جامعة مؤتة
كليّة الدّراسات العليا

شبكات التّواصل الاجتماعي والرّواية العربيّة: التّطوّر والتّجديد (أنثى افتراضيّة، حب من أوّل نقرة، ذاكرة الظلّ) نموذجاً

إعداد
محمّد صالح المشاعلة

إشراف
الدكتورة ريم مرايات

أطروحة مقدّمة إلى كليّة الدّراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه
في اللغة العربيّة وآدابها/ قسم اللغة العربيّة

جامعة مؤتة، 2020م

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تعبر

بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

MUTAH UNIVERSITY

College of Graduate Studies

جامعة مؤتة

كلية الدراسات العليا

قرار إجازة رسالة جامعية

لقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب محمد صالح سلامة المشاعلة

والموسومة بـ: شبكات التواصل الاجتماعي والرواية العربية (التطور والتجديد) (التي افتراضية، ذاكرة الظل، حب من اول نقرة) نموذجا

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراة في الدراسات الأدبية

القسم: الدراسات الأدبية في تاريخ ٢٠٢٠/٠٤/٢٣

من الساعة ١١ إلى الساعة ١ قرار رقم ٨/٢٠٢٠

أعضاء اللجنة:		التوقيع
د. ريم خليف عبدالله المرايات	مشرفا ومقررا	
أ.د يوسف عواد سالم القعاز	عضوا	
أ.د طارق عبدالقادر عطاالله العجالين	عضوا	
أ.د. عماد عبد الوهاب الصمور	عضو خارجي	

عميد كلية الدراسات العليا

أ.د عمر المعايطة

جامعة مؤتة * كلية الدراسات العليا *

الإهـداء

في خضم هذا العالم يكمن العالم الآخر/ الافتراضي الذي منحني القدرة على الكتابة والبحث، والوصول إلى أبعد من نقرة أو ضغطة زر، كان في الواقع من حمل عن كاهلي الخوف من الوصول إلى ما صبوت إليه: (أبي وأمي).

وفي الجانب الحقيقي من الحياة، كان خلف كل حركة قلم مشاعر تتجاوز حدود الخيال لتكتب حقيقة الإيمان العميق بي، وبما أستطيع الوصول إليه: (زوجي، وأبنائي).

وإلى من كانوا لي العون والسند في الحياة، واستطاعوا أن ينزعوا عني قلق الكتابة: إخواني: (مازن، أماني، إيمان).

وإلى تلك الروح الهائمة التي حرستني في كل لحظاتي وحفظتني بأدعيتها، وسِبحتها، فما فتئت بالدعاء لي آناء الليل وأطراف النهار بالتوفيق والسداد، فاللهم جازها خير ما جزيت به عبادك الصالحين: هذه روح جدتي (مريم).

وإلى من ينبضون لنبضي، ويشعرون بتعبي، ويمدونني في كل مرّة بالكثير من القوة، فقط لأستمر: (الدكتورة زين عربيات، والدكتور رأفت المشاعلة، والصديق سلامة العدوان، والأخت خولة السويطي).

الشكر والتقدير

الحمدُ لله الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، والصّلاة والسّلام على خير من نطق بالضاد سيّدنا محمّد وعلى آله وصحبه أجمعين.

عرفاناً مني بالفضل لمن كان لهم الدّور الأكبر في توجيهي إلى الطّريق السّليم، فإنّني أتقدّم بجزيل الشّكر لأساتذتي في قسم اللغة العربيّة في جامعة مؤتة، وأخصّ بالذّكر الدّكتورة ريم مرايات، التي أعطت فأجزلت بالعطاء، لما قدّمته لي من توجيهات وآراء كان لها الأثر الكبير في نضوج الرّسالة، ووصولها إلى ما هي عليه الآن، فعلمتني الصّبر على البحث وعلمتني أصوله، فلها منّي جزيل الشّكر والعرفان، أستاذتي قد جعلت الصّعب سهلاً، والبحث متعة، فرعاك الله.

وأتقدّم بالشّكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة الأجلاء، لما بذلوه من جهد في قراءة رسالتي، ولما يقدمونه من توجيهات وآراء تسهم في تقويم ما يبدو فيها من عوج، ومعالجة ما بها من قصور، وإنني سأكون سعيداً ممتناً بالإفادة من ملاحظاتهم القيّمة وآرائهم السّديدة.

ولا يفوتني أن أتوجّه بوافر الشكر والعرفان إلى كلّ من أعان على إنجاز هذه الرّسالة ولو بكلمة نصح، أو دعاء، أو تشجيع شدّ من عزيمتي من قريب أو بعيد.

وأخيراً أسأل الله أن يتقبل هذا العمل خالصاً لوجهه، وأن ينفعنا به، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربِّ العالمين، والصّلاة والسّلام على سيّد المرسلين.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
الشّكر والتّقدير	ب
فهرس المحتويات	ج
ملخّص الدّراسة باللغة العربيّة	و
ملخّص الدّراسة باللغة الإنجليزيّة	ز
المقدّمة	1
الفصل الأول: التّطور والتّجديد في العتبات النّصيّة والتشكيل البصري	**5**
1.1 العتبات النصية	5
1.1.1 مفهوم العتبة لغة واصطلاحاً	5
2.1.1 عتبة العنوان	6
3.1.1 أقسام العنوان	8
4.1.1 وظائف العنوان	9
5.1.1 عتبة الغلاف	15
2.1 التشكيل البصري	21
1.2.1 الرموز الأيقونية التعبيرية	22
2.2.1 بياض الأسطر	27
3.2.1 التنويع في الخطوط	29
4.2.1 استخدام خاصية اللون الغامق	32
5.2.1 الكتابة الرأسية	33
6.2.1 الثراء الطباعي	35
7.2.1 تكرار علامات الترقيم وتنويعها	37
الفصل الثاني: التطوّر والتّجديد في الشخصية والمكان والزمن	41
1.2 الشخصية	41
1.1.2 الشخصية لغة واصطلاحاً	41

الموضوع	الصفحة
2.1.2 أنواع الشخصيات	43
1.2.1.2 الشخصية الرئيسية	43
2.2.1.2 الشخصية الثانوية	44
3.2.1.2 الشخصية النامية	45
4.2.1.2 الشخصية المسطحة	46
5.2.1.2 الشخصية الافتراضية	47
3.1.2 طرق تقديم الشخصية	64
4.1.2 أبعاد الشخصية	68
2.2 المكان	72
1.2.2 المكان لغة واصطلاحاً	72
2.2.2 سمات المكان في شبكات التواصل الاجتماعي	74
3.2.2 الآنية واللحظية	75
4.2.2 التزامنية	78
5.2.2 تعدد المكان	79
6.2.2 غياب المكان الطبيعي أو الحيّز الجغرافي	80
7.2.2 أنواع المكان	82
3.2 الزمن	86
1.3.2 الزمن لغة واصطلاحاً	86
2.3.2 المفارقات الزمنية	89
الفصل الثالث: التّطوّر والتّجديد في اللغة الروائية	97
1.3 اللغة لغة واصطلاحاً	98
2.3 التطور والتجديد في المستوى المعجمي	100
1.2.3 استخدام مصطلحات ومفردات شبكات التواصل الاجتماعي	101
2.2.3 تعدد اللغات في النص الروائي الواحد	103
3.2.3 العربيزية	105

الموضوع	الصفحة
4.2.3 استخدام العامية	105
3.3 التطور والتجديد في أركان السرد	108
1.3.3 اللغة في السرد	101
2.3.3 اللغة في الوصف	113
3.3.3 اللغة في الحوار	115
4.3.3 التغييرات في البنية الحوارية	117
1.4.3.3 قصر الجملة الحوارية	117
2.4.3.3 ظهور الرموز التعبيرية	119
3.4.3.3 اللغة المنزاحة والشاعرية	122
الخاتمة	129
قائمة المصادر والمراجع	133

الملخص

شبكات التواصل الاجتماعي والرواية العربية: التّطور والتّجديد
(أنثى افتراضية، وحب من أوّل نقرة، وذاكرة الظل) نموذجاً

إعداد الطالب: محمد صالح سلامة المشاعلة

جامعة مؤتة، 2020

سعت هذه الدراسة إلى بيان أثر انتشار شبكات التواصل الاجتماعي في الرواية العربية، التي ظهرت مع ظهور شبكات التواصل الاجتماعي، وانعكست في الرواية العربية، وذلك من خلال ثلاثة نماذج روائية، واتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي والمنهج السيميائي ساعية إلى وصف الرواية العربية المعبرة عن شبكات التواصل الاجتماعي كما تظهرها النماذج المدروسة في المستويين الحكائي والخطابي، والكشف عن ملامح التطور والتجديد فيها، وجاءت الدراسة في مقدمة وثلاثة فصول، تناول الفصل الأول منها ملامح التطور والتجديد في العتبات النصية في الروايات المدروسة، وتناول الثاني منها ملامح التطور والتجديد في الشخصية والمكان والزمان في هذه الروايات، وتناول الثالث ملامح التطور والتجديد في اللغة في هذه الروايات.

وخلصت الدراسة إلى ظهور مسار روائي جديد هو الرواية التفاعلية، وذلك من خلال شبكات التواصل الاجتماعي، واتسمت روايات هذا المسار بسمات ميزتها عن الروايات التي لم تتخذ من هذه الشبكات مضمونا سردياً لها، مثل ظهور الوسم (الهاشتاق) في بنية العنوان، والرموز التعبيرية بوصفها بنى مساعدة للبنية اللغوية أو موازية لها، واتّسام الشخصية بغياب الحضور الفيزيائي، واتّسام المكان والزمان بالتّأقيتية والآنية، وظهور مفردات قادمة من حقل شبكات التواصل الاجتماعي، فضلاً عن تداخل المستويين الفصيح والعامي، وأيضاً التكرار في الحروف وعلامات الترقيم وعلامات الاستفهام، وغيرها من ملامح التطور والتجديد في الرواية العربية.

Abstract

Social Media Networks and The Arabic Novel: The Development and Renewal

A Hypothetical Female, Love from the First Click, and The Shadow Memory

As Case Studies .

Prepared by: Mohammad Saleh Salamah AL-Masha'lah

Mutah Uniersity, 2020

The study seeks to explore the features of development and renewal that have appeared with the emergence of the social media networks, and have been reflected in the Arabic novel through studying three novelistic models. The study follows the descriptive analytical method in an attempt to describe the Arabic novel that materializes the social media networks, as shown in the case studies on both the narrative and the linguistic levels, and investigate the features of development and renewal in it. The study is composed of an introduction and three chapters. The first chapter tackles the features of development and renewal in the cover and title of the novel, and the second chapter addresses those features in terms of the character and the setting (place and time) of the novels, whereas the third chapter focuses on language in the survey of those features.

The study concludes that there appears a new novelistic track along with the emergence of the social media network. The novels of the new track developed special features that have distinguished them from the novels which do not include the social media networks in their contents. For instance; the use of the hash tag in the structure of the title, in addition to the use of the expressional symbols as aiding tools to the linguistic structure, or even equal to it. Other instances are applying the absence of the physical attendance of the character, the temporary and instant setting, and the appearance of new terms that have originated in the field of the social media networks. Moreover, this kind of novel is characterized by the overlap of the standard and colloquial levels, the repetition of letters, punctuation marks and question marks, in addition to other features of development and renewal in the Arabic novel.

المقدّمـــة

تبحث هذه الدّراسة في الرواية العربية التي انعكست في بنائها صورة شبكات التواصل الاجتماعي وعبرت عنها، باعتبارها تقدّم نمطاً روائياً وشكلاً جديداً من أشكال الرواية العربية الحديثة، وتهدف إلى إظهار أهم ملامح التطور والتجديد الحاصلة في هذا النمط الروائي، نتيجة توظيفه لشبكات التواصل الاجتماعي وصور العلاقات المنبثقة عنها في جميع مكوناته الروائية.

فقد شهدت العقود الأخيرة من القرن العشرين ثورة هائلة في مجال الاتصالات وتكنولوجيا المعلومات، كان لها الأثر الأكبر في تعدد وتنوّع شبكات التّواصل الاجتماعي، وجعلها متاحة أمام الجميع، مما أسهم في تيسير عملية التّواصل بين أعداد كبيرة من مستخدمي هذه الشبكات، في جميع أرجاء العالم.

وبالنظر إلى مواقع التواصل الاجتماعي باعتبارها أدوات لتبادل الأفكار ووجهات النظر، مما قد يسهم في بناء علاقات متنوعة وتجارب إنسانية مختلفة بين مستخدمي هذه المواقع، فقد تنبه الأدباء إلى إمكانية رصد هذه التجارب الإنسانية في موطنها الافتراضي الجديد، وتقديمها للقارئ مادة روائية مكتملة الأجزاء والعناصر، متأثرة ببيئتها الجديدة التي انعكست على جميع مكونات البناء الروائي فيها من (مكان، وزمان، وشخوص، وسرد، وغيرها).

واستطاعت هذه الشبكات أن تتمدد في المتن الروائي على مستوى الخطاب والحكاية والتقنيات السردية، من تثوير للحدث ووصف وحوار وشخصيات روائية، فجاءت مستوعبة ملامح شبكات التواصل الاجتماعي، مما جعل القارئ يقف أمام بناء روائي جديد ليس على مستوى التجارب الإنسانية المنقولة فقط بل أيضاً على مستوى تقديم عناصر الرواية وتشكيلها بطرائق مختلفة داخل جسد الرواية، وصار أمر دراستها ورصد أبرز ملامحها لا مفر منه للنقاد ودارسي الأدب الحديث، وبخاصة بعد ظهور أعمال روائية عربية عديدة تناولت هذه العلاقات، فجاءت تحمل مضامين رقمية ذات مساس بشبكات التواصل الاجتماعي مع كونها روايات ورقية، ومن هذه الأعمال والتي ستتناولها

الدراسة نماذج للتطبيق: رواية (أنثى افتراضية) للدكتور فادي المواج الخضير، ورواية (حب من أول نقرة) للدكتورة مريم نريمان نومار، ورواية (ذاكرة الظل) لفتحية بن فرج.

لقد واجهت هذه الدراسة كغيرها من الدراسات جملة من الصعوبات، ولعل أهمها عدم وجود دراسات سابقة تناولت التطور والتجديد الذي طرأ على الرواية العربية الحديثة ذات المضامين المتعلقة بشبكات التواصل الاجتماعي، سوى بعض دراسات عامة حول الإنترنت غير مختصة في الأدب، منها ما هو في مجال الإعلام ومنها ما هو في مجال علم الاجتماع وغيرها، وبعض الدراسات التي تناولت الأدب الرقمي مركزة على الوسيط ومؤثراته وروابطه التشعبية ومداه التفاعلي دون البحث الوافي في ملامح التطور والتجديد التي حصلت في العناصر والتقنيات الروائية المعاصرة، ممّا جعل لم شتات هذا الموضوع وتطبيقه على عيّنة الدراسة مسألة في غاية الصعوبة، ويُبذل لها من الجهد الكثير في عملية الجمع وإسقاط ما جمع على موضوع الدراسة، على أنّ هناك دراسة تناولت (تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي).

وقد جاءت هذه الدراسة مكونة من مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، أمّا الفصل الأول فعُنون بـ(العتبات النصية والتشكيل البصري)، وانقسم إلى مبحثين: المبحث الأول: (العتبات النصية)، وتتبع الباحث فيه ملامح التطور والتجديد في كل من: عتبة العنوان أقسامه ووظائفه، وعتبة الغلاف (الأمامي، والأخير)، والمبحث الثاني: (التشكيل البصري)، ورصد الباحث فيه أهم ملامح التطور والتجديد في الفضاء النصّي في كل من: الرموز الأيقونية التعبيرية، وبياض الأسطر، والتنويع في الخطوط، واستخدام خاصية اللون الغامق، والكتابة الرأسية، وعلامات تصويب الخطأ، والثراء الطباعي، وأخيراً تكرار علامات الترقيم وتنويعها، وما لها من أثر واضح في تطور شكل ومضمون الرواية العربية الحديثة التي تناولت شبكات التواصل الاجتماعي.

أمّا الفصل الثاني فانقسم إلى ثلاثة مباحث، ألقى المبحث الأوّل فيه والمعنون بـ(الشخصية)، الضوء على أهم ما طرأ على الشخصية من تطور وتجديد، وأنواعها الجديدة في الرواية التي انبثقت من شبكات التواصل الاجتماعي، وأسمائها المستعارة، وحضورها الافتراضي (دون حيز جغرافي)، وما تتمتع به الشخصية من سرية وتخفٍّ داخل العالم الافتراضي، بالإضافة إلى طريقة تقديم الشخصية في الروايات المعبرة عن

شبكات التواصل الاجتماعي، وأبعادها (الجسمية، والنفسية، والاجتماعية)، وتناول المبحث الثاني (المكان) سمات المكان وأنواعه في شبكات التواصل الاجتماعي، والتزامنية المكانية؛ بحيث يوجد المكان الافتراضي وجوداً متوازياً مع المكان الحقيقي، وتعدد الأمكنة من خلال تعدد الأمكنة الافتراضية بمكان واحد حقيقي، وأيضاً تناول الباحث كيف يغيب المكان الطبيعي أو الحيز الجغرافي في الروايات المعبرة عن شبكات الاتصال، أمّا المبحث الأخير (الزمن) فقد تمت فيه دراسة الزمن وأنواعه من المنظورين (النفسي، والطبيعي)، والمفارقات الزمنية من (استرجاع، واستباق)، وأخيراً التأقيتية الزمنية التي لا تعتمد على الزمن المعروف المألوف؛ وإنّما على وجود الشخصيات في هذا الفضاء الافتراضي، فهو يوجد بوجودها ويزول بمغادرتها إياه.

أمّا الفصل الثالث والمُعنون بـ(اللغة) فقد جاء في ثلاثة مباحث، تناول المبحث الأوّل منها: التطور والتجديد في اللغة في المستويين المعجمي والصرفي، وسلّط الضوء على استخدام مصطلحات ومفردات شبكات التواصل الاجتماعي في الرواية العربية الحديثة، وتعدد اللغات في النص الروائي الواحد وذلك باستخدام لغة أخرى في النص الروائي إلى جانب اللغة العربية، وتناول الثنائية اللغوية بين الفصيح والعامي، واستخدام ما يسمى بـ(العربيزي) أو (لغة الأرابيش)، وتناول المبحث الثاني: التطور والتجديد في اللغة في المستوى التركيبي، وتأثير اللغة – المتأثرة بشبكات التواصل الاجتماعي – في السرد والحوار، وتناول الرموز التعبيرية التي أصبحت نصّاً موازياً للغة المكتوبة، وتناول المبحث الثالث: اللغة المنزاحة والشعرية اللتين شكلتا ملمحاً جلياً واضحاً في الروايات المعبرة عن شبكات التواصل الاجتماعي.

وقد اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي والمنهج السيميائي، فعمدت إلى توثيق الرواية العربية من حيث الحكاية والخطاب وعناصرهما، ومن ثم انتقلت إلى الكشف عن ملامح الخطاب عبر شبكات التواصل الاجتماعي، وصولاً إلى الكشف عن ملامح التطور والتجديد التي كانت شبكات التواصل الاجماعي باعثاً عليها في الروايات المدروسة، معتمدة التحليل والتطبيق على النماذج المدروسة للوصول إلى نتائج الدراسة.

وقد استفادت هذه الدراسة من عدد من الدراسات السابقة – وإن تركّز اهتمام هذه الدراسات في مجملها على شبكات التواصل الاجتماعي والتحولات الاجتماعية والنفسية

المصاحبة لوجود مستخدمي هذه الشبكات خلال عملية الاتصال، وظلت بعيدة عن التطور والتجديد في الرواية العربية – ومن هذه الدراسات (الهوية الافتراضية، الخصائص والأبعاد، دراسة استكشافية على عينة من المشتركين في المجتمعات الافتراضية، 2011) لمسعودة بايوسف، و(العالم الافتراضي وأثره على تشكل الهوية الاجتماعية للمراهقين، 2015)، لديفيد كريستال، و(اللغة وشبكة المعلومات العالمية، 2010) لحنان المزوغي، و(الحوار الإلكتروني والفضاء الافتراضي العام، منتديات النقاش الإلكترونية أنموذجاً، مجلة العلوم الإنسانية، 2014) لوداد سميشي، و(تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي، جامعة تل أبيب، 2011) لإيمان يونس، و(أثر استخدام الرموز التعبيرية في شبكات التواصل الاجتماعي على اللغة، الفيسبوك أنموذجاً، 2017) لفاطمة الزهراء حدباوي، وخديجة زيتوني.

الفصل الأوّل:
التّطور والتّجديد في العتبات النّصيّة والتشكيل البصري

1.1 العتبات النّصية:

1.1.1 مفهوم العتبة لغة واصطلاحاً

جاء في لسان العرب العتبة "أُسْكُفَّةُ البابِ التي تُوطَأ، وقيل: العَتَبَةُ العُليا والخَشَبَةُ التي فَوْقَ الأَعْلَى: الحاجبُ، والأُسْكُفَّةُ السُّفْلَى، والعارِضَتَانِ: العُضادَتَانِ، والجمع: عَتَبٌ وعَتَبَاتٌ، والعَتَبُ: الدَّرَجُ: وكُلُّ مرقاةٍ منها عَتَبَةٌ"[1].

وجاء في كتاب العين العتبة أنّ "كلَّ مرقاةٍ من الدَّرَجِ عَتَبَةُ والجمعُ العَتَب ونقول: عَتَبَ لنا عَتَبَةً، أيّ اتّخَذَ عَتَباتٍ"[2].

ومن الجدير بالذكر أنّ للعتبات أسماء عديدة، ومن هذه المسميات (خطاب المقدمات، عتبات النّص، النّصوص المصاحبة، المكملات، النصوص الموازية، سياجات النّص، المناص .... إلخ)[3].

ومن هنا نجد أنّ الجذر (عتب) يفضي إلى حقل دلالي واحد، وهو : العلو والارتفاع، والأساس والركيزة.

وعتبات النّص هي ذلك النّص المصاحب، أو النّص الموازي المجاور للنّص الأصلي، والذي يعني "مجموع النّصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواشٍ وهوامش وعناوين رئيسة وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة، وغيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكل نظاماً إشارياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن الذي يخفره أو يحيط به، بل إنّه يلعب دوراً هاماً في نوعية القراءة وتوجيهها"[4]، لذا ينبغي الالتفات إلى ما يتضمنه النّص؛ لأنّ العتبة هي حاجة تأليفية تخضع لرؤية التشكيل

---

(1)لسان العرب، ابن منظور، مادة (عتب)

(2)كتاب العين، الخليل الفراهيدي، مادة (عتب)

(3)انظر: بلال، عبد الرازق: مدخل إلى عتبات النّص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، المغرب، الدار البيضاء، 2000، ص21.

(4)بلال، عبد الرازق: مدخل إلى عتبات النّص، ص16

البصري، فهي "أساس كل قاعدة تواصلية تمكّن النّص من الانفتاح على أبعاد دلالية، تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها، بيد أنّ عتبات النّص لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصيّة نفسها، وبمعزل أيضاً عن تصورات المؤلف للكتابة واختياراتها التصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية"[1]، فهي نصّ موازٍ يعمل على توجيه القراءة، وينطلق من حاجة تأليفية، ولا ينفصل عادة عن النّص.

وعلى هذا الأساس تكون العتبات "كل خطاب مادي يأخذ موقعه داخل فضاء الكتاب مثل العنوان أو التمهيد، ويكون أحيانا مدرجا بين فجوات النّص مثل عناوين الفصول أو بعض الإشارات"[2]، فليست العتبة محصورة بالعنوان الرئيس، وإنّما قد تتمدد في تضاريس العمل الإبداعي في صورة عناوين للفصول أو إشارات دالة.

والعتبات على هذا عبارة عن ملحقات نصيّة تتصل بالنص مباشرة، وتشمل كل ما يرد محيطا بالكتاب من الغلاف واسم المؤلف والعنوان والإهداء والمقدمة والهامش...الخ.

2.1.1 عتبة العنــوان

العنوان لغةً واصطلاحاً

ورد في لسان العرب لابن منظور في باب العين مادّة (عَنَنَ): "عنّ الشيء يَعن ويعُنُّ عنَنَا وعُنوانًا: ظهر أمامك وعَنَّ ويَعنُّ عنًّا وعُنوانًا، واعتنّ: اعتَرضَ وعَرضَ". وعَننتُ الكتاب وأعننتُه، أي عرضته له وصرفته إليه، وعَنَّ الكتاب يَعنهُ عنّا وعنّنته: كعَنونَة وعَنونَته بمعنى واحد مشتق من المعنى.

وللجذر (عَنَنَ) عدة معانٍ منها: (القصد، والظهور، والتسمية)، ومن هنا أصبح العنوان يوضع على رأس كل كتاب، بوصفه مقصد الكاتب أو التسمية التي اختارها لمؤلفه.

---

(1) الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص البنية والدلالة، ط1، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص16

(2) منصر، نبيل: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنشر، 2007، ص27

ويعدُّ العنوان مفتاحاً إجرائياً ودلالياً للاستشراف على مسالك النص ككل، إذ بمجرد الاطلاع على العنوان بصفة تلقائية، يمكننا أن نلمس المواضيع أو الأفكار الأساسية التي يدور حولها النّص، فهو بمثابة "عتبة على الدارس أن يطأها قبل إصدار رأي حكم"[1]؛ فهو أول ما يشد البصر وآخر شيء يبقى عالقا بالذهن؛ لذلك كان مقصداً للدراسات الحديثة، إذ يعرفه جيرار جينيت بأنه "مجموعة من العلامات اللسانية من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه، وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي، ولجذب جمهوره المستهدف"[2]، ويرى بسّام قطّوس أن العنوان "أعلى اقتصاد لغوي، وبهذا يصبح نصا مختزلا ومبرمجا"[3]؛ فنلاحظ ممّا سبق أن العنوان هنا يركز على التكثيف، فهو الذي "يزود القارئ بزاد ثمين لتفكيك النص وكشف خباياه، كما يقدم معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه"[4].

وفي تعريف جامع لطبيعة العنوان وتموقعه ووظائفه ودلالته وإستراتيجيته، عُرّف العنوان بأنّه "علامة لغوية تتموقع في واجهة النّص، لتؤدي مجموعة من الوظائف، فالعنوان من حيث هو تسمية للنّص وتعريف به وكشف له، يغدو علامة سيميائية تمارس التدليل وتتموقع على الحد الفاصل بين النّص والعالم، ليصبح نقطة التقاطع الإستراتيجية التي يعبر منها النّص إلى العالم، والعالم إلى النص، لتنتهي الحدود الفاصلة بينهما، ويحتاج كل منهما الآخر"[5]، وبهذا فإنّ العنوان عتبة من عتبات النص أو مفتاح من مفاتيحه.

---

(1) فرطاس، نبيلة: العتبات النّصية في رواية الولي الصالح يعود إلى مقامه الزكي، بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير، ص163

(2) بلعابد، عبد الحق: عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2008، ص67

(3) قطوس، بسام: سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2002، ص2

(4) بوفرة، نعمان: الخطاب الأدبي ورهانات التأويل (قراءة نصية تداولية حجاجية)، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص317

(5) حسين، خالد: في نظرية العنوان، دار التكوين، دمشق، 2007، ص96

ويشير هذا التعريف إلى ما بين العنوان والنّص من علاقة تلازمية؛ إذ يكمّل كل منهما الآخر، ويشترط أن يكون الاسم معبراً عن المضمون جاذباً للانتباه، حيث يشكّل "الركيزة الأساسية للتعرف على النص، فهو يعني اسم الكتاب كما نسمي الأشخاص، بما يحمل من قصدية فاعلة لكشف الباطن بفعل إرادة ملزمة، للبداية وإخراج المعنى"[1].

3.1.1 أقسام العنــوان:

تنبّه العديد من النّقاد ودارسي الأدب إلى وجود أقسام كثيرة للعنوان أثارت جدلاً واسعاً بين النّقاد، ولكن لكثرتها تمّ اعتماد التّصنيف الذي قدّمه جميل حمداوي، إذ يرى أنها تختلف من قسم إلى آخر، نذكر منها: العنوان الخارجي الذي يعتري فاتحة الكتاب أو الرواية، فيكون بمثابة نقطة تعريف للعمل الأدبي، وبه يمكن للقارئ الولوج إلى داخل النّص ومحتواه، أضف إلى ذلك أنه يكون مشبعاً بتسمية بارزة خطّاً وكتابة وتلويناً ودلالة، سواء أكانت هذه الدّلالة حرفية أم تعيينية أم مجازية قائمة على التّضمين والإيحاء.

وعلاوة على هذا النّوع نجد أيضاً العنوان الأيقوني البصري الذي يكون على شكل لوحة استعراضية، أو صورة مشهدية أو أيقونة سيميائية قائمة على التّرميز والتّدليل تتزامن والعنوان الخارجي.

ونجد أيضاً العنوان التعييني أو التجنيسي الذي يحدّد جنس العمل الأدبي بمجموعة من المواصفات النقديّة التي تنتمي إلى نظرية الأدب سواء أكانت شعراً أم رواية أم قصّة أم نقداً أم رحلة كما وصفها حمداوي، هذا فيما يخص العناوين الخارجية أو ما يتربع صفحة الغلاف.

أمّا ما يتعلق بالعناوين الدّاخلية، فهي كثيرة ومتنوعة أيضاً، وقد أحصاها حمداوي فيما يلي: العنوان الأساس الذي يكون على رأس قصيدة شعرية أو فصل من الرواية أو مشهد مسرحي أو قسم من الدّراسة النقدية....، إضافة إلى العنوان الدّاخلي الذّي يعدُّ فرعاً من العنوان الأساس، والعنوان المقطعي الذي يميّز بين المقاطع والفقرات

---

(1) الأسدي، ناصر شاكر: التحليل السيمائي للخطاب (قراءات في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع)، ط1، لندن، دار السياب للطباعة والنشر، 2009، ص154

والمتواليات النّصية، بالإضافة إلى عناوين أخرى تخصّ مجالات عديدة سواء أكانت دراسات أم بحوثاً علمية أم أدبية أم عناوين إخبارية تخصّ مجال الإعلام والاتصال، والعنوان الفهرسي الذي يختص بفهرسة العمل بشكل منتظم وفق منهجيّة منظّمة[1].

4.1.1 وظائف العنــوان:

تتباين وظائف العنوان في أهميتها من نوع أدبي إلى آخر، ويصعب كثيراً تحديد وظائف العنوان؛ لذا فإننا نجد عدة تصنيفات تختلف من ناقد لآخر؛ نظراً لكثرتها وتعددها من مختلف الجوانب، فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد أحد التصنيفات التي قال فيها أحد النقاد: "وظيفة الإعلان عن المحتوى، وظيفة التجنيس (تكشف عن الجنس الأدبي: قصة، مسرحية، رواية... الخ)، الوظيفة الإحصائية، الوظيفة التناصية، وظيفة الغرض، وظيفة التخصيص والتحديد (خاصة بالنسبة للعناوين الفرعية)[2]"، أمّا جيرار جينيت فيحدّد أربع وظائف للعنوان، هي: الوظيفة التعيينية، والوظيفة الوصفية، والوظيفة الإيحائية، والوظيفة الإغرائية.

أ- الوظيفة التعيينية:

تعتبر من أهم الوظائف التي يرتكز عليها العنوان، خاصة الأدبية منها، باعتبارها تُعنى بتسمية العمل الأدبي وتحدد هويته، فتسهل على القارئ فهم محتويات النص فهما أوليا، وتسمى أيضا بوظيفة التسمية لأنها "تعيّن اسم الكتاب، وتعرف به للقراء بكل دقة، وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس[3]، وكأنها تقدم تعريفاً موجزاً عن النّص، فلا بد للكاتب أن يختار اسما لكتابه ليتداوله القرّاء، فمثلا عندما ندخل إلى المكتبة أول ما

---

(1) انظر: حمداوي، جميل: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، عدد (3)، مجلد (25)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص158

(2) بو دربالة، الطيب: محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، 2002، ص2

(3) انظر: بلعابد، عبد الحق: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص86

نسأل المكتبي عن اسم الكتاب الذي نريد شراءه"[1]، فهذه الوظيفة تعيّن الكتاب وتمنحه سمته المميزة له.

فالوظيفة التعيينيّة تسعى لتحديد العمل الأدبي، وتسميته وتقديم تعريف موجز عنه، بما يسهّل التمييز بين الأعمال الأدبية، وإيجاد الفوارق اللفظيّة بينها، التي تسهم في تسهيل الوصول إليها أو الإشارة لها.

ب. الوظيفة الوصفية:

تعتبر من أكثر الوظائف لفتاً للانتباه وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئاً عن النص، والمسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان، وهي نفسها الوظيفة (الموضوعاتية، والخبرية، والمختلطة)، فالوظيفة الوصفية تعنى بوصف العمل الأدبي وصفاً يكشف عن مضمونه أو دلالته، ويلخص محتواه بانتحاء منحى الوصف الموجز المكثّف، اعتبرها (إمبرتو إيكو) مفتاحاً تأويلياً للعنوان ولها عدة تسميات، فسمّاها (غولدنشتاين) الوظيفة التلخيصية، ويسميها (ميهايله) بالوظيفة الدلالية، ويسميها (كونتورورويس) بالوظيفة اللغوية الواصفة، ولهذه الوظيفة جانب إيجابي وهو حرية المرسل في اختياره لما يقوم به المرسل إليه من تأويل، إذ تعد هذه الوظيفة وصفية تصف النّص بإحدى خصائصه الموضوعية أو الشكلية[2].

ج- الوظيفة الإيحائية:

تسمى أيضاً الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة؛ فسمّيت بالضمنية لأنها تحمل مضمونا غير واضح، وسميت بالمصاحبة لأنها تقترن مع الوظيفة الوصفية[3]، والوظيفة الإيحائية ليست دائماً قصدية، ولكنها على الرغم من ذلك تحمل قيمة تتمثّل في التلميح بديلاً عن التصريح.

د- الوظيفة الإغرائية:

وتسمى أيضا بالوظيفة الإشهارية، وهي تعمل على إغراء وجذب القارئ محدثة تشويقاً وانتظارا لدى المتلقي، وتتمثّل هذه الوظيفة في إغراء المتلقي؛ ذلك أنّ "للعنوان

---

(1) بلعابد، عبد الحق: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص86

(2) انظر: بلعابد، عبد الحق: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص87

(3) بلعابد، عبد الحق: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص87-88

جاذبية، والموجودة خصوصاً في العناوين السينمائية التي تبحث عن وظيفة إشهارية بالدرجة الأولى، أمّا الرواية فإن عناوينها عبارة عن صورة تتمثّل أمام المتلقي الذي يشتغل بمخيلته لفك رموز تلك الصورة"[1]، ولتحقق هذه الوظيفة غايتها بأكمل وجه جاء التركيز على شكله الفني، واقترانه على صفحة الغلاف بصور ورسومات.

فالوظيفة الإغرائية وظيفة إشهارية استهلاكية، تؤدي وظيفة إغراء القارئ بامتلاك الكتاب وقراءته لما تشتمل عليه من جاذبية، وهي وظيفة انفعالية "ذات طابع ذاتي، تحمل في طيّاتها انفعالات ذاتية، وقيماً ومواقف عاطفية، ومشاعر يسقطها المتكلم على عتبة الغلاف"[2].

وعند استعراض محتوى شبكات التواصل الاجتماعي، يلاحظ الدارس أن النصوص فيها اتسمت بالعنونة، وإن كانت عناوينها وعلاماتها السيميائية تتموضع في غالبيتها في نهايات النصوص، إلا أن هذا لا يلغي فكرة العنونة، وغالباً ما يأتي العنوان أو المفتاح الدلالي مسبوقاً بإشارة الوسم (الهاشتاغ #)، والحقيقة أن الروايات العربية استفادت من هذا الملمح في بناء عناوينها فجاءت تنتمي إلى هذه الأدوات وبنيتها المعجمية وقاموسها الخاص.

ويبدو من خلال هذه العنوانات ومن التركيز على المساحات النصية القصيرة "أن للمتلقي (المتابع) دوراً مؤثراً في هذه الاختيارات؛ لأن الكتّاب يدركون تماماً أن جمهور القرّاء مرتادي هذا العالم الافتراضي الفيسبوك (Facebook) هم ليسوا قراءً من نمط واحد، أو شريحة بعينها، كما الحال في قرّاء الكتب، أو الصحف والدوريات، وليسوا من النخبة حصراً فيراعي في مخاطبتها الكاتب اشتراطات معينة ومعايير خاصة، وإنما هم فئات متعددة المستويات"[3]، ولذلك تتنّوع العناوين وتميل إلى البساطة.

---

(1) انظر: حليفي، شعيب: إستراتيجية العنوان في الرواية العربية (دراسة في النص الموازي)، مجلة الكرمل، عدد (45)، اتحاد كتاب فلسطين، قبرص، 1992، ص101

(2) انظر: حمداوي: السيميوطيقيا والعنونة، ص101

(3) فايز، فارس نايف: جماليات الخطاب السياسي عند الكتاب العراقيين على مواقع التواصل الاجتماعي "الفيس بوك"، مجلة اوروك للعلوم الإنسانية، العدد الثاني، المجلد الحادي عشر، 2018، ص55

ومهما تباينت أشكال العنونة في شبكات التواصل الاجتماعي فإنّ "النّصوص على مختلف أشكالها لا تخلو من العنونة، بل يشكل العنوان أحيانا نقطة جوهرية فيها؛ لأنّه أشبه بالوسيلة الإشهارية التي يراد منها جذب انتباه المتلقي (المتابع)، وربما في كثير من الأوقات يراد من العنوان الإعلان عن حساسية الموضوع، وأهميته، فلا شك بأنّ دلالة العنوان تتمدّد في طبقات النّص، ويفصح بشكل مكثّف عن أهم ما يريد الإفصاح عنه"[1].

وقد اتضحت الوظيفة الإيحائية للعنوان من خلال عدّة ملامح يقع في مقدمتها (الهاشتاق #)؛ فقد كان (الهاشتاق) من ملامح التطور والتجديد الذي صاحب العنونة في شبكات التواصل الاجتماعي وقد عرّفه "عبد الله الغذامي بـ(الوسم) ذاهباً إلى أنّه "صناعة ثقافية تسعى لحشر فكرة معينة في زاوية مركزة، تحتل فضاء الاستقبال، وتحاصر البصر، لكي تصنع صورة توجه التفكير في الشيء، وتحصره فيها حتى لتكون مجرد معارضة الفكرة تعزيزاً لها، ومجرد الرّد على الوسم هو نشر له"[2]، ويبدو أن (الهاشتاق) مفردة صورية عالية الضجيج على الرّغم من خلوّها من أيّ مؤشر صوتي، كتابة أو تكويناً، "فإذا أراد أيّ صاحب منشور على (الفيسبوك) أن يلفت انتباه متابعيه إلى قضية جوهرية، فإنه يلجأ إلى صياغتها بعبارات مكثفة، ويحيط هذه العبارة بأيقونة (الهاشتاق #) وهذه الأيقونة مجهزة بقدرة الاستدعاء على الصفحة الزرقاء، أيّ أنّ الدّخول على ما تجاوره من مفردات يقود إلى الدخول على كل النّصوص التي تحتوي نفس الهاشتاق"[3].

لقد أسهمت شبكات التواصل الاجتماعي في إحداث التّطور والتّجديد في عتبات العناوين في الرواية العربية، إذ انحازت العناوين إلى الفضاء الشبكي بما فيه من بنى معجمية ورموز دلالية وإيحاءات سيميائية، وقد ظهرت ملامح التطوير والتجديد ضمن

---

(1)فارس نايف: جماليات الخطاب السياسي عند الكتاب العراقيين على مواقع التواصل الاجتماعي "الفيس بوك"، ص55

(2) فايز، فارس نايف: جماليات الخطاب السياسي عند الكتاب العراقيين على موقع التواصل الاجتماعي "الفيس بوك"، ص64

(3) الخطبا، فوزي: الأبعاد والتجليات في رواية أنثى افتراضية، مجلّة أفكار، عدد (341)، ص64

سياق وظائف العنونة، فكانت العناوين تعيينية واصفة إغرائية أو إيحائية، وجاءت في وظيفتها التعيينية لتعيّن الأعمال وتشكّل مفاتيح نحوها، وجاءت في وظيفتها الوصفية لتخبر عن مضامينها، أمّا الإيحائية والإغرائية فجاءت دالّة على شبكات التواصل الاجتماعي في أسمائها التي تتولى مهمة الإفصاح تارة والإغواء تارة أخرى، فنجد عناوين مثل: (أنثى افتراضية، وحب من أول نقرة، وحب في زمن الفيسبوك، وفيرجوالية، وقطط انستغرام، وبغداد – نيويورك ...) وغير ذلك من العناوين التي تستمد بعض بناها اللغوية والتركيبية من هذه الأدوات، فهي كلها تعبّر عن الفضاء الذي تتناوله، وجاءت متأثرة بالمجتمع الموازي الذي تجري أحداثها فيه، ويُجري أحداثَها شخوصُه أو مستخدموه.

ويمكن ملاحظة أن عتبة العنوان في رواية (أنثى افتراضية) لم تأتِ مستقلة بملامح الشبكات وحدها، وإنما جاءت لتجمع بين ملامح العنوان في الرواية المعتادة وملامحه في الرواية المتعلقة بالشبكات، فقد وازى الروائي في غلاف الرواية بين العتبات الافتراضية الاتّصالية والعتبات الأخرى التي تشكل إيماضاً دالاً على أفق الفكرة ومداها، ذلك أن الرواية تحمل فكرة العلاقات الإنسانية والظمأ العاطفي.

وقد وظفت (رواية #أنثى– افتراضية) العالم الذي جاءت لتعبر عنه، وهو الفيسبوك – بوصفه واحداً من أهم أدوات الاتصال الاجتماعي – في بناء عتباتها النصية، بدءاً من عتبة الغلاف بما حملته من عنوان استفاد استفادة واضحة من الفيسبوك، فجاء العنوان (#أنثى – افتراضية) حاملاً مفردة (افتراضية) في إشارة واضحة إلى العوالم التي يشكل فيها الافتراض بوصفه ندّ الواقع أو عالماً موازياً له أساساً ومكاناً وعالماً خاصاً، كما حملت (الهاشتاغ #) لتكريس انفتاح الذهن على عالم التواصل الاجتماعي ليشكل هذا الانفتاح الأرضية التي تتبني عليها المتصورات الذهنية والمتخيلات في ذهن المتلقي ووجدانه.

ونظراً لكون عنوان هذه الرواية (أنثى افتراضية) تحريضياً وإغرائياً وإعلامياً وجمالياً فقد "اكتسبت الرواية قدرتها الفائقة على أن تترك أثرها الخاص على المتلقي، إذ تمارس الـ (#، _) تأثيرها في المتلقي، ويظل خيال المتلقي في الوقت ذاته يحلق – قبل الدخول إلى متن الرواية – في فضاء من التأويلات حول الافتراضية وشكلها وما

تحيل إليه وما تتمثل فيه"[1]، واتضحت الوظيفة الإغرائية من خلال توظيف الروائي مفردتي (أنثى) و(افتراضية) بما يحمل هذا التوظيف من إرهاص يغري المتلقي للغوص في متن النّص الروائي، "وهو ما يشد القارئ للتعرف على هذه الأنثى الافتراضية ويتقصّى الحكاية ويتساءل عن معنى ما هو افتراضي"[2]؛ فرواية (أنثى افتراضية) "تجنح إلى التّصريح لا إلى التّلميح، ويأتي عنوانها استعارة من عالم إلكتروني، ومن صفحات التواصل الاجتماعي، حيث أضحت مفردة (الافتراض) مفردةً دالّة على القاموس اللغوي الجديد"[3].

ويلمس القارئ لهذه الرواية ما في العنوان من إغراء "بما يجد من لذة الغوص وراء دلالات ما، تحمل دوال العنوان، فالافتراض والافتراضية كإشارة تحمل دلالة الغموض والتأرجح بين المأمول والمتصوّر وغير الواقعي، قبل أن تستدعي للذهن مرماها إلى العالم المفتوح عبر شبكة الإنترنت"[4].

ويكشف العنوان من خلال لفظة (افتراضية) عن أن هذا المتن يتناول الجانب الافتراضي من حياة هذه الأنثى، وهو بذلك يؤدي وظيفة وصفية إخبارية تفتح للمتلقي أفقاً دلالياً حول ما يتضمنه المتن الروائي، "ولعل عنوان الرواية هو نصّ في حدّ ذاته، لأنه رسالة يبثها المرسل ليستقبلها المتلقي، فهو عتبة مهمة نلج منها إلى عالم النص، ونستدل بها على علامة خاصة يقصدها العمل"[5]؛ فالعنوان يلخّص الرواية كاملة ووصف (افتراضية) هو ما تدور حوله أحداث الرواية، فقد جمع الشخصيتين الرئيستين

---

(1) الخطبا، فوزي: الأبعاد والتجليات في رواية أنثى افتراضية، ص73

(2) المساعفة، إشراف بن مراد: أنثى افتراضية ترجمة روائية لنظريات الاتصال الحديثة، صحيفة الدستور، الأردن، عدد (19/4/ 2017).

(3) رشيد، بلال كمال: المعمار اللغوي في رواية أنثى افتراضية، صحيفة " الدستور" الأردن، عدد (25/11/ 2016).

(4) الرفاعي، ربيحة: "أنثى افتراضية" البناء النفسي وبلاغة اللغة، صحيفة "الرأي"، الأردن، عدد (2017/12/23).

(5) الشقران، نهلة: أنثى افتراضية لفادي المواج الخضير: غواية الحروف وشطرنج الكلمات، الرأي، عدد (2016/11/26)

حبٌّ خلفَ الشاشة أيقظ أولى المشاعر الإنسانية، ما تلاشى ولا انقطع على الرغم من عدم الاتصال الواقعي"[1].

وقد حملت الرواية العربية ملامح التطور والتجديد التي رافقت ظهور شبكات التواصل الاجتماعي، وتمثّل ذلك في التّطور المعجمي، من خلال ظهور ألفاظ تحيل إلى هذه الأدوات: (كالنقرة أو الفيسبوك أو الإشعار أو الحالة أو فيرجوالية أو افتراضية أو أون لاين أو الانستغرام أو تويتر)، مثلما تمثّل ذلك في التطور الدّلالي من خلال تطوير مفاهيم مألوفة في الحياة الواقعية إلى مفاهيم جديدة في الرواية ذات صلة بالمجتمعات الافتراضية ومجتمعات الشابكة، كما في (النقرة) في رواية (حب من أوّل نقرة) فقد كانت النقرة تستدعي عند ذكرها إلى الذهن نقرة الطائر ونحوه مع إمكانية توالي ذلك وتكراره، ثم أصبحت لها هذه الدلالة الجديدة المرتبطة بالنقر على الفأرة؛ لاستدعاء ملف أو للرد بعد الكتابة والإرسال، مع توالي ذلك أيضاً وتكراره.

ومن ملامح التّطور التّجديد أيضاً ما حدث على المستوى الخطي، وتمثّل في إظهار ملمح جديد لم يكن مألوفاً في ملامح الترقيم وهو (الهاشتاق #، والأندر سكور _ (Under scoor))، ومن ملامحه أيضاً رقمنة الأشياء المادية والمعنوية، فمن رقمنة المادية (أنثى افتراضية)، فقد جرى الانتقال بالأنثى من الواقع إلى الافتراض، وهو في شكل من أشكاله وجه رقمي، ومن رقمنة المعنوية (حب من أوّل نقرة) فقد جرى الانتقال بالحب (من أول نبضة أو نظرة) إلى الحب (من أول نقرة).

5.1.1 عتبة الغـلاف:

يعدّ الغلاف العقد الضمني الأول بين الكاتب والقارئ، فبه يفتتح كل منهما العمل الإبداعي، ومن خلاله يعبر كل منهما إلى مضمون النص، وعادة ما تقوم علاقة بين الغلاف ومحتوى العمل الإبداعي، ولهذا يشكل الغلاف مفتاحاً من مفاتيح النّص حتى عدّه النقاد نصّاً موازياً لما في النص من إعادة إنتاج واستكشاف لما يلمّح إليه العنوان من مضامين ودلالات وما يفتحه من آفاق للمتلقي.

---

(1) الشقران، نهلة: أنثى افتراضية لفادي المواج الخضير: غواية الحروف وشطرنج الكلمات، الرأي، عدد (2016/11/26)

ومن خلال الغلاف "يعبر السيميائي إلى أغوار النص الرمزي والدلالي[1]"، فالغلاف في الرواية مثلاً أول ما يلفت انتباه القارئ كونه واجهة إشهارية للرواية، وجسر للتواصل بين القارئ وما تتضمنه الرواية، ويشير بشكل مباشر إلى "أحداث القصة أو على الأقل إلى مشهد مجسد من هذه الأحداث، ولا يحتاج القارئ إلى كبير عناء في الربط بين النص والتشكيل بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرواية[2]، وقد تذكي الرسوم الواقعية فيه خيال القارئ.

وتقسم عتبة الغلاف إلى قسمين رئيسيين هما: الغلاف الأمامي والغلاف الخلفي، ويعد الغلاف الأمامي: "العتبة الأمامية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي افتتاح الفضاء الورقي"[3]، بينما يعد الغلاف الخلفي: "العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية وهي إغلاق الفضاء الورقي"[4]، فالغلاف الأمامي والخلفي يشكلان عاملين مساعدين يساهمان في فهم النص وتلقيه.

ويشكل العنوان تجسيداً لفكرة العلامات، والحقيقة أنّ الذي يحكم عالم العلامات الأيقونية هو نفسه الذي يحكم التجربة الإنسانية ككل، فكل محاولة لإدراك وتحديد كُنَه ومضمون علامة أيقونية ما، تقتضي إلماماً بمعرفة سابقة مفتوحة على عوالم متعددة[5]، ينتج عنها ذلك الربط بين العلامة والمقصود، "فالصورة تستند، من أجل إنتاج معانيها، إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه أجسام، أو حيوانات، أو أشياء من الطبيعة)، وتستند من جهة ثانية إلى معطيات

---

(1) لفته، ضياء غني، ولفته، عواد كاظم: سردية النص الأدبي، ط1، عمان، الأردن، دار حامد للنشر، 2011، ص111

(2) انظر: لحميداني، حميد: بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي، ط3، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ص59

(3) هياس، خليل شكري: القصيدة السير ذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2010، ص130

(4) الصفراني، محمد: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004)، المركز الثقافي العربي، 2008، ص137

(5) انظر: بنكرار، سعيد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط3، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2012، ص120

من طبيعة أخرى، أي إلى عناصر ليست لا من الطبيعة ولا من الكائنات التي تؤثث هذه الطبيعة، ويتعلق الأمر بما يطلق عليه التمثيل التّشكيلي للحالات الإنسانية، أي العلامة التشكيلية: (الأشكال، والخطوط والألوان، والتراكيب)"[1].

وعند قراءة الغلاف، أي غلاف، لا تعود الرموز اللغوية وحدها سبيل الوصول إلى المعنى، "فاللغة باعتبارها نشاطاً إنسانياً عاماً تتجاوز في كيانها حدود اللسان الذي لا يشتغل داخلها سوى وسيلة ضمن وسائل أُخَر لا تقل أهمية عنه (الإشارات، الطقوس، الرموز، الأمارات)"[2]، ولهذا تدخل هنا الصورة؛ لتؤدي معاني إيصالية، فـ"اللسان نسق من العلامات المعبرة عن أفكار، وهو بذلك شبيه بأبجدية الصم والبكم، وبالطقوس الرمزية، وبأشكال الآداب، والإشارات العسكرية، إلّا أنّه أرقى هذه الأنساق"[3]، فهناك الصورة وغيرها من العلامات غير اللسانية؛ فالعلامة نوعان "لساني مجاله في اللغة، وغير لساني يظهر في (الشّم، والذّوق، واللمس، والإيحاء، والصوت، واللباس، والطعام، وإشارات المرور، والطرق، وأحوال الطقس، والأنظمة العسكرية، وفي الآلة أيضاً، وغيرها)"[4]، وإذا كانت العلامة علامتين: أيقونية وتشكيلية، فإنّ عتبة الغلاف تشكّل مثالاً على العلامة بنوعيها: الأيقونية والتشكيلية؛ فالصورة المثبتة على الغلاف تمثل العلامة الأيقونية، وتمثل الخطوط والألوان والإشارات العلامة التشكيلية.

وعند تتبّع العلامة عبر الشبكات، نجد أنّ استخدام المعطيات غير الكتابية للتكنولوجيا أصبح متاحاً بيد المبدع، "فيوظف الصوت والصورة والحركة واللون والموسيقا وغيرها من الوسائط الرقمية ذات الوظائف السيموطيقية، مستثمراً في ذلك كل إمكانيات الشاشة"[5]، والصورة المستمدة من فضاءات الشبكات واحدة من المعطيات غير الكتابية، التي انتقلت من الشبكات إلى الكتابة خارج الشبكات أيضاً، وقد "اشتهر

---

(1) بنكرار، سعيد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص133

(2) بنكرار، سعيد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص61

(3)F De Saussure: Course de linguistigue renerale, ed payothegue, 1979, p 33

(4) بركات، وائل: السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، مجلة جامعة دمشق، المجلد (18)، العدد (2)، 2002، ص57

(5) فايز، فارس نايف: جماليات الخطاب السياسي عند الكتاب العراقيين على موقع التواصل الاجتماعي "الفيس بوك"، ص62

وصف العالم الراهن بأنه عالم الصورة في مقابل ما يمكن أن يدعى عالم الكلمة[1]، وتمارس الصورة سلطة فاعلة في توجيه اهتمام المتلقي ولفت انتباهه إلى مضمون النص الذي تسبقه، "إذ تقوم بوظيفة الاستحضار الذهني، وهو لعبة وإغواء يمارسها المرسل في محاولة منه لتحفيز المتلقي على إعادة إنتاج الأشياء، وفقا للفضاءات المتوفرة أمامه"[2]، ويظهر أن للصورة دورها الفاعل في بناء الأرضية الدلالية في ذهن المتلقي من خلال ما تبثّه من إيحاء في مضمون النص.

فعند تطبيق مفهوم العتبات النصية، على النص المنشور في الفيسبوك، أو التغريدة في تويتر، يمكن اعتبار الصورة التي يقوم المستخدم بتحميلها لترافق المنشور أو التغريدة عتبة نصية تمثل عتبة غلاف لهذا المنشور أو التغريدة بوصف كلّ منهما نصّاً.

وقد تميّز الفيسبوك – مثلاً – باللون الأزرق حتى صار يسمى بالفضاء الأزرق، على مستوى لون الشعار ولون الموقع أو التطبيق، وألوان الأيقونات، وكذلك تميز تويتر بهذا اللون، وإلى جانب الأزرق احتفى الفيسبوك باللون الأحمر ليشكل علامة دالة على الإشعارات الخاصة بهذا المجتمع الافتراضي، وتميّز الفيسبوك بوجود حقل دلالي خاص به يؤشر عليه ويحيل إليه يتمثّل في مفردات مثل: (منشور، ونكز، وتعليق، وأيقونات المستخدمين ذات الرؤوس المتجاورة، وغيرها).

وبهذا تصبح الأيقونات والإشارات واللونان الأزرق والأحمر علامات دالة وعتبات نصية؛ ذلك أنه لا يمكن للمستخدم دخول الفيسبوك أو تويتر أو الانستغرام قبل المرور بها أو الضغط عليها أو النقر على الإشعارات.

وعند النظر في الرواية العربية نجد أن عتبات شبكات التواصل الاجتماعي انعكست في الرواية العربية المعبرة عن الشبكات، فطوّر الروائيون عتبات رواياتهم التي تتناول هذا العالم الافتراضي أو التي تجري أحداثها فيه، فنقلوا عتبات الفيسبوك وتويتر

---

(1) انظر: فارس نايف: جماليات الخطاب السياسي عند الكتاب العراقيين على موقع التواصل الاجتماعي "الفيس بوك"، ص62

(2) فارس نايف: جماليات الخطاب السياسي عند الكتاب العراقيين على موقع التواصل الاجتماعي "الفيس بوك"، ص62-63

وانستغرام إلى أعمالهم الروائية، فصارت عتبات الروايات المنتمية إلى شبكات التواصل الاجتماعي، تنتمي إلى شبكات التواصل الاجتماعي، وجاءت عتبات الغلاف لتفتح أفقاً للقارئ نحو هذه الشبكات وإشارة ضمنية إلى العالم الذي تتناوله هذه الروايات، سواء أكان ذلك عن طريق اللون الأزرق أم الأيقونات المرتبطة بالفيسبوك كرأس المستخدم أو صورة مستخدمين اثنين دلالة على التواصل، أو صورة مجموعة من المستخدمين دلالة على التفاعلية والتواصلية، أو الإشارات مثل الهاشتاغ (#) وغيرها، أو أيقونة الطائر المغرّد المرتبطة بموقع تويتر؛ فاللون الأزرق أصبح يستعار من الفيسبوك إلى أغلفة الروايات العربية ذات العلاقة، واللون الأحمر الذي اتّسمت به إشعارات شبكات التواصل الاجتماعي استعير للايحاء بها، والهاشتاغ أصبح من أبرز سمات هذه الشبكات وانتقل إلى الرواية.

فلما كان الغلاف إحدى العتبات التي يلج منها القارئ إلى النّص، فقد جاءت أغلفة الروايات المدروسة عتبات حقيقية لنصوصها الروائية، تنتمي إليها وتستل عالمها منها وتستمد مفرداتها المؤثثة لها ولصورتها من هذه العوالم (عوالم شبكات التواصل الاجتماعي) بما فيها من زرقة وبياض، تلمزان إلى الفضاء الأزرق الافتراضي (الفيسبوك)، والفضاء الواقعي على اعتبار أن اللون الأبيض يحاكي الواقع، بينما يحاكي اللون الأزرق الافتراض، ثم إن فكرة الأنوثة تسيطر على الأغلفة من خلال الصور التي جاءت تحملها الأغلفة، فضلاً عن أن (الهاشتاق) في رواية (أنثى افتراضية) يحيل مباشرة الى الفضاء الفيسبوكي، مما يعني أن الأغلفة جاءت عتبات يقفز منها القارئ إلى النص، مشكّلة علامات سيميائية، تفتح أفق التلقي وتشعل فتيل التخيل.

ولأن (الغلاف) واحد من مفردات العقد الضمني بين القارئ والمؤلف جاءت العناوين لتأخذ بيد القارئ إلى عالم شبكات التواصل الاجتماعي مما يكشف عن أن النصوص الروائية حاولت بكل الممكنات أن تقترب بالقارئ من المساحة المطلوب منه الاقتراب منها وهي المساحة المتعلقة بشبكات التواصل الاجتماعي.

وعند النظر في انعكاس شبكات التواصل الاجتماعي في غلاف رواية (أنثى افتراضية) نجد أن غلاف الرواية يعكس تزاوجاً صريحاً بين فضاءين، أزرق يرمز لعالم

الافتراض، وأبيض يرمز لعوالم الرواية العديدة المليئة تناقضاً[1]، فالأزرق يحيل إلى الفيسبوك، الذي يكتسب زرقته من لون السماء بوصفها فضاء عاماً رحباً، أمّا الأبيض فقد جاء ليحيل إلى الواقع الذي نشكله بسلوكنا.

ولأنّ هذا العالم يوصف بأنّه عالم الصورة، فقد "اختار المواج أن يحمّل غلاف الرواية مسؤولية التعريف بنصه، إن لم نقل تلخيص إشكاليتها وهويتها، وهو ما يشد القارئ للتعرف على هذه الأنثى الافتراضية، ويتقصى الحكاية، ويتساءل عن معنى ما هو افتراضي، وعلاقة كلٍّ من الواقعي والافتراضي بالوهم، وما هو كامن، والمحاكاة، والحقيقة والرمز، والدلالة"[2]، ويوحي التمثال الحجري المستحضر بالغلاف أنها أنثى غير مكتملة التحقق، إذ تبقى في حدود الافتراض، وما يستدعي من عدم تحقق كامل الإنسانية.

ويظهر ذلك أيضاً في غلاف رواية (حب من أول نقرة)، إذ نجد أن وجه المرأة فيه يشبه في رسمه وملامحه شكل الفأرة (الماوس) المستخدمة في النّقر لتحقيق الأبعاد التواصلية، وحملت صورة امرأة غير واضحة الملامح لتحاكي الوجوه المستعارة والهويات غير الواضحة.

وفي غلاف رواية (ذاكرة الظل)، حيث يظهر وجه شِبْه مشوّه بفعل ظهور زوايا وحددود تُشبه أن تكون منحوتة بما يحاكي معدات الحاسوب وأدواته، أو صورة مقنّعة غير واضحة المعالم توحي بتلك الهوية المستعارة التي يتحرك خلفها الشخوص في الأعمال الروائية المعبرة عن شبكات التواصل الاجتماعي.

وقد تمثّل التماهي مع فضاء الشبكات أيضاً في كل من الروايات الثلاث؛ فكل منهما جمعت بين لون الفضاء الشبكي (الأزرق) ولون الفضاء الطبيعي (الأبيض).

---

(1)انظر: خياري، هبة: الجفاف العاطفي في رواية أنثى افتراضية، صحيفة "الرأي"، الأردن، عدد (2017/2/11)، وانظر: رشيد، بلال كمال: المعمار اللغوي في رواية أنثى افتراضية، صحيفة " الدستور" الأردن، عدد (25/11/ 2016)

(2) المساعفة، إشراف: أنثى افتراضية ترجمة روائية لنظريات الاتصال الحديثة، صحيفة "الدستور"، الأردن، عدد (19/4/ 2017)

ويتضح للباحث أن الرواية العربية قد حملت بذلك ملمحاً من ملامح التطور والتجديد التي جاءت بها شبكات التواصل الاجتماعي على صعيد الصورة واللون والأيقونة والإشارة.

2.1 التشكيل البصـري

لقد احتلت حاسّة البصر مكانة عالية بين الحواس في عملية التلقي، وهو ما تطلب حشد ما أمكن من التشكيلات التي تخدم النص من خلال النظر، فكان أن احتل التشكيل البصري مكانة مهمة، والتشكيل البصري هو مجموعة "الصور والأشكال والخطوط والأبعاد والامتدادات والأحجام الحيّزية التي تحمل في طياتها لطائف من الحيِّز المجسد على الخشبة السردية أو الشعرية"[1]، وهو بذلك لا يعني الفضاء الروائي الذي يتشكل باللغة بل يقصد به هندسة الكاتب للصفحات وأحجام الكتابة وأطوالها، بما يشكّل الفضاء الطباعي الذي تصحبه أشكال مختلفة، وهو "مكان محدود لا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، لأنّه مكان تتحرك فيه – على الأصح – عين القارئ، بما يسهم في تشكيل فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[2].

وهذا الفضاء النّصي هو الفضاء "الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق، وتشمل طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغيّرات الحروف المطبعية وتشكيل العناوين"[3]، وعلى هذا فإن أنواع الخطوط وأشكال العناوين والسطور، والمساحات الفارغة، تشكل جزءاً من نسيج الفضاء النصي لأيّ نص.

وإذا كانت العتبات النَّصية – التي تم تناولها فيما سبق – تمثل المحفز البصري الأول للقراءة، فإن الشكل الكتابي والدلالات المختلفة التي ينتجها لا تقل أهمية عن

---

(1) قطوس، بسّام: استراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، ط1، إربد، الأردن، مؤسسة حمادة ودار الكندي 1998، ص36

(2) لحميداني حميد: بنية النص السردي، ص13

(3) بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1971، ص112

العتبات، ولقد تأكدت أهمية الدليل الخطي (الكتابة) مع ظهور نظرية الأشكال (الجشطالت Gestalt) التي حاولت إثبات "المعطيات الإدراكية عبر المعطيات البصرية، فهم يرون أن العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات الناظرة المتأملة"[1].

ومن هنا اتخذ الشكل الكتابي حيّزاً أوسع في الكتابات الإبداعية، ومثَّل بعداً تأويلياً أعمق لدى جمهور القرّاء، حيث لم يعد الشكل التقليدي لرسم الخطوط بل أصبح فضاءً جديداً لتجسيد المعنى بصرياً، وغدت الكتابة "موضوعاً سيميوطيقياً؛ لأنها نسق دلائلي يمكن تحديده وضبطه وتمثيل علاقاته"[2]، ومعناه أن الكتابة هنا التزمت مبدأ المحايثة كنسق منغلق على نفسه مكتفٍ بذاته يسعى إلى إنتاج دلالاته دون اللجوء إلى منطق خارجي يحكمه، فصرنا نجد أن لهذا الفضاء الكتابي مظاهر مختلفة من كاتب إلى آخر ومن مبدع إلى آخر، ومن ملامح التشكيل البصري:

1.2.1 الرموز الأيقونية التعبيرية

كان النّص الروائي – سابقاً – يعبر عن الحالات الشعورية، مثل: (الفرح، والغضب، والحب، والابتسام) من خلال المفردات، والكلمات (داخل متون الحوار)، أو الجملة الوصفية (داخل المتن السردي)، أمّا مع مجيء المنتديات الاجتماعية فقد أصبح التعبير عنها من خلال رموز تقوم على تجميع حروف معيّنة، وأشكال وأقواس ونقاط؛ لتشكل أيقونات مصطنعة من خلال لوحة المفاتيح تدل على معانٍ شعورية متعارف عليها، بنحو: (-: وهو يشير إلى الابتسامة، ونحو :-) الذي يشير إلى الحزن والضيق[3]، ثم ظهرت مع ظهور شبكات التواصل الاجتماعي الوجوه الباسمة والحزينة الجاهزة، وأخرى تشير إلى الحَيرة والدّهشة، وغيرها من الأيقونات التي تشير إلى الحالة المزاجية.

---

(1) الماكري، محمد: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ط1، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، 1995، ص 18

(2)الماكري، محمد: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص87

(3) انظر: سليمان، عبد العظيم: الإنترنت ولغة الحوار والدردشة، مجلة العلوم الإنسانية، العدد (12)، صيف 2006، ص118-119

وعند النظر في محادثات مجتمعات شبكات التواصل الاجتماعي، يظهر أن هذه المجتمعات تتميز "باستخدام رموز ولغة خاصة بها، وهي عبارة عن إشارات ورسوم تستخدم للتعبير عن الحالات النفسية للأفراد وعلى تلميحات الوجه"[1]، فالرموز التعبيرية تستخدم بشكل كبير من طرف الشباب، وهذا لتوفرها على خصائص تميزها عن الرموز اللفظية كاختصار الوقت والجهد والتعبير عن كل ما نحس به[2]، وهي تمارس دوراً فاعلاً في تقريب "الشخص المتواصل معه إلى الواقع ويحس المستخدم بأنه يتكلم بشكل مباشر مع الشخص المتواصل معه، لأنّ الاتّصال عن طريق ملامح الوجه أو الرموز المتعددة الملامح هو أقرب إلى مسمى الاتّصال الشّخصي أو الوجه للوجه من ناحية التجسيد عبر مواقع التواصل الاجتماعي، لأنّه على مستوى (الفيسبوك) يغيب جسد المستخدم وملامح وجهه، وبالتالي يعوّض هذا الغياب بصور لرموز تعبّر عن حالته أثناء التواصل، وهي صور ملامح الوجه"[3]، وتتميز الوجوه التعبيرية ببساطتها وجاذبيتها، فهي "تختصر الوقت والجهد وسهولة التعبير عن المشاعر والأفكار التي تعجز الكلمات عن قولها"[4].

والحقيقة أنّ هذه الرموز تأتي لتسد نقصاً؛ ففي الكتابة التقليدية هناك وقت لتطوير الصياغة مما يجعل المواقف الشخصية أمراً واضحاً، فالرسالة التي تكتب على الشبكة بسرعة وتنقصها عبارات المجاملة المعتادة، يمكن بسهولة أن تبدو جافّة أو فظّة، ولكن

---

(1) المزوغي، حنان: العالم الافتراضي وأثره على تشكّل الهوية الاجتماعية للمراهقين، مجلة كلية الفنون والإعلام، العدد الأول، 2015، ص159

(2) انظر: زيتوني، خديجة، وحدباوي، فاطمة الزهراء: أثر استخدام الرموز التعبيرية في شبكات التواصل الاجتماعي على اللغة، الفيسبوك أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ص58

(3) زيتوني، خديجة، وحدباوي، فاطمة الزهراء: أثر استخدام الرموز التعبيرية في شبكات التواصل الاجتماعي على اللغة، الفيسبوك أنموذجاً، ص59

(4) زيتوني، خديجة، وحدباوي، فاطمة الزهراء: أثر استخدام الرموز التعبيرية في شبكات التواصل الاجتماعي على اللغة، الفيسبوك أنموذجاً، ص62

يمكن للشكل الباسم أن يخفف من الموقف[1]، فهذه الأشكال الباسمة أو الأيقونات العاطفية أُدخلت لتعويض افتقار كلام الشبكة لتعبيرات الوجه والإيماءات، فهي وسيلة معاونة لنقل بعض الملامح الأساسية لتعبير الوجه، غير أن دورها الدّلالي محدود، وقد تؤدي إلى سوء فهم خطير أحياناً لمقصد المستخدم[2].

وتتميز الرموز التعبيرية بعدد من الخصائص، الأمر الذي ساهم في انتشار هذه الرموز في التّواصل بين الشباب في الفيسبوك من بينها: أنّها تجسّد المعاني والأفكار والمشاعر، وتؤكّد المعنى، وتقوّي الرّسالة، وتضفي سمات وملامح تعبيرية على النص، وتتجاوز المعنى اللغوي المباشر[3]، وقد تساعد في مواقف معينة على الجرأة في البوح، فتختصر على المرسل المقدمات وعناء الشرح والتفاصيل.

وقد استفادت الرواية العربية من هذه الرموز التعبيرية في عدّة مجالات، منها ما يتعلق بالتشكيل البصري فتأتي لتشكل ملمحاً تزيينياً يخفف من حدّة السرد، ويدفع بالملل عن نفس المتلقي، بالإضافة لأدوارها الأخرى.

وعند النظر في رواية (أنثى افتراضية) نجد أن "الروائي حدد طريق الاتصال بالمسج أي الرسالة، والماسنجر أي صندوق التراسل وغرفة الدردشة، وكأنه يرمي إلى تنمية مشاعرنا ونحن نتابع أبطاله، بلا تقليدية أدوات الرواية، ولعل في استخدامه للرموز الرقمية الأيقونية وتأثيرها التقني تفعيل لدور المتلقي"[4].

فالرموز التعبيرية شغلت مساحة من الفضاء النصي في رواية (أنثى افتراضية) فأضافت قيمة جماليّة، إلى جانب قيمتها التعبيريّة والدلاليّة، وكانت في غالبيّة حالات

---

(1) انظر: كريستال، ديفيد: اللغة وشبكة المعلومات العالمية، ترجمة: أحمد شفيق الخطيب، المركز القومي للترجمة، 2010، ص55

(2) انظر: كريستال، ديفيد: اللغة وشبكة المعلومات العالمية، ص52

(3) انظر: زيتوني، خديجة، وحدباوي، فاطمة الزهراء: أثر استخدام الرموز التعبيرية في شبكات التواصل الاجتماعي على اللغة، الفيسبوك أنموذجاً، ص33

(4) زيتوني، خديجة، وحدباوي، فاطمة الزهراء، والرحيل، ديانا: لعبة السرد وبطولة اللغة في أنثى افتراضية لفادي المواج، صحيفة "الدستور"، الأردن، عدد (2017/2/24).

ورودها بديلاً عن النص، خصوصاً في الحوارات، فتأتي بديلاً للنص في الفضاء النصي.

وقد ظهرت الرموز التعبيرية في رواية (أنثى افتراضية) على شكلين:

1)- الشكل الأيقوني.

2)- الشكل الكتابـي.

ففي الشكل الأيقوني – وهو ما يهتم هذا الفصل ببحثه ضمن الفضاء النصي والتشكيل البصري- ظهرت الرموز التعبيرية في رواية (أنثى افتراضية) على النحو التالي: "أرسلت لها صورة تعبيرية كانت وصلتك من صديق، مكتوب تحتها: في أوروبا يفضلون المرأة الطويلة لأنها جذّابة، وفي آسيا يفضلون المرأة القصيرة لأنها مرحة، في بلاد العرب يفضلون المرأة الموظفة حتى لو كانت تعاني من شلل أطفال...

شَيَّعَت ابتسامةً صناعية، وجهاً تعبيرياً أصفر اللون، وبجانبه أرسلت"[1]:

ويلاحظ أن الأيقونة تعبر عن حالة (الابتسام) التي تتناسب مع طرافة الرسالة المرسلة من قبل أحد الشخوص، فجاءت الابتسامة في رسالة الرّد متناسبة مع رسالته، ومارست – فيما مارسته من أدوار – دوراً بصرياً أسهم في التشكيل البصري وكسر رتابة النص الحواري المكتوب.

ويمكن التمثيل على ذلك في متن رواية (أنثى افتراضية) عندما نشر (مازن) منشوراً يقول فيه:

"**حتى المشاعر تبتاع ابتياعاً، أوليس الانتظار والحنين فاتورة الحب!، أرسلَت له رسالة تقول فيها: أتظن أنك سددتها وحدك؟ مؤلم إذا كان هذا ...**

فرد عليها: لستُ أنانياً ولا نرجسياً، ولكنني لست متأكداً من حجم المشاركة.

(1) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ط1، عمان، دار الفضاءات، 2016، ص56

"**راوغَ، ثم ترك في آخر الرسالة وجهاً تعبيريا أصفر، لسانه خارج من فيه**"[1]، دلالة على المزاح.

وفي رواية (حب من أول نقرة): ظهرت الرموز التعبيرية، ومثال ذلك:

- يكتب لها: "**تبا لك أتغازلينني..؟**
- **تبتسم**"[2]

ومن أمثلة ذلك أيضاً:

- "**تهدي له ابتسامة إيموتيكون..**

ثم إيموتيكون بوجنتين حمراوين.."[3]

وظهرت الرموز التعبيرية في موضع آخر من الرواية:

"**حدث مرة أن أرسل إليها وردة حمراء وأخطأت وهي ترد عليه بأن أرسلت الإيموتيكون الحزين** **ثم تداركت الموقف وكتبت أقصد مع إيموتيكون مبتسم**"[4]

---

(1) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص86-87

(2) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ط1، بيروت، دار الفارابي، 2016، ص39

(3) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص46

(4) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص84

وفي رواية (ذاكرة الظل): ظهرت الرموز التعبيرية، ومثال ذلك:

"**أستقبل ضيوفي وأتأملهم وأتفرس ملامحهم فلا أبدي لهم سوى ابتسامة ترحيب**"[1]

ويتضح للباحث الأثر الكبير الذي تحدثه (الرموز التعبيرية) في مجال التشكيل البصري، فهو يشكل ملمحاً واضحاً وجليّاً من ملامح التطور والتجديد التي رافقت ظهور شبكات التواصل الاجتماعي، وانتقلت منها إلى الرواية العربية، فصارت جزءاً أصيلاً من ملامح التشكيل البصري فيها.

2.2.1 بياض الأسطر (نقاط الحذف الثلاث)

وهو البياض الأقصر طولاً، الأعمق دلالة، الأكثر حضوراً في نصوصنا السردية، الذي يفسح المجال لاستبطان المعنى في لحظات الصمت، ولتعميق السؤال والرؤية لديه، إنّه البياض الذي: "يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر"[2]، ومن هنا نجد أنّ توظيف البياض لدى الذات الساردة فعل متعمد على مستوى جسد النّص يمارس وظائفه المتعددة، ويأخذ بياض الأسطر أشكالاً مختلفة، فقد يرد على شكل نقط متتابعة في سطر أو أكثر أو يحضر بترك مساحة غير منقطة بمسافة سطر بين عبارتين مختلفتين.

فالنقاط الثلاث تمارس أدواراً متعددة، منها: الاقتصاد اللغوي، والاختصار والتكثيف، ومنها إغراء المتلقي للبحث عن المستور ومحاولة سد الفراغات، ومنها تأجيل المعنى لتأكيد دور المتلقي في المتابعة والانسجام، فضلاً عن دورها البصري الواضح، الذي يفتح أفقاً بصرياً جديداً مغايراً.

وقد كثر استخدام هذه النقاط بشكل أكثر في شبكات التواصل الاجتماعي، فصارت النصوص تعج بالنقاط؛ لحذف أو لغير حذف، حتى صارت سمة من السمات المائزة.

---

(1) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظل: ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، تونس، 2016، ص24

(2) لحميداني، حميد: بنية النص السردي، ص58

وتأثرت الرواية العربية المعبرة عن شبكات التواصل الاجتماعي بمثل هذه الملامح في الحذف والفراغات البيضاء، وقد حفلت الروايات المدروسة بهذا الملمح.

ومثال ذلك ما نجده في رواية أنثى افتراضية:

"**هدر صوت السجّان:**

زيارة للسجين ربيع ..."[1]

وكأن النّقاط الثلاث تعبير عن المدى الزماني والفراغ الصوتي، وهو ملمح من ملامح الكتابة في شبكات التواصل الاجتماعي، ومؤشر على التجديد في ملامح التشكيل البصري والفضاء النصي.

وورد ذلك أيضاً من نفس الرواية:

- "**صبا ...**
- **ربيع !!**"[2]

فتأتي علامة الحذف (...) توحي بحديث أطول، أو كلام مفهوم، أو يصعب شرحه، وأحياناً لا تمثل لغة على الإطلاق، وإنّما مجرد حركة.

وفي موضع آخر من رواية (أنثى افتراضية)، أعقب الروائي كثيراً من الجمل أو الفقرات بنقاط الحذف الثلاث، كما في نهاية فقرة:

"**آثرت أن أضع بصمتي أمام عينيك، أأترك للصدفة أن تتصرف، فأنا من أولئك الذين لا ينظرون إلى جدول مواعيدهم عندما يتعلق الأمر بحاجة روح إلى روح تمسح عنها غبار العزلة ...**"[3].

وفي نهاية الرسالة:

"**المهم ألا تكون خيبة فنجاني مقرونة بخدش صورتي في برواز عينيك ...**"[4].

وقد وردت نقاط الحذف في عنوان رواية (حب من أول نقرة ..)، وقد أتاحت للقارئ فتح باب التخيل، ومثال ذلك أيضاً:

---

(1) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص126

(2)الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص266

(3)الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص11

(4) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص35

"فأيا منهما تختار أيها الكائن الافتراضي ... ؟"[1].

ونجدها أيضاً في رواية (ذاكرة الظل) كالآتي:

"لم يتركوا أمراً لم يجربوه معي حتّى الاغتصاب أعادوه معي لكن وقعه كان أخفّ بكثير ممّا مضى..."[2].

فإذا كان (بياض الأسطر) موجوداً في الرواية العربية من قبل، فقد انتقل (بياض الأسطر) ليشكل حضوراً واضحاً، وملمحاً من ملامح شبكات التواصل الاجتماعي في الرواية العربية، مستمداً هذه الدلالات في الحذف من متطلبات الشبكات التي تستلزم الاقتصاد اللغوي، والاختصار، والإيجاز، ليتناسب مع حالات الجلوس أمام نافذة جهاز الحاسوب، وسرعة الإرهاق التي تستلزم الاختصار، والتفت الروائي العربي إلى هذا الملمح، فانتقل به من الشبكات إلى الرواية.

3.2.1 التنويع في الخطوط

يعد التشكيل الخطي أحد المظاهر البارزة في نص الخطاب المعاصر شعرياً كان أم روائياً، إذ تطور مع تطوره، وكان أهم دعامة من دعائمه؛ لأنّه يمنح الخطاب شكله البصري وما يرتبط به من قيم تشكيلية وتعبيرية ودلالية، وهذا ما جعل الكاتب المعاصر يتفنن في هندسة فضاء نصّه بنماذج بصرية، تحمله على الانفعال والتفاعل معها ذهنياً خاصة بعد إدراكه أهمية البنية الخطية، فالكتابة المعاصرة أصبحت تعوّل على القارئ في تلقي النص بالنّظر في شكل الأحرف وأحجامها ومساحة الفراغ بينها، أي أنّ العنصر البصري هو الذي يتحكم في رؤية المتلقي، وعملية التواصل مع المبدع، لاسيما أنها مخالفة للمعتاد عنده، وبالتالي انقسم تركيزه بين فهم شكل الكتابة وبين فهم المعنى المحتوى في نص الخطاب[3].

---

(1) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص29

(2) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظل، ص306

(3) انظر: داغر، شربل: الشعرية العربية الحديثة " تحليل نصي"، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص26

وظّف الروائي في (أنثى افتراضية) أربعة أنواع من الخطوط، فاختار للسرد نوعاً (Arabic Tybesetting)، وللحوار الداخلي (المونولوج) نوعاً (Deco Type Nasch variants)، وللرسائل والحوار الخارجي نوعاً (Arabic Tybesetting(Bold)، وللمذكرات نوعاً آخر (Traditional Arabic)، فأسهمت هذه الإستراتيجيات في التنويع والتشكيل البصري، وأضافت لوناً جديداً إلى الفضاء النّصي أو الكتابي، ولا بدَّ أن يكون لهذا التنويع في الخطوط دواعيه ومسبباته، فعند النظر في النمط الرّوائي الذي تنتمي إليه هذه الرواية، نجدها من الروايات القائمة على اللغة الشعرية التي تتخذ الصورة أداتها لإيصال أكبر كمٍّ مما تحمله من عاطفة مشبوبة إلى القارئ، فتكون في الغالب مدعاة إلى جذب القارئ نحو تتبع البنى التصويرية وجماليات اللغة الوصفية المستخدمة فيها والابتعاد عن تتبع خيط السرد الذي يكاد أن ينبتَّ في كثير من المواضع التي كثّف فيها الروائي من هذه اللغة التصويرية وبخاصة في (المونولوج، والديالوج)، ليجعل الروائي من التنويع في الخطوط أداة تمكن القارئ من تتبع خيط السرد والربط بين أحداث الرواية ومجرياتها، ومثال ذلك التنوع عندما يستخدم الروائي أنواعاً مختلفة في روايته؛ لكي يسهل على (القارئ) فهم الرواية، ومعرفة من المتحدث في متن الرواية، ويظهر هذا التنوع بشكل واضح في رواية (أنثى افتراضية) فقد نوّع في الخطوط على النحو الآتي:

الخط الخاص بالسرد:

"بدأت تزداد حنقا مع كل إشعار يترك توقيعه على هامش نصها؛ هي تعليقات من صديقات لها لا يعنين لك شيئا بحجم ما يعنيه هذا النّص ويلقي في نفسك بمشاعر الخذلان.

ينتقل هنا الروائي إلى الحوار الداخلي (المونولوج):

كثيرا ما يخذلك شخص كنت تتوقع أن يكون عمر سعادتك في كفه أطول مما يوجعك، لأن الخذلان سكتة روحية تصيبنا فتهوي الروح معها إلى القاع كحجر ألقيت في بئر. . .

* * *

يعود إلى السرد:

ترصدت فرصة محادثة لتعاتبها على نكايتها، تريد أن تطفئ نار القلب التي اشتعلت بوقود حرفها، تحولها بردا وسلاماً.

تلقت عتابك بمراوغة أنثى:

تبدأ الشخصية بالحوار الخارجي والرسائل، باستخدام هذا النوع من الخط:

- **جنون أن تعتقد أنني أكتب نصوصي قاصدا بها أحدا! أبدا، ليست هذه طريقتي"**[1].

وبالنظر إلى اهتمام الكثيرين من رواد مواقع الشابكة الإلكترونية في أن تحقق الموضوعات التي ينشرونها أعلى نسب الإعجاب والمتابعة والمشاركة، نجد أنّ الرواية العربية، وبخاصة التي تعالج موضوعات إنسانية جامعة، قد جاءت لتغري بالقراءة من جانب وتشكل لدى الكثيرين من رواد هذه المواقع مادة يمكن أن يستفيدوا منها فيما يعمدون إلى نشره من جانب آخر، سواء أكان ذلك بمحاكاتها أم بتضمينها أم باجتزاء بعض منها، وقد تنبه الروائي إلى ذلك فجعل من التنويع في الخطوط – سواء أكان بأنواعها أم بأحجامها – وظيفة جديدة غايتها جذب القارئ إلى بعض النصوص التي يودّ الروائي الإشارة إليها والترويج لها.

ويظهر للباحث أنّ التنويع القصدي في خطوط الرواية، جاء ليحقق وظيفة إغرائية تغري بالغوص في المتن الروائي من جانب لتنوعه وعدم انتظامه على نمط واحد ثابت لا يتغير، والإغراء بمتابعة القراءة، لأنّ من شأن كل نوع من أنواع الخطوط أن يشدّ القارئ للنمط السردي الذي يعرض له، فنمط الاقتباسات والحوارات مثلاً يشد القارئ لتتبعها ويجعل من حدود العبارة ذات الخط المتفرد فرصة للتغلغل في الوجدان، ذلك أن حدود بداياتها ونهاياتها واضحة وتشكل مجتمعة عقداً منظوماً من كلام منطقي وجداني يخاطب العقل والقلب معاً، كما أنّ الروائي اختار العديد من فقرات روايته أو عباراتها خطّاً مغايراً – بالحجم أو بالنوع – لباقي الخطوط المستخدمة فيها ليكون إشارة منه إلى أنّ النّص المختار جدير بالنشر على مواقع الشابكة الإلكترونية وقد يحقق رواجاً وانتشاراً فيها، لما يمتاز به من جمالية في المضمون ومتانة السبك.

---

(1) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص43

4.2.1 استخدام خاصية اللون الغامق (Bold)

يمارس تغميق المفردة أو السطر أو الفقرة أدواراً دلالية معينة، يرمي المؤلف إلى تحقيقها، كوظائف لفت الانتباه وتوجيه الاهتمام أو تشكيل مفتاح سيميائي يمكن من خلاله تتبع خيط من خيوط السرد أو المتن، أو منح الأهمية اللازمة لبعض المفردات أو العبارات، باعتبارها ذات قيمة تكثيفيّة خاصة، وقد ظهر استخدام هذه التقنية في الروايات المبحوثة، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في رواية (أنثى افتراضية) حين عمد الروائي إلى جعل الكلمة الأولى من كل بداية حدث سردي في رأس الصفحة باللون الأسود الغامق (**bold**)، كما في (**كسيرا**)[1]، و(**بخطى**)[2]، و(**عريت**)[3]، و(**استعاض**)[4]...الخ.

أمّا في رواية (حب من أول نقرة) فقد وظّفت الروائية خاصية اللون الغامق في عدد من المواضع، ومثال ذلك: "**قرر أن يضع الألوان جانباً تاركاً الورقة بيضاء ويذهب إلى نافذة غرفته يتأمل وجه المدينة قبل أن يسجل الدخول في حياته الأخرى ليسأله ذلك الجدار مرة أخرى: فيم تفكر وبماذا تشعر؟**"[5]، وورد من نفس الرواية أيضاً: "**تذكر وهو يرسمها يوماً قال لها فيه: إن للمعنى لحناً جميلا وأمام كل اللغات أسمعك في كل مرة في لغة تختلف عن الأخرى**"[6]. وجاءت (النصوص الموازية) في فواتح الفصول ملونة باللون الغامق كما في: "**لاشيء يهم**[7]**، أوّل نقرة**[8]**، نوموفوبيا**[9]"...إلخ.

---

(1) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص13

(2) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص23

(3) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص130

(4) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص208

(5) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص27

(6) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص46

(7) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص15

(8) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص21

(9) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص63

5.2.1 الكتابة الرأسية

عمد كتّاب الروايات إلى الكتابة الرأسية التي تعني "استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض، كأن توضع الكتابة إلى اليمين أو في الوسط أو في اليسار، وتكون عبارة عن أسطر قصيرة"[1]، وهي ملمح من ملامح شبكات التواصل الاجتماعي وحواراتها عبر حجرات الدردشة التي أتاحت للمستخدم حرية في ابتكار الأشكال الكتابية بما فيها التنويع في جسد النص واتجاهاته، فينتقل النص من الشكل الطبيعي المتمثل في الشكل الخطي الذي يبدأ من اليمين وينتهي في اليسار، إلى الشكل المستحدث الذي تبعث عليه بواعث معينة ويتمثل في الكتابة الرأسية، لتعكس حالة شعورية، وموسيقا معينة، وإيقاعاً لغوياً تحدثه الحركة الرأسية من أعلى الصفحة إلى أسفلها عبر جمل تتفاوت في الطول والقصر، وكأنها تتناغم مع الدفق الشعوري فتمتد تارة وتخبو تارة أخرى.

ولقد شاع هذا النمط من الكتابة في الشعر، وخاصة الشعر الحر، حيث يلجأ الشاعر إلى استغلال جزء من فضاء الصفحة وتتفاوت أطواله في الشعر الحر حسب الدفقة الشعورية التي ينتهي عندها السطر.

وبالعودة إلى رواية (أنثى افتراضية) نجد أنّ الروائي قد وظّف هذا النوع من الكتابة بحيث يقترب من الصيغة الشعرية لغة وشكلاً، ومن المقاطع السردية التي اتّكأت على هذا النمط من الكتابة، المقطع التالي:

"**الشين شفة،**

النون نحر،

الفاء فم،

كنا نتعلم، حتى ابتلعتنا في فيها، فلسنا قادرين على المقاومة، ولسنا نستسلم"[2].

وورد أيضاً:

"**كنت أنا أيضا أسيرك**

نصف لك

---

(1) لحميداني، حميد: بنية النص السردي، ص56-57

(2) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص130

ونصفي الآخر لك"[1].

ويظهر هذا النوع من الكتابة في رواية (حب من أول نقرة) كالآتي:

"**افتراض تعترف فيه بحبه...أحبه!**

وواقع تتنكر له..

لا أحبه..!"[2].

وفي رواية (ذاكرة الظل):

"**أحب الجمال لأجل اسمك**

أحب الرمال لأجل خطوك

وأحب الرجال لأجل جنسك"[3].

وينفتح المقطع السردي بصرياً على جمل قصيرة جداً، أقرب ما تكون إلى الشكل الشعري الحر، ويعود هذا التوظيف إلى لفت انتباه القارئ ودعوته ضمنياً لممارسة فعل القراءة عندما تستهويه الجمل القصيرة المبتورة دلالياً أحياناً.

ونستنتج أن صفحات رواية (أنثى افتراضية) جاءت متعدّدة الأشكال الكتابية، حيث لم ترد أسطر الرواية بأطوال متساوية بل كانت متفاوتة، غير أن الملاحظ لدى الروائي تغليبه للجمل القصيرة على حساب الجمل الطويلة؛ للدلالات العميقة التي ينهض بها هذا النوع من الجمل، وقد اقترب بذلك إلى الكتابة الشعرية بصرياً.

ويظهر للباحث أن العامل في قصر الجُمل هو ذلك الوصف الذي ظهر في مفاصل الرواية وتآزر مع السرد في حركة متناوبة ومتداخلة منحت السرد جمالية خاصة تبعده عن الرتابة وتبعد معه القارئ عن الملل، ولمّا كان الوصف ملمحاً ظاهراً من ملامح الروايات المدروسة فإنّ من الطبيعي أن تتسم الجمل بالقصر، لأن الوصف يعتمد على الجمل الاسمية، بينما يعتمد السرد على الجمل الفعلية، ولذلك تأتي الجمل الاسمية قصيرة على خلاف الجمل الفعلية التي تحتاج إلى فعل وفاعل ومفعول وقد تحتاج إلى فضلات كـ(الحال، والتمييز، وغيرهما)، ولهذا الميل نحو الجمل الاسمية المختزلة

---

(1)نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص284

(2) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص48

(3) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظل، ص84

والمكثفة ما يبرره؛ ذلك أن هذه الروايات تتناول عالماً رقمياً أو افتراضياً يتمثل في شبكات التواصل الاجتماعي ويتسم بالإيجاز والتكثيف والسرعة وفقاً لمقتضيات ومتطلبات عدّة، منها الامتثال لقواعد الكتابة في (الفيسبوك) والتي تقتضي أن يكون المنشور قصيراً، والحالة (status) أقصر، ومقتضيات التويتر الذي يقتضي الاختزال في عدد الحروف، ولمّا كانت هذه الروايات تتناول (الفيسبوك) فإنّها امتثلت لمتطلبات تتمثل في واقع الاستعمال اللغوي في هذا العالم الافتراضي والتي تستدعي القصر والاختزال؛ لأن الكتابة عندما تكون من خلال الشاشات – شاشة المحمول وشاشة الهاتف – تكون في أمس الحاجة للاختزال؛ لأن الشخص يكتب عادة وهو جالس على كرسي، أو وهو واقف بخلاف الكتابة بالقلم والورقة التي لا تستدعي مثل هذا الاختزال، ولا تتسبب بمثل الأرق والإرهاق اللذين تسببهما الكتابة عبر الشاشات.

6.2.1 الثراء الطباعي

بيّن ديفيد كريستال في حديثه عن اللغة المستخدمة في غرف الدردشة، أنّ ما يميز هذه اللغة هو الثراء الطباعي الذي يتيح للمستخدم مدى كبيراً من التنوع في الطباعة يفوق بكثير الخيارت المتاحة أمام غيره[1]، ويتمثل فيما يلي:

تكرار الحروف

وهناك نمط آخر من الحديث على الإنترنت يستخدم للتواصل وهو "نمط غريب يتميز بالمسافات بين الحروف، واستخدام الحروف الكبيرة، والرموز، وتكرار الحروف، مثل: (aaaahhhh)، أو تكرار علامات الترقيم مثل: (no more!!!!!, hiiiii, ooooops, sooo)، فتكرار الحروف وعلامات الترقيم أحد مظاهر التأثر بالإنترنت في اللغة الإنجليزية لتحقيق غايات تواصلية معينة"[2]، أو للتعبير عن حالة شعورية.

---

(1) انظر يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي، جامعة تل أبيب، 2011، ص74–75

(2) برهومة، عيسى عودة: تحولات الحرف العربي على الشابكة (الإنترنت) بين رمزية الهوية الثقافية ورهانات العولمة، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد (45)، العدد (1)، 2018، ص140

فكل هذه الملامح أصبحت ملامح مائزة للكلام عبر الفضاء الأزرق، كما توجد تغذية راجعة بملامح خطاب مثل (إم م م م)[1]، ويعدّ كلّ من التقطيع والتّعدد والتّكرار من الملامح المصاحبة لكتابة ما بعد الحاسوب والإنترنت بما فيه شبكات التواصل الاجتماعي.

وفي رواية (أنثى افتراضية) ظهر تكرار الحروف بوصفه ملمحاً من ملامح التشكيل البصري عندما تحدث لها عن مجلتي (عالم المعرفة وعالم الفكر) فسألته عنهما مندهشة، فأجابها بأنه "**عنيتُ سلسلتي عالم المعرفة وعالم الفكر اللتين يدين لهما المثقف العربي في تشكيل مساحات واسعة من وعيه وثقافته وتصدران في الكويت)، فردت عليه بقولها: (أهاااا)**"[2].

ويلاحظ في هذه الكلمة تعدد حروف الألف في آخرها، مما يشكل مثالاً على ملامح تكرار الحروف كسمة من سمات الكتابة في هذا الفضاء الأزرق أو ملمح من ملامحها. ويلاحظ أن هذا التكرار لحرف الألف بعد الهاء (أهاا) بما يحمله من دلالة على حالة التلقي، قد حمل وظيفة تتعلق بالتّشكيل البصري، وللاستعاضة عن الحضور (الجسدي المادي).

وفي رواية (حب من أول نقرة): ظهر تكرار الحروف كالآتي:

"**ترسل له عقد هاء .. هههههه**"[3].

"**مممم تقريبا أيتها الكائنة .. !!**"[4].

"**يسخر منها هيهيهيهيهيهيهي**"[5].

---

(1) انظر: برهومة، عيسى عودة، تحولات الحرف العربي على الشابكة (الإنترنت) بين رمزية الهوية الثقافية ورهانات العولمة، ص182

(2) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص21

(3) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص38

(4) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص43

(5) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص94

وفي رواية (ذاكرة الظل) على سبيل المثال لا الحصر:

"**أششششششش...لا تخافي هذا أنا**"[1].

7.2.1 تكرار علامات الترقيم وتنويعها

إن علامات الترقيم ليست رموزاً شكلية محصورة في البنية السطحية للكتابة، وإنما هي "علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات لإيضاح مواضع الوقف، وتيسير عملية الفهم والإفهام"[2]، بين القارئ والكاتب.

ومنه نجد أن علامات الترقيم قد أضحت ضرورية للتواصل، وإنتاج المعنى الكامن في البنية العميقة هذا من الناحية البنائية التركيبية، أمّا من الناحية الصوتية، فهي تعتبر مساحة للصمت قد يطول أو يقصر بحسب العلامة الموضوعة خاصة وأنّ علامات الترقيم "لا تبرز كأدلة صوتية (أثناء القراءة) ولكن أثرها يبرز كأدلة ضابطة للنبر فقط"[3].

وبمتابعة فضاء شبكات التواصل الاجتماعي يتضح أنّ هناك اتجاهاً إلى استخدام علامات الترقيم استخداماً في أدنى حدوده، ويتضح تماماً في بعض رسائل البريد الإلكتروني ومجموعات الدردشة[4]، وذلك على النحو التالي:

أ- تكرار علامات الاستفهام والتعجب

ويظهر ذلك في رواية (أنثى افتراضية) كالآتي:

- "**صبا ...**
- **ربيع !!!**"[5]

---

(1) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظل، ص295

(2) أوكان، عمر: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ط1، أفريقيا الشرق، طرابلس، 2002، ص103

(3) الماكري، محمد: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرارتي)، ص240

(4) انظر: ديفيد كريستال: اللغة وشبكة المعلومات العالمية، ص120-121

(5) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص266

فيأتي تكرار علامة التعجب ليشكل ملمحاً من ملامح التشكيل البصري في الرواية.

وفي رواية (ذاكرة الظل) كالآتي:

"**صنعوا مني امرأة أخرى تنزف ذاكرتها بالأشلاء؟؟؟**"[1].

حيث نلاحظ استخدام علامات الاستفهام لنفس الغرض.

ويبدو في شبكات التواصل الاجتماعي استخدام علامات الترقيم التقليدية بشكل جديد، يقوم على التكرار من جانب كما في تكرار علامات الترقيم نحو: علامة الحذف (...)، والفاصلة: (،،،) وغيرها، وتكرار علامات الاستفهام نحو: (؟؟؟؟)، ويقوم على توظيف علامات جديدة لم تكن ضمن نسق الترقيم المعروف، من جانب آخر، كما في (#) وغيرها.

وتكرار علامات الترقيم، نحو تكرار الاستفهام الاستنكاري: ماذا تقول ؟!؟!، وممكن!!!!.

ب- التنويع في علامات الاستفهام والترقيم

كما في رواية (أنثى افتراضية) مثل:

"- **ربيع !!**"[2].

"**عالم المعرفة وعالم الفكر؟؟...**"[3].

وقد جاء التنويع في علامات الاستفهام والترقيم فيما يبدو لتحقيق غايات يرى مستخدمو الشبكات عند استخدامها أنّها تحققها، وتتمثل في التعبير عن حالات الدهشة والصدمة والتأمل؛ لأنّ التعبير بالعلامة أصبح سمة العصر، وجاءت الروايات المدروسة موظفة هذا النمط من التكرار والتنويع.

---

(1) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظل، ص310

(2) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص266

(3)الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص20

ومن الأمثلة أيضاً:

"**عجيب هذا الزمن، كيف استطاع أن يحوّل الحائط من سور يواري سوءاتنا إلى معرض لمشاعرنا والصور؟!**"[1].

أمّا في رواية (حب من أول نقرة) فجاءت في:

"**وقد تحشرجت أحلام الشباب في صدورهم .. ؟!!**"[2].

وقولها:

"**يشتهي أن يخبرها أن قطعة منه سقطت سهواً بين مشاركاتها وتعليقاتها لم يستطع استرجاعها .. يشتهي أن يخبرها أنها تشبهه في شيء ما لا يعرفه وأنه بحاجة إليها!!!**"[3].

"**رجل يشبه قطعة سكر اذا ما لمسها سطح ماء ذابت وغابت إلى الأبد ..!!!**"[4].

ويتضح للباحث أن الرواية العربية حملت ملامح التشكيل البصري بشقّيه (التشكيل البصري المألوف، وشقاً آخر جاء نتاجاً لشبكات التواصل الاجتماعي)، فمن التشكيل البصري المألوف التكرار نحو تكرار علامات الترقيم وتكرار الحروف والنقط المتتابعة التي تدخل ضمن بياض الأسطر، وعلامات الترقيم المعروفة، ومن التشكيل البصري الذي جاء نتاجاً لشبكات التواصل الاجتماعي الثراء الطباعي المتمثل في تقطيع الكلمات ووجود علامات غير لغوية ضمن النسق الترقيمي (كالهاشتاق، والأندرسكور، وغيرها)، فقد أسهمت شبكات التواصل الاجتماعي في ظهور نسق ترقيمي يتمثل في الهاشتاق من جانب، وتكرار علامات الاستفهام وعلامات التعجب أيضاً من جانب آخر.

---

(1) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص34

(2) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص21

(3) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص30

(4) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص30

فعلامة التعجب لا تستعمل لوظيفة محددة، وإنما انتقلت في المتن الروائي لتؤدي وظائف انفعالية شتى، تؤكد حالة الانفعال والاندهاش الدائم، كنتيجة حتمية لغرابة التصرفات في هذا العالم الافتراضي، ووجود عنصر المفاجأة في إشعاراته وحالاته وتقلبات الشخوص فيه، وانعكاس ذلك على سلوكهم من نكز وتفاعل بأيقونات القلب، واللايك، وغيرها.

وقد أخذت ملامح التشكيل البصري أشكالاً متعددة، فتارة تحضر مفردة، وتارة تحضر مكررة وتارة أخرى تحضر بعد علامة الاستفهام، وهذا من شأنه أن ينتقل بالحالة الشعورية من التعجب إلى الاستفهام الممزوج بالتعجب، ليحاكي هذه الغرابة التي تبعث على التساؤل الدائم والأسئلة المشروعة في حقلي الاستفهام والتعجب، وربما كان ذلك بتأثير من فضاء شبكات التواصل الاجتماعي الذي ينطوي على الغرابة والتقلب والمفاجأة، فهذه العلامات تؤكد دلالة الحيرة والقلق والترقب.

الفصل الثاني:
التّطور والتّجديد في الشخصية والمكان والزمان

1.2 الشخصية:

تعدّ الشخصية عنصراً مركزياً في الأعمال السّردية خاصة الروائية منها، إذ تعدّ أهم المشكّلات السردية التي تكوّن المتن الروائي، فلا يمكن للنصوص الروائية الاستغناء عنها، فهي الكائن الإنساني الذي يتحرك في سياق[1]، ولذلك فإنّ الشخصية تمثل العمود الفقري للرواية.

فلا يمكن تصور قصّة دون وجود شخصيات، فـ"كل قصة هي قصّة شخصيات"[2]، ويعتبرها سعيد يقطين "من أهم مكونات العمل الحكائي، لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي"[3]، بمعنى أنّه لا يمكن أن نتصور خطاباً سردياً دون حضور الشخصيات، ويعوّل عليها في استيعاب بنية المتن الحكائي وفي تحديد مكوناته.

1.1.2 الشخصية لغة واصطلاحاً

جاء في لسان العرب لابن منظور مادة (ش، خ، ص) لفظ الشخصية (شخص) "جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر، وجمعه أشخاص وشخوص وشِخاص، والشخص سواء الإنسان أو غيره تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، ويراد به إثبات الذات، وشخّص يعني ارتفع، والشخوص ضدّ الهبوط، وشخّص ببصره أي رفعه، وشخّص الشيء عيّنه وميّزه عمّا سواه"[4]، فيظهر من حديث ابن منظور أن الشخص هو ما يقتصر على معنى الذات الظاهرة للعيان، فهذا يؤكد الدلالة الحسية التي تقترن بمسمى الشخص.

---

(1)انظر: مريدن، عزيزة، القصة والرواية، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1971، ص25

(2) قسومة، الصادق: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، سلسلة مفاتيح، 2000، ص96

(3)حماش، جويدة: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس، 2007، ص56

(4)ابن منظور، لسان العرب، مادة (شخص)

تُعرّف الشخصية الروائية على أنّها المحرك الرئيس الذي يدفع بتطور الأحداث داخل العمل الروائي، وقد تجلت عدّة مفاهيم حول الشخصية باعتبارها "المحور العام الرئيس الذي يتكفل بإبراز الحدث وعليها يكون العبء الأول في الإقناع بمدى أهمية القضية المثارة في القصة وقيمتها"[1]، وهي أيضاً "كل مشارك في أحداث الرواية سلباً أو إيجاباً، أما من لا يشارك في الحدث لا ينتمي إلى الشخصيات بل يعدّ جزءاً من الوصف"[2]، وعلى هذا فهي أداة بمقتضاها يستطيع الروائي بصفة محكمة إبراز الحدث وسيرورته.

وتختلف مفاهيم الشخصية انطلاقاً من اختلاف زاوية الرؤية؛ ففي النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهراً سيكولوجياً وتصير كائناً إنسانياً، وفي المنظور الاجتماعي تتحول إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي وتعكس وعياً آيديولوجياً، وينظر البنيويون لها باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد، وليس خارجه[3]، واتفق علماء الاجتماع على أنّ الشخصية تتكون وتنمو من خلال تفاعل الفرد مع الآخرين، واهتمامهم بتشابه شخصيات أعضاء الجماعة جعلهم يؤكدون على أهمية التنظيم في الشخصية، فهي تنظيم لجميع اتجاهات الفرد، ويكون هذا التنظيم من خلال تفاعل الفرد مع غيره.

ويلاحظ أن مفاهيم الشخصية قد تعددت أو تطورت تبعاً لزوايا النظر في العلوم الإنسانية، ويهمنا هنا أن نؤكد أن هناك ثلاث زوايا نظر اصطلاحية، يمكن أخذها مجتمعة مع شيء من التصرف لبناء مفهوم متكامل حولها، فقد كان الروائي التقليدي يهدف إلى أن يعكس صورة مصغرة للعالم الواقعي، فيعامل الشخصيات وكأن لها وجوداً فيزيقياً، وذلك بهيمنة من النزعة التاريخية والاجتماعية، فتم التعامل مع الشخصية على

---

(1)عبد الخالق، نادر أحمد: الشخصية الروائية بين أحمد علي باكثير ونجيب الكيلاني– دراسة موضوعية وفنية، ط1، دار العلم والإيمان، 2009، ص40

(2)زكريا، عبد المنعم: البنية السردية في الرواية، ط1، دار الناشر للبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2008، ص62

(3) انظر: لحميداني، حميد: بنية النص السردي، ص50

أنها كائن بشري[1]، وهناك من يخالف هذا الزعم ويذهب إلى أن "الشخصيات الروائية ليست كائنات حقيقية بل هي كائنات من ورق"[2]، فالشخصية الروائية "عبارة عن خيال محض لأنها تمتزج في وصفها بالخيال الفني للروائي"[3]، وبخلاف ذلك نجد أن البنيويين لا ينظرون إلى الشخصية بالمنظارين السابقين، وإنما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد، وليس خارجه[4]، ولعل هذا ما دفع (كافكا) لحرمان الشخصية من المكانة التي حازت عليها، وتجريدها من خصائصها المرئية وأطلق عليها رمز (k) مرة، ورقماً مرة أخرى، وهو بذلك يعلن ملامح التعامل مع الشخصية الروائية فأخفى ملامحها وطمس قسماتها وحرمها من العاطفة والتفكير والحق في الحياة[5].

2.1.2 أنواع الشخصيات

تعتبر الشخصيّة مكوناً أساسياً وعنصراً مهماً في الرواية، فهي الوسيلة الوحيدة التي يعتمد عليها الكاتب لنقل أفكاره ومواقفه وإبراز توجهه، ويمكن تصنيفها من خلال الدّور الذي تقوم به إلى:

1.2.1.1 الشخصيّة الرئيسيّة:

هي الشخصية التي تتمحور حولها الأحداث لتلعب الدور الرئيس فيها، فتعبر عن أفكار الكاتب وأحاسيسه، إذ تساعد المتلقي على فهم طبيعة الخطاب، وهذا بدوره يتحقق لكونها تعودنا إلى فهم طبيعة العمل الدرامي، فعليها نعتمد حين نبني توقعاتنا، ورغباتنا التي من شأنها أن تحول أو تدعم تقديراتنا وتقييمنا.

---

(1) انظر: اقضاض، محمد، وآخرون: الرواية المغربية أسئلة الحداثة، دراسات ضمن موضوع الشخصية في الرواية المغربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1996، ص219

(2) بارت، رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص72

(3) يوسف، آمنة: تقنيات السرد في النظرية التطبيقية، ص26

(4) انظر: لحميداني، حميد: بنية النص السردي، ص50

(5) انظر: عدوان، عودة حسن: الشخصية في أعمال أحمد رفيق عوض الروائية، دراسة في ضوء المناهج النقدية، رسالة ماجستير، غزة، الجامعة الإسلامية، 2014، ص9

فالشخصية "تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسيّة بطل العمل دائماً، فقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية"[1]؛ أي أنها تحتل مرتبة الصدارة في العمل الروائي، ولها دور كبير في عملية سير تقنية السرد، فهي التي يدور حولها العمل السردي من بداية الرواية إلى نهايتها، وتبقى هي المسيطرة على الحدث الروائي، والمتميزة في حركة تغيّرها في الحدث، فالشخصيات الرئيسية هي "شخصيات مسيطرة، وتظهر بصورة الأفراد المهيمنين رغم أنّ سلوكيّاتها قد لا تتّسم بالسلوك البطولي"[2].

وتعدّ الشخصيات الرئيسية نقطة مهمة "يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية، فعليها نعتمد حين نحاول فهم مضمون العمل الروائي"[3]، أي أنّ الشخصيات محور التقاء بين الرواية والقارئ بغية فهمها، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على أهمية الدور الذي تؤديه في العمل الروائي.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية) بشخصية (أمل) وشخصية (مازن) وشخصية (ربيع/ زاهر) وشخصية (ميسون/ سناء)، إذ تؤدي كل من الشخصيات المذكورة أدواراً رئيسة يتضح معها مدى عمقها وأثرها وتداخل أدوارها.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة) بشخصية (ريمة).

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (ذاكرة الظّل) بشخصية (صونيا وجمال).

2.2.1.2 الشخصية الثانوية

هي الشخصية التي تأخذ المرتبة الثانية في نسبة الحضور في العمل الروائي، وهذا لا يدل على أنّها ليست لها أهمية، بل في بعض الأحيان ترتكز بعض الأحداث على

---

(1) زغرب، صبحية عودة: غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1، عمان، مجدلاوي، 2005، ص131-132

(2)إمبرت، إنريكي أندرسون: القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، ط1، ترجمة: علي إبراهيم منوفي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص239

(3) بوعزة، محمد: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ط1، المغرب، الدار العربية للعلوم ناشرون،2010، ص57

هذه الشخصية، فهي "شخصية غالباً ما تكون منمذجة، وبدون عمق سيكولوجي"[1]، وما تقوم به يسهل مهمة الشخصية الرئيسية.

فالشخصية الثانوية "شخصية مساندة تعطي للعمل الروائي حيويته ونكهته وقدرته على إبلاغ رسالته، والشخصية الثانوية ليست أقل أهمية أو مادة عابرة أو مفروضة على مسرح الحدث"[2]، فالشخصية الثانوية تساهم في تطور ونشأة العمل الروائي، فهي تشكل العنصر الأساسي في نجاح الشخصية الرئيسية، فلا يمكن تصوّر رواية جميع شخوصها رئيسية.

ونجد أنّ الشخصيات الثانوية "تنهض بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية، قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد من حين إلى آخر"[3]، فالشخصية الثانوية تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، وغالباً ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهميّة لها في الحكي، وهي بصفة عامة أقل تعقيداً وعمقاً من الشخصيات الرئيسية.

وعند النظر في ظهور هذه الشخصية في روايات شبكات التواصل الاجتماعي يتضح أن الشخصية الثانوية قد ظهرت في روايات شبكات التواصل الاجتماعي، مثلها مثل الشخصية الرئيسية من جانب، وتمظهرت بمثل تمظهرات الشخصية الثانوية في روايات ما قبل شبكات التواصل الاجتماعي، ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية) بشخصية (ميساء) وشخصية (أسير الظلام) وشخصية (شيخة الخليج).

3.2.1.2 الشخصيّة النامية

تُعرف الشخصية النّامية بأنّها "هي الشخصية التي تتكشف للقارئ بالتدريج، وتتطوّر وتنمو بتفاعلها مع الأحداث، ومع من حولها، وما حولها، فتؤثّر وتتأثّر، وتتغيّر من

---

(1) بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990، ص215

(2) حمودي، باسم عبد الحميد: مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية، ط1، بغداد، الأقلام، 1988، ص42

(3)بوعزة، محمد: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص57

موقف إلى موقف"[1]، والمعيار الحقيقي للحكم على نموها هو قدرتها على إدهاش القارئ وإقناعه، فالشخصية النامية هي الشخصية "التي يتم تكوينها بتمام القصة فتتطوّر من موقف إلى آخر، ويظهر لها في كلّ موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب جديد منها"[2]، فهي تتغير بتغير الظروف الإنسانية بصفة عامّة؛ وتبرز في مواقف كثيرة بتصرفات مختلفة، وتستطيع أن تكون واسطة أو محور اهتمام لجملة من الشخصيات الأخرى داخل العمل الفني.

وعند النظر في الرواية المتأثرة بشبكات التواصل الاجتماعي نجد أنّ الشخصيات جاءت فيها نامية تارة، ومسطحة تارة أخرى، فالشخصيات: (أمل، وربيع) في أنثى افتراضية، و(ريمة، وكريم) في حب من أول نقرة، و(صونيا، وجمال) في ذاكرة الظل تعد شخصيات نامية، تنمو وتتطوّر مع نمو الحدث.

4.2.1.2 الشخصية المسطحة

هي الشخصية التي تتميّز بالثّبات والجمود والسّكون، ويطلق عليها أيضاً الثابتة أو النمطية أو الجاهزة؛ فهي مكتملة "تظهر في القصة دون أن يحدث في تكوينها أي تغيير، وإنما يحدث التغير في علاقاتها بالشخصيات الأخرى فحسب، أمّا تصرفاتها فلها دائماً طابع واحد"[3]، وتتسم بالوضوح وبعيدة عن الغموض، بحيث يستطيع القارئ للوهلة الأولى التعرف عليها دون تعمّق أو تركيز، وتبقى هذه الشخصية ثابتة الصفات طوال الرواية لا تنمو ولا تتطوّر بتغيّر العلائق البشرية أو بنمو الصراع الذي هو أساس الرواية[4]، وقد تبنى هذه الشخصيّة على "سجيّة واحدة، أو حول فكرة واحدة، أو تصوّر

---

(1) نجم، محمد يوسف: فن القصة، ط1، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، 1955، ص86

(2) إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه دراسة ونقد، ط8، القاهرة، دار الفكر العربي، 2013، ص117

(3) إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه، ص117

(4) انظر: أولتبنيرند، لين، وليزلي لويس: الوجيز في دراسة القصص، ترجمة: عبد الجبار المطالبي، بغداد، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، 1983، 136-137

بشكل كاريكاتوري مضخّم"[1]، فهي شخصية لا تثير الدّهشة في نفس المتلقي، وقد يستخدمها الكاتب لإلقاء أضواء على الشخصية الرئيسة، عن طريق إبراز تطورها وتفاعلها الدينامي مع الحياة، في مقابل ثبات الشخصية المسطّحة، أو لتساعد البطل على كشف آرائه.

ويتضح ممّا سبق أنّ الشخصية المسطحة هي شخصية ثابتة لا تتطوّر ولا تتبدّل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها، فالبعض يدعوها بالشخصية السلبية؛ لأنّها لا تفاجئنا ولا تستطيع أن تُؤثِّر، ولا تستطيع أن تَتأثَّر.

وعند النظر في روايات شبكات التواصل الاجتماعي نجد أنّ الشخصية المسطحة سجلت حضورها فيها، فشخصية (ميساء) وشخصية (شيخة الخليج) شخصيات مسطحة في رواية أنثى افتراضية؛ وذلك لكونها ثابتة ولم تتطوّر وتتبدّل عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها.

5.2.1.2 الشخصية الافتراضية

لقد أضافت شبكات التواصل الاجتماعي إلى الرواية العربية نوعاً آخر من الشخصيات هي الشخصية الافتراضية، التي يمكن أن تكون كلاً ممّا سبق، في كل حالة على حدة، فيمكن أن تكون الشخصية الافتراضية: (رئيسية، ثانوية، نامية، ويمكن أن تكون مسطحة).

فقد أسهمت شبكات التواصل الاجتماعي في التطوير على أنواع الشخصية، فصرنا نجد الشخصية الافتراضية وهي شخصية (مؤقتة) يرتبط حضورها بحضور الشبكة، ولا تتصف بالحضور الفيزيائي ولا بملامح حقيقية غالباً، ولا يحتضنها حيز جغرافي، متقمصة من حيث السن والجنس والملامح، لا تتطابق بياناتها غالباً مع بيانات الشخصية الحقيقية، توجد وتعيش مزدوجة أو متعددة تحت ظروف الشبكات، ويظهر أثرها من خلال كلماتها المكتوبة وتفاعلاتها الظاهرة على الشاشة.

---

(1) ويلين، رينيه وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص23

وإذا كانت الشخصية الواقعية تفترض وجهاً وملامح مكتملة أو محددة، فإنّ الشخصية الافتراضية قد تتحلل من هذا الشرط، فلا يكون ثمّة صورة ملامحية معبّرة عن هذه الشخصيّة، وإنّما يقوم (الاسم) بأداء دور الملامح بالوكالة.

ومع انتشار الإنترنت وظهور المجتمعات الافتراضية، برزت ظاهرة تقمص الشخصيات الافتراضية من حيث: (السن، والأنوثة، والذكورة، والدور الاجتماعي، والهوية الافتراضية) وهي السمات والمواصفات التي يقدمها الفرد الطبيعي للآخرين عبر الإنترنت، فتكون عملية الاتصال تتم بين ثلاثة أطراف وليس طرفين، وهي: الشخص العادي، والهوية الافتراضية، والأشخاص الآخرين[1]، وهذه بدورها أوجدت ما يعرف بالشخصية الافتراضية، وهو ما يمكن إضافته إلى أنواع الشخصية في الرواية بعد أن تأثّرت بشبكات التواصل الاجتماعي.

تتّسم الشّخصية الافتراضية بعدّة سمات تميّزها عن الشخصية الروائية التقليدية، ويمكن عرضها على النحو الآتي:

أ- حضور الشخصية دون حيز جغرافي:

فإذا كانت الشخصيّة الحقيقيّة في العالم الواقعي تحتاج إلى حيّز جغرافي يحملها وتسير عليه، فإن الشخصية في المجتمعات الافتراضية لا تحتاج إلى هذا الحيز، وإنما تسبح في فضاء حاسوبي وعبر شبكة عاملة؛ فقد طرأت تغييرات على مفهوم الشخصية وشكلها، "وتُمثّل الوظيفة الاجتماعية للتواصل على الإنترنت موضوعاً رئيساً في الأدبيات، وبخاصة فيما يتعلق بالإشارة إلى مفهوم المجتمع المتخيل"[2]، فالمجتمع المتخيل يحتاج إلى شخصيات متخيلة كما في الشخصية الافتراضية في المجتمعات الافتراضية، والشخصية الافتراضية لا تنشأ ولا تعيش دون حاسوب.

---

(1) انظر: مسعودة، بايوسف: الهوية الافتراضية، الخصائص والأبعاد، دراسة استكشافية على عينة من المشتركين في المجتمعات الافتراضية، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، عدد خاص: الملتقى الدولي الأول حول الهوية والمجالات الاجتماعية في ظل التحولات السوسيوثقافية في المجتمع الجزائري، 2011.، ص470

(2) كريستال، ديفيد: اللغة وشبكة المعلومات العالمية، ص76

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية): "**قَرَأتْ كلماتِك في صندوق الرسائل بعينيها اللوزيتين، فحركتْ رسالتُك أحاسيسَها، وصدى كلماتك يتجدد في فراغ روحها: (آثرت أن أضع بصمتي أمام عينيك، وأترك للصدفة أن تتصرف، فأنا من أولئك الذين لا ينظرون إلى حدود مواعيدهم عندما يتعلق الأمر بحاجة روح إلى روح تمسح عنها غبار العزلة)**"[1]؛ فالرسالة التي أرسلها (زاهر) لـ (سناء) لم تكن رسالة ورقية، ولا يمكن إرسالها باليد واستلامها باليد، ولا يشترط وجود حيّز جغرافي لاستلامها ولا للرد عليها، وإنما يكفي ليتم ذلك وجود جهاز حاسوب وحسابين افتراضيين، وصندوق للرسائل، فوجود الشخصيتين (زاهر، وسناء) مرتبط بوجود الحاسوب وشبكة عاملة؛ فالمكان الافتراضي المتمثل في الحساب أو صندوق الرسائل ألغى المكان الجغرافي وصار بديلاً مناسباً عنه.

ويتضح للباحث أنّ الشخصية في الروايات التي تناولت شبكات التواصل الاجتماعي أو تأثرت بها شخصية افتراضية تتميّز بحضورها الذي لا يفترض حيزاً جغرافياً، وإنما يرتبط حضورها بوجود الحاسوب، وهو ما يمثل ملمحاً من ملامح التطور في الشخصية في الرواية.

ب- بيانات الشخصية الافتراضية لا تتطابق - غالباً - مع الحقيقة:

مع تطوّر التكنولوجيا حدث تطور في بناء الشخصية، إذ "يسمح العالم الافتراضي لنا ببساطة بأن نغيّر هويتنا، والمستخدم هو الذي يقرر كيف سيقدم نفسه للآخرين، يمكنه أن يغيّر الجنس، أو درجة المهارة فيدّعي أنّه متقدم أو مبتدئ، أو العمر فيدّعي أنه أتمّ الثامنة عشرة، ويكفيه هذا لدخول صفحات الراشدين"[2]، وهذا من شأنه تكريس افتراضية الشخصية وانزياحها عن واقعها انزياحاً مقصوداً من جانب وقسرياً من جانب آخر، و"يمكن للأشخاص الذين نُقيم معهم علاقة افتراضية أن يكونوا غير معروفين في الواقع، ولا يمكن أن تتأكد من صحّة المعلومات والهوية المقدمة، والتي غالباً ما تكون

(1) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص11

(2) بركات، مطاع: الواقع الافتراضي، فرصه ومخاطره وتطوره، دراسة نظرية، مجلة جامعة دمشق، المجلد (22)، العدد الثاني 2006، ص417

مستعارة وغير مطابقة للواقع"[1]؛ فالمجتمعات الافتراضية "تتميز باستعمال أفرادها أسماء مستعارة وهويات مستعارة، ويقدمون غالباً بيانات غير مطابقة للواقع"[2]، فتظهر الشخصيّة بيانات وسمات غير واقعية.

فالشّخصيّات في شبكات التّواصل الاجتماعي شخصيّات افتراضيّة، ليست واقعية، فهي تجترح لها أسماء وصفات وبيانات لا تطابق – بالضرورة – البيانات الحقيقيّة للشخصيّة، وهي وإن طابقت البيانات الحقيقية تظلّ شخصيّة افتراضيّة ليست الشخصيّة الحقيقيّة، وإنّما شخصيّة أخرى توجد وتعيش تحت مستلزمات شبكات التواصل الاجتماعي وظروفها وشروطها، فظروف وجودها وغيابها على الرغم من دوام وجود الشخصية الحقيقية، يؤكّد أنّ الشخصيّة في الشبكات شخصيّة افتراضيّة.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية): "**صورة ملفها يوم تلقى رسالتها أول مرة لم تكن أكثر من وردة جميلة حمراء، تلقى رسالتها مثلما يتلقى غريباً على الباب، وما زال يذكرها كما لو كانت تصله هذه اللحظة: يسعدني ألا أكون محض رقم في حياتك، يسعدني أن أكون الأولى فيها والأخيرة**"[3]؛ فالمرسلة تحمل بيانات غير حقيقية ولا تتطابق مع الشخصية الحقيقية، فهي (أمل) في الحقيقة، لكنها في هذا المجتمع الافتراضي (أسيرة البستان)، و(مازن) لا يعرف هذه الحقيقة عنها إلا في آخر الرواية، وهي في الحقيقة سيّدة جميلة، وليست الوردة إلا صورة تعبيرية رمزية بديلاً عن حضورها الفيزيائي الحقيقي، كما أنّها ليست الأنثى الأولى في حياته، فشخصيتها الحقيقيّة التي تمثلها في الرّواية هي (أمل) وقد تكون – على أقل تقدير – الأنثى الأولى في حياته، لأنّها بالأصل ارتبط بها بعلاقة وارتبطت به بالعلاقة ذاتها، ولكن (أسيرة البستان) قدمت بيانات غير حقيقية، فقالت: (أتمنى أن أكون الأولى والأخيرة في حياتك).

---

(1) سميشي، وداد: الحوار الإلكتروني والفضاء الافتراضي العام، منتديات النقاش الإلكترونية أنموذجاً، مجلة العلوم الإنسانية، عدد (41)، جوان 2014، مجلد (ب)، ص574

(2)المزوغي، حنان: العالم الافتراضي وأثره على تشكل الهوية الاجتماعية للمراهقين، ص159

(3) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص205

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة): بنحو "**تنتهي الكذبة، تمد يدك لتمسك صديقك فتصطدم يدك بالشاشة، تدرك حينئذ أنّك أهديت جزءاً منك إلى الفراغ**"[1].

ويتضح للباحث أن ملامح الشخصيّة في الرّوايات التي تناولت شبكات التواصل الاجتماعي أو تأثرت بها ليست متطابقة – غالباً – مع الحقيقة، فالمستخدم يوظف ملامح يشكلها انطلاقاً من الصورة التي يريد أن يرسمها في ذهن المتفاعلين معه من المجتمع الافتراضي.

ج- السّرية والتّخفي:

تمثّل الشخصيّة ركناً من أركان العمل السردي، وتكتسب في الرواية أهمية خاصّة، حتى أنّ الرواية قد وُصفت بأنّها (شخصية)؛ وذلك تأكيداً لمكانة الشخصية في العمل السردي الروائي، والحقيقة أنّ كلمة شخصية هي ترجمة لكلمة (persona) اللاتينية التي تعني القناع الذي يرتديه الممثلون اليونانيون في احتفالاتهم وتمثيلياتهم؛ لإخفاء معالم شخصياتهم الحقيقية[2]، ومن ثم صارت كلمة (person) الإنجليزية تعني مصطلحاً أدبياً بمعنى (القناع الأدبي)[3]، واللفظة بكاملها تعود استعمالها إلى الزّمن الذي شهد فيه الممثل الإغريقي يضع القناع على وجهه لغرض إظهار الصفات الصّارخة في شخصيّة الفرد الذي يقوم بتمثيل دوره على المسرح وإيضاحها[4].

ومن سمات الشخصية الافتراضية أو المستعارة (السّرية)؛ لأنّها الهويّة الوحيدة التي تعرّف بالمستخدم ويعرف بها في هذا العالم الافتراضي[5]، فالبيانات التي تظهرها ليست

---

(1) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص29

(2) انظر: حنا، داوود: الشخصية بين السواء والمرض، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1991، ص7

(3) انظر: دي فوتو، برنارد: عالم القصة، ترجمة: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة، 1969، ص40

(4) انظر: كمال، علي: النفس، ط4، دار واسط، بغداد، 1988، الجزء الأول، ص73

(5) انظر: علاق، كريمة: الهوية البديلة في لعبة الحياة الثانية، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات التربوية والنفسية، المجلد الثامن، العدد (24)، آب 2018، ص58

بياناتها الحقيقية، فليس ثمّة ملامح يمكن تسميتها ملامح مطابقة للواقع، ومن هذه السمات التّخفي؛ إذ يمكن لهذه الشخصية المبتكرة أن تحمل أي مظهر فيزيقي يُعجِب المستخدم ليكون ممثله في هذا العالم الافتراضي، فالقبيح يمكن أن يقدم شخصية جميلة ومناسبة[1]، ويمكن تخفّي الذّكر خلف اسم أنثى، والعكس كذلك، و"هناك طرح يرى أن العلاقات الافتراضية في معظمها تجمعات خفية مجهولة الهوية، فالفرد الذي ينخرط في هذه التفاعلات له الحق أن يخفي نفسه تحت مسميات مختلفة، أو ينفصل عن هويته، وأحياناً يدخل الذكور بأسماء الإناث والعكس"[2]، فالهوية الافتراضية قد تكون مختلفة تماماً من حيث النوع أو الجنس أو العمر.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية): يجيب على رسالتها بقوله: "**اسمي زاهر محمود**"، واسمه في الحقيقة أو في الرواية (ربيع)[3]، ومثال ذلك أيضاً من الرواية ذاتها: تجيب على رسالته: "**اسمي سناء**"، واسمها في الحقيقة أو في الرواية (ميسون)[4]؛ فالأسماء الحقيقية سرية وكل منهما يتخفى خلف اسم مستعار.

وتوصّلت بعض الدراسات إلى أنّ الكثير من الشباب يتعمدون إخفاء شخصياتهم الحقيقية وتقديم معلومات غير حقيقية عن أنفسهم في محاولة للعب أدوار مختلفة، بل إن خاصية (إخفاء الهوية) أحياناً تعدّ الميزة الأساسية وراء استخدامهم للإنترنت[5]، ففي الوقت الذي يفضّل فيه البعض تجسيد هويته الحقيقية على الشبكات فإنّ البعض يتجه

---

(1) انظر: علاق، كريمة: الهوية البديلة في لعبة الحياة الثانية، ص58

(2) بايوسف، مسعودة: الهوية الافتراضية، الخصائص والأبعاد، ص467

(3) انظر: الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص24

(4) انظر: الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص25

(5) انظر: جلال، أشرف: مقالة بعنوان: أخلاقيات استخدام الجمهور العربي للشبكات الاجتماعية بعد ثورة 25 يناير وأثرها على اتجاهاته نحو هذه الشبكات– دراسة حالة التجربة المصرية في إطار نموذج الحوكمة الإعلامية بالتطبيق على الفيسبوك، أشغال الملتقى الدولي، شبكات التواصل الاجتماعي في بيئة اعلامية متغيرة– دروس من العالم العربي، تنسيق معز بن مسعود، تونس، 2015، مطبعة ر د م ك، ص193

اتجاهاً آخر بانتحال الشخصيات أو خلق هويات جديدة ولأغراض مختلفة[1]، وقد لجأ البعض لإعلان هوية غير حقيقية أو منتحلة لاسم معروف بغرض إلصاق الإساءة التي يصدرها بصاحب الاسم المنتحل[2]، فقد يغيّر أو يكيّف بياناته الشخصية أو يزيفها على كل المستويات[3].

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة): "**أليس هذا الفايسبوك أشبه بقاعة كبيرة ندخلها جميعاً من باب واحد "تسجيل الدخول"**[4]، ونحو "**هذا العالم أحياناً يشبه عيادة للطب النفسي، يفضفض فيها الأشخاص كما يشاؤون، وهم يعلمون أن هذه الشاشة لن تفضح شخصياتهم الحقيقية**"[5]، ونحو "**هذا العالم لا شيء فيه محتوماً حتى الوجوه ليست أيقونة صادقة للأشخاص**"[6]، ونحو "**لا أخفيك بأنني كنت أفكر منذ فتحي لهذا الحسابات أن أضع صورتي الشخصية ما دمت استخدم اسماً حقيقياً، ولكنني منذ عرفتها ترددت فتركت لوحتي هي صورتي**"[7].

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (ذاكرة الظّل): "**دلفت عالم الفيسبوك في هالة من الغموض، لا شيء يشير إلي أكثر من اسم وصورة مستعارين**"[8]، ونحو "**وأتلصص على سكانها فهالتني كثرة عددهم وتنوع عناوين صفحاتهم التي كنت أرى فيها عناوين جاهزة لروايات وقصص طويلة، فهذا (خيال الظل) وتلك (ذات تتساءل)**

---

(1) انظر: نومار، مريم نريمان، استخدام مواقع الشبكات الاجتماعية وتأثيره في العلاقات الاجتماعية– دراسة عينة من مستخدمي موقع الفايسبوك في الجزائر، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، 2012، ص71

(2) انظر: جلال، أشرف: مقالة بعنوان: أخلاقيات استخدام الجمهور العربي للشبكات الاجتماعية بعد ثورة 25 يناير وأثرها على اتجاهاته، ص193

(3) انظر: رحومة، محمد علي: علم الاجتماع الآلي، عالم المعرفة، عدد (347)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008، ص283

(4) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص90

(5) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص100

(6) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص101

(7) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص102

(8) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظّل، ص22

وذاك (أسير الصمت) والآخر (صخب السكون) وهذا (عازف الليل)، كل يصوغ ما شاء من العناوين والرموز"[1].

ويتضح ممّا سبق أنّ من مميزات الشخصية في الروايات المتعلقة بشبكات التواصل الاجتماعي أو المتأثرة بها أنّها شخصية قابلة للسّرية والتّخفي، وليست دائماً واضحة أو ظاهرة أو ذات بيانات حقيقية.

د- شخصية ذات أسماء مستعارة:

لقد كانت سِمة الشخصيات الأبرز في شبكات التواصل الاجتماعي أنّها شخصيّات ذات أسماء مستعارة، فمن تأثير التكنولوجيا في الشخصية أنّ الإنسان بات يشعر نفسه بأنّه ضئيل أمام هذا الاختراع، فأصبح من السهل أن يتحدث تحت اسم مستعار أو تحت رمز أو رقم، ويقيم حواراً مع أي شخص في أي بقعة من الأرض من خلال الشبكة العنكبوتية (الإنترنت)[2].

و"ظهرت ممارسة التبادل والظهور عبر الشاشة، فتلك الدّردشات تكون دائماً تحت اسم مستعار أو مجهول"[3]، وتضم هذه الحالات أفراداً يتحدث بعضهم إلى بعض بأسماء مستعارة، قد تكون اسماً متخذاً، أو وصفاً يتسم بالخيال الجامح (الأكثر أناقة، نجم الجنس) أو شخصية خرافية أو دوراً (رجل الصخور، ذابح العفاريت)، وتعد بنية المفردات للأسماء نفسها وسِمَتها ملمحاً من كلام الشبكة بطبيعة الحال[4]، وهذا ما أتاح للمستخدم عبر الشبكات أن يتواصل بحرية كبيرة، وسمح للعلاقات السّرية بالتّوغل أكثر والتّعمق في حجرات الدّردشة، وأتاح استخدام عبارات جريئة وكسر (تابوهات) السياسة والدين والجنس، فصارت الحجرات مع وجود الأسماء المستعارة حجرات مكشوفة

---

(1) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظّل، ص23

(2) انظر: أبو شهاب، رامي: بناء الشخصية الرمزية في الرواية الأردنية، ط1، منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، 2008، ص26-27.

(3) ريفيل، ريمي: الثورة الرقمية، ثورة ثقافية؟، ترجمة: سعيد بلمبخوت، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد (462)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدب، 2018، ص62

(4) انظر: ديفيد كريستال، اللغة وشبكة المعلومات العالمية، ص67

للمشاعر والأحاسيس، ومكّنت المستخدمين من تجاوز الحدود التقليدية التي تفرضها رقابة المجتمع الواقعي الصّارمة.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية): فالشخوص في هذه الرواية يحملون أسماء مستعارة؛ فـ (ربيع) يحمل اسماً مستعاراً هو (زاهر)، و(ميسون) تحمل اسماً مستعاراً هو (سناء)، و(أمل) تحمل اسماً مستعاراً هو (أسيرة البستان)، وهناك أسماء مستعارة أخرى مثل (أمير الظلام) و(شيخة الخليج).

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة) على النّحو التالي: "**يضع لوحته صورة لبروفايله**"[1]، ونحو "**ربما نحن هنا في عالم آخر، فلا وجود لوجوه حقيقية ولا وجود لأصوات السيارات والمارّة هنا**"[2]، ونحو قول (ريمة): "**تصحتني صديقة لي أن أزور طبيباً نفسانياً لأنني أعاني حسب تشخيصها (انفصاماً عشقياً) وأذكر أنني ضحكت طويلاً منها، كيف لم ينتبه علماء النفس لهذا المرض، أيعقل أن يعيش قلب واحد حالتين غير منطقيتين من النبض، يذوب في الافتراض ويعود إلى حالته الطبيعية في الواقع**"[3]، وقولها أيضاً "**إنّنا نتمسك بالخيط الرفيع الذي يشد علاقاتنا بنقرة**"[4].

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (ذاكرة الظّل) المغربي الذي كان يسمي نفسه بـ(**الغريب**) أو (**عابر السبيل**)[5].

ويتضح للباحث أنّ الشخصية الافتراضية تكثر لها الأسماء المستعارة، حتى أنّ الشخصية لتبدّل اسمها بين فترة وأخرى، حدّ أن المتابع يختلط عليه الأمر بداية حول هوية الشخصية الجديدة ذات الاسم المستعار الجديد فيما يتعلق بمدى صلتها بالشخصية السابقة.

---

(1) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص48

(2) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص57

(3) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص58-59

(4) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص51

(5) انظر: بن فرج، فتحية: ذاكرة الظّل، 26

ولا شكّ أنّ ثمّة أسباباً وراء اللجوء إلى الأسماء المستعارة، تتعلّق بالخصوصية والحفاظ على السّريّة وعلى سلامة الصورة المرتسمة عن الشخصية الواقعية، كما تتعلق بالمساحة من الجرأة التي تتيحها الأسماء المستعارة، فهي تتيح للمستخدم أن يعبر بحرية أكبر، وأيضاً الظروف الاجتماعية والدينية التي تقيّد الشخصية في الواقع، فتهرب إلى الافتراض.

ولعل تَصرّف الشخص مع شخص غريب يُمكّنه من البوح الشديد له بتفاصيل تتعلق بحياته، في حين يحرص على أن يكون مغلقاً أمام الأشخاص القريبين منه.

ويلجأ بعض المستخدمين إلى استخدام الأسماء المستعارة؛ لتحقيق القبول عند الشخص الذي يُحادثه، كما أنّ الأسماء المستعارة تُسهّل من عملية الاستدراج التي يمارسها جنس مع جنس آخر.

هـ- حضور الشخصية الافتراضية حضور آني ومرتبط بحضور الشبكة: (الشخصية المؤقتة):

الشخصية في هذا الفضاء غير ثابتة وغير دائمة الوجود، وإنما تظهر عند الاتصال بالشبكة وتختفي عند انقطاع الاتصال، فالشخصية الافتراضية لا تنشأ ولا تعيش دون شبكة عاملة، فهي تولد مع الشبكة وتختفي مع غياب الشبكة، ويسهم في الآنية أمور منها: غياب الشبكة أو انقطاع الإنترنت، وانقطاع الكهرباء، وتعطل الحاسوب، وغياب الشخصية نفسها لأسباب تتعلق بالانشغال عن إتمام عملية التواصل.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية): ردّت على رسالته برسالة جاء فيها: "**أبداً، سأتركك مع فنجان قهوتك، فشغل البيت لا يرحم، أتسمعه يناديني؟**، ثم أجابها برسالة: **لا بأس، خصوصاً إذا كان لديك صغار**، وعلّق السارد: **ألقيتَ حَجَرَك هذه وصَمَتَّ تتأملُ وقعَها في بئر روحها، تنتظر أن تخرج منها فقاعات تكشف لك حالتها الاجتماعية، طال انتظار رد فعلها، لم تُحدث أيَّ أثر تسمعه أو تراه عيناك ولو على شكل إشعار، نصف ساعة تكفلت بإخماد ما تبقى في نفسك من لهيب الأمل، رماد اليأس يملأ أحافير الروح، إشعارٌ هيّأ روحك لترقص فرحاً، سبقت عيناك أصابعك إلى الفأرة تجول في ذاكرتك أفكار عن شكل ردها: (فعلاً، الأطفال هم همي**

الأكبر) لم تقل ذلك، (نعم، لدي أطفال) لم تقل ذلك أيضاً، توقعت فيما توقعت أن تقول: (ما زلت خادمة في بيت أمي)... لكنها لم تقل هذا أيضاً"[1].

فيلاحظ أنّ حضورها كان آنياً وليس حضوراً دائماً، فكل منهما حاضر حضوراً دائماً في مكانه الجغرافي، لكن حضور الشخصية في شكلها الافتراضي كان حضوراً مؤقتاً مرتبطاً بوجود الشخصية متصلة على الشبكة وممارسة عملية التواصل، فإذا ما ابتعدت أو توقفت عن التواصل لسبب عارض أو انشغال مؤقت، كان هذا الانشغال غياباً في حقيقته عن الحضور في الشبكة.

والمثال التالي من رواية (حب من أول نقرة) يوضح ذلك: إذ تقول (ريمة): "**ما زلت ألوم نفسي، كيف تحوّلت إلى كائنة تكنولوجية بامتياز، وكيف رضيت بمنح نفسي لحدود الشاشة، رغم أنني أملك حياة بطولها وعرضها، ورضيت بحياة لا أحيا فيها إلا بعد تسجيل الدخول ولا أكبر فيها إلا بالتعليقات وإعجابات المجاملة**"[2].

ونحو قول (ريمة): "**مجرد الحديث عن ملامح العالم الآخر يجعلني أوجس خيفة مما سيأتي أو ربما مما سأفقد، ربما هو شعور التنازل عن شيء ما منا، حركاتنا، إيماءاتنا، ابتساماتنا، ربما لأن وجوهنا الحزينة ستعوضها وجوه الإيموتيكون الراقصة الغاضبة الحزينة الضاحكة**"[3]، وبنحو "**لأن أنفاسنا ستتحول إلى نقطة خضراء على الشاشة إلى جانبها كلمة متصل**"[4].

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (ذاكرة الظّل): بنحو "**عاد الصمت يخيم بيننا وعادت وطأته تشتد كلما طال عمر البين وكانت الساعات والأيام تمضي بطيئة في انتظار نصر فيه كسر، ونحو (كان لا بد أن يبادر هذه المرة بالحديث بعد أن تكلفت شجاعة اللحظة الأولى للالتحام اللغوي، فلزمت محرابي انتظره حتى كان مساء نطق فيه، حرفه فقال: "الجوزائي الليلة كأن الريح تحته، تنثره يميناً وشمالاً**"[5].

---

(1) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص35-36

(2) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص17

(3) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص17-18

(4) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص25

(5) بن فرج، فتحية: بن فرج، فتحية: ذاكرة الظّل، ص35

و- غياب الجسد:

والشخصيات في شبكات التواصل الاجتماعي شخصيات إلكترونية، لا تتّصف بالحضور الفيزيائي أو الفيزيقي الطبيعي، وإنّما تمتثل لشروط شبكات التواصل الاجتماعي التي تفرض على الشخصية أن تكون إلكترونيّة تتكون من اسم يشكّل في حدّ ذاته الإشارة المرجعيّة الدّالة على الهوية، ومن أهم ملامح هذه العملية هو غياب الجسد، إذ "تتسم هذه العلاقات بانعدام الحضور الفيزيائي أي أنّها تتشكل عن بعد دون تقابل"[1]، وتظل الهوية مفترضة لا يشترط أن ترتبط بالهوية الحقيقية، فالهوية الافتراضية هي "مجموع الصفات والرموز والبيانات التي يستخدمها الأفراد في تقديم أنفسهم للآخرين في المجتمعات الافتراضية، ويتفاعلون معهم من خلالها"[2]، ويطلق على هؤلاء الأفراد الذين يتواصلون عبر الفضاء الأزرق تسمية (الأفراد الافتراضيين) الذين يمكن اعتبارهم كائنات حوارية كتابية في أغلب مظاهرهم، ويتميز هؤلاء الأفراد بغياب الصورة الجسدية الملموسة للإنسان، بحيث تحل محلها الحوارات التي يقدمها الأفراد[3].

فإذا كانت الشخصية الحقيقية تتصف بحضور الجسد، فإنّ الشخصية الافتراضية تتّصف بغيابه، ذلك أنّ التواصل يصبح عبر شبكات التواصل الاجتماعي محض حروف، وهذا من شأنه يستدعي ظهور شخصية ليست من (لحم ودم) كما وصف النقاد الشخصية منذ زمن، ولا (هيكل مفرغ) وإنّما محض حروف وإشعارات وحضور غير فيزيائي، فوجود الطرف الآخر بالنسبة لكل من العاشقين يعني وجود كلماته على صفحة البريد الإلكتروني وليس وجوده بجسده الفيزيائي الحقيقي[4].

---

(1)سميشي، وداد: الحوار الإلكتروني والفضاء الافتراضي العام، منتديات النقاش الإلكترونية أنموذجاً،
ص574

(2) بايوسف، مسعودة: الهوية الافتراضية: الخصائص والأبعاد، ص470

(3) انظر: سميشي، وداد: الحوار الإلكتروني والفضاء الافتراضي العام، ص575

(4) انظر: يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي، ص96

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية): فـ (أمل) عندما تُحاور (مازن) عبر (المسنجر) لا تحضر جسداً، وهكذا في كل شخوص الرواية، عندما يتواصلون عبر شبكات التواصل الاجتماعي.

ومثال ذلك أيضاً (أسيرة البستان) فهي لا تحضر جسداً، ولا يعرف (مازن) شيئاً عن ملامحها التي استعاضت عنها بصورة وردة، وإنما يتواصل معها بوصفها هوية مستعارة ليست أكثر من حروف تتحرك على الصفحة أو في غرفة الدردشة، دون أن تتمثّل جسدياً أو تُظهر ملامح معينة سواء في بعدها الخارجي (الجسماني) أم غيره من الأبعاد.

والمقطع التّالي من رواية (حب من أول نقرة) يوضح ذلك: "في الماضي كان العجار المطرز يغطي نصف الملامح التي يسترها من أعلى إلى إسفل فوق ملابسها، اليوم كلما خرجت الفتاة إلى الافتراض اختبأت ملامحها ولم يبقَ منها إلا سحر أفكار تطلّ من كوّة صغيرة"[1].

ويتضح للباحث أنّ الشخصية في الروايات التي تناولت شبكات التواصل الاجتماعي أو تأثرت بها، تتميز بغياب الجسد؛ ذلك أن المجتمع الافتراضي يتعامل مع الشخصية من خلال اسمها وتفاعلاتها والصورة الافتراضية للملف، وليس مع شخصية ذات حضور جسدي.

ز- ازدواجية الشخصية:

من الملفت للنظر أنّ عدداً من شخصيات الروايات كانت تعاني من أمراض ازدواجية الشخصية، وعند النظر في مفهوم ازدواجية الشخصية نجد أن الطبيب الفرنسي (جانيه) هو أول من وصف حالة ازدواجية الشخصية عام (1889)، وربطها ربطاً متيناً بالصدمة النفسية في مرحلة الطفولة، والحقيقة أنّ اضطراب ازدواجية الشخصية هو أحد هذه الاضطرابات التي تصيب شخصية الإنسان، حيث تظهر عنده

(1) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص26

شخصيتان في جسد واحد، وهو حالة اضطرابية ومرضية نادرة جداً في العيادات النفسية[1].

ويمكن أن تكون الشخصية الأولى مناقضة للشخصية الثانية، فالأولى قد تكون شخصية خارجة عن القانون، والشخصية الثانية مسالمة وتحترم الأعراف الاجتماعية أو قد تكون الأولى شخصية خجولة، والشخصية الثانية جريئة جداً[2]، وقد ظهرت ازدواجية الشخصية في الروايات التقليدية، ففي رواية (الطقس) لأمير تاج السر يعاني البطل من مرض انفصام الشخصية.

أما في شبكات التواصل الاجتماعي فتأتي الشخصية المزدوجة – في شبكات التواصل الاجتماعي – لتشكّل معادلاً موضوعياً لازوداجية الشخصية في العالم الواقعي، بما يمنح العالم الموازي الافتراضي آفاقه الخاصة، فإذا كان بإمكان الشخص أن يظهر بشخصيّتين، شخصية سلبية في تصرفاته التي يتصرف بها بمعزل عن الناس، وشخصية إيجابية يظهر بها لضرورات التزيين الاجتماعي والمثالية، فإنّ الشخص في العالم الافتراضي الموازي يستطيع أن يظهر بشخصية إيجابية ليست هي شخصيته الحقيقية، وإن يظهر بشخصية سلبية ليست هي شخصيته التي يعكسها سلوكه المحافظ؛ ذلك أنّ (العالم الافتراضي) يتيح له التحرر من الرقابة والقيود والتخلص من مراقبة أقاربه وأصدقائه عندما يستخدم اسماً مستعاراً، ويصبح الشخص مزدوجاً، يحمل هوية حقيقية ويحمل في الوقت ذاته هوية افتراضية، فلا وجود لشخصية (افتراضية أو إلكترونية) في شبكات التواصل الاجتماعي دون شخصية حقيقية تقابلها، ومن هنا تكون هذه الشخصية التي تؤدي الدورين معاً (الواقعي والافتراضي) شخصية مزدوجة، إذ تصدر عنها أفعالاً في الواقع قد تصدر أفعالاً أخرى مغايرة لها في الافتراض، وقد تصدر عنها أقوالاً في (العالم الافتراضي) لا يمكن أن تكون قادرة على إصدارها في (الواقع الحقيقي)، بل إنّ الأبكم قد تكون له شخصية افتراضية يتحدث من

---

(1)انظر: مقال بلا مؤلف: إزدواجية الشخصية صدمة نفسية وليست انفصاماً، صحيفة الوطن، العدد (8108)، 14/نوفمبر/ 2017، ص29

(2) انظر: مقال بلا مؤلف: ازدواجية الشخصية صدمة نفسية وليست انفصاماً، ص29

خلالها ويتواصل مع الآخرين دون أن يكون قادراً على أداء العملية التواصلية في الواقع، وهذا ما يزيد من خطورة هذه الشخصية؛ فينتشر الكذب والزيف ويسهل الخداع.

إذ ليس بالضرورة أن تكون الهوية الافتراضية هي الهوية الحقيقية للمستخدم، فقد تستطيع أن تكون مخالفة تماماً لصاحبها في الحياة الواقعية، ولا تتقاسم معه أي خاصية من خصائصه الحقيقية، فالعلاقة بين المستخدم وشخصيته الافتراضية علاقة اختيارية[1]، وهو ما يسمَّ الشخصية الافتراضية بالازدواجية.

والحقيقة أن هناك فرقاً بين الصورة التي يقدمها المدردشون عن شخصيّاتهم ونفوسهم وبين الهوية الحقيقية في الواقع، فهم يستخدمون هويات تتغير من وضعية لأخرى، ومن شخص لآخر، فالفرد هنا قادر على أن يتمثل كيفما يشاء، وكيفما توفر له التقنية المستخدمة من إمكانيات التمثيل، وهو دائماً ليس هو إلا بما يقدم نفسه للآخرين، فقد يغير أو يكيّف بياناته الشخصيّة أو يزيّفها على كل المستويات[2].

ح- تعدد الشخصية الواحدة

عند النظر في الرواية قبل شبكات التواصل الاجتماعي يتضح وجود التعدد في الشخصية في عدد من الأعمال الروائية، فعلى سبيل المثال يتضح التفسخ والتشظي في تشظي شخصية (محمد حماد) في رواية ابراهيم نصر الله (براري الحمى)، فالمتلقي يعيش فترة من التردد، حين يفاجأ بوجود شخصيتين تحملان اسم (محمد حماد)، واحد حي والآخر ميت[3]، ومن هنا "نتج فصام أو شيزوفرينيا محمد حماد"[4]، كما أنّ

---

(1) انظر: علاق، كريمة: الهوية البديلة في لعبة الحياة الثانية، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات التربوية والنفسية، ص58

(2) انظر: رحومة، محمد علي: علم الاجتماع الآلي، عالم المعرفة، ص283

(3) انظر: نصر الله، ابراهيم: براري الحمى، دار الشروق ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1985، ص46

(4) أبو شهاب، رامي نزيه: بناء الشخصية الرمزية في الرواية الأردنية 1967 – 2003، عمان، الدائرة الثقافية، 2008، ص56

شخصية (حسنين) في رواية مؤنس الرزاز (متاهة الأعراب) شخصية منشطرة إلى نصفين[1].

ومن سمات الشخصية في شبكات التواصل الاجتماعي – أيضاً – التعدد، فالشخص في الواقع لا يمكنه أن يؤدي أكثر من دور في أكثر من مكان في الوقت نفسه، بينما يمكن له من خلال شخصياته الافتراضية القيام بذلك، فتجد الشخص الواقعي الذي يحمل أكثر من هوية افتراضية، أي أكثر من حساب افتراضي، يتمكن من القيام بدور الحوار والتفاعل عبر حساب يحمل الاسم (س) في الوقت الذي يقوم فيه بدور الحوار والتفاعل عبر حساب يحمل الاسم (ص)، وقد يقوم بتغيير صورة الملف عبر حساب يحمل الاسم (ع)، وقد يقوم بتسجيل وجوده في (العقبة) عبر حساب يحمل الاسم (ل) في الوقت الذي يكون فيه حقيقة في (عمّان)، فقد مكّنت شبكات التواصل الاجتماعي المستخدم من أن ينشئ أكثر من حساب، ويتجه بعض الأشخاص إلى التعدد للفصل بين حياته العائلية، وبين مجتمعه الوظيفي أو السياسي أو الرسمي، بينما يتّجه بعضهم إلى التّعدد في الحسابات لأغراض اجتماعية.

ويمكن للمستخدم أن يتقمّص شخصيات متعددة، وأن يظهر بمظاهر وأوجه مختلفة للهوية[2]، وهذه التعددية تؤكد عدم ضرورة المطابقة مع الشخصية الأم، فالحياة الثانية عالم افتراضي يفتح أبوابه لكل شخص دون قيد أو عراقيل[3]، فالتعددية متاحة وهي سمة من سمات الشخصية في المجتمعات الافتراضية.

فالمستخدمون يتصرفون على حسب الهويات التي يختارونها، وهم بالتالي يخضعون لتجارب (الشيزوفرينيا الاختيارية) والواعية[4].

فالشخص ينفصم إلى شخصين، شخصية حقيقية وأخرى افتراضية من جانب، وشخصية افتراضية أو أكثر من جانب آخر، وهذا مكّن المستخدمون من إقامة العلاقات الجزئية، والقيام بالمغازلة الإلكترونية بشكل واضح وكبير.

---

(1) انظر: أبو شهاب، رامي: بناء الشخصية الرمزية في الرواية الأردنية، ص57

(2) انظر: علاق، كريمة: الهوية البديلة في لعبة الحياة الثانية، ص58

(3) انظر: علاق، كريمة: الهوية البديلة في لعبة الحياة الثانية، ص68

(4) انظر: علاق، كريمة: الهوية البديلة في لعبة الحياة الثانية، ص58

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية) بـ (أسيرة البستان): فهي في الواقع الحقيقي إنسانة أو (شخص) نقل الروائي حياتها وعلاقاتها عبر (شخصية روائية افتراضيّة) تقابل الشخصية الحقيقية، وهذا في حد ذاته خلق لشخصية روائية تقابل الشخص الحقيقي، ثم خلق منها شخصية ثالثة عندما أنشأت حسابها الافتراضي الذي يحمل اسم (أمل)، ثم خلق منها شخصية رابعة عندما قررت أن تنشئ حسابها الافتراضي الآخر باسم (أسيرة البستان)، وفي كل هوية من الهويات لها ملامح وأدوار تختلف عن الأخرى، فالشخص الحقيقي في الواقع الذي يحمل الملامح والقسمات لدى حياته وواقعه، وعندما صنع منه الروائي شخصية روائية أضفى عليها خياله، فاتّسمت بسمات وأدّت أدواراً أخرى (كأدائها لدور موظفة البنك)، قد لا تكون أدّتها في الواقع وإنّما استدعى ذلك متطلبات التخييل الروائي، وعندما جعلها الروائي تنشئ حسابها الذي يحمل اسم (أمل) حملت شخصية جديدة هي تلك المرأة المتزوجة التي هي (أمل) المتزوجة والأم لطفلة اسمها (سبأ) وعاشقة لشخص اسمه (مازن)، وعندما جعلها الروائي تنشئ حساباً باسم (أسيرة البستان) حملت هوية جديدة هي هوية العاشقة العزباء التي تطمح أن تكون الأولى والأخيرة في حياة (مازن).

وتأتي الشخصية المتعددة – في شبكات التواصل الاجتماعي – لتعكس هذا التنوع في الواقع، فإذا كان بإمكان الشخص أن يشارك في حفلة تنكرية يخفي فيها شخصيته الحقيقية، وأن يرتدي (البدلة) ويتحدث بلسان المدينة في موضع، ويرتدي الثوب والعباءة ويتحدث بلسان البدو في مقام آخر، فإن العالم الافتراضي يتيح هذا التعدد من جانب، من خلال تعدد الحسابات، بل إنّ التعدد في حد ذاته يعبر عن شخصيات متعددة لشخص حقيقي واحد.

ط- حضور الشخصية التعبيرية:

ويمثلها الرمز التعبيري في السياق النصي، فهي شخصية في عائلة واحدة تنتمي إليها الرموز التعبيرية من رموز فرحة أو حزينة أو غاضبة أو ساخرة، تعكس ملامح الشخصية الافتراضية، وكأن هذا الرمز وجه من وجوه هذه الشخصية، أو المعادل الوجودي أو معادل الحضور الذي يعوّض عن غياب الملامح الشخصية، فإذا كانت الشخصية الافتراضية محض بيانات تتحرك في فضاء الشبكة فإنّ الرمز التعبيري يمكن

أن يمثّل أحد أوجه هذه الشخصية الذي يأتي ليعبر عن وجودها الظاهر على سطح شاشة الحوار والتواصل، والمشاعر التي تكتنفها تلك اللحظة.

وتعدّ أيقونات (اليد، والذراعين، والعينين، والأذن) أجزاء للشخصية الرمزية الأيقونية تستدعى عند الحاجة إليها، فإذا كانت الحاجة تستدعي الابتسام استدعي الوجه، وإذا كانت تستدعي الدعاء استدعي الذراعان، وإذا كانت تستدعي الإنصات استدعيت الأذن، وإذا كانت تستدعي التحديق استدعيت العين، لأن هذه الرموز المجتزأة تنتمي إلى حقل دلالي واحد هو حقل الشخصية الرمزية، وتمثّل في مجموعها الحضور الصّوري للشخصية الافتراضية في النص.

فالملاحظ أنّ مفهوم الشخصية قد انتقل من كونه (دماً ولحماً) و(هيكلاً مفرغاً) ليصبح وجوداً غير ملموس ولا تمثيل فيزيائي طبيعي له، وإنما يتمثل في (حروف وكلام وتصدر عن الشخصية الطبيعية الموازية) و(تمثلات صورية تدل عليها الرموز التعبيرية)، وهذا يتماهى مع المجتمعات الافتراضية التي تقتضي تغييب الجسد والاستعاضة عنه بالحضور الافتراضي والإلكتروني.

3.1.2 طرق تقديم الشخصية:

تعددت وتباينت آراء النقاد والدّارسين في وضع تقسيم محدد ومباشر للشخصية الروائية، حيث "يعمد الكاتب في رسم شخصياته إلى وسائل مباشرة، وأخرى غير مباشرة، يقودنا هذا القول إلى أنّ الكاتب يصوّر في الطريقة المباشرة أشخاصه من الخارج ويحلل عواطفهم، أمّا في الطريقة غير المباشرة يتيح للشخصيّة فرصة الكشف عن عواطفها وحقيقتها وماهيتها من الداخل، ويمكن تفصيل ذلك على النحو الآتي:

1- الطريقة المباشرة:

وهي الطريقة الأكثر انتشاراً في الفن الروائي، إذ يقوم الكاتب من خلالها بتقديم معلومات مسبقة عن الشخصية من خلال الراوي، الذي يسعى إلى إظهار الشخصية من خلال بعديها الخارجي والدّاخلي، ويكون كذلك للشخصيات دور في إبراز هذه المواصفات من خلال الحوار "في وصف طبائعها وتعيين ملامحها وإن كان ذلك عبر

شخصية تخيلية"[1]، أو حتى عن طريق الوصف الذاتي الذي يقدّمه البطل كما في الاعترافات التي غالباً ما يتجلى فيها ضمير المتكلم[2].

وتعتمد هذه الطريقة على الوصف الخارجي للشخصية، والمؤلف/ السارد عادة ما يصدر أحكاماً كثيرة عليها، فنجده يحدد ملامحها العامة منذ البداية، وهي لا تحتاج إلى جهد مبذول من قبل المتلقي في الكشف عنها، فهي تقدم جاهزة.

وتعدّ الطريقة التقليدية من أبسط طرق التقديم المباشر للشخصية، وهي إيراد وصف جسماني للشخصية، وموجز عن حياتها، فضلاً عن وصف البعد الداخلي للشخصيات، والكشف عن هواجسها ومكنوناتها[3].

وهذه الطريقة مستخدمة في روايات شبكات التواصل الاجتماعي أو المتأثرة بها، فالروائي يقدم شخصياته من خلال سرده.

2- الطريقة غير المباشرة:

يبتعد الروائي في هذا النوع من التقديم عن الشخصية، ويترك لها المساحة الكافية للتعبير عن ذاتها، إذ في هذه الطريقة "يفسح الكاتب المجال للشخصية نفسها لتعبر عن أفكارها وعواطفها واتجاهاتها وميولها لتكشف لنا عن حقيقتها"[4]، وذلك عن طريق التصرفات والأحاديث، بمعنى أنّ الشخصية تعبر عن نفسها بنفسها، فتقدم معرفة مباشرة عن ذاتها للمتلقي دون وسيط، وهذه الطريقة من التقديم تعتمد عادة على تقنية الاستنباط والمناجاة، والمونولوج الداخلي للشخصيّة.

وعند النظر في الروايات المدروسة يتضح أنّ شبكات التواصل الاجتماعي أضافت إلى الطريقتين السابقتين الطريقتين التاليتين لتقديم الشخصية، هما:

---

(1) هامون، فيليب: سيمولوجيا الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، الرياض، 1990، ص80

(2)انظر: المحاسنة، شرحبيل: آليات التقديم المباشر في روايات مؤنس الرزاز، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، العدد (10)، 2015، ص61

(3) انظر: المحاسنة، شرحبيل: آليات التقديم المباشر في روايات مؤنس الرزاز، ص63

(4) زغرب، صبحية عودة: غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص119

1- طريقة البيانات الثابتة:

في هذه الطريقة صار بإمكان الروائي الاكتفاء بما تقدمه الشخصية عن ذاتها من بيانات ثابتة، وهو ثبات نسبي، لكنه يظهر للمتابع أو الناظر في حساب الشخصية الافتراضي، فما أن تفتح على حساب شخصية ما، حتى تجد بيانات مثل: (أعزب، منفصل، مخطوب، متزوج، متزوج من فلان) ومثل (19 فبراير 1991، يقيم في عمان، شاعر، حالمة، الطويلات هن الجميلات)، ففي البيانات السابقة وصف للحالة الاجتماعية وتاريخ الميلاد والعمر، والاهتمام والحالة النفسية والطول، وتجد أيضاً صورة ملف قد تكون صورة حقيقية أو مقاربة للحقيقية، وقد تكون صورة أحد المشاهير، أو صورة وردة، أو صورة قلب مكسور أو ملصق عليه لاصق جروح، وهذا بلا شك يعكس شيئاً عن الشخصية.

وأصبح من طرق تقديم الشخصية أن تقدّم الشخصية نفسها من خلال البيانات الموجودة، ومن خلال الحالة (ستاتوس) ومن خلال النبذة عن السيرة المقتضبة، ذلك "أن عملية عرض الذات ليست إلا جزءاً من الهوية الرقمية التي تعرض في المجتمع الافتراضي، حيث تنسج هذه الأخيرة من خلال عملية الجمع بين مجموع الرموز التي اكتسبها الفاعل ومجموع الرموز التي يتوفر فيها الجهاز والتي تكون انعكاساً مباشراً للمؤثرات الثقافية، ويتجلى ذلك من خلال استخدام مجموع العناصر الرمزية القابلة للملاحظة على الشاشة والحاملة معاني معينة سواء أكانت كلمات أم صوراً أم مقاطع فيديو"[1].

والحقيقة أنّ كيان الفرد في الفضاء الافتراضي يتمثّل "من خلال الآثار الرقمية التي تخلفها عمليات التواصل والتي تبرز في تلك الرموز التجريدية التي تتنوع أشكالها

(1) كلثوم، بيبيمون: السياقات الثقافية الموجهة للهوية الرقمية في ضوء تحديات المجتمع الشبكي- من التداول الافتراضي إلى الممارسة الواقعية، مجلة إضافات، العددان (33-34)، 2016، ص72

باختلاف الشبكات الافتراضية التي يشترك فيها مثل: نعم، لا، الفتح، الغلق، الوصل، الفصل، الإعجاب، المشاركة، التعليق"[1].

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة): بنحو "**أنها الذات عندما تختصر نفسها في عدد من الكلمات، وعدد من المشاهد المكتوبة منذ زمن بعيد، التي رفض الواقع تمثيلها فأوكلت المهمة إلى الافتراض**"[2]، ونحو "**أبحث عن وجودك الخرافي بين الإعجابات والتعليقات وكل المشاركات**"[3].

2- طريقة التفاعلات وتغيير الحالات والصور:

تغيير الصورة يعكس تطوراً ما في الشخصية، فأولئك الذين يضعون صورة أطفال أو أزواج، يعكسون الحالة الحميمية التي يعيشونها، وأولئك الذين يضعون صوراً للطبيعة يعكسون الرومانسية فيهم، والذين يضعون صورة لشجرة الصّبار يعكسون صعوبة حياتهم وتحليهم بالصبر، والذين يضعون صورة وردة حمراء يعكسون سمة ما فيهم، والذين يظهرون صور مؤلفاتهم ولوحاتهم يعكسون إعجابهم بأنفسهم أو ميلهم إلى الشهرة.

فتغيير الحالة يعكس شيئاً عن الشخصية، فهناك شخصيات تتغير حالاتها بتغيّر نفسياتها وظروفها، فالحالة (تشعر بالتعب، يشعر بالتفاؤل، يشعر بالحزن) مظهر من مظاهر تقديم الشخصية.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية)، فصورة ملف (أسيرة البستان) كانت وردة حمراء، وهذه طريقة جديدة لتقديم الشخصيات صاحبت شبكات التواصل الاجتماعي وانتقلت منها إلى الرواية، فأصبحت الشخصية تُقدّم من خلال صورة الملف، "**صورة ملفها يوم تلقّى رسالتها أول مرة لم تكن أكثر من وردة جميلة**

---

(1)كلثوم، بيبيمون: السياقات الثقافية الموجهة للهوية الرقمية في ضوء تحديات المجتمع الشبكي- من التداول الافتراضي إلى الممارسة الواقعية، ص81

(2) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص13

(3) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص15-16

حمراء"[1]، وجاء ردّه على رسالتها بقوله: "**حياتي صور لا مكان فيها للأرقام، لم تنبت في حديقتها أي وردة عدا وردة حمراء بِكْر**"[2].

ويتضح من سياق الرواية أنّ هذه الشخصية تحضر في وجدانه من خلال الطريقة التي قدّمت بها نفسها له، فيقول الراوي: "**كان وقتئذٍ متسلماً لطوفان أفكار تستولي على ذاكرته، ويطفو هو على سطحها كرهين محبسين؛ محبس أمل ومحبس صورة الوردة، أطلقت على حسابها (أسيرة البستان)**"[3].

فقد كان تقديم الشخصية من خلال الصورة الجديدة، فنقرأ: "**قامت أسيرة البستان بتجديد صورة صفحتها الشخصية**"[4]، وكتبت فوقها "**ما يزال هذا الجسد يمارس آلامه في المدينة الطبية**"[5].

4.1.2 أبعاد الشخصية في الروايــة

تخضع الشخصية الروائية أثناء الدّور الذي تؤديه إلى أبعاد يحددها الراوي من خلال رسم الشخصيات، وتكون ذات (بعد جسمي فيزيولوجي، أو بعد نفسي، أو اجتماعي)، ونورد هذه الأبعاد كالآتي:

1- البعد الجسمي

يتجلى هذا البعد من خلال وصفه لعدّة شخصيات وصفاً خارجياً (من حيث الشكل)، ويشتمل هذا البعد على "المظهر العام للشخصية وشكلها الظاهري، ويذكر فيها الراوي ملابس الشخصية وملامحها، وطولها، وعمرها، ووسامتها، ودمامة شكلها، وقوتها الجسمانية، وهذا الجانب له أهميته الكبيرة؛ لأنه يساعد القارئ على التعرف على الجوانب الأخرى، فغالباً ما يكتشف المتلقي المكانة الاجتماعية للشخصية من خلال ملابسها، وكذلك فإنّ حركات رجل بَدين تختلف عن حركات رجل نَحيف، وسلوك

---

(1) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص205

(2) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص205

(3) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص206

(4) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص250

(5) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص251

شخص ذميم المظهر تختلف ربما عن سلوك إنسان وسيم"[1]، فالبعد الجسماني يؤثر في سلوك الشخصية، سواء أكان هذا التأثير بالسلب أم بالإيجاب.

ولا يقتصر هذا البعد على وصف الشخصية بالأمور الإيجابية فقط من (محاسن، ومآثر، ووسامة....)، بل يدرس حالة الشخصية من الجانب السلبي أيضاً من (إعاقة، أو قصر وطول، أو إصابة ما...).

وعند النظر في الروايات المدروسة يتضح أنّ هناك ملامح للتطور والتجديد فيها نتجت عن تأثير الشبكات؛ إذ يغيب البعد الجسمي لتحل محله – في حالات معينة – الصورة الشخصية التي هي صورة الملف، وهذه الصورة قليلاً ما تكون صورة شخصية، وغالباً ما تكون صورة لوردة أو قلم أو لوحة، أو امرأة بفستان عروس، وإن كانت صورة شخصية فإنها لا تتجاوز ملامح الوجه، دون استعراض البنية والطول ولون الشعر وغير ذلك، ومثال ذلك (وردة حمراء) وهي الصورة التي تحيل إلى بديل عن البعد الجسمي، عندما كانت (أسيرة البستان) تضع صورة لحسابها هي صورة وردة حمراء.[2]

2- البعد النفسي

يتجسّد هذا البعد في الكشف عن مكنونات الشخصية من الداخل وإبراز مشاعرها وعواطفها وسلوكها، وكذلك موقفها من تلك الأحداث المتعلقة بها، ويتمثّل "في الأحوال النفسية والفكرية للشخصيّة ويتجلّى في التعبير عمّا تحمله الشخصية من فكر وعاطفة وفي طبيعة مزاجها من حيث الانفعال وأحاسيسها وطباعها وطريقة تفكيرها"[3].

---

(1) فتاح، عبد الرحمن محمد: تقنيات بناء شخصية في شخصية في رواية (ثرثرة فوق النيل)، مجلة الآداب، كلية الآداب، جامعة صلاح الدين، عدد (102)، **ص؟؟؟**

(2) انظر: الخضير، فادي المواج، أنثى افتراضية، ص205

(3) زيد، عبد المطلب: أساليب رسم الشخصية المسرحية، قراءة في مسرحية "مسرح كليوباترا" لشوقي، القاهرة، دار الغريب، 2005، ص28

فالبعد النّفسي يفصح عمّا تعانيه الشخصية سواء أكانت ظاهرة أم خفية، "فلكل حالة نفسيّة دوافع وغايات؛ لأن سلوك الإنسان معلل بدوافع وحوافز وحاجات لا بدّ من التعرف عليها"[1].

وفيه يُظهر الروائي "التكيّفات السّلوكية للشخصية وتلاؤمَها مع البيئة، وهو ثمرة البعدين المادي (الجسمي) والاجتماعي"[2]، ونستنتج ممّا سبق أنّ جميع الرغبات والسلوكات والانطباعات تُضم في دائرة الجانب النفسي للشخصية.

ويشمل هذا البعد أيضاً "مزاج الشخصيّة من انفعال وهدوء، وانطواء وانبساط ورغبات وآمال، وعزيمة وفكر"[3]، ويتمثّل هذا البعد في طابع الشخصية وما يميّزها عن باقي الشخصيات كأن تكون طيبة أو شريرة.

وعند النظر في الروايات المدروسة نجد ظهوراً لملامح التطور والتجديد، فتفاعلات الشخصية الافتراضية تعكس البعد النفسي لها، فالشخصيات الحانقة أو المأزومة تكون ردودها سلبية، والشخصيات الرومانسية تميل إلى حقل الرومانسيات في المنشورات والصور، والشخصيات السوية تميل إلى التعليقات الإيجابية، والشخصيات المتعالية أو المنشغلة تغيب ردودها على تعليقات الأصدقاء.

وتعكس أيقونات الورود والقلوب الحالة العاطفية للشخصية الافتراضية، فقد تكون كثرة القلوب في الردود دليلاً على حجم الدفق العاطفي لدى الشخصية، أو تعويضاً عن نقص ما في مجال العاطفة.

---

(1) المصري، محمد عبد الغني: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ط1، عمان، الوارق للنشر والتوزيع، 2005، ص158

(2) ايجرى، لايوس: فن الكتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة، دار الكتاب العربي، د ت، ص103، نقلاً عن مقال موسوم بـ (الشخصية في مسرحية المأسورون لعماد الدين الخليل)، من مجلة دراسات موصلية، العدد 16، 2007، ص31

(3) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ط6، مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر، 2005، ص573

فالواضح من تفاعل (أمل) مع رسائل (مازن) في رواية (أنثى افتراضية) أنّ (أمل) تشعر ببرود زوجها العاطفي، وهو ما دفعها للتعاطي مع رسائل (مازن) عبر الشبكة، بعد أوّل لقاء واقعي بينهما، وقد حدث في البنك الذي تعمل فيه.

ويتضح ممّا سبق أن البعد النفسي يمثل بصفة خاصة الحالة الشعورية النفسية الداخلية للشخصية، فهذا البعد ناتج عن البعدين (الجسمي، والاجتماعي)، فمن خلاله يتجسد لنا ما يدور في أعماق الشخصيات.

3- البعد الاجتماعي

يتعلق هذا البعد "بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه والطبقة التي ينتمي إليها، والعمل الذي يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته والدين أو المذهب الذي يعتنقه والرحلات التي قام بها والهوايات التي يمارسها فإن لكل أثراً في تكوينه"[1]، فكل ما له علاقة بالشخصية من المكانة ونوع العمل الذي تمارسه وثقافتها، يصنّف في حقل البعد الاجتماعي.

ويهتم هذا البعد بتصوير الشخصية من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها وميولها والوسط الذي تتحرك فيه؛ لأنّ هذه المراكز الاجتماعية كـ(الفلاح، أو الطالب، أو الأستاذ...) لها أهميتها البالغة في بناء الشخصيات وإبراز سلوكها وتصرفاتها، وكذلك فلكل مجتمع مشاكله الاقتصادية والاجتماعية الخاصة، وخاصة عند الطبقة الوسطى"[2].

عند تتبع الروايات المعبّرة عن شبكات التواصل الاجتماعي نجد أنّ البعد الاجتماعي للشخصية الافتراضية يتحدد بالبعد الاجتماعي الآلي الذي يدرسه علم الاجتماع الآلي، فعلاقات الشخصية على المستوى الاجتماعي لا تتجاوز حقل الشبكات من تفاعلات تتمثل في إعجابات بنصوص أو بصور أو تفاعلات بقلوب حب أو أزهار، أو مشاركة نصوص، أو نكز، أو تعليقات شاكرة أو معترضة أو مؤيدة.

وتكشف أحداث رواية (أنثى افتراضية) مثلاً عن أنّ (أسيرة البستان) شخصية منعزلة، ليس لها علاقات اجتماعية سوى علاقتها بـ(مازن)، وهذا على العكس من

---

(1) باكثير، علي أحمد: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصيّة، مكتبة مصر، د ت، ص74

(2) انظر: غويار، ماريوس فرنسوا: الأدب المقارن، ط2، ترجمة هنري زغيب، باريس، منشورات عويدات بيروت لبنان، 1988، ص116

شخصية (أمل) التي تتفاعل اجتماعياً مع صديقاتها في البنك اللواتي أرشدنها إلى (حجرة العراف) أو (العطار)، وتتفاعل مع صديقتها (ميساء) عبر الشبكة، وتتفاعل مع (مازن) عبر الشبكة مع أنّ لديها زوجاً في الواقع.

2.2 المكـان

1.2.2 المكان لغة واصطلاحاً

جاء في لسان العرب لابن منظور أنّ: "المَكَان أو المَكَانَة واحد التهذيب: أصل تقدير الفعل مَفعَل، لأنّه موضع لكينونة الشيء فيه، والمكان المَوضِع والجمع أَمْكِنَه كقذال أقذله، وأَمَاكِن جمع الجمع، والعرب تقول: كنْ مكانك وقمْ مكانك واقعدْ مكانك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه"[1].

وفي معجم تاج العروس أعطاه معنى الموضع الحاوي فقال: "الموضع الحاوي للشيء، وعند بعض المتكلمين أنه عرض، وهو اجتماع جسمين حاوٍ ومحوي، وذلك تكون الجسم الحاوي محيطاً بالمحوي، فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين وليس هذا بالمعروف في اللغة"[2].

على الرغم من تعدد الآراء في تعريف (المكان) إلّا أنّ لفظة المكان لها معانٍ ودلالات متقاربة تصب في قالب واحد، تلتقي عند كونه الموضع والمنزلة.

وعلى الرغم من المكانة المهمة التي حظي بها المكان والزمان، خاصة لدى تيار الواقعية، إلا أن مكانتهما هذه قد تضعضعت في العقود الأخيرة[3]، واستعمل بعض النقاد مصطلح (الحيز) بدلاً من (المكان) على اعتبار أن الحيز ليس مكاناً جغرافياً، بل هو مظهر من مظاهر الجغرافيا، لكنه أكبر منها مساحة وأوسع بعداً[4].

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (مكن)

(2) تاج العروس، مادة (مكن)

(3) انظر: يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي، ص92

(4) انظر: مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998، ص83

وقد تطوّر (المكان) مع ظهور شبكات التواصل الاجتماعي ليتمظهر في مظاهر مختلفة عمّا كان مألوفاً، ويتسم بسمات جديدة إضافية أو مختلفة كلّياً أو جزئياً عن المكان المألوف، فالمجتمع الافتراضي "مجتمع يتكون من أشخاص متباعدين جغرافياً، ولكن الاتصال والتواصل بينهم يتم عبر الشبكات الإلكترونية"[1]، فشبكات التواصل الاجتماعي أثّرت في مفهوم المكان فأحدثت تغييراً واسعاً في مفهومه وشكله وحدوده، فمع وجود (الإنترنت) حدث تهميش للمكان الطبيعي وحلّ مكانه (المكان الافتراضي)[2]، واستطاعت شبكات التواصل الاجتماعي أن توجد مكاناً افتراضياً يتم فيه الحوار والتواصل دون الحاجة إلى وصول أحد الطرفين عند الآخر؛ فمن خلال (الماسنجر) أو الدردشة تتم عملية الاتصال في المكان الافتراضي، ولم تعد الحاجة ماسة للمكان الحقيقي طالما بات في استطاعة المكان الافتراضي أن يعوض عنه، "وازداد التداول لمصطلحات من قبيل: الفضاء السيبرنيطيقي، والفضاء الافتراضي"[3].

ففي النص الروائي الافتراضي المتأثّر بشبكات التّواصل الاجتماعي يتخذ البطل من الشاشة مكاناً لأحداث الرواية، حيث يجلس لينتظر قدوم المحبوبة من خلال رسالة، وحين يجدها تبدأ بينهما أحداث افتراضية تدور في المكان الافتراضي وهو الشاشة، وفي حوارات الدّردشة تجري الأحداث في اللامكان، فقد تمّ إلغاء المكان المألوف في النص الأدبي، لصالح المكان الافتراضي الذي تشكله الشبكة وتهدم أسوار المكان[4].

فالمكان الافتراضي غير ملموس وغير محدد وغير موجود في قارة معينة أو دولة محددة أو بلدة بعينها، فهو ليس بيتاً أو حديقة أو مقهى أو جامعة، بل هو شاشة مضيئة أو صفحة بريد[5]، والفضاء الإلكتروني ليس مكاناً واقعياً، كما أنه ليس فضاء

---

(1) حجاب، محمد منير: المعجم الإعلامي، القاهرة، دار الفجر، 2004، ص76

(2) انظر: يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي، ص92

(3) زنينة، كلثوم: مبدأ التواصل مرجعية الأدب الرقمي بين التكنولوجيا والفكر الفلسفي، مجلة مقاليد، العدد3، ديسمبر 2012، ص166

(4) انظر: يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي، ص93

(5) انظر: يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي ، ص96

حقيقياً بل هو مكان خيالي أو وهمي ينشأ من خلال النقر على لوحة مفاتيح الحاسب[1]، وإن كان يُدرَك ويمكن للخيال رسمه وتَمثُّله.

2.2.2 سمات المكان في شبكات التواصل الاجتماعي:

ظهر الفضاء (السيبرنيتي أو السبيرنيطيقي أو الافتراضي)[2]، وصار الإنسان الذي يجلس في مكتبه في بلد معين أمام شاشة حاسوبه يستطيع التواصل مع شخص آخر في بلد آخر في حدود ثوانٍ فقط، دون الحاجة إلى وسيلة نقل ولا تضييع ساعات من الوقت في قطع المسافات[3]، فبفضل اتساع الشبكة العالمية أُلغيت المسافات المكانية في العالم وكاد إحساسنا بالمكان يمّحي[4].

ومن أبرز سمات المكان في الروايات التي تناولت شبكات التواصل الاجتماعي أو تأثرت بها (الآنية واللحظية، والتزامنية، والتّعدد، وغياب المكان الطبيعي أو الحيّز الجغرافي) ويمكن توضيحها على النحو الآتي:

---

(1) انظر: سميشي، وداد: الحوار الإلكتروني والفضاء العام الرقمي، ص570

(2) السيبرنيتي أو السيبراني أو السبيرنيطيقي أو الافتراضي: هي مصطلحات لعالم جديد لا ينتمي إلى الجغرافيا ولا إلى التاريخ، وهذا العالم تبنيه شبكات التواصل المعلوماتية الإلكترونية (الفضاء السيبرنيتي) نسبة إلى السيبرنيتيك: وهو العلم الذي يدرس طرق سيلان المعلومات ومراقبتها عند الكائنات الحية، وداخل الأجهزة الآلية والمنظومات الاجتماعية والاقتصادي، فهو يدرس شبكة الاتصال المعلوماتية داخل العقل ومقارنتها بعمل الأجهزة والآلات الإلكترونية، وتوظيف ذلك في تنظيم المجالات الاجتماعية، وهذا العلم دخل إلى الوسائط المتعددة، والفضاءات الرقمية التي خلقت مجالاً جديداً للحياة موازياً للواقع، ولكن بمكان وزمان وشخصيات افتراضية. انظر: زنينة، كلثوم: مبدأ التواصل مرجعية الأدب الرقمي بين التكنولوجيا والفكر الفلسفي، ص166-167

(3) انظر: زنينة، كلثوم: مبدأ التواصل مرجعية الأدب الرقمي بين التكنولوجيا والفكر الفلسفي، ص168

(4) انظر: زنينة، كلثوم: مبدأ التواصل مرجعية الأدب الرقمي بين التكنولوجيا والفكر الفلسفي، ص169

3.2.2 الآنية واللحظية:

ارتبط وجود المكان بثلاثة أمور، هي (وجود الشخصيات، ووجود الشبكة، ووجود القرصنة أو الحظر)، فاتّسم بسمة الآنية واللحظية، ويمكن لما يلي تفصيل ذلك:

أ- يوجد المكان بوجود الشخصيات ويغيب بغيابها: فهو يوجد بوجود الشخصيات فيه ويزول بمغادرتها إياه، ولذلك فهو مكان مؤقت وطارئ وآني وغير دائم، وقد انتقلت هذه السّمة من شبكات التواصل الاجتماعي إلى الرواية العربية فظهرت فيها.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية)؛ فعندما أرسل (زاهر) رسالته إلى (سناء) عبر حجرة الدردشة في الماسنجر، كانت (سناء) حاضرة، فكان المكان يجمع كلاً من (زاهر) و(سناء)، ولكنها انشغلت عن الرسالة، فغابت عن حجرة الدردشة[1]، فغاب المكان من حيث كونه الفضاء الجامع للشخصين، لأن غياب الشخصين من شأنه أن يجعل المكان غائباً، ولهذا فالمكان الافتراضي يوجد بوجود الشخصيات ويغيب بغيابها، وهو في هذا يختلف عن المكان الحقيقي الذي يظل ثابتاً راسخاً، وللتوضيح أكثر من الرواية ذاتها، نجد أنّ (أمل) كانت قد أرسلت لـ(مازن) رسالة عبر حجرة الدردشة تقول فيها: "**شكرا مازن لقبولك صداقتي**"[2]، وظلّ المكان غائباً لعدم حضور (مازن) وهو الطرف الآخر في عملية التواصل والمحادثة، ومضى وقت ليس قصيراً حتى وجد رسالة منها جاءه إشعار بها تقول فيها بعد أن كانت قد التقته في مكان حقيقي ما: "**مساء الخير، شكراً لك على جلستك الدافئة**"[3]، فقرأ الرسالة وأرسل لها "**أنت من تستحقين الشكر، فقد كانت سعادتي معك كبيرة**"[4]، فردّت عليه في الوقت نفسه "**أحتاج أن أراكَ في مكان نتحدث فيه بوضوح أكثر**"[5].

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة): بنحو "**فلم تكن (ريمة) إلا كومة جنون ترفرف في الافتراض، ذهبتُ بعيداً إليها وكثيراً ما كان رنين هاتفي أو**

---

(1) انظر: الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص11-28

(2) الخضير، فادي المواج: أنثى افراضية، ص61

(3) الخضير، فادي المواج: أنثى افراضية، ص70

(4) الخضير، فادي المواج: أنثى افراضية، ص71

(5) الخضير، فادي المواج: أنثى افراضية، ص71

صوت أمي يعيدني إليّ"[1]؛ فحضور (ريمة، وكريم) على الشبكة حضور مؤقت، وهو ما يعني تأقيتية المكان وعدم دوامه، فالمكان يحضر بحضور كل من (ريمة، وكريم) طرفي الاتصال، ويغيب بغيابهما، ولذلك فهو مؤقت وغير دائم.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (ذاكرة الظّل) فالفترة بين رسالتها له وحتى ردّه هي فترة انقطاع، حيث قالت:

"**الصمت لا يزعجني، إنما أكره الرجال الذين في صمتهم المطبق يشبهون أولئك الذين يغلقون قمصانهم من الزّر الأول إلى الزّر الأخير كباب كثير الأقفال والمفاتيح بنيّة إقناعك بأهميتهم**"[2].

فرد بقوله: "**وأنا، الدبيب الزاحف عليّ، والذي يلعق قلبي بنعومة موجعة ماذا اسميه؟ اللهفة؟ الحب؟ ....إلخ**"[3].

ثم ردّت بقولها: "**مرت دقائق كأنها الدهر قاربتُ أن أقضم أثناءها أطراف أصابعي ندماً فليس أثقل على المرء من أن تُهمل رسائله وأن يتجاهل الآخر نداءه**"[4]؛ فلحظة الإهمال هي لحظة الغياب التي تُمثّل فيما تُمثّل غياباً للمكان أيضاً.

وعند النظر في المقاطع السابقة يتضح هنا أنّ المكان الافتراضي قد ظهر بظهور طرفي عملية الاتصال (مازن، وأمل) بينما كان المكان غائباً خلال الفترة التي لم يلتقِ فيها الطرفان في حجرة الدردشة، والمكان على هذا يختلف في روايات شبكات التواصل الاجتماعي عنه في الروايات السابقة عليها، فإذا كان المكان في الروايات السابقة يتّسم بالوضوح والثبات والدوام النسبيين، فإنّه هنا يتسم بالآنية فيظهر بظهور الشخصيات ويختفي باختفائها.

ب- المكان يوجد بوجود الشبكة (الإنترنت) ويغيب بغيابها: فإذا حضرت الشبكة حضر المكان وتَشكّل، وإذا غابت الشبكة غاب معها المكان، فشبكات التواصل الاجتماعي تُوجِدُ أمكنة تزول بزوال عملية الاتصال؛ فإذا غابت الشبكة غاب المكان.

---

(1) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص23

(2)بن فرج، فتحية: ذاكرة الظّل، ص32

(3) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظّل، ص33

(4) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظّل، ص33

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية) بنحو "**حاول أن يكتب لها، لكن خللاً في الشبكة العنكبوتية يضرب أرجاء المنزل، جدد المحاولة، حاول مرة ثالثة، كانت خيبة تجدد حضورها بإشعار بفشل الرسالة بعد ساعة أو أكثر من كل محاولة**"[1]، فالملاحظ هنا أنّ (المكان) الافتراضي يغيب ويتلاشى بسبب غياب الشبكة، وعندما تعود الشبكة يعود المكان الافتراضي الذي يتمثل في حجرة الدردشة الموجودة على الخط وعبر الشاشة، دون أن تنتمي إلى أرضه أو أرضها، فتصلها رسالته رداً على رسالتها، وتعود بذلك عملية حضور المكان الجامع لهما، ويمكن التمثيل على ذلك من الرواية ذاتها أيضاً بأنّ المكان الافتراضي كان مؤقتاً مرتبطاً بزمن اتصال الطرفين (مازن، وأمل) على الشبكة، فالمكان الافتراضي يبدأ بلحظة الاتصال عند بدء الدردشة، وينتهي عند نهاية آخر رسالة في الدردشة التي تتم بوجود الطرفين دون غياب أحدهما عن الآخر أو انشغاله بأمر آخر واقعي، فإذا انقطع الزمن السيبراني ــ زمن الاتصال ودوام الدردشة ــ تَحوّل المكان إلى مكان طبيعي واقعي، نظراً لانتهاء الاتصال عبر الزمن السيبراني، وهو ما يَسِمُ المكان الافتراضي بالآنية واللحظية.

فالمكان في الروايات التي تناولت شبكات التواصل الاجتماعي أو تأثرت بها، تطور ليصبح آنياً يرتبط وجوده بوجود الشبكة، فإذا غابت الشبكة غاب المكان.

ج- المكان يغيب بالقرصنة أو الحظر:

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة) بنحو "**صباح على وجه الافتراض أتيقن من خلاله أن (بروفايلي) لا يزال موجوداً وأن لا أحد قرصنه**"[2].

فوجود البروفايل (الملف) يعني حتماً وجود المكان، وغيابه هنا مرتبط بالقرصنة، وقد يحدث أن يغيب المكان بالحظر، ولهذا أصبح المكان قابلاً للغياب، وليس ثابتاً راسخاً.

---

(1) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص89

(2) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص40

4.2.2 التزامنية:

المكان الافتراضي قد يوجد وجوداً متوازياً مع المكان الحقيقي، ومثال ذلك التواصل الحقيقي من المنزل أو من المكتب مع أشخاص حقيقيين، ويوازيه التواصل الافتراضي من الغرفة ذاتها مع آخرين افتراضيين عبر الشبكات وحجرات الدردشة، وبسبب تنوع وسائل التواصل الرقمي تعددت أزمنتنا وأماكننا أيضاً، ففي الوقت والمكان اللذين تقرأ فيهما سطوراً من كتاب، أنت موجود في أماكن وأزمنة أخرى في حال كان لك حسابات على (فيسبوك، وتويتر، وواتساب)، أو أحد مواقع التواصل الاجتماعي، حيث يتحدث إليك الناس ويرسلون إليك المعلومات وكأنك حاضر بينهم[1]؛ ولهذا فإن المكان الافتراضي قد يتزامن مع المكان الحقيقي، وقد "أصبح بإمكان الجسم أن يكون في مكانين في آنٍ واحد"[2].

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية)، ففي الوقت الذي كان يجلس فيه (زاهر) في المقهى ينتظر (سناء) كان يتواصل معها عبر حجرة الدردشة، فقد تزامن وجوده في المكان الحقيقي (المقهى) مع وجوده في المكان الافتراضي (حجرة الدردشة) فكان أن تلقّى رسائلها مثل (صباح الخير، اقتربتُ من المقهى، ولا أدري أي طاولة تحتضنك؟) وأرسل لها رسالة قال فيها: (لحسن الحظ، لا أحد في المقهى الآن سواي، يمكنك العثور عليّ بسهولة ...)، وعلى هذا فهو موجود في مكانين في الزمن نفسه، مكان حقيقي ومكان افتراضي[3]، فالمكان الحقيقي هو المقهى، والمكان الافتراضي هو (حجرة الدردشة).

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة): بنحو "**هنا تكمن المفارقة بين أن أفتح عيني فأصحو على رائحة القهوة التي تعدها أمي وصوت خفيف للإذاعة**

---

(1) انظر: ملكاوي، أسماء حسين: أخلاقيات التواصل في العصر الرقمي، هبرماس أنموذجاً، ط1، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2017، ص77-78

(2) زنينة، كلثوم: مبدأ التواصل مرجعية الأدب الرقمي بين التكنولوجيا والفكر الفلسفي، ص172

(3) انظر: الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص265.

المحلية، وبين صباح على وجه الافتراض"[1]، فالمكان الحقيقي تشتم فيه رائحة القهوة، والمكان الافتراضي تغيب فيه هذه الملامح والطقوس الواقعية.

فالمكان في الروايات التي تناولت شبكات التواصل الاجتماعي أو تأثرت بها مكان قابل للتوازي مع المكان الحقيقي، فيمكن أن يتمثّل وجود الشخص في المكانين في وقت واحد.

5.2.2 التعدد:

إنّ الشخص الذي يتواصل مع شخص في حجرة دردشة، ويتواصل في الوقت ذاته مع شخص آخر في حجرة دردشة أخرى، يكون قد شغل مكانين افتراضيين عبر الشبكة والحجرتين، مما يعني تعدد الأماكن في الوقت ذاته.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية) بموضعين: الأول تراسل (أمل ومازن) عندما كانت (أمل) في البتراء وأخبرته عبر الماسنجر قائلةً "**بل ستشهد على محاكمتك يا دكتور بتهمة تعاطي الممنوعات، تعاطي حب امرأة بالتقاسم مع زوجها وربما أكثر**"[2]، والثاني عندما أرسلت (أسيرة البستان) إلى (مازن) رسالتها "**يسعدني ألا أكون محض رقم في حياتك**"[3]، فثمة تعدد في الأماكن، ذلك أن حجرة الدردشة التي يتواصل بها (مازن) مع (أمل) ليست الحجرة ذاتها التي يتواصل بها (مازن) مع (أسيرة البستان).

فالمكان في الروايات التي تناولت شبكات التواصل الاجتماعي أو تأثرت بها قابل للتعدد، ويمكن للشخص أن يكون حضوره متمثلاً في مكانين في وقت واحد، قد يكون أحدهما افتراضياً دون الآخر، وقد يكون كلاهما افتراضياً.

---

(1) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص40

(2) انظر: الخضير، فادي المواج: انمثى افتراضية، ص168

(3) انظر: الخضير، فادي المواج: انثى افتراضية، ص205

6.2.2 غياب المكان الطبيعي أو الحيز الجغرافي:

تتميز المجتمعات الافتراضية بأنّها "لا يوجد فيها حضور فيزيائي، ولا تقارب جغرافي بين الأفراد، إلا في بعض الأحيان"[1]؛ فالمكان مغيّب، فقد "تمّ إلغاء المكان المألوف في النص الروائي، لصالح المكان الافتراضي الذي بدأ يتسلل إلى حياة الناس بشكل ملفت، وأصبح جزءاً من حياتهم متجاوزاً تلك الأمكنة القديمة بكل أنماطها لصالح أماكن افتراضية تشكلها الشبكة"[2]؛ فالمكان صار افتراضياً ولم يعد جغرافياً، ففي "المجتمعات الافتراضية يغيب عنصر المكان، فالمكان لم تعد له أهمية، وتكنولوجيا الاتصال عن بعد، امتصّت كل أراضي العالم (المكان الحقيقي)"[3]، وأصبح المكان حجرة دردشة أو صندوق رسائل يلتقي فيه المستخدمان دون فواصل جغرافية، و"ما حدث أنّ المكان المألوف في النص الروائي أُلغي لصالح المكان الافتراضي الذي تجاوز تلك الأمكنة القديمة بكل أنماطها لصالح أماكن افتراضية تشكّلها الشبكة"[4].

وغياب مفهوم المكان يمكن إسناده بشكل أوّلي إلى خصيصة نفي المكان الذي جادت به الشبكة، لكنه في الأصل نتاج الشعور الداخلي لضمور المكان نفسياً، وضمور مخيال المسافة لدى الشاعر الذي هو أساس نتاج بنية العلائق التي أنتجتها الشبكة[5]، فالعاشق مثلاً لا يذهب إلى حبيبته، ولا يتخيل الحديقة التي جلسا فيها، ولا الشوارع التي سارا فيها، لأنها تحضر شعورياً وواقعياً عبر نافذة مسنجرية أو رسالة إلكترونية، فالتعبير عن هذا الحضور لن يستدعي مفردات من قبيل (مشيت إليك) أو (لمست يديك)، بل يستدعي عبارات ترتبط بالمكان الافتراضي وتنبع منه، كذلك الأمر

---

(1) المزوغي، حنان: العالم الافتراضي وأثره على تشكل الهوية الاجتماعية للمراهقين، ص158

(2) يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي، ص93

(3) بايوسف، مسعودة: الهوية الافتراضية، الخصائص والأبعاد، دراسة استكشافية على عينة من المشتركين في المجتمعات الافتراضية، ص465

(4) بايوسف، مسعودة: الهوية الافتراضية، الخصائص والأبعاد، دراسة استكشافية على عينة من المشتركين في المجتمعات الافتراضية، ص93

(5) انظر: خلف، علي: الإنترنت كمؤثر داخلي في بنية النص الشعري، أوغاريت، عدد7، المركز القومي للكتاب، باريس، كانون الأول، 2006، ص17

بالنسبة للزمان، فغياب مفهوم الزمن هو أيضاً نتاج تقلص الإحساس بشكل مخيف بهذه المسافة، وحين يجدها تبدأ بينهما أحداث افتراضية تدور في المكان الافتراضي وهو الشاشة[1]، فلا يحتاج العاشق إلى الذهاب إلى حبيبته ولا يحتاج إلى التنقل ليروي عطش الشوق، ولا يحتاج إلى تخيل المسافة التي تفصله عن الحبيبة أو وصفها، لأن الحبيبة تحضر من خلال حجرة الدردشة، فلم تعد الحاجة حقيقية إلى ابتداء الغاية المكانية وانتهاء الغاية المكانية، لأن المكان حاضر وليس في حاجة إلى قطع المسافة أو الانتقال[2]، فقد أوجدت شبكات التواصل الاجتماعي فرقاً في المكان بين عالم يؤمن بالمسافات الجغرافية وعالم في علبة صغيرة اسمها الحاسوب لا قيمة فيه للمسافات[3]، فلا مكان محدد جغرافياً للشخصيات الافتراضية عبر الحسابات.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية)، فشخص مثل (ربيع) هو في الحقيقة شخص من لحم ودم ويوجد في مكان حقيقي، لكنه في الرواية يتحول – في الفهم النقدي – إلى شخصية، وعندما جاءت شبكات التواصل الاجتماعي تحول إلى شخصية افتراضية، وهذه الشخصية الافتراضية لا مكانَ حقيقياً يحتضنها، فهي تسبح في فضاء شبكي، لا حدود جغرافية له، فقد يكون في كل مكان وقد يكون في أكثر من مكان، وهذه الأماكن تظل أماكن افتراضية من شبكة وحضور ضمني[4].

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة) بنحو "**هي تكتفي بالجلوس معتدلة أمام الشاشة، تدخل إلى ذلك الموقع، تضغط على (متصل) وتلتقيه هناك**"[5]، ونحو "**ها هما يجلسان إلى الشاشة**"[6]، ونحو "**كما لو أنهما يتقاسمان الكرسي نفسه**

---

(1) انظر: يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، ص93

(2) انظر: خلف، علي: الإنترنت كمؤثر داخلي في بنية النص الشعري، ص17

(3) انظر: زنينة، كلثوم: مبدأ التواصل مرجعية الأدب الرقمي بين التكنولوجيا والفكر الفلسفي، ص171

(4) انظر: الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص101

(5) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص19

(6) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص31

والشاشة نفسها"[1]، ونحو "**يريد التحرر من قيود المكان وذكرياته فاختار لوحاته للحياة عليها ثم الفضاء الافتراضي للتواصل**"[2]، ونحو "**راسلها بعد أن نذر نفسه للصمت يومين كاملين حاول فيهما أن يعيد ترتيب ذاته: تهربين دون وعد بلقاء، أحتار كلما حدثتك ما الذي يمكن أن يسرقك من الدردشة معي؟**"[3].

وبنحو "**لم يكن ممن يفضلون الصفحات المكتظة بالمشاعر المزيفة، في منزله الافتراضي أدخل الخمسين صديقاً ممن أثبتوا إمكانية الصداقة وأغلق الباب في وجه العشرات ممن يتلونون بأسماء مستعارة**"(4).

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (ذاكرة الظّل): "**عاد الصمت يخيم بيننا وعادت وطأته تشتد كلما طال عمر البين وكانت الساعات والأيام تمضي بطيئة في انتظار نصر فيه كسر، كان لا بد أن يبادر هذه المرة بالحديث بعد أن تكلفت شجاعة اللحظة الأولى للالتحام اللغوي فلزمت محرابي أنتظره حتى كان مساء نطق فيه حرفه فقال: (الجوزائي الليلة كأن الريح تحته، تنثره يميناً وشمالاً)**"[5].

فالمكان في الروايات التي تناولت شبكات التواصل الاجتماعي أو تأثرت بها لم يعد حيزاً جغرافياً، وإنما أصبح حاضنة توجد بوجود الشبكة وتختفي بغيابها، فهو ليس مكاناً جغرافياً، ولا تضاريس فيه، ففي المثال السابق يتجسد اللقاء والحضور على شكل (التحام لغوي) لا أكثر، فالشخصيات تمثلها حروفها المكتوبة دون حضورها الجسدي.

7.2.2 أنواع المكـان

يعدُّ المكان من أهم مكونات البنية الحكائية للرّواية، ومن أهم مظاهرها الجمالية، وتعدّدت تقسيماته، فمعظم النقاد قسّموا المكان الروائي إلى قسمين (الأماكن المغلقة، والأماكن المفتوحة) من حيث ارتباطه بالاتساع والضيق، أو الانفتاح والانغلاق؛ فهذه

---

(1) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص31

(2) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص32

(3) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص40

(4) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص17

(5) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظّل، ص35

الثنائية تتشكّل من طبيعة المكان الذي تحدّه أو لا تحدّه الحدود والحواجز والقيود التي تشكّل عائقاً لحرية حركة الإنسان وفعالياته وانتقاله من مكان إلى آخر، وتحدّد من جهة أخرى طبيعة العلاقة مع الآخرين[1]، ولعل هذه الثنائية (الانفتاح، والانغلاق) من أهم الثنائيات التي تخص المكان؛ فهي الأساس والمرتكز الحقيقي لجميع مستويات المكان الأخرى، فباشلار يقول "المنزل والعالم الخارجي لا يمكن أن يكونا فقط مكانين متجاورين، ولكنهما يحملان الواقع وعلى صعيد الخيال (أحلام يقظة متعارضة)"[2].

1- الأماكن المغلقة:

يقصد بالمكان المغلق "الحيّز الذي يحوي حدود مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح"[3]، فالمكان المغلق يمثّل الحيّز الذي يحوي حدوداً مكانية ويكون أضيق بكثير من المفتوح "فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة؛ لأنّها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة؛ لأنّها تمثّل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيداً عن صخب الحياة"[4].

والحديث عن الأماكن المغلقة "هو الحديث عن أماكن محددة بمساحات معينة كالغرف والبيوت والقصور، فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية أو كالسجون فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدراً للخوف"[5].

---

(1) انظر: سليمان، نبيل: جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق)، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2012، ص217

(2) باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط2، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1984، ص55

(3) عبود، أوريدة: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية لدراسة بنيوية لنفوس ثائرة، الجزائر، دار الأمل للطباعة والنشر، 2009، ص59

(4) لوتمان، يوري، وآخرون: جماليات المكان، ط2، الدار البيضاء، عيون المقالات، 1988، ص63

(5) عبيدي، مهدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ط1، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011، ص43

وفي ضوء ما سبق تتعدد صور المكان المنغلق بدءاً من البيت، وانتقالاً إلى أماكن مفتوحة قد تكون منغلقة نفسياً له، والجدير بالذكر أنّ المكان المغلق والضيق يبعث على السأم والملل، ولا سيما إذا فُرض عليه قسراً، ومن أكثر الأماكن انغلاقاً مكانياً ونفسياً هي السجون؛ إذ تثير العتمة قهراً قسرياً، فـ "الظلام عنصر يدسّه المبدعون في أعمالهم الأدبية على اختلافها للتعمية على القارئ وتهيئة الجو الملائم لسلوك الشخصيات"[1].

ويتضح ممّا سبق أنّ المكان المغلق هو المكان الذي يعيش فيه الإنسان ويبقى فيه فترات طويلة، سواء أكان بإرادته أم بإرادة الآخرين، ولكن تبرز الصراعات الدائمة بين الإنسان ومكانه حتى يتحول هذا الصراع إلى ألفة، وقد يبقى الصراع قائماً لتزداد العزلة النفسية أكثر.

والمكان – في الفهم النقدي – قد يكون مغلقاً وقد يكون مفتوحاً، فإنّ المكان في شبكات التواصل الاجتماعي قد يكون مغلقاً وقد يكون مفتوحاً وقد يكون مفتوحاً جزئياً أو مغلقاً نسبياً، ويمثله في شبكات التواصل الاجتماعي، صندوق الرسائل.

ويمكن التمثيل عليه من رواية (أنثى افتراضية) بصناديق رسائل (مازن وأمل)، فكلّ منهما له صندوق رسائل مغلق، لا يتّسم بالعمومية وليس مفتوحاً للقرّاء، وإنما يفتح فقط لمن يرغب الشخص بالتواصل معه، (فكم من رسالة لم تجد رداً!، بل ظلت الحجرة مغلقة في وجه أحدهما).

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة): كانت صفحة (ريمة صادق) مغلقة في وجه (كريم) فهي مكان مغلق حتى نكزها وطلب صداقتها فقبلته صديقاً فأصبح المكان مفتوحاً[2].

---

(1) مرتاض، عبد الملك: القصة الجزائرية المعاصرة، ط4، الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2007، ص112

(2) انظر: نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص28

2- الأماكن المفتوحة:

المكان المفتوح هو "حيز مكاني خارجي لا تحدده حدود ضيقة، يشكل فضاء رحباً، وغالباً ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق"[1]، فيتسم بالسعة والانفتاح، ويزخر بأشكال متنوعة من الحركة.

وتتمثّل الأماكن المفتوحة بأماكن شاسعة ليست لها هوية محددة، تنفتح على المجهول، قد يكون لها بداية في مخيلة المبدع ولكن ليس لها نهاية في مخيلة المتلقي؛ "لأن الأمكنة المفتوحة تحاول عادة البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية، ومدى تفاعلها مع المكان"[2].

وتحيل الأمكنة المفتوحة إلى الاتساع والتّحرر والانطلاق والحركة والحرية، فالمكان المفتوح هو الحيّز المكاني الذي يحتضن نوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوعة من الأحداث الروائية، فالروايات في عمومها أماكن منفتحة على الطبيعة، تؤطر بها الأحداث مكانياً، وتخضع هذه الأماكن لاختلاف يفرض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي، وفي طبيعتها وفي أنواعها، حيث تظهر فضاءات وتختفي أخرى[3].

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية): بحسابات (مازن، وربيع، وأمل) وغيرهم من شخصيات الرواية، فكل منهم يجد المكان الافتراضي مفتوحاً أمامه قادراً معه على التعليق والإعجاب والتفاعل مع الآخر.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة): كانت صفحة (ريمة صادق) مغلقة في وجه (كريم) فهي مكان مغلق حتى نكزها وطلب صداقتها فقبلته صديقاً فأصبح المكان مفتوحاً[4].

---

(1) عبود، أوريدة: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية لدراسة بنيوية لنفوس ثائرة، ص51

(2) عبيدي، مهدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص96

(3) انظر: حبيلة، الشريف: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2010، ص244

(4) انظر: نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص28

3- **المكان المغلق نسبياً**

تمثله خيارات خصوصية المنشور، فقد يسمح الشخص صاحب الحساب للأصدقاء فقط أن يروا منشوراته أو صوره، وقد يسمح لأصدقاء الأصدقاء، وقد يجعل منشوراته وصوره متاحة للعامة، فحساب أمل – في رواية (أنثى افتراضية) – كان مفتوحاً جزئياً لميساء التي استطاعت أن تنجح في أن يظهر منشورها عن الدكتور مازن عند متصفح أمل.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية): فـ(أمل) وقبل أن ترسل طلب الصداقة لـ(مازن) كان المكان الافتراضي المتمثل في صفحة (مازن) مغلقاً في وجهها حتى قَبِل صداقتها، فأصبح بإمكان كل منهما أن يدخل المكان الافتراضي للآخر سواء أكان ذلك في الصفحة أم صندوق الرسائل.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة) بنحو "**لم يكن ممن يفضلون الصفحات المكتظة بالمشاعر المزيفة، في منزله الافتراضي أدخل الخمسين صديقاً ممن أثبتوا إمكانية الصداقة وأغلق الباب في وجه العشرات ممن يتلونون بأسماء مستعارة**"[1].

3.2 الزمن

1.3.2 الزمن لغة واصطلاحاً

يرى ابن منظور أنّ الزَّمَن "اسم لقليل من الوقت أو كثيره، الزَّمان زَمان الرطب والفاكهة، وزَمَان الحر والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه، وأزمن الشيء: طال عليه الزَّمان، وأزْمَن المكان: أقام به زَمَناً"[2]، ويتضح لنا أنّ ابن منظور ميّز بين كلمتي (الزَّمَان، والزَّمَن)؛ فالأولى عنده لا تتحدد بمدّة معينة، بل تتراوح بين الطول والقصر، أمّا الثانية فهي تعبّر عن مدّة محددة تساوي فصلاً من فصول السنة.

---

(1) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص17

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة (زَمَنَ)

وهذا ما نجده كذلك في المعجم الوسيط "الزمان قليل الوقت وكثيره، ويقال السنة أربعة أزمنة: أقسام وفصول"[1]، فالزمان مطلق الوقت، أمّا الزمن فمدة محددة بفصل من فصول السنة.

أمّا صاحب (تاج العروس) فقد ذكر أنّ الزمان "مدّة قابلة للقسمة يطلق على القليل والكثير، وعند الحكماء: مقدار حركة الفلك الأطلس، وعند المتكلمين: متجدِّد معلوم يقدر به متجدِّد آخر موهوم، كما يقال: آتيك عند طلوع الشمس، فإنّ طلوعها معلوم، ومجيئه موهوم، فإذا قرن الموهوم بالمعلوم زال الإبهام"[2]، ويستوقفنا هنا حدّ المتكلمين للزمان؛ فيركزون في تعريفه على صفة الحركة والتجدد المستمر للزمان الذي يتجه نحو الأمام، ولا يقبل الارتداد إلى الوراء أبداً.

وخلاصة ذلك أنّ المعنى اللغوي للزمن عند معظم المعجميين هو فترة من الوقت، تتراوح بين الطول والقصر، ويمكن تقسيمها إلى فترات تتناهى إلى العدم، مع إثبات صفة الاستمرارية إلى المستقبل دون الارتداد إلى الماضي.

وارتبط الزّمن بالأدب أشدّ ارتباط، فشغل مساحة مهمة في مختلف أشكال الأدب الفنية، والرواية بصفتها جنساً أدبياً لم تأتِ من فراغ، بل اتّخذت من الواقع موضوعاً لها، معتمدة في ذلك على الزمن، "فالزمن يمثل محور الرواية، وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها، والرواية فن الحياة"[3]، فإذا كان الواقع مرتبطاً بالزمن، والرواية هي تعبير عن الواقع، فإنّ الرواية مرتبطة بالضرورة هي أيضاً بالزمن، فمن هذه المعادلة البسيطة نستشف أنّ الزمن عنصر يستحق الاهتمام، ويكتسب مكانة محورية في العمل الروائي؛ كونه له دور في تأطير عناصر الرواية عبر تحريك الشخصيات من تتابع الأحداث وترابطها حتى وصل تأثيره إلى درجة القدرة على

---

(1) المعجم الوسيط، مادة (زَمَنَ)

(2) تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (زَمَنَ)

(3) القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ط1، الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، 2004، ص36

التمييز بين مختلف الأنماط الروائية، فنجد "أنّ الزمن يحدد إلى حدّ بعيد طبيعة الرواية وشكلها"[1].

وبالرغم من تعدد المفاهيم للزمن، فقد اتخذ دلالات متعددة ومختلفة، فيرى (أفلاطون) أنّ الزّمن "مرحلة تمضي من حدث سابق إلى حدث لاحق"[2]، بينما يرى (عبد الملك مرتاض) أنّه "خيوط ممزّقة، أو خيوط مطروحة في الطريق غير دالة ولا نافعة، ولا تحمل أي معنى من معاني الحياة"[3]، وعدّ (آلان جربيه) الزمن الروائي هو زمن الحاضر لقراءة الرواية، حيث يذهب إلى اعتبار الزمن الروائي هو المدّة الزمنية التي تستغرقها عملية قراءة الرواية، فينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة، فلا يُلتفت لزمن الأحداث وعلاقتها بالواقع"[4].

وقد استطاعت الروايات أن تمتد بالزمن إلى أبعد من دائرته المعروفة بين الماضي والمستقبل، إذ استطاعت النّصوص الرّوائية المدروسة أن تعبّر عن الزمن النفسي الذي يرتبط بالحرية والديمومة والحالة الشعورية التي تتجدد ولا تقف عن حدود الوقت، بل تمتد إلى تماهيات وتجليات روحيّة نفسية تتغلغل في أعماق النفس والرّوح في لحظات استثارة تستعاد معها الذكريات ويتغلغل فيها الحنين، فالذوات النسائية في الروايات ذوات مستلبة في ظل هذه العوالم الافتراضية، وكانت تصر على الحياة والفرح لولا أنّها كانت تستسلم بين الفينة والأخرى لغمامات الحزن؛ وهو ما يتناسب مع فكرة أن الزمن يمر سريعاً في أيام السعادة، ويمر بطيئاً في أيام الشقاء، فلحظات سعادة (أمل) في رواية (انثى افتراضية) على جمالها مرّت سريعاً، أما لحظات الشقاء في حياتها فكانت تمر بطيئة، يكشف عنها صراعها النفسي مع ظرفها في ظلّ حاجتها لريّ روحها، فهذا الزمن يختلف تقديره من شخصية إلى أخرى، فالحالة الشعورية هي التي تحدد أو تكشف هذا الزمن وليس الوقت أو الساعات.

---

(1) قاسم أحمد، سيزا: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة إبداع المرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004، ص38

(2) مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، ص200

(3) مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، ص201

(4) انظر: القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص49

2.3.2 المفارقات الزمنية

يعرفها (جيرار جينيت) بقوله "هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[1]، حيث تأخذ دراسة الترتيب الزمني للحكي معناها من مواجهة ترتيب تنظيم الأحداث في الخطاب السردي بترتيب تتابع الأحداث نفسها في القصة[2].

إنّ التنافر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث، ونظام ورودها في الخطاب، كابتداء السرد من الوسط مثلاً، ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة تمثل مفارقة زمنية، "فالمفارقة الزمنية في علاقتها بلحظة الحاضر، هي اللحظة التي تتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها، ويمكن للمفارقة الزمنية أن تكون: استرجاعاً، أو استباقاً"[3].

ويتضح ممّا سبق أن للمفارقة الزمنية نوعين:

1- الاسترجاع:

عملية سردية تعمل على "إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى كذلك هذه العملية بالاستذكار"[4]، ويعرفه (جيرار جينيت) على أنّه "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، أي التي بلغها السرد"[5].

---

(1) جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، ط2، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص47

(2) انظر: يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ص76

(3) لدبرنس، جيرا: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ط1، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، 2003، ص15

(4) المرزوقي، سمير، وشاكر، جميل: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)، تونس، ديوان المطبوعات الجامعية والدار التونسية للكتاب، 1985، ص80

(5) جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص51

2- الاستباق:

هو "عملية سردية تتمظهر في إيراد حدث آتٍ أو الإشارة إليه مسبقاً، وذلك بالمقارنة مع النقطة التي بلغها السرد"[1]، فهو تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلاً فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيس في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي.

ويقتضي الزمن استعمال صيغ حكائية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحدّ الأدنى ونموذجه، ومن أهم هذه الصيغ التي تساعد في عملية تسريع السرد: (الحذف، والتلخيص)، أمّا الحذف بوصفه تقنية فهو من أهم الوسائل الاختزالية التي يعتمد عليها الكاتب الروائي في سرد أحداث روايته، ويُعرّف بأنّه "أقصى سرعة للسرد، وتتمثّل في تخطيه للحظات حكائية بأكملها، دون الإشارة لما حدث فيها"[2].

ويشكّل الحذف في الرواية المعاصرة الأداة الأساسية؛ لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التي كانت الروايات الرومانسية والواقعية تهتم بها كثيراً، ولذلك فهو يحقق في الرواية المعاصرة نفسها مظهر السرعة في عرض الوقائع، في الوقت الذي كانت الرواية الواقعية تتّصف بالتباطؤ، فالحذف يسعى إلى إسقاط الفترة الزمنية الميّتة والتي لا يقع فيها حدث يؤثر على سيرورة الأحداث بعبارات زمنية تدل على موضوع الفراغ الحكائي الذي ولّده حذف الزمن[3]، وأمّا التلخيص فهو سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية، وتتضمن البنى السردية تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها، فهي ذات طابع تكثيفي واختزالي ووسيلة للانتقال بين المشاهد[4]، ويقع التلخيص "ضمن الإيقاع المتسارع للسرد، ولكنه أقل سرعة من الحذف، فهو تلخيص حوادث عدة أيام، أو عدّة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات، أو في صفحات قليلة دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء أو الأقوال"[5].

---

(1)جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص108

(2) بكر، أيمن: السرد في مقامات الهمذاني، ط1، القاهرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص54

(3) انظر: لحميداني، حميد: بنية النص السردي، ص77

(4) انظر: القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص223-224

(5) لحميداني، حميد: بنية النص السردي، ص75

فالتلخيص هو "إيجاز لأحداث قصصيّة طويلة في مقاطع سردية قصيرة"[1]، يمرّ به الكاتب مروراً سريعاً على فترات زمنية لا يرى أنّها جديرة باهتمام القارئ.

ومع ظهور شبكات التواصل الاجتماعي حدث تغيّر في الزمن وقياس الزمن، وأصبح الشخص قابلاً لتمثل وجوده في زمنين متوازيين، وأصبح الزمن قابلاً للانقطاع والزوال، ويوصف بأنّه زمن سيبراني، ويتسم الزمن السيبراني بعدة سمات، وهي:

1- التأقيتية:

يتّسم الزّمن في شبكات التواصل الاجتماعي بالتأقيتية؛ فنحن حين نتحدث عن الرقمنة نتحدث عن حالة منفصلة عن المكان والزمان، ذلك أنّ الزّمن في الحالة الرقميّة مختلف عنه في الحالة الواقعية، فالفضاء (السيبرنيتي) هو وطن جديد لا ينتمي إلى التاريخ، ولهذا فهو لا يعتمد على الزمن المعروف المألوف، ذلك أنّ غرف الدردشة وصناديق الرسائل أصبحت أماكن، وأمسى تتابع المنشورات وتواليها زماناً يحكم هذه العملية التواصلية وتتحكم به، فالزمن في هذا الفضاء مؤقت وليس دائماً، ويعتمد وجود الزمن على وجود الشخصيات في هذا الفضاء، فهو يوجد بوجودها ويزول بمغادرتها إياه[2]، ولهذا يتّسم المجتمع الافتراضي بالتّأقيتية، وبكونه زمناً طارئاً، فالشخصية في الزمن السيبراني تُولد مع كل تسجيل دخول عبر شبكات التواصل الاجتماعي، والزمان الذي يجمعهما يزول مع زوال الشبكة والإنترنت.

ولهذا فإنّ الآنيّة الاتصاليّة تتحقق بفعل فضاء السايبر، وكأن الاتصال يتطابق تماماً مع آنية التفكير في عقل الإنسان، وبالتالي نحن عبر (الإنترنت) نعيش في عقل يكاد يكون موحداً بآنيته البشرية والآلية الرقمية[3]، وتتميز المجتمعات الافتراضية بأنّها

---

(1) أبو ناصر، موريس: الألسنية والنقد الأدبي في التنظير والممارسة، ط1، بيروت، دار النهار، 1979، ص98

(2) انظر: زنينة، كلثوم: مبدأ التواصل مرجعية الأدب الرقمي بين التكنولوجيا والفكر الفلسفي، ص205

(3) انظر: رحومة، محمد علي: علم الاجتماع الآلي، ص126

مجتمعات مؤقتة وليست دائمة، فيمكن لها أن تزول في أي وقت، خاصة إذا تناقص عدد أفرادها[1].

والزمن في الرواية التي تناولت شبكات التواصل الاجتماعي أو تأثّرت بها، مؤقت ومرتبط بعملية الاتصال ووجود الشخوص.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية)، فالزمن السيبراني كان مؤقتاً مرتبطاً بزمن اتصال الطرفين (مازن، وأمل) على الشبكة، فالزمن السيبراني يبدأ بلحظة الاتصال عند بدء الدردشة وينتهي عند نهاية آخر رسالة في الدردشة التي تتم بوجود الطرفين دون غياب أحدهما أو انقطاعه بسبب عارض واقعي أو انشغال ما، فإذا ما انقطع الزمن السيبراني – زمن الاتصال ودوام الدردشة – تحول الزمن إلى المقياس الطبيعي الواقعي؛ نظراً لانتهاء وقت الزمن السيبراني، وهو ما يَسِم الزمن السيبراني بالتأقيتية[2].

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة) بنحو "**هي تكتفي بالجلوس معتدلة أمام الشاشة، تدخل الى ذلك الموقع، تضغط على (متصل) وتلتقيه هناك**"[3]، فالزمان الافتراضي زمان مؤقت محدد بالزمان الذي يلتقي فيه الشخصان أمام الشاشة، عندما يكونان متصلين، أما عند غيابهما أو غياب أحدهما فإنّ الزمن الافتراضي يغيب بينما يبقى الزمن الحقيقي.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (ذاكرة الظّل): بنحو "**يحضر بمقدار ضئيل كوميض البرق ويغيب طويلا**"[4]، ونحو "**بعد سنة من وهم الصداقة، وفي لحظة جاهزة للعراك الفكري وملحة للاكتشاف دافعة بي لسبر أغوار المجهول نفد صبري وكرهت كل صمت فدخلت علبة التراسل بيننا والتي ما تزال عذراء**"[5]، كما يمكن التمثيل على

---

(1) انظر: المزوغي، حنان: العالم الافتراضي وأثره على تشكل الهوية الاجتماعية للمراهقين، ص159

(2) انظر: الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص61-71

(3) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة ص69

(4) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظّل، ص26

(5) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظّل، ص31-32

ذلك من الرواية ذاتها: بأنّ الفترة بين رسالتها له "**الصمت لا يزعجني، إنما أكره الرجال الذين في صمتهم المطبق يشبهون أولئك الذين يغلقون قمصانهم من الزر الأول إلى الزر الأخير كباب كثير الأقفال والمفاتيح بنية إقناعك بأهميتهم**"[1]، وحتى ردّه "**وأنا، الدبيب الزاحف عليّ، والذي يلعق قلبي بنعومة موجعة ماذا اسميه؟ اللهفة؟ الحب؟ ....الخ**"[2]، فترة انقطاع عبرت عنها هي بقولها "**مرّت دقائق كأنها الدهر قاربتُ أن أقضم أثناءها أطراف أصابعي ندماً فليس أثقل على المرء من أن تهمل رسائله وأن يتجاهل الآخر نداءه**"[3].

2- زمن موازٍ للزمن الحقيقي:

فإذا كانت الروايات قبل شبكات التواصل الاجتماعي تصنع زمناً سردياً في الرواية يقابل – أو يعبر نسبياً – الزمن الواقعي خارج الرواية، فإنّ الروايات بعد شبكات التواصل الاجتماعي تصنع زمناً سردياً وزمناً سيبرانياً، فالزمن في الفضاء الأزرق زمن موازٍ للزمن الحقيقي يحمل الأحداث الافتراضية، بينما يحمل الزمن الواقعي الأحداث الواقعية والزمن السردي الأحداث المتخيلة.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية)، فعندما وصلت (سناء) رسالة من زاهر يقول فيها: "**آثرت أن اضع بصمتي أمام عينيك**"[4]، وبدأت تقرأ الرسالة بينما ينتظر هو بصمت لأي رد فعل منها، كان الزمن السيبراني يسجّل حضوره – وهو الذي تجري فيه الأحداث الافتراضية – وعندما غابت عن الرسالة وبدأت تفكر في حقيقة هذا المرسل وكينونته، وتلمست عينيها مسكونة بالهواجس تذرع المسافات في منزلها كان الزمن الواقعي يسجل حضوره، فهي تعيش في زمنين (زمن سيبراني) هو زمن الاتصال من خلال حجرة الدردشة، و(زمن واقعي) هو زمن الأحداث التي تجري في حياتها وهي بعيدة عن الشاشة[5].

---

(1) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظّل، ص32

(2) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظّل، ص33

(3) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظّل، ص33

(4) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص11

(5) انظر: الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص11-15

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة): بنحو "**ها هو يعود بعد كل إحباط افتراضي إلى ألوانه، يمزجها بلون مزاجه ثم يضعها على لوحة لا يفهمها إلا هو**"[1]، فالزمن الذي يتواصلان فيه زمن موازٍ للزمن الحقيقي، فالزمان الافتراضي يظهر في (كومة جنون ترفرف في الافتراض) والزمان الحقيقي يظهر في (رنين هاتفي أو صوت أمي يعيدني إليّ)، وبنحو "**قرر أن يضع الألوان جانباً تاركاً الورقة بيضاء ويذهب إلى نافذة غرفته يتأمل وجه المدينة قبل أن يسجل الدخول في حياته الأخرى ليسأله الجدار مرة أخرى: فيمَ تفكر وبماذا تشعر؟**"[2].

فالزمن الافتراضي الذي تمثل في حضوره وإرساله رسالته، زمن موازٍ للزمن الحقيقي الذي تمثل في الصمت والغياب، فالشخوص يعيشون زمنين متوازيين.

3- البطء:

يتسم إيقاع الزمن الافتراضي بالبطء مقارنة مع الزمن الواقعي والزمن السردي؛ لأنّ الزمن الافتراضي مرتبط بالشبكة وظروفها، فيتسم الزمن بالبطء كلما تمت عملية الاتصال بنسق غير متزامن، يغيب فيه أحد أطراف عملية الاتصال عن الآخر، فلا يوجد في المجتمعات الافتراضية "وقت حقيقي، فغالباً ما يكون الوقت متفاوتاً بين المتباعدين جغرافيا"[3]، وانتقلت هذه السّمة إلى الروايات التي تناولت شبكات التواصل الاجتماعي أو تأثرت بها.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية) البطء الحاصل بين إرسال أمل رسالتها من البتراء وبين ردّ مازن على الرسالة، إذ يقول السارد: "**عندما تحلل من براثن العمل استطلع الأرقام التي سكنت إلى شاشة هاتفه، والأسماء التي حملت إليه رسائل مختلفة، فلح صفحته كفلاح استأجر محراثاً يريد أن يسابق المطر، نهدت إلى عينيه صورة جميلة، صورة للبتراء وصلت زاهية، كانت صورة الخزنة وقد أطلّت منها(أمل) مثل وردة سكنت قلب وردة، تحت الصورة كانت**

(1) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص25

(2) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص27

(3) المزوغي، حنان: العالم الافتراضي وأثره على تشكل الهوية الاجتماعية للمراهقين، ص158

تدغدغ روحه عبارةُ: صباح الخير من البتراء...شعر بذنب عاقٍ، لن يستطيع ردّ تحية أمل بتحية صباحية مثلها؛ كان المساء قد نصب كرسيه على عرش الزمان، مساء الخير والاعتذار عن التأخير في الرد"[1].

4- قابلية الانقطاع والاتصال:

تتم اللقاءات عادة في مواعيد افتراضية في زمن يختلف عن الزمن الواقعي المألوف، فلا يرتبط بفصول السنة أو أشهرها ولا بأيام الأسبوع، وهو غير مقيد باللّيل أو النّهار، إنّه زمن مفتوح لا حدود له[2].

وقد أوجدت ثورة المعلومات زمناً جديداً ومختلفاً وموازياً للزمن المعلوم، وأعطت الثورة هذا الواقع الجديد اسم الواقع الافتراضي الذي أصبح الزمان فيه افتراضياً[3].

إن ما يجمع شخصين أثناء لقائهما عبر محادثة (ماسنجر) ليس العالم وليس الكون، بل يجمعهما زمن (الإنترنت) الذي يلغي حدود الزمان، فعندما يدخل الإنسان (الإنترنت) يصبح إنساناً فصامياً بالمعنى الإنترنتي، إذ يقع بين زمن الشبكة وزمن الواقع[4].

فالزمن صار زمناً سيبرانياً متذبذباً قابلاً للانقطاع والاتصال، وظهر هذا في الروايات التي تناولت شبكات التواصل الاجتماعي أو تأثرت بها.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية)، فمنذ أن وصلته رسالتها التي تقول فيها: "**ما عدت استطيب مسكنات حضورك، أحتاجك سرمداً لا ينتهي**"[5]، يذكر السارد ما يلي: "**حاول أن يكتب لها، لكن خللاً في الشبكة العنكبوتية يضرب أرجاء المنزل، جدد المحاولة، حاول مرة ثالثة، كانت خيبة تجدد حضورها بإشعار بفشل**

---

(1) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص165

(2) انظر: يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، ص96

(3) انظر: سناجلة، محمد: رواية الواقعية الرقمية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 2005، ص96

(4) انظر: الرويعي، خالد: الإنترنت بوصفها نصاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006، ص29

(5) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص89

إرسال الرسالة بعد ساعة أو أكثر من كل محاولة، استسلم لرغبة في النوم، لكنه مثل دولفين، نصف رأسه مستغرق في النوم والنصف الآخر مستيقظ، إحدى عينيه مغمضة والأخرى ساهرة من أجل رسالة وصلت منها وردود لم تتمكن من العبور"[1].

ويلاحظ هنا أنّ الزّمن السيبراني قد انقطع بانقطاع الشبكة، بينما ما يزال الزمن الواقعي ممتداً متواصلاً، حتى تصلها رسالة منه يقول فيها: "**أمطري روحي بِندى حضورك فما عاد نَدى الروح يرويني**"[2]، فيكون الزمن السيبراني قد استعاد دورة حياته.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة): "**راسلها بعد أن نذر نفسه للصمت يومين كاملين حاول فيهما أن يعيد ترتيب ذاته: تهربين دون وعد بلقاء، أحتار كلما حدثتك ما الذي يمكن أن يسرقك من الدردشة معي؟**"[3]، ونحو "**ما زلت كلما أغلقت صفحة الدردشة أذهب الى المرآة أتحسس ملامحي**"[4].

ونحو أرسل (كريم) لـ (ريمة): "**بأي وجه سألتقيك يوماً وعلى أي أرض؟**" ثم أرسل: "**إن أقسى سؤال قد أسأله: هل ستكونين أنتِ، أنتِ التي أعرفك، وهل سأكون أنا الوجه الذي إليه تتطلعين؟**"[5]، ثم يذكر السارد: "**كان ينتظر رداً عندما اختارت هي الهرب خلف الشاشة كما يختفي طفل صغير خلف لعبه هروباً من مواجهة ما، كان بإمكانه أن يضع العديد من الاحتمالات لهذا الخروج المفاجئ ولكن الاحتمال الأقل ألماً كان أن يقنع نفسه بأنّ الاتصال انقطع**"[6].

---

(1) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص89-90

(2) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص90

(3) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص40

(4) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص41

(5) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص80-81

(6) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص81

الفصل الثالث:

التّطور والتّجديد في اللغـــة الروائية

تشكل اللّغة الوعاء الحامل للأفكار في الحديث اليومي والحامل للحكاية في الأعمال السردية، واللغة مكون رئيس في الرواية، ذلك أنّه لا سرد دون لغة، ولا يمكن حدوث العملية الاتصالية في السرد دون لغة، فاللغة تؤدي وظائفها الإيصالية والتأثيرية والجمالية، ولا يمكن للحكاية أن تنهض دون لغة تحملها وتطورها في النسيج السردي؛ فالعمل الروائي يتكون عموماً من حكاية وخطاب، واللغة تمثل الطريقة التي تقدّم بها الحكاية، وهذه الطريقة لا تقل أهمية عن الحكاية ذاتها، فالحكايات موجودة، وإنما التمايز في تقديم هذه الحكايات، وإذا كان (الإنترنت) يمثل ثورة، فإنه من المحتمل أن يكون ثورة لغوية[1].

وتتبع اللغة من حاجة المجتمع للتعبير والتواصل، وتتفق الجماعات على لغاتها والرموز المستخدمة للتعبير، وتتبع قيمة الرموز اللغوية المستخدمة من كونها مستمدة من الاتفاق العرفي عليها[2]، ولذلك حرص مستخدمو (الإنترنت) والشبكات على إيجاد طرائقهم في التعبير التي تميزهم عن سواهم من المجتمعات والمكونات.

ولأنّ الرواية ترصد التّحولات الكبرى في المجتمعات، فقد تأثرت هي الأخرى بهذه التحولات التي حدثت على الشبكات، ذلك أن الرواية "نوع أدبي مطاط مرن"[3]، واللغة ركن مهم في أي عمل إبداعي فلا إبداع دون لغة ولا سرد دون لغة ولا يمكن حدوث الاتصال دون لغة، ولذلك فقد تأثرت اللغة بالتحولات التي تمثلت في الانتقال إلى العصر الرقمي، ولأنّ مجتمع (الإنترنت) جاء محاكياً للمجتمع الواقعي، تأثرت الرواية المعبرة عن الإنترنت والشبكات بهذا المجتمع وتأثرت تبعاً لذلك لغة الرواية، فثمّة تبادل

---

(1) انظر: كريستال، ديفيد: اللغة وشبكة المعلومات العالمية، ص8.

(2) انظر: نهر، هادي والخطيب، أحمد: إدارة الاتصال والتواصل – النظريات العمليات الوسائط الكفايات، الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد، 2009، ص3

(3) الجيار، مدحت: قناع السرد في أرض السواد، مجلة فصول، عدد (65)، 2004– 2005، ص98

وتأثر وتأثير بين كل من اللغة والأدب والإنترنت والتكنولوجيا، كان من نتائجه أن تأثرت الرواية بلغة الشبكات، فظهرت ملامح لغوية ميّزت هذا النمط الروائي المتعلق بشبكات التواصل الاجتماعي.

1.3 اللغة لغة واصطلاحاً:

أ- لغـةً:

جاء في لسان العرب لابن منظور أنّ اللغة هي "اللسن، وحدُّها أنها أصواتٌ يعبّر بها كلّ قومٍ عن أغراضهم وهي فِعلة، من لَغُوت أي تكلمت، أصلها لَغُوة كَكرة، وَثبة، كُلها لامَاتُها وواوات، وقيل أصلها لَغي أو لَغو والهاء عِوض لام الفعل، وجمعها لغى مثل بَرَة وبِرى، وفي المُحكَم الجمع لُغَات، أولَغُون"[1]، أمّا في المعجم الوسيط فاللغة "أصوات تُعبر بها كل قوم عن أغراضِهم، لَغَى ولُغات ويقال سمعت لغاتهم، اختلاف كلامهم"[2]. ويتضح من ذلك أنّ معظم التعريفات اللّغوية للّغة، سواء أكانت معجمية أم كتباً معاصرة، أجمعت على أنّ اللغة أصوات يُعبر بها كلُّ قوم عن أغراضهم.

ب- اصطلاحاً:

اختلف العلماء قديماً وحديثاً في تحديد مفهوم دقيق للغة؛ ويرجع سبب ذلك إلى ارتباط اللغة بكثير من العلوم، ويتضح من معظم التعريفات اللغوية للغة، سواء أكانت معجمية أم كتباً معاصرة، أنّ اللغة "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[3]، أمّا (ابن خلدون) فيعرف اللغة بأنّها "عبارة المتكلّم عن المقصود، وتلك العبارة فعل لساني، ناشئة عن القصد لإفادة الكلام، فلا بدّ أن تصير ملكة مقتدرة في العضو الفاعل لها وهو اللسان، وهو في كل أمّة بحسب اصطلاحاتهم"[4]، فاللغة عند (ابن خلدون) وسيلة

---

(1)ابن منظور: لسان العرب، مادة (لغو)

(2)المعجم الوسيط، مادة (لغو)

(3)أبو الفتح عثمان، ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ط٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج١، ص٣٤

(4)النجار، نادية رمضان: اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر، د ط، ص11

تعبير للمتكلم عمّا يريد أن يعبّر عنه، كما التفتَ إلى كونها ملكة مكتسبة. وعرّفها العلماء الغربيون بتعاريف مختلفة، فعرّفها (فرديناند دي سوسير) بأنّها "نتاج اجتماعي لملكة اللسان، ومجموعة من التقاليد الضرورية التي يتبناها مجتمع ما، ليساعد أفراده على ممارسة هذه الملكة"[1]، وعرفها (بلو مفيلد) بأنّها "الكلام الخاص الذي يتلفظ به الإنسان من خلال سيطرة مثير معين يختلف باختلاف المجموعات البشرية، فالبشر يتكلمون لغات متعددة، كل طفل يترعرع في مجموعة بشرية معينة، يكتسب هذه العادات الكلامية والاستجابية في سني حياته الأولى"[2].

ولقد مال مستخدمو الشبكات إلى استخدام لغة توافقوا عليها ودرجت بينهم لأهداف تواصلية تأثيرية وتعويضية، يُعبرون بها عن أغراضهم التي أصبحت تتعلق بالتواصل غير الوجاهي، وهو ما استدعى تغييرات في البنية اللغوية المستخدمة؛ لتحقيق غايات ودلالات جديدة يحتاجونها في ظل غياب التقابل والتواجه. ولمّا جاءت الروايات المتعلقة بشبكات التواصل الاجتماعي، انتقلت هذه الملامح اللغوية المتعلقة بالاستعمال الشبكي إلى لغة هذه الروايات، فظهرت ملامح من التّطور والتّجديد في هذه البنية التداولية الصغرى المتعلقة بمستوى الاستعمال اللغوي عبر الشبكة، فتمددت في المتن الروائي كشكل من أشكال الامتثال الطبيعي للبيئة الرقمية والمجتمعات الافتراضية الموازية، وهذا يتفق مع كون اللغات البشرية ظواهر اجتماعية، فلما كان التواصل عبر الشبكات يفتقد لوجود الملامح والتنغيم، جاء المستخدمون ليغيّروا في اللغة المستخدمة، بحيث تتناسب مع هذا الغياب، من خلال تعويضه بالتفتيت للكلمات والتكرار للحروف، وتوظيف بنى لغوية مساندة للمساعدة في فهم المعنى المقصود، مثلما هيمنت اللغة السيميائية بصورة ملفتة للنظر من خلال الرموز التعبيرية.

---

(1)النجار، نادية رمضان: اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، الإسكندرية، ص15

(2) النجار، نادية رمضان: اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، الإسكندرية، ص17

2.3 التّطور والتّجديد في اللغة (المستوى المعجمي):

يتعالق المستوى المعجمي مع الدلالة؛ لأنّ الفيصل بين المستوى المعجمي وغيره هو أنّ الكلمة تحمل في مستواها المعجمي دلالة تنتقل في السياق إلى دلالة محددة قد تكون مغايرة لمعناها المفرد، ويأتي علم الدلالة على رأس هرم الدراسات اللغوية، ومن أحدث فروع اللسانيات الحديثة وأهمها، فهو يهتم "بدراسة المعنى أو العلم الذي يدرس المعنى دراسة وصفية موضوعية"[1]، ويختلف عن غيره من المستويات؛ بدراسته للأدلة اللغوية، أي بعبارة أخرى يدرس العلاقة التي تربط الدّال بالمدلول، وغرض علم الدلالة الكشف عن العلاقة بين الألفاظ والمعاني، والكشف عن المدلولات الظاهرة والكامنة في الألفاظ، والكشف عن العلاقات الدلالية بين الألفاظ العربية، ويعنى أيضاً بتغيّر المعنى، وأسباب هذا التغيّر، ومظاهر هذا التغيّر، ودراسة العلاقات الدلالية بين الألفاظ، وصناعة المعجمات بأنواعها[2]، ولذلك يتداخل المستويان المعجمي والدلالي؛ لأن الدّلالة معنية باللفظة أولاً التي تتشكل منها التراكيب الصرفية والنحوية، وتحيل إلى دلالات معيّنة في سياقات معيّنة.

ويعتمد المستوى الدلالي في دراسة اللغة على "الأنظمة الثلاثة اللغوية، (الصرفية، والنحوية، والصوتية)؛ لأنها وظائف تؤديها المباني التي تشتمل عليها، وتبنى منها هذه الأنظمة"[3]، ولأنّ المعنى اللغوي هو حصيلة هذه المستويات جميعها؛ فالمفردة المستقلة هي التي تكتسب الدلالات الجديدة التي تخرجها من معناها المعجمي إلى معانٍ جديدة، ويؤدي السياق دوراً واضحاً في هذا الإطار، وتؤثر البيئة التي يتناولها المنشئ أو المتحدث أو الكاتب في معاني الكلمات، وتتجاور المفردات في حقول معجمية لتصبح حقولاً دلالية محددة.

لقد أثّرت شبكات التواصل الاجتماعي في الرواية العربية على صعيد عناصر الرواية وأركانها، وتقنياتها، وأوجدت هذه الشبكات حقلاً معجميّاً خاصّاً، يتشكل من مجموع

---

(1) عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، ط5، القاهرة، دار الكتب، 1998، ص13

(2) انظر: عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، ص15

(3) البرازي، محمد المصري: اللغة العربية – دراسة تطبيقية، ط1، عمان، دار المستقبل للنشر، 2011، ص334

المفردات التي تنتمي إليها، وكانت اللغة أيضاً عرضة للتأثر بهذه الشبكات، وقد ظهرت ملامح من التطور والتجديد في اللغة بسببها، ويمكن دراستها من خلال ما يلي:

1.2.3 استخدام مصطلحات ومفردات شبكات التواصل الاجتماعي:

لمّا كانت اللغة أصواتاً يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، فقد ظهرت لغة تعبر عن مجتمع بدأ يتشكل في بيئة خاصة ويكتسب ملامحها، وهو المجتمع الموازي المتمثل في مجمتع شبكات التواصل الاجتماعي؛ إذ يمثّل روّاد (الفيسبوك وتويتر أو الانستقرام) مجتمعات موازية للمجتمع الحقيقي، ونشأ كل مجتمع منها في ظروف خاصة تتعلق بضرورات واشتراطات الشبكات، فوجد المستخدمون أنفسهم يمتثلون قسرياً لهذه الاشتراطات ويستخدمون تبعاً لذلك هويات افتراضية، ولغة خاصة نسبياً هي لغة شبكات التواصل الاجتماعي التي تجنح إلى ألفاظ قادمة من الحقول اللفظية الشبكية، فظهرت حروفهم وكلماتهم الخاصة التي يعبرون بها عن أغراضهم التواصلية.

وكان لاستخدام الحاسوب في طباعة النص الأدبي ونشره على شبكة الإنترنت تأثير واضح على لغة هذا النص، إذ لجأ الكتاب إلى استخدام "كلمات جديدة لها علاقة بجهاز الحاسوب أو بشبكة الإنترنت"[(1)]، فظهرت البنية المعجمية لشبكات التواصل الاجتماعي في الرواية العربية، وتمثّل تأثير التقنية في أنّها "توظّف وتستوعب مفردات جديدة قادمة من الحقول اللغوية الرقمية وتأثيراتها المتشعبة"[(2)]، فتميل اللغة الموظفة في النص الروائي إلى الفضاء الشبكي، وجاءت النصوص الأدبية الورقية التي تناولت شبكات التواصل الاجتماعي "تزخر بعدد كبير من الكلمات والمصطلحات المرتبطة بالإنترنت وبتكنولوجيا المعلومات"[(3)]، فصار ظهورها ظهوراً طبيعياً وتلقائياً بدلالاتها الجديدة.

---

(1) يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي، ص76.

(2)زعلة، علي بن أحمد: النص الرقمي بين الإنتاج والتلقي، المؤتمر الدولي الخامس للغة العربية، ص165.

(3)يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي، ص62-63

ولقد تنوعت هذه الكلمات المرتبطة بالحاسوب والإنترنت وجاءت على شكل مجموعات، تنتمي المجموعة الأولى منها إلى جهاز الحاسوب وبرامجه، مثل: "كمبيوتر، فيروس، نوافذ إلكترونية، شاشة، أسلاك، أزرار، لوحة مفاتيح"[1]، ويظهر ذلك في رواية (ذاكرة الظل) مثلاً في ألفاظ من مثل: "لوحة مفاتيح، والشاشة الصماء[2]"، وتنتمي المجموعة الثانية منها إلى شبكة الإنترنت، مثل: "إنترنت، تشات، رسالة إلكترونية، افتراضي"[3]، ولمّا كانت اللغة نتاجاً اجتماعياً فقد وظفت هذه الكلمات في مجتمع الشبكات وانتقلت منه إلى الرواية.

وتتشكل المجموعة الثالثة منها من عدد من الأفعال ذات العلاقة بالحاسوب والشبكة، مثل: "(أرسل، حمّل، خزّن، دردش)، وهذه الثروة تدل على أنّ الأدباء يكتبون بلغة عصر المعلومات"[4]، ويظهر ذلك في رواية (حب من أول نقرة) في نحو: "**logout**"[5]، التي استخدمت اللفظة بلغتها الأصلية.

وانتمت اللغة في الروايات المعبرة عن شبكات التواصل الاجتماعي إلى المفردات القادمة من الحقول الشبكية وفضاء الإنترنت والحاسوب، وهو أمر طبيعي أن تستلّ الروايات مفرداتها من البيئة التي تتناولها، فلكل بيئة لغتها، ولكل عصر مفرداته، ولكل مرحلة من مراحل التحول نسيجها اللغوي وطرقها في التواصل، فالألفاظ تتطور، وتتطور معها الدلالات، والمفردات التي كانت تعني في عصر معين معنى ما، أصبحت تحمل في عصور لاحقة معاني جديدة غير تلك التي كانت تحملها في زمان سابق، ولذلك ظهرت دلالات جديدة لمفردات موجودة، وظهرت مفردات أخرى جديدة مع ظهور شبكات التواصل الاجتماعي وانتقلت إلى الرواية؛ لأنّها تعبر عن هذه التّحولات.

---

(1) يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي، ص62-63

(2) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظل، ص21

(3)يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي، ص62-63

(4) يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي، ص62-63

(5) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص93

والنّص التالي من رواية (أنثى افتراضية) يوضح ذلك:

"**إشعار آخر يستولي على ذاكرة حسابك**"[1]، والشاهد فيها لفظة (إشعار) التي تعني (التنبيه بوجود رسالة جديدة).

ويظهر ذلك في رواية (حب من أول نقرة) أيضاً في لفظة: "**لايك**[2]"، التي تعني (الإعجاب بمنشور أو غيره).

ويظهر ذلك أيضاً في رواية (ذاكرة الظل) بنحو: "**صورة الغلاف**"[3]، أي صورة صفحة المستخدم الرئيسيّة.

2.2.3 تعدد اللغات في النص الروائي الواحد:

كثر استخدام لغة أخرى في النص الروائي إلى جانب اللغة العربية، وكتابة الكلمات الإنجليزية بأحرف عربية، ولقد تباينت الآراء في بيان مصطلح الازدواجية ومفهومه، وبدا في دراسات معظم اللغويين مختلطاً بمصطلح الثنائية اللغوية ومتداخلاً معه، فأطلق مصطلح الازدواجية على الثنائية، ومصطلح الثنائية على الازدواجية، ويميل الباحث إلى الرّأي القائل بأنّ الثنائية تحدث في لغة واحدة وتتضمن تنوعين لغويين كما في اللغة العربية الفصحى واللغة العامية، والازدواجية تكون بلغات مختلفة، كالجمع بين العربية والإنجليزية، ويرجع استخدام عدد كبير من المصطلحات والكلمات باللغة الإنجليزية كونها لغة التوصيف الحاسوبي عالمياً، وفي مقدمتها الإنترنت التي ساعدت على سهولة الحصول على المعلومات، وبما أنّ لغة الشبكة تتميز بصبغة إنجليزية، فقد كان من الطبيعي أن تفرض هذه اللغة هيمنتها على اللغات الأخرى[4]، محدثة ازدواجية واضحة لا سيما مع ظهور الإنترنت وشبكات التواصل الاجتماعي.

---

(1) الخضير، فادي الموّاج: أنثى افتراضية، ص53

(2) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص84

(3) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظل، ص22

(4) انظر: يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي، ص78

ففي واقع اليوم "تعتبر اللغة الإنجليزية لغة الدولة العظمى"[1]، ولذلك فقد تمددت في الاستعمال اللغوي، وصارت تُدرج عبارات كثيرة باللغة الإنجليزية ضمن سياق الرواية بأحرف عربية[2]، و"يظهر ميل إلى استخدامها بهذه الطريقة مع توفر لوحات المفاتيح التي تتضمن الحروف العربية"[3].

وعندما جاءت الرواية المعبرة عن شبكات التواصل الاجتماعي لم يكن أمام الروائيين متسع لتجاوز البنية اللغوية المستخدمة في التداولية التي تجري بين مستخدمي الشبكات، فانتحت اللغة في الرواية منحى اللغة المستخدمة في الشبكات بما فيها من كتابة الحروف الإنجليزية أو الملفوظات بحروف عربية.

وقد انتقل هذا الملمح إلى الرواية التي تناولت علاقات شبكات التواصل الاجتماعي، وتجلّى في متون هذه الروايات وفي الحوارات التي تجري بين شخوصها، ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة) بنحو "**كوب هوت شوكلت hot chocolate**"[4]، ونحو "ضغط على: **sign in**"[5].

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (ذاكرة الظل) بالآتي: "**ويكتفي بإشارة الإعجاب j,aime**"[6]، ونحو "**No voy a volver**"[7].

أمّا في رواية (حب من أول نقرة) فقد وردت لفظة "**الفايسبوك**"[8]، ولفظة "**لايك**"[9].

---

(1)جعرير، محمد: اللغة العربية وتحديات العولمة، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية،العدد 13، 2015، ص41

(2) انظر: يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي، ص79

(3)سعيد، محمود شاكر: تأثير الإعلام الرقمي في الكتابة العربية، المواد العلمية لملتقى: دور التعليم والإعلام في تحقيق أمن اللغة العربية، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز المعرفي، ص249-250

(4) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص79

(5) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص90

(6) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظل، ص26

(7) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظل، ص240

(8) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص31

(9) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص84

3.2.3 العربيزيــة:

يختلف النص المستخدم عبر مواقع التواصل الاجتماعي عن النص التقليدي، بحيث تجب تسميته بالنص المعقد واللاخطي؛ فهو لا ينجم عن النص أو اللغة بقدر ما يرتبط بشكلها فتتخلق لغة موازية يستخدمها جمهور كبير من الشباب[1]، وتمظهر ذلك في كتابة الكلمات بحروف لغة أخرى[2]، وأصبحت الحروف العربية تكتب بحروف وأرقام ورموز فرنسية وإنجليزية[3]، وقد ظهر هذه النمط في روايات عربية من غير النماذج التي اتخذتها هذه الدراسة، ويتمثّل ذلك في ما ورد – على سبيل المثال – في رواية (بنات الرياض) لرجاء الصانــع (seereh wenfath7at)[4]، إذ يتضح أن رقم (7) هي مكان (الحاء) ووظفت فيها الحروف والأرقام، وعبارة (سيرة وانفتحت) عبارة دارجة في المجتمع العربي، وتحمل معنى مجازياً هو كثرة الحديث والمتحدثين في موضوع ما، بحيث يصعب إسكاتهم.

4.2.3 استخدام العامية:

لقد تباينت آراء اللغويين حول ظاهرة الثنائية اللغوية، واختلفت تعريفاتهم لها، وكان مقدار إجادة اللغات هو المعيار الأساسي لتلك التعريفات، فقد عرفها (ميشال زكريا) بأنّها "الوضع اللغوي لشخص ما، أو لجماعة بشرية معيّنة، تُتقن لغتين، وذلك من دون أن تكون لدى أفرادها قدرة كلامية مميّزة في لغة أكثر ممّا هي في اللغة الأخرى"[5]، وعرّفها (لويس جون) بأنّها "قدرة الفرد على استخدام لغتين، وهي مما يدخل في باب

---

(1) انظر: بن كحيل، شهرزاد: الممارسات اللغوية في موقع الفايسبوك، رسالة ماجستير، 2015، ص185

(2) انظر: سعيد، محمود شاكر: تأثير الإعلام الرقمي في الكتابة العربية، ص249–250

(3) انظر: بوهاني، فطيمة وآخرين:شبكات التواصل الاجتماعي وتأثير استخدامها على اللغة العربية عند الشباب الجزائري، ص2

(4) الصانع، رجاء: بنات الرياض، ص2

(5) زكريا، ميشال: قضايا ألسنية تطبيقية – دراسة لغوية اجتماعية مع مقاربة تراثية، ط1، بيروت، دار العلوم للملايين، مؤسسة ثقافية للتألف والترجمة والنشر، 1993، ص35

اللسانيات النفسية"[1]، أمّا بالنسبة لـ(محمد الخولي) فقد قدّم مفهوماً شاملاً ودقيقاً للثنائية اللغوية، فيقول إنّها: "استعمال الفرد أو الجماعة للغتين لأي درجة من الإتقان، ولأي مهارة من مهارات اللغة، ولأي هدف من الأهداف"[2]، حيث يرى أن وجود الثنائية اللغوية لا يشترط بالضرورة الإتقان التام للغتين؛ بل يكفي وجود نظامين لغويين مختلفين لاعتبار فرد ما ثنائي اللغة، وبناء على ما سبق يتضح أنّ الثنائية اللغوية تستلزم وجود نظامين لغويين مختلفين، إلا أنّهما يتفاوتان فيما بينهما، إمّا على مستوى الكفاءة اللغوية، وإمّا على مستوى الاستعمال، كثنائية (الفصيح، والعامي) وهما محور الدراسة، فاللغة العربية الفصحى هي اللغة المشتركة التي يتواصل العرب رسمياً، حتى مع غيرهم من الشعوب الأخرى، فهي "لغة اتصال بين الشعوب العربية وغيرها من الشعوب، وهي لغة إيصال المعرفة والحضارة، وهي لغة التعليم"[3]، فهي لغة المخاطبات الرسمية اليوم، ولغة المناسبات، ولغة التفاهم العربي والمحلي على المستويات الرسمية، ولغة التأليف، وهي مستوى لغوي أرقى من لهجات الخطاب اليومي، حيث تستعمل أداة للتواصل في المواقف الرسمية، فهي "لغة المتعلمين المكتوبة المحكية في ظروف محددة"[4]، ولذلك ظلّ استعمالها اليوم حبيس التأليف والتثاقف والمعاملات الرسمية، وخطابات المناسبات والمقالات، أما اللغة العربية العامية فهي "اللغة المستعملة اليوم ومنذ زمان بعيد في الحاجات اليومية، وفي داخل المنازل، وفي وقت الاسترخاء والعفوية"[5]، فهي "لسان المتعلمين وغير المتعلمين على اختلاف فئاتهم وحرفهم"[6]، فهي لغة الحديث الحيوي العادي غير الرسمي، وهي "تتأثر بالعوامل البيئية

---

(1) كالفي، لويس جان: حرب اللغات والسياسات اللغوية، ترجمة: حسن حمزة، ط1، المنظمة العربية للترجمة، 2008، ص394

(2) الحولي، محمد علي: الحياة مع لغتين، الثنائية اللغوية، الأردن، دار الفلاح للنشر والتوزيع، 2002، ص18

(3) الفهري، عبد القادر الفاسي: اللغة والبيئة، المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، 2003، ص26

(4)زكريا، ميشال: قضايا ألسنية تطبيقية، ص46

(5) الحاج صالح، عبد الرحمن: اللغة العربية بين المشافهة والتقرير، مجلة مجمع اللغة العربية، العدد (66)، ص117

(6) أحمد، رضا، رد العامي إلى الفصيح، ط2، بيروت، دار الرائد العربي، 1981، ص5

التي توجد فيها، وبعوامل الغزو الطارئة عليها، ومن ذلك اختلاط العرب بغيرهم من الشعوب الأعجمية، ونتيجة لتحريف عامة الناس؛ وذلك بخروجهم على قوانين اللغة وأنظمتها، علماً أنّها انسلخت عن اللغة العربية الأم، واستمدت معظم ألفاظها وتعابيرها منها"[1]، فهي مستوى لغوي يخرج على قواعد اللغة الفصحى غالباً، ويغير من مفرداتها وأساليبها. ونستطيع أن نقول إنّ اللغة العربية العامية لغة بسيطة آنية محلية، مستعملة عند عامة الناس في حياتهم اليومية باختلاف فئاتهم وطبقاتهم، وهي نتيجة لانتشار العربية الفصحى في مناطق مختلفة، ممّا سمح بظهور اللحن واضطراب الألسنة.

وعند تتبع لغة الخطاب والتواصل الموظّفة في شبكات التواصل الاجتماعي، نجد أنّ استخدام الحاسوب في الكتابة أدّى إلى إحداث تغييرات واضحة في لغة النص، وبروز ملامح جديدة في الأسلوب الكتابي، منها انتشار العامية[2]، لا تحتاج إلى جهد أو تفكير عند استعمالها كما هو الحال عند استعمال اللغة الفصحى التي لا يتقنها سوى قلة من الناس، الأمر الذي يجعل من العامية لغة سريعة التداول مما يتناسب ومتطلبات العصر الرقمي[3]، وفرضت هذه التكنولوجيا الجديدة على البعض إدماج اللهجة العامية (الدّارجة) بكتابة عربية فصحى[4].

فالذين يستخدمون الشبكات يشكلون مجتمعاً موازياً يقابل المجتمع الحقيقي، وفي المجتمع – سواء أكان حقيقياً أم افتراضياً – فئات من الناس منهم المثقف ومنهم المتعلم ومنهم غير المتعلم، ولهذا فإنّ المستوى اللغوي الذي يعبّر عن كل منهم من خلاله يختلف تبعاً لثقافته، أو تعليمه، أو طبيعة عمله، أو تعاملاته؛ ولذلك كان طبيعياً أن يوجد ضمن المستخدمين أشخاص يميلون إلى استخدام العامية لأسباب تتعلق بهم أو بالمتلقي أو بالغرض من التواصل أو بالفئة أو الشريحة المستهدفة، ولذلك كثر

---

(1) عطوات، محمد عبد الله: اللغة الفصحى والعامية، بيروت، دار النهضة العربية، 2003، ص7-8

(2) انظر: يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي، ص62

(3)انظر، يونس، إيمان: تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي، ص83

(4)انظر: بوهاني، فطيمة وآخرين: شبكات التواصل الاجتماعي وتأثير استخدامها على اللغة العربية عند الشباب الجزائري، ص2

استخدام العاميات؛ لأنّها أقرب للمتلقي العام، فإذا كانت المحادثات اليومية الوجاهية تميل إلى العامية فإنّ المحادثات الإلكترونية مالت أكثر إلى هذا المستوى الكلامي.

ولما جاءت الروايات المدروسة معبرة عن شبكات التواصل الاجتماعي، فإنّ بنيتها اللغوية جنحت إلى البنية المستخدمة في الشبكات، فظهرت الملامح الموجودة في التخاطب عبر الشبكات، في التخاطب بين الشخوص في الأعمال الروائية، وإذا كانت الروايات التي ظهرت قبل الشبكات تميل إلى العامية في لغة الحوار فإنّ الروايات بعدها توظف العامية في الحوار بشكل واضح، وتوظفه في غير الحوار بعيداً عن مستوى الحرص المتوخى في الروايات السابقة لها.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة) بنحو "**يرد عليها بكلمات بذوق السعادة تمنى لو أنه تمهل قليلاً لتصله رسالتها قبل أن يراسلها: القلوب عند بعضاها، سعيد بسماع صوتك**"[1]، فقد ظهرت العامية المستخدمة في المغرب العربي في النص السابق في لفظة (بعضاها).

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (ذاكرة الظل) بنحو "**راه الماء مقطوع عندكم، حتى تقطعي كل هاد المسافة باش ديري دوش**"[2]، ونحو "**تحوسي على الماء اللي موجود عندي هنا!!!**"[3].

3.3 التطور والتجديد في أركان السرد:

يعدّ الجانب النحوي المنطقة الأكثر دينامية للدلالة على المعنى، والأكثر خصوصية وقيمة فيه، فإذا كانت دلالة كل من (الصوت، والمعجم، والصرف) دلالة أقرب إلى الوضع منه إلى الاستعمال – إلى حدّ ما – فالدلالة النحوية لها صبغة خاصة، ففيها تتجلى شخصية المتكلم وقوّته اللغوية على الكلام والتعبير، وكثيراً ما يكون مصير كل من الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية متوقفاً على الجانب النحوي الذي يرجع إليه الفضل في الحفاظ على معناها وتركيبته أو تغييره ونقل دلالته.

---

(1) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص38

(2) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظل، ص8

(3) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظل، ص8

والنحو نظام من المعاني والعلاقات التي تتحكم في معنى الجملة العربية، وتهتم العلاقات السياقية بموقع كل فصيلة نحوية وتنظيمها وترصيفها على شكل سلسلة كلامية، فهذه العلاقات تُخضع الكلمات إلى قانون التجاور، فتأخذ كل كلمة في الجملة مكانها المناسب لها حتى تصبح لها قيمة في ذاتها، وأخرى بين الكلمات المجاورة لها في السياق، ممّا يسهل من مهمة الجملة في تأدية وظيفتها.

1.3.3 اللغة في السرد

يشكل السّرد أداة فاعلة لنقل الحكاية أو الواقعة إلى المتلقي أو الشخص المسرود له، لأنه عملية بنائية لواحدة أو أكثر من الوقائع الحقيقية أو الخيالية من سارد أو أكثر[1]، فهو عملية نقل للحكاية من سارد إلى مسرود له، وقد يتعدد طرفا السرد أو أحدهما دون الآخر، وهو ما ينتج عنه تعدد في مستويات الخطاب اللغوي، الذي يعبر عن هذا السرد بشكل يجعل اللغة السردية "تُكسب العمل السردي انفتاحاً على الأصوات الحياتية جميعها، ممّا يجعل الرواية صياغة جمالية للواقع، مهما حاولت أن تغرق نفسها في التخيل أو الوهم أو أي فضاء آخر غير الواقع الذي أنتجت فيه ولأجله"[2].

وتشكّل الحكاية العمود الرئيس في بنية الرواية، ذلك أنّ الرواية فن سردي يسرد حكاية ينقل من خلالها نبض المجتمع وبناه التحتية والفوقية، وتفاعل الشخوص مع عوامل الزمان والمكان والقوى المحركة، فهو ينطلق بالأساس من الحكاية التي تشكل ركناً لا غنى عنه، يتشابك مع اللغة، وتتآزر تقنيات السرد في تطويره، والحكاية لا تنفصل عن الخطاب، فكل نص سردي يتكون من عنصرين متكاملين متداخلين هما: الحكاية والخطاب؛ فتمثل (الحكاية) المتن الموضوعاتي ويمثل (الخطاب) الكيفية التي

---

(1) انظر: برنس، جيرالد: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، ط1، القاهرة، 2003، ص145

(2) مناصرة، حسين: في نظرية الرواية "عبد الملك مرتاض وسيد إبراهيم"، مقال على موقع الإنترنت: http //manasrah.maktoobblog.com .

يجري عن طريقها تقديم ذلك المتن[1]، فالحكاية هي المادة الخام والخطاب هو تقديم هذه المادة، "فإذا كانت الحكاية هي المدلول في العمل الروائي فإنّ الخطاب هو الدال"[2]، فالحكاية هي المحمول واللغة هي الحامل.

وقد بين (توماشفسكي) أن المتن الحكائي يتكون من مجموعة الأحداث المرتبطة بعضها ببعض معروضة حسب الترتيب الزمني والسببي الواقعي، بينما يتكون المبنى الحكائي من مجموع الأحداث ذاتها دون مراعاة للنظام الزمني نفسه[3]، فالحكاية هي الأساس، والخطاب يقدم هذه الحكاية، والحكاية تظل حكاية سواء أكان عالمها العالم المتخيل المبني على الواقع، أم كان عالمها مجتمعاً موازياً كمجتمع الفيسبوك.

وقد ألقت شبكات التواصل الاجتماعي بظلالها على المحتوى الروائي العربي المكتوب في ظل تطور التكنولوجيا، فظهرت الروايات التي يتطور السّرد فيها من خلال شبكات التواصل الاجتماعي، وكانت الحكاية المنسوجة في هذه الروايات المعبرة عن علاقات الفيسبوك متعددة، فمنها ما يتعلق بالهوية والصراع، ومنها ما يتعلق بالغزو الفكري، ومنها ما يتعلق بقضايا الثورات العربية ضد الاستعمار أو الثورات العربية تحت ما عرف بالربيع العربي.

وإذا كانت الرواية العربية قد استفادت من معطيات شبكات التواصل الاجتماعي في صوغ حكاياتها التي تنتمي إلى الحياة بتغيراتها وتقلباتها، فإنّ عدداً كبيراً من هذه الروايات تأثر بالفضاء الذي يتناوله.

وكشفت الروايات المعبرة عن شبكات التواصل الاجتماعي عن أثر الشبكات على المجتمع، وذلك من خلال بنيتها السردية والانسياب التلقائي للحدث والوصف والحوار، "فقد وصلنا في مجتمعنا ومجتمعات أخرى الآن، إلى حدّ التخلي عن هذه الواجبات الاجتماعية والاستعاضة عنها برسالة إلكترونية من هاتف أو حاسوب تختصر

---

(1) انظر: حرفوش، نوال: مكونات الخطاب السردي في رواية الحالم لسمير قسيمي، رسالة ماجستير، سطيف، الجزائر، 2015، ص17

(2)خليل، إبراهيم: أساسيات الرواية، ط1، دار فضاءات، الأردن، 2015، ص11

(3) انظر: حبيلة، الشريف: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص10-11

المعطيات كلها وتختزلها ببضع كلمات تقول: تعازينا القلبية ... فلان"[1]، فأثّر الفيسبوك على المجتمع والحياة كان موضوعاً من الموضوعات التي تناولتها الروايات المعبرة عن هذا الفضاء.

فقد استلهم الروائيون كثيراً من حكاياتهم ورؤاهم السردية فيها من خلال عملية محاكاة لطبيعة الحكايات التي تحتضنها صفحات شبكات التواصل الاجتماعي وصناديقه السرية الخاصة بالرسائل، فظهر الدّفق العاطفي في التواصل بين المستخدمين عندما تكون الحكايات ذات طابع عاطفي أو غرامي، وعمد الروائيون فيها إلى الاستفادة من الأبعاد العاطفية والاجتماعية والثقافية للحكايات الافتراضية، وظهرت (الحكاية) المعتمدة على ما يدور في شبكات التواصل الاجتماعي من أحداث وحكايات بمعالجة سردية ناجحة غالباً.

ويلاحظ أنّ شبكات التواصل الاجتماعي أثّرت على السرد، فانتحى السرد الروائي منحى استفاد فيه من تقنيات الشبكات وتأثّر بها تأثراً واضحاً، فالنقلات السردية تحدث بناء على التقنيات التي توفرها الشبكات، من إمكانيات (الإعجاب، والتعليق، والمشاركة، والنكز، والحظر، وتسجيل الدخول، وتسجيل الخروج، وتتبع الإشعارات، وقبول الصداقة، ورفض الصداقة وغيرها)، وفي هذا كله يقوم بناء الأفعال وتواليها وتطور الأحداث على أرضية افتراضية مستمدة من شبكات التواصل الاجتماعي على صعيد الفكرة والحكاية والمبنى الحكائي الذي ينقل تفاصيل الحكاية في تتابع سردي يحرص على الاستفادة من ممكنات السرد الاستباقي والاسترجاعي وعناصر البيئة.

كما أنّ السرد لم يعد سرداً مسترسلاً ممتداً، وإنما بات سرداً متقطعاً يعتمد على الفصل بين المقاطع السردية تبعاً لإمكانيات الشبكات، ففي مقطع سردي يسرد لنا الروائي موقفاً يتعلق بإعجاب بطل بمنشور بطلة، ويستمر الحديث حول هذا الموقف من خلال ما يجري من مواقف حوارية عبر الرسائل، وما يرافقه من مونولوج يتعلق بحالة التعاطي مع الموقف، وما ينتج عنه من ردود أفعال تقنية في الغالب ذات امتدادات عاطفية وتواصلية، وفي مقطع آخر ينتقل بنا الروائي إلى موقف قبول

---

(1) السيد أحمد، عزت: الثورة التكنولوجية وأثرها في تغير القيم، مجلة جامعة دمشق، المجلد (29)، العدد (3+4)، 2013، ص470

صداقة، ويستمر الوصف لهذا الموقف وما يرافقه من تداعيات تعتمد بالدرجة الأولى على تقنيات الشبكة، مما يجعل السرد متموضعاً حول تقنيات الشبكة، وهكذا يستمر الحال مع كل مقطع سردي سواء أكان بتعليق أم بمشاركة منشور أم غير ذلك.

فالسرد يستمد خيوطه من هذه الشبكات ومن مكوناتها وملامحها، ويظهر ذلك في رواية (أنثى افتراضية) في مثل: "**إشعار جديد، صورة أنثى تمتطي جواداً بالغ البياض كتب فوق رأسه: (ليست كل النساء متشابهات، فواحدة ستحرك لك مشاعرك، والأخريات سيحركن عينيك فقط)، تلقتها صديقاتها بالقبول والتأييد إعجاباً ومشاركة**"[1]، ومثل: "**تخليت عن صمتك، شيعت نصك، فلثم عيني سناء إشعار بأنّ غريباً كان على الحدود وترك نصاً في صفحته**"[2]، فالرواية هنا تختار موضوعها من شبكات التواصل الاجتماعي، وهو "العلاقات التي تبدأ أو تستكمل عبر رقميّات الشابكة"[3]، و"فكرتها معاصرة متأسسة على تطورات الشّأن التّقني والفضاء الإلكتروني"[4]، فموضوع الرواية الذي هو حكايتها جاء مستمداً من شبكات التواصل الاجتماعي، والإشعارات والإعجابات والنصوص والمنشورات والمشاركة لهذه المنشورات تشكّل كلها ملامح من تفاعلنا عبر هذه الشبكات، وانتقلت في الوقت ذاته إلى الرواية.

ويظهر ذلك في رواية (حب من أول نقرة)، في مثل: "**حدث أوّل مرّة أن أرسل إليها وردة حمراء وأخطأت وهي ترد عليه بأن أرسلت الإيموتيكون الحزين، ☹ ثم تداركت الموقف وكتبت: أقصد مع إيموتيكون مبتسم ☺**"[5]، فقد اشتملت بنية السرد على مظاهر بيئة التواصل عبر الشبكات، من إرسال الورود، والرد عليها بالرموز التعبيرية،

---

(1) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص42

(2) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص49

(3) الرفاعي، ربيحة: "أنثى افتراضية" البناء النفسي وبلاغة اللغة، صحيفة "الرأي"، الأردن، عدد (2017/12/23)

(4) الفنادي، يونس: "أنثى افتراضية" رواية الراهن الاجتماعي إلكترونيا، بلد الطيوب، عدد (2018/7/21)

(5) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص49

مما يتضح معه أنّ النسيج السردي لم يكن منفصلاً عن السياق التواصلي عبر شبكات التواصل الاجتماعي.

ويظهر ذلك أيضاً في رواية (ذاكرة الظل)، في مثل: "**دلفت عالم الفيسبوك في هالة من الغموض، لا شيء يشير إليّ أكثر من اسم وصورة مستعارين، وددّت أن يكون تفاعل الناس معي خالياً من كل الإيحاءات والإغراءات**"[1]، فالنسيج السردي جاء مشتملاً على ملامح التواصل الشبكي، من أسماء وصور مستعارة وغموض ينتاب المشهد.

فقد جاءت اللغة في السرد مرتبطة بالشبكات وحقلها اللغوي، سواء على صعيد اللفظة أم على صعيد الصيغة أم السبك والحبك، فمالت المقاطع السردية إلى تحقيق التثوير والتطوير للحدث باستخدام الأفعال ذات الصلة بالحاسوب والشبكات نحو (أرسل، ونشر) وباستخدام الجمل ذات الارتباط بالبنية اللغوية لهذه الشبكات، فنجد تطوير الحدث يتعلق بحدوث أفعال عبر الشبكة، أو بروز تحديات تتعلق بالتواصل، أو تحقيق دفق عاطفي ذي مساس بالشبكة والمشاعر المتعلقة بها، أو المتوارية خلفها، وظهر ذلك في المنشورات والحالات والظهور والتخفي والتجلي والغياب والحضور.

2.3.3 اللغة في الوصف

الوصف كما عرفه الأشموني: "ما صيغ من المصدر ليدل على متّصف، وذلك اسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة وأمثلة المبالغة وأفعل التفضيل"[2]، فهذه الصيغ تشكل في سياقها النسيج الوصفي للعمل الأدبي، و"الوصف يضاد التعريف، فهذا يكون للمفاهيم والأفكار، وذاك يكون للأحياء والأشياء المحسوسة"[3]، ويمارس السرد أدواراً

---

(1) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظل، ص22

(2) الجندي، طه محمد: التناوب الدلالي بين صيغ الوصف العامل، ط1، مصر، دار الكتب المصرية، 1998، ص16

(3) مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، ط1، الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص247

مهمّة، "ففي البعد الزمني يقوم الوصف بإبطاء السرد أو تعطيله كلياً"[1]، والحقيقة أنّ "الخصائص البنائية التي يمتلكها الوصف تبرز مبدئياً سهولة تمييزه عن السرد، بالاستناد إلى مقياس مرجعي آمن مفاده أنّ الوصف يصور الأشياء والسرد يصور الأحداث، أو مقياس مورفولوجي يشير إلى أن الوصف يستعمل النعوت والسرد يستعمل الأفعال"[2].

وقد أمدّت شبكات التواصل الاجتماعي الروائي بمادة وصفية تتعلق بالفضاء الذي يتحرك فيه الشخوص داخل الشبكات، والتحركات التي يتحركونها داخل هذا الفضاء، فبرع الروائيون في وصف الفضاء الشبكي بوصفه عالماً أو مجتمعاً أو مدينة، وأبدعوا في وصف شخوصه بوصفهم شخوصاً وهمية أو مستعارة أو موازية للشخصيات الحقيقية، وأبدعوا في تتبع الإعجابات والتعليقات ووصف الحالات الشعورية المرافقة لحضور الشخصيات أو غيابها وحضور الشبكات أو غيابها، وجاءت الجمل الوصفية مرتبطة بالشبكة والتغيرات التي رافقت التواصل عبرها؛ فالروائي تخلّى – إلى حدّ كبير – عن وصف المكان الطبيعي لصالح المكان الافتراضي، وتخلى عن وصف الزمان الحقيقي لصالح الزمان الافتراضي، وتخلّى عن وصف الشخصية الحقيقية لصالح الشخصية المستعارة أو الافتراضية أو الإلكترونية.

ويظهر ذلك في رواية (أنثى افتراضية)، في مثل: "**حساباتنا الافتراضية أركان تصوير لا أقسام خاصة فيها للمحجبات**"[3]، ومثل: "**من قال إن الأسرار لا تفشى ولا نشارك الآخرين تفاصيلها، على الأقل نحن اليوم نشارك أصدقاءنا أسرارنا بحالة أو منشور**"[4].

ويظهر ذلك في (رواية حب من أول نقرة)، في مثل: "**لم يعد للحياة وجود في حياتنا، أصبحنا جميعا نعيش في عزلة اجتماعية وعزلة مشاعرية، لم يعد للحميمية وجود، إن غياب هذه الروح في تواصلنا هو حفاظ على مشاعر بدأت تحتضر، وحتى**

---

(1) بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990، ص179

(2) بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص178

(3) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص48

(4) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص50

لا نفقد آخر نفس لها ونبقى وحيدين إلى الأبد أنّنا نتمسك بالخيط الرفيع الذي يشد علاقاتنا بنقرة"[1].

ويظهر ذلك أيضاً في رواية (ذاكرة الظل)، في مثل: "**مدينة في شكل كتاب، كل صفحة منها لا تمت بصلة لأخرى، كتاب على هيئة ملك مشاع، الكل يستطيع أن يستوطن فيه صفحة**"[2].

فالملاحظ هو أن العناصر التي شملها الوصف في النصوص السابقة هي الحسابات الافتراضية والصور والحالات والمنشورات وفعل المشاركة، وهي جميعها من مكونات البيئة التواصلية في شبكات التواصل الاجتماعي، ولذلك تتآزر البنى والمقاطع الوصفية لخدمة المشهد الوصفي من خلال الاتّكاء على الصفات والنّعوت والأشياء المتعلقة بالشخوص الافتراضيين والشبكات والوجود الافتراضي والأماكن الافتراضية، والأزمنة الموازية للأزمنة الحقيقية.

3.3.3 اللغة في الحوار

اتّسمت الحوارات عبر الشبكات بسمات جديدة تختلف في كثير من تفاصيلها وملامحها عن الحوارات خارج الشبكات، وذلك يعود إلى طبيعة التحاور عبر الشبكة المتمثلة في غياب المواجهة الطبيعية، ووجود مسافات فاصلة بين المتحادثين تحجب رؤية الوجوه والملامح والحركات المصاحبة، وما يعرف بلغة الجسد، ولذلك ظهرت الحاجة في الشبكات إلى تطوير الحوارات لتعويض هذا الغياب أو النّقص في المواجهة والملامح، من خلال اختزال الجملة الحوارية تلبية لمتطلبات السرعة ودقّة إيصال المعنى المقصود من الرسالة، ومن خلال الرموز التعبيرية التي جاءت لتساند المعنى وتقويه غالباً، بينما جاءت في حالات أخرى بديلاً عن الكلام الملفوظ.

ولقد استفادت الرواية المعبّرة عن شبكات التواصل الاجتماعي كثيراً من ملامح الحوار في الشبكات، فقد أسهمت شبكات التواصل الاجتماعي في إحداث تغيير على البنية الحوارية في الرواية، فصار الحوار في الروايات التي تناولت العلاقات عبر

---

(1) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص49

(2) بن فرج، فتحية، ذاكرة الظل، ص24

شبكات التواصل الاجتماعي أو تأثرت بها متسماً بسمات الحوار الذي يتم عبر الشبكات.

ويمكن ملاحظة وجود فروق بين (كلام الشبكة) و(المحادثة وجهاً لوجه)؛ لأننا "إذا غيرنا عنصراً مهماً في أي موقف، فإنّ هذا يعني الحفز على تغيير في اللغة التي يستخدمها الناس في ذلك الوقت، إذا ما أرادوا أن يتصرفوا وفقاً لما هو متعارف عليه، سواء أكان التغيير من إقليم إلى آخر، أم من المحكمة إلى الشارع، أم من البيت إلى الحانة، أم من مستمع واحد إلى مستمعين كثيرين، أم من المحادثة وجهاً لوجه إلى المحادثة على البعد"[1]، وتتمثل هذه الفروق فيما يلي:

أ- اختلاف زمن الإرسال عن زمن التلقي

الحوار الذي يتم وجهاً لوجه يجري عادة بالتزامن، فالمتلقي يسمع ما يقوله الطّرف الآخر ويمكنه أن يقاطعه، بينما لا يحدث هذا في الرسائل، لأنّ زمن الإرسال غير زمن التلقي، "فإنّ الكتابة على شاشة الحاسوب تعرضنا بشكل أقل وجهاً لوجه، حيث يدخل عامل الحياء والعواطف والقلق، فالمؤكد أنّ الأمر يكون تلقائياً وتفاعلياً، لكنه يسمح أيضاً بالإجابة عن الرسائل المتواصل بها مع شيء من النكوص أو مع أجل ما، فالرسالة الإلكترونية تترك لنا لو رغبنا في ذلك، هامشاً للتفكير"[2]، ومن هنا فإنّ اختلاف الزمان يفسح المجال للتأني في الرد وعدم التسرع فيه لغياب فكرة التزامن، ولذلك نجد أنّ المواقف تتطلب بعض الحذر في الردود مما أضفى سمات معينة على حوارات الشبكات، فطول الكلام قد يعرّض صاحبه لإساءة الفهم، كما أنّ طول المدة الفاصلة بين الرسالة والرد عليها يتطلب الجنوح إلى الاختزال في الرد؛ لغياب الحاجة إلى طول الرد على بعض الرسائل التي كانت تتطلب رداً آنياً، ذلك أنّ رسالة طويلة تتعلق بمشاعر جياشة قد لا تحتاج بعد مرور وقت طويل عليها إلى مشاعر مماثلة لها.

---

(1) كريستال، ديفيد: اللغة وشبكة المعلومات العالمية، ص17-18

(2) ريفيل، ريمي: الثورة الرقمية ثورة ثقافية؟، ص109

ب- نقص التغذية الراجعة الفورية

في المحادثة التي تتم من خلال الشبكة، تكون للرسائل المرسلة عبر حاسب آلي كاملة وأحادية الاتجاه، وعندما تقوم بإرسال رسالة إلى شخص ما، فإنها تُرسل مرة واحدة بكاملها وتصل إلى شاشة المتلقي في الحال، وليس هناك وسيلة يتمكن بها متلقٍ من كتابة رد فعل على رسالتنا أثناء كتابتها لسبب واضح هو أنّ المتلقي لا يعرف أنّه يتلقى رسالة إلى أن تصل إلى شاشته، فلا وجود حقيقياً للتغذية الراجعة بسبب الفرق الزمني بين الرسالة والرد[1]، فليس هناك إمكانية لمقاطعة المرسل أو التداخل معه قبل إتمام الجملة الحوارية، وعندما تحدث فترات فاصلة طويلة فإنّ حالة المحادثة تصبح غير معتادة، بحيث يمكن أن تضيع قدرتها على مجاراة موضوع ما، وسبب هذا أنّ أخذ الأدوار كما يمكن رؤيته على الشاشة إنّما تمليه البرامجيات وليس المشاركون، فحتى لو بدأ شخص في إرسال رد فعل على رسالة وكانت في الوقت ذاته رسالة أخرى تصله في الصندوق ذاته، يصبح رده في الترتيب بعد ترتيب الرسالة الثانية التي قد يكون مضمونها غير متناسب مع مضمون الرد[2]، وهذا يشكل عاملاً واضحاً في نقص التغذية الرّاجعة في الكلام المتبادل عبر الرسائل الافتراضية.

4.3.3 التغييرات في البنية الحوارية

ومن أبرز التغييرات في البنية الحوارية ما يلي:

1.4.3.3 قصر الجملة الحوارية

مالت الجملة الحوارية إلى القصر والاختزال الشديدين، وتظهر هذه الخصيصة لسببين أولهما: أنّ الحوار عبر الشبكات يكون بالكتابة، والكتابة أثقل على الشخص من الحديث الشفهي، وهو ما ينتج عنه ميل إلى الاختزال، ذلك أنّ الكتابة تستدعي أعمال اليد أو الأصابع والانتباه إلى أثر الكتابة النفسي والانفعالي نظراً لغياب الإيماءات والتعبيرات، والمحاولة الجادّة لأن تكون الكلمة المكتوبة ذات وجه دلالي واحد غير قابل

(1) انظر: ريفيل، ريمي: الثورة الرقمية ثورة ثقافية؟، ص46

(2) انظر: كريستال، ديفيد: اللغة وشبكة المعلومات العالمية، ص49

للتأويل بعدة تأويلات من شأنها أن تحوّل المعنى المقصود من معنى القبول إلى معنى الغضب والرفض مثلا، والثاني: أنّ الحوار عبر الدردشة يستدعي الحديث من على (الكرسي) أو غيره؛ وهو ما يستدعي الاختصار للحيلولة دون مكوث أطول، في وضعية الجلوس من جانب وأمام ضوء الشاشة من جانب آخر.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية) بمقطع الحوار التالي الذي دار بين الدكتور مازن وأمل:

- مازن: "**أنت من تستحقين الشكر، فقد كانت سعادتي معك كبيرة.**
- أمل: **أحتاج أن أراك في مكان نتحدث بوضوح أكثر، أشتاقك، ألم تشتق إلي؟**
- مازن: **بلى، أنا مشتاق، أيناسبك مطعم وسط البلد؟**
- أمل: **لا بأس.**
- مازن: **الرابعة مساء مناسب؟**
- أمل: **اليوم؟ لا.**
- مازن: **غدا إذاً؟**"[1].

فالواضح في الحوار السابق أنّ السّمة الأبرز هي قصر الجملة الحوارية، وهو ملمح من ملامح الجملة الحواريّة في الرّوايات التي تناولت شبكات التواصل الاجتماعي أو تأثرت بها، كما يمكن ملاحظة تركيز الشخوص على الأهداف التي يرجون تحقيقها.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة) على سبيل المثال لا الحصر:

- "**كيف حالك أيتها الكائنة؟**
- **لا باس، الحمد لله**"[2].

ويمكن التمثيل على ذلك من (رواية ذاكرة الظل) على سبيل المثال لا الحصر:

- "**كم اشتقت إليك! أين تختفي؟**
- **أنا تحت ظل شجرة**"[3].

---

(1) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص71

(2) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص37

(3) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظل، ص42

فالملاحظ هو هذا الاختزال الشديد في بنية الجملة الحوارية، وهو ملمح من ملامح الاقتصاد اللغوي عبر الشبكات، انتقل من هناك إلى المتن الروائي، فالجملة الحوارية لا تتجاوز بضع كلمات تؤدي الإجابة على السؤال في الحوار بشكل مقتضب.

وباستعراض جملة الحوارات التي اشتملت عليها الروايات المدروسة، يتّضح تشكيل الحوار جزءاً واسعاً من محتوى الروايات من جانب، واتّسامه بالاختزال من جانب آخر، ذلك "أنّ الانضمام إلى المجتمعات الافتراضية كان بدافع الحوار وتبادل الآراء بالدرجة الأولى"[1]، وأن الحوار سمة من سمات العالم الافتراضي.

2.4.3.3 ظهور الرموز التعبيرية

جاءت الرموز التعبيرية بنى فوق لغوية مساعدة، للحيلولة دون تغيير المعنى المقصود أو إساءة فهمه، فاستدعى ذلك توظيف الرموز التعبيرية التي تصاحب الكلمات لتأكيد المعنى المقصود ذاته دون أن يتسرب إلى المتلقي معنى غير مقصود، والحقيقة أنّ "الرموز التعبيرية الخاصة بالوجوه المتعددة الملامح هي الأكثر استخداماً؛ لأنّها تقرب الشخص المتواصل معه إلى الواقع، ويحسّ المستخدم بأنّه يتكلم بشكل مباشر مع الشخص المتواصل معه، لأنّ الاتصال عن طريق ملامح الوجه أو الرّموز المتعددة الملامح هو أقرب إلى مسمى الاتصال الشخصي أو الوجه للوجه من ناحية التجسيد عبر مواقع التواصل الاجتماعي؛ لأنّه على مستوى الفيسبوك يغيب جسد المستخدم وملامح وجهه، وبالتالي يعوّض هذا الغياب بصور لرموز تعبّر عن حالته أثناء التّواصل وهي صور ملامح الوجه"[2]، فثمّة اختلاف بين الكتابة التقليدية والكتابة عبر حجرات الدردشة، ففي الكتابة التقليدية هناك وقت لتطوير الصياغة مما يجعل

---

(1) انظر: مسعودة، بايوسف: الهوية الافتراضية، الخصائص والأبعاد، دراسة استكشافية على عينة من المشتركين في المجتمعات الافتراضية، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، عدد خاص: الملتقى الدولي الأول حول الهوية والمجالات الاجتماعية في ظل التحولات السوسيوثقافية في المجتمع الجزائري، ص486

(2) زيتوني، خديجة، وحدباوي، فاطمة الزهراء: أثر استخدام الرموز التعبيرية في شبكات التواصل الاجتماعي، مذكرة ماجستير، جامعة محمد بوضياف– المسيلة، 2017، ص59

المواقف الشخصية أمراً واضحاً، فالرسالة التي تكتب على الشبكة بسرعة وتنقصها عبارات المجاملة المعتادة، يمكن بسهولة أن تبدو جافّة أو فظّة، ويخفف الشكل الباسم عند إرفاقه من الموقف[1]، وتمارس الرموز التعبيرية دوراً تعويضياً فاعلاً، ويأتي الرمز التعبيري ليوضح المقصود بالرسالة إذا كان مرافقاً لنص كتابي، أو جملة حوارية.

وقد ساهمت عدّة مميزات في استخدام الرموز التعبيرية، إذ "تتميز الرموز التعبيرية بعدد من الخصائص، الأمر الذي ساهم في انتشار هذه الرموز في التواصل بين الشباب في الفيسبوك من بينها: تجسيد المعاني والأفكار والمشاعر، وتؤكد المعنى وتقوي الرسالة، وتضفي سمات وملامح تعبيرية على النص، وتتجاوز المعنى اللغوي المباشر"[2]، فهذه المميزات ساعدت في إسهام الرمز التعبيري في أداء المعنى، وعملت على الحد من استخدام اللغة، وذلك من خلال الاستعاضة عنها بالرمز.

ولما كان "استعمال الرموز والأيقونات والرسومات المتحركة التي تعبر عن الحالة المزاجية لمستخدمها هي لغة يستخدمها جمهور كبير من الشباب"[3]، فإنّ هذا الكلام يمثّل وجهاً من وجوه اللغة، فهذا الكلام واحد من تمثلات اللغة في النطق والكتابة، والحقيقة أنّ لغة شبكات التواصل الاجتماعي هي لغة تكثر فيها المختصرات الخاصة[4].

ولم تقف (الإيموجي) عند حدّ كونها عبارة عن رموز تعبيرية تمثل مجموعة من وجوه صغيرة صفراء غالباً، تظهر طيفاً واسعاً من التعبيرات عن المشاعر، ولكنّها استمرت تدريجياً كي لا تقف عند الوجه، بل أصبحت تشمل عدداً من الحيوانات والنباتات

---

(1) انظر: كريستال، ديفيد: اللغة وشبكة المعلومات العالمية، ص55

(2) زيتوني، خديجة، وحدباوي، فاطمة الزهراء: أثر استخدام الرموز التعبيرية في شبكات التواصل الاجتماعي، ص33

(3)بن كحيل، شهرزاد: الممارسات اللغوية في موقع الفايسبوك، رسالة ماجستير، 2015، ص185

(4) انظر: سعيد، محمود شاكر، تأثير الإعلام الرقمي في الكتابة العربية، المواد العلمية لملتقى: دور التعليم والإعلام في تحقيق أمن اللغة العربية، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز المعرفي، ص249-250

والرموز والأنشطة وغيرها[1]؛ لتحقّق بذلك وظيفة تواصلية مهمة، ولذلك جعلت هذه الغرف أفرادها يستخدمون رموزاً وكلمات خاصّة بهم، مشكّلين بذلك لغة خاصة للتواصل والتفاعل، أدّت مع مرور الوقت إلى تراكم لغوي نتيجة الاستخدام المتكرر لرموز ومصطلحات معينة، أصبحت معروفة المعاني والدلالات لدى المدردشين[2].

ولما كانت الروايات المدروسة تعبّر عمّا يجري في هذه الشبكات من تفاعلات وحوارات ومواقف بين الشخوص هناك، فقد ظهرت فيها ملامح التحاور المستخدم في الشبكات، فظهرت في الروايات المدروسة الرموز التعبيرية لتحقق الغايات التي جاءت الرموز في الأصل لتحقيقها في حوارات غرف الدردشة والتّآنس، حتى وجدنا بعض الحوارات تغيب عنها الكلمات المكتوبة ويستعاض فيها بالرموز التعبيرية عن الكلام، فيؤدي الرمز التعبيري المعنى المتعلق بالمشاعر أو الموافقة أو الرفض أو الحب أو التأييد أو الامتعاض أو الصدمة.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (أنثى افتراضية) بنحو "**تبشتْ ابتسامةٌ كوم الأسى المتراكم على سفوح روحه، أرسلها لها، لم يكتب شيئاً، اكتفى بوجه أصفر تعبيري باسماً:** ☺"[3]، فالوجه الباسم هنا جاء تعبيراً عن التعاطي مع المزاح الذي تلقاه منها مكتوباً في الدردشة، وكان هذا الوجه التعبيري مهماً ليؤدي مهمة الابتسامة التي لا تظهر في المحادثات الافتراضية، فهي على هذا بديل لكلام يمكن أن يقال في مقام المزاح، وهذا يؤشر على أنّ الرموز التعبيرية كانت واضحة وجليّة في المتن الروائي، وتؤدي دوراً فاعلاً في عملية الاتصال، ذلك أنّها تعبّر عن المشاعر والأفكار التي تعجز الكلمات عن قولها.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (حب من أول نقرة) بالحوار التالي بين المدردش والمدردشة:

---

(1) انظر: الإيموجي لغة الوجوه الصفراء، مقال منشور في الموقع الإلكتروني: (http://www.khabriya.com/science/13964)

(2) انظر: عوطة، روجيه، الإيموتيكون – ماذا لو استخدمها كافكا؟، جريدة المدن، نوفمبر، 2014

(3) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص83

- **يكتب لها: تبا لك أتغازليننني؟**
- ☺"[1].

فالواضح من النص السابق أنّ الرّموز الأيقونية التعبيرية جاءت لتؤدي وظائف اتصالية، وتقوي اللغة، وتعوّض عن غياب الملامح، كما أنّها جاءت بديلاً لكلام يصعب أن يقال في مثل هذا الموقف، فليس بوسع أنثى أن ترد بكلام على سؤال رجل استفزازي: (أتغازليننني؟)، فجاء الرمز الأيقوني التعبيري بديلاً عن الكلام في هذا الموضع، وشكّل معادلاً موضوعياً للغة المكتوبة، وتهرباً من الإجابة، ورداً على المفارقة الكامنة في السؤال الاستنكاري.

ويمكن التمثيل على ذلك من رواية (ذاكرة الظل) بنحو "☺"[2]، فهذا الرمز الأيقوني التعبيري يأتي بديلاً عن كلام أو نصّا موازياً، يمكن أن يعبّر عنه بقولها: أهلاً وسهلاً، أو سعيدة بوجودك، أو مرحباً بك في عالمي الافتراضي.

3.4.3.3 اللغة المنزاحة والشاعرية

الانزياح خرق للقواعد وثورة على المألوف في التعبير، كما رأى (ريفاتير)، "فأمّا في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة حيناً ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر، ويقتضي إذن تقييماً بالاعتماد على أحكام معيارية، وأمّا في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامّة والأسلوبية خاصّة"[3]، فـ(ريفاتير) يذهب إلى أن الانزياح خروج عن النمط المتواضع عليه، إذ يستعمل المبدع اللغة استعمالاً يخرج بها عمّا هو معتاد عليه ومألوف، ويتمثل ذلك في الجانب البلاغي ويتجلّى في التشبيه والمجاز والاستعارات، وعرف (ماروزو) الانزياح بأنه "اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميّز بنفسه"[4]،

---

(1) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص39

(2) بن فرج، فتحية: ذاكرة الظل، ص24

(3) انظر: المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب،ط3، الدار العربية للكتاب، ص100

(4) عزام، محمد: الأسلوبية منهجا نقديا، ط1، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1989، ص31

فالروائي يعطي للمفردات معاني وإيحاءات جديدة، تخرج المفردة من عزلتها ومعناها المعجمي، إلى سياق دلالي تأثيري جديد.

فالانزياح هو "استعمال المبدع للغة، مفرداتٍ وتراكيب وصور، استعمالاً يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر، وبهذا يكون الانزياح فيصلاً ما بين الكلام الفني وغير الفني"[1]، فاللغة المنزاحة لغة تنحرف عن النمط الاستعمالي المعتاد لتجترح نمطاً جديداً يعدل فيه المنشئ عن السّمت العادي في الكتابة، "وهو انحراف الكلام عن نسقه المألوف وحدث لغوي في تركيب الكلام وصياغته على أنّه نظام خارج المألوف خاضع لمبدأ الاختيار"[2]، فكلما كان الكاتب حراً قادراً على توظيف قدرته في الاختيار، كلما خرج عن المألوف في اللغة والسّبك والحبك.

وقد ذهب بعض الباحثين إلى جعل (اللغة النّثرية) معياراً يقاس به الانزياح، وذلك من خلال التفريق بين اللغة الشعرية واللغة النثرية، غير أنّ هذا الرأي واجه معارضة شديدة من تيار يرى أنّ هناك انحرافات يمكن أن تَظهر في الأجناس الأدبية الأخرى، وأنّ الانحراف لم يعدّ خاصاً بلغة الشعر، وذهب بعضهم إلى أن الفرق بين البنية العميقة والبنية السطحية هو المعيار للانزياح، وعدّ بعضهم الكفاءة اللغوية هي المعيار، وعدّ بعضهم القارئ العمدة أو معيار الذوق هو المعيار[3]، ويؤدي الانزياح وظائف أبرزها الوظيفة الجمالية، إذ "يعدّ البعد الجمالي من أهم الأهداف التي يسعى الكاتب لتحقيقها عند لجوئه إلى الانزياح"[4]، فهو الذي يحقق للغة جماليتها في بعدها السردي، و"لا يستطيع أحد أن ينكر أن محاولة إدراك الأسلوب على أنه انزياح عن المعيار الموجود خارج النص وعلى أنه انزياح مقصود من المؤلف لأغراض جمالية محددة تبدو

---

(1) الحولي، فيصل حسان: ظاهرة الانزياح في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، 2015، ص36

(2) الشتيوي، صالح علي: ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، المجلد (21)، العدد (3-4)، 2005، ص84

(3) انظر: الحولي، فيصل حسان: ظاهرة الانزياح في النقد العربي الحديث، ص38-51

(4) الحولي، فيصل حسان، ظاهرة الانزياح في النقد العربي الحديث، ص67

مقبولة في النظرة الأولى على الأقل"[1]، فغاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة[2]، وهذا ما ينقل الهدف من تحقيق المستوى الصوابي إلى تحقيق المستوى الجمالي.

ويتنوّع الانزياح بين انزياح استبدالي يتعلق بجوهر المادة اللغوية وتمثل الاستعارة عماده، وانزياح سياقي يتعلق بشجاعة العربية من حذف وزيادات وتقديم وتأخير وحمل على المعنى، وانزياح إيقاعي، وانزياح كتابي يتعلق بالتفتيت والتقطيع والتبييض والفراغات والتوزيع للحروف على المساحات الورقية[3]، واللغة في الرواية عادة ما "تكون بسيطة لأنها خطاب موجّه إلى مختلف شرائح المجتمع، وهي تعبر عن لغة هذه الشرائح المتنوعة، إلا أن الروائي العربي المعاصر أصبح يرتقي بلغته الروائية في سرده لتتحول إلى رواية شعرية في كثير من الأحيان"[4]، ولذلك فإن "الرواية تستفيد من الفنون الأدبية الأخرى التي تستخدم اللغة مادة لها، ولا سيما الشعر، إذ تستفيد من لغته المجازية بصورها ورموزها وانزياحاتها ومجازاتها"[5]، فترتقي لغة الرواية من المستوى العادي إلى المستوى الشعري لتحقق اللغة وظيفتها الشعرية، و"الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب، بل بمجموعها"[6].

ويعد الانزياح ملمحاً جلياً واضحاً في شبكات التواصل الاجتماعي؛ نظراً للجرأة التي جلبتها افتراضية الهوية من جانب، وبعد المسافة وغياب المواجهة من جانب آخر، فضلاً عن أثر الغياب الجسدي في تثوير تأويلات وتصورات ملامحيّة مفترضة، ولذلك

---

(1) شبلز، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص65

(2) انظر: الحولي، فيصل حسان، ظاهرة الانزياح في النقد العربي الحديث، ص67

(3) انظر: الحولي، فيصل حسان، ظاهرة الانزياح في النقد العربي الحديث، ص362

(4) حمو، حورية والخلف، محمد علي: شعرية اللغة الروائية – الروائي السوري إبراهيم الخليل أنموذجا، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد (33)، العدد (2)، 2011، ص83

(5) حمو، حورية والخلف، محمد علي: شعرية اللغة الروائية – الروائي السوري إبراهيم الخليل أنموذجا، ص86

(6) فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (164)، آب، 1992، ص293

فقد ألقى انزياح الشخصيات الافتراضية عن صورها وأنماطها الواقعية بظلاله على النص الروائي العربي، فجاءت لغته منزاحة معبرة عن صورة تجميلية يمارسها الفرد حتى في لغته، ليتناسب إيقاعها مع إيقاع شبكات التواصل الاجتماعي الذي يشكل مرآة مستخدميه، فيحرصون على أن تكون صورهم في صفحاتهم مشرقة جمالية، فظهر انزياح اللغة نحو الجمالية والبلاغية والتأثيرية من خلال الاستعارات والتشبيهات والصور الأدبية وتثوير المفردة داخل السياق الجمالي.

وقد جاءت الروايات المدروسة مشتملة على هذا الملمح الجمالي المتسرب من لغة الشبكات والمنشورات؛ فالمثالية التي يجنح إليها غالبية مستخدمي الشبكات ظهرت في المستوى اللغوي داخل الروايات، فجنحت اللغة فيها نحو المشاعر والدّفق العاطفي والصور والاستعارات والتقديم والتأخير والحذف.

ولعل البيئة التواصلية في الشبكات فرضت توظيف الحذف كملمح من ملامح الانزياح والعدول اللغوي.

ويظهر الانزياح اللغوي بشكل جليّ في رواية (أنثى افتراضية)، في نحو: "**عند طابور أمام صندوق السحب في يوم صيفي بامتياز، التقاها قبل أن يدق الزمن آخر مسمار في نعش النهار**"[1]، فقد صور النهار بالجثمان الذي يحمل في النعش ويشيعه الليل إلى مثواه الأخير، وفي هذا من الانزياح والخروج عن المألوف في لغة الرواية ما يكشف عن أن الروائي هنا يحرص على مبدأ الاختيار لألفاظه وأسلوبه في تقديم نصه السردي للمتلقي، متكئاً على الصورة والاستعارة، ويظهر الانزياح أيضا في مثل:

"**كعهن منفوش كانت صورة الحاضرين في القاعة وهم يشهدون على ما قدمت عيناه تمخران وجهها دون سواها من فاتنات الحفل، وكعروس في حفل زفاف كانت، كأن القاعة تستمد النور من وجنتيها**"[2]، ففي المقطع السردي من الصور والتشبيهات ما ينقلها من المستوى الإبلاغي إلى المستوى التأثيري، فتبرق في الذهن (عهن منفوش) بمعنى أنّه لم يرَ منهم أحداً، و(تمخران) كما لو كانت عيناه سفينة تمخر البحار، ويظهر الانزياح أيضا في مثل:

---

(1)الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص62

(2) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص68

"**استحم بشلال من أفكاره قبل أن يستحم، صوت فرحه يغرد في جوفه، ارتدى قميصه والشوق، مشط شعره، وألقى بمعطفه مع بعض عطر يرجح في ميزان عينيها كفة أناقته**"[1]، ومثل:

"**تنتظرك ميسون انتظار الظمآن للمطر... وهي أقدارنا تعصب على أعيننا فنمضي معها طائعين إلى حيث لا نعي سوى وقع خطانا**"[2]، فالواضح أن رواية (أنثى افتراضية) تتميز "بشاعرية واضحة"[3]، وهذا ملمح يمكن تلمّسه بوضوح "فهناك انزياحات كثيرة في لغة الرواية، تخرج – معها – من الخطاب المباشر للخطاب المجازي"[4]، والرواية "تسجّل قراناً طوباوياً ما بين الشعريّ والسرديّ"[5]، فقد جاء السرد فيها "بلغة تعبيرية جميلة يتنقل فيه الراوي بالمتلقي عبر الصفحات مسلوباً للغة، غارقاً في تأملها وتأويلها، فكأنما هو في حقل من نصوص النثر الفني"[6]، فالمجاز والتشبيه كانا واضحين في الرواية، ولهذا أمكن القول إن هذه الرواية "تمتاز باللغة الشعرية العالية، حتى ليخيّل للوهلة الأولى أننا نقرأ قصائد نثرية متراصّة يسودها بعض سرد، فتقطر الحروف مجازاً"[7].

---

(1)الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص77

(2) الخضير، فادي المواج: أنثى افتراضية، ص100

(3) المساعفة، إشراف:أنثى افتراضية ترجمة روائية لنظريات الاتصال الحديثة، صحيفة (الدستور)، الأردن، عدد(19/4/ 2017)

(4) فرعون، صابرين: إضاءة على رواية أنثى افتراضية، وكالة جراسا الإخبارية، عدد (2016/10/30)

(5) الشيخاوي، أحمد: ظمأ الأمومة وسرديات أخرى في رواية أنثى افتراضية، صحيفة (البناء)، لبنان، عدد (21/4/ 2017)

(6) الرفاعي، ربيحة: "أنثى افتراضية" البناء النفسي وبلاغة اللغة، صحيفة (الرأي)، الأردن، عدد (2017/12/23)

(7) الشقران، نهلة: "أنثى افتراضية" لفادي المواج الخضير – غواية الحروف وشطرنج الكلمات، صحيفة (الرأي)، عدد (2016/11/26)

ويبدو الانزياح اللغوي في رواية (حب من أول نقرة) في مثل:

"**هكذا أعادته مرة أخرى خطوات إلى الافتراض، جعلته يعود ليتأبط المعاني وليرحل مرة أخرى في رحلة لا يملك القدرة على العودة منها في مسافة مدروسة بين الواقع والافتراض، بين نظرة حلم ونقرة لم تقبل بعد أن تحبل ببعض واقع!**"[1]، فمفردة (حبلى) على صعيد الاختيار والسياق تنتقل باللغة من الإبلاغية إلى التأثيرية وتحدث انزياحاً لغوياً مقصوداً، وهو ما تحدثه أيضاً مفردة (يتأبط)، ويظهر الانزياح أيضاً في مثل:

"**تمضي الورقة البيضاء بصحبة أوراق الخريف، وتعود بعدها تجر بقايا الذكريات الثملة بدموع الشتاء..**"[2]، فقد جعلت الروائية من (الورقة) إنساناً يجر أذيال الخيبة، في إطار حركة أنسنة للأشياء تخرج الكلام عن نمطه المألوف إلى نمط منزاح شاعري.

ويمكن التمثيل كذلك من رواية (ذاكرة الظل) بالمقطع التالي:

"**أنا هنا مع أصدقائي أغسل أشجاني وأمحو ذنوب الترف لأعيش عيشة الفقراء والبسطاء**"[3].

ونحو: "**ولا بد لزهرة الروح أن تذبل إذ إن لذة الحياة تكمن في الخطوة الفسيحة الحرة التي نعانق بها كل يوم الطرقات والأزقة أو إشراقة الشمس التي تحيي فينا الأمل وتذكي فينا الحماس**"[4].

وهناك ما يبعث على الشاعرية في الجملة، وهو يتعلق بالحالة الشعورية للشخصية، فكلما كانت الشخصية متأثرة فرحاً أو حزناً أو حنيناً أو فقداً وغياباً كلما كانت الجملة شاعرية ليتسنى لها التعبير عن الحالة الشعورية، وهذا يستدعي حشد الجمل الاسمية؛ لأنّها ترتبط بالوصف، والوصف يحتاج لهذا النوع من الجمل؛ لأنّه الأقدر على التعبير عن الحالة الشعورية والانفعالية. فإذا كانت وظيفة السرد هي الانتقال الأفقي بالأحداث من نقطة إلى نقطة أخرى، فإن الوصف يؤدي وظيفة التمدد العمودي والأفقي معاً في تشكيل ملامح الصورة، والمشهد، وتصوير الحالة الشعورية وعلاقات الإنسان بالمكان

---

(1) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص98

(2) نومار، مريم نريمان: حب من أول نقرة، ص14

(3)بن فرج، فتحية: ذاكرة الظل، ص50

(4)بن فرج، فتحية: ذاكرة الظل، ص47

وبالإنسان المحيط، وهو ما تأتي معه الجمل الاسمية لتمارس دورها الوصفي محملة بالشاعرية المطلوبة لإيقاظ المشاعر في النفس وتطوير الحالة الشعورية عبر ضخ الجمل المحملة بالعاطفة والصورة، ومؤكدة أن الصورة تلزمها الجمل الاسمية المنزاحة الملأى ببؤر التوتر ومسافات النبض مما يسبغ على النّص مسحة جمالية أخّاذة وسمت نصوص الروايات المدروسة.

وبناء على ما سبق يمكن القول إن انعكاس شبكات التواصل الاجتماعي قد ظهر جلياً من خلال انزياح لغة الروايات المعبرة عن علاقات الافتراض واحتفائها بالصورة والاستعارة.

وصفوة القول إنّ اللغة في الروايات المدروسة مالت إلى الاختصار والإيجاز والرموز التعبيرية والانزياح، فضلاً عن توظيف العربيزية والإنجليزية أو الفرنسية والعاميات، مستفيدة من المعجم اللغوي للشبكات على صعيد بناها المعجمية والسردية والوصفية ولغتها الحوارية.

الخاتمة

لقد خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج، **تمثلت فيما يلي:**

1. ظهور مسار روائي جديد استل ملامحه من ملامح شبكات التواصل الاجتماعي على المستويين (الحكائي والخطابي)، فصاحب هذا المسار تطور وتجديد في اللغة، وعناصر السرد وأركانه، تحولت منه اللغة إلى لغة الشبكات، وتأثرت فيه العناصر باشتراطات هذه الشبكات على صعيد الحضور المتذبذب، والهويات المستعارة وانقطاع الزمن وغياب المكان وتفاصيله وجمالياته التقليدية.
2. كان (الهاشتاق #) من أهم ملامح التطور والتجديد الذي صاحب العنونة في شبكات التواصل الاجتماعي، ولعل هذا الوسم له خاصية التركيز التي يبعثها في المتلقي، وما يحمله من ثيمة دلالية خاصة تميز العمل الإبداعي عن غيره من الأعمال، والوظائف التي منحها للرواية من وظيفة (إغرائية، وإيحائية، ووصفية).
3. ظهر التطور والتجديد في الغلاف من خلال اللون والأيقونات المرتبطة بعالم الافتراض مثل اللون (الأزرق)، فقد أصبح يستعار من الفيسبوك إلى أغلفة الروايات العربية ذات العلاقة، واللون الأحمر الذي اتّسمت به إشعارات شبكات التواصل الاجتماعي، استعير للإيحاء بها، والأيقونات مثل: (الهاشتاق، والطائر المغرد المعبر عن موقع تويتر، أو صورة رأس مستخدم، أو أي إشارة ضمنية إلى العالم الذي تتناوله هذه الروايات).
4. ظهرت الرموز الأيقونية التعبيرية، بوصفها ملمحاً تجديدياً وعاملاً – إمّا مساعداً وإما بديلاً – لتؤدي وظائف جوهرية تتعلق بإيضاح المعنى المقصود حيناً، والتعويض عن غياب الملامح الجسدية التي تتوفر عادة في الاتصال وجهاً لوجه حيناً آخر، كما في الوجوه الباسمة والضاحكة تارة، والوجوه الغاضبة والمنزعجة والحزينة تارة أخرى، ولعلها أصبحت أيضاً نصّاً موازياً وظيفتها التعبير واختصار كثير من الكلمات والجمل.

5. كان (التنويع في الخطوط، واستخدام خاصية اللون الغامق، والكتابة الرأسية، والثراء الطباعي) من ملامح التطور والتجديد في الروايات المدروسة، ممّا ميّزها عن الرواية التقليدية، وأضفت نوعاً جديداً على الفضاء النصي.
6. أضافت شبكات التواصل الاجتماعي إلى الرواية العربية نوعاً آخر من الشخصيات هي (الشخصية الافتراضية) تختلف عن الشخصية التقليدية، فصرنا نجد الشخصية الافتراضية وهي شخصية مؤقتة يرتبط حضورها بحضور الشبكة، ولا تتصف بالحضور الفيزيائي ولا بملامح حقيقية غالباً، ولا يحتضنها حيز جغرافي، متقمصة من حيث السن والجنس والملامح، لا تتطابق بياناتها غالباً مع بيانات الشخصية الحقيقية، توجد وتعيش مزدوجة أو متعددة تحت ظروف الشبكات، ويظهر أثرها من خلال كلماتها المكتوبة وتفاعلاتها الظاهرة على الشاشة.
7. لم تعد الشخصية تقدّم بالطريقة التقليدية من خلال المؤلف/ السارد، بل أصبحت تُقدم من خلال طريقتين جديدتين، الطريقة الأولى (طريقة البيانات الثابتة)؛ فالشخصية الافتراضية تقدم ذاتها من خلال حسابها الإلكتروني، بنحو: (أعزب، متزوج، تاريخ الولادة، ومكان الإقامة، والميولات الشخصية، والحالة النفسية وغيرها)، أمّا الثانية (طريقة التفاعلات وتغيير الحالات والصور) فتغيير الحالة يعكس شيئاً عن الشخصية، فهناك شخصيات تتغيّر حالاتها بتغيّر نفسياتها وظروفها، فالحالة (تشعر بالتعب، يشعر بالتفاؤل، يشعر بالحزن) مظهر من مظاهر تقديم الشخصية، والصور التي تعرض على حائط الصفحة الإلكترونية تعطي بطريقة غير مباشرة ملامح ومعلومات عن حياة الشخصية.
8. اتّسم المكان في الروايات المدروسة بالآنية واللحظية؛ فارتبط وجوده بالشخصية الافتراضية، شبكة الإنترنت، فالمكان يحضر بحضورهن، ويغيب بغيابهن، واتّسم أيضاً بالتزامنية؛ أي يوجد وجوداً متوازياً مع المكان الحقيقي، واتسم المكان أيضاً بالتّعدد؛ أي يكون قد شغل مكانين افتراضيين عبر الشبكة والحجرتين، مما يعني تعدد الأماكن في الوقت ذاته، وأخيراً اتسم المكان بغيابه

الطبيعي أو الحيز الجغرافي، أي لا يوجد حضور فيزيائي، ولا تقارب جغرافي بين الأفراد فالمكان صار افتراضياً وأصبح المكان حجرة دردشة أو صندوق رسائل يلتقي فيه المستخدمان دون فواصل جغرافية.

9. اتّسم الزمن في الروايات المدروسة بالتأقيتية، فالزمن في الحالة الرقمية مختلف عنه في الحالة الواقعية؛ إذ إنّ الزمن في هذا الفضاء مؤقت وليس دائماً، ويعتمد وجود الزمن على وجود الشخصيات في هذا الفضاء، فهو يوجد بوجودها ويزول بمغادرتها إياه، فهو زمن سيبراني متذبذب قابل للانقطاع والاتصال، وأصبح ما يجمع شخصين أثناء لقائهما عبر محادثة (ماسنجر) ليس العالم وليس الكون، بل يجمعهما زمن (الإنترنت) الذي يلغي حدود الزمان والمكان.

10. الزمن في الفضاء الأزرق زمن موازٍ للزمن الحقيقي، يحمل الأحداث الافتراضية بينما يحمل الزمن الواقعي الأحداث الواقعية والزمن السردي الأحداث المتخيلة.

11. ومن الجدير ذكره أنّ الزمن في روايتي (أنثى افتراضية، وحب من أوّل نقرة) يبقى ويعيش في الافتراض من بداية أحداث الروايتين إلى انتهائمها، بينما جاء مختلفاً في رواية (ذاكرة الظّل)؛ فالزمن لم يكن دائماً زمناً افتراضياً سيبرانياً في جميع أحداث الرواية؛ بل خرج الزمن في بعض الأحداث من زمن افتراضي إلى زمن واقعي.

12. أوجدت شبكات التواصل الاجتماعي حقلاً معجميّاً خاصّاً، يتشكل من مجموع المفردات التي تنتمي إلى هذه الشبكات، وأثرت شبكات التواصل الاجتماعي في الرواية العربية على صعيد عناصر الرواية وأركانها، وتقنياتها، وكانت اللغة أيضاً عرضة للتأثر بهذه الشبكات، وظهور ما يسمى بـ(العربيزي) أي كتابة الكلمات العربية بحروف أو أرقام أو رموز إنجليزية أو فرنسية، وأيضاً انتشار العامية في شبكات التواصل الاجتماعي.

13. أثّرت شبكات التواصل الاجتماعي على السرد، فانتحى السرد منحى استفاد فيه من تقنيات الشبكات وتأثر بها تأثرا واضحاً، فالنقلات السردية تحدث بناء

على التقنيات التي توفرها الشبكات، من إمكانيات (الإعجاب، والتعليق، والمشاركة، والنكز، والحظر، وغيرها)، كما أنّ السرد لم يعد سرداً مسترسلاً ممتداً، وإنما بات سرداً متقطعاً يعتمد على الفصل بين المقاطع السردية تبعاً لإمكانيات الشبكات.

14. شكّلت اللغة الشاعرية والمنزاحة ملمحاً جلياً واضحاً؛ نظراً للجرأة التي جلبتها افتراضية الهوية من جانب، وبعد المسافة وغياب المواجهة من جانب آخر، فضلاً عن أثر الغياب الجسدي في تثوير تأويلات وتصورات ملامحية مفترضة، فجاءت اللغة منزاحة معبرة عن صورة تجميلية يمارسها الفرد حتى في لغته، ليتناسب إيقاعها مع إيقاع شبكات التواصل الاجتماعي، فظهر انزياح اللغة نحو الجمالية والبلاغية والتأثيرية من خلال الاستعارات والتشبيهات والصور الأدبية وتثوير المفردة داخل السياق الجمالي.

قائمة المصادر والمراجع:

إسماعيل، عز الدين، (2013). **الأدب وفنونه دراسة ونقد**، ط8، القاهرة، دار الفكر العربي.

إقضاض، محمد، وآخرون، (1996). **الرواية المغربية أسئلة الحداثة**، دراسات ضمن موضوع الشخصية في الرواية المغربية، دار الثقافة، الدار البيضاء.

إمبرت، إنريكي أندرسون، (2000). **القصة القصيرة (النظرية والتقنية)**، ط1، ترجمة: علي إبراهيم منوفي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

إيجرى، لابوس، (د ت). **فن كتابة المسرحية**، ترجمة: دريني خشبة، ط1، القاهرة، دار الكتاب العربي.

أحمد، رضا، (1981). **رد العامي إلى الفصيح**، ط2، بيروت، دار الرائد العربي.

الأسدي، ناصر شاكر، (2009). **التحليل السيمائي للخطاب (قراءات في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع)**، دار السياب للطباعة والنشر، لندن، ط1.

أوكان، عمر، (2002). **دلائل الإملاء وأسرار الترقيم**، ط1، أفريقيا الشرق، طرابلس.

أولتبنيرند، لين، وليزلي لويس، (1983) **الوجيز في دراسة القصص**، ترجمة: عبد الجبار المطالبي، بغداد، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر.

بارت، رولان، (1993). **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، ترجمة: منذر عياشي، ط1، دمشق، مركز الإنماء الحضاري.

باشلار، غاستون، (1984). **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، ط2، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

باكثير، علي أحمد، (1984). **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصيّة**، ط1، مكتبة مصر.

بحراوي، حسن، (1990). **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)**، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي.

البرازي، محمد المصري، (2011). **اللغة العربية – دراسة تطبيقية**، ط1، عمان، دار المستقبل للنشر.

بركات، مطاع، (2006). الواقع الافتراضي، فرصه ومخاطره وتطوره، دراسة نظرية، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد (22)، العدد الثاني.

بركات، وائل، (2002). السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد (18)، العدد (2).

برهومة، عيسى عودة، (2018). تحولات الحرف العربي على الشابكة (الإنترنت) بين رمزية الهوية الثقافية ورهانات العولمة، **دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية**، المجلد 45، العدد 1.

بكر، أيمن، (1998). **السرد في مقامات الهمذاني**، ط1، القاهرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بلال، عبد الرازق، (2000). **مدخل إلى عتبات النّص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)**، المغرب، الدار البيضاء.

بلعابد، عبد الحق، (2008). **عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)**، تقديم: سعيد يقطين، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.

بن فرج، فتحية، (2016). **ذاكرة الظل**، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، تونس.

بن كحيل، شهرزاد، (2015). **الممارسات اللغوية في موقع الفايسبوك**، رسالة ماجستير، جامعة وهران محمد بن أحمد، الجزائر.

بنكرار، سعيد، (2012). **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، ط3، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع.

بوتور، ميشال، (1971). **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط1، بيروت، منشورات عويدات.

بو دربالة، الطيب، (2002). **محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي**، الجزائر، جامعة محمد خيضر.

بوعزة، محمد، (2010). **تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم**، ط1، المغرب، الدار العربية للعلوم ناشرون.

بوفرة، نعمان، (2010). **الخطاب الأدبي ورهانات التأويل (قراءة نصية تداولية حجاجية)**، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث.

بوهاني، فطيمة، وخذري، حميدة وهريدي، حمزة، (2013). شبكات التواصل الاجتماعي وتأثير استخدامها على اللغة العربية عند الشباب الجزائري، **المؤتمر الدولي الثاني للغة العربية**، اللغة العربية في خطر، الجميع شركاء في حمايتها، دبي، من 7-2013/5/10، المجلس الدولي للغة العربية.

تاج السر فقير، عماد الدين، (2013). اللغة العربية ووسائط الإعلام المتعددة – قراءة في لغة التآنس (الدردشة) عبر مواقع التواصل والهواتف النقالة، **المؤتمر الدولي الثاني للغة العربية**، اللغة العربية في خطر، الجميع شركاء في حمايتها) في دبي، من 7-2013/5/10، المجلس الدولي للغة العربية.

جعرير، محمد، (2015). اللغة العربية وتحديات العولمة، **الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية**، العدد (13).

جلال، أشرف، (2015). أخلاقيات استخدام الجمهور العربي للشبكات الاجتماعية بعد ثورة 25 يناير وأثرها على اتجاهاته نحو هذه الشبكات- دراسة حالة التجربة المصرية في إطار نموذج الحوكمة الإعلامية بالتطبيق على الفيسبوك، **أشغال الملتقى الدولي**، شبكات التواصل الاجتماعي في بيئة اعلامية متغيرة – دروس من العالم العربي، تنسيق معز بن مسعود، تونس، مطبعة ر د م ك.

جمعة، مصطفى عطية، (2016). **الرواية العربية والفضاء الإلكتروني**، بحث نشر في كتاب أعمال مؤتمر الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي، الجزائر.

الجندي، طه محمد، (1998). **التناوب الدلالي بين صيغ الوصف العامل**، ط1، مصر، دار الكتب المصرية.

الجيار، مدحت، (2005). قناع السرد في أرض السواد، **مجلة فصول**، عدد (65)، 2004- 2005.

جينيت، جيرار، (1997). **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، ط2، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

الحاج صالح، عبد الرحمن: اللغة العربية بين المشافهة والتقرير، **مجلة مجمع اللغة العربية**، العدد (66).

حبيلة، الشريف، (2010). **بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)**، الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد.

حجاب، محمد منير، (2004). **المعجم الإعلامي**، القاهرة، دار الفجر.

الحجمري، عبد الفتاح، (1996). **عتبات النص البنية والدلالة**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1.

حرفوش، نوال، (2015). **مكونات الخطاب السردي في رواية الحالم لسمير قسيمي**، رسالة ماجستير، سطيف، الجزائر.

حسين، خالد حسين، (2007). **في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة)**، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق.

حليفي، شعيب، (1992). إستراتيجية العنوان في الرواية العربية (دراسة في النص الموازي)، **مجلة الكرمل**، عدد (45)، اتحاد كتاب فلسطين، قبرص.

حماش، جويدة، (2007). **بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، مقاربة في السرديات**، منشورات الأوراس.

حمداوي، جميل، (1997). السيميوطيقا والعنونة، **مجلة عالم الفكر**، عدد (3)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

حمو، حورية والخلف، محمد علي، (2011). شعرية اللغة الروائية – الروائي السوري إبراهيم الخليل أنموذجا، **مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية**، المجلد (33)، العدد (2).

حمودي، باسم عبد الحميد، (1988). **مدخل إلى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية**، ط1، بغداد، الأقلام.

حنا، داوود، (1991). **الشخصية بين السواء والمرض**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

الخضير، فادي المواج، (2016). **أنثى افتراضية**، ط1، عمان، دار الفضاءات.

الخطبا، فوزي: الأبعاد والتجليات في رواية أنثى افتراضية، **مجلّة أفكار**، عدد (341).

الخطيب، عبد الله: **النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطّار**، ط1، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2008.

خلف، علي، (2006). **الإنترنت كمؤثر داخلي في بنية النص الشعري**، أوغاريت، المركز القومي للكتاب، باريس، عدد (7)، كانون الأول.

خليل، إبراهيم، (2015). **أساسيات الرواية**، ط1، دار فضاءات، الأردن.

الخولي، محمد علي، (2002). **الحياة مع لغتين، الثنائية اللغوية**، الأردن، دار الفلاح للنشر والتوزيع.

الحولي، فيصل حسان، (2015). **ظاهرة الانزياح في النقد العربي الحديث**، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة.

خياري، هبة، (2017). **الجفاف العاطفي في رواية أنثى افتراضية**، صحيفة "الرأي"، الأردن، عدد (2017/2/11).

داغر، شربل، (1988). **الشعرية العربية الحديثة " تحليل نصي"**، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

دي فوتو، برنارد، (1969). **عالم القصة**، ترجمة: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة.

رحومة، محمد علي، (2008). **علم الاجتماع الآلي**، الكويت، عالم المعرفة، عدد 347، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

الرحيل، ديانا، (2017). لعبة السرد وبطولة اللغة في أنثى افتراضية لفادي المواج، **صحيفة (الدستور)**، الأردن، عدد (2017/2/24).

رشيد، بلال كمال، (2017). **المعمار اللغوي في رواية أنثى افتراضية**، صحيفة " الدستور" الأردن، عدد (11/25/ 2016).

الرفاعي، ربيحة، (2017). "**أنثى افتراضية**" **البناء النفسي وبلاغة اللغة**، صحيفة "الرأي"، الأردن، عدد (2017/12/23).

الرويعي، خالد، (2006). **الإنترنت بوصفها نصاً**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

ريفيل، ريمي، (2018). الثورة الرقمية، ثورة ثقافية؟، ترجمة: سعيد بلمبخوت، الكويت، **سلسلة عالم المعرفة**، العدد (462)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدب.

الزبيدي، محمد مرتضى بن محمد الحسين، (2007). **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق: عبد المنعم إبراهيم، وسيد محمد محمود، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية.

زعلة، علي بن أحمد: النص الرقمي بين الإنتاج والتلقي، **المؤتمر الدولي الخامس للغة العربية**.

زغرب، صبحية عودة، (2005). **غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي**، ط1، عمان، مجدلاوي.

زكريا، عبد المنعم، (2008). **البنية السردية في الرواية**، ط1، الناشر عن بحوث إنسانية واجتماعية.

زكريا، ميشال، (1993). **قضايا ألسنية تطبيقية – دراسة لغوية اجتماعية مع مقاربة تراثية**، ط1، بيروت، دار العلوم للملايين، مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر.

زنينة، كلثوم، (2012). مبدأ التواصل مرجعية الأدب الرقمي بين التكنولوجيا والفكر الفلسفي، **مجلة مقاليد**، العدد (3)، ديسمبر.

زيتوني، خديجة، وحدباوي، فاطمة الزهراء، (2017). **أثر استخدام الرموز التعبيرية في شبكات التواصل الاجتماعي على اللغة، الفيسبوك أنموذجاً**، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، المسيلة.

زيتوني، خديجة، وحدباوي، فاطمة الزهراء، والرحيل، ديانا، (2017). لعبة السرد وبطولة اللغة في أنثى افتراضية لفادي المواج، **صحيفة** "**الدستور**"، الأردن، عدد (2017/2/24).

زيد، عبد المطلب، (2005). **أساليب رسم الشخصية المسرحية**، قراءة في مسرحية "مسرح كليوباترا" لشوقي، القاهرة، دار الغريب.

ساوبير، ريبيكا، (2011). **the impact of new social media intercultural adaption**، جامعة جزيرة روذ.

سليمان، عبد العظيم، (2006). الإنترنت ولغة الحوار والدردشة، **مجلة العلوم الإنسانية**، العدد (12)، صيف.

سليمان، نبيل، (2012). **جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق)**، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.

سميشي، وداد: الحوار الإلكتروني والفضاء الافتراضي العام، منتديات النقاش الإلكترونية أنموذجاً، **مجلة العلوم الإنسانية**، عدد (41)، مجلد (ب)، جوان 2014.

سناجلة، محمد: **رواية الواقعية الرقمية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 2005.

السيد أحمد، عزت: الثورة التكنولوجية وأثرها في تغير القيم، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد (29)، العدد (3+4).

سعيد، محمود شاكر، (2016). **تأثير الإعلام الرقمي في الكتابة العربية**، المواد العلمية لملتقى: دور التعليم والإعلام في تحقيق أمن اللغة العربية، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز المعرفي.

الشتيوي، صالح علي، (2005). ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد (21)، العدد (3-4).

الشقران، نهلة: أنثى افتراضية لفادي المواج الخضير: غواية الحروف وشطرنج الكلمات، **الرأي**، عدد (2016/11/26).

شقرة، علي خليل، (2014). **الإعلام الجديد – شبكات التواصل الاجتماعي**، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن.

أبو شهاب، رامي، (2008). **بناء الشخصية الرمزية في الرواية الأردنية (1967 – 2003)**، ط1، منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن.

الشيخاوي، أحمد: **ظمأ الأمومة وسرديات أخرى في رواية أنثى افتراضية**، صحيفة (البناء)، لبنان، عدد (2017 /4/21).

الصانع، رجاء، (2007). **بنات الرياض**، ط7، دار الساقي للطباعة والنشر.

الصفراني، محمد، (2008). **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004)**، المركز الثقافي العربي.

الضمور، عماد، (2016). الحنين إلى حرية مفقودة في رواية أنثى افتراضية، **صحيفة (الدستور)** الأردن، عدد (2016/10/28).

عبد الخالق، نادر أحمد، (2009). **الشخصية الروائية بين أحمد علي با كثير ونجيب الكيلاني- دراسة موضوعية وفنية**، ط1، دار العلم والإيمان.

عبود، أوريدة، (2009). **المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية لدراسة بنيوية لنفوس ثائرة**، الجزائر، دار الأمل للطباعة والنشر.

عبيدي، مهدي، (2011). **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة**، ط1، الهيئة العامة السورية للكتاب.

عدوان، عودة حسن، (2014). **الشخصية في أعمال أحمد رفيق عوض الروائية، دراسة في ضوء المناهج النقدية**، رسالة ماجستير، غزة، الجامعة الإسلامية.

عزام، محمد، (1989). **الأسلوبية منهجاً نقدياً**، ط1، منشورات وزارة الثقافة، سوريا.

عطوات، محمد عبد الله، (2003). **اللغة الفصحى والعامية**، بيروت، دار النهضة العربية.

علاق، كريمة، (2018). الهوية البديلة في لعبة الحياة الثانية، **مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات التربوية والنفسية**، المجلد الثامن، العدد (24)، آب.

عمر، أحمد مختار، (1998). **علم الدلالة**، ط5، القاهرة، دار الكتب.

عوطة، روجيه، (2014). **الإيموتيكون – ماذا لو استخدمها كافكا؟**، جريدة المدن، نوفمبر.

غويار، ماريوس فرنسوا، (1988). **الأدب المقارن**، ط2، ترجمة هنري زغيب، باريس، منشورات عويدات بيروت لبنان.

فايز، فارس نايف، (2018). جماليات الخطاب السياسي عند الكتاب العراقيين على مواقع التواصل الاجتماعي "الفيس بوك"، **مجلة أوروك للعلوم الإنسانية**، العدد الثاني، المجلد الحادي عشر.

فتاح، عبد الرحمن محمد. تقنيات بناء شخصية في شخصية في رواية (ثرثرة فوق النيل)، **مجلة الآداب**، كلية الآداب، جامعة صلاح الدين، عدد (102).

أبو الفتح عثمان، ابن جني: **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد، (2003). **كتاب العين**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية.

فرطاس، نبيلة: **العتبات النّصية في رواية الولي الصالح يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطّار**، بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير.

الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب بن إبراهيم: **القاموس المحيط**، ط5، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1996.

فرعون، صابرين، (2016). إضاءة على رواية أنثى افتراضية، **وكالة جراسا الإخبارية**، عدد (2016/10/30).

الفنادي، يونس، (2018). "أنثى افتراضية" رواية الراهن الاجتماعي إلكترونيًا، **بلد الطيوب**، عدد (2018/7/21).

الفهري، عبد القادر الفاسي، (2003): **اللغة والبيئة**، المغرب، مطبعة النجاح الجديدة.

فضل، صلاح، (1992). بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، **المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب**، الكويت، العدد (164)، آب.

قاسم أحمد، سيزا، (2004). **بناء الرواية، دراسة مقاربة في ثلاثية نجيب محفوظ**، مكتبة الأسرة إبداع المرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

قسومة، الصادق، (2000). **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب، سلسلة مفاتيح.

القصراوي، مها حسن، (2004). **الزمن في الرواية العربية**، ط1، الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع.

قطوس، بسّام، (1998). **إستراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي**، ط1، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، الأردن.

قطوس، بسام، (2002). **سيميائية العنوان**، ط1، وزارة الثقافة، الأردن.

قناوي، منال، (2015). **استخدام اللغة العربية في شبكات التواصل الاجتماعي – الفيسبوك أنموذجاً–دراسة ميدانية تحليلية**، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي.

كالفي، لويس جان، (2008). **حرب اللغات والسياسات اللغوية**، ترجمة: حسن حمزة، ط1، المنظمة العربية للترجمة.

كريستال، ديفيد، (2010). **اللغة وشبكة المعلومات العالمية**، ترجمة: أحمد شفيق الخطيب، المركز القومي للترجمة.

كلثوم، بيبيمون، (2016). السياقات الثقافية الموجهة للهوية الرقمية في ضوء تحديات المجتمع الشبكي- من التداول الافتراضي إلى الممارسة الواقعية، **مجلة إضافات**، العددان (33-34).

كمال، علي، (1988). **الجنس والنفس في الحياة الإنسانية**، ط4، الجزء الأول، دار واسط، بغداد.

لحميداني، حميد، (2014). **بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي**، ط3، المغرب، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء.

لدبرنس، جيرا، (2003). **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، ط1، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات.

لفته، ضياء غني، ولفته، عواد كاظم، (2011). **سردية النص الأدبي**، ط1، عمان، الأردن، دار حامد للنشر.

لوتمان، يوري، وآخرون، (1988). **جماليات المكان**، ط2، الدار البيضاء، عيون المقالات.

الماكري، محمد، (1995). **الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)**، ط1، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي.

مالكي، فرج عبد الحسيب، (2003). **عتبة العنوان في الرواية الفلسطينيّة دراسة في النص الموازي**، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية.

مجمع اللغة العربية، (1972). **المعجم الوسيط**، ط2، راجعه: عبد الوهاب السيد عوض الله، ومحمد عبد العزيز القلماوي.

المحاسنة، شرحبيل، (2015). آليات التقديم المباشر في روايات مؤنس الرزاز، **مجلة الواحات للبحوث والدراسات**، جامعة غرداية، العدد (10).

مرتاض، عبد الملك، (1998). **في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

مرتاض، عبد الملك، (2007). **القصة الجزائرية المعاصرة**، ط4، الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع.

المرزوقي، سمير، وشاكر، جميل، (1985). **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً)**، تونس، ديوان المطبوعات الجامعية والدار التونسية للكتاب.

مريدن، عزيزة: **القصة والرواية**، (1971). الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.

المزوغي، حنان، (2015). العالم الافتراضي وأثره على تشكّل الهوية الاجتماعية للمراهقين، **مجلة كلية الفنون والإعلام**، العدد الأول.

المساعفة، إشراف بن مراد، (2017). أنثى افتراضية ترجمة روائية لنظريات الاتصال الحديثة، **صحيفة الدستور**، الأردن، عدد (19/4/ 2017).

المسدي، عبد السلام، (2003). **الأسلوبية والأسلوب**، ط3، بيروت، الدار العربية للكتاب.

مسعودة، بايوسف، (2011). الهوية الافتراضية، الخصائص والأبعاد، دراسة استكشافية على عينة من المشتركين في المجتمعات الافتراضية، **مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية**، عدد خاص: الملتقى الدولي الأول حول الهوية والمجالات الاجتماعية في ظل التحولات السوسيوثقافية في المجتمع الجزائري.

المصري، محمد عبد الغني، (2005). **تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ط1، عمان، الوارق للنشر والتوزيع.

مصطفى، عوفي، وعبد الحكيم، بن بعطوش أحمد، (2016). تكنولوجيا الاتصال الحديثة ونمط الحياة الاجتماعية للأسرة الحضرية الجزائرية: أي علاقة؟، **مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية**، العدد (26)، سبتمبر.

ملكاوي، أسماء حسين، (2017). **أخلاقيات التواصل في العصر الرقمي، هبرماس أنموذجاً**، ط1، بيروت، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

منصر، نبيل، (2007). **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ط1، دار توبقال للنشر.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، (2003). **لسان العرب**، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، بيروت، دار صادر.

النادري، محمد أسعد، (2005). **فقه اللغة: مناهله ومسائله**، ط1، بيروت، المكتبة العصرية.

النجار، نادية رمضان، (2005). **اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين**، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

نجم، محمد يوسف، (1955). **فن القصة**، ط1، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر.

نصر الله، ابراهيم، (1985). **براري الحمى**، بيروت، دار الشروق ومؤسسة الأبحاث العربية.

نهر، هادي والخطيب، أحمد (2009). **إدارة الاتصال والتواصل – النظريات العمليات الوسائط الكفايات**، الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد.

نومار، مريم نريمان، (2012). **استخدام مواقع الشبكات الاجتماعية وتأثيره في العلاقات الاجتماعية– دراسة عينة من مستخدمي موقع الفايسبوك في الجزائر**، جامعة الحاج لخضر باتنة 1، الجزائر.

نومار، مريم نريمان، (2016). **حب من أول نقرة**، ط1، بيروت، دار الفارابي.

أبو ناصر، موريس، (1979). **الألسنية والنقد الأدبي في التنظير والممارسة**، ط1، بيروت، دار النهار.

هامون، فيليب، (1990). **سيمولوجيا الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، الرياض.

هلال، محمد غنيمي، (2005). **النقد الأدبي الحديث**، ط6، مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر.

هياس، خليل شكري، (2010). **القصيدة السير ذاتية بنية النص وتشكيل الخطاب**، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث.

ويلين، رينيه وأوستن وارين، (1987). **نظرية الأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

يوسف، آمنة: **تقنيات السرد في النظرية التطبيقية**، (2015). ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

يونس، إيمان، (2011). **تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي**، جامعة تل أبيب.

المراجع الأجنبية:

F De Saussure, (1979). Course de linguistigue renerale, ed payothegue, p 33

المواقع الإلكترونية:

مقال بلا مؤلف: إزدواجية الشخصية صدمة نفسية وليست انفصاماً، **صحيفة الوطن**، العدد (8108)، 14/نوفمبر/ 2017.

الإيموجي لغة الوجوه الصفراء، مقال منشور في الموقع الإلكتروني: (http://www.khabriya.com/science/13964)

مناصرة، حسين: **في نظرية الرواية "عبد الملك مرتاض وسيد إبراهيم"**، مقال على موقع الإنترنت: manasrah.maktoobblog.com//http.

المعلومات الشخصية

الاسم: محمّد صالح المشاعلة

التخصص: الدكتوراه اللغـة العربيّـة وآدابهـا

الكلية: الآداب

سنة التخرج: 2020