

مقامات الوطن العربي دراسة سيميوتواصلية تفاعلية

د. سماح دياب عبد المهيمن^(*)

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى دراسة فن من فنون الأدب التفاعلي هو فن المقامة ، والمقامة التفاعلية هي فن أدبي يجمع بين المقامة في شكلها القديم المبنية على اللغة، والحدث المشترك على المغامرة ،وبنائيا عرفت بلغتها البليغة واشتمالها على الشعر والنثر ، وكانت تروى من راو واحد في الغالب هو بطل المقامة، وتأتي المقامة التفاعلية لتحيا هذا التراث الأدبي والفني من خلال صهره وإعادة بعثه في حله رقميه تفاعلية تجمع اللغوي بغير اللغوي ، والبرمجي بالتفاعلي ؛ ليصبح معها المتلقي مبدعا والمبدع قد يتحول إلى متلق، وتظهر على سطحها اللغة والعلامات غير اللغوية، فالصور والأصوات بوصفها جميعا أدوات بنائية للنص، وهي لا تختلف عن المقامة التقليدية في شقها اللغوي إلا في كونها غير منتهية الأقسام حيث تترك مساحات النصية فارغة، لتدخل المتلقي الذي أصبح مع المقامة التفاعلية منتجا مشاركا في البناء.

Abstract:

This research aims to study one of the arts of interactive literature, which is the art of Maqama. The interactive Maqama is a literary art that combines the Maqama in its old form based on language, and the event that includes adventure. Structurally, it is known for its eloquent language and its inclusion of poetry and prose. It was often narrated by one narrator, who is the hero of the Maqama. The interactive Maqama comes to revive this literary and artistic heritage by fusing it and reviving it in an interactive digital solution that combines the linguistic with the non-linguistic, and the software with the interactive; so that the recipient becomes a creator and the creator may turn into a recipient. Language and non-linguistic signs appear on its surface, as images and sounds are all structural tools for the text. It does not differ from the traditional Maqama in its linguistic aspect except in that it has no final sections, as the textual spaces are left empty, to include the recipient who has become, with the interactive Maqama, a producer participating in the construction

^(*) مدرس الأدب الحديث بكلية الآداب، جامعة المنيا Deab1951#@mu.edu.eg

تقديم

لطالما كان الأدب تعبيراً عن الروح الإنسانية في مختلف صورها، وكان البحث عن تلك الروح ومعطياتها أحد أهم مرتكزات الفكر الفلسفي الغربي بدءاً من أفلاطون في تصويره لفكرة الإله وعالم المثل، مروراً بمركزية الإله والدين في العصور الوسطى، وانتهاء بإعلان نيته (موت الإله)؛ وأعقبه بالتالي موت الإنسان في العصر الحالي، لتحل الآلة محله في كل شيء. إن الإنسان يقف بمركزتيه الوجودية بين شقي العقل والروح، وقد تخلت الإنسانية تدريجياً عن تلك الروح وتمسكت بالعقل الذي قادها لإلغاء الإنسان نفسه.

لقد كان الأدب رفيقاً لذلك الإنسان، معبراً عنه ومتحولاً متطوراً بتحولاته وتطوراته عبر العصور والحضارات المختلفة، وما لبث أن بدأت الآلة تحل محل الإنسان، حتى بدأ الأدب يتجه التوجه نفسه.

ذات مرة سئل رولان بارت عن ماهية الأدب وإلى أين يسير؟ فكانت إجابته أن الأدب يسير نحو ذاته، أي ماهيته، وهي اختفاؤه.

فهل ما نحن بحضرته وهو الأدب التفاعلي بداية مرحلة جديدة للأدب أم نهاية الأدب كله؟؟
كلما تطور الفكر البشري وتطورت آليات تفكيره، تغيرت أشكال تعبيره، ومن ثم تغيرت إدراكاته للأشياء والحياة والعالم، وهو ما يستقيم مع التطور التاريخي المنطقي للمعرفة في علاقتها بالتطور التاريخي للحضارات.

أما انتقال الحضارات من مستوى تواصل إلى آخر أكثر استثماراً لتطور الفكر البشري؛ لهذا يحق للأفراد في كل مرحلة تاريخية التعبير بواسطة الإمكانيات والأدوات المتاحة.^(١)

لقد أدى قديماً اكتشاف ورق البردي إلى تحول السرد من الشفاهية إلى الكتابية متمثلاً في ظهور الكتابة، وأدى ظهور المطبعة إلى ظهور الكتاب وحضارته المتميزة، كما ساهم الحاسوب والإنترنت في تحول النص من طبيعته الورقية إلى طبيعة جديدة رقمية أضحت السمة الأساسية فيها هي التفاعل.

يمثل الأدب التفاعلي جنساً أدبياً جديداً تخلق في رحم التقنية، قوامه التفاعل والترابط، يستثمر إمكانيات التكنولوجيا الحديثة، ويشغل على تقنية النص المترابط (هايبر تكست Hypertext) ويوظف مختلف أشكال الوسائط المتعددة (هايبر ميديا Hypermedia) يجمع بين الأدبية والإلكترونية.

لا شك أنه يقترح رؤى جديدة في إدراك العالم، كما أنه يعبر عن حالة انتقالية لمعنى الوجود ولمنطق التفكير، ويعبر الأدب التفاعلي بجلاء عن تلك التحولات من ثقافة المطبوع إلى الثقافة الإلكترونية، ويقترن تاريخ هذا الجنس الأدبي الجديد بتاريخ التكنولوجيا المعاصرة؛ مما يجعل الارتباط بينهما ارتباطاً علياً.^(٢)

(١) - زهور كرام، (الأدب الرقمي والرهانات) القاهرة، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩، ص١٢

(٢) - عمر زرفاوي، (الكتابة الزرقاء، مدخل إلى الأدب التفاعلي) الجزائر، الشارقة، دار الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠١٣، ص١٩٤

إن الأدباء العرب يخطون خطي مثقلة الأقدام تجاه ما يسمي بالأدب التفاعلي، إنه نوع من التجريب الكتابي لديهم، بعضهم وافق على أهمية الانخراط فيه، وآخرون انزروا بعيدا مرجحين الأدب الورقي، رائيين أن له البقاء والقوة، فنجد أبرز من كتب فيه هو الأديب الأردني محمد سناجلة، الذي خط أول ما خط كتابه رواية الواقعية الرقمية، وتلاه عدة روايات تفاعلية منها (شات)، و(ظلال الواحد)، و(رحلة ابن بطوطة) وغير ذلك.

ومن الأدباء كاتب مقامتنا التفاعلية_ محور الدراسة _ وهو الدكتور حمزة قريرة، الذي أثر محاكاة التراث عبر إعادته مصاغا في شكل تفاعلي جديد عبر الوسائط المختلفة، وله مؤلفات رقمية عديدة منها (العقرب) وهي قصة مقدمة للأطفال، ورواية (الزنانة رقم ٠٦) وهي رواية تفاعلية.

إن ما يميز أدب حمزة قريرة أنه تفاعلي من الدرجة الأولى، له نسق إيجابي يستدعي إدراج المتلقي للمشاركة الإيجابية، فيكون الناتج نصا تفاعليا بالمعنى الحقيقي لكلمة تفاعلي. ومن أعماله أيضا محور دراستنا هذه وهي المقامة التفاعلية والتي عنونها ب(مقامات الوطن العربي)، وقد شكلها داخليا من سبع مقامات لسبع دول عربية مختلفة، لكل دولة مقامة. لقد صاغ قريرة المقامة الأولى من مقاماته التفاعلية والخاصة بدولة تونس، تاركا بقية الدول حتى يدخل القراء التفاعليون لينسجوا على منواله، الماضي والحاضر والمستقبل لكل مقامة_ بل كل دولة_ على حدة مستقين بلاغة المقامة العربية في أصولها التراثية. إنه نوع من الحفاظ على اللغة وعلى التراث وعلى الهوية العربية.

منهج الدراسة:

ربما يكون المنهج جديدا في تركيبته اللغوية، إلا أنني أثرت إضافة لفظة التفاعلية على المنهج السيميوتواصلية للأمور التالية:

أولاً: تغير النظرية الإبداعية في الأدب التفاعلي، فبعد أن كانت مكونا ثلاثيا، وهي (المؤلف، والنص، والكاتب) أضحت مكونا رباعيا يشمل (المؤلف، والنص، والحاسوب، والكاتب) فمن ثم وجب أن تعدل مناهج النقد وفق المنظومة الإبداعية الجديدة.

ثانياً: إذا كان المنهج السيميوتواصلية، يشي بقصدية المؤلف وتوجهه بالتشكيل الكتابي للمتلقي، بغية إيصال فكرة بعينها فإننا بإزاء أدب يتساوى فيه المؤلف والمتلقي، ويدخلان معا في جدلية، كلاهما يصبح مؤلفا فيها ويصبح النص وتقنيات الحاسوب كليهما ملكا للمؤلف والمتلقي، ويشكل الكل أدبا تفاعليا، فتعدد القراءات واختلاف المتلقين لا يشكل أبدا فوضوية العمل، بقدر ما يستثمر طاقات المتلقين.

المبدع ← النص + الحاسوب → المتلقي

صعوبات الدراسة

تكمن صعوبات الدراسة في أننا نتعامل مع نص تفاعلي تتداخل فيه كافة المدخلات من نص مكتوب وصوت وصور ومقاطع فيديو، فلم يعد المخرج النقدي الورقي مستساغاً في العرض، كأنني أفاضل بين رواية مكتوبة، وعمل درامي مأخوذ عنها، فهل تستقيم المفاضلة؟! لقد أثرت أن يكون للبحث نسختان: إحداهما ورقية نظراً لطبيعة النشر، وأخرى تفاعلية تدرج النقد والتحليل بالصوت والصورة، متذرة بروابط لها أن تدرج النقاد في تحليل كلي للنص، وفق تعدد قراءاتهم المختلفة.

وقد جاء تقسيم الدراسة على النحو التالي:

تقديم

يشمل فكرة كلية عن البحث بالإضافة لمنهج الدراسة وصعوباتها.

تمهيد

انقسم إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: وعنوانه الأدب التفاعلي

المبحث الثاني: وعنوانه ما بين المقامة العربية القديمة والمقامة التفاعلية الحديثة

المبحث الثالث: المنهج السيميوتواصلي التفاعلي

الفصل الأول: عتبات النص (دراسة سيميوتواصلية)

المبحث الأول: جدلية اللون والحرف في العتبة الأولى

المبحث الثاني: رمزية رقعة الشطرنج في صورة الغلاف الرئيسية

المبحث الثالث: المفارقة بين اللفظ والصورة في العتبة الثانية

الفصل الثاني وعنوانه بنية المقامة التفاعلية، وقد انقسم إلى مبحثين:

المبحث الأول: سيميولوجيا التواصل غير اللغوي في المقامة التفاعلية، وقد شمل الصوت والصورة ومقاطع الفيديو

المبحث الثاني: سيميولوجيا التواصل اللغوي، وذلك من خلال بنية المقامة الفنية التفاعلية على غرار نسق المقامة العربية القديمة، وتذرعها بالأسلوب البلاغي والبنية السردية، فضلاً عن الأغراض المعروفة للمقامة القديمة.

الفصل الثالث: وعنوانه المقاربة الوصائية للمقامة التفاعلية

وقد شمل المستويات التفاعلية مثل مستوي التشدير، والمستوي الوصائي، والمستوي التفاعلي وغيرهم

الفصل الرابع: وعنوانه دور المتلقي في الأدب التفاعلي بعده مبدعاً مشاركاً لا متلقياً**التمهيد**

المبحث الأول: الأدب التفاعلي

قبل البدء في تعريف الأدب التفاعلي، وجب علينا التنويه علي أن مصطلح الأدب التفاعلي أو الرقمي، لم يلق تذبذباً في الترجمات العربية وحسب، بل كان مصطلحاً متذبذباً في رؤيته وتسميته منذ تخلقه في الثقافة الغربية عبر الحاسوب أو الكمبيوتر أو الهواتف الذكية فنجد من مسمياته (الأدب الرقمي Digital Literature) و(الأدب التفاعلي Digital Literature) و(الأدب الإلكتروني Electronic Literature) و(النص المترابط Hypertext) و(الأدب الآلي Literature Technology) وغير ذلك.

ونحن لسنا بصدد التنظير لتلك الإشكاليات الترجمية، جُلّ ما نبغيه في بحثنا هذا هو أن ندرك أنه بعد استقرار المسميات إلي حد كبير في الفترة الحالية، أضحي الأدب التفاعلي جزءاً من الأدب الرقمي.

إن الأدب الرقمي هو القاعدة العامة التي تتدرج تحتها كل أشكال التعبير الإلكتروني. يعرفه جميل حمداوي فيقول (يقصد بالأدب الرقمي ذلك الأدب السردى أو الشعري أو الدرامي الذي يستخدم الإعلاميات في الكتابة والإبداع، أي يستعين بالحاسوب أو الجهاز الإعلامي من أجل كتابة نص أو مؤلف جماعي) (٣)

وعرفته زهور كرام أنه (انتقال سياقي وبنوي ولغوي وأسلوبى في الظاهرة الأدبية) وهي بهذا تؤكد على أن النص الرقمي هو اللبنة الأساسية التي تشكل الأدب الرقمي وقد ركزت زهور كرام على التساؤل عن الأجناس الأدبية وتطورها والمؤلف الرقمي وهل الأدب الرقمي استمرار أم انقطاع للنظرية الأدبية. (٤)

أما الأدب التفاعلي، فهو نوع من أنواع الأدب الرقمي، تتجلي فيه صفة التفاعل بين الكاتب والمتلقي

تعرفه فاطمة البريكي فتقول: (أن مصطلح الأدب التفاعلي يضم جميع الفنون الأدبية التي أنتجت من تقاطع الأدب مع التكنولوجيا الرقمية المتمثلة في جهاز الحاسوب الشخصي المتصل بشبكة الانترنت) (٥)

وذكرت لبيبة خمار) أن الرقمي لا يعرف الحدود بين الأجناس والأنواع، فهو يؤسس لأدب رحب، يعانق فيه السردى الشعري ويمسرحان الموسيقى والمؤثرات الصوتية والأشكال غير الأدبية أو الأشكال الهامشية، إنه فعلاً أدب هجين منفتح دون مركز يجتاح كل الحدود ويمنح كاتبه / قارئه مساحة شاسعة للخلق والابتكار) (٦)

(٣) _ جميل حمداوي (الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق) (نحو مقارنة وسائطية) ط١، ٢٠١٦، ص١٨

(٤) _ زهور كرام (الأدب الرقمي والرهانات) القاهرة، رؤية للطبع والنشر، ط١، ٢٠٠٩، ص٢٥، ص٢٦

(٥) _ فاطمة البريكي (مدخل الي الأدب التفاعلي)، المغرب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ، ط١ ٢٠٠٦، ص٤٩

(٦) _ لبيبة خمار (شعرية النص التفاعلي) آليات السرد وسحر القراءة، القاهرة، دار رؤية للتوزيع والنشر، ط١ ٢٠١٤، ص٢٧

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد - مجلة علمية محكمة - العدد الثامن عشر (الجزء الثاني)

المبحث الثاني: وعنوانه ما بين المقامة العربية القديمة والمقامة التفاعلية الحديثة

منها إلى القصة، فليس لها من القصة إلا الظاهر فقط، أما في حقيقتها فحيلة ليطلع القارئ من جهة على حادثة معينة، ومن جهة ثانية على أساليب أنيقة ممتازة، بل إن الحادثة التي تحدث للبطل لا أهمية لها إذ ليست هي الغاية، إنما الغاية التعليم والأسلوب الذي تعرض به الحادثة، ومن هنا جاء غلبة اللفظ على المعنى في المقامة.

عرفت المقامة في القرن الرابع الهجري على يد بديع الزمان، وخلفه الحريري، وعكف عليها الطلاب والأدباء في جميع الأقاليم، يتدارسونها ويحفظونها ويرتلونها على نحو ما ترتل الأناشيد الدينية، ولم تعقم عن إعجابهم بها حواجز الصناعة التي أقامها الحريري من كتابات وأمثال وألغاز أحيانا، بل ظلوا خاشعين مشدودين، وكثر من قلد الحريري واحتذوا على مثاله، ولكنهم كانوا دوماً يقعون على السفح دونه؛ إذ كانت أجنحتهم من الضعف بحيث لم يستطيعوا أن يحلقوا في الأفق الذي حلق فيه الحريري، حتى إذا كان القرن الماضي ظهر ناصف اليازجي بلبنان، ونسج المقامة نسجا فريدا غير أنه لم يستطع أن يصعد إلى مراقي الحريري وإبداعه؛ إذ لم تكن له ملكاته ولا مواهبه وكأنما كتب في ألواح القدر أن يظل الحريري يتيمة الدهر وعبقريّة الفذ الذي لا يبارى ولا يجارى في هذا الفن^(٧).

أما المقامة التفاعلية هي فن أدبي يجمع بين المقامة في شكلها القديم المبنية على اللغة، والحدث المشتمل على المغامرة، وكانت تروى من راو واحد في الغالب هو بطل المقامة، وتأتي المقامة التفاعلية لتحيي هذا التراث الأدبي والفني من خلال صهره وإعادة بعثه في حلة رقمية تفاعلية تجمع اللغوي بغير اللغوي، والبرمجي بالتفاعلي؛ ليصبح معها المتلقي مبدعا والمبدع قد يتحول إلى متلق، وتظهر على سطحها اللغة والعلامات غير اللغوية، فالصور والأصوات بوصفها جميعا أدوات بنائية للنص، وهي لا تختلف عن المقامة التقليدية في شقها اللغوي إلا في كونها غير منتهية الأقسام حيث تترك مساحات النصية فارغة، لتدخل المتلقي الذي أصبح مع المقامة التفاعلية منتجا مشاركا في البناء.

المبحث الثالث: المنهج السيميوتواصلي التفاعلي

تُعرّف السيمولوجيا عادة بأنها علم دراسة العلامات، ونجد في هذا التعريف تحديدا عاما لعلم لم ينشأ إلا في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ومع ذلك يشير كثير من الدارسين إلى أن التفكير في العلامات قديم، بل إن اسم السيمولوجيا نفسه كان يطلق عند الإغريق على ذلك المبحث الطبي الذي يعنى بالتعرف على الأمراض من خلال أعراضها وأماراتها، أما السيمولوجيا

(٧) _ شوقي ضيف (المقامة) القاهرة، دار المعارف، ب.ط، ب.ت، صه

بمعناها الحديث فقد ظهرت بصفتها علما مستقلا في وقت واحد تقريبا مع (شارل ساندر بيرس Barthes) في أمريكا، و(دي سوسير F.De.Saussure) في أوروبا^(٨) تعددت اتجاهات السيمولوجيا بتعدد المنطلقات الأبستمولوجية لعلمائها، وتعد سيمولوجيا التواصل اتجاها قويا فرض نفسه وأفكاره على الكثير من الباحثين، خاصة أقطاب المدرسة الفرنسية أمثال (بويسنس Buysens) و(بريتو Prieto) ويؤكد معظم الباحثين على أن الولادة الفعلية لسيمولوجيا التواصل كانت على يد (إيريك بويسنس Buysens) الذي يعرفها بأنها دراسة طرق التواصل، أي دراسة الوسائل المستخدمة للتأثير على الغير، والمعترف بها بتلك الصفة من قبل الشخص الذي تتوخى التأثير عليه.^(٩)

ثم أتى أنصار (دي سوسير) في هذا الاتجاه ليضعوا شروطا لسيمولوجيا التواصل، وأبرز هذه الشروط القصدية إذ يجب أن يتوفر القصد في التبليغ لدى المتكلم وأن يعترف متلقي الرسالة بهذا القصد^(١٠)

ومن رواد سيمولوجيا التواصل (بريتو Prieto) الذي يرى أن استعمال العلامات هو الذي يحدد التواصل

إذا نظرنا إلى السيمولوجيا من هذه الزاوية ، فإنها تظهر كما يقول رشيد بن مالك كوصف جميع الأنظمة التواصل هي التي بموجبها يمكن أن تقر بوجود قصد في التبليغ. ^(١١)

من هنا يؤكد أنصار هذا الاتجاه ضرورة توفر عنصران رئيسيان في العملية التواصلية هما: المرسل والمستقبل

هذا وللتواصل محوران :

هما: العلامة والتواصل

ويتشعب كل محور منهما إلى محورين :

ويمكن أن ينقسم التواصل السيميولوجي إلى إبلاغ لسانی وإبلاغ غير لسانی
فالتواصل اللسانی يتم عبر الفعل الكلامي فعند (دي سوسير) لابد من متكلم وسماع بالإضافة إلى تبادل الحوار عبر الصورة الصوتية والصورة السمعية لوجهي العلامة (الدال والمدلول)
أما التواصل غير اللفظي أو غير اللسانی فيعتمد على أنظمة غير أنساق اللغة .

(٨) _ إيريك بويسنس (السيمولوجيا والتواصل) ترجمة جواد بنيس، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠١٧، ص٦

(٩) _ حنون مبارك (دروس في السيميائيات) المغرب، دار توفال للنشر، ط١، ١٩٨٧، ص٧٣

(١٠) _ فيصل الأحمر (معجم السيميائيات) الجزائر ط١ ٢٠١٠ ص٨٦

(١١) _ نفسه

إذا فهناك عنصران رئيسيان في سيمولوجيا التواصل هم المرسل والمتلقي، ولا بد من وجود قصديه للمرسل للتأثير في المتلقي عبر وسائل مختلفة منها ما هو لغوي ومنها ما هو غير لغوي. ويرى أنصار هذا الاتجاه العلامة تتكون من ثلاثية المبني (الدال_ المدلول_ القصد)، وهم يركزون على الوظيفة التواصلية، ولا تختص الوظيفة بالرسالة، إنما توجد في البنات السيميائية التي تشكل الحقول غير اللسانية، غير أن هذا التواصل مشروط بالقصدية، وإرادة المرسل في التأثير على الغير.^(١٢)

إلا أن هذا القصد من الدرجة الأولى غير كاف؛ إذ من أجل أن تكوم بصدد علامة ينبغي أن يكون ذلك الذي ترسل إليه الإشارة قادرا على التعرف على الهدف.

هذا بالنسبة للنمط الأول الذي يؤطر لسيمولوجيا التواصل، هناك نمط تواصل آخر وهو مخطط جاكبسون، لكن ذلك المخطط يستدعي التواصل مع المتلقي الإيجابي فقط، ولا يشترط أن يكون هناك تفاعلا بين المبدع والمتلقي.

لقد تأثر جاكبسون R.Jakobson في خطاطته التواصلية بأعمال دي سوسير وعليه؛ فكثير من النصوص والخطابات والصور والمكالمات الهاتفية، عبارة عن رسائل يرسلها المرسل إلى مرسل إليه، حيث يتحول المتكلم في رسالته إلى نسيج من الانفعالات والمشاعر والأحاديث، ومن ثم يتخذ المرسل بعدا ذاتيا قوامه التعبيرية والانفعالية، بمعنى أن الوظيفة الانفعالية التعبيرية هي التي تحدد العلائق الموجودة بين المرسل والمرسل إليه وتحمل هذه الوظيفة في طياتها انفعالات ذاتية، وتتضمن قيما ومواقف عاطفية، يتجه المخاطب بغية إقناعه والتأثير فيه سلبا أو إيجابا، ومن ثم فالوظيفة التأثيرية تحدد العلاقات القائمة بين المتلقي والمنتج ويتحول الخطاب اللفظي أو غير اللفظي إلى رسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، وهذه الرسالة بشفرة لغوية يفككها المستقبل ويؤديها بلغته.^(١٣)

أما ونحن بإزاء الأدب التفاعلي فنحدث عن مقصديتين أساسيتين:

مقصدية المؤلف القائمة على الإبداع والتشهير والتسنيين والتبليغ

(١١) _عبدالله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، (معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، لبنان، بيروت المركز الثقافي العربي، ط٢

١٩٩٦، ص٨٦

(١٣) _ سعيد يقطين، (من النص الي النص المترابط) المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ص١١٢

ومقصدية المتلقي القائمة على الرصد والتفاعل وبناء النص من جديد ، ومن ثم يحتوي النص المبرمج على مجموعة من الأنساق الرمزية التي تحتاج إلى قارئ تفاعلي يفك رموزها وعلاماتها بغية بناء نص تفاعلي جديد.^(١٤)

إن تطوير وسائل جديدة للاتصال يخلق أشكالاً جديدة للتواصل، ومعنى ذلك أن المفاهيم تاريخها الذي هو تاريخ المعرفة ؛ لأن المفاهيم تولد وتتطور وتتغير وتنتقل من مجال معرفي إلى آخر وفي كل هذه الحالات تصنع لها تاريخها العام والخاص، ولا يمكننا تحقيق التواصل المنشود بواسطة المفاهيم بدون أخذ كل هذه التحولات في الاعتبار، وبما أن المفاهيم التي نستعمل ذات طبيعة لغوية على وجه العموم ، وذات حمولات فكرية وذهنية عن الإشارات المرصودة لها، فإنه يطرأ عليها ما يطرأ على اللغة حينما تتواصل بها ولذلك لابد من وضعها في سياق معرفي خاص لنتمكن من ملئها بالصور الملائمة لدلالاتها وأبعادها حين يكون المتواصلان مرسل أو متلقي في:

أولاً: وضع ثقافي محدد ومتكافئ وهو ما يعني امتلاك القدرة نفسها

ثانياً: تكون أداة الاتصال أو القناة متطورة واضحة

ثالثاً: أن يكون التواصل جيداً

من هنا لزم شروط معينة في المتلقي التفاعلي منها :

- ١_ أن يمتلك المتلقي نفس المهارات التكنولوجية التي يمتلكها الكاتب
- ٢_ أن يفسح الكاتب المجال للمتلقي من خلال روابط معينة ؛ ليكمل أو يعلق أو يدرج إضافة للعمل التفاعلي.

الجانب التطبيقي

يُوشِكُ الأُمُّ أن تداعى عليكم كما تداعى الأَكَلَةُ إلى قِصْعَتِها . فقال قائلٌ : ومن قَلَّةٍ نحن يومئذ ؟ قال : بل أنتم يومئذ كثيرٌ ، ولكنكم غثاءٌ كغُثَاءِ السَّيْلِ ، ولينزعنَّ اللهُ من صدورِ عدوِّكم المهابةَ منكم ، وليقذفنَّ اللهُ في قلوبكم الوهنَ . فقال قائلٌ : يا رسولَ اللهِ ! وما الوهنُ ؟ قال : حُبُّ الدُّنْيَا وكراهيةُ الموتِ

الراوي : ثوبان مولى رسول الله صلى الله عليه وسلم | المحدث : الألباني | المصدر : صحيح أبي داود

الصفحة أو الرقم: ٤٢٩٧ | خلاصة حكم المحدث : صحيح

الفصل الأول

(14) _ جميل حمداوي، (الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق) ص ١٤

عتبات النص (دراسة سيميوتوتواصلية)المبحث الأول : جدلية اللون والحرف في العتبة الأولىمقامات الوطن الخرجي

لقد استطاع حمزة قريرة أن يحدث جدلية للواقع والمستقبل من خلال دمج الحرف باللون مما يوحي بدلالات مختلفة ومتناقضة ، وهو ما يبرز الحقيقة التي نغفل عنها.
فنجد عتبات المقامة تنقسم إلى :

أولاً: العنوان وهو مقامات الوهن أو الوطن العربي

العنوان يحمل عدة عناوين في طياته، كل منها يصلح لأن يكون واقعا معاشا وهي على النحو التالي :

مقامات الوطن العربي

مقامات الوهن العربي

مقامات الوطن الغربي

مقامات الوهن الغربي

مقامات الوهن الغرضي

مقامات الوطن العرضي

في جدلية رائعة بين التحولات المختلفة، بين الثابت والمتحول، الواقع والأمل فهل نحن نعيش في وطن غربي أم وهن عربي؟، وهل الأولى نتيجة للثانية، وما آل إليه العرب فأصبحوا بوهنهم وطنا آخر للغرب، وقد أصاب قريرة حين اختار لفظ الوهن للضعف قال أبو هلال العسكري في الفرق بين الضعف والوهن :إن الضعف ضد القوة، وهو من فعل الله تعالى كما أن القوة من فعل الله ، تقول خلقه الله ضعيفا أو خلقه قويا، وفي القرآن "(وخلق الانسان ضعيفا)" والوهن هو أن يفعل الإنسان فعل الضعيف، تقول وهن في الأمر يهن وهنا وهو واهن ، إذا أخذ فيه أخذ الضعيف، ومنه قوله تعالى "(لا تهنوا ولا تحزنوا وأنتم الأعلون)" أي لا تفعلوا أفعال الضعفاء وأنتم أقوياء على ما تطلبونه

بتذليل الله إياه لكم، ويدل على صحة ما قلنا أنه لا يقال خلقه الله واهنا كما يقال خلقه الله ضعيفا، وقد يستعمل الضعف مكان الوهن مجازا في مثل قوله تعالى "وما ضعفوا وما استكانوا " أي لم يفعلوا فعل الضعيف، ويجوز أن يقال إن الوهن هو انكسار الحد والخوف ونحوه، والضعف نقصان

القوة، وأما الاستكانة فقليل هي إظهار الضعف قال الله تعالى "وما ضعفوا وما استكانوا" أي لم يضعفوا بنقصان القوة ولا استكانوا بإظهار الضعف عند المقاومة (١٥) إن الوطن أصبح وهنا، والعربي يكاد يتحول إلى غربي، فوهن العرب أدى بهم إلى أن الوطن لم يعد بعد وطناً عربياً بل غربياً (وهن عربي / وطن غربي) هذه واحدة من تشكلات الأحرف. أما التشكل الثاني للجدلية بين (وطن عربي / وهن غربي) وتلك أمنية يتمناها قريرة وكل عربي.

والتشكل الأخير (وهن عربي / وهن غربي) فالوهن العربي كان بسبب أطماع وأغراض وسياسات خاصة بحكام الغرب، ومن تبعهم من حكام العرب.

هذا بالنسبة لجدلية تداخل الأحرف في العنوان تلك الجدلية لم تتوقف عند حدود تداخل الأحرف فقط، بل أعقبتها جدلية أخرى لتداخل اللون بالحرف بين الثابت والمتحول، فأصبح اللون الأصفر متحولاً يحوي في جوانبه الأحرف المتحولة، بل والمقامات المتحولة للوطن العربي.

ثانياً: جدلية اللون داخل العنوان

لقد استطاع قريرة في العنوان أن يستخدم لونين هما: الأحمر والأصفر، ولكل لون دلالة قد تختلف من ثقافة إلى أخرى، ومن موقف إلى آخر، ومن موضع إلى موضع آخر، لدرجة أن اللون الواحد قد يتضمن معنيين متناقضين: كالموت والحياة

إن العنوان قد كتب بلونين أساسيين: يحويان في طياتهما جدلية الثابت والمتحول وهما:

اللون الأحمر

وهو لون النار ولون الدم إذا الحياة، الأحمر لون العشق الإلهي والحب البشري المعد لإعطاء الشخص دمه وحياته من أجل المحبوب، كما أنه لون الشهيد.

فللون الأحمر مدلولات عدة تتحد فيما بينها بالنسبة للعربي على أن الوطن ثابت، وحياة للعربي وعشق له ووجب التضحية من أجله والفداء.

أما اللون الأصفر

قد تضمن اللون الأصفر للعنوان الأحرف المتحولة والمضامين المنقلبة، وللون الأصفر دلالات منها:

أولاً :

(15) _ أبي هلال العسكري (معجم الفروق اللغوية) الطبعة: الأولى، ١٤١٢ هـ، مؤسسة النشر الإسلامي، ص ٣٣٠

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد - مجلة علمية محكمة - العدد الثامن عشر (الجزء الثاني)

هناك مفارقتان أساسيتان يمكن تمييزهما في الأصفر هما: اللون الأصفر المائل للبرتقالي وهو لون شمسي حار سيكون رمزا لقوة ذكية وحكمة، أما اللون الأصفر المائل للأخضر فهو لون قمري بارد، رمز الحسد عدم الثبات والخيانة

وهنا تتجلى الدلالة الثانية للون الأصفر وما يحويه من دلالات لعدم الثبات والخيانة^(١٦)

المبحث الثاني: رمزية رقعة الشطرنج في صورة الغلاف الرئيسية



وجود بعض قطع الشطرنج يحمل دلالات رمزية متعددة، الشطرنج باعتباره لعبة استراتيجية يرمز إلى الصراعات والتحركات السياسية المعقدة التي تشهدها الدول العربية إن استخدام رقعة الشطرنج يعكس فكرة أن هذه الدول ليست سوى قطع شطرنج في أيدي قوة أكبر تتحكم في مصيرها، بالإضافة إلى ذلك يمكن أن يرمز إلى التفاعل بين هذه الدول نفسها حيث تعتمد مواقفها وتحالفها على مواقف الدول الأخرى، كما في لعبة الشطرنج حيث تتفاعل القطع مع بعضها البعض.

في المجمل يمكن القول أن هذا التصوير يعكس رؤية الكاتب لواقع العالم العربي بوصفه ميدانا للصراعات السياسية، حيث تكون الدول العربية أحيانا مجرد أدوات أو بياق في لعبة أكبر من قدرتها على التحكم بمصيرها.

قد حدد قريرة سبع دول عربية هي (تونس _ سوريا _ المغرب _ العراق _ ليبيا _ الجزائر _ الخليج بأكمله)

عندما نضع تلك الدول على رقعة الشطرنج يمكن أن نستنتج مجموعة من الروابط والعلاقات المتبادلة بينها بناء على مواقعها الاستراتيجية وتحالفاتها السياسية، حتى ولو كانت هذه العلاقات متوترة أو غير متوازنة فنجد الجزائر وتونس والمغرب هذه الدول الثلاث تشكل جزءا من المغرب العربي، ولها روابط تاريخية وثقافية وجغرافية قوية، رغم وجود بعض الخلافات السياسية في بعض الفترات إلا أن هناك تقاربا ثقافيا واجتماعيا بين شعوب هذه الدول .

(16) _ فيليب سبرنج، (الرموز في الفن، الأديان، الحياة) ترجمة عبدالمهدي عباس، سوريا، دمشق، ط ١، ١٩٩٢، ص ٤٢٥

_ الجزائر وتونس يمكن أن تكونان حليفيتين استراتيجيتين، حيث تشاركان حدودا مشتركة وعلاقات تجارية وسياسية مهمة.

_ المغرب يشارك في هذه الروابط الثقافية والجغرافية، ولكنه ربما يكون على رقعة الشطرنج في موقف مختلف قليلا بسبب علاقاته الخارجية المختلفة .

_ العراق وسوريا كلا البلدين جزء من المشرق العربي ولهما تاريخ طويل من التفاعل السياسي والثقافي رغم الحروب والصراعات التي شهدتها كلتا الدولتين، إلا انهما مرتبطان بشكل وثيق من حيث المصير الإقليمي والتحديات المشتركة

_ ليبيا والجزائر وتونس

_ ليبيا بوصفها دولة تقع في شمال افريقيا مثل الجزائر وتونس فقد لعبت الجزائر وتونس دورا في الازمة الليبية سواء من خلال المساعدات الإنسانية أو المحاولات الدبلوماسية .

الروابط بين هذه الدول يمكن فهمها عبر عدة أبعاد جغرافية وسياسية وتاريخية على رقعة الشطرنج ، قد تشير إلى التحالفات أو التنافسات أو المصالح فكل قطعه تمثل دولة لها حركتها الخاصة التي تؤثر على الدول الأخرى في الرقعة ، وتؤثر من ثم على المشهد السياسي الإقليمي ككل.

لعل قريرة يحاكي في استقائه لصورة الشطرنج ما جاء في المقامة العمانية أن السروجي وصاحبه لما وصلا إلى باب القصر كلما خادمه بأن يفتح لهما الباب فأبى ، ثم أخذاً يبحثان عن الوسيلة والحيلة التي تمكنهما من بلوغ مرادهما ، فرد عليه الخادم قائلا: (اعلم أن رب هذا القصر هو قُطْبُ هذه البُقعة. وشاهُ هذه الرُقعة).

إن أول ما يبعثه تعبير (شاه على الرقعة) قبل أن ينصرف الذهن إلى المعنى الحرفي هو الشطرنج ، إذ الرقعة من الأسماء التي تطلق على سفرة الشطرنج وشاهها وعناصرها الأخرى.

إن المقامة تتحدث عن الجزيرة بوصفها مثل رقعة الشطرنج ، فالحريري يعرف كيفية التلاعب بالكلمات ورمزيتها، فهو يشير إلى أن كل أحداث المقامة العمانية تجري على الجزيرة كما يجري لعب الشطرنج على السفرة ، والذكاء والحيلة والدهاء هي العناصر الكفيلة بترجيح الكفة ، فالحياة في نظر الحريري صراع خفي ينبغي على الإنسان خوضه ،حسبه أن يعرف كيفية إدارة الحرب وكسبها ، ولا يتأتى ذلك إلا بالتخطيط وإتقان اللعبة^(١٧)

(17)_ الحريري(المقامة العمانية) بيروت ، مطبعة المعارف، ص٤١٢

المبحث الثالث: المفارقة بين اللفظ والصورة في العتبة الثانية

يرسم حمزة قريرة مفارقة لفظية معنوية لصورة قد وضعها باللونين الأبيض والأسود، وقد كتب تحتها الصورة بألوان الطيف.

تذكرني تلك الواقعة بموقف رسام فرنسي، رسم قديما لوحة لرجل يدخن وكان قد خط تحتها هذا ليس غليوننا في مفارقة واضحة؛ ليكمل القارئ المشهد.

في الصورة يظهر رسم بسيط بأسلوب الرسوم اليدوية، مصنوعة من خطوط سوداء، وذات خلفية بيضاء.

إن الصورة في مفرداتها التحليلية ترمز للجزيرة العربية، والنخلة أصل وجذع العربي موجود في أعلاها، فضلا عن رفات لرأس هيكل عظمي في جانبها، وكأن الصورة نعي للعربي ورثاء فوق رفاته المتمثل في الجمجمة المرسومة بجانب الجزيرة.

بالإضافة إلى الرسم، هناك نص مكتوب باللغة العربية في أسفل الصورة يتكون من عبارتين: "المقامة التفاعلية" و"الصورة بألوان الطيف".

أما النص المكتوب فهو (الصورة بألوان الطيف) وإذا جئنا إلى تفسيرها وتفسير دلالاتها نجد: أولا: تتكون ألوان الطيف من عدة ألوان تحدث نتيجة انكسار ضوء الشمس الأبيض في داخل قطرة من الماء التي تعمل حافتها كالمنظار، وينتج عن هذا الانكسار سلسلة من الأطوال الموجية المتباينة تعطي ألوان الطيف التي ترى في الواقع

ثانيا: إذا كانت سيمولوجيا التواصل تقتضي من المتلقي أن يحاول فك شفرات الرسالة المنتجة من المؤلف فهنا نرى أن المؤلف قد أراد بالمكتوب أن الوطن العربي كان كله وحدة واحدة بلون واحد وهو الأبيض، لكنه تبعثر نتيجة انكسارات عدة أودت به إلى تمزقه وتحوله إلى ألوان مثل ألوان الطيف، ولكل لون درجته وطوله وتأثيره.

الفصل الثاني

بنية المقامة التفاعلية

المبحث الأول : سيميولوجيا التواصل غير اللغوي في المقامة التفاعلية .

قبل البدء في تبين دلالات ما هو غير لفظي في المقامة التفاعلية، وجب علينا التنويه على نقطة رئيسية وهي حقيقة أن هناك خمسة مناحٍ تتفاعل داخل سياق التلقي في الفنون غير اللفظية، وهذه المناحي هي :

- ١- المنحى الفكري الأدبي: وهو مجموع الرسائل والأفكار والمعاني التي يمكن استخراجها عن طريق قراءة تيماتية للعمل الفني.
 - ٢- المنحى الجمالي: والذي يُعنى بالبحث في العلاقات والأنساق البصرية التي تكون العمل الفني باعتماد منهج يقوم بالتوليف بين الدال والمدلول.
 - ٣- المنحى الوجداني: والذي يرتبط بالإسقاطات التي يلجأ إليها بعض القراء عندما يلمسون نوعاً من التقاطع بين موضوع اللوحة والواقع الاجتماعي.
 - ٤- المنحى الفلسفي: التفكير في الصورة.
 - ٥- المنحى العلمي: قراءة المنجز بتفكيك عناصره في سياق علمي (١٨)
- من هنا فالقراءة تختلف من قارئ لآخر، والتعبير عنها يختلف .

أولاً: سيميولوجيا الصورة

الصورة الأولى في المقامة



لسوق تونس القديم وهو الشارع الرئيسي في تونس، والجزء العتيق في تونس ومدينة تونس الحديثة

الصورة عبارة عن ملصق يجمع بين مشهدين مختلفين بمنظورين أحدهما قريب والآخر بعيد.

(18) _ إبراهيم الحسن، (عن التلقي في الفن التشكيلي) مجلة الرافد ، ص٤

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد - مجلة علمية محكمة - العدد الثامن عشر (الجزء الثاني)

١. الجزء العلوي من الصورة: يعرض مشهداً لسوق قديم في تونس مزدحم بأناس يتجولون فيه ، والسوق ملئ بالبضائع المختلفة .

٢. الجزء السفلي من الصورة: مشهد لشارع مزدحم بالمباني العالية والأشخاص الذين يسرون على الأرصفة ، ونفس الشارع مرة أري من منظور مقرب لسيارات متوقفة ومباني بيضاء ذات طراز معماري حديث.

بدلاً من أن يصف الكاتب المكان وصفاً لفظياً، يدرج لنا صوراً له ؛ ليكون المتلقي علي علم بطبيعة المكان ، وأهم الشوارع به.

الصورة الثانية: مطعم للشواء وسلال الفاكهة



الصورة عبارة عن كولاج يضم ثلاثة عناصر متميزة:

١. سلة مملوءة بتشكيلة متنوعة من الفواكه، بما في ذلك الموز والتفاح والكمثرى والفواكه الملونة الأخرى

٢. سيخ عمودي كبير من اللحم، يستخدم عادة في أطباق مثل الشاورما .

٣. مشهد لشواء اللحم على نار مفتوحة، مع يد تحمل أداة لإدارة الشواء.

الصورة مثيرة للاهتمام لأنها تعرض طرقاً مختلفة لتحضير الطعام وتقديمه، مع التركيز على الفواكه الطازجة والطهي على السيخ والشواء .

يدرج حمزة قريرة صورة للمطعم لتأييد كلامه عن المطعم وما يحويه من أنواع مختلفة من الأطعمة والفواكه

إن إدراج صورة داخل العمل الأدبي يعني لنا أمران:

أحدهما جيد والآخر رديء

الأول: إدراج الصورة يؤكد الفكرة ويضاعفها، خاصة إذا كانت تلك الصورة لا تحمل في جوانبها رمز أو إشارة فهي مجرد صورة طبيعية لمطعم وما يحويه.

ثانياً: الأمر الرديء إن إدراج الصورة يكسر خيال القارئ ويوقف مساحة التخيل لديه، فيضعه أمام أمر واقعي.

الصورة الثالثة: مقهى وبعض الصور لصدام حسين



الصورة تبدو كأنها تلتقط لحظة من تجمع اجتماعي في مكان يبدو وكأنه مقهى، حيث يجلس عدد يد من الأشخاص وهم يدخنون، أما الصور الصغيرة في الجزء العلوي تحتوي على صور مختلفة لصدام حسين.

يُدرج لنا قريرة صورة تدعم كلامه وتؤكد فكرته وهو وجوده داخل أحد المقاهي واضعاً صورة لمقهى به عدة صور لصدام حسين، ثم يستعرض ما حدث داخل المقهى آنذاك، ويؤكد على كذب كلام بوش.

إن ما حدث تاريخياً هو ما يلي:

أولاً: تم غزو العراق بعده حجج، أولها بعد أحداث ١١ سبتمبر أرادت أمريكا غزو العراق، فاحتجت بوجود نووي هناك، وبعد أن حصلت على موافقة مجلس الأمن طاحت قتلاً وتدميراً في العراق، واحتلتها واتخذت ذريعة أن صدام زعيم باطش وديكتاتور يقمع شعبه، لقد هولوا الأمر لدرجة أنهم قالوا إن لم ندخل العراق ونطيح بنظام صدام حسين، فقد نري سحابة انفجار نووي في إحدى المدن الأمريكية، وأخيراً تم إسقاط تمثال صدام في العراق والقبض عليه وحكم عليه بالإعدام في قضية الدوجان.

إن استدعاء التاريخ داخل العمل الأدبي وأحداثه، يوجب علي المتلقي _ خاصة في العصر الحالي _ العودة لأصل الأحداث؛ فيزداد بذلك حمولة ثقافية، خاصة إن فتح الكاتب للمتلقي المجال حتي يدلي بدلوه في القضايا التاريخية.

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد - مجلة علمية محكمة - العدد الثامن عشر (الجزء الثاني)

لكننا نجد المأزق في ذلك إن فتح الكاتب للمتلقي المجال في نقطة أو حدث مهم، فسيتحول النص التفاعلي حينها معركة سياسية ، كل طرف يدافع عن فكرته ، وتذهب جمالية النص التفاعلي هباء منثوراً.

الصورة الرابعة: فم عليه أقفال



في التعريف السيمولوجي للصورة تتطوي عدة أنواع منها ما يسمى بالانتقال المجازي، وهو مفهوم يشير إلى معاني الاستبدال كافة في حالتها الغياب والحضور للموضوع، وذلك بواسطة الانتقال بالمعنى أو التحول في المعنى مع التشابه أو إدراك التشابه، مما يجعل الصورة وفقاً لذلك مرادفاً للكناية أو التوضيح والاستعارة والتجسيد معاً^(١٩)

إننا نجد الفم الذي عليها أقفال مما يعني دلالة الصمت والسكوت بالقوة وحرمانه من التعبير عن رأيه، وكنتم حريته

إن الغرض من الصورة ليس القيود الجسدية، إنما القيود الشفوية واللسانية.

ثانياً: سيمولوجيا الصوت والصورة

في مجال تبادل وسائط التعبير يمكن للعمل الأدبي أن يلجأ إلى تقنية الفيديو، فتقطع جزءاً من النص وتحل محله ما يقابله من الفنون الأخرى، وعلى سبيل المثال بدلاً من وصف الأجواء المصاحبة للسرد

يمكن للعمل الرقمي أن يستعين بالتسجيل الموسيقي الموحى فتؤدي المعنى وتضاعف تأثيره على القارئ، كل ذلك مجرد أمثلة ممكنة من محاولات الجمع بين وسائل التعبير اللغوية ووسائل التعبير الفنية غير اللغوية ولكن ما تأثير ذلك على خطية النص وعلى طبيعته، وهل يبقى نصاً بعد أن يخرج من ثوبه اللغوي، لا شك أنه يبقى كذلك ما دامت وسائل التعبير الفنية غير لغوية التي

(19) __ نهلة عيسى (أساليب تحليل الصورة) سوريا، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، ٢٠٢٠، ص ٤

ترافقه تأتي كمكملات أو مؤثرات لكن العمل الرقمي لا يستخدم الصوت والصورة كمكملات بل كجزء من نسيج النصي. (٢٠)

الفيديو الأول: صورة لتونس مدعومة بقصيدة نزار



إذ يعرض قريرة الصورة لطبيعة تونس الخضراء، مرفقة بتسجيل صوتي لنزار قباني وهو يلقي قصيدته التي يقول فيها
يا تونس الخضراء جئتك عاشقا
وعلى جبيني وردة وكتاب
إني الدمشقي الذي احترف الهوى
فاخضوضرت بغناؤه الأعشاب القصيدة

ألقاها نزار قباني في المهرجان الأول الذي أقامته الأمانة العامة لجامعة الدول العربية في تونس عام ١٩٨٠ ، وهي من أجمل القصائد التي كتبها نزار، فهي توحى بالحسرة وتأنيب الضمير، وتجسد الواقع المر للامة العربية الممزقة.
بدأ نزار فيها بداية غزلية على نهج الشعراء القدماء، وهي مقدمة طلليلة فهو ينادي تونس التي امتازت بجمال طبيعتها وخضرتها، فجاءها حبا وعشقا .
وقد فاجئ نزار الجميع بعد مقدمة المدح أنه يرثي وينعي حال العرب جميعا، وتلك هي الرسالة التي أراد قريرة إرسالها للمتلقي، فعلى الرغم من الجمال التونسي إلا أنه يستدعي آلام العرب جميعا.

فنجد تكملة القصيدة _ التي لم يوردها قريرة _ يقول نزار قباني فيها
أنا يا صديقة متعب بعروبتي
فهل العروبة لعنة وعقاب؟
أمشي على ورق الخريطة خائفاً

(20) □ لطيف الزيتوني (الرواية الرقمية إلي أين ستقودنا) مجلة العربي العدد ، ٧٤٢

فعلى الخريطة كلنا أغراب..

يا تونس الخضراء .. كأسى علقم

أعلى الهزيمة تُشرب الأنخاب ؟

وخريطة الوطن الكبير فضيحة

فحواجز .. ومخافر .. وكلاب

والعالم العربي .. إما نعمة

مذبوحة أو حاكم قصاب

فيعدد قريرة تناسا بين حال العرب وقت إلقاء القصيدة، وحال الوهن العربي الحالي ، فيستدعي مقدمة قصيدة نزار ؛ لتسوق المقدمة ما وراءها من خيبات العرب .

الفيديو الآخر الشواء والمطعم



يدرج قريرة فيديو لمقطع المطعم مدعوما بصوت نهم في الطعام، ذاكرة ومرددا كلمة لحم بصوت جماعة ليذل على أن العرب همهم الوحيد هو بطونهم، كذلك يدل على مدى الجوع

إن قريرة يستدعي داخل مقطع واحد ثلاثة عناصر:

أولاً: مقطع لفيديو به مقطع صوتي واحد يردد لحم لحم لحم

ثانياً: صوره لمطعم وصال طعام وشواء

ثالثاً: مقطع صوتي لا يعمل

المبحث الثاني : سيميولوجيا التواصل اللغوي

لا تتوقف على دراسة سيميولوجيا التواصل على دراسة العلامات غير اللغوية فقط، لكنها أيضا تدرج العلامات اللغوية، وما تحويها من دلالات مختلفة، وهنا وجب الوقوف عند الجانب اللغوي للمقامة الإلكترونية الذي لا أراه يخرج عن فن المقامة العربية القديمة.

وذلك من خلال بنية المقامة الفنية التفاعلية علي غرار نسق المقامة العربية القديمة، وتذرعها بالأسلوب البلاغي والبنية السردية، فضلا عن الأغراض المعروفة للمقامة التفاعلية

لقد صرح حمزة قريرة منذ مقدمة مقاماته الإلكترونية أنه يحاكي فن المقامة العربية القديمة؛ ليعيد الى اللغة رونقها وبلاغتها، وقد استطاع بالفعل أن يحاكي المقامة العربية القديمة مبدعا ومتميزا في ذلك وهنا وجب الوقوف عند الجانب اللغوي للمقامة الإلكترونية الذي لا أراه يخرج عن فن المقامة العربية القديمة.

وذلك من خلال ثلاثة محاور:

المحور الأول: بنية المقامة

إذا كانت المقامة هي فن من الفنون اللغوية في الأدب العربي والتي تهتم بنقل قصة عن شيء، وتشبه القصة في أسلوب صياغتها لكنها تختلف عنها بأنها تتميز ببلاغة لغوية في المفردات والجمل وغالبا ما ترتبط بالخيال.

إن لها بنية أشبه ما تكون بالقصة في ظاهرها

أولا بطل المقامة

وهو بطل المقامة وناقل الأحداث، لم يذكر اسمه، لكن ذكر حاله وحياته المترفة الأولى، ثم حياته المتعبة الأخرى حينما غادر تاركا بلاده وراءه باحثا عن شظف العيش . لقد كان بطل المقامة يعيش في ترف زائد، كأن الجنة وجدت في بلادهم، لكنه سمع جده مرة يقول (علموا الشدة الفتيان والفتيات) فخشي أن يصيبه رخاء بلاده بالأوهان، خاصة أن كل شيء فيها صار سهلا بسيطا وكأن من يخدمك الجان، ما عليك إلا الطلب، وسيكون أمامك في ثوان.

ثانيا _المكان

تحدث المفارقة في المقامة الإلكترونية بين مكانين:

الأول: الحياة التي كان يعيشها بطل المقامة والمكان إذ يقول (الطرقات نظيفة كأنها صنعت من الرخام والسيارات جديدة بأرخص الأثمان، أما البنزين فدفع ثمنه حرام كأن من يخدمك الجان)، ثم قرر المغادرة مستشهدا بأنه سمع جده يقول (علموا الشدة الفتيان والفتيات)

المكان الآخر وهو تونس

يقول عنها في البداية أعجب بها لهوائها وخضرتها، واكتشف أن الظاهر غير الباطن، فلاقى فيها الوليات من عذابات مختلفة، ومن خداع وشدة واعتقال .

لقد حوت تونس عدة أماكن تحرك بطل المقامة فيها وهي (المطعم، المقهى، السجن _ وهو مكان معادي_) وكأنها الأماكن التي يتحرك فيها العرب فقط ، نحو بطونهم في المطاعم ، ثم إضاعة أوقاتهم في المقاهي ، ثم ينكل بهم أخيرا في السجون والمعتقلات وتحت وطأة الاحتلال.

ثالثاً: الأحداث

تروي مقامات الوطن العربي أحداثاً مختلفة، فبدأت من حيث بدأت المقامة العربية القديمة، من موقف وعلي إزاء الموقف ينتقل بنا بطل المقامة في رحلة تنكئ في مجملها علي الحيلة لكسب القوت

وهنا يسير البطل علي نفس النهج المتبع في المقامات القديمة

١- يترك بلاده بسبب الرفاهية المطلقة؛ ليشد عوده

٢- يذهب لتونس ويذهب بعد تجوله في شوارعها لمطعم؛ إذ اشتد به الجوع وقتها، ولم يكن معه مال لكنه ابتدع حيلتين في المطعم :

أولاهما: التخطئة في وجود الصفرين علي يمين أو يسار ورقة الحساب، محتجاً بأنه يأكل بيده اليسري ، فمن ثم هي اليمني بالنسبة لهم

ثانيهما: لما لم تفلح تلك الحيلة لجأ إلي تهديد الغلمان الذين يعملون في المطعم بفضح أمرهم بأنهم يبيعون لحم الحمير والعناكب للزبائن.

٣- اتجه بعدها للمقهي، واتخذ حيلة جديدة وهي تزعمه لحركة حماسية ضد بوش داخل المقهي ؛ مما زاد إعجاب صاحب المقهي به ، ومنعه من دفع أي حساب خاص به

٤- القبض عليه هو وصاحب المقهي وأصحاب المطعم، والتتكيل بهم ضرباً وقهراً حتي تم سقوط حكم صدام حسين.

المحور الثاني الأسلوب البلاغي في المقامة

تتميز المقامة عن غيرها من الفنون الأدبية أنها تولدت من رحم السجع الذي ذاع صيته في القرن الثالث الهجري، والمقامة في المقام الأول مقدرة لغوية بلاغية، تستدعي المحسنات البديعية على حساب المعنى أحياناً من أجل ازدهار القدرة البلاغية

السجع كما في قول الكاتب:

(كانت البداية تونس، خضرتها بادية ، وهوأوها يونس، تجولت حتى كلت قدامي، وصرت جد جوعان، وحلقي للشراب صديان، فنظرت من حولي وحملت بالمحلات، وكأن بها هذيان، حيرني وجود الأعاجم بكثرة وقلة الغربان وكثرة الخدم والأعوان)(^{٢١})

ويقول في موقف آخر (وقبل أن يكمل كلامه اللحم اقتتصت ، وإلى ركن من أركان المحل اتجهت، وفي ركن انزويت، وفي طبق كبير للشواء وضعت ، وبلا خبز أو شراب أكلت ، وكأنني بمعركة دخلت)(^{٢٢})

(²¹) <https://www.litartint.com/>

(²²) <https://www.litartint.com/>

وقوله (ماذا يصنع قاداتنا اليوم في حربنا مع الغرب، فقال ككل مرة أحدهم يدعي الكرب، والآخر يقول إن بي أزمة قلب، وثالثهم يقول لا أتقن فن الحرب، وبعضهم الآخر دوماً خارج السرب)

المقابلة

كما في قول الكاتب (زمن أحد رؤسائنا الكرام، كثر الخير والرخاء والوئام، وقل الشر والعناء واللثام)

المحور الثالث: أغراض المقامة (الكدية وحيل المكدين)

الكدية هي الحيلة والتسول واستجداء المال، وقد تحول التسول إلى حرفة سميت بالكدية، وكانت إحدى أبرز ظواهر المجتمع العباسي خاصة بعد وجود مجموعة من المكدين، يدعون أنهم أبناء سلالة ملكية وهم ساسان ليكسبوا شيئاً من الشفقة عليهم، وهنا تظهر الكدية في موقفين في المطعم، والمقهى في المطعم

إذ يقول بطل المقامة (بعد معركة اللحم والغلال، صرت أرى على اليمين والشمال لا أرى مهرباً لأنني بلا مال) ثم دخل في حوار مع الغلام حول وجود بعض الأصفار صفيرين على ورقة الحساب، ووجود الصفيرين يمينا أم يسارا، وهل يحسبان أم لا.

إن كل ذلك من حيل المكدين؛ لكيلا يدفع الحساب ثم واجههم بالحقيقة أنهم يبيعون لحم الحمير، فقال له الغلمان أخيراً أخرج من هنا لا نريد أن نراك ثانية أيها المحتال الحقير.

(فقلت تريثوا يا أصحاب سأجعل من مطعمكم قبلة للزوار، والأحباب سيقصدونكم من كل حذب وباب، فقال ماذا ستفعل، قلت هامساً: بدلاً من أن تبيع الأجانب لحم الحمير يبيعهم لحم الخنزير، وبدلاً من العناكب والصراصير نضع لهم في الصلصات أوراق الصنوبر والجرجير، فاهتز الشواء وقال: ماذا تهذي نحن نبيع لحم الحمير، فقلت ومعها الكلاب والقطط وربما الفئران والصراصير، فقال: أخرج ولا أريد أن أراك ثانية أيها المحتال الحقير فخرجت مسرعاً وكلني قناعة بأن الحقير يخادع الأجانب في اللحم ويبيعهم لحم الحمير، قد كشفت ذلك من أول دخول للمحل، فحمرة اللحم لا تعود للضأن والأجانب حمقى لا يعرفون أفانين الطعام، أما أنا فقد أكلت ما أكلت لجوعي القهار، ولكن الفاكهة أنستني ذاك الطعم وأن ما فعلته حرام وعار)^(٢٣)

ثم يستطرد بطل المقامة في عرض الحيلة والدهاء في المقهى حيث توجه بطل المقامة صانعاً ما صنعه في المطعم، ثم صار مدافعاً عن العرب مهاجماً بوش فأعجب به صاحب المقهى، وجعل كل ما يأكله ويشربه مجاناً.

المحور الرابع: النقد الاجتماعي

(23) <https://www.litartint.com/>

دائماً ما يبحث الإنسان عما يفقده، إن المقامة تضمنت ثلاثة أنماط من النقد الاجتماعي

أولاً: النقد الاجتماعي لبلاده وحالة الرخاء فيها

إذ يقول (وصارت السلع تباع بأرخص الأثمان، والناس مدفوعين في عهده لفعل الخير دون حساب، فعمال الإدارات يهبون لخدمة الوافد يعرفونه أو دون عرفان، قل المتسولون لانعدام الحرمان، حتى صارت جدتنا تحكي لنا عن المحتاجين من العربان لأنهم في زماننا صاروا في خبر كان، والسيارات جديدة بأرخص الأثمان، أما البنزين فدفعت ثمنه حرام، ولهذا الخير كله قررت الرحيل وترك الأوطان).^(٢٤)

ثانياً: نقد الحكم الغربي متمثلاً في بوش

(وساد الأرض ملك جديد، أحرق والخير عنه بعيد، عجوز خرف في مخه الصديد، لا يوافق إلا رأيهِ العنيد، بوش ذاك لقبه اللعين، أحمر وجهه من دماننا سمين، وقلبه لا يعرف رحمة حتى بالجنين، يكشر أنيابه كالتنين، يمزق هذا الضعيف وذاك المسكين، ألا قطعه الله بأصداً سكين، يدعي الحرية وهو من الكاذبين، حقير بشع من المنافقين، أصله فأر ويظن أنه من السلاطين، آه ليتني أقود جنود المسلمين، وآخذه ليزوق طعم الذل الذي جرعه للملايين، وأحطم صنمه فتنتهي كذبهته)^(٢٥)

ثالثاً: نقد حال العرب والحكام العرب

(وماذا يصنع قاداتنا اليوم في حربنا مع الغرب، فقال: ككل مرة، أحدهم يدعي الكرب، والآخر يقول: إن بي أزمة قلب، وثالثهم يقول: لا أتقن فن الحرب، وبعضهم الآخر دوماً خارج السرب، فقلت يعني هذا أننا لن نحارب وسنبقى كالأرانب، فقال بل قل جنادب، فالأرانب فيها فائدة، ونحن لا فائدة فينا إلا للثعالب).^(٢٦)

الفصل الثالث

المستويات الوسائطية للمقامة الإلكترونية أو تقنيات الهايبر تكست



رأيت من بين ما رأيت مطعماً يبيع لحم الضأن... كأني لحظتها في المنام..

⁽²⁴⁾ <https://www.litartint.com/>

⁽²⁵⁾ <https://www.litartint.com/>

⁽²⁶⁾ <https://www.litartint.com/>

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- ديسمبر ٢٠٢٣

تقوم تقنيات الهايبر تيكست على أساس أن النص الأدبي يترابط مع مجموعة من النصوص التفاعلية الأخرى التي تشكل مجموعة من النصوص التفاعلية، ومن هنا في النص المترابط أو المتشعب والذي يتحقق من خلال الحاسوب إن أهم مميزاته أنه غير خطي لأنه يتكون من العقد أو الشذرات التي يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط مرئية، ويسمح للنص بالانتقال من معلومة إلى أخرى عن طريق تنشيط الروابط التي بواسطتها تتجاوز البعد الخطي للقراءة^(٢٧)

أولاً : مستوى التشذير



فاهتز الشواء وقال: ماذا تهذي؟ نحن نبيع لحم الحمير! فقلت: ومعها الكلاب والقطط، وربما الفئران والصراصير. فقال: أخرج ولا أريد أن أراك ثانية أيها المحتال الحقير. **جئت مشرعاً وكلّي قناعة بأن الحقير، يُخادع الأجانب في اللحم ويبيعهم لحم الحمير... قد كشفت ذلك من بابي لدخولي للمحل فحفرة اللحم لا تعود للضأن. والأجانب حمقى لا يعرفون أفانين الطعام... أما أنا فقد أكلت كنت لجوعياً القهار، ولكن الفاكهة أنستني ذاك الطعم. وأن ما فعلته حرام وعار.**

يقصد بمستوى التشذير توزيع النص الرقمي إلى مقاطع وفقرات ونصوص وروابط وفق آليات سيميوطيقية

وينقسم مستوى التشذير إلى شذرة النص، وشذرة الصورة، وشذرة الصوت والصورة^(٢٨)

انقسم مستوى التشذير داخل المقامة إلي ما يلي:

(27) جميل حمداوي (الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق) ص ١٥

(28) جميل حمداوي، (الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق) ص ١٤٧

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد - مجلة علمية محكمة - العدد الثامن عشر (الجزء الثاني)

- ١_تشذير بنية النص في كل صفحة إلي أسهم في بداية كل صفحة، يقود كل سهم منها إلي جزئية بعينها في المقامة
- ٢_استخدام خطين في كتابة لغة المقامة، أحدهما صغير والآخر كبير، ومن خلال سهم معين ننتقل من نمط خطي لآخر.
- ٣_شذرة الصورة، حيث وجدت عدة صور بالضغط عليها ننتقل لفقرة أخرى في المقامة، مثل الضغط علي صورة الشطرنج ، تنقلنا لداخل المقامات جميعها ، والضغط علي صورة الفم كذلك تنتقل بنا لما حدث بعد ذلك
- ٤_شذرة الروابط المفعلة، حيث وجود جمل مختلفة بالضغط عليها ننتقل لصفحة أخرى.

ثانيا: المستوى التفاعلي

يهتم هذا المستوى بالعلاقات التفاعلية

للتفاعل وإضافة مسارات نصية لضغط هنا واكتب الرمز المرفق 001
اضغط على فمي تعرف ما بضغتي



يهتم هذا المستوى بالعلاقات بين الكاتب والمتلقي الرقمي وهذا نجد أنفسنا أمام نسقين: النسق السلبي: والمقصود به ذلك النص الذي يصمم الخبراء لتقديم مادة مضمونية محددة مثل الموسوعات ويكون مغلقا في وجه أي تعديلات من المتلقي. النسق الإيجابي: يتيح للمستخدمين أن يعدلوا أو يحدفوا رمزا أو نصا، وينقل عملية التأليف نقلة نوعية من التأليف الفردي إلى التأليف الجماعي . إن ذلك ما فعله حمزة قريرة، وإدراجه لدور المتلقي من خلال روابط يضعها ليضغط عليها المتلقي لتكملة المقامة من وجهه نظره. وهو ما يقودنا إلى المبحث الرابع حيث النسق الإيجابي للمقامة ودور المتلقي فيه. (٢٩)

(29) □فاطمة البريكي (مدخل إلي الأدب التفاعلي) ، ص ٢٣

الفصل الرابع

دور المتلقي في الأدب التفاعلي بعده مبدعا مشاركا لا متلقيا

أغلب المنظرين والمبدعين كانوا يداعبهم دوما حلم نص منفتح ودائم التخلق، ليس فقط على مستوى التأويل أو الدلالات التي يحيل بها، أو المرجعيات الثقافية والاجتماعية والتقنية التي ينهل منها، بل على مستوى البناء والشكل، وهو ما تحقق أخيرا مع النص التفاعلي الذي أصبح يعول على القراءة، ليس كفعل استغوار أو تأويل أو شرح ولكن كفعل استكتاب يمارسه القارئ إلى جانب الكاتب^(٣٠)

إن عولمة الأدب تقتضي عولمة جميع مكونات المنظومة الإبداعية، فالمتلقي الإلكتروني بحاجة ماسة إلى امتلاك آليات الثقافة الإلكترونية شأنه في ذلك شأن المبدع الإلكتروني.

لقد فرض النص الجديد شروطا جديدا للمتلقي، لذلك أخذ المنظرون يتحدثون عن قارئ المستقبل الجديد، عن المواصفات أو الشروط التي ينبغي توافرها فيه:

-مثل إجاده التعامل مع الحاسب الإلكتروني ومعرفة لغته

-امتلاك مهارات التصفح والبحث والقدرة على الإبحار في الإنترنت والإلمام ببرامج الحاسب الأساسية -مهارات بناء البريد الإلكتروني وانطلاق عقلية تحليلية تركيبية تكون قادرة على مجازاة المنطق الرياضي للحاسب

وبغير تلك القراءة التفاعلية لا يمكن أن نتحدث عن إجناسية جديدة، فالقارئ التفاعلي عنصر أساسي في تحديد مفهوم الأدب التفاعلي ودونه لا يمكن الحديث عن تحقق ذلك المفهوم، فالأنواع الأدبية الجديدة كالرواية التفاعلية والقصيدة التفاعلية والمسرح التفاعلي تشترط وجود قارئ تفاعلي باستطاعته الولوج إلى النص المترابط أو النص الشبكي لتفكيكه وتقطيع مته لإعادة تركيبه بحسب أغراض القارئ. ^(٣١)

ويمكن أن نستنتج ثلاثة أنواع من التلقي خاصة بالأدب الرقمي:

الأول: ذلك التلقي الذي يبني فيه النص من خلال روابط إحارته، وبين الروابط التي يتضمنها النص، فالمتلقي المبحر هو الذي يختار بين الروابط العديدة والإمكانات المختلفة التي يتيحها النص، فيشكل نصا جديدا من حيث البناء والضرورة والتشكيل، كما تملئها عليه رغباته وحب استطلاع وفهمه، هذا المتلقي يحقق إبداعه من خلال إسهامه في العملية نفسها، حيث لا يبقى مكثفيا بمتابعة النص بل يبني ويسوق بطريقته الخاصة

(30) □ليببة حمار(شعرية النص التفاعلي)، ص ٢٤

(31) □عمر زرفاوي (الكتابة الزرقاء) ص ١٥٥

أما الثاني: فهو المتلقي الذي يملك مطلق الحرية في الإبداع، وذلك بأنه يشارك هو في كتابه النص حقيقة دون أن يكون مقيدا بالاختيار من إمكانيات متاحة، ونجد مثل هذا المتلقي في النصوص الجمعية، وهي التي تطلب من المتلقي أن يشارك في بناء النص وكتابته وأخيرا: التعليق وهو شكل مهم من أشكال التفاعل، وفيه يستطيع المتلقي التعليق على النصوص التي يقرأها بشكل مباشر على الشبكة

لقد انبنت نظرية التلقي على الدور الذي يلعبه المتلقي في العملية الإبداعية بوصفه عنصرا توليديا، فالنص يولد حينما يقرأه الآخر أي القارئ، ومن ثم انتقال هذه السلطة إلى المتلقي باعتباره منتجا ومشاركا هي آليه من آليات الأدب الرقمي.

الأدب الرقمي يصنع من القارئ مؤلفا ثانيا، وهذه اشارة واضحة إلى إمكانية عدم جدوى مقولة موت المؤلف التي نادى بها الفكر الما بعد بنوي، بل أصبح المؤلف الرقمي مخلوقا حيا ومحركا بفعل ممارسة عملية التلقي، فالتلقي هو الذي يحدد عملية التأليف وهذا بارتباطه بفعل التفاعلية، كما يمكن أن نشير إلى نقطة مهمة في الأدب الرقمي التفاعلي، وهي وجود نصوص تستوجب التواصل المستمر بين المؤلف والمتلقي في شكل رسائل نصية إلكترونية، وهي خاصية من خصائص بعض النصوص الرقمية انبنت على أساس التواصل المستمر



لقد كان النسق الذي اعتمده حمزة قريرة للمقامة التفاعلية نسقا إيجابيا؛ إذ فتح المقامة للمتلقي حتي يدرج ويكمل المقامة بأسلوبه ، وينسج علي منوالها بأسلوب المقامة وسجعها المعهود ، وذلك غاية التفاعل بين المتلقي والكاتب

لقد وضع قريرة رابطا بالضغط عليه ، يدخل المتلقي لبنية المقامة عبر الإيميل الخاص به ، ويكمل أجزاء أو أحداثا.

لقد استطاعت إحدى المتلقيات وهي (وفاء بن يحيي) أن تحدث مداخلة لإكمال بعض أجزاء المقامة، لكن كانت المداخلة لغوية فقط ، فلم تدرج شيئاً غير لغوي ، كما أنها حاولت قدر المستطاع أن تستخدم السجع في بعض الجمل .

وبالتحليل والحكم علي مداخلة المتلقي (وفاء بن يحيي) نجد:

أولاً : لقد فتح حمزة قريرة المقامة ؛ لإحداث تفاعلين داخل المقامة فقط لا غير ، مراعيًا أن النقاط التي فتح مجال التداخل فيها لا تضيف شيئاً لبنية المقامة ، فما علي المتلقي إلا التعليق ، أو الإضافة ، أو النسج علي المنوال _إن أمكن له ذلك_ .

ثانياً: قامت المتفاعلة بالتعليق علي موضع واحد فقط من الموضعين المخصصين للتفاعل، لتعرض حادثة إسقاط تمثال صدام حسين، واضطراب وضياع العراق من بعده ؛ لتكمل ما توقف عنده كاتب المقامة

ثالثاً: قامت (وفاء بن يحيي) بمحاولة النسج علي منوال المقامة برأي خاص بها ، لكن الرأي لم يرق إلي بنية المقامة لا نسجاً ولا لغة ولا بنية فكرية ، لكن يكفيها شرفاً جرأة المحاولة والكتابة ، فلها كل التقدير .

رابعاً: تلك المداخلة التفاعلية توقفنا علي جدلية وهي :

هل كل القراء التفاعليون لهم القدرة علي المضي قدماً بالأدب التفاعلي للأمام؛ ليكون بحق أدباً تفاعلياً بالمعني الحقيقي لكلمة تفاعلي، أم أن هناك _من المتلقين_ من يُخل ببنية ذلك التفاعل؟

المصادر والمراجع**أولا : المصادر**<https://www.litartint.com/>**ثانيا: المراجع مرتبة طبقا لترتيبها في البحث.**

- ١- زهور كرام، (الأدب الرقمي والرهانات) القاهرة ، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩، ص١٢
- ٢- عمر زرفاوي، (الكتابة الزرقاء ، مدخل إلي الأدب التفاعلي)الجزائر، الشارقة، دار الثقافة والإعلام ، ط١، ٢٠١٣ ص١٩٤
- ٣- جميل حمداوي (الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق) (نحو مقارنة وسائطية) ط١، ٢٠١٦، ص١٨
- ٤- زهور كرام (الأدب الرقمي والرهانات) القاهرة، رؤية للطبع والنشر ، ط١، ٢٠٠٩، ص٢٥، ص٢٦
- ٥- فاطمة البريكي (مدخل الي الأدب التفاعلي) ، المغرب ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، ، ط١ ٢٠٠٦، ص٤٩
- ٦- لبينة خمار (شعرية النص التفاعلي) آليات السرد وسحر القراءة ، القاهرة ، دار رؤية للتوزيع والنشر ، ط١٤٢٠١٤ ص٢٧
- ٧- شوقي ضيف (المقامة) القاهرة ،دار المعارف، ب.ط ، ب.ت ، ص٥
- ٨- إيريك بويسنس (السيميولوجيا والتواصل) ترجمة جواد بنيس، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠١٧، ص٦
- ٩- حنون مبارك (دروس في السيميائيات) المغرب ،دار توفال للنشر ، ط١، ١٩٨٧، ص٧٣
- ١٠- فيصل الأحمر (معجم السيميائيات) الجزائر ط١ ٢٠١٠ ص٨٦
- ١١- عبدالله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، (معرفة الآخر، مدخل إلي المناهج النقدية الحديثة)، لبنان ،بيروت المركز الثقافي العربي، ط٢ ١٩٩٦، ص٨٦
- ١٢- سعيد يقطين ، (من النص الي النص المترابط) المغرب ، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ص١١٢
- ١٣- جميل حمداوي، (الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق) ص١٤
- ١٤- أبي هلال العسكري (معجم الفروق اللغوية) الطبعة: الأولى، ١٤١٢ هـ، مؤسسة النشر الإسلامي، ص ٣٣٠

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- ديسمبر ٢٠٢٣

- ١٥- فيليب سبرنج، (الرموز في الفن، الأديان، الحياة) ترجمة عبد الهادي عباس، سوريا، دمشق، ط ١، ١٩٩٢، ص ٤٢٥
- ١٦- الحريري (المقامة العمانية) بيروت، مطبعة المعارف، ص ٤١٢
- ١٧- إبراهيم الحسن، (عن التلقي في الفن التشكيلي) مجلة الرافد، ص ٤
- ١٨- نهلة عيسي (أساليب تحليل الصورة) سوريا، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، ٢٠٢٠، ص ٤
- ١٩- لطيف الزيتوني (الرواية الرقمية إلي أين ستقودنا) مجلة العربي العدد ، ٧٤٢ alarabi.nccal.gov.kw

<https://www.litartint.com/> _ (٢١)<https://www.litartint.com/> _ (٢٢)<https://www.litartint.com/> _ (٢٣)<https://www.litartint.com/> _ (٢٤)<https://www.litartint.com/> _ (٢٥)<https://www.litartint.com/> _ (٢٦)

(٢٧) _جميل حمداوي (الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق) ص ١٥

(٢٨) _جميل حمداوي، (الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق) ص ١٤٧

(29) _فاطمة البريكي (مدخل إلي الأدب التفاعلي) ، ص ٢٣

(٣٠) _ليبية خمار(شعرية النص التفاعلي) ، ص ٢٤

(٣١) _عمر زرفاوي (الكتابة الزرقاء) ص ١٥٥