب | الجزء العاشر<br>ثورة العشاق<br>339 ك.ب | الجزء الحادي عشر<br>تلاش<br>114 ك.ب |
| **-13-** | **-14-** | **-15-** | |
| الجزء الثاني عشر<br>وجود<br>312 ك.ب | الجزء الثالث عشر<br>نصالهم<br>258 ك.ب | الجزء الرّابع عشر<br>حين يستقرّ الكون<br>327 ك.ب | |

وانطلاقا من هذا الجدول نلاحظ تباينا واختلافا واضحا في حجم أجزاء الرّواية ويمكن ترتيب هذه الاجزاء ترتيبا تصاعديّا بالكيلوبايت وفق "**15عقدة سرديّة" على الوجه الآتي:**

**1-تلاش (114 ك.ب).**

**2-العاشق(116 ك.ب).**

**3-مشهدالعنوان(167 ك.ب).**

**4-رؤيا(193 ك.ب).**

**5-نصالهم(258 ك.ب).**

**6-وجود(312).**

**7-حين يستقرّ الكون (3ك. ب).**

**8-ثورة العشّاق (339 ك.ب).**

**9-ولادة (369 ك.ب).**

**10-بين بين (423 ك.ب).**

**11-ليلة حب (425 ك.ب).**

**12-تحوّلات1 (457 ك.ب).**

**13-وطن العشّاق (508 ك.ب).**

**14-التحوّلات2 (632 ك.ب).**

**15-الجزء الأوّل (758 ك.ب).**

وكما أسلفنا تختلف أنواع الصّور التي وظّفها **محمّد سناجلة** باختلاف موضعها وذلك اعتبارا لما يخدم المشهد السّردي فـ «إذا كانت الصّورة الفوتوغرافيّة خطابا رمزيّا حرفيّا يقوم على أساس العلاقات التي تربطه بالواقع، فإنّ هذه الصّورة الفوتوغرافيّة تقلّص أو تختصر الموضوع المصوّر إذ لا يمكن تصوير المساحات الطّويلة والأطوال والأبعاد»[1] وهذا يعني أنّ تبدّل الصّورة دليل على انتقال آخر في المشهد السّردي المرتّب حسب الجدول من الصّحراء القاحلة إلى مشهد المساحات الخضراء انعكاسا للعلاقة العاطفيّة التي نشأت بين **"نزار" و"ليليان"**، وهي علاقة عاطفيّة افتراضيّة.

وبالعودة إلى المشهد السّردي يجدر بنا التأكيد على أنّ هناك مداخل عدّة لمشاهدة النّص وقراءته، وما تعدّد الصور الرّقميّة المتحرّكة بحمولاتها الدلالية إلاّ تعبيرا عن قدرة النص الرقمي بطبيعته التشعبية على احتواء أنظمة ووسائط مختلفة تتداخل وتتكامل في مجموعها لإنتاج هذا المولود النصي الجديد.

وكل هذا يجعلنا نجزم بأنّ الواقع الجديد الذي تعيشه رواية الواقعية الرقمية يفرض عليها الانفتاح على الصورة والصّوت والمشهد السينمائي والحركة؛ عناصر تستلهمها لتدمجها ضمن بنيتها التي تمتاز بتجاور التنظيمين: الخطّي وغير الخطّي وذلك بفضل تواجد وحدات ثابتة وأخرى ديناميّة تؤمّن تنشيط مسارات قرائيّة يتمّ تطعيمها بفضاءات تنتقل بالقارئ من غرف الدردشة إلى الجوّ

[1]- الجويدي، صلاح مهدي: التّشكيل المرئي في النّص الرّوائي الجديد، ص 264.

السينمائي إلى العالم النّفسي للبطل من خلال خواطره وحواراته الدّاخليّة. وهي خصّوصيّة تنفرد بها الرّواية على المستوى التّقني[1]، وعليه فالمنطق العام الذي يحكم الرّواية يجعلها تنخرط وبسرعة البرق في الواقع الثقافي الرّقمي.

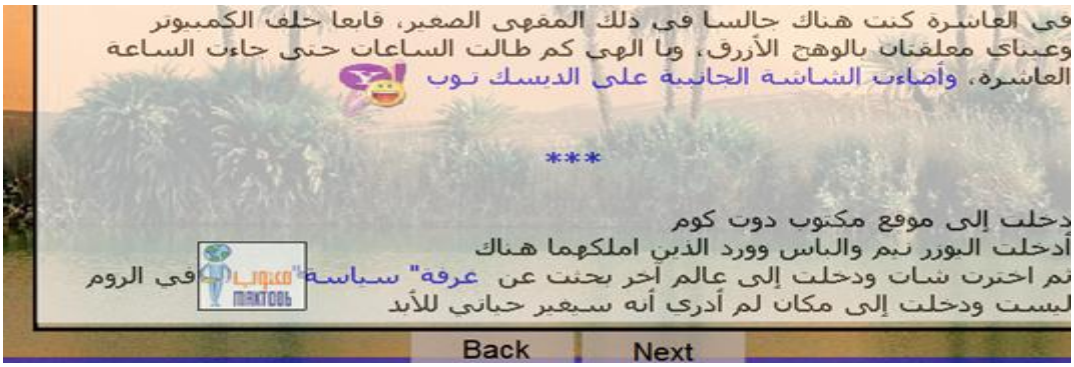
واتكاءً على تلك الطبيعة التشعبية من جهة لهذا النوع من النصوص والصفة التفاعلية من جهة أخرى، تقدم الرواية التفاعلية طرحا فيما يتعلق بغياب المبدع أو موت المؤلف وحضور المتلقي حضورا كليا ومكثفا، لا لشيء إلاّ لأنها تفرض على مبدعها إلقاء النص في فضاء الشبكة أمام عدد لا يحصى من المتلقين وانتظار ما ستسفر عنه سيطرة المتلقي، التي تكون سيطرة تامة وحرّة على النص في غياب واضح وصريح لمبدعه[2]، الذي يظل أمام حضور القارئ حاضرا غائبا في الوقت نفسه.

## 2-4 الانفتاح على نصوص ذات طبيعة مشهديّة :

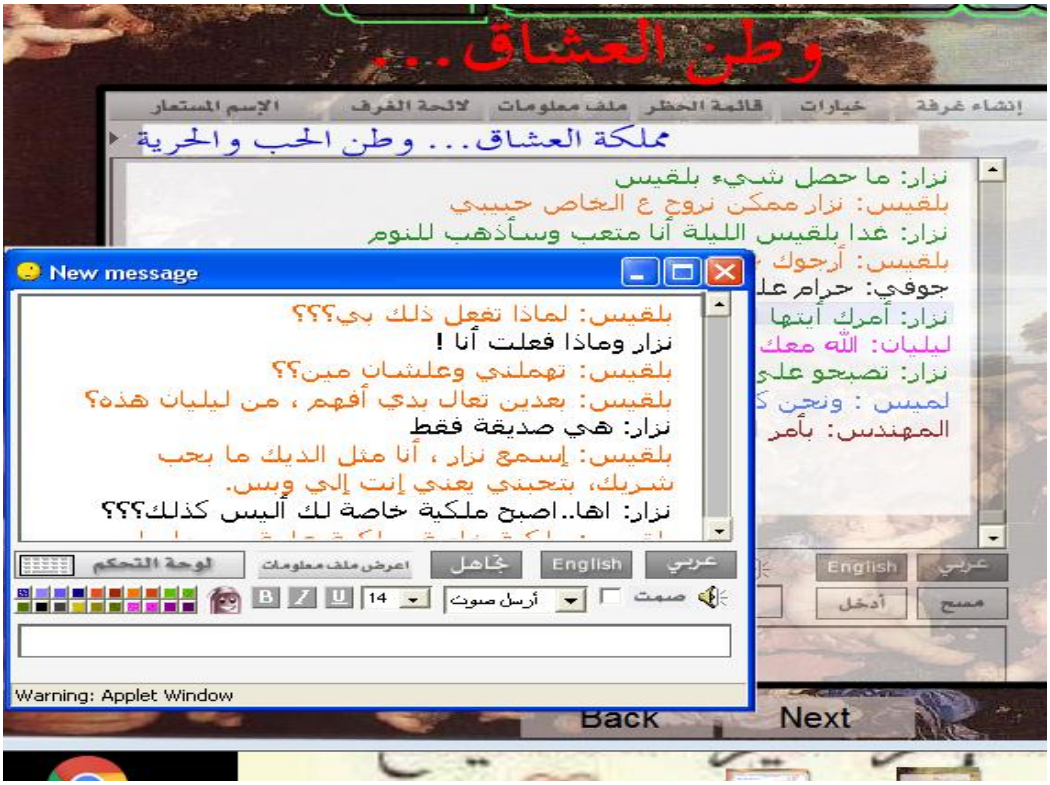
ويتمثّل ذلك في الرّسائل الإلكترونيّة بين منال ونزار كذلك مختلف المحادثات داخل "غرفة السّياسة" بمكتوب أو "مملكة العشّاق" المتواجدة في موقع "**ياهو مسنجر**" كما هي موضّحة في الأيقونة الآتية:

[1]-خمّار، لبيبة: شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 248.
[2]- البريكي، فاطمة : مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 168.

أما في غرفة السيّاسة بمكتوب فقد كانت الصورة الرّقمية للمشهد السّردي ممثّلة كالآتي:




وكنوع من التّفصيل المفاجئ الذي يدهش المتلقّي الرّقمي ويدفعه إلى النّقر للاطلاع على ما تتضمّنه من محادثات جرت داخل غرفة "وطن العشّاق" وعن آخر الأحداث التي أدّت إلى إنهاء هذه المملكة



لندخل مرّة أخرى إلى فضاءات مختلفة للنّص التشعّبي عبر «خمسة وأربعين مسارا وطريقة لمتابعة الحكاية وإغنائها والتي يمكن الخروج منها دون الخوف من التيه في شبكة النّصوص المنشطة المتبديّة كنوافذ على صفحة العقدة الحاملة لها، والتي يمكن الرّجوع إليها وبمنتهى السّهولة وذلك بالضّغط على علامة إغلاق»[1] كما تعلن عن ذلك الصورة الآتية:

وبمجرّد الضّغط على الأيقونة التي تظهر باللون الأزرق (politics)، نستمع إلى نغمة موسيقية معلنة عن تحول الخلفيّة.

[1]- خمّار، لبيبة: شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 251.

ويجدر التّنويه أنّه قبل دخول نزار إلى "**غرفة السّياسة**"، وهي عبارة عن رابط يعطي إشارات ضوئيّة حيث تتهاوى الحروف على الصّفحة الزّرقاء معلنة انتماءها الجديد للغة جديدة، دخل بعجلة من فاتته الدنيا على موقع مكتوب دوت كوم كما يصرّح هو بذلك، واختار لينك شات، ثمّ أدخل اسم المستخدم (user name) وكلمة السر (pass word) ودخل إلى "**غرفة السّياسة**".

وهنا نتوقف لنؤكد ما كانت "**لبيبة خمّار**" قد أعلنته من أنّ هذه الرّوابط فتحت الرّواية على عوالم متعدّدة ومختلفة تترابط فيما بينها وتتحاور عن طريق تعلقها ببعضها البعض، تعلقا يُمَكِّن العقدة سابقا الحاملة للرّابط من التّواري فاسحة المجال لظهور عقدة أخرى منفصلة عنها ومرتبطة بها في الوقت نفسه متحرّرة من التّابع، وتشكّل معظم النّص[1].

أما نزار/النّص على حدّ تعبير فاطمة كدّو فيمكن اعتباره ذاك الطّفل الذي يحبو على أرضيّة مجهولة يحاول التعرّف على تضاريسها وشعبها العجائبيّة بكل ما أوتي من قوة، وهو لا يقف عند ذلك فحسب، بل يسعى جاهدا لتعلّم لغتها الافتراضيّة وأبجديتاها الالكترونيّة علما بأنّ «حمولة العالم الافتراضي من خلال نقاشات غرفة الدردشة لم تتمكّن من الانفصال عن الواقع، بل هي غارقة من جهة في واقعيّة مفرطة رغم تغيير أسماء المشتركين»[2] ومن جهة ثانية في تأثيث حوارات بألفاظ تجعلها في حالة البين بين.

[1]- خمّار، لبيبة : شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة ، ص 252.
[2]- كدو، فاطمة : أدب.com - مقاربة للدّرس الأدبي الرّقمي بالجامعة ، ص 125.

وعلى ذكر حالة البين بين فإنّ بطل هذه الرواية يعدّ خير مجسِّد؛ لأنّه يعيش بين عالمين أحدهما افتراضي والآخر واقعي، بين صراع الملل وواقع مظلم وعالم شبكي مضيء بلون أزرق ينبض بالحياة.

ننتقل إلى الجزء الخامس كما هو موضّح في الجدول معنون بـ:" ولادة " يظهر أمامنا ما يشبه الومضة الخاطفة باللّون الأزرق السبيراني مع موسيقى في أقل من ثانية، فترابط مرّة أخرى الكلمة والصّورة والإضاءة والموسيقى، لتشكّل لنا سردا رقميا بامتياز، «متيحة للنّص أن ينكتب عليها وتتهاوى الحروف على الصّفحة الزرقاء معلنة انتمائها الجديد للّغة الجديدة»[1] لتجري الأحداث مرّة أخرى بين الدردشة في "غرفة السياسة" ليجد نزار نفسه قد واجه واقعه الصّامت والذي انبنى هذه المرّة على "**القضيّة الفلسطينيّة**" فتظهر شخصيّات أخرى **أبو عمّار** تجسيدا لشخصيّة "**ياسر عرفات**" ثمّ "**أحمد ياسين**" محاكيا "**لحركة حماس**" ومدافعا عنها و أسماء افتراضيّة أخرى، يتعايش معها المستخدم، وهي لا تنطوي على مجرّد تخيّلات أو أوهام فحسب، بل هي تفاعلات فعليّة، الهدف

[1]- كدو، فاطمة : أدب.com- مقاربة للدّرس الأدبي الرّقمي بالجامعة ، ص 126.

منها التمتع بالحريّة وكشف الذّات وتعريّتها وبهذا نكون أمام واقعيّة افتراضيّة تنهل من المنبعين دون هوادة.

وعليه فإنّ نسج ميثاق قرائي بين النّص المكتوب والصّورة والفكرة الممتدّة بجذورها إلى الواقع يجعلنا نعيد مرّة أخرى فهم العلاقة القائمة بين ما كان وما سيكون، وهو ما فعله نزار في "**تلاشي** ".

«**فصلت من عملي بعد غيابي المتكرر، جاءني كتاب الفصل إلى حجرتي طالبين منّي إخلاء الحجرة خلال 48 ساعة..... لم أهتم، كنت قد اتخذت قراري وعرفت طريقي، ولو لم يفصلوني لفصلت نفسي حزمت أمتعتي القليلة ثمّ غادرت مخيمهم المجدب إلى الأبد...**»[1].

فنزار عرف طريقه من خلال الأزرق السبراني وهذا ما أكّده في "**وجود**" في ورقته الأولى حين قرّر بقوله: "**سأعيش في الأزرق السوبراني... تحيط بي ظلال العاشق* والألياف الضوئيّة** ".

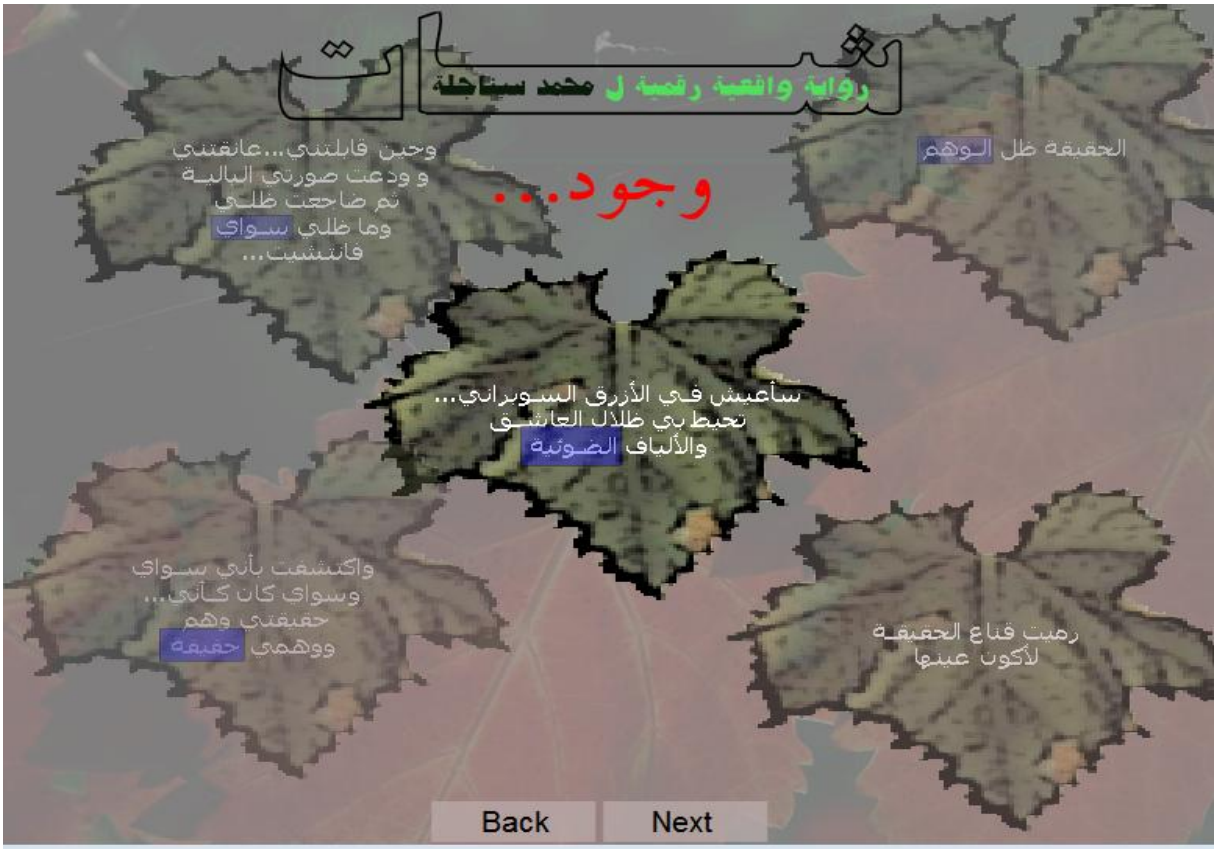
وللتنويه نقول إنّه عند شروع المتلقّي الرّقمي في قراءة هذا الجزء من **الرواية الرّقميّة** لا بدّ له أن يختار النّقر والاستمرار في الإبحار أو أخذ طريق أخرى لتتمّة الرواية الرّقميّة فمشاركته هي التي تحدّد ذلك.

فعند النّقر على **كلمة الضوئيّة** والممثّلة لرابط تنزل ورقة أخرى كأنها انسلخ منها كنص متفرّع ليقول فيها مرّة أخرى "**واكتشفت بأنّي سواي وسواي كان كأني... حقيقتي وهم ووهمي حقيقة**"، وبالنّقر على الرّابط المتمثّل في كلمة "**حقيقية**" تنزل ورقة أخرى تتوالى فيها الاعترافات المضغوطة من

[1]- سناجلة، محمد: شات رواية واقعية رقمية.

*- ظلال العاشق هو جزء من عنوان الرّواية التي سنتطرّق إليها في المبحث الثالث، وهو ما يجعلنا نجزم أنّ سناجلة حين قرر ولوج هذا العالم الجديد كان ذلك بعد تخطيط ورؤية مستقبلية مدروسة الخطى.

مثل "**الحقيقة ظل وهم**"، وعند النّقر على "**وهم**" تسقط ورقة أخرى كتب عليها "**وحين قابلتني.. عانقتني وودعت صورتي البالية ثمّ ضاجعت ظلي وما ظلي سواي فانتشيت...**" وعند النقر على رابط "**سواي**" تنزل ورقة أخيرة حاملة قراره الأخير الذي يقول فيه: "**رميت قناع الحقيقة لأكون عينها**".




وهكذا يأخذ نزار مستحقّاته المالية ويشتري مقهى انترنت منشئا مملكته الجديدة بفوزه في انتخابات تعين رئيسا للمنتدى الافتراضي، التي اقترح إجراءها، وذلك بنتيجة 10 أصوات مقابل 07

أصوات، فاتّهم بالغشّ والتّزوير وقرّر مع مؤيّديه مغادرة المملكة الافتراضيّة بعد تعرضه لوابل من السّب والشّتم وقد وضّح ذلك في الفصل الأخير المعنون ب **"حتّى يستقر الكون"** وألغى بذلك مملكة **"وطن العشاق"** أليس هو القائل "**انسحبت.. نعم غادرت مملكتي وتركتها للمتمرّدين... ببساطة لا أستطيع أن أقبل بمثل هذا الخطاب غير الأخلاقي في مملكتي.. مملكتي للحب وللحريّة للشّعر وللأغنيات لا للألفاظ البذيئة، والكلمات النّابية**"، وهكذا يغادر البطل الفاشل الصحراء ليعود مرّة أخرى إلى منفى آخر يجرّه الملل، محاولا البداية من جديد.

فالبطل إذاً، يهرب من واقعه الحقيقي-الافتراضي حاملا معه آماله وآلامه إلى عالم الافتراضي-الحقيقي؛ حيث اللاحدود واللاقيود، وهدفه المنشود تحقيق ما عجز عن تحقيقه في العالم الإنساني-السليكوني، غير أنه صُدم بخيبة أخرى ليجد نفسه في عالم سيليكوني-إنساني موازٍ للواقعي وجريء حتّى في خيباته، وكل هذا يجعلنا نجزم بأنّ واقعه أضحى افتراضيا، وعالمه الافتراضي أضحى هو واقعه؛ ذلك لأنّ نزار نقل عالمه الواقعي إلى الافتراضي بكلّ مكبوتاته ومشاكله وبل وحتى أنظمته.

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول إنّ رواية **"شات"** تعدّ بحق منعطفا سرديا مميزا؛ ذلك أنّ «محمّد سناجلة وهو يقدّم لنا هذا التّشظي في الإنسان العربي في علاقته بالعالم الرّقمي...، يراهن على تأسيس أرضيّة ينقل إليها الواقع اليومي...ليجعله ينكتب سردا وخطابا بتقنيّات وآليّات تكنولوجيّة تفرضها المرحلة الحالية من القرن ال 21»[1].

[1]- كدو، فاطمة: أدب.com - مقاربة للدّرس الأدبي الرّقمي بالجامعة، ص 141.

وإنّ اللّغة التي استعملها سناجلة من مفردات العالم الرّقمي هي انعكاس لهذا الواقع في "**شات**" فأنت لا تستطيع أن تقرأها باسترخاء تام بل تبقى مشدودا ومستفزّا ومنجذبا إلى تبدّل الألوان والصّور والموسيقى والتقلّبات المفاجئة، التي تعكس تنوع البناء النصي، الذي يمتح من كل ما من شأنه أن يغذي الجانب الرقمي فيه، ويفرض وبكل جرأة وجهة نظر مبدعه الذي بات يؤمن بضرورة الضرب على ايقاع العصر لمواكبة التطور الحادث. ومن أجل ذلك أدمج في روايته كل العناصر التي تمنحها النّظام المتعدّد الوسائط من صوت وصورة وحركة، مضافا إليه تنوّع الخلفيّات والإيقاعات الموسيقيّة واللّقطات السينمائيّة، وكل يقوم بوظيفة محدّدة تخدم الأهداف العامّة التي سطّرها الرّوائي[1]، وظلّ يسعى إلى تحقيقها في هذه الرواية وفي غيرها من الروايات اللاحقة.

وقد بات من نافلة القول التأكيد على أنّ الرواية الرّقمية هي انعكاس واضح لما آلت إليه الكتابة الأدبيّة، فتغيّر الوسيط من الشّفهي إلى الورقي ثمّ الرّقمي يدعونا إلى إعادة التفكير في الوسائل والاجراءات التي نتوسل بها إلى فك شفرات النص ومحاولة الوقوف عند بعض دلالاته؛ لأنّ الأدوات الكلاسيكية له تعد مجدية مع نص أعلن، وفي الخفاء، موت مؤلفه، وأعطى القارئ كامل الحرية في التفاعل معه وبه.

ونعتقد جازمين أنّ سعيد يقطين قد وفّق إلى حدٍّ بعيد حين وضّح أنّه لا يمكننا تحقيق التّواصل المنشود بواسطة المفاهيم دون أخذ كل هذه التّحوّلات بعين الاعتبار، فالمفاهيم المستعملة في

[1]- خمّار، لبيبة: شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 270.

## الفصل الأوّل: آليّات اشتغال تقنيّات السّرد الرّقمي في رواية (شات).

هذا النوع من الكتابة في عمومها ذات حمولة فكريّة وذهنيّة لا يمكن تناسيها، ولذلك لا بُدّ من وضعها في سياق معرفي خاص لنتمكّن من ملئها بالصّور الملائمة لدلالتها وأبعادها.

# الفصل الثاني:

# التشكيل المقطعي وسحر القراءة

# في رواية(صقيع).

# الفصل الثاني: التّشكيل المقطعي وسحر القراءة في رواية(صقيع).

## توطئة:

يُسهم الأدب الرّقمي بمادته الوسائطيّة في إبداع أشكال غير نمطيّة قادرة على توليد المعنى، مؤطّرة بسيرورات دلاليّة نصيّة تتمثّل في ظهور أجناس أدبيّة وصور تخييليّة تتجاوز نطاقات التّجنيس على الورق[1]، فالرّواية كتبت باستخدام تقنيّة (**Links**) المستخدمة في صفحات ومواقع الانترنيت، وقد اعتبر سناجلة رواية الواقعية الرقمية بدعة جديدة لم تكن من قبل حيث أنّ «كلّ بدعة مرفوضة حتّى تترسّخ وتثبت أقدامها على الأرض فيتبعها حتّى أشدّ معارضيها وهذه سنّة الحياة منذ بدء البدء، ولنا في أبي تمّام وابن عربي وأدونيس وقبلهم المعلم الأكبر مثل وقدوة»[2]، وكل هذا ينمّ عن وعيه بأهميّة هذه الوسائط ودورها في رسم خرائط جديدة للإبداع الرّوائي، وتطوير آليّات الاستفادة منها، بل إنّه هو وحده الكفيل بجعل تجربته الكتابيّة قابلة للتطوّر والتّبدّل[3]، وهو ما نلاحظه في رواية (**صقيع**) التي سعى الكاتب من خلالها إلى إثبات وجوده ككاتب رقمي بامتياز كما سيتجلى لنا في الصفحات الآتية.

[1]- شيباني، فهيم عبد القادر: السّرديّات الرّقميّة بحث في سيميائيّات النّص المترابط، ص 181.
[2]- سناجلة، محمّد : رواية الواقعية الرقمية، ص ص، 2-21..
[3]- يقطين، سعيد : قضايا الرّواية العربيّة الجديدة الوجود والحدود، ص 55.

## 1- التّشكيل المقطعي في رواية صقيع :

تبدأ الرواية بمؤثّرات صوتيّة رقميّة؛ إذْ عندما تفتح النّص الرّقمي تواجهك شاشة سوداء مصحوبة بصوت العواصف و تساقط للأمطار والثلوج، ممّا يدلّ على ليلة شديدة البرودة وحالكة الظلام ممتزجة بصوت الذّئاب التي يختلط عوائها بصوت العواصف، بعدها تظهر لنا شاشة مكتوب عليها مساعد في الإخراج والتّحريك "**عمر الشاويش**"، تليها لوحة أخرى كُتب عليها إخراج " **محمّد سناجلة** ".

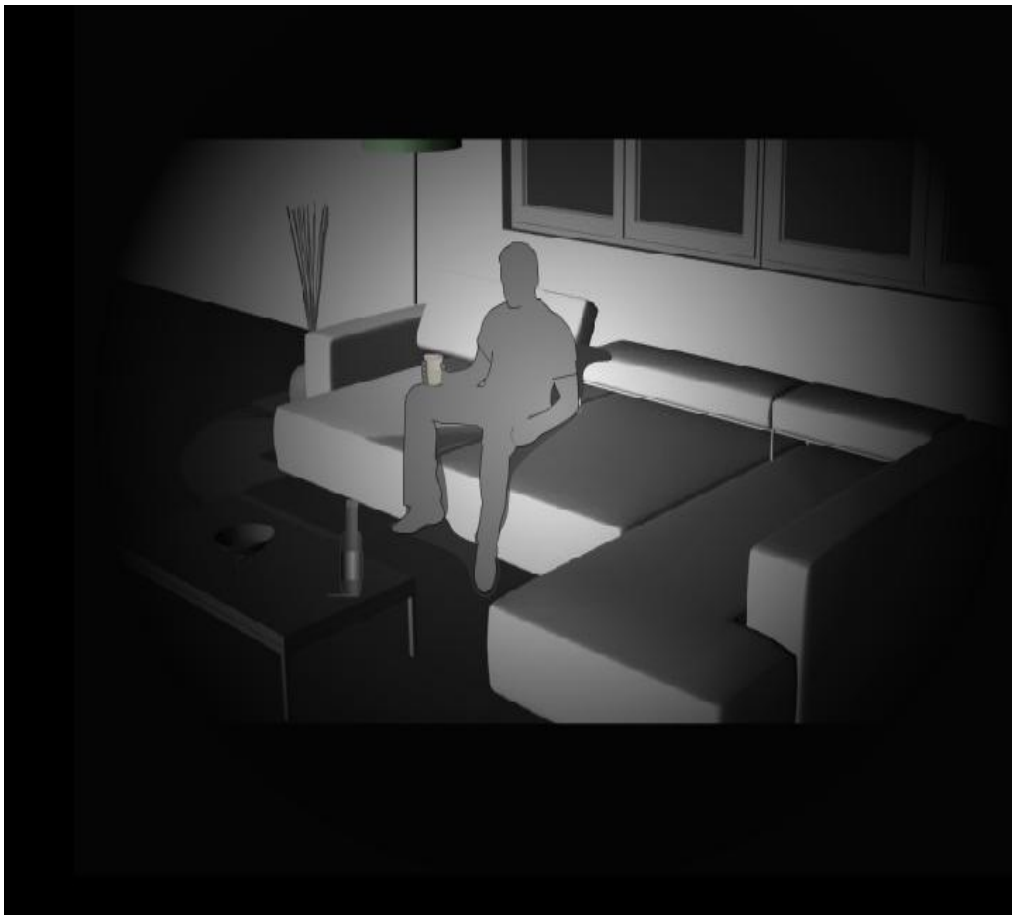
وبعد تحميل الرّواية وقراءتها نلاحظ أنّ سناجلة قد وظّف في روايته زمنا رقميّا تجاوز بذلك الزّمن الكرونولوجي الخطّي القائم على تحديدات نحوية تمثلها الثلاثية المشهورة (الماضي، الحاضر والمستقبل) مانحا للأحداث مرونة حرّرتها من التعاقب الذي يحكم الزّمن الموضوعي[1].

ليظهر بعد ذلك المتن السّردي مصحوبا بأصوات الرّعد وأصوات تشبه الانهيار والاصطدام والانجراف.

إذ يُشكّل الصّوت والصّورة معا فضاء سيميائيّا يختزل أبعادا دلاليّة ونفسيّة ترسم آفاق الوحدة، وبهذا تكون المؤثّرات الصّوتيّة والمرئيّة عتبة تتعالق مع العنوان الذي جاء مختزلا لعبارته التي يقول فيها: «الرّيح تعوي في الخارج كذئاب قرّها الجوع فناحت ..... برد ومطر، وثلج تراكم في الأنحاء ..... صوت حبّات المطر وهي تعانق النّافذة .....»[2]. بعده مباشرة تظهر صورة شخص

[1]- خمّار، لبيبة : شعريّة النّص التفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 157.
[2]- سناجلة، محمد : رواية صقيع.

يجلس وحيدا في غرفته، تبدو عليه ملامح الاحتقان والتّوتّر والخوف والضّياع، يعيش في عتمة المكان الذي جاءت ألوان الصورة لتفرض وطأتها على العين المبصرة قبل النفس.



**الصّورة-1-**

وهكذا يبدأ النّص وتبدأ الحكاية التي تكون موزّعة عبر روابط رقميّة باتت جزءا من كينونة النّص الرّقمي. وبالمعاينة الدّقيقة للنّص نكشف عن انطوائه على مجموعة لقطات تؤلف مراحل تطور الحكاية ونموّها وهي مرتّبة ترتيبا عموديّا حسب المسح البصري للقراءة يوضّحها الجدول الآتي:

| الرّابــط | نوعــه |
|---|---|
| 1–قمت أجرّ نفسي. | 1–مشهد صوري مع أصوات الرّعد وتهاطل الأمطار. |
| 2–الجدار يترنّح تحتي. | 2–مشهد صوري للشخص يترنّح مع إضاءة خافتة. |
| 3–فجأة انضمّ السّقف. | 3–مشهد صوري طيران السّقف وظهور السّماء. وبرق ورعد وتساقط الأمطار. |
| | 4–مشهد صوري مع الحركة. |
| 4–وصلت إلى الفراش. | 5–قصيدة بعنوان: "أحتاجك" تصاحبها موسيقى. |
| 5–كم أحتاجك الآن. | |
| | 6–مشهد صوري: طيران الأسرة وصورة البدر وهو مكتمل وتساقط الأمطار وصوت الرّعد ولمعان البرق. |
| 6–انضمت أَسِرة كثيرة. | |
| | 7–قصيدة بقايا وتفعيلها بالموسيقى. |

| | |
|---|---|
| **7–ما بقى لي قلب بعدك.** | **8–مشهد صوري مع الحركة.** |
| **8–امتدّت عيني في الظلام.** | **9–مشهد صوري مع الحركة.** |
| **9–فتحت عيني بصعوبة.** | **10–مشهد صوري مع الحركة وتلاعب** |
| **10–ياالله عفوك.** | **بالإضاءة من اللّيل إلى النّهار.** |

وبقراءة عُجلى لهذا النص نُدرك أنّ (صقيع) تتضمن عشرة روابط، كلها باللون الأزرق وهي تشمل جملا بكاملها، ما إن يتمّ الضغط عليها حتى يظهر للقارئ ما وراء الرابط، الذي يحتل مجموع مساحة الشاشة، قد يكون مشهدا سينمائيا أو لقطة فيديو بالأسود والأبيض باستثناء رابطين اثنين كلاهما يحيل على قصيدة شعرية رقمية، (**بقايا**) و "**احتاجلك**".

وقد تساءل فضل شبلول عن سبب إدراج روابط متشعبة في شكل جمل دون غيرها قائلا: لماذا وضع المبدع عبارات معينة دون غيرها، ليفعِّل خاصية الهايبرتكست حولها وهي العبارات التي جاءت بالخط الأزرق ثم بضغطة عليها تتحول إلى مشهدية أخرى؟

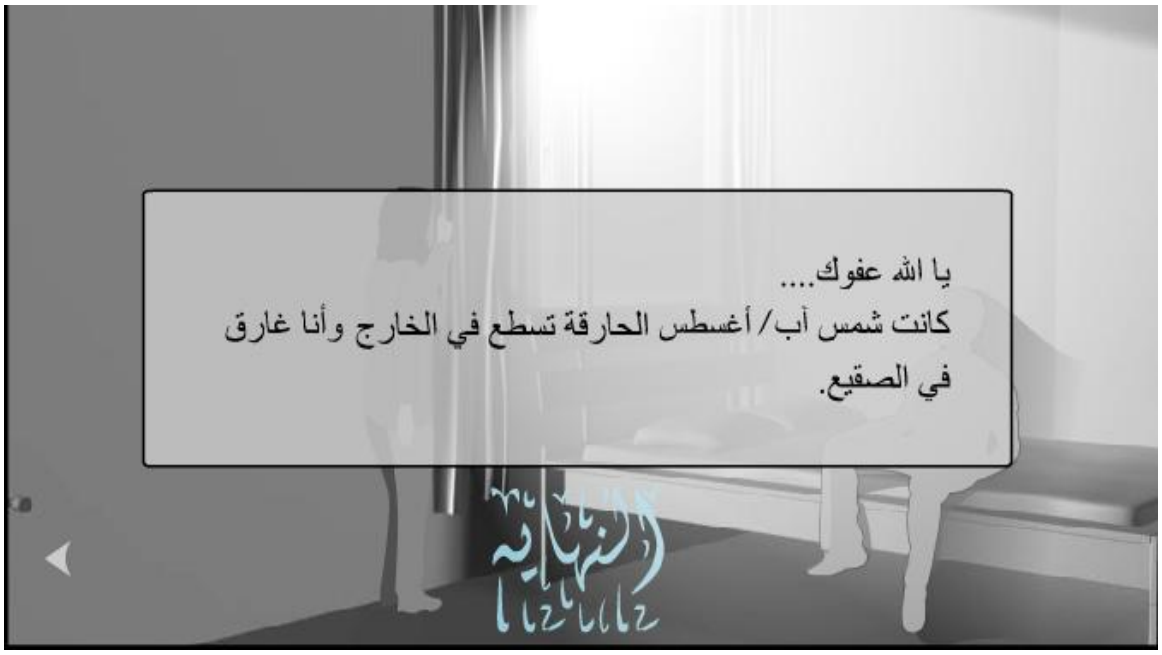
وقد أجاب "محمد أسليم " عن هذا السؤال قائلا: نعتقد أنّ هذه الروابط تتيح قراءة مختصرة للنص، تماما كما نعتقد أن هذه الجمل هي النواة الأولى لنصه، ومن ثمة يصير بإمكان القارئ الاختيار بين إحدى القراءتين:

– الأولى: مسترسلة من البداية إلى النهاية، وهي قراءة تنتظر مشاهدة كل لقطة سينمائية إلى حين ورودها في سياقها.

– الثانية: قراءة الجمل ذات اللون الأزرق، ثم الضغط عليها مباشرة لاستدعاء المشهد: (قمت أجر نفسي)، (الجدار يترنح تحت يدي)، (فجأة انضم السقف)، (وصلتُ إلى الفراش)، (كم أحتاجك الآن)، (انضمت أسرة كثيرة)، (ما بقى لي قلب بعد)، (امتدت يد في الظلام)، (فتحت عيني بصعوبة)، (يالله عفوك)[1].

فمثلا عندما نضغط على المقطع (يا الله عفوك) نصل مباشرة إلى صورة النهاية، وجملة فصل الخطاب، التي تمنحنا ثقة أكبر في القول إنّ هذا النص إنما جاء صاحبه ليرسم لنا بالكلمة والصورة المعاناة النفسية التي كان البطل يحياها بتفاصيل تجعل متلقيها يظن أنها حياة لها أبعادها الممتدة في الزمان والمكان.

[1] - أسليم، محمد : قراءة في أعمال محمد سناجلة الرقمية متاح على الشبكة :
http://www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=107

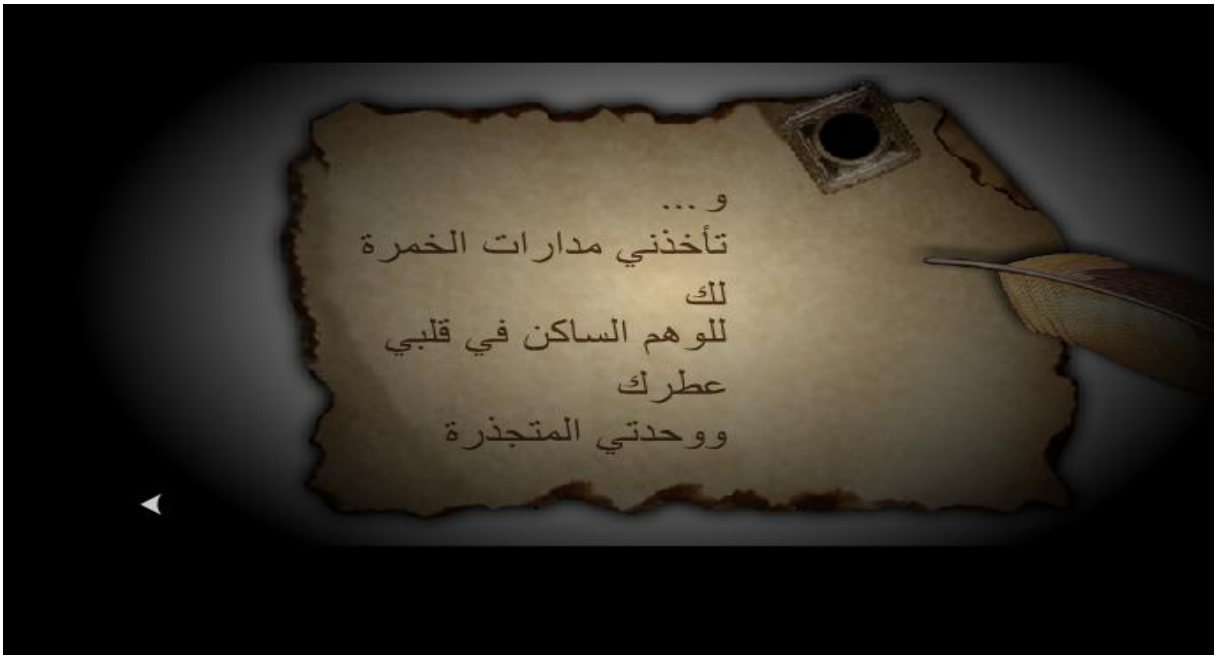



**الصّورة –2–**

وركحاً على ما تقدم يمكن أن نرد استخدام سناجلة لفكرة الجمل المقاطع المحيلة على مشاهد هي محاولة منه لتكريس فكرة النص المفرّع من جهة، ولتقسيم النص إلى مجموعة مقاطع مقارنة بتقسيم الرواية الورقية إلى فصول من جهة ثانية. وهو باعتماده على هذه الطريقة في التأليف والاخراج نعتقد جازمين بأن القراءة الثانية التي دعا إليها أسليم هي القراءة الأنجع لمثل هذه النصوص ذات التشكيل المقطعي والصفة التشعبية، لا لشيء إلاّ لأنّ هذا التشكيل يمنح النص حيوية بل تفاعلية أكثر؛ ذلك لأنّ الرّوابط التّشعّبية تبدأ بالظّهور –وقد كتبت باللّون الأزرق– بعد الفقرة الثانية من القصّة، حيث يشرع الرّوائي الرّقمي بوصف البنية الجسديّة المتعبة لبطله لتتوالى بعد ذلك المقاطع معلنة على صور مشهدية وأصوات للبرق والرعد والعاصفة، بينما يجسّد الرّابط الخامس (**كم أحتاجك**) تطوّرا ملحوظا في الرواية لأنّه ينقلنا من فضاء السّرد إلى فضاء الشّعر والغناء. حيث أنّ تفعيل هذا الرّابط يُظهر لنا

قصيدة موسومة بـ (**أحتاجك**) مصحوبة بموسيقى، وبعدها صوت المطربة **وردة الجزائريّة** بأغنية (**أحتاج لك**) ليعكس لنا الجوّ النّفسي الذي يعيشه البطل نتيجة علاقته غير المستقرّة مع زوجته التي يفسّرها **الرّابط السّابع** المعنون بـ (**ما بقى لي قلب بعدك**).

ولأنّ البطل في حالة نفسية غير مستقرة، ولحاجته الماسة إلى الحنان يتذكّر أمّه ويذهب به الحنين إلى (**قصيدة بقايا**) التي تتحول إلى ملاذ للبطل، وبالنّقر على الرّابط (**كم احتاجك الآن**) تظهر لنا قصيدة (**احتاجلك**) [1]، التي يقول فيها سناجلة:




بعدها يضيف سناجلة قائلا:

**دفئك ما أريد**

**قلبي صقيع**

[1].- سناجلة، محمّد : صقيع

**وقلبك مدفأة**

**ووهم آخر**

**عمري دخان وقلبك محرقة...**

وبالنّقر على الرّابط (**ما بقى لي قلب بعدك**) تظهر لنا صورة كتب على خلفيتها قصيدة أخرى له بعنوان (**بقايا**) يقول فيها:

**أما الرّابط الثّامن** (**امتدّت يد في الظّلام تهزّني بعنف**) فيحيلنا على مشهد نائم غارق في نوم عميق تمتد إليه يد توقظه، لنُبحر مرّة أخرى عبر **الرّابط التّاسع الموسوم بـ(فتحت عيني بصعوبة)** وفيه تدعوه زوجته للنّهوض لكنّه يطلب منها إشعال المدفأة ويستمرّ السّرد، وبالضّغط على

**الرّابط العاشر الموسوم بـ(يا اللّه عفوك)** تفتح زوجته النّافذة لتحيلنا على أجواء مغايرة تماما لما هو موجود داخل البيت، فالشّهر هو أغسطس والشّمس حارقة، وزوجها غارق في صقيع خوفه وضياعه.

وهكذا تُلقي الرّوابط التي استخدمها سناجلة في شكل قصائد رقميّة بسحرها التقني لتعزّز الشّعور بالوحدة والاحتياج والصّراع النّفسي الذي يعيشه البطل.

وفي ختام هذه الوقفة لا يسعنا إلا أن نقول:

إنّ رواية (صقيع) بدت كلوحة فسيفسائيّة استلهم فيها سناجلة المشاهد وتقنيّة التقسيم إلى مقاطع من الفنّ المسرحي، كما وظّف عدّة تقنيّات في الإخراج كتقنية المونتاج الزماني والمكاني ممّا دفع بحركيّة السّرد، أضف إلى ذلك الصور التي كانت حاضرة وبقوّة في الرّواية لأنّها أكثر سرعة وواقعيّة في تفسير الحالات النّفسيّة التي يمرّ بها البطل.

## 2- التقنيّات الموظفة في (صقيع):

### 2-1 الطّابع التّقطيعي:

تمتاز الرّواية بالطّابع المقطعي فهي لا تخضع لنظام واحد أو لقاعدة تراتبيّة واحدة، حيث يمثّل التقطيع إجراءاً عمليّا من إجراءات التّحليل هدفه الأساسي تقطيع النّص إلى مقاطع معيّنة وفقا لمعايير محدّدة وهكذا يصبح المقطع هو المفهوم الإجرائي الذي يرتبط بعمليّة التّقطيع [1]، هذه التي « تسمح بقراءة تقطيعيّة واعتباطيّة لا تخضع سوى لمزاج القارئ وحريّة تنقّله بنقرة على الرّوابط البارزة أمامه»[2]

[1]- الجويدي صلاح، مهدي : التّشكيل المرئي في النّص الرّوائي الجديد، ص 94.
[2]- خمّار، لبيبة : شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 76.

ممّا يجعله يتحكّم في النّص بحرية أكثر من ناحية، ومن ناحية أخرى يجعل النص مفتوحا على التعددية في القراءة.

وهنا نتوقف لنقول إنّ الطابع التقطيعي لا يعني التّشتّت والفوضى لأنّ «كلّ مقطع يُعدّ تامّا، مستقلّا عن غيره ممّا يمكّن من عزله وقراءته دون ربطه ببقيّة المقاطع»[1] وهذا ما وجدناه في كلّ روايات محمّد سناجلة بصفة عامة ورواية (صقيع) على وجه الخصوص.

و إذا كان التّقطيع يتميّز باستقلاليّته التي تحدّدها معايير معيّنة تمنحه خصوصيّة ما، فإنّ التّقطيع الذي قام به سناجله في رواية (صقيع) يعدّ من صميم البناء المعياري للنّص، وهو ليس عمليّة سهلة يقوم بها أي شخص، وإنما تحتاج إلى خبير بالتقنية، و ضليع بالكتابة الروائية؛ حيث يقوم بتقسيم النّص إلى مقاطعَ مرفقة بروابط تعمل على توجيه العملية القرائية، وهذا ما فعله سناجلة حيث مكّن النّظام المقطعي في محكيّه المترابط أن يسهم في عمليّة التّقويض السّردي عبر تفكيك الخطيّة الزمنيّة للمحكي، وبهذا الفعل يستمدّ الرّابط أهميّته الأدبيّة كونه ليس مجرّد أداة تمكّننا من الانتقال من مقطع سردي إلى آخر[2].

وتفيد بنية التقطيع كثيراً من تقانة المونتاج في الفن السينمائي، الذي هو في المصطلح السينمائي فن ترتيب اللقطات السينمائية بعد تصويرها لا على أساس الترتيب الذي التقطت به، ولكن على أساس فنّي وفكري، حيث «ينسج المحكي المترابط وحداته السّرديّة وفق نقطة تقتضي

[1]- خمّار، لبيبة : شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 76.
[2]- فهيم شيباني، عبد القادر: السّرديات الرّقمية بحث في سيميائيّات النّص المترابط، ص 186.

الانطلاق من محكي أوّلي والعودة بالتّفرّع النّصي إلى محكي أوّلي آخر»[1]، بمعنى أن ترتيب المقاطع واللقطات يحدث استجابة لطبيعة الأثر الذي يريد المخرج أن يحدثه في المتفرج. ولقد اعتمد سناجلة على خلق ترابط كلي بين مقاطع الرواية، وهو ما جعل الأحداث تتوالى بصور مختلفة تتوّحد وتناسق مع بعضها البعض في أنساق سمعية وبصرية. علما بأنّ التفرّع التّقني للوحدات السّرديّة يقوم على مبدأ الاشتراك في الإحالة إلى المحكيّات الأوّلية التي تقع على صعيد المستوى السّردي الأوّل، حيث يكون التطوّر السّردي مقرونا بهذا المستوى الذي يتّخذ في الغالب شكل واجهة نصيّة جامعة لكل المحكيّات الأوّليّة [2]، التي يأتي العنوان كبنية كبرى مختزلا لجملة من الحمولات الدّلالية التي تمّ الافصاح عنها في وقتها في المقاطع السّردية الصوريّة وهو ما أكّده سناجلة من خلال اختياره الموفق إلى حد بعيد للعنوان (صقيع) الذي جاءت جملة المقاطع لتؤصل دلالته وبقوة.

## 2-2 التّركيز والحذف:

ونقصد بذلك «تقنية الاقتضاب القائمة على تّكثيف المشاهد واللّحظات وتنسجم هذه التّقنيّة مع الطّبيعة التّرابطيّة للرّواية التي تفرض الابتعاد عن الاستطراد»[3]، من خلال تكثيف المعاني واستقلاليّة المقاطع حسب نظام الكتابة، فـ(صقيع) اعتمدت بشكل كبير على اللّغة الصوريّة، التي كرّست للشكل المكثّف المركّز، الذي يمتح من رمزيّة الإشارة أكثر من الحكي، و هذا طبعا على عكس ما كان يفعله في رواياته الأخرى.

[1]- فهيم شيباني، عبد القادر: السّرديات الرّقمية بحث في سيميائيّات النّص المترابط ، ص 56.
[2]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
[3]- المرجع نفسه، ص 74.

وإذا كانت تقنية الحذف تلعب دورا كبيرا في اقتصاد السّرد وتسريعه عن طريق إلغاء الزّمن الميّت في القصّة والقفز بالأحداث إلى الأمام، فإنها داخل الرّواية الرّقمية تعمل على تقريب عقدتين مختلفتين زمنيا[1]، كما يظهر من خلال الرّابط الثالث المعنون بـ(**فجأة انضمّ السّقف**)، والرّابط الرّابع المعنون بـ(**وصلت إلى الفراش**).

يلج القارئ فضاء النّص وهو جاهل تماما للحدث الذي سيقع من خلال تتبّع المسار الذي يمنحه الرّابط، والذي يلعب دور الواصل الذّهني الذي يتجسّد من خلال المشهد الصّوري مع الحركة.

ولقد لعبت الصّورة بحمولاتها اللونية ومرسومها على تفعيل ظاهرتي الحذف والتكثيف في الظاهر، وعلى توليد حراك شعوري في الباطن يمنح القارئ مساحة تخيليّة تكون كافية لإيصال التّجربة المعاشة لدى المؤلّف الرّقمي.

وبالنظر في رواية (صقيع) ندرك أنّ الصّورة كان لها قدر هائل من الحضور والهيمنة لما تحمله من تركيز مكثّف للمعاني، ولكن هذا لا يعني أنها تحولت إلى؛ « تقنية خطيرة تتجاوز عالم الشّكل الجمالي إلى عالم امتلاك الأشياء والنّفاذ إلى الحقيقة التي يراها القارئ، بل الحقيقة التي يتكهنها ويتخيّلها في فضاء الخيال البعيد»[2]، لأنها باتت في رواية (صقيع) علامة أيقونية* تعمل على إثارة مشاعر مختلفة في المتلقي. لاسيما إذا علمنا أنّ جلّ الصّور التي اعتمدها سناجلة في (صقيع) امتازت بالضّبابيّة وغير واضحة المعالم والملامح، ومع ذلك ظلت موحية تتماشى مع المشاهد التي وضعت

[1]- فهيم شيباني، عبد القادر: السّرديات الرّقمية بحث في سيميائيّات النّص المترابط ، ص 209.
[2]- تبرماسين، عبد الرّحمان –ماي، أمال : سيميائيّة الصّورة البراغماتيّة في الرّواية الرّقمية، الملتقى الدولي السادس، السيمياء والنّص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008، ص 297.

فيها، فهي تجمع بين التّصوير الثابت –كما في (الصّورة 1) – والتّصوير الحركي بتفعيل الرّوابط وتغيّر المشاهد كمشهد تطاير الأسرّة.

وعليه على قارئ رواية (صقيع) أن يختار الطّريقة التي تناسبه لقراءة الرّواية؛ لأنه يجد نفسه «أمام أيقونات صوريّة تحمل أكثر من دلالة، إذ كلّما نقر على أيقونة يختارها يجد نفسه أمام نص آخر وأيقونة أخرى، أمام دال يظهر وآخر يختفي»[1].

هذا ولما كانت الصّورة ترتبط بالألوان ارتباطا وثيقا فقد رأينا أن نتوقف عند أهم الألوان التي وظّفها سناجلة في عمله والتي من بينها: (اللّون الرّمادي، اللّون الأبيض، اللّون الأسود واللّون الأصفر)، فاللّون الرّمادي الذي استخدمه سناجلة يرمز إلى الوحدة القاتلة، أو الحلم الذي يعيشه البطل في العالم الافتراضي، و يعتبر هذا اللّون لونا حياديّا، ولكنّه بتأثير الألوان المجاورة يكتسب حركة وحياة لأنّه يقوم بمهمّة ربط الألوان فيما بينها. ويعدّ اللّون الرّمادي من الألوان الباردة التي تفتقد إلى الحياة أو البحث عن الحياة، وهذا ما يجسّد حالة البطل الذي فقد طعم الحياة والأنس فجعله ذلك يشعر بالوحدة واليأس[2]، فهو لون يحيل إلى عالم محزن يغيب فيه الفرح.

غير أنّ اللّون البنّي المحيط بالقرطاس الأصفر الذي كتبت فيه القصيدة يدلّ على الانطوائيّة وعدم التحرّر، منغلق تماما كشخصيّة البطل المدمن الذي قُيّد بخمرته وسكره مفضلا الابتعاد عن واقعه المرير هروبا منه.

[1]- تبرماسين، عبد الرّحمان –ماي، أمال : سيميائيّة الصّورة البراغماتيّة في الرّواية الرّقمية ، ص 301.
[2]- المرجع نفسه، ص 304.

أما اللّون الأسود فهو عالم صامت يرمز إلى الّا أمل عاجز تماما، وتجلّى ذلك حتى في صورة البطل الذي «تظهره الكاميرا على أنّه خيال تغيب فيه كامل الملامح، هو أيقون للإنسان الذي يوجد في كلّ مكان، لكنّه يعيش في اللّامكان وحيدا منعزلا حاضرا غائبا رغم أنّ الصّوت يؤكّد على وجود الحركة والحياة في الخارج »[1]، فاللون الأسود يدل على عالم تسوده الكآبة لهذا كل الصّور تقريبا كان إطارها باللّون الأسود.

**اللّون الرّمادي يدلّ ⟵ (فقدان طعم الحياة)**

**اللّون الأسود يدلّ ⟵ (العدم والعجز)**

**اللّون الأبيض يدلّ ⟵ (الحياة والأمل والطمأنينة، الخروج من الظّلام إلى النّور)**

## 2-3 الصوت – الحركة:

لا ريب أنّ رواية (صقيع) كانت أوّل عمل متكامل اشتغل عليه سناجلة وبقوّة خاصة بعد ما حدث له مع (ظلال الواحد). ولقد كانت مجسدة لمعمار النص الرّقمي دون منازع.

وقد وفّق محمّد سناجلة إلى حدّ بعيد في استخدام الصّوت في هذه الرواية – فهو عنصر هام لا يُعوّض غيابه عنصر آخر– ممّا جعل من نصّه الرّقمي متناغما ومنسجما لا يشعر المتلقي إلاّ بتوحّد كامل مع التّقنيّات التي وظّفها في تركيب الصّوت على نصّه، وكل هذا يؤكد أنّ سناجلة وظف

[1]- تبرماسين، عبد الرّحمان –ماي، أمال : سيميائيّة الصّورة البراغماتيّة في الرّواية الرّقمية ، ص 305.

الصوت «بقصد ورؤية فنّيّة محدّدة وليس بكيفيّة عفويّة»[1]، وهنا نفتح قوسا لنقول: إنّ الصوت الاصطناعي غير كافٍ، وهو ذات ما تذهب إليه البريكي حين تقول محددة الصّوت غير الحيّ في «الأصوات الأخرى المختلفة كالخطوات، أو قطرات المياه أو الطّلقات أو دقّات السّاعة أو أي شيء آخر المهمّ أن تمنح النّص معنى إضافيّا»[2]، ولأجل ذلك نؤكد على أنّه كان من الأفضل لو وظّف أكثر من صوت تعليقا أو انتقالا كرابط مثلا في مقدّمته وتوطئة للمتن الرّوائي الرّقمي.

كما استخدم سناجلة في (صقيع) المحكيّات الحركيّة حيث دمج بين الصّورة والموسيقى بشكل كبير وفيها استدعى مفهوم الحركة واستغله من أجل إضفاء بعد مادي على النص وذلك من خلال اللعب على الدوال وطرائق ظهورها على الشاشة مع تعزيزها بالعديد من الرسوم المتحركة من أجل "صورنة" الحدث [3].

## 3- ديناميكيّة الرّواية:

تظهر ديناميكيّة الرّواية من خلال التّركيز على الكلمة والتي نجحت في استدراج القارئ للتّوغل في النّص فهي تفاجئ المستخدم بتفاصيل ومشاهد غير متوقّعة، لها الدّور الكبير في تنامي الأحداث والتّركيز كذلك على الوسيط المحمول عليها فأصبح لها وظيفتين إعلاميّة ولسانيّة حيث «تتجلّى الوظيفة الإعلاميّة في قابليّتها للتّنشيط فتستحيل هذه الكلمات إلى سجلّات معرفيّة، ممّا يمنح للرّواية

[1]- يقطين، سعيد : قضايا الرّواية العربيّة الجديدة الوجود والحدود، ص 132.
[2]- البريكي، فاطمة : الكتابة والتكنولوجيا، ص 132.
[3]- خمّار، لبيبة : الحكي التّفاعلي طرق جديدة في الكتابة، متاح على الشّبكة :
/http://www.middle-east-online.com

حيويّة يمكن أن تُشاهد وتتلمس من خلال هذا الانتقال من مقطع نصّي إلى آخر»[1]، وهذا يضفي على الرّواية لمسة جماليّة تولدت من جدليّة الظّهور والخفاء، والتي لعبت دورا كبيرا في كسر أفق توقّع القارئ وأحدثت بذلك فجوة قرائيّة عنده، فحفّزته على التّنقّل بين مسارات النّص الرّقمي بالنّقر على الأزرار والتي أصبحت تحاكي في وظيفتها الحروف.

وقد وظّف علامات متعدّدة، صوتيّة وحركيّة، بكيفيّة تقوم على التّرابط بين مختلف مكوّناتها وقدّمها باعتبارها جزء من بنيتها الخاصّة معتمدا في ذلك على تقنية الوسائط المترابطة، التي كان لها دورها الطليعي في تعزيز دينامية رواية (صقيع)، ومنحها أهمّ معالمها الرقمية.

والقارئ الرّقمي لرواية (صقيع) يجد نفسه أمام جملة متشابكة من الصّوت والصّورة والموسيقى، وقد أكّد سناجلة ذلك حين صرّح بأنّ "صقيع" تمزج ما بين السّرد والشّعر والموسيقى والغناء والسّينما الرّقميّة المنتجة بالكامل باستخدام التّقنيات الرّقمية وبالذات برنامج فلاش ماكروميديا وفن الجرافيكس وبرامج المونتاج السّينمائي المختلفة. وكل هذا غذى صفة التفاعلية في هذه الرواية بشكل لافت لنظر متلقي هذا النوع من النصوص.

**وخلاصة القول:**

إنّ (صقيع) نص ديناميكي بامتياز، انفتح على جل تقنيات السرد الرقمي، ولم يكتف فيه الروائي بما لديه من امكانات في تحديد معالم النص الرقمي المعروفة بل راح وبحكم ايمانه المفرط

[1]- خمّار، لبيبة : شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 78.

بالتجريب كأداة للخلق والابداع يجرّب فكرة التشكيل المقطعي في هذا النص، وهوما أضفى عليه دينامية أكثر، بل وجمالية تعجز عن تحقيقها نصوص أخرى.

# الفصل الثالث:

# ظلال العاشق

# بين

# سحر الحكاية وجماليّة الإخراج .

## 1-على عتبات رواية (ظلال العاشق) :

صدرت رواية **"ظلال العاشق –التّاريخ السرّي لكمّوش"** لمحمّد سناجلة في شهر **جانفي 2016**، وهي تقع في **300 ميغابايت** وتشتغل على برنامج **فلاش ماكروميديا**، ومحررة بلغة رقميّة جدّ متطوّرة.

عمد المؤلّف فيها إلى توظيف مختلف فنون الأنيميشن والغرافيك وكذلك الصّورة والصّوت والموسيقى والأغاني والإخراج السّنيمائي، والبرمجة الإلكترونيّة كما استخدم تقنيّة النّص المترابط – الهايبرتكست– وقد نشرت الرّواية على موقع اتحاد كتّاب الإنترنت العرب.

http://sanajleh-shades.com/test-1-208، وعلى روابط أخرى[1].

[1] - نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر موقع صحيفة الرّأي اليومية المتاحة على الرّابط:
http://www.raialyoum.com/?p=373853

وجدير بالذّكر أن نُنبّه في هذا المقام أنّ سبب كتابة هذه الرّواية هو إصرار سناجلة على متابعة الكتابة في هذا الحقل، الذي بات ملغما بالنّسبة له لا لشيء إلّا أنّه أُنتقد كثيرا عند ظهور رواية (ظلال الواحد)[1]، هذه الرّواية التي نال بها فيما بعد جائزة كتّاب الانترنت العرب، وقد اعتمد في كتابتها على تقنيات الوصلات (Links) والـ (Tags) المستخدمة في الكتابة الإلكترونية وفي بناء شبكة الانترنت.

وهي الرّواية التي أثارت ثائرة النّقاد حول هذه التّجربة الجديدة في الكتابة، ولهذا حوّلها إلى رواية ورقيّة، يقول في ذلك سناجلة مصرحا: «أنا كنت أوّل من ظلم "ظلال الواحد" حين أخرجتها

[1]- ظلال الواحد: أول رواية واقعية رقمية في العالم وأول رواية عربية تعتمد على تقنيات رقمية في بنيتها السردية، صدرت رقميّا منذ 2001 ولم تصدر ورقيّا إلا بعد ذلك بعام تقريبا، في حوار له مع صالح السويسي متاح على الشبكة: http://www.middle-east-online.com/?id=56741

بشكل سيء على النت، لكن ما قد يشفع لي أنّ أدواتي التقنية لم تكن مكتملة، حاليا أفكّر جديّا بإعادة إخراج وإنتاج ظلال الواحد لتأخذ حقها التقني على أقل تقدير»[1]، وذلك بإخراجها إخراجا جديدا فهو القائل: «كنت أشعر دائما أنّ هذه الرّواية قد ظلمت ولم تأخذ حقّها (...) وبدأت بالفعل في إعادة كتابة وإخراج الرّواية من جديد أو بالأصح أحد فصولها، وفجأة وبدون وعي منّي أخذت رواية جديدة تظهر، عمل آخر مختلف متمرّد ومفتون لا أعرف ما هو بدأ بالتشكل ككائن أسطوري يخرج من قلب الرّماد، رواية تمرّدت تماما على ظلال الواحد وعليّ معها، وأخذت تشقّ طريقها وحدها معلنة بداية جنون وعشق وحب جديد. تركت الموجة تعانقني وتأخذني لبحرها الهادر»[2].

وقد أكّد أنّ "**ظلال العاشق – التّاريخ السرّي لكموش**" هي امتداد لـــ "**ظلال الواحد**" حين يقول: «وُلدت رواية "ظلال العاشق" من رحم رواية "ظلال الواحد" وهي منها»[3]، ولأنّ مسار الحكي في هذه الرّواية اتّخذ لنفسه مُنعطفا آخر غير الذي سار عليه سناجلة في روايته الأولى فقد تساءل قائل :«هل (ظلال العاشق) فعلا رواية أم أنّها شيء آخر مختلف تماما؟ أنا أعطيتها اسم

[1]- سناجلة، محمّد: الخطاب المقدّماتي لظلال العاشق، متاح على الشّبكة:
http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=50343
[2]- المرجع نفسه.
[3]- المرجع نفسه.

رواية مجازا لكنّي أوّل من يشك بهذه الصّفة وأوّل من يتمرّد عليها، هل هي رواية أو جنس أدبي جديد يتشكّل تماما ولا أعرف له اسما بعد!»[1]، و يبقى السّؤال مطروحا تاركا الإجابة للقرّاء والنّقاد في حريّة اختيار الطّريقة المراد الإبحار بها في أعماق التّاريخ السري لكموش، هذه الرواية التي جاءت لتضمّ مشاهد سنيمائيّة من فيلم"**لورد أوف ذورينغ**"[2] (**The Lord of the Rings**)، وكذا أغانٍ لمطرب محلي هو "**عبده موسى**"[3] مع استخدام مؤثّرات صوتيّة مختلفة، كما تحتوي الرّواية أيضا على مساحة للقراءة حتّى يتفاعل معها القارئ تفاعلا كاملا؛ بحيث يمكن أن يرسل رسائل الإلكترونيّة وذلك من خلال الموقع التّفاعلي التابع للرواية، و بذلك

[1]- - سناجلة، محمّد: الخطاب المقدّماتي لظلال العاشق، متاح على الشّبكة:
http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=50343
[2]- ذواللورد أوف ذورينغ : سلسلة أفلام ثلاثيّة أخرجها بيتر جاكسون بناء على رواية البريطاني ج ر ر تولكين، وقد رشّحت الأجزاء الثلاثة لثلاثين جائزة أوسكار ،موضوعها النفوذوالقوّة والملك-الحكم الملكي-
[3]- عبده، موسى : مطرب أردني، ولد في أربد 1927م وتوفي عام 1977م.

يدخل في تجربة جديدة مختلفة على ما اعتاد عليه القارئ، وهو في ذلك له مطلق الحريّة في اللّعب بالروابط وكتابة رواية أخرى وذلك باستخدام الاسم سواء كان اسما حقيقيا أو مستعارا إضافة للإيميل الخاص به وذكر بلده كما هو موضّح:

## 2- ظلال العاشق من العتبات إلى المحتوى :

لا تصنّف الرّواية الرّقميّة "**ظلال العاشق – التّاريخ السرّي لكمّوش**" ضمن الرّوايات التّاريخيّة رغم أنّها تسرد أحداثاً تاريخيّة مغرقة في القدم، وهذا ما أكّده محمّد سناجلة[1]، وهو يسعى من وراء عمله هذا إلى محاولة الاقتراب أحياناً من تاريخ الإنسان الدّموي على هذه الأرض، ومن مناقشة أحداثه أحياناً أخرى؛ حيث يحفر الكاتب مجرى سرديّا يتغذى من معرفته اللامتناهية بأحداث

[1]- المحاضرة ألقاها في معرض الرّياض الدّولي للكتاب، متاحة على الشّبكة:
www.youyube.com/watch ?vp4mmdinpdn4&feature=، بتاريخ [12مارس 2016]

التاريخ، التي تتميّز بالحركة والانفتاح والتحوّل، مما يجعل النّص مبرمجا ومصحوبا بفلاشات معيّنة للتّفاعل مع عمليّات القراءة بمشاركة القارئ الرّقمي، الذي يجعل النّص يتحرّك استجابة لحركته، ذلك لأنّه هو وحده الذي يملك القدرة على تحريك المشاهد والتفاعل مع النّص بحيث يمنحه جماليّة ترتكز على التحوّل المستمرّ.

تبدأ الرّواية من حصار ملك إسرائيل "**آخاب بن عمري**" ملك **مؤاب ميشع بن كومشيت عام 750 ق.م** فيقول في مقدّمته:

«**مملكة مؤاب سنة 750 قبل الميلاد**.....

**الإسرائيليّون بقيادة الملك أخاب بن عمري* وحلفاءه الأدوميين يجتاحون مملكة مؤاب ويهزمون جيشها ويحرقون مدنها وقراها**.....

**الملك المهزوم ميشع بن كموشيت يلجأ إلى عاصمة ملكه الحصينة مدينة ديبون (ذبيان) ويتحصّن فيها يضرب الإسرائيليون والأدوميون حصارا شديدا وقاسيا على المدينة**.....».

كما اشتغل على التّناص من خلال النّصوص الدّينية من إنجيل بوذا والتّوراة والقرآن الكريم فمثلا من القرآن الكريم قوله:«... **وسيعلم الذين ظلموا أيّ منقلب ينقلبون227**»**، ومن التّوراة استخدم عنوان الجزء الأوّل من الرّواية "**عتيق الرّب**"، وجاء فيه: «**لأَنَّ مَنْ دُعِيَ فِي الرَّبِّ وَهُوَ عَبْدٌ**،

*- أخاب بن عمري: اسم عبري معناه أخو الأب.

**فَهُوَ عَتِيقُ الرَّبِّ .كَذلِكَ أَيْضًا الْحُرُّ الْمَدْعُوُّ هُوَ عَبْدٌ لِلْمَسِيحِ»**[***]، وهي الرسالة الأولى إلى أهل كورنثوس هي إحدى رسائل العهد الجديد التي تنسب إلى الرسول بولس، وهي موجهة من بولس و سوستانيس إلى المسيحيين في كورنثوس وفي عموم اليونان، يتوقع انها كتبت ما بين 55 إلى 60 سنة ميلادية، فتكون بذلك قد كتبت قبل تدوين الأناجيل الأربعة وصولا إلى الميثولوجيا الكنعانيّة[1].

و من منطلق أخر تذهب زهور كرام إلى أنّ محمّد سناجلة «عندما أصدر عمليه الرّقميين الأوّلين شات وصقيع فقد كان يؤسّس لحالة ثقافيّة عربيّة جديدة، تعتمد الإبداع الرّقمي الجديد ظلال العاشق التّاريخ السري لكمّوش يطوّر المبدع العربي محمّد سناجلة تجربته في التّعبير الرّقمي ويقترح عملا متكاملا رقميّا»[2].

كما تؤكّد على أنّ هذه التّجربة تتميّز بتطوير عنصر المشاهدة الذي يحظر بقوّة دلاليّة في نظام النّص ويضع القارئ بل القرّاء أمام سفر تاريخي فلسفي وجودي كما تتعمّق الكتابة الرّقميّة بالاشتغال التّقني الوظيفي لتقنية الرّابط التي تجعل النّص في حالة التّعدد المفتوح حسب تحقّق القارئ الرّقمي وقدرته

---

[*] [*]- سورة الشّعراء :جزء من الآية- 227.

[***]- تفسير أصحاح 7 من رسالة كورنثوس الأولى للقمص تادرس يعقوب (1كو7:22) متاح على الشبكة:
http://st-takla.org/Bibles/BibleSearch/showVerses.php?book=56&chapter=7&vmin=22&vm

[1]- كنعان :هي منطقة تاريخيّة سامية اللّغة في الشّرق الأدنى القديم تشمل اليوم فلسطين ولبنان الأجزاء الغربيّة من الأردن وسوريّة، تمّ استبدال اسم كنعان بسوريّة وهذا عقب سيطرة الإمبراطوريّة الرّومانيّة على المنطقة؛ من القرن 7 ق.م إلى القرن 4 ق.م أسّس الكنعانيّون مستعمرات جديدة امتدّت من غرب البحر الأبيض المتوسّط إلى حدود السّواحل الأطلسيّة، متاح على الشبكة :
https://ar.wikipedia.org كنعان :هي منطقة تاريخيّة سامية اللّغة في الشّرق الأدنى القديم تشمل اليوم فلسطين ولبنان الأجزاء الغربيّة من الأردن وسوريّة، تمّ استبدال اسم كنعان بسوريّة وهذا عقب سيطرة الإمبراطوريّة الرّومانيّة على المنطقة؛ من القرن 7 ق.م إلى القرن 4 ق.م أسّس الكنعانيّون مستعمرات جديدة امتدّت من غرب البحر الأبيض المتوسّط إلى حدود السّواحل الأطلسيّة، متاح على الشبكة : https://ar.wikipedia.org

[2]- كرام، زهور: محمد سناجلة يكسب الرّهان، متاح على الشبكة: www.middle-east-online.com

على التّأليف المنتج للحالات النّصيّة، فهي تجربة تمزج بين الخيالي المركّب والواقعي الرّاهن بتصريف رقمي ينتج حالة إبداعيّة جديدة برؤيّة عربيّة[1]؛ حيث تبدأ الرّواية بحصار ملك إسرائيل آخاب بن عمري ملكَ مؤاب ميشع بن كموشيت عام 750 ق.م فقد هزموه وقتلوا فرسانه وسبوا نساءه وأحرقوا قراه كما نهبوا أمواله، ثم تتسلسل أحداث هذا المشهد الدّرامي تسلسلاً سردياً تعاقبياً فيهرب الملك وجنده ويتحصّنون في القلعة ويرميهم الطرف المعادي بالمنجنيق والنيران.

يبدأ بعدها محمد سناجلة في تقديم عرض تمهيدي تصاحبه موسيقى وصوت الحرب، وكل هذا يتماشى والخلفيّة السينمائيّة مقدّما المؤسسة المخرجة لهذا العمل الرّقمي كما هو موضّح:

[1]- كرام، زهور: محمد سناجلة يكسب الرّهان، متاح على الشبكة: www.middle-east-online.com

وجاء عنوان الرّواية موضّحا كالآتي:

ويعدّ تجسير النصوص وربطها ببعضها البعض هو ما يجعل وجود تواصل حكائي رقمي، غير أن الانتقال بين هذه المقاطع الشذرية دون أي نظام يؤدي إلى قراءة أخرى غير التي ألفناها في القراءة الخطية المتوالية.

وهكذا يتقدّم النّص الرّقمي السّردي باعتباره مجموعة من الوحدات السّردية المتمتعة بالاستقلال والذّاتية، والتي يعمل القارئ على الرّبط بينها مكوّنا حكايته الخاصّة، بولوجه للنّص ومغادرته عند أي وحدة، مبتدعا بداية ونهاية متميّزة [1].

وهو ما تؤكد لبيبة خمار حين تتحدث على الوظيفة التفاعلية للرابط معرفة إياها بأنّها «تقنية معلوماتية وكتابية ذات بعد فلسفي وجودي فهي الضامنة للحركة والثبات، الجمع والتفريق، الظهور والإخفاء والعبور الاختلافي من عقدة إلى أخرى ويمكن أن نستشف مختلف الوظائف التي يمكن أن يؤديها الرابط بالنظر إلى العلاقة التي تربطه بالنص المحال عليه. ويظل الرابط والشاشة عنصران بنيويان أساسيان في تحيز النص، وتشكله يضاف إليهما البرنامج الذي كتب ضمنه النص»[2].

فالرابط يؤشر عليه بِوَصلات من خلال ربطه بمعلومتين أو أكثر، ويكون لونه يختلف عن لون السند الأصلي والمعتمد؛ حيث غذّت الرّوابط وإحالاتها النّص بمادّة حكائيّة ثرية بلغت بالنّص حد سحر المتلقّي الذي يظلّ ينتقل بين الرّوابط فاتحا آفاقا رحبة للمعرفة من جهة، ومانحة له اللّذة والمتعة التي يصبو إليها كل متصفّح من جهة أخرى.

[1]- خمّار، لبيبة : شعريّة النّص التفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، ص 59.
[2]- خمار، لبيبة : الكتابة الرقمية آليات التشكل وصيغ التمظهر- نحو بنيوية جديدة، متاح على الشبكة : موقع اتحاد كتاب الانترنيت العرب www.arab-ewriters.com

وهكذا تكون الرّواية الرّقمية عند سناجلة تعتمد على المعرفة التقنية بالدرجة الأولى بينما كانت «الرواية القديمة تنطلق من الحلم أما الرواية الجديدة فتنطلق من المعرفة، وهذه الرواية مغامرة في الزمن الرقمي الافتراضي وفي المكان الرقمي الافتراضي وفي الواقع الرقمي الافتراضي»[1].

وكل هذا يجعلنا نذعن إلى القول بأن الرواية الرقمية نص منفتح على مغامرة الكتابة، بما هي الرسم بالكلمات والخلق من عدم، من جهة، وعلى التقنية وبرمجياتها المختلفة حرفاً وصورة وصوتاً من جهة أخرى، ليضيف لها سناجلة من خلال هذه الرواية (التاريخ السري لكموش) انفتاحا آخر وهو الانفتاح على الأساطير بمخزونها الدلالي الثر مما منح النص سحره الخاص، الذي ظل يمتح من تزاوج العراقة التاريخية بالحداثة التقنية.

[1]- سناجلة، محمد: رواية الواقعية الرقمية، متاحة على الشبكة :www.middle-east-online.com.

## 3 – الحكاية وسحر النّص:

لقد خصّ "**محمّد سناجلة**" روايته لتصوير التّاريخ الإنساني الدّموي بعامّة، ويعكس ذلك الصورة المصاحبة للعنوان التي تصوّر قطرات الدم وهي تنزل على الخلفية بشكل لافت للمبحر، الذي يظل في حالة تيه مطلق بين قطرات الدم وصوت موسيقى الحرب وعبارة (ظلال العاشق) التي لا تنمّ إلا على عاشق للدم والعنف كما يصوّر ذلك غلاف الرواية ببلاغة تعجز عن وصفه الكلمات، وهو ما يجعل هذه الرواية تعلق بالذاكرة؛ لأنها تمتح من واقع تاريخي مغرق في القدم، وملامِس لأساطير التكوين الأولى، التي تصور عملية خلق الكون أو أصل الوجود. ونعتقد أنّ الكاتب ما لجأ إلى توظيف الأسطورة في مثل هذا العمل الرقمي إلاّ لإيمانه بأنّ الأسطورة هي وحدها الأقدر على «تفسير علاقة الإنسان بالكون أو بنظام اجتماعي بذاته أو عُرف بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها»[1]، بل لإيمانه الجازم أنها «مظهر لمحاولات الإنسان الأولى كي ينظّم تجربة حياته في وجود غامض خفيّ إلى نوع ما من النظام المعترَف به»[2].

ومنه فالصياغة الأسطوريّة للواقع لا تكتفي بتحطيم قوانين العقل فحسب، بل هي أيضاً تعيد إنتاج هذه القوانين وفق رؤية تقوّض الحدود الفاصلة بين ما هو واقعي وما هو فوق واقعي، وهي تبتدع

[1]- الصّالح، نضال : النّزوع الأسطوري في الرّواية العربيّة المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، ط.د، 2001، ص13.
[2]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

قوانينها الخاصة التي تتجاوز السائد في محاولة منها لتملّك الواقع الذي تعاينه تملّكاً جمالياً قادراً على إعادة النظام إلى واقع محتشد بالفوضى والعماء وقيم السلب والانتهاك[1].

فإذا كانت الأسطورة شكلا من أشكال النّشاط الفكري فهي بهذا المعنى تلتقي بالأدبي بوصفه نشاطا فكريّا أيضا، كما تلتقي معه في أنّ لكليهما وظيفة واحدة، هي إيجاد التّوازن بين الإنسان ومحيطه وتمنحه طاقة لترميم حالات التّصدّع التي ينتجها هذا الواقع، فإنّ الأدب يعدّ هو الآخر بحثا في الواقع لكنّه من دون امتثال لقوانينه الموضوعيّة أو الانصياع لأعرافه الماديّة[2]، فكل عصر ينتج كتابته الخاصّة.

فإذا كانت الأسطورة تجمع بين الفكر والخيال وأداتها في ذلك الرّمز، فإنّ الشّكل السردي يُعدّ أحد أشكالها.

وتأسيسا على ما سبق فإنّ محاولة سناجلة في توظيف الأسطورة في هذا العمل المنفتح على التقنية، جعلته نصا رقميا مميزا تداخلت فيه عناصر الأسطورة مع معمارية النص لتكوّن بناءً محكماً، استطرد فيه الوصف والسّرد محوّلا إياه عن طبيعته الرّقمية التي ألفناها.

وهكذا فسناجلة، من خلال أسطرة النّص الرّقمي، حاول ايصال المعنى بطريقة متميّزة، مانحا نصه عنصرا أصيلا من عناصر تحقيق الأدبية.

---

[1]- الصّالح، نضال : النّزوع الأسطوري في الرّواية العربيّة المعاصرة ، ص 19.
[2]- المرجع نفسه، ص 15.

وعليه يمكن القول بأنّ توظيف الأسطورة في النص الأدبي عامة يجسّد صورة فنيّة حداثيّة تعبّر عن آمال وآلام الشّعوب، بينما هو في الرّواية الرّقمية يجسد نقلة نوعية في مجال الكتابة الرقمية التي باتت المعبر الأول على أفكار العصر.

وقد جاءت لغة سناجلة في هذه الرواية لغة مشهدية بالغة العنف متمردة، تماما كما جاء النص متمرّدا على الكتابة الورقية من جهة ومتحولا عن النص الرّقمي الذي ألفناه في الروايات السّابقة له من جهة أخرى؛ لأنّه لجأ إلى التعليقات والحواشي والاستطراد في الوصف والسّرد[1]، بما هو التّواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي (Narrative) كمرسلة يتمّ إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه[2]، بل و «يُصبح ملازما له في عمومه مرتبط به أشدّ الارتباط يُكمّله ويُوحّده »[3] في الرواية الرقمية.

[1]- الديوب، سمر: البلاغة والبلاغة المضادة ظلال العاشق أنموذجا، متاح على الشّبكة:
http://www.arab-ewriters.com/articlesDetiles.php?topicId=92

[2]- يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن-لسّرد-التّبئير)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء – المغرب، ط 4، 2005، ص 51.

[3]- ابن شيخ، عبد الغني: آليّات اشتغال السّرد في الخطاب الرّوائي الحداثي عند عبد الرّحمن منيف ثلاثيّة أرض السّواد نموذجا، دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث (مخطوط)، جامعة منتوري - قسنطينة، 2007- 2006، ص 19.

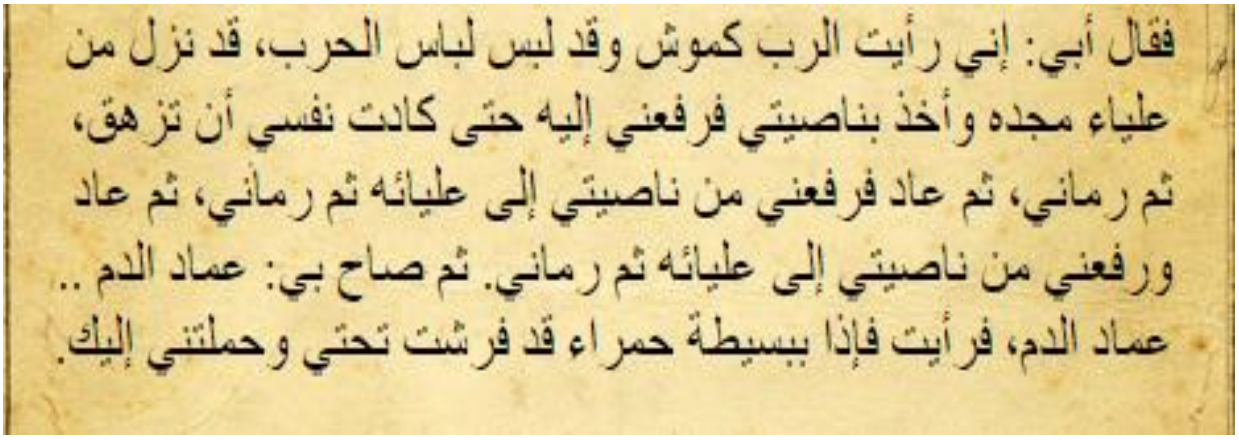
وهكذا يبدو السّرد في ظلال العاشق كناقل للفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، بل و يجعله قابلا للتّداول سواء أكان هذا الفعل واقعيّا أم تخيليّا[1]؛ ولأنّ الحكي قديم قدم الإنسان العربي؛ إذ مارس العرب السّرد والحكي بأشكال وصور متعدّدة[2]، فقد استأنس له كثيرا سناجلة في هذه الرواية، علما بأنّ هذا المصطلح (السرد) بات ينظر إليه في ظل هذه الازدواجيّة و التعالق مع الإعلاميات برؤية جديدة[3]؛ لأنّ الأمر لم يعد يتعلّق بسرد محدّد وثابت وإنّما بإدراك فضاء مفتوح لا انغلاق فيه

[1]- يقطين، سعيد : السّرد العربي مفاهيم وتجليّات ، رؤية للنّشر والتّوزيع ، القاهرة ، ط 1، 2006 ، ص 67.
[2]- المرجع نفسه ، ص 65.
[3]- خمّار، لبيبة : شعريّة النّص التفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة ، ص 81.

يتكوّن من سرود تقترح احتمالات متعدّدة كلّها تتحرّك وتموج داخل الفضاء السّردي المنفتح على الشبكة العنكبوتيّة[1].

وكعادة سناجلة أشرك القارئ في سرده من خلال تجميع الحكاية وتحديد المسار التي ستتخذه الأحداث لاحقا.

وقد تجلى ذلك في المتن الحكائي حين يقول الكاهن لميشع بن كموشيت: "**إن رب الأرباب كموش المتعالي قد غضب على مؤاب لخطاياها ورزاياها، وما عملته من معصية الرب حين لم تخلص في عبادته، وجحدت وصاياه، وأنكرت واجباته، فأحلّت ما حُرِّم، وحرّمت ما حُلّل**"، **ويرى الملك**


فقال أبي: إني رأيت الرب كموش وقد لبس لباس الحرب، قد نزل من علياء مجده وأخذ بناصيتي فرفعني إليه حتى كادت نفسي أن تزهق، ثم رماني، ثم عاد فرفعني من ناصيتي إلى عليائه ثم رماني، ثم عاد ورفعني من ناصيتي إلى عليائه ثم رماني. ثم صاح بي: عماد الدم .. عماد الدم، فرأيت فإذا ببسيطة حمراء قد فرشت تحتي وحملتني إليك.

فسناجلة في هذا النص حين وظّف التّقنية انفتح فيها على الواقعي والأسطوري، إيمانا منه أنّ التقنية «ليست غاية في حدّ ذاتها ولكن استدعاؤها يكون مبررا وخاضعا لحاجات تعبيرية تتطلّبها لحظة

[1]- خمّار، لبيبة : شعريّة النّص التفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة ، ص 100.

السّرد»[1]، مُحاولا بذلك ايصال رسالة ما لعل مفادها ما أشبه واقعنا اليوم بحمولاته بواقع الأساطير المغرقة في القدم.

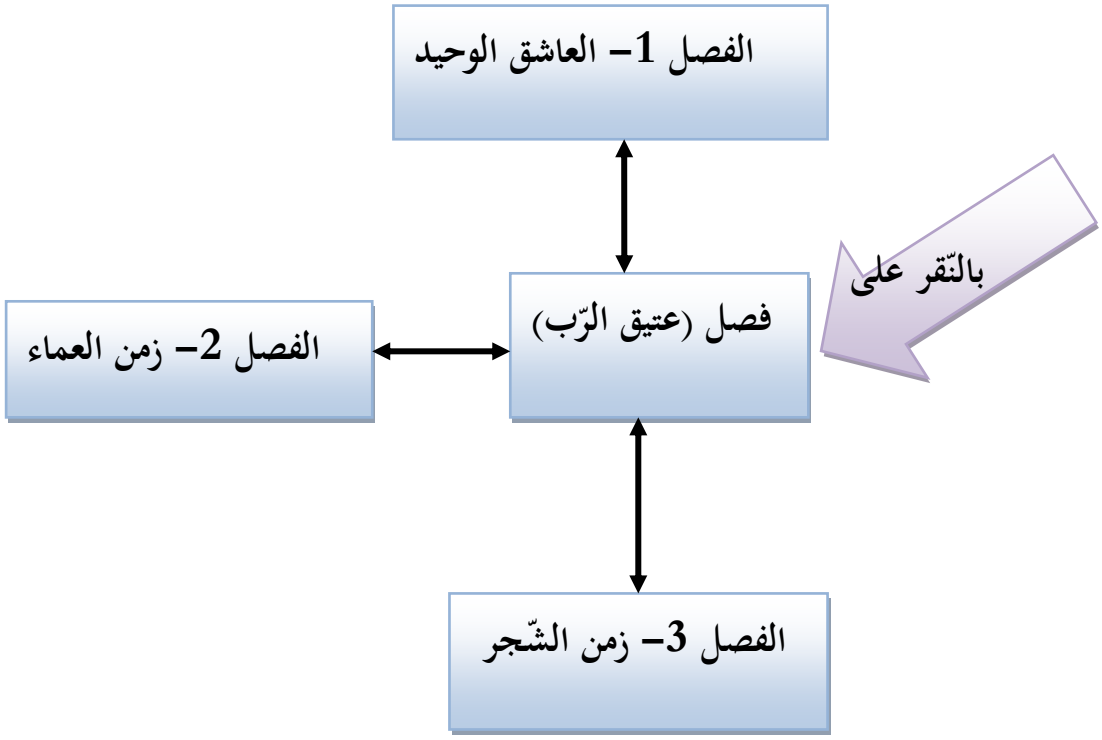
وبالعودة إلى المسارات القرائيّة في المتن الرّوائي الرّقمي نلاحظ تعددها وربطها بمركز واحد هو **فصل (عتيق الرّب)، الذي يعدّ فصلا مركزيا**، أما الفصول الفرعيّة فهي مرتبة كالآتي:

1. العاشق الوحيد.
2. زمن العماء.
3. زمن الشّجر.

فبالنّقر على جملة (**شعرت بأنّي إله**) من فصل (**عتيق الرّب**) نتّجه مباشرة إلى فصل (**زمن الشّجر**) غير أنّه بالنّقر على عبارة (**زمن الشّجر**) نعود مرّة أخرى إلى فصل (**عتيق الرّب**).

وبالنّقر على جملة (**أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدّماء؟**) من فصل (**زمن العماء**) نعود إلى فصل (**عتيق الرّب**)، وهو ذات ما يحدث في فصل (العاشق الوحيد)؛ إذْ عند الضّغط على جملة (**عالم الفناء**) نذهب إلى فصل (**عتيق الرّب**)، والخطاطة الآتية توضّح ذلك:

[1]- خمّار، لبيبة : شعريّة النّص التفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة ، ص 104.




و لعل استخدام سناجلة هذه الطّريقة حتّى يخرجنا من متاهة القراءة؛ إذ قام بربط هذه الرّوابط بروابط مشهديّة (مشاهد الحرب/مشاهد متحرّكة) وأخرى حركيّة.

و حسب تنظيرات سناجلة فإنّ الكلمة تعدّ جزءا من الكل، وهو ما لم يتحقّق في (ظلال العاشق) التي تجلت فيها سيطرة السّرد والوصف، وربما هذا ما دعا سمر الديّوب إلى القول إنّه يمكن قراءة الرّواية قراءة خطيّة خلاف الرّواة الرقميّة، طبعاً بغضّ النّظر عن الرّوابط والهوامش، وربما هذا ما منح النص بعدا دراميّا شائقا[1]، أخرج الرّواية إلى حد بعيد عن خصوصيّتها الأولى.

[1]- الديّوب، سمر : البلاغة والبلاغة المضادة ظلال العاشق أنموذجا، متاح على الشبكة :

ewriters.com/articlesDetiles.php?topicId=92 http://www.arab

ووقوفا عند طريقة التّوثيق فقد جعلها سناجلة تقنيّة جديدة وأسلوبا مبتكرا في عمله (ظلال العاشق)، الذي جعل فيه القارئ موجها في قراءته بما تزخر به الهوامش من مادة توضيحية، ومثاله: (قرية فاران/صحراء النّقيب، عصبون جابر/ميناء (العقبة الأردنيّة حاليا).

هذا كما وثّق للآيات القرآنيّة التي استحضرها في نصّه كنوع من التناص الدّيني، وهو بذلك لم يجعل المتلقي مجرّد قارئ فقط وإنّما قارئ باحث.

و في سياق متّصل تتسلسل الأحداث، ويلجأ "محمّد سناجلة" إلى توظيف مشاهد حيّة وواقعية في بعض أجزاء الرواية كمشهد حرق الطيار الأردني معاذ الكساسبة[1] على يد داعش عام 2015، بعد سقوط طائرته الحربيّة من نوع (أف16) أثناء قيامها بمهمة عسكرية على مواقع تنظيم داعش في محافظة الرّقة شمالي سوريا.

وهو ما يحملنا على القول إنّ الرّواية أحدثت «تحوّلا جذريّا في العلاقة بين الزّمان والمكان لمصلحة الأوّل بمعنى أنّها جعلت الزّمان الحقيقي الذي يجري بسرعة الضّوء ينتصر على المكان التّقليدي بأبعاده الثّلاثة أي يحلّ محلّ الزّمان العادي بسرعته البطيئة»[2].

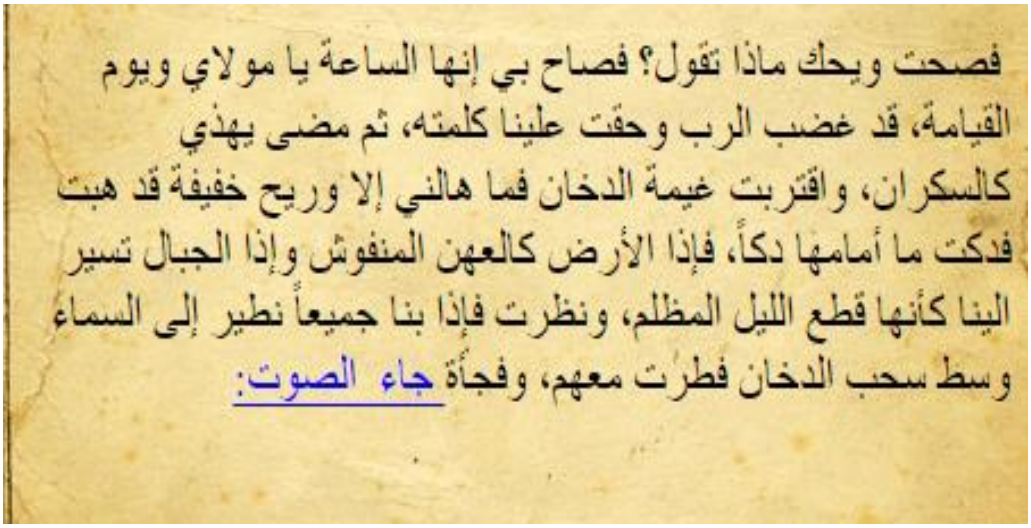
[1]- هو معاذ صافي يوسف الكساسبة من مواليد [29ماي 1988 ]، وتوفي في [ 3 يناير 2015] ، طيّار الأردني برتبة :ملازم أوّل، وقع أسيراً بأيدي تنظيم" داعش" صباح يوم الأربعاء 24 ديسمبر 2014، وقد تمّ حرقه حياً.
[2]- حرب ، علي : حديث النّهايات فتوحات العولمة ومآزق الهويّة ، ص ص 195-160.

وهكذا يرمي سناجلة بعبء ما في داخله من حكايا على شيء في العالم الخارجي، فكان ذلك الشيء هو (التاريخ السري لكموش)، الذي صطبغت الحكاية فيه بصبغة تاريخية وهي شديدة البعد عن التاريخ، وهدفه من وراء ذلك تعديل ما هو مُدرَك، ونبذ العنف وإحلال السلام والمحبة لأن الرب رب محبة وسلام لا يقبل العنف بكل تجلياته ولاسيما ذلك الذي يتمّ باسم الدين[1].

[1]- الديوب، سمر : البلاغة والبلاغة المضادة ظلال العاشق أنموذجا متاح على الشّبكة :

http://www.arab-ewriters.com/articlesDetiles.php?topicId=92

وهو ما تجلى في رحلة بحث ابن الملك نحال على خطب متعددة كخطبة البابا أوربان في الحض على الحروب الصليبية عام 1095م وكلام بوذا في يقظة البودهيساتفا: "إن الدّين الحق يجب أن يُبحث عنه منذ الساعة وهو بينكم والفرصة لن تعود"، ثم يتكلم على مجازر الحرب باسم الإله كموش وهنا يوازي ويقارب الأحداث مع ما هو واقعي في قتل الطيّار الأردني من قبل ذاك التنظيم الحامل لشعار الدين، الذي هو بريء من أفعالهم براءة الذئب من دم يوسف، لننتقل في فضاء النّص الرّقمي بين المشاهد الحقيقية والأساطير والنصوص الغائبة بمختلف أنواعها عبر رابط آخر تؤصله عبارة (جاء الصّوت) التي بمجرد النقر عليها يسدل ستار النهاية مصاحبا بصوت صاخب مفاجئ مع صورة تنبّئ بنهاية الرّواية بلغة إنجليزيّة. ليمنح القارئ مرة أخرى مطلق الحريّة في تكرير لعبة الابحار بين روابط النص المختلفة، مانحا النص قراءة جديدة.


فصحت ويحك ماذا تقول؟ فصاح بي إنها الساعة يا مولاي ويوم القيامة، قد غضب الرب وحقت علينا كلمته، ثم مضى يهذي كالسكران، واقتربت غيمة الدخان فما هالني إلا وريح خفيفة قد هبت فدكت ما أمامها دكاً، فإذا الأرض كالعهن المنفوش وإذا الجبال تسير الينا كأنها قطع الليل المظلم، ونظرت فإذا بنا جميعاً نطير إلى السماء وسط سحب الدخان فطرت معهم، وفجأة جاء الصوت:

إذاً هي لعبة الحياة تلك التي أرادها محمّد سناجلة بعيدا عن الحرب والدّم، إله السّلام والحبّ لا إله الحرب والدم. وعليه يمكن القول إنّ التّحليل الأوّلي للآثار الأدبيّة الرّقميّة في الأصل ينحو نحو الدّراسة النّسقيّة لاستظهارات الشّاشة، بيد أنّ أصل الاستظهار القائم في جوهره على تلك الاختبارات الأوّليّة التي يجريها قارئ النّص في أثناء تعرّفه للمرّة الأولى على النّص[1]، فمحمّد سناجلة في هذا النص قام بتحويل خيبة أفق الانتظار إلى رحلة استكشافيّة قرائيّة، تلعب فيها الرّوابط دور الدليل المعرّف للرحالة على أيسر السبل المؤدية للهدف المنشود، الذي هو عند سناجلة تحويل المشهد الرّوائي الكتابي إلى سمعي بصري، لا يُمكن قراءته ولا تصفّحه إلا بواسطة الحاسوب، مما يجعل هذا النوع من الكتابة له طابع خاص يختلف عن السّرد الورقي فهو «بنيات شبه مستقلّة أي أنّ كل بنية لها طبيعتها النّحويّة

[1]- فهيم، شيباني عبد القادر: سيميائيّات المحكي المترابط مقدّمة نقديّة للرّواية الرّقميّة، مجلّة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة العدد الرّابع، 2013، ص 37.

والدّلاليّة والعلاماتيّة الخاصّة ويستدعي ذلك جعل هذه الشّذرات/البنيات مختصرة وألّا تتعّدى في أحسن الأحوال صفحة الشّاشة»[1].

**وخلاصة القول:**

إنّ رواية (التاريخ السري لكموش) جمعت بين الواقعي و الأسطوري، التّراثي و الحداثي، بلغة شعريّة موغلة في التّراثية بنغمة حداثيّة، لتحيا نصا رافضا لفكرة الحدود بين الأجناس الأدبيّة والتي باتت منصهرة داخل بوتقة واحدة[2] متنتجة عالما جديدا، حاول سناجلة بالفعل والقوة أن يُرسي آليات الاشتغال فيه وقد نجح إلى حد بعيد في تحديد هوية هذا النص الفاعل بمضمونه والمتفاعل بتشكيله.

وهكذا يمكن القول إنّ تجربة سناجلة بقدر ما كانت رائدة في مجالها بقدر ما كان سعي صاحبها حثيثا لبلوغ أقصى درجات التفوق التقني والأدبي من أجل خلق سرد يتجاوز حدود السرد الكلاسيكي الورقي، طامحا من وراء ذلك العزف على ايقاع العصر المفتح على عالم التكنولوجيا بكل مبدعاتها.

[1]- يقطين ، سعيد : قضايا الرّواية العربيّة الجديدة الوجود والحدود ، ص 329.
[2]- صالح الجويدي ، مهدي : التّشكيل المرئي في النّص الرّوائي الجديد ، ص 81.

# الخاتـــــمة

بعد مد وجزر وإبحار ضد التيار في عوالم الأدب والفن والتكنولوجيا، التي نرى أنّ تأثيرها بات تصاعديا في الأدب نحط رحال بحثنا هذا عند جملة من النتائج نوجزها في النقاط الآتية:

– يشمل مفهوم الأدب الرّقمي كل الأشكال السّردية والشعريّة التي تستعمل الوسائل التكنولوجيّة كوسيط عن طريق التّفاعل والترابط حيث باتت الرّوابط التشعبيّة جزءا من كينونة النّص الرّقمي.

– عملت الرّواية من خلال تاريخها بالقياس إلى أنواع سرديّة أخرى على التّفاعل مع مختلف أشكال التّعبير والتّواصل، والاستفادة منها في تشكيل عوالمها فأثّرت فيها وهي تتأثّر بها، فكانت مادة للسّينما والمسرح وفي الوقت نفسه تفاعلت مع مختلف تيّاراتها مستخدمة في ذلك كلّ التّقنيّات المتاحة مستفيدة من آليّاتها الخاصّة.

– لقد أظهرت –الرّواية الرّقميّة– أنّ مادة التّعبير هي عنصر فاعل ومؤثّر على العمليّة السّرديّة وقد استطاعت أن تلج الفضاء الافتراضي محاولة تصويره والتّعبير عنه باعتباره جزء أساسيّا من حياتنا المعاصرة ومع التّقدّم التكنولوجي في العصر الحديث وتغيّر المفاهيم، كان لزاما على الإبداع مواكبة هذا التّقدّم وقد نتج عن ذلك جملة من المصطلحات الإبداعيّة والنّقديّة والتي حاولت وصف ووضع الحدود والمفاهيم لهذا الإبداع الجديد.

– الرّواية الرّقمية لها تقنياتها النصيّة وأبعادها الجماليّة؛ فقد أثبت تحوير تقنيّة النّص المترابط لمفهوم الكتابة فعاليته في تجسيد السّعي الأدبي نحو إعطاء معالم تجنيسيّة جديدة للأدب والعمليّة السّرديّة عامّة من خلال حواريّة القراءة.

– لقد أصبحت الكتابة في شكلها الشذري منهجا في التّعبير وأسلوبا مطلوبا لذاته، فطالت الكتابة بشتّى انواعها جملة من التحوّلات مسّت اللّغة وبنية النّص بشكل عام.

– إنّ ظهور هذا النوع الأدبي الجديد يفرض منهجا نقديّا خاصّا، لأنّ الأدب الرّقمي أدب لا يُغادر الحاسوب قراءة وكتابة.

– لا شكّ أن العالم الرّقمي الذي نعيش فيه اليوم يفرض علينا قراءة جديدة للنّصوص الإبداعيّة والتي لا يُمكن أن تتجلّى لمتلقّيها إلّا في صورتها الرّقميّة.

– البنيات الموجودة في الرّواية الرّقميّة نصيّة بالدّرجة الأولى غير أنّها قد تأخذ بعدا صوريّا وصوتيّا وترتبط هذه البنيات فيما بينها وكل واحدة منها لها طبيعتها النّحويّة والدّلاليّة والعلاماتيّة الخاصّة ولا تتعدّى الشاشة الزرقاء وروايات "محمّد سناجلة" خير مثال على ذلك، فهي تكتب بلغة الصّورة والمشهد وباستخدام الرّوابط.

– يرتكز الأدب الرّقمي على تعدّد الوسائط المتفاعلة والتي أكسبته حياة جديدة مختلفة عن النّص التّقليدي، فهو إذن يعكس البعد التّفاعلي للمتلقّي من خلال مشاركته في العمليّة الإبداعيّة قراءة وإنتاجا.

– لقراءة نصّ رقمي سواء كان رواية أو قصيدة يتوجّب علينا امتلاك نفس الثّقافة الرّقميّة، لأنّ طبيعته التي يتشكّل عليها تستلزم ذلك.

– إنّ النّص الذي ينتجه المؤلّف بمجرّد وصوله للمتلقّي يتحوّل إلى نصّ آخر حسب الوضعيّة التي يقرأ بها حيث تلعب الرّوابط وعمليّة تنشيطها الدّور الأساسي في تحويره.

– يعدّ بحقّ محمّد سناجلة أوّل أديب عربي استطاع أن يجنّد تقنيّات الشّبكة الرّقميّة ليخلق لنا نصّا أدبيّا إبداعيّا بامتياز.

– التقنيّات التي وظّفها "محمّد سناجلة" و"مشتاق عبّاس معن"و"إسماعيل البويحاوي" فيها تجاوزٌ للّغةِ البسيطة المنتمية إلى ذاكرة المتلقّي إلى لغة رقميّة موظّفة في ذلك معطيات التّكنولوجيا، فهي دعوة للقارئ للدّخول في تجربة إعادة الكتابة وذلك انطلاقا من الإبحار الملزم لفعل القراءة.

– للنّهوض بهذا النّوع الأدبي الجديد علينا الانخراط وبقوّة إبداعا ونقدا في الفضاء الرّقمي الأيقوني كما علينا تغيير الآليّات الإجرائيّة في الدّراسة والنّقد.

– اللّغة المستعملة في النّص الرّقمي الإبداعي لغة جمعت بين اللّون والحركة والمشهد وكذا الموسيقى.

– لم يعد التّنظير السّردي يشكّل مرجعيّة وحيدة للمتلقي وبعد التطوّر اللّافت في بناء الرّواية الرّقميّة يكاد يختفي المعيار الفنّي القديم لها.

– التغير الذي يمسّ أشكال التواصل سيؤثر دون شك على أنماط التلقي بشتى توجهاته الأدبية، ومن أجل ذلك فعلى قارئ النص الرقمي أن يكون محمّلا بأطر فكرية وتقنية حتى يستطيع قراءة هذا النوع الجديد من الأدب والقائم أساسا على الوسائط المتعددة؛ هذه الأخيرة التي جعلت الأدب الرقمي أمام تحديات كبرى تتجاوز كل التجريب الذي مورس عليه من قبل، وهو ما يستوجب استخدام أدوات مُنَهجة تتوافق مع طبيعة البيئة الافتراضية ذلك باعتبار المتلقي "فاعل نشيط" في العملية الإبداعية تعدى مفهوم القراءة البسيط إلى الممارسة والتفاعل الحقيقي، كذا الاهتمام

بالدراسات الرقمية من خلال التركيز على المنهج المقارن في هذا الفضاء الرقمي مع وجود قارئ شمولي بأتم معنى الكلمة، حتى يفك شفراته اللامتناهية بدءاً بالمكتوب وانتهاءً بالمسموع غير متناسين في ذلك تلك الصور الحركية التي تحوّل المتلقي السامع إلى مشاهد محترف، وعليه فالانتقال إلى ممارسة القراءة الفعلية لا يكون إلا عن طريق خروج الذات من موقع الاستهلاك إلى الإنتاج عبر إبداء الرأي وغير ذلك من المساعي الفردية التي نرى أهميتها في توسيع أفق التعامل مع هذه الثقافة.

– إنّ أهمّ ثورة تحقّقت على مستوى التّواصل الرّوائي تظهر لنا بجلاء مع الوسائط المتفاعلة، والتي تتجسّد من خلال الشاشة الزّرقاء الموصلة بالفضاء الشّبكي ممّا نتج عنه ظهور الرّواية الرّقميّة التي تستثمر إمكانات الحاسوب المختلفة وبرمجياته المتعدّدة المتّصلة بالكتابة والصوت والصورة والموسيقى ومختلف الفنون.

– إمكانيّة حصول ثورة على المفاهيم النّقديّة التي رافقت النّص الورقي، وأنّ النّص الرّقمي كدعامة في كتابة الرّواية الرّقميّة من شأنه أن يقلب المفاهيم النّقديّة رأسا على عقب لسبب بسيط أنّ الدّعامة الرّقميّة تقدّم تصوّرا مغايرا لمفهوم النّصوصيّة وتحطّم الصّنم القديم لفكرة الأجناس، والرّواية الرّقمية تقوم على فكرة التهجين بين الأنساق الدّالة (صورة، موسيقى، فيديو تصاميم، غرافيك..) وتلغي مركزيّة اللّغة.

– سناجلة في كتابه التّنظيري بيّن أنّ القارئ الرّقمي له دور فعّال في عمليّة إنتاج النّص الرّقمي، غير أنّه حدّد من هذه العمليّة الإبداعيّة (إنتاج النّص)، حيث لم تتعدّى كونها مجرّد وجهات نظر أو تعليق على النّص أو إعادة قراءة من خلال تغيير المسار المراد الإبحار فيه، غير أنّه لم يمنحه

الحريّة المطلقة في تغيير العمل الرّوائي الرّقمي الأوّل وبذلك أسقط بندا من بنود المنظومة الإبداعيّة الرّقمية.

# ملحـــق

## (ثبت المصطلحات)

## ثبت المصطلحات*:

### –الإنترنت (internet):

مشتق من مسمى شبكة المعلومات الدولية التي يطلق عليها في اللغة الإنجليزية (International Net Work) كما يطلق على الانترنيت عدة تسميات منها (The Net) أو الشبكة العالمية (Word Net) أو الشبكة العنكبوتية (The web) أو الطريق الالكتروني السريع للمعلومات (Electronic super High Way)، والشبكات من غير إضافة تكفي بالعربيّة للدّلالة على تقنيّات الاتّصال الموصولة بعضها ببعض من حواسيب وتلفزيونات وفيديوات وأجهزة الهاتف وغيرها من وسائط الإعلام.

### – الإبحار(Navigation):

هو الانتقال من عقدة إلى أخرى بواسطة النّقر بواسطة الفأرة على الرّوابط لغاية محدّدة تتمثّل في البحث عن المعلومات ومراكمتها وتجميعها لهدف خاص، ويعطى للمبحر مصطلح خاص هو "المستعمل" وبذلك يختلف الإبحار عن التّصفح لأنّ الإبحار بحث عن معلومات محدّدة وخاصة.

### –البرمجيّات الصوتيّة:

في البرمجيّات الصّوتيّة لديك خيارات عديدة لتحديد البرامج التي تساعدك على إنشاء وتحرير وتشغيل ملفّات الصّوت الرّقمي، إذ تقوم أبسط البرامج بإجراء وظيفة أوّليّة واحدة مثل تشغيل أو تسجيل الصّوت من خلال بطاقة الصّوت، لكن العديد من البرامج التي تعمل مع الصّوت الرّقمي

تنجز العديد من الوظائف الأساسيّة، فمثلا تكون البرامج التي تسجّل الصّوت قادرة على تحريره أيضا، كما تكون البرامج التي تشغّل الصّوت قادرة على إنشاء وتنظيم ملفّات MP3.

**-برنامج الفضاء القصصي (Storyspace):**

برنامج متخصّص محترف للكتابة الإبداعيّة بواسطة الرّوابط الحاسوبيّة، يمكن استخدام الصّور والأصوات والفيديو فيه بسهولة، يطلق عليه بعض النّقاد "السّارد" أو "المسرد" قام بابتكاره **Jay David Bolter**-أستاذ في الأدب ومهتم بتأثيرات الإعلام والتّكنولوجيا ويعمل في معهد جورجيا للتّقنية- وكذلك **John B Smith** -أستاذ علوم الحاسب في جامعة كارولينا الشماليّة-.

**-برنامج ماكروميديا فلاش(Macromedia Flash):**

مكروميديا فلاش وهو أحد أشهر برامج التصميم المتحرك والثلاثي الأبعاد حيث تستطيع أن تصمّم ألعابا بهذا البرنامج كألعاب فلاش والبطاقات الرّقمية وتصمم به المواقع لتطوير برمجيّات الويب أنتجته شركة أمريكيّة.

**- البطاقة المترابطة (hyper card) :**

برنامج يقوم بوظائف عديدة بما فيها الترابط متاح على الشبكة:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Bill_Atkinson_(informaticien

**-التّجوال (Broutage-Browsing):**

التّجوال أو التّصفّح عكس الإبحار، وهو الانتقال بين العقد لغاية غير محدّدة، فالمتجوّل مثل متصفّح الكتاب ليس له قصد محدّد من وراء عمله، فهو ينتقل من عقدة إلى أخرى؛ قد يتوقّف

أحيانا عند عقدة ما ثمّ سرعان ما يتّجه إلى غيرها، نسمي المتجوّل المتصفّح أيضا لأنّه يكتفي بالتّجوال بين الوثائق أو تصفّحها.

**– جافا (Java):**

هي لغة برمجة كائنية التوجه، ابتكرها جيمس جوسلينج في عام1992 م –أثناء عمله في مختبرات شركة صن ميكروسيستمز –وذلك لاستخدامها بمثابة العقل المفكر المستخدم لتشغيل الأجهزة التطبيقية الذكية مثل التيلفزيون التفاعلي ،حيث يتكون مصدر البرنامج من عدة سطور وكل سطر يعتبر جملة ،ويتعامل الحاسب مع كل جملة بترتيب معين لإنجاز الأمر الذي صمم البرنامج لتحقيقه.

**– الجرافيكية:**

يقوم تصميم الجرافيك على تطبيق مجموعة من المبادئ والاشتغال على مجموعة من العناصر لخلق عمل فني تواصلي مرئي يرتكز إلى الصورة الثابتة ويتخذ شكلا مطبوعا أو معروضا على سطح ثنائي الأبعاد.

**–الحوسبة:**

هي استخدام بنوك المعلومات والذّاكرة الإلكترونيّة في كلّ الميادين.

**–الرّقمنة (Numéritisation)**: هي تحويل الشيء إلى بنية رقميّة وهذا هو الأساس في ثورة الاتّصالات.

**-الرّوابط الإلكترونيّة أو الوصلات (Hyperlinks)**: الرّوابط هي نوع من المراجع في الشّبكة العنكبوتيّة، وهي عبارة عن أيقونة على مستوى ما "كلمة ،أو سطرا ،أو صورة" يتمّ النّقر عليها للانتقال إلى ناحية أخرى من الموقع أو الشّبكة أو النّص الحاسوبي.

**-سيبراني (Cybernétique)**:

السيبرانيّات هي علم التّحكّم والضّبط ،والسّيبراني هو وصف للواقع أو العالم النّاتج عن ثورة المعلومات التي تتيح بتقنيّاتها المعقّدة والفائقة الاتّصال والمراقبة والعمل على مسافات بعيدة.

**- السويتش**:

هو عبارة عن جهاز شبكات يعمل على التوصيل بين عدد من الأجهزة المختلفة الموجودة على الشبكة (كمبيوتر، طابعة...).

**-افتراضي (Virtuel)**:

الافتراضي هو وصف لمفردات العالم السيبراني وأحداثه من الصّور والرّسائل والأرقام والنّصوص، فهي غير ملموسة قياسيّا على الأشياء الموجودة في العالم الواقعي.

**-الفائق (Hyper)**:

Hyper هو الفائق من حيث القدرة والفاعليّة أو السّرعة أو الانتقال.

**- فوتوشوب**:

برنامج رسوميات لإنشاء وتعديل الصور النقطية أنتجته شركة أدوبي يعتبر أشهر البرامج لتحرير الرسوميات وتعديل التصوير الرقمي وهو المنتج الأكثر مبيعاً في هذا المجال ،قام بتطويره الشقيقان

توماس نول وجون نول عام1987وأصدرت النسخة الأولى في فبراير1990،والنسخة الثانية عشر منه صدرت في 30 يونيو 2010.

**-المستعمل (Utilisateur):**

المستعمل عكس المتصفّح لأنّ له دراية بالنّص المترابط وأنواعه ومساراته ،فالمستعمل متلق إيجابي لأنّه منتج للمعارف التي يبحث عنها ،ويصبح تبعا لذلك مشاركا لمؤلّف النّص المترابط ،وقادر على التّفاعل معه بطريقة منتجة.

**-المنتدى الإلكتروني (Internet Forum):**

هو نوع من المواقع الإلكترونيّة ذو طبيعة خاصّة ،فهو موقع مفتوح للنّقاش يطرح فيه العضو موضوعا ويتلقّى وجهات نظر فوريّة عنه ،يشترك مستخدم الشّبكة فيه باسمه الحقيقي أو المستعار وغالبا هو الاسم المستعار ،عدا المنتديات ذات الطّبيعة الخاصّة ،كمنتديات الجامعات التي تفترض أن يشترك العضو باسمه الحقيقي؛والمنتديات أنواع منها العامّة ومنها السيّاسية أو الطّبيّة أو الأدبيّة.

**-الميديا (Médiologie):**

الميديا فرع يهتم يدرس وسائط الإعلام عامّة ،مع الإشارة إلى أنّ ريجيس دوبريه هو الذي افتتح هذا الحقل.

**- النقاش الحي أو الدردشة (chat):**

بين الأعضاء أي الدردشة الحية أو التحادث المباشر في زمن تواجد عضوين أو أكثر.

**-الوسيط(Meduim):**

نعني به المعنى التواصلي للاطّلاع أكثر أُنظر أوهام النّخبة -علي حرب -المركز الثقافي العربي، 1998.

**-الوسائط المتعدّدة(Multimedia):**

يرتكز مفهومها على النّص مصحوبا بالصّورة واللّقطات الحيّة من فيديو وصورة وتأثيرات خاصّة، ممّا يزيد قوة العرض وخبرة المتلقّي بأقل وقت ،وهذا معناه أنّ الوسائط المتعدّدة تعني التعدّد من النّاحية الشكليّة وتعني التّكامل بين أكثر من وسيلة كاستخدام نصّ مكتوب مع الصّوت المسموع مع الصّورة الثّابتة أو المتحرّكة في توصيل الأفكار.

**-MP3:**

ظهرت في عام 1992 ملفّات MPEG وهي Moving Picture Experts Group والتي أطلقت خصائص ملفّات MP3 وقد ظهرت صيغتها في منتصف عام 1994.

**Software**:هي تعليمات أو بيانات الحاسب وكل كا يمكن تخزينه إلكترونيا فهو برنامج.

**Itunes music store أو Rhapsody**: برنامج يستخدم للإنجاز الموسيقي.

**Hypertext Markupe Language(HTML)**: لغة توصيف النّصوص التّشعبيّة الخاصّة بشبكة web.

**Hypertext Transfer Protocol(HTTP)**:بروتوكول نقل النّصوص التّشعّبيّة.[1]

[*]- استندنا في تحرير هذا الثبت على:

-يقطين، سعيد: من النّص إلى النّص المترابط.

- الخطيب حسام: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع (HyperText).

إضافة إلى بعض المواقع المتاح على الشبكة:

-http://real-sciences.com/?p=1312

-https://fr.wikipedia.org/wiki/Bill_Atkinson_(informaticien

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D8%B5%D9%85%D9%8A%D9%85_%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%

-B1%D8%A7%D9%81%D9%8A%D9%83

# قائمة المصادر والمراجع

(مرتّبة ترتيبا ألف بائيّا)

-القرآن الكريم (برواية حفص عن عاصم)

## أ- المصادر:

1- إبراهيم مصطفى آخرون:المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004 .

2- ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة- مصر، دط، دت.

3- الأزهري (أبو منصور محمد بن أحمد):تهذيب اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مراجعة: محمد علي النجار، دار المعارف، القاهرة - مصر، د ط، د ت.

4- الفراهيدي، الخليل بن أحمد:كتاب العين، تح: إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي، مؤسسة الهجرة، طهران-إيران، دط، 1409هـ.

## ب-المراجـــــع:

5- إيّاد إبراهيم وآخرون: الأدب التّفاعلي الرّقمي الولادة وتغيّر الوسيط، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1، 2011.

6- البريكي فاطمة: الكتابة والتكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، المغرب – لبنان، ط1، 2008.

7- _____: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، المغرب – لبنان، ط1، 2006.

8- بنكراد سعيد: وهج المعاني سميائيّات الأنساق الثّقافيّة، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، المغرب –لبنان، ط1، 2013.

9- بير بوتز: مفهوم النَّص في الأدب الرّقمي، تر: عبده حقّي، د ط، (كتاب رقمي).

10- حرب علي: حديث النّهايات فتوحات العولمة ومآزق الهويّة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، المغرب –لبنان، ط2، 2004.

11 _____: العالم ومأزقه، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، المغرب –لبنان، د.ط، 2002.

12- حمداوي جميل: الأدب الرّقمي بين النّظريّة والتّطبيق نحو المقاربة الوسائطيّة (الجزء الأوّل)، مكتبة المثقّف، المغرب، ط1، 2016، على الرّابط: almothaqaf.com

13- الخطيب حسام: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع (HyperText)، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشرACTPO، دمشق، ط1، 1996.

14- خمّار لبيبة: شعريّة النّص التّفاعلي آليّات السّرد وسحر القراءة، رؤية للنّشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2014.

15- الزّاهي فريد: الصّورة والآخر رهانات الجسم واللّغة والاختلاف، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، الرّباط -المغرب، ط1، 2014.

16- الزويلي ميجان، البازعي سعد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 2003.

17- شبلول أحمد فضل: أدباء الانترنيت أدباء المستقبل، دار الوفاء، الإسكندريّة – مصر، ط 2، 1999.

18- عبد الفتّاح أحمد: الأدب والتّقنيّة النّقد على مشارف القرن الواحد والعشرين (أعمال المؤتمر الثاني للنّقد الأدبي)، القاهرة - مصر، ط 2000.

19- عطيّة، هاشم محمّد: الأدب العربي وتاريخه، مطبعة مصطفى، مصر، ط 2، 1986

20- عصفور جابر: آفاق العصر، الهيئة العامّة المصريّة للكتاب، القاهرة- مصر، د.ط، 1997.

21- _____: الصورة الفنيّة في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، المغرب –لبنان، ط1، 1992.

22- علي نبيل، حجازي نادية: الفجوة الرقمية، رؤية عربية لمجتمع المعرفة، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 2005.

23- غريواتي زياد: Master Digital Audio Technique تعلّم تقانات الصّوت الرّقمي شعاع للنّشر والعلوم، الرّباط- المغرب، ط1، 2007.

24- كدّو فاطمة: أدب.com، مقاربة للدّرس الأدبي الرّقمي بالجامعة، دار الأمان، الرّباط- المغرب، ط1، 2015.

25- كرام زهور: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 2009.

26- مرتاض عبد الملك: في نظريّة الرّواية بحث في تقنيّات السّرد، عالم المعرفة، ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، العدد 240، ط1، 1998.

27- مريني محمد: النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2015.

28- نجم السيد: النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010.

29-نضال الصالح: النّزوع الأسطوري في الرّواية العربيّة المعاصرة، مكتبة الأسد الوطنيّة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د. ط، 2001.

30- نذير عادل: عصر الوسيط أبجدية الأيقونة دراسة في الأدب التفاعلي – الرّقمي-، ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2010.

31- والتر أونج: الشفاهية والكتابة، تر:حسن البنّا عز الدّين، سلسلة المعارف، المجلس الوطني للثّقافة والفنون، الكويت د.ط، 1994.

32- الولي محمّد: الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي النّقدي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء- المغرب، ط1، 1999.

33- يقطين سعيد: من النّص إلى النّص المترابط مدخل إلى جماليّات الإبداع التّفاعلي، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، المغرب –لبنان، ط1، 2005.

34- _____: النص المترابط مستقبل الثقافة العربية، نحو كتابة عربية رقمية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، المغرب –لبنان، ط1، 2008.

35- _____: قضايا الرّواية العربيّة الجديدة الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، ط 1، 2010

36- _____: السّرد العربي مفاهيم وتجليّات، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط 1،2006.

## ت-الدوريات:

### 1-الورقية:

37- صحيفة مجلّة الملتقى:(القصّة الترابطيّة)، العراق العدد 29، د.ط، 2013.

38- مجلّة الأثر: (ديالكتيكالثقافة وصناعة الحقوا الأدبيّة)، جامعة قاصدي مرباح- ورقلة، العدد 24، 2016م،.

39- مجلة الأثر: (نحو أدب تفاعلي للأطفال)،جامعة قاصدي مرباح- ورقلة، العدد 10، 2011م.

40- مجلّة الرافد : (مدخل إلى الأدب التفاعلي)، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة، العدد 56، ط 1، 2013.

41- مجلة آداب الفراهيدي: (الأدب الرقمي والوعي الجمالي) ، جامعة واسط. العدد 02، د ت.

42- كتاب في جريدة أصدرته مُنظّمة اليونسكو: (مختارات في الثقافة وصناعة الحقول الأدبيّة) عدد 89، د.ط، 2006.

43- فهيم شيباني عبد القادر:مجلّة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح- ورقلة، العدد الرّابع، 2013م،

44- _____: مجلّة الإبداع والعلوم الإنسانيّة، جامعة محمد خيضر-بسكرة، العدد الثالث والسّبعون، د.ط، 2009م.

## 2-الإلكترونية:

45- أسليم محمد: خصائص النص التشعبي، موقع محمد أسليم متاح على الشبكة: www.aslim.org

:46- _____: قراءة في أعمال محمد سناجلة الرقمية متاح على الشبكة

http: //www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=107

47- بوطز فيليب: ما الأدب الرقمي؟ تر: محمد أسليم، مجلة علامات، العدد 36، موقع محمد أسليم متاح على الشبكة: www.aslim.org

48- تادرس يعقوب: تفسير أصحاح 7 من رسالة كورنثوس الأولى (1كو22:7) متاح على الشبكة الرّابط: http://st-

takla.org/Bibles/BibleSearch/showVerses.php?book=56&chapter=7&vmin=22&vm

49- حسب الله صميم: المسرح والتقنيّات الرقميّة وفرضيّات الهيمنة على المسرح المعاصر متاح على الشبكة: http://www.ahewar.org/

50- حقّي عبده: الكتابة من الألواح الطّينيّة إلى الألواح الإلكترونيّة، خاص بندوة "الكتاب وأزمة القراءة في العالم العربي والتي نظّمها اتّحاد كتّاب المغرب-تازة-يوم 10ماي2015، متاح على الشبكة www.ueimarocains.com

51- خمار لبيبة: الكتابة الرقمية آليات التشكل وصيغ التمظهر نحو بنيوية جديدة موقع اتحاد كتاب الانترنيت العرب متاح على الشبكة:

www.arab-ewriters.com

52- _____: الأدب الرّقمي أوّل خطوة لدخول حضارة الشاشة متاح على الشبكة:

http://al-seyassah.com

53- _____: أمسية ثقافية حول متعة الإبداع والتلقي في القصة الرقمية؛ "حفنات جمر نموذجا" للقاص المبدع إسماعيل البويحياوي متاح على الشبكة:

www.alobor.com/news/read/12606

54- _____: السرد الرقمي ماهيته وأسسه الشكلية والقرائية نحو وعي بالوسم اللعبي، متاح على الشبكة: http://hakaya.com

55- _____: الحكي التّفاعلي، طرق جديدة في الكتابة متاح على الشّبكة:

/ http://www.middle-east-online.com

56- خير بك ناصر مها: القصيدة الرقمية، والبنية الفنية البراغماتية شعر مشتاق عباس معن أنموذجا متاح على الشبكة: www.anakhlahwaljram.com

57- الديوب سمر: البلاغة والبلاغة المضادة ظلال العاشق أنموذجا متاح على الشبكة:

http://www.arab- ewriters.com/articlesDetiles.php?topicId=92

58- السّباعي السيّد: لقاء حول المسرح الرّقمي مع الأستاذ والناقد المسرحي مع محمّد حسين حبيب متاح على الشبكة: http://al-masrah.com/

59- سلامة عبير: النّص المتشعّب ومستقبل الرّواية متاح على الشبكة:

http://www.alimizher.com/n/3y/studies3/Studies3/hyper.htm

60- سلمان الحسين: العصر الرقمي يحدث ثورة شاملة تنتج أدبا جديدا، مجلة العربي الحر متاح على الشبكة: ww.freearabic.com.

61- سمان نجم الدين: مسرح ما بعد الحداثة مأزق الصورة المرئيّة، مأزق التقنيَّات الرّقميّة متاح على الشبكة: www.mafhoum.com

62- سناجلة محمد: رواية الواقعية الرقمية متاح على الشبكة:

www.middle-east-online.com.

63- _____: رواية الواقعيّة الرّقمية، موقع كتّاب الانترنيت العرب 2002 متاح على الشبكة: www.arab-ewriters.coom

64- الشيوي أيمن: مسرح الرؤى من خلال المخرجين والمصمّمين في التجارب العالميّة، ماذا قدّمت التكنولوجيا إلى المسرح متاح على الشبكة: www.almustaqbal.com

65- كرام زهور: محمد سناجلة يكسب الرّهان على الرّابط:

www.middle-east-online.com

66- _____: من التجريب إلى الترابطي..تحوُّلات في نظام النَّص الأدبي، القدس العربي على الرَّابط: www.alquds.co.uk/?p=274988

66- محمد حسين حبيب: المسرح الرّقمي على الرّابط:

www.middle-east-online.com

67- _____: خصائص الشّخصيّة الافتراضيّة في المسرح الرّقمي متاح على الشبكة:

www.almadapaper.net

68- مشتاق عباس معن: دواعي القصيدة التفاعلية الرقمية في عالم يفكر بأسس ورقية متاح على الشبكة:

www.ankhlawil-jran.com

69- يونس إيمان: مفهوم المصطلح هايبرتكست HyperText في النقد الأدبي الرقمي المعاصر، مجلة المجمع، العدد 06، 2012. –كتاب إلكتروني -.

70 _____: الخطاب المقدّماتي لظلال العاشق :

http://sanajleh-shades.com/word-autho

## 3-مواقع أخرى:

71- صحيفة الرّأي اليوم، متاح على الشبكة: http://www.raialyoum.com/?p=37385380

72- الموسوعة العربيّة العالميّة: الشويخات أحمد، 2004.

73- عن السّيرة الحضاريّة للأردن متاح على الشبكة:

http://salt258.blogspot.com

74-شبكة النّبأ المعلوماتيّة: www.annabaa.org

## ث-الرسائل الجامعيّة:

75- ابن شيخ، عبد الغني: آليّات اشتغال السّرد في الخطاب الرّوائي الحداثي عند عبد الرّحمن منيف ثلاثيّة أرض السّواد نموذجا، دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث (مخطوط)، جامعة منتوري - قسنطينة، 2007-2006.

# فهرس الموضوعات

**-المقدّمة**

**- فصل مفاهيمي حول الأدب الرّقمي مفهومه و أبعاده.....ص 1.**

**1-مفهوم الأدب الرّقمي .....ص3**

**1-1/الأدب لغة .....ص3**

**1-2/الأدب اصطلاحا.....ص 5**

**1-3/الرّقمية لغة.....ص 6**

**1-4/الرّقمية اصطلاحا.....ص7**

**1-5/الأدب الرّقمي.....ص8**

**2-النّص المفرّع بين الكنه والماهية..... ص18**

**3-تأصيل فكرة التفرّع في التّراث العربي.....ص22**

**-الباب الأوّل: الكتابة الرّقمية: هيآت التشكل – عناصرها وآليّات الاشتغال".....ص31**

**-الفصل الأوّل: "أنماط الكتابة الرّقميّة هيآت التشكّل والموقف النّقدي منها".....ص32**

**- أوّلا أنماط الكتابة الرّقمية..... ص33**

**1-القصيدة الرقمية.....ص34**

**2-الرواية الرقمية.....ص40**

أ–الشّكل السردي..... .ص44

ب–المضمون.....ص44

ج–الموضوع..... .ص45

3–المسرح الرّقمي.....ص46

–مقارنة بين المسرح التقليدي والمسرح الرّقمي.....ص54

ثانيا–الموقف النّقدي العربي من الكتابة الرّقمية.....ص 58

1–الأدب الرّقمي بين القبول والرّفض.....ص58

الفصل الثاني عناصر المنظومة الإبداعيّة الرّقمية.....ص67

المبحث الأوّل: النّص الرّقمي..... ص 69

1–مفهوم النّص الرّقمي.....ص72

2–بين الورقيّة والرقميّة.....ص 76

–المبحث الثاني: المؤلّف الرّقمي..... ص 80

1–إشكاليّة التّسمية..... ص81

2–بين المؤلّف الرّقمي والمؤلّف الورقي..... ص85

–المبحث الثالث: القارئ الرّقمي.....ص87

1–القارئ الرّقمي وعمليّة القراءة..... ص88

2–إشكاليّة تجنيس النّص الرّقمي..... ص98

-الفصل الثالث: تقنيّات السّرد الرّقمي.....ص 102

-المبحث الأوّل: البرمجة – اللّغة.....ص103

1-البرمجة.....ص106

2-اللّغة.....ص 108

-المبحث الثاني: الوسائط المتعدّدة –الرّوابط الرّقمية..... ص112

1-الوسائط المتعدّدة.....ص 113

2-الرّوابط الرّقميّة.....ص117

-المبحث الثالث:الصّوت الرّقمي – الموسيقى.....ص 121

1- الصّوت الرّقمي – الموسيقى.....ص 122

-الباب الثاني:تقتيّات السّرد الرّقمي وتجليّاتها في تجربة سناجلة الرّقميّة.....ص129

-الفصل الأوّل: آليّات اشتغال تقنيّات السّرد الرّقمي في رواية(شات).....ص 130

1-حيثيّات دخول عالم رواية(شات).....ص 131

2-تمظهرات آليّات السّرد الرّقمي في رواية(شات)..... ص 135

2-1شات من الكينونة الواقعيّة إلى الافتراضيّة.....ص 140

2-2 الرّوابط الرّقمية.....ص 143

-القارئ والمسارات القرائيّة.....ص147

2-3الصورة..... ص 147

2–4 الانفتاح على نصوص ذات طبيعة مشهديّة..... ص 153

– الفصل الثاني: التشكيل المقطعي وسحر القراءة في رواية (صقيع)..... ص 164

1–التشكيل المقطعي في رواية صقيع.....ص 165

2–التّقنيات التي وظّفت في (صقيع)..... ص 175

2–1الطّابع التّقطيعي.....ص175

2–2–التركيز والحذف.....ص 177

2–3 الصّوت–الحركة.....ص 180

3–ديناميكيّة الرّواية..... ص 181

–الفصل الثالث: ظلال العاشق بين سحر الحكاية وجماليّة الإخراج..... ..ص 184

1–على عتبات رواية(ظلال العاشق).....ص 185

2–ظلال العاشق من العتبات إلى المحتوى..... ص 189

3–الحكاية وسحر النّص.....ص 196

–الخاتمة.....ص 208

–ملخص.....ص 212

–ملحق (ثبت المصطلحات).....ص 216

–قائمة المصادر والمراجع..... ص224

–فهرس الموضوعات ..... ص 235

**الملخص:**

لا ريب أن النّص الأدبيّ قد تأثر بالتقدم التكنولوجي، مما أسفر على ظهور نص جديد تلعب فيه الوسائط المتعددة دورها الفاعل والفعّال في عملية انتاجه أولا وعملية تلقيه ثانيا يطلق عليه النص الرقمي ذو الطبيعة التشعبية ، هذا النص الذي لا يغادر الحاسوب كتابة وقراءة مما نجم عنه ضرورة انفتاح كل من المؤلف و المتلقي على عالم الرقمنة بكل تجلياته السمعية والبصرية ؛ ذلك أنّ تغير آليات الابداع يخلق دون أدنى شك تغير في طريقة التلقي التي تبدأ مع النص الرقمي بالإبحار وتنتهي بإعادة الخلق والابداع للنص الأول مادام هذا المتلقي يملك من الحرية في الابحار ما لا يمتلكه متلقي النص الورقي التقليدي.

ونحن في هذا البحث الموسوم بـ " الأدب الرقمي بين المفهوم والتأسيس – مقاربة في تقنيات السرد الرقمي " نحاول أن نتوقف بالشرح والتحليل والضبط عند أهم المصطلحات التي أبدعها هذا المنتج الجديد الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد يجمع بين الأدبية والالكترونية كما يعتمد على تقنيات الوسائط المتعددة منتجا أشكالا كتابية وقرائية جديدة هي نصوص رقميّة تظل منفتحة على فنون الأنيميشن والجرافيك والصورة والحركة والصوت والموسيقى والإخراج السينمائي والبرمجة، و بالتالي محررة مبدعها من الصورة النمطية التقليدية لعلاقة عناصر العملية الإبداعية ببعضها، ومتجاوزة الآلية التقليدية في تقديم النص الأدبي، وكل هذا يجعلنا نؤكد أنّ الأدب الرقمي لا يقدّم صورة رقمية لنصوص يمكن أن توجد ورقياً، بل إنّه لا يمكن لنصوص هذا النوع من الكتابة أن توجد في صيغة ورقية، أو أن تستغني عن التكنولوجيا في وجودها وكينونتها.

لنتوقف عند تجربة سناجلة الرقمية بالفحص والتدقيق باحثين عن مدى تمثل هذه التجربة لتقنيات السرد الرقمي، وكل ذلك وفق خطة قوامها فصل تمهيدي وبابين كل باب مؤلف من ثلاثة فصول وخاتمة جاءت حاملة بين طياتها جملة من النتائج التي أسفر عليها البحث، هذا فضلا عن مقدمة وملحق حملنا فيه على عاتقنا مهمة ضبط جل المصطلحات التي اتكأ عليها البحث تنظيرا وتحليلا.

الكلمات المفتاحيّة:

الأدب الرّقمي ،الأدب التفاعلي ، النّص المترابط ،الرّواية الرّقمية .

**Abstract**:

No one can argue that the literary text has been affected by the technological advances, resulting in the emergence of a new type of text, in which Multimedia plays a major role in both its creation and consumption. It is called the hyperlinked digital text. The fact that this type of text never leaves the computer during its whole life cycle requires both the author and the reader to have a certain knowledge of the digital word, since any change in the creative mechanisms generates a change in the consumption, this latter, in the case of the digital text, begins by simply surfing, and ends ends with re-imagining the original text as the reader benefits from a greater freedom to surf with the new text than he has with the text in its original form.

We try, in this thesis entitled "digital literature between the concept and the foundation-an approach to the digital narrative technics", to define and analyse scrupulously the most important terminology that emerged with the new creation that employs the products of modern technology to introduce a new Genre that combines literature and electronics and uses Multimedia to produce new forms of digital text open to animation, graphic, audio-visual, cinematic production, and programming technics, and therefore freeing the author from the typical, traditional relation between the different elements of the creative process, and bypassing the traditional presentation of the literary text. From all this, we can affirm that the digital literature is not a digital presentation of a traditional

text, these texts can't be presented in a printed/printable form, or even exist without technology. Then, we go through and examine the digital experiment of Senadjela, evaluating to what point does it apply the digital narration technics, according to a plan structured in a preface, two parts of three chapters each, and a conclusion, in addition to an introduction and an annex consisting of a glossary of the terminology used in the thesis.

key words:
Digital literature, interactive literature, hyper text, digital narrative.