الجامعة اللبنانية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
العمادة

التحولات السردية بين الورقي والتفاعلي وأبعادها

بين مرايا سعيد رضواني ومرايا لبيبة خمار أنموذجًا

رسالة أُعِدّت لنيل شهادة الماستر البحثي في

اللغة العربية وآدابها

المسار الأدبي

إعداد الطالبة

نسرين حسين حجاب

إشراف

أ. د. مهى جرجور

بيروت

العام الجامعي 2022-2023

الملكية الفكرية

جميع الحقوق محفوظة، ولا يُسمح بإعادة إصدار هذه الرسالة، بأي طريقة من الطرائق، من دون خطيّ مسبّق من عمادة كلية الآداب والعلوم الإنسانية في الجامعة اللبنانية.

الإهداء

إلى والديَّ العزيزين، وإلى زوجي وابني وعائلتي وأصدقائي جميعًا الّذين لم يدخروا جهدًا في تشجيعي ودعمي في كل خطوة من خطوات حياتي العلمية. أهدي هذا العمل المتواضع لكم."

نسرين حسين حجاب

الشكر

أتوجه بجزيل الشكر والتقدير إلى أستاذتي المشرفة د. مهى جرجور على توجيهاتها السديدة ودعمها المستمر طوال مراحل البحث. كما أود أن أشكر زميلتي في قسم اللغة العربية وآدابها منيرة الحجار على تعاونها المثمر. ولا أنسى تقديم الشكر إلى الجامعة اللبنانية والمدقق اللغوي دانيال شمص وأيضًا الكاتب سعيد رضواني في تعاونه وإرساله نسخة خاصة من كتابه ودعمه النفسي الدائم خلال مراحل البحث.

المستخلص (Abstract)

التحولات السردية بين الورقي والتفاعلي وأبعادها

بين مرايا سعيد رضواني ومرايا لبيبة خمار أنموذجًا

نسرين حسين حجاب

تطور السرد الأدبي في السنوات الأخيرة من الورقي الى الرقمي، ما أثار اهتمام الباحثين لرصد التحولات التي أحدثها النقل الورقي إلى الرقمي، وكشف الهندسة النصية الجديدة وفاعلية توظيف الروابط النصية ودورها في تأسيس السرد التفاعلي، وتأثيره في الأدب.

أثار هذا التطور دافعية الدراسة في هذا الموضوع (التحولات السردية بين الورقي والتفاعلي وأبعادها بين مرايا سعيد رضواني ومرايا لبيبة خمار)، لدراسة أهمية هذا التوظيف ودوره في تطور السرد القصصي من خلال مقارنة بين عمل مبدعين، بالاستفادة من النظرية التفاعلية التي طورها أستاذ قراءة اللغة والثقافة الأمريكي، كين جودمان (Ken Goodman) (1927 – 2020)، تهدف الدراسة إلى كشف أثار التحويل من النص الورقي إلى السرد التفاعلي الرقمي، وتأثيرها في تحوّل القارئ من متلقٍ إلى تفاعلي، واكتشافه الدلالة الكامنة في الترابط النصي، من خلال الروابط النصية. منهج البحث المتبع في هذه الدراسة المنهج السيميائي. يلحظ البحث تطور السرد العربي وتقنياته التي فرضتها التكنولوجيا.

توصلت الدراسة إلى أنّ التّرابط النّصّيّ الورقيّ من ناحية البناء والشكل تجلى توظيفه واضحًا في العنوان الرئيس، العناوين الفرعية والسياق السردي، برزت مترابطة مع الدلالة المراد تحققها. أدتِ التحولات من الورقيّ إلى الرقميّ في بناء أشكالٍ ترابطية جديدة (ترتيب تسلسلي مختلف للقصّ- توظيف الروابط النصية في بناء نص ترابطي- وأدت الروابط بتصاميمها إلى تبلور الدلالة)، إذ تجلى التوافق بين النص الورقي والرقمي في النص السردي ودلالاته العامة فحسب. بينما تجلى الاختلاف أن الترابط النصيّ بدا جليًا في مسار بناء النص للتوصل إلى الدلالة من ناحية التصميم الخارجي، وإدراج الروابط النصية في استخدام الكاتبة للربط الدلالي، وتحولات وتداخلات في المسار السردي، إضافةً إلى وسائط التواصل الاجتماعي، وبروز قارئ تفاعلي. ولُوحِظَ قصور مقصود أو غير مقصود عند التصميم في إتاحة خاصية التقدم والرجوع في القص.

Abstract

Narrative transformations between printed textural and interactive and their dimensions mirrors of Saeed Radwani and the mirrors of Labibeh Khammar as an example

Nesrine Hussein hejab

in recent years, the evolution of narratives from paper to digital has sparked researchers' interest in observing the transformations brought about by paper text-to-digital transfers, detecting new textual design layouts, and determining the effectiveness of applying hyperlinks in establishing interactive narration and their impact on literature. This study examines the importance of using Ken Goodman's interactive theory and its impact on storytelling through a comparison between the work of two creators who have benefited from this theory.

The study uses a semiotic approach and observes the development of the Arab narrative and its techniques imposed by technology. In conclusion, printed text interconnectedness in terms of structure and form, with the application of hyperlinks forming the main heading, sub-headings, and narrative context. Digital transformations led to new connective forms, a different serial order of narrative, and the crystallization of connotation. The compatibility between paper and digital text was manifested only in the narrative text and its general connotations.

The difference in textual interdependence was distinctly in the path of creating the text to reach the connotations in terms of external design, the inclusion of hyperlinks and text, transformation and overlaps in the

narrative path, the addition of social media, and the advent of interactive readers. An intentional or unintended design deficiency was observed in the forward and backward features of the narrative.

قائمة المحتويات

الفصل الأول الفصل الأول: الدراسات السابقة والتأطير النظري

أولًا: مراجع عربية

1. الأدب الرقمي والتفاعلية.

1.1. نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي التناصية، النظرية والمنهج (2010)

1.2. إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي (2013)

1.3. مهى جرجور، الأدب في مهب التكنولوجيا (2017)

1.4. مهى جرجور، العنف وتدجينها في المنتج القصصي اللبناني: قراءة سيميائية سردية واجتماعية نماذج مختارة (2022)

2. الترابط النصي بين المعلوماتية والأدب.

2.1. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط (2005)

2.2. لبيبة خمار، دراسة في النص والنص المترابط من النصية الى التفاعلية (2009).

2.3. فاطمة بريكي، مدخل الى الأدب التفاعلي (2015)

ثانيًا: مراجع أجنبية

1. الترابط النصي في التأطير النظري

1.1. Susan Michalak، Mary Coney، Hypertext and the Author/Reader Dialogue (1993)

1.2. David S. Miall and Teresa Dobson، Reading Hypertext and the Experience of Literature (2006)

1.3. Jeff Pankin، Schema Theory (2013)

2. الترابط النصي في التأطير النظري التطبيقي

2.1. Moritz Neumüller، Applying Computer Semiotics to

Hypertext Theory and the World Wide Web (2000).

2.2. CARLOS SCOLARI، the sense of the interface: Applying semiotics to HCI research (2009).

2.3. Isabelle van der Bom، Lyle Skains، Alice، Astrid Ensslin، Reading Hyperlinks in Digital Fiction: An Empirical Approach (2020).

محصلة واستنتاج

الفصل الثاني: الفصل الثاني: الترابط النصي في النص الورقي

أولًا: تجليات الترابط النصي في النص الورقي

1. على مستوى بناء الشخصيات

1.1. الشخصيات النامية

1.2. الشخصيات الثابتة

2. على مستوى بناء الزمن

2.1. الاسترجاع

2.2. الاستباق

ثانيًا: الترابط على مستوى الفضاء القصصي

1. على مستوى بناء المكان

1.1. بناء الأمكنة ودوائرها

1.2. الأمكنة وعلاقتها بالشخصيات

2. الفضاء القصصي

2.1. الفضاء الخارجي

2.2. الفضاء الداخلي

محصلة واستنتاج

الفصل الثالث: أشكال ترابطية على مستوي الشكل والتحولات

أولا: الترابط في النص الرقمي

1. الروابط النصية وهندستها

1.1. الهندسة الخارجية وتجلياتها

1.2. الهندسة الداخلية وتجلياتها

2. وظائف الروابط النصية

2.1. روابط خارجية

2.2. روابط داخلية

ثانيًا: التناص ووظائفه والتحولات

1. التناص ووظائفه

2.1. تناص داخلي

2.2. تناص خارجي

2. أشكال ترابطية وتحولاتها

2.1. على مستوى الشكل

2.2. على مستوى البِنية

3. محصلة واستنتاج

الخاتمة

مقدمة

التعريف بالموضوع وأهميته

تُبنى رسالة الماستر هذه على البحث في الترابط النصي، وفاعلية توظيفه في السرد التفاعلي الرقمي، ويبحث في مدى أهمية هذا التوظيف المبني على الروابط النصية ودوره في تطور السرد القصصي، وذلك من خلال مدونة (مرايا سعيد رضواني- قصص مترابطة، إخراج لبيبة خمار) التي أنتجتها الكاتبة المغربية انطلاقًا من مدونة ورقية وضعها في وقت سابق رضواني (2010).

اِختارت الكاتبة والناقدة المغربية لبيبة خمار (1971)، رائدة الأدب الرقمي في العالم العربي منذ عام 2014، هذه المجموعة القصصية للكاتب المغربي سعيد رضواني (1972)، لتحويلها وإخراجها إلى قصص رقمية تفاعلية باستخدام برنامج بلوجر، الذي وضعه الأمريكي إيفان كلارك ويليامز (Evan "Ev Clark Williams) (1972-)، وهو من رواد الأعمال التنفيذيين في مجال التكنولوجيا، وأحد مؤسسي Twitter (مِنَصّة "إكس" حاليًّا)، وهذا النظام يتيح لها استخدام الارتباط النّصّيّ.

وتَجدر الإشارة إلى أنّ هذا المصطلح ذكره أوّل مرّة عام 1965 الأمريكي تيد نيلسون (Theodor Holm Nelson) (1937)، المهندس والمخترع أميركي للإشارة إلى تقنية الربط بين صفحتين من المعلومات بـ "مسار" من المعلومات ذات الصلة، ثم التنقل ذهابًا وإيابًا بين الصفحات الموجودة في المسار، وقد سمح الرابط النصي بالتنقل بين الصفحات المختلفة في المستند.

وطور الباحثان، الأميركي كين جودمان (Ken Goodman) (1927- 2020)، والعالم اللغوي النفسي الكندي فرانك سميث (Frank Smith) (1928-2020)، النظرية التفاعلية عام 1963، التي تقوم عليها فلسفة معرفة القراءة والكتابة للغة بأكملها، وتوصل إلى أنها عملية قراءة واحدة موحدة تشتمل على التفاعل بين القارئ والنص واللغة، والإدراك الاجتماعي، والسلوكيات الجسدية، وأوضح سميث نظريته في اللغة الكاملة للقراءة عام 2016، على أنها "تجربة لغوية"، إذ يتفاعل القارئ مع النص/المحتوى، وهذا بدوره يسهل "الارتباط - المعرفة" بين النص والمعنى، والتوصل إلى الدلالة.

ويختلف النص الرقمي عن النص الورقي لكونه مبنيًّا على الروابط النصية (Hyperlinks)، التي تربط أجزاء النص أو جمله أو فقراته، ويسهم عبر الوظائف التي يؤديها في خلق بنيته. ويتضمن الترابط النصي شكلان: الترابط الوصفي وهو الذي يرتبط بظاهر النص، وبالدلالات النحوية، والترابط الدلالي الذي يهتم بكيفية ارتباط المفهومات. وتمثل الدلالة نتاج الترابط النصي بين الدلالات الجزئية التي تنتج عن ترابط اللغة. وعليه يقدم النص السردي التفاعلي القراءة التفاعلية عن طريق التقنية الرقمية، وتتمثل في القراءة باستخدام الأجهزة الإلكترونية، تتطلب فيها التفاعل بين معرفة القارئ والنص بطريقة يمكن عبرها بناء المعاني وفهم الرموز، وذلك بناءً على ما تقدم به أستاذ اللسانيات الأميركي أفرام نعوم تُشُومِسْكِي (Avram Noam Chomsky) (1928-)، بوصفه اللغة كِيانًا رمزيًا.

من هنا، تكمن أهمية هذه الدراسة أنها دراسة مقارنة بين عمل مبدعين: الأول أبدع في النص ورقيًا، والثاني حوّلَه إلى نص مترابط تفاعلي، مضيفًا عملًا جديدًا في ميدان السرد التفاعلي الحديث العهد في العالم العربي بوساطة استخدام الروابط النصية.

دوافع البحث

من الدوافع الموضوعية أن البحث في هذا الميدان يُعد ضرورة في عصرنا الحالي، عصر الانتقال السريع إلى عالم التكنولوجيا، والتحول في شتى ميادين الحياة، فلا بد لنا من متابعة هذا التحول وتأثيره في الأدب في دراسة أكاديمية.

جديد البحث

يطرق هذا البحث بابًا جديدًا من الدراسات التي تهتم بتحويل النصوص السردية من ورقية إلى تفاعلية، وتوظيف الروابط النصية في السرد العربي.

الإشكالية

أدى استخدام الروابط النصية في تحويل **مرايا سعيد رضواني- إخراج لبيبة خمار** إلى تحولات على مستوى الشكل والبنية، ما ولّد إشكالية تتعلق بالشكل السردي الجديد وتتمثل في الآتي:

- هل أتى التحويل على مستويَيِ البنية والشكل محاكيًا بنيةَ النص الورقي وشكله أم مغايرًا لهما بانيًا أشكالًا ترابطية جديدة؟
- كيف وُظِّفتِ الروابط النصية في بناء النص الترابطي؟ وما أهميتها؟
- كيف تجلت مواطن الاتفاق والاختلاف بين الورقي والرقمي؟

– كيف برز دور القارئ في المدونة الرقمية؟ وما الوظائف التي منحته إياها؟

الفرضية

وبناءً على الإشكالية المطروحة طُرِحَتِ الفرضيات الآتية:

– أظنّ أن التحويل على مستويي البنية والشكل أتى مغايرًا في النص الورقي عن النص الرقمي.

– ربما أدت الروابط النصية دورًا في هذا التغير، وأفترض أن خمار وظفت الروابط النصية عبر كلمات اختارتها من النص الورقي.

– من المرجح أن أهمية هذا التوظيف أدت إلى ظهور بناء سردي جديد غير متسلسل ولّد سياقًا سرديًا متنوعًا، وأعتقد أن مواطن الاختلاف بين النص الورقي والرقمي أكثر كثيرًا من مواطن الاتفاق بين النصين، إذ يبدوانِ وكأنهما عملان مختلفان.

– وأعتقد أن دور القارئ مهم جدًا في تشكيل بنية السرد التفاعلي وعلى المسار السردي الذي يناسب شخصيته.

المنهج:

إرتأيتُ في دراسة بحثي هذه أن منهج السيميائية هو المنهج المناسب لهذه الدراسة، وأهم مؤسسي السيميائية الحديثة، تشارلز ساندرز بيرس (Charles Sanders Peirce) (1839 - 1914)، أمريكي، أطلق على السيميائية مصطلح السيميوطيقيا: علم المنطق، العلم الذي يُعْنَى بدراسة العلامات في الفكر الإنساني (العلامات والأنساق الدلالية في كل أشكالها)، وعلى عكس المفهوم الثنائي لنظرية دي سوسور، تركز نظرية بيرس للإشارة على دراسة ثلاثية المبنى: المصورة/الدال- المفسرة/المدلول- الموضوع (العلامة في الموضوع تعنى بالتفسير الذي تولده الإشارة فحسب، هناك أنواع للعلامات هي: الأيقونية/الصورية، الإشارية، والرمزية.

وجاء في أوراق مجمعة لتشارلز ساندرز بيرس، الصادرة عن مطبعة جامعة هارفارد 1974, "الكون كله مملوء بالعلامات، إذا لم يكن مؤلفًا حصريًا من العلامات". وفي الوقت عينه برز عالم سيميائية آخر، اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) (1857 – 1913) والذي عرّف السيميائية بأنها علم يَدرس حياة العلامات في الحياة الاجتماعية، وقدّم مفهوم العلامات في السيميائية، أن كل علامة تتكون من جزأين؛ الدال والمدلول، وأطلق على السيميائية مصطلح السيميولوجيا، العلم الذي يُعْنَى بدراسة كل ما هو لغوي وغير لغوي، أي علم العلامات والإشارات والدلالات (الدال والمدلول) اللغوية والرمزية

سواءٌ أكانت طبيعية أم صناعيّة؛ الدال (الصورة الصوتية الحسية)، والمدلول (فكرة الصورة الحسية والصوتية، وعَدَّ العلامة اللغوية اعتباطية، واهتم سوسير بالعلامات الثلاث: العلامة الرمزية، السمعية، البصرية).

ويعد المنهج السيميائي، المنهج المناسب في هذه الدراسة الترابط النصي في مرايا رضواني وإخراج خمار بين النص الورقي والتفاعلي، إذ يساعد على فك رموزها، ورصد إشاراتها من خلال الفهم التأويلي، ويعتمد على إيجاد دلالات السرد والرؤية الداخلية للقصة، وكشف الغموض في بنيتها العميقة، وذلك لتبيان تشكيلها اللغوي والتناصّ، واكتشاف قيمتها الإبداعية والجمالية، ورصد التغيرات السردية وتشكلها، وعبر السيميائية يمكننا دراسة الرموز والروابط النصية ووظائفها الجمالية والسيميائية المستخدمة في عملية دمج الأدب بالتكنولوجيا ونتيجة دلالات إخراجه أدبًا تفاعليًّا.

الأهداف

تتجلى أهداف هذه الدراسة في:

- كشف الأثار التي ركزها التحويل من النص الورقي إلى السرد التفاعليّ الرقميّ.
- تِبيان دور القارئ في المدونة الرقمية.
- تِبيان الترابط النصي في المدونة الرقمية تجلياته وأبعاده.
- كشف أهمية الروابط النصية في الترابط النصي.

الفائدة العلمية

تتبدّى الفائدة العلمية في أنّ هذه الرسالة تلحظ تطور السرد العربي وتقنياته التي فرضتها التكنولوجيا من خلال دراسة أكاديمية.

نقد المدونة

تعالج هذه الرسالة مدونة "مرايا سعيد رضواني" النص الورقي وإخراج لبيبة خمار "مرايا القراءة التفاعلية". وهما على النحو التالي:

مدونة مرايا النص الورقي سعيد رضواني: هي مجموعة قصصية تتألف من إحدى عشرةَ قصة صدرت في ثلاث طبعات، دار التنوخي عام 2010، الموجة الثقافية عام 2019، الراصد الوطني عام 2020، وتُرجِمت إلى الفرنسية على يَدي جمال خيري، ونُشرت في دار النشر الفرنسية بودلير، وفي العام نفسه أُصدِرَت على شكل عمل رقمي على يَدي لبيبة خمار

مرايا سعيد رضواني، قصص مترابطة- قراءة تفاعلية ونشرتها على موقع بلوجر الإلكترونيّ.

مرايا النص الورقي سعيد رضواني: هي مجموعة قصصية تتألف من إحدى عشْرةَ قصة، وتتألف من هذه المرايا الورقية: مرايا الأحلام، ذهاب وإياب، دمية السليكون، وصيتان، همس، "دوكي" و"روز"، مداعبة، عند الغروب، المرآة، البيت المهجور. تتميز هذه المجموعة بأن شخصياتها لا أسماء لها، إذْ إنَّ كل قصة من قصصه تُنسج من خيال القارئ وتمنح القارئ أمكان التجسد بهذه الشخيصات حيث تتميز (المرآة) التي تعكس الداخل الوجداني للإنسان.

مرايا إخراج لبيبة خمار: قصص سعيد رضواني أخرجتها لبيبة خمار، قصص مترابطة تقرأ قراءة تفاعلية، بما يتناسب مع منظورها للقراءة التفاعلية والأدب الرقمي الحديث من خلال استخدامها روابط نصية مع عدم التزام التسلسل السردي الذي اتبعه رضواني، ورتبت القصص ترتيبًا مختلفًا، وكان الترتيب على هذا النظم: مرايا الأحلام، وصيتان، ذهاب وإياب، مداعبة، البيت المهجور، همس، نباح، دمية السليكون المرآة، عند الغروب، دوكي وروز.

هي مجموعة قصص متشعبة، نلاحظ في الصفحة الأولى وهي الغلاف الخارجي للقصص المترابط الذي يحوي صفحة العنوان، والذي بالنقر عليه يُبقي القارئ في صفحة الويب نفسها، ثم صورة المرآة، ليندرج تاليًا أحد عشَرَ رابطًا نصيًا بشكلٍ عموديّ. يتألف كلُّ رابط من عنوان بداخله قصص نصوص مترابطة، إذْ يكون البناء السرديّ من الحدث والشّخصيّات والعقدة والمتحولات داخل هذه الروابط النصية. ومثال على ذلك: يبدأ بالعنوان الفرعي مرايا الأحلام بنص سردي تفرع داخله نصوص سردية أخرى مترابطة، من خلال كلمات اختارتها لبيبة خمار داخل السرد

نقد أبرز المصادر والمراجع المعتمدة

اِعتمدتُ في دراستي على مصادر مهمة أفادتني في القسمين: النظري والتطبيقي، والتي سأعرضُ بعضَها.

القِسم النظري:

معظم الكتب والدراسات العربية السابقة في هذا المجال ركزت الاهتمام على أنه عملية دمج الأدب بالتكنولوجيا وعلى أنه أدب تفاعلي.

- **(البريكي،2006). مدخل إلى الأدب التفاعلي.**

تعرض فيه ماهية الأدب التفاعلي وأثر العلاقة بين أدب والتكنولوجيا، وإبراز الكيفيات التي

يأتي عليها هذا النمط من الكتابة الأدبية وما وصل له الغرب من تطور في هذا الأدب، وبيان الأثار الإيجابية والسلبية التي ترتبت على الدمج الذي حدث بين الأدب والتكنولوجيا، التي توصلت في دراستها الكشف عن أهمية الدور الذي يمثله دمج الأدب بالتكنولوجيا في تطور العملية الإبداعية، وإكسابها بُعدًا جديدًا، وهو إمكان تعدد المبدع، ليصبح الإبداع مع ظهور الأدب التفاعلي فعلًا جماعيًا.

اِستفدتُ في دراستي التعرف إلى مفهوم الأدب التفاعلي وأثر العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا وتختلف دراستي في البحث عن مفهوم الروابط النصية، وتأثيرها في بلورة مفهوم الترابط النصي.

– (جرجور، 2022). النص الأدبي التفاعلي وإشكالية تعدد وظائف القارئ وآليات بناء المعنى.

أُلقِيَت هذه ورقة البحثية في مؤتمر "الشعرية الرقمية مستجدات الأدب الرقمي وتحدياته" – الملتقى السادس لنادي مكة الثقافي(19، تشرين الأول ، 2022) وتنوعت أهداف دراسة مهى جرجور، إذْ إنّها عرضت مجموعة من المعلومات التي تتمحور حول الأدب الرَّقْميّ، وأثر التقنية وتلقيها في الثقافة الأدبية، وأبرزت مجموعة من العوامل التي أدّت إلى التبدل في المفهومات، وشرحت أهم الفروقات بين الأدب الورقي والرقمي وأشارت إلى سمات المشاركة في التفاعل أي (تفاعل المتلقي في الأدب التفاعلي)، ثم شرحت مفهوم الروابط ووظيفتها في الثقافة الأدبية، وأيضًا موضوعات عديدة ومتنوعة تتضمن تسليط الضوء على أهمية الأدب الرقمي وأشكاله وتقنياته.

توصلَت دراسة مهى جرجور إلى أهمية الأدوات التكنولوجية المستخدمة في النصوص الأدبية، وأثرها في التلقي، فهي قد عرضت الأدب الرقمي على أنه لغة جديدة يتفرّع منها ثقافة ومفهومات جديدة أسهمت في بلورت تبدلات الأدب والسياق السردي، منها مجموعة مفهومات أوضحتها مهى جرجور في بعض النقاط وهي: " فلسفة ما بعد الحداثة في ضرورة قبول التغير المستمر، نظرية التلقي، ملء فجوات النص وفراغاته، سيميائية الثقافة عند (لوتمان)، وسيميائية الصورة عند (بارت)، إلى انتشار الوسائط المتعددة والإنترنت واستخدامها استخدامًا واسعًا، بالإضافة إلى أنّ النص الرقمي لم يعد تعاقبيًّا من خلال التِقْنيّات المستخدمة الحاسوب، وإضافة الشرائح الرقمية كالصوت والصورة والفيديو، وتفاعل المتلقّين وإبداء آرائهم واختيار المسارات، في جعل النص الرقمي نصًّا تفاعليًّا. لتعرض الدراسة مفهوم الروابط ووظيفتها:

التحكم في بناء الشخصية وتناميها، ربط الأحداث وتشعبها، بناء الحبكة، وأشارت بأنها تشكيل عملي لمسارات القص التنقل بواسطتها عبر صفحات القصص المختلفة، فالروابط تُعَدُّ عنصرًا أساسيًّا من عناصر هندسية البناء الفني التي يتكون منها عالم السرد الافتراضي.

اِستفدتُ من هذه الدراسة في فهم بلورة مفهوم الأدب الرقمي وتقنياته، وتختلف دراستي في أنها دراسة جديدة، وهي دراسة مقارنة بين الورقي والرقمي لعمل واحد.

– **(يقطين، 2005). من النص إلى المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المغرب: المركز الثقافي العربي.**

يعرض يقطين جماليات الإبداع التفاعلي في ضوء النص المترابط، الذي نجم عن استخدام الحاسوب وآلياته المتطورة التي تُسهم في إنتاج النص وتلقيه بمفهوم يُبنى على الربط بين البنيات الداخلية والخارجية للنص، والأشكال الفنية للنصوص وصورها وأبعادها الجمالية والاجتماعية، وتتلخص دراسة يقطين في أن أهمية توجه العرب المثقفين نحو الأدب الإلكتروني للحفاظ على قواعد اللغة العربية وسلامتها، حيث تطور الإبداع الإلكتروني في الغرب تطوّرًا كبيرًا وملحوظًا، وأسس هذا الإبداع تعتمد على التفاعل والترابط، ويشير إلى أنّ الإبداع التفاعلي فن تجاوز فيه الصوت بالصورة والحركة، والمتلقي جزءٌ أساسٌ من عملية الإبداع في انتقاله من كون القارئ متلقيًا للنص إلى مشارك في كتابته.

اِستفدتُ في دراستي من هذه الدراسة بأنّ الأفعال البشرية يمكن إدماجها في الأنساق البيئية بطريقة منسجمة وتجلي دلالاتها من خلال الرموز المستخدمة في النص المترابط. وتختلف دراستي في التركيز على دراسة الروابط النصية وأهميتها في إنشاء نص مترابط.

دراسة تطبيقية:

– **(قريرة، 2020). جزائري، الرواية التفاعلية الرقمية العربية آليات البناء وحدود التلقي ـ قراءة في رواية شات محمد سناجلة مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب.**

قدمت دراسة حمزة قريرة دراسة تطبيقية في أهم المقومات البنائية للرواية التفاعلية الرقمية، من خلال عينة وهي الرواية العربية التفاعلية شات لمحمد سناجلة، درس فيها اللغة والعلامة غير اللغوية والتقنيات البرمجية المستخدمة والجوانب التفاعلية، كما رصد أهم مسارات التلقي والحدود الجمالية للنص الجديد، وطرح تساؤلات عن مصير الإنتاج الرقمي في ظل التطوّر التكنولوجي، ومدى تنوعه وإمكاناته البنائية وخياراته الجمالية. وأوضح قريرة حمزة قوله:

" العلامات غير اللغوية (الصوت، الصورة، الحركة، الوسائط المتعددة)، النص اللغوي (وهو لا يختلف عن النص الورقي من حيث البناء اللغوي لكن في مسار سردي غير متسلسل)، وذلك إضافة الى الجانب البرمجي والمساحة التفاعلية"(ص 101), وأضاف " من العلامات التي نلاحظها مع بدايات الرواية نجد الصوت والصور الثابتة والمتحركة والألوان تعمل جميعًا على شحن النص وإضافة طبقة جديدة للمعنى، فالصحراء توحي بالضياع والتيه، وصوت الرياح يرمي في نفس المتلقي الشعور بالرهبة والاضطراب وهي معانٍ يؤكدها النص اللغوي وحال الشخصية المضطربة في غربتها الداخلية والخارجية، فهرب الشخصية من ذاتها وواقعها ظاهر من البداية."(ص 108).

خلصت دراسة حمزة قريرة التطبيقية إلى أنه تظهر رواية شات متعددة الدلالة عبر مستويات وطبقات مختلفة، أُسُسهَا الجانب اللغوي والعلامات غير اللغوية والوسائط المتعددة التي حضرت بحُسبانِها عنصرًا بنائيًا أساسًا يميز الرواية التفاعلية عن الرواية الورقية، فعملية البناء تُظهر جمالية مختلفة تنتمي لأجناس كثيرة من الفنون، وعملية التلقي تقدّم فضاءات أخرى جمالية تتنوع حسب مرجعية المتلقي الثقافية.

استفدت في دراستي بفهم آليات البناء وحدود التلقي للروايات الرقمية. وتختلف عن سابقتها بأنها دراسة لعمل واحد ورقي ورقمي حيث لم تتم هذه الدراسة سابقاً.

تظهر دراستي من خلال ما تقدم جوانب التوافق والاختلاف بين دراستي والدراسات السابقة على النحو التالي:

وتتوافق من ناحية اتباع المنهج السيميائي في تحليل قصص مرايا الورقية والإخراجية، والاهتمام بالأدب الرقمي ودراسة مقوماته البنائية ودراسة اللغة والعلامة غير اللغوية

وتظهر جوانب الاختلاف، إذ يعمد معظم الدراسات إلى التركيز على النص المترابط والقراءة التفاعلية والنص الإلكتروني، وكثير الدراسات والأبحاث العربية لم تعطِ مُسبّقًا حيزًا موسّعًا في دراسة الروابط النصية وأهمية التصميم، تاليًا دراستي جديدة، دراسة مقارنة تعالج التحولات بين الورقي والرقمي لعمل واحد، وتطرح أهمية الروابط النصية في تصميمها الهندسي والفني، ومدى تأثيرها في عملية التلقي وحدود التوصل الى الدلالة الكامنة في العمل الأدبي، وتكمن أهمية دراسة الروابط في أنها إحدى أدوات السرد الرئيسة المطبقة في الخيال الرقمي والتي تُستخدَم لأغراض جمالية أو سردية.

تتألّف هذه الدراسة من فصلين، وتتضمن عناوين رئيسة وفرعية.

من هنا بدأت العمل في الفصل الأول انطلاقًا من الدراسات السابقة العربية والأجنبية. إذ

عرضتُ أولًا في مبحث المراجع العربية سبعة مراجع، أربعة مراجع بحثتُ في الأدب الرقمي والتفاعلية، المرجع الأول أخترت كتاب نهلة فيصل الأحمد، "التفاعل النصي التناصية، النظرية والمنهج" (2010)، والمرجع الثاني كتاب إبراهيم أحمد ملحم، "الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي" (2013)، والمرجع الثالث كتاب مهى جرجور، "الأدب في مهب التكنولوجيا" (2017)، والمرجع الرابع العنف وتدجينها في المنتج القصصي اللبناني قراءة سيميائية سردية واجتماعية نماذج مختارة (2022)،

وعرضت ثانيًا ثلاثة مراجع بحثت في الترابط النصي بين المعلوماتية والأدب، المرجع الأول كتاب سعيد يقطين، "من النص إلى النص المترابط" (2005)، والمرجع الثاني "ورقة بحثية لبيبة خمار، دراسة في النص والنص المترابط من النصية الى التفاعلية" (2009)، والمرجع الثالث كتاب فاطمة بريكي، "مدخل الى الأدب التفاعلي" (2015).

وانتقلتُ إلى العمل ثانيًا في مبحث المراجع الأجنبية وعرضت ستة مراجع: أولًا، ثلاثة مراجع أجنبية بحثت في الترابط النصي في محور التأطير النظري، المرجع الأول ورقة بحثية عرضتها سوزان ميشالاك، وماري كوني، "النص التشعبي (أو ما يسمى حاليا النص المترابط) وحوار المؤلف / القارئ" (1993). والمرجع الثاني ورقة بحثية عرضها ديفيد إس ميال وتيريزا دوبسون، "قراءة النص المترابط وتجربة الأدب" (2006)، والمرجع الثالث عرضها جيف بانكن، "نظرية المخطط" (2013). وثانيًا عرضت ثلاثة مراجع أجنبية بحثت في الترابط النصي في المحور النظري التطبيقي، المرجع الأول ورقة بحثية قدمها موريتز نيومولر، "تطبيق سيميائية الكمبيوتر على نظرية النص المترابط والشبكة العنكبوتية العالمية" (2000). المرجع الثاني ورقة بحثية قدمها كارلوس سكولاري، "معنى الواجهة: تطبيق السيميائية على أبحاث HCI" (2009). والمرجع الثالث ورقة بحثية قدمتها إيزابيل فان دير بوم، لايل سكاينز، أليس بيل، أستريد إنسلن، "قراءة الروابط النصية في الخيال الرقمي: نهج تجريبي" (2020).

وانتقلتُ في المرحلة الثانية في الفصل الثاني من الدراسة إلى البحث في الأشكال الترابطية على مستويَي البنية، الشكل والتحولات، فبحثتُ أولًا الترابط النصي في النص الورقي معتمدة التحليل السيميائي في المبحث الأول درست تجليات الترابط النصي في النص الورقي، على مستويي الشكل والبناء في محورين: الشخصيات والزمان والمكان بوصفها رموز ودلالات، تؤدي في التوصل الى الدلالة العامة للسرد، وبحثت ثانيًا في الترابط على مستوى الفضاء

القصصي في محورين: على مستوى بناء المكان والفضاء القصصي ، وفي الفصل الثالث والأخير بحثت في الأشكال الترابطية على مستوي الشكل والتحولات على مستويي الفضاء السردي الترابط في النص الرقمي درستُ أولًا التحولات على مستوى البنية وأبعادها في محورين: الروابط النصية وهندستها ووظائف الروابط النصية، ودرست وثانيًا التناص ووظائفه والتحولات، في محورين: المحور الأول التناص ووظائفه, وفي المحور الثاني أشكال ترابطية وتحولاته في مرايا الرقمية وما لاشك فيه أنّ دور التحولات مهمّ في التوصل إلى الدلالة العامة للسرد وتقديم أبعاد سردية متعددة حيث التحول بين الورقي والرقمي يتيح تقديم القصة عبر مستويات مختلفة من السرد. فتبرز تفاصيل إضافية مثل خلفيات الشخصيات والمسارات السردية المتنوعة في النص الرقمي.

وتلخص الدراسة في نهاية كل فصل إلى محصلة واستنتاجات، في أهم ما توصلت إليه في كل فصل.

الفصل الأول: الدراسات السابقة والتأطير النظري

تمهيد

اِهتمتِ الدراساتُ السابقة العربية والأجنبية والتي تناولت في دراساتها موضوعات توضح ماهيّة الأدب الرقمي، وأهمية الدمج بين الأدب الورقي والرقمي والترابط النصي وفاعلية توظيفه في القص الرقمي.

اِخترتُ في بحثي الدراسات العربية التي تشمل كتبًا تناولت الأدب الرقمي والتفاعلي، والتي تهتم في دراسة تحويل النصوص السردية من ورقية إلى تفاعلية، واخترتُ في الدراسات الأجنبية ورقات بحثية تناولت في موضوعاتها الترابط النصي وأهمية الروابط النصية في إنشاء نص تفاعلي، ودور القارئ وكيفية الحضور الافتراضي لمؤلف النص المترابط، ومعلومات عن فهم المخططات، والتأثير الذي يعكسه تطبيق السيميائية في التفاعل بين الإنسان والحاسوب، ومعرفة تحليل الواجهة للوصول إلى الهدف.

وتتجلى أهمية دراسة التحولات الترابطية وتوظيفها في السرد الورقي إلى التغيرات التي طرأت على السرد في الأدب الورقي نتيجة تأثير التقنيات الجديدة وأساليب السرد المعاصرة. يرتبط هذا المفهوم بالنظر إلى كيفية تطور النصوص الأدبية من ناحية البناء والمحتوى والتفاعل بين القارئ والنص، يعكس هذا النوع من التحولات محاولات الأدب الورقي للتكيف مع المتطلبات الجديدة للقارئ المعاصر.

واهتمّت أيضًا الدراسات السابقة بالبحث في إيضاح الفرق بين الإشكال الترابطية والروابط النصية في السرد؛ إذ إنّ الأشكال الترابطية هي التقنيات أو الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب لربط الأحداث بالشخصيات أو بالأفكار في النص السردي كله. تشمل هذه الأشكال طرائق الانتقال بين المشاهد أو الفصول، وعرض التوازي بين القصص أو الشخصيات، أو خلق أنماط من التكرار والتشابه على مستوى أعمق في النص. بينما يتجلى اختلاف وظيفة الروابط عن الأشكال الترابطية، فالروابط النصية تبرز وظيفتها وسيلةً لربط أشدّ وضوحًا ومباشرة، تستخدم لربط الجمل أو الفقرات داخل النص، مثل الروابط اللغوية التي تشمل الكلمات أو العبارات مثل: "ثم"، "لكن"، "أيضًا"، "بالتالي"... ففي العمل الرقمي تحل الروابط النصية مثل الكلمات والصور وغيرها محل هذه الروابط اللغوية وظيفتها الربط بين صفحات السرد للتوصل إلى الدلالة المراد فهمها.

وظيفة الروابط هي تسهيل التنقل بين الأفكار والمعلومات داخل النص، لجعل القارئ يشعر بانسيابية في أثناء قراءته النص.

تعمل الروابط على مستوى أكثر تفصيلًا مقارنة بالأشكال الترابطية، حيث تستخدم لتسهيل عملية التواصل بين الأجزاء الصغيرة من النص.

الأشكال الترابطية تعمل على مستوى البناء العام للسرد، فيما الروابط تعمل على مستوى التفاصيل اللغوية والدلالية لربط الأفكار والجمل والتوصل إلى الدلالة العامة في السرد.

أولا: المراجع عربية

اِخترتُ في الدراسة الحالية المراجع العربية التي تناولت الأدب الرقمي والتفاعلية، والترابط النصي بين المعلوماتية والأدب.

1. الأدب الرقمي والتفاعلية

1.1. نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي التناصية، النظرية والمنهج (2010)

تناولت دراسة الأديبة السورية **نهلة الأحمد** إيضاح معنى النص، فلا يمكن فهم الدلالات في النص إلا من خلال السياق النصي، معتمدة في دراستها على الدراسات السابقة للمفسرين والمنظرين العرب السابقين، أمثال **الشافعي والسيوطي**.

وتناولت نهلة الفيصل في دراستها أهمية النص من حيث البنية والشكل، حيث أن مفهوم البنيوية ركزت على النظر في الأنساق الداخلية للنص الأدبي، فالبناء يبحث في علاقة الأجزاء أو العناصر ببعضها البعض، بقصد الكشف عن وحدة العمل الكلية، سواء أكانت تلك العلاقة ظاهرة أم خفية، واعتمدت في تحليلها بنيةَ النص على دراسات **دي سوسير** السابقة التي اهتمت بدراسة اللغة ودلالاتها. فاللُّغة هي وسيلة تواصل ومعرفة بينما الدلالة النظام المنتج لهذه المفهومات (بمعنى أن بنية النص هي التي تؤدي إلى إيصال المفهومات المراد بها). وذلك من خلال دراسة وحدات البنية اللغوية مثال: الصوت، ومجموع الأصوات الذي تتألف منها الكلمة، والكلمات التي تشكل جملة، والجمل التي تشكل نصًا. جميعها نتجت عن تأثر اللغة بالثقافات ونشاطها الزمني.

اعتمدت نهلة الفيصل في دراستها على إيضاح الشكل النصي، وعرضت ما أتى به مؤسس علم اللغة الشكلي الأميركي **إدوارد سباير** (1884-1939)، في أنّ دراسة الشكل النصي تشير إلى أنّ النص تتفاعل أجزاؤه المختلفة أحدها مع الآخر وتؤدي هذه العلاقة وظيفتها من خلال النص كلّه، وأشارت نهلة الأحمد في كتابها إلى أنّ دراسة الشكل النصي تتبع خطوات معينة:

دراسة الصفة التي تجعل الأثر عملًا أدبيًا، ودراسة مفهوم النص: إذ يختلف شكل النص عن نص آخر.

أهم ما جاءت به **نهلة الأحمد** في دراستها والتي ساعدت في البحث الحالي في الإفادة منه: أن البنيوية هي التي مهدّت لولادة التفاعل النصي، فنظرت إلى الدلالة بوصفها نظامًا ثقافيًّا. ولكنّ البنيويين لم يركزوا إلّا على تتبع اللغة في النص، وأنها تنتج الواقع ولا تعكسه.

بينما ما بعد البنيوية ركزت على أن النص هو تداخل نصوص بعضُها ببعضِها، لأنّ كلَّ أثر يتحمل التَّكرار، والنص نفسُه يتحمل التَّكرار أيضًا. وحدّدت بذلك أنّ التفاعل النصي هو مفهوم لما بعد البنيوية الذي يتمثل بانفتاح النص أي التناص النصي. وأصبحت النظريات تعتمد على ما بعد البنيوية مثال السيميائية والتفكيكية وغيرها، ما شكل التفاعل النصي. وشرحت نهلة الأحمد السيميوجولجيا والسيميوطيقيا في كتابها بأنها محاولة جادة لربط المعرفة الإنسانية، مرتكزة في دراستها على دراسات سابقة في السيميائية لـ **دي سوسير وبارت وبيرس**، وقالت عن السيميولوجيا (ص 69):

> "هي عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيًّا ودلاليًّا، أيْ تبحث عن مولدات النصوص ومكوناتها البنيوية الداخلية، وأسباب التعدد، ولا نهائيات الخطابات والنصوص",

وظيفتها الكشف عن تفاعل الحقول المعفية والبنية العميقة الثابتة والأسباب الجوهرية التي تؤدي الى اختلاف النصوص، وعرضت في كتابها نظرية الفيلسوف روسي **باختين** (1895-1975)، والفيلسوفة بلغارية **كرستيفا** (1941-)، التفاعل النصي، أن النصوص تتفاعل بوصفها ممارسة دالة، ومعنى الدالة أي أنها تعود إلى نصوص سابقة. وعرضت دراسة نهلة الأحمد في دراستها للنص بعد البنيوية، وعدّته استفزازيًّا بطبعه أي يمكن تأويله بعدّة تأويلات محتملة، والكلمة تحمل الدلالة الخفية، والربط بين الماضي والمستقبل، جميع هذه القراءات في النص تؤدي إلى دلالات لا متناهية وقراءات مختلفة توسع أفاق التفاعل النصي وتخرج النص من مجال القراءة التقليدية.

وخلصت **نهلة الأحمد** في دراستها إلى أنها لا ترى النقائض سرقةً أدبيةً بل تناصًّا أدبيًّا، أيْ نصَّينِ ينشأ أحدهما على الآخر، وأنّ التناصية مجموعة نصوص تفاعل بَعْضَاهَا بآليات مختلفة، ما أدى إلى إنتاج نص جديد، وهذه العلاقة بين النصوص أدت إلى الوصول إلى حقل التفاعل النصي عبر قراءة النصوص القديمة، وتحصيل دلالاتها. وتوصلت أيضًا إلى أنّ مفهوم التفاعلية لا يضيف شكلًا حديثًا إلى النصوص بل يعمل على كشف الغموض الكامن وراءه،

وهو رمز يحرك الكتابة والقراءة الترابط بين النص الحالي والنص السابق. ورأت أنّ النص التفاعلي يؤدي وظيفة تفاعلية وخارجه يصبح النص غير قابل للفهم والإدراك.

استفدت في دراستي هذه بأنّ الترابط النصي وطريقة العمل الأدبي في عمل رقمي يترابط فيه النص والصور وغيرها من التقنيات الرقمية معًا تسمح للقارئ أن ينتج نصه بالطريقة التي يريد، وتسمح للكاتب أن ينسج نصه بالطريقة التي يريد. وأفدت أيضًا من فكرة أن دراسة التناص تعمل على كشف غموض النص حيث أن الدراسة التي أبحث فيها تعج بالتناص الاجتماعي والثقافي والسياسي والديني.

1.2. إبراهيم أحمد ملحم، الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي (2013).

تناول الكاتب الأردني **إبراهيم ملحم** في دراسته الأدب الرقمي والتفاعلية مركزًا على أنْ ليس كل أدب رقمي يمكن حسبانه أدبًا تفاعليًا، وتعالج الدراسة الأدب الرقمي والتفاعلي والنص المترابط، معتمدًا في دراسته على بعض المراجع الأجنبية والعربية، وهذا ما يتوافق مع دراستي الحالية.

ومن المراجع التي أعتمدها إبراهيم ملحم: الكاتب والمصور، الأمريكي وأول من أنشأ الشعر التفاعلي عام 1990، **روبرت كيندال** Robert Kendall(1927-2009)، وأستاذ الثقافة الرقمية، الفنلندي، **رينيه كوسكيما** Raine Koskimaa (1968-)، ويذكر إبراهيم ملحم في كتابه، نقلًا عن **كيندال** أنّ: "نظرية الكتابة تغيرت في عصر وسائل الإعلام الإلكترونية، والأدب تغير معها" (ص13). وتوصل في دراسته إلى أنّ **كيندال وكوسكيما** يتفقان من ناحية أن الأدب الرقمي هو نفسه الأدب الإلكتروني، لكن يختلفان من ناحية **أن كوسكيما** يرى أنْ ليس كل أدب رقمي هو نص تشعّبي، إذ إن **كوسكيما** تبنّى ذلك من خلال تعريف نيلسون للنص الترابطي على أن النص الترابطي يقرأ على شاشة تفاعلية ويسمح للقارئ بخيارات من خلال روابط داخل النص، ويذكر ملحم بأن هذه الإشكالية عند انتقالها إلى الشرق كانت أشدَّ تعقيدًا لما احتاج إليه من جهد أكبر في فَهم هذا الأدب ومصطلحاته، طارحًا ما أتت به فاطمة البريكي في مقالة بعنوان "نحو تأسيس اصطلاحيّ لمعجم الأدب التكنولوجي"، على أن الأدب الإلكتروني عند العرب إلى الآن ما زال مجهولًا إلى حدّ ما، إضافةً إلى ندرة النصوص الإبداعية في هذا المجال. ثم انتقل الى تعريف النص الإلكتروني على أنّه كل ما كتب على شاشة الكترونية، بينما النص التفاعلي هو النص الإلكتروني وما يتضمنه من وسائط متعددة مثال الصوت الصورة وغيرها. ويشكل الحضور التام للقارئ الفعّال والمتفاعل وهو الجزء

الأساسُ للتفاعلية.

وخلصت الدراسة في فصولها الخمسة، توصل الفصل الأول الى إشكالية المصطلح والمبادئ حيث تناول مصطلح الأدب التفاعلي والنص المترابط على أنه تناص، وأهمية دور الكلمة في إنتاج العمل التفاعلي ودورها في حسم انتماء العمل إلى جنس أدبي معين.

وفي الفصل الثاني تناولت الدراسة البحث عن جذور تطور الأدب التفاعلي الذي يرتبط بمناحي الحياة نفسها، وتحالف الإبداع النقدي مع العمل الإبداعي ومحاولة المبدعين تخليد الإنتاج الإبداعي الرقمي. وذهب في دراسة الفصل الثالث إلى تناول موضوعات إنتاج النص التفاعلي، وما يحتاج إليه الكاتب من امتلاك الموهبة ومقومات الكتابة في الجنس الأدبي الذي يريد إيصال دلالته، بالإضافة إلى معرفة عالية وكفاءة حاسوبية. بينما تحليل العمل التفاعلي له طبيعة خاصة يتمازج فيها النقد الأدبي مع النقد الفني. لينتقل في المحور الرابع من الدراسة إلى تناول ما جاء في الخطاب ونقد الخطاب، من ناحية تحرّر المبدعين من التقاليد والالتحاق بركب الحضارة، إذ أصبحت استراتيجية الخطاب تفتقر إلى درجة عالية من معرفة الجمهور المُخاطب، إذ إن شبكة الإنترنت العالمية أصبحت عائقًا أمام المؤلف في حصر ثقافة متلقي العمل الرقمي، فهي شبكة عالمية وروادها من ثقافات وتوجهات ومختلفة ومتنوعة. ويختم دراسته في الفصل الخامس بإلقاء الضوء على المكتبة التفاعلية والأدب، وعمِل على نقدها، وأشار إلى غياب قاعدة معلومات ببليوغرافية على الإنترنت، ما أدى إلى تَكرار الدراسات التي تتناول موضوعًا واحدًا من دون البناء على السابقين.

اِستفدتُ من دراستي هذا الكتاب بأن امتلاك الكاتب والمتلقي على حد سواء كفاءة أدبية من دون الكفاءة الحاسوبية غير كافٍ لإنتاج عمل رقمي إبداعي أو فهمه وأيضًا ضرورة الاهتمام بدراسة عمل أدبي تفاعلي واحد وملاحظة التغيّرات التي طرأت في هذا العمل.

1.3. مهى جرجور، الأدب في مهب التكنولوجيا (2017)

تناولت دراسة **مهى جرجور** قراءة نقدية في الإنتاج الرقمي والإنتاج الرقمي التفاعلي وموضوع الإبداع الرقمي وكيفية بنائه وقراءته، وعملت على دراسة مقارنة بين النص الورقي والنص الرقمي، مستفيدة من الدراسات النقدية السابقة التي مهدّت لبزوغ هذا النوع من القراءة وهي: نظرية التلقي والنظريات السيميائية. وخلصت في دراستها إلى أن الأديب في ظل العولمة بات يتحدّث عن واقع افتراضي، ويتّجه نحو نوع خاص من القُرّاء، وأصبح على معرفة كافية بأدوات العصر ووسائله، وكيفية التعامل معها. وأصبح القارئ أشد تفاعلًا مع النص، يعيد

تشكيله، ويؤثر فيه، وذلك ما تناولته في إشكالية الإبداع والتلقي ومتطلّبات العصر الجديد التي فرضها التطور الحاصل في هذا العصر، عصر المعلومات والذي أدخل العالم لينصهر في حضارة الإنترنت، بكل ما تحمله من سلبيات وإيجابيات. وأوضحت السلبيات الكامنة في الخطر الذي يهدّد كيانات وهُوِيّات المجتمعات، ما أدى إلى فرض مسؤوليات على المبدع في زيادة قدرته المعرفية، وتمكنه من السيطرة على هذه التقنيات وتوجيهها. إذ تكون مادة المبدع قادرة على جذب انتباه الجمهور وإثارة انتباهه، وذلك في عصر طغى فيه سيلٌ جارف من الإبداعات اللامتناهية، ومحاولات لتقديم كل ما هو جديد. وذكرت **مهى جرجور** في كتابها (ص142)، أنّ" هذه المحاولات لم تأتِ من العدم، وليست وليدة تجربة أو نزوة، لكنها وليدةً لعصر تكنولوجي منح النص الأدبي عمومًا، والعربي خصوصًا، فرصة التجديد والتحرر من الزمان والمكان".

ثم تناولت مهى جرجور ما أتى على صعيدَيِ القارئ والتلقي؛ نما مفهوم التفاعلية وتمدّد، وصار السمة الغالبة في مجال العلوم الإنسانية من تعليم وأدب، ودعمت وسائل الاتصال الحديثة في ترسيخ هذا الدور، وأصبح التفاعل متزامنًا معَ تحول القارئ من قارئ سلبيّ، يقتصر تفاعله على إبداء الإعجاب أو النفور أو قراءة نقدية في العمل الأدبي، إلى دور أساسٍ في اختيار موضوع النص وطرائق المعالجة والكتابة، ما أدى إلى تطور مفهوم التفاعلية في النظريات النقدية.

وأشارت إلى أن مفهوم التفاعلية توسع ليصبح إنتاجًا جماعيًا يقوم به كل من: مؤلف ومجموعة من القراء التفاعليين، بالإضافة إلى دور مجموعة مؤلفين من الاختصاص نفسه أو مؤلف ومجموعة أخرى من المتخصّصين في اختصاصات أخرى مختلفة، مثل المتخصّصين في مجال التصميم أو البرمجة، أو إنسان وشخصية افتراضية يتفاعلان... ما أدى إلى زيادة أهمية دور القارئ وتعدّد أدواره المتمثلة بانتقاله من مجرّد قارئ لنص منجز إلى متلقٍ مشارك في الإبداع.

وخلصت الدراسة إلى أنّ الأشكال الأدبية المتنوعة أفرزت قيمًا جديدة على مستويَي جمالية الأدب ووظيفته وطرائق التعبير عنه، وساعدت المبدعين في رؤية القضايا المطروحة في العمل الأدبي من زاوية معينة، متخطين حدود الأجناس والأنواع الأدبية، وحدود الثقافات المعروفة نحو ثقافة إنسانية شاملة واحدة، فتبلور هذا الأدب الجديد في شخصيات متلقيه التي تتفاعل عندما يُعرَض عليها بطرائق مختلفة.

اِستفدتُ في دراستي هذه بالتوصل إلى مفهوم البنية التقنية للعمل الرقمي وكشف البنية العميقة للنص المترابط ودلالاتها المفتوحة على الاجتماعي والثقافي والسياسي والاقتصادي...

1.4. مهى جرجور، العنف وتدجينها في المنتج القصصي اللبناني قراءة سيميائية سردية واجتماعية نماذج مختارة (2022)

عرضت دراسة مهى جرجور السيميائية السردية حيث أن طابع الدراسة الأدبي أوجب الانطلاق من الأرضية التي تؤسّس لها الروايات موضوع الدراسة، فكان توجهها في الدراسة إلى سميائية غريماس في كتابه الذي نشره عام 1983 في جامعة نبراسكا الأميركية "دلالات البنية الهيكلية Greimas Structural semantics"، التي تقوم على التحليل الذي يتدرج من المستوى الأكثر حسيّة إلى المستوى الموضوعاتي الأشد تجريدية، أي يفترض التعاطي مع المستوى الحسي (البنية السطحية) على أنه وظيفة بوصفه دالًا يطابقه مدلول، نكتشفها في المستوى الموضوعي (البنية العميقة)، وفي وسط هذين المستويين المستوى السردي. وانطلقت دراسة مهى جرجور من المستوى الحسي (البنية السطحية للنص) مع دراسة هُوِية الشخصيات العنيفة واستخراج عناصر بنائها وملاحظة القيمتين السلبية والإيجابية التي تتسم الشخصية بإحداها أو بهما معًا، وأهمية كلّ ذلك وعلاقة بعضه ببعض، وبسلوكها. ورأت جرجور أن العنف أثر في تحديد خياراتها ورد فعلها. وكشفت في الفصل الثاني للدراسة كيفية تمثيل العنف في المستويين السردي والموضوعاتي، وذلك من خلال دراستها البرامج السردية العنيفة في كل رواية وقصة من موضوع الدراسة معتمدة على التحليل العاملي الذي ينظر إلى الشخصيات بوصفها مجموعة من العوامل التي تؤدّي وظائف معيّنة في بِنًى ثنائية ومتعارضة، والتي تتألف في ثلاث محاور: العامل الذات والموضوع، المرسل والمرسل إليه، والعامل المساعد والمعاكس. إذ تكشف في هذه المرحلة من دراستها كيفية توجّه العمل نحو التجريد على المستوى الموضوعاتي الذي يصل إلى أقصاه في المربع السيميائي والذي يقوم على محور دلالي يتمفصل في مفهومين متضادين، فاستخدمت المنظور التركيبي للمربع السيميائي بهدف ملاحقة مجرى الأحداث والدلالة في سياق النص، أي المجرى الموضوعاتي الذي يصف حركة المعنى والتحوّلات التي تمرّ بالخط القُطري، بحثًا عن اللحظة التي توضع فيها الدلالة الأوّلية موضع شكّ، أو تدحض، على أن يطابق ذلك كله بين المستويات النصية توخيًا للدقة، وتحقيقًا للعملية.

توصلت دراسة مهى جرجور في هذا المحور إلى أنه يتحقق مسح الحقول الموضوعاتية في

المنتج القصصي موضوع دراستها، أي الوصل إلى بنيته المفهومية، أي الدلالية الكبرى. ولكن توقف دراستها على الدراسة السيميائية السردية جعلها تتوصل إلى أن السيمائية السردية تتصف بطابع اختزالي لا يخرجها من دائرة العالم المتخيل، من هنا كانت الحاجة إلى التأويل الذي يسمح بربط التجريب الأدبي بالاختبار الإنساني في واقعه الحي، وتاليًا، كانت ضرورة ربط العالم المتخيل بالعالم الخارجي، أي الانتقال من التحليل والفهم والتأويل اللّذين يستوجبان كشف العوامل الخارجية.

اِستفدتُ من دراستي هذه بالاطلاع على أهمية السيميائية السردية في كشف بنية النص أي البنية الدلالية الكبرى للسرد.

2. الترابط النصي بين المعلوماتية والأدب

2.1. سعيد يقطين، من النص على النص المترابط (2005)

تناولت دراسة **سعيد يقطين** طبيعة النص المترابط في الإبداع التفاعلي وشروط إنتاجه وتلقيه، ودور الوسائط المتفاعلة بين المبدع والمتلقي الذي يتحقّق باستخدام الكمبيوتر، وتوصلت الدراسة إلى فهم جديد للإبداع ومن أجل جماليات للإبداع التفاعلي.

وخلصت دراسة **سعيد يقطين** إلى أن قوام هذا الإبداع يتجلّى في خاصتَي الترابط والتفاعل، وذلك من خلال دمج التكنولوجيا بالإبداع الشفاهي والكتابي والحركي. وأشار إلى أنّ التفاعل والترابط هما سِمَتا العصر الحالي، بينما النص المترابط يتبلور من خلال الأجناس والأنواع المختلفة، والذي يمثّل هذا الترابط هو الفضاء الشبكي، الذي تفرض على الجيل الحالي أن يصبح جزءًا منها سواءٌ أأراد أم أبى، ومواكبته لهذا لتطور وإلمامه بالكمبيوتر والشبكة والإنترنت، وغيرها من العلوم التقنية وغير التقنية. ومع بروز استخدام مفهوم العلوم التكنولوجية الجديدة للإعلام والتواصل، يقول في ذلك سعيد يقطين: "نجد العديد من المجلات الأمريكية تحمل اسم هذا الاختصاص CMC وهي تتصل مجتمعة بالوسائط المتفاعلة ومختلف قضاياها النظرية والعلمية". (ص 268)

اِستفدتُ من دراستي هذه بأنّ الترابط والتواصل سِمَتا العصر الحالي، وضرورة مواكبة هذا الأدب الجديد في دراسات وافية تؤدي إلى تبلور هذا الأدب ومفهومه السليم وتتوافق دراستي أنها دراسة جديدة تساعد في إلقاء الضوء على أهمية التركيز على العمل الأدبي الواحد بشقيه الورقي والرقمي والبحث في التحولات التي طرأت على النصوص الأدبية.

2.2. لبيبة خمار، دراسة في النص والنص المترابط من النصية الى التفاعلية (2009)

تناولت **لبيبة خمار** في دراستها النص والنص المترابط من النصية إلى التفاعلية، وبحثت في ظاهرة السرد واتصالها بالواقع المجتمعي وبنيته التحتية والجانب التقني التي أدت إلى التغير في بنية السرد وأشكاله، وعرضت خمار في دراستها أنّ الكمبيوتر والإنترنت كان لهما الدور الأساس في تحول النص من الورقية إلى الرقمية، التي أدت إلى بروز سمة التفاعل الذي مثّل جزءًا مهمًا في نسيج النص. وأظهرت دراسة لبيبة خمار مفهوم التفاعلية الذي ينبثق من المفهومات الناتجة عن مزج الأدب بالمعلوماتية، وشرحت مفهوم الترابط النصي والنص المترابط على النحو التالي: "الترابط النصي" إجراء معلوماتي يسمح بربط كلمة بأخرى، أو فقرة أو أيقونة أو صورة بغيرها، ويتيح للمستعمل إمكان اختيار مساره داخل النص بمجرد نقره على الكلمة التي تهمه، فينتقل مباشرة إلى الجزء المرتبط بها فيؤسس مساره القرائي الخاص. أما "النص المترابط" هو نص افتراضي، محتمل، لا يأخذ شكله الواقعي إلا من خلال نشاط القارئ، ما يجعل منه نصًا تفاعليًا؛ لأن التواصل أصبح يتطلب التشارك، ومع النص المترابط أصبح بوسع القارئ القفز على أجزاء ومشاهد ويتجه مباشرة إلى ما يهمه في النص، وأصبح بمقدور القارئ التحرر من التتابع الذي تفرضه خطية الكتاب، وعرضت لبيبة خمار في الجزء الثاني من دراستها خصائص النص المترابط والسمات التي تميزه عن النص. وأشارت إلى الخصائص المشتركة مثل: الانفتاح، التعدد الدلالي والقرائي والتناص. وحدّدت السمات الفارقة فيما يلي: اِنعدام الخطية، دينامية القراءة، البعد اللعبي، ثلاثية الأبعاد (الكتابة، العرض، التصفح والاطلاع)، الشكل المتاهي، اللامادية، غياب النهاية، التركيز على الكلمة التقطيع.

توصلت لبيبة خمار في خاتمة دراستها إلى أن النص المترابط هو من مهّدَ لولادة الرواية التفاعلية، والرواية الواقعية الرقمية مثال: أول رواية رقمية واقعية "ظلال الواحد" أصدرت عام 2001، للكاتب الأردنّي **محمد سناجلة** (1968)، وأشارت إلى أنّ معرفة خصائص هذا النوع من النصوص من الأولويات ومهمة لكل دارس للأدب.

اِستفدتُ من دراستي هذه بالاطلاع على نماذج عملية في مجال الرواية التفاعلية الرقمية والترابط النصي وملاحظ التقنية المستخدمة في عرضها، إذ تختلف عن التقنية المستخدمة عند لبيبة خمار، ما يتيح أمامي إدراك مفهوم تنوع التقنيات المختلفة واختلافها بين عمل رقمي

وعمل آخر.

2.3. فاطمة بريكي، مدخل الى الأدب التفاعلي (2015)

اِهتمّت **فاطمة البريكي** في دراسة مصطلحات حديثة مثال: مصطلح النص المترابط أو ما سمَّتْهُ في دراستها النص المتفرع (Hypertext)، وحاولت في دراستها أيضًا تسليط الضوء على الأدب التفاعلي، الذي نتج عن التزاوج أو التمازج الحاصل بين الأدب والتكنولوجيا في الفضاء الافتراضي.

أهم ما توصلت إليه **فاطمة البريكي** في دراستها هو كشف أهمية تمازج الأدب بالتكنولوجيا ودوره في دعم العملية الإبداعية، والارتقاء بها، وإكسابها بُعدًا جديدًا تمثلت في إمكان تعدد المبدع، التي لم تكن موجودة في الأدب الورقي، وهي خاصية لم تكن متاحة في الطور الورقي وإن جرت فإنها تكون بصعوبة وفي نطاق ضيق. أما الآن فتتحقق بسهولة ويسر مع ما تتيحه شبكة الإنترنت من إمكان التواصل بين مستخدميها في قارات العالم، وهذا ما سوغ انتشار مصطلح الكتابة الجماعية، في فضاء النقد الأدبي بعد ظهور الأدب التفاعلي، كما أكدت في دراستها إلى أن الأدب العربي لديه المقدرة على مجاراة الأدب العالمي في هذا المجال، إلا إنّه ظلَّ مقصرًا حتى هذه اللحظة، على الرَّغمِ منَ الجهود التي يحاول بذلها المبدع العربي، وأشارت إلى أن هذا الميدان يحتاج إلى عدد من المبدعين الذين يؤيدون ويؤمنون في هذا النمط من الكتابة الأدبية، حتى يقدم كل منهم إبداعه في حُلّة تتناسب والعصر الذي نعيشه لكي يستطيع العالم العربي منافسة العالم الغربي في هذا المجال.

ختمت دراستها بإلقاء الضوء على مصطلح الشعر الهندسي المعروف بالأدب العربي، داعية إلى الاهتمام بهذا النمط من الكتابة الشعرية، وإخراجه من دائرة الرفض إلى القَبول، إذ إنّ ما يمتلكه من مقومات تؤهله كي يصبح نواة أولية لشعر عربي تفاعلي.

اِستفدتُ من دراستي هذه بأن أهمية المتلقي توازي أهمية المبدع، ويجب دراسة هذا الأدب بجميع مجالاته، وعدم الاكتفاء بنوع واحد كي نستطيع إيصال الإبداع الأدبي الرقمي إلى المتلقي، مع المحافظة على القواعد اللغوية والنحوية والنقدية السليمة وتتوافق هذه الدراسة مع دراستي إذ أنها تبرز أهمية العمل الرقمي الذي أصبح متاح بين يدي جميع القراء في جميع أقطار العالم ودراسته تساعد في إيصال مفهومه السليم والمحافظة على جمالية العمل الأدبي.

1. الترابط النصي في التأطير النظري

1.1. Susan Michalak، Mary Coney، Hypertext and the Author/Reader Dialogue (1993)

1.1 سوزان ميشالاك، ماري كوني، النص التشعبي (أو ما يُسمّى حاليًا النص المترابط) وحوار المؤلف / القارئ (1993)

عُرِضَتْ هذه الدراسة في قسم الاتصال الفني، بجامعة واشنطن، في مدينة سياتل عام 1993 بواسطة خبيرة الكمبيوتر **سوزان ميشالاك**، وأستاذة الاتصال التقني في قسم الهندسة **ماري كوني** (1943-2017)، والهدف من هذه الورقة البحثية النظر في طرائق تعامل مختلف منظّري النص التشعبي مع علاقة المؤلف بالقارئ. ومناقشة التقاليد الفلسفية التي استند إليها منظّرو النص التشعبي وأدوار القارئ التي تستوعبها أو تتطلبها تلك التقاليد. والبحث في الحضور الافتراضي لمؤلف النص الترابطي، في نتيجةٍ طبيعيةٍ لدور القارئ، ونقلًا عمّا ذكره المصمم السوفيتي للمحركات الفضائية الروسي **فالنتين بتروفيتش غلوشكو** Valentin Petrovitch Glushko (1908 -1989)، قالت البحثتان ميشالاك، وكوني، (ص177)،

> يشدد **Glushko** على قدرة نقل المعلومات للنص الترابطي ويدعو إلى نهج "شبيه بالهندسة" للوصول إلى تصميم مستندات النص المترابط. ولقد صاغ عبارة هندسة النص المترابط "لتأكيد أنّ النص المترابط هو وسيلة، وليس غاية، وأن استخدامه يتطلب منهجًا منظمًا ومنضبطًا لتحليل المهام والوثائق "(G1us،P.89).

وناقشت الباحثتان في الورقة البحثية ما قدّمه مدير مختبر أبحاث الكمبيوتر في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة تكساس في أوستن البروفسور **جون سلاتين**John Slatin عام 1991، في الوسائط الترابطية والأدب (Hypermedia and literary)، أنّه يجب على المؤلف إنشاء الروابط اللازمة لدعم القارئ، وعلى القارئ القيام بثلاثة أدوار هي: المتلقي الذي يتلقى المعلومات، والمتصفّح، والمستخدم للنص المترابط المصاحب لها. وانتقلت الدراسة في فصلها الأخير إلى عرض المهامّ المترتبة على مؤلفي النص المترابط، فمؤلف النص الترابطي، هو من يقوم بإنشاء مستند للنص المترابط، قد يتلاعب بحضوره الافتراضي - أو مؤلفه الضمني - لتحقيق استجابة معينة من القارئ. من الواضح أن مؤلف النص المترابط - سواءٌ بوعي أم

بغير وعي - يخلق مؤلفًا ضمنيًّا، وذلك لاستدعاء أدوار القارئ متلقي المعلومات، وعلى المؤلف أن يثبت سلطته على الموضوع، ربما عن طريق إضفاء طابع الموضوعية على القارئ (باستخدام وسائل بلاغية مثل الصوت المبني للمجهول أو الغائب). لكن مع ذلك، في النص المترابط يواجه الكاتب قلقًا آخر؛ يجب أن يكون حريصًا على إجراء جميع الروابط، ذات الصلة بالقارئ، لأنّ فشله في إنشاء ارتباط ضروري ذي صلة بالموضوع يشتت القارئ، ويفقده طريقه نحو الوصول إلى الهدف المراد تحقيقه. ومن ناحية أخرى، إذا لم يَقُمِ المؤلف بعمل روابط ضرورية ويهذب عمله بشكل وظيفي لا يمكن أن نعد هذا العمل أدبًا إبداعيًا، أضف إلى أنّ إنشاء المؤلف عددًا كبيرًا جدًا من الروابط غير المهمة أو غير الضرورية أو الصعبة (مُعتقدًا أنها قد تكون مفيدة لبعض القراء)، ربما يودي إلى فقدان اهتمام القارئ بالعمل، أو فقدان الثقة في المؤلف.

وخلصت الدراسة إلى أنه على مؤلفي ومنظري النص الترابطي أن يعترفوا بدور المؤلف الضمني وفعاليته في استدعاء أدوار القارئ. لأن دوره المختلف يؤدي إلى بروز نص تشعبي مختلف جذريًا.

اِستفدتُ من دراستي بأنه على مؤلف العمل الرقمي أن يكون على دراية تامة وإلمام وثيق بطرائق إدراج الروابط النصية، كي ينتج عملًا رقميًّا إبداعيًّا. وتتوافق هذه الدراسة مع دراستي في أنني أشرت إلى أهمية التصميم في إيصال دلالة العمل الأدبي، إذ يجب على كل من الكاتب والقارئ والناقد الرقمي أن تتوافر لديه معرفة فنية وتقنية عالية.

1.2. David S. Miall and Teresa Dobson, Reading Hypertext and the Experience of Literature (2006)

1.2. ديفيد إس ميال وتيريزا دوبسون، قراءة النص المترابط وتجربة الأدب (2006)

عُرضت هذه الدراسة في قسم اللغة الإنجليزية، جامعة ألبرتا، إدمونتون، كندا قدمها الباحثان اللغوي الإنجليزي **ديفيد ستيفان ميال** David Stephen Miall (1947-2021)، والبروفسور الأمريكية، في محو الأميّة الرقمية، وطرائق البحث الرقمي، والتعددية والوسائط المتعددة وطرائق التدريس عبر الإنترنت **تيريزا دوبسون**Teresa Dobson (1960-2023).

وقدمت الدراسة ترويج النص المترابط على أنه وسيلة من شأنها تغيير القراءة الأدبية، التي لا

يمكن للنص الورقي عرضها والتنقل بوساطتها، إلا عبر الاختيار المتاح للقارئ عن طريق الروابط باستخدام الأجهزة الإلكترونية. وأشارت الباحثتان في ورقتهما البحثية إلى أن الأدلة المستمدة من الدراسات التجريبية للقراءة تشير إلى أن هذه الجوانب من النص المترابط قد تعطل القراءة. وفي دراسة للقُرّاء الذين قرأوا إما محاكاةَ النص المترابط الأدبي وإما النص نفسه بشكل خطي، وجدتا مجموعة من الاختلافات المهمة التي تشير إلى أن النص المترابط يُثبِّط الوضع المستوعب والتأملي الذي يميز القراءة الأدبية.

وخلصت الدراسة إلى أن هناك استنتاجًا واحدًا واضحًا لنظريات النص الترابطي الحالية، وأن النص المترابط لا يزال في مرحلة ما قبل النموذجية؛ وهذا يعني أننا لا نملك إطارًا نظريًا مقبولًا لتحديد موقعه، وليس هناك مجموعة معرفية ثابتة لطبيعة النص المترابط أو تطبيقاته المناسبة. وتقترح أن السبب الرئيس لهذا النقص هو أن النص المترابط لم يُصمَّمْ على غِرار ما هو معروف عن عملية القراءة التسلسلية في الكتب الورقية. لا شكَّ أنّ النص المترابط له بعض التطبيقات المهمة في دراسة الأدب وتوفير النص والموارد الأخرى للدراسة. يبدو أنّ النص الترابطي يعزز عمليات الاهتمام التي تمنع المشاركة والاستيعاب التي تُعَدُّ أكثر جوانبه مِيزة، إذ لا يزال يواجه قراء هذا الأدب الجديد صعوبات في التوصل إلى مفهومات محدّدة في أطر القراءة واستيعاب الخُطوات الرقمية المطروحة ومشاركة آرائهم في العمل الأدبي.

اِستفدتُ في دراستي هذه بأنّ النص المترابط في الأدب الغربي والعربي على حد سواء لم يتوصل بعدُ إلى بلورة مفهومه وشكله النهائي، وما زال في مرحلة المهد ويحتاج إلى جهود جادة من الباحثين في هذا المجال حتى يصل إلى شكله النهائي وتتوافق هذه الدراسة ودراستي في أنّ العمل الرقمي يمثّل متاهة للقارئ ويحتاج إلى جهد كي يتوصل القارئ إلى كشف دلالات النص.

1.3. Jeff Pankin، Schema Theory (2013)

1.3 جيف بانكن، نظرية المخطط (2013)

قدّم هذه الورقة البحثية التكنولوجي، الأمريكيّ **جيف بانكين** Jeff Pankin (1951-)، وتناولت ورقته البحثية مفهومات أساسية في المخطط وقد عرَّف بانكين، نظرية المخطط على أنّها: " فرع من فروع العلوم المعرفية تهتم بكيفية بناء العقل للمعرفة. والمخطط وحدة تنظيمية تعمل على تنظيم هذه المعرفة لموضوع أو حدث. يُؤسَّس استنادًا إلى مخزون المعلومات من التجارِب السابقة للتوصّل إلى المفهومات والأفعال الحالية". (ص1)

Schema theory is a branch of cognitive science concerned with how the brain structures knowledge. A schema is an organized unit of knowledge for a subject or event. It is based on past experience and is accessed to guide current understanding or action.(P.1).

ويوضح في دراسته صفات المخطط على الشكل التالي: المخططات ديناميكية التي تتطور وتتغير بناءً على معلومات جديدة الخِبرات، وتاليًا دعم فكرة الليونة في التنمية، أي التماهي مع هذا التغير الذي طرأ على المنظور الأدبي الجديد ودراسته وتحليله.

وذكرت الدراسة أن المخططات تساعد على كيفية تفسيرنا للمعلومات الجديدة وقد تكون قوية جدًا في تفسيرها التأثير؛ أي تختلف قراءة المخطط للعمل الأدبي الرقمي وكيفية التأثُر به من شخص إلى أخر بناءً على خبرات المتلقي وثقافته في التوصل الى دلالات متنوعة ومختلفة.

ثم أشارت الدراسة إلى أن المخططات تقوم، بتخزين المعلومات التعريفية (ماذا) والإجرائية (كيف). فالمعرفة التقريرية هي معرفة الحقائق، ومعرفة أن شيئًا ما هو الحال. والمعرفة الإجرائية هي معرفة كيفية القيام بشيء ما، ربما من دون قدرة واعية على وصف كيفية القيام بذلك، ويكون مفهومًا الفهم والفعل في المخطط: الفهم على أنه السؤال "ماذا" والفعل "كيف". إذ تدعم المخططات المؤلفين بوضع افتراضات في مدى القدرة المعرفية للقارئ أو المستمع.

واعتمد في دراسته على منظرين سابقين في المخطط، أمثال العالم النفسي بريطاني الذي كان أول من كتب عن المخططات، وفي الذاكرة الإجرائية، **فريدريك بارتليت** Frederic-Bartlett **(**1886-1969**).** وأفاد بأن الحركة هي مثل قيادة السيارة أو ممارسة الرياضة، ليست مجرد مسألة استجابة التحفيز، وليست إنتاج نسخة طبق الأصل من حركة سابقة أو ابتكار شيء جديد. إنما هذه التجارِب السابقة تساعد في فهم التجارِب الجديدة وكيفية العمل بها.

توصلت الدراسة إلى أنه في القرن العشرين، بدأ علماء النفس في التركيز على الإدراك البشري أكثر من تركيزهم على السلوكية، وكان لانتشار استخدام أجهزة الكمبيوتر تأثير واضح في نظريات عملية التخزين واستخدام المعلومات في الذهن البشري، وفهم وظيفة أجهزة الكمبيوتر. أدّى هذا التطور في السنوات الأربعين الماضية بالباحثين في العلوم المعرفية إلى تطوير دراساتهم من النطاق الضيق في معرفة الهياكل مثل ترميز الكلمات والمفهومات البسيطة، إلى دراسات أوسع لمخططات المعرفة، بالإضافة إلى تعلم السلوكيات الجديدة أو تعديل السلوكيات القديمة. وتناول في دراسته مفهومات المخطط والجنس، والمخطط والثقافة. وشرح في المخطط

والجنس أنه يُدمج المخطط الذاتي للفرد مع المخطط المحدّد ثقافيًا لجنسه (بيرن، 1983)، وأنّ ظاهرة الكتابة الجنسية تنبع جزئيًا من المعالجة التخطيطية للجنس إذ إن المؤلفين يطورون مخططًا بناءً على تجاربهم والسمات الجنسية لثقافتهم. ثم طرح دراسة سابقة في مفهوم المخطط والثقافة، قدمها باحثون أمريكيون في معهد فرجينيا، أبحاث الجيش الأمريكي للعلوم السلوكية والاجتماعية عام 2009 جوان ر. رينتش Joan R. Rentsch، إيوانا موت Ioana Mot، وأليسون آبي Allison Abbe، ذكر فيها ما يلي:

"إن مخطط فهم الثقافة هو ثقافة عامة؛ أي إنه يعكس المعرفة التي تنطبق على جميع الثقافات".

أضاف الباحثون في دراستهم أيضًا أنه يمكن أن يقوم المؤلف بتطوير مخططات لثقافاته وثقافات أخرى، ويمكنه بعد ذلك تطوير مخطط للتفاهم الثقافي عن طريق إدراج الجوانب التي تتوافق ورفض الجوانب التي لا تتوافق.

اِستفدت من دراستي هذه بأن مفهوم المخطط يختلف من ثقافة إلى أخرى، وتعمل طبيعة المخططات في النصوص المترابطة على الاهتمام بالربط الدلالي، وذلك باستخدام الكاتب الرقمي كلمات من النص تؤلف مجموعة دلالية واحدة بالإضافة الى استخدام الكلمات المتكررة في النص والتي تؤدي الى الدلالة المراد تحقيقها.

تلتقي هذه الدراسة ودراستي الحالية في أهمية فهم المخطط للتوصل إلى الدلالة العامة للعمل الأدبي.

2. الترابط النصي في الدراسات التطبيقية

قدمت في هذا المحور للبحث دراسات أجنبية سابقة طُبِّقت عمليًا على عينات من المجتمع.

2.1. Moritz Neumüller, Applying Computer Semiotics to Hypertext Theory and the World Wide Web (2000)

2.1 موريتز نيومولر، تطبيق سيميائية الكمبيوتر على نظرية النص المترابط والشبكة العنكبوتية العالمية (2000)

عرض هذه الورقة البحثية الكاتب والباحث الأسترالي موريتز نيومول Moritz (1972 -Neumüller)، وبحث فيها نظرية المنهج السيميائي للنص المترابط، بعدما طُبِّقت على الأدب الرقمي في السنوات الأخيرة، وشرح فيها أنّ السيميائية تؤدي إلى مفهوم أوسع للنص المترابط لكونه بنية للعلامات. ويبدو أن التصور السريع لشبكة الإنترنت العالمية يسوّغ هذا

النهج باستخدام المنهجي السيميائي التطبيقي ونظرية الرسم البياني، ويشير إلى أن المؤلف يحلّل التحديات والقيود التي تواجه النصوص المترابطة عمومًا وشبكة الإنترنت العالمية خصوصًا. وأشار الباحث إلى أنّ مفهوم "السيميائية الحاسوبية" تبلور عام 1990 بوساطة عالم المعلومات الدنماركي **بيتر بوغ أندرسن** Peter Bogh Andersen (1945-). الذي عرَّف السيميائية الحاسوبية بأنها نظام يحلّل أنظمة الكمبيوتر وجعل سياق استخدامها في إطار منظور محدّد، ما يُسمّى الدال (الإشارات)، يترجمها المستخدمون على أنها دلالات (معنًى لشيء ما) ضمن المنظور العالمي لها، والذي حدّدها في أربع وجهات النحو التالي:

مفهوم الدال نِظامًا: وهو ما يُعنى بتحليل الأنظمة وتصميمها وتنفيذها، وإنشاء أنظمة إشارات تعتمد على الكمبيوتر والتي تستخدِمُها عادةً منظّمة بكاهلها، يُعَدُّ الفرد فيها مبتكرًا ومترجمًا ومرجِعًا للإشارات، على أنه مستخدم ومُنسِّج لإمكانات ورموز ذات معنى مشترك، وذلك باستخدام السيميائية.

مفهوم الدال معرِفةً: يُعَدُّ الفرد بمنزلة مجموعة من الأجزاء: طبيعته البيولوجية النفسية، والآليات النفسية التي تمكّن الفرد من تعلم العلامات واستخدامها وفهمها في علم اللغة التقليدي، يَتعامَلُ مع هذه القضايا علمُ اللغة النفسي، في حالة العلامات القائمة على الكمبيوتر، تأخذ الدورَ العلومُ المعرفية وبيئة العمل المعرفية التي تدرس ما يدور في عقل الفرد وجسده.

مفهوم الدال سلوكًا: يُعَدُّ الفرد كيانًا واحدًا غير قابل للتجزِئة، وينصب التركيز على تفاعلاته مع البيئة، خصوصًا ذلك الجزء الذي يتكوّن من التواصل مع الأفراد الآخرين، وكيفية تفاعله مع الكمبيوتر.

ومفهوم الدال على أنّه مؤثرات فنية: يُعَدُّ الفرد مبتكرًا للكود وإمكانات المعنى، ومستكشفًا ومخترعًا للعلامات، فتتطلب تقنية الوسائط المتعددة الجديدة مهارات المصمم التي تستطيع فهم العلامات فنًّا.

تتوافق هذه الدراسة ودراستي الحالية في خطوات تحليل المنهج السيميائي للنص الترابطي ضمن المنظور العالمي لها.

2.2. Applying semiotics to HCI research (2009)

2 .2 كارلوس سكولاري، معنى الواجهة: تطبيق السيميائية على أبحاث HCI (2009)

عرض هذه الدراسة الباحث والخبير في مجال الاتصالات والوسائط الرقمية والواجهات وبيئة

الاتصالات، ومجال تطبيق السيميائية على التفاعل بين الإنسان والحاسوب (HCI) –Human computer interaction الأرجنتيني، **كارلوس سكولاري**(1963 -). وقد بحث في تصميم تكنولوجيا الكمبيوتر واستخدامها، والذي يركز على الواجهات بين المستخدمين، وأجهزة الكمبيوتر. وذكر مصطلح (HCI) للمرّة الأولى عام 1975، بوساطة بروفسور الرياضيات والفلك، الإنجليزي **جيمس كارلايل** James Henry Carlisle(1825-1940). ويتجلّى الهدف من هذه المقالة هو التفكير في تطبيق السيميائية على التفاعل بين الإنسان والحاسوب (HCI) وتحليل واجهة العمل الرقمي، ولتحقيق الهدف، تقدّم الدراسة مثالًا للتحليل السيميائي لواجهة مدونة إلا أنّ المنهجية المقترحة، المتكيفة على نحو ملائم، قد يمكن تطبيقها على أي نوع من البيئة التفاعلية الرقمية، إذ يعيد التحليل بناء جهاز إنتاج الإحساس بالواجهة (بما في ذلك سطح الصفحة وبنية الارتباط)، ويحدد المستخدمين الضمنيين ويتبادل مشاهد المدونة، وتُختتم الدراسة ببعض الأفكار عن تطور واجهة العمل الرقمي وكيفية تطويرها. وأخيرًا، يقترح البحث الاتجاهات المستقبلية لسيمياء التفاعل بين الإنسان والحاسوب.

وخلصت الدراسة إلى أنه على مدى الأعوام الخمسة والعشرين الماضية، كانت سهولة الاستخدام واحدة من أهم القضايا في جدول أعمال أبحاث التفاعل البشري. وقد أُجرِي معظم هذه البحوث عبر دراسات ميدانية على عينات من القراء وملاحظة تفاعلهم مع القراءة الرقمية. وأُشِير في هذه المقالة إلى نقاط القوة والقيود في هذا النهج وذكرت الدارسة أن البحث الكمي ضروريّ ولكنه ليس كافيًا لفهم عمليات التفاعل البشري أو لتقديم جميع الإجابات عن الأسئلة التي تطرحها سهولة الاستخدام والتفاعلات الرقمية، ويُعَدُّ HCI حاليًا مجالًا متعدد التخصصات، إذ ينبغي تطبيق مناهج ومنهجيات نظرية مختلفة، واقترح في هذه الدراسة استكشاف إمكان تطبيق السيميائية القارية(التي تعتمد في الغالب على أبحاث الباحثين الإيطاليين والفرنسيين)، في التفاعل الإنساني على واجهة المدونة، يمكن تكييف الفئات والمنهجية النظرية نفسها وتطبيقها على البرامج أو ألعاب الفيديو أو واجهات الإنترنت. وتوصلت هذه الدراسة إلى أنه لا توجد منهجية أو مدرسة سيميائية موحدة: بل هناك طرائق مختلفة لتحليل واجهة أو عملية تفاعل من منظور سيميائي. إذ أُشِيرَ إلى سلسلة من مسارات البحث المحتملة. فالسيميائية تساعد في دراسات التفاعل بين التفاعلات البشرية عبر إعادة بناء هياكل المعنى في واجهة العمل الرقمي، وفي توليد تصنيفات إبداعية، تاليًا تطبيق مزيج من المنهجيات السيميائية

والسردية يمكن أن يكمل البحث التقليدي، ويسلط الضوء على جوانب جديدة من سهولة استخدام الواجهة وعمليات التفاعل بين الإنسان والحاسوب.

تتوافق هذه الدراسة ودراستي الحالية من ناحية أهمية دراسة بناء الهيكل في العمل الرقمي، وتركز على أن أهمية بناء الروابط النصية في الترابط النصي تؤدي إلى ظهور بناء سردي جديد، ما يُوجب على كاتب العمل الرقمي أن تتوافر لدية المعرفة الكافية في بناء الهيكل تساعد المتلقي في عملية التفاعل وسهولة استخدام الواجهة.

2.3. Isabelle van der Bom, Lyle Skains, Alice Bell, Astrid Ensslin. Reading Hyperlinks in Digital Fiction: An Empirical Approach (2020)

2.3 إيزابيل فان دير بوم، لايل سكاينز، أليس بيل، أستريد إنسلن، "قراءة الروابط النصية في الخيال الرقمي: نهج تجريبي" (2020)

عُرضت هذه الدراسة في قسم الدراسات الإنجليزية والأميركية في جامعة ألبرتا ، وهي جزء من كتاب "الأسلوب واستجابة القارئ: العقول والوسائط والطرائق" Style and Reader Response: Minds, Media, Methods(ص123-142)، بوساطة الباحثة الألمانية في الكتابة الرقمية الإبداعية والتواصل العلمي، **إيزابيل فان دير بوم**Isabelle van der Bom ، التي تعمل على إجراء البحوث القائمة على الممارسة في الكتابة، والقراءة / اللعب، ونشر الروايات الرقمية وTransmedia،الأستاذة الإنجليزية **لايل سكاينز** والبروفسور واللغوي الإنجليزي **أليس بيل**Alice Bell، نشرت مجموعة الأدب الإلكتروني، وأبحاث في التقارب والإبداع الرقمي والحاسوب والتكوين؛ وكتب في التأليف الرقمي باستخدام السرد الرقمي التفاعلي وقصص في الظهور الشعبي للخيال الرقمي ، والباحثة الألمانية في العلوم الإنسانية الرقمية وباحثة ألعاب، وأستاذة الثقافة الرقمية في جامعة بيرغن، **أستريد إنسلين** Astrid Ensslin. عرض الباحثون في هذا الجزء من الدراسة التطبيقية نتائج دراسة استجابة القارئ التي طُوّرت في جزء من مشروع "قراءة الخيال الرقمي" المُموَّل من AHRC عام 2014. مجلس أبحاث الآداب والعلوم الإنسانية (AHRC) Arts and Humanities Research Council، ويُعَدُ المصدر الرئيس لتمويل حكومة المملكة المتحدة لطلاب الدكتوراه في موضوعات الآداب والعلوم الإنسانية، وهي دراسة مصممة لفحص الأنواع المختلفة والآثار

المعرفية المرتبطة باستجابة القارئ للارتباطات في الخيال الرقمي، وهي سمة مميزة للنصوص المترابطة. وتوصلت الدراسة إلى أنه لدى القُرَّاء أسباب مختلفة لاختيار الروابط النصية المختلفة، وكذلك أسباب الاختيار تميل إلى أن تكون متأثرة بالنص السردي كثيرًا. أشار القراء (عينة الدراسة) إلى أنهم مهتمون باتّباع روابط نصية معينة، لأنها بدت الأقرب صلة أو الأشد أهمية بالنسبة إليهم. على سبيل المثال، عندما سُئِلوا عنِ الروابط النصية الأخرى، أجابوا أنهم اختاروا الرابط الذي اعتقدوا أنه سيتقدم أكثر أو أنه من المحتمل أن يكون أشدَّ منطقية في هذا وحسْب. ثم دَمج الباحثون دراسات استجابة القارئ التجريبية معَ تحليلات الأسلوب من أجل تطويرها في فهم كيفية معالجة القراء مثلَ هذه النوعية المتوسطة جدًّا والمتعددة الخطوط.
وتوصلت الدراسة في هذا الفصل إلى محصّلة واستنتاج، إذ يستند تجلّي مفهوم الترابط النّصّيّ إلى الدّراسات والنّظريّات السّابقة، وأهميّة ما توصّل إليه المنظّرون في هذا المجال. إنّ التّرابط النّصّيّ هو دمج الأدب الورقيّ بالتّكنولوجيا الحديثة، عبر النصوص المترابطة والروابط النصية التي ولّدت الأدب التّفاعليّ.
وتبيّن في هذه الدراسة أنّ النّظريّات السّيميائيّة من أهمّ النّظريّات التي ساعدت في تحليل هذا النوع من الأدب، إذ تعمل النّظريّة السّيميائيّة على تحليل بِنية النّصّ وشكله، ودراسة تصميم الشّكل الهندسيّ للنّصّ الإبداعي عبر الوسائط التّرابطيّة المختلفة.
كما توصّلت الدّراسة إلى أنّه يجب أن تتوافر لدى المؤلف والقارئ المعرفة الكافية بالكتابة والقراءة الرّقميّة. وأنّه للوصول إلى عمل إبداعيّ يجب إدراك مفهوم المخطّط للنّصّ الرّقميّ، فالعمل العشوائيّ بإمكانه تدمير مفهوم النّصّ الرّقميّ. وقد توصّلت الدّراسة إلى أنّ الرّبط النّصّيّ يحتلّ مكانة بارزة في اتّساق النّصّ، فالرّوابط هي الأساس الذي يقوم عليها تشكيل النّصّ التّفاعليّ، وعمليّة التفاعل النّصّيّ. والتّفاعل النّصّيّ لا يُعَدُّ تجميعًا للنّصوص بل هو عملية تحويل النّصوص والتحكم في بنائها وتشكلها. فيما التّفاعليّة هي علاقة تفاعل القارئ بالنّصّ الرّقميّ ودوره قارئًا ومؤلّفًا للنّصّ الرّقّميّ، في إعادة صَوغ السّياق السّرديّ باستخدامه الرّوابط النّصّيّة.
اِستفدتُ من هذه الدراسة بأنّها تتوافق ودراستي للرّوابط النصية والنصوص المترابطة، وفي أنّ الأدب التّفاعليّ هو ما نتج عن تفاعل الإنسان مع العمل الإبداعيّ الرّقميّ الذي يُعرَض على شاشة الكمبيوتر، وتوضح هذه الدراسة أنّ المنهج السيميائي المتّبع في دراستي هو المنهج المناسب لهذا الأدب الجديد.

محصّلة واستنتاج

يستند تجلّي مفهوم الترابط النّصّيّ إلى الدّراسات والنّظريّات السّابقة، وأهميّة ما توصّل إليه المنظّرون في هذا المجال. من هنا يمكننا القول إنّ التّرابط النّصّيّ هو دمج الأدب الورقيّ بالتّكنولوجيا الحديثة، عبر الرّوابط النصية والنصوص المترابطة، وإنّ الأدب التّفاعليّ هو ما نتج عن تفاعل الإنسان مع العمل الإبداعيّ الرّقميّ الذي يُعرَض على شاشة الكمبيوتر، وتبيّن أنّ النّظريّات السّيميائيّة من أهمّ النّظريّات التي ساعدت في تحليل هذا النوع من الأدب، إذ تعمل النّظريّة السّيميائيّة على تحليل بِنية النّصّ وشكله، ودراسة تصميم الشّكل الهندسيّ للنّصّ الإبداعي عبر الوسائط التّرابطيّة المختلفة أيضًا. توصّلت الدّراسة إلى أنّه يجب أن يتوافر لدينا مؤلف وقارئ يملكان المعرفة الكافية بالكتابة والقراءة الرّقميّة، وللوصول إلى عمل إبداعيّ علينا إدراك مفهوم المخطّط للنّصّ الرّقميّ، فالعمل العشوائيّ بإمكانه تدمير مفهوم النّصّ الرّقميّ. وفي ضوء النتائج، توصّلت الدّراسة إلى أنّ الرّبط النّصّيّ يحتلّ مكانة بارزة في اتّساق النّصّ، فالرّوابط هي الأساس الذي يقوم عليها تشكيل النّصّ التّفاعليّ، وعمليّة التفاعل النّصّيّ. والتّفاعل النّصّيّ لا يُعَدُّ تجميعًا للنّصوص بل عملية تحويل النّصوص والتحكم في بنائها وتشكّلها.

الفصل الثاني: الترابط النصي في النص الورقي

تمهيد

يهتم هذا البحث بدراسة آليات تحويل النصوص السردية من ورقية إلى تفاعلية، وتوظيف الروابط النصية في السرد العربي، لذلك آثرتُ أن أدرس في هذا الفصل الأشكال الترابطية التي تجلت في قصص "مرايا" على مستويي البنية والشكل، في النصين الورقي والرقمي وأبحث في أهمية توظيف هذه الروابط والتحولات التي نتجت منها وأبعادها، وذلك بناءً على دراسة سيميائية مستفيدة من خُطُوات التحليل في المنهج السيميائي. فالنص الرّقْميّ يحوي نوعين من الروابط، وهي على النحو التالي: النوع الأول الروابط النصية hyperlink، والنوع الثاني النص المترابط hypertext، وكان لا بُدَّ مِن إيضاح هذين المصطلحين على النحو التالي:

الروابط النصية هي عنوان URL (عنوان) مُخفَى أسفل نص أو صورة أو مقطع فيديو... عند النقر فوق الرابط النصي لتنشيطه، فإنه يُعيد توجيهنا إلى الصفحة المقصودة التي ضُمِّنَ عنوان URL الخاص بها. وتاليًا، يُحدِدُ الرابط النصي الاتصالَ بين النص الترابطي وبين النص المراد الوصول إليه.

فيما النص الترابطي يوفر إمكان القراءة العشوائية للنص، بدلاً من القراءة التسلسلية.

تبيّن لي أن جميع النصوص الرقمية تُسمّى النصوص الترابطية، وتحوي هذه النصوص ارتباطات نصية. وقد توصلت إلى إنّ الارتباط النصي هو جزء داخلي من النص السردي الرقمي، أي أنّ الارتباط النصي هو رابط يسمح للمستخدمين بالتنقل بين صفحات النص المختلفة، في حين أن النص الترابطي هو في الأساس نص سردي يحوي رابطًا يعيد توجيه القارئ من صفحة إلى أخرى. وكذلك أتى التحويل على مستويي البنية والشكل في النص الورقي مغايرًا للنص الرقمي بانيًا أشكالًا ترابطية جديدة. وعليه، أبحث كيف وُظِّفتِ الروابط النصية في بناء النص الترابطي وأهميتها.

أولا: تجليات الترابط النصي في النص الورقي

أدرس في هذا المبحث التّرابط النّصّيّ على مستويَي الشّكل والبناء في النّصّ الورقيّ التي يتجلى في دراسة الرّبط، والذي يُعَدُّ من أهمِّ خصائص التّراكيب في البناء النّصّيّ، والتّوصّل إلى الدّلالة عبر دراسة البِناء النّصّيّ الذي يقوم عليه تشكيل النص وتفسيره. وفي هذا المبحث من الدّراسة بدأت البحث في تأثير التّرابط النّصّيّ في النّصّ الورقيّ "مرايا" في خلال التّركيز على مستويَي الشّكل وبناء الشخصيات، وذلك بناءً على دراسة السيميائيّة السردية عند غريماس، مستفيدة من خُطُوات التّحليل على المستويَينِ الحِسيّ والتصويريّ والسردي، وتحديد طريقة ترابط الشخصيات ببعضها ببعض داخل النص، وطريقة إسهام هذه العلاقات في تطوير الحبكة والتأثير في مسار السرد.

1. على مستوى بناء الشخصيات

"مرايا" سعيد رضواني مجموعة قصصيّة تتألّف من إحدى عشْرةَ قِصّةً تعكِس الحالة النّفسيّة الثّقافيّة، والاجتماعيّة، والسّياسيّة والاقتصاديّة الواقعيّة والمتخيّلة التي تُواجهها شخصيّاتها. تتمحور القصّة حول الشّخصيات الرئيسة التي لا اسم لها، متَّبعًا طرائق السّرد الحديث في عرضه الشّخصيات الرّئيسة والشّخصيّات الثّانويّة.

وممّا رُصِدَ في قصص "مرايا"، نلحظ أنّ الشّخصيّات الرّئيسة تتمتّع بأقلّ مِيزات ذاتيّة ممكنة، فقدت كل ما هو ثمين، حتى اسمها، حتى غدت متحدثًا غير معروف، فأصبحت الشخصية الرئيسية لا شيء، وهي كل شيء، وصارتِ الشّخصيّات الأخرى رؤًى وأحلامًا وكوابيسَ وأوهامًا وتبعات لذلك المتحدّث المجهول وحسْب (أي الشخصية الرئيسية)، التي تتخبّط بين الواقع والخيال أو الحُلْم بين الرّاحة والتّعب، الوطن والغربة. تجلت الشّخصيات في مرايا وكأنها في متاهة شخصيّات متعددة. رُبِطَ بناء هذه الشخصيات بواقع المتلقّي، إذْ تعبّر عن الأنا باختلاف أفكارها وأفعالها، ويمكن لشخصيّات "مرايا" أن تجسّد كلّ قارئ. فبدا السّرد بعينِه مرآةً للقارئ تعكِس داخل المتلقّي المجهول. اِستخدم سعيد رضواني نوعَ شخصيات نّامية، تتطوّر أو تتغيّر سلبًا وإيجابًا، وذلك تبعًا للأحداث التي تصادفها في القصص المختلفة، وأيضًا شّخصيّات ثابتة.

تملِك الشّخصيّات الرّئيسة التي لا اسم لها صفات الجنس البشريّ المتنوّعة من دون تحديد مجتمع أو ثقافة أو ديانة، والمكان المفتوح على الجنس البشريّ (الأرض وما عليها)، بينما الزمن هو كلّ الأزمنة، منذ خلق البشريّة حتى نهايتها. ويتمثل الترابط النصي لهذه المجموعة

القصصية في التناص الثقافي والاجتماعي والنفسي.

تنوعت الشخصيات الرئيسة في قصص مرايا، منها النامية ومنها الثابتة، وقد برزت على النحو التالي:

1.1 الشخصيات النامية

برزت الشخصيات النامية في القصص التالية وهي: مرايا الأحلام، ذهاب وإياب، دمية السيليكون، نباح، عند الغروب، المرآة، البيت المهجور.

- **مرايا الأحلام**

مرايا الأحلام هي القصة الأولى في المجموعة القصصية، يبرز فيها دور الراوي الذي يروي الأحداث التي تدور في حياة الشخصية المجهولة التي انفتحت أجفانها على حديقة من الرخام والورود والشجر، وظلت مشدوهة مدهوشة، فهي تمثل الصورة المكان التي تحيا فيه الشخصية. ولكن الشخصية تستيقظ مصدومة من مرور الزمن السريع والطويل على وجودها في هذا المكان الغريب. تمثل الشخصية هذه الرجل الذي تلاهى فيما تقدّمه بلاد الاغتراب من إغراءات حياة الرفاهية، وقد نَسِي الهدف الذي هاجر من أجله، وهو استرداد أرضه، وتمثل هذه الشخصية شخصياتٍ كثيرةً في المجتمع، تهاجر وطنها من أجل الرزق والكسب المادي، وهذا ما تشير إليه دلالات السرد؛ الشخصية هاجرت وطنها كي تجني المال وتستعيد أرضها التي سرقها الجار ظلمًا.

تتجلّى **الشخصية الرئيسة** في شخصية مجهولة تائهة بين الماضي والحاضر والمستقبل، شخصيّة نامية متقلبة تحمل في طياتها: الأسى والأمل الكسل والدافع الحزن، الخيبة، الغضب، الانتقام واللّهو. وتشير أيضًا الشخصية الرئيسة إلى شعوب الدول المقهورة المستعمرة من الدول المحتلة الظالمة التي تستولي على أراضيها جورًا وعدوانًا، فيما تحاول شعوب الدول المستعمَرة استرجاع أراضيها بشتى الطرائق، وتمضي السِنونَ بالشقاء لكن من دون فقدان الأمل واستمرار المحاولة. أدّى العامل السياسيّ دورًا كبيرًا في التأثير في الحالة النفسيّة، والاجتماعيّة والاقتصاديّة السيئة للشخصية.

فيما **الشخصيّات الثانويّة تمثل:** البقرات، الجار، الكلب، الرّجل الغريب، المرأة والفتاة. جميعها شخصيّات مكملة لفعل الشخصيّة الرئيسة ومساعدة لها، لكي تتذكر انتماءها الحقيقي وهدفها الأساس من الهجرة.

برز الترابط في قصة مرايا في العلاقة الثنائية (ثنائية الشخصيات): إذ إنّ العلاقة بين الشخصية الرئيسة (البطل) والخصم (الجار)، كانت محور الصراع في النص السردي. فالخصم (الجار)، هو قوة معارضة للشخصية الرئيسة أثَّرت في تغير حياة البطل، من الاستقرار في وطنه إلى الهجرة. هذه العلاقة تمثل تضادًا وصراعًا في حياة الشخصية الرئيسة.

- **ذهاب وإياب**

ذهاب وإياب القصة الثانية في المجموعة القصصية مرايا، ترتسم شخصية الراوي في ضمير المتكلم الأنا، وتتحدث الشخصية عن ذاتها المجهولة التي تمثل الأنا في كل قارئ، تركز الشخصية في بداية القصة على سنها ساعة غادرت القرية، وهو سن العشرين، كي تشير الى معاناتها بذكرها منعرجات الطريق الذي ترمز به إلى الصعوبات التي واجهتها في الغربة. وتذكر الشخصية سبب معاناتها وغربتها والمتمثلة بالوالد القاسي الذي تسبب برحيلها عن القرية وعيشها الفقر بعد حياة الرخاء، إذ إنّ الوالد يُعَدُ أغنى شخصية في القرية، بعدها تبدأ الشخصية بالتنقل داخل ذكرياتها بين الماضي والحاضر، حيث تعيش ذكرياتها المتعلقة بعودتها الأولى في الماضي الى القرية بموت الوالد وعدم شعوره بالحزن بقوله: "هجست لنفسي: **"ليحزن كل يتامى العالم أما أنا فلا"**، وعودته الثانية إلى وطنه يكلله الألم والحزن على موت ابنه بقوله: **" وموت ابني المفاجئ وأحاسيسي المخدرة بالوحدة المتوقعة التي سأعيشها بعد السابعة والخمسين من عمري"** (ص 32).

تتغير الشخصية والتي تمثل الذكر من الفرح بموت الوالد وامتلاك إرثه إلى حزنه على موت ابنه والتخلي عن الورث الذي بعدما رآه نعمة، ليصبح نقمة وشيئًا لا أهمية له بفقدان ما هو أهم من المال.

تبرز الشّخصيّة الرئيسة، شخصيّة نامية بين الماضي والحاضر والمستقبل تسترجع الشّخصيّة ذكريات الماضي، أحلامها وآلامها الماضية وواقعها المرير وآمالها بمستقبل مجهول، ربّما يغير من واقع ماضيها الأليم إلى الأفضل. أرادت الشخصية في البداية كل شيء لتتخلى في النهاية عن كل شيء.

فيما **الشّخصيّات الثانوية** تمثل: الأب، المسافرون، الأبن، المعزين والمهنئين، النّوّاحات المأجورات، وكيل أعماله: الكلب. هي شخصيّات معاكسة كانت السبب في حالة الألم، الفقر، الهجرة، متعلقة دلالتها بماضي الشّخصيّة الرئيسة وحاضرها ومستقبلها المجهول.

تجلى الترابط النصي في قصة ذهاب وإياب في العلاقة الأسرية، وهي العلاقة بين العائلة

لكونها وحدة سردية. فقد برزت العلاقة الأسرية المتمثلة في الصراع بين الأب والابن محورًا أساسًا في السرد. وقد أدى هذا الصراع إلى هجرة الابن وعدم استقراره نفسيًا واجتماعيا واقتصاديًا.

- **دمية السليكون**

قصة دمية السيليكون هي القصة الثالثة في المجموعة القصصية مرايا، في دمية السيليكون تتسم شخصية الراوي في ضمير المتكلم الأنا وضمير المخاطب الحديث، فهي تخاطب نفسها متنقلة بين الماضي والحاضر، وتخبر نفسها والقارئ بما فعلت وما نتج عن أفعالها.

بدأت القصة بالشخصية التي تشير دلالاتها على الذكر، يتأمل السماء ويتذكر لقاءه شخصيةً تشير دلالاتها في السرد على أنها أنثى جميلة مثيرة مشرقة، لتتحول حياة هذه الأنثى بدخول هذا الذكر الأناني في حياتها الى دمية يشكلها ويتحكم بحياتها كما يريد وكأن له حقًا عليها، وتشير دلالات السرد إلى ذلك بقوله: **" ونقضي سنة معًا؛ هي تفكر في الخطوبة، في الزواج، وأنا أفكر في المشرط، في الحقن، في السليكون"**، ثم ليعود ويذكر لاحقًا: **"أسوي الجسد فوق المحفة، وآمر المشرط والحقن وباقي الآلات ببدء العمل"** (ص 42)، فهو لم ينظر إليها شريكةً وأنثى بل كانت أداة لإشباع رغباته وأنانيته، لتنتهي العلاقة بموت الأنثى. وتشير دلالات السرد بموت روحها وأحاسيسها تجاهه، حين رمز إلى تحولها من فينوس إلى مومياء فرعونية أي من جميلة مشرقة كآلهة الحب إلى جسد من دون روح، وتحول إحساسه بالشفقة على نفسه من الوحدة والأسر، لكن بعد فوات الأوان فلم تعد تبادله مشاعره.

الشّخصيّة الرئيسة: تعبر في هذه القصّة عن الشّخصيّة النامية، المتخبّطة المقيّدة بالواقع الحاليّ والحالمة، التي تتأمّل وتحلم وتخطّط لمستقبل شائق، شخصيّة تجمع ما بين التّشاؤم والتّفاؤل، لاهية تريد اتّباع أهوائها وغرائزها الشَّبِقة اللامبالية، وشخصيّة مسؤولة تُجاه الأنا العليا، تريد التّركيز على أولوياتها في الحياة. تجعلنا الشّخصيّة الرئيسة في هذه القصّة نعيش في متاهة التّفكير تريد التحرر من الذّات وأنانية الأنا، بدت الشخصية من أسلوب الحياة التي تحياها وجسَّدتها على أنها شخصية نرجسية، تتعامل مع شخصية المرأة المضحية على أنها دميتها، في النهاية حوّلت حياتها إلى وَحدة وألم. الشخصيات النامية هي الرجل، إذ تحول من أناني إلى نادم، والمرأة تحوّلت من مضحية إلى كارهة.

وتتمثل **الشّخصيّات الثانويّة** في دمية السيليكون في**:** الحرية إذْ إنّ الحريةَ وُصِفَت بأنّها شخصيّة، الطائر، الكلب، الأولاد، ثعابين، دُمية. وهذه الشّخصيّات الثانويّة تتجسّد في مخيّلة

الشّخصيّة الرّئيسة وهي شخصيّات افتراضية، غير واقعية لكنّ الشّخصيّة الرّئيسة هي من افترضتها من الأفكار الداخليّة والواقع الأليم. وتُجسد في دلالاتها أفعال وحالات متنوعة أتت معاكسة للشخصية الرئيسة فلم تساعدها في تحقيق هدفها في السيطرة على المرأة واستمرارها في حياته كما تريد وعلى هواها.

تجلى الترابط النصي في قصة دمية السيليكون، متمثلًا بالسلطة والخضوع، أي سلطة الرجل وخضوع المرأة، ما أدى هذا العامل إلى تحول في الحبكة من الحب إلى الكراهية.

- **نباح**

قصة نباح وهي القصة السادسة في المجموعة القصصية، في هذه القصة يروي الراوي في قصة نباح بضمير المتكلم أنا، فيقول:**" الآن وصلت إلى موضع يجتاحني فيه عويل جارف النشيد الخامس الأبيات 26-27 (الكوميديا الإلهية - الجحيم) دانتي أليجيري"** (ص62)، لماذا ذكر الراوي الكوميديا الإلهية؟ لأنها كوميديا سياسية أراد بذلك الإشارة إلى الوضع السياسي الذي يريد إيصال دلالاته في هذه القصة، حيث بدأ دانتي أبياته بتوجيه الشخصية داني كلمات الغضب والسخرية إلى وطنه، عندما أثارته رؤية اللصوص من نبلاء فلورنسا، ليوضح أن الطبقة الحاكمة هي من تقوم بسرقة البلاد وتدمرها، ويصل إلى حالة من الضياع والتساؤل: هل الشعب يعيش حالة حرب أم سلام؟

ينتقل الراوي بعدها إلى السرد بضمير الغائب، هو يخبرنا عن شخصية تمثل العديد من شخصيات المجتمع شخصية مجهولة تجلس وحيدة في الظلام، ترهف السمع الى أصوات أنواع مختلفة من الكلاب. ويرمز الظلام هنا إلى الحالة الاجتماعية، فيما تمثل الكلاب شخصيات المجتمع وتنوع أفعالها بمختلف أجناسها ومراكزها، وتتحول الشخصية من الإنصات إلى أصوات الكلاب والانزعاج من هذه الأصوات. ولكن، بعد مدّة تبدأ الشخصية تألف وترتاح لهذه الأصوات، وهنا ألاحظ أن الكاتب يريد إيضاح فكرة حالة تعود الشعوب على ظلم حكامها وتقبلها، وهذا من مؤشرات اليأس التي تصل إليها الأخيرة. ويذكر الراوي أنّ النباح أشدُ تأثيرًا من الصراخ، والنباح تشير دلالاته إلى الشعارات الكاذبة التي هي مجرد مخدر للشعوب وتعمل على إسكاتها. لكن في النهاية كانت الشخصية مصممة على إرسال صوتها الرافض للطبقة الحاكمة وبدأت بالنباح، وهذا مؤشر إلى أنه مهما طال يأس الشعوب وصمتها فلا بدَّ لها في نهاية المطاف من أن تثور على حكامها، وتطلق صوت الحق في وجه الظلم.

تبرز **الشّخصيّة الرّئيسة** بوصفها متوحّدة، كئيبة تفضّل الوَحدة والهدوء في النّهاية لكنها حاولت

التّغيّر، وتجريب الصّراخ وإفراغ الغضب المكبوت داخلها. تمثّل الشّخصيّة هنا الشّعوب المقهورة والخائفة والمكمَّة أفواهها، وإذا حاولت إيصال صوتها فلا سامع له إلّا ممّن هو مثله. وتمثّل كذلك شخصيّاتٍ رافضةً ذاتَها غير راضية عن نفسها، وتحاول التّمرّد على ذاتها أيضًا. الشخصية في القصة نامية من خائفة إلى متمردة.

وتتمثل **الشّخصيّات الثانويّة** في: الكلاب وهي عامل مساعد تؤثر أفعالها في حياة الشخصية الرئيسة، جعلتها تتغلب على صمتها وخوفها وتحاول تقليد صوتها، تمثل الكلاب شخصيات في المجتمع ترفض الذل والسكوت على جور الطبقات الحاكمة القامعة لشعوبها بشتى الطرائق.

تجلى الترابط النصي في قصة نباح في العلاقات الرمزية. وقد برز رمز النباح أي صوت الكلب المتنوع في القصة دلالةً على تقلب الشخصية من الهادئة إلى الثائرة على وضعها، ما ممثل شخصيات متضادة، وهي قوى الخير والشر.

– **عند الغروب**

قصة عند الغروب ترتيبها القصة التاسعة في التسلسل القصصي للمجموعة القصصية مرايا، يتحدث الراوي في هذه القصة عن شخصية رجل يعيش حياة منعزلة عن أبناء القرية عدواني عنيف، ينظر إلى جميع أفراد المجتمع المحيطة به نظرة سوداوية، هم بنظره غير جيدين أو جديرين بالاقتراب إليه حتى الأصدقاء، وتشير دلالات السرد إلى ذلك في جملة: **"حين فتح الباب، بدت له عينا كلبه حمراوين"**، وأشار بأخرى إلى **"وعيناه مصوبتين لا إلى كلبه جوبا، بل إلى وحش خرافي يشع بريق أحمر ناري من عينيه. سوء حظ آخر طعم كراهية الرجل لكلبه "جوبا"** (ص 82)، هذا الشك والحقد والكره يؤدي إلى عيشه حياة كئيبة بائسة نهايتها انتحاره.

توصلت إلى أنّ **الشّخصيّة الرئيسة** نامية: وهي لرجل يتمثل في شخصيّة متأمّلة شاردة في خيالاتها، شخصيّة نامية من الحبّ إلى الكراهِيَة تارةً، ومن الكراهِيَة إلى الحبّ تارةً أخرى. تُعاني مرض التَّهَيُّؤات، وفي دلالة أخرى هو الغضب الكامن داخل الشّخصية التي تمثّل شخصيات كثيرٍ من الشّعوب النّاقمة على حكّامها المتآمرة؛ شخصيات تثق وتهلّل للأمل المتمثل بشخصية منافقة طامعة بمنصب سياسي، برزت حاملة أوهام الحرية من حاكم ظالم، حتى يظهر هذا النفاق عند وصولها الى الحكم، والتخلي عن الطبقة الكادحة التي ساعتها في الوصول إلى منصبها، ثمّ تغضب الشعوب وتشعر الخذلان، ثمّ تدفن مقهورة مكتومة.

وتمثلت **الشّخصيّات الثانويّة** في**:** الكلب جوبا، أبناء القرية، رجل ذو شارب كثّ، حجلة، بطّة،

أرنب، خِنزير، الطّفل، كلب أجرب الحمائم. تتمحور معظم الشّخصيّات الثانويّة في خياليات الشّخصيّة الرّئيسة، وهي عامل معاكس للشّخصيّة، زرعت فيها أمل الحرية لتخذلها لاحقًا، دفعتها إلى إنهاء حياتها.

تجلى الترابط النصي في قصة عند الغروب من خلال الشخصية المزدوِجة للشخصية الرئيسة، التي ترمز إلى جوانب شخصيتها في إدخال رموز الحيوانات المختلفة الضعيفة والخبيثة والشريرة، للإشارة إلى جوانب الشخصية المتضاربة في شخصيتها وأفعالها، ما خلق لدى الشخصية حالة من التوتر الداخلي والخارجي. أدى هذا الترابط بين الشخصية ورموزها إلى تحول الحبكة من الأمل بالحرية الى اليأس والانتحار.

- **المرآة**

قصة المرآة ترتيبها القصة العاشرة في التسلسل القصصي للمجموعة القصصية مرايا،

تمثل المرآة كلمة مفردة من العنوان الرئيس مرايا والمرآة تعكس الشكل الخارجي للإنسان ولكن دلالاتها الخفية هي أنعاس الشكل الداخلي للإنسان أي انعكاس الروح والنفس والأفكار الخفية.

يسرد الراوي القصة بضمير الغائب "هو"، أي الرجل الذي يجلس وحيدًا في منزله يسمع طرقَ باب بيته، بعد أن مضى على آخر زائر طرق بابه أكثر من سنة. وتذكر المرأة العجوز التي استأجر منزلها، لينتفض دلالة على قلقه فهو لم يدفع لها منذ سنة، ويتبيّن لنا لاحقًا أنها لم تأت هذه المرة لمطالبته بالأجر لأنه وضع حدًا دمويًا لإلحاحها، أي قتلها، ولكن دلالات السرد تشير إلى أن المرأة العجوز ما هي إلا ضميره المترهل الذي قتله بنفسه لإسكاته عن معاقبته عن أفعال السوء التي يقوم بها.

ولكن ضميره أتى يزوره في هذه الليلة وما ينفك يظهر له بهيئة شبح يخيفه ولا يريد تركه، ويقول الراوي: **"أخذ يضحك ويضحك ثم تحول الضحك إلى بكاء والبكاء إلى ضحك هستيري... نهض وهو يضحك وغادر الغرفة وهو يضحك، ثم عاد وبيده فأس، وبجنون أخذ يحفر في الجدار المقابل للمرآة، يحفر وهو يضحك**..." (ص 93)، وهذا يدل على أنه يريد أن يواري ضميره الثرى إلى الأبد.

تمثلت **الشّخصيّة الرّئيسة** نامية في هذه القصة في: **شخصيّة** رجل قلق خائف ونادم، سيطر عذاب الضمير فيما أقترفه في حياته الماضية على حياته الحالية، ليتحوّل إلى شخصيّة غاضبة، يحاول كسر الخوف من حوله بتدمير العجوز أي إسكات ضميره، ولاحقًا بتدمير المرآة المعلقة

على حائطه التي ينظر بها إلى نفسه، فيرى ضميره ويرى نفسه التي شبهها بالجرذ الميت؛ فالجرذ يرمز إلى الوباء الذي يصيب الجميع ويؤدي إلى الموت، ولكنه جرذ ميت فقد سلطته، هو شخصيّة تماشت معَ الزمن نسِي ضميره. وعلى الرّغم من هذا، فإنّ ضمير الإنسان لا ينفكّ يزوره، وإن ظنّ أنّه قتله، فهو لا يتركه فيحاول دفنه من جديد، لكن ضميره لم يَصحُ وهو في قوته وسلطته بل بعدما خسرها. وهذه الحالة تمثل حالة العديد من أبناء المجتمع الذين يملكون السلطة ويظنوا أنها أزلية.

وتمثلت **الشّخصيّات الثانويّة** في **شخصيّة** مساعدة الكلب الذي يساعد الشّخصيّة الرئيسة في التّخفيف من وحدتها، فيما العجوز أي الضمير هي شّخصيّة نامية معاكسة تسبّبت في الضّغط النّفسيّ للشّخصيّة الرّئيسة لأنها تذكره بماضيه وتجلب له الحسرة والندم.

برز الترابط النصي في قصة المرآة في العلاقات القائمة على التناقضات بين الشخصية ونفسها. وبرزت هذه العلاقة من خلال التضاد في الشخصية؛ فقد تحولت من شخصية متجبرة إلى شخصية خائفة، وقد زاد هذا من التوتر الدرامي في الحبكة.

- **البيت المهجور**

القصّة الأخيرة من المجموعة القصصيّة وترتيبها التسلسلي الحادي عشر.

تتّسم شخصية الراوي في قصة البيت المهجور بضمير الأنا وتمثّل كل من هاجر الوطن إلى الغربة سعيًا إلى رزقه، فأخذته الحياة بمفاتنها، ودارت به عجلة الزمن ليستيقظ فجأة فيجد بأن الشيخوخة دهمته وضاع عمره في الشقاء، ليعود إلى أحضان الوطن إلى منزل الطفولة والعائلة فيجده خاويًا إلا من الذكريات التي ما زالت دفينة في طيات روحه.

برزت **الشّخصيّة الرّئيسة** في شخصية نامية تمثّل الهرم وأيضًا العودة إلى البداية، إلى المكان الذي خرجت منه هاربةً باحثةً، تعود لاهثةً إلى ذرّات حنين، تعود إلى فرح الطفولة الكامنة بداخلها، تمثّل الشّخصيّة رحلة حياة بأكملها.

فيما تمثلت **الشّخصيّات الثانويّة** في: الحمائم والغربان، الدّجاجات والبطّ والدّيوك، النّمل، أفراخ السنونو، الابن، الكلب الأسود. شخصيّات توظيفها أدّى دورًا في ربط السّرد بالمخزون الثقافيّ والتاريخيّ للشّخصيّة الرّئيسة، والمساعدة على بلورة دلالة الحنين والفرح بعد المشقّة. إذ إنّ الإنسان لا يدرك بدايته إلا عند نهايته. أي يتلهّى في ملذّات الحياة وبهرجها، وينسى القيمة الحقيقيّة المتمثّلة بالرّوابط العائليّة والقيم والعادات والتّقاليد. وتجلت الدلالة المراد إيصالها من القصة عندما ختم الراوي قصته في قوله:" **طويلًا أرنو إلى عشّ عنكبوت في منتصفِ الخابية**

يَمنعني عن رؤية العمق، كما يمنعني الآن عن رؤية نفسي، في لحظات أخرى، في أزمنة أخرى، نسيج من الأحداث الكثيفة التي حاكها حولي بلا رحمة عنكبوت الزّمن" (ص 98).

أنتقل من دراسة الشخصيات الرئيسي النامية في المجموعة القصصية مرايا والتي برز استخدامها في القصص السابقة، الى دراسة الشخصيات الثابتة وتحليلها والتي برزت في تجلى الترابط النصي في قصة البيت المهجور بشبكة العلاقات الاجتماعية والأسرية وبحث الشخصية عن الزمن المفقود. فقد مثّل المنزل الترابط الأساسي مع الشخصية في السرد، إذ ترتبط الشخصية بعلاقة مع ذكرياتها بالعائلة ومنزل الطفولة. وقد أدت هذه الذكريات إلى خلق روابط بين الماضي والحاضر التي شكلت جزءًا كبيرًا من الحبكة، حيث تبلورت في السرد جدلية الزمن والذات.

القصص الآتية على الشكل التالي:

1.2 الشخصيات الثابتة

برزت الشخصيات الرئيسة الثابتة في القصص التالية وهي: وصيتان، همس، دوكي وروز، مداعبة.

- **وصيتان**

يأتي ترتيب قصة "وصيتان" الرابع في التسلسل القصصي للمجموعة القصصية مرايا، وتتبلور شخصية الراوي بضمير المتكلم. وتشير دلالات السرد إلى أن الراوي هو شخصية المربية في المنزل تعمل في منزل لسنوات عديدة، وتشير الأحداث إلى علاقة الأب بابنته، ليظهر أنّ الأب قد أمضى حياته متنقلًا بين القارات يسعى إلى تأمين المال الوفير وحياة الرفاهية التي ظن أنها سوف توفر الأمان والسعادة لابنته الوحيدة. فيما عمله وغيابه الدائمان كانا السببَينِ الرئيسَينِ في تعاستها وحزنها ونقمتها على والدها، ثم تسرد الشخصية الراوية لحظات احتضار الوالد، وبعده بمدة زمنية، تظهر لنا حال الفتاة متنقلة بين الماضي والحاضرة عبر ذكريات تسردها تبيّن أن إرث العائلة الكبير انتقل إلى الكلب.

إن غياب الأب وإهماله جعلا الابنة ديانا تتأثر بصفاته، وتحولها إلى شخصيّة ناقمة تعيسة متجمّدة الأحاسيس، وتترك إرثها للكلب دوكي. أمّا الكلاب البريّة فهي عامل مسبّب في تعاسة ديانا، ما جعل وجودها على أنّها مصدر رزق للأب سببًا في غيابه الدّائم عن المنزل أيضًا، وعاملًا معاكسًا ماديًا للشّخصيّة الرّئيسة. تمثّل الكلاب الشّخصيّات التي تحصل على الأشياء

من دون تعب، وهي لا تستحقّها أيضًا. معظم الشّخصيّات في القصّة نظرت إلى الجانب الماديّ للحياة وعندما أتى الموت تنبّهت إلى الجانب الآخر؛ أي نسِيت حقيقة الحياة (شخصيّات تمثّل كثيرًا من أبناء البشر)، فالشخصيات في القصة ثابتة لم تتغير أفعالها.

برزت **الشّخصيّات الثانويّة** في هذه القصة متمثل في: الكلب دوكي، الكلاب البرية، أدّت الشّخصيّات الثانويّة دورًا مهمًّا في السّرد، فكانت شخصيات معاكسةً للشخصية الرئيسة، فقد ظن الرجل بأنها تجلب الثروة والأمان والسعادة في حياته وحياة ابنته، إلا أنها كانت السبب الرئيسَ في تدمير حياته العائلية وكره ابنته إيّاه.

تحمل هذه القصة معانيَ كثيرةً، تعلّم كثيرًا من دروس الحياة، المال ليس كل شيء، التّربية أساس تكوين النّفس البشريّة، الشّخصيّة القنوعة تمثّل المربّية ويمكن أن تمثّل ذاتُ الشّخصيّة معانيَ أُخرى، وهي شخصيّة تحاول أن تقنع نفسها بأنّ المال ليس كلّ شيء، لعدم قدرتها على تطوير نفسها.

تجلى الترابط النصي في قصة وصيتان في العلاقة الأسرية. وقد مثّلت العلاقة الأسرية للأب والابنة أساس الصراع في الحبكة ومسار تطورها، حيث برزت العلاقة الأسرية معقدة كاشفةً عن صراعات اجتماعية ومادية ومعنوية. كذلك أدى هذا الترابط إلى التوصل إلى دلالة أسباب توتر العلاقة الشخصية بين الأب وبين الابنة وفشلها.

– **همس**

قصة همس ترتيبها القصة الخامسة في التسلسل القصصي للمجموعة القصصية مرايا، يؤدّي الراوي في قصة همس دورَ السارد للأحداث، فهو يذكر في هذه الرواية اسم الشخصية الرئيسة في القصة؛ وهي رانيا التي تمثل فتياتٍ كثيراتٍ في المجتمع الشرقي.

رانيا شابة خجلة ولكنها تعيش في أفكارها حياة غير حياتها لتصبح شخصية جريئة بأفكارها الداخلية، رانيا تعشق الشاب سليمان وتعيش معه حالة حب سرًّا، وتُخفي مشاعرها عنه وعن مربيتها سعاد ومن حولها، ويشير السرد إلى هذه الحالة بذكر الراوي لذلك: **"شرعت بعد أن أغمضت عينيها تخال نفسها وحيدة تحتضن طيف "سليمان" وسط هذه الجدران الصامتة"** (ص57).

تبرز **الشخصية الرئيسة** رانيا ثابتةً في تصرفاتها، تُخفي مشاعرها من بداية القصة حتى نهايتها، ولكنها شخصية نامية في مخيلتها من خجول إلى جريئة، تدور بأفكارها خيالات جريئة شَبِقَة تُجاه الشاب سليمان. نكشِفُ بهذا أنّ رانيا خجول متوجّسة ذاتُ غرائز شَبِقَة دفينة. تمثّل

رانيا العادات والتّقاليد في مجتمعاتٍ ترفض تعبير الأنثى عن رأيها، وكأنه أثم، وتُمثل الشّخصيّاتِ الكتومة السّريّة التي لا تجيد البوح بمكنوناتها أو بما تريده.

فيما **الشّخصيّات الثانويّة** وهي: سعاد، سليمان، الكلب دوكي، تُمثل المجتمع المحيط برانيا، وعاملًا معاكسًا أساسًا لرانيا، يَمنعُها التعبيرَ عن مكنوناتها التي تنافي أصول العادات والتَّقاليد، لذلك تلجأ رانيا إلى العامل المساعد؛ وهو عالمها الداخلي أفكارها ومخيلتها، فتكون بهما عالمها الخاص.

تجلى الترابط النصي في قصة همس في العلاقة القائمة على التناقضات بين الشخصية رانيا وبين مجتمعها؛ فهي شخصية تناقض نفسها، ولديها جوانب متضاربة في شخصيها فهي خجولة وشبقة في الوقت نفسه. وفي هذا السياق، أدت شخصيتها في خلق حالة من التشويق في مجريات السرد بين ما تريده هي وبين ما يفرضه مجتمعها.

- **دوكي وروز**

قصة دوكي وروز ترتيبها القصة السابعة في التسلسل القصصي للمجموعة القصصية مرايا.

يروي الراوي بضمير المتكلم "أنا"، وكما في القصص السابقة هو شخصية تمثل شخصياتٍ كثيرةً في المجتمع، وضمير "هي" دليل على أنها أنثى من خلال ذكر الراوي جملة **"لفت انتباهها"**(ص 70).

في القصة تقصِدُ الشخصية المتمثلة في "هي" أي الأنثى، حديقة عامة مع كلبها دوكي ليلفت نظرها شخص يجلس في الحديقة مع كلبه روز.

تشير أحداث السرد إلى أفكار كل من المرأة والرجل، ورغبةِ كلٍ منهما التعرُّفَ إلى الآخر، وخوفه الداخلي من نتيجة هذا التعارف ونهايته، إذ تعيش كل شخصية حوارًا داخليًا مع الطرف الآخر، وحبًا وعلاقة متبادلة في أفكارهما ومخيلتهما، لم تتحقَّقْ إلا في خيالاتهما، فيما كلباهما يملِكان من الجرأة في اللعب والاستمتاع معًا من دون قيود.

كشف السرد أن **الشّخصيتَينِ الرئيسيتَينِ** تحيَيا الواقع وأحلام المستقبل. هما شخصيتان لديهما رغبات دفينة ولا قدرة على البوح بها، أمنيّات تخشى هاتان الشّخصيّتان إظهارها. وما يمنعُهما الخوفُ والتردّد من ردِّ فعل الأخر لاحقًا. ويظهر أنّهما شخصيّتانِ ناميتانِ في أفكارهما فحسْب، ثابتتان في أفعالهما، تمثلان شخصيات في المجتمع لا تملك الجرأة على أخذ خطوة إلى الأمام، وتحسب أفعالها والنتائج التي يمكن أن تترتب عليها. لذلك هذه الشخصيات لا يكون لها أن تتطور أو تحقق إنجازاتها، أقصى ما يمكنها فعله النظر إلى نجاحات الآخرين والتمني.

فيما تجلت **الشّخصيّات الثانويّة** في: الكلبان دوكي وروز، ولا سيما أنهما يؤديان في السّرد دور تحقيق الرّغبات الدّفينة للشّخصيّات الرئيسة، ما يدّل على أنّهما شخصيّات أفعالها مختلفة عن الشّخصيّات الرّئيسة ومساعدة لها، تشجعها على فعل ما لا تجرؤ على فعله، وفي دلالة أخرى عامل معاكس تسبب الغيرة والشعور بالعجز، لأنها تحقق ما لا يمكن للشخصيات الرئيسة تحقيقه.

تجلى الترابط النصي في قصة دوكي وروز في العلاقة الرمزية. حيث برزت أفعال الشخصيات مرتبطة بعضها ببعض. كما قد كان لرمزية الكلبَينِ دوكي وروز وأفعالهما دور كبير في فهم العلاقة بين الشخصيتين الأساسيتين الرجل والمرأة، فهي علاقة مبنية في مخيلة الرجل والمرأة، فأطفتِ العلاقة الرمزية المتمثلة في الكلبَينِ دوكي وروز على السرد الحركة والحيوية والتنقل بين ثنائية الحقيقة وبين الخيال.

- **مداعبة**

قصة مداعبة يأتي ترتيبها الثامن في التسلسل القصصي للمجموعة القصصية مرايا،

تبرز شخصية الراوي بضمير المتكلم أنا والسارد للقصة، وهو رجل عربي يجلس في مكان عام، يراقب كلبه يلعب مع كلب رجل أوروبي، حيث ذكر شعره الأشقر ولكنته الفرنسية، ثم تأخذه الأفكار، ليبدأ محادثةً مع نفسه عمّا يدور في أفكار الرجل الفرنسي، يحدث نفسه ويجيب عن أسألتها بنفسه، ليكتشف في نهاية المطاف أن كلب الرجل الغربي يُدعى طارق، فيما كلبه وهو الرجل العربي يدعى جاك، كلبانا يمرحان، يتسابقان، أما نحن فلا نبرح مقعدينا. وتحيل الكلاب على أن الحُكّام في البلاد العربية يلهون ويتفقون بعضُهم مع بعض، ولكنهم يثيرون الفتن والضغائن بين الشعوب من أجل مصالحهم فيعلو الحكام وتبقى الشعوب مكانها. تكشف القصة نظرة العالم الغربي والعربي كل منهما إلى الآخر وهي نظرة مختلفة، إذ ينظر العربي إلى نفسه على أنه أقل شأنًا من الغربي ويحاول تقليده في حياته، فيما ينظر الغربي إلى العربي نظرة فوقية كأنّه لا يراه.

يبدأ الراوي بحوار آخر مع نفسه، وبتكهنات عما يجول بخاطر الرجل الفرنسي وما يفكر به تجاهه وهو العربي، ثم يسأل نفسه عن سر الأشواط التي تفصل حضارتهم عن حضارته، ثم يقول:" **طويلًا أفكر، طويلًا أتأمل، وإذ أخرج شيئًا من محفظته، أتاني الجواب من الكتاب الذي انفتح بين يديه**" (ص 78)، وتدل هذه الجملة على أنه توصّل إلى معرفة الاختلاف الشعوب العربية هجرت الكتب والثقافة وتخلت عن تطوير نفسها.

ويمثل طارق **الشّخصيّة الرّئيسة، وهو** شخصيّة ثابتة فضولية، يريد اكتساب المعارف، ويهتمّ بأدقّ التّفاصيل وما يدور حولها. كل ما فعله في القصة الجلوس التأمل والتفكير من دون القيام بأي فعل آخر يمثل الشعوب العربية التي لا تفعل سوى التأمل والكلام.

بينما **الشّخصيّات الثانويّة هي:** جاك والكلبان طارق وجاك والمرأة شخصيّات تَمَثُّلها يدور في محور الشّخصيّة الرّئيسة، وهي عامل معاكس للشخصية الرئيسة، إذ إنّ جاك يجعله يشعر بالفضول والقهر على حالة الشعوب العربية، فيما يرى أنّ الكلاب التي ترمز إلى الحكام عامل أساسٌ في تفرقة الشعوب، وسبب مهم في عجز الشعوب العربية، ومنعها التطور وتحقيق إنجازاتها.

برز الترابط النصي في قصة مداعبة في الصراع الذي تعيشه الشخصية مع ذاتها. فهذا الصراع مقارنةٌ بين الحضارات والثقافات والإحساس بالعجز والضعف. وقد تبلور الترابط النصي في ثنائية ضدية، وهي العجز والقوة من جهة، واليأس والأمل من جهةٍ أخرى. وقد خلقت هذه الثنائيات توترًا وتشويقًا دراميًّا في الحبكة.

تبلور الترابط النصي في المجموعة القصصية "مرايا" حيث برزت الشّخصيّات جميعها تعيش الماضي والحاضر والمستقبل، وتُبحر في نفق أفكارها ومتاهات نفسها، لكنّ الأهمّ شخصيات نَسِيت الثّنائيّة الضِّديّة: الحياة والموت أكثر ما سيطر على تفكيرها الحياة والجانب الماديّ لها.

2. على مستوى بناء الزمان

درستُ بناء الزّمن قصص "مرايا" سيمائيًا، عبر تتبّع كيفية استخدام الزمن وتنظيمه. إذ تتضمّن سيميائية الزمن دراسة ترتيب الأحداث والزمن الداخلي والخارجي للقصة، والاستخدام الرمزي للزمن أي الرموز المتعلقة بالزمن، والتأثيرات العاطفية أو العقلية، لذلك سوف أدرس زمن السرد في المجموعة الورقية على مستوى اللّغة والحَبْكةِ والبِنية السّرديّة في الشّكل والبناء عبر تتبُّع مسار زمن التّداعي في القصص ودراسة تقنيات بناء الزمن.

برز **الترتيب الزمني** في قصص "مرايا" من خلال خاصتَيِ الاسترجاع والاستباق في السرد، فتَظهر الأحداث الماضية والمستقبلية التي تمُرُّ فيها الشخصيات، وتؤثر في نشأتها النفسية والاجتماعية، وتساعد تِقْنيات الزمن المستخدمة في فهم الأبعاد الجماليّة للنّصّ والمفارقات الزّمنيّة.

وقد سُلِّطَ الضوء على تِقْنيات بناء الزمن في القصص وتحليلها، عبر ما تقدم به الناقد والباحث الفرنسي، جيرار جينيت (1930-1918)، في استخدام مكونات الخطاب السردي لجينيت حقق نوعًا من التزامن بين القصة وبين الفعل السردي، لذلك سوف أبدأ أولًا في دراسة خاصية الاسترجاع المستخدمة في السرد، وأنتقل بعد ذلك إلى عرض خاصية الاستباق على النحو التالي:

1.2. الاسترجاع

درستُ بناء الزّمن قصص "مرايا" سيمائيًا، عبر تتبّع كيفية استخدام الزمن وتنظيمه. إذ تتضمّن سيميائية الزمن دراسة ترتيب الأحداث والزمن الداخلي والخارجي للقصة، والاستخدام الرمزي للزمن أي الرموز المتعلقة بالزمن، والتأثيرات العاطفية أو العقلية، لذلك سوف أدرس زمن السرد في المجموعة الورقية على مستوى اللّغة والحَبْكةِ والبِنية السّرديّة في الشّكل والبناء عبر تتبُّع مسار زمن التّداعي في القصص ودراسة تقنيات بناء الزمن.

برز **الترتيب الزمني** في قصص "مرايا" من خلال خاصتَيِ الاسترجاع والاستباق في السرد، فتَظهر الأحداث الماضية والمستقبلية التي تمُرُّ فيها الشخصيات، وتؤثر في نشأتها النفسية والاجتماعية، وتساعد تِقْنيات الزمن المستخدمة في فهم الأبعاد الجماليّة للنّصّ والمفارقات الزّمنيّة.

وقد سُلِّطَ الضوء على تِقْنيات بناء الزمن في القصص وتحليلها، عبر ما تقدم به الناقد والباحث الفرنسي، جيرار جينيت (1930-1918)، في استخدام مكونات الخطاب السردي لجينيت حقق نوعًا من التزامن بين القصة وبين الفعل السردي، لذلك سوف أبدأ أولًا في دراسة خاصية الاسترجاع المستخدمة في السرد، وأنتقل بعد ذلك إلى عرض خاصية الاستباق على النحو التالي:

تجلى الاسترجاع في المجموعة القصصية مرايا في خاصيتَيِ الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي في كل قصة من المجوعة القصصية على النحو التالي:

مرايا الأحلام

يرجع الراوي بذكرياته إلى الماضي عارضًا أحداثًا حصلت في حياة الشّخصيّة، وقد استخدمها رضواني عندما ذكر الراوي: **"ففي ذاكرته لغة وعالم وأفكار. فقط، كأنّما ظلّ نائمًا طيلة ثلاثين سنة. ثلاثون سنة من عمر افترضها الآن لنفسه مثلما افترض لها ماضيًا لا يحتمل**

الشّكّ ولا يقبل التّغيير". (مرايا الأحلام، ص22)، وقوله: " كأنما ظل نائمًا طيلة ستين سنة. ستون سنة من عمر افترضه الآن لنفسه" (مرايا الأحلام، ص25)، تجلى الربط بين ماضي وحاضر الشخصية من خلال إدخال خاصية الاسترجاع، وأكثَرَ في مواضع عديدة من تحديد الأزمنة المتباينة، للإشارة إلى المدة الزمنية الطويلة التي أمضاها في الغربة، ونسيانه الهدف الأساس لوجوده في الغربة وهو استرجاع أرضه. إذ كانت الشخصية تعاني التعبَ والتوترَ والضياعَ والغربةَ في الوقت الحاضر. وقد أدى استرجاع الأحداث إلى معرفة سبب الغربة، وهو الجار الذي استولى على أرضه، وقد تجلى الاسترجاع المكاني تأثيره في حياة الشخصية في وصف الغربة والوطن عندما قال: "فقد افترض أنه لا بد قد عاد الآن من ضيعته، بعد أن استولى على أرض جاره الذي اتهمه بدين لم يسدده، فأخذ الأرض مقابل الدين". فالدلالات تشير في السياق إلى معانٍ كثيرة، وافتراض عودته إلى أرضه هو مجرد أحلام. فهو ينفي تقدم فعل الافتراض على فعل العودة حدوث العودة إلى المكان المتخيل الوطن، وبقائه في المكان الحقيقي الحالي وهو الغربة. وكلمتا "استولى" و"أخذ" تدلّان على أنّ وجوده في الغربة قصري لا اختياري، ما يؤكد المشاعر المتضاربة التي تتصارع داخل الشخصية، ومدى تأثيرها في العامل النفسي لها. وكأن المتسبب في هذا التشتت والضياع هو الجار، ما يشير إلى وجود عامل تاريخي؛ وهو استعمار فرنسا لدول المغرب العربي بما نتج عنه من تأثيرات نفسية واجتماعية وسياسية واقتصادية. وكذلك في قوله: "هناك في أعماق بحر النوم رأى نفسه متشردًا ينام تحت شجيرة دفلى مزهرة، رأى بقراته وأرضه وجاره وجار جاره" تتجلى جالية هذا المكان في الحشد الهائل للمعاني ففي هذا المكان المتخيل أشار إلى الغربة والوطن وما يعتمل في نفسه من ضيق وتشتت وجمال وحنين والم. إذ توظيف اللغة يأخذنا إلى متاهة الدلالات؛ فكلمة أعماق تدخل على العمق أي اقصى درجات الداخل، وإضافة المكان بحر له دلالات كثيرة المكان الواسع فالبحر يشير إلى السفر والرزق والأمل والخوف. أما النوم فيشير إلى الراحة، وأيضًا الغياب الكلي المعنوي والمادي أي نوم الفكر والجسد. "متشردا لا انتماء لا منزل تحت شجرة دفلى" تدل على الشعور بالتصغير لضياعه في جمال هذا المكان السام. ورؤيته لبقراته وأرضه هي الحنين الى الوطن المنشأ على الرغم من بساطته فالبقرات تدل على القرية وبساطة العيش فيها، وأتى تكرار كلمة جاره على الغضب والنقمة على هذا الجار المتسبب في تشتته.

نلاحظ أن توظيف بناء المكان في السرد أتى متوافقًا مع عنوان القصة مرايا الأحلام وما يحمله

من دلالات.

ذهاب وإياب

يسترجع الراوي في هذه القصة الأحداث بين زمنين مختلفين؛ زمن موت والده، وموت ابنه، وقد ظهر هذا في قوله: "رغم سني العشرين أصابتني منعرجات الطريق وتراجع الأشجار السريع، وقرص الشمس المسافر مع الحافلة، وموت أبي المفاجئ وأحاسيسي المخدرة ببريق الإرث الذي آل إليّ"، من ثم يعود ليسترجع ذكريات موت ابنه بقوله: "أصابتني منعرجات الطريق، وتراجع الأشجار السريع، وقرص الشمس المسافر مع الحافلة، وموت ابني المفاجئ وأحاسيسي المخدرة بالوحدة". إستخدم الكاتب الاسترجاع لخلقِ توازٍ بين حدثَيِ الموت، كي يساعد على إبراز نقاط اختلاف مشاعره بين موت والده في الماضي وموت ابنه في الحاضر. ذلك أنّ موت والده ولَدَ شعورًا بالراحة، فيما موت ابنه ولَد شعور بالوَحدة. وتجلى في ذهاب وإياب تنوع الأماكن بين الحقيقية وبين الأماكن المتخيلة في ذهن الشخصية. تبدو دلالة المكان الحقيقية في:

الأماكن المباشرة: "منعرجات الطريق": الطريق مكان خارجي لا تبدو نهايته إن لم تحدد في السرد، والمنعرجات دلالة على التقلبات التي واجهت الشخصية الجيدة والسيئة منها.

"وقرص الشمس المسافر مع الحافلة": الحافلة مكان داخلي دلالته الحالة المادية السيئة، وتقدم كلمة قرص الشمس دلالة على الوهج الحارق. تكرار المكان الحافلة دلالة لتأكيد أهمية تأثير الوضع الاقتصادي الذي آلت له الشخصية في الحالة النفسية التي تمر بها.

"ثريا مثلي يقضي النهار بمكتبه، ثم يلوذ مساء إلى أحد مقاهيه، حيث ينغمس في إحصاء أمالكه..." المكان هنا دال على الوضع المادي المتمثل بالرخاء قبل الذهاب

"وسفره في حافلة بعد تعطل سيارته في الطريق" فالمكان يدل على التحول من الرخاء الى الضيق الاقتصادي حيث يشكل المكان عامل نفسي معاكس للشخصية وغير مرغوب فيه.

الأماكن غير المباشرة: المكان المتخيل في أحلام الشخصية.

"الأسرة المخملية" هي مكان متخيل في ذهن الشخصية دلالتها الغناء

زرقة السماء اللامتناهية. السماء المكان الفضائي الواسع دلالته الأمنيات اللامتناهية والآمال.

"زرقة تتلألأ تحت مياه مسبح الضيعة، زرقة تنتهي حيث يبدأ لون عشب أخضر محاط بأرضية رخامية .عل امتداد لون الرخام المزركش" دلالة المكان تؤكد على أن أحلامه بالرخاء تتحقق بعودته الى قريته حيث يوجد أرثه الذي ينتظره. "بأراضيه ومراعيه وأمالكه... أملاكي."

الفضاء المكاني متمثل في عودته وانتقال المكان من الوالد إلى الشخصية الرئيسة.

مقاهي الدار البيضاء: هو المكان المعرف الذي ذكر اسمه دلالته المغرب العودة إلى الوطن المنشأ، نلاحظ تزاحم الأماكن المباشرة وغير المباشرة أتى توظيفها ممزوجًا بالعنوان "ذهاب وإياب" المتمثل بالسفر والعودة.

دمية السيليكون

تجلى الاسترجاع في دمية السيليكون في أنه وسيلة لتعميق العلاقة بين الشخصيات. فالراوي يذكر: **"من نافذة الزنزانة أنظر إلى السماء، تدعوني زرقتها إلى معانقة الحرية فأعانقها تحت سماء صيف ولى، حيث أقدامي كانت تحترق برمال شاطئ شهد لقاءنا الأول"**. إضافةً إلى استرجاعه ذكرى لقائهما الأول، فيستطرد الكاتب بقوله: **"ونقضي عشر سنوات هي تفكر في مستقبل البناء وأنا أفكر في المشرط، في الملاقط"**. وقد ساعد الاسترجاع في ربط العلاقة عبر الزمن وكيفية تطورها في الربط بين أحداث الماضي، وكشْفِ نقاط التحول الرئيسية في علاقتهما من الحب إلى الكراهية، ومن مشاعر حية إلى موت هذه المشاعر. فقد ذكر الكاتب في نهاية القصة ما دل على هذا التحول في الوقت الحاضر: **"أقف مرتعشًا أتأمل الجسد المسجى... الجسد الذي رأيت في سكونه جرمًا وأسفًا وندمًا، الجسد الذي رأيت في رحيله رحيلي، الجسد الذي جعلني أحس بالشفقة على نفسي من الوحدة والأسر، لكن بعد فوات الأوان "**.

وصيتان

تجلى الاسترجاع في قصة وصيتان لتوضيح السياق السردي وخلفية الحدث في الحبكة. إذ إن الربط بين أحداث الماضي والحاضر في السرد برز واضحًا بين الحدث الذي يُسترجع، وهو ذكريات الراوي عن احتضار الأب والزمن الحالي الذي يشير إلى احتضار الابنة. وقد أشار إليه الكاتب في السياق السردي بقوله: **"ذكّرني احتضارها باحتضاره حين أعلنت الساعة عن الثانية برنتين حادتين متبوعتين بصمت وترقب"**. ثم إنّ الربط بين حالتي الاحتضار خلق ترابطًا منطقيًا بين الزمنين وما ترتب عليه من تطور في الأحداث والتوصل إلى أسباب العلاقة المعقدة بين الشخصيتين. فقد جاء تنوع المكان في دمية السليكون بين الداخلي والخارجي، المفتوح والمغلق الضيق والواسع، الحقيقي والمتخيل، الزنزانة، العمل، حجرة بيضاء، البيت، غرفة بيضاء، الأسر... إضافة إلى سيطرة الأماكن المغلقة والضيقة على السرد التي تتنوع دلالاتها بين معاني الظلم متمثلة في الأسر والزنزانة، وبين معاني النقاء "حجرة بيضاء"،

فاللون الأبيض يشير إلى البراءة والنقاء الذي تمثله الأنثى القابعة في أَسر الرجل الظالم، الذي يحتجز روحها وجسدها قصرًا. "تفكر في السكن، وأنا أفكر في المشرط، في الخيوط، في الإبر" المكان المتخيل في عقل الشخصيات، فالسكن الذي تريده الأنثى وقد وظف التناص في كلمة السكن من الآية القرآنية} أن خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة} [الروم 21] ، فالمكان هنا نفسي فيه بحث عن المودة، ولكن عقله في مكان آخر، تحتله الغريزة والأنانية وحب الذات. السماء والشاطئ من ضمن ندرة توظيف الأماكن المفتوحة، فهو يرى السماء من زنزانة من مكان ضيق، فيما قدم الفعل تحترق على الشاطئ والشاطئ، هو بر الأمان الذي احترق لا وجود له.

دلالات الرابط المكاني برز تأثيره في الشخصية، فهي لا ترتبط بالمكان، لأنها شخصية لا روح أو عاطفة فيها، بل تسيطر عليها القسوة والألم.

نباح

تجلى الاسترجاع في قصة نباح لتوضيح رمز النباح ودلالته، وذلك بقوله: **"في الليالي الأخيرة التي سبقت هذا الأسبوع، أزعجه قليلا نباح كلب كان يصدر من بعيد فيمزق غشاوة الصمت".**

هذا الترابط بين صوت النباح والأرق الذي يسببه للشخصية عبر الزمن يعمق فهم المعني الرمزية في النص، فاستمراره الزمني سبّب حالة التوتر التي يعيشها في الوقت الحاضر.

المرآة

تجلى الاسترجاع في قصة مرايا في أنّه وسيلة لخلق المفاجأة والكشف عن أحداث الزمن الحاضر لإظهار الدلالة الحقيقة للمرآة وهي الشخصية اللوامة نفسها التي ظن أنه دفنها مع الزمن، لتعود وتظهر في الزمن الحاضر. وقد وبرز ذلك في قول الراوي: **"تذكر، عبر زجاج المرآة المضاعف ستراني دائمًا هناك"**. ثم استطرد بقوله" **منذ توقف رنين الجرس عن إزعاجه عند نهاية كل شهر... منذ كف صوت العجوز عن الصراخ... منذ اختفت"**. فبرز الربط يفسر بين أفعاله في الماضي، وما سببته من توتر وحسرة وندم في الحاضر، وذلك عبر قول الكاتب: **"أدرك أيضًا أنّ الموت الحقيقي هو ما ظل يتجرعه عبر السجائر والقهوة السوداء قبالة المرآة، آلاف المرات، آلاف المرات من الحسرة والندم".**

البيت المهجور

يسترجع الكاتب الأحداث في قصة البيت المهجور لإثارة العواطف، حيث يعزز استرجاع ذكريات منزل الطفولة الترابط النصي عن طريق استحضار المشاعر المتعلقة بالعائلة

والمنزل، عملت هذه الذكريات على الربط بين الماضي والحاضر، ما أدّى إلى تعزيز شعور الندم لدى الشخصية في الحاضر على إضاعة الوقت في الماضي والتلاشي في الحياة المادية ونسيان الحياة المعنوية لكن بعد فوات الأوان؛ حيث يبدأ الراوي سرده بعودته إلى منزل الطفولة وهو هرم، ليتذكر ماضيه وحنينه إلى ذلك الماضي بقوله: **"من بعيد، ألمح بيتي المهجور. يفقدني الحنين تماسكي فينفلت من يدي، ينفلت العكاز الذي عليه يتوكأ الجسد الهرم"**، ليُنهي سرده بقوله: **"في لحظات أخرى، في أزمنة أخرى، نسيج من الأحداث الكثيفة التي حاكها حولي بلا رحمة عنكبوت الزمن".**

تجلى الفضاء المكاني الضيق "السرير، البيت" في الدلالة على مكان الحدث الاحتضار والموت. بينما الفضاء المكاني المتمثل في "منازل وفيلات ومعامل" له دلالة على الثروة التي أدت إلى كتابة "الوصيتان".

القارات، أوروبا، بصحراء المغرب، الغابة: هي فضاء عمل الأب الذي جنى من خلاله ثروته الطائلة. وكانت القارات محددة بين أوروبا وأفريقيا، وحدد صحراء المغرب بلده المنشأ وأوروبا بلد الاغتراب. استرجاع الأماكن في السرد برز تأثيره في تكوين شخصية الأب والابنة، فقد تجلت دلالته في عدم الترابط العائلي وعدم استقرار الأب وفقدان الأمان وحنان الأب عند الأبنة.

برز الاسترجاع المكاني تأثيره في تحول الشخصيات ونموها سلبًا أو إيجابا عبر الزمن كما ذكرنا سابقًا.

ثم انتقل هنا في الدراسة إلى خاصية الاستباق.

2.2. الاستباق

عرف جنيت خاصية **الاستباق** بأنها التّطلعات المستقبليّة للشّخصيّات داخل السّرد، انطلاقًا من حاضر القِصّة، ثمّ حدث يتطلع إلى الماضي وأخر إلى المستقبل. واستخدم رضواني خاصية **الاستباق** في المجموعة القصصية مرايا على النحو التالي:

مرايا الأحلام

تجلى الاستباق على أنه وسيلة لإظهار مصير الشخصية، وما ستواجه من تحديات كبيرة في المستقبل

مثلما ذكرت الشّخصيّة: **"وألّا بد أنه عائد في الغد إلى الضيعة كي يحميها من جاره الذي حتمًا سيحاول استرجاعه، وألا بد... وألا بد... وألّا بد..."**، أي أنه حتمًا ستعود لاسترجاع أرضها،

ويدل هذا على إعلان الشخصية عن حدث مستقبليّ سوف تقوم بفعله استرجاع الأرض التي كانت الهدف الأساس الذي تسبب في هجرتها من الوطن. وقد استُخِدمت خاصية الاستباق إلى الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل في السرد لخلق جوٍّ من التوتر والتشويق. فالكاتب يشير إلى بعض الأحداث المستقبلية التي قد تؤثر في مصير الشخصيات التغيير من وضعها الحالي، والذي أدّى إلى التساؤل عمّا سيحدث بعد ذلك وماذا سوف يحدث لاحقًا، وكيف ستتفاعل الشخصيات مع الأحداث المستقبلية المحتملة.

ذهاب وإياب

تجلى الاستباق في أنه وسيلة لإظهار مصير الشخصية، وما ستواجه من تحديات كبيرة في المستقبل. كما ذكرت الشّخصيّة: **"وموت ابني المفاجئ وأحاسيسي المخدرة بالوحدة المتوقعة التي سأعيشها بعد السابعة والخمسين من عمري".** فقد برز الربط بين الزمن الحاضر وتوقعات الشخصية إلى ما ستواجه في السنوات الخمسين المقبلة من وحدة متوقعة. وقد أدى هذا الربط بين الزمن الحاضر والمستقبل إلى فهم أفضل لتطور الشخصية من الراحة إلى الوحدة والألم.

دمية السليكون

إستخدم الكاتب خاصية الاستباق من خلال الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل، وتلميحه إلى أحداث مستقبلية تفكر فيها الشخصية، قد تتحقق أو لا تتحقق، وقد تكون مؤلمة أو مشوقة. عزز هذا الترابط النصي للسرد في خلق التوتر والتشويق لمعرفة مصير الحدث المستقبلي، وذلك بقوله: **"ونقضي عشر سنوات هي تفكر في مستقبل الأبناء وأنا أفكر في المشرط، في الملاقط، في السيلكون،**

في المقابل استخدم تقنية السرد المكرر، الذي يعنى به إعادة حدث واحد مرّات عديدة في النّصّ السّرديّ، للتّعبير عن النّفس أو لإقناع القارئ بالفعل.

مثال: **"وتفتح عينيها وتراني أنظر إليها؛ أنظر إلى الضمادات التي تلتفّ كشجيرة لبلابيه حول الفخذَين، فأحسّ بشفقة عليها، لكن بعد فوات الأوان"** (دمية السليكون، ص43)،

"وتفتح عينيها وتراني أنظر إليها؛ أنظر إلى الضمادات التي تلتفّ كأذرع الأخطبوط حول الردفين فأحسّ بشفقة عليها لكن بعد فوات الأوان" (دمية السليكون، ص44)،

"وتفتح عينيها وتراني أنظر إليها؛ أنظر إلى الضمادات التي تلتفّ كثعابين حول الساقَين، فأحسّ بشفقة عليها، لكن بعد فوات الأوان"(دمية السليكون، ص45).

يشير تكرار فتح عينها عبر الزمن إلى الزمن الحاضر للشخصية وتأثيره النفسي. فالرجل لم يتغير أسلوبُه مع المرأة عبر الزمن، ولكن مرور الزمن أدى إلى يأس المرأة وتبدل شخصيتها برز الزمن عاملًا نفسيًا، أدى إلى تبدل الشخصيات من حال إلى حال.

نباح

تجلى الاستباق في التلميحات المبكرة عن أحداث مستقبلية ومحورية في تطور الحبكة، على أنه أداة لبناء التشويق في السرد. هذه التلميحات أصبحت واضحة عندما تحققت الأحداث في المستقبل. وقد تجلت من خلال فعل تقوم بها الشخصية، أشار إليها بقوله: "ظل يفكر في الطريقة المجدية التي تمكنه من تحقيق هذا المشروع، بينما ظلت أذناه ترهفان السمع لنباح الكلب الآتي من بعيد". برز الترابط الزمني بين الفعل الحاضر من خلال رمز النباح الذي يشير إلى اختلاف الصوت بين خفوته وعلوه وتفكيره بالتأثير الذي سوف يحدثه هذا الفعل في المستقبل. وتشير أحداث السرد بأنه حقق الهدف المراد من هذ النباح وهو إيصال صوته إلى الآخرين وإيقاظ ردود فعلهم، وذلك عبر قوله: "وقد خلقت هذه الأحداث في المستقبل ترابطًا قويًا بين الأجزاء المختلفة في السرد، ما عزز التشويق وتوقع تطورات معينة في الشخصية".

برز الترابط النصي للزمن من ناحية **الترتيب الزمني** في المجموعة القصصية "مرايا" من خلال خاصتي الاسترجاع والاستباق في السرد، إذ تظهر الأحداث الماضية والمستقبلية التي تمر بالشخصيات، تؤثر في نشأتها النفسية والاجتماعية. وقد ساعدت تقنيات الزمن المستخدمة في التوصل إلى فهم الأبعاد الجماليّة للنّصّ والمفارقات الزّمنيّة.

فيما **تجلت الدّلالة الزّمنيّة**، وقد برزت من خلال ملاحظة جدليّة الزّمن والذّات في السرد، وتجلى الترابط الزمني في أنه عامل أساسٌ في تطور الشخصيات، وكيفية تفاعلها مع الزمن، وكيفية إدراك الشخصية للزمن وتشكيل هويتها عبر هذا الإطار الزمني. وتمكنت من تتبُّع الدّلالة الزّمنيّة منَ السّياق والقرائن اللّفظية التي تُحيط بها، لإبراز مدى التّنوّع الزّمنيّ. وذلك عبْرَ دلالة الزّمن الماضي، الحاضر، المستقبل، إضافةً إلى دلالة عموم الزّمن. وقد تميّز نسق الزّمن في قصص مرايا بخاصيّة الزّمن المتقطّع، إذ تتقطّع الأزمنة في سيرها الهابط بين الحاضر والماضي والمستقبل، ليكوّنَ زمنًا آخر يتوسع في أُفُقه جريان الأزمنة مقحمًا أحداثًا جديدة تمثّل قِصصًا صغيرة داخل السّرد، في خلال تنقّل الراوي في الزّمن والأحداث داخلَ القصّ. مستخدمًا تِقْنيّة الطّواف بين أزمنة متحركة عاشتها الشّخصيّات، وكان لها تأثير واضح

في تكوين الأحداث التي مرّت بها، فبدا البناء تداخليًّا جدليًّا للزّمن، فتشابكت أزمنة الحكاية بزمن الخطاب. برزت اختلافات زمنية من ناحية تقديمه وتأخيره، والتّنقّل الدائريّ بين الأزمنة المختلفة.

هذا الاستخدام الفني للزمن في المجموعة القصصية ساعد على بناء توتر درامي وتأثير عاطفي عميق في الحبكة، قد سلط الضوء على تحولات الشخصية الرئيسة في كل قصة ومعاناتها الداخلية، بهذا الشكل عمل الزمن على إضافة عمق للشخصيات وزاد السرد تعقيدًا، وعزز فهمي للصراعات الداخلية والخارجية التي تشكل حياة الشخصيات.

ثانيًا: الترابط على مستوى الفضاء القصصي

1. على مستوى بناء المكان

أشار بناء المكان في قصص مرايا إلى كيفية تنظيم ووصف الأماكن في النص، حيث تم توظيف الأماكن في السرد بطريقة تعبر عن الحالة العاطفية أو الرمزية للشخصيات، بينما برزت السيميائية في كيفية استخدام الأماكن والمساحات في السرد بشكل رمزي أو دلالي، شمل الأماكن الجغرافية، والبيئات، والمباني وحتى الفضاءات الداخلية والخارجية.

ومِن خلال ما تقدم سوف أدرس الفضاء المكاني في المجموعة القصصية سيميائيًا بناءً على ما تقدم به الفيلسوف الروسي يورى لوتمان (1922-1993)، الذي قال في كتابه "سيمياء الكون" بأن " **كل لغة تجد نفسها غارقة داخل فضاء سيميوطيقي خاص، ولا يمكن أن تشتغل إلا بالتفاعل مع هذا الفضاء، هذا هو الفضاء الذي نصطلح عليه بـ "سيمياء الكون"**. (ص،17)

1.1. بناء الأمكنة ودوائرها

برز بناء الأمكنة في المجموعة القصصية مرايا متنوعة ومتعددة في السرد، وتجلت الأماكن في القصص على النحو التالي:

- في **مرايا الأحلام**: عالم، حديقة، المدينة، قريته، أرضه، الرصيف، الجبال والوديان والأنهار والسماء.
- **ذهاب وإياب:** منعرجات الطريق، الحافلة، الضيعة، البيت، السماء، الحافلة، منزل الضيعة غرفة نوم، مقهى.

- **دمية السليكون:** الزنزانة، السماء، شاطئ، حجرة بيضاء، البيت، جدران.
- **وصيتان:** البيت، القارات، أوروبا، صحراء المغرب، الفضاء.
- **همس**: الغرفة، الفيلا، الحديقة، حوض السباحة، البيت، لأكواخ، غرفة، الفضاء.
- **نباح**: السماء، الجدار، السطوح، المنازل، الفضاء.
- **"دوكي" و"روز"**: الحديقة، المقعد، الغابة.
- **مداعبة**: وطنه أرض بلاده، الجبال، الوديان، الحقول، الغابات، حضارتهم، حضارتنا، الحديقة، الفضاء، الرصيف.
- **عند الغروب**: الأُفُق، سيارة، ضيعة، القرية، المنزل، الدروب، الطرق، أرضية السطح، الحديقة، السماء.
- **المرآة:** اللوحة، رنين الجرس، طرق بابه، الجدار.
- **البيت المهجور:** بيتي المهجور، باب الحوش، الخابية، داخل البيت، شجيرات الباحة، عش طيني، الزريبة.

من خلال ما سبق، يبرز بناء الأمكنة ودوائرها الذي يتميّز بالتركيز على معالم الوطن والغربة مثل البيت القرية والفضاء الواسع... والتي مثّلت مركزًا للأحداث، إذ أتاحت هذه الأماكن في السياق الفرصة لاستكشاف المواقع المتعددة، ما عكس تنوع البيئة وتعقيدات الحياة مع تسليط الضوء على الأماكن والغرف وصفاتها المختلفة والذكريات التي ترتبط بها. وأتاح الفضاء الخيالي إنشاء أماكن فريدة في نوعها، أدّت هذه الأمكنة إلى إيجاد بيئة مناسبة ساعدت في تطور الشخصيات والحَبْكَة.

1.2. الأمكنة وعلاقتها بالشخصيات

مثلت الأمكنة في السرد عنصرًا مهمًا في بلورة شخصيات القصة وتطورها، وأدّت دورًا بارزًا في فَهم كيفية تفاعل الشخصيات في مرايا والأمكنة، وكيفية العمل على التأثير في بناء شخصياتها وحالتها النفسية والاجتماعية.

وتوصلتُ من خلال السرد إلى ملاحظة تكرار الأماكن التي تشير إلى الوطن، مثل: المنزل، القرية، الضيعة... هذه الأماكن أدت إلى إثارة ذكريات الماضي، ما أثر في سلوك الشخصيات واتخاذها القرارات. مثال على ذلك في القصة الأولى مرايا الأحلام، أدّت الأرض دورًا مهمًّا في حياة الشخصية، إذ إنّ ذكرياتها الدائمة وحنينها إلى الأرض والبقرات وغير ذلك، جعلتها لا تستطيع أن تهنَأ في عيشها في بلاد الغرب. وتمثلت الأمكنة التي أشارت إلى الغربة بكثيرٍ

من مواضع السرد، منها: القارات، أوروبا، الحديقة والتي تشير إلى تأثير الحديقة في الشخصيات التي دائمًا ما تبرز الجمال المحيط بالشخصية، ولكنها تُؤثّر سلبًا في حياتها، إذ تأخذها الذكريات إلى جمال الوطن والأرض والانتماء الحقيقي لا الوَهميّ.

2. الفضاء القصصي

أشار بناء المكان في قصص مرايا إلى كيفية تنظيم الأماكن في النص ووصفها، فقد وُظِّفَتِ الأماكن في السرد بطريقةٍ تُعبّر عن الحالة العاطفية أو الرمزية للشخصيات. فيما برزت السيميائية في كيفية استخدام الأماكن والمساحات في السرد رمزيًّا أو دلاليًّا، شمل الأماكن الجغرافية، والبيئات، والمباني وحتى الفضاءات الداخلية والخارجية.

2.1. الفضاء الخارجي

تجلى الفضاء الخارجي في المجموعة القصصية مرايا في الأمكنة المفتوحة على النحو التالي:

- **مرايا الأحلام:**

تكوّن الفضاء المكانيّ في القصّة الأولى "مرايا الأحلام" بين الفضاء الواقعيّ والفضاء المتخيّل. وخلال دراستي الدّلالات، وجدتُ في مرايا الأحلام الاستخدام المكثّف للأماكن المفتوحة، والإكثار من التّكرار في استخدام المكان الواحد أيضًا. ولاحظت في توظيف الأماكن إبراز الحالة النّفسية والاجتماعيّة التي تعيشها الشّخصيّة في خلال وصف الأماكن.

الفضاء المكاني المفتوح: وتجلّت الأماكن فيما يلي:

أبصر عالمًا: العالم هو المحيط به هو الفضاء المكانيّ المفتوح المنظور والواسع، الذي يتكوّن من الأشياء الماديّة والمعنويّة والتي تُكوّن المخزون النّفسيّ والثقافيّ والاجتماعيّ. وقد تَكرّر هذا المكان متمثلًا بالعالم.

الحديقة: أتى وصف الحديقة وجمالها دلالةً على الجمال الخارجيّ الذي يبعث الرّاحة في النّفس. وتَكرار لفظ الحديقة ثلاث مرّات أشار إلى محاولة الشّخصيّة تقبُّلَ الجمال الخارجيّ للمكان المحيط بها المتمثل بالغربة.

المدينة، قريته، أرضه أيضًا: عمل سعيد رضواني على استخدام خاصيّة التّكرار لتأكيد اختلاف المكان بين الوطن والغربة. المدينة ودلالتها في المخزون الثّقافيّ في خلال التّناص، وما تحويه مِن دلالات مكان واسع جافٍّ لا روابط اجتماعية فيه، إضافةً إلى سرعة الحياة مع غياب المشاعر، مكان يؤثّر سلبًا في النّفس البشرية. فيما تحمل كل من القرية والأرض دلالات على الانتماء الوجدانيّ للشّخصيّة، المكان الذي تُبنى عليه العادات والموروثات الثّقافيّة

والاجتماعيّة، وما يحمله في رحلة حياته المقبلة.

تحت ظلّ شجرة الدّفلى: تحت ظرف مكان شجرة الدّفلى هي شجرة جميلة، ولكنّها تُصنّف من فصيلة الأشجار السامّة، وذلك يدلُّ على شيء بعيد مِنَ الجمال الذي يُحيط بالمكان الذي يحويه حاليًا، وهو إنّه سامٌّ قاتل، وقد أشار بذلك إلى قتل الرّوح المعنويّة.

سيارة: ذُكِرَت كلمة "سيّارة" زُهاء واحدٍ وعشرين مرّة، ما يدلّ على التَّكرار، فأهميّة هذا الرّمز ودلالته تكمن في أنّ السّيّارة هي مكانٌ متنوّع بين المغلق والمفتوح، لكنّها تشير إلى المكان المغلق الخارجيّ الواسع، إذ إنّ السيارة تحمل في دلالتها معنى التّنقّل وعدم الثبات في مكان واحد. ويدلّ ذلك على فقدان شعور الرّاحة والاستقرار للشّخصيّة، وفقدان الموطن، وعلى رحلة الحياة الطّويلة التي مرّ يمرّ بها ولا يزال كذلك. فالسّيّارة شيء ماديّ، تتنوّع أشكالها وموصفاتها. ولم يذكر الراوي مواصفاتها، وجعلها مجهولة، ربّما دلّ ذلك على ترك الحرية لخيالات القُرّاء المختلفة، والغوص في متاهات التّخيّل. وفي بعض الأماكن ذكر الكاتب سيارة "دلفينيه" وسيجارًا كوبيًّا، تحتضنه سيارة، ولكنّها جاءت في سياق التّخيّل المستقبليّ للشّخصيّة ما يشير إلى الثّراء الذي تتمنّاه أو تتخيّله الشّخصيّة مرافقًا لحياتها المستقبليّة، وهو المكان الوهميّ أو المتخيّل في ذهن الشّخصيّة.

البحر: فضاء مكانيّ خارجيّ واسع لا حدود لهن يحمل في دلالاته كثيرًا من معاني السفر، الجمال، الرزق، الخوف، المتاهة، الأمل... جميعها تكوّن عوامل نفسيّة تعيشها الشّخصيّة.

الجبال والوديان والأنهار والسّماء: فضاءات مكان واسعة لا حدود لها ولدلالاتها على ما تحمله الشّخصيّة من آمال وأحلام لا حدود لها.

- **ذهاب وإياب:**

برزت الأمكنة المفتوحة في هذه القصة تشير دلالاتها إلى الوطن وهي على النحو التالي:

الطريق، ضيعة، مسبح الضيعة، أراضيه ومراعيه، درب، صفوف الأشجار، الأرض، الهضبة": فضاءات مكانيّة مفتوحة ومحدودة، تمثّل دلالاتها وصف المكان الذي نمت وتطوّرت في فضائها الشّخصيّة. السّماء هي الفضاء المكانيّ المفتوح الذي لا حدود له، ولونها الأزرق يمثّل الهدوء والسّكينة للإنسان. تختلط السماء باللّون الأسود ثمّ الأبيض؛ الأسود يدلّ على اختلاط هذا الهدوء بالموت، وثمّ اللّون الأبيض يشير إلى موت النّقاء المتمثّل بموت ابنه. وبذلك يشكل كل من السّماء والفضاء المفتوح المشاعر المتضاربة داخل الشّخصيّة وما يُحيط بها من أحاسيس لامتناهية.

- **دمية السّليكون**

الفضاء المكانيّ المفتوح في قصّة دمية السّليكون بدا في الأمكنة التالية: كلمة "**السماء**" تمثّل في تَكرار كلمة "السّماء" مرّات عديدة فضاءً مكانيًّا مفتوحًا يدعو الشّخصيّة إلى الأمل والتأمُّل وذكر الشاطئ والمياه مرّة واحدة، الشاطئ هو المرسى الذي تبغي الوصول إليه، ويدلّ على الموطن والذكريات الجميلة السعيدة. فيما المياه ترمز إلى السّفر والغربة، واللّون البُنّي هو التّراب الذي يحنّ في العودة إليه تراب الوطن. وتمثل الأماكن المفتوحة ندم الرجل ورحيل الأنثى.

- **وصيتان**

تمثّلت الأمكنة في فضائها والمفتوح على النحو التالي: **خارج البيت**: وظّف كلمة خارج كي يعمل على وصف طبيعة المكان المحيط بالبيت، وقوله: "**بينما أعيني مشدوهة، مرعوبة**"(وصيّتان، ص50)، للدّلالة على حالة الخوف التي تُخيّم على نفسيّة الشّخصيّة الثّانويّة المحيطة بالشّخصيّة الرّئيسة،

القارات: فضاء مكانيّ مفتوح واسع متعدّد الأمكنة دلالته ظهرت في أضافة تحديد هذه الأماكن وتسميتها مثال **ثلوج أوروبا وصحراء المغرب** دلالة على تنقله بين هاتين القارّتين، إذْ إنّ المغرب موقعها قارة إفريقيا، فالثّلوج تدلّ على البرودة التي عاشتها الشّخصيّة. فيما الصّحراء بعيدًا من دلالتها على الجفاف وقلّة الرزق، فخالية إلّا من الرمال وهي دافئة، ويمثّل هذا التّناقض في التّعبيرين التّضارُبَ في المشاعر، وما يحمله الدّالّ من دلالات كثيفة من ناحية صعوبة الاستقرار في أحدهما دائمًا. وتمثل أيضًا طريق المسافر في الحياة، بجميع دياناته ومحاولات استكشافه لغموض الحياة والمجهول.

- **همس**

لم يرد وجود الفضاء المكانيّ المفتوح في هذه القصة، ما يُبرز جماليّة الإبداع في البناء السّرديّ للأماكن، وتوظيفها توظيفًا جيدًا ومناسبًا في السّياق السّرديّ، فالهمس هو بين أنسان وبين ذاته الداخلية.

- **نباح**

نباح ترتيبها القصة السادسة في المجموعة القصصية "مرايا"، والنّباح هو صوت الكلاب، الذي يتنقل ضمن فضاء مكانيّ مفتوح، ولكنه محدود. وتبلور التّرابط السيميائيّ بين الأمكنة وبين العنوان في تناسبه والفضاء المكانيّ المفتوح والمحدود، على الرّغم مِن أنّ نباح الكلب

يُقصد به إيصال التحذير، فإنّه ما زال محدودًا، ولم يحدّد مكان وصوله وانتهائه. لذلك نلاحظ في السّياق السّرديّ ذكر الكاتب كلمة **"السّماء"** محدود، فقد ذُكِرَت مرّة واحدة في هذه القصّة، ولكنها برزت أمكنة مفتوحة أخرى وهي كما يلي:

الفضاء: هو كل الأمكنة التي تُحيط الشّخصيّة، لكن لا يُمكن تحديد نهايتها، كما هو نباح الكلب يحيط كلّ مكان، لكن لا دلالة على مكان نهايته.

الدروب: مكان خارجيّ مفتوح، لم يحدد الكاتب دربًا واحدًا أو طريقًا معيّنًا.

السّطوح: تكرّر ذكرها عدّة مرّات في السّياق السّرديّ، دلالتها المكان المفتوح المحدود والمحاصر، ولكنّه مفتوح على الفضاء الخارجيّ الذي يحيط بها. وقد أراد الكاتب من هذه الأمكنة المفتوحة الإشارة إلى حالة الشخصية النفسية التي تعاني الضياعَ في متاهة أفكارها، ومحاولة الثورة على ضعفها الذي يمثل حال معظم الشعوب العربية المقموعة في وطنها.

- **دوكي" و"روز"**

دوكي وروز ذُكِرَ وُرودهما في القصّة اسمَينِ لكلبَينِ، والفضاء المكانيّ للكلاب الأليفة داخل المنزل وخارجه. برزت الأماكن في هذه القصّة، يتعلّق وجودها لوصف الأحداث، فقد تجلت الأماكن المفتوحة في النحو التالي: **الحديقة، أوروبا، الغابة، البحر، تحت شجيرة، مقعد أسمنتيّ، الممرّات المتعرّجة:** برز الفضاء المكانيّ المفتوح متنوعًا، ووصْفُ هذه الأمكنة أتى على شاكلة مقارنة بين الوطن والغربة، وما يمثله الوطن وضيّق العيش فيه اجتماعيًّا اقتصاديًّا، وقول رضواني **"قد يهاجرون إلى أوروبا وقد لا يهاجرون إليها"** (دوكي" و"روز"، ص71)، دلالته في السّياق مما سبق بلفظ الهجر، وهو مكان واسع يُشير إلى الرغبة في السفر هربًا من العادات والتقاليد التي تكبل حرية الشخصيات. ولكن ربما لا تتحقق هذه الرغبة عند الجميع. ثم برزت الأمكنة: **تحت شُجَيْرة، مقعد أسمنتيّ، الممرّات المتعرّجة،** وهي أمكنة خارجيّة محدودة، ولكن أضافت الكلمات التالية "تحت، أسْمَنتيّ، متعرجة" دلالتها على الرغم من وجود الأشياء الجميلة في الوطن. وفي المقابل تواجه الشّخصيّات كثيرًا من الصّعاب المتمثّلة دلالتها بكلمتَي أسمنتيّ: الشيء الصُّلب والمتعرّجة، أي أنّ هذه الصّعاب بعضها دائم وبعضها متعرج، تظهر وتختفي أو يمكن التأقلم معَ وجودها.

- **مداعبة**

الفضاء المكانيّ في قصّة مداعبة تمثّل بالفضاء المفتوح الذي، مثّل سياقه في السّرد دلالة على وصف المكان الذي تكون فيه مجريات الحدث، وهو بلد الغربة لم يوظّف الكاتب الفضاء

المكانيّ المغلق، ما يشير إلى أنّ مجريات الأحداث جميعها حدثت في مكان واحد خارجيّ، وهو الغربة. أما الأماكن: **بلادي، وطنه، بلاده الجبال، الوديان، الحقول، الغابات، الفضاء، فضاء الحديقة، الرصيف،** فقد وظّفها الكاتب، وذكر كلمة بلادي مرّة واحدة، فيما جاء لفظ "وطنه وبلاده" متبوعًا بذكر الأماكن، إشارةً إلى الرجل الأوروبي الذي يجلس في المكان نفسه، وتشير الدّلالات إلى أنّ توظيفها أعطى مفهومَ فعل المقارنة والتّساؤلات الكثيرة والواسعة التي تتخبّط داخل أفكار الشّخصيّة، مُحاوِلةً منها التوصُّلَ إلى إجابات.

- **عند الغروب**

الغروب هو نهاية اليوم قبل دخول الظّلام، تنوّعت في قصّة عند الغروب الفضاءات المكانيّة بين داخليّة وخارجيّة. وبرز الفضاء المكانيّ المفتوح فيما يلي:

الأُفُق، القرية، الدروب، الطرق، الغابات، الأرض، العالم، السطح، الحديقة، السماء، الأرض: لاحظتُ التنوّعَ بين الفضاء الخارجيّ الواسع والضيّق على نحوٍ متناوب، ويبدأ بذكر المكان بـ "الأفق" ويختمها مع الأرض دلالاتها الولادة والموت، ويتخلّلها ذكر الأماكن بين **قرية، درب غابات، أرض، سطح...** برزت هذه الأماكن في السّرد وكأنّها متاهة، وهذا ما برز في تكوّن الشّخصيّة، كأنّها تعيش في متاهة أفكارها، شخصيّة متحوّلة متقلّبة.

سيّارة: هي آلة، وهي فضاء داخليّ ضيّق وخارجيّ في آنٍ معًا، حيث وجود الشّخص داخلها هو مكان داخليّ، لكنّها تعمل على نقل الشّخصيّات إلى أماكن متنوّعة ومتعدّدة، إشارة إلى ما يعتمر داخل الشّخصيّة، وتأثّرها بالعوامل التي تُحيطها.

- **المرآة**

قصة المرآة هي القصة العاشرة في المجموعة القصصية مرايا، لم يدرج الكاتب أمكنة مفتوحة خارجية في هذه القصة، إذ إنها تمثل انعكاس الذات، أي الداخل الوجداني للشخصية.

- **بيتي المهجور**

في القصة الأخيرة بيتي المهجور هي قصة العودة إلى البيت إلى مكان نشأت الشخصية وبدايتها لذلك كان الفضاء المكانيّ المفتوح ذكره قليل، وهو على النحو التالي: الأرض، السّماء، الفضاء.

ورد في السّرد ذكر الأرض ثلاث مرّات، وكلمة الفضاء مرّتَينِ، والسّماء مرّة واحدة. جميعها فضاءات مفتوحة واسعة، مثلت العالم الخارجي الغربة.

أنتقل الآن في دراستي إلى النظر في الفضاء الداخلي للسرد ودلالاته، وتأثيره في الشخصيات.

2.2. الفضاء الداخلي

تجلى الفضاء الداخلي في المجموعة القصصية مرايا في الأمكنة المغلقة على النحو التالي:

- **مرايا الأحلام**

برز وجود المكان المغلق في "مرايا الأحلام" قليل جدًّا متمثّلٌ فيا يلي:

فيلات تُحيط به: مكان مغلق يدلّ على الثّراء، ولكنّه فضاء متخيّل في ذهن الشّخصيّة وأمنياتها.

الحمام: مكان فضائيّ مغلق ضيّق دلالته في خلال التّناصّ. هو مكان يدخله الشّخص لقضاء حاجته أو الاستحمام، أو إزالة الأوساخ، وإنّ دلّ على شيء على ضيق الشّخصيّة وتعبها وحاجتها إلى إزالة أوساخ الحياة عن جسدها، وضيق الفرصة المتاحة لها.

السرير: هو شيء ماديّ، لكنّه يدلّ على الرّاحة، إذْ يتخلّص الأنسان من تعب يومه بإلقاء كاهله المنهك عليه بعد شقاء يوم طويل. ويدلّ على الألفة والرّغبة والحاجات المادية الشَّبِقة إذا ما دخله شريك أيضًا. وقد ذكر سعيد رضواني ذلك في جملته، **"جفّف جسمه بفوطة ثم عاد إلى السرير حيث تنام أنثاه في وضع استثار شبقه من جديد"** (مرايا الأحلام، ص26)، يعبّر فيها عن رغبته الشخصية، أي الذكر في إيجاد شريك يفرّغ به رغباته ويُشاركه تعبه، وحدته وغربته القاسية.

- **ذهاب وإياب:**

نلاحظ في القصّة الثّانية ذهابًا وإيابًا، كما في القصّة السّابقة، إذ طغى الفضاء المكانيّ بمعانيه المتنوّعة على السّرد، ونلاحظ سيطرة الفضاء المكانيّ الداخليّ الضيّق، واستخدام تِقْنيّة التّكرار في عرض المكان نفسه أيضًا، وبرز الفضاء المكاني المغلق فيما يلي:

الحافلة: سيطر وجود الكلمة على هذه القصّة بنحو ثلاثٍ وعشرين مرّة. وبعيدًا مِن أنّها آلة تنقُّل، فهي مكان مغلق ضيّق يؤدّي إلى مكان مفتوح واسع. ولكنّ دلالتها تختلف عن السّيّارة، التي مثّلت كثيرًا من الدّلالات في القصّة السّابقة. فالحافلة وسيلة تنقُّل شعبيّة

تسقط عنها جميع وسائل التّرف والغناء، فهو يدلّ على الحالة المادّيّة للشّخصيّة مع وجود الثراء الفاحش. فهذا المكان ضيّق مكتظٌ بالمسافرين. والطرقات التي تسير عليها الحافلة

تمثّل دلالتها ما تواجهه الشّخصيّة في رحلة سيرها في الحياة من منعرجات ومنعطفات.

مكتبي، القصور، الأسرة المخمليّة، درجات البيت، الغرفة، منزل الضّيعة، فيلات، معامل،

سيارته، الدّرّجات الرّخامية، الأسِرّة المخمليّة، غرفة نوم... لهذه الأمكنة المغلقة جميعها دلالات على خلفيّة المستوى الاجتماعيّ للشّخصيّة الرّئيسة الذي يشير إلى الثّراء والمكانة الاجتماعيّة.

مقهى، المحطة، مقاهي الدار البيضاء: المقهى هو مكان لترفيه النّفس، المحطّة دلالتها أنّها مكان للسّفر أو الرّحيل أو العودة، فيما مقاهي الدار البيضاء دلالتها البلد، وهو المغرب.

- **دمية السّليكون**

تمثّل الفضاء المكاني المغلق في قصّة دمية السّليكون على النحو التالي:

الزّنزانة، العمل، حجرة بيضاء، البيت، أماكن مغلقة دلالتها التّنوّع في المشاعر بين القلق وعدم الشّعور بالحريّة، وبين الأمان في خلال توظيف اللّون الأبيض لحجرة العمل، وكأنّه المكان الذي يجد فيه النّقاء والهدوء النفسيّ أو الأنا العليا. وقد تكرّر المكان في كلمة **"العمل والحجرة البيضاء والبيت"** مرّات عديدة لتأكيد أهميّة الدّور الذي تؤدّيه هذه الأمكنة في حياة الشّخصيّة. واستخدام كلمة **طقوس العمل** رمز دينيّ دلالته على تبجيله وتقديسه لعمله وأولوياته فتجلّت شخصيّة عمليّة، بالمقابل أمكنة متخيّلة في ذهن شخصيةّ تسعى للتّغلّب على يأسها في الأسر والبيت إشارة الى الأنثى التي تبحث عن الاستقرار.

- **وصيتان**

عمِل سعيد رضواني على التّقليل من ذكر الأمكنة، وذلك للتّركيز على أهميّة الحدث، فتمثّل الفضاء المكاني المغلق فيما يلي:

سرير أبنوسي، منازل وفيلات ومعامل، السّرير الأبنوسي يدلّ على فخامة المكان، فيما المنازل والفيلات والمعامل أماكن ذُكِرت بصيغة الجمع، إشارةً إلى الوطن والعائلة ووضعها الاجتماعي، في دلالة على كثرتها والثراء الفاحش للشّخصيّة، وهي أماكن ضيّقة تشيرُ إلى المظاهر الخارجيّة والضّيق النفسيّ وحزن الشّخصيّة.

- **همس**

يمثّل العنوان همس وهو المكان الدّاخليّ المغلق والضّيق جدًا العقلَ. لذلك، يُلاحَظ في هذه القصّة نُدرة إدراج الأماكن في النّسق السّرديّ، وغياب أيّ تَكرار لِلَفظ الأماكن، ما يُناسب سيميائيًا العلاقة بين الفضاء المكانيّ للعنوان وتكوين الفضاء المكانيّ في السّرد. وقد تجلى الفضاء المكانيّ المغلق على النحو التالي:

الغرفة، باب الفيلّا، داخل البيت: تمثّل أماكنَ مغلقةً ضيّقةً ومحدودة، فللغرفة دلالة على

الخصوصيّة، وباب الفيلا الباب دلالته الحماية والأمان ما يجري من أحداث داخل تفكير الشّخصيّة، هو شيء خاصّ وسرّيّ جدًّا، تخشى البوح به وتحيطه بالحماية الكاملة.

- **نباح**

الفضاء المكانيّ المغلق في قصة نباح برز في:

المنازل: هي أماكن ضيّقة مغلقة، ولكنّها ذُكِرَت في السّياق بوصفها من الخارج فتناسبت ودلالة النباح، وهو ما نلاحظه من الخارج وليس من الدّاخل. دلالة هذه الأماكن التي توظيفها في إبراز التّناقض بين ما هو مفتوح وضيّق ومحدود، لكن لا يُمكن تحديد نهايته، وهو ما يشير إلى ما يعتمل داخل الشّخصيّة، وما لا يمكن توقّعه في تحوّلها.

- **دوكي" و"روز"**

بدت الأمكنة المغلقة قليلةً جدًّا في هذه القصّة، حيث برز الفضاء المكانيّ المغلق فيما يلي:

السّرير هو شيء يعبّر عن المكان المغلق الضيّق والمحدود جدًّا، دلالته في السّياق أنّ هذا المكان وُظِّفَ للإشارة إلى العلاقة الجسدية، والرغبة أو إلى الشّريك. وأهميّته تكمن في وجوده في حياة الشّخصيّة الرئيسة، بما يبعثه من راحة وطمأنينة في مقابل صعاب الحياة.

- **مداعبة**

لم يوظّف الكاتب الفضاء المكانيّ المغلق في هذه القصة، ما يشير إلى أنّ مجريات الأحداث جميعها حدثت في مكان واحد خارجيّ وهو الغربة

- **عند الغروب**

لم يوظف الكاتب أمكنة مغلقة كثيرة في هذه القصة، وتمثلت الأمكنة المغلقة في مكان واحد فقط، وهو **المنزل:** المكان الداخليّ الضيّق وهو المحور الخاصّ بالشّخصيّة.

- **المرآة:**

قصّة المرآة يتبلور فيها التّمازج السيميائيّ بين العنوان والسّرد. إذْ إنّ المرآة شيء، ولكنّ دلالتها حصر الفضاء الداخليّ النّفسيّ للشّخصيّة فيما تعكسه المرآة، وقد تضمّن السّياق السّرديّ حصر الفضاء المكانيّ في كلمة المنزل أيضًا، وهو المكان الوحيد الذي برز في السّياق. وهذا يدلّ على التّركيز على داخل الشّخصيّة وحدَها.

- **بيتي المهجور**

كلمة **بيتي** تمثلت في الفضاء المكانيّ المغلق**:** نلاحظ في قصّة بيتي المهجور قد ذكر الكاتب "بيتي" المكان الداخليّ بإضافة ياء المِلكة (المتكلّم) دلالةً على عودته إلى جذوره (الوطن).

محصلة واستنتاج

تجلى الترابط النصي للفضاء المكاني المتمثل بالمكان المغلق والمفتوح في المجموعة القصصية مرايا وسيلةً لربط الأحداث والشخصيات وإبراز الموضوع الأساس الذي يشير إلى الوطن والغربة أو المنفى الاختياريّ أو الإجباريّ، والتي ضمنها الكاتب في أحداث السّرد. وهي الأماكن التي ارتبطت بالشّخصيّات ومكونات القصّة. فقد تبلور المكان المغلق: في المكان المحدود المِساحة، والذي تبقى فيه الشّخصيّة مُدَة قصيرة أو طويلة مثل "البيت" أو "السِّجن". فيما برز المكان المفتوح: من خلال فضاءات مفتوحة وغير مفتوحة، مثل: الشّارع، السّماء، الغابة، السيارة، الحافلة... وقد برزت الأماكن في "مرايا" **عبر** الفضاء المكانيّ الواقعيّ والمتخيّل؛ أي ما تعيشه الشّخصيّة على أرض الواقع وفي خيالها، وأكثر من استخدام الدّلالات والرّموز التي أشارت إلى الأماكن في السّرد، يدل ذلك إلى أن الأمكنة في المجموعة القصصية "مرايا" تشير إلى فضاء الوطن والغربة وما ينتج عنه من تأثير نفسي واجتماعي واقتصادي في الشخصيات.

وخلصتُ في هذا الجزء من البحث الترابط النصي في النص الورقي، على مستويي الشكل والبناء، إلى أن الترابط النصي برز في النص الورقي بين الشخصيات وبين الزمان والمكان متماسك وعميق. من خلال ربط هذه العناصر ببعضها. ما أدى إلى فهم الشخصيات في سياق زمني ومكاني محدد. إذ تجلى أن الترابط بين الأحداث وبين الشخصيات الذي حصل من خلال النص الخطيِّ وتسلسل الأحداث والبناء اللغويّ للسرد، وهذا قد عزز ترابط النص، وأدّى إلى التوصل إلى دلالته، وعكس تعقيدات الحياة التي مرت بها الشخصيات وما نتج عنها من آثار نفسية واجتماعية واقتصادية. ومن الأمثلة على الترابط بين عناصر القصة وتأثيرها في تطور الحبكة التي برزت واضحةً في قصة "مرايا الأحلام" مرورُ الزمن على وجود الشخصية في الغربة، بما ولد لديها من آثار نفسية واجتماعية واقتصادية. قد تبلورت هذه الشخصية لتعيش في الغربة زمنًا طويلًا، فأدى مرور الزمن في المكان الغريب البعيد مِنَ الوطن إلى توليد مشاعر متضاربة في نفسية الشخصية. إذ إن الشخصية تشعر بالوحدة والألم في الغربة والاشتياق والحنين إلى الوطن والغضب على الخصم الذي سبب هذه الغربة، والحقد على الضعف والعجز الذي تشعر به الشخصية، لتنتهي تائهة حزينة. فظهر الترابط جليًا متناسقًا في السرد، ما حقق التوصل إلى دلالة النص المراد بها.

الفصل الثالث: أشكال ترابطية على مستوي الشكل والتحولات

تمهيد

أنتقل في الفصل الثالث للدراسة، للبحث في الروابط النصية ووظائفها وسيميائيتها وكشف الآثار التي ركزها التحويل من النص الورقي الى السرد التفاعلي الرقمي، ومعرفة كيفية توظيف الروابط النصية في بناء النص الترابطي وأهميتها، وطريقة تجلّي مواطن الاتفاق والاختلاف بين الورقي والرقمي. وتتجلى أهمية هذه الدراسة في هذا الفصل حيث أن الروابط النصية تعد عنصرًا أساسيًا في النصوص التفاعلية الرقمية، تتمثل في أنها تمكن القارئ من الانتقال من جزء من النص إلى آخر أو إلى نص آخر أو حتى إلى وسائط متعددة. هذه الروابط تؤدي وظيفة تشكيل النصوص الترابطية من خلال توظيفها في بناء شبكات من المعلومات والعناصر التي تتفاعل مع بعضها البعض. وتتجلى أهمية سيمائية الروابط النصية حيث أنها تحمل دلالات مختلفة بناءً على موقعها واستخدامها.

توضح دراسة مواطن الاتفاق والاختلاف بين الورقي والرقمي الفروقات والتشابهات بين العملين، وتتناول مجموعة من الجوانب التقنية والأدبية والقرائية وأهمية التحولات وتأثيرها في العمل الأدبي.

أولا: الترابط في النص الرقمي

عمِلت لبيبة خمار في مرايا الرقمية على إضافة الكلمات باللون الأزرق على نحو يختلف عن النّصّ العاديّ. اِستخدمتها لتوجيه القارئ خلال السرد كي يتمكن من ربط الأحداث ببعضها بطريقة منطقية متّسقة. لذلك لفت نظري إلى أنه يجب دراسة العلاقة النّاتجة بين القصص الرّقميّة والنظر في جماليّة الإبداع التّصميميّ، وذلك عبر الدّراسة السّيميائيّة للروابط النصية وهندستها، إذ تعتمد هذه الروابط على الرموز المستخدمة في النص لنقل معانٍ خاصة أو تجارِب الشخصيات، التي تساعد المتلقّي في الوصول إلى دلالة العمل الأدبيّ والهدف المراد إيصاله.

1. الروابط النصية وهندستها

برز بناء الرّوابط النّصّيّة وهندستها في العمل الرّقمي على نحو مختلف عن السرد في قصص مرايا الورقية، عبر إدراج التقنيات الرقمية التي وفرت خاصية القراءة التفاعلية، وقد تضمن بناء الروابط النصية في السرد الرقمي عناصر مثل:

الرّوابط الخارجيّة للعنوان وبناء الصّفحة الرّئيسة، والرّوابط الدّاخليّة التي تربط صفحتَين ببعض؛ وذلك من خلال الكلمات بين الصّفحة الرّئيسة وصفحات السّرد الأخرى. إذ إنّ المراسي (Anchors) تربط قسمَين من نصّ واحد معًا، مثال على ذلك: العمل على ربط القصّة الواحدة في خلال كلمات داخل القصّة وتقسيمها إلى صفحات متعدّدة، وذلك باتّباع ارتباط ينتقل من نصّ إلى نصّ آخر، من دون تحميل مستند جديد (باستخدام النّصّ المرئيّ للرّابط للتنقّل في السّياق السّرديّ عبر النّقر على الكلمات داخل النّصّ للوصول إلى الصفحة المستهدفة من دون الحاجة إلى تحميل رابط قصّة جديدة).

1.1. الهندسة الخارجية وتجلياتها

تجلت الهندسة الخارجية في المجموعة القصصية مرايا من ناحية تصميم الصفحة الرئيسة وتنسيقها، وقد عملت لبيبة خمار على النحو التالي:

التصميم البصري للصفحة الرئيسة: فلبيبة خمار أدرجت العنوانَ الرئيسَ للمجوعة القصصية مستخدمة الخط الأحمر العريض والخلفية الزرقاء لجذب انتباه القارئ. ثم أضافت إلى هندسة التصميم لوحة من الفن التجريدي، إذ يحمل الشكل الواحد معانيَ كثيرة، ثم عمِلت على إدراج العناوين بشكل تسلسلي يختلف عما جاء في العمل الرقمي، وذلك باستخدامها نوع النّصّ

الشّجريّ الشّكل: فيندرج تحت عنوان القصة الرئيسة عدة عناوين على شكلٍ شجريّ عموديّ، بالنّقر عليها تنقلنا إلى الصّفحات الفرعيّة في العمل الرّقميّ.

1.2. الهندسة الداخلية وتجلياتها

تجلت الهندسة الداخلية للمجموعة القصصية في أنّ لبيبة خمار عمِلت على تَجزِئة القصة الواحدة إلى مشاهد. وأتت الهندسة للقصة الواحدة مغايرة للقصة الورقية، فسعيد رضواني لم يعمل على تجزئة القصة الواحدة إلى مشاهد، وقد وجد البحث بعض مواطن الضَّعف في التّصميم الهندسيّ الداخلي للمجموعة القصصيّة، التي تجلت في افتقارها إلى خاصيّة الارتباط التّالي والسّابقNext & prev link type، لم يُستخَدم هذا النّوع المتمثّل بسهم العودة إلى صفحة السّرد السّابقة أو سهم التّقدّم إلى صفحة السّرد اللّاحقة، فقد حصر تنقّل القارئ بالضّغط على الكلمات الموجودة في السّرد، ما قيّد القارئ بتتبّع الكلمات في السّياق السّرديّ.

2. وظائف الروابط النصية

أضافت لبيبة خمار الروابط النصية من خلال كلمات اختارتها خلال إنشاء النّصّ الرقمي. تمكن المتلقّي على التّفاعل مع النّصوص الرّقميّة والتلاعب بمجريات الّسرد ودلالاته؛ أيْ "تغيير المسار السّرديّ"، من بداية القصّة إلى نهايتها، اعتمادًا على الاختيارات التي يتّخذها القارئ، وتختلف هذه الخيارات من متلقٍ إلى آخر، وذلك تبعًا للارتباطات النصية المختارة في مخطّط السّرد. وقد أدى اختلاف تسلسل عناوين قصص مرايا لبيبة خمار عن التسلسل السردي في قصص سعيد رضواني، والكلمات المتنوعة الدلالات التي اختارتها لبيبة خمار إلى تغير المسار السردي في مرايا الرقمية عن مرايا الورقية، فقد أصبحت تمثل **المتاهة**؛ أي ساعدت هذه الروابط النصية في عملية تفكيك هيكلية النص وإعادة تركيبه للحصول على هيكل دلالي مختلِف. وهنا الدراسة تُبرِزُ العمل التفاعلي بين الكاتب والمتلقي، بتحويل دور القارئ من متلقٍ للسرد التسلسلي إلى متلقٍ تفاعلي. وتمثلت هذه الروابط في روابط خارجية وروابط داخلية على النحو التالي:

2.1. روابط خارجية

برزت الروابط الخارجية في العناوين الرئيسة للمجموعة القصصية والتي تساعد القارئ بالنقر عليها في الانتقال إلى النصوص المترابطة أي النصوص السردية، بالإضافة إلى مجموعة روابط في أسفل الصفحة تمثل أيقونات وسائل التواصل الاجتماعي تساعد القارئ على التفاعل مع القصة من خلال ترك تعليق أو إرسال رسالة إلى الكاتب، فشكلت الروابط الخارجية وظيفة

تفاعلية. وتختلف الوظيفة التفاعلية بين الورقي والرقمي، فالقارئ الورقي يتفاعل مع السرد المتسلسل بين يديه، فيما القارئ الرقمي يتفاعل مع روابط مؤلفة من كلمات وأيقونات تؤدي به إلى مسارات مختلفة.

فيما برزت الروابط الداخلية على النحو التالي:

2.2. روابط داخلية

برزت الروابط الداخلية للمجموعة القصصية عبر كلمات في اللون الأزرق داخل النصوص المترابطة، وبالنقر عليها ينتقل إلى القارئ إلى نص مترابط آخر. وقد تجلت الروابط النصية داخل النص الواحد بعدة كلمات اختارتها الكاتبة لبيبة خمار، فهي لم تقيد اختيار القارئ بكلمة واحدة فقط، وهذه الروابط المتمثلة بالكلمات كل منها يُؤدي إلى نص مترابط مختلف من المجموعة القصصية، وظفت لبيبة الروابط الداخلية كي تسمح للقارئ بإنشاء نصه الخاص به. إذ تختلف سردية القصص من قارئ إلى آخر. لذلك، فإنّ الكاتب الرقمي يختلف عن الكاتب الورقي في أن الكاتب الورقي يقيد القارئ بتتبع مسار سردي واحد، فيما الكاتب الرقمي يسمح للقارئ بمسارات سردية مختلفة.

لكن لاحظت افتقار الروابط الداخلية إلى خاصية تغير اللون الأزرق إلى لون أخر يساعد القارئ على تمييز الكمات التي اختارها سابقًا بالإضافة إلى افتقار صفحات النصوص المترابطة إلى خاصية الرجوع إلى النص السابق وهذا يجعل القراءة صعبة للقارئ، وقد خفف من إمكان فهم المكتوب. وقد أدى افتقار النص المترابط إلى هذه الخاصية بالقارئ إلى النقر على خاصية الصفحة الأساسية؛ أي إلى الرابط الخارجي كي يعيد القارئة إلى البداية كي يختار رابط داخلي مختلف من جديد. كما أنّ افتقار العمل الرقمي إلى هاتين الخاصيتين يودي بالقارئ إلى التشتت بين الروابط التي نُقِرَ عليها وقُرِأت وبين الروابط التي لم يُنقَرْ عليها ولم تُقرَأْ، إضافةً إلى العودة الدائمة إلى الصفحة الرئيسة للعمل الرقمي، وكلما أراد القارئ الرجوع خطوة إلى الوراء أدّى هذا إلى خلق عنصر التوتر والتشويق والمتاهة.

ثانيًا: التناص ووظائفه والتحولات

ولكي أصل إلى مفهوم التناص ووظائفه كان لا بد من الرجوع إلى دراسات وأبحاث سابقة في هذا المجال. وفي دراسة سابقة وبحث أُعِدَّ عام 2008 تحت عنوان "ما بين الأدب المقارن والتناص" قالت مهى جرجور(ص4):

"شهد مفهوم التناص اختلافات شديدة ظهرت في التعريفات متباعدة التي تناولته، ويعود السبب في هذا

الاختلاف إلى أن موضوعه ينتمي إلى عدد من المجالات المعرفية (الشعرية، والأسلوبية، وتاريخ الأدب، والنقد...)، وله في كل منها خصوصيته وآليته. فضلًا عن ذلك تعددت وجوه التناص وأشكال العلاقات التي تقوم بين النص الأوليhypotext والنص التعالقي hypertext، ما جعل الوصول إلى تعريف جامع ودقيق في أن واحد أمرًا صعبًا. ويعود هذا المصطلح إلى جوليا كرستيفا التي استوحته من باختين لتقول إن كل نصٍ هو امتصاص وتحويل لنص آخر، وهو فسيفساء تتقاطع فيه شواهد متعددة تولد نصًا جديدًا".

1. التناص ووظائفه

تجلى التناص في المجموعة القصصية بين تناص داخلي وتناص خارجي على النحو التالي

1.1. تناص داخلي

برز التناص الداخلي في المجموعة القصصية يشير إلى التناص الأدبي متمثلًا بأدب الحيوان. إذِ استخدم الكاتب الكلب في معظم المجموعة القصصية للإشارة إلى الإنسان وأفعاله، وقد استخدم أدب الحيوان سابقًا ابن المقفع في كتابه كليلة ودمنة للإشارة إلى الإنسان على لسان الحيوان، وأيضًا كتاب الحيوان للجاحظ تحدث فيه عن أحوال العرب وعاداتهم...

وقد أراد سعيد رضواني بذلك الترابط النصي المساعدة في إنشاء ترابط وانسجام داخل النص، يؤدي بذلك إلى التعمق في الفكرة، إذ قدم الكلب من زوايا متعددة لكنها تشير إلى الفكرة المراد إيصالها نفسها، وهي أفعال بني البشر وأفعالهم، وهذا يساعد في تعزيز التأثير العاطفي في القارئ من خلال إعادة تَكرار العنصر نفسه؛ وهو الكلب في سياقات مختلفة. وقد تبين لديَّ أنّ لرمز الكلب قوةَ ترابط نصية، فاستخدمه الكاتب كما فعلت لبيبة خمار لتماثله مع الإنسان وصفاته، ولاحظت أن استخدام الكلاب وصفاتها روابطَ نصيةً برز واضحًا، ما أدى إلى ترابط المعنى بالدلالة التي تشير إلى العلاقة بين الإنسان، وما يحمله داخله من صفات تماثل سلالة الكلاب.

1.2. تناص خارجي

تبلور التناص الخارجي عندما أشار الكاتب بوضوح إلى النشيد الخامس الأبيات 26-27 (الكوميديا الإلهية-الجحيم)، للشاعر الإيطالي، دانتي اليغييري.Dante Alighieri وهذا يمثل اقتباسًا مباشرًا أُرِيدَ به الدلالة إلى ما توصل إليه الوضع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي في هذا الزمن الذي يُماثل ما كان عليه الوضع في زمن اليجيري.

ويقصد بذلك التناص السردي الذي يتماثل مع النشيد الخامس الأبيات (26-27). من حيث شعلة الثورة وحرب الإخوة، وفروقات الطبقات المتمثلة بالبشر والآلهة... وعندما ظنوا

وصولهم بر الأمان هبت عاصفة قضت عليهم. يقول دانتي الأنشودة 27"هناك حيث اعتادا يجعلان من الأسنان مثقبا"(أي نهشا لحم الناس بالأسنان)

عاصفة قضت عليهم. وأنشودة أو ليسيس عن مشيري السوء الذي لا ينشرون أراءهم عن الصدق والأمانة

ثم برز أيضًا التناص عبر التأثر الثقافي؛ إذ أدخل الكاتب على السرد مزيجًا من الرموز الأسطورية والتاريخية والدينية المعروفة لدى جميع الثقافات يجسد التحاور مع التراث الأدبي والثقافي أراد به أن يمنح النص بعدًا فكريًا في القيم والمعاني السائدة، يساعد القارئ في التوصل إلى دلالة المعنى المراد إيصاله من خلال الرموز المتعارف عليها، مثال: **رمز عشتار** وقوله: "وبعد شهر أراها تقف أمام المرآة رافعة يديها مثل عشتار تتأمل نهديها اللذين أرى في انتفاخهما الجميل دعوة للسفر في مفرقهما..."(دمية السيليكون، ص 43).

ورمز فينوس أسطوري روماني دلالته الحب الخصوبة النقاء والنصر في قوله: "وبعد شهر أراها تقف أمام المرآة ملتفة حول جسدها مثل فينوس تتأمل ردفيها اللذين أرى في رشاقتهما دعوة للسفر في مفرقهما" (دمية السيليكون، ص 44)، وهي إلهة الحب الأثارة والجمال. اِستخدم رمز فينوس للمبالغة في وصف الجمال الخارجي للمرأة، وللمبالغة أيضًا في الحب الذي قدمته.

ورمز مومياء-فرعونية تاريخي مصري دلالته محاولة العثور على الكمال، بقوله "الجسد الذي يبدو مثل مومياء فرعونية" (دمية السيليكون، ص 46)، رمز أسطوري من الحضارة المصرية القديمة يدل على موت الجسد وتحنيطه كي يبقى الجسد على شكله، لكنه جسد لا معالم له، وهو بلا روح. وهذا المعجم الدلالي في النص يشير إلى نظرة الرجل إلى أنثاه وكأنها دمية جامدة لا روح فيها، ومشاعرها مثل السيليكون مصطنعة وغير حقيقية. والأدوات الحادة المستخدمة في السرد دلالة على طريقة معاملته لها، ما أدى إلى موتها، ولم يقصد الموت الحقيقي بل موت الروح، إذ يصبح الإنسان كالدمية جسدًا لا روح فيه. كما يبدو أن مشاعره القاسية الجافة قد استنزفت روحها، ما أدى إلى موت الروح وبرودة الجسد، فعندما يموت الإنسان يثلج جسده دلالة على رحيل الروح. ومن ثم أدخل على السرد في نهاية القصة "حجرة باردة"، في دلالة على قتله مشاعرها وجسدها. فالشخصية تجلت في السرد تبحث عن الكمال في الحياة وتمثل كثيرًا من أبناء البشر الذين يبحثون عن الكمال، ولكن الكمال لله وحده.

كما استخدم **رمز إيروس** الأسطوري اليوناني، وذلك في قوله: "ظلال شجرة ضخمة، هرمة،

جذعها مرقش بسهام "إيروس" وقلوبًا لعشاق. كان منهمكًا في قراءة رواية"،
دلالةً على الرغبة والحب والجنس، وكلمة طقوس رمز ديني يدعو لدى جميع الديانات إلى السلم ومنع الاضطهاد. وتوظيف الرموز الأسطورية والدينية (إيروس) والإله في الميثولوجيا الإغريقية وهو المسؤول عن الرغبة والحب والجنس. وقوله "طقوس عاطفية" تناص ديني تقوم به مختلف الديانات. إذ إنّ جميع الشخصيات مختلفة بتصرفاتها، ولم يحدد جنس أو ديانة بل شمل الجميع مركز على سلوك الفرد نفسه.

وبذلك دلّ التناص إلى حياة الإنسان بمختلف جوانبها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية.

وبعد دراسة التناص، أنتقل إلى البحث في الأشكال الترابطية وتحولاتها وكشف الأثار التي ركزها التحويل من النص الورقي إلى السرد التفاعلي الرقمي.

1. أشكال ترابطية وتحولاته

تمكنت لبيبة خمار من إخراج المجموعة القصصية مرايا بإدراج الروابط النصية(hyperlink) وتحويلها إلى قصص مترابطة. وتجلى التحويل مغايرًا على مستويي البنية والشكل في النص الورقي عن النص الرقمي. إذ أدّى التصميم الخارجي والروابط النصية دورًا في هذا التغيير. تاليًا، وظفت لبيبة خمار الروابط عبر كلمات اختارتها من النص الورقي. وقد أدى هذا التوظيف إلى ظهور بناء سردي جديد غير متسلسل ولّد سياقًا سرديًا متنوعًا، واختلافًا بين النص الورقي والرقمي. فقد بدا النصّان وكأنهما عملان مختلفان من ناحية الشكل، وظهر الإبداع في عمل لبيبة في محافظتها على الترابط الدلالي للنص الورقي، عبر توظيف التصميم المناسب للقصة، وتتبلور جمالية التصميم في أنها تؤثر في تفاعل المتلقي مع المحتوى سلبًا أو إيجابًا. وذلك من خلال التنسيق الجديد للعناوين الذي قدمته الكاتبة لبية خمار والألوان المختلفة التي استخدمتها في كل سهم ساعد في سهولة التركيز على العناوين المدرجة بشكل شجري، فيما الروابط الخارجية المتمثلة بالعناوين الرئيسة والروابط الداخلية من الكلمات التي اختارتها لبيبة باللون الأزرق سهّل عملية تفاعل القارئ مع النصوص المتعددة، وشجع على اكتشاف النص بمزيد من التفاصيل.

1.1. على مستوى الشكل

الطريقة التي تتفاعل بها النصوص بعضُها مع بعض: عند الحديث عن التحولات من الشكل الورقي إلى الشكل الرقمي، يمكن النظر في عدة أشكال ترابطية وتأثيراتها في النصوص على النحو التالي:

- النص المترابط (Hypertextuality) في مرايا الرقمية: الروابط النصية في مرايا ساعدت في تنقل القارئ إلى صفحات أخرى ومقاطع من القصص المجزأة وعرض الصور، ما وسّع نطاق النص كثيرًا.

تتجلى وظيفة الروابط النصية للقصة بالنقر عليها فتنقلنا إلى داخل القصة التي بدورها تحوي روابطَ نصيةً مؤلفةً من كلمات في النص باللون الأزرق اختارتها الكاتبة، وبالنقر عليها تنقلنا الى صفحة من ذات القصة أو قصة أخرى، ما يؤدي إلى تغير في مسار السرد والسياق السردي. "... فتح عينيه" في الصفحة الأولى للقصة الأولى كُتِبت بخط عريض وأزرق داكن للفت نظر القارئ إلى الروابط النصية. "فتح عينيه" تنقلنا إلى قصة البيت المهجور وأيضًا الشيء نفسه مع "أحس برطوبة"، فيما كلمة ناي حزين تأخذنا إلى "مرايا" الأحلام المشهد الثاني.

- **التفاعلية (Interactivity):**

تضمن نص مرايا الرقمية عناصر تفاعلية مثل أيقونات التعليقات، أدت إلى خلق قارئ تفاعلي، إذ أضافت لبيبة خمار خمس أيقونات تمثل وسائط التواصل الاجتماعي، وضعتها أسفل الصفحة على جهة اليمين بحجم صغير ولونين رمادي فاتح جدًا وداكن، ولكن تتلون عند النقر عليها كلُ واحدة بلون، تمنح فيها القارئ خاصية التفاعل وإضافة تعليقات على آرائهم أو مشاركة العمل أو إرسال رسالة. أدرجت الكاتبة خمس أيقونات. (إرسال بالبريد الإلكتروني تنقلك إلى صفحة بلوجر، وأيقونة بلوجر تمكن القارئ من مشاركة القصة أو التعديل أو إضافة أحداث جديدة، أيقونة تويتر تمكنك من مشاركة القص وإضافة تعليق على تويتر، وكذلك الفعل على فيس بوك وبنترست).

هذه الأشكال الترابطية والتحولات أثرت كثيرًا في كيفية قراءة النصّ وتفسيره، وكذلك في كيفية تفاعل القرّاء معها، ما عزز فهم المضمون وعمق التجربة القرائية.

1.2. على مستوى البنية

تجلت الدراسة السيمائية للنص الرقمي "مرايا " على مستوى البنية في دراسة سيميائية التصميم فيما يلي:

سيميائية الغلاف

الغلاف الخارجي للقصة الرقمية يحوي صفحةَ العنوان، وبالنقر عليه يبقينا في صفحة الويب نفسها، من ثم صورة المرآة ليندرج تاليًا أحد عشر رابطًا تشعبيًا بشكل عموديّ، مع إدراج شكل الأسهم المتعاكسة السهم الملون بألوان مختلفة على رسم خط عمودي يقف على قاعدة من الظل، إذ تتوافق دلالتها مع السياق السردي في البناء.

تمثل المِساحة الإيجابية والسلبية في تصميم الغلاف الفضاء الذي يجب دراسته، وهو أحد أهم جوانب التصميم، ويمكنه رفع أي تكوين أو تدميره.

الفضاء الإيجابي	الفضاء السلبي
الموضوع	المساحة حول النقطة المحورية (الموضوع).

يتألف الفضاء الإيجابي من:

ـسيميائية الصفحة بيضاء:

الصفحة البيضاء تشير إلى ولادة الإنسان نقي، وإدراج الصفحة البيضاء تناص لغوي معروف في المجتمعات، ثم تتكون شخصيته من البيئة المحيطة به والظروف التي تواجهه خلال مسيرة حياته وبذلك أن الشخصيات التي يتعامل معها والأمكنة التي يمكث بها تؤثر في تطور شخصيته عبر الزمن سلبًا أو إيجابا، ومن هما تشكل الصفحة البيضاء بداية حياة الشخصية.

سيميائية العنوان

اِحتلَّ العنوان أعلى الصفحة بشكلٍ بارز للقارئ على النحو الآتي: مرايا سعيد رضواني، قصص مترابطة - قراءة تفاعلية للدكتورة لبيبة خمار. إصدار: 15 شتنبر 2019، كُتِب العنوان باللون الأحمر والخط العريض داخل مستطيل خلفيته زرقاء.

ويحمل اللون الأحمر عدة معانٍ قوية إذ يُستخدم لجذب الانتباه وإثارة المشاعر، فهو دلالة على الحب الرومانسية الشغف الجسدي، وله معانٍ معاكسة، مثل: العنف، الغضب، العدوان، الدم، الخطر، الحركة، التوقف... وقد كتبت لبيبة الخمار العنوان "مرايا" بالخط الأحمر القاني العريض مُرفِقة بالعنوان اسم الكاتب الأصلي. وقد أرادت إيصال معانٍ خفية تؤدي دلالتها إلى ما يعرضه السرد في مرايا سعيد رضواني. وعادة ما يُستخدم الخط العريض للتحفيز البصري، ولكن دلالته أن المحتوى محايد وجوهري. وبهذا يمكننا القول إنّ الدال كلمة مرايا، ولكن المدلول هو ما تعكس هذه المرايا من صراع داخلي نفسي وفكري واجتماعي وثقافي وغير ذلك للشخصيات. أما بالنسبة إلى خلفية العنوان المستطيل الأزرق الداكن فنلاحظ هنا استخدام خاصية التضاد، وكأنها تَستخدم طباقًا لغويًا بين كلمتي الليل والنهار، بين النفس وداخلها. إذ إن المستطيل دلالته الاستقرار، فيما اللون الأزرق الداكن يتعاكس مع معناه، إذ يرمز الأزرق الداكن إلى الحزن والقمع والضيق.

سيميائية المقدمة

كتبت لبيبة خمار مقدمة وسط الصفحة فوق صورة المرآة، أرادت بها إثارة فضول القارئ للتعرف إلى ما يدور داخل هذه الروابط، وذلك على النحو التالي:

"مرحبًا بك أيها القارئ الكريم، في المـــــــرايا، ربما ستجد فيها، إن صمدت، وأنت تعبر متاهاتها المتشعبة والمخيفة، شيئًا خفيًا... ربما ستجد ظلك أو قرينك، وربما يحالفك الحظ فترى وجهك، وربما ستصير عيناك أعينا بقدر ما ستنعكس، وبقدر ما ستتضاعف وأنت تحلم، ربما ستصير جوقة وأنت واحد!

مرحبًا بك في الكون الذي اختلقه سعيد رضواني

من عرق ومداد ومرآة.

تشير الخطوط العريضة الغامقة في التصميم في الصفحة الرئيسية إلى عدة دلالات ومعانٍ:

- السبب الرئيس هو التركيز على تحديد المحتوى.
- اِستخدام الخطوط السميكة للتوضيح.

- جذب انتباه القراء والزوار المحتملين عبر الإنترنت.
- ضمان سهولة القراءة؛ عندما يقترن التصميم بأضيق الحدود مثل الصفحة الرئيسة لا النصوص.
- تأكيد جزء من المعلومات المهمة؛ إذا استخدمت هذه الخطوط على نحوٍ مكثف جدًا كما فعلت الكاتبة.

أضافت كلمة الترحيب ومرايا باللون الأزرق، لون الثقة والولاء لما له تأثير مُهدِّئ ومريح في أنفسنا، وهذا يمنحنا السلام ويجعلنا نشعر بالثقة والأمان. لون يرمز إلى أن المحتوى صادق وموثوق ومسؤول، فتريد بذلك الإشارة إلى أهمية محتوى القصص مرايا.

فيما اسم الكاتب وضع مغايرًا باللون الأحمر الذي يرمز إلى جذب الانتباه، ويشع طاقة قوية تحفزنا على اتخاذ الإجراءات. وأيضًا يستخدم اللون الأحمر للتحذير والإشارة. أرادت لفت النظر إلى الكاتب الأصلي احترامًا وتقديرًا لمجهوده وتجنبًا لأي سرقة أدبية.

سيميائية صورة المرآة

- رسم المرآة في وسط الصفحة البيضاء؛ حيث تحتل مِساحة واسعة من الفضاء الإيجابي، تسمى في التصميم النقطة المحورية، ودلالتها أهمية التركيز على هذه النقطة المحورية التي تمثل أساس الدلالة المراد إيصالها (الهدف).
- رسمت داخل إطار بُنِيٍّ مُصفَرٍّ محروق عريض ترتبط دلالته بالأرض يمثل الخصوبة أو الإنتاجية. اللون البُنِي يستخدم في اللوحات التي تصور العائلات الكبيرة أو مملكة الحيوانات، إذ يمثل الإطار العالم المحيط بالإنسان.

ووضعت خمار داخل الإطار رسم مرآة صغيرة مدورة تمثل الشخصية المفردة، والمرآة الكبيرة تبرز على شكل باب كبير يمثل بوابة إلى عالم الداخل الفكري الإنساني التاريخي والثقافي المتمثل بالحجر. والعمود الأثري الثابت عند مدخله يمثل القيم والعادات والتقاليد يقف فوقه عصفور رمادي ودلالة اللون الرمادي مرتبطة بأمور مشكوك فيها، وإنه ليس شيئًا واحدًا ولا الآخر كما هو الحال في "المنطقة الرمادية"، أمور يمكننا حسبانُها غير حاسمة، فيما دلالات العصفور كثيرة ومتنوعة منها: العمل الشاق، الحذر، التكيف، حب الذات، الفخر، الحياة وحل المشكلات، البحث عن مأوى... ونلحظ سلة ورد عند المدخل بالإضافة الى وردة صغيرة على الطرف وفي الأعلى وردة متوسطة، وترمز السلة إلى جمع الأشياء والتمسك بها والورود بالون الأرجواني تشير إلى الفردية والشدة والطموح والقوة.... دلالة على ما يحمله داخل الفرد

الواحد المتمثل بجميع الأفراد واختلافاتهم.

ونجد في أسفل المرآتين رسم للطبيعية وهي الأرضية التي يقف عليها الشخص المتمثلة بالعالم الخارجي بألوانها المختلفة الهادئة، وهنا نرى عكس ما يحيط بالمرآة من ألوان كثيرة تتدرج من الفاتح القريب المتمثل بتشظي قطع من المرآة بالأخضر الليموني الذي يحمل معنى تشظي التفكير، ثم الألوان الداكنة في العمق المتنوعة كما تتنوع الأفكار المتضاربة الكثيرة والتي يتخللها القليل من الفسحات البيضاء التي تشير إلى هدوء الفكر للحظات قبل العودة إلى متاهة الأفكار.

سيميائية الروابط النصية

أدرجت الروابط النصية أسفل صورة المرآة على شمال الصفحة على شكل أسهم متعاكسة الاتجاهات وأحجام مختلفة بألوان مختلفة، معلقة على عمود بُنّي متقطع يقف على قاعدة من رمل، تتوافق دلالتها مع السياق السردي في البناء. دلالة الخط العمودي المتقطع إلى ثلاث أجزاء هي الإشارة إلى خط الحياة بمختلف أعماره (طفولة، شباب، شيخوخة)، واتساع المسافة الفاصلة بين مرحلة الشباب وبين الشيخوخة، ودلالتها هي أنها المدّة الأطول في عمر الإنسان، فيما تعاكس دلالة الأسهم الطرق المتفرقة والمتعاكسة التي تصادف الإنسان خلال رحلة حياته عبر الزمن. وأدرجت بألوان مختلفة كل لون يرمز إلى دلالة معينة على النحو التالي:

مرايا الأحلام: اللون الأخضر الزيتوني يحيلنا إلى العودة بالذكريات الى البدايات وتأثيرها في الشخصية في تجلي أحاسيس الغدر والخداع واللوم؛ لوم المتسبب بغدره وإقصائه عن وطنه.

ذهاب وإياب: أدرج سهم القصة معاكسًا للقصتين (وصيتان، ومداعبة) باللون الأرجواني الداكن الذي يشير إلى الشخصيات التي تظل واعية جدًا بالزمان والمكان، أي التفكير في الواقع، ما يُولد إحساسًا بالعزلة والدونية في داخلها. فتميل إلى التقليل من شأن الآخرين في الوقت المناسب. وتعكس ظلال اللون الأرجواني الداكن إحساسًا أعمق بالغربة. ويرتبط اللون بالملوك، إذ تفرض الطبيعة الملكية القيود على الشخصية، منهم أشخاص روحيون ومتنازعون؛ يعتمدون على قوتهم الخاصة.

مداعبة: نرى اللون الأخضر الليموني الذي يدل على الإلهام، ويميل نوع الشخصية الخضراء

إلى أن يكون تحليليًا، وهادئًا، ومنطقيًا، ولديه تعطشٌ كبير للمعرفة. يُوصَف أصحاب هذه الشخصية أحيانًا بالمفكرين، ويعيشون حياتهم وَفقًا لشروطهم الخاصة. هذه الصفات تجعلهم يظهرون في بعض الأحيان على أنهم عنيدون ويبنون قراراتهم على الحقائق. وهذا ما بُنِيت شخصية طارق عليه؛ وهو شخصية مفكرة فضولية تحلل وتصل إلى نتائج بناءً على تكوينها الخاص.

البيت المهجور: اللون الأزرق يحمل أحيانًا المعانيَ السلبية للألوان. يمكن أن يعطيَ اللون أجواءً باردةً وجليدية، ويمكنه أن يثير مشاعر العزلة أو اليأس، ويرتبط أحيانًا بمشاعر الحزن (حزن الشخصية في السرد على هجره ذكريات الطفولة وضياعه في متاهة عنكبوت الزمن وعندما أصابت الشيخوخة وجد المنزل خاليًا باردًا لا روح فيه).

نباح: الأزرق المخضر يشير هذا اللون إلى شخصية تستمتع بالفردانية تنظر أن العالم ليس متجانسًا، هذا اللون يفهم أهمية أن تكون على طبيعتك. لون يقظ يحمّل الشخصية دلالات إضافية، يجعلها شخصية دائمًا تبحث عن الخطر تواجه صعوبة في العثور على راحة البال. ولهذا السبب يكون هذا اللون متوترًا عمومًا ويحمل صفات سلبية (مضطرب، حاد، خاص، متخوف). يمكننا أن نلاحظ الترابط على مستوى الشكل والبناء بين دلالات رموز التصميم والسياق السردي (شخصية غاضبة، متألمة، خائفة مختلفة تحاول التقليد والاندماج).

همس: الأزرق المخضر يدل على التفكير العميق والانطواء وسمات الشخصية المحجوزة وقمع العواطف والسلوكيات الشاذة والعفوية (وتمثل شخصية رانيا التي تحيا في عمق أفكارها عالمًا خاصًا بها يتمثل بالشهوة الجنسية التي تحتجزها بداخلها في محاولة دخولها عالمًا لا يتناسب الحالة الاجتماعية والمجمع الذي نشأة بداخله). ونلاحظ كلمة همس داخل سهم صغير يحاول اختراق الفاصل الزمني نحو الاتجاه المعاكس.

المرآة: لون السهم المدرج هو إحدى درجات الأزرق النيلي الباهت، إذ يمكن أن يحمل اللون النيلي العميق للبحار العاصفة مزيدًا من التهديدات أو الارتباطات المخيفة، ويمكن أن يجعلنا نشعر بغياب الاستقرار أو الخوف من الأسرار الكامنة بعمق. يمكن للإفراط في استخدام اللون

الأزرق النيلي الباهت أن يشعر بالبرودة وغير الشخصية، إضافةً إلى أنه غير ودود. إنّ ارتباط اللون الأزرق بالاكتئاب والحزن منتشر أيضًا، والأزرق الغامق هو نذير الليل والظلام.

دمية السليكون: صبغة النيلي لون نادر له تأثير مثل الحرباء، اعتمادًا على الإضاءة يمكن أن يتحول إلى اللون الأرجواني أو الأسود أو الأزرق الداكن أحيانًا. يحمل اللون النيلي الداكن جدًا الشبيه بالبحار العاصفة تهديداتٍ كثيرةً أو ارتباطات مخيفة، ويمكن أن يُشعِرَ الشريك بغياب الاستقرار أو الخوف (الحرباء المتلونة الشخصية الرئيسة ويمثل التهديد للطرف الآخر).
عند الغروب: من أكثر الحقائق إثارة للاهتمام عن الأزرق الداكن أنه غالبًا ما يُعدُّ لونًا "محافظًا". هذا لأنه يرتبط بالتقاليد والاستقرار والموثوقية، وهي كلّها صفات مرتبطة غالبًا بالمحافظة. وهذا لأن اللون يُنظر إليه على أنه ذكوري للون الأزرق الداكن معني ترتبط بالسلطة هو اللون الذي من المؤكد يشير الى من يدلي ببيان (التقاليد والاستقرار والموثوقية التي بحثت عنها الشخصية الرئيسة فيمن يتولى السلطة، لكنه لم يجدها).

دوكي وروز: يمثل اللون الأزرق الفاتح السلام الداخلي والهدوء بالإضافة إلى أنه مُرطِّب عاطفي في أوقات الضيق أو الحزن. هذا الظل اللطيف لديه القدرة على تهدئة المشاعر المضطربة من خلال تذكيرنا بأننا جزء من شيء أكبر من أنفسنا وبأنه مهما كانت صراعاتنا تبدو صغيرة، فهناك أشخاصٌ كُثُر مروا بتجارِبَ مماثلة قبلنا، فيشجع هذا على البحث داخل النفس عن إجابات بدلًا من البحث عنها خارجها. يساعد على خلق وضوح حول أفكارك من خلال توافر نظرة ثاقبة لما يكمن تحت مستوى السطح؛ ما يسمح بكشف الحقائق المخفية عن النفس والبحث عن جو مليء بالهدوء والأمان. القاعدة الرملية ترمز بمرور الوقت، والتطهير، والتفرد، والتحول، والقوة، والحرية. فهو استعارة للوقت الذي لا يتوقف أبدًا، إنه نوع من التذكير بأنّ كلّ شيء يمرّ بسرعة وأنّ الوقت يمرّ بسرعة هائلة.

ويتشكل الفضاء السلبي في مرايا الرقمية من:

اللوحة الخلفية وما يحويه الرسم من (الألوان، خطوط، أشكال): المساحة السلبية هي المسافة بين النقطة المحورية للصورة أو حولها باستخدام الضوء والظل ومظهر ملامح الكائن، للإشارة إلى الشكل. تبلور الفضاء السلبي للصفحة الرئيسة اللوحة الخلفية مقسمة إلى **جهة يمنى** للصفحة

وجهة يسرى، وبتنوع الألوان الباردة والدافئة. إعتمدت لبيبة خمار في تصميم الفضاء السلبي للقصة الرقمية التفاعلية مرايا على الفن التجريدي، هو فنٌ يعتمد في الأداء على أشكال ونماذج مجردة تنأى عن مشابهة المشخصات والمرئيات في صورتها الطبيعية والواقعية، والذي يستخدم عناصر مثل الخطوط والأشكال، ودلالاتها تمثيل لمشاعر عميقة الجذور وعواطف وأفكار لا يمكن نقلها إلّا عبر الفن التجريدي.

الجهة اليمنى للصفحة: سيطرت الألوان الدافئة (الداكنة)، وهي تمثل الماضي والحاضر، وذلك بحسب موقع رسمها على الجهة اليمنى. وقد سيطرت على مساحتها ألوان: البني، البرتقالي الأسود، والقليل من الأصفر، الأزرق الأخضر والأبيض وبقعة صغيرة جدًا من البنفسجي.

ويوضح الجدول التالي سيميائية تصميم الجهة اليمنى:

الجهة اليمنى: **الألوان** **والخطوط والأشكال**	**السيميائية** يساعد اللون في تكوين الحالة مزاجية تساعد الخطوط في توجيه العين نحو نقطة معينة ودلالاتها تمثيل لمشاعر عميقة الجذور وعواطف وأفكار.
رسم الطبيعة أسفل الصفحة شكل يدل على الأرض والجبل، الدائرة البيضاوية بطرفها الحاد وتدرج لونها من البني الداكن إلى الباهت المصفر.	الأرض ودورانها الزمني (الدورات المتكررة، كما هو الحال في شروق الشمس وغروبها). لكن طرف الدائرة المحدد يشير إلى المجهول.
على هذه الدائرة نلحظ شكل هرم باللون البرتقالي: الداكن ← الأحمر ← الذهبي ←	يرمز للنمو والاستقرار (البشرية التي تستقر وتنمو على سطح الدائرة-الكرة الأرضية. الخداع وانعدام الثقة. الرغبة والعاطفة الجنسية والمتعة والهيمنة والعدوانية والحاجة إلى حدوث شيء ما. له إحساس بالهيبة والثروة والحكمة والمكائد المستمرة.
تتشظى حواف المرآة على شكل أوراق الشجر مدمجة الألوان البنفسجي الفاتح ← الأصفر الخافت ← الأصفر الداكن ← الأحمر ← الأصفر والأزرق مسؤولان عن جعل اللون أخضر. تنسب منطق اللون الأخضر إلى عناصره الصفراء والأطراف الخضراء الداكنة ←	تمثل الشخصيات التي تحيا على الكرة الأرضية بمختلف الألوان (أفكارها، ومشاعرها). يوقظ المشاعر الرومانسية والحنين. يرتبط بقوة بالإدراك والوعي. الحذر والغيرة والتعفن والمرض. يمثل داخل الشخصية أتى رسمه وسط الورقة. الأزرق لون عاطفي بطبيعته، إذ يحصل اللون الأخضر على جانبه الحساس المزج بين الألوان يخلق هذا التوازن المثالي بين الحنون والعملي. ويمكن أن يشير إلى المرض والجبن والغيرة والخلاف. الطموح والجشع والغيرة.
سلسلة من الخطوط القطرية المتشابكة عند النهايات أسفل الرسم. تتجه هذه الخطوط إلى الأعلى تنتهي بدائرة سوداء ترأسها.	الأرض أي منذ بدء الكون والعمل والإثارة والقلق والحركة... أو عدم الاستقرار. ترمز إلى الموت (اليقين بنهاية الحياة).

الدائرة داخلها خطان قطريان متوازيان. متصل بالدائرة سهم على شكل قدم بشرية تخطو بقسوة وثقل وكأنها تغادر الهرم إلى أعلى باللون البني الطاغي على القدم. السهم البرتقالي متدرج من الباهت إلى الداكن المتصل بأسفل خط القدم الأمامي باللّون الأصفر.	تمثل الأرض وتوازي الحركة البشرية داخلها وتدل على تطور البشرية ونموها، والبُني يُمثل النظرة الثاقبة لتغيّر الحياة. تطور مشاعر الإنسان وتغيرها بتغير الزمن.
البرتقالي الباهت البرتقالي الداكن البرتقالي الأحمر الأصفر	العاطفة والشباب والتفاؤل والحماس. الخداع وانعدام الثقة. الرغبة والعاطفة الجنسية والمتعة والهيمنة والعدوانية، ويشير الى العامل المادي (الثروة). وفي حين أنه يعطي انطباعًا مرحًا ومشرقًا من الخارج، إلا أنه أيضًا لا يرحم وينذر بالخطر.
نلاحظ أيضًا في الرسم لسان لونه برتقالي من الداخل، أصفر من الخارج يحيطه خط أسود يقفز منه نقطة شكلها كنقطة المطر أو الدمع خارجها أبيض ولكن داخلها /خلفيتها اللون الأرجواني الداكن جدًا مائل إلى السواد	الأرجواني معنى اللعب والسواد، دلالته اللعب على الكلام (وجهان لما يقال). الوعود الكثيرة والحنث بها.
أدرجت دوائر عل شكل نظارات أو عيون أمامها لون بني	وتشير إلى الرؤية بشكل أوضح للحياة، فيما تحمل العيون في جعبتها مشاعر كثيرة مختلفة تعكسها النظرة. والبني يمثل الأرض
تلون أسفل النظارة باللون الأسود وخطوط متعرجة خفيفة. داخل النظارة ألوان الأصفر والأبيض الداكن إضافة البرتقالي الباهت والداكن والأسود	تمثل رؤى تتماوج بين السوداوية وبين المتشائمة والقاسية. ما معنى بعض الرؤى متألمة وبعضها مريض؟ بما معناه المرض النفسي ودلالته كثيرة، وأخرى تحاول إيجاد بعض الأمل الضئيل. تشابك الداخل الإنساني ورؤيته للمحيط الخارجي.

الجهة اليسرى للصفحة: سيطرت الألوان الباردة (الباهتة) يعترضها بعض الخطوط الداكنة العريضة والرفيعة وبعض البقع السوداء، وتمثل المستقبل.

وأضفت الجدول التالي لإيضاح تصميم الجهة اليسرى وسيميائيتها:

الجهة اليسرى: **الألوان، الخطوط والأشكال**	**السيميائية**
مرآة تتكئ على مجسم يشبه جزءًا من إنسان واللون قريب إلى لون الكريم المُصفرّ يفصله عن المرآة خط أسود	للدلالة على أن الجزء المقصود داخل الإنسان والخط الحد الفاصل بين الإنسان ومرآته.
جميع الخطوط والأشكال متصل ببعضها ببعض، تبدأ من المرآة وتتجه إلى الأعلى، إذ نلاحظ اتصال خط قطري طويل باللون المرجاني	كأنه يتجه من الحد الفاصل للمرآة إلى أعماق الفكر والنفس للفرد وذاته اللون له دلالته الفردية
ليبدأ شكل الخط بالتعرج على شكل حرف S -الأفعى هذا الالتفاف يمر كغمامة أمام العين وخلف النظارة	استخدمت لبيبة خمار الرسم التجريدي وهو أسلوب تعبيري ترسم فيه الأشكال بحركات غير مقيدة لاستخلاص الجوهر من هذه الأشكال. يبدو الرسم التجريدي في التصميم، وكأنه محاربة الشخص لذاته، ومحاولة الالتفاف من الوجه الحقيقي والدخول

	إلى أعماق العقل للإشارة إلى الرؤية الداخلية التي بملامسة جسد الإنسان تمثل واقعه، وبعدها عن نظره تمثل نظرته للمستقبل واختراق عقله والوصول إلى أعماقه لتلمس ما يعتمل في داخله من خفايا ماضيه وحاضره.
تغلق الخطوط حاسة النظر وتفسح المجال لوضوح الرؤية المتمثل بالنظارة واللون الأسود	ودلالته هنا عمق الظلام ما معناه رؤية الظلام المتمثل في أعماق النفس حيث لا يمكن لأحد سوى ذات الشخص سبر أغوارها
أسفل الصفحة يلامس المرآة شكل هندسي ما بين المستطيل والمثلث، بينهما المرآة والخطوط السود حدودها المستطيل حدوده من اليمين متصلة بين إطار المرآة ومن الأسفل ثابته بالأرض ومن الأعلى حدود المستطيل تلامس الفضاء المفتوح ولكن الفضاء الخارجي متصل أيضًا ببقعة سوداء في المنتصف المسافة الفاصلة بين حدوده وحدود البقعة السوداء رسمت ضيقة، ولكنها ملتوية زلقة وتبدو كحفرة عميقة متصلة بالفضاء المفتوح الداخلي لها حدود متصلة بشكل يمثل الدائرة.	الفضاء الخارجي المساحة المتمثلة بالأرض يمثل البيت الفضاء الداخلي حدودها هو الشخص ومرآته (داخله) الفردية أي ما يظهر من خارج الفرد القيم الاجتماعية والثقافية والتاريخية الثابتة مختلف شخصيات الفرد الواحد التي يظهرها للمجتمع من خلال إطار مرآته الخارجية. وتمثل الجانب المظلم الآخر للشخصية الجانب الخفي. حدود تسد طريقه، ربما هي تمثل الفرص المسدودة طريقها في بلده ورسمها من الأسفل الى الأعلى تمثل ارض ثانية مفتوحة نحو المجهول الذي ينتظره في الجانب الآخر.
يظهر في الفضاء الخارجي رسم باللونين الوردي الباهت والأسود يتمثل بقلب مفتوح وعلى جنبه نقطة، يخترقه سهم ينتهي طرفه بخطوط متموجة متصل بحدود المرآة	إرتباط بخط طريق الحياة المتموج وتأثيره في أحاسيس الفرد وحالته النفسية واللون الوردي الباهت له دلالات حسية وجنسية. إنه يعطي شعورًا بنقص العاطفة والطاقة.
التظليل المتقاطع والخطوط المتعرجة والخطوط المائلة السُود المتمثل بنهاية الخط المستقيم نحو الأعلى	تحاول نقل قلق الفرد الدائم.

يتجلى تصميم لبيبة خمار لمرايا الرقمية مترابطًا مع مرايا الورقية في المفهوم المراد إيصاله. فكما يوجد المعنى والوجه الظاهر لمرآة يوجد جانب آخر خفي، إذا ما عملنا على تصغير حجم الخلفية يبرز لنا خلفية أكبر برسومها المختلفة وألوانها المتنوعة المتشابكة التي تمكننا من الوصول إلى دلالات كثيرة ومعقدة. وكان لا بد لنا من إدراج الرسم كي نصل إلى مفهوم أوسع، ولكنه مغاير من ناحية الشكل، فالنص الرقمي أتاح للقارئ التنقل بطريقة غير خطية، من خلال الروابط النصية، ما سمح بقراءة الأجزاء المختلفة بترتيب اختياري، وأتاحت الوصول السريع إلى أجزاء معينة من النص.

أورد فيما يلي جدولًا يبين لنا الكلمات التي تُمثل الروابط النصية وسيميائيتها في قصص مرايا الرقمية،

أيْ يُبرزُ الجدول كلَّ قصة من المجموعة القصصية والروابط النصية وقد أدرجت الروابط الخارجية التي تمثل العنوان الرئيسي لكل قصة من المجوعة القصصية باللون الأسود, بينما أدرجت الروابط الداخلية باللون الأزرق , حيث أن الكلمات باللون الأزرق التي تساعد القارئ بالنقر عليها التنقل إلى القصة التالية، والتي تحوي بداخلها كلماتٍ أُخرى باللون الأزق والصور المدرجة لا تمكننا من التنقل الى رابط آخر, ولكنها تؤدي إلى إيصال دلالة مختلفة في كل قصة.

1 . مرايا الأحلام							
وفتح عينيه			أحس برطوبة	ناي حزين			
البيت المهجور			البيت المهجور	مرايا الأحلام، المشهد الثاني			
العكاز	صورتي المائية	الملوث بالتنهد		كلبه	يقترب منه الكلب	يرفع إحدى قوائمه ويرشه	يقصد السيارة

تجزأت مرايا الأحلام إلى خمسة مشاهد، يتفرع من كل قصة روابط نصية من خلال كلمات باللون الأزرق تنقلنا الى قصص أخرى.

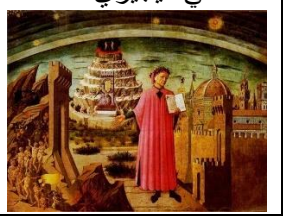
كلمة **"وفتح عينيه"** تنقلنا إلى القصة الأخيرة (البيت المهجور) ويتبلور الترابط النصي دلالاته في قصة مرايا الأحلام وقصة البيت المهجور من خلال دلالة الكلمات والسرد بين مرحلة الشباب والكهولة بين الهجرة والعودة إلى الوطن، وبين السعي والاستيقاظ على واقع مرور الزمن والعمر، وضياع الترابط العائلي. لاحظت أيضَا في كل قصة من قصص السرد أن الكلمات الأخيرة من كل قصة تنقلنا في تسلسل السرد الذي اتّبعه النّص الورقي في كل قصة ولكنّها مجزئة. وقد لاحظت أن هذا الاختلاف في التسلسل السردي أدى الى التنقل بين السرد في المجموعة القصصية ولكن القصص ما زالت تحمل الدلالة نفسها من ناحية المغزى الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والديني.

2 . وصيتان										
كلبها دوكي			أعيني مشدوهة				جسدها الزاوي		موت أبيها سريعا		
همس، المشهد الثاني			**مرايا الأحلام، المشهد الثاني**				**دمية السليكون**		**وصيتان، المشهد الثاني**		
عينا إنسان	عيني دوكي	مرة أخرى	كلبه	يقترب منه الكلب	يرفع إحدى قوائمه ويرشه	يقصد السيارة	نافذة الزنزانة	شفط الدهون	مجرد مسوخ	عيني هذا الكلب	المست -أنس "دوكي

3. مداعبة						
يتبادلان المداعبة			كلبانا يمرحان		كلبانا	
البيت المهجور، المشهد الثاني			دوكي وروز، المشهد الرابع		عند الغروب، المشهد الثاني	
الكلب المرقط	تداعبان شعري	السماء والأرض وما بينهما	يسيل لعابه شبقا	هنا وهناك	مداعبة	مشهد صدمه	عالم آخر

4. ذهاب وإياب				
قصص عجائبية			أملاكه.. أملاكي	
وصيتان، المشهد الثاني			ذهاب وإياب، المشهد الثاني	
مجرد مسوخ	عيني هذا الكلب	المستأنس "دوكي	أضمومة	أما أنا فلا

5. البيت المهجور								
العكاز			صورتي المائية			الملوث بالتنهد		
البيت المهجور، المشهد الثالث			مرايا الأحلام			البيت المهجور، المشهد الثاني		
الكلب	بصفعة	عنكبوت الزمن	وفتح عينيه	أحس برطوبة	ناي حزين	الكلب المرقط	تداعبان شعري	السماء والأرض وما بينهما

6. نباح		
الصوت	هذا النباح	
الآن	نباح، المشهد الثاني	
	عويل حزين	علقت بفروه
الكوميديا الإلهية، الجحيم (النشيد الخامس الأبيات 26-27) دانتي أليجيري 		

7. همس	
رانيا	الطريق السيار
وصيتان، المشهد الثاني	همس، المشهد الثاني

مجرد مسوخ	عيني هذا الكلب	المستأنس "دوكي	عينا إنسان	عيني "دوكي	مرة أخرى

8. المرآة			
حدًا دمويًا		دقاتها التي يعدها قلبه	
عند الغروب، المشهد الرابع		المرآة، المشهد الثاني	
الجدار	جوبا	للمرآة المضاعفة	لم يرَ وجهه

9. دمية السليكون		
نافذة الزنزانة		شفط الدهون
دوكي وروز		دمية السليكون، المشهد الثاني
قصدت الحديقة	إغلاق حانته	شفط الدهون

10. عند الغروب					
السلوقي الأبلق			الطلقات		
البيت المهجور، المشهد الثالث			عند الغروب، المشهد الثاني		
الكلب	بصفعة	عنكبوت الزمن	مداعبة	مشهد صدمه	عالم آخر

11. دوكي وروز		
قصدت الحديقة		إغلاق حانته
دمية السليكون		دوكي وروز، المشهد الثاني
نافذة الزنزانة	شفط الدهون	للغرق في البحر

تتسم مرايا الرقمية في تجزئتها إلى مشاهد. لذلك وجدت أنه وجب إدراج جدول يُوضح كيفية تجزئة لبيبة خمار المشاهدَ في كلِّ قصة. فقد عمِلت على تجزئة كل قصة إلى عدد مشاهدَ مختلفٍ عن القصة الأخرى، وبالنقر على الرابط النصي الأخير أي الكلمات الأخيرة باللون الأزرق يسمح للقارئ بالتنقل داخل القصة الواحدة بنظام تسلسلي من مشهد إلى المشد التالي، وهذا الجدول يفسر طريقة تجزئة المشاهد في القصة الواحدة، على النحو التالي:

مرايا الرقمية

1. مرايا الأحلام	فتح عينيه	أحس برطوبة	ناي حزين		
المشهد الثاني	كلبه	يقترب منه كلبه	يرفع إحدى قوائمه ويرشه	يقصد السيارة	
المشهد الثالث	المقعد	فليذهب إلى الجحيم			
المشهد الرابع	أمسها البعيد				

المشهد الخامس	كلبه يتبول	ناي حزين			

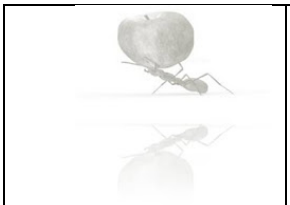
من خلال الكلمات التي اختارتها لبيبة خمار، ركزت على كلمة الكلب وأفعاله وضمنّت صورة إنسان وانعكاسه، وكأنها مرآته الداخلية أو ظله شخص داخل دائرة سواد مظلمة يحدد جسده خط أبيض كأن خارجه معاكس لداخله المظلم أو الحزين.

2. وصيتان	كلبها دوكي	أعيني مشدوهة	جسدها الزاوي	موت أبيها سريعًا
المشهد الثاني	مجرد مسوخ		عيني هذا الكلب	المستأنس دوكي

3. ذهاب وإياب	قصص عجائبية		أملاكه... أملاكي
المشهد الثاني	أضمومة		أما أنا فلا
المشهد الثالث	كلبه	كلبا يرى نفسه أنسانًا	خوذة هلامية
المشهد الرابع			نسجت هذه القصة

4. مداعبة	يتبادلان المداعبة	كلبانا يمرحان	كلبانا

برزت في القصص التالية من المجموعة القصصية مرايا: وصيتان، ذهاب وإياب ومداعبة الروابط من خلال كلمات التي ترتكز في معظمها على كلمة الكلب، وأُدرجت في قصة مداعبة صورة رجل مجهول جسد من دون رأس يُمسك كلبًا يتقدمه في رباط، وانعكاسه يُشبه المنظار في دائرة بيضاء، يحيطه اللون البُنِيُ وظلالٌ سُودٌ. والمداعبة تعني اللطف وهذا دليل البياض الداخلي الذي تغلفه نياتٌ خفية، ما يشير إليه الظلال بالون الغامق حول البياض الذي يحيط بالرجل وحيوانه الأليف.

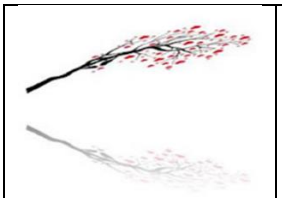
5. البيت المهجور	العكاز	صورتي المائية	الملوث بالتنهد	
المشهد الثاني	الكلب المرقط	تداعبان شعري	السماء والأرض وما بينهما	

برزت في قصة البيت المهجور روابط متنوعة المعاني، مثال: العكاز الذي يرمز إلى العجز، وكلمة صورتي المائية رابط نصي له دلالته وهي الانعكاس الخارجي الهش، وكلمة الملوث بالتهنيد بدلالتها على الندم على الأفعال السيئة، ثم الكلب المرقط إذ تشير المرقط إلى النقاط البيض والسود التي مرت بحياة الإنسان أو اختلاف أفعاله بين الجيد والسيء. وجملة السماء والأرض بينهما الفضاء المجهول الواسع يمثل فكرة الحياة والموت، وأدرجت صورتين لنملتين وانعكاسهما. والنملة، هي تناص تراث شعبي وديني، تناولتها القصص الشعبية، مثل قصة النملة والجندب، تشير إلى الاجتهاد الدؤوب في الحياة. فالرسم الأول للنملة التي تحمل تفاحة فوق رأسها، ورمز التفاحة رمز أسطوري وتراث شعبي وديني، فهي تُعدُّ فاكهة محرمة، وكأن هذا الجهد والتعاون الشعبي المجتمعي محرم. فيما النملة الثانية لونها بني داكن، واللون البني يرمز إلى الأرض، وتحمل في فمها نبتة يبدو أنْ لا أوراق عليها، وكأنها يابسة، ويبدو هذا الجهد والتعاون الجماعي جافًّا لا يأتي بثماره.

وتناص ديني ذكرت في القرآن الكريم في قصة النبي الملك سليمان ومملكة النمل، "﴿حَتَّىٰ إِذَا أَتَوْا على وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾، [النمل: 18]، فقد قالت النملة يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم ليتجلى الرابط بصورة النملة في ارتباط نصي بين الصورة ودلالة السرد. ففي القصة يعود العجوز إلى بيت الطفولة الذي يراه الأمان، وهنا ترتبط الدلالة في التنبيه والنصيحة، فالنملة نبّهت أبناء قريتها، ونادتهم إلى الدخول إلى المسكن الآمن، وإلا سيحطِّمهم جيش سيدنا سليمان. بينما العجوز يحذر وينصح سلالته من بني البشر في عدم التلاشي بمغريات الحياة ونسيان المسكن الآمن الذي هو العائلة.

6. نباح	الصوت	هذا النباح	
المشهد الثاني	عويل حزين	علقت بفروته	
المشهد الثالث	لما يزال ينبح	إلتقطت هذا النباح أذنا رجل	

تكرار إدخال روابط الكلمات الدالة على أفعال الكلاب، هو ارتباط نصي له صلة كبيرة بالإنسان وتصرفاته. فقصص مرايا تعرض حياة الشخصيات وأفعالها وتأثرها بالمكان والزمان، وهذا ما تحدثت عنه في الفصول السابقة، إذ إنّ أفعال الكلاب تتأثر بالنوع والفصيلة والبيئة. وقد أدرجت لبيبة خمار في المشهد الأول والثالث صورة دب، وانعكاسه يفتح فمه على وسعه وكأنه يزأر في وضعية الهجوم يرمز إلى الدولة المهيمنة الملقبة بالدب الأكبر، التي تمثل الخطر صورة الدب باللون الرمادي وكأنها ظلال، واللون الرمادي هو لون يدل على الشخصيات المتقلبة في أفعالها لأنه لون بين الأبيض والأسود.

7. همس	رانيا	الطريق السيار	
المشهد الثاني	عينا إنسان	عينا دوكي	مرة أخرى
المشهد الثالث	زجاج المرآة		ساعتان قبل حلول المساء

تنوعت الروابط في قصة همس. وقد أدرجت الكاتبة كلمات منها اسم الفتاة رانيا، فهي تريد إيصال فكرة الاهتمام بالفتاة، والطريق السيار هو طريق المضي في الحياة. وفي المشهد الثاني أدرجت عيني إنسان وعيني دوكي وهو الكلب، وكأن مقصدها العين هي مرآة الحياة وما تتضمنه النظرة إلى الحياة، وما تعكسه داخل الإنسان. والصور أُدرجت في المشهد الأول، منها غصن مزهر وانعكاسه باللون البني والأخضر الفاهي واللون الوردي، وهي نظرة الفتاة رانيا إلى الحياة من منظار وردي مشع بالحياة والحب الذي ما زال يُزهر في داخلها.

8. المرآة	حدًا دمويًا	دقاتها التي يعدها قلبها
المشهد الثاني	للمرآة المضاعفة	لم يرى وجهه

9. دمية السليكون	نافذة الزنزانة		شفط الدهون
المشهد الثاني	شفط الدهون		
المشهد الثالث	نداء السليكون		
المشهد الرابع	كلبها الذي ظل يكرهني	هذا الترهل	
المشهد الخامس	فتتكالب شفرته وشوكاتها	بعد فوات الأوان	
المشهد السادس	الأسر	كلب غريب	

برزت الروابط في دمية السيليكون وفي المشهد الثاني والرابع، وقد أُدرجت صورة لرجل باللون الرمادي يُمسك كلبه برباط. وفي المشهد الخامس تفقد صورة الرجل رأسه وجزءًا من رجله ويفقد الكلب رجليه الأمامية. ثم أُدرجت في المشهد السادس صورة مومياء تحاول الخروج من مستطيل أسود تحيطه ظلال برتقالية، والمومياء تناص تاريخي من الحضارة الفرعونية حيث تُحنَّط الجثة بعد موتها للحفاظ عليها.

10.عند الغروب	السلوقي الأبلق	الطلقات	
المشهد الثاني	مداعبة	مشهد صدمه	عالم آخر

الشهد الثالث	ذرات ماء	كلب أجرب	الخنزير	
المشهد الرابع	الجدار	جوبا		

الروابط التي استخدمتها لبيبة خمار في قصة عند الغروب كما في القصص السابقة معظمها تدل على الكلاب وصفاتها، بالإضافة إلى بعض الكلمات التي تشير إلى الفضاء المكاني، مثال: الجدار والحديقة. وأدرجت خمار في المشهد الأول روابط تتمثل في صورتين لرجل يمسك كلبه برباط، وكان التركيز على هذه الصورة في معظم القصص وكأنها تشير إلى المالك والمملوك، ويمثل العلاقات البشرية الثقافية والسياسية والاجتماعية والدينية والتاريخية. وأعادت إدراج الصورة في المشهد الثاني، ولكن كما في القصص السابقة رجل وكلب ناقصة رأس ورجل ثم أدرجت الرسم في المشهد الرابع مجددًا.

11.دوكي وروز	قصدت الحديقة	إغلاق حانته	
المشهد الثاني		للغرق في البحر	
المشهد الثالث	دوكي		بنات جنسها اليوم
المشهد الرابع	يسيل لعابه شبقًا		هنا و هناك
المشهد الخامس	دوكي		

وفي القصة الأخير دوكي وروز المشهد الأول أدرجت صورة لحديقة يجلس بها رجل وامرأة على مقعد، تحيط بهما الأشجار المزهرة بمختلف ألوانها؛ منها الزهري الذي يدل على الحب، واللون الأسود الذي يظهر الجانب المظلم، واللون الأخضر الذي يشير إلى الحياة. ويظهر فوق رأس المرأة والرجل سحابة تشير إلى أفكار كل منهما الداخلية. وفي أسفل الرسم رسم آخر، وصورة رجل باللون الأسود، يختفي رأسه يمسك لجام كلبه وتقف أمامه امرأة باللون الرمادي

تمسك لجام كلبها. ثم أدرجت في المشهد الخامس رسم شجرة مزهرة باللون الزهري، وانعكاسها وعلى ما يبدو أرادت أنْ تختِمَ القصة بإدراجها هذه الشجرة التي يُحيط بها البياض في دلالة إلى التفاؤل والأمل.

تجلت التحولات في بنية مرايا الرقمية وقد قُدِّمت المجموعة الرقمية بطريقة دمج النصوص، من خلال الروابط النصية المتمثلة بالكلمات المختارة من النصوص السردية والروابط النصية الأخرى. وقد تجلى الترابط النصي في المجموعة الرقمية متأثرًا بعوامل مختلفة على النحو التالي:

الترابط البنائي: اِستخدمت لبية أدوات الربط البنائي المتمثلة بالكلمات لتوحيد النصوص وربطها ببعض، فمكنت القارئ التنقل بين مشاهد وفصول المجموعة القصصية بترتيب اختياري. لذا، إنّ الترابط سمح للقارئ بفهم العلاقة بين أجزاء القصص المختلفة، وذلك من خلال الترابط الدلالي: حيث استخدمت رمز الكلب في معظم النصوص لما له معانٍ دلالية تشير إلى الشخصيات وأفعالها. وقد استخدم رضواني رمز الكلب في السرد الورقي بوضوح، أو مثلًا في قصة دمية السيليكون اختارت الرابط دلالي، فتتكالب شفرته وشوكاتها أيضًا، فأدخلت كلمة "تتكالب شفرته"، وهي كلمة معناها أي تثب عليها وتمزقها، "وتتكالب" صفة للكلاب، بعد فوات الأوان.

هذه التحولات عززت قدرة الوصول إلى النصوص، وحققت الترابط النصي وسهلت التفاعل معها، ما وفر تجرِبة قراءة أفضل ديناميكية وتفاعلية ساعدت على فهم النصوص والتفاعل معها بشكل أعمق.

محصلة واستنتاج

ومن خلال هذه الدراسة للفصول السابقة توصلت إلى فهم التحولات وإيضاحها على مستوى دور القارئ، وأبعادها بين مرايا الورقية والرقمية، فقد خضع القارئ الورقي لنظام القراءة الخطية الثابتة والمتسلسلة التي تفرضها النصوص الورقية. لكنّ بنية النص الورقي مختلفة كليًا عن بنية النص الرقمي. وقد أبرزت مجموعة القصص الورقية مرايا أنّ كل قصة تُنظَّمُ فيها الأحداث والشخصيات والزمن والمكان بما يؤدي وظيفة الترابط على نحو تسلسلي، وهي مؤلفة من المقدمة والحدث والذروة والخاتمة. وتختلف علاقة النص الرقمي بالقارئ في مرايا الرقمية

عنها في مرايا الورقية من ناحية قراءة الخيال الرقمي وتحليله بمنهجية، ونسبة التلقي ومفهوم الإبداع الجمالي للسياق السردي من متلقٍّ إلى آخر، وذلك بنسب متفاوتة فيما بينهم، تتمثل بخلفية المتلقي الثقافية، ومفهوم القارئ لكتابة أوامر نصية تمكنه من التنقل في الخيال مع تغيير عالم القصة استجابةً للتخيلات الرقمية اللاحقة التي أُنتِجت مُسبّقًا في العمل الأدبي على صفحة الويب.

تتمثل علاقة النص الرقمي بالقارئ التفاعلي، في علاقة تفاعلية تحليلية، إذ يتلقى القارئ النص الخيالي الرقمي، والطريقة التي يتسبب بها النص في استجابة معينة، بما إن النص الرقمي هو من الفنون الأدبية ويحوي مجموعة من الرموز تُحتم الاستعانة بالتحليل السيميائي وتتبع معطياته وإجراءاته في استنباط النص ودلالاته، وذلك عبر التنقل بين صفحات القصة الرقمية عبر تتبع الروابط النصية، وأيضًا مكّن التنقل في النص، باستخدام التصميم المنتج والروابط المختلفة والمتنوعة.

- باستخدام روابط نصية معينة سمحت بها لبيبة خمار من خلال إنشائها النص السردي بخيارات ما يسمى التخطيط الفردي(المؤلف)، مثال: التصميم المدرج في الصفحة الأساسية، الألوان، الصور، تنسيق الأيقونات، اختيار الكلمات المناسبة، تجزئة القصة إلى قصص متعددة تمكن القارئ من التلاعب بمجريات السرد أي (تغيير المسار السردي).
- اِعتمادًا على الاختيارات التي يتخذها القارئ، وذلك تبعًا للروابط النصية المختارة في مخطط السرد. يمكن أن يتغير المسار السردي في مرايا الرقمية من بداية القصة إلى نهايتها في مخيال النص المترابط.
- تجلى دور القارئ تفاعليًّا في مرايا الرقمية، فقد أصبح قارئًا ومؤلفًا حين منحته لبيبة خمار القدرة على اتخاذ القرار في تحديد المسار السردي الذي يريده. وقد أدت هذه الاختيارات إلى تغيرات في الحبكة وفتحت مسارات جديدة، ونهايات مختلفة، ما جعل من القارئ شريكًا في بنا القصة، في الوقت عينه وناقدًا عبر تركه تعليقات على النص.
- يبني القارئ المعنى في مرايا الرقمية عبر الاستخدام الانتقائي للروابط المتاحة في السرد (الكلمات، الرسوم، الألوان، الخطوط، التركيب النحوي، الدلالات...). من دون التقيد بأي ترتيب محدد.

سمحت الروابط المتعددة في مرايا الرقمية بالانتقال إلى مزيد من المعلومات داخل النطاق السردي، وقراءة القصة الرقمية على شاشة الكمبيوتر وتحديد السياق من خلال مناهج تحليلية

حساسة، مأخوذة من علم السرد والسيميائية والأسلوب وعلم اللغة وعلم الفن التجريدي... وقد مكنت لبيبة خمار القارئَ من تمييز الروابط النصية عن باقي النص الموجود على الشاشة عبر الشكل الذي أدرجته: من ناحية تسطيرها وعرضها بلون مختلف (أزرق)؛ يمكن النقر فوقه، فيما القص التفاعلي أو ما يُسمى الخيالَ التفاعليَّ هو مغامرة أو قصة غامضة. وقد عمِلت لبيبة خمار على إعطاء القارئ خيارات في كيفية تطور القصة أو التوصل إلى الهدف من السياق السردي، وذلك من خلال النقر على الروابط النصية التي تقود القارئ إلى الكلمات وعرض بعض الصور المساعدة في النص المترابط، ويعد التفاعل جزءًا لا يتجزأ في قراءة الأدب الرقمي. لكنه لقراءة الأدب الرقمي على القارئ أن يمتلك دراية كافية في استخدام الأجهزة الإلكترونية، فهي تتضمن عناصر معرفية وحركية لاتخاذ الخيارات في النقر على الروابط النصية والمشاركة في بناء السرد المناسب لهم، ما يسهم في بناء قراءة تفاعلية.

خاتمة

توصلت دراسة مرايا الورقية والرقمية.

إلى أن شخصيّات "مرايا" أنّ تجسّد كلّ قارئ، فبدا السّرد بعينِه مرآةً للقارئ تعكِس داخل المتلقّي المجهول. اِستخدم سعيد رضواني نوعَ الشخصية النّامية، وأيضًا الشّخصيّة الثّابتة. نلاحظ الشّخصيّات التي لا اسم لها تملِك صفات الجنس البشريّ المتنوّعة من دون تحديد مجتمع أو ثقافة أو ديانة، والمكان المفتوح على الجنس البشريّ (الأرض وما عليها). بينما الزمن هو كلّ الأزمنة منذ خلق البشريّة حتى نهايتها. وعمِل سعيد رضواني في المجموعة القصصيّة على مستوى اللّغة والحَبْكةِ والبِنية السّرديّة في الشّكل والبِناء على التّرتيب الزّمنيّ المَبنيّ على الاسترجاع والاستغراق الزّمنيّ المبنيّ على تسريع السّرد وتبطيئه، ونلاحظ أنّ الكاتب تنوّع في استخدام تِقْنيّات البناء الزّمنيّ في السّرد. مُتبعًا أسلوب تيّار الوعي في السّرد المعاصر.

إن التحويل على مستويي البنية والشكل لبنية النص الورقي وشكله تجلى مغايرًا لهما بانيًا أشكالًا ترابطية جديدة، عبر تجزئة القصة الواحدة إلى عدة قصص من الداخل. تاليًا، عمدت لبيبة خمار إلى اختيار تسلسلي مغاير للترتيب الذي أدرجه سعيد رضواني في ترتيب عناوين القصص.

وُظِّفتِ الروابط النصية في بناء النص الترابطي من خلال الغلاف الخارجي وذلك من خلال إدراج عناوين القصة عموديًا وكل قصة داخل سهم مختلف اللون، ساعدت الروابط بتصاميمها في إضفاء فكرة مُسبّقة عما يحويه السياق السردي لكل قصة. فيما أدت صورة المرآة والرسوم حولها في إثراء الفكر عن الدلالات الكامنة خلف السر. وشكلت الروابط النصية داخل السرد من خلال الكلمات التي وظفتها لبيبة خمار روابطَ نصيةً إلى تغير تام في الشكل والبناء السردي، إذ أصبحت أشبه بمتاهة تجعل القارئ يعيد القراءة مرات عديدة. ويتجلى الاختلاف السردي في تغير أحداث السرد، ففي القصة الأولى مرايا الأحلام هناك رابط نصيّ باللون الأزرق، وهو كلمة **وفتح عينه**، وبالنقر عليه ينقلنا إلى قصة البيت المهجور. وقد أدى هذا الرابط إلى تغيير في مجريات السرد، ففي قصة مرايا الأحلام تعيش الشخصية في الغربة تعمل بكد كي ترجع إلى وطنها من أجل استرداد أرضها، وفي قصة البيت المهجور يتجه السرد إلى عودة الرجل العجوز إلى بيته بعد غياب سنوات طويلة. وقد برز عامل الرابط يؤدي وظيفته التي تؤدي دور تحقيق أحلام الشخصية في قصة مرايا الأحلام؛ أي يحقق أحلام الشخصية في العودة إلى وطنه ففي السرد الورقي الشخصية لم تحقق فعل العودة لكنها بقيت أحلام وتمنيات.

بينما في قصة بيتي المهجور اختارت الكاتبة كلمة **العكاز** لارتباطها النصي بالدلالة على المدة الزمنية التي أمضاها في الغربة وعلى حاله عند العودة وهي الكهولة، وينقلنا هذا الرابط إلى قصة البيت المهجور ويقول الكاتب: "من بعيد، ألمح بيتي المهجور. يفقدني الحنين تماسكي فينفلت من يدي، ينفلت العكاز الذي عليه يتوكأ الجسد الهرم"، من هذا الكلام يريد إيصال أهمية المكان والزمان في الشخصية من ناحية الذكريات والحنين إلى الماضي. بينما كلمة العكاز تنقلنا إلى المشهد الثالث في البيت المهجور فيقول الكاتب: "كما يمنعني الآن عن رؤية نفسي، في لحظات أخرى، في أزمنة أخرى، نسيج من الأحداث الكثيفة التي حاكها حولي بلا رحمة عنكبوت الزمن". تبرز مدى تأثر مشاعر الشخصية عند العودة والإحساس بالعجز والندم. تتجلى عدة روابط في البيت المهجور المشهد الثالث، من بينها الكلب فيقول الكاتب: "ثم ألتفت جهة مكان الكلب فلا أرى غير السلسلة"، ينقلنا رابط الكلب إلى قصة عند الغروب الرجل الوحيد الذي اعتزل القرية ويتضمن سرد قصة عند الغروب كثيرًا من ذكر رمز الكلاب وصفاتها التي برز، كرمز للدلالة على سلالة البشر وصفاتهم المتنوعة في الحياة. وبذلك أراد تسليط الضوء على الجانب الاجتماعي وتأثير المجتمع في الشخصية. فقد أدت ضغوطات الحياة والمجتمع في النهاية إلى انتحار الشخصية. كما أدى هذا الرابط إلى تجلي ارتباط كلمة الكلب الدالة على البشر في بلورة مفهوم المجتمع والحياة والموت وبذلك برزت وظيفة الرابط في هذه القصة وظيفة دلالية.

لذلك، فإن الرابط النصي الذي استخدمته لبيبة خمار برز كرابط دلالي في بعض القصص وبعضها الأخر برزت وظيفته كرابط لغوي يعمل على الربط بين أحداث السرد والقصص. ففي قصة مرايا الأحلام أدى إلى تغير في حياة الشخصية أو تحقيق أحلامها، بينما في أماكن أخرى أدى الرابط النصي وظيفة تفسير الرمز لتوجيه اهتمام القارئ إلى المغزى الأساسي المراد إيصاله، مثال: رمز الكلب نقلنا إلى قصة الغروب التي يبرز لفظ الكلاب وصفاتهم كثيرًا، فأرادت بذلك الكاتبة من القارئ توجيه اهتمامه إلى عنصر السرد الأساسي.

تاليًا لُوحِظَ وجود خلل في التصميم، وهو غياب خاصية التقدم أو الرجوع، لا أستطيع أن أجزم إن كان هذا خللًا مقصودًا أو سقطت به الكاتبة سهوًا. وبرأيي الشخصي أعتقد بأنه خلل مقصود أرادت به إضفاء صفة، أو وضع المتاهة لم ترد أن تضع طريقًا واضحًا للتقدم أو الرجوع بل الإبحار في هذه المتاهة، ولكن تجلت بنية مرايا الرقمية وظيفتها تمثل المتاهة،

لقد نجحت الروابط في خلق جو من التوتر واليأس في كل مرة محاولة الضغط على أيقونة الصفحة الرئيسة للبدء من جديد. ولكن عدم وجودها أيضًا مثلت صعوبة في متابعة السرد بسلاسة، وهذا ربما يمكن أن يُسمّى التوظيف الجيد المترابط مع المعنى العام للسرد وهو طريق الحياة والصعوبات التي تواجه الفرد.

توصلت الدراسة في ملاحظة مواطن الاتفاق والاختلاف بين الورقي وبين الرقمي. وقد برزت مواطن الاتفاق في النص السردي ودلالاته العامة، التي تتمثل بالعوامل النفسية والاجتماعية والثقافية والسياسة. لكن وعلى ما يبدو أن مواطن الاختلاف بدت أكثر بكثير من مواطن الاتفاق، فقد عملت لبيبة خمار على التغير في التسلسل الترتيبي لعناوين قصة سعيد رضواني ولم تكتفِ بذلك، بل عمدت إلى تجزئة القصة الواحدة إلى عدة قصص، وذلك من خلال كلمات داخل السرد التي حولتها إلى روابط نصية وجعلتها إسقاطًا لتحويل المسار السردي لتصبح جميع القصص الرئيسة متداخلة بعضها ببعض.

وتمكّنتِ الدراسة من التوصل إلى أن دور القارئ في المدونة الرقمية أصبح تفاعليًا، عبر الروابط التفاعلية التي منحته إياها لبيبة خمار، فلم يعد دوره فقط متلقيًا ومحللًا وناقدًا فرديًّا، بل أصبح دوره فعّالًا بصفته متلقيًّا ومؤلفًا يُؤثِرُ في العملية السردية وذلك باختياره المسارات التي تناسبه، والعمل على التحويل السردي للقص بالإضافة إلى أنه محلل وناقد تفاعلي، يمكنه إبداء آرائه وأفكاره وطرحها حول النص ومشاركتها هو والآخرون، عبر خاصية التعليق ووسائل التواصل الاجتماعي.

تجلى الكشف عن التحولات السردية بين الورقي والتفاعلي وأبعادها في عمل واحد لمبدعين اثنين. إذ تشير النتائج إلى أن العمل برزت به فروقات واضحة من ناحية البنية والشكل السرديّ، وقد أدى التحويلُ الرَّقْميُّ إلى التأثير كثيرًا في السرد الورقي، إذ إنّ الروابط النصية تؤدي إلى تغير مسار السرد والسياق السردي، فأتى الترابط النصي الرقمي مغايرًا للنص الورقيّ. ومن هذا المنطلق لقد حقق البحث أهمية دراسة دخول الروابط النصية إلى القص الورقي ومدى تأثيرها في هذا التغير. إنّ هذه الدراسة تفتح أفاقًا جديدة في مجال التحولات السردية أيضًا، لذلك أُوصي بضرورة بالقيام بدراسات تتناول التحولات السردية في أدب الأطفال، وملاحظة التحول السردي في قصص الأطفال من الورقي إلى الرقمي وتأثيرها في تطور الذكاء اللغوي لدى الطفل وتنميته.

لائحة المصادر والمراجع

- خمار، لبيبة (2019). **مرايا سعيد رضواني، قصص مترابطة ـ قراءة تفاعلية،** (ط. الكترونية). Blogger، برنامج

رضواني، سعيد (2010). مرايا، (ط1). الرباط: دار التنوخي للطباعة والنشر، بن صالح، الفقيه (2019). **مرايا،** (ط2). منشورات الموجة الثقافية، (2020) .مرايا، (ط3). طنجة: الراصد الوطني للنشر والقراءة

- البريكي، فاطمة (2006). **مدخل إلى الأدب التفاعلي،** (ط.1). بيروت: المركز الثقافي العربي، المغرب: الدار البيضاء.

- بوعزة، محمد (2010). **تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم،** (ط.1). الدار العربية للعلوم.

- جرجور، مهى (2005-2006). العنف وتدجينه في المنتج القصصي اللبناني، قراءة سيميائية وسردية نماذج مختارة. كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجامعة اللبنانية.

- جرجور، مهى (2008). ما بين الأدب المقارن والتناص، أوراق جامعية، عد.30.

- جرجور، مهى (2017). **الأدب في مهب التكنولوجيا،** (ط.1). المغرب: المركز الثقافي العربي.

- جرجور، مهى؛ لبس، جوزف (2020). **دليل المناهج البحث العلمي**. بيروت: كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجامعة اللبنانية.

- الحمداوي، جميل (2016). **ألأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق، نحو المقاربة الوسائطية. مج. اتحاد كتاب الإنترنت المغاربة،** (لا. ط).

- الحمداوي، جميل (2017). **الجديد في السيميوطيقيا: من المربع المنطقي الى المبيان التوتري،** (ط.1).

- حمزة، قريرة (2020). **رواية التفاعلية الرقمية العربية آليات البناء وحدود التلقي قراءة في رواية شات محمد سناجلة،** (لا. ط). مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب جامعة قاصدي مرباح ورقلة، مجلة العلامة، مج:5، عد. 2.

- حني، عبد اللطيف ((2011). **تعليمية علوم العربية في ظل تحديات عالم الرقمنة،** (لا. ط).

- الخطيب، حسام (1996). **الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع hypertext**، (ط.1). الدوحة: المكتب العربي للتنسيق، (ط.2). الدوحة: وزارة الثقافة والفنون والتراث. (2011). (ط.3). رام الله: المؤلف (2018).
- دومة، خيري (28 نيسان 2020). **ضمير المخاطب في السرد المصري المعاصر.. الجزء الثالث**. تم الاسترجاع (26 تموز 2023). الأنطولوجيا فضاء رقمي **https://alantologia.com/blogs/29191/.**
- رشيد، أمجد (2019). **الأنساق السيميائية والتخيل**، (ط.1). بغداد: دار المالكي.
- الساقي، فاضل (1977). **أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة**، (لا. ط). القاهرة: مكتبة الخانجي.
- شبلول، أحمد (2005). **رواية الواقعية الرقمية: محمد سناجلة وميلاد أدب عربي جديد**، (ط.1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (ط. الكترونية).
- شبيل، عبد العزيز (2001). **نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب**، (لا. ط). تونس: دار محمد علي الحامي.
- عكاشة، محمود (2014). **دراسة الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي**، (ط.1). مكتبة الرشد.
- علي، نبيل (2001). **الثقافة العربية وعصر المعلومات، رؤية المستقبل الخطاب الثقافي العربي**، (لا. ط). مجلة عالم المعرفة، المجلس الكويت: الوطني للثقافة والفنون والأدب.
- الكردي، عبد الرحيم (2004). **السرد ومناهج النقد الأدبي**. القاهرة: مكتبة الآداب، لا. ط.
- ملحم، إبراهيم (2013). **الأدب والتقنية، مدخل الى النقد التفاعلي**، (ط.1). الأردن: عالم الكتب الحديثة.
- يقطين، سعيد (2005). **النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الأبداع التفاعلي**، (ط.1). بيروت/لبنان، الدار البيضاء/المغرب: المركز الثقافي العربي.

مراجع أجنبية

– AL Ismail، Halah (2015). Integrate Digital Storytelling in Education، University of Colorado، Journal of Education and Practice. https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1082416.pdf

– Atkinson، Bill (1987). HyperCard User's Guide (PDF) (1 ed.). Apple Computer Inc. p. 49. Archived (PDF) from the original on 2018-01-23. https://vintageapple.org/macprogramming/pdf/HyperCard_Users_Guide_1987.pdf#page=73

– Bell، Alice (2014). Schema Theory، Hypertext Fiction and Links، Sheffield Hallam University.

– https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.48.2.140?oauth_data=eyJlbWFpbCI6Im5obmVzcmVuQGdtYWlsLmNvbSIsImluc3RpdHV0aW9uSWRzIjpbXX0

– Brooks، Kevin M. Programming Narrative Massachusetts Institute of Technology. https://mf.media.mit.edu/pubs/conference/ProgrammingNarrative.pdf

– Clark، Ruth، Lyons، Chopeta (2010). Graphics for learning: Proven guidelines for planning، designing، and evaluating visuals in training materials. New York: Wiley. https://www.wiley.com/en-us/Graphics+for+Learning%3A+Proven+Guidelines+for+Planning%2C+Designing%2C+and+Evaluating+Visuals+in+Training+Materials%2C+2nd+Edition-p-9780470547441

– Golden، Joanne M. Gerber، Annyce (1990). A SEMIOTIC PERSPECTIVE OF TEXT، THE PICTURE STORY BOOK EVENT. Volume XXII، No. 3. https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1080/10862969009547707

– Hodge، Bob (2020). Semiotics، Oxford Research Encyclopedias، https://oxfordre.com/literature/display/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-1005

– Kille، Leighton (2015). The growing problem of Internet “link rot” and best practices for media and online publishers، https://journalistsresource.org/media/website-linking-best-practices-media-online-publishers/

– MDN(2005). HTML: Hypertext Markup Language، https://developer.mozilla.org/en-US/docs/Web/HTML

Napin، Mihal. DESIGN AND SEMIOTICS، https://utd-ir.tdl.org/bitstream/handle/10735.1/4464/ATEC-4455-272049.11.pdf

– Mozilla Developer Network (2021). "The Anchor element - HTML: Hypertext Markup Language".

– developer.mozilla.org.https://developer.mozilla.org/en-US/docs/Web/HTML/Element/a

– Pankin، Jeff (2013). Schema Theory، Massachusetts Institute of Technology (MIT).https://web.mit.edu/pankin/www/Schema_Theory_and_Concept_Formation.pdf

– Skains، Lyle (2016). Reading Hyperlinks in Digital Fiction، an Empirical Approach، Bournemouth University، UK. http://eprints.bournemouth.ac.uk/35193/1/Reading%20Hyperlinks%20in%20Digital%20Fiction%20an%20Empirical%20Approach-%20Final.pdf

– Skains‹ Lyle (2019). Teaching digital fiction: integrating experimental writing and current technologies‹ Palgrave Communications volume 5‹ Article number: 13. https://www.researchgate.net/publication/330892546_Teaching_digital_fiction_integrating_experimental_writing_and_current_technologies