جامعة بنها
كلية الآداب

مجلة كلية الآداب

مجلة دورية علمية محكمة

العَتَبَاتُ الاستِهْلَالِيَّةُ بَيْنَ الرِّوَايَةِ الوَرَقِيَّةِ وَالرَّقْمِيَّةِ:

دِرَاسَةٌ مُقَارَنَةٌ

اعداد/

إبتسام سيد أحمد

مدرس النقد الأدبي والبلاغة والأدب المقارن

بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب- جامعة بنها

https://jfab.journals.ekb.eg

المجلد ٦٢ أكتوبر٢٠٢٤

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى المقارنة بين عملين، أحدهما ينتمي إلى الأدب الورقي المطبوع، والآخر ينتمي إلى الأدب الرقمي، الذي يوظف معطيات ما بعد الحداثة، وقوفاً على العتبات الاستهلالية مناط البحث، لذا جاء العنوان كما يلي:"العتبات الاستهلالية بين الرواية الورقية والرقمية".

يرتكز البحث على مفهوم العتبات كما طرحه جيرار جينيت، حيث تشمل عناصر مثل:"العنوان، والغلاف، والمقدمة، بالإضافة إلى أنها في الرواية الورقية ثابتة تقليدية، بينما في الرقمية تتسم بالديناميكية، والتفاعل عبر الوسائط المتعددة، مثل:" الصوت، والصورة، والفيديو".

وقد أظهرت الدراسة عدة فروقات بين العملين:

١-العنوان في الرواية الورقية يتسم بالاختصار والرمزية، بينما في الرقمية يمكن أن يكون تفاعلياً، وقابلاً للتعديل.

٢-الغلاف في الروايات الورقية ثابت، في حين أنه في الرقمية ديناميكي ومتحرك.

٣-المقدمة في الوسيط الورقي تعتمد على النصوص التقليدية، أما في الرقمية فتشتمل على محتوى وسائطي مثل: الفيديوهات، والصور البصرية.

Abstract:

This research aims to compare two works: one belonging to traditional printed literature and the other to digital literature, which employs postmodernist elements, focusing on the "thresholds of beginnings" as the main subject of the study. Hence, the title is: "The Thresholds of Beginnings Between Printed and Digital Novels".

The study is based on Gérard Genette's concept of "thresholds," encompassing elements such as the title, cover, and introduction. In printed novels, these thresholds are static and traditional, whereas in digital novels, they are dynamic and interactive through multimedia elements like sound, image, and video.

The study revealed several differences between the two types of works:

1-Title: In printed novels, the title is concise and symbolic, while in digital novels, it can be interactive and modifiable.

.2-Cover: Printed novels feature static covers, whereas digital novels present dynamic and animated ones.

3-Introduction: Printed works rely on traditional textual introductions, while digital works include multimedia content such as videos and visual imagery.

المقدمة:

تعد العتبات بمثابة البوابات الرئيسية التي لا يستطيع القارئ دونها أن يلج إلى أعماق النص، وأن يربط أنسجته بعضها ببعض؛ بل فتحت آفاقا متعددة للتأويل، تجعل القارئ دائما في سيل من التساؤلات المستمرة؛ ليصل إلى بغيته الرئيسة وهي سبر أغوار النص، واكتشاف أسراره الداخلية بصفة خاصة، والخارجية بصفة عامة.

فهي تشبه الفن المعماري الذي يقوم على تصميم، وتخطيط، وتشييد المباني والمنشآت؛ ليغطي بها الإنسان احتياجاته المادية أو المعنوية؛ وذلك باستخدام مواد وأساليب إنشائية مختلفة، هكذا نجد العتبات ؛فهي معمار نصي يقوم على ترصيف الكلمات، وتنضيد الجمل، ثم اصطفاف البنيات اللفظية في النص الورقي، بينما في النص التفاعلي تتمثل في الواجهة والصور والروابط.

ومن هذا المنطلق جاءت فكرة البحث التي تقارن بين عتبات الرواية الورقية والتفاعلية؛ وفقا لنظرية الأدب المقارن الأمريكية، التي تجيز المقارنة بين أدبين ينتميان إلى لغة واحدة شريطة اتفاقهما في المضمون، كما تربط الأدب بغيره من الفنون الأخرى أو الأشكال الأخرى التي لا تنتمي إلى الأدب مثل: الموسيقى، والنحت، والعمارة، والتكنولوجيا، التي ينتمي إليها الأدب التفاعلي، كما أصل لنا الدكتور حسام الخطيب في كتابه" الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع"، لذلك وقع الاختيار على نموذج من الأدب العربي وهو رواية " الكرنك" لنجيب محفوظ، وآخر من الأدب الرقمي هو رواية " الزنزانة رقم ٦" للكاتب الجزائري "حمزة قريرة".

. إشكالية الدراسة:

تحاول هذه الدراسة الكشف عن تساؤلات عدة، تتخلل ذهن المتلقين؛ بل تسيطر عيهم، خاصة أننا أصبحنا نتحدث عن الرقمنة ومدى سيطرتها على الساحة الأدبية والنقدية؛ ومنها جاءت الدراسة تجيب عن التساؤلات الآتية:

أ-ما ماهية الأدب الرقمي؟

ب-ما أوجه التشابه والاختلاف بين الأدب الورقي والتفاعلي؟

ج-كيف تتشكل العتبات في الرواية الورقية مقارنة بالتفاعلية؟

أهدف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى مقارنة المسارات المتباينة بين عملين مختلفين، أحدهما ينتمي إلى الكتابة التقليدية الورقية، والآخر يقودنا إلى عوالم التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي، ألا وهو الرواية التفاعلية.

الدراسات السابقة:

لقد سَبقت هذه الدراسة بشقيها الورقي والرقمي عدة دراسات:

-عبد الحق بلعابد: عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)

انفردت هذه الدراسة بالحديث عن مصطلح العتبات؛ والتأصيل للرائد الأول لها ؛ وهو الناقد الفرنسي جيرار جينيت، وتقسيمه للمناص التأليفي إلى النص المحيط والنص الفوقي العام، والنص الفوقي الخاص.

-محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية.

تناقش هذه الدراسة الكتابة في عصر الرقمنة، ومدى التحولات التي أدت إلى ميلاد أدب عربي جديد؛ ألا وهو الأدب الرقمي، والسرد بوصفه نوعاً منه؛ فجاء الحديث مفصلا عن الرواية الرقمية.

وصفي ياسين: السرد الوسائطي.

أصل الناقد في هذه الدراسة لمنهجية تتلاقى مع الأدب الوسائطي كما أطلق عليها؛ لكنها لا تحدث قطيعة مع النقد الكلاسيكي؛ هي "المقاربة السيميوثقافية"؛ ذلك المنهج الذي يقوم على ثلاث آليات، هم: البنية الرقمية والعلامة والنسق، وتكتسب الآلية الأولى أهميتها؛ لكونها مناط الدراسة؛ حيث تتكون من: العتبة، والمكونات الداخلية للنص التفاعلي التي يتم عرضها عبر نافذةٍ واحدة دون الحاجة لتنشيط الروابط أو عدة صفحات أو حزمة شاشات أو مجموعة شرائح أو أشرطة إخبارية من خلال الروابط التي تشدّ أواصرَها وتطرح خياراتها وتصل إلى مآلاتها، ثم قائمة التفاعل؛ التي تضم عددا من الأيقونات التي تسمح للمتلقي بالتعليق أو إبداء الرأي أو المراسلة أو الاطلاع.

وظف الناقد منهجه على مجموعة من الأعمال السردية التفاعلية، منها: ظلال العاشق، وتحفة النظارة وعجائب الإمارة للكاتب الأردني محمد سناجلة، ومجموعة القصص المترابطة" غرف ومرايا" للكاتبة المغربية ليبية خمّار، ليس فقط ولكنه

قارب بين النص الورقي والمترابط من خلال " مشهدية اللغة بين الورقي والمترابط" (مرايا سعيد رضواني) أنموذجاً.

محمد هندي: الإنترنت وشعرية التناص في الرواية العربية.

استطاع الناقد في هذه الدراسة أن يحدد البنية التناصية للنص الورقي مقارنة بالرقمي؛ من خلال مجموعة من النصوص التي تنتمي إلى النوعين؛ ففي النص الورقي ركز على توظيف بيئة الإنترنت، مثل :(الإيميل الإلكتروني، وغرف الشات، ومجتمع الفيسبوك) ووجد أن هذه التقنيات قد أمدت التناص بطاقات تخيّلية كبيرة، تتناسب مع فضائها المفتوح؛ ومن هنا أكد أن مثل هذه التجارب تميل إلى استدعاء النصوص المطوّلة، منتهياً إلى أن التناص اتسم ببعدين أساسين في رواية الإنترنت: أحدهما ذاتي نفسي، والآخر واقعي ساخر خاصة في استدعاء الأحداث التاريخية، وموقف الشخصيات منها، ومن الواقع الخارجي بمظاهره المختلفة، بل يمكن القول بأن الاستدعاء الواقعي لم يخرج في حقيقته عن الصورة النفسية، ولذلك لم يكن استدعاء النصوص الأخرى لذاتها، إنما كان خادماً للفعل الدرامي القصصي المصوّر، ومن هنا اكتسبت النصوص صفة التخيلية، خاصة وأنها تحتوي في كثير منها على أبعاد درامية، مثل الشخصيات، والحوار، والصراع، والمكان، والزمان[١] ليس فقط، بل إن الرواية في اتصالها بالإنترنت، قدمت صوراً جديدةً للتناص، تمثلت في التناص الرقمي التفاعلي، وذلك من خلال انفتاح النص الروائي على نصوص وأعمال رقمية موجودة في بيئة الإنترنت، ويمكن للمتلقي من خلال تتبع الروابط الوصول إليها والتفاعل معها مباشرة، وربطها بالسياق النصي الذي عمل على امتصاصها وتوظيفها في صورة سردية أكثر درامية، ومن هنا أصبح التناص مقروءاً ومسموعاً ومرئياً في آن واحد كما في رواية "شات" و"حرية دوت كوم" و"الأزرق الهدهد"، عكس ما كان في رواية ما قبل الإنترنت.

(١)محمد هندي: الإنترنت وشعرية التناص في الرواية العربية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠١٨، ص١٨٤

محمد هندي: أدبية الورقي والرقمي(مقاربة وسائطية)، عالم الكتاب.

طرح الناقد محمد هندي سؤالاً جوهرياً وهو :هل يمكن للأدب الرقمي أن يحل مكان الأدب الواقعي؟ منتهياً إلى أن القضية الأساسية التي ينبغي مقاربتها ليست في عملية تلاشي الورقي في وجود الرقمي، إنما ينبغي علينا جميعاً أن نؤمن بثقافة التجديد، التي لا تتحقق إلا من خلال التحاور والتفاعل مع كل ما تنتجه العقلية الإنسانية المعاصرة، وذلك للحاق بركب التكنولوجيا الذي لا يتوقف، من أجل ترك بصمة ثقافية يمكن لها أن تُحدث طفرة تقدمية في تاريخنا الأيديولوجي.

المبحث الأول: العتبات الاستهلالية في الرواية الورقية.

- العتبات في النص الورقي:

أفرد "جيرار جينيت" كتابا عن العتبات أسماه بهذا الاسم، وجعله موازيا للنص الأصلي، وهو النص الذي يحركه فعل التأويل الذي ينشطه القراءة، وعليه فإننا نجد الحديث عنها بمترادفات كثيرة منها : المناص ، والنص الموازي، المتعاليات النصية.

-مفهوم العتبات Seuils:

العتبات لغة:

ورد في لسان العرب أن العتبة:" أسكفة الباب التي توطأ، أو قبل العتبة العليا والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب والأسكفة السفلى والعارضتان العضدتان، والجمع عتب والعتب: الدرج وعتب، عتبة اتخذتها وعتب الدرج: مر فيها إذا كانت من خشب[١]

المفهوم الاصطلاحي:

عرف "جينيت" التعالي النصي(Transtextualite) بأنه:" كل ما يجعل من النص يدخل في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص"[٢] ويشتمل على خمسة أنواع: التناص(Intertextualite)، المناص أو النص الموازي(Paratexte)، الميتانص(Metatexte)، النص اللاحق(Hypertexte)، معمارية النص(Architexte). ومن هنا فإن هذا المصطلح شامل لكل الفروع السابقة، وهي مصطلحات مترادفة للفظة واحدة هي موضوع البحث "العتبات".

كما عرف أيضا سعيد يقطين العتبات بأنها:" عملية تفاعل ذاتها وطرفاها الرئيسان هما النص والمناص Paratexte وتتحدد العلاقة من خلال مجيء المناص كبنية مستقلة ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصلي كشاهد تربط بينهما

(١)ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧، ص٥٧٦
(٢)عبد الحق بلعابد: عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨، ص٢٦

نقطة تفسير أو شغلهما لفضاء واحد هو الصفحة، عن طريق التجاور، كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث والتأمل"[١]

فالمناص نص؛ لكنه مواز لنصه الأصلي، فلا يعرف إلا به ومن خلاله، وعليه يحدد جينيت المناص بأنه:" كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار حدود متماسكة، نقصد به تلك العتبة، أو بتعبير آخر البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه..."[٢] ويعرفه أيضاً مارتان بالتار المناص بأنه: "مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل : عنوان الكتاب، وعناوين الفصول والفقرات الداخلية"[٣]فهو بنية مستقلة عن النص الأصلي، لكنه لا يمكن الاستغناء عنها

-أهمية العتبات:

تكمن أهميتها في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا لا نلج إلى فناء الدار قبل المرور بعتباته، فكذلك لا يمكننا الدخول إلى علم المتن قبل المرور بعتباته؛ لأنها تقوم بدور الوشاية والبوح، وفي غيابها قد تعتري قراءة المتن بعض التشويشات [٤]

كما أن كل عتبة تمثل التعبير عن موقف ما، وتضطلع بدور أساسي في ولوج القارئ إلى عالم الكتاب وتوغله التدريجي فيه، لأنها تحدد ملامح هوية النص، وتقدم عنه إشارات أسلوبية ودلالية أولية، وتبني كوناً تخييلياً محتملا، كما توفر معلومات في حدها الأدنى عن النص المرتقب(المتن المركزي) ، فالقارئ يستبق معرفة النص

(١)سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، بيروت، ٢٠٠١، ص١١١.
(٢)عبد الحق بلعابد: مرجع سابق، ص٤٤
(٣)السابق نفسه: ص٣١
(٤)عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمة النقد العربي القديم)، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٠، ط١، ص٢٣، ٢٤.

الغائب من خلال المعطيات الأولية التي ينثرها الروائي على عتبات النص، وفي مداخله الافتتاحية[١].

-أنواع العتبات:

تنقسم العتبات إلى قسمين ، هما:

١-العتبات الخارجية:

هي التي تقع خارج المتن النصي؛ أي التي تأتي قبل النص، وتعد عتبات جوهرية مهمة، فهي الواجهة الأولى التي تبدو لعين القارئ، وتتضمن ما يكون مثبتا على صفحة الغلاف الخارجي من الصورة، واسم المؤلف، والعنوان.

أ-عتبة العنوان:

يعد العنوان من أهم عناصر النص الموازي وملحقاته الداخلية، نظرًا لكونه مدخلًا أساسيًا في قراءة الإبداع الأدبي والتخييلي بصفة عامة، والروائي بصفة خاصة. فهو عتبة النص وبدايته وإشارته الأولى، والعلامة التي تطبع الكتاب أو النص وتميّزه عن غيره.

ويعرفه ليوهويك((Leo.H.hock) بأن:" مجموعة العلامات اللسانية التي تظهر على رأس نص ما، قصد تعيينه وتحديد مضمونه الشامل، وكذا جذب جمهوره المستهدف"[٢]

خلاصة القول أن العنوان لا يوضع عبثا على واجهة الكتاب، وإنما يعتبر بطاقة تعريف للنص ، فهو:" المفتاح الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا على فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول إلى أغواره وتشبعاته الوعرة"[٣]

ويرى "كلود دوشي" أن العنوان هو وسيلة من وسائل التسويق للنص، فيراه:" كرسالة سننية في حالة تسويق، ينتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه

(١)عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، سوريا، ٢٠٠٩، ص٤٣
(٢). عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، مرجع سابق، ص٦٨.
(٣)جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ج٣، الكويت، مارس ١٩٩٧، ص٩٠.

تتقاطع الأدبية والاجتماعية"[١] تلك الرسالة تحتاج إلى من يؤولها ، ولا يوجد سوى القارئ، من يقوم بتفكيكها.

-وظائف العنوان:

الوظيفة التعيينية:

هي الوظيفة التي تعلن عن المحتوى، أو إلى وظيفة التجنيس؛ أي التي تكشف عن نمط النص أو جنسه أو نوعه: "رسائل"، أو "مقامات"، أو "مذكرات"....الخ [٢] وتعد إلزامية يشترك فيها جميع الكتاب، لأنها تفرق بين المؤلفات والأعمال الفنية.

الوظيفة الإيحائية:

العنوان ما هو إلا وعاء يحمل كثيراً من الدلالات، بوصفه نصاً أولياً يوحي بما سيأتي؛ لذا تتشعب التأويلات حوله.

الوظيفة الإغرائية:

تؤكد هذه الوظيفة أن العنوان ما هو إلا وسيلة الترويج الأولى للكتاب، فعليها العبء الأكبر في فكرة التسويق، ودونها يظل الكتاب متوقفاً عند الطبعة الأولى لا يتخطاها؛ لذا لا بد أن يكون جاذباً لانتباه القارئ، محدثاً بذلك نوعاً من التشويق والانتظار لدى القارئ.

ب- عتبة الغلاف:

تُعرف بأنها:" الحيز الذي تشغله الكتابة بوصفها أحرفاً طباعية على مساحة الورق، ويشتمل طريقة التصميم، ومن خلاله يعبر السيميائي إلى أغوار النص الرمزي والدلالي"[٣] **فالغلاف** إذن لوحة إشهارية للرواية، وجسر التواصل بين أحداثها والقارئ، يهيئ للعين مضموناً مباشراً، يساعد على الفهم القبلي لفحوى النص.

---

(١) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص٦٨

(٢)بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط١، ٢٠٠١، ص٥١.

(٣)حميد الحمداني: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٣

ويشتمل الغلاف من حيث الاهتمام بالثقافة البصرية على الصورة وما تحويها من الألوان المستخدمة.

-الصورة:

صدق المثل الصيني الذي يقول "الصورة بألف كلمة"، لما لها من شأن كبير في تغيير مسار الأحداث، والتأثير على مشاعر وأفكار المتلقي.

وللصورة عدة أنواع: الصورة الفوتوغرافية، والإدراكية، وصورة الذاكرة، والخيال، وأيضا ما يسمى بالصورة اللاحقة؛ أي ما يحدث بعد أن ندرك مشهداً معيناً ثم يختفي بينما تظل آثاره على شبكية العين، وقد أصبحت هذه الظاهرة تدرس ضمن أبحاث الذاكرة[١]

وقد أثبتت دراسات العالم الأمريكي "روجر سبيري" مدى تأثير المادة البصرية على المخ، فذكر أنه ينقسم إلى نصفين كرويين: النصف الأيمن، والنصف الأيسر، والنصف الأيمن هو الذي يقوم بالمهام الأساسية في إنتاج وإدراك الصور، بينما النصف الأيسر يؤدي الدور الأساسي في إنتاج وفهم اللغة ، وبالطبع هناك نوع من التكاملية بين نصفي المخ، وهذا التكامل بين مناطق اللغة ومناطق الصورة مطلوب؛ لأنه من النادر أن نجد صوراً بلا كلمات، ولا كلمات بلا صور، فالصورة تكتسب معناها عبر إعطائها اسما ما، أو ربطها بكلمة [٢]ومن هذا المنطلق نستطيع أن نؤكد مدى الارتباط بين الصورة واستجابات القراء التي تحدث ألوانا من التفاعل ينتج عنها نوعا من الذيوع والانتشار لهذا العمل الفني.

كما يمكن أن نجمل ما تحويه صفحة الغلاف من بيانات خاصة بالعمل، منها: (اسم المؤلف، وعنوان العمل، اسم المترجم إن وجد، وأسماء المسؤولين عن مؤسسة النشر).

(١)شاكر عبد الحميد: ثقافة الصورة، مجلة فصول، العدد ٦٢، ٢٠٠٣، ص٣٧٩
(٢)السابق نفسه: ص٣٧٩

٢-العتبات الداخلية:

هي التي تقع داخل المتن النصي، وتشتمل على الإهداء، والمقدمة، والعناوين الفرعية.

أ-الإهداء:

هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصاً ، أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، وهذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل/الكتاب) وإما في شكل يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة[١] وهو يعد نوعا من أنواع المجاملة للمهدى إليه.

-وظائف الإهداء:

لما في الإهداء من روح جميلة توثق العلاقة بين المهدي والمهدى إليه، فإن له وظيفتان: التواصلية، والدلالية.

فالوظيفة التواصلية: هي الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله.

أما الوظيفة التداولية: وهي مهمة؛ لأنها تنشط الحركة التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدى والمهدى إليه[٢]

ب-التصدير:

يعرف "جينيت" التصدير بأنه اقتباس يتموضع على رأس الكتاب أو الفصل ملخصاً معناه(فهو ذو وظيفة تلخيصية) ، ليس اقتباساً فقط؛ بل قد يكون فكرة أو حكمة أو استشهاداً أو أيقونا كالتصدير بالرسوم والنقوش، ويعد كمقدمة للنص عامة،

(١)عبد الحق بلعابد: مرجع سابق، ص٩٣

(٢)عبد الحق بلعابد:عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق ، ص٩٩.

ذو قيمة تداولية واضعة لطريقة تستن بها القراءة الواقعة في قلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع إليها الكاتب[١].

ج-الاستهلال:

يعرفه "جينيت " بأنه:" كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي(بدئيا كان، لاحقا به أو سابقا له) لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة مؤكدة لحقيقة الاستهلال"[٢]

وقد فرق جينيت بين الاستهلال البدئي والبعدي، فيما يلي:

١-الاستهلال البدئي أو الافتتاحي: يكمن في المقدمة، والتمهيد، والتوطئة، والحاشية.
٢-الاستهلال البعدي: يتجسد في الخاتمة، ويضم أيضاً كل من الملاحق، والذيول، وأما بعد/بعد القول، الكتابة البعدية/ما بعد الكتابة.

(١)عبد الحق بلعابد:عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، ص١٠٧
(٢)السابق نفسه: ص١١٢

العتبات الاستهلالية في رواية" الكرنك" لنجيب محفوظ

تضيء العتبات ما بداخل المتن، فتكشف عن أغواره، وينطبق ذلك على رواية "الكرنك" ، فكشفت لنا ما تخزنه الرواية من دلالات وإيحاءات، فهي" مرآة عاكسة للنص الداخلي".

أولاً-العتبات الخارجية:

١-عتبة العنوان :

يمثل العنوان الدالة الأولى التي تصل حبل القراءة بين النص والمتلقي، حيث يفتح آفاقا متواترة من التأويلات؛ لما له من وظيفة سيميولوجية وإشهارية، تدفع النص الأدبي وتروج له.

فالعلاقة بين العنوان وما يحويه النص جدلية، تجعل القارئ دائما في يقظة تامة؛ بل على وعي تام لما يدور في داخله، من وقائع وأحداث ورموز ، لابد أن تتطابق كلية معه، وعليه يجب أن نقف على ماهية العنوان وتبئير مفرداته؛ لنتحقق هل هذا المعنى المبثوث داخل النص أم لا؟

ومن هذا المنطلق لابد أن نقف أولاً على دلالة العنوان، ألا وهو "الكرنك"، ثم نوضح العلاقة بين ما هو مدون على غلاف النص، وبين الحكاية المدرجة داخله، فغالبا ما يكون المضمون انعكاساً مبدئياً لما يخفيه العنوان، فبمجرد القراءة يتشكل لدى المتلقي وجهة ما عن المضمون.

يشير العنوان إلى المكان المحوري في الرواية، الذي يجمع ويوحد بين الشخصيات ، فهو الدائرة المستديرة التي يلتقي حولها الشباب المثقف الواعي لما يحدث في الواقع، والمستشرف لرؤية جديدة يملؤها النصر والعزيمة.

ومن هذا المنطلق يحتل المكان موقعاً مهماً نظرا لحضوره المطرد في مستوى الدال، ووظائفه المتنوعة في مستوى المدلول، "فالكرنك" لفظ واحد يعبر عن "مقهى المدينة" ينطلق منه مدلولات متعددة، فهو اسم للمكان الذي يستقبل المثقفين، ومطرح الرؤى والأفكار الثورية المتجددة، ومأمن البسطاء، وملاذ العاشقين.

وتظهر محورية العنوان بدءاً من الجملة الأولى على لسان الراوي، فبعد موجة الشك والارتياب التي مر بها الراوي، وجد ضالته التي كان يبحث عنها، ألا وهي" مقهى الكرنك" حيث يقول:" اهتديت إلى مقهى الكرنك مصادفة، ذهبت إلى شارع المهدي لإصلاح ساعتي. تطلب الإصلاح بضع ساعات والحلى والتحف التي تعرضها الدكاكين على الصفين، عثرت على المقهى في تنقلي فقصدته، ومنذ تلك الساعة صار مجلسي المفضل"(١) وكأن المكان موضع جذب أنار للراوي طريقه، ليس لرونقه ، ولكن لتلاقي الرؤى والأفكار المستنيرة.

لا نستطيع أن نؤول العنوان تأويلاً واحداً؛ لأنه يحمل في طياته مرجعيات مختلفة:

١-حضارية: حيث يقع المقهى وسط المدينة" موقع المقهى في وسط المدينة الكبيرة يصلح استراحة لجوال مثلي، وثمة عناق حار بين الماضي والحاضر، الماضي العذب والحاضر الجميل، ثم سحر المصادفة المجهولة، فما أن تعطلت ساعتي حتى وقعت في غرام متعدد الأبعاد، وإذن فليكن الكرنك مستقري كلما سمح الزمان"(٢)

٢-اقتصادية: يحقق المقهى عائدا ماديا؛ نظراً لجودة مشروباته، واستقباله لمختلف الزبائن:" وقد عرفت سر الكرنك الاقتصادي، فهو لا يعتمد أساسا على زبائنه؛ ولكن على أصحاب الحوانيت بشارع المهدي ، وزبائنهم، وهو السر وراء جودة مشروباته وامتيازها"(٣).

٣-سياسية: يربط هذا المكان بين الماضي والحاضر، من خلال وقائع التاريخ الحية، وذلك على لسان الراوي:" ومن أسراره أنه كان وما زال مجمع أصوات عظيمة الدلالة، تفصح نبراتها العالية والخافتة عن حقائق التاريخ الحي، لا يمكن أن تنسى"(٤)

العنوان ظاهر وبارز، وهو أول لقاء مادي محسوس بين القارئ والكاتب، يختزل فيه النص كاملا، قد يكون في شكل حروف أو أرقام أو علامات مطبعية، قد تتسع

(١)نجيب محفوظ: الكرنك، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦ ، ص٧
(٢)السابق نفسه: ص٨
(٣)نفسه: ص١٢
(٤)نجيب محفوظ: الكرنك، : ص١٢.

الحروف وتضيق، وقد تشكل ألوانا مختلفة، وتتصل وتنفصل، وتكون كوفية أو نسخية أو رقعية[١]

فهو ذو حمولات دلالية، وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء، مثله مثل النص؛ بل هو نص مواز، كما عند "جيرار جينيت"، وإذا كان النص نظاما دلاليا وليس معاني مبلغة، فالعنوان كذلك نظام دلالي رامز له بنيته السطحية ومستواه العميق مثله مثل النص تماما[٢]

وقد تحققت الوظيفة الإغرائية أو الإشهارية في العنوان ؛ فبالرغم من كتابة العنوان ببنط ثقيل أصغر من بنط اسم المؤلف؛ ليدل على أهمية ومحورية المكان بالنسبة للمؤلف، بل هو جزء منه، منبع للفكر الاشتراكي، وقد زاد من ثراء الدلالة كتابته باللون الأبيض؛ الذي يشير إلى الرؤية الثورية البيضاء الموقنة بتحقيق حلم الانتصار.

٢-عتبة العناوين الفرعية أو الداخلية:

قسم نجيب محفوظ الرواية إلى أربعة فصول، كل فصل معنون باسم البطل الذي يدور الحديث عنه في هذا الفصل، جاء العنوان:(**قرنفلة)**

أ-قرنفلة:

يحمل هذا العنوان دلالة لا تتوقف عند حدود الاسم، بل تمتد إلى ما وراءه حيث الأمن والأمان والاحتواء للشباب المثقف، فهي لا تقر عينها إلا بوجود هؤلاء أمامها، ويمكن أن ترمز هذه الشخصية إلى:

الوطن: فهي امرأة أربعينية، دانية الشيخوخة، ولكنها محافظة على أثر جمال مندثر، وكأننا أمام الوطن في فترة من فتراته التي أصيب فيها بنوبة من الهلع جراء ما يحدث لأبنائه، وظهر ذلك على لسان الراوي حين وصف قرنفلة بالجنون:" تبدى المقهى في منظر غريب وخيم عيه هدوء ثقيل، وانشغل الشيوخ بألعابهم، أما قرنفلة فجعلت تنظر نحو مدخل المقهى بترقب وقلق، وجلست إلى جانبي ،

(١)بسام قطوس : سيمياء العنوان : ص٣٢
(٢)السابق نفسه: ص٣٦

وهي تقول: "لم يجيء أحد منهم، ماذا جرى؟

وجرى الحديث بيننا تعليا على الحدث:

-الاعتقال فعل مخيف حقا.

-وما يقال عما يقع للمعتقلين أفظع.

-شائعات يقشعر منها البدن.

-لا تحقيق ولا دفاع

-يقولون إننا نعيش ثورة يستوجب مسارها تلك الاستثناءات.

-وأنه لابد من التضحية بالحرية والقانون ولو إلى حين.

- ولكن مضى على الثورة ثلاثة عشر عاما أو يزيد فآن لها أن تستقر على شكل ثابت

-أما قرنفلة فقد أهملت عملها. كانت تغيب بعض النهار كله وأحيانا اليوم بأكمله، تاركة المقهى لعارف سليمان وإمام الفوال(١)

وهنا تتحول الشخصية الرئيسية من حال الفرح إلى عكسه بظهور هؤلاء الشباب واختفائهم، وما بقي من أثر الجمال ما هو إلا رمز للأمل المنبثق من الخيط الأسود، وحبها المتجدد للأجيال الواعية شريطة ألا يتعارض ذلك مع جوهر الوفاء والإخلاص اللذين تكنهما لجميع عشاقها المخلصين.

والوطن والأمومة روح واحدة، لا يمكن أن ينفصل أحدهما عن الآخر، تقول قرنفلة:" منذ ملكت المقهى وأنا دائبة على العناية به، الأرض والجدران والأثاث تنال حظها كاملا من اهتمامي الكلي، أما هم فينكلون بفلذات الأكباد، عليهم اللعنة"(٢)

ويؤدي الانحراف الذي اتسمت به تلك المرأة دورا جوهريا، يمثل عامل الجذب للأفكار الثورية، والمخلص من الأحداث المأسوية، يقول الراوي" ولكن كثيرين

(١)نجيب محفوظ: الكرنك، ص١٩
(٢)السابق نفسه: ص٣٠

انحرفوا بسببك، فتنهدت قائلة: حياة الليل مترعة بالمآسي، ما زلت أذكر موظف المالية، فقاطعتني هامسة: اسكت ، أتقصد ارف سليمان؟ إنه على بعد أمتار منك، هو الساقي الواقف وراء الباب"[١] .

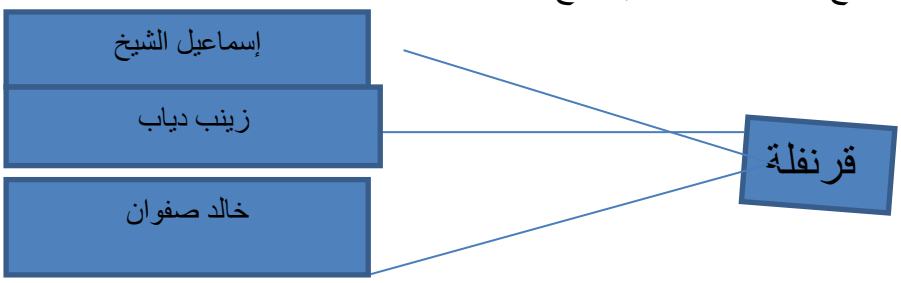
-التاريخ:

تربط تلك الشخصية بين الماضي والحاضر، على الرغم من صداقتها الجديدة بالسارد إلا أنها تمتد إلى ثلاثين عاما أو أكثر" وهكذا في يسر تم التعارف بيننا، وتمخضت عنه صداقة جديدة سعدت وما زلت أسعد بها. هي جديدة بمعنى من المعاني ولكن جذورها الخفية توغل في الماضي على مدى ثلاثين عاما أو أكثر"[٢]

تلك الفترة التي توثق العلاقة بين السارد وقرنفلة ترمز إلى فترة الحكم الملكي، حلم الاشتراكية " هل تخيلنا آلام القرى عندما كان محمد علي يكون إمبراطورية مصرية؟ هل تصورنا عهد النبوة في حياته اليومية والدعوة الجديدة تفرق بين الأب وابنه

والأخ وأخيه والزوج وزوجته، تمزق العلاقات الحميمية وتحل العذاب مكان التقاليد الراسخة؟ وبالمثل ألا يستحق إنشاء دولتنا العلمية الاشتراكية الصناعية التي تملك أكبر قوة في الشرق الأوسط"[٣]

استغرق الحديث عن قرنفلة الحيز الأكبر من الرواية، فهي الوطن والأمان والملاذ الوحيد للشباب المثقف الواعي لما يحدث حوله من الاضطهاد والتنكيل، لذللك نستطيع أن نعدها علاقة إيضاح.



(١) نجيب محفوظ: الكرنك،: ص٩
(٢) السابق نفسه: ص٢٠
(٣) نفسه : ص٢٠

ب-إسماعيل الشيخ:

تنتمي تلك الشخصية إلى الطبقة المعدمة، التي تلهث وراء العيش، حيث يمتلك أخا جزارا وآخر إسكافيا، يقول:" إني ابن بيئة فقيرة جدا، هل سمعت عن حارة دعبس بالحسينية؟ أبي عمل في مطعم كبدة، أمي بياعة سريحة وهي تبيع أيضا الخوص والريحان في مواسم القرافة، إخوتي الكبار صبي جزار وسواق كارو وإسكافي، مسكننا مكون من حجرة وحيدة في فناء ربع، الربع كأنه أسرة كبيرة يجاوز أفرادها الخمسين عدا، وليس به حمام ولا ماء، وبه مرحاض واحد في الفناء تحمل إليه المياه بالصفائح"(١)

فكر والد إسماعيل في عدم إتمامه للتعليم ، خاصة أ مصي أبناء الحارة هو الضياع، لكن جاءت الثورة وغيرت الأفكار والاتجاهات، ودخل الطلاب المدارس ومنها إلى الجامعة، وتحول حلم الأسرة بأن يكون أبناؤهم ذوي شأن، وبالفعل دخل إسماعيل كلية الحقوق.

يجسد إسماعيل الشيخ الشباب المثقف، المؤمن دائما بتحقق النصر، والساعي إلى إزالة أسباب الفساد، فقد تعرض للاعتقال ثلاث مرات، ومع ذلك يظل إيمانه بالثورة، وإيمانه بإمكانية تحققها راسخا في أعماقه، يقول لرجل المخابرات: "نحن نحمي الدولة التي تحرركم من كافة أنواع العبودية"(٢) ثم يقول:" إني مؤمن بالثورة، هذه هي الحقيقة الوحيدة"(٣).

تعد الثورة وما يتبعها من حلم الاشتراكية المنتظر، بمثابة الدواء الذي يتعافى المريض بعد أخذه ، والواصل لأركان الحب المقطوعة بينه وبين زينب وقد وصف حالته قائلا:" نحن مرضى، أنا مريض على الأقل أعرف أسباب مرضي، وهي مريضة أيضا، وقد يتعش الحب يما، وقد يستسلم لموت أبدي، ونحن على أي حال ننتظر ولا يؤرقنا الانتظار"(٤).

---

(١) نجيب محفوظ: الكرنك،ص٣٨
(٢)السابق نفسه: :،ص٤٧
(٣) نفسه: ص٤٩
(٤)نفسه: ص٦٠

ج-زينب دياب:

المرأة الثانية من الجيل الثوري الصاعد، تريد البقاء لها ولمن حولها من الفئات المظلومة في المجتمع، وقد حاربت الفقر وذئاب المجتمع من أمثال حسب الله تاجر الدجاج الذي أراد الزواج منها وهو أب لثلاث إناث متزوجات، ثم تعرضها للاعتقال مرتان، ومواجهتها لرجل المخابرات ، وإطلاقها للمقولة الثابتة وهي " لم تشكون فينا؟ ألا ترى أننا أبناء الثورة، وأننا مؤيدون لها بكل شيء، فكيف تتهمونا بالعداوة؟"[١]

ظلت تلك الشخصية مؤمنة بالثورة، ترفض فكرة أن الثورة تأكل أبناءها، ومن ثم تحملت ما حدث لها ولأسرتها، حتى حدث ما كانت لم تتمنه من قل، زلزلت ثقة الثوار أنفسهم، واكتشفوا وجود قوة مخيفة تعمل في استقلال كلي عن القانون والقيم والإنسانية، تقول لخالد صفوان" أليس من الحكمة أن ننطوي على أنفسنا حينا وأن نتجنب المجتمعات والأصحاب؟ ولكنه أجابني ساخرا:

-لقد قبض عليهم بسببي وليس العكس.

الراوي(فقلت لها معزيا): هكذا يعاني الإنسان ثمنا للثورات الكبرى[٢]

هذا هو السبب الأول للاعتقال الأول، أما الاعتقال الثاني فقد صرح خالد صفوان بأن:" السبب يرجع إلى مبادئ السيدين الجليلين ماركس ولينين!"[٣]

وعليه فقد نادى هؤلاء بالماركسية اللينينة، وهي فكرة سياسية واقتصادية تستند إلى الفلسفة الماركسية واللاهوت اللينيني. تهدف إلى الوصول المجتمع الاشتراكي من خلال الثورة البروليتارية والتوجيه القوي للدولة، تؤمن الماركسية اللينينية بأن الثورة يجب أن تقودها الطبقة العاملة ، وأن الدولة يجب أن تكون مركزية وقوية لتنظيم وتوجيه الاقتصاد والمجتمع.

(١) نجيب محفوظ: الكرنك،: ص٦٤
(٢)السابق نفسه: ، ص٦٥
(٣) نفسه: ص٦٥

استطاع محفوظ كعادته أن يصور زينب امرأة بغيا، وهذه التيمة تتكرر في أعماله، بل أثناء تصويره لمعظم الشخصيات النسائية، وكأن البغاء رمز للانتماء الوطني، فهو بمثابة الحل المؤقت للشخصيات الثورية، وقد وقعت فيه زينب إيمانا-كما أوهموها- بمساندة إسماعيل الشيخ، لكن سرعان ما تحولت عسفا إلى "مرشدة" أو جاسوسة، فساهمت في مقتل حلمي حمادة ، والقبض على إسماعيل" آه..لقد اعتقد إسماعيل أنهم اكتشفوا تقاعسه عن الإبلاغ وسائلهم الخاصة، ولم يخطر بباله أن التي أوقعته هي زينب"(١)

٤-خالد صفوان:

رسم لنا محفوظ من خلال هذه الشخصية أصنافا مختلفة من المجتمع، خاصة أنها تجسد رجلا من رجال الأمن ، ورئيسا للمخابرات العامة، حيث ينتمي إلى حاشية السلطة، وبهذا فقد جمعت الرواية بين أصناف اجتماعية متفاوتة، يرمز بعضها للماضي، وبعضها الآخر للحاضر، وهكذا فهي تحيلنا إلى قضايا من صميم الواقع.

تماثلت أبعاد الشخصية مع الفئة التي تنتمي إليها:" كان متوسط القامة، ذا وجه ضخم مستطيل وحاجبين غزيرين عريضين، وعينين واضحتين غائرتين، وجبهة بارزة، وكان شاحب اللون كأنه مريض أو في دور النقاهة"(٢) وكأن الكاتب أراد أن يصور لنا مدى قساوة تلك الفئة من ملامحها الجسدية، لتتحقق سمة التناسق، ويستطيع القارئ من خلال ذلك الوصف، أن يتعايش بل يستجيب لكل الأحداث المسرودة أمامه، وأن يربط بينها وبين الواقع المرئي.

ويتلاحم البعد المادي مع البعد الاجتماعي، وتظهر لنا تلك الشخصية بأوصافها المروعة، لتصبح الرمز المخيف للنظام السائد أمامهم، حيث يقول الراوي لقرنفلة:" إذا دعت ضرورة إلى الخوض في موضوع وطني فلنتكلم متخيلين أن السيد خالد صفوان يجالسنا"(٣) وهذا يجسد غياب الديمقراطية، محور الصراع في رواية الكرنك.

---

(١) نجيب محفوظ: الكرنك،: ص٩٧.
(٢)السابق نفسه، ص٧٩
(٣) نفسه: ص٣٦

من خلال صفة التحول والانقلاب التي اتسمت بها الشخصية، نستطيع أن نؤكد رمزيتها لفشل النظام السياسي، بل سقوطه، حيث يدخل خالد صفوان الكرنك في هيئة الغريب الواعظ المتشبع لكل الأحداث الماثلة أمامه، والمحلل للأوضاع السياسية، بعد انقضاء مدة السجن إثر هزيمة ١٩٦٧ ليطلق حكمته الشهيرة" كلنا مجرمون وكلنا ضحايا، ومن لم يفهم ذلك فلن شيئا على الإطلاق"[١] ويعلن عن مبادئه الجديدة، وهي:

"سأعترف لكم في الدقائق الباقية لي هنا بخلاصة تجربتي، لقد خرجت من الهزيمة أو قل من حياتي الماضية مؤمنا بمبادئ لن أحيد عنها ما حييت، ما هي هذه المبادئ؟

أولا-الكفر بالاستبداد والدكتاتورية.

ثانيا- الكفر بالعنف الدموي.

ثالثا-يجب أن يطرد التقدم معتمدا على قيم الحرية والرأي واحترام الإنسان وهي كفيلة بتحقيقه.

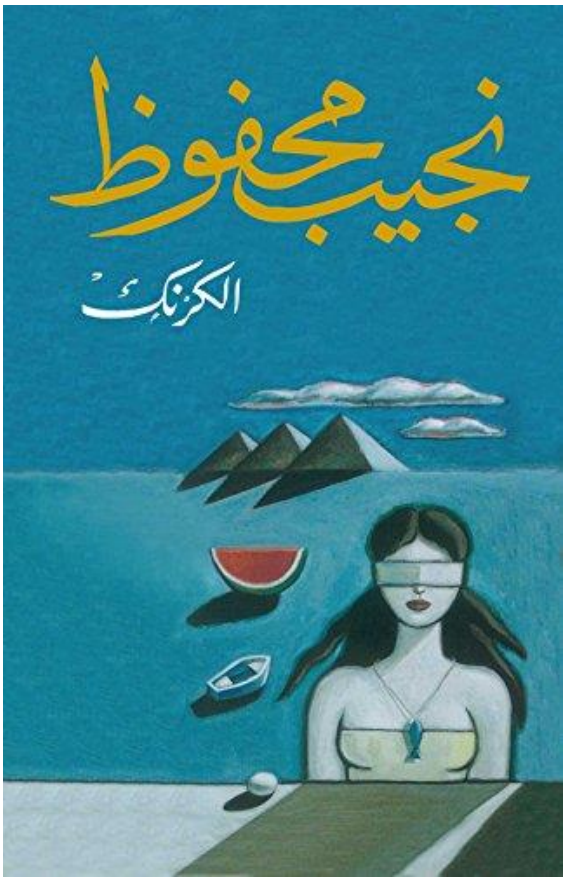
رابعا-العلم والمنهج العلمي هو ما يجب أن نتقبله من الحضارة الغربية دون مناقشة أما ما عداه فلا نسلم به إلا من خلال مناقشة الواقع متحررين من أي قيد قديم أو حديث"[٢].

٣-عتبة الغلاف:

صدر الكاتب لوحته الفنية بصورة امرأة معصوبة العينين، تجلس على منضدة المرافعة، ترمز إلى الفئة المغلوبة على أمرها من الثوار الاشتراكيين، أو تجسد صورة الوطن البعيد كل البعد عن حضارته القديمة الممثلة الأهرامات الثلاثة، والقارب الصغير، أما عن الفاكهة الملونة بالأحمر فهي إحالة إلى البعد الدموي والخطر والعنف ، الذي يهدد أبناء الوطن ذوي الحرية من الثوار، وعلى الرغم من

(١) نجيب محفوظ: الكرنك،:ص٨١
(٢)السابق نفسه:، ص٨٥

تعدد أجزاء الصورة إلا أنها يحوطه لون واحد وهو "الأزرق"، الذي هو رمز للأمان والانسجام والاستكفاء ، وقد يدل على الحاجة للحرية والاستقلال، وتلك نظرة تفاؤلية تستشرف ما يحدث في المستقبل من حرب ١٩٧٣.



المبحث الثاني:

العتبات الاستهلالية في الرواية الرقمية.

توطئة:

بانتهاء عصر ما بعد الحداثة الذي أعلن فيه ميشال فوكو عن "موت الإنسان"، كما أعلن رولان بارت عن "موت المؤلف" ظهر الأدب الرقمي، متمثلا في المؤلف السيبورج، والقارئ السيبورج، والسيبرنطيقا، والمكتبة الرقمية، والمواقع التفاعلية....وما إلى ذلك، ونتج عن ذلك تحول النظام التواصلي للعملية الإبداعية، فبعد أن ظلت طيلة من الزمن متوقفة على الكاتب، والنص، والمستقبل، الكاتب السيبورج، والحاسوب، والقاري التفاعلية .

يتلو كل نهاية بداية من نوع جديد تختلف عن سابقتها، بالرغم من انتهاء عصر ما بعد الحداثة، إلا أنه كان مخاضا لعالم جديد هو العالم الافتراضي، وقد أرهص رولان بارت لذلك في تعريفه للنص المتعالق من جهة البنيوية،" إن في هذا النص المثالي شبكات كثيرة ومتفاعلة معها، دون أن تستطيع أي منها تجاوز البقية؛ إن هذا النص كوكبة من الدوال لا بنية من المدلولات، ليس له بداية، قابل للتراجع، ونستطيع الولوج إليه من مداخل متعددة، ولا يمكن لأي منها أن يصف بأنه المدخل الرئيس، والشيفرات التي يهيئها تمتد على مسافة ما تستطيع (رؤيته)العين، ولا يمكن تحديها (أي الشيفرات) إن أنظمة المعنى تستطيع السيطرة على هذا النص المتعدد (تعددية) مطلقة، لكن عددها غير قابل للانغلاق أبدا، كما هي الحال معتمد على نهائية اللغة"[١]

أحدث التطور الهائل في عصر تكنولوجيا المعلومات تغيراً كبيراً في جميع العلوم والمجالات، أصبح العالم بأسره في بوتقة واحدة شماله غير بعيد عن جنوبه وشرقه؛ بل يكاد ينطبق على غربه، وتعد الألفية الثالثة الأكثر تجسيداً لذلك التطور؛ الذي لم يعرف حدودا على جميع المستويات والجوانب الإنسانية، انطلاقاً من الثقافية

(١)سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط:ط١، ٢٠٠٥، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص١٢٠

والاقتصادية والسياسية، الكل ينهل من معين واحد هو العالم الافتراضي، ومن رحم هذا التطور انبثق الأدب التفاعلي بأجناسه المختلفة أمثال الشعر والقصة والرواية والمسرح، وقد ركز البحث على الجانب فيما يخص الرواية المعاصرة.

لم تظهر الرواية التفاعلية فجأة دون سابق إنذار؛ بل ظهرت من قبل الرواية الورقية التي قامت بتوظيف العالم الافتراضي، وقد أدلَى بذلك محمد هندي في كتابه"الإنترنت وشعرية التناص"، حين رصد العلاقة الحميمية التي نشأت بين الشخصيات والعالم الافتراضي فيها، حيث تدور حول شخصيات افتراضية لم تلتق في الواقع المعيش، إنما كان لقاؤها افتراضياً من خلال المجتمعات الافتراضية المختلفة التي أتاحتها الإنترنت، مثل: مجتمع الفيسبوك، والمدوّنة، والبريد الإللكتروني، وغرف الشات وغيرها[١]

مفهوم الأدب التفاعلي:

التفاعل لغة:

لم تظهر كلمة التفاعل بهذا المسمى إلا في (القاموس المحيط) وقد وردت بالمعنى الكيميائي ؛ إذ نجد مصطلح "التفاعل الكيميائي" الذي يعني أن تؤثر مادة في أخرى فيتغير تركيبها الكيميائي، أو هو تغيير يحدث في المادة بتأثير الحرارة والكهرباء أو نحوهما[٢].

الأدب التفاعلي اصطلاحاً:

هو الأدب الذي يوظف 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، ولا يكون تفاعلياً إلا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل، أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي[٣].

(١)محمد هندي: الإنترنت وشعرية التناص، مرجع سابق، ص٣٩.
(٢)المعجم الوسيط: قام بإخراج هذه الطبعة إبراهيم مصطفى وآخرون، مجمع اللغة العربية .
(٣) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ٢٠٠٦ص٤٩

وإذا نظرنا إلى العلاقة بين الأدب التفاعلي والنظرية النقدية الحديثة؛ فإننا نجد تشابهاً واضحاً؛ يتمثل في نظرية التلقي التي أثارت مصطلح المسافة الجمالية، حيث يترك الكاتب مساحات فارغة ليستكملها القارئ، ومنها انطلقت التفاعلية التي لم تعطه مسافة محددة؛ بل تركت النص كله بين يديه.

انطلاقاً من مصطلح الأدب التفاعلي ظهرت مترادفات عدة للنصوص التابعة له، اختلفت باختلاف الزاوية التي ركز عليها الناقد في اختيار مصطلحه، ومنها "النص المفرّع" Hyper Text وهي ترجمة "حسام الخطيب" في كتابه" التكنولوجيا وجسر النص المفرع"، و"النص المترابط" Hyper Text وهي "سعيد سقطين" في كتابه "من النص إلى النص المترابط"، في حين أطلق عليه "نبيل علي" "النص الفائق" في كتابه" العرب وعصر المعلومات"، والنص الوسائطي كما أطلق عليه وصفي ياسين، و"الافتراضي" كما أطلق عليه محمد هندي في كتابه" الواقعية الافتراضية في الرواية العربية" والبعض الآخر أطلق عليه مصطلح النص التشعبي و العنكبوتي والممنهل وكلها مترادفات تشير إلى مفهوم واحد يتجلى في اندماج النص اللغوي الطبيعي مع قدرات الحاسب للتشعيب أو العرض الديناميكي، فهو غير خطي ، لا يمكن طباعته بسهولة على الصفحة التقليدية.

مفهوم النص المفرعHyper Text:

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 في الموضوعات ذات العلاقة دون التقيد بالترتيب الذي بنيت عليه هذه الموضوعات، وهذه الوصلات تكون غالبا من تأسيس مؤلف وثيقة النص المفرع أو من تأسيس المستعمل، حسبما يمليه مقصد الوثيقة[١]

هناك نسقان لهذا النص أحدهما يطلق عليه السلبي أو المغلق والآخر المفتوح أو الإيجابي، أما الأول فيعني ذلك النص الذي يصممه الخبراء لتقديم مادة مضمونية محددة، مثل: الموسوعات، وتاريخ الفن، ودليل ضريبة الدخل وما أشبه ذلك، ومن الواضح أن هذا النص يبقى مغلقاً في وجه أية تعديلات على يد المستعملين(القراء)؛

(١)حسام الخطيب: التكنولوجيا وجسر النص المفرع، ط٢، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ٢٠١١ص١١٨

ولكن بالطبع تبقى حرية التجول بين شبكة الكتل والوصلات على النحو الذي يرضي أهدافهم؛ ولكنهم لا يستطيعون أن يغيروا أياً من الجسم الأصلي للنصوص أو طريقة تشكيلها، وعكس ذلك يأتي النص المفتوح الذي يمنح القراء حرية التنقل والتغيير والإضافة في النص الأصلي(١).

إن الحديث عن النص الرقمي لا يستقيم إلا بمقارنته بالنص المطبوع؛ تطبيقا لما جاء في المثل المأثور "بالأضداد تتباين الأشياء"، ويمكن إجمال أوجه الاختلاف بين النصين فيما يلي:

أ- الخطيّة واللاخطيّة:

إذا نظرنا إلى النص المطبوع فإننا نجد الكاتب يؤلفه في ترتيب محدد، "يكون للنص بداية ووسط ونهاية، لا يمكن للقارئ تعديل هذا الترتيب، فعليه أن يبدأ النص من بدايته، وينتهي في النهاية المرسومة له، ويرتبط بالنصوص الأخرى من خلال الهوامش السفلية أو الفهارس التي تحيله إلى نص لآخر يقرؤه بالطريقة نفسها، فالنص المطبوع إذن تتم كتابته وقراءته على السواء بطريقة متتابعة أو خطية"(٢) .

أما النص التفاعلي فيختلف عن سالفه تماماً، باستخدام آليات للقراءة تجعل المتلقي دائما في حالة يقظة؛ لارتباطه بالواجهة الإلكترونية، التي تشتمل على مجموعة من الروابط، يستطيع القارئ من خلالها التنقل بين أجزاء النص، بالإضافة إلى إمكانية ربطه بتقنية الوسائط المتعددة كملفات الصور، والأفلام المتحركة، والفيديوهات، وهذه التقنية تجعل العلاقة بين الكاتب والمستفيد في حالة متجددة.

ب- الكلمة وتعدد الوسائط:

إن اللغة هي الجوهر الأصيل الذي يعتمد عليه النص المطبوع، فالنص وهو يتفاعل مع نص آخر، ينقله من نظام العلامات الذي ينتمي إليه، ولا سيما إذا كان من غير نظام العلامات اللغوية، ويمنحه بعداً لفظياً، فالروائي مثلا قد يصف منظراً أو

(١)حسام الخطيب: التكنولوجيا وجسر النص المفرغ، ص١٢٧

(٢)عمر الزرقاوي: الكتابة الزرقاء(مدخل إلى الأدب التفاعلي)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٣،ص١٦٧

فضاءً ما، ولكنه لا يقدمه لنا من خلال بعده البصري، كما يفعل المصور أو الرسام، ولكن بواسطة اللغة ينقل لنا أشياء غير لغوية[١]

أما بالنسبة للنص التفاعلي فإننا نجده يتجاوز مفهوم الخطية؛ إذ يمكن الانتقال بين أجزاء النص هرمياً أو شجرياً، مما يعطي مساحةً كافيةً للقارئ، يستطيع من خلالها التحرك عبر الروابط المتاحة.

ج-المادية واللامادية:

إن قراءة النص عبر الحاسوب ألغت نظرية التملك للشيء المحسوس وهو الكتاب المطبوع، مما أنار الدرب لمختلف القراء الذين يودون الوصول للنص الواحد في الوقت المحدد، كما فتح سرب من التأويلات لا حصر لها.

على الرغم من التباين الواضح بين النص المطبوع والتفاعلي، إلا أن ذلك لا ينفي عن الأول منهما فكرة التفاعلية؛ بل نجدها ذات بعدين، الأول: مادي ويظهر من خلال التعلق النصي أو التناص الذي يقوم على آلية ارتباط النص اللاحق بالسابق، والميتانص الذي يتحقق في النص عن طريق التجاور(الهوامش-المقدمات-النصوص الموازية)، أما البعد الثاني فهو معنوي؛ أي يقوم على تجددية القراءة، فالنص الذي كتب منذ خمسين سنة يمكن قراءته الآن وفقا للمتغيرات العصرية.

الرواية التفاعلية:

قديما كنا نقول "الشعر ديوان العصر" لكن الآن أصبحت الرواية هي ديوان العصر، فهي أشمل الفنون لقدرتها على التفضيل والتخييل وتنوع الشخصيات وتعددها بشكل كبير، فالرواية" تعبير إبداعي صادر عن موقع وموقف وممارسة وخبرة حية وثقافية في قلب البنية الواقعية، ولهذا فهي إضافة متخيلة إلى هذا الواقع تعبر عنه وتجاوزه في آن"[٢] إضافة إلى عنصر الخيال؛ لكنه يختلف من الماضي إلى الحضر ، فقد كانت الرواية قديما تنطلق من الحلم، أما الرواية الجديدة فتنطلق من المعرفة، وهذه مغامرة في الزمن الرقمي الافتراضي وفي المكان الرقمي

(١)سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص١٠٤

(٢)عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٨، ص١٦

الافتراضي، ذلك لأنه ليس إلا الخيال الذي هو معرفة، وهذا الكون بكل ما فيه من كواكب ونجوم وأفلاك ومجرات ما هو سوى الخيال المعرفي للواحد وأحلامه وكوابيسه وحبه لأن يعرف هذا كله عنه، وبما أنه لا محدود فالخيال المعرفي لا محدود ، والرواية بالتالي غير محدودة[١] فهي تربط بين الماضي والحاضر والمستقبل ومن هنا انبثقت الرواية التفاعلية من رحم التكنولوجيا، وأثبتت لنا أنها مرآة العصر.

مفهوم الرواية التفاعلية:

تعرف "فاطمة البريكي" الرواية التفاعلية بأنها:" جنس أدبي تولد في رحم التكنولوجيا المعاصرة، وتغذى بأفكارها ورؤاها، محققا مقولة" إن الأدب مرآة العصر"[٢]

وقصدت بها عبير سلامة " النص الذي يستخدم في الإنترنت لجمع المعلومات النصية المترابطة، كجمع النص الكتابي بالرسوم التوضيحية، الجداول، الخراط، الصور، الفوتوغرافية، الصوت، نصوص كتابية أخرى، وأشكال جرافيكية متحركة، وذلك باستخدام وصلات/ روابط دائما باللون الأزرق، وتعود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن[٣]

تعتمد الرواية التفاعلية على كسر النمط القديم للكتابة السطرية-التي يلتزم فيها المبدع خط سير محدد، يتبعه لا يحيد عنه، للخروج من النص بفهم ورؤية متكاملة، وذلك النسق تفرضه سلطة الكتابة الورقية- فاللغة لم تعد متوقفة عند الكلمة، بل أصبح الصوت والصورة والمشهد السينمائي هو الأساس الذي تبنى عليه الرواية التفاعلية.

إذ لابد أن تكون-اللغة- سريعة مباغتة تتسم بالتكثيف، حيث ترسم لنا مشاهد ذهنية ومادية ومتحركة، والزمن ثابت=١، والمكان نهاية تقترب من الصفر ولا تساويه ، ومن هنا فلا مجال للإطالة والتأني، فحجم الرواية يجب ألا يتجاوز المائة صفحة على

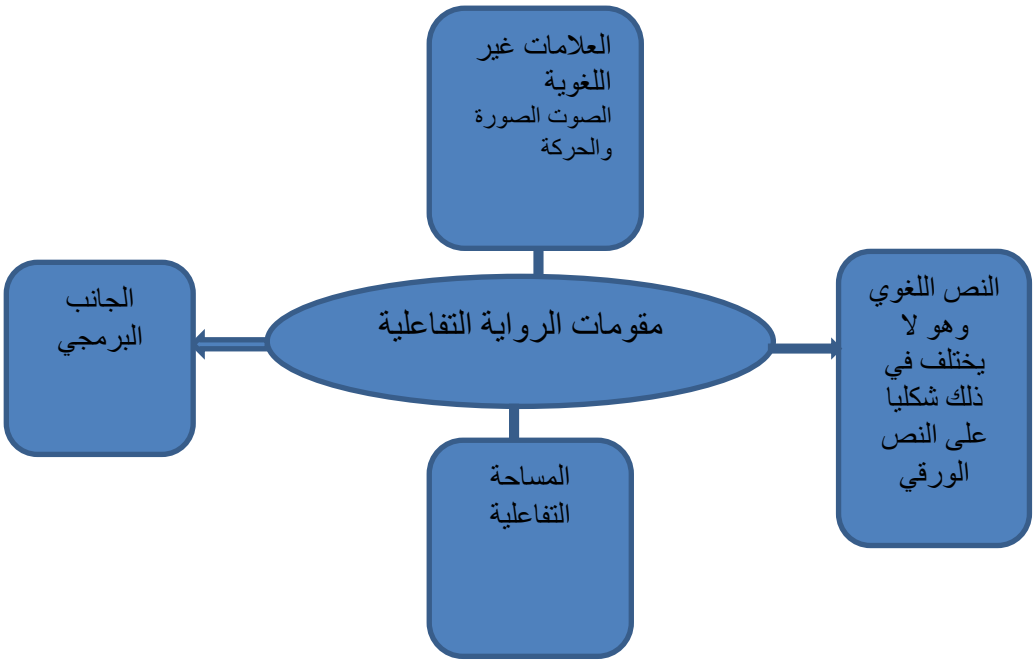
(١)محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية، موقع دوت كوم، ص٣٢-https://litterature-numerique-interactive.blogspot.com/2020/09/blog-post_12.html، تاريخ الدخول: ٢٠٢٤/٨/٨

(٢)فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص١١١

(٣)أطياف الرواية الرقمية، موقع إلكتروني https://elaph.com/Web/Technology/2008/2/306568.htm

أبعد تقدير، ولن يكون هناك مجال لاستخدام كلمات تتكون من أكثر من أربعة أو خمسة حروف على الأقل، أما الكلمات الأطول فيفضل أن يتم استبدالها بكلمات أكثر تؤدي نفس المعنى إن أمكن(١)

هذا التحول ليس على مستوى الكتابة فقط؛ بل على المبدع والمتلقي أيضا، فالمبدع يجب أن يتغير، فلم يعد كافياً أن يسك الروائي بقلمه ليخط الكلمات على الورق، فالكلمة لم تعد أداته الوحيدة، على الروائي أن يكون شمولياً بكل معنى الكلمة، عليه أن يكون مبرمجاً أولا، وعلى إلمام واسع بالكمبيوتر ولغة البرمجة، عليه أن يتقن لغة HTML على أقل تقدير، كما عليه أن يعرف فن الإخراج السينمائي، وفن كتابة السيناريو والمسرح(٢) أما على مستوى التلقي فهي تمنح القارئ مساحات وخيارات كثيرة للقراءة والمشاركة في إنتاج النص أو تعديل مساراته، ونستطيع أن نستعين بذلك المخطط للكاتب الجزائي "حمزة بقريرة" لإيضاح مقومات الرواية:



(١)محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية، مرجع سابق، ص٩٥
(٢)السابق نفسه: ص٩٦

يشير هذا المخطط إلى أربع ركائز تقوم الرواية التفاعلية عليهم، فهي تنطلق من النص اللغوي وهو الجانب الذي لا يختلف عن النمط الورقي من حيث الشكل(يختلف فقط من حيث اكتمال الفقرات السردية في مواقع مخصصة؛ لتمنح فرصة للمتلقي للزيادة والتعديل)، كما نؤكد أن النص اللغوي ليس ركيزة العمل ولا نواته الأولى؛ بل هو جانب منه فقط، ينحصر في أنه مفتاح الدخول إلى النص، إضافة إلى الجانب غير اللغوي وهو متعلق بالوسائط المتعددة المتمثلة في الروابط والصور والحركة والصوت، ويتضافر الجانبان عن طريق البرمجة ، ثم تتم عملية طرح النص على الموقع التفاعلي للمتلقي ، مما يحقق قدرا كبيرا من القراءات [١].

وتكمن خصوصية هذه الرواية في أن قراءتها لا تتحقق إلا من خلال الاتصال بالحاسوب والإنترنت، ولا يمكن طباعتها ورقياً؛ لأنها توظف معطيات الفضاء الرقمي في نسيجها السردي، من صورة، وصوت، وحركة، ولون، وغيرها من المؤثرات التي يتيحها عالم الإنترنت، كما في أعمال الكاتب الأردني" محمد سناجلة"، التي لاقت إقبالاً كبيراً من الدراسات النقدية-مقارنة بالروايات الورقية أو التي تم تقديمها عبر الوسيط الورقي-التي تهدف إلى إيجاد قرائية جدية تتناسب مع هذا النص التجريبي غير المألوف[٢].

- النص الرقمي والأدب المقارن:

في ظل العولمة والتحولات الثقافية أصبح الانفتاح هو الطريق الموسوم للوصول إلى قمة السفح؛ فبعد طيلة من الوقت عبر الأدب المقارن حدوده التي أرستها المدرسة الفرنسية- المتمثلة في دراسة الصلة بين أدبين أو أكثر ينتميان إلى لغتين مختلفتين في إطار الكتابة السطرية- بما دعت إليه لاحقتها وهي المدرسة الأمريكية، حيث وجهت المقارنة إلى ربط الأدب بالفنون الأخرى ولا سيما الرسم والموسيقى، " وهما الفنان اللذان يستعين بهما النص المرّفّل لخلق ما يسمى بالبيئة الطبيعية للتفكير الإنساني. ذلك أن النص المرفل يستطيع- ودائما بفضل الإعداد الجيد الوافي- أن يقدم من خلال تقنيات اللون والشكل والحركة تألقات الإبداع الأدبي في تفاعلها مع الإبداع الفني،

(١)حمزة بقريرة: الرواية الرقمية العربية، مدونة الأدب والفن التفاعلي.https://www.litartint.com/2018/11/DigitalInteractiveLiterature.html، تاريخ الدخول: ٢٠٢٤/٩/١

(٢)نزار شقرون: الفن والتقنية، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٢، ص١٥

فكم سيكون مقنعا بالملموس وممتعا بالعين والأذن ومعمقا لفكرة التواشج بين الأدب والفن"[١].

لقد أدت دعوة المدرسة الأمريكية إلى ربط الأدب بمختلف العلوم الثقافات الإنسانية، كالمقارنة الأسلوبية والعروض ومقارنة الصور ودراسة الترجمة، واستيعابه لمختلف المدارس النقدية المعاصرة، كالنقد الجديد، ونظرية التلقي، والتناص، فالأدب المقارن أضحى مطالبا باستيعاب كل المناهج والاتجاهات الجديدة، وانعكاساتها على حقله المعرفي، لذا يرى حسام الخطيب:" الأدب المقارن سيتأثر بالتغيرات الطارئة على تلك الحقول المعرفية، بحيث تهتز جذوره وأغصانه بقوة من الاهتزازات الكبرى التي تتعرض لها الأنظمة المجاورة عضويا ولا سيما النقد الأدبي ونظرية الأدب"[٢].

الرواية العربية التفاعلية:

عرف الأدب العربي منذ بداية الألفية الثالثة عدداً من الروايات التفاعلية على غرار التجارب الإبداعية الغربية، وقد اتسع مداها مع العقد الثاني من الألفية الحالية، وأصبح الحديث عن تجارب متميزة في مجال الشعر، والقصة، والرواية، والمسرحية، والسينما، وأصبح الإبداع الرقمي ميسماً لفلسفة ما بعد الحداثة، ولم يقتصر التجديد الرقمي على ما هو إبداعي فقط، بل تجاوز ذلك إلى الكتابات النظرية والنقدية[٣].

يتمازج في الرواية الرقمية عنصران "الخطية واللاخطية" ، إذ لا تعتمد على مبدأ الخطية والتعاقب السردي، إنما تتخذ التداخل السردي، والتشابك مع نصوص أو فنون أخرى أكثر حركية، مثل (الصورة، واللون، والحركة، والصوت، والجرافيك" بينية أساسية لها، وهي رواية لا يمكن طباعتها أو قراءتها ورقياً، إنما تعتمد على القارئ التفاعلي في كثير من جوانبها[٤].

(١)حسام الخطيب: الأدب المقارن جسر النص المفرع، ص١٧٢
(٢)عمر زرقاوي: الكتابة الزرقاء، ص٨٨
(٣)جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق(نحو المقاربة الوسائطية)، الجزء الأول، ط١، ٢٠١٦، ص٩٩
(٤)محمد هندي: الإنترنت وشعرية التناص في الرواية العربية،ط١، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ٢٠١٨، ص٣٣.

وتتمثل الانطلاقة الأولى مع الروائي الأردني محمد سناجلة في موقع اتحاد كتاب إنترنت العرب، الذي بدأ أعماله برواية" في ظلال الواحد" سنة ٢٠٠١، ورواية "شات" سنة ٢٠٠٥، ونشر كذلك مجموعته القصصية "صقيع" ، وتندرج هذه الأعمال الإبداعية والأدبية الجمالية ضمن الأدب الرقمي الواقعي، وقد استفادت أعمال سناجلة من الغرافيك، والتصوير السينمائي، والتصويت الموسيقي ، والغناء، والتقطيع، والمونتاج، والفلاش باك، وهذا ما جعل نصوصه أمام إشكالية التصنيف، والتجنيس، بسبب انزياحها عن المعايير الكلاسيكية والضوابط الفنية الجديدة(١).

كذلك نجد رواية (ربع مخيفة) للمصري "أحمد خالد توفيق" عام ٢٠٠٢، وأيضا تجربة الكاتب الجزائي "حمزة بقريرة" في روايته" الزنزانة رقم ٦" المنشورة على مدونة الأدب والفن التفاعلي، وهي موضع البحث.

اعتمد "حمزة قريرة" على موقع مدونة الأدب التفاعلي الذي يحمي الملكية الفكرية، لذلك نجد الكاتب لا يحيد عنه، فلا نجد أي رابط يحيل خارج النص، لكنه تحرر من هذه القيود عبر البطاقات التعريفية الخاصة بالشخصيات، وصفحات التواصل الاجتماعي؛ التي تجسد التفاعل الزمني ، والفيديوهات والصور.

عتبات الرواية الرقمية:

تختلف عتبات نصوص الأدب الوسائطي- كما أطلق وصفي ياسين- باختلاف أنواعها واختلاف مبدعيها التي يمكن حصرها في ثلاثة أصناف:

أولها: أوجد المؤلف الرقمي لنفسه بصمته الإبداعية، من خلال افتتاحية خاصة تتكون عادة من عبارات تمهيديةٍ ومقاطع تعريفيةٍ متتابعةٍ من الفيديو، هذه المقاطع تُعرّف باسم العمل ونوعه وصاحبه وتاريخ إصداره، حيث تظهر وتختفي دون أن تسمح للمتلقّي بأيّ تدخل بعدها، يظهر النص فتبدأ عملية الإبحار الاختياري، وقد التزم هذا الصنف بوضع مقدمة إجباريةٍ، تلخص أو تمهد للعمل.

(١)جميل حمداوي ، الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق: ص٩٩.

ثانيها: يكتفي بشاشة الاستقبال التي تضمُّ اسم العمل ونوعه وصاحبه وتاريخ إصداره أحيانا، بعدها يبدأ الإبحار بالضغط على أي مكان بالشاشة، دون الحاجة لتمهيد أو ملخص.

ثالثها: لا يكتفي بالشاشة الرئيسية التي تحمل اسم العمل ونوعه وصاحبه وتاريخ إصداره، بل يضيف إليها مجموعة من الأيقونات التي تسهم فعلياً في عملية الإبحار إثر تنشيطها أو الوقوف عليها، ما يجعل الإبحار اختيارياً حسب البداية التي يرغب في اختيارها المبحر(١)

وقد اختصر الدكتور مشتاق عباس النوع الثالث بقوله:" إن الواجهة أو مغلّف النص، كانت وظيفته في الغالب وظيفةً تزويقيةً كماليةً، في حين تتغير وظيفته في النص التفاعلي؛ إذ يدعونا إلى وسمه (بأرضية النص التفاعلي) لأنها تختزل منافذ الدخول إلى دلالة النص ولو نحو إجمالي"(٢)

وقد وظف "حمزة قريرة" النوع الثالث، إذ لم يكتف بالشاشة الرئيسة التي تحمل عنوان العمل؛ بل أضاف إليها بعض الأيقونات التي تفتح مسارات أخرى للقراءة، وقد آثرت عنونتها ب"العتبات غير اللغوية"؛ لارتباطها بالصوت والحركة والصورة.

(١)وصفي ياسين عباس: السرد الوسائطيُّ(الرؤية والتطبيق)، مؤسسة الانتشار العربي، الإمارات، ط١، ٢٠٢٢، ص٧٦.

(٢)مشتاق عباس معْن: ما لا يؤديه الحرف. نحو مشروع تفاعلي عربي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٠، ص٦٨.

العتبات الاستهلالية في رواية" الزنزانة رقم ٦"

١-العتبات غير اللغوية:

استطاع الكاتب في روايته التفاعلية أن يوظف الوسائط المتعددة منها: مقاطع الفيديو، والأصوات، والموسيقى، وقد ساعدت تلك الوسائط على جعل المتلقي أكثر تفاعلية، إذا نظرنا إلى الرواية نجد أنها تتكون من واجهة رئيسة، مدون عليها عنوان الرواية، وهو" الزنزانة رقم ٦" يليها جملة " نواة تفاعلية، ثم يتلو الواجهة الرئيسة عدة واجهات فرعية تعبر عن فصول الرواية، يمكن التنقل من خلال أعلى إلى أسفل، لقراءة الرواية.

بهذا استطاعت الكتابة الحاسوبية أن تتجاوز معوقات النص التقليدي، بوصفه نوعاً من السرد الخطي يتحرك زمنياً ويشغل حيزاً مكانياً، وله حسب التحديد الأرسطي بداية ووسط ونهاية، في حين أن النص المفرع، يتيح فرصة التأليف الذاتي للنصوص غير الخطية، فبدلا من التقيد بنص منضد على سطح ثابت ، فإننا نلتقي بالصورة الفعلية للنص على الشاشة، يختفي وراءها عدد لا حد له من النصوص والأشكال الكتابية الأخرى[١].

إن الصورة ودلالاتها في عوالم الأدب الرقمي تتخطى مفهوم التأويل العقلي - الذي يرتكز على اللغة وحدها تلقياً وإبداعاً- إلى نطاقات تأويلية أخرى تستدرج الحاسة البصرية وتستدخلها في معترك التأويل، وتحدث عملية تفجير في بنية اللغة حال تأويلها نظرا؛ لدخول الأيقونات البصرية في تحريك عملية التأويل ذاتها، وتكون الصورة - محط البصر- محركاً يحد من دينامية التأويل اللامتناهي حيث تقبض الرؤية البصرية على تلك الدينامية التأويلية؛ وتوجهها إلى مسار تأويلي منضبط، وحينئذ يكف المؤول/ المتلقى عن عبثية القراءة وهو يحاول استجلاء القصد الذاتي للمؤلف.

إن تلك الصور التي تشتبك مع العنوان والمتعاليات النصية تحدث عملية تفجير حال التلقي؛ ولكن هذه العملية التي تحدثها الرؤية البصرية تحد من تشظي الدلالات

(١)حسام الخطيب: مرجع سابق، ص١٣٠

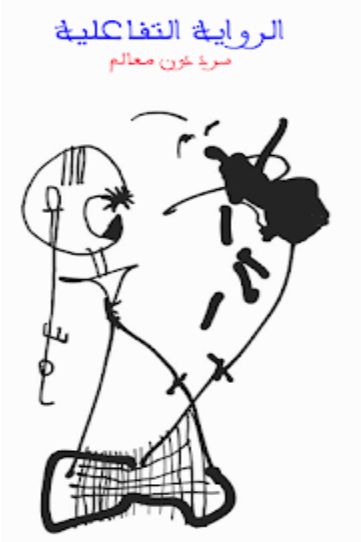
وتحدد مسارات التأويل للعنوان، وربما توحي عملية التفجير بالتشظي والتشعب الدلالي؛ ولكنها على العكس من هذا تماماً، وكأن عملية التفجير هذه تزيل ركام العلامات اللغوية وتقوّض عملية التشظي الدلالي، وتزيل تلك الضبابية المحيطة بالعنوان، وتحدد الرؤية البصرية أيقونات دلالية وعلامات بعينها تفضي مباشرة إلى الدلالة النهائية والمحددة لمفهوم العنوان ومضامينه، وعليه فإن عملية التفجير تخرج المؤول/ الشارح من إطار الحيز المكاني إلى فضاءات ومتعالقات بصرية مختزنة في الموسوعة الثقافية للمتلقي، وتندمغ الرؤية البصرية مع التركيب اللغوي للعنوان فتحدث عملية تفجير دلالي تحدد ماهية العنوان، وتستجلي غوامضه.

أ-الواجهة الرئيسية للمدونة:

:

للتواصل
د.حمزة قريرة

تبدأ العتبات من حيث البدء في عملية القراءة، من المدونة الرئيسة وهي " مدونة الأدب والفن التفاعلي ، وتتكون من العنوان باللغة العربية واللغة الإنجليزية، يقع في أعلى اليمين، بينما في الجهة اليسرى من الأسفل مقولة" كلنا مؤلف والآلة أيضا" ، بالإضافة إلى إتاحة فرصة التواصل مع المؤلف أسفل الصفحة، يجاورها تعليقات الجمهور على أعماله؛ هذا كله مما يؤكد تحقق التفاعلية بين مختلف الأطراف: (الكاتب، النص، الشاشة، القارئ المنتج) ، وبالضغط على عنوان المدونة، تظهر الأجناس الأدبية التي وظفها الكاتب ، حيث يضع صورة لكل جنس، فعلى سبيل المثال يرمز إلى الرواية بما يلي:



بالضغط على الصورة السابقة تظهر الرواية المنوط العمل عليها، وهي "الزنزانة رقم٦"

ب-الواجهة الرئيسية للرواية :

الواجهة الرئيسية تقابل صفحة الغلاف في الرواية الورقية، تتكون من ستة أشكال مختلفة يتوسطها العنوان الرئيس المدون باللون الأزرق ، وهو " الزنزانة رقم ٦" أما الشكل الأول والرئيس الذي أخذ المساحة الأكبر من الواجهة فيحمل صورة ما ذات علاقة بما يحمله المتن الروائي، تكشف لنا هذه الصورة عن رجل ذي شعر ولحية كثيفة، لا تكاد تظهر ملامحه ، وكأنه عاش طويلاً، قارب القرن، بل جاوزه، ولكن القراءة تصدمنا وتكشف لنا عن بطاقته التعريفية عن تاريخ الميلاد وهو ١٩٧٩، وتلك هي شخصية البطل "مراد"، أما الشكل الثاني فيتمثل في صورة رجل مجرد من الثياب، جالساً على الأرض، واضعاً يده على أسفل قدميه، مشيراً بهذه الصورة إلى الانكسار الذي يعيشه مراد، بالإضافة إلى الصورة الثالثة التي تجسد صورة رجل يسير منفرداً في فضاء واسع، ليس فيه أيا من البشر، وهذا إن دل فإنه يدل على التيه الذي يعيشه البطل، تلك هي الأنماط الثلاثة التي تمثل البطل " مراد"؛ بل تعبر عن حالة الإنسان عبر الأزمنة والعصور.

وإذا انتقلنا إلى الثلاثة الأخرى نجد بينهم ترابطا واحدا، فالأولى التي تقع أعلى اليسار عبارة عن كتلة سوداء يتفرع منها خطوطاً رفيعة إذا نظرنا إلى عددها نجدها ستة، والثانية تقع أسفل الصورة عبارة عن جدار رمادي من الحديد، يشير إلى الزنزانة، يتخلل الصورتان مساحة بيضاء ، يظهر فيها العنوان المدون باللون الأزرق ، أسفلها بخط يصغر عن العنوان " نواة تفاعلية من إعداد" حمزة قريرة".

ج-الواجهة الفرعية:

الأولى:

تتكون تلك الواجهة من كتلة سوداء، ينطلق منها خطوطاً فرعية، وقد كساها اللون الأسود؛ الذي يعبر عن عتمة البدء والظلام، والغم والحزن، وعدم الإدراك، واللاشعور والموت، والروح الصوفية، هذا فيما يخص التأويل البصري للصورة؛ لكننا إذا عبرنا الواجهة إلى المتن؛ نجد المعنى الحقيقي لتلك الصورة يكمن بداخله، فهي ترسم البداية الحقيقية لحياة البطل التي تمثلت في الموت المفاجئ الذي يأتي على غفلة، دون سابق إنذار، ولم يقصد الكاتب به خروج الروح من الجسد؛ بل البداية الحقيقية لحياة أي إنسان؛ ألا وهو السجن الانفرادي، ليس سجن الجسد؛ لكنه الروح والعقل، تلك هي المعاناة التي مر بها مراد، الذي وجد نفسه فجأة يساق إلى زنزانة الموت، بتهمة لا شأن له بها؛ نتيجة الرسالة التي أرسلها له زكي ابن عمه، وتنص على أنه سوف يرسل له مبلغاً من المال لكي يستثمره في مشروع ما؛ لكن الأمر أودى به إلى منعطف سيئ، ألا وهو السجن.

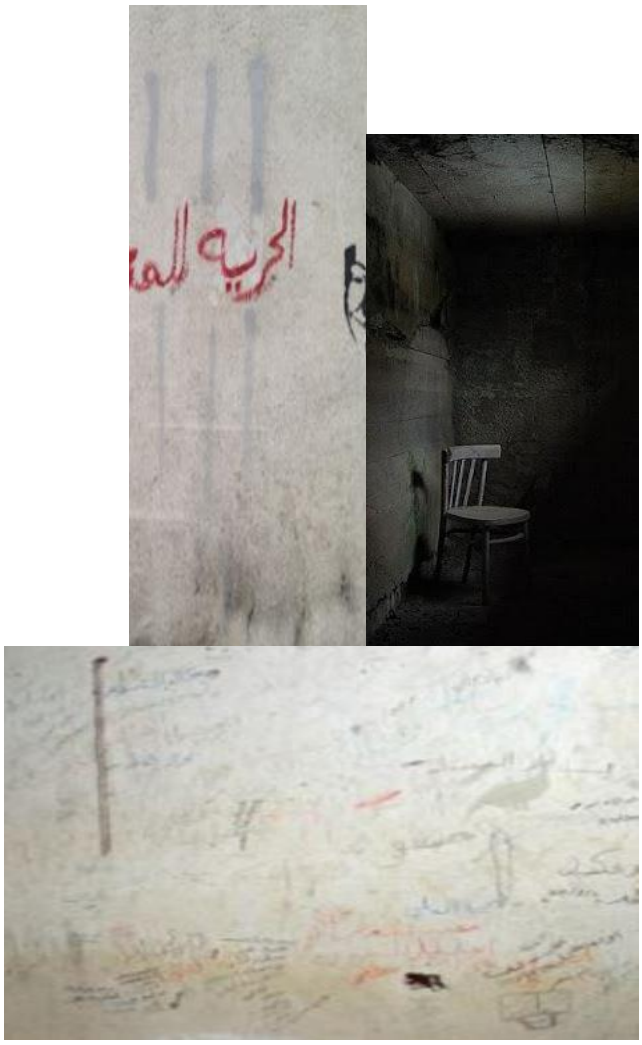
-الثانية:

تظل الكتلة السوداء الوسيط المعبر عن حياة البطل في الزنزانة، ينطلق منها خيطاً واحداً، يعد هو المعادل الموضوعي للحرية، المرسومة في الرواية، عن طريق اللفافة التي وجدها البطل تحت السرير الموجود في الزنزانة" كلما رأيت اللفافة بين الكتب أتذكر الكهرباء أصبح منعكساً شرطياً...اللعنة لم أقرأها حتى الآن...طالما تساءلت عما كتب فيها ظلت اللفافة كالحلم بالنسبة لي هي معادل للحرية، وكأنني بقراءتها أفقد شيئا، إنني أخبئها عني، لا أريدني أن أعرف، أريدها أن تظل لغزا، ربما هي ما يبقيني على قيد الحياة في الحبس الانفرادي، فكرت في الانتحار مرات كثيرة، لكن اللفافة أبقتني حيا، إنها لغزي المحير، تجعلني كالنبي الذي ينتظر رسالة من ربه، ربما هي رسالتي"[١].

(١)حمزة قريرة: الزنزانة رقم (٦)، مدونة الأدب والفن التفاعلي.

يتخلل هذا الفصل بعض الصور الإيضاحية، منها:

-صورة الزنزانة:



توضح الصور السابقة شكل الزنزانة التي مكث فيها البطل طويلاً، طولها لا يتجاوز الثلاثة أمطار، أما العرض فلا يتجاوز المترين، مدون عليها بعض الكتابات ، التي عبر عنها البطل بأنها أبيات من الشعر، وأسماء بعض الشخصيات، يقول" مما أثارني وشدني الخربشات الموجودة في الزنزانة، كانت تملأ بعض الجدران، قرأت أغلبها، حملت بعض أسماء الأشخاص، وأخرى أبيات شعرية، قصائد لم أقرأ مثلها من قبل كأن صاحبها يؤرخ لأحداث.."[١].

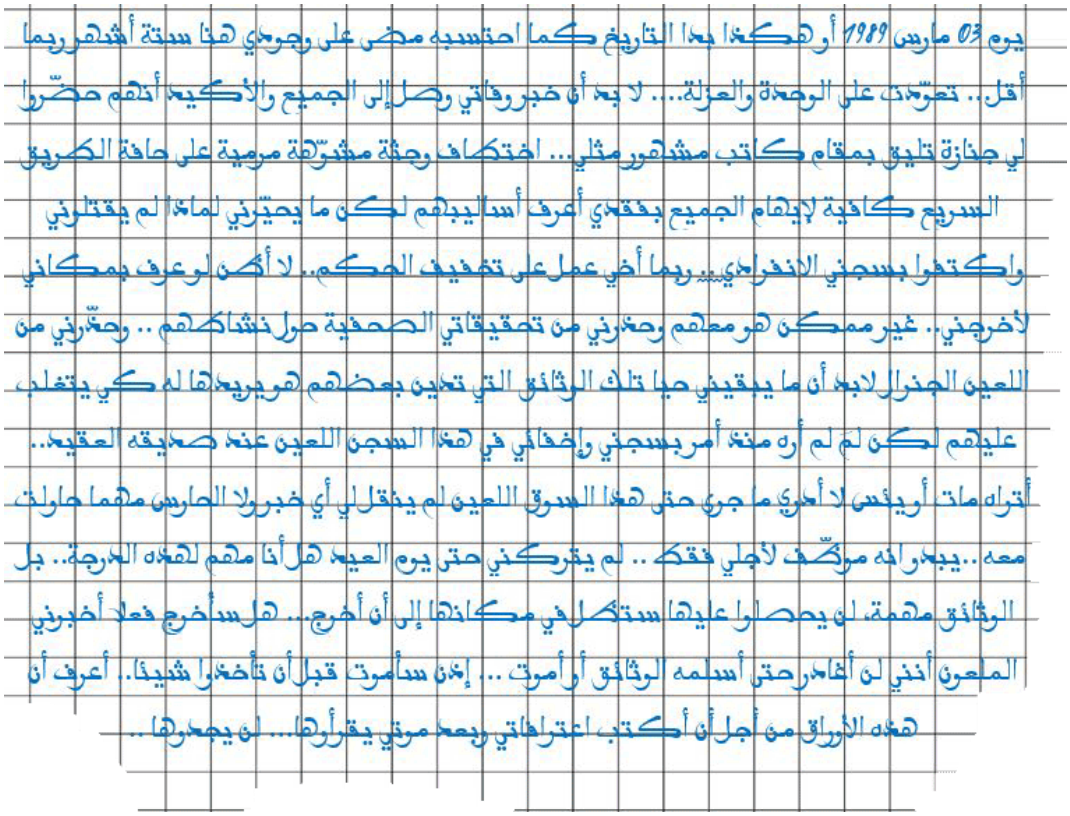
تركز أيضاً تلك الزنزانة إلى الروح الصوفية، حيث الاتحاد الروحي بين الشيئين، بالرغم من سجن الجسد، إلا أن الروح تستطيع أن تتخطى حدود الزنزانة بالاتحاد مع العالم الخارجي، حيث يقول البطل: " مسافر في عالم سرمدي لا حدود لأطرافه أحلق بعيدا، علني أجدني بين الغيوم التي تشكلت بفعل قتل العاشقين...علي أن أشكر مارك"[٢].

(١)حمزة قريرة: الزنزانة رقم ٦، مدونة الأدب والفن https://www.litartint.com/2018/11/blog-post.html والتفاعلي.

(٢)حمزة قريرة: الزنزانة رقم ٦، مدونة الأدب والفن التفاعلي.

-

صورةاللفائف:



تعبر تلك الصورة عن المذكرات التي وجدها البطل، يبدو أن معتقلاً ما قد كتبها، حيث تتحد الأحداث المدونة فيها بما يمر به البطل؛ إلا أنها تعود إلى فترة الثمانينات، يقول :" إنها مذكرات بطل قبلي ، تعود إلى أكثر من عشرين سنة، يبدو أنها تزامنت مع الأحداث التي عرفتها البلاد في نهاية الثمانينات أو منتصفها، لا أدري كل الأزمنة اختلطت لدي... رجل غريب وحكايته أغرب، يبدو أنه رجل مهم لم تم سجنه بسرية واعتبره أهله ميتا ، سأعرف حقيقتك أيها الغريب مثلي"[١].

(١)حمزة قريرة: الزنزانة رقم ٦، مدونة الأدب والفن التفاعلي.

-الثالثة:

رسم الكاتب ملامح الفصل بهذه الصورة؛ التي تشير شكل من أشكال الحيوانات، وإن كانت أقرب إلى الجمل، الذي يرمز إلى تحمل الأسفار الطويلة والأثقال المرهقة، هكذا هو حال البطل باستسلامه لفكرة الرحيل عبر عالم آخر، ليس عالم البشر، وتظهر الروح الصوفية الممزوجة بدماء البطل مراد، حيث يقول:" شيء جميل أن نرحل جميعاً، كل الجنس البشري، وتبقى الأرض خاليةً إلا من الحيوانات والنباتات، تلك الكائنات البريئة التي خلقت لتمارس الحياة، دون بغضاء ولا حقد ولا رشوة ولا شر في داخلها، تعيش في حب وسلام حتى في افتراسها، لا تفسد تأخذ حاجتها فقط اااه، بالحب لكن يجب أن أبقى أنا أيضا، لابد من ذلك فأنا لست من الفانين، ربما سأختار بيتا عند سفح الجبل لا أحد يزعجني. وحدي في عالم مليء بالحب سأكون آدم الجديد...لكن ألا تلزمني حواء لا لا لا أريد، بذلك سأعيد الكرة مرة أخرى ويتألم العالم بسببي، فأنا أيضا أحمل الشر في داخلي وسيكون من ذريتي القاتل والسارق والفاسد.. سأبقى وحيدا بلا حواء ولما أكبر وأعرف بدنو أجلي، أسلم جسدي للحيوانات لأتفرق بينها، وأبقى بداخلها ما بقيت في هذ الكوكب الجميل... لأرقد بسلام في عيونهم، أما البشر سيرحلون بلا رجعة"[١].

(١)السابق نفسه.

-الرابعة:

ترمز الواجهة الرابعة إلى النهاية المنتظرة للبطل، فهي عبارة عن كتلة من السواد، أضيق مما سبقتها، ينطلق منها حبيبات صغيرة، كأنها ترمز إلى الماء، وتتشح أيضا بالسواد، لأن الهلاك والظلم واقع لا محالة.

فجأة أثناء قراءة البطل للمذكرات التي تعود إلى الثمانينات، والتي يبلغ عددها الثمانين، وجد الماء ينسكب عليه؛ مما جعله يظن أن الحارس أتى بخرطوم من الماء؛ لكي يستفيق، فإذا به يلحظ أن الزنزانة تغرق شيئاً فشيئاً، ولا صوت للحراس، يقول مراد:" ها أنا سأموت دون ملاحقة ألغازها.. يجب أن لا تنتهي الحكاية هنا يجب أن أجد حلاً لا أحد يجيب يبدو أنهم تركوني لقدري.. حتى الإنارة صارت تتقطع،... والأدهى هو تدفق بعض المياه منه وبدأت تتسلل إلى الزنزانة، لو زادت غزارته سأغرق في غضون يوم"[١] .

(١) حمزة قريرة: الزنزانة رقم ٦، مدونة الأدب والفن التفاعلي.

الروابط التفاعلية في" الزنزانة رقم ٦"

تحتل الرواية ستة مشاهد، لكل منها عنوان مستقل، كالتالي:

(موت دون وعد- خطوة في الفراغ، حزن مسافر- قبلة الوداع- رؤيا- تأشيرة جهنم) تحمل تلك المشاهد عناوين الفصول، يستطيع المتلقي أن يقوم باختيار عشوائي لمشهد ما، ويكمل عملية القراءة، دون العودة لنقطة البدء الطبيعية ، التي تسلتزم التسلسل الأرسطي، كما تعتمد فكرة التفاعلية في الرواية على الحضور الفعال والنشط للمتلقي، فالمتلقي دائما متأهب للمشاركة، مثله مثل المبدع، فهما طرفا المساواة والتحقق الفعلي للرواية .

د-الروابط التوضيحية:

اعتمد الكاتب على الروابط التشعبية النشطة، التي هيمنت على مجمل العمل الروائي، مما تمكن القارئ من التنقل بين أجزاء النص الذي يظهر كشبكة متشعبة في اتجاهات مختلفة ، أما الروابط غير النشطة فتجعل القارئ يتعايش مع مضمون الرواية، ويتفاعل معها، بل تجعل الحواس تشتغل لديه بشكل أكثر، وبوجودها تتأكد رؤية الكاتب التي يريد إظهارها للمتلقي.

أولاً-الروابط النشطة:

تتنوع الروابط النشطة بين بصرية، وسمعية، وفيديوهات تدمج بين السمعية البصرية، وروابط لغوية تحيلنا إلى صور إيضاحية، وأخرى تسمح للمتلقي بالتفاعل مع النص، كونه مبدعا ثانيا، يشارك المؤلف في تحديد مسار الشخصيات والأحداث.

فأول ما يطالعنا من الروابط النشطة سواء كانت بصرية متحركة أو سمعية أو لغوية مدونة باللون الأزرق، الذي يحمل في طياته القهر والظلم والألم ويظهر في أسماء الشخصيات(مراد – زكي- الضاوية- عمي سعيد- سفيان- خالد- الحاجة خديجة- صلاح- زكريا – فتحي – هند)، فبمجرد الضغط على اسم الشخصية، يتم الانتقال إلى البطاقة التعريفية الخاصة بالاسم، فعلى سبيل المثال بالضغط على

الرابط التالي مراد.lru تظهر البيانات الشخصية الخاصة بالاسم، كما في الصورة التالية التي تعبر عن مراد:

البطاقة السابقة تكشف عن هوية مراد؛ كأننا نتعامل مع شخصية من واقع الحياة، بملامحها، وصفاتها، وصفحتها على الفيسبوك؛ لكنها افتراضية، من وحي خياله؛ لذا يؤكد أنه غير مسئول عن تصرفات صاحب النواة، كما يلي:

تعتبر شخصية البطل الوحيدة التي عبر عنها الكاتب بصورة إنسان، بينما الأسماء الأخرى، تحمل صوراً لحيوانات مختلفة باختلاف طبيعة الشخصية، فمثلا عند

الضغط على زكي lru. يتم الانتقال إلى الصورة التالية:

بطاقة تعريف

الاسم واللقب: زكي بن محمود العيسوي لا لا

تاريخ ومكان الميلاد: ...-02-1985 . بلاد عربية

الطول: 1.65م لون العينين بني لون الشعر أسود

علامات خصوصية لا شيء

الجنس: ذكر

الحالة العائلية: أعزب

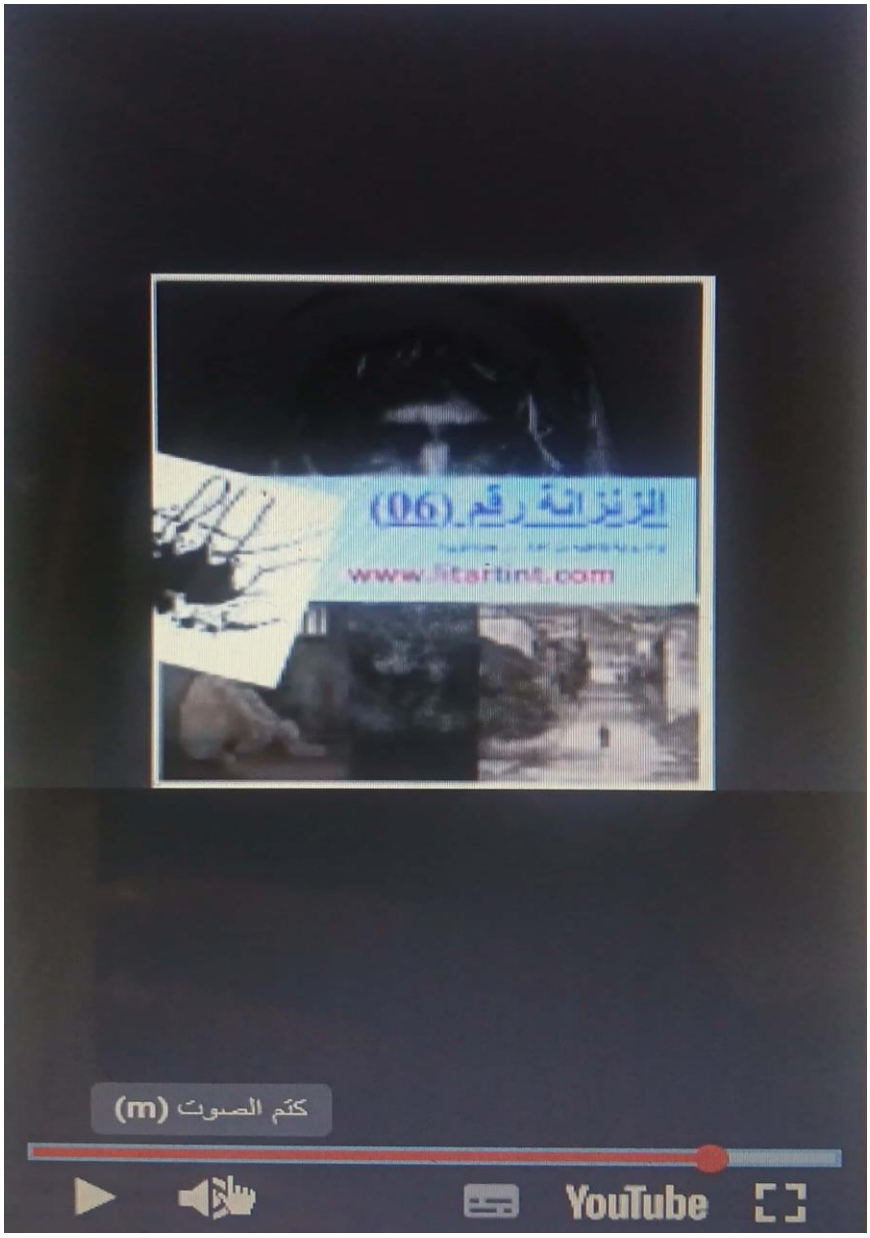
المهنة: طالب

أما الروابط التي يمتزج فيها الصورة البصرية بالسمعية، فتتجلى في المشهد الأول، كما في رابط الفيديو**"الزنزانة رقم٦"** الذي يشير إلى الوحدة والانعزال، ويؤكد ذلك اللون الرمادي الذي تصدر الزنزانة:

ويظهر الفيديو السابق ثانية في المشهد الثاني المعنون ب(خطوة في الفراغ)، بواسطة الرابط الملون بالأزرق وهو" **لا يتعدى ثلاثة أمتار طولا ومترين عرضا"** ، بالضغط عليه ننتقل إلى نافذة أخرى تحمل مزيجاً من الصور السمعية والبصرية بواسطة الفيديو ، إضافة إلى النص اللغوي التوضيحي الذي يصور الزنزانة بالقبر:" من حيث الشكل فهي تشبه القبر، حيث يقول:"يبدو كالقبر مهيئا لرحلة أخيرة، رحلة بلا عودة، ربما سأرحل قريباً، فلا بوادر لخروجي حياً، المكان قاتم جداً، الجدران رمادية، كالباب الحديدي، يبدو أنها كانت زهرية فيما مضى؛ لكن الزمان كفيل بتغيير الأوان"[١]

[١] حمزة قريرة: الزنزانة رقم ٦، مدونة الأدب والفن التفاعلي.

أما الرابط الثاني فيظهر في المشهد الثاني مع المونولوج الداخلي في قول البطل:" **مسافر في عالم سرمدي لا حدود لأطرافه أحلق بعيدا علني أجدني أخيرا بين الغيوم التي تشكلت بفعل قبل العاشقين.. على أن أشكر مارك"** وبالضغط على هذا الرابط، يتم الانتقال إلى فيديو يحمل صورة للزنزانة، مدون عليها "مناجاة" وتتجلى الروح الصوفية التي ترى الوجود يكمن في حب العزلة.


الزلزالة رقم (06)
www.ktartint.com
كتم الصوت (m)
YouTube

الروابط السمعية:

استطاع الكاتب أن يدمج بعض المقاطع الموسيقية بالمشاهد المرئية واللغوية الموجودة في الرواية، فعلى سبيل المثال نجد أسفل الواجهة الرئيسة للرواية مقطعاً موسيقياً معنوناً ب"حطم القيود..أنت حر" تلك هي فلسفة الحياة، التي تعبر عن شخصية البطل المثقف.

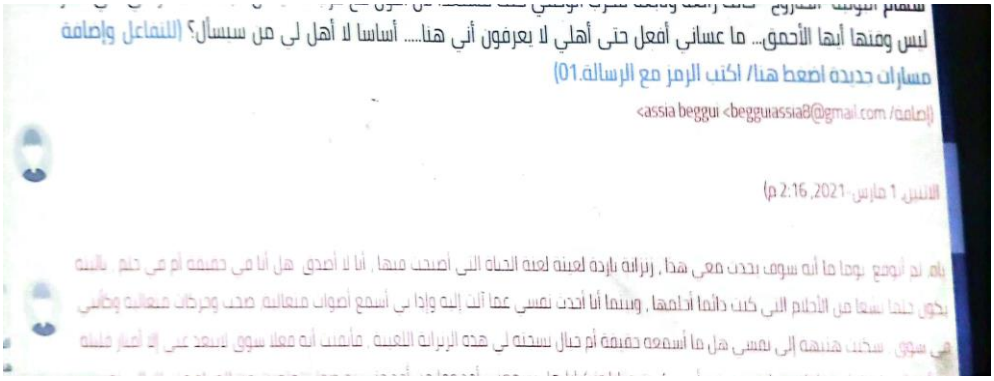
-الروابط التفاعلية للقراء:

تتحقق التفاعلية بين النص والقارئ من خلال العمليات التي يقوم بها، وهو ينتقل بين الروابط لتشكيل النص بالطريقة التي تفيده، متجاوزا القراءة الخطية التي يقوم بها قارئ النص الورقي أو المطبوع، حيث يقوم بتوريق الصفحات بحثا عن الروابط الرقمية، وبعد ذلك يختار صفحة أو موقعاً معيناً من أجل البحث عن قصيدة أو رواية أو قصة رقمية، وبعد تأمل الصفحة أو النص المختار، يقوم القارئ بقراءته مرة واحدة أو مرات عدة ضمن البعدين: الطباعي والرقمي، ثم يدخل في عوالمه الافتراضية بغية التفاعل مع المبدع أو الكاتب تحليلاً ونقداً وتعليقاً وتقويماً وبناءً، ويخضع هذا كله لمنطق الإرادة الذاتية، وحرية المتلقي في اختيار ما يشاء، وما يناسبه من صفحات ومواقع وشبكات[1]ليس هذافقط. ولكنه يسمح لهم أن يحذفوا كتلاً من النص، وأن يعدلوا كذلك الوصلات بين الكتل، وقد أطلق عليه الخطيب مصطلح "المؤلف المشارك". فالتفاعلية إذن تقتضي المشاركة والحركية في إضافة الجديد للنص وعدم السكون أثناء التلقي.

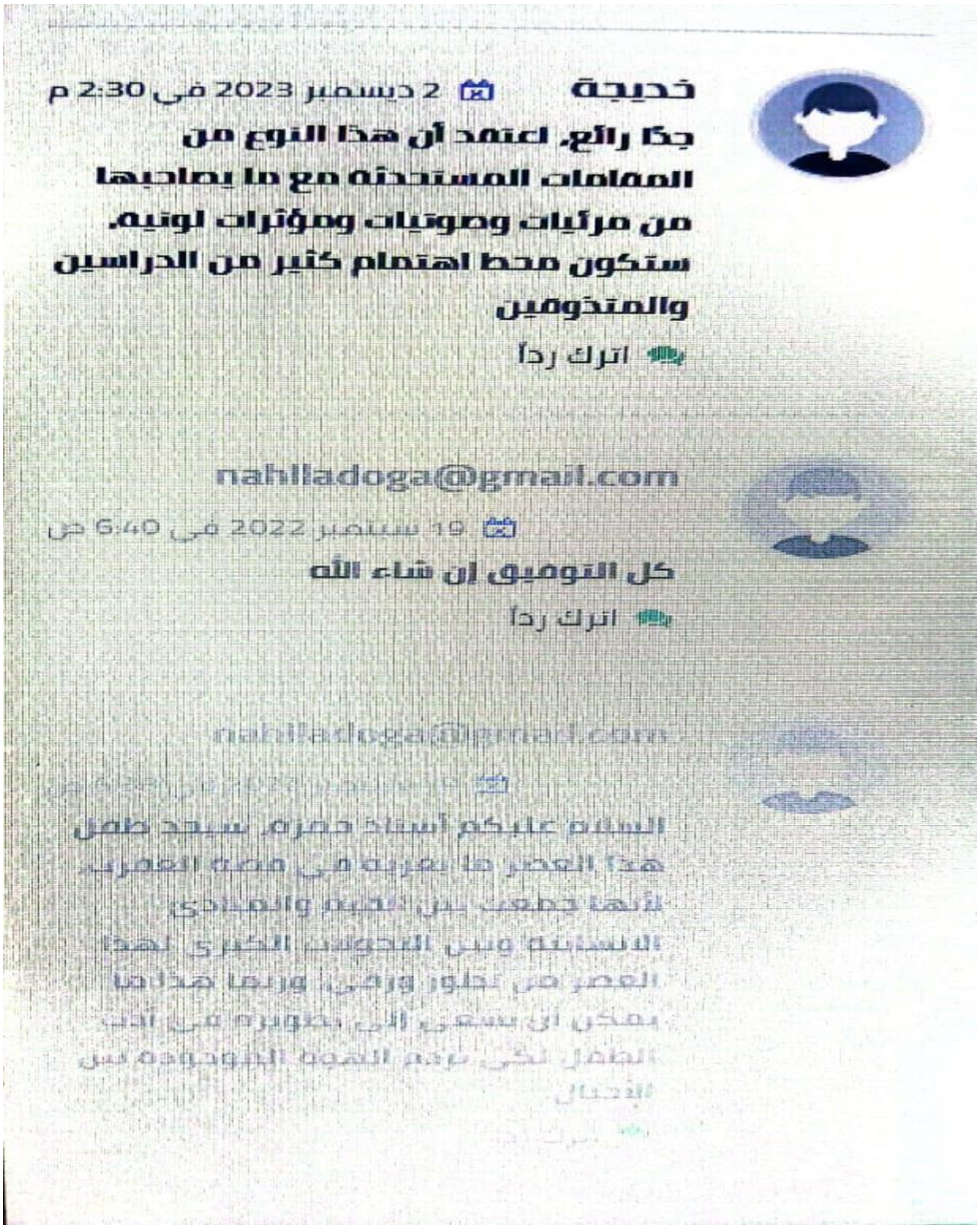
(١)جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، ص١٦

وظف الكاتب فكرة التفاعلية بإضافة بعض الروابط التي تسمح للمتلقي بتغيير مسار الأحداث، والإضافة عليها، وقد فعل هذه المشاركة على مستويين:

الأول: المشاركة في إنتاج النص، بوصفه مبدعا مشاركا، عن طريق الروابط، التي بلغ عددها أربعة وعشرين، مدونة ب" التفاعل وإضافة مسارات جديدة اضغط هنا/ اكتب الرمز مع الرسالة" 01 ، وقد تحققت الإضافة في المشهد الأول" موت دون وعد" حيث تم إضافة ستة وثلاثين سطرا، بتاريخ ١ مارس ٢٠٢١.



الثاني: يتجلى في المدونة التي تظهر على اليسار، يدعو فيها القارئ لإضافة تعليق ونقد على الرواية، كما تتيح فرصة التفاعل بين المتلقين بعضهم البعض.


خديجة
2 ديسمبر 2023 في 2:30 م
جدا رائع. اعتقد أن هذا النوع من المقامات المستحدثة مع ما يصاحبها من مرئيات وصوتيات ومؤثرات لونيه. ستكون محط اهتمام كثير من الدراسين والمتذوقين
اترك ردا
nahlladoga@gmail.com
19 سبتمبر 2022 في 6:40 ص
كل التوفيق إن شاء الله
اترك ردا
السلام عليكم أستاذ حمزة سيجد طفل هذا العصر ما يغريه في قصة العفريت لأنها خلعت بين الخيبة والمبادئ الانسانية وبين التحولات الكبرى لهذا العصر من تطور ورقمي، وربما هذا ما يمكن ان يسعى الى تصويره في أن الطفل لكي يرتقي النمو الوجداني لابد

ثانياً: الروابط غير النشطة:

وضع الكاتب بعض الكلمات والجمل المختلفة في اللون عن المتن الرئيس، إيهاماً للقارئ بأنه رابط جديد يستطيع بالنقر عليه أن يتحول إلى صفحة أخرى ، فإذا به يجده نصاً ثابتاً، كما في المشهد الثاني المعنون ب" خطوة في الفراغ، حيث نجد الجملتين" أفتح رباطها" و" نهايات الثمانينات"، يكسوهما اللون الأحمر، لون الدمار والخراب، ليس المادي بل الداخلي القابع في نفس المقهور.

٢-العتبات اللغوية:

انطلاقاً من رؤية "دي سوسير" بأن اللغة نظام اجتماعي، نستطيع القول بأن النص التفاعلي بتقنياته المختلفة، لا يمكنه تجاوز حدود الكلمة، فاللغة هي الوعاء للوسائط الأخرى ، وبالنظر إليها نجد الكاتب قد وضع عنوانا لروايته وهو" **الزنزانة رقم٦"**، عبر العنوان عن المضمون والمتن ، فهو اسم المكان الذي سجن فيه البطل؛ بل فقد حريته، ويرمز إلى الانفراد والعزلة والقهر، الذي وقع فيه البطل؛ بل الإنسان العادي عبر الأزمنة والصور، وإذا انتقلنا إلى العناوين الفرعية نجدها ستة، منها:

الأول: موت دون وعد:

يعبر العنوان عن حالة البطل، الذي تعرض لتهمة الإرهاب، ولم يكن كذلك، إلا أن رسالة على الفيسبوك ، أودت به إلى جحيم الزنزانة، يقول مراد:" أنا مراد لست زكي" بهذه العبارات ختمت آخر كلام لي مع البشر... قبل أن يرمى بي الحرس في الزنزانة رقم ٠ معصوب العينين..عرفت الرقم من الجهة الداخلية لبابها، فقد كتب الرقم بمداد يشبه الدم اليابس، دخلت وكأني أساق إلى الموت"[١]

الثاني: خطوة في الفراغ:

يحمل هذا العنوان نوعاً من التوحد الصوفي، فالبطل بعد انتهاء اليوم، وخفت الأصوات التي تأتي إليه من شباك الزنزانة المصممة على وجه يسمح بانتقال الأصوات إليه من الخارج، تنطلق روحه في عالم سرمدي، تجوب في أجواء المدينة،

(١)حمزة قريرة: مدونة الأدب والفن التفاعلي، الزنزانة رقم ٦.

فإذا به يصادف الشعراء، وكأنها مصادفة من نوع مقصود، تجعل الروحان في جسد واحد، يقول:" أطير إلى السوق أجول وأمرح في المدينة النائمة، أصل إلى أطرافها، تبدو مختلفة في الليل لا أحد هناك إنها مدينة أشباح لا وجود للحياة إلا في بعض المنازل بنورها الخافت، لا بد أن فيها شعراء، هم وحدهم لهم القدرة على الحياة في الليل، هم وحدهم من يتحدون الموت، أسمع أحدهم يهذي باسم من يحب يبدو أنها سرقت عقله وسافرت بعيداً...وآخر تعانق شفاهه سيجارة ويسافر مع دخانها يقطف نجوم الأمل، يعيش الأحلام كباقي الشعب.. وهذه شاعرة تدوس واقعها تتحدى القهر في غرفتها النائية في بيت أهلها تنام وحيدة، تتحرر من كل شيء تعانق الورق مع صوت فيروز تعبر إلى اللامتناهي، وتقول ما لم يقل من قبل"[١] فالنهاية واحدة، هو ذلك العالم السرمدي الذي يعطينا فسحة من الأمل، لتحدي العقبات المرصوفة في الواقع.

نتائج الدراسة:

١-الروايتان تتشابهان في المضمون، فالقضية واحدة هي" قضية الإنسان الذي سلب المجتمع منه الإرادة رغما عنه".

٢-مبدأ التفاعلية يتحقق عبر الروايتين، فالورقية وفقا لمقياس" الأدب يؤول تبعا لاختلاف الأزمنة والعصور" أو كما نقول "التاريخ يعيد نفسه"، أما بالنسبة للرقمية فيختلف المصطلح من المعنوي إلى المادي، فتتحقق عن طريق الروابط والصور السمعية والبصرية.

٣-في ظل العولمة والتحديات التكنولوجية، أثبتت الرواية الرقمية صلاحيتها للقراءة في مختلف الأزمنة والأمكنة، بخلاف الرواية الورقية التي تقتضي التحقق الملموس لها سواء عبر الورقة أو الطباعة.

٤-النهاية المفتوحة للروايتين، فالأولى باغتتنا بالانتهاء دون المعرفة الحقيقية لمصير هؤلاء الشباب، أما الثانية فقد تركت الفراغات الواسعة واعتبرت المتلقي هو المبدع الخفي المتواري خلف صراعات البطل.

٥-كلتا الروايتين تقدم لنا أحداثا عبر الشخصيات، وكأنهما رواية الشخصية، التي تجسد صراعات المقهور عبر العصور.

(١) حمزة قريرة: مدونة الأدب والفن التفاعلي، الزنزانة رقم ٦.

٦-القارئ في الرواية الورقية يختلف عنه في التفاعلية، ففي الأولى يتمثل في "القارئ الضمني والنموذجي"، أما الثانية فيصبح فيها "منتجا "للنص.
٧-العتبات الاستهلالية في الرواية الورقية ثابتة لا تتغير عناصرها، بينما في الرقمية تختلف باختلاف المبدعين والمواقع الإلكترونية.
٨-العتبات في كلا النوعين ليست مجرد عناصر مرافقة، بل تمثل جزءاً أساسياً من هوية الرواية، حيث يعكس كل منهما ثقافة عصره.
٩-العنوان في الرواية الورقية يتسم بالاختصار والرمزية، بينما في الرقمية يمكن أن يكون تفاعلياً، وقابلاً للتعديل.
١٠-الغلاف في الروايات الورقية ثابت، في حين أنه في الرقمية ديناميكي ومتحرك.
١١-المقدمة في الوسيط الورقي تعتمد على النصوص التقليدية، أما في الرقمية فتشتمل على محتوى وسائطي مثل: الفيديوهات، والصور البصرية.

.

المصادر والمراجع

-أولا: المصادر

-نجيب محفوظ: الكرنك، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦.

-حمزة قريرة: الزنزانة رقم٦، مدونة الأدب والفن التفاعلي

رابط المدونة.-https://www.litartint.com/2018/11/blog-post.html-

-ثانيا: المراجع

١-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧.
٢-بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط١، ٢٠٠١.
٣-حسام الخطيب: التكنولوجيا وجسر النص المفرغ،ط٢، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ٢٠١١.
٤-جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق(نحو المقاربة الوسائطية)،مكتبة المثقف، الجزء الأول، ط١، ٢٠١٦.
https://drive.google.com/file/d/1FH-4Qs-ryZlHuOVps_hE8_5IPXl4yhCu/view
حميد الحمداني: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٣
جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ج٣، الكويت، مارس ١٩٩٧.

٥- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، بيروت، ٢٠٠١.

٦-سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ط١، ٢٠٠٥، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

٧-شاكر عبد الحميد: ثقافة الصورة، مجلة فصول، العدد ٦٢، ٢٠٠٣.

٨- عبد الحق بلعابد: عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨.

٩-عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار، سوريا، ٢٠٠٩.

١٠-عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمة النقد العربي القديم)، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٠، ط١.

١١- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد ٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٨.

١٢-عمر الزرقاوي: الكتابة الزرقاء(مدخل إلى الأدب التفاعلي)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٣.

١٣- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١،٢٠٠٦.

١٤- محمد سناجلة: رواية الواقعية الرقمية، موقع دوت كوم،
https://litterature-numerique
-interactive.blogspot.com/2020/09/blog-post_12.html

١٥-محمد هندي: الإنترنت وشعرية التناص في الرواية العربية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠١٨، ط١.
محمد هندي: أدبية الورقي والرقمي: مقاربة وسائطية، عالم الكتاب، الإصدار الرابع، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ٢٠١٨,
١٦-وصفي ياسين: السرد الوسائطي(الآلية والممارسة)، مؤسسة الانتشار العربي، الإمارات، ط١، ٢٠٢٢.